Universiteit
Leiden
The Netherlands

Anthoni van Noordt en zijn Tabulatuurboeck : in het kader van de Amsterdamse orgelcultuur tussen 1630 en 1675

Hertog, J.P. den

Citation
Hertog, J. P. den. (2009, December 2). *Anthoni van Noordt en zijn Tabulatuurboeck : in het kader van de Amsterdamse orgelcultuur tussen 1630 en 1675*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/16137

Version:	Corrected Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/16137

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Anthoni van Noordt
en zijn
Tabulatuurboeck
in het kader van
de Amsterdamse Orgelcultuur
tussen 1630 en 1675
Dissertatie Universiteit Leiden
J.B. den Hertog
Ex
Bibl. Regia
Berolin.
Met Privilegie voor 15 Iaar.
t'AMSTERDAM,
By Willem van Beaumont Boeck-verkooper, inde Grave straet, inde witte boeck.

ANTHONI VAN NOORDT EN ZIJN TABULATUURBOECK

IN HET KADER VAN DE AMSTERDAMSE ORGELCULTUUR TUSSEN 1630 EN 1675

Anthoni van Noordt en zijn *Tabulatuurboeck*

in het kader van de Amsterdamse orgelcultuur
tussen 1630 en 1675

Proefschrift

ter verkrijging van

de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,

op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,
,
volgens besluit van het College voor Promoties

te verdedigen op woensdag 2 december 2009

klokke 16.15 uur

door

JACOBUS BASTIAAN DEN HERTOG

geboren te Haarlemmermeer

in 1951

PROMOTIECOMMISSIE:

Promotor:	**Prof. dr. S. Groenveld**
Referent:	**Dr. J. van Biezen**
Overige leden:	**Prof. dr. L.P. Grijp (Universiteit Utrecht)** **Prof. dr. A.G.M. Koopman (Universiteit Leiden)** **Dr. R.A. Rasch (Universiteit Utrecht)**

Woord vooraf

Hoewel de meeste dromen geen werkelijkheid worden, is deze droom – het verwezenlijken van een breed opgezette studie naar het werk en naar de omgeving van Anthoni van Noordt – met het uitbrengen van deze dissertatie gerealiseerd. Mijn eerste ervaringen met de psalmbewerkingen van deze Amsterdamse organist kan ik me nog goed herinneren: mijn onwetendheid, mijn behoefte om te begrijpen, mijn verlangen om de muziek te kunnen plaatsen in een historische context. Alle onderzoek, maar vooral ook het schrijven van dit proefschrift heb ik ervaren als een spannende ontdekkingstocht door de zeventiende-eeuwse cultuur. Het bezoek aan archieven en bibliotheken – in eigen land, maar ook daarbuiten – het bestuderen en bespelen van de orgels uit die tijd, het analyseren van de muzikale en organologische gegevens, het schrijven en herschrijven van de teksten, leverde een groeiproces op dat met toenemende fascinatie gepaard ging. Historische sensatie, maar ook het verlangen om meer te weten en dieper te gaan, waren voor mij de ankerpunten die het onderzoek gaande hielden. De muziek van Anthoni van Noordt heb ik steeds weer bestudeerd en gespeeld. Soms meende ik dat er een moment zou komen dat deze muziek mij zou gaan vervelen. Dat bleek niet zo te zijn. Integendeel, mijn waardering is alleen maar toegenomen. De rijkdom aan betekenisvolle muzikale ideeën was een onuitputtelijke bron van verbazing en van meditatie.

Mocht dit pathetisch lijken, maar de werkelijkheid van dit langdurige onderzoek was weerbarstig. Er waren veel tegenvallers. Ook zijn heel wat verwachtingen niet uitgekomen. Het was soms moeilijk om aan de gegevens te komen. Toch was zulke weerstand vaak de motor om door te gaan en leidde het proces tot verdieping of tot nuttige alternatieven. De belangrijkste vragen die ik over het onderwerp had, zijn beantwoord. Natuurlijk blijven er altijd vragen over, maar de basis voor de kennis van Van Noordts *Tabulatuurboeck* in samenhang met de Amsterdamse orgelcultuur tussen 1630 en 1675 is gelegd.

Een werkstuk van deze omvang, over een zo lange spanne tijd gemaakt, valt uiteraard nooit in je eentje te maken. In de voetnoten noem ik al degenen die gegevens hebben aangeleverd. Hier schenk ik aandacht aan de personen met wie ik uitvoerige gesprekken voerde en aan degenen die mij hun bronnenmateriaal afstonden.

Rein Verhagen gaf me in een vroeg stadium van mijn onderzoek al zijn afschriften van het archiefmateriaal dat hij over Jacobus en Sybrandus van Noordt had verzameld. Dat gaf een opstap om gericht in het archief op zoek te gaan. Orgelmaker Winold van de Putten heeft me – vooral in de beginfase – geholpen door mijn orgelbouwkundige vragen te beantwoorden. Hij leerde mij de orgelbouw te bestuderen met het besef hoe zaken in de praktijk worden gerealiseerd. Een onmisbare bijdrage leverde Koos van de Linde. Veel van zijn kennis over de zestiende- en zeventiende-eeuwse orgelbouw, in het bijzonder wat betreft Jan van Covelens en Hendrick Niehoff, heeft hij met mij gedeeld. Hij hielp mij bij het analyseren van de gegevens. Zijn manier van vragen stellen en argumenteren heeft mij gestimuleerd om het tweede hoofdstuk over de Amsterdamse orgels goed op te zetten. Al in een vroeg stadium van zijn onderzoek naar Joan van Noordt leerde ik David A. Dewitt uit Kingston (Canada) kennen. Zijn onderzoek naar deze kunstschilder is uitgewerkt in enkele baanbrekende publicaties. Met spanning heb ik zijn onderzoek gevolgd, ook omdat het een boeiend zicht bood op de culturele omgeving van het gezin Van Noordt. Theo van Leeuwen bedank ik omdat hij er voor zorgde dat ik adviseur ben geworden van het college van kerkrentmeesters van de PKN-kerken te Leiden. Dat gaf mij niet alleen de gelegenheid om de historische orgels in de Hooglandse Kerk en de Marekerk te bestuderen, maar het zorgde ervoor dat ik ook vakmatig me met orgels bezighield.

Vele uren heb ik doorgebracht in het Amsterdamse Stadsarchief. Ik dank het personeel daar – en in het bijzonder Joh. Giskes – voor het aandragen van de stukken. Ook in de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht ben ik altijd op voortreffelijke wijze geholpen, evenals in al die andere archieven en bibliotheken waar ik gegevens heb opgezocht. Wat een voorrecht om te beschikken over een zo goed georganiseerd archief- en bibliotheekwezen.

Velen hebben ervoor gezorgd dat ik kon beschikken over bijzonder bronnenmateriaal. Zo achterhaalde prof. dr. Klaas Worp, gebruikmakend van zijn contacten achter het toenmalige IJzeren Gordijn, de vindplaats van het enig bewaard gebleven exemplaar van het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt. Dr. Marian Zwiercan, Deputy Director of the *Biblioteka Jagiellońska* te

Krakow, was zo vriendelijk mij een microfilm toe te sturen zodat ik steeds uit kon gaan van de originele notatie. Ton Croiset van Uchtelen, oud-conservator van de universiteitsbibliotheek te Amsterdam, gaf mij een kopie van het *Ieughts nutlijck ABC* van Lucas Fopsz Lely; hij lichtte mij voor op het terrein van de zeventiende-eeuwse schrijfboeken. Dr. Teus den Toom gaf mij inzage in het Boumanarchief dat in zijn bezit is; zo kwam ik aan kopieën van de tekeningen die rond 1959 door medewerkers van orgelmakerij De Koff te Utrecht zijn gemaakt van het grote orgel in de Nieuwe Kerk. Johan Zoutendijk te Heythuysen zorgde voor een kopie van de muziekleer van Joannes van der Elst uit Gent. Dr. C.S.M. Rademaker gaf mij niet alleen zijn doctoraalscriptie over Anthoni van Noordt, maar ook aantekeningen over Gerardus Johannes Vossius. Dr. Rudolf Rasch verleende mij in een vroeg stadium van mijn onderzoek inzage in zijn vertalingen van de brieven die door en met Constantijn Huygens over de orgelkwesties waren gewisseld. Deze brieven zijn in 2007 uitgegeven, ik kon daar echter al veel eerder over beschikken. Daarnaast verzorgde hij ook vertalingen van verscheidene stukken uit het Latijn.
Ook zijn er heel wat deskundigen geweest die hun expertise met mij wilden delen. Johan de Zoete, conservator van het Museum Enschedé te Haarlem, gaf mij zijn ideeën over de schrijf- en druktechnieken in het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt. Ik heb inspirerende gesprekken mogen voeren met Dr. Gustav Leonhardt en Prof. dr. Ton Koopman die hun ideeën over de muziek van Anthoni van Noordt verwoordden. Dr. Cor Edskes, adviseur bij de restauraties van de orgels in de Nieuwe kerk te Amsterdam, beantwoordde veel van mijn vragen. Cees van Oostenbrugge van Flentrop Orgelbouw vertelde mij over de restauratie van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk. Met rijksorgeladviseur Onno Wiersma had ik meerdere gesprekken over de Amsterdamse orgels. De huidige rijksorgeladviseur Rudi van Straten en zijn assistent Wim Diepenhorst stelden alle mensuurgegevens en verdere opmetingen van de beide orgels in de Nieuwe Kerk beschikbaar, een onuitputtelijke bron van studie. Eerder hadden Hans van Os uit Aalten en Bernhard Edskes uit Wohlen (Zw.) mij hun gegevens over het pijpwerk uit het kleine orgel in de Oude Kerk ter hand gesteld. Dr. Jurgen Ahrend uit Leer verleende mij inzage in zijn archief betreffende het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam. Van Bernard Winsemius heb ik veel geleerd over de uitvoering van de muziek van Jan Pietersz Sweelinck en Anthoni van Noordt, vooral tijdens zijn lessen in het kader van de Haarlemse Orgelmaand. De Stichting Nieuwe Kerk te Amsterdam stelde mij in de gelegenheid om beide orgels in hun kerkgebouw te fotograferen. Daarbij verleende Erik Visser als beheerder van die instrumenten grote gastvrijheid door mij ruimhartig de tijd te geven voor het maken van foto's. Ook mocht ik beide instrumenten bespelen, zodat ik allerlei ideeën heb kunnen uitproberen. De Stichting Oude Kerk verleende mij toestemming om haar orgels te fotograferen en om onderzoek te doen in haar archief. Dr. Hans van Nieuwkoop komt dank toe omdat hij mij attendeerde op de afbeelding van het orgel op de uitgave van de muziek van Sybrandus van Noordt. Daardoor heb ik een beter zicht kunnen ontwikkelen op het Niehofforgel van de Oude Kerk. W.D. van der Kleij heeft mij aan verscheidene gegevens geholpen die hij in zijn archief had opgeslagen.
Onmisbaar was de steun en ook de invloed van mijn promotor Prof. dr. Simon Groenveld. Hij bekeek kritisch elke nieuwe versie van mijn hoofdstukken. Zijn commentaar bracht mij steeds weer verder en zorgde voor verdieping. Ik heb zijn steun als inspirerend ervaren en ik ben dankbaar dat ik gebruik mocht maken van zijn inzet, werkkracht en grote ervaring als historicus. Dr. Jan van Biezen trad op als referent. In mijn Leidse studententijd volgde ik zijn met enthousiasme gebrachte colleges over de zestiende- en zeventiende-eeuwse orgelmuziek. De vlam die toen is aangestoken, is altijd blijven branden. Vooral het vierde en vijfde hoofdstuk heeft hij kritisch doorgenomen. Zijn voorstellen hebben mij voor menig uitglijder behoedt. Prof. dr. Ton Koopman las die twee hoofdstukken eveneens in een eerder stadium. Hij voorzag deze van kritische aantekening die tot verbeteringen hebben geleid. Mijn collega's van het Freudenthal Instituut bedank ik voor hun collegialiteit en hun warme belangstelling voor mijn onderzoek naar de orgels.
Ten slotte, het thuisfront: Ria, Lisanne en Jolijn. Jullie weten niet beter dan dat mijn aandacht nogal eens in beslag werd genomen door Anthoni van Noordt en zijn omgeving. Ik ben jullie dankbaar voor de gelegenheid die ik heb gekregen om dit proefschrift te schrijven en ook voor jullie ondersteuning.

Inhoudsopgave

Overwegingen vooraf.

0.1. Vooraf 15
0.2. Aanleiding 16
0.3. Orgelcultuur 18
0.4. Opzet boek 19
0.5. Ten slotte 24

Hoofdstuk 1. De Amsterdamse organisten in de zeventiende eeuw, met het accent op de familie Van Noordt. Een overzicht en een onderzoek naar hun sociale positie.

1.1. Inleiding 25
1.2. De familie Van Noordt 28
1.2.1. Sybrandus Fopsz en zijn carrière 28
1.2.1.1 Afkomst 30
1.2.1.2. Aspiraties 32
1. 2.2. Het succes van Jacobus en zijn val 34
1.2.2.1. Arnhem 34
1.2.2.2. Amsterdam 37
1.2.2.3 Muzikale carrière 39
1.2.2.4. Familieperikelen 42
1.2.2.5. Zakelijke activiteiten 44
1.2.2.6. Faillissement 45
1.2.2.7. Een plan 47
1.2.2.8. De afloop 49
1.2.3. Anthoni van Noordt, de componist 50
1.2.3.1. Stadsorganist 50
1.2.3.2. Het Tabulatuurboeck 51
1.2.3.3. Het drukken 52
1.2.3.4. De uitgave 56
1.2.4. Joan van Noordt 59
1.2.5. Lucas van Noordt 61
1.2.6. De plaats van de familie in het culturele stadsleven 65
1.2.7. Sybrandus van Noord jr. 66
1.3. De Sweelincks en de Lossy's 70
1.3.1. Jan Pietersz 69
1.3.2. Dirck Sweelinck 75
1.3.3. Willem Aertsz en de familie Lossy 78
1.4. Collega's 81
1.5. De sociale status van de Amsterdamse stadsorganisten 85
1.5.1. De opleiding 86
1.5.2. Aanstelling en instructies 89
1.5.3. Salaris 91
1.5.4. Vermogen 94
1.5.5. Levensstijl en mecenaat 96
1.5.6. Het geloof 98
1.5.7. De kunst 100
1.5.8. Hollandse orgelstijl 102
1.5.9. Componeren 104
1.5.10. Statusindicatoren 105
1.5.11. Andere musici 107
1.5.11.1. Torenwachters en stadsmusici 107
1.5.11.2. De schouwburg 109
1.5.11.3. Beiaardiers 110
1.6. Slot 112

Hoofdstuk 2. De Amsterdamse orgels tussen 1630 en 1675, van de renaissance naar de barok.

2.1. Inleiding 115
2.2. Het grote Niehofforgel in de Oude Kerk (rond 1630) 117
2.2.1. Hendrick Niehoff 118
2.2.2. Kas en front 120
2.2.3. Claviatuur en tractuur 124
2.2.4. De adem 125
2.2.5. Windladen 127
2.2.6. Een ‘saffte’ en ‘zoete’ orgelklank 129
2.2.7. Pijpwerk en intonatie 131
2.2.8. De specifieke klanken 133
2.2.8.1. Prestanten 133
2.2.8.2. Fluiten 135
2.2.8.3. Tongwerken 137
2.2.9. Mensurering 142
2.2.9.1. Prestanten 142
2.2.9.2. Fluiten en Quintadeen 143
2.2.9.3. Tongwerken 146
2.2.10. Tot slot 146
2.3. Het kleine Niehofforgel van de Oude Kerk (situatie rond 1630) 147
2.3.1. Kas en front 147
2.3.2. Begrenzingen 149
2.3.3. Klanken 150
2.3.4. Mensurering 151
2.3.5. Tot slot 152
2.4. Muziek uit de Niehofforgels 153
2.4.1. Registreren 153
2.4.2. Pedaalgebruik 156
2.4.3. Pedaliter en manualiter 158
2.4.4. Stemming 161
2.4.5. Tot slot 163
2.5. Het orgel van de Heilige Stede (1635-1636) 164
2.5.1. Geschiedenis 164
2.5.2. Levijn Eekman 168
2.5.3. Werkzaamheden in de Heilige Stede 171
2.5.3.1. Begrenzingen 171
2.5.3.2. Registers 172
2.5.3.3. Pijpwerk 174
2.5.4. Muziekpraktijk, op hybride leest geschoeid 177
2.5.5. De orgelluiken 178
2.6. Het transeptorgel in de Nieuwe Kerk (1645) 179
2.6.1. Germer van Hagerbeer 179
2.6.2. Werkzaamheden aan het transeptorgel 180
2.6.3. De geschiedenis van de kas 181
2.6.4. Bouwgeschiedenis nader bekeken 183
2.6.5. Klavieromvang en wellenbord hoofdwerk 186
2.6.6. Pedaal, omvang en wellenbord 190
2.6.7. Claviatuur 191
2.6.8. Pedaalklavier en -mechaniek 192
2.6.9. Hoofdwerklade 193
2.6.10. Mogelijke dispositie van het borstwerk en pedaal 194
2.6.11. Mogelijke dispositie hoofdwerk 196
2.6.12. Muziekpraktijk 198
2.7. Het Schonatorgel in de Nieuwe Kerk (1651-1655) 200
2.7.1. Hans Wolfgang Schonat 201
2.7.2. In de Nieuwe Kerk, gang van zaken 203
2.7.3. De orgelkas 205
2.7.4. Begrenzingen 207
2.7.5. Het ademende deel 207
2.7.6. De specifieke klanken 210
2.7.6.1. Prestanten 210
2.7.6.2. Fluiten en conische registers 212
2.7.6.3. Tongwerken 212
2.7.6.4. Speelhulpen 213

2.7.7. Pijpwerk en intonatie 214
2.7.8. Mensuren 217
2.7.8.1. Prestanten 217
2.7.8.2. Fluiten en conische registers 220
2.7.8.3. Tongwerken 222
2.7.9. Tot slot 224
2.8. Het nieuwe Schonatorgel in de Oude Kerk (1656-1657) 225
2.8.1. De kas 225
2.8.2. De begrenzingen 228
2.8.3. Klank 229
2.8.4. Mensuren 233
2.9. Muziek uit de Schonatorgels 237
2.9.1. Speelpraktijk 237
2.9.2. Conclusies 241
2.10. De lotgevallen van het Niehofforgel in de Oude Kerk (1659-1663) 242
2.10.1. Jacobus van Hagerbeer 243
2.10.2. Financiële perikelen 244
2.10.3. Werkzaamheden 247
2.10.3.1. Kas 247
2.10.3.2. Bovenwerk 248
2.10.3.3. Hoofdwerk 248
2.10.3.4. Rugwerk 249
2.10.3.5. Windvoorziening 249
2.10.3.6. Toonhoogte 250
2.10.4. Klankgeving 250
2.10.5. Klavieromvang 252
2.10.6. Verdere levensloop van Jacobus 254
2.11. De ombouw transeptorgel Nieuwe Kerk (circa 1664) 257
2.11.1. Ombouw 257
2.11.2. Claviatuur en registertrekkers 258
2.11.3. Windvoorziening 259
2.11.4 De laden 260
2.11.4.1. Algemeen 260
2.11.4.2. Zijwerklade 261
2.11.4.3. Pedaallade 262
2.11.5. De klankwereld 262
2.11.5.1. Prestanten 262
2.11.5.2. Fluiten 264
2.11.5.3. Tongwerken 265
2.11.6. Muziekpraktijk 265
2.12. Het grote orgel in de Nieuwe Kerk (1668-1673) 268
2.12.1. Speel- en registermechaniek 270
2.12.2. Windvoorziening 271
2.12.3. Windlades 272
2.12.4. Meervoudig bezette stemmen 276
2.12.5. Het pijpwerk 277
2.12.6. De klankwereld 279
2.12.6.1. Prestanten 279
2.12.6.2. Fluiten 283
2.12.6.3. Tongwerken 283
2.12.7. Mensurering 285
2.12.7.1. Prestanten 285
2.12.7.2. Fluiten en conische registers 286
2.12.7.3. Tongwerken 289
2.12.8. Veranderde muziekpraktijk 290
2.13. Slot 293

Hoofdstuk III. De Amsterdamse orgelpraktijk ten tijde van de Van Noordts. Cultureel-maatschappelijke verkenningen naar het werkterrein van de Amsterdamse stadsorganisten in de Gouden Eeuw.

3.1. Inleiding 295
3.2. De Amsterdamse orgelpraktijk rond 1630 en haar wortels 297
3.2.1. De geografie van de bespelingen 297
3.2.2. Bespelingen voor en na de kerkdiensten 300

3.2.2.1. Wortels 300
3.2.2.2. Beeldenstorm: kerkelijke tegenstand 301
3.2.2.3. De opstand 302
3.2.2.4. Redenen? 304
3.2.2.5. Het nut 306
3.2.2.6. Tradities 308
3.2.3. Vrije bespelingen 310
3.2.3.1. Een noviteit 310
3.2.3.2. Waarom? 312
3.2.3.3. Sociabiliteit en muziekleven 313
3.2.3.4. Onderwerp van speculaties 316
3.2.4. Gemeentezangbegeleiding 319
3.2.5. Conclusie 321
3.3. De periode tussen 1630 en 1675 323
3.3.1. Inleiding 323
3.3.2 De geografie 325
3.3.3. Bespelingen met vocale en instrumentale medewerking 326
3.3.4. Gemeentezangbegeleiding 329
3.3.4.1. Historisch verloop 330
3.3.4.2. Constantijn Huygen en de Haagse ontwikkelingen 331
3.3.4.3. Huygens' beoordeling van de orgelkunst 336
3.3.4.4. Voor- en nadelen begeleiding 338
3.3.4.5. Bezwaren 339
3.3.4.6. Kwesties in Amsterdam 342
3.3.5. Tot vermaak 345
3.3.6. Het openbare muziekleven 348
3.3.7. Devotie 349
3.3.8. Het paapse 352
3.3.9. Overheidsvisies op de muziek en op het orgel 355
3.3.9.1. Inleiding 355
3.3.9.2. Weerslag van humanistische ideeën 356
3.3.9.3. Het harmonische aspect 360
3.3.9.4. Ornamentiek 363
3.3.9.5. De Alkmaarse luiken 370
3.3.9.6. De Amsterdamse luiken 373
3.3.9.7. Het duiden 378
3.3.9.8. De speciale rol van David 379
3.3.9.9. De totaliteit 384
3.3.9.10. Conclusie 385
3.3.10. Ontwikkelingen in het buitenland 387
3.3.11. Op de grens 388
3.4. De orgelcultuur na 1675 389
3.4.1. Gemeentezangbegeleiding 391
3.4.2. Na voorspoed achteruitgang 392
3.4.3. Overheidsmuziek 393
3.4.4. Betaald amusement 395
3.4.5. Opera 398
3.4.6. De orgelbespelingen 400
3.4.7. Het vervolg 402
3.5. Tot slot 403

Hoofdstuk 4. Het muziekrepertoire bij de zeventiende-eeuwse Amsterdamse orgelbespelingen, met speciale aandacht voor het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

4.1. Inleiding 405
4.2. Aanpak 406
4.3. Algemene vaardigheden 408
4.3.1. Voor de vuist weg 409
4.3.2. Uitgeschreven muziek 412
4.3.3. De 'Niederländischen Manier' 415
4.4 Gebruikte vormen algemeen 418
4.4.1. Inleiding 418
4.4.2. Processus 420
4.4.3. Het intavoleren 422

4.4.4. De madrigalen 423
4.4.5. Intavolatie van een madrigaal, een voorbeeld 426
4.4.6. Bataille 429
4.4.7. Ars inveniendi 432
4.4.8. Psalmbewerkingen 434
4.4.9. Relatie met gemeentezang 437
4.4.10. Fantasia 439
4.4.10.1. De genres 441
4.4.10.2 Structuren en affecten 443
4.4.11. De fuga 445
4.4.12. Preludium, Toccata en Canzona 447
4.5 De psalmbewerkingen van Anthoni van Noordt 450
4.5.1. Inleiding 450
4.5.2. Klavierstijl 451
4.5.3. Van Noordt en de polyfonie 452
4.5.4. Het polyfone begin van psalm 22:1 455
4.5.5. Analyse 459
4.5.6. Motivische schrijfwijze 461
4.5.7. Vergelijking 465
4.5.8. Diminueren 468
4.5.9. Modale taal 471
4.5.10. De grotere melodische intervallen 477
4.5.11. Contrapunt 481
4.5.11.1. Contrapunt in de duo's 481
4.5.11.2. Contrapunt in de trio's 483
4.5.11.3. Contrapunt in de vierstemmige zettingen 485
4.5.12. De samenklanken: harmonie en disharmonie 487
4.5.13. Tactus en ritme 490
4.5.14. Ornamentiek 494
4.6. Vorm en genre in de psalmbewerkingen van Van Noordt 499
4.6.1. Exordium 499
4.6.2. Corpus 500
4.6.3. Slot 501
4.6.4. Types 501
4.6.5. Duo's 502
4.6.6. Trio's 504
4.6.6.1. Trio met cantus firmus in de tenor 504
4.6.6.2. Trio met cantus firmus in superius 505
4.6.6.3. Trio met gecoloreerde cantus firmus in de superius 506
4.6.6.4. Trio met cantus firmus in de bas 506
4.6.7. Vierstemmig orgelkoraal 507
4.6.8. Apotheose 509
4.6.9. Afsluitende opmerkingen 510
4.7, De *Fantasia's* van Anthoni van Noordt 511
4.7.1. Inleiding 511
4.7.2. Polyfonie 511
4.7.3. Thema's 512
4.7.4. Thema's afzonderlijk 513
4.7.5. Exordium 514
4.7.6. Metalepsis 517
4.7.7. Themaverwerking 519
4.7.8. Enkele verwerkingsaspecten van het thema 522
4.7.8.1. Stretto 522
4.7.8.2. Inkorting en verkleining 523
4.7.9. Contrathema 524
4.7.10. Tussenspelen 527
4.7.11. Structuren 528
4.7.11.1 Fantasia I 528
4.7.11.2. Fantasia IV 531
4.7.11.3. Fantasia II en III 532
4.7.11.4. Fantasia V en VI 533
4.7.11.5. Enkele algemene aspecten 533
4.7.12. Fuga 534
4.7.13. De forma formans en de processus 535

4.8. Vergelijkingen 537
4.8.1. Tijdgenoten 537
4.8.2. Navolging? 539

Hoofdstuk 5. De psalmbewerkingen van Anthoni van Noordt, vormen van betekenisgeving en manieren van uitvoeren.

5.1. Inleiding 541
5.2. Receptie van de muziek 542
5.2.1. Voorbeelden 542
5.2.2. Affectenleer 543
5.2.3. Beweging 545
5.2.4. Relaties tussen muziek en tekst 547
5.2.5. Expressieve aanpakken 548
5.3. Specifieke betekenissen in het *Tabulatuurboeck* 553
5.3.1. Titelpagina 553
5.3.2. Gekozen psalmen 554
5.3.3. Cyclus 556
5.3.4. Expressiviteit 558
5.3.5. Enkele bijzondere figuren 560
5.3.5.1. Anabasis en de berg 561
5.3.5.2. Kastijding 562
5.3.5.3. De triller 563
5.3.5.4. Figura corta 566
5.3.5.5. Sorrow 568
5.3.6. Herhaling 569
5.3.7. Metrum en ritmiek 570
5.3.8. Hoog en laag 572
5.3.9. De melodische trappen 574
5.3.10. Passus duriusculus 578
5.3.11. Contrapunt en harmonieën 581
5.3.12. Wie zal wonen op de heilige berg? 582
5.3.13. Gekozen aantallen 587
5.3.14. Enkele overwegingen 588
5.4. Uitvoeringspraktijk 590
5.4.1. Expressiviteit 591
5.4.2. Moderne uitvoeringspraktijk 592
5.4.3. Sociale functies 594
5.4.4. Welk instrument? 596
5.4.5. Het registreren 597
5.4.5.1. Duo’s 599
5.4.5.2. Trio’s 600
5.4.5.3. Vierstemmige zettingen 602
5.4.5.4. Psalm 24 604
5.4.5.5. Gebruik speelhulpen 604
5.4.6. Vingerzettingen 605
5.4.7. Articulatie? 606
5.4.8. Voorbeelden 609
5.4.9. Tactus en tempo 614
5.4.10. Tempo rubato 618
5.4.11. Versieringen 620
5.4.12. De uitvoering van de fantasieën 624
5.4.13. De goede smaak 624

Slotbeschouwing.

6.1. De zeventiende-eeuwse Amsterdamse organisten 627
6.2. De orgels 629
6.3. Orgelbespelingen 632
6.4. Het repertoire 634
6.5. Betekenisgeving 636
6.6. Nuancering bestaande beeld 636
6.7. Hoe verder? 639

Bijlagen 641

Lijst met figuren 671

Lijst met tabellen 681

Bronnen en literatuur 685

Summary 719

Personenregister 733

Overwegingen vooraf

…de galm der orgeltongen,
Die door de pijpen kwam gedrongen,
Daar hemelse engelen op zongen.

Joost van den Vondel (1652)[1]

0.1. Vooraf

In *Lucifer's shadow* van David Hewson (2004), een thriller die zich in het Venetië van nu afspeelt, maar waarin het verleden voelbaar en tastbaar aanwezig is gesteld, vragen twee materiële voorwerpen uit de tijd van Antonio Vivaldi de aandacht. Het gaat om een viool van Guarneri en 'a lost musical masterpiece dating back centuries'.[2] Van de viool staat buiten kijf dat deze een groot economisch kapitaal vertegenwoordigt. Al is het geen Stradivarius, het betreft desondanks een kostbaar instrument. De autograaf van het muziekstuk met de titel 'Concerto Anonimo', in de achttiende eeuw gecomponeerd door een Joodse musicienne, komt op een onverwachte plek in de woning van een uitgever voor de dag. Een rijke Engelsman, die het stuk wordt aangeboden, reageert (blz. 98):

> Its a jolly story, but what in all honesty, is the thing worth? We could pay some tame scholar to say it's Vivaldi's, I imagine, but you seem to think that ruse won't last. Scacchi [de feitelijke bezitter van het manuscript] could get some small sum from a university, I expect. The musicologists will adore it. But it's well below my horizon as it stand, I'm afraid.

De reactie van de jonge musicoloog die het werk heeft gevonden: 'But it's marvellous music, Hugo, You said so yourself'. Vervolgens bedenkt de Engelsman dat men zal doen alsof de musicoloog het werk zelf heeft gecomponeerd. 'The school rehearses your masterpiece. At the final concert we debut the work for the World. Think of the publicity!'
Op intrigerende wijze heeft Hewson laten zien dat de waardering voor verschillende kunstvoorwerpen uit een ver verleden divers kan zijn. Emoties en hartstochten, intriges en misdadige plannen, idealisme en illusie passeren in snel tempo de revue. We laten het verdere verhaal rusten – het is van geen belang voor onze studie. Hier zij slechts opgemerkt dat Hewson erin is geslaagd om de ambivalenties over de economische en culturele waarde die de muziek kan vertegenwoordigen, krachtig aan de orde te stellen. De Franse socioloog Pierre Bourdieu kwam in zijn analyse van het veld van literatuur al tot de stelling dat die waardes niet door de kunstenaar worden geproduceerd,[3]

> Maar door het produktieveld, als geloofsuniversum dat met het geloof in de scheppingskracht van de kunstenaar de waarde van het kunstwerk als *fetisj* produceert. Als waardevol symbolisch voorwerp bestaat het kunstwerk pas wanneer het bekendheid en erkenning geniet, dus wanneer het maatschappelijk als kunstwerk wordt geïnstitueerd door toeschouwers voorzien van de esthetische dispositie en competentie vereist om het ook als zodanig te kennen en te erkennen. Dat betekent dat de wetenschap van cultuurproducten niet alleen de materiële produktie van het kunstwerk behelst, naar ook de produktie van de waarde van het kunstwerk of, wat op hetzelfde neerkomt, van het geloof in de waarde van het kunstwerk.

Violen uit de Italiaanse barok vertegenwoordigen een enorme financiële waarde – niemand zal dat betwijfelen – bij composities uit diezelfde tijd ligt het lastiger. Een autograaf van Mozart of Beethoven kan bij een veiling een stevig bedrag opbrengen, maar het is niet vergelijkbaar met de prijs van een Guarneri. In de canon van de geschiedenis zijn de reuzenprestaties allang gecategoriseerd en vastgesteld. Het paradigma van de wetenschap, of het nu gaat om de kunstgeschiedenis of de musicologie, is daaraan gekoppeld. Dat valt te zien in de Nederlandse muziekgeschiedenis uit de Gouden Eeuw. Jan Pietersz Sweelinck heeft zijn plaats op het wereldplatform gevonden, maar hoofdzakelijk als organist en vanwege zijn grote invloed op Noord-Duitse leerlingen en daarmee op de Europese muziekhistorie, met name op Johann

[1] Verwey 1937, 887.
[2] David Hewson, *Lucifer's shadow, a novel* (New York, 2004). *Delta trade paperbacks*.
[3] Bourdieu 1994, 277.

Sebastian Bach. Zijn vocale composities hebben het tot nog toe echter nauwelijks gehaald en zijn voer voor liefhebbers. Ook zijn Nederlandse erfenis op het terrein van de orgelgeschiedenis trekt weinig belangstelling. En dat terwijl er muziek is overgeleverd van een van zijn navolgers, Anthoni van Noordt, in diens *Tabulatuurboeck van psalmen en fantasieën* uit 1659.
In 1962 bepleitte musicoloog Frits Noske niet alleen een nieuwe visie op Sweelinck, ook kapittelde hij Bernard van den Sigtenhorst Meyer die in zijn Sweelinckbiografie geen enkele aandacht had geschonken aan 'het onvolprezen tabulatuurboek van Anthoni van Noordt, dat zeker een dissertatie waard is'.[4] 'En toch is dit werk, dat de ingewijden steeds weer versteld doet staan door zijn meesterschap van evenwicht en concentratie, een der belangrijkste voortbrengselen van Sweelinck's school, qualitatief gelijkwaardig aan het beste uit het oeuvre der Noord-Duitse organisten, en in zekere zin verhelderend voor het begrip van Sweelinck's eigen stijl.' Het heeft lang geduurd, maar hier ligt dan het product waarnaar Noske heeft gevraagd. Niet dat we Van Noordt een A-status willen bezorgen, wel geven we zijn muziek een inbedding binnen de cultuurgeschiedenis van de Gouden Eeuw.

0.2. Aanleiding

Dit boek over de Amsterdamse orgelcultuur tussen 1630 en 1675 heeft een historie van meer dan tien jaar. Aanvankelijk richtte mijn onderzoek zich bijna uitsluitend op het *Tabulatuurboeck van psalmen en Fantasyen* van Anthoni van Noordt; in het bijzonder op de wijze van uitvoeren, de interpretatie van de muzieknoten. Daarbij beschikte ik over goede en heldere notenteksten in twee verschillende edities: een uitgave bezorgd door Max Seiffert uit 1896 en een moderne editie in de serie *Monumenta Musica Neerlandica,* die in 1976 was bezorgd door Jan van Biezen.[5] In beide uitgaven verstrekken de tekstbezorgers – Seiffert en Van Biezen – in hun inleidingen enige historische informatie en daarnaast aanwijzingen voor de uitvoering. Bestudering van de muziek maakte al snel duidelijk dat wat over Van Noordts composities was gepubliceerd niet alleen summier was, maar ook nauwelijks recht deed aan de enorme afwisseling in muzikale middelen die de componist had ingezet.
Bij het bestuderen van de psalmbewerkingen bleek er een nauwe relatie tussen muziek en tekst te zijn. Bij het tweede vers van psalm 116, waar in de tekst wordt gesproken over helse kwellingen en over de dood, is veel chromatiek toegepast. Dat versterkt de klacht van de tekst. Later ontdekte ik dat het psalmengedeelte valt op te vatten als een cyclus. Ik gebruikte de zestiende-eeuwse psalmberijming van Petrus Datheen om de relatie met de muziek te bestuderen. Die was immers in Van Noordts dagen in zwang. In de vijftiende psalm – waarmee het *Tabulatuurboeck* begint – komt de vraag aan bod: wie zal na dit leven de eeuwigheid beërven? De daarop volgende veertig verzen zijn op te vatten als het antwoord. Vooral het feit dat Van Noordt ten slotte psalm 24 heeft gebruikt waarin in het tweede vers staat 'die zal op de berg verkeren, etc…' overtuigde mij ervan dat er een bewuste ordening was toegepast. Daar kwam nog bij dat in de gecoloreerde psalm de schildering in noten van een berghelling viel te herkennen. Zulke ontdekkingen maken nieuwsgierig. Daarom zocht ik verder: in de literatuur en in Van Noordts muziek, maar ook die van zijn tijdgenoten. Welke gewoonten waren er en hoe zijn die in het specifieke geval van Anthoni van Noordt nader uitgewerkt?
De leer van de muzikale retorica helpt om dergelijke relaties tussen muziek en tekst te bestuderen. Afgezien van de beperkingen waarop ik in het vijfde hoofdstuk uitvoerig inga, stuitte ik in de gesprekken met musici en met musicologen soms op weerstanden. Men was van mening dat zulke muziek- en tekstverbanden kenmerkend waren voor de periode van de hoge barok, en niet zozeer voor de renaissance en de vroege barok. In de literatuur worden de Engelse, Hollandse en Noord-Duitse klavierwerken veelal benaderd als muzikale abstracties. Ze worden gezien als uitwerkingen van bepaalde vormprincipes. In het vijfde hoofdstuk bespreek ik vooraf enkele pogingen die aantonen dat de muzikale retorica vat heeft gehad op componisten als Matthias Weckmann en Ditrich Buxtehude. Bij Sweelinck, Scheidt en andere Noord-Duitse componisten zijn zulke aanzetten nauwelijks te vinden. Vandaar dat ik de poging heb ondernomen om dit onderwerp bij de

[4] Noske 1962-1963, 129). Noske verwijst naar Van den Sigtenhorst Meyer 1935.
[5] Zie Anthoni van Noordt *Tabulatuurboeck van psalmen en fantasyen* (1659), Jan van Biezen (ed.) (Amsterdam, 1976). Uitgave van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. *Monumenta musica neerlandica*, XI.

muziek van Anthoni van Noordt bespreekbaar te maken. Geleidelijk aan raakte ik er steeds meer ervan overtuigd dat er heel wat conventies moeten hebben bestaan op het terrein van de expressieve betekenissen van de muzikale figuren. De muzikale en muzikaal-retorische analyses vroegen bij dit onderzoek dus veel aandacht, ook vanwege de problemen van methodologische aard die waren te overwinnen.
Eerder was ik gestart de biografische achtergronden van Anthoni van Noordt in kaart te brengen. Over het leven van deze organist was weinig bekend. Het was al heel wat dat Joh. Giskes de samenstelling van het gezin Van Noordt had weten te achterhalen, toen hij twintig jaar geleden een akte uit 1640 presenteerde waaruit blijkt dat vader Sybrandus schoolmeester was en dat hij vier zonen had: Jacobus, Anthoni, Joan en Lucas.[6] Jacobus en Anthoni werden beiden stadsorganist te Amsterdam, Jan of Joan werd kunstschilder en Lucas stond als predikant te Diemen. Over Jacobus was veel te vinden. Omdat hij failliet is gegaan is een overvloed aan notariële akten beschikbaar. Joan, van wie nog heel wat schilderijen zijn overgeleverd, was ook een tamelijk schimmige figuur.[7] De Canadese kunsthistoricus David de Witt heeft in zijn dissertatie een uitvoerige beschrijving van het oeuvre gegeven. Buiten het feit dat Anthoni in 1659 zijn *Tabulatuurboeck* had gecomponeerd, was over diens levensomstandigheden nauwelijks iets bekend.
Archiefonderzoek bracht veel nieuwe feiten aan het licht. Het terugvinden van de octrooiaanvraag voor het *Tabulatuurboeck* was van belang, ook omdat er een beoordeling van de bekende Constantijn Huygens aan was gehecht. Dit leidde in 1987 tot een eerste publicatie samen met Simon Groenveld in een bundel bij de herdenking van de driehonderdste sterfdag van Constantijn Huygens.[8] In die periode lukte het ook om het enig bewaard gebleven exemplaar terug te vinden.[9] Van Biezen had in zijn uitgave van het *Tabulatuurboeck* nog gemeld dat dit boek vermoedelijk verloren was gegaan, maar het bleek in de tweede wereldoorlog verhuisd te zijn naar de *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow. Zodoende was het mogelijk alle aspecten van Van Noordts eigen notatie te bestuderen aan de hand van filmbeelden van de originele notentekst. Daarna ontdekte ik dat het gezin Van Noordt in Schagen had gewoond en dat waarschijnlijk de grootvader van vaderskant bode was geweest van de Gecommitteerde raden van West-Friesland en het Noorderkwartier. In 1630 verhuisde het gezin naar Amsterdam, waar vader Sybrandus Fopsz zich vestigde als onderwijzer. Al met al leverde het onderzoek een gedetailleerd overzicht van de familie Van Noordt en het milieu waarin de diverse leden zich bewogen.
Problematisch was ook dat er veel lacunes waren in de kennis van de Amsterdamse organisten uit de zeventiende eeuw. Zelfs de levensbeschrijving van Jan Pietersz Sweelinck – die in de literatuur toch veel aandacht kreeg – was in de laatste decennia nauwelijks bijgewerkt. Door zijn studie over Sybrandus van Noordt jr. voorzag Rein Verhagen in een leemte in onze kennis van latere organistengeneraties.[10] In het eerste hoofdstuk geef ik een overzicht van de biografische gegevens van de zeventiende-eeuwse organisten. Omdat over de sociale positie van deze stadsorganisten eerder nauwelijks iets is gepubliceerd greep ik de gelegenheid aan dit gat te dempen. Een analyse van de maatschappelijke aspecten dient ook om de publicatie van Anthoni's *Tabulatuurboeck* beter te plaatsen. Wat was de doelgroep? Waar diende het voor?
In mijn onderzoek bleek steeds de belangrijke invloed van het contemporaine type orgel op de muziek. Allerlei aspecten als stemming, disposities, het timbre en de ademende wind zijn van belang om te beseffen hoe de orgelmuziek uit die tijd heeft geklonken. Daar komt nog bij dat in de periode van Anthoni's Amsterdamse verblijf er veel gedaan werd om de orgels 'bij de tijd' te brengen. De vraag rijst dan wat de (muzikale) redenen zijn om elk orgel al na zo'n twintig jaar ingrijpend te vernieuwen. Op grond van alle archiefgegevens en de technische beschrijvingen opgemaakt tijdens de restauratie bleek het mogelijk om veel details te achterhalen. Een poging volgde om die gegevens van technische aard te koppelen aan muzikale ontwikkelingen van de renaissance naar de vroege barok.

---

[6] Giskes 1989.
[7] In 2000 promoveerde David de Witt op een dissertatie *Jan van Noordt (1624-after 1676) "…famous history- and portrait-painter in Amsterdam"* aan de universiteit van Kingston. Hierin is een uitgebreide catalogus van het oeuvre van Van Noordt te vinden.
[8] Groenveld en Den Hertog 1987.
[9] Deze vondst was mogelijk vanwege de bemiddeling van papyroloog prof. dr. Klaas Worp uit Haarlem, die mijn verzoek om inlichtingen doorstuurde naar zijn collega prof. dr. Kurt Treu te Berlijn. Die won informaties in bij de Staatsbibliotheek te Berlijn (toen nog achter de muur) en kreeg inlichtingen over de vindplaats.
[10] Verhagen 1989.

En dan waren er de uitvoeringen waarbij het orgel werd gebruikt. Over de zeventiende-eeuwse orgelbespelingen is slechts incidenteel en dan nog slechts in het voorbijgaan gepubliceerd. Over de aard en de structuur van deze evenementen bestond weinig inzicht. Voor de een waren het anomalieën – vooral omdat Constantijn Huygens er in zijn *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden* uit 1641 negatief over had geschreven. Voor de ander waren het culturele evenementen van de bovenste plank, zeker als men schreef over de Sweelincks. Omdat Huygens' boekje zo'n een belangrijke rol in de geschiedschrijving heeft gespeeld, analyseerde ik dit werk in mijn doctoraalscriptie (1995). Daarbij bleek dat Huygens vooral de subjectieve waarheid op het oog had: hij wilde zijn lezerspubliek ervan overtuigen dat de organist de gemeentezang zou gaan begeleiden. Zijn beweringen over de bespelingen komen gechargeerd over. Van te voren had hij zich kennelijk gerealiseerd welke tegenstand zijn standpunt kon oproepen. Vooral kerkleden uit piëtistische kringen, waaronder Jan Jansz Calckman als een van de meest militante, ergerden zich aan Huygens' pogingen om verandering in de kerkelijke situatie aan te brengen en zorgden voor veel rumoer.
Deze discussies over de bespelingen en over de invoering van de gemeentezangbegeleiding vormden een goede opstap om te komen tot een breed beeld van de orgelbespelingen zoals ze er in de zeventiende eeuw in Amsterdam geweest moeten zijn. Het bleek goed mogelijk allerlei structurele componenten in kaart te brengen. Ook de ontwikkelingen konden nader worden geschetst. Tegelijk blijft het individuele evenement en ook de perceptie van het publiek enigszins in het duister omdat er op dat punt nauwelijks bronnen zijn.
Kortom, een zoektocht die begon als een poging om de muziek uit het *Tabulatuurboeck* beter te begrijpen en om tot een goede uitvoering te komen, is uitgelopen op een onderneming om de Amsterdamse orgelcultuur uit de zeventiende eeuw te overzien, er meer inzicht in te krijgen en zo Van Noordts muziek van een ruim kader voorzien.

0.3. Orgelcultuur

Dit boek gaan over de orgelcultuur. De term cultuur wordt in verschillende betekenissen toegepast, afhankelijk van wie haar gebruikt of van de doelen die men beoogt. Sociologen, antropologen, cultuurhistorici, stuk voor stuk hebben ze zo hun eigen ideeën over wat cultuur is. Een voor ons doel gemakkelijke en tamelijk brede definitie is dat cultuur kan worden opgevat als de historische en contemporain bepaalde resultaten van menselijk handelen, zoals aanwezig in een systeem van symbolen, normen en waarden, kennis en voorwerpen van kunst van menselijk handelen en denken.[11] Daarbij nemen we de opmerking van Willem Frijhoff mee dat 'het specifieke van cultuur niet is dat ze dingen produceert, maar dat ze betekenis schept'.
Het hanteren van het begrip cultuur maakt dat we ons nogal eens zullen moeten losmaken van de individuele cultuurdragers. Het gaat meer om de algemene patronen en structuren. Dat is onontkoombaar, want meestal is het individu, het evenement en het moment nauwelijks in beeld te brengen. Daarvoor zijn de historische bronnen te gebrekkig. Organisten en orgelmakers hebben zich zelden of nooit verantwoord. Toen Anthoni van Noordt in 1659 zijn *Tabulatuurboeck* publiceerde, legde hij in het woord vooraf alleen algemene uitspraken vast. Ze waren bedoeld om de welwillendheid te krijgen van de Amsterdamse burgemeesters aan wie hij het boek opdroeg. Orgelmakers als Germer en Jacobus van Hagerbeer en Hans Wolfgang Schonat waren ambachtslui die eventueel vooraf een bestek inleverden. In zo'n stuk – als het al bewaard bleef – stonden de algemene contouren van het werk vermeld.
De term cultuur is veelomvattend. Er zijn veel vormen waarin zij zich kan uiten. Frijhoff merkte al op dat de cultuur van de Gouden Eeuw door de negentiende-eeuwers hoofdzakelijk werd beperkt tot schilderkunst. In werkelijkheid was de cultuur van de zeventiende-eeuwse Republiek aanmerkelijk rijker.[12] In ons onderzoek staat de muziek en meer speciaal de orgelmuziek centraal. Alleen al uit het feit hoe belangrijk de stadsregering het vond om de stadsorgels, waarvan er in de periode 1630-1675 vijf waren, steeds weer voor veel geld te moderniseren, kan men aflezen dat het in het openbaar musiceren op orgels een belangrijk element van de cultuur was. Het stadsbestuur stelde organisten en balgentreders aan. Het publiek kwam en masse naar de kerk om daar te

[11] Frijhoff en Spies 1999, 52-53.
[12] Frijhoff en Spies 1999, 53.

wandelen en zich te verpozen en intussen naar orgelmuziek te luisteren. Philipp von Zesen noemde in zijn stadsbeschrijving (1664) het kleine orgel in de Nieuwe Kerk het instrument : 'darauf man alle tage, sonderlich bei winterabenden, da viel volkes in dieser Kirche auf und ab wandelt, zu spielen gewohnet'.[13] Dit klinkt niet alsof de orgelmuziek centraal stond. Nu er toch veel mensen waren had men de gelegenheid aangegrepen om het instrument te bespelen en daaruit was een gewoonte voortgekomen…
Binnen het verschijnsel cultuur zou men de term orgelcultuur kunnen gebruiken. Maar dan dient men wel te beseffen, dat deze deelcultuur zelf ook weer allerlei facetten kent, en er vele soorten actoren in optraden, uit verschillende bevolkingsklassen en diverse beroepen. Dat valt ook te constateren in de historiografie van de orgelcultuur die sterk bepaald is door het perspectief van de auteurs. Kerkhistorici keken overheersend naar de opvattingen van de kerkelijke instanties die nogal eens argwanend waren om orgels in de kerk een plaats te geven. De literatuur over Jan Pietersz Sweelinck is bepaald door liefhebbers die vooral het esthetische en het hoogwaardige van diens muziek wensen te benadrukken. Ook cultuurhistorici en organologen betraden dit veld, maar zagen niet altijd de totale samenhang. Het zal lastig blijken te zijn om recht te doen aan alle perspectieven. Desondanks staan we een brede inbedding voor waarbij zo veel mogelijk aspecten van de orgelcultuur aan de orde komen. Daarbij confronteren we niet alleen de verschillende standpunten met elkaar, maar bespreken we ook de ontwikkelingen. Het tijdvak 1630-1675 staat centraal omdat Anthoni van Noordt (met zijn familie) in 1630 naar Amsterdam kwam en omdat hij in 1675 overleed. Die grenzen zijn niet al te star aangehouden. Soms bewegen we ons ver buiten de genoemde periode om zo de ontwikkelingen van de lange termijn op het spoor te komen. Dat maakt het toch nog mogelijk om gewoonten uit de (beperkte) periode van 1630-1675 op het spoor te komen.

0.4. Opzet boek

De organisten hebben in belangrijke mate het gezicht van de orgelcultuur bepaald. Het eerste hoofdstuk is dan ook gewijd aan de Amsterdamse stadsorganisten. Zij waren hier de cultuurdragers bij uitstek, of zoals Annie en Jan Romein sommigen onder hun noemden: de 'erflaters van onze beschaving'.[14] Niet voor niets besprak het echtpaar in hun cultuurhistorische overzicht ook Jan Pietersz Sweelinck. Ze grepen de gelegenheid aan om een breder beeld van de orgelcultuur te schetsen. Hun uiteenzetting eindigde met een vermaning: 'maar laten zij Sweelinck niet te nadrukkelijk opeisen voor het Nederlandse pantheon, want niet als de Nederlandse musicus die hij onmiskenbaar was, maar als de Europese kunstenaar die hij voor zijn Duitse erfgenamen werd, heeft hij zijn cultuurhistorische taak vervuld'. Hoewel wij de Europese invloed van Sweelinck niet willen onderschatten, valt de nadruk hier op zijn Hollandse erfenis. Zijn Amsterdamse opvolgers uit de Gouden Eeuw komen aan bod, met het accent op de drie Van Noordts: Jacobus, Anthoni en Sybrandus jr. Met hulp van biografische gegevens laten we zien wie deze cultuurdragers waren en hoe hun loopbanen er uitzagen. Vervolgens bespreken we de sociale status van de beroepsgroep van de zeventiende-eeuwse vakorganisten.
De sociale status bepaalt in belangrijke mate de positie die iemand inneemt en het prestige dat daaraan door anderen wordt toegekend. Welke plaats hadden deze organisten in de stratificatie van de Gouden Eeuw? Daarbij gaat het uiteraard niet alleen over hun economische positie. Het is van groter belang te weten over welk cultureel kapitaal zij beschikten. Bourdieu onderscheidde daarvan drie vormen.[15] Enerzijds zag hij een *belichaamde staat*, waarbij hij vooral de 'duurzame disposities' op het oog had. Hij doelde hiermee op de opleiding en de wijze waarop inprenting en assimilatie binnen de beroepsgroep optreedt. Er is echter ook de *geobjectiveerde staat*, die optreedt in de vorm van cultuurgoederen, in ons geval de orgels, maar vooral ook de composities. Bourdieu vond het van belang dat ze de sporen vormen of dat ze de verwerkelijking zijn van theorieën, van kritiek op de theorieën, van problematiek, enzovoorts. Niet voor niets schreef Anthoni van Noordt in de opdracht van zijn *Tabulatuurboeck* dat in zijn composities het nodige te vinden was dat hij 'ter bevordering der Speelkonste' had teweeggebracht, en dat hij hoopte dat de uitgave zou dienen

[13] Von Zesen 1664, 240.
[14] Romein-Verschoor 1976[11], 211-230.
[15] Bourdieu 1992, 120-141.

tot ‘meerder en meerder voortsettinge der selver’. Zo bekeken zijn deze composities niet alleen artistieke hoogstandjes die originaliteit en artisticiteit tonen, maar ze zijn vooral ook de weerslag van ideeën en van symbolen. Uiteraard is er economisch kapitaal nodig om dergelijke producten te kunnen vervaardigen en ook, voor de gebruiker, om ze te kunnen aanschaffen; maar het gaat er vooral om of ze een rol konden spelen bij culturele activiteiten. Bourdieu zag ook de *geïnstitutionaliseerde staat* als een vorm van cultureel kapitaal. In de huidige tijd is het diploma of de titel een belangrijk middel waardoor de actor institutionele erkenning krijgt. Op dit punt zullen we zien dat de orgelcultuur in de Gouden Eeuw nog sterk was gebonden aan het individu. Sommige organisten, zoals vooral Sweelinck, konden veel bereiken omdat ze zoals een zeventiende-eeuwer schreef ‘goddelijk in kunsttalent’ waren en dat talent erkenning vond.[16] We moeten beseffen dat er in die tijd geen conservatoria waren, geen vast omschreven standaarden en competentieprofielen. Anderzijds kon niet iedereen zomaar organist worden, zelfs al werden naarmate de eeuw vorderde de aanstellingsprocedures steeds formeler. Opvallend is ook dat aan het eind van de eeuw de instructies voor de organisten soms zeer uitgebreid waren. Dat laatste kan een indicatie van institutionalisering zijn geweest, maar vaak missen we de inhoudelijk kaders. Om een beeld te krijgen van de status van het beroep staan in het eerste hoofdstuk vooral de opleiding, salaris, economische vermogen, prestige en eer centraal, benevens de veranderingen binnen deze aspecten.

In het volgende hoofdstuk komen de Amsterdamse orgels aan bod. In de periode 1630-1675 was daarover heel wat te doen. Enkele gerenommeerde orgelbouwers – Levijn Eekman, Germer en Jacobus van Hagerbeer, Hans Wolfgang Schonat en Roelof Duyschot – verrichtten in Amsterdam belangrijk werk. In de beide orgels van de Oude Kerk zien we dat de sfeer van Jan van Covelens en Hendrick Niehoff – de grote geesten op het terrein van de orgelbouw uit de zestiende eeuw – nog tastbaar aanwezig was. We bespreken stap na stap de werkzaamheden die werden uitgevoerd aan de instrumenten in de grote Amsterdamse stadskerken tussen 1630 en 1675. We kijken zowel naar de grote lijn als naar de details. De term ‘orgel’ heeft oude papieren, soms gebruikte men ook wel de term ‘organe’[17]. Daarmee wordt gedoeld op de orgels als werktuigen, machines met mechanische overbrengingen, waarin met hulp van de wind allerlei akoestische verschijnselen werden opgewekt. Geregeld verrichtten orgelmakers technische hoogstandjes. Qua vernuft liep de orgelbouw ver vooruit op wat in de industriële revolutie economisch werd uitgebuit. Overigens waren orgelmakers praktijkmensen. Uit de analyse van hun werk blijkt meestal dat ze hun resultaten op pragmatische en experimentele wijze verkregen. Van fysische theorieën wisten ze niet veel meer dan wie ook in de zeventiende eeuw. De kenmerken van hun pijpen, van de windstroom en van de boventonen bepaalden zij niet door toepassing van theorieën en formules, maar door praktisch zoeken en veel ervaring.[18]
We beschrijven elke component om zo de concepten en ideeën van orgelmakers en organisten uit die tijd over klank en klankvorming te achterhalen. Het gaat dus om de verhouding van de techniek met de muziekpraktijk, van de klankidealen, om de wijze van registreren, hoe de klanken konen worden gecombineerd, maar ook om de applicatuur. Daarvoor is het nodig relaties te leggen met de fysica en de chemie. Modern onderzoek laat steeds beter zien wat de eigenschappen zijn van materialen, wat de interactie is tussen de bewegende wind en de akoestiek, hoe het timbre wordt beïnvloed door materiaalkeuze. Het is interessant om de resultaten van deze moderne research te confronteren met de concepten, maar ook misconcepten die men in de zeventiende eeuw over die zaken had.
Uiteraard oefenden de innovaties in de orgelbouw grote invloed uit op de orgelcultuur. Het publiek wenste vernieuwingen. Nieuwe vormen van gebruik – zoals begeleiding van de gemeentezang – maakten die ook noodzakelijk. De overheid vond de orgels van zo groot belang, zowel als artistiek object als als voorwerp dat de stad aanzien gaf, dat orgelmakers in deze vroege tijden zich genoodzaakt zagen om veel experimenten uit te voeren. De Duitse organist Arnolt Schlick (1511)

[16] Geciteerd uit Boxer 1988, 33. Boxer verwijst naar J. van B.I.C. Tus, *Een Onderscheyt Boeckje ofte Tractaetje van de fouten en dwalingen der politie in ons Vaderlant* (Amsterdam, 1662).
[17] Verdam 1932, 445.
[18] Cohen 1984.

vond dat sommige orgelbouwers te ver gingen.[19] Hij merkte cynisch op dat het altijd goed was om op kosten van een ander te leren, maar dat men niet nadacht hoeveel geld daar wel mee gemoeid was. Organist Aeneas Veldcamps schreef in 1728 dat orgelmakers niet meer zo goed betaald werden als in het verleden, waardoor ze niet meer zoveel tijd hadden om hoge kwaliteit te leveren op het terrein van de windlades.[20]

Binnen de orgelcultuur speelde het publiek een hoofdrol. Het kwam naar de kerken en bezocht de orgelbespelingen. Omdat de beschikbare historische informatie niet is geconcentreerd rond een bepaalde periode kunnen we niet zomaar bepalen wat tijdens de Amsterdamse bespelingen in 1630 ten gehore werd gebracht en wie hierin geïnteresseerd waren. Daarom bewegen we ons over een lange periode in de geschiedenis om te zien hoe de orgelbespelingen ontstonden en welke ontwikkelingen ze doormaakten. Door extrapolatie kunnen we dan vermoeden hoe de bespelingen er in een bepaald jaar uitzagen. Ook zetten we kennis van de cultuur, van de kerkgebouwen en van het overheidsbeleid in om het kader te verkennen.
Hier zij opgemerkt dat wij bij voorkeur de term orgelbespelingen of bespelingen gebruiken en niet de term orgelconcerten die in de literatuur nogal eens voorkomt. Het woord concert werd in de periode van het *ancien regime* gebruikt als meerdere instrumenten tegelijk en in afwisseling met elkaar werden bespeeld. In latere tijden werden met concerten muziekuitvoeringen bedoeld, waarop een betalend publiek afkwam; dat publiek werd geïnformeerd in een gedrukt programma over wat ten gehore werd gebracht. Een concert had naast muzikale dus ook economische kanten. Bij de bespelingen was er niets van dit alles: geen entreegelden, geen programmaboekje, wel werkten soms andere instrumentalisten en vocalisten mee.
De orgelmuziek heeft in de laatste eeuwen verschillende connotaties opgeroepen. Voor de een prevaleerde de stichtelijkheid, zeker omdat het orgel in de kerk stond en een liturgische functie had – ofwel onderdeel was van de kerkelijke cultuur. Daarnaast werd het gebruikt voor amusement, niet zelden speelde men er dansmuziek op – allemandes, gavottes, gigues en wat dies meer zij. Ook ging men zorgen voor speciale effecten, zoals vogelimitaties en onweergeluiden. Voor organisten en voor de ware liefhebbers was het de artisticiteit van speler en instrument of – zoals men in het verre verleden zei – ‘de konst’ die centraal stond. Voor deze categorie luisteraars waren het de muzikale uitdrukkingsmiddelen die bepalend waren voor de kwaliteit en dus voor de luisterervaring. Deze drie aspecten, stichting, vermaak en ‘const’, worden uitvoerig besproken, evenals de spanningsvelden daartussen. De hele zeventiende eeuw waren er discussies of het orgel alleen zou worden gebruikt bij de bespelingen of dat het zou worden ingezet bij de begeleiding van de gemeentezang. In Amsterdam duurde het tot 1680 alvorens de overheid besliste dat de organisten ook de gemeente zou gaan begeleiden.
Het fenomeen van de orgelbespelingen moet worden gezien tegen de achtergrond van een stadscultuur met een religieus pluriforme bevolking. Amsterdam was een wereldstad die vooral afhankelijk was van de commercie en van de scheepvaart. Onder invloed van een enorme expansiedrift was het handelsnetwerk vanaf ongeveer 1615 uitgestrekt over vrijwel alle delen van de toen aan de Europeanen bekende wereld.[21] Het groeide uit tot een stapelmarkt voor goederen. Dat bracht met zich mee dat het ook een stapelmarkt werd voor informatie, een van de belangrijkste knooppunten voor het internationale berichtenverkeer. Hier kon men een overzicht krijgen van vraag en aanbod. Violet Barbour schreef dat de accumulatie van kapitaal in Amsterdam voor die tijd enorm groot was: deze ‘zou zeker een rampzalige inflatie veroorzaakt hebben als het niet weggezogen was door openbare en particuliere ondernemingen’.[22] Ook de orgelcultuur heeft daarvan geprofiteerd. Von Zesen schreef over het grote orgel in de Nieuwe Kerk dat het ‘herlich und köstlich’ was en ‘auch alle die andern in diesen Niederländern an kostbarkeit und schmukke weit übertrift’.[23] Peter Burke noemde meerdere metropolen centra van ‘performance’: ‘the centres of most of the great European cities of the early modern period were stages for many kinds of drama; religious and secular, official and unofficial, indoor and outdoor,

[19] Schlick 1511, 65.
[20] Veldcamps 1727, 11.
[21] Lesger 2001, m.n. 255.
[22] Barbour 1965², 56.
[23] Von Zesen 1664, 238.

formal and informal, permanent or occasional'.[24] Een van die vormen werd gevonden in de orgelbespelingen.

Goede organisten, fraaie orgels en verzorgde bespelingen, het zijn voorwaarden voor een krachtige en bezielde orgelcultuur. Maar het medium waar het uiteindelijk om ging is de muziek die men ten gehore bracht. De moeilijkheid is uiteraard dat de voortgebrachte klanken door hun vluchtige karakter allang zijn weggestorven en niet terugkeren. Het reconstrueren van het repertoire met de muzikale inhouden is dus slechts op indirecte wijze mogelijk. Vandaar dat het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt centraal staat. Een serie psalmbewerkingen en zes *Fantasia's* leveren alles bij elkaar heel wat muzieknoten op. Tot nu toe is er nog geen diepgravende analyse van gepubliceerd. In het vierde en vijfde hoofdstuk van dit boek hebben we daarvoor de ruimte gereserveerd.
De vraag die muziekhistorici al vele malen hebben gesteld is, waarom organisten in de Gouden Eeuw zo weinig muziek hebben gepubliceerd, terwijl er toch zo enorm veel werd gespeeld. Die kwestie komt uitvoerig aan bod. Centrale vragen zijn: wat verstond men onder componeren? Welke competenties hadden organisten in huis? En wat was de rol van de uitgeschreven en van de gepubliceerde muziek? De manier van noteren had alles te maken met muzikale stijlen. De beschrijving van deze kwesties vormt de aanloop tot een uiteenzetting over het repertoire in die tijd. Daarbij schenken we eerst aandacht aan enkele specifieke genres die typerend waren voor de organistenpraktijk van die tijd: de bewerkingen van vocale stukken, specifiek de madrigalen en de muzikale veldslagen, de *Batailles*. Bij de bespreking van de veldslagen blijkt dat men het effectwerk niet schuwde en dat ook programmatische elementen bij de orgelmuziek behoorden. Beide onderwerpen zijn in de literatuur van de Hollandse orgelkunst nauwelijks besproken. Toch zijn hierbij belangrijke vaardigheden van organisten in het geding. Het toevoegen van muzikale figuren en versieringen aan een compositie veronderstelt immers dat men inzicht heeft in de muziektheorie: de modi, de regels van de polyfonie, en de ritmiek, om maar enkele van de belangrijkste aspecten te noemen. We zullen zien dat gevoel voor muzikale opbouw eveneens een grote rol speelde. Over de genres van de psalmbewerking en de fantasia is wel veel gepubliceerd. Het is dus mogelijk om daarvoor te leunen op de secundaire literatuur. Met behulp van historische bronnen zijn enkele facetten hier anders belicht dan in de literatuur gebruikelijk is. Omdat in Holland betrekkelijk weinig over muziektheorie werd gepubliceerd, maken we gebruik van bronnen uit heel Europa. Dat brengt uiteraard het gevaar van vertekening met zich mee, maar dat risico moeten we nemen om een zo zuiver mogelijk beeld te creëren.
Het tweede deel van het vierde hoofdstuk is ingeruimd voor een muzikale analyse van het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt. Wat is het kenmerkende van zijn syntaxis? Simpeler gezegd, welke 'regels' paste hij algemeen toe en wat waren de uitzonderingen? De plaatsen van de consonanten en dissonanten waren gereguleerd. Toch valt het niet altijd mee om bij de analyse de structuur te zien. Vandaar dat we steeds voorbeelden geven om zo de eigenaardigheden op het spoor te komen. We bekijken separaat de modi, de intervallen, de harmonische samenklanken, de maatsoorten, de ritmen en de figuren en versieringen. Daarbij ligt altijd het gevaar op de loer van wat men in het Engels 'scorism' noemt. Dat wil zeggen dat de analyse gericht is op wat genoteerd staat, in plaats van op het klinkende verloop. Om hier aan tegemoet te komen maken we gebruik van meer procesgerichte aanpakken, zoals die zijn voorgesteld door Fritz Reckow en Frits Noske. Dat laat ook zien dat de vormprincipes niet zozeer uitgingen van grotere gehelen die nader werden onderverdeeld, maar van vormen die al doende gestalte kregen. Vandaar dat we niet over de 'vormen' van de psalmverzen spreken, maar over 'types'.
Van Noordt gaf zes verschillende *Fantasia's* uit en liet daarin zien dat hij in staat was een scala aan muzikale procedés toe te passen. Deze composities komen creatief en gecompliceerd over. Een vast thema wordt steeds herhaald, in een *Fantasia* soms wel meer dan dertig keer. Van Noordt zette een arsenaal aan middelen in om te voorkomen dat zijn stukken monotoon overkomen. Deze *Fantasia's* hebben de aandacht getrokken van de muziekhistorici – meer dan de psalmbewerkingen – vanwege hun moderne karakter. Zelfs heeft men ze getypeerd als barokfuga's. Vandaar dat we de aandacht schenken aan de opbouw van deze stukken, de wijze waarop de themaverwerkingen

[24] Burke 1993, 27.

en de tussenspelen in deze stukken zijn verwerkt om te kunnen zien in hoeverre Van Noordt op zijn tijd vooruitliep.
Het *Tabulatuurboeck*, het werk van één componist, neemt een tamelijk geïsoleerde plaats in binnen de Europese orgelcultuur. De analyse is dan ook gericht op het achterhalen van het eigene en op de grote verschillen tussen de diverse aparte werken. Omdat componisten in deze tijd *diversitas* [verscheidenheid] en *varietas* [afwisseling] nastreefden is eenheid in de compositiestijl niet steeds eenvoudig te ontdekken. Anders gezegd: het zal niet meevallen om, als er een handschrift opduikt met een muziekwerk waarvan men zou kunnen vermoeden dat het van Van Noordt is, op basis van de hier gegeven stilistische analyses tot een zekere toeschrijving te komen. Elke mens heeft een eigen vingerafdruk en een volstrekt individuele irisstructuur. Zo heeft ook elke componist zijn eigen muzikale taal, maar die kan zo complex zijn dat de kenmerken ervan steeds met moeite zijn te achterhalen.

In het laatste hoofdstuk staan de betekenissen van Van Noordts muziek centraal. Dat onderwerp kan gemakkelijk discussie oproepen. Want wat muziek eigenlijk is en waartoe het in staat is, zijn zaken die veel pennen in beweging hebben gebracht. Is het mogelijk relaties te leggen tussen de muzieknoten en buitenmuzikale zaken? Wat zijn de relaties tussen de teksten en de muziek van de psalmverzen uit het *Tabulatuurboeck*? Componist Anthoni van Noordt heeft geen expliciete schriftelijke uitleg gegeven van betekenissen van zijn muzieknoten. Wel valt te constateren dat het psalmboek, zoals gezegd, duidelijke trekken heeft van een cyclus. De psalmen zijn geordend naar rato van de teksten met de vraag van psalm 15 als uitgangspunt. Ook de titelpagina bevat verwijzingen die met hulp van de emblematische literatuur symbolisch vallen te duiden.[25] Van Noordt leefde in een tijd waarin men gewend was symboliek te zien in allerlei tekens – visueel en auditief. Kunsthistorici beseffen dat al heel lang. Vreemd genoeg is er op het punt van symboliek nog nauwelijks aandacht besteed inzake de muziek uit de Gouden Eeuw, zelfs ondanks het feit dat iemand als Sweelinck zich een intelligente en belezen componist toonde, goed op de hoogte van de internationale ontwikkelingen.[26] De enige die min of meer serieus studie maakte van betekenissen in de muziek van Sweelinck was E. Rebling.[27]
Uit de (zestiende- en) zeventiende-eeuwse literatuur blijkt een hechte relatie tussen de muziek en de tekst te hebben bestaan, leidend tot heftige emoties – men sprak van de affecten. René Descartes begon zijn *Compendium musicae* (rond 1618) met het statement: ‘Het doel van de muziektonen is per slot van rekening blijdschap en andere gemoedsbewegingen bij ons op te roepen. De gezangen kunnen daarentegen tegelijk treurig en vermakelijk zijn’.[28] Vervolgens liet hij zien dat muzikale eigenschappen bepaalde emoties opwekken. Zo schreef hij dat een langzaam tempo een traag gevoel opwekt, zoals matheid, treurigheid, vrees, hoogmoed. Een snel tempo echter zorgt voor vreugde. Hij eindigde zijn uiteenzetting met de verzuchting dat hij nu eigenlijk de gemoedsbewegingen stuk voor stuk zou moeten bespreken. In dat geval zou hij aantonen door welke intervallen, consonanten, maten en dergelijke ze werden opgewekt, maar dan was zijn traktaat niet langer een compendium. Anderen – Gioseffo Zarlino, Ioannes van der Elst, Athanasius Kircher, Johann Mattheson, om enkele van de belangrijkste te noemen – hebben op dit punt wel uitspraken gedaan die ons op weg helpen om expressieve duidingen van Van Noordts muziek op te sporen.
Van tijd tot tijd vragen we ons in het vijfde hoofdstuk af in hoeverre een besproken figuur in de muziek van Van Noordt een topos van semantische aard was. Daarom vergelijken we soms overeenkomende figuren in de orgelwerken van andere orgelcomponisten – zoals Jan Pietersz Sweelinck, Samuël Scheidt, Jan Adam Reincken, Matthias Weckmann – om te zien of er wellicht conventies zijn geweest. Verder dan algemene aanduidingen en exemplarische voorbeelden kunnen wij in dit verband niet gaan. Hier ligt nog een onderzoeksterrein braak.

[25] Bij ‘symbolisch’ denken we vooral aan relaties die op wetmatigheden, regels of aangeleerde culturele codes gebaseerd zijn We zien zulke relaties niet als mystieke of etherische formules. Monelle 2000, 196-197.
[26] Dirksen 1997.
[27] Rebling 1950, 112-131.
[28] Brockt 1987, 2-3, 8-9 en 68-69. In het Latijn is de openingszin van Descartes: ‘Finis ut delectet, variosque in nobis moveat affectus, fieri autem possunt cantilenæ simul tristes & delectables, nec mirum tam diversa’.

Het tweede deel van het vijfde hoofdstuk is gewijd aan de uitvoeringspraktijk. Wat zeggen de historische bronnen over de wijze waarop men gewend was de orgelmuziek uit te voeren; wat waren de geldende regels; wat kan de notentekst ons op dit punt nader openbaren? Niet voor niets is dit onderwerp gekoppeld aan het onderdeel betekenisgeving. Juist de relatie tussen de muziek en de tekst maakt het mogelijk te zien welke affecten de componist op het oog had. De heftige affecten waarvan in de psalmteksten sprake is, zullen hun vertaling moeten vinden in de uitvoering van de psalmverzen. We benadrukken dat Van Noordts muziek indertijd op expressieve wijze zal zijn uitgevoerd. Zij werd niet opgevat als abstracte muziek, maar eerder als een reeks bewogen en emotionele orgelstukken die de luisteraars dichter bij de psalmteksten wilden brengen.

0.5. Ten slotte

Dit boek is de weerslag van een historisch onderzoek, hoewel het laatste hoofdstuk tevens een stimulans is om Van Noordts muziek op een andere wijze uit te voeren. Het ontleden van de muziek – zowel de syntaxis als de semantiek – is primair bedoeld om het denken van orgelcomponist Anthoni van Noordt op het spoor te komen. Toch beseffen we dat de analyse van een muzikale compositie meestal evenveel heeft te zeggen over de muziek zelf als over degene die de analyse heeft uitgevoerd. We hebben niet de pretentie te weten wat Van Noordt in een bepaalde situatie heeft gedacht. Wel kunnen we zijn resultaten vergelijken met die van collega's. We halen geregeld uitspraken van muziektheoretici uit zijn tijd aan, al zal de verbinding met Van Noordts muziek niet altijd even goed mogelijk zijn. Om een voorbeeld te noemen: wanneer we uitspraken van de Duitse theoreticus Christoph Bernhard gebruiken, dan is dat meestal om te laten zien hoe Van Noordt een bepaald verschijnsel in zijn muziek toepaste. Menige 'regel' van Bernhard heeft geen enkele geldingskracht voor de muziek uit het *Tabulatuurboeck*.
Laten we wel zijn, componisten werkten zelden of nooit volgens het boekje. Ze produceerden een muzikale tekst met allerlei individuele keuzes die soms uitzonderlijk waren. Toch streefden componisten uit de zeventiende eeuw geen aller-zuiverste individuele expressie na. Dat zou men in die tijd ook niet hebben begrepen. Eerder lieten componisten zien – zoals muzikale retorici zouden zeggen – dat ze de *inventio* [het uitvinden] beheersten en in staat waren om voor een goede *elaboratio* [uitwerking] te zorgen.

Hoofdstuk 1. De Amsterdamse organisten in de zeventiende eeuw, met het accent op de familie Van Noordt. Een overzicht en een onderzoek naar hun sociale positie.

> Es ist von jeher bekannt, daß die größten Klavierspieler auch die größten Komponisten waren aber wie spielten sie? Nicht so wie die heutigen Klavierspieler … Die wahren Klaviervirtuosen, wenn sie spielten, so war es etwas Zusammenhängendes, etwas Ganzes, man konnte es geschrieben gleich als gut durchgeführtes Werk betrachten. Daß Klavierspielen, daß übrige heißt nichts.
>
> Ludwig von Beethoven (1814).[1]

1.1. Inleiding

In de Gouden Eeuw waren er in de grote stad Amsterdam uitstekende mogelijkheden om te stijgen op de sociale ladder.[2] Goede contacten met regenten en financiële dotaties verhoogden de kansen op een aanstelling in stadsdienst. Heel wat succesverhalen kunnen worden verteld.
Hier komt dat van de familie Van Noordt aan bod. De vader, een schoolmeester met muzikale aspiraties, mocht beleven dat zijn twee zonen stadsorganist werden in de stad aan het IJ. Dat was binnen het stedelijke muziekleven de beste positie. Ook de kleinzoon werd stadsorganist in Amsterdam, maar zocht in 1690 zijn geluk in Haarlem, wat desastreus verliep. Opmerkelijk is dat deze familie niet uit Amsterdam kwam, maar uit het Noord-Hollandse Schagen. Het lukte hun de hegemonie van de Sweelincks en de Lossy's, de zittende muzikantenfamilies, te doorbreken. Aan de hand van een familiebiografie wordt duidelijk hoe de Van Noordts de posities verwierven, de functies uitoefenden en hoe zij weer van het toneel verdwenen. Dit alles krijgt nog meer betekenis als we ook de loopbanen van de Sweelincks, de Lossy's en hun directe opvolgers daarnaast onder de loep nemen.
Misschien lijkt het vanzelfsprekend dat Amsterdam in de zeventiende eeuw stadsorganisten in dienst had, maar dat was het niet. De synodes van Dordrecht in 1574 en 1578 hadden bezwaar aangetekend tegen orgelspel in het kerkgebouw. Desondanks had de magistraat de organisten Jan Pietersz Sweelinck en Willem Aertsz na de Alteratie van 1578 in hun posities gehandhaafd. Deze musici bespeelden het orgel vóór de kerkdienst en vanaf ongeveer 1590 verzorgden zij ook vrije bespelingen.[3] Nadat in 1636 het orgel in de Nieuwe Zijdskapel was gerenoveerd kwam er nog een derde stadsorganist bij. Al snel ontstond een rijke orgelcultuur met belangrijke vertegenwoordigers. De gereformeerde kerkenraad was niet blij met zulke ontwikkelingen. Het college mocht zich echter niet met deze organisten bemoeien.
Een gedetailleerd historisch overzicht van de beroepsgroep van de Amsterdamse stadsorganisten in de zeventiende eeuw ontbrak tot nu toe. Veel gegevens zijn verspreid over allerlei publicaties. Over *primus inter pares* Jan Pietersz Sweelinck, wiens invloed op de muziekhistorie niet valt te onderschatten, is veel geschreven.[4] Bij de historiografie van Sweelinck viel in eerste instantie de nadruk op de biografische aspecten, later vooral op de musicologische kant. Over de stadsorganisten Lossy, die van het begin van de eeuw tot 1674 fungeerden, publiceerde B. van den Sigtenhorst Meyer een artikel.[5] J.H. Giskes en T. Wind presenteerden gegevens over Jacobus van Noordt, organist van de Oude Kerk[6], terwijl Anthoni van Noordt, over wiens levensloop weinig bekend is, meerdere malen het onderwerp van studie was vanwege zijn *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen* uit 1659.[7] Over Sybrandus van Noord – van 1680 tot en met 1692 organist

[1] Geciteerd uit Molsen 1983, 62.
[2] Van Deursen 1991[5], 83.
[3] Zie hierover hoofdstuk III.
[4] Dozy 1885, Seiffert 1891, Van den Sigtenhorst Meyer 1934, Tusler 1958, Curtis 1987[3], Noske 1988 en Dirksen 1997.
[5] Van den Sigtenhorst Meyer 1935.
[6] Giskes 1989 en Wind 2006, 459-476.
[7] Seiffert 1897, Fischer 1960, Soeting 1980, Groenveld en Den Hertog 1987, Van Nieuwkoop 1990 en 1993 en Ouwerkerk 2004.

van de Amsterdamse Oude Kerk – verscheen een biografie van Rein Verhagen met een groot aantal tot dan toe onbekende feiten.[8]
Ondanks de overvloed aan details ontbreekt toch een samenhangend beeld. Daar komt bij dat er ondertussen veel nieuwe gegevens beschikbaar zijn gekomen, vooral over de familie Van Noordt. Het is dan ook de moeite waard een groepsportret te schilderen met een biografische inslag. Uiteraard staan daarbij de professionele carrières van de Amsterdamse stadsorganisten centraal, wel schenken we zonodig aandacht aan familieleden voor een inzicht in hun sociale posities.
Het tweede gedeelte van dit hoofdstuk gaat over de maatschappelijke plaats van deze Amsterdamse functionarissen. Over de Hollandse organisten uit de Gouden Eeuw bestaat nog nauwelijks een goed overzicht.[9] De gegevens uit het voorafgaande historische deel vormen een basis voor de beschrijving. Met hulp van archiefbronnen – ook uit andere steden – komt een samenvattend beeld tot stand. Het is daarbij goed te beseffen dat een stadsorganist door de magistraat werd benoemd en dus ambtenaar in stadsdienst was. De kerkmeesters hadden veel over de organisten te vertellen, ze deden dat echter als verlengstuk van de magistraat. De burgemeesters bleven altijd functioneren als 'opperkerkmeester'.[10]
De benoeming van alle functionarissen die tot de 'grootofficiën' behoorden, zoals de stadsorganisten, de kosters van de grote stadskerken, de stadsarchitect en andere functionarissen, vond plaats bij meerderheid van stemmen in de gezamenlijke vergadering van het college van burgemeesters.[11] Dit was anders dan bij de lage officies, zoals die van de bierdragers, die door een burgemeester op toerbeurt werden aangesteld. Goede relaties met het stadhuis waren voor een kandidaat-organist dan ook van doorslaggevend belang. De dichter Jan Vos beoordeelde het vergeven van ambten als een normale zaak:[12]

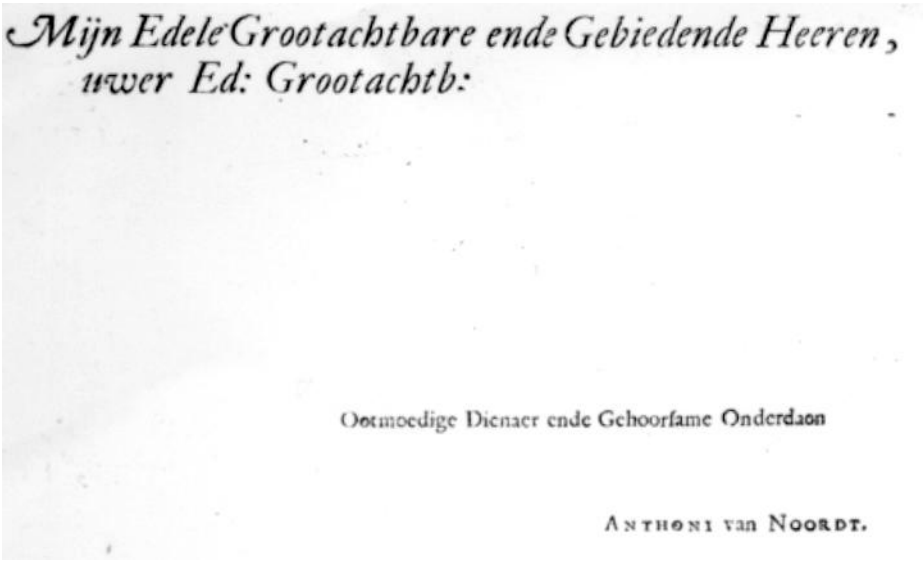
> Het Raadthuys geeft, zegt gy, all'ampten aan zyn vrinden,
> Dit is geen deugdt: maar plicht. Waarom dan bits gescheldt?
> Geen Turk, hoe wreedt, of hy zal zich aan bloedt verbinden.
> Waar 't bloedt dit recht ontschiet, daar lydt Natuur geweldt.

Wie eenmaal was aangesteld, had goede reden om te hopen op opvolging door zijn zoon. Soms bleef het ambt zelfs generatieslang in dezelfde familie. Dat kon de indruk wekken dat het om een erfelijk bezit ging.[13]
Het was toegestaan zich meester-organist te noemen zodra men een vaste aanstelling in stadsdienst had. Toch gedroegen stadsorganisten zich tegenover hun broodheren onderdanig. Anthoni van Noordt noemde zich in zijn *Tabulatuurboeck*: 'Ootmoedige Dienaer ende Gehoorsame Onderdaen'. Jan Pietersz Sweelinck ondertekende de opdracht van zijn composities aan de stadsregering op nederige toon – 'très humble et obéissant serviteur' – al genoot hij meer prestige dan Van Noordt.[14] Dit behoorde enerzijds tot de topos van dit soort opdrachten en was dus vormentaal. Anderzijds was het ook kenmerkend voor de strakke hiërarchie van de standenstaat. Het negentiende-eeuwse beeld van de zelfstandige kunstenaar die zich vrij voelde in zijn scheppingsarbeid en die ondergeschiktheid aan opdrachtgevers zoveel mogelijk vermeed, lag nog achter de horizon.[15]
Aanvankelijk was de organist vooral kerkelijke functionaris. Vandaar dat in het begin van de vijftiende eeuw hoofdzakelijk geestelijken het instrument bespeelden. Toen de werkdruk steeg, ontstond de behoefte aan gespecialiseerde vakmensen die voor de muziek waren vrijgesteld. Vandaar dat de organisten van de hoofdkerken te Dordrecht, Leiden, Arnhem, Haarlem en Utrecht rond 1500 leken waren.[16] In de loop van de zestiende eeuw groeide de positie uit, vooral toen er

---

[8] Verhagen 1989.
[9] Over de sociale positie van organisten is weinig gepubliceerd. Een en ander daarover is te vinden in studies van Arnfried Edler over organisten in de Noord-Elbische regionen (1978 en 1982).
[10] Vente 1989, 219-222.
[11] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 725, weddeboek. Fruin 1901. Het college van burgemeesters was in Amsterdam tamelijk onafhankelijk van de vroedschap. Bussemaker 1907. In de achttiende eeuw noemde men de ambten waar de burgemeesters in hun gezamenlijke vergadering over stemden: 'stemmende ambten'.
[12] Vos 1726, 386. Dudok van Heel 1980, 28.
[13] Vries 1977, 337. Het stelsel van de begeving van ambten bracht met zich mee dat bekwaamheid niet altijd vooropstond: 'het verstand komt met het ambt'.
[14] Het gaat hier om de *Cinquante Pseaumes de David* van 1604. Zie uitgave R. Lagas (Amsterdam, 1965).
[15] Elias 1991, 32.
[16] Vente 1989, 143-145. In het midden van de zestiende eeuw was de organist van de Amsterdamse Nieuwe Kerk een priester. Dozy 1885, 297.

zelfstandig orgelspel voor en na de kerkdienst kwam. Geleidelijk aan kwamen de organisten van de grote stadskerken tot een brede invulling van hun beroep. In notariële aktes zien we bij de naam van een organist bijna altijd zijn beroep vermeld. Dat was niet alleen tot onderscheid van naamgenoten, maar ook vanwege de status van de kerkelijke positie.
Een vroeg voorbeeld van professionaliteit biedt de carrière van Cornelis Simonsz Boscoop. Eerst was hij organist van de Oude Kerk te Delft. Van zijn leerlingen kennen we alleen Gerrit Hendriksz, bijgenaamd 'Orgelpijp', uit Leiden die later stadsorganist werd.[17] In 1568 manifesteerde Boscoop zich als componist met zijn zettingen van de *Souterliedekens*: 'suet ende lustich om singen ende speelen op verscheyden instrumenten'. De uitgave was opgedragen aan Erik II, de Hertog van Brunswijk. Dong de organist hiermee naar een positie in diens befaamde kapel?[18] Dat was dan niet succesvol, want Boscoop bleef stadsorganist. In 1563 keurde hij samen met Claes Albrechtsz, organist van de Haarlemse Bavo, het Niehofforgel in de St. Catharinakerk te Den Briel en in 1571 was hij keurmeester van het orgel in de Utrechtse Dom.[19] Nadat Delft gereformeerd was geworden, vertrok hij in 1576 naar het toen nog katholieke Amsterdam, waar hij organist werd van de Oude Kerk.[20] Een jaar later is hij overleden. Al snel hierna was Jan Pietersz Sweelinck de organist van de Oude Kerk.


Mijn Edele Grootachtbare ende Gebiedende Heeren,
uwer Ed: Grootachtb:

Ootmoedige Dienaer ende Gehoorsame Onderdaen

ANTHONI van NOORDT.

Fig.1.1. Uit de opdracht van het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt, 1659 (*Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

[17] GA Leiden, Oud Rechterlijke Archieven Leiden, inv. nr. 42, 31 mei 1555. Gerrit Hendriksz Orgelpijp was van 1577-1584 stadsorganist te Leiden. Ook diende hij vanaf 1577 als nachtwaker. Zie verder Annegarn 1973, 36-37.
[18] Seiffert 1899 (Boscoop).
[19] GA Brielle, SA Brielle, inv. nr. 1, resoluties, 21 juli 1563. Vente 1975, 31.
[20] Bijtelaar 1975, 44 en 45.

1.2. De familie Van Noordt

Anthoni van Noordt benadrukte in het woord vooraf van zijn *Tabulatuurboeck* (1659) dat de Amsterdamse burgemeesters veel voor hem en voor zijn familie hadden gedaan. Dit klopt, want meerdere leden van het gezin waren in stedelijke muziekambten benoemd: vader Sybrandus Fopsz als stadsbeiaardier, Jacobus en Anthoni als stadsorganist en zoon Sybrandus jr zou later volgen. Bovendien hadden de andere gezinsleden – de kunstschilder Joan en de predikant Lucas – geprofiteerd van de gunsten van de magistraat. Anthoni sprak dus niet alleen voor zichzelf, maar ook namens zijn directe verwanten.
En dus kunnen we in dit hoofdstuk niet om de familieverbanden heen. Sowieso speelden die binnen de sociale structuren een belangrijke rol.[21] Niet dat vriendschapsbanden of contacten in bestaande sociale netwerken onbelangrijk waren, maar niets ging boven de eigen verwanten. Het was dan ook van belang met wie men trouwde, want dan konden invloedrijke connecties ontstaan. Toen tussen Jacobus van Noordt en zijn zwager Cornelis Corver problemen rezen over een erfenis, vreesde laatstgenoemde dat de kwestie tot 'verwijderinge tusschen soo nae vrunden' kon leiden. Corver deed een beroep op morele verplichtingen tussen familieleden. In zijn reactie bleek Jacobus de kloof allang te hebben geaccepteerd. Hoe dat zo was gekomen zal verderop blijken.

1.2.1. Sybrandus Fopsz en zijn carrière

Ons verhaal start in het Noord-Hollandse Schagen, de vermoedelijke geboorteplaats van de latere stadsorganisten Jacobus en Anthoni van Noordt.[22] Hun vader Sybrandus Fopsz was daar schoolhouder en organist. Wanneer hij zijn aanstelling had gekregen is niet te achterhalen, maar in elk geval was hij in 1604 in functie, want toen trad hij op als getuige bij een notariële verklaring.[23] Tot 1630 bleef Sybrandus hier werken om daarna naar de grote metropool Amsterdam te vertrekken.[24] Daar lagen de carrièrekansen en niet op het platteland.
Schagen, in de kop van Noord-Holland, pretendeerde in de vroege vijftiende eeuw stadsrechten te hebben verworven.[25] Dit 'stadje' met een verzorgingsfunctie voor de inwoners uit de omliggende dorpen, telde in 1622 2638 inwoners. Daarmee kon het zich meten met De Rijp (2366), Graft (3161) en Purmerend (2415), maar het was beduidend kleiner dan Edam (5547), Monnickendam (3990) en Medemblik (3983).[26] Schagen was in de zestiende eeuw een welvarende gemeenschap, zoals Dirck Valcooch in 1599 in een lofdicht beklemtoonde:[27]

> Schagen edel lansdouwe, soet,
> U moet ik prijsen en loven,
> Bewoont van mannen en vrouwen, vroet
> Beset met schoone huysen en hoven,
> Veel dorpen gaet ghy te boven,
> Van rijckdommen wel voorsien
> Met comenschap bestoven
> U straeten en plaetsen propijs [omheind] bij dien.
> Edel en hooch zijt ghy besaemt,
> Onder veel steden en landen,
> In een cleye gront versaemt.
> [...] Tvolck is daer soo glorieus
> Sterck van beenen ende leden.
> Elck man schijnter te zijn een reus,
> Soet van manieren ende zeeden,

[21] Kooijmans 1997, 15 en 54-55.
[22] Was de naam Van Noordt ontleend aan het riviertje de Noordt dat door Schagen stroomt? In RAA, OA Schagen, inv. nr. 49 vonden we in de vroege zeventiende eeuw meermalen personen met de achternaam Noort.
[23] RA Alkmaar, NA, inv.nr. 4548, akte 349. Sybrandus Fopsz trad in het jaar 1604 (er is geen maand of datum genoteerd) op als getuige en werd aangeduid als organist en schoolmeester. NA, inv. nr. 4548, blz. 117, akte 198. Op 8 maart 1621 trad hij ook op als getuige, waarbij hij als organist werd aangeduid.
[24] Rombach 1972, 156. Regionaal Archief Alkmaar (RAA), OA Schagen, inv. nr. 104 wordt gesproken van Sybrant Pietersz in plaats van Sybrandus Fopsz. RA Haarlem, RA Schagen, inv. nr. 5891, blz.78ro,, 1 juni 1620. 1 juni 1620 kocht Sybrandus samen met Isaac Hendricxs, schoolmeester te Warmenhuijsen, van schout Eeuwout Verlegt een huis op de Hoge Zijde naast het weeshuis. Er werd een schuldbekentenis getekend voor een bedrag van *ƒ* 146-13-8. Als hypotheek werd een stuk land ingebracht. 26 mei 1623 verkochten ze het huis weer.
[25] Over Schagen: Bregman 1984 en Lambooij 1996.
[26] Van Dillen 1940.
[27] Valcooch 1599.

fray van habijt en cleeden,
oock lieflick van spraeck en tael.

De vis- en vogelvangst waren dus samen met de veeteelt en fruitteelt de peilers van de voorspoed. Er waren twee meelmolens, een stevig kerkgebouw en een kasteel van de ambachtsheren uit het geslacht van Beijeren.[28]
Al suggereerde Valcooch een bloeiende economie, juist rond die tijd begon die te tanen. Zowel de ambachtsheer als de dorpsregering ondernam meerdere initiatieven om de dalende lijn om te buigen, onder andere door takken van nijverheid te introduceren. Iedere week kwam er op donderdag de vrije weekmarkt en twee keer per jaar de jaarmarkt van magere koeien. Toen de botermarkt aan het eind van de zestiende eeuw in verval dreigde te raken, stelde de Vroedschap een keur op waardoor boeren niet buiten de markt om boter aan de handel of aan de consument mochten verkopen. In 1603 voerde men een jaarlijkse vrije paardenmarkt in. Bij de oprichting hiervan stelde de ambachtsheer dat Schagen 'als gelegen […] tusschen de steden van Alcmaer, Hoorn ende Medemblick, zoe dat deselve zeer commodieux voor een gemeenen man, zonder hinder ofte letsel van yemanten can geërigeert ende aldaer gehouden werden'. Door het hele Noorderkwartier genoot deze markt bekendheid.[29] Dit alles laat onverkort dat geleidelijk aan de bovenlokale betekenis van Schagen verminderde ten gunste van de grote buursteden.
In dit dorp bestond de combinatie schoolhouder en organist al vanaf het midden van de zestiende eeuw. Na de Reformatie bleef die bestaan.[30] De positie van organist was in een dergelijke plaats niet veel meer dan een luxebaan, want de liturgische taak was dankzij de Reformatie weggevallen. Dus zal er alleen orgelspel voor en/of na de kerkdienst op zondag zijn geweest. In deze agrarische en commerciële economie droeg Sybrandus de verantwoordelijkheid voor de scholing van de jeugd. Het was een tijdrovende baan, ook omdat er slechts twee man waren om al het werk uit te voeren. Als ondermeester fungeerde vanaf 1612 Jacob de Vos die tevens voorzanger was in de gereformeerde kerk.[31] Het aantal leerlingen zal tussen de twee à drie honderd zijn geweest. In 1619 reisden Sybrandus en Jacob in opdracht van de classis naar Alkmaar om hun handtekening onder de drie formulieren van enigheid te zetten.[32] De Synode van Dordrecht had gedecreteerd dat onderwijzers het gereformeerde geloof dienden te belijden. Als achternaam schreef Sybrandus 'Van Noordt' en hij voegde eraan toe: 'organist en schoolmeester Schagen'. Het organistschap lag hem kennelijk na aan het hart gebakken.
Over de pedagogische en didactische kwaliteiten van deze schoolmeester valt niets te achterhalen, des te meer over zijn inkomen.[33] Het salaris was afhankelijk van de schoolgelden, die vooral door de financieel draagkrachtige ouders werden opgebracht. De overheid bood een gegarandeerd basissalaris waarvoor ook nevenwerkzaamheden, zoals het orgelspel, werden uitgevoerd. Sybrandus verdiende driehonderd gulden per jaar met ruim honderd gulden schoolgeld en daarnaast vrij wonen.[34] Het was beduidend minder dan het salaris van de plaatselijke predikant die zevenhonderd en vijftig gulden ontving. In vergelijking met de ambachtslieden uit deze plaats was het echter niet slecht, want die verdienden veelal niet meer dan 150 gulden.[35] Van dit salaris onderhielden Sybrandus en zijn vrouw Jannitgen Jacobs hun gezin. In de loop van de tijd werden minstens vijf kinderen geboren: Jacobus (ca. 1616), Anthoni (1619), Joan (1624) en Prijnsjen en

[28] Zie verder ook Hazeu 1894.
[29] Bregman 1984, 128-129.
[30] Voor enkele algemene werken over het onderwijs in die tijd, zie De Booy 1977 en 1980 en Van Deursen 1991[5], 137-157. Planque 1900. Dirck Valcooch publiceerde in 1597 een handleiding *De Duytsche Schoolmeester* met een methode 'hoe men des daeghs vierhondert kinderen sal hooren, nochtans goede instructie ontfangende'. Aangezien Valcooch praktiseerde in het dicht bij Schagen gelegen Warmenhuizen zal zijn boek indirect ook wel informatie over de werkomstandigheden in Schagen geven.
[31] RA Haarlem, DTB Schagen, inv. nr. 1: 'Mr. Jacob de Vos, schoolmeester en voorsanger, alhier bedient 45 jaeren, gerust den 12 februarij anno 1658'.
[32] Belonje 1972. Zie verder RA Haarlem, Hervormde Classis Alkmaar, inv. nr. 1, 19 september 1619.
[33] RAA, OA Schagen, inv. nr. 189. Extra informatie over het 'schoolhouden' te Schagen in een advies van de kerkenraad, opgemaakt op 30 juli 1657. Hoewel dit stuk meer dan twintig jaar na het vertrek Van Noordt werd opgemaakt, is het bruikbaar omdat werd vastgelegd wat van oudsher gewoonte was.
[34] RA Haarlem, RA Schagen, inv. nr. 5843, schepenrol, 12 augustus 1620 en inv. nr. 5844, schepenrol, 12 augustus 1624. Daarnaast waren er emolumenten, zoals de schoolgelden. RAA, SA Schagen, inv. nr. 189. In 1657 bedroeg het bedrag voor het schoolgeld één stoter (ca. 12½ cent) per kwartaal, terwijl arme kinderen niet hoefden te betalen. Ik ga ervan uit dat er een 200 betalende leerlingen waren.
[35] Frijhoff 1995, 163. Zie verder De Vries en Van de Woude 1995, 719-724, waaruit blijkt dat de jaarlonen zelfs nog lager konden liggen.

Lucas (1629).[36] Alleen van de tweeling is een doopinschrijving te vinden. De geboortejaren van de andere kinderen zijn af te leiden uit andere bronnen die we hierna bespreken.

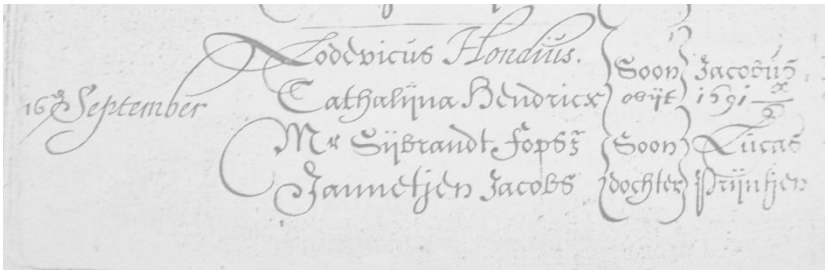


Fig.1.2. Doopinschrijving Prijnsjen en Lucas van Noordt in het doopboek van Schagen (RA Haarlem, DTB Schagen inv. nr. 1, 16 september 1629).

1.2.1.1. Afkomst

Al is de hierna beschreven afkomst van Sybrandus Fopsz hypothetisch, toch lijken zijn gegevens bruikbaar voor het reconstrueren van mogelijke familiebanden. Om te beginnen is bekend dat in 1608 een Lucas Fopsz in Schagen als getuige bij een notariële acte ondertekende.[37] Mogelijk waren Sybrandus en Lucas broers van elkaar, want de naam Lucas duikt ook op in Sybrandus' gezin. Wellicht heeft deze Lucas Fopsz in deze periode als ondermeester en als voorzanger in de gereformeerde kerk gefungeerd. Op 7 januari 1612 vestigde hij zich in Hoorn. Hij diende bij de burgemeesters van deze havenstad een verzoek in om een vrije woning te mogen betrekken; als tegenprestatie zou hij op de Latijnse school dagelijks een uur schrijfles geven.[38] De burgemeesters stemden toe en gaven hem bovendien een jaarsalaris van zestig gulden.[39] Lucas gaf op dat hij de zoon was van Foppo, die te Jisp woonde. In het resolutieboek staat vermeld dat deze Foppo Simonsz zou heten, maar uit een andere bron valt op te maken dat dit Sibrantsz moet zijn geweest.[40] Sybrandus 'van Noordt' zou dan de oudste zoon zijn geweest, vernoemd naar zijn grootvader.

In 1614 publiceerde Lucas Fopsz een boek met schrijfvoorbeelden: *Ieughts nutlijck ABC*.[41] Het werd gedrukt door Dirck Pietersz Voskuyl, boekverkoper *Inden Engel* bij de Beurs te Amsterdam. De kopergravures erin waren gesneden door Gerardus Gouw. Het boek werd opgedragen aan de Heren Gecommitteerde Raden van West-Friesland en het Noorderkwartier. In het woord vooraf – gedateerd 7 juni 1614 – betuigde Lucas zijn dank aan dit regeringsorgaan. Niet alleen bevorderden de leden ervan het schrijfonderwijs, maar ook hadden zij Lucas' vader zoveel weldaden bewezen:

> Te welcken aensien het U.E. gelieft heeft hem niet alleen te versien met een zodanigh eerlijck onderhoudt, dat hy altijdt middel gehadt heeft, ende noch heeft, omme hem met wijf ende kinderen eerlijck te mogen onderhouden, ende dat gheduerende den tijdt van zo veel alrede verlopen Iaren.

Uit dat stuk blijkt dat vader Foppo vanwege zijn hoge leeftijd en zwakke gezondheid was gepensioneerd met behoud van salaris. Lucas' schrijfboek, of 'Materieboek', dat voorbeelden gaf van Nederlandse, Duitse en Franse teksten in meerdere lettertypen, is een bewijs van vakmanschap en artisticiteit. Op enkele bladzijden is de naam 'Lucas Lely' of 'Lucas Fopszoon Lely' of simpelweg 'Lely' vermeld. Ook zijn sommige bladen gedateerd: 'Anno Domino1613' en 'Anno

---

[36] De geboortejaren blijken uit de volgende bronnen. GAA, Arch. nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 796, inbrengregister, 20 juni 1641. Zie bijlage I. RA Haarlem, DTB Schagen, inv. nr. 1, 16 september 1629: Gedoopt van Mr. Sybrandt Fopsz. en Jannetjen Jacobs een zoon Lucas en een dochter Prijnsjen. Over het geboortejaar van Jacobus zie Giskes 1989.

[37] RA Haarlem, NA Schagen, inv. nr. 4548, akte nr. 349. Lucas Fopsz treedt op als getuige in 1608 (er werd geen datum genoteerd) en werd aangeduid als schoolmeester. Dit is dezelfde akte waar ook Sybrandus Fopsz als getuige optrad.

[38] Archiefdienst Westfriese gemeenten te Hoorn (AWH), OA Hoorn, inv. nr. 103, vergadering burgemeester, 7 januari 1612. ongepagineerd. Uit niets blijkt dat Lucas ook tegelijk ook als Duytsche schoolmeester of als bijschoolhouder fungeerde.

[39] AWH, DTB Hoorn, 20 mei 1614. Op 20 mei 1614 werd een zoon Thuenis geboren. Lucas woonde toen aan De Ramen te Hoorn.

[40] Zie verderop in de tekst.

[41] Croiset van Uchtelen 1996. Van het boek van Lucas Fopsz Lely zijn slechts enkele exemplaren bewaard: in de *Bybliotheca Thysiana* te Leiden (in 1621 gedrukt, samengebonden met andere schrijfboeken), in de *Fundation Custodia* te Parijs en in de Bibliotheek van de Universiteit van Amsterdam. A.R.A. Croiset van Uchtelen stelde mij een fotokopie van het exemplaar in Parijs ter beschikking.

Domini 1613, den 4 October', waaruit blijkt dat ze stammen uit zijn Hoornse periode. Geregeld citeerde de schrijfmeester zijn persoonlijke motto: 'Lust u Const arbeydt stadigh'. In dit lesboek nam hij bovendien wijze en gelovige zinspreuken op, zoals 'Daer is maer eene ware kercke Godes' en 'Kennisse Godes die waar suyver ende oprecht is, Is alsoo te gevoelen van God gelijck hy hem zelven en in zijne Woordt geopenbaart heeft ende door dese kennisse daarbeneven verweckt te worden omme hem lief te hebben ende te dienen'. Evenals zoveel andere leerboeken leverde het materieboek tegelijk voorbeelden voor het schrijven en levenslessen. Daar kwam bij dat het klanten aanlokte die tegen betaling iets wilden laten uitschrijven.[42]

Fig.1.4. Titelpagina van *Ieughts nutlijck ABC* (Lucas Fopsz Lely, 1614, *Fundation Custodia* te Parijs).

Lucas probeerde al spoedig promotie te maken. In januari 1616 verzocht hij de Hoornse magistraat om hem tot Franse schoolmeester te benoemen.[43] Dit verzoek werd geweigerd omdat zijn kennis van de Franse taal te gering zou zijn. Lucas liet het er niet helemaal bij zitten, want op 31 maart besprak de stadsregering zijn verzoek om salarisverhoging. De burgemeesters kregen opdracht deze zaak met hem af te handelen. Het resultaat is in het Hoornse stadsarchief niet bewaard.

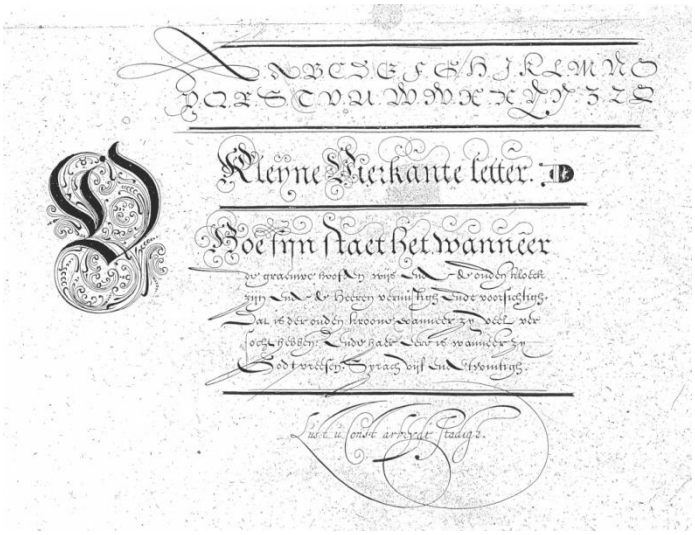


Fig.1.5. Pagina uit het *Ieughts nutlijck ABC* (Lucas Fopsz Lely, 1614, *Fundation Custodia* te Parijs).

[42] Croiset van Uchtelen 1978, 8. Tussen 1600 en 1650 was er in Nederland een grote productie aan materieboeken. A.R.A. Croiset van Uchtelen heeft 46 verschillende uitgaven kunnen traceren. En dat terwijl in diezelfde periode in Italië er 42 waren en in andere landen nog minder. Na 1650 liep de productie van dit soort boeken terug. In Nederland was er nu eenmaal een hogere alfabetiseringsgraad.
[43] AWH, OA Hoorn, inv. nr. 104, 1 februari en 31 maart 1616.

In de herfst van 1618 overleed vader Foppo, want op 15 november tekenden de heren van de Gecommitteerde Raden in hun resoluties aan ‘Is Daniël Willemsz van Goorl tot bode van dese vergaderinge in plaets van Zaliger Foppo Sibrantsz gestelt’.[44] Naast het uitvoeren van de bodewerkzaamheden diende Daniël ook stukken te kopiëren. Er staat niet vermeld of dat werk ook tot het takenpakket van zijn voorganger heeft behoord.
Als Lucas en Sybrandus inderdaad broers waren, stamde hun familie mogelijk uit het Noord-Hollandse Jisp. Vader Foppo zal als bode tenminste moeten hebben kunnen lezen en schrijven. Dankzij zijn vaste inkomen kon hij zijn kinderen een degelijke opleiding geven met vooruitzichten op een goed bestaan.

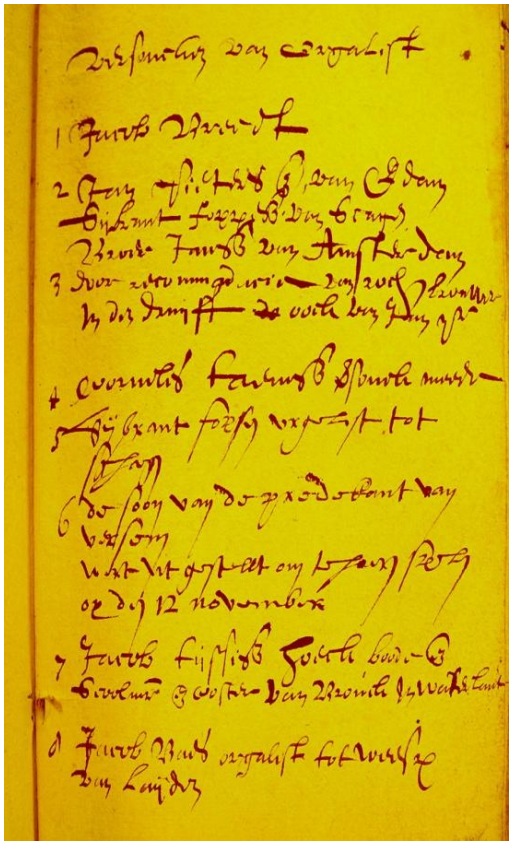


Fig.1.6. Pagina uit aantekenboek burgemeesters van Hoorn met lijst van sollicitanten voor het organistschap 1625 (AWH, OA Hoorn, inv. nr. 174, blz 12).

1.2.1.2. Aspiraties

Het organistschap te Schagen, zo zagen we al, stelde weinig voor. Van het orgel in de Christophoruskerk weten we dat het uit 1529 dateerde en dat het niet meer dan acht registers bezat.[45] Op het Hollandse platteland was de combinatie onderwijzer en organist ongewoon omdat daar nauwelijks orgels werden gebruikt. In de steden was een dergelijke verstrengeling van functies minder nodig, omdat de organist met een lespraktijk en eventueel een aanstelling als beiaardier eerder een bestaan in de muziek kon opbouwen.[46] De combinatie was in Groningen, Friesland en Zeeland heel normaal, omdat het gebied daar minder verstedelijkt was. Sybrandus wilde zijn vleugels uitslaan, zoals blijkt uit de sollicitatie naar de functie van stadsorganist te Hoorn in 1625.[47] Eerder had de illustere Lucas van Lennick deze taak bekleed. Die verdiende vierhonderd gulden per jaar, exclusief de bijverdiensten. Voor deze goed betaalde functie meldden zich acht kandidaten. De burgemeesters selecteerden vier kandidaten en lieten hen op 12 november voorspelen: Jacob Breedt, Sybrandus Fopsz uit Schagen, Broer Jansz[48] uit Amsterdam en Jacob Jacobsz Baes, organist te Weesp en afkomstig uit Leiden. De heren stelden na het voorspelen aan de vroedschap voor om Baes, die meer ervaring had opgebouwd als stadsorganist, te benoemen.[49] In het aantekenboekje van de burgemeesters staat genoteerd: ‘voor de beste orgalisten: die orgalist van Weesp, Broer Jansz van Amsterdam,

[44] RA Haarlem, Archief Gecommitteerde Raden Noorderkwartier, inv. nr. 5, resoluties van de magistraten en gedeputeerden van de steden van het noorderkwartier, blz. 11, 15 november 1618.
[45] Hazeu 1894, 19. Vermoedelijk werd dit orgel in de vroege achttiende eeuw door Hendrick van Giessen uit Haarlem verbouwd, want hij getuigde op 11 april 1728 in Schagen bij het opmaken van een notariële acte. RA Haarlem, NA Schagen, inv. nr. 4597, nr. 185, 11 augustus 1728. De dispositie na de ombouw: Hess 1774, 67 en Broeckhuyzen 1986, 713-714. In 1852 voldeed het instrument zo slecht dat men een nieuw bestelde bij L. van Dam te Leeuwarden. Het oude orgel, ‘eindelijk niet meer bruikbaar te gebruiken’, ging naar Hoogwoud voor *ƒ* 350. RA Haarlem, Archief Hervormd Provinciaal College van Toezicht 1820-1869, inv. nr. 205, jaarrekening Schagen 1852. RA Haarlem, Archief N.H. Gemeente te Hoogwoud, inv. nr. 34 en 35. Orgelmaker Th. Hofmeijer plaatste dit orgel voor *ƒ* 550. In 1878 bood men het via een advertentie op 20 en 27 juli 1878 aan in de ‘Kerkelijke Courant’. Van der Kleij 1990, 326. Er kwam geen koper opdagen, het ging voor *ƒ* 125 naar orgelmaker L. van Dam.
[46] RAA, OA Schagen, inv. nr. 1, resoluties vroedschap, 21 september 1651. Johannes van Calsbeeck diende in 1651 ontslag in als schoolhouder en organist. De Vroedschap dacht erover de combinatie van functies op te heffen. Omdat het lastig was een kandidaat te vinden, besloot men de schooldienst en die van het orgel te blijven combineren ‘om tot genen dubbel tractament te vervallen’. De keus viel op Isbrant Aerjaensen uit Schagen. Aangezien hij niet kon orgelspelen, moest Calsbeeck hem lesgeven.
[47] AWH, OA Hoorn, inv. nr. 107, 31vo en 36vo, 17 en 24 november 1625 en inv. nr. 174, blz. 12, 15 en 16. Vlam 1954, 80-81 en Vlam 1965, 129-132.
[48] Dozy 1885, 287. Broer Jansz, een oud-leerling van Jan Pietersz Sweelinck, kwam uit Amsterdam en had zich van jongs af aan geoefend in de muziek, ‘mitsgaders in de konste en handelinge van ’t organistschap en ’t klokkespelen’.
[49] De Jong 1979, 7. Baes kreeg vóór 1621 een benoeming in Weesp en had daar een jaarsalaris van *ƒ* 170. In 1622 was er een continuatie voor vier jaar en jaarlijks tien gulden meer.

Breedt, Sybranth Fopsz'. Niet duidelijk is of de volgorde ook het niveau betrof, al stond Jacob Baes inderdaad bovenaan.
Wellicht heeft Sybrandus in 1630 gedongen naar de functie van stadsorganist in Alkmaar. Als dat zo is, dan werd hij door Joannes van Bochem gepasseerd.[50] Gooide hij het roer nu definitief om en vroeg hij daarom ontslag in Schagen? Voorlopig was er geen uitzicht op een vaste baan in de muziek. De Van Noordts verhuisden in 1630 naar Amsterdam.[51] Daar continueerde Sybrandus zijn bestaan als schoolmeester. In 1640 woonde het gezin in een huis aan het Rusland op de hoek van de Slijkstraat. Het bloeiende en dure Amsterdam bood voor een onderwijzer een flink aantal leerlingen en goede betaling en zorgde voor interessante contacten.[52]
Voortaan gebruikten alle gezinsleden alleen de achternaam Van Noordt zonder patroniem. In een grote stad gedraagt men zich al snel anders dan in een dorp, want in Schagen zou dat al gauw als nuffigheid zijn geïnterpreteerd.[53] In Amsterdam floreerde de economie en het culturele leven.[54] Er was een stroom van nieuwelingen die zich in de stad vestigden. Wellicht was de voornaamste reden voor de verhuizing dat de opgroeiende zonen betere kansen op de arbeidsmarkt zouden krijgen. Jacobus, de oudste zoon, kreeg 'familiaire ommegangh en conversatie' met Willem Lossy, de organist van de Nieuwe Kerk (en niet de minste).[55]
Op 19 december 1640 brachten Sybrandus en zijn zonen moeder Jannitgen Jacobs vanuit hun huis naar haar laatste rustplaats in de Zuiderkerk.[56] Omdat drie van de vier kinderen minderjarig waren – dochter Prijnsjen was overleden – deed Sybrandus een half jaar later voor de weeskamer opgave van het moederlijke erfdeel.[57] Uit de opgemaakte akte blijkt dat er een kapitaal was van *ƒ* 2400. Ze hadden een klein vermogen opgebouwd: ongeveer acht à tien maal het jaarinkomen van een Amsterdamse handwerksman. De Van Noordts waren geen kapitalisten, zoals de kooplui die niet zelden over tienduizenden guldens konden beschikken.
Sybrandus' muzikale ambities werden bevredigd toen hij rond 1642 een aanstelling kreeg als beiaardier van de Zuidertoren als opvolger van Lucas Lucasz.[58] Hij was dan wel geen stadsorganist, maar verwierf nu wel een functie in stadsdienst met de mogelijkheid zich professioneel met de muziek bezig te houden. Bij de functie hoorde ook het tijdrovende werk van kloksteller van de uurwerken van vijf stadstorens. Iedere morgen dienden alle uurwerken en klokken van deze torens te worden gelijkgezet met de uurwijzer en het 'klokgeslag' van de Oude Kerkstoren.[59] De positie van kloksteller was tijdrovend vanwege het steeds moeten bestijgen van vele en hoge trappen.[60] Om tijd te winnen liet hij het werk nogal eens uitvoeren door uit eigen zak betaalde kracht. Het is de vraag of de baan muzikaal naar de zin van Sybrandus zal zijn geweest, want de beiaard in de Zuidertoren was oud en beperkt van omvang.[61] De achttien speelklokken hadden eerder in de toren van de Oude Kerk gehangen. Een deel ervan dateerde uit de vijftiende eeuw, het merendeel was in 1565 gegoten. De ton en de claviatuur waren uit 1580.
Er kwam enige verbetering toen de Zuidertoren – net als de later gebouwde Westertoren – van een nieuw speelwerk werd voorzien – ten minste de claviatuur en de tractuur van de speeltrommel[62] –

[50] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 44, resoluties vroedschap, 16 februari 1630 en SA Alkmaar, inv. nr. 360, stadsrekening 1630. Het is aannemelijk dat hij solliciteerde, gegeven zijn eerdere belangstelling voor een dergelijke functie in Hoorn.
[51] RA Haarlem, DTB Schagen, inv. nr. 7, lidmatenregister. In 1630 kwam Johannes Calsbeeck, zoon van de schoolhouder van de Franse school te Kampen, met attestatie naar Schagen. Een jaar voor zijn benoeming deed hij belijdenis in de gereformeerde kerk te Kampen. Zijn broer Anthoni was vanaf 1648 schooldienaar en organist in het Friese IJlst. Informatie uit de DTB in het gemeentearchief te Kampen.
[52] Kuijpers 2005, 141-142.
[53] Van Deursen 1994, 37-38.
[54] Hart 1976, 123. Hart wees erop dat er in de periode 1601-1675 een grote migratie was vanuit Noord-Holland naar Amsterdam. Deze overtrof die van alle andere gebieden. Dit was een gevolg van economische teruggang in het Noorderkwartier.
[55] Scheurleer 1914, 228. De akte is op 29 juli 1680 verleden bij de Amsterdamse notaris G. Steeman. Het gaat hier om de bekende acte waarin Jacobus van Noordt ook vertelt dat Jan Pietersz Sweelinck les heeft gehad van Jan Willemsz Lossy.
[56] GAA, Arch.nr. 5004, Begraafregister Westerkerk, inv. nr. 20, gedeelte Zuiderkerk en kerkhof, 19 december 1640.
[57] GAA, Arch.nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 796, inbrengregister, 20 juni 1641.
[58] Giskes 1989, 117. Volgens Joh. Giskes was Lucas Lucasz overleden tussen 22 november 1641 en 17 juni 1642. De torens die Sybrandus diende bij te houden waren: Regulierstoren, Montelbaenstoren, Jan Rodenpoortstoren, Haringpakkerstoren en de Zuidertoren.
[59] Fokkens 1662, 195.
[60] Van der Weel 2008, 29. Heleen van der Weel heeft benadrukt dat ook het optrekken van de gewichten nogal wat tijd in beslag kon nemen.
[61] Bijtelaar 1947, 59 en 113. In 1617 besloot de Amsterdamse Vroedschap om het oude uurwerk met de achttien speelklokken uit de toren van de Oude Kerk naar de toren van de Zuiderkerk (die in 1614 was opgeleverd) over te laten brengen.
[62] Bijtelaar 1947, 113 en Lehr 1965. Van den Hul 1982, 120. Onder leiding van beiaardier Jacob van Eyck kwamen in de Utrechtse Dom in 1642 twee nieuwe cabines, één voor het klavier en één voor de speeltrommel. Die waren zo bezienswaardig dat de koster vanwege de grote toeloop entree hief.

door de bekende Jan Adriaensz Leeghwater.[63] De beiaardiers van beide torens, Jacob Matthijsz Hoeckboot en Sybrandus van Noordt, vroegen hierna salarisverhoging. Op 27 januari 1644 wezen de burgemeesters dit verzoek af. Acht maanden later had Hoeckboot meer succes, zijn traktement ging toen met vijftig gulden omhoog naar driehonderd gulden. Sybrandus zal dus een jaarsalaris van tweehonderd en vijftig gulden hebben ontvangen. Toen hij een jaar later de burgemeesters verzocht 'van dat de winder van wegen dese stadt soude mogen werden betaelt voor dit jaer' werd zonder nadere motivatie negatief op dit verzoek beschikt.[64]
Al was zijn sociale positie lager dan die van een stadsorganist, ongetwijfeld bouwde Sybrandus als stadsbeiaardier status op. Het publiek kende hem nu als beroepsmusicus. Twaalf jaar bleef hij in functie. Op 28 december 1654 werd Sybrandus, de vader van de stadsorganisten Jacobus en Anthoni, begraven in het doophuisje van de Zuiderkerk.

Fig.1.7. Werkterrein Sybrandus van Noordt, de toren van de Zuiderkerk te Amsterdam (Jaap den Hertog).

1.2.2. Het succes van Jacobus en zijn val

De oudste zoon Jacobus moet al jong hebben gekozen voor een loopbaan in de muziek. Al zal hij zijn eerste lessen hebben gekregen van zijn vader, de goede contacten met Willem Lossy wijzen op een verhouding leraar/leerling. Zijn loopbaan startte reeds vroeg, want op twintigjarige leeftijd werd hij de organist van de Eusebiuskerk te Arnhem.[65] Dat was geen slecht begin, want in de Veluwse hoofdstad waren nauwelijks vakmusici gevestigd zodat hij de aangewezen man was voor het verzorgen van muzieklessen. Ook bouwde hij zo bekendheid op als uitvoerend musicus.

1.2.2.1. Arnhem

De Arnhemse Raad beklonk Jacobus' aanstelling op 21 december 1636. Twee weken eerder had Willem Claessen Pronck uit Amsterdam voor de stadsregering voorgespeeld 'opten orgel, daeran men een goet gevallen genomen' had. Met genoegen had men hem benoemd, maar onverwacht, nog voor zijn werk kon beginnen, was Pronck overleden. De een zijn dood is de ander zijn brood… Had Jacobus zich al eerder als kandidaat aangemeld? Of bemiddelde een Amsterdamse stadsorganist? Ongetwijfeld had Pronck ook bij een van hen gestudeerd.
De jonge organist ging in januari aan het werk.[66] Dat gebeurde op dezelfde voorwaarden als voor Pronck zouden hebben gegolden: 'onder het singen van de psalmen, item na de predicatien en bij wintertijt des avonts te spelen en anderen als hem bij een eerbaer raeth sall gegeven worden'. De magistraat was bereid een salaris van driehonderd en vijftig gulden te geven, plus een kledinggeld

[63] Lehr 1965. Mogelijk leverde Leeghwater bij de Westerkerk naast een mechanisch speelwerk ook een serie klokken. Voor de Zuidertoren zal het niet meer geweest zijn dan een speelwerk.
[64] GAA, Arch. no. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 1, resoluties, blz. 145vo, 148vo, 150 en 240. 27 januari en 9 september 1644, 30 januari 1645 en 29 oktober 1648.
[65] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 15, raadssignaat, blz. 279 en 282vo en inv. nr. 16, blz. 246, 5 en 21 december 1636.
[66] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 15, raadssignaat, blz. 285vo, 8 januari 1637.

van jaarlijks zeven gulden.[67] Dat was tweehonderd gulden meer dan de overleden voorganger Johan Morleth had ontvangen! Zelfs vergeleken met de Amsterdamse organistensalarissen was het een stevig bedrag, want Dirck Sweelinck, de organist van de Oude Kerk te Amsterdam, ontving van de kerkmeesters jaarlijks driehonderd gulden. De Arnhemse kerkmeesters moesten de eerste twee jaar maar zien waar ze het geld vandaan haalden, daarna mochten ze het onderhoudsgeld van een begijn van de St. Agnieten gebruiken.[68]

Fig.1.8. Brand in de Eusebiuskerk op 25 juni 1633; (Herman Breckerveld (1623- na 1673), Gemeentemuseum Arnhem).

De magistraat was bereid om dit hoge bedrag te betalen omdat menig Arnhemmer orgelbegeleiding bij de gemeentezang wenste. In 1632 had de kerkenraad de magistraat gevraagd ‘off men na de gewoonte van die van Vrieslandt onder ’t zingen van de psalmen, niet mede het orgel zoude doen spelen’.[69] Organist Morleth was echter rooms. Men vond het geen goed idee zo iemand aan de gereformeerde eredienst te laten meewerken.[70] Vandaar dat men zijn zoon benaderde of hij gereformeerd wilde worden om deze taak op zich te nemen. Omdat de jonge Morleth weigerde, kwam iemand anders in aanmerking. Overigens was het geen sinecure de zingende gemeente met de orgelklank te ondersteunen. De Eusebiuskerk zat tijdens de kerkdienst zo tjokvol, dat niet alle kerkgangers de predikant konden zien.[71] Omdat ook de voorzanger aan de begeleiding moest wennen, liep de zang er geregeld in de war.[72] De Raad schoot de organist te hulp: ‘Mr. Jan [de voorzanger] in ’t besonder angesecht dat hij niet eer sall beginnen te singen voor dat hem den organist met het orgel den toon gegeven hebben’.[73] Deze instructie zal de jonge organist als muziek in de oren hebben geklonken.
Naast deze kerkelijke taak verzorgde Jacobus na afloop van de kerkdienst en in de winterperiode ’s avonds een uur lang orgelspel.[74] Over het orgel in de Eusebiuskerk, in 1541 gebouwd door Johan Noster uit Nijmegen, bestaan onduidelijkheden. Of het instrument geschikt was voor de begeleiding van de massale gemeentezang is niet na te gaan. Van het contract met orgelbouwer Noster is slechts een samenvatting overgeleverd. Omdat het eerdere orgel een hoofdwerk, rugwerk en bovenwerk had, zal ook dit instrument drie klavieren hebben geteld. Uit het contract valt af te leiden dat er tenminste de volgende stemmen waren:[75]

> Hoofdwerk?: Prestant 16’, Prestant 8’, Coppel 4’ of Baarpijp, Superoctaaf 2’, Mixtuur (‘off die positie scharp snijdende myt sijn registeren’), Cymbel

[67] Het kledinggeld blijkt uit GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 1307, rekening 1640, blz. 53vo.
[68] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 16, raadssignaat, 14 mei 1637 (ongepagineerd).
[69] Luth 1986, 215.
[70] Das 1925 (Arnhem), 73. De Arnhemse stadsregering wilde de jonge Morleth 200 gulden betalen als hij het begeleiden op zich nam.
[71] GA Arnhem, Kerkenraad Hervormde Gemeente te Arnhem, inv. nr. 1, resoluties, 18 juni 1636.
[72] Portheine 1912, 188. Over het voorzingen is in Arnhem heel wat te doen geweest. In 1610: ‘overmitz groote dissonantie in den Cantu bevonden wort, hetwelck vermoedelijck geschiet door dien datt tota Ecclesia niet genoechsam des Succentoris voersanck horen kan, is goet gevonden dat hie hem setten sal voeran den Predigestoell’. In 1623 werd voorzanger Jan Ariëns gelast een ‘pikstok’ te gebruiken tijdens de gemeentezang. Op 27 januari 1640 kregen de rector en de Latijnse schoolmeesters en de Franse schoolmeesters te horen dat zij ‘de kinderen in ’t singen sullen beter doen luysteren na den voorsanger ende deselve daechs voor den sondag exerceeren in de psalmen, die men singen sall’.
[73] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 16, raadssignaat, 27 januari 1637. Zie ook Potjer 2005, 104.
[74] Minderhoud 1997, 30. Het is onbekend of Jacobus van Noordt lid was van het plaatselijke Collegium Musicum.
[75] Vente 1968, 132. Van Biezen 1995, 225. Het is een raadsel waarom zowel Vente als Van Biezen een borstwerk heeft gemeld. De bronnen geven hiervoor geen aanleiding.

> Bovenwerk?: Baartfluit, Holpijp, Gemshoorn, Cimbel, Trompet 8', zonderlinge stem, Tremulant
> Rugwerk: Regaal…

Niet lang voor zijn overlijden had organist Johan Morleth – die tevens orgelmaker was – het orgel voor *ƒ* 125 opgeknapt, waarbij hij ook werkzaamheden aan de kas verrichtte.[76] Na het aantreden van Jacobus kwam Hans Henrick Baders uit Zutphen over om het orgel voor twintig gulden te repareren.[77] Een jaar later ontving Baders eenzelfde bedrag, dit keer 'over het hechten [vast zetten] van 't positijff op den orgel'; de kistenmaker ontving vier gulden en vijf stuivers.[78]
Behalve in zijn functie presenteerde Van Noordt zich aan het publiek ook als blokfluitist, zoals blijkt uit een kanttekening in de *Minnerymtjes, het tweede deel van Thyrsis Minnewit* uit 1668 van de Arnhemse advocaat Johan van Dans [79]:

> De beste geesten die op de fluyt uytmuntend spelen sijn dese: Joncker van Eyck tot Utrecht, Advocaat Schagen in Den Haegh, Monsr. Nierop in Den Haegh, Monsr. Bastier in Zeeland, Monsieur Boxtel, predikant omtrent Den Haegh, Monsr. Van Noort, orgelist te Arnhem, Jan Koords te Delft.

Uit het woord vooraf blijkt dat de uitgever deze notitie elders in Van Dans' manuscripten had gevonden en die vervolgens met de tekst van de uitgave van 1654 heeft gecombineerd. De aantekening zal rond 1638 zijn gemaakt, want ds. David Boxtel ging in dat jaar naar Monster, waar hij tot 1646 bleef en Jacobus van Noordt vertrok in 1639 uit Arnhem.[80] Van de genoemde personen kregen alleen Jacob van Eyck en Van Noordt algemene bekendheid als musicus.[81] Het muzikale niveau van de anderen valt niet te bepalen.
Deze Arnhemse periode duurde nog geen twee jaar, want op 17 september 1639 nam Jacobus reeds ontslag.[82] Hij vertelde de magistraat dat hij desgewenst nog drie weken kon blijven. De stadsregering kon niet anders dan het ontslag accepteren, omdat in het contract een clausule over een opzegtermijn ontbrak. Vandaar dat opvolger Gisbert Steenwick uit Wesel bij zijn aanstelling voor minimaal zes jaar moest tekenen.[83] Jacobus was intussen vertrokken, veel ervaringen rijker en met een vast omlijnd doel voor ogen: stadorganist worden in de stad waar hij was opgegroeid.

Fig.1.9. Interieur Nieuw Zijdskapel ca. 1700. (Jan Goeree (1670-1731), Bakker 1988, 114).

[76] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 1307, stadsrekening 1636, blz. 66vo, 67 en 69.
[77] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 1307, stadsrekening 1637, blz. 62 en 1638, blz. 79. Zie voor de Zutphense werkzaamheden van Baders verder De Ruiter 1997, 26.
[78] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 2075. Dit orgel werd in 1646 door Galtus en Jacobus van Hagerbeer verbouwd.
[79] Dans 1654 en 1668. Uit zijn uitgaven blijkt dat Johan van Dans in Leiden rechten studeerde en daarna naar Arnhem terugging. Hij raakte tijdens zijn studie onder de indruk van Joannes Secundus en Jacob Westerbaen en schreef veel minnerijmpjes, waaronder het bekende genre van de 'Kusjes'. Portheine 1912, 190 verwees naar deze dichtbundel via het werk van G. van Hasselt.
[80] Van Lieburg 1996 Repertorium.
[81] Over Van Eyck verschenen als belangrijkste publicaties: Baak Griffioen 1991 en Wind 2006.
[82] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 16, raadssignaat, blz. 199, 17 september 1639.
[83] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 16, raadssignaat, blz. 246, 15 juni 1640.

1.2.2.2. Amsterdam

De eerste stap op weg naar dat doel was bereikt, want het spoedige vertrek van Jacobus is te verklaren uit een benoeming tot organist van de Nieuwe Zijdskapel. Deze plaats was vacant geworden omdat de organist van de Nieuwe Kerk Willem Jansz Lossy in mei 1639 was overleden en diens zoon Nicolaes, tot dan toe organist van de kapel, zijn vader had opgevolgd. Voor het salaris alleen had Jacobus het niet hoeven doen, want de tweehonderd gulden was beduidend lager dan dat in Arnhem.[84] Als organist van de Nieuwe Zijdskapel was hij echter stadsorganist, wat uitzicht gaf op een positie aan een van de grote stadskerken. Ook de mogelijkheden zich in deze stad als allround musicus te profileren waren niet te versmaden. Bovendien bood het fijnzinnige orgel – in 1636 door Levin Eekman gerestaureerd – de kans om zich aan het publiek te presenteren.[85]
Jacobus lijkt zich in de eerste plaats te hebben ingespannen voor het opbouwen van een carrière. Was dat de reden dat hij nog niet dadelijk aan een huwelijk dacht? Pas na zijn dertigste trad hij in het huwelijk met Elsje Corver, dochter van de overleden zeepzieder Pieter Corver en van Claesje Courten. Op 4 januari 1648 ging het stel in ondertrouw.[86] Reyer Anslo schreef in een huwelijksdicht:[87]

> Van Noordt, te voren noit geraakt
> Heeft nu op 't laatst een maagt gevonden;
> Die met haar min hem heeft gemaakt
> gelukkig door haar zoete wonden.

De trouwlustigen hadden zich, zo benadrukte Anslo, laten leiden door grote hartstocht. Meer dan in zijn andere huwelijksdichten beklemtoonde de dichter de gedachten aan wellust en aan vrijen. Men zou haast gaan vermoeden dat er haast was geboden vanwege een zwangerschap. En dat zou best kunnen, want nog hetzelfde jaar kwam de oudste dochter ter wereld.[88]
De verliefdheid mocht dan nog zo groot zijn, de meeste zeventiende-eeuwers hielden liever het hoofd koel en vonden dat men bij een huwelijk verstandig diende te zijn. Om kans van slagen te hebben, mocht het leeftijdsverschil tussen man en vrouw niet te groot zijn, dienden beide partners bij voorkeur van dezelfde kerkelijke richting te zijn en behoorde de sociale status niet al te zeer te verschillen.[89] Op alle drie de punten ging het huwelijk van Jacobus van Noordt en Elsje Corver echter mank.
In de huwelijksopgave staat dat Jacobus in 1648 achtentwintig jaar oud was. Dat was niet correct, want in 1641 had hij de volwassen leeftijd bereikt. Hij moet dus minstens 31 jaar oud zijn geweest.[90] In werkelijkheid verschilden man en vrouw meer dan dertien jaar, de bruid was immers niet ouder dan achttien![91] En dat terwijl het in die tijd gangbaar was dat de mannen bij de huwelijkssluiting tussen de 25 en 29 jaar waren, de bruiden mochten een paar jaar jonger zijn; het verschil diende niet te groot te zijn.
Ook de kerkelijke achtergrond was afwijkend. De bruid kwam uit een streng rooms nest, terwijl de bruidegom belijdend lid was van de gereformeerde kerk. Claesje Courten, de moeder van Elsje, behoorde tot het korps van vrouwen die de roomse eredienst op alle mogelijke manieren

---

[84] GAA, Arch.nr. 378 Nieuwe Zijdskapel, inv. nr. 23. GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 796, inbrengregister, blz. 349 en 388. Jacobus onderhield contacten met de Sweelincks, want in 1644 leende hij van hun *ƒ* 600, een bedrag dat in 1671 nog niet was afgelost.
[85] Zie hoofdstuk II voor de geschiedenis van dit orgel.
[86] GAA, Arch. nr. 5001, DTB, inv. nr. 679, blz. 155, 4 januari 1648.
[87] Anslo 1713, 325-327. Knippenberg 1913, 92-93. De relatie van de dichter met het echtpaar is niet te bepalen. Voor wat betreft het genre van de huwelijksdichten zie Schenkeveld 1994, 37-38.
[88] Giskes 1989, 88. De oudste dochter Johanna gaf 3 juni 1665 op zeventien jaar oud te zijn. GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 487, blz. 182.
[89] Haks 1985, 106.
[90] GAA, Arch. nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 796, inbrengregister, 20 juni 1641 en GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 679, blz. 155: 'Compareerden […] Jacobus van Noort van A., organist deser stede, out 28 jaer, geassisteert met Sybrant van Noort syn vader, woont in de Nieuwe Doelenstraet & Elsgie Corverts van A. out .. jaer, woon by de Spaerendammerbrugh, geassisteert met Claesge Corn. Corvers, haer moer'. De leeftijd van de bruid was niet ingevuld.
[91] Nemen we de leeftijd van Jacobus, zoals in 1641 opgegeven bij de weeskamer, dan zou hij geboren zijn tussen december 1615 en juni 1616. Het inbrengregister lijkt betrouwbaar omdat zijn leeftijd kan worden afgezet tegen die van de andere kinderen.

bevorderden. Zij ging door het leven als klopje.[92] Jacobus stelde zich in deze weinig principieel op. Niet alleen trouwde het paar op het stadhuis, de gereformeerde kerkenraad had via via vernomen dat Jacobus zich daarna door een roomse priester wilde laten overtrouwen.[93] Op 9 januari 1648 berichtte een predikant dat de organist had verteld dat zij inderdaad op het stadhuis waren getrouwd, 'maer hem bij de paep nimmermeer sal laten hertrouwen'. Toch kreeg Jacobus een oproep om voor het college te verschijnen. Pas op 6 februari meldde hij zich. De broeders bepaalden dat het Heilig Avondmaal eenmaal moest worden overgeslagen. Toen Jacobus eind april een verzoek indiende weer te mogen aangaan, vond het college een berisping afdoende. Spoedig hierna ging Elsje over tot de gereformeerde kerk.[94] Kerkelijke druk bleek ook hier efficiënt te werken.

Ook de sociale status van beide partners verschilde aanzienlijk. Schoonvader Pieter Pietersz Corver, geboren rond 1598 te Emden, raakte dankzij zijn huwelijk met Claesje Courten gelieerd aan het oude Amsterdamse patriciaat.[95] In 1630 kocht hij zeperij *De Sterre* op de Nieuwezijds Achterburgwal van de commissaris van de kleine zaken Lucas Jacobsz Rotgans. Corver groeide uit tot een toonaangevende vertegenwoordiger van deze tak van industrie en trad geregeld op als voorman van het zeepziedersgilde.[96] In de zestiende eeuw was het zieden van zeep een peiler van Amsterdams reputatie en bleef dat tot ver in de zeventiende eeuw. Nadat Pieter Corver op 1 december 1641 in de Nieuwe Kerk was begraven, gaf zijn weduwe bij de weeskamer op dat haar kinderen Elsje 12, Betje 11 en Cornelis 6 jaar waren.[97] Het kinderlijke erfdeel van achttienduizend gulden werd voorlopig niet uitgekeerd omdat niet bekend was of Jan Corver, zoon uit het eerdere huwelijk van Pieter 'die geseijt wert in Oost Indiën overleden te sijn', nog leefde. Elsje had recht op een erfenis van zesduizend gulden met een gedeeld erfrecht op onroerend goed uit de nalatenschap van overgrootmoeder Beth Dommer. Die huizen waren met een *fideï-commis* belast. Dat wil zeggen dat de volgende generatie er geen eigenaar van werd, maar de panden slechts diende te beheren ten behoeve van een latere generatie. Zo bleven de onroerende goederen in de familie en raakte het bezit niet versnipperd.[98] Alle verwanten profiteerden van de huurinkomsten. Het nadeel van deze bepaling was dat de bezitter van zulke goederen kredietwaardiger scheen dan in werkelijkheid het geval was. Claesje gaf Elsje vijfentwintighonderd gulden mee voor de uitzet.[99] Bij zijn ondertrouw woonde Jacobus in de Nieuwe Doelenstraat, maar al snel na zijn huwelijk verhuisde hij naar de meer prestigieuze Oudezijds Voorburgwal: het huis met uithangbord *De vergulde Boomen* op de noordhoek van de Lange Niezel.[100] Deze vooruitgang was aan zijn schoonfamilie te danken, want het was haar bezit. Jaarlijks betaalde Jacobus enkele guldens belasting voor het pothuis, waar huurinkomsten tegenover stonden. Het echtpaar kreeg ook het vruchtgebruik van het buurhuis met de naam *Bonte Olyphant*.[101] Op 29 maart 1662 kwamen beide huizen in eigendom van Elsje en Jacobus als compensatie voor het vaderlijke erfdeel. Hoewel de waarde ervan toen op zesduizend gulden werd getaxeerd, waren ze meer waard.[102] In de jaren vijftig kocht Jacobus ook nog twee tuinen aan het Hoedemakerspad. Het was een teken dat zijn status en zijn financiële middelen stevig waren gegroeid. Op elke tuin stonden drie kleine woningen en een tuinhuis. Een van die huisjes had Jacobus voor zichzelf ingericht. Gezien de aanwezigheid van veel stoelen en een klavecimbel is het plausibel dat daar van tijd tot tijd een

---

[92] GAA, NA, inv. nr. 1557B, blz. 1305, 25 oktober 1652. Testamentair bepaalde Claesje dat het altaargoed en de kerkelijke ornamenten na haar dood voor de roomse liturgie gebruikt moesten blijven. Ook moesten haar kinderen ervoor zorgen dat haar uitvaart op roomse wijze gebeurde. Evenhuis 1966, 185-186. Evenhuis typeerde hen als keurkorps, 'dat bij gebrek aan enige verdere kerkelijke organisatie allerlei noodzakelijke diensten verrichtte'. Schulte van Kessel 1980, 51-58.

[93] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 8, resoluties, blz. 154-156, 9, 16, 23 en 30 januari, 6 februari en 23 april 1648. Zie voor de vigerende praktijk: Roodenburg 1990, 152-160.

[94] GAA, NA, inv. nr. 1557B, blz. 1305, 25 oktober 1652. De bepalingen in het testament van Claesje Courten over de kerkelijke ornamenten sloegen alleen op Betje en Cornelis Corver. Daaruit valt op te maken dat Elsje gereformeerd was.

[95] Elias 1963[2], 4.

[96] Dudok van Heel 1991, 80 en 111. Zie verder Van Dillen 1933, 17, 151, 662, 711, 829, 745, 830-836.

[97] GAA, Arch nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 796, inbrengregister, nr. 25, blz. 149[vo]. Zie ook Giskes 1989, 87 en 117.

[98] De Blécourt 1950, 361. Het *WNT* geeft als definitie: 'Erfstelling met de bepaling dat de erfenis na den dood van den eersten erfgenaam aan een aangewezen volgende erfgenaam zal toekomen; erfstelling of making over de hand.'

[99] GAA, NA, inv. nr. 1557B, blz. 1305, 25 oktober 1652.

[100] De kunstschilder Rembrandt van Rijn betrok in 1635 als gehuwd man een huis in de Nieuwe Doelenstraat. In 1637 verhuisde hij naar het huis *De Suyckerbackerij* aan de Binnen-Amstel te Amsterdam.

[101] GAA, Arch. nr. 5061, Schout en Schepenen, inv. nr. 2133, blz. 76.

[102] Dat blijkt ondermeer uit de executoriale verkoop van deze huizen na het faillissement. Zie verderop in de tekst.

gezelschap musiceerde.[103]Aan huurinkomsten bracht een tuin jaarlijks honderdveertig gulden op.[104] Toen een van de huurders in 1661 een palmboom die zich daar bevond wilde verplanten, liet de trotse eigenaar een notaris aanzeggen dat deze diende te blijven staan.[105]
Het echtpaar Van Noordt kreeg meerdere kinderen.[106] In 1648 werd Johanna geboren. Daarna kwamen twee doodgeboren kinderen ter wereld. Ook was er een tweeling waarvan één kind bij zijn doop Pieter werd genoemd, die slechts kort leefde. Dan kwamen de dochters Margaretha en Cornelia. In 1659 werd Sybrandus jr. geboren en twee jaar later Cornelia. De oudste dochter Johanna was naar haar overleden grootmoeder van vaders kant vernoemd, de zonen Pieter en Sybrandus heetten naar hun grootvaders. Van wie Cornelia en Margaretha hun namen kregen is onbekend. Uit het rijtje namen blijkt dat grootmoeder Claesje bij de naamgeving werd overgeslagen.
De sociale status valt soms aan de hand van de positie van doopgetuigen te bepalen.[107] Bij de doop van de kinderen van Jacobus stond een paar keer Maria van Uffelen bij de doopvont. Zij wooonde in 1631 vlakbij de Van Noordts en trouwde in 1635 met de steenrijke koopman Jacomo Borchgraeff, die in 1637 het buiten Elsenburg te Maarssen liet bouwen.[108] Later fungeerde Anna van Erkel enkele malen als meter. Zij trouwde met de kunstschilder Ferdinand Bol die dankzij dit huwelijk kon gaan rentenieren.[109] Beide vrouwen waren dus gefortuneerd en zullen relaties hebben onderhouden met de Corvers. Aan de kant van de vader waren er geen rijke bekenden om de status op te vijzelen. Een paar keren was Anthoni, de broer van Jacobus, getuige.

1.2.2.3. Muzikale carrière

Het ging Jacobus naar den vleze, zeker nadat hij een stevige promotie had gemaakt die paste bij de status van zijn grachtenhuis. Nadat Dirck Sweelinck, organist van de Oude Kerk, op 17 september 1652 was overleden, benoemden de burgemeesters hem twee maanden later in diens plaats.[110] De familie Sweelinck had daar niet op gerekend. IJsbrand Sweelinck, de jongere broer, bleef de orgels bespelen. Hij dacht kennelijk rechten te kunnen laten gelden op de positie.[111] Pas toen de burgemeesters opdracht hadden gegeven de sleutels te overhandigen, kon Jacobus op 14 december aan het werk gaan.[112]
De Van Noordts hadden hun contacten op het stadhuis goed op orde, want broer Anthoni werd in de plaats van Jacobus organist van de Nieuwe Zijdskapel. En dat terwijl er andere kandidaten rondliepen, zoals IJsbrand Sweelinck en Johannes en Pieter Lossy, de zonen van de organist van de Nieuwe Kerk.[113] Waarom genoot Van Noordt de voorkeur? Waren de Sweelincks niet al honderd jaar aan de Oude Kerk verbonden: Pieter vijfentwintig jaar, Jan vierenveertig jaar en Dirck eenendertig jaar?[114] Rechtvaardigde deze lange staat van dienst geen zorgvuldige afhandeling? Toch zijn er redenen te bedenken waarom de stadsregering anders besliste. Om te beginnen had Jacobus ervaring als stadsorganist. Daarnaast was hij gereformeerd, terwijl de

---

[103] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 376, register inventarissen, blz. 247vo-254. Zie bijlage 2.
[104] GAA, Arch. nr. 5061, Schout en schepenen, inv. nr. 2123, blz. 76. De huur van de tuin gold voor een periode van drie jaar, een termijn die op 1 maart afliep met een optie om voor een periode van drie jaar te verlengen.
[105] GAA, NA, inv. nr. 2759A, blz. 148, 20 oktober 661. Joh. Giskes te Amsterdam gaf mij een afschrift.
[106] GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 1055, blz. 67vo, 5 augustus 1651, 1 kind en 1055 a/5, 8 juni 1652 en inv. nr. 9, doopregister Oude Kerk, blz. 97, 13 september 1654, blz. 139, 7 januari 1656, blz. 244, 10 augustus 1659 en blz. 43 en blz. 350 uit het doopregister Nieuwe Kerk, 6 maart 1657 en inv. nr. 1055/36, begrafenisregister Nieuwe Kerk, 16 september 1654.
[107] Groenhuis1977, 59-61.
[108] Van der Veen 1998, i.h.b. 17 en 28. Bij testamentaire beschikking legateerde Maria van Uffelen haar dochter Agneta een ‘clavecimbael van Andreas Rukkers, met het insteeksel zonder dat te scheyden’. Gaat het hier om een dubbel virginaal, zoals is beschreven in James 1967^{3}, 106? Aan haar dochter Christina vermaakte zij ‘de clavecorde ofte sourdin gekomen van haar testatrices oom Luca van Uffelen’. Zou Jacobus van Noordt de beide dochters muzieklessen gegeven hebben?
[109] Verhagen 1989, 26 en 36. GAA, Arch. nr. 5046, Stukken betreffende de ontvangst van de twintigste penning op de Collaterale Successie, inv. nr. 3, register, 362. Anna van Erkel liet in 1680 obligaties ter waarde van *ƒ* 13584 na.
[110] GAA, Arch. nr. 5059, Handschriftenverzameling, inv. nr. 43, Manuscript Schaep, blz. 38.
[111] Bouwsteenen 1872, 155. Dozy 1885, 294. IJsbrand Sweelinck bleef met zijn broer Jan in het huis aan de Koestraat wonen.
[112] GAA, Arch. nr. 5058, Verzameling Kerken en Kloosters, inv. nr. 21. ‘Ende is overleden den 17^{den} september ende voorts bedient en waergenomen by mijn broeder mr. IJsbrant Sweelinck tot den 14^{den} December desselven jaers doen sijn die sleutels van beyde wercken door last van de E. Heeren Burgemeesteren overgelevert bij broeder voornoemt aan de nieuwe organist In de naeme van mijn broeder mr. IJsbrant Jansen Sweelinck, get. Jan Jansz. Sweelinck.’ GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 23, kostersrekening. Jacobus betaalde in 1666 voor een sleutel van het kerkgebouw *ƒ* 3:3:0.
[113] Dozy 1885, 294. IJsbrand Sweelinck werd op 30 oktober 1669 begraven in de Oude Kerk te Amsterdam. Hij liet een vermogen na van *ƒ* 12.600 waaronder een huis. In 1663 had hij een huis aan de Oude Singel verkocht uit de erfenis van zijn vader voor *ƒ* 7200.
[114] GAA, Arch. nr. 5059, Handschriftenverzameling, inv. nr. 43, Manuscript Schaep, blz. 38.

familie Sweelinck katholiek was. Dirck had weinig nieuwe ontwikkelingen geïnitieerd. Wellicht verwachtte men van Jacobus meer.
Het salaris van Jacobus was zevenhonderd en tien gulden: driehonderd zestig gulden van de kerkmeesters van de Oude Kerk, tweehonderd van de stad en honderdvijftig gulden compensatie voor het niet gebruiken van de ambtswoning.[115] In dit bedrag was inbegrepen het onderhoud ven stemmen van het stedelijke klavecimbel – ongetwijfeld het instrument van Rückers dat Jan Pietersz Sweelinck voor de stad in Antwerpen had aangeschaft.[116] Van oudsher was de organist van de Oude Kerk verantwoordelijk voor de muziek bij de stedelijke bijeenkomsten en ook Jacobus zal dus geregeld zijn opgetreden tijdens de officiële maaltijden.
Jacobus initieerde belangrijke wijzigingen in het orgelbezit van de Oude Kerk.[117] Onder zijn advies bouwde Hans Wolfgang Schonat een bijna nieuw klein orgel met een voor Hollandse begrippen afwijkende dispositie, waarbij de prestanten over hoofd- en borstwerk en pedaal waren verdeeld. Het kleine Niehofforgel – waarvan nog meerdere stemmen werden gebruikt – was te klein en ongeschikt voor de moderne praktijk van de basso continuo. Bij de verbouwing van het grote orgel door Jacobus van Hagerbeer tussen 1659 en 1662 is de betrokkenheid van Van Noordt geboekstaafd. In een verzoekschrift staat vermeld dat hij met de orgelmaker de besprekingen over de voorgenomen werkzaamheden voerde ten huize van burgemeester Johan Huydecoper.[118] Hoewel aanvankelijk slechts een grote schoonmaakbeurt was voorzien, kwam er een complete verbouwing tot stand.
Na de modernisering van dit orgelbezit beschikte Jacobus over attractieve muzikale middelen. De begeleiding van de gemeentezang hoorde niet tot zijn taak. Wel manifesteerde hij zich als continuospeler, want naast solistisch orgelspel verzorgde Jacobus ‘somtijds schoone muzijk’ samen met zangers en instrumentalisten.[119] Of Van Noordt de leiding had over het ensemble – en optrad als *Capellmeister* – is niet te bepalen. In elk geval onderhield hij contacten met de stadsmusici, zoals valt op te maken uit een lening van twaalfhonderd gulden van stadsmuzikant Anthoni Pannekoeck op 19 januari 1662.[120] Een Italiaan die in december 1677 een bespeling bezocht, schreef met waardering over het spel van de organist, vermoedelijk Jacobus:[121]

> Elke avond, maar in het bijzonder tijdens de zaterdagen, is er een grote toeloop van volk met een gemengde samenstelling naar de Grote Kerk, die al wandelende de melodie van het orgel in zich opneemt. Het orgel wordt door iemand bespeeld die slechts dan ophoudt met spelen als de laatste mensen de kerk hebben verlaten. Meerdere stukken werden gespeeld door de organist die een goede speler is. Het orgel brengt een uitstekende klank voort. Dit orgel bezit een register, dat, indien aangeslagen, de menselijke stem dusdanig nabootst dat voor de luisterende oren het lijkt op een voltallig koor. Bij het horen van deze klanken stond iedereen stil en naar het orgel gekeerd te luisteren.

Jacobus trad ook op als keurder van muziekinstrumenten. Begin 1648 noemde orgelmaker Hans Baders aan het stadsbestuur van Wesel namen van stadsorganisten als eventuele keurmeester van het nieuwe orgel, waaronder die van Jacobus.[122] Ze hadden elkaar in Arnhem leren kennen. Het duurde tot oktober 1650 voor het instrument in Wesel werd opgenomen. Het stadsbestuur koos orgelmaker Jan Morleth uit Kalkar – de zoon van de oud-organist uit Arnhem – en een organist uit Dortmund; Baders liet Van Noordt op eigen kosten overkomen. De vergoeding van twintig rijksdaalders werden van het loon van Baders afgetrokken. Morleth uitte kritiek op het werk van Baders, waarna een ruzie uitbrak, waarbij Baders Morleth dreigde te vermoorden. De stadsregering moest tussenbeide komen om de zaak te sussen. De rol van Jacobus is buiten beeld gebleven.

---

[115] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 33, extracten resoluties oudraad, blz. 119vo, 30 januari 1653. De vergoeding was *ƒ* 50 hoger dan bij Sweelinck, maar niet voldoende voor de huur van een luxe huis. Lesger 1986, 178. GAA, Arch. nr. 5039, thesaurieren ordinaris, inv. nr. 4, resoluties, 22 november 1668. Beiaardier Michiel Nuyts kreeg in 1668 *ƒ* 225 huurvergoeding. Dat was gelijk aan het bedrag dat de beiaardier van de Oude Kerkstoren voor het huren van een huis ontving.
[116] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 725, weddeboek 1664-1667, blz. 148. Over het klavecimbel: Miedema 2002.
[117] Zie hoofdstuk II.
[118] GAA, Arch. nr. 5028, Archief van burgemeesters, stukken betreffende verscheidene onderwerpen, inv. nr. 555, omslag stukken betreffende Oude Kerk, 1659 tot 1742.
[119] Fokkens 1664, 186-187.
[120] GAA, NA, inv. nr. 2717A, blz. 259-276, 19 januari 1661.
[121] Brom 1915, 115. Gaat het om de Oude of de Nieuwe Kerk? De Italiaan noemde het de ‘chiesa maggiore’; eerder was hij in de Nieuwe Kerk die hij de ‘maggior tempio’ en ‘chiesa nuovo’ noemde. Het zou een bespeling op het kleine orgel kunnen zijn, want in 1673 wordt in de rekeningen een Vox Humana vermeld (zie hoofdstuk II).
[122] Wohnfurter 1981, 44-45. Baders noemde als organisten: Cornelis Helmbreecker, Pieter en Alewijn de Voys, Jan Baptist Verreyt uit Rotterdam, Jonas Jacobsz Welt uit Groningen, Hendrik Munster te Zwolle, Henrick van Benthem te Kampen, Lucas van Lennick te Deventer, Arent van Benthem te Zutphen en Nicolaes Steenwick te Arnhem.

Zowel in 1655 als in 1673 was Jacobus een van de keurders van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam. Ook nam hij in 1657 het orgel van de Nieuwe Kerk in Middelburg op, dat door Nicolaes van Hagen ingrijpend was gerenoveerd.[123] In 1660 keurde Van Noordt samen met de beiaardiers Salomon Verbeeck en Michiel Nuyts een klokkenspel dat François Hemony had gemaakt in opdracht van de keurvorst van Mainz. In 1668 examineerden ze gedrieën de nieuwe klokken van de Amsterdamse Munttoren.[124] Van Noordt stond dus bekend als een deskundige met een goed gehoor.
Behalve als organist en blokfluitist presenteerde Jacobus zich als beiaardier in de Beurstoren.[125] Joan Dullaert bejubelde zijn kwaliteiten in een lofdicht en lijkt meer belang aan het beiaardspel dan aan de organistenbaan te hebben gehecht:[126]

Op 't Klokkespel van Mr. Jakob van Oort

O Jakob, die d'Ivore fluit
Alleen niet streelt, bekranst met Palmen,
Maar in Gods Kerk het schel geluit
Van 't Orgel blaast met hooge galmen.
Gij blaakt mijn geest met zielvermaak,
Wanneer gij van de Beurs haar toren
Uw Klokkespel, met hemelsmaak
Aan d'Amsteldamse Jeugd laat hooren.
Al d'Englen uit het hemelplijn,
Al d'overheldre Nachtegalen,
Die in 't vermaaklijk Tempe zijn,
In d'Amstellinden komen dalen.
Gij maakt haar, door het zoet geluit
Van uwe Klokk'en Orgelpijpen,
En uwe schelle Ivore-fluit,
Zoo tam, dat ijder haar zouw grijpen
Als of zij zaten in een droom.

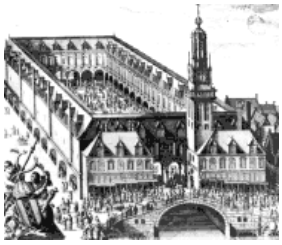


Fig.1.10. De Amsterdamse Beurs in vogelvlucht.

Het klokkenspel in de Beurstoren – als eerste van een serie die François Hemony in 1655 aan de stad leverde – was bij het publiek buitengewoon in trek.[127] Aanvankelijk was er geen vaste bespeler. Salomon Verbeeck, beiaardier van de Zuidertoren, diende in 1656 een verzoek in om betaling voor het bespelen van de Beurstoren. Vanaf toen kreeg hij daarvoor honderd gulden per jaar.[128]
In 1649 kwamen enkele blokfluitcomposities van Jacobus uit bij Paulus Matthijsz in diens tweede versie van *'t Uitnemend Kabinet*.[129] Het ging om *Petit Branle* (vijf verschillende versies), *Frère Fraper* en *Malle Symes*. Dezelfde stukken komen voor in een herdruk van 1655 samen met een *Preludium* en een *Repicavan*. Het *Preludium*, opgebouwd met een geleidelijk groeiende toonbeweging en een groot aantal imitaties, die met een zekere grilligheid zijn toegepast, eindigt in een uitgeschreven triller. De wijsaanduiding van *Frère Fraper* is te vinden in de bundel *Amsteldamsche Vrolikheyt* (1647). Deze goed gecomponeerde stukken hebben een diversiteit aan gehanteerde vormprincipes. Op grond van een analyse concludeerde Thiemo Wind dat men Jacobus 'een Amsterdamse Jacob van Eyck' zou kunnen noemen.[130]
Dat brengt ons er op dat Jacobus zich ook in Amsterdam op de blokfluit – de ivoren fluit – aan een groter publiek liet horen. Hij deed dat kennelijk in de open lucht: Dullaert sprak immers van

[123] Kluiver 1974, 59. Van Noordt ontving een verering van honderd gulden.
[124] Bijtelaar 1947, 107 en Verhagen 1989, 45.
[125] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 376, register inventarissen, blz. 247vo-254 (bijlage 2). In 1671 bezat Jacobus 18 fluiten en een Cornet.
[126] Bloemkrans 1659, 553-554. Een belangrijke medewerker van deze *Bloemkrans van verscheide gedichten* was Reyer Anslo. Over Dullaert, zie De Jong 1976-1977 en Van Putte 1978.
[127] Bijtelaar 1947, 105-109.
[128] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 33, extracten resolutie oudraad, blz. 132.
[129] *'t Uitnemend Kabinet, vol Pavanen, Almanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs, &c. En de nieuwste Voizen om met 2 en 3 Fioolen of ander speeltuigh te gebruiken. Van d' Alderkonstighste Speelmeesters, (dezer tyd,) gestelt*. Dit werk verscheen in 1649 bij Paulus Matthijsz in de Stoofsteeg. Rudolf Rasch verzorgde in 1977 een herdruk (Amsterdam). Zie verder Rasch 1972 en Rasch 1986, m.n. blz. 131.
[130] Wind 2006, 464-476.

'd'Amstellinden', waarin engelen en vogels zaten te luisteren.[131] Hier valt een vergelijking te maken met Jacob van Eyck die in de zomer bij mooi weer geregeld op het Utrechtse Janskerkhof speelde. In 1649 kreeg Van Eyck salarisverhoging 'mits dat hij de wandelende luijden opt kerckhoff somwijlen savons mit het geluijt van sijn fluijtien vermaecke'. Lambertus Sanders schreef over deze sociale bijeenkomsten:[132]

> Hoe krielde straat en steeg wanneer g'in Mey en Lenten
> Des avonts queelden op den toren van Sint Jan,
> Sa juffers, kap en strik, en schoen en sluyer an,
> Vlieg na het Kerckhoff toe elk uyt sijn huys en tenten.

Opvallend is de verwijzing in Dullaerts lofdicht naar Tempe en naar de jeugd. In 1640 had Regnerus Opperveldt al een gedicht gepubliceerd, getiteld 'Ultrajectina Tempe, ofte S. Ians Kerck-Hoffs versch wandel-groen'. Het feit dat hier ook naar Tempe werd verwezen maakt het plausibel dat Jacobus net als Van Eyck een functie had in de populaire muziekcultuur van zijn dagen. Dat blijkt ook de overeenkomsten tussen het gedicht van Dullaert en een gedicht van Thomas Asselijn op Jacob van Eyck, als daar de nachtegaal wordt geïntroduceerd. Dit gedicht van Asselijn ging het eerste deel van *Der Fluyten Lusthof* vooraf en werd later geplaatst in de *Bloemkrans van verscheiden gedichten*.[133]

> Dien hy op het zoet geluit
> Van zijn Klok en Orgel pypen
> Lockt, dat hy ze schier zou grypen.

Deze overeenkomsten nemen niet weg dat Jacobus nooit de faam van zijn oudere collega Van Eyck heeft bereikt.
Hoewel er weinig is te achterhalen over de informele contacten tussen de verschillende Hollandse stadsorganisten, zijn de banden tussen de families Van Noordt en Scholl geboekstaafd. De getalenteerde Dirck Scholl werkte enige tijd in Arnhem en in die periode ontmoette hij Johanna, de oudste dochter van Jacobus. Nog tijdens de verloving bemachtigde Dirck de positie van organist van de Oude Kerk te Delft. Hij werd de gedreven leider van het Delftse collegium musicum, waarvoor hij enkele bundels kamermuziek publiceerde. In juni 1665 trad het paar in het huwelijk, maar de bruid stierf aan de pest voordat ze een jaar getrouwd was.[134] Jacobus betwistte zijn schoonzoon rechten op geld en goederen van zijn gestorven dochter, zoals een gouden bel uit de erfenis van haar grootmoeder van vaders zijde en een schilderij van haar grootvader.[135]

1.2.2.4. Familieperikelen

Vanwege de betekenis voor de latere ontwikkelingen in het leven van Jacobus maken we een uitstap naar de historie van het bedrijf van zijn schoonmoeder. Ook bespreken we de wijze waarop zij met de erfenis handelde.
Hoewel er in de Gouden Eeuw een typische mannenmaatschappij was, kreeg Claesje Courten de zeperij in 1641 na de dood van Pieter Corver in beheer. Zij was nu immers het hoofd van het huishouden geworden. Daarmee volgde zij het weduwenrecht dat de continuïteit in het bedrijf garandeerde.[136] Over de winkel had ze allang de leiding. Toch diende iemand anders de dagelijkse directie over de ziederij te voeren. Haar zoon Cornelis was te jong en had plannen om

---

[131] Het is niet duidelijk waar Dullaert met 'Amstellinden' op doelde. Jan Vos heeft een gedicht gemaakt, getiteld: 'Op't afhouwen der boomen van de Ossen- en andere bygelege Markten, &c.O Koopstadt!' Daarin staat te lezen: 'ik heb dit groot bestek voor uw gemeent beplant met iep, abeel, en linden, om vry te wandlen voor het woên der koude winden, En heete zonneschijn: maar gy verdelgt mijn oest.' Zie Vos 1726, 162. In 1754 dichtte Nicolaes Simon de Winter in zijn *De Amstelstroom:* 'Terwyl het speelziek windje zuist, 't Geboomte in 't Diemer Tempe ruischt'. Zie: http://www.dbnl.org/tekst/wint009amst01_01/wint009amst01_01_0008.htm. Geraadpleegd 20 januari 2009.
[132] Van Baak Griffioen 1991, 32, 43-45 en 396-397. Het Janskerkhof was niet alleen een begraafplaats, daarnaast was het ook een tuin.
[133] Wind 2006, 459-460.
[134] GA Arnhem, DTB, gebodenboek 1656-1670, blz. 142, 27 mei 1665. Afkondiging huwelijk Johanna en Dirck Scholl in Arnhem. GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 487, blz. 182. Op 3 juni 1665 afkondiging in Amsterdam. 6 juni 1656 afkondiging in Delft en op 7 juni te Den Briel. Het huwelijk vond plaats op 23 juni 1665 in Amsterdam. Johanna werd lid van de gereformeerde kerk te Delft. Zij stierf voor 5 september 1666. Meilink-Hoedemaker 1985, 78, 80, 81, 83 en 91.
[135] GA Delft, NA, inv. nr. 2063, blz. 114 en 119, 5 en 17 september 1666.
[136] Schmidt 2001, 146.

kunstschilder te worden.[137] Ook schoonzoon Jacobus kwam vanwege zijn muzikale bezigheden niet in aanmerking. Een gunstige mogelijkheid deed zich voor toen dochter Betje kennis kreeg aan Anthony van Hartoghvelt. Deze Anthony was enkele jaren eerder door zijn vader bij een koopman te Bordeaux uitbesteed tegen betaling van tweehonderd gulden kostgeld om een goede opleiding te krijgen.[138] Hij was bereid de leiding van de zeperij over te nemen en zich daartoe te bekwamen. Na de huwelijksvoltrekking werd op 4 februari 1649 een akte van huwelijkse voorwaarden opgesteld. Beide partijen beloofden zo snel mogelijk inventarissen op te maken van hun bezittingen.[139] Als één van beide echtgenoten kwam te overlijden, vielen de bezittingen aan de eigen familie terug. Winst of verlies werden gedeeld. Tot mei 1650 woonde het echtpaar gratis bij Claesje. In die tijd namen de twee 'de neringe ende 't gebruyck van de zeeperij met alle den aancleven van dien' over. Ze kregen het bedrijf in huur tegen een huurprijs van zeshonderd gulden per jaar.
Nu het beheer over de zeperij was geregeld, wenste Claesje haar zoon Cornelis een onbezorgde toekomst te geven, in elk geval zolang hij minderjarig was. Hoezeer zij hem ten opzichte van haar dochters voortrok, bleek toen zij tijdens een ziekte in oktober 1652 haar wilsbeschikking liet opmaken.[140] Alle familieleden zouden erven, maar tegen specifieke bepalingen. Betje en haar man mochten zes jaar lang in *De Sterre* blijven wonen tegen een huurprijs van duizend gulden per jaar. Ze konden het bedrijf overnemen voor een bedrag van vijftienduizend gulden. Een vierde deel moest worden betaald 'aen eenige andere vrunden, die bij recht van fideïcommisse het vierde part in 't voorsz huys hebben', het resterende deel werd over alle kinderen verdeeld. Haar zoon zou na haar overlijden zes jaar lang jaarlijks vierhonderd gulden voor kleding en kostgeld ontvangen. Hij kreeg dan ook nog het beste bed met toebehoren en de koffer op de voorkamer zonder dat haar dochters of hun echtgenoten deze mochten openen. Als Claesje overleed dienden de voogden die kist voor Cornelis in bewaring te nemen. Zaten hierin documenten over haar bezittingen? Claesje benoemde twee executeurs die ook als voogden over Cornelis zouden optreden. Zou haar zoon zich aan hun toezicht onttrekken door bijvoorbeeld tegen hun advies in te trouwen, dan moesten zij de administratie van zijn goederen onder zich houden 'sonder hem die te laten volgen'. Zolang niet alle schulden waren betaald, mocht de boedel niet worden verdeeld. Mocht een van de erfgenamen iets tegen dit testament hebben in te brengen, dan kreeg hij niet meer dan zijn legitieme portie.
Claesje verloor al snel haar vertrouwen in haar schoonzoon Anthony van Hartoghvelt. Hij raakte aan de drank en liet het bedrijf verlopen. Gerritje Sanders, oud-dienstbode van de Corvers, vertelde later, in 1674, over 'onheijlen' omstreeks het jaar 1657 'over het los loopen ende vuijl ongebonden leeven' van Anthony.[141] Omdat Elsje en Claesje Courten zich 'ten opsigte van 't vuijl onwaragtig betigten ende haar doghter ende suster respective haer daar aan ten hoogsten geleegen lieten leggen', vervoegde Elsje zich bij apotheker Jan Theniers. Zij kreeg van hem een serie recepten die Jacobus van Noordt zuinig bewaarde 'omme daaruyt 't allen tijden te doceeren dat de S^{r} Hartogvelt te vooren van de pokken wiert gecureert'. De 'vrunden' van Anthony en Betje verweten Jacobus en zijn vrouw het achterhouden van deze recepten.[142] Al was Anthony ziek geworden, hij was er niet aan bezweken.
Het duurde niet lang of Claesje wilde haar schoonzoon lozen als beheerder van de zeperij. In juni 1659 kwam zij overeen dat het vaderlijke erfdeel van Betje werd uitgekeerd zodra het bedrijf was gerepareerd.[143] Omdat de betaling vrij snel hierna plaatsvond, kwam Anthony haar blijkbaar tegemoet.[144] Enige tijd daarna kreeg Cornelis Corver de leiding.[145] Op 9 april 1660 maakte Claesje –

---

[137] GAA, NA, inv. nr. 2052, blz. 185, 9 mei 1654. Cornelis benoemde in zijn testament zijn moeder tot universeel erfgenaam. Na haar overlijden zouden zijn zusterskinderen erfgenaam zijn. Getuigen waren de schilder Quirinius van der Aelst, wonende op de Pruimengracht en Johannis Leecker. In de voorkamer van Claesje hingen meerdere schilderijen van de hand van Cornelis en van andere schilders, 'het beste lantschapche daer uijtgebeelt carretges in uytgebeelt werde'.
[138] Van Dillen 1974, 478.
[139] GAA, NA, inv. nr. 1557A, blz. 47, 2 april 1649. Joh. Giskes te Amsterdam gaf mij een afschrift. Naast de ouders van Anthony waren zijn zwager, Hendrik de Jager, zijn oom Christoffel van Hartoghvelt en zijn neef Jan van Hartoghvelt aanwezig. De bruid werd door haar moeder, haar zwager Jacobus van Noordt en Hendrick Ebbe, haar goede vriend vergezeld.
[140] GAA, NA, inv. nr. 1557 B, blz. 1305, 25 oktober 1652. Gerritje Sanders, die vanaf 1638 bij de Corvers inwoonde en in de winkel werkte, kreeg een levenslang legaat van veertig gulden per jaar. Zij zou de beste blauwe rok, een 'heeresaye schort' [saai=gekeperde lichte wollen stof], een rood duffels [duffels= geruwdwollen stof van kaardgaren] rokje en zes hemden erven. Dienstbode Trijntje Hendricksz kreeg geen uitkering, zij had slechts recht op de blauwe rok met het zwart lakense huik en vier nieuwe hemden.
[141] GAA, NA 4486, blz. 39, 7 januari 1674. In 1674 beschuldigde men Jacobus van boze opzet vanwege het bewaren van deze recepten.
[142] GAA, NA, inv. nr. 4486, blz. 47- 51, 5 januari 1675.
[143] GAA, NA, inv. nr. 2750, 7 juni 1659.
[144] GAA, NA, inv. nr. 2750, 10 juni 1659.

dit keer goed gezond – een nieuw testament op waardoor het vorige kwam te vervallen.[146] Haar eigen kinderen werden benoemd tot universele erfgenamen. Cornelis kreeg na haar dood 'soodanigen somme van penningen als zij testatrice onder haar is hebbende blijckende bij obligatie daervan zijnde, hercomende van desselfs huijsvrouw huwelijcx goet'.[147] De boedel moest een jaar en zes weken na haar overlijden onverdeeld blijven. Ondertussen kon Cornelis de administratie voeren zonder zijn zusters of hun mannen daarin te kennen.[148] Het is opmerkelijk hoe sterk ze ook nu haar zoon bevoordeelde. Hij zou alle huisraad in de voorkamer erven.[149] Weer kwam de geheimzinnige koffer ter sprake. Als enige mocht Cornelis van de inhoud kennisnemen. Alles in het bedrijf waarvan hij de sleutels had, kwam hem toe. In de kantlijn tekende de notaris aan dat zijn erfdeel gelijkwaardig was aan dat van de dochters.
Na haar overlijden kon Cornelis zijn gang gaan zonder daarin iemand te mengen. Hier lag voor Jacobus de kiem van alle latere ellende. Claesje had kennelijk weinig fiducie in haar schoonzoons.

1.2.2.5. Zakelijke activiteiten

Uit meerdere documenten blijkt dat Jacobus van Noordt in de jaren zestig zakelijke activiteiten ontplooide, zoals de handel in bier.[150] Op zijn verzoek werden op 2 april 1666 enkele notariële attesten opgemaakt, waarbij een schipper verklaarde een aantal pijpen mom in Bremen te hebben ingeladen die hij bij Jacobus had afgeleverd.[151] Jacobus, die zijn handel dus rechtstreeks uit het buitenland betrok, kocht in voor de detailhandel. Het bier lag in de kelder onder het huis opgeslagen en werd in de daar aanwezige winkel verkocht. Eind 1671 was daar in voorraad: 4 pijpen, (kant) mom [dik, krachtig, hopvrij bier uit Brunswijk], ¼ joppenbier [dik bruin bier, ook als medicijn gebruikt], 4 tonnen moer [bezinksel van wijn of azijn], 4 dito kant, pekel, 64 lege vaatjes, een zoutkas, een schepel en een koperen trechter.[152] Dat in deze handel stevige bedragen omgingen, blijkt uit openstaande rekeningen van een veertienhonderd gulden.[153]
In de akte uit 1666 staat vermeld: 'Jacob van Noort, coopman'. Dat was in die tijd niet abnormaal. Ook Rembrandt van Rijn wordt in een notariële akte 'coopman te Amsterdam' genoemd. Deze term zegt niets over het aanzien, het vermogen of de sociale positie van de betreffende persoon.[154] Zo iemand kon van de commercie zijn beroep hebben gemaakt, het was echter ook mogelijk dat hij zo nu en dan een kansje op een of andere markt waagde. De handel stond voor iedereen open en gaf gelegenheid bij te verdienen. Zodoende kon men zich – ook al waren er risico's – vrijer in de maatschappij bewegen.[155]

---

[145] Dudok van Heel 1991, 80. In 1664 droeg Claesje de helft van de zeperij aan Cornelis over voor *ƒ* 6000.
[146] GAA, NA, inv. nr. 2753A, blz. 71, 9 april 1660. Gerritje Sanders ontving 'in recompens van haer getrouwe dienst' een jaarlijks legaat van honderd gulden 'haer leven lang geduijrende te reeckenen van haer testatrices sterffdach aff, uyt te keeren bij haer testatrices drie kinderen ende erffgenamen ijder voor een derde part'. Ook kreeg zij 'een half casge' met de twee porseleinen flessen erop.
[147] GAA, NA, inv. nr. 1495, blz. 5, 17 januari 1670. Cornelis was getrouwd met Geertruijt de Leeuw, de dochter van Willem Françen de Leeuw ende Aeltie Pietersz Codde. Zij was afkomstig uit een gegoede familie. In 1670 erfden Cornelis en Geertruijt een derde part van 'de hoffstede genaemt de Sack met alle de landen gelegen onder Noortwijck ende Noortwijckerhout'.
[148] Claesje trok zich niet terug uit het bedrijf. In 1661 legde zij een getuigenverklaring af over een koopvrouw die zij meermalen zeep had geleverd. Zie GAA, NA, inv. nr. 2758B, blz. 1123, 12 september 1661. Joh. Giskes te Amsterdam gaf mij een afschrift.
[149] Het ging om een tafel met vier Haarlemmerdijkse stoeltjes, vier Spaanse stoelen, de spiegel, lampetschotel, vier Chinese schotels, vier kommen, vier koppen, een grote doofpot, twee grote kommen en drie flessen van porselein, beddenpeluw, het behangsel en de tapijten. Uit de aanwezigheid van porselein blijkt de welstand van Claesje, want in de tweede helft van de zeventiende eeuw was dit goed nog een echt statussymbool. Wijsenbeek 1996, 32.
[150] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 796, inbrengregister, blz. 349. Zie verder GAA, NA, inv. nr. 2777, blz. 13, 2 april 666. Joh. Giskes te Amsterdam gaf mij een afschrift. Jacobus was niet de enige musicus die zich met dit soort handel bezighield. De Leidse organist Alewijn de Voys was wijnkoper, zie GA 's-Gravenhage, NA, inv. nr. 314, blz. 25, 27 januari 1655.
[151] GAA NA, inv. nr. 2777, blz. 13, 2 april 1664. Joh. Giskes te Amsterdam gaf mij een afschrift. Toen er twee verschillende merken bleken te zijn, had de schipper geproefd en geconstateerd dat een van de twee soorten slechter van kwaliteit was.
[152] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 376, register inventarissen, blz. 247vo-254. Zie bijlage 2.
[153] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 796, inbrengregister, blz. 349 en 388. Rekeningen Adam Oortman voor geleverde bieren *ƒ* 163:14:8, Lambert Gerritsz Horst voor geleverde bieren *ƒ* 1020:0:0 en Jan van Damme voor mom *ƒ* 232:18:0.
[154] Van Deursen 1996, 233 en 240.
[155] Van Deursen 1991^{5}, 84. De dichter Joost van den Vondel kocht geregeld scheepsparten, aandelen in de eigendom van een schip. Een riskante aangelegenheid die hem financieel niet zoveel opleverde als hij had gewild.

In de jaren 1667 en 1668 trad Jacobus op als stadswijnroeier.[156] Wilde iemand de inhoud van wijnvaten laten meten, dan vervoegde hij zich op het kantoor van de roeiers. De boekhouder, de vader van de roeiers, wees een roeier aan die vervolgens de peiling uitvoerde en de meetresultaten noteerde. De belanghebbende kon hiervan een akte krijgen. De roeiers kregen voor de *af- en aenpijl* zes gulden per werkdag en op zondag acht gulden. Voor een gewone peiling waren de bedragen vier tot zes gulden. Per vat ontving de roeier enkele stuivers, waarvan de vader ook iets ontving. Iedere wijnroeier legde een eed af, waarin hij verklaarde – met als eventuele straf schorsing en verbeuring van loon – niet buiten het kantoor om te zullen werken. Elke werkdag moest hij op het kantoor komen: 's zomers van zeven tot elf uur 's morgens en van twee tot vijf uur 's middags, in de winter vanaf acht uur 's morgens. De roeiers waren verplicht pachters van de wijnimpost te helpen wanneer deze met een notaris en roedragende bode bij de tappers hun voorraden peilden. De soorten en hoeveelheden wijn werden in een peilboekje opgetekend. Aan de hand van die gegevens kon de pachter van de wijnimpost de verschuldigde belasting heffen. Het ambt vereiste enig wiskundig inzicht.
Al deze activiteiten hadden weinig uit te staan met Jacobus' muzikale werkzaamheden. Blijkbaar had hij niet genoeg aan de status en het inkomen van zijn ambt. Aan het eind van de jaren zestig genoot deze organist aanzien. Dat bleek toen hij in 1669 'omgaender' met de schaal voor de arme weeskinderen werd.[157] Dat was slechts weggelegd voor respectabele personen. Ook in de kerk liet het gezin zich graag zien, zittende op gehuurde plaatsen van vijftien gulden per jaar.[158] Beiaardier Salomon Verbeeck beschikte ook over zulke stoelen. Mede dankzij zijn rijke schoonfamilie dacht Jacobus zich een en ander te kunnen permitteren.

1.2.2.6. Faillissement

De prelude tot de val van Jacobus zette in bij het overlijden van schoonmoeder Claesje in mei 1669. Conform de testamentaire opdracht legde haar zoon Cornelis een staat van bezittingen en schulden over, gevolgd door een staat van de effecten. Dat was schrikken, want de boedel bleek met zesduizend gulden schuld bezwaard. Schuld in plaats van rijkdom kwam de erven toe. Om daarin te voorzien werden huizen uit de fideïcommissaire goederen van Beth Dommer met toestemming van de Staten van Holland verkocht.[159] Dat leverde zesendertighonderd gulden op. Alle erfgenamen en dus ook Jacobus, waren aansprakelijk voor het tekort! Uiteraard was het mogelijk geweest om de erfenis te weigeren, maar dan vervielen ook de rechten op de eerder genoemde goederen.
De familiebetrekkingen werden er niet beter op toen Jacobus zijn zwager een obligatie toonde van duizend gulden die Claesje nog schuldig was met alle rente. Het stuk stond op naam van de kinderen van Trijn Simons en was gedateerd 15 september 1653. Samen met de notaris kwam Corver op 20 november 1670 naar Jacobus om hem mede namens de overige erven te horen.[160] Zou zijn moeder met haar zakengevoel deze verplichting zomaar vergeten hebben? Geregeld had Jacobus geld bij haar geleend, een mooie aanleiding om minstens de rente te verrekenen. Cornelis vermoedde dat de obligatie allang was afgehandeld. Dat was niet zo vreemd gedacht, want een dergelijk stuk werd na afdoening gewoonlijk geretourneerd en soms vergat men het ongeldig te maken. Cornelis vroeg – 'bedrouft sijnde' – de obligatie in te trekken en als Jacobus insisteerde 'so heijlichlyck te bedencken wat een verwijderinge het tusschen soo nae vrunden sal geven'. De kwestie was voor Jacobus kennelijk bedoeld als een drukmiddel, want hij vroeg kopieën van de testamenten van Beth Dommer en Claesje Courten en van de octrooiverlening door de Staten. Na ontvangst van de stukken toonde hij zich verbaasd dat Cornelis alles zomaar in zijn eentje kon afhandelen. Hij vermoedde hoe de vork in de steel zat. Zijn zwager – die tot na zijn huwelijk thuis

[156] GAA, NA, inv. nr. 2296, blz. 33, 16 mei 1668. De peilboekjes zijn te vinden in GAA, Arch. nr. 5051, Archief van Burgemeesters; Peilboekjes en andere stukken betreffende de ontvangst van de impost op dranken, zout en het gemaal, inv. nr. 15, 17 en 93. Giskes 1989, 102-106. Van Dillen 1974, 779. De aanstelling is niet terug te vinden. Dudok van Heel 1980, 28. Ook de dichter Jan Vos was wijnroeier. Hij kreeg deze positie op 1 januari 1665. Dudok van Heel vermoedde dat hij dit ambt liet waarnemen, maar uit Worp 1879, 7 blijkt dit niet: J.V. Petersom stelde namelijk in een grafdicht: 'Die in beroep en kunst had steeds de maat voor oogen, En zoo zijn staat niet slechts kon houden, maar verhoogen; Terwijl hij glazen mat, wijn roeide of vaerzen schreef'.
[157] Giskes 1989, 106.
[158] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 23, kostersrekening.
[159] GAA, NA, inv. nr. 3521, blz. 110vo, 24 oktober 1671 en inv. nr. 3523, blz. 254, 5 december 1671.
[160] GAA, NA, inv. nr. 1495, blz. 88, 20 november 1670.

had gewoond – zou zijn moeder zover gebracht hebben dat ze haar testament veranderde. Als zij inderdaad zakenvrouw was, waar kwamen de schulden dan vandaan?
Jacobus raakte in geldnood en leende in rap tempo grote bedragen. Dat gebeurde nu zonder de rugdekking van een aanstaande erfenis. In 1670 kwam het totaal op achtduizend gulden, afkomstig van Philips van Stralen, Marianne Wijntges, Cornelis Hoghenberch en lakenkoopman Gillis Ghovaartsz.[161] In 1671 kwam daar nog tienduizend gulden bij, waarvan Lijsbeth Danielsz (aan Elsje Corver), Anna Vorsten, Trijntgen Loduwycks, Catarina Dommer en Cornelis de Langhe de geldverschaffers waren. En dan waren er nog schulden uit het verleden. De schuldenlast liep op tot bijna vijftigduizend gulden! In augustus 1671 ontbraken liquide middelen. Zelfs de stoelhuur in de kerk kon niet meer worden opgebracht.
Op 19 november vroegen meerdere geldschieters faillissement aan. De commissarissen van de Desolate Boedelkamer benoemde Abraham van Libergen tot curator en veertien dagen later de belangrijkste crediteuren, Maerten van der Hem en Pieter Vorsten, tot medecuratoren.[162] Vanaf nu was Jacobus letterlijk machteloos. Alle mogelijkheden financiën te genereren, waren hem ontnomen. Dat was voor hem en zijn gezin een grote schande.[163] Het was maar goed dat het echtpaar uit eigen beweging van het Avondmaal wegbleef, anders was de kerkenraad er ook nog aan te pas gekomen.
In die tijd maakte men onderscheid tussen ‘bankroet’ en ‘faillissement’. In het eerste geval was sprake van list, bedrog of nodeloze verspilling, in het tweede was de debiteur door omstandigheden en buiten eigen schuld in de narigheid geraakt. Vooral het bankroet werd zwaar opgenomen.[164] Van Noordt bleef volhouden dat hij ‘door ongemack, misfortuijn ende verloop van tijt soo verre coomen te vervallen, dat hij sijn selven onmaghtigh heeft gevonden omme sijne crediteuren te kunnen voldoen’. Op zich was deze verklaring aannemelijk. Van Deursen heeft erop gewezen dat levering en betaling gewoonlijk ver uit elkaar lagen.[165] Particulieren betaalden eens per jaar de bakker en de bierslijter en bij grotere aankopen kon de laatste termijn wat langer op zich laten wachten. Vandaar dat het niet gemakkelijk was om te bepalen wat iemand waard was. Naast een deel dat opging in beleggingen was er altijd het vlottende deel van het vorderingen en schulden. Het was dan ook volstrekt normaal dat men bedragen leende. Wel was het dan zaak zich te bekommeren om de soliditeit van de financiële basis. Van Noordt moet een betrouwbare en kredietwaardige indruk hebben gemaakt, anders was hem niet zoveel geld toevertrouwd.
Direct na de afkondiging van het faillissement verhuisde het gezin Van Noordt naar een huis tegen de zuidzijde van de toren van de Oude Kerk.[166] Jacobus werd in hechtenis genomen om te voorkomen dat hij aan zijn schuldeisers ontkwam. Er waren nu twee mogelijkheden: een akkoord sluiten met zijn crediteuren over terugbetaling of een gerechtelijke ‘cessie’ via de Hoge Raad aanvragen, waarbij afstand werd gedaan van de resterende bezittingen, zodat de debiteur voor verdere vervolging behoed bleef. Bij het opstellen van de voorwaarden hielden de curatoren rekening met de aard van de schulden, hoe ze waren ontstaan en de totale middelen van de schuldenaar, inclusief de toekomstige inkomsten. Het finale doel van het proces was de verzoening van schuldenaar en schuldeisers, bestaande uit een schikking in de vorm van een percentage van de uitstaande schulden. Voor Jacobus bleef slechts de weg van de cessie over. Dadelijk diende hij een verzoek in bij de Boedelkamer.[167] Zodra de schuldenlijst bekend was, gaven de commissarissen hem toestemming om bij de Hoge Raad te procederen.[168] Uit het feit dat de thesaurieren in maart 1673 met terugwerkende kracht besloten vanaf 1 februari 1672 zijn salaris uit te keren, blijkt dat hij toen aan het werk was gegaan.[169]
De Boedelkamer liet beslag leggen op zijn goederen. Het huis aan de Oude Zijdsvoorburgwal en de tuinkamer aan het Hoedemakerspad werden verzegeld. Jacobus waarschuwde zijn echtgenote

[161] Zie over deze lakenhandelaar: Van Dillen 1974, blz. 225 en 431-432.
[162] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 304, register van de curatelen, blz. 278, 19 november 1671. Uit inv. nr. 738 (rollen van de desolate boedels) blijkt dat Van Libergen op 3 december voor het eerst in deze zaak voor de commissarissen verscheen.
[163] Schama 1988, 348-350.
[164] Sprunger 1991, 104 en Roodenburg 1990, 377-381.
[165] Van Deursen 1996, 240.
[166] Bijtelaar 1972, 56, 60 en 73.
[167] GAA, Arch.nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 135, register der notulen, blz. 16vo, 9 december 1671.
[168] Het rekest bevindt zich in NA, Archief van de Hoge Raad van Holland, Zeeland en Friesland, 1582-1795, inv. nr. 77^{b}, los stuk. Het Hof nam het besluit op 7 november 1673 en handelde het af op 17 november 1673.
[169] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 5, resoluties, blz. 136, 7 maart 1673.

en zijn twee dienstbodes niets te vervreemden, anders zouden ze in handen van justitie vallen.[170] Broer Joan kwam al snel enkele schilderijen van zichzelf ophalen: portretten van zijn grootvader, vader en broers en een *Granida en Daifilo*. De eigenaren van een kachel en 'van acht faeten soute als meede van vijftien steekkammen procleet' vorderden ook bezittingen terug.[171] De bewoner van het Pothuis die de laatste jaren voor Jacobus handel had gedreven, had recht op gelden uit de detailhandel, wat met de kelderhuur werd verrekend. Ook waren er bedragen voor reparaties aan de huizen. De dienstbodes kregen nog één jaarsalaris. Ernstiger was dat een lening van 27 april 1662 van *ƒ* 9360 moest worden gelicht. Al probeerde curator Van Libergen er onderuit te komen, de eis moest worden toegekend, omdat een schepenkennis altijd voorrang had. Op 18 mei 1673 verscheen de executeur van het testament van Trijntie Commer wegens een lening van achtenvijftighonderd gulden – afgesloten via een schepenkennis – met de rente tot de dag van de insolventie. Hier tegenover stonden slechts beperkte inkomsten, zoals het salaris van 1 november tot de dag van het faillissement dat de curator op 23 maart 1672 in ontvangst nam.[172] De inboedel werd op negentienhonderd gulden getaxeerd.[173] Op 18 december 1671 diende Van Libergen bij de schepenen een verzoek in het onroerende goed te mogen verkopen. Dat leverde ongeveer twintigduizend gulden op.[174]
Tot ver in 1674 werden bij het Hof van Holland en de Hoge Raad van Holland processen gevoerd tegen de crediteuren, stuk voor stuk zonder succes.[175] Stilaan werd duidelijk dat iedereen zijn verlies moest incasseren. In december 1673 liet Jacobus zijn twee ex-dienstbodes verklaren dat hun principaal 'burgerlijk huijs ende tafel' had gehouden 'ende dat hij geen Brassar dommenateur off speelder (soo veel haar deposanten bekent is) is geweest'.[176] Deze verklaring was kennelijk nodig om een schikking te kunnen treffen met Gillis Ghovaartsz en diens zus Anna.[177] Die deden afstand van alle procedures in ruil voor jaarlijkse uitkeringen: Gillis zestig gulden en Anna vijftig gulden. Gedeeltelijk werd dit uit het organistensalaris gefourneerd.[178] Dat was officieel niet toegestaan, de Boedelkamer zal er niet van hebben geweten.

1.2.2.7. Een plan

Voor het verdere verloop was het huwelijk van toneelspeelster Agatha van Hartoghvelt, dochter van Betje, met Benjamin Venckel van betekenis.[179] Omdat de bruid nog minderjarig was moesten de voogden Jacobus van Noordt, Bernardus van Hartoghvelt en Cornelis Corver hun toestemming geven. Jacobus vond dat niets het huwelijk belette.[180] Corver verzocht kopie van de akte en kreeg die overhandigd. Van Hartoghvelt protesteerde, maar de commissarissen van huwelijkse zaken

[170] GAA, NA, inv. nr. 4486, blz. 15, 3 december 1673.
[171] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 738, rol, 23 december 1671, 19 februari 1672 en 8 april, 6 mei en 8 september 1672, 16, 21 en 22 maart 1673.
[172] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 5, resoluties, blz. 136, 7 maart 1673.
[173] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 376, register inventarissen, blz. 247vo-254. Zie bijlage 2.
[174] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 136, register der notulen, blz. 136ro. Op 1 januari werd het eerste huis aan de Oude Zijdsvoorburgwal verkocht voor *ƒ* 7600 aan Johannes Barra. Het andere huis ging voor *ƒ* 6416 naar tabaksverkoper Emanuel Hoos. De eerste tuin aan het Hoedemakerspad ging voor een bedrag van *ƒ* 3850 naar Nicolaes Verlaen. De andere tuin werd aan Gerrit Diperingh voor *ƒ* 2900 verkocht. Op 10 februari 1677 machtigde de Boedelkamer Van Libergen om bij het gerecht van Nieuwer Amstel de tuin met de woningen en het tuinhuis over te dragen.
[175] NA, Archief van het Hof van Holland, inv. nr. 59, 17 april 1674 en 11 juli 1674 en ook inv. nr. 3995, 31 oktober 1673. Op 11 juli 1674 kwam het hogere beroep van Jacobus voor de Hoge Raad aan bod. Na afstand te hebben gedaan van alle voorgaande procedures zowel voor het Amsterdamse Gerecht als voor den Provinciale Hof 'alsmede van 't vonnisse eerder sententie daerop gevolcht, nu eisser in cas van cessie contra Maerten van der Hem ende François Gujot woonende tot Amsterdam'. Gujot was koopman en had in 1673 voor de Hoge Raad kwesties uitgevochten met Bourgeois Rogier (12 januari 1673) en met Gerrit Cappre (13 september 1673) (zie inv. nr. 58). Op 4 september en 17 oktober 1674 eiste Van Libergen tegen Cornelis Corver. Het ging om een bedrag van driehonderd acht guldens met de rente tot de dag van de insolventie. Zie GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 741, preferente rol.
[176] GAA, NA, inv. nr. 4486, blz. 15, 3 december 1673. Trijntie Willems had 23 jaar en Aeltje Adriaens 12 jaren bij Van Noordt gewerkt.
[177] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 796, inbrengregister, blz. 349. Met Sara was op 8 oktober 1664 een lening van *ƒ* 3000 afgesloten en op 12 februari 1671van *ƒ* 300. Met Gillis was op 12 november 1670 een lening van *ƒ* 3500 afgesloten.
[178] GAA, NA, inv. nr. 4485, blz. 39-40, 22 januari 1674 en inv. nr. 4479, blz. 50 e.v. en inv. nr. 4486, blz. 66. Een afschrift van deze akte in GAA, Arch. nr. 5058, Verzameling kerken en kloosters, inv. nr. 22, 1674. Getuigen waren Jacob Serlino en Benjamin Venckel.
[179] Wijnman 1932, 143. Benjamin was een zoon van Caspar Ysaack Venckel afkomstig uit Schoonoord en Aaltie Martens. Zij waren doopsgezind en lieten hun kinderen in de Waterlandse Gemeente te Amsterdam dopen. Een andere zoon Hendrik werd eveneens notaris en wel te Amsterdam. Van hem zijn protocollen bewaard van 1659-1684.
[180] GAA, NA, inv. nr. 4479, blz. 79, 27 februari 1674.

vonden zijn argumenten niet overtuigend. Op 3 maart 1674 vond de huwelijksinschrijving plaats.[181] Benjamin, de zoon van een postmeester, trad vrij snel hierna op als procureur van Amstelland en notaris te Diemermeer.
Omdat de administrateurs van de fideïcommissaire goederen van Beth Dommer al jaren eerder waren overleden en hun opvolging nooit was geregeld, deed Benjamin het voorstel om notaris Joannes d'Amour in die positie aan te stellen. Dan konden vervolgens meerdere bezittingen worden gelicht, zodat geld vrijkwam. Om de aanvraag bij het Hof van Holland kans van slagen te geven, moesten zoveel mogelijk familieleden het verzoek ondersteunen. Onder de aanvragers vinden we Jacobus en zijn vrouw samen met hun kinderen en nicht Agatha.[182] Was het mogelijk haar beide broers zover te krijgen dat ze meededen? Bernardus was nog minderjarig, maar dat kon worden opgelost door alle aanvragers ook voor hem te laten tekenen. Pieter van Hartoghvelt bleek eveneens bereid een brief te ondertekenen. Van Cornelis Corver ontving hij in september 1674 een inventaris van de fideïcommissaire goederen en een overzicht van de nagelaten goederen van Claesje Courten.[183] Op 9 november 1674 machtigden de familieleden procureur Lambert Vijffhuijsen om een proces tegen Corver te voeren. Twee dagen later verleende Bernardus volmacht aan zijn broer en zwager om in deze zaak voor hem op te treden.[184] In een verzoekschrift aan het Provinciale Hof tekende de familie protest aan tegen de wijze waarop Cornelis Corver had gehandeld.[185] De uitspraak liet voorlopig op zich wachten.[186]
Het leek goed te gaan, maar al snel ontstonden spanningen.[187] Op een zondagavond verscheen een dronken Pieter rond zeven uur 's avonds bij de Venckels aan huis. Onder dreigende taal haalde hij een mes uit de keuken. Een vijftal aanwezigen, onder wie Sybrandus en Margaretha van Noordt, die bij Venckel inwoonden, liep onthutst het huis uit. Middernacht kwam Pieter met zijn vrouw terug en maakte veel burengerucht. Anderhalve maand later verklaarde Pieter met Cornelis Corver betreffende de goederen van Beth Dommer te hebben afgerekend. Later vertelde hij dat hem een kopie van het verzoekschrift met zijn naam onder ogen was gekomen met de machtiging van notaris d'Amour, waarvan hij niets wist.[188] In deze tijd onderhandelde zus Agatha zonder inmenging van het Hof van Holland met Corver over de koop van haar aandeel in een huis in de Warmoesstraat.[189] Zij vroeg of Bernardus zijn deel van 738 gulden wilde accepteren.[190] Uit dit alles valt af te leiden dat Jacobus minstens tweeëntwintighonderd gulden ontving.
Eind 1675 was het tij gekeerd. Bernardus nam eveneens afstand van het rekest.[191] Cornelis Corver had met hem afgerekend, nadat Bernardus had beloofd 'voor sijn een negende part te sullen voldoen en vereffenen zodanige schulden als er wegen zijn zaliger grootmoeder nog uitstonden'. Bovendien stemde Bernardus in met de gang van zaken rond de fideïcommissaire goederen in 1670. Daarmee was het curatorschap van notaris d'Amour opgehouden te bestaan.[192] Er diende dus een nieuwe oplossing te worden gevonden.
In februari 1676 vroegen Elsje en Jacobus, mede namens hun drie kinderen, Benjamin Venckel en zijn vrouw Agatha het Hof van Holland of ds. Lucas van Noordt als administrateur voor de fideïcommissaire goederen kon worden aangesteld. Uit het verzoek spreekt vrees dat Corver deze

---

[181] GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 689, blz. 175. GAA, NA, inv. nr. 4479, blz. 108vo, 10 maart 1674. Op 10 maart werd een akte van huwelijkse voorwaarde opgemaakt, waarna op 28 maart 1674 het huwelijk voor de commissarissen van huwelijkse zaken werd voltrokken. Zie GAA, DTB Watergraafsmeer, inv. nr. 548, blz. 32.
[182] NA, Archief van Staten van Holland, inv. nr. 4994, stukken in memorialen. Een akkoord werd gegeven op 5 april 1675.
[183] GAA, NA, inv. nr. 3532, blz. 194vo, 26 november 1674.
[184] GAA, NA, inv. nr. 4479, blz. 394, 9 november 1674 en blz. 400, 11 november 1674.
[185] NA, Hof Archief van Staten van Holland, inv. nr. 3939, rol grote zaken, 4 december 1674-12 januari 1677.
[186] Geregeld stond de zaak bij het Hof op de rol. In december 1674 draaiden de rollen om, want Cornelis Corver daagde Van Libergen. Op 22 januari 1675 en 13 februari 1675 stond de zaak weer op de rol . Op laatste datum: 'Commissarissen verleenen comparuit actum den xiij februari 1675'. Op 20 en 27 februari en 12 maart stond Cornelis Corver er weer.
[187] GAA, NA, inv. nr. 4479, blz. 481, 7 januari 1675.
[188] GAA, NA, inv. nr. 3537, blz. 67vo, 20 februari 1675 en blz. 254, 15 juni 1675.
[189] GAA, NA, inv. nr. 4479, blz. 533, 20 april 1675 en blz. 555, 22 mei 1675.
[190] GAA, Arch nr. 5061, Rechterlijk archief, inv. nr. 2172, blz. 39. Op 14 januari 1679 verkocht Benjamin Venckel dit deel van het huis aan Bernardus van Hartoghvelt voor *ƒ* 770.
[191] GAA, NA, inv. nr. 3536, blz. 207, 6 november 1675 en inv. nr. 3538, blz. 149vo, 26 oktober 1675 en blz. 215vo, 29 november 1675. Bernardus had brieven van venia aetatis ontvangen waardoor hij op eigen titel kon handelen. Vandaar dat Cornelis Corver samen met de weduwe van een oude werknemer van de zeepziederij op 29 november 1675 verklaarde dat Bernardus de 23 jaar al was gepasseerd. De opvolger van de Amsterdamse priester die Barnardus had gedoopt, had geen aantekening van diens doop gevonden. GAA, NA, inv. nr. 3538, blz. 247vo, 20 december 1675.
[192] GAA, NA, inv. nr. 3536, blz. 67, 26 augustus 1675 en inv. nr. 3538, blz. 249vo, 20 december 1675 en blz. 265vo, 31 december 1675.

positie zou opeisen.[193] Nadat de burgemeesters van Amsterdam waren gehoord, kwam dit rekest in het Hof van Holland op 4 februari aan de orde. Nadat men de 'geïnteresseerden' en de beoogde kandidaat had gehoord, kwam op 23 maart de goedkeuring. Op 12 oktober 1676 werd de nieuwe administrateur Lambert Vijffhuijsen gemachtigd om in de zaak tegen Cornelis Corver en de curatoren van de boedel van Jacobus op te treden.[194]
Het geharrewar rond het faillissement haalde het lustrum. Na de laatste stuiptrekkingen in het gevecht rond de fideïcommissaire buit deed de Desolate Boedelkamer op 16 september 1676 uitspraak. Alle schuldeisers moesten genoegen nemen met een repartitie van 6¾ %. Het was niet meer dan een symbolisch gebaar, want iedereen kreeg een schijntje van wat hij had uitgeleend.

1.2.2.8. De afloop

Geleidelijk aan nam het leven voor het gezin Van Noordt min of meer zijn normale loop. Eind juni 1675 kreeg Elsje van de kerkenraad weer verlof om aan te gaan aan het Avondmaal. Jacobus bleef dat voorrecht voor altijd ontzegd. Tijdenlang hadden de perikelen rond het faillissement hem in beslag genomen, waardoor hij zijn werk minder enthousiast uitvoerde. De doordeweekse bespelingen liet hij versloffen. Een achttiende-eeuwse stadsbeschrijving noemde als oorzaak voor dat verdwijnen de 'traagheit der organisten'.[195] Na het ontslag uit de hechtenis, pakte hij de draad van deze bespelingen niet meer op. Voortaan verzorgde hij alleen de populaire bespelingen op zaterdag.[196] Het orgelspel voor de kerkdiensten bleef gehandhaafd. In 1677 maakte de kerkenraad bezwaar dat Jacobus zo lang doorspeelde dat de diensten niet gelijk met die in de andere stadskerken konden beginnen. De wijkpredikant sprak de organist hierover aan en die beloofde beterschap.[197] Het was aanmatigend van het college om zo op te treden, want het had niet het recht de organist in zijn functie te kapittelen. Kennelijk nam men het risico door de burgemeesters – de feitelijke werkgevers – te worden teruggefloten.
In juli 1679 verzocht Jacobus de stadsregering om met pensioen te mogen gaan met behoud van traktement. Op 21 oktober kwam de toestemming; de burgemeesters vonden deze beslissing gezien zijn leeftijd (hij was 63 jaar oud) op zijn plaats.[198] Zoon Sybrandus ontving een expectatief, wat wil zeggen dat hij na zijn vaders dood diens functie zou overnemen. Nadat de gepensioneerde naar de Zeedijk was verhuisd, zullen er niet veel genoeglijke momenten meer geweest zijn. Al snel overleed dochter Margaretha, ze werd op 1 april 1680 in het familiegraf in de Nieuwe Kerk bijgezet. Begin december werd Elsje daar ook begraven. Jacobus zou het jaar 1681 niet beleven. Op 29 december 1680 blies hij zijn laatste adem uit. Vier dagen later bestelde zijn familie het dode lichaam ter aarde 'uijt christelijke liefde en affectie'.[199] Benjamin Venckel werd voogd over de minderjarige Cornelia en Sybrandus. Een week later deed Venckel namens hen afstand van de erfenis, een vrijwaring van aanspraken op de schulden.
Het valt niet mee een beeld te krijgen van de persoonlijkheid van Jacobus van Noordt. De overgeleverde stukken zijn grotendeels in juridische taal en de verklaringen zijn subjectief getint. Deze ambitieuze organist liet niet snel los wat hij vast had. Ondanks zijn verpletterende schuld vocht hij door om te ontkomen aan de gevolgen. Toch lijkt hij ook naïef te zijn geweest. Drong werkelijk niet tot hem door dat zijn schoonmoeder zijn zwager wilde bevoordelen? Zag hij niet aankomen dat haar boedel alleen schulden opleverde? Of voorzag hij een en ander en had hij zichzelf met zakelijke nevenactiviteiten een rugdekking gegeven? Mocht hij veel vertrouwen in de mensen om hem heen hebben gehad, dan moet hij dat gaandeweg zijn kwijtgeraakt. Toch bleven er ook goede contacten, zoals met Benjamin Venckel, diens vrouw Agatha en zijn broer Lucas. Gemotiveerd gaf Jacobus zijn muzikale carrière gestalte. De positie van organist in de Oude Kerk – de plaats waar Jan Pieterszoon Sweelinck zijn grote roem had vergaard – was hem veel waard. Onder zijn leiding kwam een levendig concertleven tot stand, waarover we in het derde hoofdstuk

[193] NA, Archief van Staten van Holland, inv. nr. 4995, stukken in memorialen.
[194] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 796, inbrengregister, blz. 349 en GAA, NA, inv. nr. 4480, blz. 180, 12 oktober 1676.
[195] Wegwyzer 1713, 137. Zie voor een verdere bespreking hoofdstuk III.
[196] GAA, inv. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 5, resoluties, blz. 136, 7 maart 1673.
[197] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 13, resoluties, blz. 349 en 388, 7 en 14 oktober 1677.
[198] GAA, Arch. nr. 5023, Archief van Burgemeesters; Groot-Memoriaal, inv. nr. 6, blz. 239vo, 22 juli 1679. GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 209vo.
[199] GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 1056, blz. 210. GAA, NA, inv. nr. 3958, blz. 560, 11 januari 1681.

nog heel wat zullen vertellen. Waarom heeft hij zijn ambities niet sterker op één zaak gericht, die van de orgelcultuur? Nu lijkt hij de culturele erfenis van de Sweelincks te hebben verkwanseld. Was dat ook van toepassing op zijn broer Anthoni die ook stadsorganist werd? Die liet ons het *Tabulatuurboeck* na, gevuld met psalmbewerkingen en fantasieën.

1.2.3. Anthoni van Noordt, de componist

Anthoni, de tweede zoon van Sybrandus Fopsz, zal in biografisch opzicht altijd wel een schimmige figuur blijven. Hij bleef ongetrouwd en beheerde geen zakelijke ondernemingen. Slechts enkele gegevens zijn te achterhalen: rond 1619 geboren te Schagen, in 1652 benoemd tot organist van de Nieuwe Zijdskapel, in 1664 gepromoveerd tot organist van de Nieuwe Kerk, in 1673 met pensioen en in 1675 overleden. Dat zijn de belangrijkste data uit zijn leven.
Aan de muzikale vorming van Anthoni zullen zijn vader en broer hebben bijgedragen. Uit het weinige dat over hem bekend is, wordt duidelijk dat zijn leven was gewijd aan de muziek.

1.2.3.1. Stadsorganist

Als stadsorganist verzorgde Anthoni geregeld bespelingen, eerst in de Nieuwe Zijdskapel, later in de Nieuwe Kerk. Vooral de bespelingen op zaterdagavond waren populair. Uit een anekdote, afkomstig uit de verzameling van Aernout van Overbeke (aangelegd vóór 1674) kan worden opgemaakt dat een deel van het publiek de bespelingen bij gebrek aan beter bezocht.[200] In het derde hoofdstuk gaan we daar nader op in.

> Tot Amsterdam is 't de gewoonte, dat gedurende de winter alle saterdag avond in de Nieuwe Kerck op het Orgel gespeelt word; alwaar onder andere eenige oude mannetjes zijn die noyt manqueren daar te komen. Een guyt van een jongen klampte 'er zoo een aan, en vroeg, mannetje kan je my niet een schelling wisselen? Jou hoerekind, antwoorde hij, dat ik zoo veel geld in mijn zack had, ik zou hier niet, maar in de kroeg zitten.

Meerdere malen trad Anthoni op als orgeldeskundige. In november 1656 vroegen de Rotterdamse burgemeesters hem, Alewijn de Voys en de Alkmaarse organist Jacobus Crabbe het grote orgel in de Laurenskerk op te nemen.[201] Hans Goldfusz had dat instrument schoongemaakt en het concept gewijzigd.[202] Dichter bij eigen huis was de ombouw van de orgels in de Nieuwe Kerk. Direct na zijn benoeming bewerkte Van Noordt het stadsbestuur zodat de regeerders de instrumenten lieten aanpassen aan de smaak van de tijd.[203] Het kleine orgel, in de jaren veertig gemoderniseerd, werd in 1665 volledig verbouwd. De pijpen van het borstwerk kwamen in een nieuw zijwerk terecht, dat gelijkwaardig was met het hoofdwerk en daarmee tegelijkertijd contrasteerde. Al was het pedaal aangehangen, men kon zo registreren dat het zelfstandig leek. Het grote Schonatorgel kreeg op instigatie van Van Noordt in de jaren zeventig een facelift. Het fijnzinnige instrument was voor deze kerkruimte te zwak. Er kwam een bovenwerk met elf registers; het rugwerk werd vergroot met een bovenlade met zes registers; op extreme wijze werden de registers (ook die van Schonat) meervoudig bezet. Deze veranderingen maakten het tot een uitzonderlijk en indrukwekkend instrument.
Uit meerdere gegevens blijkt dat Anthoni met zijn familie een goede relatie onderhield. Hij was getuige bij de doop van de twee jongste kinderen van zijn broer Jacobus. Met broer Joan woonde hij rond 1669 in één huis, zoals blijkt uit een rekest aan de Amsterdamse schepenen.[204] Dit stuk werpt een interessante blik op de levensomstandigheden van deze vrijgezelle broers. Een 'sijderedersgesel' die verkering had gehad met hun dienstbode, kwam steeds terug om 'groote insolentie ende moetwillicheit' in de buurt van hun huis te maken. Verscheen een van de Van Noordts op straat, dan was de man er als de kippen bij hen uit te schelden. Vandaar dat de broers zich al eens tot schepen Cornelis Witsen hadden gewend. Maar dat had niet geholpen. De broers

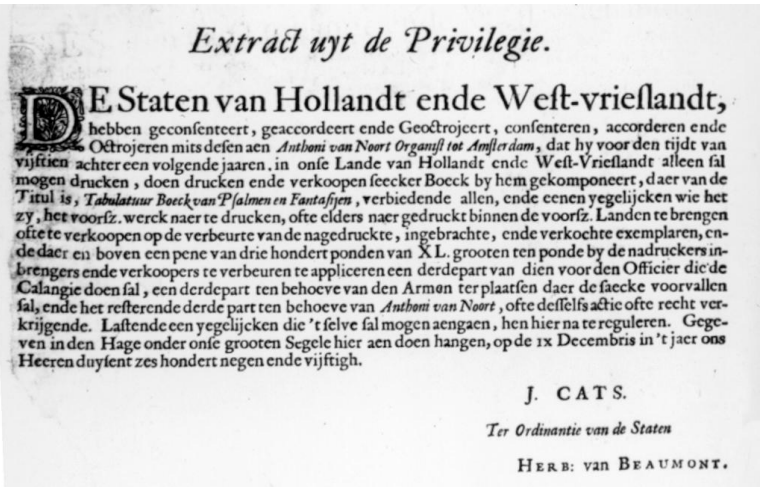
---

[200] Van Overbeke z.j. Zie ook Dekker 1984.
[201] GA Rotterdam, College Kerkmeesters, inv. nr. 233, rekening 1657-1659. 'Alewijn de Voos ende Jacobus Crabbe ende Antony de Noort voor het opnemen van den orgel is bij de Heeren burgemeesteren toegeleijt per quitantij 300.' Lingbeek-Schalekamp 1984, 233 en 237.
[202] Lingbeek-Schalekamp 1984, 231-232. Joan Crabbe kreeg een jaar later in Rotterdam zijn aanstelling tot stadsorganist. In zijn contract staat dat hij uit Amsterdam kwam. Was hij een leerling van Anthoni van Noordt?
[203] Zie hoofdstuk II.
[204] GAA, Arch. nr. 5026, Archief van Burgemeesters; Missiven aan burgemeesters, inv. 370a, rekesten, derde omslag, nr. 789. Zie bijlage 5.

durfden nauwelijks meer de straat op. Zij verzochten de schepenen deze man te gebieden hun niet langer lastig te vallen. De afloop van deze zaak is onbekend.
In juli 1673 was Anthoni 55 jaar oud en niet langer in staat te werken. Hij vroeg zijn pensioen aan, dat hem werd verleend. Zijn opvolger Hendrick Rijpelenburgh – ongetwijfeld een leerling – kreeg de belofte dat hij na de dood van Anthoni het volledige traktement zou ontvangen. Zolang Van Noordt nog in leven was, moest hij genoegen nemen met de emolumenten die bij het ambt hoorden. Enkele maanden later bevestigden de burgemeesters dit expectatief. De regeling was maar kort van kracht. Op 23 maart 1675 werd Anthoni in de Zuiderkerk begraven. Men droeg het dode lichaam uit vanuit een huis aan de Bloedstraat.[205] Hij zou in vergetelheid zijn geraakt als hij niet het *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen* had gepubliceerd.

1.2.3.2. Het Tabulatuurboeck

Van dat *Tabulatuurboeck* is slechts één exemplaar teruggevonden. Het bevindt zich nu in de *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow. Dit boek, in hoog folio[206], met een titelblad, twee bladzijden met het privilege van de Staten van Holland en West Friesland, de opdracht aan de Amsterdamse burgemeesters en zestig bladzijden met negen psalmbewerkingen en zes fantasieën, is gebonden in een leren band met op de rug: *A. van Noordt, Tabulatuurboeck, Amsterdam 1659*. Dit exemplaar was ooit bezit van professor Richard Wagener uit Marburg (1822-1896), hoogleraar anatomie, die een imposante privéverzameling had opgebouwd met anatomische voorwerpen, muziekinstrumenten en muziekwerken, waaronder negenduizend autografen en eerste drukken.[207] Tussen 1862 en 1882 schonk Wagener onderdelen, waaronder Van Noordts boek, aan de Koninklijke Bibliotheek te Berlijn. Het is niet bekend hoe hij dit exemplaar had verkregen. In de tweede wereldoorlog werd een groot deel van de bibliotheekinventaris van de Berlijnse bibliotheek naar Krakow verhuisd, waaronder het *Tabulatuurboeck.*



Extract uyt de Privilegie.

DE Staten van Hollandt ende Weſt-vrieſlandt, hebben geconſenteert, geaccordeert ende Geoctrojeert, conſenteren, accorderen ende Octrojeren mits deſen aen *Anthoni van Noort Organiſt tot Amſterdam*, dat hy voor den tijdt van vijftien achter een volgende jaaren, in onſe Lande van Hollandt ende Weſt-Vrieſlandt alleen ſal mogen drucken, doen drucken ende verkoopen ſeecker Boeck by hem gekomponeert, daer van de Titul is, *Tabulatuur Boeck van Pſalmen en Fantaſijen*, verbiedende allen, ende eenen yegelijcken wie het zy, het voorſz. werck naer te drucken, ofte elders naer gedruckt binnen de voorſz. Landen te brengen ofte te verkoopen op de verbeurte van de nagedruckte, ingebrachte, ende verkochte exemplaren, ende daer en boven een pene van drie hondert ponden van XL. grooten ten ponde by de nadruckers inbrengers ende verkoopers te verbeuren te appliceren een derdepart van dien voor den Officier die de Calangie doen ſal, een derdepart ten behoeve van den Armen ter plaatſen daer de faecke voorvallen ſal, ende het reſterende derde part ten behoeve van *Anthoni van Noort*, ofte deſſelfs actie ofte recht verkrijgende. Laſtende een yegelijcken die 't ſelve ſal mogen aengaen, hen hier na te reguleren. Gegeven in den Hage onder onſe grooten Segele hier aen doen hangen, op de 1x Decembris in 't jaer ons Heeren duyſent zes hondert negen ende vijftigh.

J. CATS.

Ter Ordinantie van de Staten

HERB: van BEAUMONT.

Fig.1.11. Extract uit het *Privilege* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Anthoni pakte het uitgeven van zijn boek serieus aan. Voor bescherming tegen roofdrukken wendde hij zich tot de Staten van Holland. Eind november 1659 liet hij de Haagse notaris Pieter van Groenevelt, hier functionerend als solliciteur, een rekest opmaken.[208] Het was een aanvraag

[205] GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 9, blz. 139. Het nichtje van zijn broer Jacobus – de toneelspeelster Agatha van Hartoghvelt – woonde ten tijde van haar huwelijk (28 maart 1674) in de Bloedstraat. GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 189, blz. 175, 3 maart 1674.
[206] Eitner 1882, 164.
[207] Aumüller 1994.
[208] De octrooiaanvraag met bijbehorende correspondentie bevindt zich in het NA, Archief der Staten van Holland na 1572, inv. nr. 1613, minuutoctrooien 1659 en 1660, 8 december 1659. Het netexemplaar is in hetzelfde archief, inventaris aanvullingen op de Archieven der Staten van Holland, inv. nr. 5681, blz. 442-443, zelfde datum. Zie bijlage 4. Een uittreksel is afgedrukt in de uitgave van Anthoni van Noordt, *Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen van de Psalmen door verscheyden versen verandert soo in de Superius, Tenor als Bassus, met 2. 3. en 4. part* (Amsterdam, 1659). Eerder is over dit octrooi gepubliceerd in Groenveld en Den Hertog 1987.
Het woord vooraf is gezet in typendruk door een onbekende drukker. Van Gent 1979. In het *Tabulatuurboeck* staat de hoofdletter *D* in een 'kastje' met voorstelling van de doop met de Heilige Geest van Jezus in de Jordaan (Mattheüs 11). De zelfde figuur werd gebruikt door de piëtistische boekhandelaar en drukker Abraham van Laren te Vlissingen (1633-1679).

voor een octrooi voor de duur van vijfentwintig jaar met het strafbeding dat alle ongeoorloofde nadrukken werden verbeurd verklaard tegen een boete van zeshonderd gulden. De afhandeling was een puur ambtelijke aangelegenheid en kwam niet in de Statenvergadering aan de orde. De procedure verliep als volgt. Klerk Nicasius Hanneman nam als eerste het stuk in ontvangst en gaf het aan secretaris en chartermeester Herbert van Beaumont. Die besloot eerst een deskundige te raadplegen. Hij vroeg daarvoor Constantijn Huygens, die na overleg met Van Noordt advies diende te geven. Huygens had zich op het terrein van het orgel geprofileerd door de uitgave van zijn traktaat *Gebruyck of ongebruyck van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden*. Deze erudiete muziekamateur hield zich op de vlakte door op te merken dat hij de composities van Van Noordt 'goet ende meesterlyck' vond, wat niet veel meer betekende dan: ambachtelijk en goed gemaakt. Naar zijn mening konden de Staten gerust octrooi verlenen. Deze composities trokken toch nauwelijks liefhebbers, niet in eigen land, laat staan in het buitenland. Niemand zou de moeite nemen ze na te drukken.
Mocht Van Noordt het advies van Huygens al hebben gezien, dan vond hij er geen aanleiding in op zijn verzoek terug te komen. Het privilege werd op al op 8 december 1659 toegewezen. Hanneman noteerde de gebruikelijke wijzigingen in het rekest en schreef de minuut af. De geldigheidsduur van het patent werd gesteld op vijftien jaar en het boetebedrag op driehonderd gulden. Dat waren gangbare bepalingen. Het stuk werd daarna eenmaal in het netregister van de Staten en eenmaal voor de suppliant afgeschreven. Jacob Cats ondertekende als grootzegelbewaarder en Van Beaumont als secretaris. De prijs van het grootzegelrecht zal ongeveer veertig gulden zijn geweest en het ingedrukte kleinzegel twee stuivers. Rekenen we daarbij de kosten voor de solliciteur, dan moeten we concluderen dat Van Noordt er een flink bedrag voor neerlegde om zijn boek van een octrooi te voorzien. Omdat slechts een deel van de composities was bijgevoegd, mag men aannemen dat het werk nog niet af was. Het boek zal dus pas in 1660 zijn uitgekomen.
Nam de auteur deze stap uit bezorgdheid voor het nadrukken? Op grond van zijn onderzoek naar boekoctrooien in de Republiek constateerde S. Groenveld dat de Staten van Holland vooral in de beginperiode de boekenmarkt in bedwang probeerden te houden door het toepassen van het octrooirecht.[209] Op die manier verhinderde men dat boeken met dissidente en ketterse meningen werden uitgegeven. Het publiek dacht al snel – maar onjuist – dat publicaties voorzien van een octrooi en goedkeuring door deskundigen met instemming van de overheid uitkwamen. Uitgevers en auteurs vermeldden het octrooi graag in aankondigingen en advertenties van de uitgave, toch als een soort reclame.

1.2.3.3. Het drukken

In het woord vooraf schreef Van Noordt dat de muziekwerken slechts op gesneden platen konden worden gedrukt en dat niemand in Nederland – 'daer het nochtans aen uytstekende geesten in dese konste niet heeft ontbroken' – zoiets al eens had gedaan. Hij doelde uiteraard op de klavierwerken, want voor luit had Nicolaes Vallet al eerder een gravuredruk verzorgd. De naam van de muziekgraveur in het *Tabulatuurboeck* bleef onvermeld. Opmerkelijk is dat er in Amsterdam op dit terrein geen gevestigde specialisten waren. Pas aan het eind van de zeventiende eeuw vestigde zich hier een groep drukkers, die hoofdzakelijk voor de internationale muziekmarkt werkten. De afwezigheid van een professionele gespecialiseerde graveur maakt aannemelijk dat Van Noordt de platen in eigen beheer heeft laten graveren of dat hij het werk zelf heeft uitgevoerd. Dat is mogelijk, want zijn broer Joan beschikte als professioneel graveur over de apparatuur en kan hem de techniek hebben geleerd.
Het was niet ongewoon dat organisten hun uitgaven in kopergravure graveerden. Adam Steigleder te Stuttgart ging Van Noordt daarin voor (1625) en Sebastian Anton Scherer te Ulm volgde (1664).[210] Dat het *Tabulatuurboeck* niet door een vakman is gegraveerd blijkt uit meerdere slordigheden. Op blz. 51 was de accolade aanvankelijk voor de tweede en derde balk gezet. Deze is nog vaag te zien; daarna is deze voor de derde en vierde balk geplaatst. Op blz. 56 is iets

[209] Groenveld en Den Hertog 1987, 110.
[210] Seiffert 1899, 112, 113 en 232. Het graveerwerk in de uitgave van Steigleder uit 1625 was zo onhandig dat hij zijn tweede boek in typendruk liet uitvoeren. Sebastian Anton Scherer te Ulm (1631-1712) verzorgde in 1664 een uitgave van zijn zelfgegraveerde *Operum musicorum secundum, distinctum in libros duos*. Hij droeg dit werk op aan de hoogste kerkelijke overheid te Ulm. Kort voordien was Scherer tweede organist geworden.

dergelijks gebeurd, zij het dat de aanzet er nog steeds staat. Bij de accolade is er ook nog een gebogen lijn door de sleutel die daar niet hoort. Bij maat 19 van psalm 15 is naast een kwartnoot nog een vage streep waarneembaar. Een geroutineerde vakman zou zo hebben geretoucheerd dat niets meer van de fout zichtbaar was.

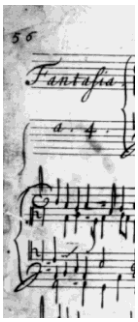



Fig.1.12. Fout met accolade op blz. 56 in het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt (*Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

In de zeventiende eeuw gebeurde de reproductie van muziekwerken of in typendruk of met kopergravures.[211] Het *Tabulatuurboeck* van Hendrick Speuy (1610) was in typendruk. Het waren tweestemmige stukken met op iedere notenbalk een stem. Bij deze techniek is voor elke noot een apart metalen stempeltje nodig. Dit systeem was weinig flexibel, want als er meerdere noten op één systeem waren, diende men daarvoor een apart stempeltje te maken. Daarvoor was de notatie bij orgelmuziek in feite te complex: het gaat om meerdere stemmen met een horizontaal verloop, die samenkomen in akkoorden. Soms moest ook nog een pedaalstem worden genoteerd. Voor zo'n ingewikkeld notenbeeld was de gravuredruk een geschikter procedé. De oudst bekende notendruk is de *Intabolutaura da leuto del divino Francesco da Milano novamente stampada* (voor 1536). In 1586 paste Simone Verovio dit procedé toe in zijn te Rome uitgegeven muziekbundel *Diletto Spirituale*. Vervolgens kwam er in Italië een hele reeks muziekuitgaven uit die op dit wijze waren gedrukt.[212] In Engeland en de Nederlanden werd het graveren van muziek rond 1610 geïntroduceerd, zoals bij de Engelse verzameling *Parthenia* (Londen, 1611) en de luitboeken van Nicolaes Vallet, die tussen 1615 en 1620 te Amsterdam verschenen. Opvallend was dat deze manier van drukken in Duitsland en Frankrijk in de muziekuitgeverij pas in 1660, respectievelijk 1680 voor het eerst werd toegepast. Het voordeel van deze drukwijze was dat zelfs kleine details duidelijk konden worden weergegeven en dat de uitgave sterke gelijkenissen vertoonde met de handgeschreven versie.

Fig.1.13. Het afdrukken van een geëtste koperplaat (Leonard Bramer (1650-1655), *Prentenkabinet*, Universiteit Leiden).

Er werden twee technieken toegepast: hoofdzakelijk werd er gegraveerd terwijl enkele delen werden geëtst.[213] Het graveren was op zich niet ingewikkeld. Met een graveerstift of burijn sneed men spiegelbeeldig de lijntjes in het gepolijste oppervlak van de koperen plaat. Tijdens het graveren hoefde de burijn nauwelijks bewogen te worden omdat de graveur de plaat heen en weer

[211] Riedel 1990, 45-46.
[212] Riedel 1960, 46. Simone Verovio was de uitgever en de graveur was Martinus van Buyton Hollandus.
[213] Mededeling Johan de Zoete te Haarlem. Omdat er slechts een foto beschikbaar is, valt moeilijk te bepalen wat er is geëtst en wat is gegraveerd. Over het etsen zoals dat in die tijd meestal gebeurde: Schwartz en Blaauw 1977, 13-18. Hierin is uitvoerig geciteerd uit de Nederlandse vertaling (1662) van een werk van Abraham Bosse uit 1643 dat is uitgegeven in Parijs.

draaide. De dikte van de lijnen werd verkregen door wijziging van de neerwaartse druk. Bij het etsen werd de plaat met was overdekt, waarna de lijnen in de was werden ingekrast. Daarna werd de plaat in een zuur gelegd dat de voorstelling in de plaat invrat. Bij het afdrukken werd de plaat, na van was te zijn ontdaan, ingesmeerd met drukinkt die vooral in de groeven ging zitten. Wanneer daar vochtig en dus zacht papier in werd gedrukt, zoog het de inkt op. Het resultaat was een natuurgetrouwe afdruk van de oorspronkelijke lijn. De graveur werkte altijd in spiegelbeeld en maakte gewoonlijk eerst een schets op de plaat met potlood of licht inkrassen met een stift.[214] Die schets werd achteraf verwijderd. Gemaakte fouten of te diepe groeven konden worden gecorrigeerd door de koperen plaat vanaf de achterkant weer vlak te kloppen. Het oppervlak werd dan gepolijst en de graveur begon opnieuw. Na het inkten van de plaat en het verwijderen van het merendeel van de overtollige inkt wreef de drukker de resterende smeuren met zijn handpalm weg na deze eerst met krijt te hebben ingesmeerd. Tussen de cilinder van de pers en het vochtige papier werd een vilten lap gelegd; bijgevolg werd het papier dieper in de met inkt gevulde groeven geperst als de cilinder er overheen ging.
De productie van een muziekuitgave op deze manier was tijdrovend, want het graveren van elke pagina moet al gauw een paar dagen werk hebben gekost.[215] Wat betreft het *Tabulatuurboeck* is een en ander te reconstrueren. Eerst tekende de graveur twaalf notenbalken van zes lijnen op nagenoeg gelijke afstand van elkaar. Daarvoor blijkt geen mal beschikbaar te zijn geweest, want de onderlinge afstanden tussen de balken wijken van elkaar af en de lijnen zijn onregelmatig van dikte.[216] Gezien de rafeligheid van de lijnen lijken de notenbalken te zijn geëtst. Bij het intekenen van de notenlijnen ging soms wat fout, zoals bij psalm 119:4 waar de afstand tussen de lijnen niet steeds dezelfde is. Daarna zijn alle tekens met de hand ingegraveerd. Een accolade groepeerde twee balken tot een systeem voor rechter- en linkerhand. Hier is duidelijk te zien dat ze met de hand zijn gegraveerd, want de vormen variëren. Hierna kwam het plaatsen van de sleutels, de voortekens en het maatteken. Vervolgens werden de noten met de stokken ingetekend en ten slotte de vlaggen. Aan de regelmaat in de grootte van de koppen valt af te lezen dat daarvoor een stempel is gebruikt.[217] De zwarte notenkoppen waren met een priem gemaakt, voor de witte koppen van de hele en halve noten werd een stempel gebruikt met een ellipsvormig uiteinde. De lengte van de stokken is niet aan de plaats van de vlaggen aangepast. Hiervoor gebruikte men, gezien de strakke lijnen, een lat. Nogal wat van deze vlaggen en verbindingslijnen zijn van een zwierige haal voorzien, wat in die tijd ook in de handschriften te zien was. Dan werden verder allerlei zaken als verbindingsbogen, maatstrepen, verhoging- en verlagingtekens (kruisen en mollen), rusten, tekentjes voor de stemvoering aangebracht en de *custos* aan het eind van de notenbalk. Ook zijn er voor het pedaal letters en ritmetekens genoteerd, waarbij onder het onderste octaaf een streep staat en voor de c^1 en d^1 een streep boven de noot. Een gedeelte hiervan lijkt met hulpmiddelen te zijn ingeponst, zoals het ovaaltje bij het molteken.
Bij elk vers wordt het nummer en het aantal stemmen vermeld, bijvoorbeeld ‘vers.2.a.3’. Ze zijn geschreven in het zwierige Italiaanse handschrift dat in schoolmeesterskringen opgeld deed. Het met kleine zwieren uitgevoerde schrift helt iets voorover en lijkt op het handschrift dat de broers van Anthoni gebruikten (van Anthoni zelf is geen handgeschreven tekst bewaard). Sommige letters – zoals de *P*, de *l* en de s – worden in verschillende varianten toegepast.

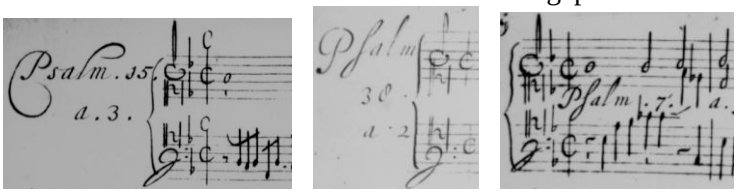


Fig.1.14. Vergelijking titels psalm 15, 38 en 7 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

[214] Mededeling A.R.A. Croiset van Uchtelen, oud-conservator bibliotheek Gemeente Universiteit te Amsterdam.
[215] Mededeling Johan de Zoete te Haarlem.
[216] Zie bijvoorbeeld blz. 28 derde systeem bovenbalk: afstand tussen tweede en derde lijn varieert duidelijk.
[217] Devriès-Lesure 2005, 77-78 en Hardie 2005. In deze literatuur zijn meldingen te vinden dat stempels of stansen pas vanaf het eind van de zeventiende eeuw door muziekdrukkers werden gebruikt om tot grotere producties te komen. Daarbij worden de namen genoemd van de Amsterdamse drukkers John Walsh en Estienne Roger. Zulke gereedschappen werden echter eerder gebruikt. Daarbij wordt wel verwezen naar de Nederlandse uitgever Johannes Stichter die in 1686 muziek verkocht ‘gedrukt op een nieuw uitgevonden manier’. Mogelijk doelde hij hier op het ponsen. Hoe het ook zij, Anthoni van Noordt ging hem voor.

Valt bij andere gegraveerde muziekuitgaven, zoals de Engelse *Parthenia*, op hoe consequent de muziek over de bladzijde is verdeeld, in het *Tabulatuurboeck* is dat niet het geval. Kennelijk begon men te schrijven en zag men wel waar men uitkwam, zoals dat ook gebeurt bij het opstellen van een autograaf. Zo is bij psalm 15 bij het eerste systeem ruimte uitgespaard voor de titel, bij psalm 38:1 is dat nauwelijks het geval. De andere titels zijn tussen of boven de balken geplaatst. Bij psalm 50 staat de titel zelfs direct achter het laatste vers van de eerdere reeks. Ook ontbreekt een specifieke scheiding tussen het gedeelte met de psalmen en de fantasieën. De psalmen houden halverwege het laatste systeem van de notenbalken op en op de volgende bladzijde staat dan 'Fantasia.a.4.'.
Het etsen en graveren gebeurde waarschijnlijk dus in meerdere gangen. Eerst werden de balken geëtst, waarna de accolades en de sleutels werden gegraveerd. Dan werd op de plaat een schets gemaakt van de notentekst. Iemand heeft vervolgens de notenkoppen ingetikt, waarna alle strakke lijnen werden getrokken. Dan werden de gebogen lijnen door een ervaren graveur ingegraveerd, ze zijn immers met veel gevoel voor nuances aangebracht. Mogelijk werden als laatste alle titels ingevoerd. Ook dat gebeurde door een expert, wat vooral blijkt uit het dikteverloop van de lijnen. Er lijkt dus een werkverdeling te zijn geweest, waarbij iemand met weinig ervaring de notenkoppen en de lijnen uitvoerde en een ervaren graveur de gebogen lijnen en de teksten. Op het notatiesysteem en de muziek zelf komen we in het vierde hoofdstuk terug. Hier alleen nog iets over de titelpagina.

Fig.1.15. Titelpagina (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

De boektitel staat in een soort cartouche, die alleen aan de bovenkant als kwabmotief is uitgevoerd. Ook hier is zowel de gravure- als de etstechniek gebruikt. Bij de wolken verlopen de lijnen in dikte, wat er op wijst dat ze geëtst zijn, waarna een gedeelte werd afgedekt en de plaat nog een keer in het zuur werd gedompeld.[218] De lijnen werden daardoor gedeeltelijk dikker. De strakke lijnen werden met behulp van een liniaal gegraveerd. Deze levendige voorstelling is gezien de rijkdom aan details en de nadere detaillering met veel aandacht en genoegen gemaakt. Het kan zijn dat deze ook door Anthoni is vervaardigd: een charmante prent, het werk van een goede amateur.
Op de voorstelling zijn allerlei verschillende elementen bij elkaar gebracht. Op de zuilen van de Korinthische orde zijn plateaus met een vogel, die met enige fantasie ook als wierookschelp kan worden gezien. Op het basement staat aan de linkerkant een afbeelding van een harpspelende koning David en aan de andere kant de Heilige Cecilia achter een positief. Aan de zuilen hangen een luit, citer, panfluit, zink, schalmei en bladmuziek en rechts een snaarinstrument dat op een gamba lijkt met strijkstok (vier snaren), een gebeeldhouwde Davidsharp, een koppel fluiten, een trompet en bladmuziek. Door het geheel loopt een festoen of guirlande met allerlei vruchten aan elkaar geknoopt en in het midden een zonnebloem. Aan de onderkant zitten twee zwanen, met ieder een palm boven zich en in het midden een lier. Aan de bovenzijde prijkt een pijpentoren met in totaal negen orgelpijpen met een spits bovenlabium. De toren wordt gedragen door een wolk, waaromheen in totaal zes engelenkopjes, waarvan twee ‘en profil’. Bij de voeten van de pijpen ziet men een ornament met twee vogels, wellicht bedoeld als papegaaien, symbool staand voor welsprekendheid.

1.2.3.4. De uitgave

Het is opmerkelijk dat Van Noordt niet voor een van de gevestigde muziekuitgevers Paulus Matthijsz of Cornelis de Leeuw heeft gekozen.[219] Het *Tabulatuurboeck* werd uitgegeven in Amsterdam ‘by Willem van Beaumont, boeckverkooper in de Gravestraet, In de Witte Boeck pars, A^0 1659’. Deze Van Beaumont was in 1652 in het boekverkopergilde ingeschreven.[220] Naast boekverkoper was Van Beaumont ook boekbinder en uitgever. Hij verzorgde nogal wat uitgaven met een piëtistische signatuur, zoals het werk van Joseph Hall, vertaald door de Delftse predikant V. van Oosterwijk. In 1669 verscheen bij hem *Bellerophon of Lust tot wijsheijt, door sinnebeelden leerlijk vertoont*. Het was een herdruk van een uitgave die eerder bij D.P. Pers uitkwam die er de melodieën aan had laten toevoegen. Van Beaumont verhuisde in 1660 naar de Kalverstraat, waar hij een pand met hetzelfde uithangbord betrok.[221] Kennelijk was de titelpagina al gedrukt en was het te veel moeite jaartal en adres te veranderen. De gedrukte vellen lagen ongebonden in plano op de plank. De klant kon aangeven welk omslag hij wilde, waarna het werk werd ingebonden. Het was niet ongebruikelijk dat uitgevers en boekhandelaren naast hun gewone assortiment ook stapeltjes muziek in de schappen hadden liggen.[222]
Over de reden voor deze uitgave valt slechts te speculeren. Wellicht zocht Anthoni door het geven van dit testimonium van vakmanschap naar een vorm van erkenning. De componist was rond de veertig. Zowel in financieel opzicht als wat betreft status was de positie aan de Nieuwe Zijdskapel beduidend lager dan die aan de Oude en Nieuwe Kerk. Die posten waren echter bezet. Kwamen ze vrij, dan waren er zonder twijfel meer geïnteresseerden. In dit spel van vraag en aanbod blijft men afhankelijk van de gunsten van anderen. Mogelijk hoopte Anthoni met zijn uitgave zich bij de overheid te onderscheiden.
Het is ook denkbaar dat het *Tabulatuurboeck* een rol moest spelen in de discussie over het gebruik van het orgel in het kerkgebouw.[223] De voorzanger van de Nieuwe Kerk, Hendrick Waterloos, wierp zich op als pleitbezorger van de begeleiding van de gemeentezang met het orgel. Op zijn initiatief kwam in 1659 in Amsterdam een herdruk uit van het *Gebruyck en ongebruyck van het*

[218] Mededeling Johan de Zoete te Haarlem.
[219] Over Paulus Matthijsz, zie Rasch 1974 en Houtman 1993, 45-48 en over Cornelis de Leeuw, zie Rasch 1977.
[220] Houtman 1993, 33-36. Biografische gegevens in Kleerkoper 1914-1918, 28-29 en 1148.
[221] Rond 1678 verhuisde Van Beaumont naar een huis op ‘t Water bij de noorderhoek van de Vrouwensteeg. Op het uithangbord stond ‘de Witte Boeckpers’.
[222] Rasch 2001, 103-105.
[223] Zie hoofdstuk III voor een meer diepgravende uiteenzetting over deze kwestie.

orgel van Constantijn Huygens. Wilde Van Noordt aantonen dat het mogelijk was met zijn uitgave het orgel op stichtelijke wijze te gebruiken? Dan is het begrijpelijk dat hij zijn boek bij Van Beaumont in commissie gaf, want daar kwam het eerder onder de aandacht van de voorstanders van orgelbegeleiding dan in een muziekwinkel.

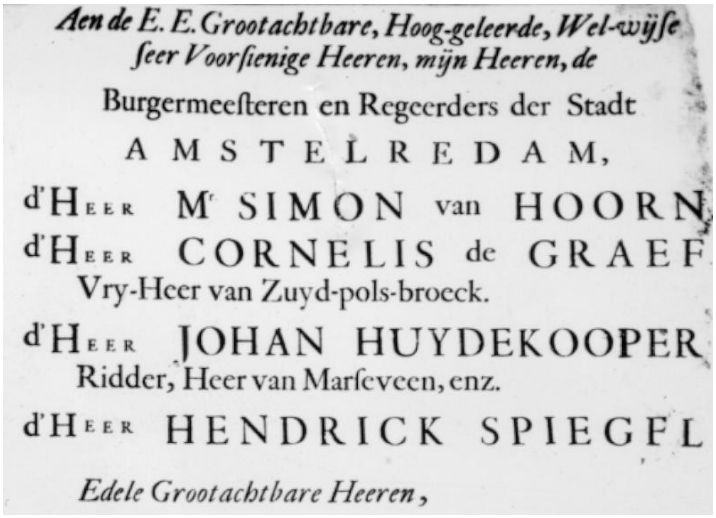

Aen de E. E. Grootachtbare, Hoog-geleerde, Wel-wijse
ſeer Voorſienige Heeren, mijn Heeren, de
Burgermeeſteren en Regeerders der Stadt
AMSTELREDAM,
d'Heer Mr SIMON van HOORN,
d'Heer CORNELIS de GRAEF,
Vry-Heer van Zuyd-pols-broeck.
d'Heer JOHAN HUYDEKOOPER,
Ridder, Heer van Marſeveen, enz.
d'Heer HENDRICK SPIEGEL,
Edele Grootachtbare Heeren,

Fig.1.16. Opdracht aan de burgemeesters van Amsterdam (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Het *Tabulatuurboeck* was opgedragen aan de vier regerende burgemeesters van 1659, de 'gebiedende Heeren' Simon van Hoorn, Cornelis de Graeff, Johan Huydecoper en Hendrick Spiegel. Namen die wereldwijd een grote reputatie hadden. Van tevoren zal Van Noordt de burgervaders om toestemming hebben gevraagd. Zij zullen hem goed gekend hebben, want niet alleen was Van Noordt in hun dienst, ook verzorgde hij als stadsorganist muziek bij de stadsmaaltijden. In zijn opdracht verduidelijkte Van Noordt de relatie met deze burgervaders, waarbij hij uiteraard de bij dit genre behorende topoi gebruikte:

> Waer in soose bevinden dat tot bevordering der Speelkonste yets van mijn is te wege gebracht, ende haer een spoor gegeven wordt tot meerder en meerder voortsettinge der selver; soo wil ick datse den danck hier over aen U Ed: Grootachtb: schuldigh blijven: als door wiens toedoen ende yver om in alles brave Geesten aen te socken [soecken?] en te vorderen; ick my oock niet weynigh aengemoedight bevonden hebbe, om in dese oeffeninge my te minder arbeydts te laten verdrieten: ghelijck ick voortaen altijdt sal trachten te betoonen dat ick uwer Ed: Grootachtb: gonste in soo hooge achtinghe houde, als ick mijn tot der selver dienst op een besondere wijse verplicht verklare.

De uitgave kwam tot stand op eigen initiatief en tot meerdere eer en glorie van de stad. Niet voor niets staat in goudgedrukte letters op de rug van het bewaard gebleven exemplaar: 'Amsterdam'. Van Noordt zag de burgemeesters als zijn patronen. Door hun namen te gebruiken, hoopte hij dat zijn boek meer status kreeg. Ongetwijfeld verwachtte hij tevens een verering. Toen Jan Pietersz Sweelinck een van zijn uitgaven met psalmen aan het stadsbestuur opdroeg, kreeg hij een beloning van 200 gulden, maar daarin was ook het bedrag begrepen voor de koop van een nieuw klavecimbel.[224] De predikant ds. P. Wittewrongel ontving in 1664 voor de opdracht van zijn *Oeconomia Christiana ofte Christelijke Huys-Houdinghe* uit de stadskas tweehonderd vijftig gulden.[225] Nergens staat echter een gratificatie vermeld aan Anthoni van Noordt. Heeft hij die na het uitkomen van het boek gevraagd? In september 1660 werd een verzoek om salarisverhoging door de burgemeesters afgewezen.[226] Wellicht gaven ze hem toen een vooruitzicht op het

[224] GAA, Arch. nr. 5014, Archief van Burgemeesters; Stadsrekeningen, inv. nr. 71, stadsrekening 1604. Het staat onder: 'andere uytgeuen van extraordinaris saecken'. 'Meester Jan Pietersz organist binnen deser stede betaelt de som van twee hondert gulden ouer de coop van een nyeuwe claueimpbel tot Antwerpen gecoft tot behouff deser stede ende ouer doncosten gevallen indt brengen van Antwerpen hier mitsgaeders voor de dedicatie by hem deser stede gedaen van zeecker psalmen int musyck gestelt ende in druck uytgegeven'. Het gaat hier om de 'cinquante pseaumes de David mis en musique à 4,5,6, & 7 parties, pas Ian Swelinck organiste' van 1603/1604. Zou in de 200 gulden ook de koop van het klavecimbel zijn inbegrepen? Dat zou wel erg goedkoop zijn!
[225] Evenhuis 1967, 332.
[226] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 130, 4 september 1660. 'Op de requeste van Antoni van Noort, organist in de N.S. Capelle om te hebben verhooging van tractement is afgeslagen.'

organistschap van de Nieuwe Kerk. Na het overlijden van Nicolaes Lossy kreeg Anthoni zonder nadere motivatie deze benoeming, terwijl er meer kandidaten beschikbaar waren.[227]
Mogelijk paste die benoeming in het patronagesysteem van de Amsterdamse overheid. Over dat systeem bestaat bij de schilderkunst en de architectuur enig inzicht. Kunsthistoricus Gary Schwartz nam waar hoezeer de opdrachtgevers een overwegende rol uitoefenden op de thematiek en de uitwerking van het kunstwerk en hoe een bepaalde groep schilders de belangrijke opdrachten van de overheid bemachtigde.[228] Het mecenaat kreeg meer vorm tijdens de bouw van het nieuwe Amsterdamse stadhuis. De burgemeesters Johan Huydecoper en Cornelis de Graeff waren hierbij invloedrijk. Het is niet altijd duidelijk of het om hun eigen eer of om het belang van de stad ging, meestal viel dat samen. Dit soort patriciërs, aldus Peter Burke, gaven – hetzij particulier, hetzij voor de stad – opdrachten aan beeldhouwers, architecten, kunstschilders. Zo stimuleerden zij de bouwkunst en de schilderkunst en traden op als begunstiger van de letterkunde.[229] Ging het hier veelal om opdrachten door de stad, individuele kunstenaars, musici, schrijvers, kaartmakers en dergelijken, presenteerden hun producten graag aan machtige en invloedrijke instanties om een graantje mee te pikken van de gunsten die deze instellingen hadden te vergeven. Op het terrein van de muziek zijn veel minder voorbeelden van mecenaat bekend. Nicolaes Vallet en Joan Dusart droegen hun composities op aan privépersonen.[230] Eerder was dat het geval bij Cornelis Schuyt die zijn madrigalen aanbood aan aanzienlijke edelen, waaronder Johan van Duvenvoirde en zijn verwanten, onder wie Jacob II van Wassenaer van Obdam.[231]
Huygens wees de Staten van Holland op het feit dat het afzetgebied van klaviercomposities niet groot was. Het hoorde tot de categorie gebruikswerken en was vooral bedoeld voor vakorganisten. Wil men deze muziek tot zijn recht laten komen, dan moet men vaardig zijn in het pedaalspel, ook vanwege de strikt doorgevoerde polyfonie – vooral in de trio's. Ook is de muziek erop berekend dat de nagalm het geheel in de grote ruimte luister geeft. Hoewel er met koperplaten over de honderd exemplaren kunnen worden afgedrukt voordat ze zijn afgesleten, is het de vraag of het bij het *Tabulatuurboeck* ooit zo ver kwam. Er is geen vermelding in een zeventiende-eeuwse catalogus of boedelbeschrijving van dit werk gevonden. Bovendien werden interessante werken gretig gekopieerd, een gewoonte die al van oudsher bestond. Psalm 42 in de bewerking van Speuy is teruggevonden in de *Bártfa-Tabulatur* in Hongarije en de klavierwerken van Sweelinck vonden door heel Europa verspreiding.[232] Van Van Noordts stukken is geen enkele kopie opgedoken.[233] Er kunnen meerdere redenen zijn geweest waarom zijn werk zo weinig verbreiding vond. Wellicht was de groep geïnteresseerden inderdaad minimaal en kwam het *Tabulatuurboeck* niet onder de aandacht van de vakmusici en de muziekamateurs, ook omdat Van Beaumont geen muziekhandelaar was. Uit deze geringe verspreiding kunnen we niet concluderen dat de muziek van Van Noordt onvoldoende kwaliteit zou hebben, alleen dat bijna niemand in Europa deze muziek kan hebben leren kennen.
Gezien de tekst van zijn opdracht was Anthoni zich ervan bewust hoezeer zijn familieleden van de gunst van de stadsregering hadden geprofiteerd. Dit slaat niet alleen op de musici, maar ook op de kunstschilder Joan en de predikant Lucas. Ook hun loopbanen waren afhankelijk van de contacten met de Amsterdamse elite. De twee oudste zonen van Sybrandus van Noordt waren voorbestemd voor een muzikale loopbaan. De daarop volgende zoon ging bij een kunstschilder in de leer – een dure opleiding.[234] Hoewel zij geen organisten waren, bespreken we desondanks hun levensloop. Zo ontstaat er meer zicht op de ontwikkelingen in de familiegeschiedenis.

---

[227] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 2, resoluties, blz. 193vo en 194, 20 en 21 augustus 1664. 'Den 21 augustus 1664: Anthonis van Oort is aengenomen tot organist in de Nieuwe Kerck in plaets van Nicolas Lossy.'
[228] Schwartz 1984, 256-258.
[229] Burke 1991, met name 119-123.
[230] Voor Dusart zie verderop en voor Vallet: zie Grijp 1986.
[231] Annegarn 1973, 86.
[232] Curtis1987^{3}, 50.
[233] Adlung 1758, 54. J. Adlung schreef in de achttiende eeuw dat hij een muziekstuk dat hem interesseerde kocht of kopieerde. Hij wilde graag van iedere componist een stuk bezitten, al was het maar om voor zijn leerlingen veel verschillende modellen te kunnen aanreiken.
[234] Over Joan van Noordt is meermalen gepubliceerd, zoals onder andere: Hofstede de Groot 1892, Sumowsky 1986 en 1998 en De Witt 2000.

1.2.4. Joan van Noordt

Joan of Johannes van Noordt werd na zijn dood getypeerd als 'den beruchten [bekende] Joan van Noort, historie- en pourtretschilder t'Amsterdam'.[235] Gelet op stijl van werken is het aannemelijk dat hij een leerling was van Jacob Adriaensz Backer.[236] Een van zijn eerste schilderijen, de *Simon en Iphigenia*, vertoont overeenkomsten met een schilderij van Backer wat betreft het thema en de technische aanpak.[237] Zijn vroege werken zijn meestal niet gesigneerd en gedateerd, waardoor het moeilijk is te bepalen wanneer hij zich zelfstandig vestigde. 1644 lijkt aannemelijk omdat hij in dat jaar een ets maakte naar een tekening of schilderij van Pieter van Laer. Hij was toen rond de twintig, een gebruikelijke leeftijd om de studieperiode te beëindigen.
Aanvankelijk maakte Joan historieschilderijen en genrestukken, de meeste met pastorale thema's, voor de open markt. Zijn stijl plaatst hem in de kringen van een Gerbrandt van den Eeckhout – aan wie nogal eens een ongesigneerd schilderij van zijn hand werd toegeschreven – en Abraham van den Tempel.[238] Rond 1659 kwam er monumentaliteit en concentratie van licht in zijn werk. Hij werkte zich op tot een gerenommeerde portrettist, vooral van kinderen. Zijn naam werd onder de Amsterdamse elite met respect genoemd, gezien de portretopdrachten die hij van Jan Jacobsz Hinlopen en diens echtgenote Leonora Huydecoper kreeg.[239] De portretten van de in 1661 overleden Amsterdamse predikant ds. Petrus Proëlius en de koopman Dionys Wijnants geven een indicatie van zijn clientèle. Zijn successen bleven beperkt. Het hoogtepunt lag rond 1667-1670, toen Joan zijn *Juno* schilderde.[240] Gegeven de grootte van het doek (275 x 287 cm) was het bestemd voor een rijke opdrachtgever. Ook de verheven inhoud van het schilderij wijst op een cultureel hoogstaande patroon.
C. Kramm benadrukte in de negentiende eeuw dat Joan een goede etser was.[241] Bij een verkoping te Amsterdam was 'het eigen geëtste werkje van J. van Noort, 51 stuks' op de markt gekomen. Daarvan is weinig overgeleverd. Ook was onze kunstenaar een bekwame tekenaar.[242] In 1675 lagen er in zijn atelier 25 stuks tekengoed en 23 bundels met klein en groot tekenwerk.[243] Slechts enkele van zijn tekeningen zijn bekend. Uit informatie van de achttiende-eeuwse kunsthistoricus Arnold Houbraken valt te reconstrueren dat Joan een tekenacademie beheerde. Houbraken vertelde dat Johannes Voorhout, leerling van Van Noordt tussen 1664 en 1669, in zijn kunst 'zoo veer quam, dat hij voorts niet meer als het leven ten voorwerp nodig had'.[244] Bij de biografie van Theodoor Ferreris, in 1643 geboren te Enkhuizen, staat: 'J. Voorhout, die met hem [Ferreris], (nadat hy van Rome weder tot Amsterdam was gekeert) op een oeffenschool naar 't leven geteekent heeft.'[245] Ferreris, die een lange periode in Rome had doorgebracht waarbij hij zich had geoefend in 'de geagtste voorbeelden', was dus Voorhouts medeleerling.[246] De studio van Joan bevond zich aan de Egelantiersgracht. In 1675 waren daar 'twee kleine hoofdjes, een hoofd van een man en twee kinderhoofdjes en enige bloemen' als lesmateriaal.[247] In de opleiding tot tekenaar waren drie fasen om tot meesterschap te komen: via tekenen naar prenten, naar 'basreleeve, of playsterbeelden' en

[235] Houbraken 1721 III, 224-225.
[236] De Witt 2000, 227-228.
[237] Van den Brink 2008, 82. Peter van den Brink heeft het vermoeden geuit dat Van Noordt omstreeks 1639 bij Backer in het atelier kwam en dat hij verantwoordelijk was voor de achtergrondfiguren in Backers grote *portrait historé* in de Nieuwe Kerk te Middelburg uit 1640.
[238] Zie ook Nystad 1981.
[239] Van Gent 1998, voetnoot 8. Ook Anthoni lijkt de persoonlijke belangstelling van deze regent te hebben gehad, want Hinlopen was kerkmeester van de Nieuwe Kerk toen Anthoni daar in 1664 werd benoemd.
[240] De Witt 2000, 99.
[241] Kramm 1974, 1208-1209.
[242] Schatborn 1979, 121. De Witt 2000,159-167.
[243] GAA, NA, inv. nr. 4370, blz. 195, 2 mei 1675.
[244] Houbraken 1721 III, 223-224 en Hofstede de Groot 1892, 212-213. Johannes Voorhout was in 1647 in Uithoorn geboren. Zijn vader, een horlogemaker, deed hem in de leer bij de historieschilder Konstantyn Verhout te Gouda, waar hij zes jaar studeerde en 'de konst van de beginselen af voort oeffende'. Daarna ging hij naar Van Noordt, 'onder wien hy vyf jaren de Konst bleef oefenen'. Voorhout trad in 1670 in het huwelijk en ging een jaar later naar het buitenland. We mogen dus aannemen dat hij zijn studie toen had afgerond. Johannes Voorhout schilderde in 1674 een 'muzikale tuin' waarop Ditrich Buxtehude en Jan Adam Reincken zijn afgebeeld. Zie daarover Den Hertog 2009.
[245] Houbraken 1721 III, 185.
[246] Ekkart 1990, 35-36. R.E.O. Ekkart zette gegevens over Dirck of Theodorus Ferreris bij elkaar, maar maakte geen melding van diens relatie met Van Noordt.
[247] GAA, NA, inv. nr. 4370, blz. 195, 2 mei 1675.

naar een ledenpop. Zo kon de leerling opklimmen naar het hoogst denkbare doel: tekenen naar levend model.
Uit de jaren zeventig zijn weinig werken van Joan te traceren. Van 1672 is *De grootmoedigheid van Scipio*. Dit ambitieuze werk is een bescheiden ezelschilderij met een hoogte van ongeveer een meter. Duidelijk is hier inspiratie op het late werk van Rembrandt met de ruwere stijl, inclusief open borstelwerk en onafgemaakte passages.[248] Dat mag dan nog een belangrijke opdracht zijn geweest, daarna lijkt het hem minder goed te zijn gegaan. Dat past ook wel bij het beeld dat we van die periode hebben, want de kunstmarkt was bijna volledig ingezakt.[249] In juli 1673 machtigde Joan de wijnkoper Pieter van Hartoghvelt om zijn uitstaande leningen te innen; op 16 april 1674 kreeg Jacob van den Tempel een gedetailleerde lijst met crediteuren.[250] In die tijd woonde Joan op de Bloemgracht. Een jaar later werd een inboedelinventaris opgemaakt van zijn atelier aan de Egelantiersgracht. In dit pand huurde ook chirurgijn mr. Valentijn kamers. Zowel de machtigingen als de inventaris zijn moeilijk te plaatsen. S.A.C. Dudok van Heel suggereerde dat hij was betrokken bij een schandaal rond de kunsthandelaar Gerrit Uylenburgh en stiekem naar Londen zou zijn vertrokken.[251] Of dat zo was, valt niet na te gaan.

Fig.1.17. De grootmoedigheid van Scipio (Jan van Noordt (1623-1676), Rijksmuseum te Amsterdam).[252]

In 1672 was er in Amsterdam een kwestie tussen de keurvorst van Brandenburg en Gerrit Uylenburgh.[253] Hendrick Fromantiou, hofschilder van de keurvorst, reisde naar Amsterdam om te bewijzen dat Uylenburgh de keurvorst kopieën in plaats van originelen had verkocht. Er zouden nogal wat inferieure werken bij zijn geweest. Uylenburgh die bang was dat Fromantiou alleen zou afgaan op het oordeel van schilders die hem welgezind waren, stelde voor om de schepenen van het Amsterdamse gerecht ‘vijftien personen van de beste kenners ende liefhebbers van de schilderkonst binnen deser steede sijnde oock merendeel self kunschilders’ te laten benoemen. Hoewel Fromantiou aanvankelijk niet akkoord ging met deze suggestie, deed hij in mei toch een voorstel. Daaruit kozen de schepenen, behalve de overlieden van het Sint-Lucasgilde, nog veertien kunstschilders, waaronder Gerbrandt van den Eeckhout, Abraham van den Tempel en ‘Van Oort’.

[248] De Witt 2000, 68-71.
[249] Munt 1997, 24-30. Houbraken 1721 III, 386. Houbraken vertelde dat de schilder Willem Dalens vanwege de Frans-Duitse oorlog naar Hamburg uitweek, waar hij Joan Voorhout, oud-leerling van Joan van Noordt, ontmoette die daar alle gevaren wilde ontvluchten om samen met zijn vrouw en vrienden rustig te verkeren. Zijn zoon Dirk Dalens bleef echter in Amsterdam ‘en toen de Fransen die in haast, en als met eenen sprong, in deze landen gekomen waren, ook in allen haast daar weer uittogen, was hem gereet aan de hand, meê van den vetten room dien de vrede aanbragt te deelen, want ik heb uyt bevindinge aangewezen in de bovenste levensbeschyvingen, hoe de gene die toen maar het minste maken konde met het penceel, gelegentheid had om gelt te konnnen verdienen. Te meer wyl’er zig in dien tyd vele, ziende de donkere oorlogswolk aandryven, zig van kant gemaakt hadden.’
[250] GAA, NA, inv. nr. 3032, (ongepagineerd en geen dag vermeld) juli 1673 en NA 3731a, blz. 115, 16 april 1674.
[251] Dudok van Heel 1982, 90.
[252] Bezit Rijksmuseum te Amsterdam, bestandsnummer SK-A-708, oorspronkelijk afkomstig uit collectie Jhr. J.H.S. van de Poll. De man en vrouw knielen voor de veldheer Scipio die met handgebaar het paar herenigt. Op de trappen ligt kostbaar vaatwerk. Rechts de adviseurs van Scipio, op de achtergrond soldaten en de gebouwen van een stad.
[253] Lammertse 2006, 79-102, i.h.b. 84-85. Friso Lammertse maakte het voorbehoud dat met ‘Van Oort’ ook de vrijwel onbekende W. van Oort zou kunnen zijn bedoeld.

Fromantiou nodigde Joan – als hij althans de bedoelde schilder was – niet uit om de schilderijen te komen keuren. Toen Uylenburgh op zijn beurt allerlei schilders een oordeel liet uitspreken vroeg hij wel Van den Eeckhout en Van den Tempel, maar niet Joan. Ook had Uylenburgh nog enkele schilders gevraagd die niet op het lijstje van de schepenen stonden, waaronder Theodoor Ferreris, Van Noordts' leerling. Die begon zijn verklaring met de opmerking dat hij in Italië was geweest en daar veel kunst had gezien. In deze heftige strijd kwam een hele stoet aan schilders opdraven. Joan lijkt zich hier niet te hebben kunnen uitspreken – als hij dat al had gewild
Het laatst bekende werk van Joan, een schilderij *Maria en het Christuskind*, nu te Gavnø in Denemarken, is gesigneerd en voorzien van het jaartal1676.[254] Joans' sterfdatum is niet bekend. Aangezien er weinig biografische gegevens bekend zijn geworden, kunnen we vermoeden dat hij, evenals zijn broer Anthoni, een sociaal teruggetrokken leven heeft geleid. Onder kunsthistorici ziet men hem meestal als een meester van het tweede plan, ondanks zijn technische kwaliteiten.

1.2.5. Lucas van Noordt

De jongste zoon van Sybrandus kreeg een universitaire opleiding, hij werd predikant.[255] Voor hem was het 'collegium theologicum' de aangewezen weg omdat de studie dan volledig werd gesubsidieerd. Deze mogelijkheid was ontstaan toen na de stichting van de Leidse Universiteit de toeloop aan theologiestudenten tegenviel. In 1590 hadden de Staten van Holland een regeling bedacht, waarbij iedere Hollandse stad minstens één beurs beschikbaar stelde. De alumnus of 'voedsterling' verbleef in het Statencollege.[256] In juni 1646 willigde het stadsbestuur het verzoek van Sybrandus van Noordt in om zijn zoon daarvoor aan te wijzen.[257] Omdat de posities in Leiden al waren opgevuld – de toeloop was groot – vertrok de aankomende student in september als extraordinarius naar Leiden met een aanbeveling van de burgemeesters aan de curatoren van het Statencollege op zak.[258]
Een jaar later werd de positie in een ordinaat omgezet, waarna de volle beurs werd uitgekeerd. De disputatie – onder leiding van de bekende theoloog Johannes Coccejus – verscheen bij de Elseviers: *Disputatio theologica quinta, De potentia Scripturæ, quo ad probationem divinitatis suæ, ubi de Circulo. Quam* [...] *sub praesidio* [...] *Johannis Cocceji* [...] *publicè discutiendam proponit Lucas à Noordt* [...] - *Leiden: B. et A.Elzevier, 1652. - [6] f.; 4 °*.[259] Het ging dus over de macht van de Heilige Schrift en was de vijfde in een serie over dat onderwerp. Deze disputatie – waarvan de tekst door Coccejus was bepaald – was opgedragen aan de magistraat van Amsterdam, verder aan de plaatselijke predikanten, aan de medicus Nicolaus Balbianus en aan Jacobus du Bois. De verdediging vond plaats op 12 mei 1652 en op 8 november was Lucas beroepbaar. Vanaf nu mocht hij oefenen in het preken onder leiding van de regent van het Statencollege, Jacobus Revius.[260] Op 13 februari 1653 volgde zijn dismissie uit het Statencollege. Om in zijn onderhoud te

[254] De Witt 2000, 26 en 197-198.
[255] Over het stelsel van alumni: Van Lieburg 1996, 282-286.
[256] Voor meer informatie zie Van Lieburg 1996, 74 en De Jonge 2003 (dit gaat over de theologiestudie van Willem Godschalck à Focquenbroch).
[257] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 1, resoluties, blz. 197, 8 juni 1646. Groenhuis 1977, 167-169. Dit bevestigt wat Groenhuis beweerde, namelijk dat studiebeurzen veelal naar zonen van predikanten en overheidsdienaren gingen.
[258] Universiteitsbibliotheek te Leiden (UBL). Archieven van de Senaat en faculteiten van de Leidse Universiteit, inv. nr. 688, aanbevelingsbrief, gedateerd 5 september 1646. In deze brief vragen de Amsterdamse burgemeesters Lucas à Noordt een plaats als alumnus extraordinaris te geven: 'Wij hebben vergunt aen Lucas van Oort die UE dese onse behandighen zal de plaetse van Alumnus extraordinarius in UE Collegie versoucken UE des zelfs zeden ende studie in goede achtinghe gelieven te nemen, ten eijnde de kercke te wiens dienste hij opgevoet wert de verwaghte vrughten in tijde ende wijle daer van magh genieten. Wij zullen het gewoonlijk tractement aende oeconomius laten volgen ende UE de genade Godes bevelende.' In hetzelfde archief is in inv. nr. 134 een lijst van bursalen waaruit blijkt dat Lucas eerste extraordinaris was en dat hij met ingang van 5 december 1647 ordinaris werd in plaats van Jacobus Heijblocq die 29 januari 1648 dismissie kreeg. Inv. nr. 680, blz. 495: 'den 1 en februarij 1647 hebben den eet gedaen dese ordinarij, etc'. Hier is ook de naam van Lucas te vinden.
[259] De disputatie bevindt zich in het *Magyar Nemzeti Muzeum* in Boedapest met signatuur SS 105/q. Prof. Dr. F. Postma van de Vrije Universiteit te Amsterdam stelde mij kopieën van de titelpagina, de opdracht en twee pagina's van de disputatie beschikbaar.
[260] UBL, Archieven van de Senaat en faculteiten van de Leidse Universiteit, inv. nr. 340, rekeningen van de curatoren 1653, blz. 496. Revius ontving in de periode 8 november 1652 tot en met februari 1653 38 ponden per kwartaal per student, 'die naer de ordre of de wetten van t voorsz collegie mit proponeren ende anders buijten de voorsz collegie sig hebben geoufent'. Daarnaast ontving hij ook nog voor de openbare disputen van de bursalen en voor het waarnemen van examens.

voorzien, ontving hij van de stad Amsterdam de gebruikelijke eenmalige uitkering van tweehonderd gulden.[261]
Lucas werd predikant in het bij Amsterdam gelegen gehucht Diemen. Het had echter nogal wat voeten in de aarde voordat het beroep was beklonken.[262] Wegens het vertrek van ds. B. Donius was daar al enige tijd een vacature. Nadat een beroep van een eerdere kandidaat was afgewezen, had de kerkenraad weinig haast gemaakt.[263] Zodoende vaardigde de classis twee visitatoren af om het beroepingswerk te activeren. Bij de nominatie kwam de kerkenraad tot het tweetal Lucas van Noordt en Herman Otten, beiden oud-alumni van Amsterdam. Na het staken van de stemmen wierp men het lot en dat viel op Lucas. Op 26 januari 1654 deed de jonge kandidaat examen voor de classis met een preek over 2 Corinthe 5: 21: 'Want dien, die geen Sonde gekent en heeft, heeft hy sonde voor ons gemaekt, op dat wy souden worden Rechtveerdigheyt Godts in hem'. Na een succesvolle ondervraging over de leerstukken van de Christelijke religie kwam de toelating tot het ambt. Vanaf nu mocht Lucas zich dominee noemen. Vijfentwintig jaar was voor een beginner tamelijk jong, maar niet abnormaal.[264] Kerkelijk Diemen had 'een redelick aentall ledematen' en besloeg een uitgestrekt gebied omdat de drooggelegde Diemer- en Bijlmermeer erbij hoorden.[265] In 1664 waren er twintig volwassen mannen lid en dus zal de gemeente hebben bestaan uit een honderd personen. Werd ds. Van Noordt geprotegeerd door de vooraanstaande Amsterdamse regent uit de jaren zestig, Gilles Valckenier?[266] In Lucas' nalatenschap kwam een glazen bordje met diens afbeelding voor.[267]

Fig.1.18. Diemen met de kerk in het centrum.

Naast de vaste preekbeurten op zondagmorgen verzorgde Lucas het pastorale werk.[268] Soms vervulde hij een preekbeurt voor een van zijn collega's, zoals voor de bekende Amsterdamse predikant ds. Balthasar Bekker. Daarnaast trad Lucas tijdens de maandelijkse classisvergadering nogal eens op als scriba, kennelijk vanwege zijn duidelijke handschrift. Zijn grote collectie boeken

[261] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 47, 17 januari 1653. 'Lucas van Noordt h.h. minister candidatus versocht gelijcke beneficien als aen andre (nae dat de ses jarige tijt van hare inwoninge in het college van Hare Groot Mog: is geexpereert) vergeven wert, waer op geresolveert sijnde. Is hem een jaer tractement toegestaen van 200 gulden twelck sijn ingangh sal nemen van den dagen dat hij uijt het collegie is gegaen.' In GAA, Arch. nr. 5039, Archief van de Thesaurieren Ordinaris, inv. nr. 457 tot en met 460. In de *Overleveringen* is vanaf 1647 tot en met 1652 de uitkering voor Lucas genoteerd. In 1653 stond er op blz: 33vo: 'Betaelt aen Lucas van Noordt, student theologiae candidato, vijftig gulden voor een ¼ jaers verschene primo deser van 200 gulden hem toegelegt bij resolutie van oudtburgemeesteren in dato 30 januari eens naer dat hij uijt het collegie is gegaan luijt de quit. den 13 februari *f* 50, 1 mei weer *f*50, 16 augustus *f* 50 en 10 november *f* 50.'
[262] Een goed overzicht van de hier volgende fase uit de kerkgeschiedenis is te vinden in Ter Beek 1953, tenminste voorzover het de resoluties van de gereformeerde classis te Amsterdam betreft. Ik raadpleegde het typoscript in het gemeentearchief van Diemen.
[263] GAA, Arch. nr. 379, Gereformeerde classis, inv. nr. 5, resoluties, blz. 306, 312, 314 t/m 317, 26 januari 1654.
[264] Van Lieburg 1996, 79. Vanaf 1667 moest een predikant in Holland minimaal 26 jaar zijn en vanaf 1668 werd dit voor grote steden verhoogd tot 31 en voor kleine steden tot 28. Omdat het aantal proponenten toen terugliep, besloot men de grens voor een dorp weer op 23 jaar te leggen.
[265] NA, Archief Hof van Holland, inv. nr. 6124, stukken over de kwesties van de katholieke dorpsregering te Diemen, verzameld door Frederik van Dorp. In het dossier is een brief van ds. B. Donius, gedateerd (Rotterdam) 27 december 1664: 'Na tweejarige bedieninge des Woorts Godts tot Diemen ben ick vandaer vertrocken in den jare 1653 laetende daer wel een redelick aentall der Ledematen in de Gereformeerde Gemeynte, maer also veele derselver woonden soo in de Diemer, als Bijlmermeer ende andere gehughten daer omtrent buijten de jurisdictie so en kond' er geen genoegsame stoffe gevonden werden om alle de publijcke bedieningen met gereformeerde luijden immers die bequaem waren, te voorsien. Ligtelik sijn er in die elf jaren noch veel van de daer levende gestorven, andere vertrocken, en oock wederom anderen met haere wooninge ende andersints aengekomen waervan ik geen pertinente kennisse hebbe.'
[266] Kooijmans 1997, 132-133.
[267] GAA, Arch. nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 981, inventarissen, 1705 nr. 5.
[268] Ter Beek 1953, 30. Op 24 juli 1673 werd Lucas door het classisbestuur gemaand alsnog te beginnen met het houden van middagdiensten in de winterperiode en 'soo veel doenlijck is, de catechisatie in te voeren'.

maakte het hem mogelijk zich verder in de studie van de theologie en de klassieken te verdiepen.[269] Kennelijk verloochende zijn afkomst zich niet, want een klavecimbel was aanwezig om te kunnen musiceren.[270] Samen met een huishoudster bewoonde de vrijgezelle predikant de goed onderhouden ruime pastorie, bestaande uit voorhuis, portaal, beste kamer met bedstede, kleine kamer, keuken, studeerkamer, zolder en kelder.[271] In dit huis hing een hele verzameling schilderijen, een samenraapsel van Bijbelse onderwerpen, genrestukken en portretten. Hoewel de namen van de schilders onbekend zijn, zullen er wel enkele Van Noordts hebben gehangen. Een afbeelding van een Hemelvaart van Christus en een Moeder met kind zou men bij een gereformeerde predikant niet verwachten. Is dit een indicatie dat Lucas niet al te streng in de leer was? De inventaris van zijn nagelaten boedel geeft de verscheidenheid van onderwerpen goed weer:

> De Hemelvaert Christi, een Vanitas, Abraham, koeckebackster, een mans troni, een lantschapje, een portrait, een familiestuck, een dito schaakspel, een Maria met het kindecken, Slaeff en leeuw, drie portraiten, een zee met schepen, een nachje, een belleblasertje, Herodes, Herodia en Joannes, vier portraiten, Caninese vrou, out schilderij van Elias, een clijn lantschapje met een vergulde lijst, drie portraiten van de familie, een caert sijnde de belegeringh van Breda, out landschapje.

Getooid met een pruik, trekkend aan zijn pijpje, wandelde hij geregeld door de straten van het dorp. De fraaie en goed onderhouden tuin met een speelhuisje gaven ontspanningsmogelijkheden, terwijl een schutting hem voor nieuwsgierige ogen beschermde.

Fig.1.19. Ets van Rembrandt met gezicht op Diemen

De predikant was in deze dorpsgemeenschap een hele autoriteit. Dat zou eenzaamheid met zich mee kunnen brengen. Lucas mocht echter steeds op de hartelijke steun van bierbeschooier Pieter Willemsz en diens broer Dirck de Goijer rekenen.[272] Hun broer Thijmen trad op als de schout van het dorp. De familie bezat veel landerijen in het gebied van Diemen. Als kerkmeester, kerkenraadslid of buurmeester hielden ze Lucas steeds in de luwte.[273] Tekenend voor de goede verhouding is dat neef Sybrandus later in het huwelijk trad met Diewertje, de dochter van Pieter de Goijer.

Nogal eens stonden de dorpse verhoudingen in Diemen onder druk vanwege de verschillende confessies. Tot in de wijde omtrek woonden er meer roomsen dan gereformeerden. L.J. Rogier noemde deze concentratie van andersdenkenden in de omgeving van Amsterdam een natuurlijk gevolg van de aanwezigheid van deze stad, een veilig pied-à-terre voor missionarissen.[274] De

---

[269] Verhagen1989, 103. Op 9 en 11 april 1693 stond in de Amsterdamse Courant een advertentie ‘de naergelate boeken van de eerwaerdige Heer Dº Lucas van Noort […] bestaende in theologise en miscelanei &c.’ Deze catalogus is niet teruggevonden.

[270] GAA, Arch. nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 981, inventarissen, 1705 nr. 5. ‘Een clavecimbael met sijn voet ontramponeert.’

[271] GAA, NA, inv. nr. 4750, blz. 477, 11 augustus 1675. Lucas legateerde in 1675 zijn ‘dienstmaagt’ Annitje Stevens Morboij het bed met de peluw en twee hoofdkussens, groene en witte dekens plus lakens. In de marge stond dat Jacobus van Noordt en zijn vrouw beloofden dat dit legaat ‘sijn kragt’ zou hebben.

[272] RA Noord-Holland, Oudrechterlijke archieven Diemen, inv. nr. 2639, register transporten en hypotheken, blz. 52, 10 juni 1649: ‘Dieuwertgen Baeckmans geassisteerd met Mathijs Muersius, predikant te Sloterdijk, haar man en voogd verkopen aan Pieter Willemsz haar zwager, ons buerman in de Kerckbuert tot Diemen voorsz een bierbeschoijerij, staande en gelegen in de Kerkbuurt, waar Pieter Wilemsz tegenwoordig woont.’

[273] NA, Archief Hof van Holland, inv. nr. 6124, stukken die te maken hebben met de kwesties over de katholieke dorpsregering en die verzameld en/of opgemaakt zijn door Frederik van Dorp. In de eerder vermelde brief van ds. Donius staat: ‘seekeren Dirk Willemsz wonende bij de Diemerbrugge ende Pieter Willemsz bierbeschoyer wonende bij de Diemer kerk, waervan d’eene voor desen meermael Buijrmeester ende d’andere kerkmeester geweest sijn, luyden van de discreetste ende bequaemste daer ende bij alle papisten selfs doorgaens bemint ende die ’t met de kercke seer wel meen.’

[274] Rogier 1947, 378.

gereformeerde classis probeerde dit overwicht terug te dringen.[275] Op 25 oktober 1655 meldde Lucas de classis dat de baljuw enkele gereformeerde regenten door roomsen had vervangen. Deze beweerde dat te hebben gedaan in opdracht van de Amsterdamse burgemeesters.[276] Omdat de classis zich met een kluitje in het riet gestuurd voelde, maakte zij de kwestie bij de Staten van Holland aanhangig, die 'hierin op de sijde van de kercke van Diemen' waren. Vier jaar later zorgde tijdig ingrijpen ervoor dat het dorpsbestuur uit vier gereformeerde en drie roomse schepenen kwam te bestaan.[277] De katholieke schepenen weigerden echter de eed af te leggen, zodat de magistraat niet aan het werk kon. De kerkenraad schakelde opnieuw de classis in, maar die kon niet meer bedenken dan dat invloedrijke personen in de Staten zouden helpen. In 1664 voerde Frederik van Dorp namens de Staten een onderzoek uit.[278] Op 22 april verleende Diderick de Vlaminck van Oudshoorn, baljuw van Amstelland, in 's-Gravenhage een machtiging op te treden tegen ds. Van Noordt en kerkmeester Dirck Willemsz de Goijer, kennelijk om ze te dwingen zijn koers te volgen.[279] Dat heeft hem niet geholpen, want de interventie van de Staten was succesvol en een bestuur met een meerderheid van gereformeerde regenten kon aan het werk. Het was tijdelijk, want bij elke volgende verkiezing probeerde de classis het gereformeerde overwicht te waarborgen, elke keer was dat vechten. Ds. Van Noordt stond daarbij steeds minder in de frontlinie.[280]

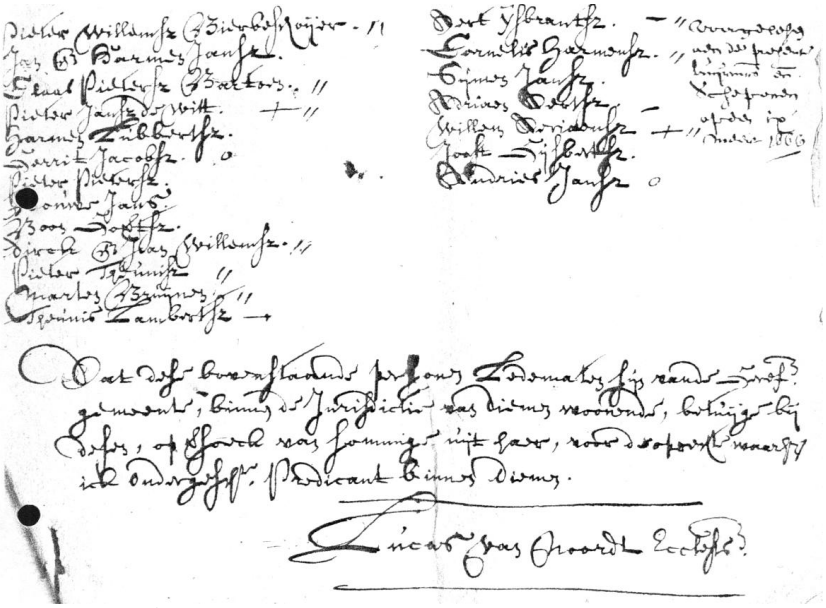


Fig.1.20. Overzicht leden van de gereformeerde kerk te Diemen, gemaakt door Lucas van Noordt uit 1664 (Dossier Frederik van Dorp, NA, Archief Hof van Holland, inv. nr. 6124).

In oktober 1692 vroeg Lucas emeritaat aan bij de classis, 'door ouderdom en bijsonderlick door swackheid des lichaams en belemmeringe van sin tong en sprake onmachtig sijnde om langer met stigtinge sijn dienst in die gemeinte […] te vervullen'. Was hij soms door een beroerte getroffen? De classis gaf toestemming, 'met groote droefheid sijn Edele ellendige toestand gesien hebbende ende dat geensins machtig is om langer die kercke te bedienen'.[281] Nadat Lucas bijna veertig jaar

[275] GAA, Arch. nr. 379, Gereformeerde classis, inv. nr. 5 en 6, een serie resoluties. Direct na zijn intrede kreeg Lucas de opdracht met een collega inlichtingen in te winnen over een schip met enige roomsen aan boord dat op het punt stond af te varen naar China.
[276] Schoen 1987, 73-74. Diemen was onderdeel van de grafelijke domeinen. De baljuw van Amstelland had grote bevoegdheden bij de uitoefening van het recht en de benoeming van overheidspersonen. Uit de resoluties van de gereformeerde classis blijkt dat de Amsterdamse burgemeesters het uiteindelijke benoemingsrecht hadden op de schepenen van Diemen. GAA, Arch. nr. 379, Archief gereformeerde classis, inv. nr. 6, resoluties, 6 mei en 1 juli 1658, 3 februari 1659.
[277] GAA, Arch. nr. 379, Archief gereformeerde classis, inv. nr. 6, resoluties, blz. 182vo, 4 mei 1660: 'Ds. Lucas van Noort bedankt de E. vergaderinge uit namen van wegen de buuren van Diemen, voor de moeijte & dienste aengewend om de paepsche [..] aldaer te reformeren'.
[278] NA, Archief Hof van Holland, inv. nr. 6124, stukken die te maken hebben met de kwesties over de katholieke dorpsregering te Diemen en die verzameld en/of opgemaakt zijn door Frederik van Dorp. Dit dossier bevat veel stukken die een goed licht laten schijnen op de dorpse verhoudingen.
[279] GA 's-Gravenhage, NA, Notaris Willem Guldemont, 22 april 1664.
[280] Hinssen 1993, 40. J. Hinssen lijkt Lucas van Noordt teveel daadkracht toe te kennen bij het papenoffensief.
[281] GAA, Arch. nr. 379, Gereformeerde classis, inv. nr. 8, resoluties, blz. 158vo, 6 oktober 1692.

lang zijn gemeente had gediend, kwam in januari 1693 een einde aan zijn aardse bestaan. Tot zijn universele erfgenamen had hij zijn neef en nicht Sybrandus en Cornelia van Noord benoemd.[282] De jongste broer Van Noordt was niet zo ambitieus.[283] Misschien had hij zich in de strijd tegen de katholieken meer kunnen profileren, meestal liet hij dit over aan de kerkenraad. Dat neemt niet weg dat hij zijn ambt met getrouwheid had vervuld.

1.2.6. De plaats van de familie in het culturele leven

Zeg me met wie je omgaat en ik zal zeggen wie je bent… In deze paragraaf bespreken we enkele contacten van de Van Noordts om zicht te krijgen op hun maatschappelijk en culturele posities in Amsterdam.
Als titularis van de Oude Kerk was Jacobus van Noordt – meer nog dan zijn collega van de Nieuwe Kerk – een bekendheid. Daardoor had hij gemakkelijk entree bij de culturele avant-garde van zijn tijd, ook omdat hij geregeld musiceerde bij stedelijke manifestaties. Alleen al uit het aantal schuldeisers valt op te maken dat hij zich bewoog in een brede kring uit de hogere middenklasse, waaronder de latere burgemeester Gerard Hasselaar. Zijn schoonfamilie is te plaatsen in een welgesteld katholiek milieu. Het huwelijk van zijn aangetrouwde nicht, de toneelspeelster Agatha van Hartoghvelt met de zoon van een van de regenten van de schouwburg legt een verbinding tussen Jacobus en de theaterkringen. Reyer Anslo maakte een huwelijksdicht en Joan Dullaert een lofdicht. Zowel Anslo als Dullaert was een dichter van het tweede garnituur. De bekende poëten Joost van den Vondel en Jan Vos – die de sociale en culturele elite nauwlettend in het oog hielden – schonken geen aandacht Van Noordt. Vondel had vooral bewondering voor de Sweelincks en voor beiaardier Salomon Verbeeck.
Van de sociale en culturele contacten die Anthoni onderhield is er nauwelijks iets te achterhalen. Zoals we zagen bleef hij ongetrouwd, leefde een teruggetrokken bestaan en ging op 54-jarige leeftijd met pensioen. Zijn composities kenden geen wijde verspreiding en kwamen nauwelijks of misschien zelfs helemaal niet onder de aandacht van zijn collega's. Wel oefende hij invloed uit op de orgelcultuur, al was het maar door zijn betrokkenheid bij de verbouwing van de orgels in de Nieuwe Kerk en zijn bespelingen.

Fig.1.21. Dionys Wijnants (1628-73) (Jan van Noordt (1623-1676), Rijksmuseum Amsterdam).[284]

Joan van Noordt bewoog zich beroepshalve, maar niet als gelijkwaardige, in de wereld van de elite getuige de portretopdracht van Jan Jacobsz Hinlopen en diens echtgenote Leonora Huydecoper en de portretten van kinderen uit de welgestelde milieus. Dionys Wijnants, van wie hij een portret schilderde, kwam uit de kringen van het theater en was lid van het bekende *Nil Volentibus*

[282] GAA, NA, inv. nr. 5053, blz. 86 en 86vo, 10 maart 1692. In GAA, NA, inv. nr. 5063 is een grosse van die akte. GAA, Arch. nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 981, inventarissen, 1705 nr. 5.
[283] Van Lieburg 1996, 99-100. De meeste predikanten bleven in hun 'proponentsgemeente' hangen. Van Lieburg suggereert dat de aantrekkelijke stadsberoeping slechts was weggelegd voor dominees van rijkere, betere afkomst, die hun positie kregen via connecties. Ook waren er predikanten die hun aanstelling kregen dankzij bijzondere gaven. Dus: benoemingen zouden primair gebaseerd zijn op sociale of intellectuele kwaliteiten. Gewone predikanten bleven gemakkelijk ergens hangen.
[284] Rijksmuseum Amsterdam, bestandsnummer SK-A-709, oorspronkelijk afkomstig uit collectie Jhr. J.H.S. van de Poll.

Arduum.[285] Dit gezelschap had tot doel de Frans klassieke idealen in het theater te bevorderen. Joan onderhield ook contacten met de bekende literator en stadsmedicus Samuël Coster. Op 3 juli 1668 werd hij gemachtigd door diens dochter Adriana Coster om voor haar een dubbel graf in de Nieuwe Zijdskapel te verkopen.[286] Deze leider van de illustere Nederduytsche Academie – een adaptatie van renaissancistische vormen van sociabiliteit naar Italiaans model – had grote invloed op het Amsterdamse cultuurleven. Coster was een van de initiatiefnemers van de stichting van de Schouwburg aan de Keizersgracht. Het was dan ook niet toevallig dat literaire bronnen model stonden voor specifieke onderwerpen van Joans schilderijen. Toch is het moeilijk hem te koppelen aan stromingen uit zijn tijd. Hij gaf vooral exemplae van de 'liefde' en de 'deugd' en koos voor scènes met plotselinge veranderingen van emoties.[287] Soms waren thema's ontleend aan het theater, zoals *Granida en Daifilo* en *Pretioze en Don Juan* (uit het *Spaensche Heydinnetje* van P.C. Hooft); dit waren stukken die al in het verdere verleden voor het eerst waren opgevoerd. In de uitwerking van de details toont Van Noordt zich een inventieve en intelligente ontwerper, ook al waren zijn uitwerkingen niet zelden ontleend aan die van andere schilders.
Joan onderhield contacten met Abraham van den Tempel, van wie wordt aangenomen dat hij ook een leerling van Backer is geweest.[288] In 1646 trad Joan op als getuige bij een notariële verklaring voor de handelaar Jacob van den Tempel, de broer van Abraham.[289] Beide broers Van den Tempel runden een lakenhandel die in de loop van de tijd verliep. Reyer Anslo maakte een huwelijksdicht voor Abraham op 22 maart 1648.[290] Enkele maanden eerder deed hij hetzelfde voor Jacobus van Noordt.[291] Joan was in 1648 getuige bij Abrahams testament.[292] De contacten bleken duurzaam, want in 1674 trad Jacob van den Tempel op als zaakgelastigde van Joan. Hoe het ook zij, de Van de Tempels behoorden tot het sociale netwerk rond Van Noordt.
Het leven van Lucas, de predikant, verliep tamelijk rimpelloos. Gezien zijn ambt zal hij enige status hebben genoten. Het leven in Diemen was nu ook weer niet zo dorps, want enkele rijke Amsterdammers hadden daar hun buitenverblijf en waren bij de kerkelijke gemeente betrokken. Daarnaast was Lucas een gewaardeerd lid van de classis, waar hij contacten onderhield met de Amsterdamse predikanten. Ook waren er banden met musici, wellicht via zijn broers. Zo zegende hij in 1669 het huwelijk in van de Amsterdamse muzikant Andreas Parcham. Zowel bruid als bruidegom woonde buiten Diemen.[293] Het ligt voor de hand om te denken dat Parcham in Diemen kwam vanwege zijn contacten met Jacobus en Anthoni.

1.2.7. Sybrandus van Noord jr.

In de zeventiende eeuw was het niet ongebruikelijk dat de zoon zijn vader opvolgde. Ook Dirck Sweelinck trad immers in de voetsporen van zijn vader, net als Nicolaes Lossy. Dat Sybrandus van Noordt zijn vader Jacobus zou opvolgen hing na het faillissement echter aan een zijden draadje. Zou Jacobus worden gehandhaafd in zijn ambt? Was de zoon niet te veel besmet door dit schandaal? Het leek beter de jongen een andere toekomst te geven. Twee jaar lang werkte Sybrandus op een notariskantoor en ondertekende als getuige allerlei akten.[294] Het notariaat was in organistenfamilies niet ongebruikelijk. De zoon van de organist van de Nieuwe Kerk, Willem

[285] De Witt 2000, 90.
[286] Hofstede de Groot 1892, 212.
[287] De Witt 2000, 110-158.
[288] Blankert 1999, 254-263. Abraham van den Tempel, zoon van de doopsgezinde kunstschilder Lambert Jacobsz, was in 1622 te Leeuwarden geboren. Rond 1636 verhuisde hij naar Amsterdam. Vermoedelijk ontving hij zijn opleiding tot kunstschilder van Jacob Backer. Rond 1647 vestigde hij zich in Leiden als drapenier en woonde aan de Hogewoerd. Hij trouwde met Catharina Pietersdr van Hoogmade, dochter van een doopsgezinde lakenkoopman. In 1660 verhuisde hij naar Amsterdam en overleed daar 4 oktober 1672.
[289] Akte verleden bij de Amsterdamse notaris J. Bosch op 4 maart 1646. Aantekening uit archief Hofstede de Groot aanwezig in het RKD te 's-Gravenhage.
[290] Ansloo 1713, 306-308. Knippenberg 1913, 100-101: 'Op het huwelyk van den E. Bruidegom Abraham van den Tempel, en zyne E. bruit Katharine van Hogemade "Den 22 van Lentemaant 1648"'. Knippenberg bespreekt op blz. 78-79 ook nog de relatie van Ansloo met Jacobus Heiblok, de voorganger van Lucas van Noordt in het Statencollege. Heyblocq werd praeceptor van de Latijnse school van de Nieuwe Zijde te Amsterdam. Ansloo, evenals een serie bekende dichters en schilders, verzorgde een bijdrage in diens *Album Amicorum*.
[291] Meer archivalische documentatie over Jacobus en Abraham van den Tempel in Bredius 1921, 222-231.
[292] Hofstede de Groot 1892. Akte verleden 22 november 1648 bij notaris J. Raven te Leiden. Het is opmerkelijk dat Lucas in 1652 in huis woonde bij Harman van den Tempel (verschrijving Abraham?) Zie UBL, Archieven van de Senaat en faculteiten van de Leidse Universiteit, inv. nr. 10, album inscriptionum.
[293] GAA, Arch. nr. 5001, DTB, inv. nr. 493, blz. 178, 31 maart 1669.
[294] Giskes 1989, 90 en 118.

Lossy, oefende dat beroep ook uit.[295] Toen Jacobus zijn werk weer mocht oppakken, ging zijn zoon al snel in dat spoor verder. Die mogelijkheid werd in 1674 al opengehouden bij de regeling met de familie Ghovaartsz: ‘’t sij hij [Jacobus] ’t voorsz ampt selffs behoud ofte op sijn soon te eeniger tijden moght comen te resigneeren [vervallen]’.[296] Zekerheid dat Sybrandus organist zou worden, was er toen dus nog niet. Die kwam pas toen hij, bij het emeritaat van zijn vader, van de burgemeesters een expectatief kreeg. Zoals we al weten hield dat in dat hij alle werk diende uit te voeren, terwijl de volle beloning pas na vaders overlijden kwam.[297]
In januari 1681 kreeg de nog minderjarige Sybrandus zijn vaste aanstelling aan de Oude Kerk. Om hem in juridische zin handelingsbekwaam te maken, verleenden de Staten van Holland hem brieven van *venia aetatis*.[298] Door afstand te doen van de nalatenschap van zijn vader had hij in principe niets meer met diens schulden te maken. Ook hoefde hij de verplichtingen met de familie Ghovaartsz niet na te komen. Spoedig daarna stelde hij zaakwaarnemers aan voor het behartigen van zijn juridische zaken.[299] Rein Verhagen constateerde dat deze machtiging was ondertekend met ‘S. van Noord’. Voortaan bleef de ‘t’ achterwege. Moeten we dit opvatten als een gebaar van distantie ten opzichte van het verleden?[300]

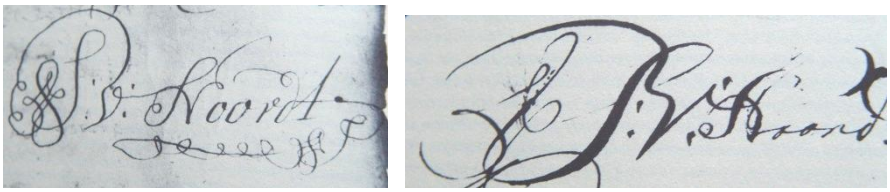


Fig.1.22. Handtekeningen van Sybrandus van Noordt uit 1672 en uit 1681 (Overgenomen uit Verhagen 1989, 62).

Nog voor Sybrandus zijn vaste aanstelling kreeg, gaven de burgemeesters opdracht de gemeentezang in de Oude Kerk met het orgel te begeleiden.[301] Het is de vraag of hij daar blij mee zal zijn geweest, want het gaf extra verplichtingen en minder artistieke vrijheden. In zijn situatie had hij weinig mogelijkheden om te protesteren of op een andere manier invloed uit te oefenen. Ook was het Oude Kerksorgel niet optimaal voor deze taak toegerust. Organiseerde Sybrandus daarom op 4 maart 1682 een bijeenkomst in de Oude Kerk? De organist opende het gebouw met zijn eigen sleutel zonder de koster op de hoogte te stellen. Vanaf de preekstoel sprak hij een dertig mensen toe. Wilde hij voorstanders werven voor een verbouwing van het orgel? De kerkenraad maakte zich over deze actie nogal boos. Tijdige en nederige excuses van Sybrandus weerhield dit college van verdere maatregelen.[302]
Op 7 oktober 1682 contracteerden de kerkmeesters met Nicolaes van Hagen en Appolonius Bosch voor de renovatie van het grote orgel.[303] Het instrument werd uitgebreid, vooral om beter te voldoen bij de begeleiding van de gemeentezang. In het contract stond de bepaling dat als bij de oplevering ‘eenigh gebreck bevonden wierde’ de orgelmakers geen cent kregen uitbetaald. Ze dienden dan alles op eigen kosten in de oude staat terug te brengen.[304] Sybrandus had het toezicht, waarvoor hij achteraf siervoorwerpen ter waarde van meer dan tweehonderd gulden ontving.[305] Op 27 juli 1686 kwam de inspeling in aanwezigheid van de burgemeesters en thesaurieren. De keuringscommissie bestond uit gerenommeerde organisten: Gerbrant van Blanckenburgh van Gouda, Joan Dusart van Haarlem, Cornelis van der Neck uit Hoorn en Jan Jansz Backer van de Nieuwe Zijdskapel. Na een grondige keuring verklaarden zij dat het contract loffelijk was nagekomen: het nieuwe materiaal

[295] Verhagen 1989, 51-55 en 62.
[296] GAA, NA, inv. nr. 4485, blz. 39-40, 22 januari 1674.
[297] GAA, Arch. nr. 5023, Archief burgemeesters, groot memoriaal, inv. nr. 6, blz. 239vo, 22 juli 1679. GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 209vo.
[298] NA, Archief Staten van Holland, inv. nr. 2097[1], nr. 30.
[299] GAA, NA, inv. nr. 3958, blz. 560 en inv. nr. 4480, blz. 707, 21 oktober 1681. De zaakwaarnemers waren Benjamin Venckel, Joachim Engels en Pieter van Lodestijn.
[300] Verhagen 1989, 61-62.
[301] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 215 en GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 14, resoluties, blz. 198 en 204, 11 oktober en 14 november 1680.
[302] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 14, resoluties blz. 308, 4,5 en 12 maart 1682.
[303] Bijtelaar 1975, 83-89. Curtis 1987[3], 198-200.
[304] GAA, NA, inv. nr. 3945, blz. 320.
[305] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 30, uitgaafboek, 4 februari 1687.

deed voor het oude niet onder.[306] Een paar dagen later verscheen in de *Amsterdamsche Courant* een positief getint relaas over het orgel, waarbij de naam van Sybrandus met ere werd vermeld.[307]
Als deskundige op het terrein van de orgelbouw en de beiaard genoot Sybrandus bekendheid. Bij diverse gelegenheden trad hij op: in 1684 adviseerde hij de kerkmeesters van de Zuiderkerk te Amsterdam wat betreft de eventuele plaatsing van een orgel[308]; in 1686 was hij keurmeester van het orgel in de Amsterdamse Westerkerk[309]; in 1694 adviseerde hij de Lutherse kerkenraad te Haarlem inzake zijn orgel[310]; een jaar later examineerde hij samen met zijn zwager Dirck Scholl het orgel te Weesp[311]; in 1702 en 1703 gaf hij adviezen over de reparatie van het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar.[312] Ook examineerde hij de klokkenspelen in de Waagtoren te Alkmaar en Jacobitoren te Leeuwarden (1687).[313]
In 1683 trouwde Sybrandus met Diewertje de Goijer, de dochter van bierbeschooier Pieter Willemsz de Goijer uit Diemen. In hem herkennen we de steunpilaar van oom Lucas.[314] Het huwelijk werd op zaterdag 19 september ingezegend. Een jaar later kocht Sybrandus de helft van een huis aan de westzijde van het Oudekerksplein, genaamd 'De Rode Kameel'. Later breidde hij dit uit zodat driekwart in zijn bezit kwam. Het was een geldbelegging, want in oktober 1685 verhuisde het gezin naar de zuidzijde van de Oude Kerkstoren. In de kerk kwam een nieuwe binnendeur, omdat Sybrandus slechtziend was en in het donker niet zonder geleide over straat kon lopen.[315] Na jaren van geldgebrek ten gevolge van zijn vaders faillissement werd de organist een man *in bonis*. Dat was zeker het geval toen hij in oktober 1687 zesduizend gulden van de grootvader van zijn vrouw erfde.[316]
Enkele jaren later solliciteerde Van Noord naar de positie van stadsorganist en beiaardier te Haarlem, nadat de Haarlemse titularis Joan Dusart was overleden. Het jaarsalaris van elfhonderd gulden was een stevige vooruitgang.[317] De Haarlemse burgemeesters lieten hem een stuk tekenen met de belofte dat hij intussen geen andere functie meer zou aannemen en dat hij niet zou ingaan op pogingen hem af te kopen.[318] Op 12 januari 1692 noteerde een Amsterdamse klerk: 'heeft Sijbrand van Noort, orgelist van de Oude Kerk zijnen dienst gequitteert en het zelve officie gestelt ter dispositie van Haer Ed. Gr. Achtb.'.[319]
Bracht geldelijk gewin tot deze stap? Dat zal zeker hebben meegespeeld, want enige tijd daarvoor was de jonge organist veel geld kwijt geraakt. Hij had een belachelijke figuur geslagen door in te gaan op het aanbod van een Italiaanse prins die hem een procedé wilde leren om bruine en gele parels wit te wassen. Het kostte *ƒ* 15.500 en als het een succes bleek, dan kwam daar nog *ƒ* 14.500 bovenop. Uiteraard was dit puur bedrog. Na enig juridisch geharrewar had Sybrandus zijn verlies te accepteren. De gang naar de Desolate Boedelkamer ontbrak er nog maar aan.[320] De verhuizing naar Haarlem was dus een vlucht. Overziet men het vervolg, zoals Rein Verhagen heeft beschreven, dan blijkt dat Sybrandus het spoor volledig bijster was. Niet alleen raakte de organist in gewelddadige activiteiten verzeild waarbij enkele personen werden gemolesteerd, ook op zijn werk viel van alles aan te merken. Vandaar dat de Haarlemse magistraat maart 1693 een gedetailleerde instructie opstelde.[321] Indirect valt uit dit stuk op te maken hoe slecht de betrekking werd uitgevoerd. De instructie mocht niet baten.

---

[306] GAA, Arch. nr. 5028, Archief van burgemeesters, stukken betreffende verscheidene onderwerpen, inv. nr. 555, omslag stukken betreffende Oude Kerk, 1659 tot 1742.
[307] *Amsterdamsche Courant,* 1 augustus 1686 (geraadpleegd in GAA): 'Waer door de orgelmaker Appolonius Bosch, dit onder opsigt en directie van den Organist Mr. Sybrand van Noort, so heeft aengenomen en volbracht'.
[308] GAA, Arch. nr. 378 Zuiderkerk, inv. nr. 9, kasboek, 16 januari 1685.
[309] Hess 1774, 9.
[310] GA Haarlem, Archief Ev. Lutherse Gemeente, inv. nr. 2, deel 1, resoluties, 6 en 25 mei, 8 juni, 24 en 29 en 30 september, 3 oktober 1694.
[311] GA Weesp, SA, inv. nr. A4, blz. 171vo en inv. nr. E24, rekeningen thesaurie, 9 juli 1695.
[312] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 133, 29 oktober 1702. Havingha 1727, 169-170.
[313] GAA, NA, inv. nr. 3908, blz. 223, 8 en 9 augustus 1687 en GAA, NA, inv. nr. 5780, 10 september 1687.
[314] De zus van Diewertje, Grietje de Goijer, was met Cornelis Verniers, schepen te Weesp, getrouwd.
[315] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 1, rekeningen kerkmeesters, blz. 3, 31 oktober 1685.
[316] GAA, NA, inv. nr. 4483, blz. 31, 31 oktober 1687. Zie verder Verhagen 1989, 71.
[317] GA Haarlem, SA, inv. nr. C 28, blz. 68vo, 9 januari 1692.
[318] Van Nieuwkoop 1987, 383.
[319] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 83, dagelijkse notulen, blz. 52vo.
[320] Deze kwestie komt uitvoerig aan bod in Verhagen 1989, 79-88.
[321] Van Nieuwkoop 1986 381-387 en 629-630 en Verhagen 1989, 103-116.

Na enkele maanden kreeg Sybrandus ontslag vanwege ‘een ergerlijck en gedebaucheert leven’. Streng werd hem negatieve invloed op de jeugd aangerekend. Het woord ‘débauche’ betekende zoveel als extreme toegeeflijkheid aan de lusten en dan speciaal zinnelijke genoegens, platte onmatigheid en wellustigheden.[322] Dit correspondeert met wandaden zoals in twee notariële attesten zijn beschreven. De eerste keer nam Sybrandus het initiatief bij een afranseling.[323] Met zijn rotting had hij ingeslagen op een Joodse persoon. Later mishandelde hij samen met enkele anderen de schilder Cornelis Dusart (een zoon van zijn voorganger) die een zwakke gezondheid had.[324] In beide gevallen was er drank in het spel. Zijn ervaringen na het faillissement zullen hem zeker hebben gestempeld. Maakte agressiviteit deel uit van zijn jeugdervaringen? In zijn jonge jaren bewaarde hij op zijn kamer enkele pistolen, twee degens voor het schermen en een rapier [stootdegen].[325] Zulke wapens waren uiteraard primair bedoeld voor de zelfverdediging in een gewelddadige samenleving.
De ontslagen musicus keerde terug naar Amsterdam, waar hij in 1702 de functie van organist in de Nieuwe Kerk probeerde te bemachtigen. In die tijd vroeg hij de Haarlemse magistraat om een attest. De Haarlemmers gunden hem zo te zien een nieuwe kans, want het verleende getuigschrift handelde slechts over professionele kwaliteiten.[326] Om zijn kansen te vergroten kwam een portretprent van hem uit met een lofdicht van A. Alewyn.[327] Er werd benadrukt dat de muziekkenners hem als een excellent uitvoerende kunstenaar zagen die musiceerde met kennis van de muziektheorie.

> Sybrandus van Noord, Grootmeester in de musykkunde, en vermaart voortreffelyk organist
> Schencks snykunst maalt Van Noord, de Roem der Kunstenaren
> Wiens doorgeleerd Musyk de Kunstekenners streelt,
> Als hy, door Lust genoopt, op ’t Orgel gaad’loos [weergaloos] speelt,
> En toont, hoe zyn vernuft voor and’ren is ervaaren,
> Doch deze Prent verbeeld slegts d’ommetrek en leest
> Des grooten Meesters, wydbefaamt door kunst en geest.
> Men moet ’s mans gaaven in zyn Orgelspeelkunst hooren,
> Of Clavecimbelklank, of Klokspel op den Tooren.

Ook Jan Jacob de Graaf, organist van de Nieuwe Zijdskapel had gesolliciteerd. Later vertelde een Engelse toerist over hem:[328]

> Though blind, can alone entertain the hearers with a complete consort of vocal and instrumental music. I have met with many travellers who never heard it, which I much wonder at, being one of the greatest and most pleasing curiosities that offers itself abroad.

De Graaf stond bekend vanwege zijn vaardigheid in het arrangeren van vocale en instrumentale muziek. Wie met dit talent wilde wedijveren, diende een gebaar te maken. Gaf Van Noord daarom drie sonates voor fluit en viool met basso continuo uit? Deze werken, gecomponeerd in Italiaanse stijl, gunnen niet alleen een blik in de muziekcultuur van die dagen, maar laten ook grote muzikale verschillen zien met de muziek van oom Anthoni.
Alle pogingen ten spijt, De Graaf kreeg de aanstelling en Sybrandus viste achter het net.[329] We vinden hem in 1703 nog als opzichter in de Amsterdamse klokkengieterij van De Grave en Noorden.[330] Twee jaar later werd hij begraven in het familiegraf in de Nieuwe Kerk.[331] Leden van de familie Van Noordt dienden de stad Amsterdam meer dan vijftig jaar. Hoewel zij getalenteerde vakmensen waren, bleken ze sociaal niet altijd even vaardig.

1.3. De Sweelincks en de Lossy’s

De voorgangers van de Van Noordts, de Sweelincks en de Lossy’s, kwamen we tot nu toe slechts zijdelings tegen. Hun belang voor de Nederlandse muziekgeschiedenis is boven alle twijfel

[322] Roberts 1998, 178-179.
[323] GAA, NA, inv. nr. 4435, blz. 411. Verhagen 1989, 91-92.
[324] Verhagen 1989, 94-95.
[325] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 376, register inventarissen, blz. 247vo-254. Zie bijlage 2.
[326] Van Nieuwkoop 1988, 525.
[327] GAA, topografische atlas, nr. D 13309.
[328] Van Strien 1998, 48.
[329] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 1, resoluties kerkmeesters, blz. 23, 5 september 1702.
[330] GAA, NA, inv. nr. 7494, blz. 9. GAA, NA, inv. nr. 5402, blz. 57.
[331] Verhagen 1989, 142.

verheven, al zijn de Lossy's niet veel meer dan goede vakmensen geweest. Door hun carrières onder de loep te nemen krijgen we een vollediger beeld van de organisten in Amsterdam in de gestelde periode.

1.3.1. Jan Pietersz

In de geschiedenis is het niet vaak voorgekomen dat iemand al op vijftienjarige leeftijd functioneerde als beroepsorganist en dan nog wel in de belangrijke positie aan de Amsterdamse Oude Kerk.[332] Al jong presenteerde Jan Pietersz Sweelinck – rond 1562 geboren – zich als orgelvirtuoos of zoals Johann Mattheson formuleerde: 'war schon in der Jugend, wegen seiner netten Fingerführung auf der Orgel, und überaus artigen Manier zu spielen, sonderlich berühmt'.[333] Zijn vader, die overleed toen Jan tien jaar oud was, heeft hem ongetwijfeld de eerste beginselen van de muziek geleerd.[334] Geregeld hoorde hij orgelmuziek van niveau van zijn collega Willem Aertsz, toen organist van de Nieuwe Kerk. Bij de Haarlemse stadsmusicus Jan Willemsz Lossy leerde Sweelinck blaas- en strijkinstrumenten bespelen.[335] Hij kreeg daar een degelijke opleiding in de regels van het contrapunt en de diminutietechniek.[336] Stadsmuzikanten – zo is bekend – waren vaardig in het improviserend toepassen van de polyfonie. Van pastoor Jacob Buick ontving Sweelinck een op humanistische leest geschoeide klassieke scholing, die hem bij zijn omgang met de Amsterdamse regenten, maar ook met de hoge buitenlandse gasten, van pas kwam.[337] Aangezien de meeste opdrachten van zijn composities in het Frans waren, zal hij deze taal goed hebben beheerst.

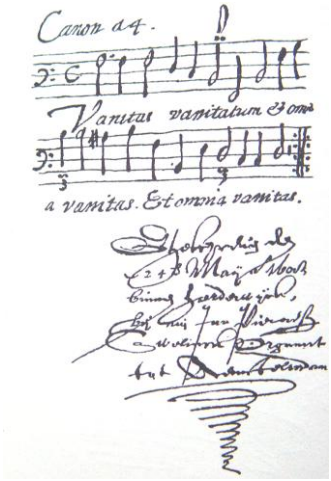



Fig.1.23. Handschrift Sweelinck in het *album amicorum* van een Harderwijker burgemeester (Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 70).

,

Johann Mattheson vertelde in 1740 dat het de jonge Sweelinck aan 'Compositions-Wissenschaft' zou hebben ontbroken en dat hij rond het jaar 1557 naar Venetië reisde om in de leer te gaan 'zu dem grundgelehrten Capellmeister, *Joseph Zarlin*'.[338] Dat zou betekenen dat Jan Pietersz al voor zijn geboorte in Venetië was geweest. Wellicht heeft hier een verwisseling tussen vader en zoon plaats gevonden en bezocht vader Pieter Italië voor zijn benoeming te Amsterdam. Ook is het mogelijk dat Sweelinck zich zo met de muziektheoreticus associeerde dat hij zich in de geest verwant wist. Zo bezien moest het verhaal van de reis duidelijk maken dat hij de Italiaanse muziektheorie als superieur beschouwde.

---

[332] GAA, Arch. nr. 5050, Handschriftenverzameling, inv. nr. 43, manuscript Schaep, blz. 38. Tollefsen 1971, 94. Omdat Jan Pietersz Sweelinck volgens Cornelis Plemp en Schaep 44 jaar organist was, komen we terugrekenend vanaf zijn sterfjaar 1621 op een aanstelling in 1577. Dan is hij organist Mr. Baement opgevolgd die op 21 november 1577 in de Oude Kerk begraven werd. Zie verder Dozy 1885, 283. GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, rekeningen kerkmeesters. In 1580 werd de zuster van Jan Pietersz begraven, zij werd in het grafboek aangeduid als 'zuster van den organist'.

[333] Mattheson 1740, 331-333.

[334] Bijtelaar 1975, 42-43. Op 8 juni 1572 is organist Pieter in de Oude Kerk begraven. Hierna werd Cornelis Boscoop organist, hij overleed in oktober 1573. Daarna kwam Levert Heijn die begraven werd op 29 april 1574.

[335] Scheurleer 1914, 228, waarin een akte die op 29 juli 1680 verleden is bij de Amsterdamse notaris G. Steeman. Jacobus van Noordt vertelde dat Jan Pieterszoon Sweelinck 'sijn kunst van de voorsz Jan Willemsz, der requiranten Overgrootvader geleert hadde'.

[336] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 274-275.

[337] Tollefsen 1971, 94 en 119.

[338] Mattheson 1740, 331-333. Mattheson vraagt zich al of hoe het toch mogelijk was dat Sweelinck al voor zijn geboorte bij Zarlino in de leer zou zijn geweest. Hij noemt het een ongerijmdheid.

In 1590 trouwde Jan Pietersz met regentendochter Claesgen Dircxdr Puijnder uit Medemblik.[339] Dat was een aanleiding om salarisverhoging te geven. Na overleg met de burgemeesters sloten de kerkmeesters op 16 januari 1590 in aanwezigheid van Jan Verhee daartoe een overeenkomst. Deze schepen zag hiermee zijn werk in het politieke circuit bekroond.[340] Het stadsbestuur liet zijn waardering blijken door het salaris te verdubbelen. Het bedroeg voortaan vierhonderd gulden en vrije huishuur.[341] De kerkmeesters betaalden driehonderd gulden, de thesaurieren de rest.[342] Van toen af was Sweelinck de best betaalde organist uit de Republiek.
Niet voor niets keerden zijn werkgevers dit hoge salaris uit. Door zijn virtuositeit en brede muzikaliteit was Sweelinck een reclame voor de stad. Op weergaloze wijze bouwde de organist van de Oude Kerk zijn positie uit als uitvoerend musicus, als componist van geestelijke en wereldlijke polyfone muziek, als leider van een collegium musicum en als muzikant bij officiële gelegenheden.[343] In 1594 noteerde graaf Philip Louis II van Hanau-Münzenberg dat een van de belangrijkste attracties van de stad was 'het beluisteren van de stadsorganist'.[344] De Venetiaanse ambassadeur in Engeland luisterde in 1608 met grote waardering eerst naar een bespeling in de Oude Kerk en dan naar Sweelincks klavecimbelspel tijdens het diner. Hij vond dat de kwaliteit niet onderdeed voor die van de beroemde Venetiaanse musici.[345]
De Amsterdamse toneeldichter Theodore Rodenburgh was van mening dat Sweelinck meerdere Europese componisten naar de kroon stak. Specifiek noemde hij Orlando di Lasso, Giovanni Gabrieli, Luca Marenzio en Jeronimo Belli. Hij schreef dit in dichtvorm in het voorspel van zijn tragikomedie *Melibea* (1617) in een gesprek tussen *Eglentier-Lievert* en *In liefd' Bloeyende* over de glorie van Amsterdam.[346]

> Waer is Orpheus nu? Waer is Amphion?
> Die steenen door het zoet ghespel beweghen kon.
> Waer is Orlando nu? Waer is Iohan Gabrelli?
> Waer is Luca Marens? En Ieronimo Belli?
> En veel ontalb're meer, ja Goden in Musijck:
> Ick bidd' noemt mijn eenen die ken zijn ghelijck,
> Uw' Swellingh, dies ghy mooght rechtvaerdich u beroemen,
> En 't puyck van gantsch Euroop u zelfs met reden noemen.
> Want niemand overtreft d'uytmuntingh zynes werck,
> Doch twyffelt yemandt zendt die slechts in d'Oude Kerck.

Sweelinck was een internationale bekendheid: 'hoe meenigh vreemdelingh swurf om u lichaam heen, aleer ghy op den trap des orgels waerd getreen en hoorden u verstandt van uwe kunst en handen'.[347] Voordat een bespeling begon, kwam menig buitenlander hem begroeten: 'dat u geruchten tot haer verde plaetsen vloden, en schier de heele werldt tot uwe maeltijd noden'. Ook Cornelis Plemp stelde dat zijn faam tot in Italië, Engeland en Beieren reikte. Met dit laatste verwees hij naar de landstreek waar Orlando di Lasso zijn grootste triomfen vierde. Hoezeer hij werd gerekend tot de klassieken blijkt uit de notitie van Philipp Hainhofer over een schilderij in de instrumentenkamer van het kasteel te Dresden waarop Sweelinck tussen grootheden van zijn tijd stond afgebeeld:[348]

> In der Pfeiffenkammer hat vns Thomas Dax [=Tax] Musicus & custos diser musicalischen Instrumenten mit noch 2 anderen aufwärtern gezeigt: … Auf 2 gesümsen stehen 14 berühmter capellmaister vnd componisten contrafette als des Andrae Gabrieli, Filippo del Monte, Giovanni Gabrielis, Cyprian de Rore, Claudio Montevertu, Orlando di Lasso, Allessondro Stuchio [Striggio], Adrian Willaert, Giovannj Croce, Claudio Merulo, Allesandro Orologgio,

[339] Dozy 1885, 285. Schoonvader Dirck Pietersz Puijnder liet *ƒ* 25.000 na. Uit de afkondiging van het huwelijk van Sweelinck bij de commissarissen van huwelijkse zaken, kan blijken dat hij zich niet bij de gereformeerde kerk aansloot.
[340] Dozy 1885, 283. Jan Cornelisz Verhee was samen met Jan Pietersz Sweelinck in 1585 executeur van het testament van de dan overleden moeder van Sweelinck, Else Jansdr. Zie verder Boheemen 1999, 43. Van 1581-1599 was Verhee raad en schepen te Amsterdam. Hij werd in 1547 te Gouda geboren en overleed in 1599 te Middelburg. Jan behoorde in 1581 tot de Amsterdamse rederijkers als 'beminder' van de kamer *In liefde bloeyende*.
[341] Bouwsteenen II, 1872, 147. Een huurvergoeding van *ƒ* 100 was niet hoog, zeker omdat in deze periode de huren behoorlijk stegen. Niet voor niets koos Sweelinck voor een ambtswoning. Lesger z.j., 44- 45.
[342] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, rekeningen kerkmeesters, blz. 129. Bouwsteenen II, 1872, 147.
[343] Dekker 1971.
[344] Noske 1988, 11.
[345] Blok 1909, 16. De ambassadeur tekende aan dat het salaris van Sweelinck zo hoog was dat hij nooit zou vertrekken.
[346] Veldhorst 2004, 49 en 214.
[347] *Lykklacht van* Nicolaes Vooght, geciteerd uit Curtis 1987[3], 221.
[348] Leuchtmann 1976, 250.

> Gioan Peters [Sweelinck], Asmus de Klain [Erasmus de Glein]. Diser letzet war kain Componist, aber sonsten ain Gutter Musicus.

Sweelinck toonde zich een bevlogen componist. Op 28 mei 1584 verscheen zijn eerste bundel met composities, een verzameling van vijfstemmige chansons, 'accommodées tant aux instruments, comme à la voix'. Van de eerste druk van deze bundel zijn geen exemplaren bewaard gebleven, maar de inhoud ervan is bekend uit een herdruk in 1594 die was opgedragen aan Olphaert den Otter.[349] Deze vroege composities bewijzen Sweelincks beheersing van de muziektheorie. In de verdere loop van zijn leven ontstond een indrukwekkend oeuvre, met als magnus opus de bewerking van alle Geneefse psalmen.[350] Als scheppend kunstenaar was Sweelinck geen op zichzelf staand verschijnsel. Zijn vocale muziek was geïnspireerd op die van Orlando di Lasso. Later ging directe invloed op hem uit van de Engelse componist Peter Philips, die in 1593 in Amsterdam was 'onely to sie and heare an excellent man of his faculties in Amsterdam'.[351] Uit diens klaviermuziek blijkt hoezeer de Amsterdamse organist door hem was beïnvloed.[352] Ook gingen er stimulansen uit van John Bull, die een *in memoriam* in muzieknoten schreef in de vorm van een *fantasia chromatica* op een thema van Sweelinck.

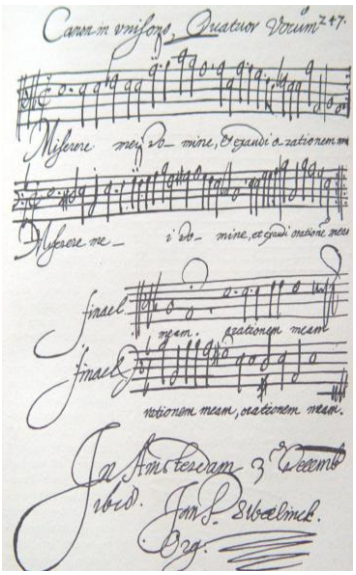



Fig.1.24. Handschrift Sweelinck (Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 69).

Door zijn vele Nederlandse leerlingen oefende Sweelinck grote invloed uit op de Hollandse orgelschool.[353] Berent Andriessen uit Zwolle – om maar één van de velen te noemen – kreeg les 'om te leren op instrumenten spoellen ende in musicis geinstitueert te worden'.[354] Ook stond de beroemde Amsterdammer aan de basis van de moderne Noord-Duitse orgelstijl.[355] Zijn pupillen kregen de theorieën van Zarlino voorgeschoteld, waardoor ze zicht verwierven op de veelzijdige functies van de muziek.[356] Deze theoreticus deed als eerste een poging de kloof te overbruggen

[349] Van den Sigtenhorst Meyer 1948, 11 en 17-51. De opdracht aan Den Otter was in 1594 letterlijk overgenomen. Renckens 1972 en Thierry de Bye Dólleman 1972. Olphaert was geboren in hetzelfde jaar als Jan Pietersz Sweelinck. Zijn broer Hillebrandt had in 1601 een memoriestuk laten schilderen, dat aan Gerrit Pietersz Sweelinck wordt toegeschreven. De vader van Hillebrant en Olphaert was voor de Alteratie schepen en vestigde zich als katholiek koopman in Hamburg.
[350] Noske 1988.
[351] Curtis 1987[3], 28-31.
[352] Smith 2002.
[353] Zie bijvoorbeeld: Doove 1978, 177.
[354] Vente 1962, 188. Van den Hul 1971. Gerrit Wijersz uit Alkmaar, leerling van Sweelinck, stelde dat hij had geleerd 'de conste van musycque, waerdoor hij [...] oock geleert heeft het spelen op de orgelen'. Sweelinck had ook amateurs als leerlingen, zie GAA, NA, inv. nr. 51, blz. 54[vo], 12 april 1597. (Uit Vente-archief te Utrecht, map Sweelinck) In de verklaring staat dat Sweelinck negen of tien jaar eerder Catherine Oijens 'heeft dagelijcx gaen leeren spelen op de clavesingel'. Haar oom Fernando Oijens – op wiens verzoek de attestatie was opgesteld – had zich hiervoor ingezet, terwijl haar moeder zich er nooit mee had bemoeid. Sweelinck geeft in deze attestatie een verklaring 'bij waere worden in plaetse van solemnelen eede getuijcht'. De gewoonte om geen eed te zweren was typisch voor Doopsgezinden, maar kwam ook wel voor bij andersgezinden.
[355] Seiffert 1891.
[356] Gehrmann 1901 en Grapenthin 2001 en 2002.

tussen de meer speculatief georiënteerde theorieën en de muziekpraktijk. Vooral zijn ideeën over muzikale harmonie gaven openingen naar moderne muziekstijlen. Omdat de muziek meer en meer bestemd was voor het grote publiek, was het noodzakelijk rationele en relatief eenvoudige muzikale structuren te gebruiken.[357] In zijn composities ziet men hoezeer Sweelinck op een tweesprong stond: enerzijds de toepassing van de regels van de zestiende-eeuwse polyfonie, tegelijkertijd een meer compacte harmonische schrijfwijze en het gebruik van madrigalismes. Mattheson benadrukte dat hij bij de *Claviersachen* vooral de 'frantzösischer, als spanischer Manier, ingleichen nach einer damahls sehr beliebten, uns itzo schier unbekannten Art, *more palatino* genannt, für Fleiß und Arbeit gewandt hat'.[358]

Fig.1.25. Portret Jan Pietersz Sweelinck (Gerrit Sweelinck?, Gemeentemuseum 's-Gravenhage)

De leerlingen van Jan Sweelinck waren zeer over hem te spreken: 'dass der Ruhm, nicht nur von seiner Kunst und Geschicklichkeit, sondern auch von seinem ordentlichen Leben und Wandel, weit und breit erschallete'. Jacob Praetorius en Heinrich Scheidemann namen zijn portret zelfs mee naar huis en gaven het een plaats in hun beste kamers.[359]
Als orgeldeskundige was Sweelinck zeer in trek. Hij trad op in Haarlem (1594), Deventer (1595), Middelburg (1603), Nijmegen (1605), Harderwijk (1608), Rotterdam (1610), Dordrecht (1614), Rhenen (1616) en Deventer (1616) en Enkhuizen (1621)[360]. Bij deze gelegenheden leerde Sweelinck het werk van de orgelmakers Peter Jansz de Swart, Johan Morleth, Albert Kiespenning en Jan van Amerongen nader kennen.[361] Wellicht zal de Amsterdamse organist hier en daar samen met de orgelmaker de intonatie en eindstemming van het orgel hebben voltooid.[362]
Een artiest dient over een goed instrumentarium te beschikken. In opdracht van het Amsterdamse stadsbestuur reisde Sweelinck in 1604 dan ook naar Antwerpen om bij de firma Rückers een klavecimbel voor de Amstelstad te kopen.[363] Dit tweeklaviers instrument van het transpositietype werd 'tot verscheyden reysen op diverse plaetsen ontboden en gebruyct met believen van de heren burgemeesteren'. Op het deksel stond een beschildering van de bekende Pieter Isaacsz, getiteld: *Allegorie op Amsterdam dat de koloniën overziet*. Hierop is de stad voorgesteld als een machtige handelsplaats. De Latijnse tekst benadrukt dat Amsterdamse schepen naar de verste uithoeken van de wereld voeren zonder zich door iets of iemand te laten hinderen.
Uit meerdere signalen valt op te maken dat in Sweelincks laatste levensjaren het katholieke geloof van zijn jeugd dominant naar voren kwam. In 1619 verschenen in Antwerpen de *Cantiones sacrae*, een bundel antifonen, communio's en psalmen, met een *Regina Coeli* en het kerstgezang *Hodie*

[357] Fubini 1991, 111-119. Walker 1985/1986.
[358] Mattheson 1740, 331-333. Tollefsen 1971, 105. Dirksen 1997, 255-257.
[359] Tollefsen 1971, 104-105
[360] Het gegeven over de Zuiderkerk te Enkhuizen is afkomstig uit een kopie van een register uit het kerkarchief van Enkhuizen. Beschikbaar gesteld door H. Nauta te Enkhuizen. Zie verder Jongepier 1991, 12.
[361] Vente 1971.
[362] Van Nieuwkoop 1988, 118-119
[363] Miedema 2002.

Christus natus est.[364] Deze uitgave kwam tot stand door tussenkomst van zijn katholieke vriend Cornelis Plemp. Mogelijk kwam de componist er zelf niet eens aan te pas. De Antwerpse uitgever Petrus Phalesius voegde een basso continuo toe, opdat het werk beter verkoopbaar was.[365] Dit repertoire was vooral voor de internationale markt bestemd.
Toen de organist van de Oude Kerk – wie anders dan Jan Pietersz Sweelinck – op kerstmorgen 1618 voordat de kerkdienst begon geen psalmen maar kerstliederen speelde, kwam daar zoals gewoonlijk een groot publiek op af. Sweelincks muziekkeuze herinnerde aan het katholieke 'kindeken wiegen', al zullen niet alle rituelen die daarbij hoorden, zoals het wiegen van poppen die het kindeke moesten voorstellen, zijn gepraktiseerd. Wat er gebeurde blijft onduidelijk, maar het lijkt erop dat een groep mensen luidkeels tegen het spelen ageerde. De ratelwacht moest eraan te pas komen.[366] Anna Roemers Visscher die aanwezig was om de muzikale boodschap van het kerstevangelie te beluisteren, luchtte verontwaardigd haar hart:[367]

Geschreven op den dach van Christi geboorte 1618

Wat luijdt gedommel is 't dat naeuw'lijks wij en hooren
De blijde boodtschap van Een kindt is ons geboren?
Verwerde stemmen van die spreken te gelijk,
Verdooven 't soet accoordt van 't hemelsche musijk.
Verkeerde Herders, swijcht. Hoe tiert gij soo balstuerich?
Laet dese dach in rust; uw' schapen die zijn vuerich
Om aen te nemen 't geen door d'Eng'len werdt verklaert,
Dat goede wil en' vreed vervult de gansche aerdt.
Maer laes! gij toont u, door uw' kibbelen en' kijven,
Dat gij dees' wensch versmaedt, en' vrede wilt verdrijven.
Maer gij, mijn traech gemoedt, dees' saek uw siel betreft;
Laet alle dingen staen en' u tot godt verheft:
Viert desen hoogen dach, ootmoedich en eenvuldich;
Zijt dankbaer aen die gij uw' salicheidt sijt sculdich,
Omhelst hem, die u uijt des duijvels stricken redt,
De helle sluijt, en' d'oude slang den kop verplet.
Juijcht alle tot zijn lof, die hoopt na 't eeuwich leven:
Een maget heeft gebaert, een soon is ons gegeven.

Vanwege deze kwestie vaardigden de burgemeesters op 2 januari 1619 het besluit uit dat de kerkorgels voortaan gesloten zouden blijven van Kerst tot Driekoningen. De organist diende zich te beperken tot het spelen van psalmen.[368] Hierna, in het derde hoofdstuk, wordt dit onderwerp nader uitgediept, hier is het voldoende op te merken dat uit dit besluit blijkt dat organisten – speciaal Sweelinck – niet schroomden ander repertoire dan dat van de psalmen te spelen. In de resoluties van de kerkenraad is over deze kwestie niets te vinden. Dit college oefende in de eerste vijftig jaar van zijn bestaan hoofdzakelijk de tucht uit via privépersonen. Omdat Sweelinck geen lid was, kon het hem niet kapittelen.[369]
Op 16 oktober 1621 overleed deze *Feniks* van de muziek onverwacht.[370] Ds. Gulielmem Baudartius prees in zijn *So kerckelicke als Wereltsche Gheschiedenissen* Sweelinck als 'seer constich ende vermaert organist ende musicien', 'Phoebus' en 'Apollo'.[371]

---

[364] Van den Sigtenhorst Meyer 1948, 162-180. Zie verder Noske 1988, 66-81. Noske veronderstelde dat Sweelinck niet katholiek was geworden, omdat hij als stadsambtenaar gereformeerd zou moeten zijn. Dat was echter niet noodzakelijk. Sterker nog, er waren meer katholieke ambtenaren.
[365] Rasch 2002, 6-7.
[366] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, rekeningen kerkmeesters. Op 5 januari 1619 vond een betaling plaats van drie gulden aan de ratelwacht.
[367] Van Strien 1999, 67-70. Schenkeveld-Van der Dussen 1999, 75-76. In beide bundels werd naar voren gebracht dat het gedicht gezien moet worden in het licht van de strijd tussen de remonstranten en contraremonstranten: 'de geestelijke leiders voerden zelfs met Kerst nog strijd.' Dit lijkt een interpretatie bij gebrek aan beter.
[368] RA Utrecht, archief van de familie Huydecoper, inv. nr. 294. Dit gegeven komt uit aantekeningen van B. Huydecoper (1695-1778) uit het (later verdwenen) notulenboek van de kerkmeesters van de Oude Kerk. Zie ook Den Hertog 1992.
[369] Roodenburg 1990, 76.
[370] Sweelinck werd op 20 oktober 1621 begraven in de Oude Kerk in de kooromgang in grafnummer 99. In dat graf kwamen ook zijn kinderen Dirck Jansz Sweelinck en Elsje Sweelinck en haar man terecht. Zie http://www.gravenopinternet.nl/nl/zoek/index_record.php, Geraadpleegd op 2 mei 2006.
[371] Baudartius 1625, 163. Budé 1998, 19-20. In een historie van Deventer meldde ds. J. Revius: 'Op 19 oktober (sic) overleed in Amsterdam Jan Pieterszoon Sweelinck uit Deventer die onder de musici van onze eeuw naar het oordeel van velen de zegepalm verdiende. Hij was organist van de Nicolaaskerk in Amsterdam. Hij gaf een vermaard boek uit, *De psalmen van David, vier-, vijf-, zes-, zeven- en achtstemmig*, alsook nog andere specimina van zijn kunst.'

Fig.1.26. Het grafnummer, het opschrift van Sweelincks graf en ook het ovaal met teken van Sweelinck op graf 100.

Fig.1.27. Prent gemaakt door Joan Muller en uitgegeven na de dood van Sweelinck (Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 96).

De in Haarlem woonachtige Nicolaes Vooght schreef een uitgebreide *lykklacht*, waarin hij het uitzonderlijke van Sweelincks kunst naar voren bracht.[372] Hij vond het een troostvolle gedachte dat men zijn composities kon blijven uitvoeren en dat zijn opvolger al klaar stond:

> Zijn nazaet; die de Croon zijns Vaders soeckt te erven,
> Wy hopen op zijn kunst, verlangen meer en meer,
> Dat ons nu is vergunt den tweeden *Sweeling* weer.

1.3.2. Dirck Sweelinck

Toch was het niet vanzelfsprekend dat Dirck Sweelinck in de voetsporen van zijn vader trad. Pieter de Voys, stadsorganist te 's-Gravenhage, vertelde zijn werkgevers in maart 1622 dat hij gepolst was opvolger te worden van zijn oud-leraar, Jan Pietersz Sweelinck. Een stevige salarisverhoging hield De Voys op zijn plaats en weerhield hem van een vestiging te Amsterdam.[373]
Dirck kreeg de aanstelling. Jaren eerder had een Duitse toerist zijn muzikale talent onderkend: 'Sein Sohn besitzt eben diese Geschicklichkeit, und wird es mit der Zeit in dieser Kunst sehr hoch bringen'.[374] Na zijn benoeming wenste Cornelis Plemp hem een voorspoedige carrière toe:[375]

> Wanneer u, Dirck Sweelinck, genoegen vindt in mijn lied,
> Wie zal dan ontkennen dat er genoegdoening is gegeven aan mijn muse?
> U dan, waarborgt dat de toetsen
> - die u met uw vingers en meesterlijke kunst bespeelt -
> een muzikale melodie laat horen.
> O Dirck, volg uw vader Jan, van wie -
> in het geval dat u hem niet kunt voorbijstreven -
> Apollo niet zal ontkennen dat u gelijkwaardig bent.

[372] Curtis 1987[3], 217-224. Rasch 2002, 8. Nicolaes Vooght was een bewonderaar en misschien zelfs leerling van Sweelinck. Hij behoorde tot een voorname Haarlemse familie, zijn broer was een tijd lang burgemeester. In 1620 trouwde Vooght in Amsterdam met Esther Rogiers.
[373] Vente 1962, 186 en Wind 1993, 105. In laatstgenoemd artikel wordt de vraag opgeworpen of er een familierelatie was tussen Jan Pietersz Sweelinck en Pieter de Voys.
[374] Bijtelaar 1975, 58.
[375] Tollefsen 1971, 95 en 119. Het gedicht is hier opgenomen in een vrije vertaling uit het Latijn.

Na zijn moeders dood in 1637 bleef Dirck met twee broers en een zus in de ambtswoning aan de Koestraat wonen.[376] Eerder had zij testamentair bepaald dat hij de hele inboedel zou erven als een genoegdoening voor alles wat hij voor het gezin had gedaan.[377]
Er is weinig over deze musicus van formaat bekend en er zijn slechts enkele composities overgeleverd. Een zelfstandige biografie over hem zal dus niet snel verschijnen. In het *Livre septième, dat is het boeck van de zanghkunst*, dat rond 1646 uitkwam, stonden vocale zettingen van een *Cecilialied* en van het Lutherse gezang *Hoe schoon lichtet de Morgenstern* met daarnaast nog enkele canons.[378] Vergelijkt men deze muziek met die van zijn vader, dan valt op hoe veel eenvoudiger ze is. Vóór de Alteratie was menig zanger geschoold in de katholieke liturgische zang, nadien was de muzikale opleiding van jonge mensen behoorlijk teruggeschroefd.
Ook van Dircks klaviermuziek bleef weinig bewaard. Enkele jaren geleden kwam in het orgel in Slot Clausholm te Denemarken een inhoudsopgave van een manuscript met klaviermuziek tevoorschijn met een vermelding van zijn naam.[379] De bijbehorende muziek is echter verdwenen. Over *Hoe schoon lichtet de Morgenstern* staat in het handschrift *LynarB2* een variatiereeks.[380] Hoewel een componistennaam ontbreekt, is de bewerking aan Dirck toegeschreven, vanwege de opvallende gelijkenissen tussen de gelijknamige vocale zetting en de eerste variatie. De coloratuur wint per variatie geleidelijk aan virtuositeit, waardoor allerlei dynamische effecten optreden. De melodie- en begeleidingsnoten zijn van tijd tot tijd uitbundig versierd. Al vond P. Dirksen de lang doorgezette akkoordbrekingen en toonrepetities banaal, dit soort effecten passen bij de stijl van een virtuoos.[381]
Uit een gedicht van Vondel in zijn *Poëzy* (1650) blijkt dat Anna Hinlopen een van Dirks' leerlingen was.[382] De beeldspraak is verheven en we leren eruit dat Anna psalmen speelde op de manier van haar leraar.

> Op Joffer Anna Hinlopen
> Toenze in schijn van Cecilia geschildert zou worden.
>
> Zoo schijnt Cecilia in ANNA te verrijzen.
> Een Engel 't orgel blaest, terwijl ze Davids wijzen
> Op Zwelings noten volght, en zelf het Paradijs
> Ten dans leit, en ontvonckt in 's Allerhooghsten prijs.
> Haer vingers 't bruiloftsliet van Salomon ontvouwen.
> Wel hem, die zulck een hant en vingers eens zal trouwen.

Het lag voor de hand dat de organist van de Oude Kerk werd uitgenodigd om op te treden als deskundige. Er zijn er enkele verzoeken bekend, zoals de vraag om in 1625 het orgel van de Broederkerk te Kampen te keuren. Dirck bedankte beleefd. Hij schreef dat hij koortsig was, 'als van een ander sorghelijck accident aen mijn arm, dat noch niet wel genesen is'.[383] Drie jaar later keurde hij samen met collega Willem Lossy op verzoek van Pieter Pampis automaatklavecimbels. Beiden verklaarden zo iets nooit eerder te hebben gezien.[384] Samen met enkele andere organisten onderzocht Dirck in 1645 het Van Hagerbeerorgel in de Alkmaarse Laurenskerk.[385] De commissie keurde het werk af. Toen het instrument later opnieuw werd opgenomen was Dirck niet van de partij.
Uit de bronnen valt op te maken dat Dirck niet om bijkomende werkzaamheden stond te springen. Toen stadhouder Frederik Hendrik in september 1630 plannen maakte het Muiderslot te bezoeken, stelde P.C. Hooft voor de organist van de Oude Kerk het klavecimbel te laten bespelen. Mocht hij tegensputteren, dan zouden invloedrijke personen de burgemeesters kunnen aanspreken om hem te

---

[376] GAA, NA, inv. nr. 317, 1 mei 1638. Uit deze boedelscheiding van de Sweelincks blijkt een vermogen van 30.000 gulden.
[377] Dozy 1885, 287.
[378] Van den Sigtenhorst Meyer 1939. Er is ook nog een canon over het *Gloria in excelsis Deo* in een catechismus in 1643 uitgegeven door Paulus Matthijsz te Amsterdam. Enschedé 1913.
[379] Glahn 1974, 24.
[380] Dirksen 1991, VII en 19-24. Dirksen 1997, 318-322.
[381] Dirksen 1986, 87-89 en 126-127.
[382] http://www.dbnl.org/tekst/vond001dewe05_01/vond001dewe05_01_0099.htm. Geraadpleegd 13 maart 2007.
[383] Van der Kleij 1995, 47. Hier wordt gesteld dat de orgelmaker Gerrit Jansz Kevelham aan dit orgel heeft gewerkt. Het lijkt mij eerder te gaan om Gerrit Kiespenning. De organist van Wijk bij Duurstede, de bespeler van een Kiespenningorgel, werd in 1625 betaald voor een reis naar Kampen. Moest hij de orgelmaker ophalen? Den Hertog 1993, 7.
[384] Bredius 1887.
[385] Den Hertog 1999, 49.

overreden. Mocht ook dit tot niets leiden, dan moest men Willem Lossy van de Nieuwe Kerk vragen, die zou het zeker niet weigeren. Dirck stemde toe, maar het feest ging niet door omdat Frederik Hendrik het kasteel passeerde.[386] Enkele jaren later bereidde Amsterdam een grootscheepse ontvangst voor van de Franse koningin-moeder Maria de Medicis. Opnieuw stelde Hooft voor Dirck te laten spelen. Als ook Tesselschade Roemers Visscher en Francisca Duarte zouden zingen, dan zou de majesteit 'zich misschien verwonderen, dat Italië haar in Hollandt bejegende'.[387] Het is niet bekend of Dirck inderdaad voor Maria musiceerde. Hoofts opmerkingen maken duidelijk dat Sweelinck junior zich minder dan zijn vader als promotor van de stedelijke muziekcultuur profileerde, ook al waren er heel wat Amsterdammers die zijn spel zeer waardeerden.
Ook het onderhoud van de orgels in de Oude Kerk liet Dirck versloffen; pas in zijn laatste levensjaren verschenen orgelmakers voor onderhoudsbeurten.[388] Vanaf zijn benoeming betaalden de kerkmeesters Dirck jaarlijks driehonderd gulden. Dat was minder dan zijn vader had ontvangen. Opvallend is ook dat het salaris nooit werd opgetrokken, terwijl de collega's in andere steden fors vooruitgingen.
Wellicht droeg aan Dircks teruggetrokkenheid bij dat hij overtuigd katholiek was. Een sterke aanwijzing daarvoor is dat in zijn testament een legaat aan de roomse armen was opgenomen.[389] In 1646 maakte hij plannen om half januari voor een groep roomse kennissen het *kindje* te *wiegen*. Dat lijkt een eigenaardig tijdstip, maar omdat de orgels vanaf 1619 tijdens de kerstperiode op slot waren, werd de viering kennelijk een halve maand verschoven. Een ouderling bracht de kwestie in bij de kerkenraad. Ds. Roeloff Pietersz vond dat 'alles in diesorderen is', want er werd ook geregeld vanaf de torens een spotlied op een van de burgemeesters gespeeld.[390] Een delegatie sprak de kerkmeesters over deze kwesties aan en rapporteerde naderhand dat het kindje wiegen niet doorging.[391] Volgens Cornelis Plemp had Dirck in 1636 ook al het kindje gewiegd:[392]

> Voor Dirck Sweelinck:
> De engelen brachten het Christuskind een serenade met hemelse muziek, en terecht met engelachtige melodieën. Na december 1636 is het lied van Plemp, helaas Dirck, aards. Maar het geluid dat u van het orgel haalt met uw vaardige vingers wordt door de vriendelijke Pallas hemels genaamd.

Sinds 1618 was gereformeerd Amsterdam veranderd! De snelle en probate reactie van de kerkenraad voorkwam dit keer confessioneel getinte discussies.
Na de dood van Dirck op 17 september 1652 maakte Joost van den Vondel een uitvoerig grafdicht.[393] Hoewel de beeldspraak met een korreltje zout kan worden genomen, lijkt het te bevestigen dat Dirck zich vooral als uitvoerend musicus heeft geprofileerd.

> Het orgel in den rouw over mr. Diedrick Zweling, Orgelist van Amsterdam
> Moestum Musa Solatur [De muze troost de bedroefde]
> Ghy Zanggodinnen, valt aan 't schreien,
> Aan 't jammeren met heele reien;
> De zoon van Orfeus is verscheien.
> Nu zwijgt de galm der orgeltongen,
> Die door de pijpen quam gedrongen,
> Daer hemelsche Engelen op songen.
> Hoe kout en kil zijn dese handen,
> Daer Jesses snaer mé komt te stranden,
> Met sijn Marenssen, en Orlanden.
> Hoe juichte 't hart van oude en jongen,
> Wanneer sijn vingers ongedwongen
> Op Noten en op Stecken sprongen.

---

[386] Van Tricht 1977, blz. 57, brief nr. 385, 30 augustus 1630. Ook in 1630 inviteerde Hooft Dirck op het Muiderslot bij een informele bijeenkomst. Op 9 augustus 1638 vroeg Hooft aan Joost Baak of deze Sweelinck kon meenemen. Het is niet bekend of hij kwam. Rasch 1992.
[387] Van Tricht 1979, blz. 76, brief nr. 929, 22 augustus 1638. Snoep 1975, 63.
[388] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, rekeningen kerkmeesters.
[389] Schouten 1952.
[390] Het is onbekend wie voor het spelen van dat spotlied verantwoordelijk waren en of alle beiaardiers dat deden. Overigens ging het hier ongetwijfeld om een bekende melodie waarop een nieuwe tekst was gezet, een zogeheten contrafact.
[391] Bijtelaar 1975, 65-66. Giskes 1989, 117-118.
[392] Tollefsen 1971, 119. Het gedicht is hier opgenomen in een vrije vertaling uit het Latijn.
[393] Verwey 1937, 887.

Men kon, door Kerckgewelf en Kooren,
Den Vader in den Zone hooren.
Nu sal een Zerck die stemmen smooren.
Gestoelten noch gepropte bancken
Niet langer *Zwelings* kunst bedancken
Voor zijn verquickende avont-klancken.

Volgens Vondel vertoonde de stijl van vader en zoon grote gelijkenissen, al is het de vraag of deze dichter daar genoeg verstand van had. De verwijzing naar de 'Marenssen en Orlanden' betekende dat Dirck geregeld bewerkingen van vocale werken van Luca Marenzio en Orlando di Lasso uitvoerde.
In het vervolg van dit gedicht suggereerde Vondel dat de laatste jaren van Dirck waren bemoeilijkt vanwege de oppositie tegen het orgel in de kerk. Zelfs zou dit zijn leven hebben verkort. Deze bewering valt met andere bronnen niet te staven. Uit dit vers spreekt bezorgdheid dat de puriteinen, door wier toedoen veel kerkorgels in Engeland waren gesloopt, ook hier actief allerlei culturele uitingen zouden uitbannen.[394]

Wat zweep heeft u naer 't graf gedreven?
Is oock uw Geest van 't lijf ontbonden
Door 't bassen van den Hont uyt Londen,
Die alle noten heeft geschonden?
En los geborsten van sijn keten,
Op 't dor geraemt des volcks gezeten,
Zijn' Heer den strot heeft afgebeten?

Met de hond wordt gedoeld op de Engelse Bloedhond die werd geleid door Oliver Cromwell. Vondel koesterde een aversie tegen hem, al was het maar vanwege diens verantwoordelijkheid voor de onthoofding van Karel I.[395] Was het dichterlijke overdrijving om het overlijden in dit daglicht te zetten? Dirck had toch de respectabele leeftijd van 61 jaar bereikt? Mogelijk heeft hij het niet gemakkelijk gehad. Men verwachtte dat hij zijn vader minstens zou evenaren. Dat gebeurde echter niet, ook omdat deze uitvoerende musicus een teruggetrokken leven wenste te leiden.
Dirck had ook niet voor een opvolger gezorgd. IJsbrand, de jongere broer, functioneerde nog drie maanden.[396] Daarna viel voor de familie Sweelinck het doek, nadat zij een eeuw lang de stad had gediend.

1.3.3. Willem Aertsz en de familie Lossy

Over de muzikale prestaties van de organisten van de Nieuwe Kerk, Willem Aertsz en zijn opvolgers Willem en Nicolaes Lossy, valt niet veel te ontdekken. Wij volstaan dan ook met een overzicht van hun loopbanen.
Willem Aertsz werd rond 1570 – nog in de katholieke periode – organist van de Nieuwe Kerk.[397] Hij was afkomstig uit 's-Hertogenbosch, waar zijn vader schrijnwerker was. Zijn broer was als zanger aan de Sint Jan te Den Bosch verbonden, terwijl een andere broer, Coenraet Arentsz, organist werd van de Joriskerk te Amersfoort. Zijn neef Cornelius Conradi werkte als organist te Emden.[398] Deze Cornelius verhuisde rond 1580 naar Amsterdam en verbleef daar drie jaar om zijn opleiding te voltooien. Ongetwijfeld moet Willem een goed vakman zijn geweest, maar er zijn opvallend weinig signalen. Zelfs zijn salaris is onbekend. Hij vulde zijn inkomen met allerlei muzikale activiteiten aan, zoals het spelen op gastmaaltijden van de stad, een taak die zijn collega Sweelinck later van hem overnam.[399] In 1597 accordeerden de regenten van het weeshuis met Aertsz om 'onse blinde Gisbert' klavecimbelles te geven tegen een jaarlijks honorarium van zesendertig gulden.[400] Willem zorgde voor een instrument waarop de jongen kon oefenen. Na drie

[394] Een korte samenvatting van de Engelse orgelstrijd in Bicknell 1998, 89-90. Pas in 1660 keerde het tij.
[395] Grosheide 1951, 66-67.
[396] IJsbrand Sweelinck overleed op 30 oktober 1669 en werd begraven in de Oude Kerk in graf nummer 100 dat was gekocht door Jan Pietersz Sweelinck. Zie http://www.gravenopinternet.nl/nl/zoek/index_record.php, Geraadpleegd op 2 mei 2006.
[397] GAA, Arch. nr. 367, Archief van het burgerweeshuis, inv. nr. 166, memoriaal, blz. 199. Vanaf 1578 huurde Aertsz het huis aan de Kalverstraat tegenover de Nieuwe Zijdskapel voor *ƒ* 36, in 1584 verhoogd tot *ƒ* 50.
[398] Vente 1971, 128. Kappelhoff 1960. Cornelius Conradi was rond 1557 geboren te Amersfoort als de zoon van 'ehrlicher, guter Leute'. Op 14-jarige leeftijd ging Cornelis naar Emden en kreeg daar een opleiding tot organist.
[399] Dozy 1885, 298-299.
[400] GAA, Arch. nr. 367, Archief van het burgerweeshuis, inv. nr. 166, memoriaal, blz. 126.

jaar maakten de weesmeesters een nieuwe overeenkomst voor nog een keer een zelfde periode, tegen een honorarium van zesenvijftig gulden per jaar. Na een jaar stopten de betalingen. Aertsz trad enkele malen op als orgeldeskundige: hij keurde het orgel in de Grote Kerk te Nijmegen (1585) en samen met Sweelinck het kleine orgel van de Bavo te Haarlem (1594).[401] Het beeld dringt zich op dat Willem geleidelijk door zijn jongere collega Sweelinck werd overvleugeld. Op 15 mei 1607 werd deze organist begraven in de Nieuwe Kerk, waar hij bijna veertig jaar het orgel had bespeeld.[402]

Willem Aertsz werd opgevolgd door zijn schoonzoon Willem Jansz Lossy, de zoon van de Haarlemse stadsspeelman en bierbrouwer Jan Willemsz Lossy. Al op veertienjarige leeftijd had deze Willem een aanstelling gekregen tot stadsmusicus te Haarlem.[403] Enkele jaren later verhuisde hij naar Amsterdam vanwege de afronding van zijn opleiding, al bleef hij nog enige tijd speelman in zijn geboorteplaats. Nadat hij op 23-jarige leeftijd was getrouwd met de dochter van Willem Aertsz nam zijn loopbaan serieuze vormen aan.[404] Al spoedig kreeg hij een aanstelling om op het 'fiolontgen […] onder den clavecimbel ofte eenich ander bequaem instrument' te spelen bij de officiële gelegenheden van de stadsregering. De jonge musicus kreeg ook een studie-uitkering om zich op de violone nader te bekwamen.[405] Vanaf 1607 trad Willem Lossy op als titularis van de Nieuwe Kerk. Woonde hij aanvankelijk in de St. Luciensteeg, later verhuisde hij naar de Jonge Roelensteeg. Nadat hij tien jaar in dienst was, gaf het stadsbestuur hem een jaarlijkse huurvergoeding van vijftig gulden, naderhand verhoogd tot honderd gulden.[406] Dit zijn signalen dat men hem als de mindere van Sweelinck zag.

Lossy trad meerdere malen op als orgeldeskundige. Het lijkt erop dat Dirck hem daarvoor door zijn teruggetrokkenheid de gelegenheid gaf. In 1629 keurde Willem met Pieter en Alewijn de Voys en Cornelis Helmbreecker het door Galtus van Hagerbeer vernieuwde orgel in de Grote Kerk te Den Haag, de grote doorbraak van deze orgelmaker in Holland.[407] In 1632 keurden Lossy en Pieter de Voys het door Johan Morleth verbouwde orgel in de Oude Kerk te Delft.[408] Twee jaar later onderzocht hij samen met Helmbreecker en Alewijn de Voys het door Galtus en Germer van Hagerbeer opgeleverde orgel in de Sint Jan te Den Bosch.[409] Op 23 juni 1634 nam het viertal het grote orgel in de Haarlemse Bavo op, opnieuw een werk van de Van Hagerbeers. Na afloop verklaarden de keurmeesters dat het zo perfect was 'dattet een yder tot verwonderinge sal wesen ende datte meesters het selve wel hebben gequeten'.[410] Toen Galtus van Hagerbeer in Amsterdam een maatschapcontract opmaakte met zijn zoon Germer trad Willem op als getuige.[411] Vanwege zijn bijdrage aan de keuringen oefende hij invloed uit op de Hollandse orgelcultuur. Samen met vader en zoon De Voys en met Helmbreecker promootte Willem Lossy in het bijzonder de Van Hagerbeers. Over zijn verdere loopbaan is weinig te achterhalen.

Nadat Willem op 14 mei 1639 in de Nieuwe Kerk was begraven, volgde zijn zoon Nicolaes hem op. Aertsz meegerekend trad de derde generatie van deze familie aan. Vanaf 1636 had Nicolaes ervaring in de Nieuwe Zijdskapel opgedaan.[412] De overgang naar de grote stadskerk was een duidelijke promotie, want zijn salaris werd vierhonderd vijftig gulden, een verdubbeling van wat hij eerder verdiende. Hij verdiende met zijn orgelspel in de kerk meer dan Dirck Sweelinck, maar

---

[401] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 295.

[402] Op 15 februari 1607 maakte Willem Aertsz, 'organist, poorter van Amsterdam' zijn testament op bij de Amsterdamse notaris Jacob Gijsbertsz. Daaruit blijkt dat de kinderen uit zijn tweede huwelijk met Lijsbeth Jacobsdr waren: Jan, Art, Haesgen en Jacob. Zijn zoon Cornelis uit het eerste huwelijk was overleden, maar er is een zoon Willem Cornelisz. Gegeven afkomstig uit Vente-archief te Utrecht, map Amsterdam.

[403] Dozy 1885, 299-300.

[404] Bouwsteenen 1872, 150. De bruidegom woonde op 't Water en de bruid bij haar ouders.

[405] Van Dillen 1929, 783. Bouwsteenen II, 1872, 150. Het gaat om een resolutie van de Oudraad, van 21 sept. 1604. Scheurleer 1901-1904, 40. Willem volgde Pieter de Voys op die in 1603 zestig gulden ontving voor zijn diensten 'deser stede 2 jaren' bewezen met zijn snarenspel.

[406] Dozy 1885, 299.

[407] De Kler 1987, 39 en Den Hertog 1999, 32-37.

[408] Vente 1980, 107.

[409] Van der Harst 1981, m.n. 18. Het orgel is in dat jaar twee keer opgenomen. De eerste keer werd het werk van Goldfusz afgekeurd. De adviseurs stelden het stadsbestuur voor in zee te gaan met de Hagerbeers. Daarna werd het werk goedgekeurd. De keurders verklaarden 'dat ons orgel alle orgels hier in Nederlant te boven gynck ende soude noch alle daegen beter worden'.

[410] Van Nieuwkoop1988, 119 en 512.

[411] Vlam 1971, 283.

[412] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 1, resoluties, blz. 115, 12 januari 1638. De burgemeesters sloegen zijn verzoek om vrije huishuur af

die ontving daarenboven nog *ƒ* 200 van de stad. Na de brand van de Nieuwe Kerk op 11 januari 1645 brak een periode van gesalarieerde werkloosheid aan, omdat ook het grote orgel was verbrand. Het kleine orgel was nog voor de brand uit de kerk verwijderd om te worden gerestaureerd. Lossy kreeg opdracht op de restauratie door Germer van Hagerbeer toe te zien. In eerste instantie werd zijn salaris gehandhaafd, maar enkele maanden later trokken de burgemeesters het gelijk aan dat van Dirck Sweelinck.[413] Over de muzikale kwaliteiten van Nicolaes valt weinig te zeggen. De familienaam Lossy staat vermeld in *Der Fluyten Lusthof*, een verzameling met blokfluitmuziek van Jacob van Eyck en wel bij de melodie van een Franse Sarabande. Het merkwaardige is dat dit lied ook in andere bronnen buiten Nederland voorkomt en dus niet door Nicolaes gecomponeerd zal zijn.[414]
Nicolaes Lossy trad ook op als ijzerhandelaar, een vrij beroep zonder de beperkingen van een gildensysteem.[415] Deze bezigheden zullen hebben gemaakt dat hij niet zoveel als keurmeester van orgels optrad. In 1651 was Nicolaes met Cornelis Helmbreecker in Alkmaar om voorstellen te doen ter verbetering van het orgel in de Laurenskerk.[416] Zijn invloed op de bouw van het grote orgel van Hans Wolfgang Schonat in de Nieuwe Kerk was groot.[417] Omdat in het contract stond dat de stad een hulp moest leveren bij het intoneren en stemmen, besprak de orgelmaker met burgemeester Cornelis de Graeff dat hij het liefst Lossy had. De Graeff regelde dat. Maandenlang werkte de organist in de Nieuwe Kerk, in de zomer zelfs van ’s morgens vier uur tot ’s avonds laat met slechts een korte etenspauze. Schonat stak zijn enthousiasme niet onder stoelen of banken: de organist was iemand ‘omme den orgel met goede kennisse te gouverneren ende te dirigeren, als van een kloeck, gauw ende seer goet organist gerequireert wert’. Bij de eindkeuring waren de Utrechtse beiaardier Jacob van Eyck en Jacobus van Noordt lovend over de intonatie en de stemming. Vanwege dit drukke werk liet Nicolaes zijn zoon Johannes in 1656 naar het Overijsselse Steenwijk gaan om daar het orgel in de Kleine Kerk op te nemen.[418]
De belangrijkste taak van Nicolaes was het bespelen van de orgels in de Nieuwe Kerk. Dat ging niet altijd probleemloos. In augustus 1656 besprak de kerkenraad dat er op een zaterdagavond op paapse en aanstotelijke wijze was gespeeld en dat er was gezongen.[419] Navraag leverde weinig duidelijkheid op. Begin oktober was er opnieuw een bericht over onbetamelijk orgelspel en het zingen van roomse deuntjes ‘in een groot confluencij van volck niet oock sonder eenighe trubelen en moite onder hetselve’.[420] Omdat de kerkenraad weinig kon doen – hij had nu eenmaal niets over de organist te zeggen – wendde het college zich tot de burgemeesters. Aan hen vertelde de organist dat de hondenslager en zijn vrouw de oppositie waren gestart en het rumoer hadden veroorzaakt. Toen men de schout inschakelde, beweerde die ‘dat sulcx de polecije raekte die men het toevertrouwen moste dat se alle onordentelijck wel souden weere’. Het zal altijd wel onduidelijk blijven wat werkelijk was gebeurd.
In zijn laatste levensjaar was Lossy minder mobiel. Dit blijkt uit verschillende machtigingen om zijn zaken af te handelen.[421] Deze lastbrieven laten zien dat zijn zakelijke contacten over een groot gebied waren uitgestrekt. Na zijn overlijden in augustus 1664 namen zijn kinderen, Pieter, Johannes, Levina, Elisabeth en Cornelia, zijn handelsactiviteiten niet over. Notaris Willem Lossy ontving een volmacht om alle uitstaande schulden te innen.[422] Anthoni van Noordt schoof op naar de Nieuwe Kerk. Als troostprijs kreeg de 35-jarige Johannes Lossy diens plaats in de Nieuwe

[413] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 1, resoluties, blz. 115, blz. 151vo en 152, 3 maart en 29 juni 1645.
[414] Van Baak Griffioen 1991, 212-213.
[415] Giskes 1989, 106 en 122. Roelevink 1989, 540. Willem Jansz Lossy dreef ook handel. In 1624 had hij een procuratie van zijn broer David, koopman te Calais. GAA, NA, inv. nr. 2109, blz. 545, 7 oktober 1648. In deze akte trad de 43-jarige Willem Jansz Lossy op samen met vier andere Amsterdamse ijzerkramers. Op verzoek van de ijzerkramers te Haarlem verklaren zij dat zij in Amsterdam en daarbuiten gerechtigd zijn allerlei soorten ijzerwaar te verhandelen en te verkopen zo als het hun goed dunkt.
[416] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 45, blz. 185 en inv. nr. 381, stadsrekening 1652.
[417] GAA, NA, inv. nr. 2801, nr. 100, 12 september 1657. Zie hiervoor ook: Scheurleer 1914.
[418] Ter Steege 1992, 37. Dit orgel was in 1656 gebouwd door Antony Abbing Stint die afkomstig was uit Groningen en een tijdlang in Amsterdam had gewoond. In 1660 repareerde Stint het orgel van de Westerkerk te Enkhuizen en in 1662 het orgel in de St. Vitus te Naarden. Zie Vlagsma 1992, 38 en 52.
[419] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 9, resoluties, blz. 172, 175, 177-180, 24 augustus, 28 september, 5, 12, 19 en 26 oktober, 2 en 9 november 1656.
[420] Welke ‘roomse deuntjes’ hebben geklonken is moeilijk na te gaan. Moeten we hier denken aan gregoriaans of aan hymnen, zoals het *Pange lingua*?
[421] GAA, NA, inv. nr. 3419, blz. 304, 31 maart 1664. Zie verder ook blz. 238 en 239, beiden 14 juni 1664.
[422] GAA, NA, inv. nr. 2807, 8 september 1664.

Zijdskapel.[423] De vierde generatie mocht van start gaan! Toch verwachtten de burgemeesters kennelijk meer van Van Noordt die zijn gaven al jarenlang had getoond en zich had geprofileerd door zijn *Tabulatuurboeck.* Toen Johannes Lossy vier jaar later overleed, nam zijn oudere broer Pieter de functie over.[424] Na diens dood maakten de burgemeesters gebruik van hun exclusieve recht een vacature te vervullen. Zij benoemden op 10 oktober 1674 Jan Jansz Backer.[425] Na driekwart eeuw verdween de familie Lossy in Amsterdam van het muzikale toneel.

1.4. Collega's

Geleidelijk aan kwam in de Amsterdamse orgelwereld een eind aan familiemonopolies. Mensen van buitenaf kregen meer kansen op een benoeming. Dat zagen we al bij Hendrick Rijpelenburgh en bij Jan Jansz Backer. Zo ontstond een duidelijk loopbaanperspectief met de functie van stadsorganist aan de Oude of Nieuwe Kerk aan de top. De groep gegadigden was groot en het aantal plaatsen beperkt. Vandaar dat we in Amsterdam geregeld musici vinden die daar kennelijk verbleven in de hoop op een betere carrière dan in hun geboortestreek mogelijk was, zoals Franciscus Gresse, afkomstig uit Groenlo waar zijn familie generatielang organisten leverde en Wessel te Boeckhorst, geboren te Terborg en later organist te Varsseveld.[426] Beiden kregen in Amsterdam echter nauwelijks voet aan de grond.
Vanaf 1673 was Hendrick Rijpelenburgh de vervanger van Anthoni van Noordt. Van huis uit was hij Luthers. In 1655 had hij zes gulden ingelegd voor de oprichting van een orgel in de Oude Lutherse Kerk te Amsterdam.[427] In 1675 werd zijn aanstelling in de Nieuwe Kerk definitief. Was Rijpelenburgh een groot vakman? De Haagse organist Quirinius van Blankenburg beweerde dat hij een leerling in twee jaar meer kon leren dan dat zijn Amsterdamse collega in totaal voor elkaar kon krijgen.[428] Dit moeten we niet al te serieus nemen, want Van Blankenburg leed bepaald aan zelfoverschatting.
Hoe het ook zij, verscheidene malen was Rijpelenburgh keurmeester van orgels. Samen met de Haarlemse organist Joan Dusart gaf hij adviezen aan de kerkenraad van de Lutherse kerk te Haarlem.[429] De gang van zaken daar was merkwaardig. Bij de eerste keuring verklaarden beiden het orgel 'heel goet te wesen ende met sijn volle pijpen'. Al dadelijk deden geruchten de ronde dat het een en ander aan het instrument mankeerde. Op verzoek van de orgelmaker inspecteerden beiden het instrument nogmaals en handhaafden hun oordeel. Anderen ontdekten dat heel wat pijpen ontbraken. Nu kwamen Dusart en Rijpelenburgh bij een hernieuwd onderzoek tot de conclusie: 'dat er wel 300 pijpen minder in den voorsz orgel waren als er behoorden inne te wesen, 't welck sij […] den voorsz orgelmaker oock hebben horen confesseren'. Een oplossing werd pas gevonden toen Sybrandus van Noord de kerkenraad adviseerde met Gerrit van Giessen in zee te gaan. Rijpelenburgh was toen niet meer betrokken.[430] In 1684 keurde hij de reparatie van het grote orgel in de Laurenskerk te Alkmaar.[431] Twee jaar later maakte hij deel uit van de uitgebreide commissie die het nieuwe orgel in de Westerkerk opnam.[432] Ten slotte vinden we hem in 1691 als adviseur van

---

[423] GAA, Arch.nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 2, resoluties, blz. 193vo, 20 augustus 1664. Zowel Johannes als Pieter Lossy waren kooplieden. Zie bijvoorbeeld GAA, NA, inv. nr. 3420, 4 april 1666. Johannes presenteerde zich daar als 'canneelcoopman'.
[424] GAA, Arch.nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 4, resoluties, 26 oktober 1668. GAA, NA, inv. nr. 2787A, blz. 140, 17 en 18 oktober 1668. Joh. Giskes te Amsterdam gaf mij een afschrift. Op 17 oktober 1668 maakte Johannes Lossy zijn testament op, waarbij hij zijn drie zusters Elisabeth, Cornelia en zijn broer Pieter al zijn goederen en zijn verdere bezittingen naliet. Deze genoemde familieleden en zijn getrouwde zuster Levina ontvingen ieder een vierde deel van de erfenis die hij van zijn ouders had ontvangen. Een dag later voegde hij er nog de bepaling aan toe dat als of Cornelia of Pieter in het huwelijk trad, dat hun erfdeel naar Elisabeth ging. Daarnaast legateerde hij zijn zuster Levina een bedrag van 150 gulden.
[425] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 81, dagelijkse notulen, blz. 26, 10 oktober 1674
[426] Wat betreft Franciscus Gresse, zie GAA, NA, inv. nr. 3908, blz. 223, 10 augustus 1687. GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 1238, resoluties, blz. 58, 4 juli 1693. In 1693 was Gresse een van de keurmeesters van het orgel van de Oude Lutherse Kerk te Amsterdam. In 1675 gaf hij een getuigenis over een klokkenspel van Alkmaar samen met Sybrandus van Noord, en de muziekmeesters Andreas Parcham, Johan Schenck, Franciscus Ignatius Hussart en Petrus Albertus de Soil. Voor Wessel te Boeckhorst: GAA, NA, inv. nr. 4417, blz. 869-870, 14 oktober 1675. Het gaat om een attestatie waarbij Wessel opgaf: 'out omtrent 43 jaren, orgilist'.
[427] Verloop 2005, 10. A. Rijpelbergh (de vader van Hendrick?) legde een bedrag in van twintig gulden.
[428] Servaes van Royen 1895-1896, 35.
[429] Verhagen 1989, 117-119.
[430] Van Nieuwkoop 1988, 518.
[431] Vlagsma 1992, 40.
[432] Hess 1774, 9.

de Lutherse kerkenraad te Amsterdam. Maar zijn onverwachte overlijden verhinderde dat hij het eindproduct kon keuren.[433]
Toen Rijpelenburgh in 1673 een expectatief kreeg als organist van de Nieuwe Kerk, kreeg Jan Jansz Backer, beiaardier van de Westertoren, een uitzicht op het organistschap van de Nieuwe Zijdskapel.[434] Na het overlijden van Pieter Lossy in 1674 kwam Backer in diens plaats in de Nieuwe Zijdskapel. Voorlopig kreeg hij de helft van het honorarium en de andere helft ging naar Rijpelenburgh.[435] In 1676 maakte Backer op verzoek van muziekuitgever Paulus Matthijsz bij alle psalmen een zetting voor huiselijk gebruik.[436]

> Al wie nu twee psalmen, op de fiool, fluyt, of eenigh speeltuygh kan speelen, uyt dit psalmboek, en uyt de psalmboeken by my uytgegeven, in den jaaren 1676 en 1677, kan alle de psalmen, en de Lofzangen speelen, mits dat hy in de maat en slagh van heele en halve nooten niet onkundigh is. Als mede die maar twee psalmen op eenig basinstrument speelen kan, zal tegen alle de 150 psalmen en lofzangen den bas speelen kunnen, wanneer de psalmen gezongen, of gespeelt.

Bekijken we de zettingen tegen de achtergrond van zijn verplichting om vanaf 1680 de psalmen op het orgel te begeleiden dan kunnen we concluderen dat de bassen erg simpel waren. Ongetwijfeld gebruikte deze vakorganist bij de gemeentezang ingewikkelder harmonieën. Ook zal hij de melodienoten zoals toen gebruikelijk, hebben voorzien van versieringen en diminuties. Opvallend is dat de psalmen nog in hun oorspronkelijke ritme waren genoteerd, terwijl de gemeentezang isometrisch was. Deze psalmenuitgave was voorzien van een lofdicht door een onbekende poëet:

> De Godsvrugt zingt nu dat men ’t hoort:
> Met yveriger lust bevangen,
> Nu Bakker Davids Harpgezangen
> Zo konstig, met een’ grondstem schoort.
> Wat lóf, wat eer zal zy hém geeven?
> De zangkunst schenkt hem tot een loon
> Eene onverwelkb’re lauwerkroon;
> Zyn’ naam zal by de zangers leven,
> En op hunn’ stem ten hemel zweeven.

Doordat er in de jaren tachtig in de Waalse Kerk en in de Westerkerk nieuwe orgels kwamen, vooral om de gemeentezang te ondersteunen, nam het aantal posities in Amsterdam toe. In de Waalse Kerk was later, wellicht vanaf 1681, Gijsbert Bongaert organist.[437] Na de oplevering van het orgel in de Westerkerk in 1687 presenteerden zich acht kandidaten voor het organistschap: Dirck van Neck uit Hoorn[438], Jurriaen Buff uit Leiden, Jan Jansz Backer van de Nieuwe Zijdskapel, Simon van Ulft uit Zaandam, Cornelis van Dort van de Lutherse Kerk te ’s-Gravenhage, Theodorus Dusart uit Haarlem, Christiaen Sax uit Amsterdam en Gijsbert Bongaert van de Waalse Kerk. De blinde Jurriaen Buff kreeg de aanstelling tegen een jaarsalaris van vijfhonderd gulden.[439] Voor dat bedrag verzorgde hij de begeleiding van de gemeentezang bij alle kerkdiensten: ‘dat hij altoos en alle dagen precies zal oppassen, dat hij des sondags driemaal, en verder donderdag en vrijdag, wanneer er gepredikt word, geobligeert sal sijn te spelen; insgelijcx op extraordinaris predicatiën, wanneer burgermeesters en kerkmeesters het hem verder sullen belasten’, zoals het in zijn commissie werd verwoord. Buff, zo kunnen we hier zien, was dus de eerste Amsterdamse organist die een dergelijke omschreven opdracht kreeg. Hij diende deze verplichting uit eigen beweging na te komen.

---

[433] GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 1238, resoluties, blz. 44 en 50, 7 augustus 1690 en 14 mei 1691.
[434] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 115 en 183, 20 november 1673.
[435] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 81, dagelijkse notulen, blz. 26. GAA, Arch.nr. 5039, thesaurieren ordinaris, inv. nr. 6, resoluties, blz. 9, 11 oktober 1674.
[436] Rasch 1974, 91. Er zijn drukken bekend van 1677, 1684, 1700 en 1720. Ik raadpleegde het exemplaar in de Toonkunst Bibliotheek te Amsterdam uit 1720.
[437] Den Hertog 1991, 6 en 36. Gijsbert Bongaert bood in 1686 per advertentie een door hem gerenoveerd huisorgel aan. Het kwam via de Haarlemse handelaar in Bennebroek terecht. Het is mogelijk dat Bongaert ook heeft getracht het orgel in de Waalse kerk op te knappen. Hij had daarmee weinig succes, want het instrument was zelfs een tijd onbespeelbaar.
[438] GAA, Arch. nr. 378 Westerkerk, inv. nr. 1, resoluties, blz. 4. In de resoluties van de kerkmeesters van de Westerkerk staat: ‘Van Nek, organist tot Hoorn’. Het gaat hier waarschijnlijk om Dirck. Van Nieuwkoop 1988, 388-390. Vanaf 1693 functioneerde Dirck van Neck als klokkenist van de stadhuistoren te Amsterdam. In 1695 vertrok hij naar Haarlem, waar hij stadsorganist en beiaardier werd.
[439] GAA, Arch. nr. 378 Westerkerk, inv. nr. 1, resoluties, blz. 4.

De Westerkerk was voor Jurriaen een hele stap vooruit, omdat in Amsterdam meer bijverdiensten mogelijk waren. Eerst was hij korte tijd organist en beiaardier te Monnickendam geweest met een salaris van tweehonderd gulden.[440] In 1679 werd hij organist van de Pieterskerk te Leiden.[441] Daar verdiende hij vierhonderd gulden per jaar, een flinke verbetering, echter driehonderd gulden lager dan het salaris van zijn voorganger. Een verzoek om verhoging, een jaar later, leverde honderd gulden op. In 1684 vroeg hij weer verbetering, 'door beswaernisse van sijne familie', waarbij hij de burgemeesters wees op zijn inzet en het feit dat zijn voorgangers beter waren betaald. Het verzoek werd niet gehonoreerd. In Amsterdam verdiende hij vanaf 1687 nog meer en dat betekende dat er nu een gezin van kon worden onderhouden. Buff trad in november 1689 in het huwelijk met de dochter van stadsmusicus Michiel Nuyts.[442]
Twee jaar later vertrok Buff naar Alkmaar, waar het honorarium van achthonderd gulden hem zal hebben gelokt.[443] De Haagse organist Quirinius van Blankenburg kreeg lucht van de vacature in de Westerkerk. Christiaen Huygens recommandeerde hem bij burgemeester J. Hudde, 'als wetende dat Ueds. faveur hem in desen van groot effect kan sijn'. Volgens Huygens had Blankenburg veel muzikale kwaliteiten, zowel in de praktijk als in de theorie 'doch van deze bequaemheydt moet hy doen blijcken, als hij neffens sijn competiteurs ter proeve sal werden gestelt'.[444] Of Van Blankenburg inderdaad heeft meegedongen is niet bekend. Bij de 'collatie' [begeving van het ambt] toetste een commissie bestaande uit de kerkmeesters, de burgemeesters, de thesaurieren en enkele predikanten 'met verstand van muziek' meerdere niet bij name bekende kandidaten. Eind januari 1691 lieten de burgemeesters weten dat Jan Jansz Backer werd benoemd op dezelfde voorwaarden als Buff.[445] De vacature in de Nieuwe Zijdskapel werd door Nicolaes de Kooningh vervuld.[446] Backer, ook beiaardier, combineerde vanaf nu twee functies. Zodoende kwam zijn salaris op zeshonderd gulden. Enkele malen keurde hij orgels, steeds in Amsterdam: in 1673 als medekeurder van het orgel in de Nieuwe Kerk, in 1686 het gerenoveerde orgel in de Amsterdamse Oude Kerk, een jaar later het nieuwe orgel van de Westerkerk en in 1693 als opnemer van het orgel in de Oude Lutherse Kerk.[447]
Backer leed nogal aan jicht aan handen en voeten. Vandaar dat Cornelis van Dort, de beiaardier van de stadhuistoren en de Zuidertoren, vanaf 1696 in de Westerkerk optrad als vervanger.[448] Hij ontving hiervoor geen geld 'als hebbende sulcx uyt sijn selfs aengenomen'. Blijkbaar trad de kwaal bij vlagen op, want men gaf Backer opdracht tijdig de koster te waarschuwen als er weer een aanval op komst was. Na acht jaar kon hij niet meer werken. Vanaf nu bespeelde Van Dort voltijds het orgel van de Westerkerk en het klokkenspel van de stadhuiskoepel. Mocht Cornelis erop gerekend hebben dat hij na de dood van Backer automatisch diens positie kreeg, dan had hij zich vergist. In 1707 werd Johannes Clermont organist van de Westerkerk. Van Dort bleef de Zuider- en Westertoren bespelen en kreeg de positie in de Stadhuiskoepel erbij.

[440] SA Waterland, Stadsarchief Monnickendam, inv. nr. 193. Johannes Duyschot repareerde het orgel van Monnickendam in 1688 op verzoek van Jurriaen Buff. De organisten Van Neck uit Hoorn en Jurriaen Buff namen deze werkzaamheden op. Uit Vente-archief te Utrecht, map Monnickendam.
[441] Den Hertog 1999, 56-57. Volgens Gerardus Havingha kwam Buff uit Haarlem. Zie Havingha 1727, 165.
[442] Gegeven uit Archief Enschedé in het Nederlands Muziek Instituut te 's-Gravenhage.
[443] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 83, blz. 39vo, 26 januari 1691. In december 1690 was Gerard de Wit in Alkmaar overleden. Havingha 1727, 165. 'Deezen [Buff], hoe schielyk en met wat genoegen hier beroepen, zag men ook in haast verreizen. Hy had nauwlyks de Stad zoo veel *maanden* gediend, als zijn *voorzaat* Jaaren, of dit noodlot des doods trof Hem den 20 *Julius* 1691.'
[444] Huygens 1901, 567-568.
[445] Bijtelaar 1947, 129.
[446] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 83, blz. 40, 29 januari 1691.
[447] Hess 1774, 8 en 9. Bijtelaar 1975, 88. GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 1238, blz. 58, 4 juli 1693.
[448] GAA, Arch. nr. 378 Westerkerk, inv. nr. 1, resoluties. Bijtelaar 1947, 158 en 159. Cornelis van Dort was organist van de Lutherse Kerk te 's-Gravenhage. In 1695 werd hij beiaardier van de Zuidertoren en de Stadhuiskoepel. Daarnaast was hij instrumentenbouwer.

Nadat Sybrandus van Noord naar Haarlem was vertrokken, benoemden de burgemeesters in januari 1691 de Zaanse organist Simon van Ulft aan de Oude Kerk.[449] Na vijf maanden te hebben gefunctioneerd, ging deze echter over naar de Nieuwe Kerk.[450] Die positie was gunstiger dan die van de Oude Kerk, want niet alleen was het orgel moderner, ook de bespelingen op de zaterdagavond waren populair. In dit positiespel van functies verschoof De Kooningh naar de Oude Kerk. Hij werd door zijn peetvader Nicolaes Listingh die met een dochter van burgemeester Hendrick Dircksz Spiegel was getrouwd, geprotegeerd. Omdat zijn schoonmoeder met Gilles Valckenier gebrouilleerd raakte, kwam de familie nauwelijks in aanmerking voor de hogere stedelijke functies. Het kerkmeesterschap kon er nog net van af.[451] Aangezien het Niehofforgel verouderd begon te raken, liet De Kooningh al meteen werkzaamheden uitvoeren door orgelmaker Gerrit van Giessen.[452] In 1700 kwam er een grootscheepse verbouwing, waarbij het instrument maar liefst tien registers extra kreeg. Op diverse plaatsen in de kerk kwam een 'byschrift' te hangen, waarop vooral de verbouwing door Van Giessen breed werd uitgemeten. De organist kreeg een verering van *ƒ* 125. Daar kwam nog bovenop het bedrag dat Listingh zijn petekind legateerde dat hij hem vanwege de verbouwing van het Niehofforgel had voorgeschoten.[453] In 1702 hield De Kooningh toezicht op het werk van Gerrit van Giessen aan het orgel van de Waalse Kerk en keurde het werk met Jan Jacob de Graaf.[454] In 1710 beoordeelde De Kooningh het werk van Jacobus Cools in de St-Janskerk te Schiedam. Verder was hij in 1711 samen met De Graaf belast met het examen van het orgel van Duyschot in de Westzijderkerk te Zaandam.
Als opvolger van De Kooningh was in de Nieuwe Zijdskapel in 1691 Jan Jacob de Graaf benoemd. Elf jaar later ging hij naar de Nieuwe Kerk. In 1713 kwam de eerste druk uit van de *Wegwyzer of korte beschrijvinge van Amsterdam* en daarin stond over deze bijna blinde organist:[455]

> Den weêrgaloozen Heer De Graaf, thans organist, laat meerendeels des saturdagsavonds, wanneer niet gepreedikt wert, van ses tot zeven uuren, zyne konst op 't groot of 't kleyn orgel hooren; en doet door de verandering der geluiden, en de onnavolghlyke gaauwheid, zo met den handen als met den voeten, de ziel gelyk als buyten 't lichaam opvoeren: en niettegenstaande hem 't gezich voor 't meerder deel ontrooft is, scheind de natuur zulks door een sterk geheugen, dubbel vergoed te hebben, 't welk hem booven veel andre doet uitmunten.

Ook Johann Mattheson uitte in zijn *Beschütztes Orchestre* (1717) zijn bewondering voor het kunnen van deze organist die in staat was om Italiaanse concerten en sonates uit het hoofd op het orgel uit te voeren.[456] Bij de bespreking van deze muziek gaf hij de volgende toelichting:

> Daß auch eben diese Species sich auf einem einzigen vollstimmigen Instrumente, Z.E. auf der Orgel oder dem Clavier, zur Curiosité tractiren lasse, bewieß unter andern vor einigen Jahren der berühmte, aber blinde Organiste an der Neuen Kirchen auf dem Damm zu Amsterdam, Msr. De Graue; welcher alle die neuesten Italiänischen Concerten, Sonaten &c. mit 3. à 4. Stimmen auswendig wuste, und mit ungemeiner Sauberkeit auf seiner wunderschönen Orgel in meiner Gegenwart heraus brachte.

Het mag duidelijk zijn dat ook na afloop van de zeventiende eeuw een levendige orgelcultuur bleef bestaan.

---

[449] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 83, dagelijkse notulen, blz. 39vo en 40, 29 januari 1691. GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 8, resoluties, blz. 125. GAA, Arch. nr. 5031, Archief van burgemeesters, stukken betreffende ambten en officieën, inv. nr. 58, ambtenboek. Hierin een overzicht van alle benoemingen van organisten door de burgemeesters in deze periode. GA Zaanstreek, OA Westzaandam, inv. nr. 67. Simon van Ulft was in 1678 benoemd als organist van de Westzijderkerk te Zaandam tegen een jaarsalaris van *ƒ* 140. GA Zaandam, NA, 17 januari 1681. GAA, Poorterboek, inv. nr. 6, blz. 58. Op 22 juli 1685 werd hij ingeschreven als poorter van Amsterdam, hij gaf op dat hij afkomstig was uit Geervliet. Op 17 januari 1681 gaf hij – 28 jaar oud – een notarieel getuigenis. GA Zaanstreek, OA Westzaandam, inv. nr. 58, blz. 24, 22 februari 1689. Op 22 februari 1689 werd zijn opvolger te Zaandam aangenomen. GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 1238, blz. 58, 4 juli 1693. Van Ulft keurde samen met Franciscus Gresse en Jan Backer in 1693 het orgel van de Oude Lutherse Kerk. GAA, Arch.nr. 5001, DTB, inv. nr. 1057, blz. 88. Begin mei 1702 overleed Van Ulft, hij werd 6 mei in de Nieuwe Kerk begraven.

[450] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 8, resoluties, blz. 133vo.

[451] Bijtelaar 1975, m.n. 86. Kooijmans 1997, 143-146. De gewoonte familieleden aan ambten te helpen, is door Kooijmans uitvoerig besproken.

[452] Vlagsma 1992, 21-23. Van Giessen had het vak bij de orgelmakers Nicolaes van Hagen en Appolonius Bosch geleerd. Hij bleef in Sprang wonen, waar hij ook was getrouwd. Hij was een van de werknemers die het orgel van de Oude Kerk hadden gerenoveerd. GA Rotterdam, ONA, inv. nr. 1368, nr. 75, 29 mei 1687. De Rotterdamse organisten Pieter Soupaert en Willem van Dam verklaarden dat Gerrit van Giessen, 'jonckman, borger deser stad' na de dood van Nicolaes van Hagen het orgel in de Remonstrantse Kerk te Rotterdam samen met Appolonius Bosch 'merckelijck heeft verbetert ende in een beter staet gebragt'.

[453] Bijtelaar 1975, 91-95. Het bedrag is in het testament niet ingevuld.

[454] Vlagsma 1992, 131.

[455] *Wegwyzer* 1713, 164. Deze informatie kwam in de volgende drukken niet meer voor

[456] Mattheson 1717, 129. Schulze 1984, 156. Het is niet precies te bepalen wanneer Mattheson de Nieuwe Kerk bezocht: 1704 of 1710?

1.5. De sociale status van de Amsterdamse stadsorganisten

De beschikbare gegevens stellen ons in staat de sociale status van de hiervoor besproken Amsterdamse stadsorganisten te analyseren. Zag men hen als uitzonderlijke talenten of waren ze niet veel meer dan entertainers? Wat was hun plaats binnen het maatschappelijke bestel? Door de materie vanuit verschillende standpunten te bekijken en de informatie te vergelijken met die uit andere steden, zonodig uit het buitenland, is het mogelijk de plaats van de stadsorganisten in de statuspiramide te bepalen.
Meestal worden voor het vaststellen van iemands plaats in de maatschappelijke stratificatie drie criteria gebruikt: sociale (familie, levenswijze en -niveau, prestige, eer), economische (vermogen, inkomen, beroep, onderwijs) en politieke (gezag, macht).[457] Door de zeventiende-eeuwer werd status in de eerste plaats gebaseerd op rechten waarop een zekere persoon zich kon beroepen. Van hem werd vervolgens een leefwijze verwacht die met deze rechten volgens de samenleving in overeenstemming was. Politieke macht en geld konden aan acceptatie van status bijdragen, evenals in sommige gevallen speciale intellectuele of artistieke talenten. Van organisten kunnen wij de kwaliteiten als uitvoerend kunstenaar niet meer vaststellen uit eigen ervaring. Ten aanzien van hen beschikken wij slechts over schriftelijke historische bronnen, waarop wij een beschrijving en analyse van opleiding, salaris, vermogen, prestige en eer kunnen gronden.
We volgen de opzet van G. Groenhuis, die vanuit verschillende gezichtspunten een analyse gaf van de sociale positie van de beroepsgroep van de zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten. Met gebruikmaking van sociologische technieken gaf hij een vertaling naar de geschiedschrijving. In zijn kielzog publiceerden ook anderen over de sociale positie van beroepsgroepen, W. Frijhoff schreef bijvoorbeeld een casestudy over de medici tijdens het ancien regime. Hij legde daarin vooral nadruk op het aspect van de professionalisering.[458] Uiteraard nemen we de opmerkingen van F. van Lieburg mee die de studie van Groenhuis van nuanceringen voorzag.[459] Zijn observatie was dat predikanten zowel uit de hogere als lagere burgerij afkomstig konden zijn. Op grond van hun ambt werden ze in de kringen van de hogere burgerij en het regentenpatriciaat geleidelijk aan geaccepteerd. Daarbij speelde niet zozeer hun sociale als wel hun culturele positie een voorname rol: hun academische opleiding kon sociale scheidslijnen uitwissen. In de Gouden Eeuw was er duidelijk sprake van culturele homogenisering, doordat de normen voor taal, kleding, haardracht en allerlei gedragsvormen meer en meer gecodeerd werden. Daardoor ging men zich gedragen met een bepaalde waardigheid en besef van ambtelijk gezag. Waar dat het geval was, fungeerde de predikant als ‘culturele bemiddelaar’, iemand die de normen, waarden, zeden en gewoonten en kennis van de ‘elite’ doorgaf aan het gewone volk, dat meestal eerder met de predikanten dan met de elite in aanraking kwam.
In deze burgermaatschappij werd het klassenbewustzijn van lieverlee sterker ervaren. Een anonieme pamflettist schreef in 1662 dat velen – en hij doelde uiteraard op de middenklasse en de gewone luiden – dit onderscheid te gemakkelijk lieten varen.[460] Hij drong aan op weeldewetten waarin het gebruik van zijden en fluwelen kleren aan de hogere middenklasse en de elite was voorbehouden. De werkende klasse mocht zich slechts in wollen en andere goedkope stoffen hullen. Om de klassen van elkaar te onderscheiden, gaf de pamflettist een indeling op basis van beroep, vermogen en betekenis voor de samenleving. Tot de hogere klasse rekende hij regenten, magistraten, drosten, baljuws en schouten en andere leidende ambtsdragers. Ook de kooplieden met een kapitaal van minstens veertigduizend gulden zouden hiertoe behoren, onder voorwaarde dat ze een deel van hun geld ‘ten dienste van het vaderlant’ afstonden. Advocaten en medici mochten zich tot de maatschappelijk gelijken van de magistraten rekenen, terwijl de notarissen op één lijn stonden met klerken en deurwaarders. Winkeliers, kleine neringdoenden en lagere beambten werden in de lagere middenklasse ingedeeld, zij waren nauwelijks meer dan de handwerkslieden. De genoemde pamflettist kon moeilijk bepalen tot welke klasse de kunstenaars en toneelspelers behoorden. Velen van hen zag hij als ‘dol van geest’, al konden enkelen ‘goddelijk in kunsttalent en intelligentie’ zijn.

[457] Groenhuis 1977, 5-9.
[458] Frijhoff 1983.
[459] Van Lieburg 1996, 103-107.
[460] Geciteerd uit Boxer 1988, 33. Boxer verwijst naar J. van B.I.C. Tus, *Een Onderscheyt Boeckje ofte Tractaetje van de fouten en dwalingen der politie in ons Vaderlant* (Amsterdam, 1662).

1.5.1. De opleiding

In zijn *Conclusioni nel Suono del' Organa* (1591) beklemtoonde Adriano Banchieri dat een vakorganist over een 'grote' intelligentie diende te beschikken, die hij kon inzetten bij het uitdenken van ingewikkelde polyfone structuren.[461] Cognitie en artisticiteit gingen dus samen. Het is dan ook niet voor niets dat veel schoolmeesters en leraren tegelijk als organist praktiseerden. Zo was Sybrandus van Noordt ook schoolhouder en de Rotterdamse stadsorganist Jan Furnerius tevens stadsdokter. Na het overlijden van diens opvolger werd de rector van de Latijnse school Joannes Minel plaatsvervangend organist.[462] Ook valt te verwachten dat organisten belangstelling hadden voor literatuur en dan vooral voor de dichtkunst, omdat ze zich geregeld met de liedkunst bezighielden. Van de Haarlemse organist Joan Dusart is bekend dat hij inderdaad actief in een rederijkerskamer participeerde, al hoeft dat er niet op te duiden dat hij optrad als poëet.[463] Naast een duidelijke binding met de intellectuelen was er kennelijk ook een binding met andersoortige artiesten. Meerdere organistenzonen oefenden het beroep van kunstschilder uit, zoals Gerrit Pietersz Sweelinck[464], Dirck Cornelisz Helmbreecker, Arie Alewijnsz de Voys[465], Joan van Noordt[466] en Cornelis Dusart[467].

De normale leeftijd om de vakopleiding te starten lag rond het zeventiende jaar. De meeste leerling-organisten bezochten dan ook de Latijnse school. Een klassieke vorming kwam van pas, want bij deze representatieve functie moest de organist zich kunnen bewegen in de hogere kringen. Ook was een dergelijke scholing van belang omdat de hele cultuur was doordrenkt met aan de klassieken ontleende noties en verhalen, dit al sinds de renaissance. Sommigen waren al jong in functie als stadsorganist, zoals Jan Pietersz Sweelinck die op vijftienjarige leeftijd zijn aanstelling kreeg en Jacobus van Noordt die twintig jaar oud was. Het ambt ging vaak over van vader op zoon. Toch was ook carrière mogelijk voor wie niet uit het muzikantenmilieu kwam. Soms was het stadsbestuur bereid de opleiding te betalen van minder gegoeden, zoals in het geval van Jan Adamsz Reincken die door de stad Deventer werd onderhouden en voor wie het lesgeld werd betaald.[468] Ook de regenten van weeshuizen boden sommige begaafde wezen de gelegenheid om muziekles te gaan volgen.[469]

Meestal duurde de vakopleiding zes jaar, waarbij men soms van docent wisselde voor een beter resultaat. Niet altijd studeerde men bij een organist. Zo studeerde Sweelinck bij stadsmusicus Willem Jansz Lossy in Haarlem, terwijl Joan Dusart de Haarlemse musicus Pietro Luidhens zijn 'ghewezene meester' noemde.[470] Een grensgeval tussen vakopleiding en een grondige amateuristische muzikale scholing vinden we bij Willem de Lange, de latere organist van de Lutherse Kerk te Amsterdam. Hij beloofde stadgenoot Jan van Ruimond vanaf mei 1666 een jaar lang te onderwijzen in het zingen en in het spelen op de dwarsfluit en het klavecimbel. De lessen duurden anderhalf uur per dag.[471] Uit latere tijden bestaat een notariële overeenkomst tussen de blinde Joan Colver uit Amsterdam en de moeder van Frederik Boot. Vanaf 1 juni 1720 kreeg laatstgenoemde les 'in het speelen op het orgel ende de gantsche compositie voor het orgel, en andere muziekinstrumenten'. Hiervoor kreeg Colver tweehonderd gulden en nog honderd gulden extra zodra zijn leerling de kunst meester was.[472]

Niet altijd lukte het een geschikte leraar te vinden. Dat blijkt uit de biografie van de Haagse bakkerszoon Gerard de Wit.[473] In 1654 besteedde zijn vader hem uit bij Abraham Ketelaer, organist te 's-Gravenhage, hoewel die geen stadsorganist of organist was van een van de Lutherse of

---

[461] Geciteerd uit Ferand 1938, 320.
[462] Lingbeek-Schalekamp 1984, 18-21.
[463] Van Nieuwkoop 1988, 380. Dat gebeurde minstens tussen 1676 en 1686
[464] Van Thiel 1987.
[465] Hecht 1989, 229-246.
[466] De Witt 2000.
[467] Bredius 1921, 51-55.
[468] Houck 1899 en Den Hertog 2009. Zie verder GA Deventer, periode Republiek, inv. nr. 4.14, 22 augustus 1650 en Rekenkamer (ID 727), periode Republiek, inv. nr. 328 en 329.
[469] Zie bijvoorbeeld: GAA, Arch. nr. 367, Archief van het burgerweeshuis, inv. nr. 166, memoriaal, blz. 126 en inv. nr. 168, resoluties, blz. 175.
[470] In diens *Zangwortel* uit 1652. Zie verderop in de tekst.
[471] Giskes 1980, 350. Dit kostte bij elkaar vierentachtig gulden.
[472] Giskes 1980, 349-350.
[473] Servaas van Royen 1895-1896, 39-41.

katholieke schuilkerken. Hij beloofde Gerard binnen zes jaar het klavecimbel, het orgel, de viola di gamba, de handviool, de fluit en de beiaard te leren beheersen. De studie verliep stroef en na drie jaar kon Gerard nog maar enkele deuntjes ten gehore brengen. De organist van de Lutherse Kerk te 's-Gravenhage legde desgevraagd uit dat Ketelaer een onbekwame docent was.[474] Een jaar later verklaarden twee vakmusici dat Gerard hun alles had voorgespeeld wat hij had geleerd. De conclusie was helder: zo werd het niets! Beide musici vonden dat zij hem in drie maanden meer hadden kunnen leren dan Ketelaer in vier jaar. Vader De Wit begreep het en stuurde zijn zoon naar de Haarlemse stadsorganist Joan Dusart. Na drie jaar verklaarde die dat Gerard de psalmen op het orgel en de beiaard uitnemend kon spelen. Ook bleek hij de moderne Italiaanse muziek goed te kunnen zingen, hij was in staat de basso continuo te verzorgen, wat maar weinig organisten in de Republiek hem konden nazeggen.[475] Gerard de Wit ging een fraaie carrière tegemoet: eerst als organist van de Lutherse Kerk te 's-Gravenhage, dan als stadsorganist te Hoorn en ten slotte als organist en beiaardier van Alkmaar.[476]
Net als bij De Wit het geval was, leerden aankomende organisten meerdere instrumenten te bespelen, zoals de viool, de gamba of de blokfluit. Ook het zingen van polyfone muziek was onderdeel van de scholing. De Leidse organist Jan Jansz van Sonnevelt had zich van jongs af aan geoefend in de 'const van musycq op 't spelen van verscheyden instrumenten als clavecimbalen, fiolons ende orgalen'.[477] Hoofdonderdeel van de studie bleef echter het klavierspel. Dirck Spruyt volgde in de jaren tachtig van de zeventiende eeuw een voortgezette studie bij de Leidse organist Jacobus van Neck in 'de Konst van spelen op de Clavicordi, Claversingel en orgel'.[478] Van Neck beluisterde Dircks spel op de klokken en op het orgel 'met grote verwondering dat hij in de voorseyde sijn konst ende vingerwerk soo heerlick ende verre was geavanceert, jae sodanigh, om de eerste meesters van 't land gelijck te werden'. Egbert Hiddinck leerde bij Jan Pietersz Sweelinck op klavecimbel te spelen 'omme organist te werden'.[479] Kennelijk zag Sweelinck dit instrument dus als een basis voor het klavierspel, al zijn er ook berichten waaruit kan blijken dat hij het klavechord gebruikte.[480] Op het kerkorgel konden de leerlingen niet zomaar terecht omdat dat in een openbare ruimte stond. Ook moest er altijd iemand zijn die de balgen bediende. Studeren op de beiaard hield in dat iedereen meeluisterde. De meeste organisten hadden thuis een of meer oefeninstrumenten. Jacobus van Noordt bezat zelfs drie klavecimbels, een pedaalklavechord, een enkel klavechord en een oefenbeiaard. Dirck Scholl, de schoonzoon van Jacobus, beschikte in 1666 over een tweeklaviers pedaalklavechord, een enkel klavechord, een oefenbeiaard en een klavecimbel.[481]
In de opleiding kreeg de muziektheorie ruime aandacht. Niet alleen was deze de basis voor het musiceren, maar ook gaf zij het beroep status. Quirinius van Blankenburg kon zich volgens Christiaen Huygens bewijzen als *musicus practicus* en als *musicus theoreticus*.[482] Van Blankenburg was in 1654 te Gouda geboren als zoon van een stadsorganist. Hij had de beginselen van de muziektheorie bestudeerd uit de *Rudimenta musica latino belgica* van 1645 waarin nog werd uitgegaan van de leer van de hexachorden.[483] De muzikale smaak van Quirinius was door zijn vader gevormd:[484]

---

[474] Servaas van Royen 1895-1896, 40. Van een andere leerling van Ketelaer, een zoon van suikerbakker Johann Houttuyn, werd geschreven dat hij 'syn leven geen bequaem meester soude hebben cunnen werden, door dien hem de behoorlycke fondamenten nieten waren onderwesen'. Deze Jan Jansz Houttuyn werd in 1665 organist te Schoonhoven, nadat hij het orgel daar had gerepareerd. GA Schoonhoven, SA Schoonhoven, inv. nr. 54, resoluties vroedschap, 16 september en 10 november 1664, 25 november en 1 december 1665. Zijn vader had gevraagd om een traktement van *f* 250, vrijdom van stadsimposten en de blazer door de stad betaald. De jonge organist ontving *f* 100 en moest de blazer zelf betalen.
[475] Vlam 1971, 267.
[476] Havingha 1727, 164. Havingha stak De Wit nogal in de hoogte. Hij schreef over de 'beroemden *van der With*' en 'deezen anderen Apollo'.
[477] Annegarn 1973, 79.
[478] Vlam 1980, 581.
[479] GAA, NA, inv. nr. 288, blz. 145vo, 10 maart 1622.
[480] De Waard 1942, 5. Annegarn 1973, 85. Hetzelfde zou kunnen gelden voor Cornelis Schuyt in Leiden. Clara Bronckhorst, de jongste dochter van Everhard Bronckhorst, hoogleraar rechten aan de Leidse Universiteit, begon op 25 maart 1608 bij Cornelis Schuyt 'addiscere artem pulsandi clavicordium'.
[481] Meilink-Hoedemaker, De inventaris van Dirck Scholl 1985, m.n. blz. 271.
[482] Huygens 1901, 567-568.
[483] Van Blankenburg 1738, 128.
[484] Van Blankenburg 1738, voorrede § 7.

> Hier op moet ik hier gedenken dat myn Vader, hebbende door liefhebbers, die in Italien hadden gereist, verstaan dat de musiec aldaar tot een veel hooger trap van volmaaktheid was geklommen, door kooplieden al de beste en niewste werken te Venetien heeft doen opkoopen en met hare koopmanschappen doen herwaarts overvoeren: Deze waren d' eenigste die hem konden vermaken. En, wanneer ik daar na in myn jeugd zou musiec leeren, zo mogt ik anders geen boeken als deze gebruiken; waar mede dan myn gedachten wierden opgevolt; 't welk van dien uitslag was dat ik geen andre lomperyen mogt hooren: maar waarom, dat wist ik niet, want Regelen en Redenen waren my onbekend.

Van Blankenburg vertelde hoe hij de basso continuo had geleerd 'van voorbeelden, gewoonten, styl, harmonie en van 't uiterlyke, tot uitvoering van 't geschrevene'. In 1680 liep hij al rond met plannen om zelf een leer van de basso continuo te schrijven.[485] Dat werd pas in 1739, het vermoedelijke jaar van zijn overlijden, gerealiseerd.
Weinig organisten hebben zich op theoretisch terrein daadwerkelijk geprofileerd, de meesten onder hen waren niet meer dan ambachtskunstenaars. Slechts enkelen trokken hun werk op een hoger plan, wat ook status kon opleveren. Sweelinck gebruikte de werken van Zarlino, waarnaast hij eigen gekozen compositievoorbeelden liet uitwerken.[486] Lotharius Zumbach de Koesfelt, van 1699-1707 organist van de Leidse Pieterskerk, medicus, universitair lector in de astronomie en privaatdocent in de wiskunde en wijsbegeerte, had de beschikking over een manuscript van een Duits collegedictaat: *Tractatus de Compositione Musica Dictatus* dat zich nu nog in Leidse universiteitsbibliotheek bevindt.[487] Ook Sybrandus van Noord koesterde 'wetenschappelijke' pretenties. Hij had in 1694 een staartstuk van Joannes Couchet 'als in volmaekte staet gebracht door onfeylbare wiskunstige gronden; een uytvinding die de geluyden merkelijk verbetert'.[488] De idee wordt nader uitgelegd door Aeneas Veldcamps (1727).[489] Het gaat om een stemming waarbij een meetkundige constructie is toegepast 'waar in de *proportien* van de groote en kleine heele, en de groote en klein halve *tónen* évenrédig uytgebeeld staan'.

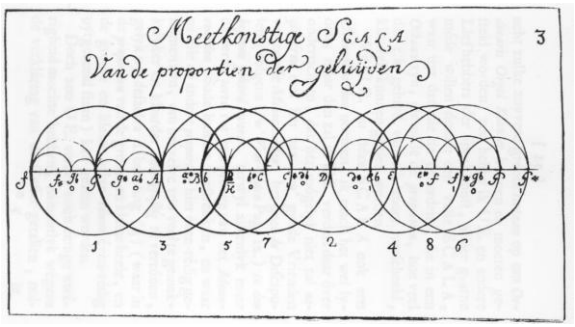


Fig.1.28. Meetkundige constructie van de toonscala door A. Veldcamps (Veldcamps 1727, plaat 3).

De 'mathematicus ende organist der stadt Nymegen' Wynant van Westen had plannen om over de muziektheorie te publiceren zoals blijkt uit een passage in zijn *Mathematische Vermaecklijckheden*:[490]

> Wat belanght dese materie der Musijcke, als oock de consonante ende dissonante specien in deselve; ghelijck oock in de Theorie, de proportie der maten, toonen ende semi toonen, van het welcke in onse Provintien, tot noch toe, soo slordigh gheschreven is; Daer van sullen whij (belieft het Godt) in het toekomende, soo Mechanicè als Mathematicè by ghelegentheyt spreken, ende wijdtloopiger handelen, verhoopende den gemeenen Liefhebber, dies aengaende, eeniger maten te contenteren.

Helaas is er geen publicatie gekomen, zodat we de ideeën van deze organist moeten missen. Meer kunnen we te weten komen over de ideeën van muziekamateurs als Isaäc Beeckman, Jan Albert Ban en Christiaen Huygens die zich geregeld op het terrein van de muziektheorie bewogen. Hun werk richtte zich overigens niet op de vakmusici, maar was vooral speculatief en theoretisch van aard. Dyrck Rembrandtsz van Nierop die in 1659 zijn *Wiskonstige Musyka* uitgaf, richtte zich wel

---

[485] Huygens 1940, 559-561. In de handschriften van Christiaen Huygens bevindt zich enkele bladen met *règles de l'accompagnement*. Het is onbekend wanneer Christiaen deze aantekeningen maakte en of dat gebeurde tijdens muzieklessen.
[486] Mattheson 1740, 331. 'Schweling soll des Zarlins Instutioni aus dem Welschen ins Niederdeutsche gebracht haben. Sie sind auch nachgehends in die Hochdeutsche Sprache übersetzet worden, und zu ihrer Zeit ein großes Licht in der Setzkunst gewesen'.
[487] UBL, signatuur 70 J 11. Het traktaat is ongedateerd. Zie verder Cevaal 1999, 70-71.
[488] Verhagen 1989, 119.
[489] Veldcamps 1727, 23-27.
[490] Van Westen 1663, 98. Met dank aan Prof. Dr. Jan van Maanen te Groningen die mij zijn exemplaar uitleende.

tot de organisten: ‘zijnde alles zeer gedienstigh en vermakelick voor Musikanten, Organisten of andere Instrumentspeelders’.[491] Dit werkje over akoestische principes legt vooral uit hoe men op rekenkundige wijze de verhoudingen tussen de verschillende tonen in een muzikale stemming kan uitrekenen. Uit deze uitgave blijkt eerder een behoefte aan scholing dan een streven om organisten voortrekkers en docenten op dit terrein te maken.
In Noord-Duitsland onderscheidden organisten als Jan Adam Reincken en Ditrich Buxtehude zich van hun vakgenoten doordat ze ook onderzoeken deden op het terrein van de muziektheorie dat hen tot nieuwe muzikale inzichten bracht.[492] In het Lutheranisme kon dit element een grote rol spelen vanwege de grote betekenis die de muziek in het leven mocht hebben. Luther kende geen betere manier om God te loven dan het zingen van liederen en het beoefenen van de polyfonie.[493] In de calvinistische theologie kreeg de muziek een minder belangrijke plaats toegewezen. De muziek werd integendeel juist gezien als een van de bekoringen die van het ware geloof aftrokken.[494] Bespiegelingen over de muziek lijken in Nederland daardoor dan ook minder kans gekregen te hebben.

1.5.2. Aanstelling en instructies

In de Gouden Eeuw waren er bij het solliciteren naar een positie als stadsorganist geen bijzondere belemmeringen, zoals gildebepalingen. De groep sollicitanten werd daardoor niet beperkt tot een klein, select gezelschap. Wel diende men de muziek goed te beheersen. Een goede opleiding was dan ook het minste waarvoor men diende te zorgen. Het was dus zaak een geschikte leraar te vinden, bij voorkeur een gerenommeerde stadsorganist.
In Amsterdam werd de stadsorganist benoemd door de zittende burgemeesters in hun verenigde vergadering. Van belang was hoe men zich als persoon presenteerde. In Amsterdam hadden de kandidaten hun zaken meestal al van tevoren op het stadhuis beklonken, zoals bij de benoeming van de Van Noordts. De selectie gebeurde aanvankelijk zonder presentatie van het orgelspel. Alleen gegadigden met een gevestigde naam kwamen in aanmerking. Dat daarbij sprake kon zijn van nepotisme blijkt uit een brief van Pieter Alewijnsz de Voys aan Constantijn Huygens naar aanleiding van een vacature in de Hooglandse kerk in Leiden in 1645 dat ‘het kuppen [kuipen, het door listen zijn doel bereiken] verder gehoort woort alss het orgelspelen, hoewel het soo veel kunst nie en iss’.[495] De Voys vroeg Huygens om een aanbevelingsbrief aan de Leidse burgemeesters voor Steven van Eyck, zijn schoonzoon.
Een open procedure werd in Amsterdam voor het eerst toegepast bij de benoeming van een organist van de Westerkerk in 1686. Al mocht in principe iedereen solliciteren, ervaring was kennelijk voorwaarde, want bijna alle kandidaten hadden ergens reeds een aanstelling als organist. Hoewel een van de burgemeesters zitting had in de benoemingscommissie, liet het college de afhandeling van de benoeming over aan de kerkmeesters. Na het vertrek van Buff was de procedure weer open. Het feit dat Backer werd benoemd doet vermoeden dat zijn eerdere loopbaan in stadsdienst hem van pas kwam. Amsterdam was niet erg vroeg met een dergelijke procedure. Eerder zagen we al dat zich in 1625 te Hoorn acht kandidaten aanmeldden. Uit het viertal dat daar mocht voorspelen, werd Jacob Baes benoemd. Hij had eerder ervaring opgedaan. Uit zijn verdere loopbaan blijkt zijn populariteit, want geregeld vroeg hij om salarisverhogingen, iedere keer bleek dat de burgemeesters hem niet wilden laten gaan.[496] In 1635 meldde hij het verzoek te hebben gekregen om in zijn geboorteplaats Leiden organist te worden. IJlings gaven de Hoornse burgemeesters hem opnieuw opslag.
Een sollicitatieprocedure kon uit twee onderdelen bestaan: een gesprek met een commissie uit de stadsregering en een presentatie voor een comité, samengesteld uit leden van het stadsbestuur, de kerkmeesters en deskundigen.[497] Een van de weinige keren dat er iets naders over dit proefspel is

[491] Van Nierop 1659.
[492] Snyder 1987, 114. Den Hertog 2009.
[493] Butt 1994, 1-4. Butt benadrukt dat men in toenemende mate nadruk legde op de muziek als praktische kunst.
[494] Brienen 1987, 207-210. Calvijn vond dat er niets omwille van zichzelf was, heel het leven moet naar de eer van God worden gericht. De muziek moet gebruikt worden zonder losbandigheid ‘à notre profit et salut’.
[495] Rasch 2007, 731.
[496] SWH, OA Hoorn, inv. nr. 110, resoluties, 10 februari 1631, 10 januari 1632, inv. nr. 111, 17 maart 1633, inv. nr. 112, 15 december 1635 en 16 januari 1636.
[497] Uiteraard geldt dit voor een stadsorganist, niet voor een organist bij de Lutheranen of katholieken.

meegedeeld, was in 1702 te Alkmaar. Drie kandidaten speelden in opdracht van de burgemeesters ieder een half uur lang psalm 141 en 31.[498] Het ligt voor de hand dat ook in andere Nederlandse steden de nadruk lag op het bewerken van de psalmen. In het buitenland waren *Organistenproben* veel uitgebreider. Daar moesten de organisten allerlei muzikale vormen presenteren: een fantasie of preludium (soms manualiter en pedaliter), een fuga, een koraal en een generaalbas.[499] Vanwege het veeleisend karaker van de baan, diende de kandidaat-organist vooral zijn veelzijdigheid te bewijzen.

Een organistenbaan kende veel verplichtingen. Een Amsterdamse stadsorganist moest niet alleen voorafgaand aan elke kerkdienst ongeveer een kwartier spelen, maar ook nog avondbespelingen geven. Pieter de Voys schreef aan Constantijn Huygens dat men in Holland 'hier Sonnendaechx negen mael moeten spelen behalven de predecatie die in de weeck comen ende het ordinaris avontspelen, soodat ick het met recht eselswerck noem.[500] Ende dat om een traktement van zeshondert gulden 's jaers.' Hierin lijkt enige overdrijving te schuilen, want elke organist zag dat salaris als een basis en verdiende er nog lustig bij. En wat dat betreft hadden de ambachtslui het heel wat zwaarder met werkdagen van soms wel elf uur, tegen – in Amsterdam – een jaarsalaris van hooguit driehonderd gulden.

In sommige steden konden organisten benoemingen voor een afgebakende duur krijgen. Zo was het in Leiden gebruikelijk dat de stadsorganist zijn aanstelling voor een periode van vijf jaar kreeg.[501] Na afloop van deze termijn zorgde men eventueel een herbenoeming. Dit systeem had voor beide partijen voordelen. Bij minder goed functioneren kon de werkgever de functionaris de laan uitsturen; de werknemer daarentegen kon bij het gesprek voor een nieuwe termijn financiële of andere voordelen bedingen. Omdat de arbeidsvoorwaarden in het geding waren, werden contracten met gedetailleerde bepalingen over honorarium en werktijden zuinig bewaard. Het duurde tot ver in de zeventiende eeuw voordat Leidse organisten een aanstelling voor onbepaalde duur kregen.

Het lijkt erop dat in de zeventiende eeuw voor Amsterdamse stadsorganisten geen contracten werden opgesteld.[502] Zulke stukken of verwijzingen ernaar – met uitzindering van de bepalingen voor de organist van de Westerkerk – zijn althans nooit teruggevonden. En dat terwijl van veel andere stedelijke functionarissen er wel instructies zijn bewaard gebleven. Wellicht kreeg men bij de aanstelling een instructie die alleen mondeling werd gegeven. Bij de benoemingen van de diverse organisten – de Sweelincks, de Lossy's en de Van Noordts – waren er ook geen nadere bepalingen in de resolutieboeken van de burgemeesters en thesauriers. Organisten waren kennelijk tamelijk vrij in de wijze waarop zij hun taak invulden.[503] Vandaar dat Jacobus van Noordt de doordeweekse bespelingen kon laten versloffen. Hij was zelf verantwoordelijk voor de wijze waarop hij zijn taak invulde. Zou hij de expliciete opdracht gekregen die bespelingen te verzorgen dan had men hem al snel op zijn vingers getikt. De organist van de Amsterdamse Westerkerk kreeg een commissie, die betrekking had op de speeltijden en op het salaris. Een dergelijke commissie was beknopter dan een instructie, maar vatte wel de taken samen. Toen bleek dat Sybrandus van Noord zijn werk in Haarlem niet naar tevredenheid uitvoerde, probeerden de burgemeesters hem in het gareel te krijgen met een gedetailleerde instructie.[504] Daarin kwamen bepalingen voor als:

> Zal onder het singen sigh bedienen van bequame registers en toonen en sodanige bassen en verdere compositien bij den vois van den psalm voegen als tot meeste leijdinge en toonhoudingh van de gemeijnte kan strecken.

---

[498] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 133.

[499] Schäfertöns 1996 en Norlind 1905-1906.

[500] Rasch 2007, 733. Uit deze brief van De Voys aan Huygens blijkt dat de laatste een recommandatie zou willen afgeven voor Gottschalck Beer voor de positie van organist van de Hooglandse Kerk te Leiden. Beer was op dat moment in Lübeck, hij speelde 'omtrent eens ter maent voor de Coning van Engelant' en dus zou men van Beer – in de woorden van De Voys – 'bij manier van spreken van een wilden beer een tammen esel moeten maken'. Over Beer zie verder Rasch 2007, 161.

[501] GA Leiden, Archief Kerkvoogdij te Leiden, inv. nr. 1100, 1375, 1376 en 3400.

[502] GAA, Arch nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 5, resoluties, 23 februari 1672. Uit de resolutieboeken van de Amsterdamse thesaurieren blijkt dat de trompetters een eed moesten afleggen op hun instructie. Van de Amsterdamse organisten is dat nergens vermeld.

[503] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 91. B. van den Sigtenhorst Meyer veronderstelde dat inzake Sweelincks professionele carrière 'alle bescheiden, die op zijn spelen betrekking kunnen hebben, zijn verloren gegaan'.

[504] Van Nieuwkoop 1988, 384 en 629-630.

> Sal altijts na het eyndigen van de predicatie en het singen van den psalm moeten spelen des sondaegs ofte op hoochtijden voor de middagh een geheel uijr op den groten orgel soo met breecken van den psalm als andere konstige en zedige compositien in de musijck & op het orgel applicabel door verschyde registers, uijtgesondert op dien sondag als het Avontmael des Heeren wert gecelebreert, ende in de weeck soo in ochtens als avontspredicatien, als oock des sondaegs namiddaegs en des avonts sal hij na het singen als boven ten minsten een quartier uyrs moeten spelen in manieren als boven gesecht is.

Al vrij snel hierna kreeg Van Noord een berisping omdat hij zijn diensten liet waarnemen, wat alleen bij ziekte of met speciale toestemming van de overheid was toegestaan. Was het in Amsterdam normaal om een vervanger te laten spelen als men verplichtingen buiten de stad op zich had genomen, zodat Sybrandus dacht dat hij zich dit ook in Haarlem kon permitteren?

1.5.3. Salaris

Aan de 'zangkunst of musijck' was uiteraard een economische kant verbonden. Dichter Jeremias de Decker wees hierop toen hij in 1668 concludeerde dat de oorlogstrompet, de bruiloftsviool, het orgel en de klokken al snel zouden verstommen als de munten niet rolden.[505] De stadsregering investeerde in orgelbespelingen omdat de rust in de samenleving erdoor werd gestimuleerd. Ze waren bedoeld voor het plezier van de kooplui, wat de handel animeerde en dus geld in het laatje bracht. Dat alles rechtvaardigde het hoge salaris van een stadsorganist. Het was beduidend hoger dan dat van andere musici in stadsdienst, zoals de beiaardiers en speellieden.
Recent onderzoek van economische historici bracht de ontwikkelingen van de daglonen van de ambachtslieden in beeld. De honoraria van ambtenaren kregen tot nu toe weinig aandacht. Jan de Vries publiceerde indices van de ontwikkeling van een (beperkte) verzameling traktementen van functionarissen in overheids- en semioverheidsinstellingen tussen 1540 en 1815. Daaruit blijkt dat er tot 1550 weinig aanpassingen aan de inflatie plaatsvonden. Deze achterstand op de loonontwikkeling werd daarna echter ruimschoots ingelopen, waardoor het niveau rond het midden van de zeventiende eeuw hoger was dan dat van dagloonontvangers. De meeste traktementen stegen vervolgens langzamer verder. De grootste stijgingen vonden plaats tussen 1580 en 1650 en daarna vlakten ze weer af. Soms maakten de salarissen uitzonderlijke stijgingen door, zoals tussen 1580 en 1590 en tussen 1640 en 1645.[506] Vanaf 1700 tot in het midden van de negentiende eeuw was er nauwelijks stijging.
De traktementen van de Amsterdamse stadsorganisten volgden grotendeels de door De Vries geschetste trend. De afwijkingen zijn echter veelzeggend. In 1590 verdubbelde de magistraat het salaris van Jan Pietersz Sweelinck tot vierhonderd gulden, waardoor het dat van zijn collega's verre overtrof. Niet alleen een aanpassing aan de inflatie was reden het salaris te verhogen, ook populariteit en status werden beloond. Deze verhoging bracht in de naburige steden een schokgolf teweeg, want collega's vonden dat zij nu ook recht hadden op vermeerdering. Het salaris van de Haarlemse organist Philip van Velsen dat in 1583 uit twee delen bestond, negentig gulden voor het bespelen van het orgel en tachtig gulden voor het beiaardspel, werd in 1592 opgetrokken tot tweehonderd gulden en in 1599 tot tweehonderd zeventig gulden. Toen hij drie jaar later opnieuw verhoging verzocht, waarbij hij de salarissen van zijn collega's in andere steden ten voorbeeld stelde, besloten zijn principalen hem voor zijn verdere leven vierhonderd gulden te betalen.[507] In Leiden ontving Cornelis Schuyt vanaf zijn aanstelling in 1593 elk jaar tweehonderd gulden voor zijn orgelspel. Bij zijn continuering in 1597 kreeg hij daarenboven honderd gulden extra voor het versteken van de beiaard. Zo ging zijn salaris geleidelijk omhoog tot het in 1612 het plafond van vierhonderd en vijftig gulden bereikte. Dat bedrag verkreeg hij echter niet alleen voor orgelspelen. Daarmee verdiende Schuyt minder dan Sweelinck, want diens salaris was intussen al weer met zestig gulden omhoog gegaan.[508] Sweelinck werd goed betaald, zoals ook blijkt uit dichtregels van de hem bevriende Cornelis Plemp, die in vertaling luidden:[509]

---

[505] De Decker 1668, 46.
[506] De Vries 1995, 710-713.
[507] Van Nieuwkoop 1988, 364.
[508] Annegarn 1973, 38, 53 en 77. De kerkmeesters betaalden Sweelinck vanaf 1607 nog *ƒ* 60 extra. GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, rekeningen kerkmeesters.
[509] Tollefsen 1971, 94 en 118. 'Ille quadragenos psaltes & quattuor annos Non immunificis floruit aedituis Illi ingens longè clarebat fama: nec illo Organicâ quisquam maior in arte fuit.' In 1628 schreef Plemp dat hij ook les had gehad van Sweelinck. Hij wilde zelf ook kunnen musiceren omdat het voorbeeld van Sweelinck hem buitengewoon inspireerde.

> Hij maakte 44 jaar lang zijn bloeitijd door als uitvoerend musicus,
> waarvoor de kerkmeesters hem rijkelijk beloonden.
> Zijn faam blonk lange tijd,
> en niemand kon hem in het orgelspel voorbijstreven.

Menig muziekhistoricus heeft zich erover verbaasd dat Sweelinck zijn geluk niet in het buitenland is gaan beproeven. Men onderschat dan echter de mogelijkheden die de stad Amsterdam bood om zich als musicus te profileren. Niet alleen had Sweelinck artistieke vrijheid, ook was er voor hem steeds gelegenheid om op hoog niveau te musiceren. Een verbintenis aan een van de buitenlandse vorstenhoven of kerken betekende in de praktijk een sterke beknotting van persoonlijke vrijheden. Al zagen we eerder dat ook Sweelinck kritiek kon krijgen vanwege het spelen van kerstliederen en dat ook hij werd aangemaand om voortaan vooral psalmen te spelen.
De Amsterdamse organistensalarissen stagneerden in de jaren dertig en veertig. Dirck Sweelinck ging naar een lager niveau dan bij zijn vader het geval was, want hij ontving jaarlijks driehonderd gulden van de kerkmeesters en tweehonderd gulden van de thesaurieren. Tijdens zijn langdurige carrière bleef salarisverhoging uit. Ook het honorarium van Nicolaes Lossy – vierhonderd en vijftig gulden per jaar – was lager dan van zijn collega's in gelijkwaardige posities. Het honorarium van de organist van de Nieuwe Zijdskapel was slechts tweehonderd gulden, waardoor het niet meer dan een bijbaan kon zijn. Andere Amsterdamse ambtenaren zagen echter in diezelfde periode hun salaris flink stijgen. Zo verdiende de rector van de Latijnse School in 1590 evenals buurman Sweelinck vierhonderd gulden. In 1640 verdiende diens opvolger negenhonderd gulden. De twee hoogleraren van het Amsterdamse Athenæum, Gerard Vossius en Caspar Barlaeus, kregen bij hun aanstelling respectievelijk 2600 en 1500 gulden. Dat waren topsalarissen die duidelijk maakten hoezeer intellectuele kwaliteiten in deze snel groeiende metropool werden gewaardeerd.[510]
De Amsterdamse organistengages volgden niet dezelfde trend als in andere steden. Daar zetten op een later tijdstip aanzienlijke stijgingen in. De Delftse stadsorganist Jan Cornelisz Schoonhoven verdiende in 1636 zevenhonderd gulden: vierhonderd gulden als basis, twintig gulden voor de winterbespelingen op zondagavond, tachtig gulden voor het begeleiden van de gemeentezang en tweehonderd gulden voor het beiaardspel.[511] In 1635 contracteerde de Leidse stadsregering met organist Alewijn de Voys voor zevenhonderd gulden. Dat was niet gering, want hij hoefde niet de beiaard te bespelen.[512] Het jaarinkomen van De Voys ging in 1645 met honderd vijftig gulden omhoog. In zijn verzoek om salarisverhoging had hij benadrukt dat het orgel in de Pieterskerk onder zijn leiding was vergroot. In andere steden was opslag dan normaal: in Haarlem honderd vijftig gulden en in Rotterdam, Gouda en Den Haag honderd gulden.[513] De Leidse stadsregering toonde begrip en gaf een hogere beloning. Cornelis Helmbreecker in Haarlem werd in 1650 de best betaalde organist van de Republiek: de thesaurieren betaalden hem achthonderd vijftig gulden en de kerkmeesters tweehonderd gulden. Overigens was Cornelis zowel organist als beiaardier. In de rekeningen en resoluties werd geen onderscheid gemaakt en werd hij steeds als 'organist' aangeduid.[514]
Na de aanstelling als organist van de Amsterdamse Oude Kerk toonde Jacobus van Noordt zich een onderhandelaar. Zijn salaris groeide uit tot zevenhonderd en tien gulden, inclusief de compensatie voor huishuur. Al was dit een verbetering in vergelijking met zijn voorgangers, toch bleef het salaris bij dat van andere steden achter. Mogelijk wilde de stadsregering de andere ambtenaren niet prikkelen tot vragen om loonsverhoging.
Opmerkelijk is dat de salarissen van de Amsterdamse stadsorganisten niet veranderden toen ze in 1680 de gemeentezang gingen begeleiden. En dat terwijl elders zo'n taakuitbreiding veelal door loonsverhoging werd gevolgd. De groei van het aantal kerkorgels naar het einde van de eeuw prikkelde hier de arbeidsmarkt. Bij iedere vacature verdrong zich een flink aantal gegadigden. Toen de kerkmeesters van de Westerkerk een organist aanstelden, tekenden zij aan dat een

[510] Van Miert 2005, 46.
[511] Vente 1980, 104-105.
[512] GA Leiden, Archief der Hervormde Gemeente, Afd. C, Portefeuille III.
[513] GA Leiden, Archief der Secretarie, inv. nr. 190, blz. 262.
[514] Van Nieuwkoop 1988, 371.

jaarsalaris van vijfhonderd gulden het maximum was. Dat is precies wat zij Buff gaven. Dat moest wel, want anders was er geen reden Leiden met Amsterdam te verwisselen.
De hoogten van de salarissen die de kerkmeesters uitkeerden, stonden in hun rekeningen vermeld: Oude Kerk *ƒ* 360, Nieuwe Kerk *ƒ* 450, Westerkerk *ƒ* 500 en de Nieuwe Zijdskapel *ƒ* 300.[515] De organist van de Oude Kerk kreeg daarnaast tweehonderd gulden uit de stadskas en zijn collega van de Nieuwe Kerk honderd gulden.[516] Aan het eind van de eeuw zag het stadsbestuur zich genoodzaakt de tering naar de nering te zetten. Vandaar dat de thesaurieren in januari 1687 een lijst van ambtenaren opstelden wier opvolgers minder traktement zouden krijgen. De organisten van de Oude en Nieuwe Kerk zouden jaarlijks honderd vijftig gulden minder krijgen en die van de Westerkerk honderd gulden. De organist van de Waalse Kerk staat niet vermeld; hij was dus niet in stadsdienst.[517] Van ouds waren de aankomende officianten verplicht om bij hun aanstelling een bijdrage aan de armenpot te leveren. In 1687 besloot de magistraat dat zij dit van hun eerst verdiende salaris mochten doen, opdat ook minder gegoede personen een aanstelling konden krijgen.[518]
Amsterdam volgde de algemene trend, want in andere Hollandse steden gingen de organistensalarissen aan het eind van de eeuw eveneens omlaag. Nadat Sybrandus van Noord in Haarlem ontslagen was, kreeg zijn opvolger vierhonderd gulden minder. Een jaar later kwam daar toch weer honderd gulden bij.[519] De Leidse stadsregering verlaagde na het overlijden van Alewijn de Voys het salaris tot zevenhonderd gulden. Toen Jurriaen Buff enkele jaren later organist van de Pieterskerk werd, zakte het tot vierhonderd gulden![520] Haarlem en Leiden waren dan ook steden in verval. Sommige kortingen waren in Amsterdam tijdelijk. In 1692 verhoogde de magistraat Rijpelenburghs salaris met honderd vijftig gulden en in 1700 dat van de organist van de Oude Kerk met vijftig gulden.[521] Zulke verhogingen werden niet gemotiveerd. Blijkbaar besefte de magistraat dat organisten hun wat waard waren. Nu zegt het vaste loon niet alles. Allerlei functionarissen kregen daar bovenop emolumenten, zoals vergoedingen voor vrij wonen, gratis brandstof en belastingvrijdom. Dit gold ook voor organisten. Zulke emolumenten – moeilijk te kwantificeren – konden hoger uitkomen dan het nominale loon.[522] Rijpelenburgh nam gedurende het emeritaat van Van Noordt genoegen met de emolumenten. Daarnaast waren organisten gewend neveninkomsten te innen, zoals die van keuringen, composities, lessen en het meewerken aan collegia musica. Het optreden als keurmeester bij een nieuw of gerenoveerd orgel was winstgevend. Anthoni van Noordt ontving in Rotterdam honderd gulden als vergoeding voor de keuring van het Laurensorgel. Dat was 50 % van zijn jaarsalaris! Het verzorgen van een keuring was tijdrovend.[523] Men onderzocht alle onderdelen van het orgel en perfectioneerde de intonatie en de stemming.[524]

---

[515] GAA, Arch. nr. 5028, Archief van burgemeesters, stukken betreffende verscheidene onderwerpen, inv. nr. 696, extract uit rekeningen van de kerkmeesters.
[516] GAA, Arch. nr. 5045, Kohier 200 penning 1674, blz. 617. In dit kohier staat Jacobus van Noordt vermeld met *ƒ* 200 die hij van de stad ontving. GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 33, extracten resoluties oudraad, blz. 233, 29 januari 1692. De organist van de Nieuwe Kerk werd in het kohier niet genoemd. Uit het boek van de thesaurieren blijkt dat hij in 1691 jaarlijks *ƒ* 100 van de stad ontving.
[517] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 115, 30 januari 1687.
[518] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 266vo, 31 oktober 1687. De belasting tot voordeel van de armen bestond allang. Uit een overzicht uit 1624 blijkt dat de hondenslagers *ƒ* 6, en de stadsspeellieden *ƒ* 12 in 1624 moesten betalen. Zie GAA, Arch. nr. 5031, Archief van burgemeesters; stukken betreffende ambten en officieën, inv. nr. 53, register van verscheidene officianten.
[519] Van Nieuwkoop 1988, 382, 389, 522 en 540. In 1700 besloot de Haarlemse Vroedschap dat Van Neck de salarisverhoging mocht behouden ‘in consideratie van sijn menigvuldige moeyte ende arbeyt’.
[520] GA Leiden, SA, inv. nr. 972, stadsdienaar-aanneemboek, 10 november 1679, 10 januari 1681 en 9 oktober 1684.
[521] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 33, extracten resoluties oudraad, blz. 233, 29 januari 1692 en blz. 247vo, 29 januari 1700.
[522] In Groenveld 1988, 14-16, 21 en 30 wordt de financiële situatie van Constantijn Huygens nader besproken. Daaruit blijkt dat het totaal aan emolumenten het salaris verre te boven ging en soms vijftienmaal hoger uitpakte. Zodoende was hij in staat een vermogen op te bouwen van *ƒ* 300.000. En dat terwijl deze secretaris van de Oranjes en raadsheer in zijn jonge jaren heftig tegen het innen van emolumenten had gefulmineerd.
[523] Van Nieuwkoop 1988, 118-119. Dat Van Nieuwkoop sprak van ‘het gilde der organisten-keurmeesters’ is misplaatst. Het suggereert dat er regels bestonden en dat het om vaste bezettingen ging. De stadsbesturen bepaalden zelf wie ze uitnodigden.
[524] Lehr 1959, 26-27. Jacob van Eyck en Alewijn de Voys stonden bekend om hun fabelachtige gehoor, waarbij Van Eyck in staat was elke boventoon individueel waar te nemen. Rasch 2007, 302-304. C. Huygens schreef J.A. Ban in 1639 dat Van Eyck demonstreerde hoe men een boventoon van een wijnglas kan isoleren door op de toonhoogte van die boventoon te fluiten. Kluiver 1972, 102. Alewijn de Voys werd door de magistraat van Goes uitgenodigd om zijn stadsorgel te keuren: ‘bericht sijnde van uwe beqaemheijt ende suijver oordeel int onderscheijden van de goede en valsche toonen’.

Het geheel werd afgesloten met een ingebruikneming. De stedelijke elite en de muziekliefhebbers luisterden dan naar orgelspel dat door de keurmeesters werd verzorgd. Daarna kregen de orgelmaker en deze deskundigen een feestelijk onthaal. Het diner was meestal overvloedig voorzien van allerhande vlees en vis, terwijl bier en wijn rijkelijk vloeiden.[525]
Ook een bestelling voor het componeren van stukken kon een aardige bijverdienste opleveren, zoals blijkt uit Matthesons opmerking over Sweelinck: 'Ein eintziges solches Liedgen, *more palatino, nach pfältzischer Art*, brachte ihm offt 30. biss 40. holländische Gülden ein'.[526] Ook viel er aardig wat te verdienen doordat men iemand het recht gaf een kopie van de composities te maken. Valentin Eckelt, leerling van Johann Pachelbel, tekende in zijn muziekboek aan over enkele stukken: 'Die heb ik van hem gekocht, naast de koralen'.[527] We mogen aannemen dat deze praktijk ook in Holland voorkwam.
C.C. Vlam attendeerde ons erop dat het lesgeld in de achttiende eeuw onmisbaar was ter aanvulling van het salaris vanwege de economische teruggang.[528] Dat gold echter ook al voor de eerdere tijd. De gerenommeerde Rotterdamse organist Jan Baptist Verreyt gaf dagelijks eenentwintig leerlingen les en de Utrechtse organist Cornelis Knoop – een van de mindere goden – twaalf.[529] De getalenteerde leerlingen gingen uiteraard naar de belangrijkste organisten. Jan Sweelinck rekende een heel schare aan buitenlandse leerling tot zijn klantenkring. Dat leverde veel lesgeld en ook kostgeld op. Zo betaalde de Brandenburgse Keurvorst voor Augustus Brücken uit Berlijn vijftig dukaten (tweehonderd gulden) voor een jaar les in Amsterdam. Dat bedrag was voor 60 % bestemd voor 'Kost, Stube, Cammer, Bett, gewandt vndd waschenlohn' benevens 'Kleidung, Schuen, vnd anderen tägelichen auszgaben'.[530] Sweelinck verzorgde niet alleen vakopleidingen, maar gaf ook les aan amateurs, zoals de Utrechtse schrijfmeester Evert Verhaer en Christine van Erp, de latere echtgenote van Pieter Cornelisz Hooft.[531]
Al suggereert de term 'stadsorganist' dat deze musicus vooral klavierspeler was, veelal fungeerde hij – zeker in de grotere steden – tevens als leider van het plaatselijke collegium musicum.[532] Die functie leverde heel wat bijverdiensten op. Binnen het stedelijke muziekcircuit was de stadsorganist dan ook de hoogste in rang. Vooral Jan Pietersz Sweelinck gaf het ambt aanzien. Zijn Duitse leerlingen ontwikkelden het concept van stadsorganist verder. Daardoor groeiden enkelen zoals Ditrich Buxtehude en Georg Philipp Telemann uit tot stedelijke *Capellmeister*. Zij gebruikten hun culturele positie om tot een hoogwaardige productie te komen.[533]

1.5.4. Vermogen

Vermogen als graadmeter van iemands materiële positie kan aan de hand van de belastingnormen ook een sociale vertaling krijgen.[534] Al is ons overzicht verre van compleet, hierover valt bij de stadsorganisten het een en ander te achterhalen. Met hun salarissen viel uiteraard geen fortuin op te bouwen en toch waren sommige van deze musici tamelijk gegoed. Het vermogen werd meestal opgebouwd door een huwelijk, door te beleggen of dankzij nevenactiviteiten. Voor de stad Gouda gaf P.W. Klein als indeling: een vermogen van *ƒ* 1.000 tot *ƒ* 10.000 noemde hij klein, van *ƒ* 10.000 tot *ƒ* 30.000 middelgroot en alles daarboven groot.[535] In een wereldstad als Amsterdam was de

[525] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1847, nr. 8. Bij de oplevering van het kleine orgel in de Laurenskerk in 1625 kwam bij het feestmaal op tafel: 'een lams, een paer ho(e)nderen, een paer conine, meervis, 7½ mengelen dick bier, 3 mengelen klain bier, wittenbroet, tarwenbroet, slae oly eecksout bocken (doorgestreept pietersely), foly coegens, 11 pont carstangers, butter kaes, een half pont spans bancket, een pont suycker mangelen, een pont drochde mangelen, een pont kappers'. Er kwam voor 13½ gulden wijn op tafel. In totaal kostte dit bijna 38 gulden.
[526] Mattheson 1740, 331-333. Dirksen 1997, 255-257.
[527] Wolff 1986, 382. 'Die habe ich von ihm gekaufft zu den Cohralen'.
[528] Vlam 1956, 41-42. De Alkmaarse organist Gerardus Havingha schreef naar aanleiding van zijn verplichte bezoek aan de bijeenkomst van het collegium musicum dat zijn collega-organisten zich niet met de concerten bemoeiden 'maar die bemoyen haar met het aanqueken van discipulen'.
[529] GA Leiden, Archief der Hervormde Gemeente, inv. nr. inv. nr. 2502, bijlagen bij de rekening van de kerkmeesters 1649 en Vlam 1965, 291.
[530] Sachs 1910, 210.
[531] Tollefsen 1971, 88. De Waard 1942, 16.
[532] Enschedé 1913, 175. Filippo Baldinucci schreef dat Cornelis Helmbreecker te Haarlem organist en kapelmeester was.
[533] Edler 1978 en 1982 en Butt 1994, 18-20.
[534] Groenhuis 1977, 46.
[535] Klein 1965-1966.

groep van zeer rijken veel groter dan in Gouda en lagen de grenzen tussen de vermogensklassen heel anders, zoals blijkt uit de belastinggrenzen.
Wat betreft zijn vermogen overtrof Jan Pietersz Sweelinck zijn collegae. In 1740 schreef Johann Mattheson het apocriefe verhaal dat kooplui wilden voorkomen dat deze befaamde organist uit de stad zou vertrekken om ergens anders een carrière op te bouwen.[536] Daarom belegden ze tweehonderd gulden voor hem met de afspraak dat de positieve opbrengst voor deze musicus was en zij het verlies zouden dragen. Deze actie zou veertigduizend gulden hebben opgeleverd. Een onwaarschijnlijk bedrag, want zijn weduwe gaf in 1631 op over een kapitaal van dertigduizend gulden te beschikken. Dit was ondermeer verworven uit erfenissen en voor een deel in huizen belegd.[537] Al beschikte Sweelinck naar Goudse maatstaf over een middelgroot vermogen, in Amsterdamse waren er heel wat burgers die over meer beschikten. Toch stond het gelijk aan ongeveer 120 à 140 modale jaarsalarissen.
Ook Willem Aertsz beschikte over een klein kapitaal.[538] Hij beperkte zich ook niet alleen tot muzikale activiteiten, want op 30 april 1600 stichtte hij samen met enkele anderen een compagnie om te handelen op Brazilië, in de baai van Todos de los Santos.[539] De resultaten van deze onderneming zijn verder niet bekend, maar Willem is er niet steenrijk van geworden. Nadat zijn weduwe in 1612 zijn vaderlijk erfdeel met zoon Aert had afgerekend was deze haar nog altijd tweeëndertighonderd gulden schuldig. Na de dood van Aert (in Oostenrijk) kwam zijn kinderen het grootvaderlijke erfdeel van duizend gulden ten goede zodat een schuld van tweeëntwintighonderd gulden overbleef. Deze werd als afgedaan beschouwd als de verdere erfenis tussen de twee andere kinderen van Willem, Jacob en Haesgen, was verdeeld. Het lijkt er op dat Willem Jansz Lossy van zijn schoonvader tweeduizend gulden erfde. In 1631 bezat hij een vijfduizend gulden, wat hoofdzakelijk afkomstig zal zijn geweest uit zakelijke activiteiten en uit erfenissen.[540] Ook van zijn eigen ouders zal hij hebben geërfd, zijn vader was bierbrouwer in Haarlem.[541] De vermogenspositie van Nicolaes Lossy is moeilijk te bepalen, omdat we nauwelijks over gegevens beschikken. Ook hij had extra inkomsten, ondermeer in de ijzerhandel.
De ouders van Jacobus en Anthoni van Noordt bezaten rond 1640 een drieduizend gulden. Er was dus geen grote erfenis te verdelen en na de dood van zijn vader – die voornamelijk als schoolmeester heeft gewerkt – zal dat ook niet het geval zijn geweest. Het huwelijk bood Jacobus de kans de vermogensladder te bestijgen. Een bruidschat van 2400 gulden en het ter beschikking krijgen van twee kapitale huizen waren de eerste voordelen. Later kon hij steeds bij zijn schoonmoeder terecht voor financiële bijstand. Door het faillissement waren de laatste tien jaar van zijn leven moeizaam. De zucht naar rijkdom heeft Jacobus moeten bekopen met statusverlies, een gefailleerde kon immers niet rekenen op goodwill. Zoon Sybrandus deed zo snel mogelijk afstand van de erfenis van zijn ouders, hij had geen behoefte aan een schuldenlast. Pas dankzij zijn huwelijk kon hij zich in financieel opzicht ruimer bewegen. Ook deze talentvolle organist verspeelde zijn geld. Deden de frustraties van zijn jeugd hem in de val trappen van het witwassen van parels? Al bleef hem een faillissement bespaard, hij voelde zich beknot in zijn mogelijkheden en zocht de vrijheid. Hij wist dat de Amsterdamse burgemeesters salarisverhoging zouden weigeren. Omdat het Haarlemse honorarium dat van zijn voorgangers overtrof, lag een verhuizing voor de hand. Zijn disfunctioneren kostte hem zijn baan. De laatste levensjaren werden gekenmerkt door armoede.
Over de vermogens van de verdere Amsterdamse organisten is niet veel bekend. Hoogstens bouwden ze een klein kapitaal op. Concluderend kunnen we stellen dat de vermogenspositie van de organisten nooit die van de kleine middenstander overtrof, zelfs naar de Goudse maatstaf; naar Amsterdamse norm staken de organisten behalve Sweelinck nauwelijks boven de zuinige loontrekkers uit.

[536] Mattheson 1740, 331-333.
[537] Dozy 1885, 286.
[538] Dozy 1885, 299.
[539] GAA, NA, inv. nr. 33, 30 april 1600. De andere geldschieters waren: Cornelis Snellincx, mede uit naam van Hieronymus de Vader te Lissabon, Vincent van Hove te Antwerpen, Hendrik Uijlens, koopman te Rotterdam, Willem Willemsz, Hillebrandt den Otter, Marten Papenbroeck en Jacques de Meijer, allen kooplieden te Amsterdam. Gegeven afkomstig uit Vente-archief te Utrecht, map Amsterdam.
[540] Dozy 1885, 299.
[541] Van den Sigtenhorst Meyer 1935.

1.5.5. Levensstijl en mecenaat

De Amsterdamse stadsorganisten behoorden tot de culturele en sociale bovenlaag van de musici. Ze lieten het aan de stadsspeellieden over om bij partijen en gelegenheden te spelen, behalve dan dat ze optraden bij de stedelijke feesten op het stadsklavecimbel. Andere steden verboden via de instructies om in cafés te musiceren.[542] Deze bepaling zou in Amsterdam overbodig zijn geweest, want stadsorganisten vonden het werken in deze drankgelegenheden beneden hun stand.[543] Voor deze beroepsklasse was het 'gedebaucheerde' leven van Sybrandus van Noord bepaald niet stereotiep.

Over de levensstandaard die organisten gewend waren te voeren is het een en ander te achterhalen. Het verzoek om opslag van de Alkmaarse organist Joannes van Bochem (1638) geeft inzichten.[544] Driehonderd vijftig gulden salaris vond hij te laag, mede door 'de schraelheydt des tegenwoordighen benoude tyts, in welcke alles tot het allerminste toe, oock dierende costelyck is geport ende gedwongen wort'. Van Bochem zette uiteen hoe zijn uitgavenpatroon er uitzag en hoe afhankelijk hij was van bijverdiensten. Honderd gulden per jaar verdween aan woonlasten en daarnaast waren er de uitgaven voor het dagelijkse levensonderhoud en brandstof. Bijna honderd gulden ging naar een min voor het zogen van een van de kinderen.[545] Omdat in de stad meerdere muziekleraren woonden, moest hij vanwege de concurrentie de prijs zover laten zakken dat 'het een Walginge is voor een goedt meester'. Liever zou hij meer tijd uittrekken voor muziekstudie; nu liep hij de ganse dag te rennen en te draven van het ene einde van de stad naar het andere, 's'navonts t'huijs comende van loopen gematteert, het hooft van pijpen, en singen ontstelt, het verstandt deur sommiger scholieren hartleericheydt ende onverdrachelyke botticheydt dickmaels getroubleert'. Tot slot wees Van Bochem op de loonsstijgingen van andere Hollandse organisten.[546] De Vroedschap gaf hem voortaan jaarlijks zeshonderd gulden, zodat hij minder afhankelijk was van het lesgeven.[547]

In het proces van de culturele homogenisering – zoals door Van Lieburg beschreven – probeerden organisten zich qua levensstijl en wat kleding betreft aan de hogere middenklasse te conformeren.[548] Ze tooiden zich als stadsambtenaar zo deftig als ze konden. Jan Pietersz Sweelinck staat enkele malen afgebeeld met zwarte mantel en plooikraag. Jacobus van Noordt hulde zich in zijn rijke tijd in kleding van zijde, satijn en brokaat; hij bezat een lakense 'innocent', twee tabbertslijven, een zwart lakense huik en een Brabantse huik.[549] De Rotterdamse organist Joan Crabbe beschikte over een zijden pak met mantel en een zwart Turks pak, zijn vrouw had een Turkse rok met 'gimpen' gevoerd en een gekleurde zijden mantel.[550] Sybrandus van Noord, Jacobus' zoon, is afgebeeld in een cape met kraag en een pruik op zijn hoofd.[551] Al deze deftigheid zal voor de meeste andere organisten niet zijn opgegaan, al lijken ook de Lossy's het redelijk goed te hebben gedaan.

---

[542] Vlagsma 2003, 349. In Sneek werd in 1602 een contract afgesloten met organist Harmen Jansz: 'sall oock d' organist tot gene tijden hem vervoegen in enige herbergen ofte ander plaetsen om dan ende te spuelen ofte lichtvaerdige liedekens'.

[543] Veldhorst 2004, 123. Veldhorst stelde dat beroepsmusici – maar ze had het niet specifiek over de stadsorganisten – niet in hoog aanzien stonden. Ze werden nogal eens gepresenteerd als onbetrouwbaar, slordig, drankzuchtig en lui. Menig toneelschrijver benadrukt dit beeld. Haar voorbeelden zijn grotendeels uit de achttiende eeuw afkomstig.

[544] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1847.

[545] Broos 1991. Uit het feit dat Van Bochem een min inhuurde, blijkt dat hij zich rekende tot de hogere middenklasse.

[546] Deze uitspraak van Van Bochem doet merkwaardig aan. Er was toch grote economische vooruitgang in de eerste helft van de zeventiende eeuw? Van der Woude 1972, 610-611. A.M. van der Woude heeft echter geconcludeerd dat de reële koopkracht voor een grote groep burgers er niet beter op werd juist door de bevolkingsgroei en de economische expansie. Na 1650 zette volgens Van der Woude op allerlei gebied de grote achteruitgang in in het Noorderkwartier (met uitzondering van de Zaanstreek).

[547] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 27, resoluties vroedschap, blz. 100.

[548] Van Lieburg 1996, 103-107.

[549] Sprunger 1991, 121. Bij een faillissement werd niet alle kleding in de inventarisatie opgenomen, want de gefailleerde mocht zijn lijfgoed houden. Kostbaarheden die deel uitmaakten van de bruidsschat en tot het persoonlijke bezit van de vrouw werden gerekend, werden ook van de inventarisatie uitgesloten.

[550] GA Rotterdam, Weeskamer Rotterdam, inv. nr. 462, 364-370, 2 november 1673. Crabbe kwam in 1665 in aanraking met de kerkenraad vanwege 'stercke geruchten van vuile onkuisheyt'. Nadat hij onder censuur kwam te staan beterde hij zijn leven. GA Rotterdam, Archief Nederlandse Hervormde Gemeente, inv. nr. 6, resoluties, blz. 27-29, 60 en 70, 7, 14 en 21 september 1665 en 30 juni en 29 september 1666. Groeneweg 1997.
Irene Groeneweg stelde dat het dragen van zwarte kleding niet een kwestie was van religie, maar veeleer, zeker met het dragen van zijden goed, om status te tonen. Alle rijke burgers droegen dure en modieuze kleren.

[551] Verhagen 1989, 9. Van den Sigtenhorst Meyer 1934, afbeelding D en E.

De uitvoerige inventaris, opgemaakt na het faillissement van Jacobus van Noordt, geeft een indruk van de stand die hij ophield.[552] In het grachtenpand stond een groot aantal stoelen en tafels, kasten en siervoorwerpen waaronder stellen porselein. Ook waren er nogal wat schilderijen en prenten, onder andere familieportretten. Het was geen uitzonderlijke collectie, de belangrijkste werken waren van Hendrick Jacobsz Dubbels en van Joan van Noordt. Deze organist leefde op grote voet, dat blijkt al uit het feit dat hij twee dienstbodes had.
Bij een deftig bestaan hoorde het buitenleven. Zowel Jacobus van Noordt als Nicolaes Lossy bezat een 'speeltuin' aan het Hoedemakerspad.[553] Je moest over voldoende tijd en geld beschikken om je aan de vreugde van het tuinieren te kunnen overgeven.[554] Deze Amsterdamse tuinhuizen stelden minder voor dan de hofstede die Lucas van Lennick, stadsorganist van Deventer, in Hellendoorn als buitenverblijf kocht.[555] Deze populaire organist had dan ook een zeer goed inkomen en het leven in het oosten van het land was goedkoper. Van Noordt, Lossy en Van Lennick overtroffen de meeste collega's in grootsheid. Toch bleven ze wat betreft hun sociale positie ver verwijderd van de bovenlaag van de samenleving.
Geregeld kwamen de stadsorganisten in aanraking met de stadselite, onder andere bij representatieve gelegenheden waar ze verantwoordelijk waren voor de muzikale omlijsting. Dat betekende overigens bepaald niet dat ze op voet van gelijkheid met de regenten omgingen. Wel vereiste de functie beschaafde omgangsvormen. Jan Pietersz Sweelinck verkeerde geregeld met leden van de maatschappelijke bovenlaag, zoals Olphaert den Otter, Cornelis Plemp en Jean-Louis Calandrini, leden van zijn collegium musicum. Al was een predikant lager van status dan een rijke koopman, ds. Baudartius uit Deventer noemde hem een goede vriend. Zowel Baudartius als Sweelinck kon zich rekenen tot de gezeten middenklassers.[556] Wat betreft de sociale omgeving hebben de Van Noordts het niveau van Sweelinck nooit gehaald.
Patronage was voor organisten van groot belang. De loopbaan van Jan Pietersz Sweelinck kreeg pas een duw in de goede richting na de bemiddeling door van Jan Verhee. Ook andere Hollandse organisten behoorden tot de clientèle van aanzienlijke heren en gebruikten deze vorm van patronage. Hun gedrukte werken met instrumentale of vocale muziek, meestal bedoeld voor de plaatselijke collegia musicum, werden opgedragen aan hun patroon. Naast Sweelinck vinden we de organisten Cornelis Schuyt te Leiden[557], Lucas van Lennick te Deventer, Jan Baptist Verreyt uit Rotterdam en Anthoni Pannekoeck op dit componistenpad.[558] Een interessant voorbeeld is de *Zangwortel en Gheestelyke Spruit* (1653) van Joan Dusart, bestaande uit vocale composities met 2, 3, 4 en 5 stemmen en basso continuo. Dit werk werd aangeboden aan Constantyn Sohier, heer van Warmenhuizen en Krabbendam. Volgens Dusart was hij een bekwame zanger en bespeler van de dwarsfluit, de knievedel en het klavecimbel. De opdracht geeft een typisch voorbeeld van het lonken naar een verering:[559]

> En overmits ick t' over verzeekert ben dat zy niet antrekkelykheidts ghenoegh hebben om de Wereldt te behaaghen; Ben ik zoo vermeetel gheweest, met U.E. naam daar voor an te stellen, op dat diens blinkende luister mijn dof werck eenighe ghlans mocht byzetten. Verhoopende dat U.E. beleeftheidt met een dauw van goedertierenheidt deezen Zangwortel zo besproeyen zal, dat zy en haar *Geestlycke Spruit* door de straalen van U.E. helle ghloor ghekoestert, en tot een lyvighe stam uitghedyt, met der tydt meer jonge looten magh uitbotsen.

---

[552] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 376, register inventarissen, blz. 247vo-254. Zie bijlage 2.
[553] GAA, Arch. nr. 5062, Archief van schepenen, inv. nr. 55, kwijtscheldingen, blz. 156vo, 27 maart 1669. Hieruit blijkt dat Nicolaes Lossy op 12 oktober 1662 eigenaar was geworden.
[554] De Jong 1987, 159.
[555] RA Zwolle, Archief huis Almelo, Leenboek kasteel Rechteren, deel E, blz. 24vo en 71 en deel F, blz. 3 en 5.
[556] Tollefsen 1971, 91-92.
[557] Annegarn 1973, 86. Cornelis Schuyt droeg zijn muziek op aan aanzienlijke edelen, waaronder de admiraal Johan van Duvenvoirde en diens verwanten, zoals Jacob II van Wassenaer van Obdam. Zie verder Groenveld 2000, 146-147. Groenveld liet zien hoezeer de Van Wassenaers wilden optreden als *honnête homme* en zo optraden als patroon van de componist.
[558] Voor Schuyt, zie Annegarn 1973. Voor Van Lennick, zie NA, Archief Staten van Holland, inv. nr. 1606: minuutoctrooien 1648-1650, 18 mei/27 juli 1649. Het ging om een zesstemmige *Oliva Pacis, Modulamina* en *Psalmen en Loffsangen*. Voor Verreyt, zie Noske 1989, 111-132. Voor Pannekoeck: GAA, NA, inv. nr. 2717, 19 januari 1661, waarin: *A Missa Maun Schrifta di Anthoni Pannekoeck* a 7,8,10,12, *Roselijns Oogies* a 2,3,4, *Stichtelijcke rijmen* a 4, *Psalm Vespertini* a 4, *De welkomst van Mr. Jac. Pesser* a 4 *Verscheyde Deutsche bruil. zang met instrumenten* a 2,3,4,5, *Houlijcks kusjes* a 3, *Verscheide Mott mad. a 2,3,4 met instrumenten*.
[559] Charbon 1973, 43. De *Zanghwortel en Gheestelyke Spruit* van Joan Dusart is uitgegeven bij Paulus Matthijsz (1653). Een exemplaar van de 'hooghstem' en de 'Neurie' wordt in de bibliotheek van het Nederlands Muziek Instituut te 's-Gravenhage bewaard. Van de andere stemmen zijn de boekjes niet teruggevonden.

Enkele afzonderlijke stukken uit deze *Zangwortel* waren opgedragen aan zijn 'ghewezene meester' de Haarlemse musicus Pietro Luidhens[560] en de zangeres Eva Schrevelius en 'uytnemend' Zangher' S[r] Philippus van den Heede.
Muzikale composities, boeken en schilderijen zijn typische geestesproducten. Doorgaans waren de kosten van het aanmaken hoger dan de financiële opbrengsten. Toch kon het uitgeven aantrekkelijk zijn, vanwege de status die het gaf. Aristocraten verbonden graag hun naam aan zulke producten, omdat intellectuele en artistieke kwaliteiten werden gewaardeerd. Wie zelf niets had, kon zo het talent van iemand anders inkopen. Vooral in Italië hield menig aristocraat een vorstelijke status op, ook door het mecenaat.[561] Al speelde dat in Amsterdam minder, toch voer menig dichter, schilder en musicus er wel bij dat de elite bereid was de kunsten en de wetenschappen te stimuleren van haar overvloed.

1.5.6. Geloof

Wilde men in de Republiek de hoogste rangen in de stedelijke samenleving bereiken, dan kon men zich maar beter bij de gereformeerde kerk aansluiten. Toch was het wel mogelijk als rooms-katholiek carrière te maken, zij het niet in het bestuur. Dat blijkt uit de loopbanen van dichters als Jan Vos en Joost van den Vondel, die zich in de populariteit mochten blijven verheugen ondanks hun openlijke keuze voor het katholicisme.
In de historiografie is met klem de vraag gesteld of de stadsorganisten – in het bijzonder de Sweelincks – rooms waren. De discussies werden in de periode van de verzuiling gevoerd, toen roomsen en protestanten elkaar het licht in de ogen niet gunden. In 1913 gooide J.W. Enschedé de knuppel in het hoenderhok door te suggereren dat bijna alle Nederlandse organisten na de reformatie het aloude geloof bleven toegedaan.[562] Hij zette de hem bekende gegevens en vermoedens over vader en zoon Sweelinck op een rij, maar kwam niet tot een sluitend bewijs. Van andere organisten stond vast dat zij katholieken waren. Deze uitspraken kwamen Enschedé op een woedende reactie van Sweelinckbiograaf Van den Sigtenhorst Meyer te staan:[563]

> zéér eenzijdig toegelicht (en bovendien niet betrouwbaar); een artikel, dat daardoor allerlei scheve voorstellingen in het leven heeft geroepen en dat per slotte beter niet geschreven was geworden.

Desondanks lijkt het erop dat de familie Sweelinck overhelde naar de traditie, misschien zelfs naar het katholicisme, zoals kan blijken uit het *kindje wiegen* en het legaat dat Dirck Sweelinck aan de roomse armen schonk.[564] Ook heeft het maar weinig gescheeld of Jacobus van Noordt was overgegaan tot het katholicisme; hij kwam daarop terug toen de kerkenraad zich ermee bemoeide. Het voorval in de Nieuwe Kerk te Amsterdam, waarover de kerkenraad in 1656 sprak, geeft eveneens te denken. Er zou op meerdere zaterdagavonden rooms repertoire zijn gespeeld en ook was er gezongen. De kerkenraad kon Lossy niet oproepen omdat hij geen lidmaat was. Was hij inderdaad rooms?
In de Republiek waren er al met al nogal wat kwesties rond de geloofsachtergrond van de stadsorganisten. Zowel Cornelis Helmbreecker als Pieter de Voys stond te boek als katholiek.[565] De Overijsselse synode stelde in 1618 de vraag: 'offte niet de papistische organisten soeveel moegelijck affgeschaft ende in haer plaetse andere de religie toegedaen sullen gestelt worden?'.[566] Desondanks fungeerde in Kampen tot 1634 een roomse organist. De kerkenraad vroeg de magistraat hem niet door een 'papist' te laten opvolgen.[567] De Groningse organist Jonas werd door

---

[560] Rasch 1972, 167. Pietro Luidhens was musicus van Portugese afkomst. Zijn naam komt in diverse muziekbundels uit de eerste helft van de zeventiende eeuw voor.
[561] Burke 1991 en De Roever 1991 (vooral vanaf blz. 137).
[562] Enschedé 1913.
[563] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 271. Rogier 1947, II, 713-714 Rogier meende dat van Jan Pietersz Sweelinck het geloof niet vast stond en dat Dirck protestant geworden moet zijn. 'Dat voor katholieke musici in de eerste eeuw na de protestantisering ook in het katholieke kerkverband in het algemeen geen emplooi te vinden was, moet op sommige organisten uit de overgangstijd wel een ongunstige sociaaleconomische terugslag hebben uitgeoefend.'
[564] Schouten 1952.
[565] Enschedé 1913, 175. Filippo Baldinucci schreef over Cornelis Helmbreecker: 'Deze was niet alleen lid van de katholieke religie en een *goed* katholiek, maar – hetgeen men nog hoger achten moet – hij was ook door den hemel begunstigd met het bijzondere voorrecht, dat hij, hoever hij ook in de herinnering van zijn geslacht terugging, geen persoon kon aanwijzen, die ooit door kettersche verdorvenheid of door eenig valsch geloof besmet was geweest'.
[566] Kuyper 1899, 446.
[567] GA Kampen, Archief Nederlands Hervormde Kerk, inv. nr. 10, resoluties kerkenraad, 23 juni 1634. Van der Kleij 1995, 59.

de kerkenraad gekapitteld, omdat zijn zoon in het klooster te Munster was ingetrokken; hij verdedigde zich met het argument dat kinderen buiten de invloed van hun ouders misleid konden worden. Toen hij zijn twee zoons als vervanger wilde laten optreden, bepaalde de kerkenraad op 8 januari 1660 dat organisten voortaan gereformeerd zouden zijn.[568] In 1642 verzette de Utrechtse kerkenraad zich tegen de plannen een roomse jongeman aan te stellen als organist van de Jacobikerk.[569] De raad verzocht de magistraat 'dat in toekomende niemant tot eenige dienst in de kercken, als organisten […] worden aengenomen dan van de voorseyde Gereformeerde Religie'. In 1667 werd Johan Carel Valbeeck beiaardier van de Utrechtse Dom. Hij bespeelde in een van de schuilkerken onder de mis het orgel. In 1673 werd Johan organist van de Dom. Op dat moment was de Dom weer aan de roomsen toegevallen vanwege de Franse bezetting. Toen deze kerk opnieuw gereformeerd werd, bleef hij echter in functie. In de genoemde gevallen was de geloofsachtergrond niet onoverkomelijk, zolang een organist alleen voor en / of na afloop van de kerkdiensten speelde, zelfs als hij roomse wijsjes speelde. Als hij de gemeentezang ging begeleiden lag de zaak moeilijker. Desondanks verzorgden in de achttiende eeuw enkele roomse organisten de psalmbegeleiding in de Utrechtse Dom.
Deze bedenkingen werden niet alleen in gereformeerde kringen geuit. Ook in het pauselijke kamp was er weerstand tegen katholieke stadsorganisten.[570] In 1650 had de Utrechtse apostolisch vicaris aan de roomse priester Joannes Wijchovius advies gevraagd of katholieken in een ketterse kerk het psalmgezang mochten begeleiden. Die vond het een grote zonde, het was niet goed als roomse organisten samen met de gereformeerden musiceerden, of het nu met de stem of met het orgel was.[571] Geïnteresseerden in het ambt uit eigen kring konden maar beter van hun plannen afzien. Expliciet noemde Wijchovius de katholieke organisten van Den Haag en Haarlem die functioneerden zonder dat de priesters hen hiervan afhielden.[572]
Al dit gekrakeel aan de kant van de kerkelijke overheden was voor het grote publiek nauwelijks interessant, zoals onder andere blijkt uit de volgende anekdote.[573] Bij dit verhaal – dat in verschillende bronnen voorkomt – wordt nogal eens de naam van Cornelis Helmbreecker genoemd.[574]

> Nadat de Synode van Dordregt geyndigt was, vergde men niet alleen de Theologanten, maar ook de professoren van andere wetenschappen en de schoolmeesters, ja selfs d'orgelisten, het ondertekenen van de Canons der synode. Zeker orgelist, in eene der groote steden van Holland, weygerde dese ondertekening te doen, seggende, dat zijne konst geen gemeenschap had met dese of die leere; dat hij in de kerk wel speelde, maar niet predikte. Als dit excuus niet hielp, so voer hij voort: Mijn Heeren ik kan de Canons van Dordregt niet tekenen, maar ben bereyd, indien men ze op nooten wil zetten, deselve op het orgel in de kerck te speelen.

Men moet voorzichtig zijn om mensen meteen calvinistisch of rooms te noemen. Tussen beide uitersten bestond een grote middengroep. De mensen daarin konden doorschieten naar een protestantse kerk, maar ook terugkeren naar Rome.[575] Rond 1600 was de religieuze kaart nog heel diffuus en de toestand plastisch. Het is niet moeilijk redenen te bedenken waarom organisten zich tot Rome voelden aangetrokken. De eerste generatie organisten na de Alteratie was nog opgeleid in het roomse liturgische orgelspel en bezat heel wat oud repertoire. De compositiestijl werd niet dadelijk aangepast, mede omdat er nauwelijks typisch gereformeerde muziek ontstond en zelfs gevraagd werd. De Leidse organist Cornelis Schuyt en de Amsterdamse speelman en organist Anthoni Pannekoeck hadden in hun bibliotheken nog veel repertoire uit de katholieke liturgie.[576] Ook was er de bekoring van een geloof waarin muziek bij uitstek gezien werd als het voertuig voor

---

[568] GA Groningen, Archief Nederlands Hervormde Kerk Groningen, H XIII, Acta consistoralia, 2 oktober en 27 november 1659 en 8 januari 1660.
[569] Vlam 1971, 233-234.
[570] RA Utrecht, Archief Oud Bisschoppelijke Clerezij, inv. nr. 1362. Met dank aan dr. A.H. Vlagsma te Wolvega voor het beschikbaar stellen van dit stuk. Vertaling van Dr. R.A. Rasch te Utrecht.
[571] In hoofdstuk III beschrijven we voorbeelden dat katholieken in de stadskerken musiceerden.
[572] Voor Den Haag: Vente 1962, 187. Voor Haarlem: Enschedé 1913.
[573] Van Overbeke z.j. Zie ook Dekker 1984.
[574] Schwartz 1989, 128. Helmbreecker was lid van het Kerstgilde als erfgenaam van stoel 45 die al sinds minstens 1625 in de familie was.
[575] Groenveld 1995.
[576] De inventaris van Cornelis Schuyt in Rasch 1994. De inventaris van Pannekoeck in GAA, NA, inv. nr. 2717A, blz. 259, 19 januari 1661.

de lof van God. Bij de katholieken en hun sympathisanten vinden we een hoge waardering voor het religieuze element van het orgelspel. Dit is verwoord in het Cecilialied waarvoor Dirck Sweelinck de muziek componeerde.[577] De waarschijnlijk katholieke Sweelinck musiceerde vanuit zijn geloof en zo was hij – zoals Vondel verwoordde – in staat 'zielen te vangen' en wel door ze 'by heur oren op te hangen'.[578]

> Maeck vreucht nu over al, die Musica beminnet, met zangh en spels geschal, met orgel en trompet en nu Gods loffsangh met Caecilia beginnet die tot Gods eer, nu weer haer neer tot singhen set. Caecilia vol deucht, die u is voorgetreden, volght haer soo ras ghy meucht, met vreuchden kuis gesangh van hemel zoetheit vol, en goddelycke reden, ter eer van uwen Godt u leven dagen langh.

De realiteit kon wel eens zijn dat de meeste stadsorganisten in de Republiek tot de kerkelijk onbesliste groep behoorden. Dan bestonden er veel minder bezwaren tegen het spelen van zowel psalmbewerkingen als kerstliederen. Alleen vanwege het *kindje wiegen* of het spelen van madrigalen kan men een van hen niet meteen rooms katholiek verklaren. Dit is een typische benadering uit verzuilde tijden, neigend naar een anachronisme.
Hoe het ook zij, Jacobus van Noordt was de eerste Amsterdamse stadsorganist die belijdenis had gedaan in de gereformeerde kerk en die geregeld aan het Heilig Avondmaal verscheen. Na 1652 maakten katholieken in de stad aan het IJ geen kans meer op deze baan.[579]

1.5.7. De kunst

In de middeleeuwen waren het uitvoeren van orgelmuziek en het luisteren ernaar verstrengeld binnen het totaal van de liturgie. De organist trad daarbij op als deel van de kerkelijke gemeente. Toen in de renaissance het aanzien van de instrumentale muziek groeide, ontstond een scheiding tussen uitvoerder en publiek. Om aan een veeleisend publiek te voldoen, ging men op zoek naar verfijning en vergroting van technische vaardigheden. De musici – vooral de componisten onder hen – zorgden geleidelijk aan voor een bredere theoretische basis, waarin 'harmonie' niet langer verwees naar het aloude begrip van de Harmonie der Sferen.[580] Eerder werd harmonie gezien als een geheel van wetten waarop de kunst van de muzikale stijl was gebaseerd.[581] Zo kwam de muziekcultuur op een meer rationele basis te staan.
Toch lijken Hollandse organisten tot ver in de zeventiende eeuw te hebben vastgehouden aan het oude wereldbeeld. Dit kan worden opgemaakt uit een andere anekdote uit de verzameling van Aernout van Overbeke:[582]

> Du Sart, organist tot Haerlem, hoorde dat de son de heele werelt om liep, neen seijde hij, dat kan niet wesen, want ik heb se dickwils op haer laegst in den avond gesien, en bemerckt dat sij daer noodsakelijk stuijtte. R. Hoe komt hij dan aen d' andere zijde van den hemel 's anderen daegs weer op. D. Sij loopt deselfde weg weerom. R. Dat souw men niet sien konnen. R. Hoe duijvel woudt gij het sien, sij doet het bij nagt.

Joan Dusart die geloofde in een platte aarde, was niet door het Copernicaanse denken geraakt. Hij zal een aanhanger van de idee van de Harmonie der Sferen zijn geweest. Muziekmeester L. Vredeman uit Leeuwarden gaf de muziek in zijn *Isagoge Musicae* van 1610 duiding door te stellen dat God, 'de eenichste auteur van de musijck', die uit genade had gegeven tot vermaak en troost. Vredeman bewees dit door te stellen dat zelfs de vogels in de hemel en de kleine kinderen in de wieg tot rust en stilte gebracht werden 'door het soet gesanc van hare voesters'. Ook Sweelinck was door de sferenmuziek geraakt, zoals blijkt uit de opdracht van zijn tweede bundel Psalmen.[583] Deze harmoniegedachten uit de oude muziekfilosofie weerhielden hem er niet van gelijktijdig nieuwe muzikale ideeën te ontplooien.
Naast een overtuiging dienden organisten te beschikken over een verfijnd gehoor, een sterk muzikaal geheugen en vaardigheid in het registreren van de diverse klankkleuren. Dat was precies wat Nicolaes Vooght waarnam in het spel van Sweelinck[584]:

---

[577] Livre septième, 1984[2].
[578] Becker 1991.
[579] Verderop zullen we zien dat Evert Havercamp organist van de Oude Kerk werd, terwijl hij eerder organist van de Lutherse Kerk was.
[580] Zie hoofdstuk III voor een nadere uiteenzetting over de Harmonie der Sferen.
[581] Fubini 1990, 121.
[582] Van Overbeke z.j., blz. 33.
[583] Den Hertog 1992, 75-76.
[584] Curtis 1987[3], 221.

> Hoe vloeyden uwe thoon, hoe dreef u juyste maet;
> Als elck gegoten pijp zyn toetsingh had gevaet.

Cornelis Plemp bewonderde de vaardigheden van Dirck Sweelinck op het klavier: 'U waarborgt dat de toetsen die u bespeelt met uw vingers en meesterlijke kunst, een muzikale melodie laat horen'.[585] De Amsterdamse organist De Graaf oogstte ontzag door zijn vaardigheid in het variëren met een 'onnavolghlyke gaauwheid, zo met den handen als met den voeten'. Hoezeer waren organisten in staat hun toehoorders te emotioneren? Volgens Dullaert was dat bij Joan Crabbe zeker het geval. In dichterlijke bewoordingen vertelde hij hoezeer het publiek door de orgelklanken werd bewogen.[586] Zoals in de schilderkunst licht en schaduw elkaar aanvullen, zo zette de musicus in zijn muziek de middelen in die muzikale spanning creëren, *diversitas* en *varietas* vooral.[587]

Al zulke praktijken behoorden tot de conventies die bepalend waren voor het spel van de Hollandse organisten. Zij waren vakmensen, wier belangrijkste deskundigheden waren de beheersing van het klavierspel en de kennis van de theorie. Ze werden 'constenaar' genoemd, wat niet veel meer betekende dan vakbekwaam ambachtsman. Het woord 'conste' staat immers voor kennis, handwerk of ambacht.[588] De kerkmeesters van de Nieuwe Kerk te Delft benoemden in 1451 een organist, priester Lambrecht, die in de bronnen werd aangeduid als 'sonderlinghe constenair'.[589] Tegenwoordig ziet men het musiceren nogal eens als een vorm van zelfexpressie.[590] Dat was de zeventiende-eeuwer bepaald vreemd. Om dat beter te begrijpen, even een uitstap naar de schilderkunst. Volgens de Haarlemse kunstschilder Karel van Mander streefde een Nederlandse kunstschilder vooral naar 'eere en ghewin'. In de Italiaanse opvattingen werd het gewin lager aangeslagen dan de eer, terwijl in Nederland niemand neerkeek op het geldelijke aspect. Niet dat men het financiële op één lijn stelde met eer – iets dat kon leiden tot blijvende roem. Volgens Van Mander kon men zich beter met de schilderkunst bezighouden dan met de dichtkunst, omdat deze geen 'meel in de keucken' bracht. Dat het gewin ook voor de organisten gold, blijkt uit de oproep van de Leidse burgemeesters aan hun organist Jan van Velsen om stevig te oefenen, opdat hij in staat zou zijn de 'gemeente tot sijn gehoor willich te maecken, aen te locken ende te trecken tot eere van deser stede ende van hemselven'.[591] Hoe meer mensen er kwamen, hoe groter de populariteit, hoe meer kans op een voorspoedige carrière. Pas in de achttiende eeuw werd – in elk geval in de schilderkunst – een andere instelling waarneembaar. Arnold Houbraken maakte onderscheid tussen hen die 'de konst oeffenden uit enkele geneigtheit en liefde tot de zelve' en degenen die de kunst beoefenden 'ter liefde van hun zelf en om het voordeel dat zy geeft'.[592] Hoewel dit het verschil tussen amateur en professional zou kunnen beschrijven wordt hier tegelijk een kunstenaarsethiek geschilderd die in negentiende eeuw pas werkelijk zou landen.

Toch speelde 'eere' voor organisten een belangrijke rol, zoals voor zoveel zeventiende-eeuwers. Ook Jan Pietersz Sweelinck kreeg veel lof. Lof, door Fama uitgestrooid, leidt tot eer, en die weer tot eeuwige roem! Nicolaes Vooght werd niet moe om te verduidelijken hoe men van diens muziek had genoten:[593]

> De spyse was 't begrip van 't ongehoorde speelen,
> Die ghy met miltheyd ginght de hongerige deelen:
> Den drank, de soete vocht, die onze ziel verheughd,
> Was uwe lieflijckheyd; een vroe-Vrou vande vreughd

---

[585] Tollefsen 1971, 119. Het citaat is een vrije vertaling uit het Latijn.
[586] Bloemkrans 1659, 540-543.
[587] Noske 1988, 128-129.
[588] Verdam 1932, 304. Elias 1991, 108. Elias maakte onderscheid tussen ambachtskunst en kunstenaarskunst. Ambachtskunst is een kunstproductie voor een persoonlijk bekende opdrachtgever die sociaal hoger staat dan de kunstproducent. De fantasie van de kunstproducent is ondergeschikt aan de artistieke smaak van de opdrachtgevers. Het sociale karakter van de artistieke producten was sterker dan het individuele karakter, gesymboliseerd door wat wij 'stijl' noemen. Kunstenaarskunst is dan creatie van een artistiek product voor de markt van anonieme kopers via de eigen winkel van de producent of via tusseninstanties als kunsthandelaars, muziekuitgevers, impresario's. Verandering van het machtsevenwicht ten gunste van de kunstproducenten ontstaat als zij bij het publiek een consensus over hun talent kunnen bewerkstelligen. Zo groeide de onafhankelijkheid van de kunstenaars van de maatschappelijke artistieke smaak en ontstond sociale gelijkstelling van kunstenaars en kopers van kunst (democratisering).
[589] Oosterbaan 1958, 210, 214-215. In de kroniek waarin dat is geschreven, staat ook te lezen dat de vijftiende-eeuwse kerkmeesters 'de const ende eer deser kercken seer beminden'
[590] Emmens 1979, 169-170.
[591] Annegarn 1973, 74.
[592] Houbraken 1721 II, 337, verg. blz. 220 e.v.
[593] Curtis 1987[3], 221.

> Een rechte Voesteres, die ons gemoet gingh prangen [persen]
> Tot geenen ydelheyd, maer Goddelycke sangen,
> Die hebben hert en ziel door haere beweechlyckheyd,
> En ons in eenen hof vol zoete reuck geleyt.

Uit het 'grafschrift in voorraad' dat Constantijn Huygens enkele jaren vóór het overlijden van Pieter de Voys schreef, blijkt het belang van de eer.[594] De organist zou zich miskend hebben gevoeld, omdat slechts een enkeling van de Haagse bevolking begrip had voor zijn kwaliteit.[595] Hier werd eer ver boven het gewin gesteld, maar het gebrek aan aandacht bij het publiek deed die eer geen goed.[596]

> Syn liefste ryckdom was Kunst en gunst van soet volck,
> Dat synen lof verhief tot tusschen maen en wolck.
> […]
> Maar wat hy songh of peep, hy kost nau ooren vinden
> Die sijn' door-wetenschap begrepen of besinden,
> Besinden met verstand: soo voelde hy syn' lof
> Voor 't meerendeel misduydt, en selden meer als grof.
> Dat speet hem; en hy docht 't was lang genoegh gestreden
> Om blinde liefhebbers te brengen tot de reden.

Jaren na de dood van De Voys verklaarde Huygens in een kwatrijn zijn waardering voor deze musicus:[597]

> Lagh aller Meester hier soo doof niet als hij blind was,
> Hij beter orgelist van dat hij schier een kind was
> Dan die m'er nu toe kiest, Hij sprong wel uijt het Graf,
> En joegh de brodders van sijn heerlijck Orgel af.

1.5.8. Hollandse orgelstijl

Hoewel het onmogelijk is om het precieze aantal organisten in de Republiek te bepalen, waren er in het midden van de eeuw, verdeeld over het hele land en genomen over hetzelfde jaar, ver boven de honderd.[598] In alle steden en ook in dorpen (vooral buiten Holland en Zeeland) stonden orgels en waren organisten. Deze beroepsgroep was zelfs groeiende, want waar men behoefte kreeg aan gemeentezangbegeleiding kwam er weer een orgel en dus een organist bij. Zodoende nam het aantal praktiserende organisten naar het eind van de eeuw nog aanzienlijk toe. Onder hen moet men wel professionele beoefenaren scheiden van amateurs en dus concluderen tot verschil in status.
Al kon het ambt de bezitter aanzien opleveren, qua salaris en aanstellingsbeleid was hij niet beter af als andere ambtenaren, zoals de koster van een grote stadskerk, de stadsarchitect of de chirurgijn. Wel zag iedere stad zijn getalenteerde organist als een prestigeobject, evenals het kostbare orgel.[599] Dat kwam omdat de distributie van de welvaart elke stad veroorloofde op haar eigen manier beschavingshaard te zijn. Zij liet zich daarbij niet zelden door gevoelens van wedijver en concurrentie drijven.[600] Iets daarvan klinkt door in het verzoek om salarisverhoging van Van Bochem uit Alkmaar (1637):[601]

> Dat het uwe E. gelieve van gelycke te considereren dat meest alle de nabuerige steden ('t welck aen suppliant heel wel bekent is, ende seer bereijt is aen uwe E. Heeren te doen blijcken) de soberheyt der tijden ingesien,

---

[594] Vlam 1965, 246. Worp 1913, 230. Constantijn Huygens schreef in een handschrift: 'Mr Pieter de Voys, onsen blinden vermaerden orgelist'. De Voys had hem en zijn zonen klavecimbellessen gegeven en toen diens zoon Alewijn de Voys in 1626 naar de functie van Domorganist te Utrecht solliciteerde, beschikte deze over een referentie van Huygens.
[595] Damsteegt 1987, 121. De gedichten zijn te vinden in Worp 1895 vierde deel, 260 en 261.
[596] GA 's-Gravenhage, DTB. De Voys werd op 26 mei 1654 in de Grote Kerk te 's-Gravenhage begraven. Worp 1896 vijfde deel, 260-261 (op het jaartal 1652): 'De wereld was soo blind in blinde Pieters waerde, Dats' hem nam voor gemeen gewasch van Hollandsch' aerde. Dat speet hem, en hij stierf in 'tspijt, of oock daer af: So raeckt d'een blinde door den anderen in 'tgraf.'
[597] Worp 1898 achtste deel, 266 (op het jaartal 1681).
[598] Over enige tijd hoop ik een overzicht van de zeventiende-eeuwse organisten uit het gebied van het huidige Nederland te publiceren.
[599] Meischke 1988. Men maakte ook gebruik van elkaars specialismen. Meischke liet zien dat stadsbesturen al vanaf de veertiende eeuw allerlei vakmensen naar elkaar toestuurden om technische innovaties te bestuderen, die de stad ten goede kwamen, en voor specifieke klussen. We zagen dat al eerder bij de organisten die de orgels kwamen keuren; ook de stadsarchitecten werden geregeld elders uitgenodigd om advies uit te brengen. Zie daarover bijvoorbeeld Kolman 1993, m.n. 320-321.
[600] Zie het algemene verschijnsel van de stedenlof. Daarover in Blaas 1986, 20, Huizinga 1941, 61-62 en vooral ook Groenveld 1998.
[601] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1847.

> ende oock gelet hebbende op harer organisten avancement in de konste, niet alleen haer orgelen hebben doen repareren, renoveren, vergrooten, ende nae de maniere des tegenwoordighen tyts, met meerder clavieren, pedalen ende dergelycke daeraen dependerende, doen Accomoderen […].

Al behoorden zulke uitspraken bij het genre van het verzoekschrift, het is meer dan een retorisch middel. Van Bochem noemde expliciet de steden waar orgels waren gerenoveerd en waar organisten meer salaris hadden gekregen: Amsterdam, Leiden, Delft, Haarlem, Gouda, Hoorn.

> 't Welck den organisten buyten twijfel groote couragie gheeft ende aenprickelt om tot danckbaerheydt van de ontfangene weldaen geen moeijten noch arbeijt te sparen, om merckelyck loff, reputatie ende luijster van haere steden tot den hoochsten trap van wetenschap te geraecken, ende in haere konsten t' excelleren.

De onderlinge wedijver droeg bij tot het ontstaan van een typisch Hollandse orgelstijl. Want wat de een had, wilde de ander ook hebben. De orgels werden steeds weer aangepast met de modernste snufjes. Dat wijst er ook op dat de muzikale praktijk steeds veranderde en dat men nieuwtjes – in andere steden geïntroduceerd – ook in de eigen stad wilde horen. Goed voorbeeld van die onderlinge rivaliteit is het voorkomen door Den Haag dat Pieter de Voys naar Amsterdam werd weggekocht in 1622. Daarnaast zorgden de stadsorganisten bij hun opleiding van jonge musici ook voor eenheid van stijl. De invloed van vader en zoon Sweelinck is dan ook door verschillende dichters geboekstaafd. Door hun specifieke stijl en ook door de kwaliteit van hun uitvoeringen legden zij de andere organisten impliciet een norm op. De dichter François Snellincx vergeleek de Haarlemse organist Joan Dusart, 'den Fenix der Maatzangeren', dan ook met Sweelinck en met Cornelis Helmbreecker:[602]

> Gy deedt uw Vingers niet zoo haast op stekken springen
> Of 't maatzangkundigh volck voer dus in reeden uit
> Wat goddelykker galm komt door de pypen dringen?
> Maakt Hellembreeker weer, of Zweelingh dit geluid?
> Neen! Riep men, 't is Du-Sart! Die dus zijn kunst laat horen,
> In wien de geesten van die beide zyn herbooren.

In zijn lofdicht op Joan Crabbe gaf Joan Dullaert eveneens een nadrukkelijke verwijzing naar Sweelinck[603]:

> Gij breekt op Zwelings edle zwier,
> Uw psalmen geestig in der haast,
> En op zo veelderlei manier
> Dat keurige ooren staan verbaast.

In het spel van Crabbe was volgens Dullaert de invloed van zijn voorganger Jan Baptist Verreyt, van vader Jacobus Crabbe uit Alkmaar, de Leidse organist Alewijn de Voys, de Haarlemse organist Cornelis Helmbreecker en Jacobus van Noordt van de Oude Kerk te Amsterdam te beluisteren.

> Uw vader Krab, de Vois, Verrijt,
> En Hellembreker, en Van Noord,
> Die worden, tot twee stedens spijt,
> In uw handeling gehoort.

Uit deze passus blijkt dat Crabbe – voor zijn benoeming in Rotterdam – ook in andere steden had voorgespeeld: Haarlem en 's-Hertogenbosch.[604] Een vertegenwoordiger van de Hollandse orgelstijl kon terecht in een uitgestrekt gebied. Dat blijkt ook uit een grap van Aernout van Overbeke, die rond 1670 in Den Haag de ronde deed:[605]

> Floriaen den organist was besigh om des avonts in de kerck het *Vader Onse* te spelen, daer was veel volcks, alsoo hij een vermaert M^{r} was, maer het ging soo kreupel, dat hij er selfs over beschaemt was, en seyde afkomende tegens de vrienden, ik ben stuck machtig verlegen in het *Vader Onse* sulcken lichten stuck soo te

[602] Rintjes 1657, 47-49. Of hier gedoeld werd op Dirck Sweelinck is niet duidelijk. Voor Helmbreecker, zie ook Vlam 1954.
[603] Bloemkrans 1659, 540-543.
[604] Van Nieuwkoop 1988, 514 en 596. In Haarlem was in 1655 een vacature vanwege het overlijden van Guillaume d'Aspijck. Joan Dusart werd benoemd. Isack de blaser ontving *f* 1.8.0 'van 't blaesen op den dag als de orgelisten voor de heeren om prijs speelden'. Mosmans 1921, 10-11.In 's-Hertogenbosch was in 1655 een vacature vanwege het overlijden van Nicolaas Stroombergen. Zijn plaats werd door Nicolaas Simons ingenomen, die fungeerde als vervanger. Het is curieus dat men aantekende dat er zich geen 'expert meester' aandiende.
[605] Van Overbeke z.j. Zie ook Dekker 1984.

> brabbelen, ik weet niet wat ik seggen sal, of het moet komen, dat ik desen orgel ongewoon ben. Wat drommel, seij Leendert, den blaesbalcktreder, hebt gij het *Vader Onse* gespeelt dan is het geen wonder, dat gij gebrol hebt, het is mijn schult en niet des orgels, want ik heb *de 10 Geboden* geblasen'.

Floriaen was niet de organist van deze kerk, want hij was niet gewend dit orgel te bespelen.[606] Deze vermaarde musicus trok veel publiek. Hoewel hij het *Onze Vader* speelde, had het ook de *Tien Geboden* kunnen zijn. Omdat deze liederen in de Gereformeerde Kerken geregeld werden gezongen, behoorden ze tot het standaardrepertoire.

1.5.9. Componeren

De titel componist was in Nederland ongebruikelijk. Toch noemde de kerkenraad van het Gelderse Varsseveld Wessel te Boeckhorst in 1678 een 'geëxperimenteert organist ende componist'.[607] Wat dat inhield? Van deze man is geen compositie teruggevonden. In het vierde hoofdstuk zal duidelijk worden dat componeren niet noodzakelijk hoefde te betekenen dat men composities uitschreef. Toch werden er wel eigen werken gepubliceerd al was dat niet zo gebruikelijk. De enige klaviercomposities die op de drukpers terechtkwamen, waren de *Tabulatuurboecken* van Hendrick Speuy en van Anthoni van Noordt.[608] In 1610 gaf de Dordtse organist Hendrick Speuy *De psalmen Davids, gestelt op het tabulatuer van het orghel ende clavecymmel* uit.[609] Dit was een werk dat zich volgens het woord vooraf richtte op de jeugd. Speuy ging gewiekst te werk. Hij stuurde exemplaren van zijn boek naar een flink aantal steden van de Republiek en kreeg daarvoor forse vereringen. Al met al sprokkelde hij meer dan een jaarsalaris bij elkaar.[610] Toch vond dit lucratieve voorbeeld geen navolging. Van Noordt gaf zijn boek in 1659 uit en besteedde er veel tijd, energie en kosten aan om het werk op de drukpers te krijgen. Het lijkt erop dat het boek geen wijde verspreiding heeft gekend. Sweelincks klaviercomposities zijn slechts in handschrift overgeleverd, ze werden tijdens zijn leven nooit gedrukt.
Wel zochten organisten afzetgebied bij de amateurmusici. In 1646 en 1649 verschenen bij de Amsterdamse uitgever Paulus Matthijsz delen van *'t Uitnemend Kabinet*, bundels met muziek voor twee of drie instrumenten.[611] Onder de componisten vinden we de stadsorganisten Cornelis Helmbreecker, Pieter de Voys, Willem Jansz Lossy en Jacobus van Noordt. Rond 1702 heeft Sybrandus van Noordt drie sonates gepubliceerd, geschreven in de moderne Italiaanse stijl. Doordat organisten het moderne liedrepertoire en dansmuziek speelden, wisten ze de jeugd aan zich te binden. Kenmerkend voor deze aanpak is de bundel die de organist van Medemblik, Hendrick Prins, in 1650 publiceerde: *Medemblicker Scharrezoodtje, ghevangen en ontweydt van verscheyden visschers: overgoten met een sangherssausjen*. De bundel was opgedragen aan vier 'gunstbeidende en kunstlievende' jongedames en bevat voornamelijk geestelijke teksten, gezet op bestaande melodieën van psalmen en gezangen.
Waarom gebeurde publicatie van eigen werk niet op grotere schaal? Het gaf toch mogelijkheden naamsbekendheid op te bouwen? Meestal echter zullen de kosten de baten ruim hebben overschreden. De markt was betrekkelijk klein en de afzet niet gegarandeerd. Componeren – zo benadrukten Anthoni van Noordt en Joan Dusart – was vrijetijdsbesteding, iets voor de 'leedige uuren'.[612] In plaats van de tijd te verbeuzelen, werd een geestesproduct afgeleverd, waarmee

---

[606] Gaat het hier om de Haarlemse organist Floris van Adrichem (1575-1578)? Van Nieuwkoop1988, 360-363.
[607] Archief van het Huis Bergh, inv. nr. 210, Varsseveld. Vóór de Münsterse oorlog was Te Boeckhorst organist in het naburige Terborg en Emmerik, daarna was hij organist te Varsseveld. Veldhorst 2004, 49 en 214. Pieter Nooseman werd in de stadsrekening van de Amsterdamse stadsrekeningen van 1625 'componist' genoemd (hij kreeg een verering). Natascha Veldhorst meende dat de term hier tekstdichter betekende en niet muziekschrijver.
[608] Rasch 1994. Uit de veilingcatalogus van Cornelis Schuyt (Leiden 1616) zou kunnen blijken dat hij van plan was klavierwerken uit te geven, want als nummer 11 vinden we: verscheyden musijckstucken van de compositie van M. Cornelis Schuyt, noch ongedruckt'. Het is opvallend dat dit inventarisnummer ingeklemd staat tussen twee handschriften met klavierwerken.
[609] Speuy1610/1962. Curtis 1987[3].
[610] Lingbeek-Schalekamp 1984, 105. Ook zond Speuy tien exemplaren naar Haarlem, waarvoor hij £ 23.10.0 ontving. Van Nieuwkoop 1988, 91 en 546. In Curtis 1963, 245 staat dat hij 13 exemplaren naar Gouda zond.
[611] Dr. R.A. Rasch verzorgde in 1976 een moderne heruitgave bij muziekuitgeverij Saul B. Groen te Amsterdam. Zie verder Rasch 1972, 1974 en 1986.
[612] Dusart 1653. Het gaat hier om de *Zangwortel en gheestelyke spruit* van Joan Dusart van 1653. Exemplaar in de bibliotheek van het Nederlandse Muziek Archief in 's-Gravenhage. Zie een eerdere voetnoot.

anderen hun voordeel konden doen.[613] Deze houding paste bij het ethos van de burgers uit de Gouden Eeuw.
Wellicht was er ook nog een andere oorzaak om weinig te publiceren. Veel muziekuitgaven werden begeleid door opmerkingen die vrees voor de kritiek van vijandig gezinde beoordelaars verraadden. Hoewel zulke bezorgdheid een retorisch middel kon zijn dat de patronage bevorderde, was er kennelijk ook een sfeer waarbij elke uitgave scherp werd bekritiseerd. Speuy drukte direct na het titelblad een Acrostichon af, gericht tot Zoilos van Amphipolis.[614] De eerste letter van iedere zin vormen bij elkaar de naam van de auteur.

> **Tot Soilum, oft den Schimpers**
>
> H oe volmaeckt een Conste mach zijn bevonden
> E evenwel soo betoont Soilum noch sijnen aert:
> N iet willende sijns selfs fouten eerst doorgronden,
> D eselve verbeteren, eer hy ander beswaert:
> E n al hadd' ick meerder Gheest, dan Orpheus vermaert,
> R as deed' die al het Wildt des Wouts door 't S[p]el vergadern:
> I ck sou hem niet voldoen, tsou voor quaet zijn verclaert.
> C erfeynten [Serf: aan het kwaad of heerschappij der zonde onderworpen]
> is gheen Const, blameren Constenaren.
> K laer bewijs deser Const, gaet de Schrift openbaren,
> S oo dat David Gods knecht, D'selve heeft ghehanteert,
> P asseren deed'hy den Gheest, die Saul quam beswaren,
> E n heeft tot aller tijt Gods Naem daer med' gheeert:
> V wilt u daerom (Beminders) tot dese Const begheven,
> Y dele Const versmaet Godtlijcke, Const doet leven.
>
> *Const doet leven*

Terwijl muziek in manuscriptvorm meestal tot een beperkte kring rond de componist beperkt bleef, kwamen gedrukte uitgaven ook beschikbaar voor vijanden en concurrenten. Stephen Rose heeft geconstateerd dat de kritische atmosfeer een product was van de centrale plaats die de retorica in het onderwijs innam.[615] Men werd getraind om zich op polemische wijze te uiten. Niet zelden lieten degenen aan wie het werk was opgedragen het door deskundigen beoordelen die het aan een streng onderzoek onderwierpen. In een periode dat stijlen snel veranderden, was het niet altijd duidelijk wat de criteria van een goede compositie waren. Dat blijkt ook uit het commentaar dat Constantijn Huygens in 1659 op de composities van Anthoni van Noordt gaf. Hij verwachtte dat zulke werken nauwelijks liefhebbers in eigen land, laat staan in het buitenland, zouden trekken.
Het beperkte aantal overgebleven uitgaven uit de Gouden Eeuw contrasteert sterk met de indrukwekkende orgels en het grote aantal orgelbespelingen in de stadskerken. Er werd veel uit het hoofd gespeeld. Een levenskrachtige orgelcultuur mag niet alleen worden afgemeten aan overgeleverde muziekwerken, zo zal in het vierde hoofdstuk blijken.

1.5.10. Statusindicatoren

In de tijd van de Sweelincks en de Van Noordts werden de massamedia vooral gevormd door pamfletten. Kranten begonnen in omloop te komen, maar die gaven slechts beperkte informatie over de cultuur. Des te opvallender dat de drukker en uitgever Broer Jansz na de dood van Sweelinck, een bericht plaatste in de *Coranto*:[616]

> Voorleden saterdach savonts op den 16. deses [oktober 1621], is binnen Amsterdam overleden dien voortreffelijcken Organist Meester Jan Pietersz Sweelingh, weerdigh een Prince der Musijcken genoemt te werden, om veele treffelijcke Musicale wercken door hem ghecomponeert ende in druck wtghegeven, ende sal noch eerstdaechs uytgaen het vierde deel der Psalmen Davids, door hem in Musijcke ghestelt.

Normaliter was een lofprijzing in de krant slechts weggelegd voor personen van groot openbaar aanzien. De uitgever van de krant was echter een oud-leerling, die dit bericht gebruikte als

[613] Voor noties die te maken hebben met zeventiende-eeuwse opvattingen over vrije tijd, zie Schenkeveld-Van der Dussen 1987.
[614] Speuy 1610, 1963[2].
[615] Rose 2004, 40. Rose noemt ook het voorbeeld van Samuël Scheidt die zijn *Tabulatura Nova* (1624) opdroeg aan de Keurvorst van Saksen. Heinrich Schütz keurde de werken en vond ze 'gar wohl zu hören'. Hij adviseerde een bedrag uit te keren dat lager was dan dat Scheidt had gevraagd.
[616] Tollefsen 1971, 90 en 117.

reclame. In zijn *geschiedenis van Overijssel en met name de stad Deventer, Boek 6 (1619-1640)* meldde ds. J. Revius eveneens het overlijden van Sweelinck, evenals ds. G. Baudartius in diens *Memoryen ofte cort verhael der gedenck-weerdighste gheschiedenissen van Nederland van den jaere 1603, tot in het jaer 1624. Beschreven door Gulielmem Baudartium van Deynse. Het tweede deel, beginnende met het jaer 1620, ende eyndigende in Novembri des jaers 1624* (Arnhem, 1625).[617]
Al eerder dan de krant werden van de helden en de grote geesten van de samenleving portretten en lofdichten uitgegeven: renaissancistische uitingen ter ere van *vires illustri*.[618] Dankzij de drukpers was het mogelijk ze in een behoorlijke oplage af te zetten. De manier waarin dat gebeurde, is een belangrijke statusindicator. In de verbreiding van zijn portret stak Jan Pietersz Sweelinck uit boven al zijn collegae uit de Gouden Eeuw. Zijn leerlingen Heinrich Scheidemann en Jacob Praetorius waren zo onder de indruk van hem dat ze zijn geschilderde portret mee naar huis namen. Een van die portretten hangt in het Gemeentemuseum in ’s-Gravenhage. Het was geschilderd in 1606 toen Sweelinck volgens het randschrift 44 jaar oud was.[619] De meester vleit als het ware beide handen op de lijst, waarbij de linkerhand een gebaar maakt dat in retorische zin verwijst naar: ‘ik verzeker mij van een gehoor’.[620] Voor een musicus een welsprekend gebaar! Na de dood van Sweelinck maakte Joan Muller een gegraveerd portret, waarvan er – getuige het aantal bewaard gebleven exemplaren – veel zijn verkocht. Vondel schreef het bijbehorende gedicht:[621]

> Op meester Joan Pietersen Sweling
> Phoenix der Musijcke, en Orgelist van Amsterdam.
>
> Dit ’s Swelings sterflijk deel, ten troost ons nagebleven;
> t’ Onsterflijk hout de maat bij God in ’t eeuwig leven;
> Daar streckt hij, meer dan hier kon vatten ons gehoor,
> Een goddelijcke galm in aller Englen oor.

Verder is alleen de gegraveerde afbeelding van Sybrandus van Noord met het gedicht van A. Alewyn (rond 1702) teruggevonden. En dat terwijl het heel normaal was portretten te laten schilderen. Uit de boedelinventaris van Jacobus van Noordt blijkt dat hij over portretten van zichzelf, zijn broer Anthoni en zijn vader Sybrandus, beschikte. Dirck Sweelinck liet zich door de bekende kunstschilder Jan Lievens afbeelden, een favoriete portrettist van de betere standen. Vondel voorzag het portret van een gedicht en verwees naar de bijzondere kwaliteiten van de organist van de Oude Kerk:[622]

> Aldus heeft Livius ons Zweling afgebeelt,
> Maer niet zijn’ Fenixgalm, uit ’s vaders asch geteelt,
> De neef, de grootvaêr, en de Fenix vader zongen
> Een eeuw den Aemstel toe met hemelsche orgeltongen.
> Zoo Thebe door een lier tot zulk een’ wasdom quam,
> Wat zou men dichten van het orgel t’Amsterdam?
> Daar David en Orlande om strijt zich laten horen,
> Als Diedrick zielen vangt, en ophangt by heur ooren.

Het lijkt niet aannemelijk dat het portret van Dirck veelvuldig is gekopieerd, anders waren er wel exemplaren bewaard gebleven.
Vondel, zoals wij al zagen, was niet de enige die de Sweelincks lof toezwaaide. Ook Cornelis Plemp en Caspar Barlaeus droegen bij aan diens faam. Hun gedichten kenden een beperkte verspreiding, gezien het feit dat ze slechts in autograaf zijn overgeleverd. Bedoeld voor een bredere kring was de *Lykklacht over de doot des voortreffelycken ende wijt-beroemden Meesters Ian Pietersz Sweeling, organist binnen de stadt Amstelredam ende overleden den 16 october 1621.* Dit gedicht van Nicolaes Vooght was te koop bij een boekhandelaar op de Damsluis.[623] Ook andere

[617] Budé 1998, 19-20 en Baudartius 1625, 23.
[618] Schenkeveld 1994, 42-47. Volgens Schenkeveld staat het onderzoek over het lezerspubliek nog in de kinderschoenen. De lezers van gelegenheidspoëzie zoals grafdichten zouden in eerste instantie bij de gasten van de plechtigheid gezocht moeten worden.
[619] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 261-263. Het genoemde schilderij hangt nu in het Haagse Gemeentemuseum. Zie verder Curtis 1987[3], 213.
[620] Den Hertog 1992, 74 en Spies 1979, 13.
[621] Verwey 1937, 824.
[622] Verwey 1937, 827.
[623] Curtis 1987[3], 217-224.

stadsorganisten viel de eer van een lofdicht te beurt. De invloed van Vondel op de stijl ervan is evident. In de *Bloemkrans van verscheyden Gedichten* staan twee gedichten van de hand van dichterkoopman J. Dullaert: *Op 't klokkespel van mr. Jakob van Oort* en *Aen den geest- en kunstrijken M^r Joan Crabbe, orgelist tot Rotterdam*.[624] In andere bundels staan gedichten op de Haarlemse stadsorganist Joan Dusart en de Middelburgse organist Remigius Schrijver.[625] Hieruit kunnen we opmaken dat de stadsorganisten een plaats hadden binnen het intellectuele en culturele stedelijke van de Republiek. Er waren heel wat topoi voor zulke lofdichten. De Amsterdamse schoolmeester Anthoni Smijters gaf in 1620 als epitheta [bynamen of toenamen] of woordcombinaties – bedoeld om bij het dichten te inspireren – bij het woord 'orgelist': 'Muzikaal, Orpheus'kind, speler, fantastiek, kloekzinnig, kunstig, excellent.'[626] Deze termen zijn inderdaad terug te vinden in de overgeleverde gedichten.
Mochten lofdichten inderdaad een graadmeter voor de (hoge) status zijn, dan stonden organisten uit de families Lossy en iemand als Anthoni van Noordt bij het grote publiek niet sterk in de belangstelling. Droegen zij minder de betekenisvolle symboliek uit die zo kenmerkend was voor de Sweelinckschool? Vondel lijkt in hoge mate geïnteresseerd te zijn geweest in de grote uitvoerende talenten, de Sweelincks en Salomon Verbeeck. Was deze voorkeur bepaald door hun sympathie met het katholicisme? Jacobus van Noordt moest het doen met een vers van Dullaert, een minder betekenende dichter. De beschikbare informatie geeft bij dit soort dichtwerken weinig mogelijkheden door te dringen in de achterliggende motieven.

1.5.11. Andere musici

In de zeventiende Eeuw waren er verschillende soorten musici in stadsdienst. Hun status plaatste hen in een eigen sociale piramide. Onderaan stonden de torenwachters met hun trompet en de ratelwachters. Zij werden nauwelijks gezien als echte musici, want ze gaven alleen signalen op hun trompet en lieten eenvoudige melodieën klinken. De stadsmusici en beiaardiers werden wel voor vol aangezien, maar zij stonden onder de organisten, die dan ook meer verdienden.

Fig.1.29. Een Haarlemse torenwachter (Delfts Blauw bord in Frans Hals Museum).

1.5.11.1 Torenwachers en stadsmusici

Oorspronkelijk waren de Amsterdamse stadsmusici tegelijk torenwachter. In de zestiende eeuw werden ze steeds meer uitvoerend musicus. Vanaf 1521 speelden de vier 'trompers of speelluyden' elke morgen en avond enkele liedjes vanaf de toren van het stadhuis, 'en op alle feesten waar men het begeeren zal van stadswege, en mede uit te trekken ten oorlog'.[627] In 1557 was het jaarsalaris van een stadsspeelman opgelopen tot *f* 36 met *f* 7,50 kledinggeld als emolument. Dat bedrag steeg in 1563 met tien gulden. Bovendien hadden deze musici het privilege op Nieuwjaarsdag langs de huizen te gaan om geld voor hun nieuwjaarswens op te halen en bij uitsluiting van vreemden op bruiloften en feesten te musiceren. Alles bij elkaar kwam een stadsspeelman zo aan een behoorlijk inkomen. Na de Alteratie werd de functie van torenwachter en stadsmusicus gesplitst. De torenwachters nieuwe stijl bespeelden dagelijks hun trompet waarop ze signalen lieten horen. Op

[624] *Bloemkrans* 1659, 540-543 en 553-554.
[625] Rintjes 1657, 47-49.
[626] Van der Sijs 1999, 153. Het werk van Smijters was bedoeld voor dichters 'maer oock om alle andere Nederduytsche compositien te vercieren'.
[627] Spruit 1969, 95-107. Scheurleer 1901-1904, 38-39.

elke stadstoren – zoals de toren van de Oude Kerk en later ook die van de Zuiderkerk en de Westertoren – stonden twee wachters, zodat de een kon rusten, terwijl de ander over de stad uitkeek. Bij brand of ander onraad dienden ze meteen alarm te slaan.[628] Na het luiden van de uurklok staken ze hun trompet. Meestal waren dit soort wachters niet bijzonder muzikaal geschoold. In elk geval werd geen hunner ooit stadsmusicus. Wel vertrokken sommigen als trompetter naar de Oost op een VOC-schip.[629]
Beroepshalve waren de ratelwachters ook muzikaal actief.[630] Zij hielden de wacht over de stad met hun het signaalinstrument als legitimatiebewijs. Deze mannen – vóór 1672 waren er meer dan tweehonderd en nadien dubbel zo veel – zongen iedere nacht om vier uur een lied en tijdens de Kerst en met Nieuwjaar aangepaste liederen. Al ging het hier niet om professioneel geschoolde zangers, hun zang droeg bij aan het stedelijke muziekklimaat.
De stadsmusici waren mannen – nooit vrouwen – die van tijd tot tijd voor hun broodheer moesten musiceren en tegelijkertijd een licentie, bijna monopolie, hadden voor particuliere optredens. Zij speelden op blaas- en strijkinstrumenten en waren geschoolde vakmensen, zowel op het terrein van de vocale als instrumentale muziek. Naast het verzorgen van bespelingen waren ze, zoals eerder gezegd, de eerst aangewezenen voor bruiloften en partijen. Daarbij ontmoetten ze concurrentie, vooral musici van buiten de stad die zich hier tijdelijk of zelfs definitief vestigden. Op verzoek van de stadsspeellieden verklaarde de ‘musicijn’ van de Hertog van Brunswijk, dat de stadsmusici in bijna alle Duitse steden – Brunswijk, Hildesheim, Helmstedt, Minden, Bremen, Osnabrück – de voorrang hadden om op bruiloften en banketten te spelen.[631] Het Amsterdamse stadsbestuur nam het echter niet op voor de eigen speellieden. Vandaar dat deze musici in 1621 een klacht indienden over ‘Engelsen, Duytsen, Fransen, Walen en anderen’ die zich niet ontzagen de burgers te vragen op maaltijden en feesten te mogen spelen, waardoor hun ‘het brood uytte mont wort genomen’.[632]
De overheid stelde een keur op. Elke Amsterdamse burger die de stadsmusici passeerde bij het aannemen van een opdracht, kreeg voortaan een boete van drie gulden. Vanaf 1648 werd dit bedrag opgetrokken tot zes gulden: het maximumbedrag dat de stadsmusici voor een nacht spelen mochten verdienen.[633] Het salaris van stadswege was niet hoog, omdat men op de vrije markt behoorlijk wat bij elkaar kon sprokkelen. Artus Geerdincx ontving in 1605 vierentwintig gulden, Cornelis Willemsz werd in januari 1614 aangenomen als stadsspeelman voor twintig gulden jaarlijks. Vijf jaar later was dit bedrag opgelopen tot honderd gulden.
Hoezeer een stadsmusicus zich kon ontplooien bewijst het geval van de Engelsman Eduard Hancock. Hij was een vaardige bespeler van de luit, die zijn huis aan het Rokin *De Tower van Londen* tot een waar muziekcentrum maakte. Uit de boedelinventaris, opgemaakt na zijn overlijden in 1654, blijkt dat Hancock beschikte over een grote collectie muziekinstrumenten.[634] De bezoekers van zijn muziekherberg mochten daar zelf op spelen. Zijn zoon, die overigens nooit stadsspeelman werd, nam de zaak over en bouwde deze uit tot een muzikaal bedrijf met een grote toeloop aan publiek. Iedereen kon daar naar muziek luisteren en eventueel zelf musiceren.[635]
In de jaren vijftig kwam een groep mannen bij elkaar die het instituut van de stadsmusici aanzien gaf: Willem Cornelisz van Velsen, Jacobus Haffner, Anthoni Pannekoeck, Joseph Butler[636], Johannes Beierman[637] en Michiel Nuyts. Pannekoeck beschikte over een grote collectie bladmuziek

[628] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 4, resoluties, 28 augustus 1670: de twee trompetters van de Westertoren werden in 1670 met onmiddellijke ingang ontslagen ‘omdat sij der Trompet niet gesteeken hebben’, terwijl er een brand in de suikerbakkerij op de Prinsengracht was.
[629] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 4, resoluties, 7 december 1668. De thesaurieren hadden vanaf 1668 de bevoegdheid zelf de ‘trompetters’ aan te stellen. Vanaf dan is het een overzicht van de benoemingen naukeuriger te bepalen omdat de administratie van de thesaurieren beter is bewaard dan die van de burgemeesters.
[630] Enschedé 1911.
[631] Van Dillen 1933, 60.
[632] Van Dillen 1933, 395-396. Curtis 1987[3], 10-34. Alan Curtis beschreef uitvoerig de toestroom van Engelse musici in Noord-Nederland in de periode van Jan Pietersz Sweelinck.
[633] Scheurleer 1901-1904, 40.
[634] Giskes 1994, 72-73.
[635] Roever 1890, 112-115.
[636] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 2, resoluties, blz. 145, 28 augustus 1663. Joseph Butler is op 18 augustus 1663 door de burgemeesters als stadsmuzikant aangesteld in plaats van Simon Lefevre.
[637] GAA, Arch. nr. 5023, Archief van Burgemeesters; Groot-Memoriaal, inv. nr 4, blz. 129[vo]. Op 30 januari 1657 werd Johan Beierman aangenomen tot ‘speelman deser stede’ in plaats van de overleden mr. Reijnbrandt.

met ook eigen gecomponeerde muziek.[638] Haffner verzorgde enkele uitgaven met vocale muziek en werd tevens de eerste organist van de Oude Lutherse Kerk te Amsterdam.[639] Butler, afkomstig uit Engeland, verzorgde een uitgave van de psalmen van Camphuyzen. Nuyts komen we tegen als stadsbeiaardier. Hoewel deze interessante musici meer aandacht waard zijn, concentreren we ons in deze studie slechts op hun sociale positie.
Op 27 januari 1655 vroegen de stadsmuzikanten om salarisverhoging.[640] Twee dagen later vaardigde het stadsbestuur een keur uit tot wering van 'alle onbehoorlijcke grootsheyt, overdaet en onnutte verquistinge van middelen'. Een van de bepalingen was dat op een bruiloft niet meer dan zes speellieden mochten spelen die 's morgens tijdig het bruiloftshuis dienden te verlaten.[641] Hiermee kwam de magistraat tegemoet aan de kerkenraad die bezwaren had tegen de 'exorbitantieën' bij de bruiloften van de rijkere gemeenteleden.[642] De vraag naar loonsverhoging kwam dus op het verkeerde moment en werd dan ook door de burgemeesters afgewezen. Een verzoek van een jaar later had wél resultaat: voortaan ontving elke musicus jaarlijks honderd en zestig gulden.[643]
De monopoliepositie van deze stadsmusici leidde gemakkelijk tot broodnijd. In 1658 verklaarde Richard Hancock, de zoon van de stadsmusicus, dat 'musicien' mr. Matthijs de stadsmusici had uitgescholden 'dat sij alle dieven en schelmen waren met noch veele ander affronten, injurien, blasphemiën en scheldwoorden'.[644] Ook liep het niet altijd gemakkelijk met de betalingen. Nadat vier Amsterdamse stadsmusici in 1663 in Haarlem op een bruiloft hadden gespeeld beschreef men de gang van zaken uitvoerig vanwege problemen rond de betaling.[645] Een jaar later machtigden Pannekoeck en Haffner iemand om het salaris in ontvangst te nemen.

> Wanneer zijlieden […] des 's morgen vroeg ten huise van de bruidt hebben moeten vervoeghen, blasende en musiceerende wanneer [...] de bruydegon inquam ende wederom te samen na de kerck reden en wederom quamen ghelijck zijluijden attestanten ook voorts na de middagh met musiceren hebben moeten oppasschen blasende ende musiceerende iedermaal datter een carosse met volk ofte een paar bruijlofts gasten aanquamen, 't welke also continueerden so langhe totdat het doncker was, musiceerende voorts geduurende het oplesen om aan tafel te ghaan sitten alsmede op het opbrengen van ijeder gerecht ende vorders over ende na de maaltijd, 't Welke des anderen daags en nachts wederom also continueerden zijnde alles onghemeen ende extra ordinaris also 't selve niet ghebruikelijk is.

Dat bij zulke feesten en partijen heel wat viel te verdienen, blijkt uit de eis die Pannekoeck en Haffner in 1673 indienden naar aanleiding van hun spelen op de bruiloft van Isaac de Cour. Samen vroegen zij honderd en twintig gulden, Na gerechtelijke tussenkomst werd dit teruggebracht tot tweeënzeventig gulden, nóg een groot bedrag.
Geleidelijk aan verdween het instituut van de stadsmusici. Overleed een van hen, dan lieten de burgemeesters zijn plaats onvervuld. Zo noteerden ze in 1693 in het boek van de aanstellingen na de dood van Michiel Nuyts: 'functie van speelman genotificeert'. De magistraat wilde kennelijk niet langer deze vorm van protectie onderhouden. Het zal in deze tijd van economische stagnatie ook een welkome bezuiniging zijn geweest.

1.5.11.2.De schouwburg

De schouwburg en alle andere plaatsen waar toneelvoorstellingen werden gegeven waren ook belangrijk voor de muziek. Natascha Veldhorst liet zien hoe dominant de rol van de muziek daar was.[646] Bij de uitvoering van deze muziek waren allerlei personen betrokken: musici, dansers,

---

[638] Giskes 1988, 169. Anthoni Pannekoeck, geboren te Venlo, had in Rotterdam gewoond. Uit deze periode zijn twee notariële actes bewaard van Antonius Pannekoeck waarin hij zich als koopman presenteerde. Zie GA Rotterdam, NA, inv. nr. 328, blz. 149, 22 april 1640 en inv. nr. 335, blz. 587, 13 september 1647. Rond 1655 vestigde hij zich in Amsterdam. Wanneer hij stadsmusicus werd is onbekend. GAA, NA, inv. nr. 2717, blz. 270, 19 januari 1661. In de acte staat: 'Van die gheene die t huijs tot Rotterdam heeft gecoght per reste *f* 800'.
[639] Van den Hul 1970 en Noske 1989, 83-89.
[640] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, 27 januari 1655, blz. 74.
[641] Scheurleer 1901-1904, 40.
[642] Roodenburg 1990, 324-329.
[643] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 87, 19 april 1656.
[644] GAA, NA, inv. nr. 1127, 15 november 1658.
[645] GAA, NA, inv. nr. 193, 15 december 1664.
[646] Veldhorst 2004, m.n. 51-54 en 192-200.

acteurs, muziek- en dansmeesters en regisseurs. De professionele muzikanten in dienst van de schouwburg waren onderverdeeld in een ensemble van speellieden (viool, fluit en bas) en een groep trompetters en tamboers. De stadsmusicus Van Velsen speelde van 1644 tot en met 1664 ook in de Stadsschouwburg. Later in de eeuw breidde het ensemble zich uit tot een klein strijkorkest. De sociale positie van deze musici is moeilijk te bepalen, omdat het een weinig homogene groep was. Sommigen verbonden zich voor een langere periode, anderen traden eenmalig op.

1.5.11.3. Beiaardiers

Bij de beiaardiers was er aanvankelijk een zelfde ontwikkeling als bij de stadsmusici: eerst had het beroep een lage status, geleidelijk aan kwam er een betere positie met enig sociaal aanzien. Rond 1450 bespeelde een 'beyerman' de klokken van de Oude Kerk. Daarbij ging het nog niet om het vrije melodische spel. Dankzij de komst van de voorslagen in de Oude Kerk en de stadhuistoren (na 1560) was er een uitbreiding van de muzikale mogelijkheden. Het moderne beiaardspel ontwikkelde zich echter pas met de komst van een klavier. Van 1595 tot hooguit 1624 was Artus Geerdincx beiaardier.[647] Artus was ook klavecimbelbouwer en had zijn werkplaats op de zolder van het noorderportaal.[648] Zijn opvolger was zijn zoon Hermanus. Bij de andere torens zijn alleen de namen bekend van Jacob Matthijsz Hoeckboot, Lucas Lucasz en Sybrandus van Noordt. Opvallend is dat Amsterdamse beiaardiers niet tegelijk de positie van stadsorganist uitoefenden.[649] In andere Hollandse steden zoals Alkmaar, Den Briel, Haarlem, Edam en Monnickendam was dat wel het geval.
In feite stelde de positie van de genoemde Amsterdamse beiaardiers weinig voor. Dat veranderde toen de klokkengieters François en Pieter Hemony op het toneel verschenen.[650] De klankkwaliteit van hun klokkenspelen was zoveel beter dan die van de eerdere beiaards dat ook beiaardmuziek een positievere waardering kreeg. Salomon Verbeeck, zoon van orgelmaker Anthoni Verbeeck, maakte furore door zijn indrukwekkende spel. Aanvankelijk was hij beiaardier van de Zuidertoren. Toen Hermanus Geerdincx in oktober 1659 bedankte als beiaardier van de Oude Kerkstoren, benoemden de burgemeesters Verbeeck in zijn plaats.[651] In mei 1667 ging deze beiaardier met de vaders van het weeshuis de contractuele verplichting aan om twee kinderen 'die qualick bij het gesicht sijn' te leren spelen op het klavecimbel en de klokken.[652] Dit leverde hem in drie jaar tijd tweehonderd en tachtig gulden op. In 1668 verwisselde Verbeeck de Beurstoren voor de Regulierstoren waarin een groter klokkenspel hing. Melchior Fokkens dichtte dat hij en zijn tijdgenoten zich blij voelden worden 'wanneer ons hier Verbeek, door 't klokken soet gespeel en 't klinkende musijck ons hert en ooren streel'. Salomon stond dan ook bekend als een groot uitvoerende kunstenaar. In *De Tintinnabulis* van Hieronymus Magius, te Rome uitgegeven, werd hij zelfs geniaal genoemd. Ook Vondel roemde zijn spel in een uitvoerig lofdicht met de volgende passage:[653]

> Hy verdooft [overtreffen, in de schaduw stellen] met klokgeluit
> D' allereêlste kerkkooraelen,
> Speelt met klokken, als cymbaelen.
> 's Hemels kooren kijken uit.

Verbeecks faam blijkt ook uit een verzoek om salarisverhoging in 1675 'ter saecke sijn werck marckelijck was vermeerdert'. De burgemeesters willigden het meteen in; voortaan ontving hij

---

[647] Bijtelaar 1947, 64.
[648] Van der Meer 1970, 70-71. Van Artus Geerdincx (of Geerdincx) is een virginaal uit 1605 bewaard gebleven dat zich bevindt in het Germanischen Nationalmuseum te Neurenberg. Oorspronkelijk was het in feite een spinet.
[649] Lingbeek-Schalekamp 1984, 18. Lingbeek vertelde dat de combinatie organist/beiaardier vóór 1650 het geval was in Den Briel en Haarlem, maar vermeldde niet Alkmaar, Edam en Monnickendam. Pas later werd ook in de grotere Hollandse steden de combinatie usance. Algemeen over het beroep van beiaardiers: Van der Weel 2008, passim.
[650] Lehr 1959, 41-81.
[651] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 2, resoluties, blz. 37, 22 oktober 1659 en blz. 41vo, 19 november 1659. Pas een half jaar later was de vrije woning die Geerdincx bewoonde beschikbaar.
[652] GAA, Arch. nr. 367, Archief van het burgerweeshuis, inv. nr. 168, resoluties, blz. 175. De namen van beide kinderen zijn niet vermeld.
[653] Bijtelaar 1947, 69-70.

honderd en vijftig gulden extra.[654] Een jaar eerder had hij reeds een buitengewone beloning van zestig gulden ontvangen. Op 17 januari 1685 werd deze populaire musicus in de Oude Zijdskapel begraven.[655] Zijn zoon Anthony, twintig jaar oud, volgde hem op. Al ging hij in de voetsporen van zijn vader verder, hij lijkt niet diens faam te hebben genoten. Acht jaar later was hij overleden.[656]
Bij de bouw van het nieuwe stadhuis was men dadelijk uitgegaan van een klokkenspel. Zeker nu Hemony in staat was zulke goed afgestemde en klankrijke klokken te vervaardigen droeg een beiaard bij aan de grootse uitstraling van het gebouw. Vondel anticipeerde op de vervaardiging van dit instrument door in 1655 te dichten:[657]

> De Stadhuistoren stelt zijn kunstigh klockwerck, rijck
> Van klanck. Hemoni speelt een hemelsche klockmuzijck,
> Zoo snel, gelijck een luit, of Swelinghs orgelpijpen
> En snellen simbeltoon, met vingeren te grijpen.

Het duurde tot 1661 voordat Hemony dit klokkenspel had geïnstalleerd. Op 10 januari 1659 benoemden de burgemeesters Michiel Servaes Nuyts tot beiaardier. Hij was geboren in Delft, waar zijn familieleden waren gevestigd als plateelbakker of kunstschilder. Na zijn opleiding tot schilder kwam Michiel in 1656 naar Amsterdam en vormde daar met drie musici een muziekgezelschap dat vooral bij bruiloften speelde. Al spoedig volgde zijn benoeming tot stadsmusicus. Nadat Verbeeck naar de Oude Kerkstoren was overgegaan, kreeg Nuyts de Zuidertoren. In november 1661 vroeg hij salarisverhoging. Voortaan ontving hij tweehonderd en vijfenzeventig gulden per jaar, evenals Salomon Verbeeck.[658] Het jaar daarna liet burgemeester Witsen aantekenen dat hij vond dat Nuyts eveneens een vergoeding voor huishuur moest krijgen. Dat werd toegestaan, al had het wat voeten in de aarde. Jaarlijks ontving Nuyts met terugwerkende kracht tweehonderd en vijfentwintig gulden extra. Na in 1669 opnieuw te zijn getrouwd met een zeventien jaar jongere vrouw, verhuisde Nuyts van de Korte Koningstraat naar de Wolvenstraat, waar veel winkeliers en leden van de kleine burgerij woonden. Deze verhuizing was een hele verbetering. Deze beiaardier was dan ook niet de eerste de beste: niet alleen was hij beiaardier van de Stadhuiskoepel en van de Zuidertoren, tevens was hij verantwoordelijk voor het onderhoud van de uurwerken van de Beurs, de Jan Rodenpoortstoren, de Haringpakkerstoren en de Montelbaenstoren.[659] Nuyts overleed op vijfenzestigjarige leeftijd (13 juli 1693).[660]
Aan het eind van de eeuw waren er vier beiaardiers in vaste stadsdienst. Dirck van Neck kwam als beiaardier op de Stadhuistoren en was kloksteller op de Jan Rodenpoortstoren en de Beurstoren. Hij ontving voor deze functie vijfhonderd en zevenentwintig gulden per jaar: een fors bedrag.[661] Na de dood van Anthony Verbeeck in 1693 stelde de stadsregering Evert Havercamp aan voor de Oude Kerkstoren, de Regulierstoren en de uurwerken van beide torens. Zijn traktement was vijfhonderd gulden met vrij wonen. Cornelis van Dort werd nu de bespeler van de beiaard in de Zuidertoren en droeg de verantwoordelijkheid voor de uurwerken van die toren, van de Haringpakkerstoren en van de Montelbaenstoren met een salaris van vierhonderd gulden. Eerder zagen we al dat Backer beiaardier werd van de Westertoren, terwijl hij tegelijk als organist in stadsdienst was.
Waren aanvankelijk de salarissen van de organisten beduidend hoger dan die van de beiaardiers, aan het eind van de eeuw startte de trend om dat gelijk te trekken. Een belangrijke reden was dat het klokkenspel steeds populairder werd. Von Zesen vertelde hoe de mensen stil stonden om het klokkenspel van de beurstoren te beluisteren met ‘solches kunstgetöhne mit fast entzückten

---

[654] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 185, 1 juni 1674 en blz. 198vo, 30 juni 1675.
[655] Bijtelaar 1947, 71. Het huwelijk van Verbeeck in 1658 duurde slechts kort, omdat zijn vrouw een jaar later overleed. In 1662 hertrouwde hij met de 29-jarige Eva Mollerius.
[656] GAA, arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaries, inv. nr. 7, resoluties, blz. 140, 20 februari 1685.
[657] Albrecht 1982, 84 en 96.
[658] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 33, extracten resoluties oudraad, blz. 177vo, 11 november 1661.
[659] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 7, resoluties, blz. 128, 6 september 1684. Het onderhoud van de uurwerken in de torens werd door iemand tegen betaling voor hem uitgevoerd. ‘Michiel Nuits en Timon Kleijn zullen in het vervolg ontvangen *ƒ* 200 in plaats van 175 gulden.’ ‘Van de voorn. Kleijn op den 25 en november 1683 toegelegd voor het opwinden van de klocke.’
[660] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaries, inv. nr. 8, resoluties, blz. 162, 4 februari 1694. De kinderen van Michiel Nuyts kregen ‘uit consideratie’ nog een maand traktement. ‘Ultimo november 1693 bekent gemaakt door Fouquart’. Zijn vrouw werd een half jaar later in de Zuiderkerk begraven.
[661] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 8, resoluties, blz. 156vo, 4 december 1693.

Sinnen'.[662] Het gewonnen prestige vertaalde zich in een hoger salaris.[663] Daar komt nog bij dat de meeste stadsorganisten vanaf het laatste kwart van de eeuw naar een functiecombinatie streefden om tot een redelijk inkomen te komen. Backer, beiaardier van de Westertoren, werd ook organist, eerst van de Nieuwe Zijdskapel en later van de Westerkerk. Illustratief is de loopbaan van Evert Havercamp. Gestart als organist en klokkenspeler van de Jacobijnerkerk te Leeuwarden, gaf hij de voorkeur aan een baan in Holland.[664] Evert maakte bij zijn sollicitatie in Alkmaar indruk op de benoemingscommissie.[665] Men beoordeelde zijn spel als 'met de meeste kunst van musijck'. Toch kreeg Johannes Kempher de aanstelling, want men vond dat zijn spel beter bij het gewone volk aansloeg. Twee jaar later werd Evert beiaardier van de Oude Kerk te Amsterdam.[666] In 1694 volgde zijn benoeming tot organist van de Oude Lutherse Kerk.[667] Het duurde tot 1723 voordat hij, ondanks zijn gevorderde leeftijd, organist van de Oude Kerk werd.[668]
In de achttiende eeuw waren de organisten van de Oude en Nieuwe Kerk ook beiaardier. De gecombineerde functie bleef wel lucratief, want dat bracht het salaris op een duizend gulden.[669] De tijd was echter allang voorbij dat de organist tot de best betaalde stedelijke ambtenaren behoorde.

1.6. Slot

Uit de geschetste ontwikkelingen in het ambt van de Amsterdamse stadsorganisten bleek hoezeer Jan Pietersz Sweelinck boven zijn collegae uittorende. Hij werd, zoals Nicolaes van Wassenaer in een historisch overzicht stelde: 'by alle de constenaers, en bysonder by sijn borgers voor de principaelste ghehouden'.[670] Voor zijn opvolgers had hij riante mogelijkheden gecreëerd. Toch werd de orgelcultuur, hoe veelbelovend ook, slechts gedeeltelijk gecontinueerd. Ondanks zijn teruggetrokkenheid had Dirck Sweelinck faam. Het is typerend dat dit nooit in een hoger salaris werd vertaald. De organisten van de Nieuwe Kerk, Willem Aertsz, zijn schoonzoon Willem Lossy en diens zoon Nicolaes, zullen goede vakmensen zijn geweest, maar hadden naar het lijkt niet veel meer dan lokale bekendheid.
In de volgende generatie traden de gebroeders Van Noordt op. Onder hun bezielende leiding werden de orgels aangepast aan de smaak van de tijd. Jacobus had behoefte aan een grotere status dan die van het organistschap alleen. Hij ontwikkelde dan ook allerlei handelsactiviteiten die financiële risico's met zich meebrachten. Het leidde uiteindelijk tot zijn faillissement. Daarmee werd zijn positie als organist nagenoeg onhoudbaar. Anthoni was een protagonist van de Hollandse orgelstijl en zijn orgelbespelingen op zaterdagavond waren populair. Zijn *Tabulatuurboeck* is in alle opzichten iets bijzonders, qua uitvoering, qua druk en ook in muzikaal opzicht. Het is de vraag of het een wijde verspreiding heeft gekend. Sybrandus van Noord was als vakman veelbelovend. Onder zijn leiding werd het grote orgel van de Oude Kerk ingrijpend aangepakt. De naam van de jonge organist werd met ere genoemd. Geldzucht bracht ook Sybrandus ten val. Hun opvolgers kregen geen bijzondere naam. Het duurde tot de achttiende eeuw voordat er weer meer getalenteerde organisten achter de klavieren in de Oude en Nieuwe Kerk plaatsnamen.

---

[662] Von Zesen 1664, 233. Von Zesen schreef dit naar aanleiding van zijn beschrijving van het klokkenspel in het Beursgebouw. De klokken 'geben so ein süßes und anmuthiges geleute von sich'.
[663] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 8, resoluties, blz. 156vo, 4 december 1693.
[664] GAA, NA, inv. nr. 5780, 10 september 1687. In 1687 was Havercamp al naar Amsterdam gekomen om het klokkenspel dat daar voor de Jacobitoren te Leeuwarden werd gemaakt, te keuren. Hij gaf toen op dat hij 35 jaar oud was.
[665] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 299, 1. In het stuk staat dat orgelmaker Havercamp gereformeerd was, dat hij in Leeuwarden *f* 500 verdiende en dat hij daarvoor wekelijks acht keer op de klokken en twee keer op het orgel speelde. Zie verder Verhagen 1989, 134.
[666] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 8, resoluties, blz. 156. Janse 1965, 25-27. Testament van Evert Havercamp en Grietje Veldkamp in GAA, NA, inv. nr. 7494, blz. 23, 10 maart 1704.
[667] GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 22 en 23, ordinaris protocol, blz. 441, vanaf maart 1694. Op 10 maart 1694 kreeg Hendrick Anders ontslag 'wegens sijn onordentlik leven ende dronken drinken'. Hierna solliciteerden Helmert Gadensz, Gerrit Gruytering uit Leiden, Camp Dirks uit Geertruidenberg, , Pieter Modenus uit Monnickendam, Rutger Bogaert uit Medemblik, Gozen Brouwer uit Rotterdam, Cornelis van Dort uit Amsterdam, Hermanus Huneker uit Herford, Jacob Abschein uit Groningen, Dirck van Neck uit Amsterdam en Evert Havercamp uit Amsterdam. Laatstgenoemde werd uitgenodigd om bij het Avondmaal te spelen. Zelfde archief: inv. nr. 68. Resoluties van de grote kerkenraad, blz. 3a, 7 juli 1694. Van Dort, Van Neck en Havercamp werden nader geselecteerd. Zij speelden elk een half uur, onder andere de 46^{e} psalm: *Een Vaste Burcht is onze God.* Bij meerderheid van stemmen kreeg Havercamp de voorkeur.
[668] Bijtelaar 1975, 104-105.
[669] Bijtelaar 1975, 115.
[670] Geciteerd uit Tollefsen 1971, 91. Het gaat om Nicolaes van Wassenaer, *Historisch verhael alder ghedenck-weerdichste geschiedenissen, die hier en daer in Europa* [...] *voorgevallen syn. –Tweede deel* [...] *van de maent Septembri, des jaers 1621, tot den April, des jaers 1622* (Amsterdam, 1622) blz. 40vo.

Vóór alles waren stadsorganisten vakmensen met een grondige opleiding. Als ambtenaren verdienden ze meer dan geschoolde handwerkers, zeker na bijtelling van de emolumenten en bijverdiensten. Er was waardering voor hun werk, al waren ze in de Amsterdamse stedelijke statuspiramide ver van de top verwijderd. Slechts de grootste onder hen bouwden bijzondere status op. Die hadden binnen de stedelijke muziekcultuur de meest prestigieuze positie. Mede daardoor waren ze de eerst aangewezenen voor optredens bij stedelijke plechtigheden en voor het geven van muzieklessen. Het verwerven van een groter vermogen was voor de anderen slechts mogelijk door het aangaan van een goed huwelijk of door het drijven van handel. Hun faam bouwden deze organisten vooral op door hun bespelingen. Daarnaast konden ze grotere bekendheid krijgen door het publiceren van composities. Toch is slechts matig van deze mogelijkheid gebruik gemaakt, waarschijnlijk omdat het meer kosten dan baten met zich meebracht. Enkele stadsorganisten hadden zoveel impact dat hun portretten en lofdichten werden verspreid. Jan Pietersz Sweelinck overtrof daarbij al zijn collegae. Dat stadsorganisten in de Republiek met het roomse geloof sympathiseerden of dat ze zelfs katholiek waren, werd in de loop van de eeuw steeds meer aangevochten.

Geleidelijk aan kregen de stadsorganisten minder kansen zich artistiek te profileren, terwijl tegelijk de beiaardiers aan populariteit wonnen. Met de introductie van de begeleiding van de gemeentezang werd het werk sterker aan de eredienst gekoppeld. Door bezuinigingen op overheidsuitgaven was er in het laatste kwart van de eeuw zelfs een teruggang van het salaris. Al gingen de lonen in de achttiende eeuw weer omhoog, het salaris bereikte relatief gezien en rekening houdend met de inflatie nooit meer dezelfde hoogte als in Gouden Eeuw.

De latere stadsorganisten, met uitzondering van de excellente Jan Jacob de Graaf, werden beschouwd als goede ambachtslui en niet meer dan dat. Daarmee bleven ze voor altijd in de schaduw van hun grote voorgangers, de Sweelincks en – zij het in mindere mate – de Van Noordts.

Hoofdstuk 2. De Amsterdamse orgels tussen 1630 en 1675: van de renaissance naar de barok.

> Denn Gott weiß es am besten, was recht Orgelmachen vor ein blutsauer Arbeit und schwer Tun sei, nicht allein wegen der Arbeit, so da mit den Händen geschicht, sondern wegen der Kopfarbeit und sonderlichen an einem solchen Werk, welches ein recht Kunst- und Meisterwerk werden möchte; denn es beruhet doch alles Tun und Angeben, sowohl aller Handwerksleute Arbeit auf dem Orgelmacher.
>
> Gottfried Fritzsche (1615)[1]

2.1. Inleiding

Tussen 1630 en 1675 was Amsterdam buitengewoon actief op het terrein van de orgelbouw. Nadat eerst het orgel in de Nieuwe Zijdskapel werd gerenoveerd, kreeg het transeptorgel in de Nieuwe Kerk een facelift; diezelfde kerk kreeg enkele jaren later een nieuw groot orgel dat afweek van de in Holland gebruikelijke stijl; vervolgens werd het kleine orgel van de Oude Kerk vervangen door een moderner instrument en nadien werd het grote orgel gerenoveerd om niet bij de andere instrumenten uit de toon te vallen. In de jaren zestig ondergingen de orgels in de Nieuwe Kerk een complete metamorfose. Deze inhaalslag kwam nadat de meeste steden in de Republiek hun orgels al hadden gemoderniseerd.
De veranderingen die deze instrumenten ondergingen zijn te typeren als een ontwikkeling van de renaissance naar de vroege barok. Omdat de kenmerken vanuit het gezichtspunt van de zestiende-eeuwse orgelbouw beter zijn te begrijpen, geven we eerst een beschrijving van de orgels in de Oude Kerk, gebouwd door Hendrick Niehoff, zoals die er rond 1630 uitzagen. Op het concept van Niehoff oefende zijn leraar Jan van Covelens veel invloed uit. Jan van Biezen, die hun aanpak als typisch Nederlands bestempelde, liet zien dat hun ideeën model stonden voor de orgelbouw in de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden, Frankrijk en Duitsland.[2] Tot het midden van de zeventiende eeuw veranderde er maar weinig aan deze orgels. Dat kwam ook omdat in Holland de ontwikkelingen naar de vroege barok later startten dan in de andere Europese landen. Tussen 1578 en 1620 wist men niet zo goed raad met de kerkorgels omdat de calvinisten ertegen waren gekant. Men beperkte zich meestal tot onderhoud, zodat veel kenmerken van de renaissanceorgelbouw langer dan elders voortleefden.
Het gebruik van de termen ‘renaissance’ en ‘barok’ vereist enige toelichting.[3] Het geeft een globale tijdsindeling, waarbij de renaissance, zeker bij de orgelbouw, ruwweg gezegd in de zestiende eeuw kwam en de barok in de zeventiende en deels in de achttiende eeuw. Daarbij zijn we gewend de vroege van de hoge barok te onderscheiden. Met deze termen liggen verbanden met terreinen van artistieke, sociale, religieuze, wetenschappelijke, politieke aard onder handbereik. In ons verhaal staat vanzelfsprekend de muziekhistorie centraal. In de renaissance overheerste het polyfone componeren met veel Nederlandse musici in een leidende rol. Zij zorgden voor een vermenging van *diversitas* [verscheidenheid], *varietas* [afwisseling] en *suavitas* [liefelijkheid]. In de orgelbouw werd dat vertaald in klankdifferentiatie en ingenieuze claviaturen. Over de kenmerkende aspecten van de barokke muziekcultuur valt veel te verhalen, maar dat zou het bestek van deze studie ver te buiten gaan. Een compleet nieuwe muziekpraktijk ontstond, de *seconda prattica*, die zich van de *prima prattica* onderscheidde onder andere door een vrijer contrapunt. De samenklank van de tonen in de akkoorden ging een sturende rol spelen. Er was sprake van nadrukkelijke emotionaliteit, een affectgerichte muzikaliteit. Bij de orgels ging de monochromie een grotere rol spelen met een voorkeur voor prestanten. Ook kwamen er uitgebreidere omvangen van de klavieren en werden de boventoetsen van meer waarde. Nieuwe klankidealen ontstonden en op hun beurt stimuleerden die de speeltechniek.
De Amsterdamse ontwikkelingen in de richting van de barok waren opmerkelijk. Nadat in 1650 het transeptorgel in de Nieuwe Kerk was opgeleverd en in 1655 het grote orgel, gingen deze instrumenten binnen een periode van vijftien jaar opnieuw op de schop. Alle kosten – en die waren niet gering – werden in deze periode gedragen door het stadsbestuur, als eigenaar van het kerkgebouw met zijn inventaris. De burgemeesters vonden de zaak zo belangrijk dat ze er tijd en

[1] Gurlitt 1937, 112.
[2] Van Biezen 1995.
[3] Blume 1975.

aandacht voor inruimden. Orgelmaker Hans Wolfgang Schonat liet zich tijdens de bouw van het grote orgel in de Nieuwe Kerk meermalen bij burgemeester Cornelis de Graeff aandienen om te overleggen over een hulp bij het intoneren.[4] De renovatie van het grote orgel in de Oude Kerk in 1659 werd bij burgemeester Johan Huydecoper thuis voorbereid.[5] De kerkmeesters – stedelijke functionarissen onder de magistraat – waren er slechts op afstand bij betrokken en in hun rekeningen is dan ook weinig financiële afhandeling terug te vinden. Het kon anders, zoals in 1682, toen de kerkmeesters van de Oude Kerk zich actief met de ombouw van het grote orgel bemoeiden. Nu sloten zij de contracten af, al gebeurde dit uit naam van de burgemeesters.[6] In diezelfde tijd behandelden de kerkmeesters van de Westerkerk alle kwesties rond hun nieuwe orgel.[7] Voor een goed begrip: al beheerden de kerkmeesters het gebouw en waren ze verantwoordelijk voor het onderhoud van de orgels, bij de grotere uitgaven konden zij door de magistraat worden gepasseerd. Het was gebruikelijk dat de thesauriers ordinaris de grotere stadswerkzaamheden voorbereidden en het college van burgemeesters adviseerden, die het formele besluit bekrachtigden.[8]

Met de historiografie van de Nederlandse orgelbouw is een stevige boekenkast te vullen. Wat betreft Amsterdam – en meer specifiek de Oude en Nieuwe Kerk – staan de organisten M. Boltes, J.F. Rootlieb en de amateurmusicoloog J.W. Enschedé aan de basis van het onderzoek.[9] In hun kielzog ging B. Bijtelaar verder. Hoewel zij veel onbekende feiten naar voren bracht, maakte ze ook nogal wat interpretatiefouten. Belangrijk werk werd geleverd door Cor Edskes uit Groningen die eerst als assistent van de rijksorgeladviseur en later als zelfstandig orgeladviseur veel onderzoek deed naar de genoemde orgels. Van zijn rapportages maken we dankbaar gebruik. Het onderzoek van Jan van Biezen en Koos van de Linde naar het Nederlandse orgel gaf inzicht in de ontwikkelingen van de gotiek naar de barok. Hun pionierswerk vormt een voortreffelijk uitgangspunt voor dit hoofdstuk. Toch geven we meer dan een compilatie van al dit werk. Tal van nieuwe gegevens zijn verwerkt en vormen samen met het bekende beeld de basis voor een uitvoerige analyse. Overigens is de gang van zaken niet altijd gemakkelijk te reconstrueren omdat de stedelijke financiële administratie uit deze tijd grotendeels verloren ging.

Stilistische vernieuwingen zorgden in Amsterdam in de genoemde periode tussen 1630 en 1675 voor een totaal ander muzikaal voorkomen van de orgels. We volgen de restauraties en verbouwingen op de voet. Bij de geheel of gedeeltelijk bewaard gebleven orgels valt veel te verifiëren; van verdwenen instrumenten is slechts een ‘papieren reconstructie’ mogelijk. Voor een beter begrip is het nodig om te zien hoe orgelmakers in het verre verleden alle onderdelen van deze complexe werktuigen zorgvuldig op elkaar afstemden. In dit hoofdstuk worden dan ook alle facetten van de instrumenten zo nauwkeurig mogelijk beschreven. Steeds zal blijken dat er een nauwe wisselwerking was tussen technische ontwikkeling en de muzikale praktijk. Veel vernieuwingen kwamen experimenteel tot stand. De technische analyse is niet op het nabouwen van de orgels gericht, maar op het opsporen van de vigerende muziekpraktijk. Door de chronologie te volgen kunnen wij de veranderingen nauwkeuriger onderscheiden. De restanten van het zestiende- en zeventiende-eeuwse orgelbezit, het technisch voorstellingsvermogen en de overgeleverde bladmuziek maken het mogelijk de archivalische stukken over de orgels te duiden.

[4] GAA, NA, inv. nr. 2801, nr. 100, 12 september 1657. Zie ook Scheurleer 1914.

[5] GAA, Arch. nr. 5028, Archief van burgemeesters, stukken betreffende verscheidene onderwerpen, inv. nr. 555, omslag stukken betreffende Oude Kerk, 1659 tot 1742. Het verzoekschrift van Jacobus van Hagerbeer.

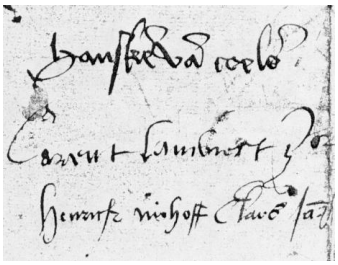
[6] Bijtelaar 1975, 83-87. GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 30, uitgaafboek. De kerkmeesters schoten het bedrag voor, want zij noteerden op 1 februari 1684 in hun kasboek: ‘Aen de orgelmaeker op reeckening van sijn verdient loon dat hervoren raekt bij de stadt vergoet worde als met een sullen afrekene *ƒ* 315.’

[7] Bijtelaar 1975, 105. Toen er in de achttiende eeuw een nieuw orgel in de Oude Kerk kwam, werd het contract door burgemeesters en thesauriers afgesloten.

[8] De Roever 1969, 25 en Van Essen 2000.

[9] Boltes 1886, Enschedé 1917 en Rootlieb (1936 en later).

2.2. Het grote Niehofforgel in de Oude Kerk (rond 1630)



Rond 1630 was het grote orgel in de Oude Kerk negentig jaar oud.[10] In 1539 hadden de kerkmeesters van deze kerk immers een contract met Hendrick Niehoff en met diens broer Harman en met hun compagnon Hanske van Coelen afgesloten voor een nieuw binnenwerk van een groot orgel.[11] De werkzaamheden dienden te geschieden 'ter eeren Goets ende t' onderhoudenisse zynes Goetlicken dijnst'.[12] Opvallende aanwezigen bij het afsluiten van het contract waren de broers Quirijn en Hubrecht Arijsz uit Delft. Vermoedelijk had Niehoff eerder in de Delftse Oude Kerk een orgel vervaardigd en stonden beide Delftenaren de Amsterdamse commissie met raad en daad terzijde.
In het contract met Niehoff was afgesproken dat de orgelmakers niet de kas voor hun rekening zouden nemen: 'die kercmeesters moghen die structuer ter sien maken of breken soet haer ghelieft, oec die hoechte ende breete'. Voor het vervaardigen van deze nieuwe kas trokken de burgemeesters schrijnwerker Adriaen alias Scalck aan.[13] Ongewoon is dat de wereldlijke overheid het uiterlijk afhandelde, terwijl de kerkelijke instanties – tot aan de pastoor toe – betrokken waren bij het overleg over het binnenwerk. Kennelijk zag men de kas als statusobject, terwijl het binnenwerk aan de liturgie was gekoppeld. In de contracten stonden als aanneemsommen: voor de orgelmakers vierhonderd en vijftig gulden en voor de schrijnwerker honderd vierennegentig gulden. Daarnaast werd voor het laten beschilderen van de luiken nog een bedrag van honderd en een gulden uitgetrokken. Nadat het werk was voltooid, bleken de totale kosten toch meer dan tweeduizend gulden te belopen.[14] Men had er wat voor over, want dit kunstwerk verhoogde de status van de kerk. Dat was een gebaar naar radicale ketterse stromingen zoals de Wederdopers, die niet lang daarvoor een aanval hadden gewaagd op het kerkelijke bastion.[15] Zij (en ook anderen) konden nu zien waar de macht lag, zeker omdat de burgerlijke en de kerkelijke overheid hadden samengewerkt om dit kunstwerk tot stand te brengen.

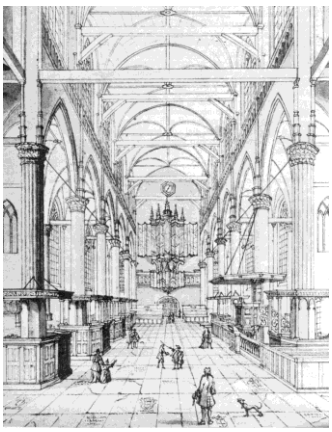


Fig.2.2. Een minder betrouwbare afbeelding van het grote orgel in de Oude Kerk te Amsterdam van Jan Goeree (ca. 1700).

Boven: Fig.2.1. Handtekeningen onder het contract met Niehoff (1539) (RA Utrecht, familiearchief Huydecoper, inv. nr. 2136).

[10] De belangrijkste publicaties over het grote orgel in de Oude Kerk van Niehoff: Rootlieb 1936 e.v., Vente 1956, 9-15, Bijtelaar 1975, Klinda 1987, 53-57, Edskes 1975, 163-200, Van Nieuwkoop 1989, Van Biezen 1995, Dirksen 1997, 609-640 en Dirksen 1999.
[11] Voor de contractteksten, zie de bijlagen 6, 9 en 10. Het is de vraag of het om een volledig nieuw orgel ging. Zie de bespreking van het kleine orgel in de Oude Kerk (rond 1630).
[12] Bijtelaar 1975, 27. Mej. B. Bijtelaar vermeldt een memorie: 'En hebben noch te maeken sekere deuren ant hoechoutaer om te schilderen ende een nyeu orghel ter eeren Goets ende t'onderhoudenisse zynes Goetlicken dijnst al 't welck wel costen sal omtrent 2430 carolusgulden'.
[13] Zie bijlage 6.
[14] RA Utrecht, Archief van de familie Huydecoper, inv. nr. 294. Hier wordt een bedrag van *ƒ*1320 genoemd, maar daar staat wel bij vermeld: 'int jaer 1539'. Bijtelaar 1975, 27. Mej. B. Bijtelaar vermeldt dat de kerkmeesters omstreeks 1540 een staat van onkosten hebben opgesteld vanwege de erfenis van Jacob Braeseman. Daarin staat ondermeer: 'Item noch heeft die kerck voerscreven nuwe orgel te maecken die welcke wel costen sal omtrint IIm. gl (*ƒ* 2000).
[15] Van Rooijen 1985, 25. Tussen 1500 en 1550 werd de Oude Kerk sterk veranderd. 'Deze stroom van vormveranderingen geeft de indruk dat de katholieke eredienst wordt opgevoerd tot uiterste bloei, iedere liturgische vorm wordt sterker gearticuleerd en tot het uiterste bezet met ornament.'

In 1567 heeft de Utrechtse orgelmaker Peter Jansz de Swart het orgel vanwege de veranderde muzikale smaak gewijzigd.[16] Naast een modernisering van de windvoorziening en de tremulant nam voortaan een Kromhoorn de plaats in van de Regaal. Kennelijk maakte deze renovatie indruk, want in 1702 schreven de toen fungerende kerkmeesters in een historisch overzicht: 'A^{o} 1567 heel vernieut door mr. Pieter van Utregt en met syn positief vermeert'.[17] Ze lijken te hebben bedoeld dat het orgel werd uitgebreid met een positief. Maar dat is uitgesloten, er was immers al een positief. Zou De Swart uitvoerige werkzaamheden hebben verricht aan het rugwerk? Vanaf 1582 voerde orgelmaker Harman Jansz het kleine onderhoud uit, terwijl De Swart bleef komen voor de grotere werkzaamheden.[18] Uit de kerkrekeningen blijkt verder nog dat de Utrechtse orgelmakers Dirck Petersz de Swart en Jacob Jansz van Lin het orgel in 1619 voor vierhonderd en vijftig gulden hebben gerenoveerd.[19] Werd het instrument toen veranderd? Uit de archieven valt slechts te achterhalen dat de balgen nieuw leer kregen en dat het pedaal werd aangepast.[20] Ook het uiterlijk werd opgefrist, want in de rekeningen staat een post voor vergulden.
In de zeventiende eeuw genoot het Oude Kerksorgel door heel Europa bekendheid vanwege het bevlogen spel van de Sweelincks. Maar de herinnering aan dit befaamde instrument verflauwde al snel nadat het in 1733 plaats had gemaakt voor een modern barokorgel. De zoektocht naar de vroegste geschiedenis verliep in onze tijd moeizaam. De originele contracten waren in de achttiende eeuw uit hun oorspronkelijke context gelicht om te dienen als studiemateriaal voor een nooit uitgegeven geschiedenis van de stad Amsterdam. Pas in 1953 kwamen de verloren gewaande stukken tevoorschijn.[21] De bepalingen in de contracten waren zo uitvoerig dat een betrouwbaar beeld van dit instrument kan worden gegeven
Dit Niehofforgel had vier verschillende werken. Het hoofdwerk, dat men meestal het *grote principaal* noemde, bestond uit vier registers, waarbij de Mixtuur en de Scherp altijd samen dienden te worden gebruikt. Het rugwerk bevatte een *klein principaal*, een fluitenkoor en drie tongwerken. Op het bovenwerk was een Doof en een volledig fluitenkoor met twee tongwerken. Het pedaal dat aangehangen was aan het hoofdwerk had twee zelfstandige stemmen: Trompet 6' en Nachthoorn. We zullen verderop zien dat deze uitgekiende dispositie veel mogelijkheden bood tot klankdifferentiatie.

Tabel 2.1. De vermoedelijke dispositie van het Niehofforgel in de Oude Kerk te Amsterdam rond 1630.[22]

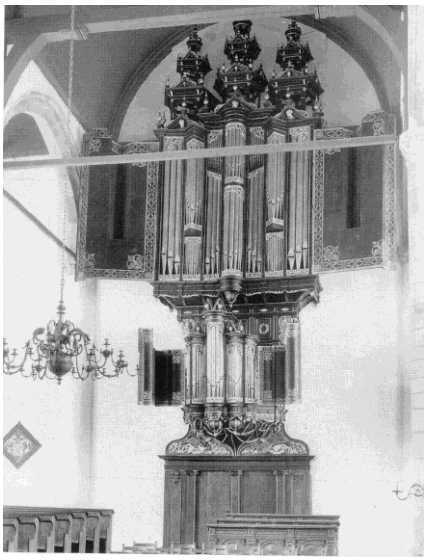
Hoofdwerk: Doof 12', Octaaf 6', Mixtuur, Scherp
Bovenwerk: Doof 6', Holpijp 6', Fluit 3', Nasard, Gemshoorn 1½', Sifflet, Ruisende Cimbel, Zink, Trompet 6'
Rugwerk: Doof 6', Octaaf 3', Mixtuur, Scherp, Quintadeen 6', Holpijp 3', Sifflet, Kromhoorn 6', Baarpijp 6', Schalmei 3'
Pedaal: Trompet 6', Nachthoorn

2.2.1. Hendrick Niehoff

In de *Chronicke van der stat Tsertogenbosch* van Aelbertus Cuperinus (1540) wordt Niehoff 'Hendrik van Munster' genoemd.[23] Waarschijnlijk kwam hij dus uit Westfalen. Rond 1520 ging hij in de leer bij orgelbouwer Jan van Covelens, de man die het nieuwe Hollandse renaissanceorgel had ontwikkeld. Hier leerde Hendrick alle facetten van het maken van orgels beheersen. Na Van Covelens' dood in 1532 zette hij het bedrijf voort.[24] Als geen ander bleek hij in staat te zijn de

[16] Bijlage 10.
[17] Edskes 1987^{3}, 200.
[18] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, uitgaafboek. In 1588 repareerde en stemde Pieter Jansz de Swart het grote en kleine orgel voor *ƒ* 130. In 1599 en 1600 werd vermeld dat er 'een seyl over d'orgel' was. In 1613: 'aen de orgel te vermaecken, blaesbalcken van 't cleyne orgel' *ƒ*150. 'Aen 't grotte orgel eenyche pypen verstellen accoort te maecken' *ƒ*14.
[19] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 29, uitgaafboek, 1619. De blazer had twee keer twaalf dagen gewerkt. Er was een rekening voor het vergulden van *ƒ* 51. Van Nieuwkoop 1988, 97 en Van Nieuwkoop 1989, 320. Van Nieuwkoop meende dat er op het bovenwerk een Sexquialter kwam. Daarvoor is geen bewijs geleverd.
[20] Voor de opmerking over het pedaal, zie verderop in de tekst.
[21] RA Utrecht, Archief van de familie Huydecoper, inv. nr. 2136. Bijtelaar 1975, 19.
[22] De dispositie is afgeleid uit de contracten zoals gepresenteerd in de bijlagen 6, 9 en 10.
[23] Vente 1963^{2}, 77. Vente dacht dat Cuperinus Niehoff abusievelijk voor een verwant van Johann van Münster hield. Over Niehoff zie verder: Vente 1963^{2}, 76-93, Vente 1989, 200-204, Van Biezen 1995, 164-188.
[24] Van der Kleij 1995, 153. In 1530 is in de rekeningen van de kerkmeesters van de Sint-Nicolaas te Kampen sprake van 'Henrick, des orgelmaeckersknecht', in 1532 'Henrick Nyhoff, orgelmaecker'. Uit de tekst blijkt dat Jan van Covelens was overleden en dat zijn vrouw het bedrijf beheerde. Zie verder Vente 1989, 199.

ontdekkingen van anderen uit te bouwen tot een groots concept met een logische en systematische opbouw. Zijn persoonlijkheid moet iets bijzonders hebben gehad, getuige het feit dat zijn portret in Zierikzee zuinig werd bewaard.[25]



Na Van Covelens dood bleef Hendrick in eerste instantie in Amsterdam wonen, maar in 1542 vestigde hij zich te 's-Hertogenbosch.[26] Vanaf toen opereerde het bedrijf vanuit deze cultureel hoog ontwikkelde Brabantse stad.[27] Grote successen werden geboekt in de Bossche Sint-Jan waar het orgelbezit volledig werd vernieuwd. De details over deze werkzaamheden zijn meestal niet te achterhalen, wel blijkt dat er druk werd geëxperimenteerd. In 1537 reisde Niehoff op kosten van de Illustere Vrouwen Broederschap en de kerkmeesters van de Sint-Jan naar Maastricht en Luik om 'daer vreemde registeren in sekeren orgalen dair staende gemaickt zijn om die te horen'.[28] Bij die gelegenheid zal tot samenwerking met Hanske van Coelen (die daar aan het werk was) zijn besloten.
Zo verzekerde Niehoff zich van kundige medewerkers die meestal als vennoot opereerden, wat blijkt uit het feit dat ze gezamenlijk de contracten afsloten. Hanske had al een lange carrière achter de rug voor hij met Niehoff ging samenwerken. Zijn belangrijkste werkzaamheden waren in Keulen (zijn geboortestad?), Antwerpen, Straatsburg, Luik en Calcar.[29] Hij genoot bekendheid als uitvinder van 'nieuwe' geluiden. In het bijzonder was hij in staat goed klinkende principalen te construeren.[30] Op 27 september 1542 verkreeg deze ervaren orgelmaker het Amsterdamse burgerrecht. Het lijkt erop dat hij al was overleden voor het Oude Kerksorgel klaar was. Later – vermoedelijk na het overlijden van Hanske – kwam er een samenwerking met Jasper Jansz van Münster. Die was in 1536 uit Münster weggevlucht vanwege het optreden van de Wederdopers.[31] Hij zocht eerst werk in Utrecht en kwam daarna bij Niehoff.
Mede dankzij deze inventieve medewerkers kwam een nieuw orgeltype tot stand.

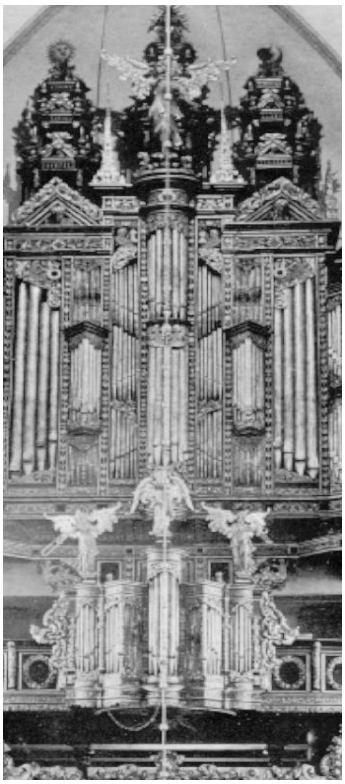


Fig.2.3. (links boven) Het orgel in de Westerkerk te Enkhuizen uit 1549 (RACM te Amersfoort).

Fig.2.4. (rechts boven) Het Niehofforgel in de Sint- Joannis te Lüneburg ingezoomd op het gedeelte van Niehoff.

[25] Vente 1989, 203.
[26] Vente 1942, 146.
[27] Van Dijk 1980. Hendrick Niehoff bezat vanaf 1549 het burgerrecht van Den Bosch.
[28] Vente 1942, 145.
[29] Schaefer 2004. Marc Schaefer wees op het gevaar van verwisseling, want in de vroege zestiende eeuw waren er meerdere orgelmakers met de naam Hans. De werkzaamheden in Straatsburg waren nogal ingrijpend. Schaefer maakt ook duidelijk dat er een verband was met Arnolt Schlick en dat in diens *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) invloed van Van Coelen was terug te vinden.
[30] Vente 1963[2], 42-45. Persoons 1981, 151. In 1509 verbouwde Van Coelen? het orgel der O.L.V.-broederschap van de kathedraal te Antwerpen en sprak af: 't'princepael werck soo voorscreven is soodat behoirt te wesen voor eengen orgele, voort eengen doeve van drie manieren, ende een cimbele van drie manieren: nog twee manieren van fluten, ende hoelpijpen, nog weegelen, walthornen, scheelpipen, trompetten, schameijen, sincken, ruijspijpen, ende tamboreijnen, ende nog meer andere selseme stemmen die noijt in orgelen gehoirt geweest en sijn.'
[31] Vente 1989, 238 en Vlam 1971, 294. 10 augustus 1536: 'Aantekening uit het register van personen, die van buiten zijn gekomen en tijdelijk in de stad Utrecht verblijven. Jasper Janssz orgelmaker van Munster, out 22 jaeren'.

Het staat vast dat Niehoff een orgel in Zierikzee heeft gebouwd.[32] En al zijn de harde bewijzen niet gevonden het lijkt erop dat hij orgels heeft gebouwd in Delft, Breukelen, Enkhuizen, Brouwershaven, Schiedam, Naaldwijk, Schoonhoven en Gouda.[33] Zijn invloed op de Duitse orgelbouw is beter geboekstaafd. Noord-Duitse kooplui raakten bij hun bezoek aan de Oude Kerk zo onder de indruk dat ze bij de terugkomst in hun eigen streken de loftrompet over dit renaissanceorgel staken. Vandaar dat Niehoff opdrachten kreeg uit Hamburg en Lüneburg. Michael Praetorius meldde in zijn *Syntagma Musicum* van 1619 de 'Niederländische' stimulansen, waarin Niehoff een groot aandeel had.[34] Eerst verbouwde hij het grote orgel in de Sint-Petri te Hamburg (1548-'50),[35] daarna leverde hij een nieuw orgel in de Sint-Joannis te Lüneburg dat qua uiterlijk en opbouw sterke overeenkomsten vertoonde met het Amsterdamse orgel (1551-1552).[36] In Lüneburg bleef veel pijpwerk van Niehoff bewaard. De gegevens daarover zijn als referentiekader van belang voor de studie van het Amsterdamse Niehofforgel.

Fig.2.5. Het orgel in de Oude Kerk te Amsterdam rond 1657 door Emmanuel de Witte (Dirksen 1999).

2.2.2. Kas en front

De kas of, zoals een zestiende-eeuwer zou zeggen, de structuur van dit Amsterdamse Niehofforgel was door A(er)driaen alias Scalck, meester kistwerker uit Den Bosch, gemaakt. In het contract staat een moeilijk te interpreteren beschrijving:[37]

> den kas boven met neghen cappellen [segmenten] ende dat positijve met seven cappellen met sijne toerns [pinakels], loeveren [ornamenten] ende allen anderen sneewerck, so cossel [kostelijk?], proeper [keurig] ende

[32] Lootens 1771.
[33] Het contract in Gouda werd afgesloten door Niclaes Heynricksz, uit naam van Heynrick Niehoff en meester Jasper.
[34] Praetorius 1619 II, 107, 108, 117, 131, 138 en 170-171.
[35] Fock 1974, 294 en 299-305. Leichsenring 1982, 101-103.
[36] Van Biezen 1995, 662-671.
[37] Zie bijlage 7.

> welghedaen dat dit werck van diversse natcen ghepresen ende gheiudiciert wart proeper, goet ende wel cossel ghemaeckt te wesen.

Nadat de balkenconstructie ‘tuitten solder daert ’t ghele werck op staen ende rusten sal’ was aangebracht, vervaardigde Adriaen de stoel, het positief en de borst (onderbouw van de hoofdkas) en ten slotte de hoofdkas met de deuren ‘en allen andere accidenten’.
De bepaling in het contract dat het hoofdwerk uit negen en het rugwerk uit zeven ‘cappellen’ zou bestaan, blinkt niet uit door duidelijkheid. Of de kerkmeesters dat wel hebben begrepen is de vraag. Zij benadrukten dan ook dat zij niet zoveel verstand hadden van deze architectuur en legden de verantwoordelijkheid bij de kistwerker. Nergens wordt gemeld dat Adriaen een tekening diende te laten zien. Sterker nog, de kerkmeesters gaven aan dat ze geen verstand hadden van orgelkassen dat ze de verantwoordelijkheid volledig bij Adriaen hebben gelegd,. Hij moest er zelf maar voor zorgen dat hij eer met zijn werk inlegde.

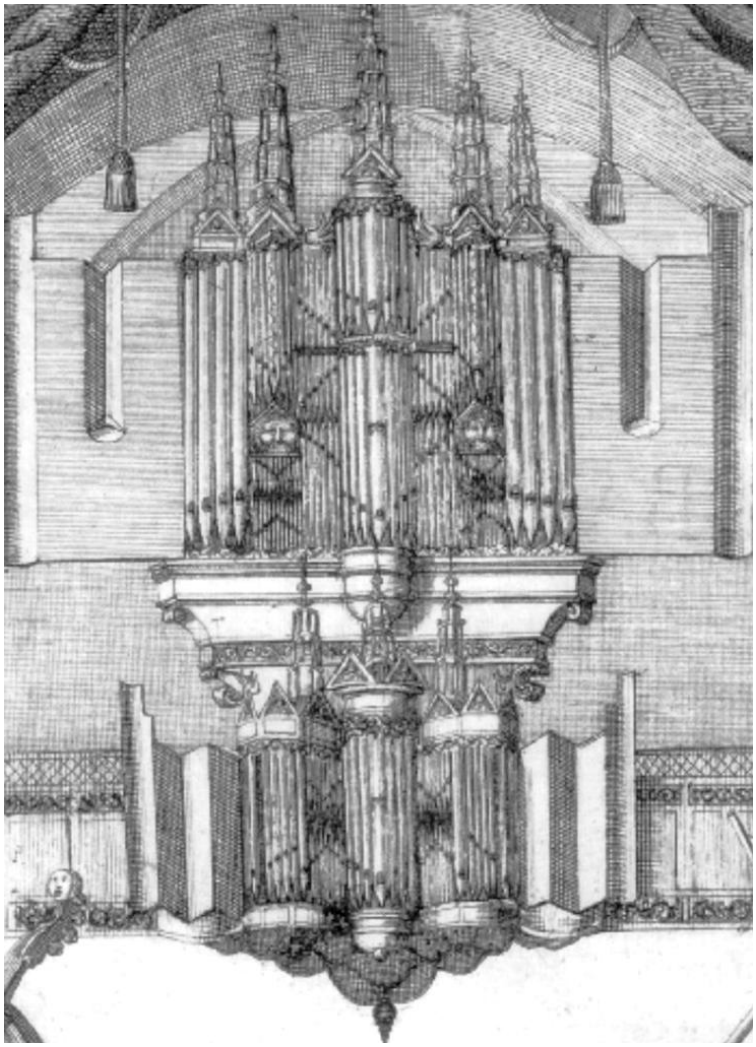


Fig.2.6. Tekening van Ignatius Lux op de titelpagina van de *Sonate per il Cimbalo appropriate al Flauto & Violino* van Sybrandus van Noordt (1700-1702).[38]

Hoewel er geen afbeeldingen van dit werk uit de zestiende eeuw zijn overgeleverd, zijn er wel zeventiende-eeuwse voorstellingen die op weg helpen om het uiterlijk te achterhalen. Op schilderijen van Emmanuel de Witte zijn de ronde middentoren van de hoofdkas, de onderlijst met de vloeiende overgang naar de smallere onderbouw en het relatief kleine rugwerk met bijna

[38] Deze tekening is gegraveerd op de titelpagina van de *Sonate per il Cimbalo appropriate al Flauto & Violino, Opera Prima* van Sybrandus van Noord (gecomponeerd ca. 1702 en uitgegeven bij H. in Amsterdam). In 1978 verzorgde muziekuitgever Saul B. Groen te Amsterdam een heruitgave van dit werk met een nawoord van Rein Verhagen. Zie verder Verhagen 1989, 147-156 met nadere informatie over Ignatius Lux.

cirkelvormige basis te zien.[39] Deze details zijn ook te onderscheiden op een tekening van Ignatius Lux uit circa 1700. De architectuur op de tekening bevat allerlei renaissance-elementen, zoals pinakels, frontons met koppen, gebeeldhouwde gezichten onder de spitsen, spiegelvelden waarbij prestantpijpen met de voeten aan elkaar gesoldeerd zijn en onder het rugwerk een lampet met insnoeringen. Aan weerszijden liep een galerij over de volle breedte van de wand van het kerkschip, voorzien van 'matjes', een soort open vlechtwerk.[40] Een zelfde type orgelkas was te vinden in de Westerkerk te Enkhuizen (1549)[41] en in de Sint-Joannis te Lüneburg (1552).[42] Het is mogelijk dat Lux gebruik maakte van een oudere prent, want we zien een typisch zestiende-eeuws rugpositief dat in 1659 echter ingrijpend was veranderd.[43] De maatverhoudingen zijn niet erg nauwkeurig: vooral het rugwerk oogt ten opzichte van het hoofdwerk te massief. Ook zijn veel details tamelijk primitief aangeduid.
Uit de tekening van Lux valt als frontindeling te bepalen: aan weerszijden twee vlakke buitenvelden met de prestantpijpen F tot en met d^0, waarin aan de ene kant F A H en cis^o en aan de andere kant G, Bes, c^0, d^0 stonden, de ronde middentoren in de hoofdkas had zowel onder als boven zeven pijpen. Het zou kunnen zijn dat het onderste deel de a^0, g^0, f^0, dis^0, e^0, fis^0 en gis^0 bevatte, maar daar kunnen ook dubbelpijpen hebben gestaan. De rest van de pijpen zal verdeeld zijn over de andere velden: in de spitsen waren zeven pijpen met daaronder spiegelvelden met twee keer elf pijpen, in de vlakke velden aan weerszijden van de middentoren stonden twee keer zes pijpen in spiegelvelden en daarboven zes pijpen, dan waren er nog de tussenliggende dubbelvelden en de nog kleinere pijpen in de kleine velden onder de spitsen.
Niehoff – zo blijkt uit de opbouw van het front – had van meet af aan een Doof in het bovenwerk voorzien, ook al stond deze niet in het contract vermeld. In het bovenste deel van de middentoren zullen de pijpen voor F tot en met cs^0 gestaan hebben en in de vlakke velden daarnaast de pijpen van d^0 tot en met cs^1. Voor het overige valt er weinig te bepalen. Het rugwerk lijkt als volgt te zijn opgebouwd: een ronde middentoren met zeven pijpen (cis^0, H, A, F, G, Bes c^0), daarnaast spitsen met aan de binnenzijde spiegelvelden en aan de buitenkant een halfrond veld met grotere pijpen en een buitenveld met een V-vormig labiumverloop.[44] Dat komt overeen met de indeling van het rugwerk van het orgel te Brouwershaven.

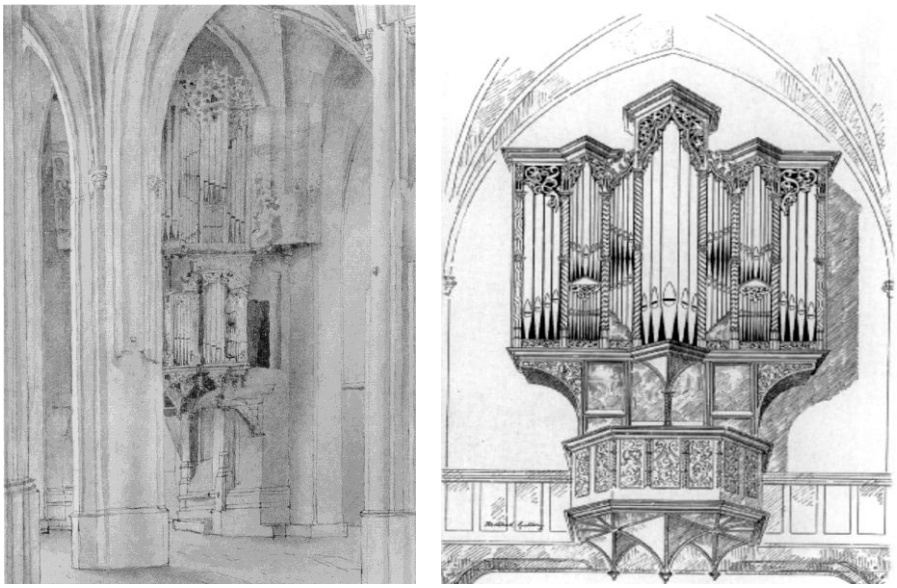


Fig.2.7 en 2.8. Het Van Covelensorgel in de Cunerakerk te Rhenen (Links Saenredam en rechts Hill 1883).

[39] Eerder publiceerde ik over dit onderwerp in Den Hertog 1988. Zie verder Dirksen 1999.
[40] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, uitgaafboek. Op 5 november 1613 werd '47 voet tralywerck' bij het orgel aangebracht. Bijtelaar 1975, 78. Rond 1659 werd aangetekend: 'Voor de omgang hooger te maecken opt doxael inplaets van de oude matiens die heel vergaen waren & verrot van booven needer vielen'.
[41] Uit recent onderzoek door architect ir. Y. Hangelbroek uit Hoorn blijkt dat de kas in Enkhuizen oorspronkelijk een ander uiterlijk had. Zij is door Duyschot in de huidige vorm gebracht. In de toekomst publiceer ik over dit onderwerp.
[42] Looyenga ('Het Nederlandse orgelfront') 1999. Zie verder ook nog Looyenga 1999 (Orgel Pieterskerk te Leiden), m.n. 113.
[43] Zie paragraaf 2.10. over het grote Niehofforgel in de Oude Kerk tussen 1659 en 1662.
[44] Van Biezen 1995, 492 en 719. Vergelijkingen zijn ook nog mogelijk met het orgel uit de Nicolaïkerk te Utrecht (nu in Middelburg).

Het Amsterdamse front vertoonde opvallende gelijkenissen met dat van het Van Covelensorgel in de Cunerakerk te Rhenen. De grootste pijpen stonden daar echter in de middentoren. Hoewel dit instrument ook was gebaseerd op een Doof 12', bezat het bovenwerk geen Doof 6'.[45] De gelijkenissen verduidelijken dat Niehoff de lijn van zijn voorganger voortzette.
De hoofdkas van het Oude Kerksorgel moet – evenals bij de orgels in Lüneburg en Zierikzee – ondiep zijn geweest en bood maar net aan ruimte aan het grote principaal en de boven- en onderlade van het bovenwerk.[46] Ten opzichte van het hoofdwerk was de onderbouw stevig ingesnoerd. Door zuinig met de beschikbare ruimte om te springen bleef het totale gewicht beperkt en daarmee de uitgeoefende kracht op de muur.[47] De tamelijk kleine kas van het rugwerk bevatte genoeg ruimte voor een boven- en onderlade. Dat maakte de eikenhouten kaswanden optimaal tot klankborden en resonatoren. Dat gaf de boventonen meer kans dan de grondtonen, wat aan de helderheid van de orgelklank bijdroeg.[48] Door de opstelling net onder het kerkgewelf klonk het bovenwerk op de kerkvloer relatief sterk, zodat solostemmen hier goed tot hun recht kwamen. In dit opzicht was er groot verschil met de bovenwerken van Schnitger in Norden en Hamburg die nogal indirect klinken.
Zowel de hoofdkas als de kas van het rugwerk was voorzien van orgelluiken ter bescherming van het pijpwerk tegen stof en rondvliegende vogels. In geopende stand waren het klankgeleiders, zodat het geluid beter in de kerkruimte terechtkwam. Net als de vleugels van de altaren hadden ze een liturgische functie. Ze stonden alleen open als het instrument werd gebruikt; in de vastentijd bleven ze dicht. De beschildering was door Maarten van Heemskerck verzorgd, de belangrijkste leerling van Jan van Scorel.[49] Hij ontving daarvoor *ƒ*101.[50] De dun gebonden in water oplosbare verf was opgebracht op een achtergrond van 'kanijfas' [linnen].[51] Meer dan een eeuw later beschreef Joost van den Vondel de taferelen:[52]

> De dubbele orgeldeur, een stichtigh tafereel,
> Verweckt noch Heemskerck's geest ten grave uit, door 't penseel,
> Dat David, die den Reus het hooft heeft afgeslaegen,
> Op maeghdegalmen schijnt tot aan de lucht te draegen
> De Koningklijcke harp, voor 't heiligh Kistverbont
> Zijn voeten gaende maeckt, die raecken naulijx gront,
> Daer Michol, uit het hof, te blint vervoert, eilacie,
> Dien ommegang beschimpt, en godtsdans met zijn staetsi.
> De Godskist, zevenmael gedraegen om den wal,
> Dreight Jericho verbaest met eenen zwaeren val.

Aan de ene kant stond David, waarover Olfert Dapper in zijn stadsbeschrijving schreef: 'de zegen van David aen den Reus bevochten, daer hij met afgeslagen hooft op zyn slagh-swaert min zinghende maeghderyen wordt ingehaelt'.[53] De naam Michol geeft een verwijzing naar 2 Samuël 7, waar wordt verteld dat David de ark naar Jeruzalem bracht.[54] Dat ging niet probleemloos. Toen het heilige voorwerp eenmaal was gearriveerd, voerde David een extatische dans uit. Michal, zijn echtgenote en de dochter van zijn voorganger Saul, kapittelde hem hierover. Hij zou zich niet voor het volk hebben mogen ontbloten en zou zich te nederig hebben opgesteld. De koning reageerde

[45] Hill 1891, 200-201 en Meinen 1992, 165-166.
[46] Lootens 1771, 12. De afmetingen van het Niehofforgel te Zierikzee: oksaal vanaf de vloer 21' hoog, 16' breed en 7' diep, rugwerk in het midden 7'10", op de hoeken 6'5", de breedte 5' en diepte 3', hoofdkas vanaf het oksaal 25'10" hoog en op de hoeken circa 20', de breedte 11'3" en de diepte 3'8".
[47] Vlam 1971, 112. Rond 1732 durfde men nauwelijks meer op de galerij van het grote orgel in de Sint Jan te Gouda te komen vanwege het 'schudden en bewegen van het orgel, wanneer iemandt op of over hetselve gaat'. Het gewicht van de grote pedaalpijpen van de Van Hagerbeers oefende negatieve invloed uit op de stevigheid van het geheel. Zie ook Den Hertog 1988, noot 25.
[48] Baumann 1990 en Lottermoser 1983, 90-93.
[49] Filedt Kok 1986, 190. Zowel Van Heemskerck als Scorel had kort voordien in de Oude Kerk enkele monumentale schilderijen geplaatst.
[50] RA Utrecht, Archief van de familie Huydecoper, inv. nr. 294.
[51] Van Zanten 1999, 21. Domselaer schreef in 1665 dat de voorstellingen 'door den vermaarden Heemskerck met waterverwe daarop gemaakt' waren.
[52] Albrecht 1982, 124.
[53] Dapper 1663, 379.
[54] Van Zanten 1999, 169-170. Hetzelfde thema – David en Michol – is ook uitgewerkt op de luiken van het rugwerk in de Grote Kerk te Breda.

dat hij een voorganger van het volk was die voor God diende te musiceren. Zijn nederigheid gaf aan de verheerlijking kracht.

2.2.3. Claviatuur en tractuur

De orgelmakers uit de school van Van Covelens lijken de C(-½)-stemming te hebben toegepast met een a^1 in de buurt van de 415 Hz, passend bij de vocale liturgische muziekpraktijk.[55] De langste pijp van het Niehofforgel – met een lengte van twaalf voet – stond in het front van de hoofdkas en werd aangestuurd door de onderste toets van het hoofdwerk met de naam F. De grootste pijp van het rugwerk stond – in de middentoren – was zes voet lang. De bijbehorende toets was eveneens een F.
In de onderbouw van de hoofdkas bevond zich de claviatuur en een deel van de mechaniek. Het bovenste klavier was bestemd voor het bovenwerk, het middelste voor het hoofdwerk en het onderste voor het rugwerk. Het hoofdwerkklavier had een omvang van F_1 tot en met a^2, de beide andere klavieren waren van F tot en met a^2. De omvang van het pedaal was een duodecime (F tot c^1)[56]. Omdat de muziek zich tot het toongebied van de modi beperkte, konden de Fis, Gis en gis^2 op het boven- en rugwerk achterwege blijven. Aangezien menig geschoold zanger lager dan een F kon zingen, breidde men de klavieren in de zestiende eeuw nogal eens uit tot C.[57] Het is onbekend of dat in deze eeuw ook bij het rugwerk van het Niehofforgel gebeurde. In de literatuur zijn hierover stevige discussies gevoerd, die verderop aan bod komen.
Jacob Niehoff, die in de lijn van zijn vader werkte, vertelde bij de keuring van zijn orgel in de Dom te Würzburg (1617) dat hij de toetsmaten altijd hetzelfde nam, zowel bij grote als kleine instrumenten, ook bij het klavechord.[58] Overblijfselen van klavieren uit die tijd tonen aan dat manuaaltoetsen een min of meer vaste breedte hadden van een duim.[59] Jacob gebruikte geen ivoor, maar buxushout. Beendermateriaal begon in de kou eerder te zwellen dan hout. Hij verweerde zich tegen de kritiek dat de diepgang van de klaviertoetsen te groot zou zijn. Organisten hadden hem verzekerd dat ze op de grote orgels weinig coloraturen toepasten, zodat het niet gaf.[60] Met de manuaalkoppel kon het bovenklavier aan het onderklavier worden gekoppeld, waardoor de registers van het boven- en rugwerk waren te combineren. Vermoedelijk werkte deze koppel via een blind klavier dat met een registertrekker werd bediend.[61] Het kan geen schuifkoppel zijn geweest, want dan zat het middenklavier in de weg.
Het pedaal van het Niehofforgel was vast aan het hoofdwerk aangehangen. Dat wil zeggen dat de pedaaltoets met de naam F aan de toets van de F_1 was verbonden en die van de c^1 aan de c^0. Zo kon de organist de laagste tonen van het principaal met zijn voeten tot klinken brengen. Meestal wordt aangenomen dat de toetsen tamelijk klein waren, al beweerde de Duitse organist Arnolt Schlick (1511) dat organisten gewend waren bij het ‘lauffwerck’ de ene voet achter de andere te gebruiken.[62] Hij adviseerde de breedte van de toetsen zo te nemen dat iemand met één voet twee stemmen tegelijk kon spelen. De semitoetsen mochten niet te hoog liggen. Ook diende de bank zo hoog te zijn dat de voeten van de organist boven de pedaaltoetsen konden zweven. Was het zitvlak te laag, dan moesten de voeten bij elke noot worden opgetild, zodat het onmogelijk was om in het onderste octaaf coloraturen te spelen. Onder elke pedaaltoets zat een steunveer die ervoor zorgde

---

[55] Mendel 1978. Van Biezen 1995, 235-241 en 472. Het Niehofforgel in Lüneburg had een C(-½)-stemming of zelfs nog iets lager. Lootens 1771, 14. Volgens de Zeeuwse organist Lootens stond het Niehofforgel van Zierikzee iets boven koortoon, maar dat hoeft niet de originele situatie te zijn.
[56] Stadtarchiv Lüneburg, E 1^b nr. 44, Volume 1. Uit de archiefstukken blijkt dat het pedaal in het Niehofforgel in de Sint-Joannis te Lüneburg tot c^1 liep.
[57] Praetorius 1619 II, 17.
[58] Sandberger 1904, CII. Ook is over dit onderwerp geraadpleegd het Vente-archief te Utrecht, map Dom te Würzburg.
[59] Bormann 1966, 33. Bormann liet zien dat de toetsbreedte vanaf 1361 tot 1500 geleidelijk ontwikkelde van 8 cm naar ca. 2,5 cm.
[60] Arndt van Mill bouwde in de Sint-Lamberti te Münster een orgel (1573): ‘Sall oick die Clavigern mit passlichen langen Clavigern und Semithonien die under den fingern wall angaen, nit tho small off to breit, dat sie oick wall angaen und verwaren vor rutzen, klemmen und aen alle gebreck anleggen. Oick datt pedall so ordineren up syne maithe dat eth uprecht und ordentlich, nicht tho widt van den anderen ligge, oick vor klemmen verwart sey, also dat die Clavigern und Pedael nicht hangen blyven und dat werk konne hulen’. Gegeven afkomstig uit Vente-archief te Utrecht, map Münster. Toen Floris Hocque het orgel in de Dom te Trier verbouwde (1594) vonden de keurmeesters dat het rugwerkklavier te zwaar speelde ‘und etwas langsam angehendt’. Hocque verweerde zich en liet zien dat de grote vochtigheid ervoor zorgde ‘das die clavir etwas hart sein mussen’. Gegeven afkomstig uit Vente-archief te Utrecht, map Trier.
[61] Bunjes 1966, 10-11. Bunjes toonde uitgewerkte voorbeelden van koppelsystemen.
[62] Schlick 1511, 45-49.

dat na het indrukken de toets vanzelf naar boven ging.[63] Die veer moest niet te sterk zijn, want dan kostte het teveel kracht, maar ook niet te slap, omdat men dan hangers of naklinkende tonen kreeg. Onder de pedalen diende vilt of leer te worden aangebracht, om te voorkomen dat de toetsen bij het neerdrukken klonken als 'de houten bellen in de stille week', zoals Arnold Schlick in 1511 in zijn *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* schreef.
De mechanische overbrengingen verliepen in het Niehofforgel op de normale wijze, dat wil zeggen met wellen en abstracten. Schlick prefereerde een niet al te zware speeltrant en dus moesten er kleine en lichte wellen zijn en lange smalle ventielen.[64] De registertrekkers van het hoofd- en bovenwerk zullen terrasvormig aan weerszijden van de speeltafel hebben gezeten. Althans, als de bewering van Ludwig Compenius in 1647 klopt dat deze opstelling in Nederland gangbaar was.[65] Het was gebruikelijk dat de registertrekkers van het rugwerk in de achterwand van dit werk zaten. De registertractuur was door Niehoff van hout gemaakt, wat haar gevoelig maakte voor slijtage.[66]

2.2.4. De adem

Zes in serie geschakelde balgen – opgehangen in een 'scraghe' [onderstel[67]] en opgesteld in de toren – leverden de orgelwind. Stuk voor stuk hadden ze gelijke afmetingen. De hefboom van het bovenblad werd door middel van een voettrede opgetild, terwijl een gewicht het blad naar beneden drukte.[68] Eén man bediende tegelijk verschillende balgen, wat mogelijk was omdat hij slechts in de eerste fase van de cyclus actief was.[69] Omdat iedere balg in principe de adem voor het hele instrument gaf, had men met een kleiner aantal kunnen volstaan. Reserveerde men capaciteit voor de momenten dat een balg buiten bedrijf raakte? Dat was dan een forse investering voor de baten die het opleverde.[70] Waarschijnlijker is dat iedere balg een rol speelde in de demping van schokgolven. Het is zelfs mogelijk dat het geheel als een intelligent systeem fungeerde, dat aan een wisselende windconsumptie kon beantwoorden.[71]
Elke orgelmaker deed zijn best een 'ghestadighen ende gheduerige wijnt' te krijgen. Een ideale windvoorziening werd gekenmerkt door balgen die langzaam gingen, niet schudden, beefden of overbodige suizingen maakten en die elkaar niet negatief beïnvloedden.[72] Omdat deze ambachtslui nauwelijks iets van de fysica van de stromende orgelwind wisten, baseerden ze zich bij het construeren hoofdzakelijk op ervaringskennis. De artistieke voordelen werden echter op superieure wijze uitgebuit. De aan- en afspraak van de orgeltoon was zo te regelen, dat bij een goede speelwijze dynamisch en expressief orgelspel mogelijk was.
Niehoff had spaanbalgen geleverd met meerdere vouwen van een type dat rond 1530 in gebruik was gekomen. Tussen de balgbladen bevonden zich 'spanen' of ribben eikenhout, die met leer waren vastgezet. De drijvende ribben waren aan de korte zijde van de balgbladen trapeziumvormig en aan de lange zijde driehoekig.[73] Ze werkten als veren, die de druktoename compenseerden zodra de balg ging sluiten.[74] Ging het bovenblad hoog op, dan zorgde de oplopende druk mede door het gewicht van het bovenblad samen met de extra gewichten bovenop vanzelf voor het sluiten.[75] Toen het orgel van de Bossche Broederschap aan windgebrek bleek te lijden, zodat 'alle ijskementen oft registeren niet en costen gedienen tot den spel, om te spreken', verhoogde Niehoff de capaciteit

[63] Vlam 1965, 103. In Hasselt werd in 1622 bepaald dat de 'steunveren onder 't pedael' niet te slap zouden zijn.
[64] Schlick 1511, 38-41.
[65] Schneider 1937, 67. Mahrenholz 1947, 26. In het orgel te Halle, waar Samuël Scheidt organist was, zaten de registertrekkers van de fluiten en van de tongwerken links en die van de prestanten rechts van de bespeler.
[66] Bijlage 18. Lootens 1771, 14. In het Niehofforgel te Zierikzee waren tweeëntwintig registertrekkers ''t geen alles van Yzer is'.
[67] Verdam 1932, 527.
[68] Zie bijvoorbeeld Vente 1980, 73.
[69] Bunjes 1966, 439-447.
[70] Speerstra 2003, 97.
[71] Fock 1974, 173. Een aanwijzing dat men er in het verleden ook zo over dacht is te vinden in een keuringsrapport van een orgel te Stettin (1698). 'Sonsten stelle er dahin, warumb mann die Bälge separiret, undt zwene dem Pedal, drey aber dem Hauptwerck zugeleget. Ob zwahr einige vermeinten, dazu guhte raison zu haben, da sonst das Pedal dem Hauptwerck zuviel Wind entziehen würde, wenn es hauptsächlich tractiret würde, so hette er doch, da er bereits bey die fünftzig Wercke gebauet, ex praxi ein anders befunden, undt wollte er versichern, daß zwo Bälge auf die Weise dem Pedal nicht ein genügen leisten köndten, weil der Wind stoßen würde, es wehre denn, daß drey Bälge dazu destiniret würden.'
[72] Zie bijvoorbeeld Friedrich 1987, 197.
[73] Bunjes 1966, 447-456.
[74] Speerstra 2003, 97.
[75] Granhäll 1995, Petterson 1996, Carlsson 1996 en Carlsson 1999.

door in iedere balg een extra vouw aan te brengen.[76] Een nadeel van de meerdere vouwen was dat het leer in gesloten toestand bleef uitpuilen. De ratten waren er dol op![77] Daarom experimenteerden sommige orgelmakers vanaf 1610 met balgen met één vouw.[78] Het voordeel was dat ze minder hoog opgingen, het nadeel was dat het oppervlak van het bovenblad groter diende te zijn voor een voldoende windproductie.
De Niehoffs maakten balgen waarvan de breedte groter was dan de lengte. Dat weten we omdat Jacob Niehoff, toen hij een orgel in Würzburg had gebouwd (1617), werd bekritiseerd over de maatvoering.[79] Hij beriep zich op zijn voorouders, de 'berümbte Orgelmacher'. Niehoff had van hen geleerd: 'daß ein breiter Balge, alß in deme der Windt deren Ventil nicht so geschwindt zueilen könne, so er recht proportioniret, einem weit stetterm [bestendig] Windt alß ein schmaler führe'.
In 1567 had orgelmaker De Swart Niehoffs spaanbalgen vervangen door zes 'guede nye leren blaesbalken met syen bussen [windkanalen] als dat tho behoert dat dat voerschreven werck gueden ende perffeckten wynt hebben sall'.[80] Bij leren balgen was tussen het boven- en onderblad alleen leer dat inwendig met een frame in vorm werd gehouden. Het probleem was dat ze minder goed sloten, waardoor de capaciteit onvoldoende werd benut. Ze waren gemakkelijk te maken en gingen minder snel kapot. Werner Fabricius vermeldde in 1756 dat een volwassen persoon op de balgen ging zitten om ze te testen.[81] Spaanbalgen verdroegen deze kastijding meestal niet goed. De Italiaanse orgelmaker Barcotto was niet zo te spreken over leren balgen.[82] Ze waren geregeld een prooi voor dieren op zoek naar voedsel, bij reparaties dienden ze volledig te worden gedemonteerd. Nog bezwaarlijker vond hij de windturbulentie. Bij spaanbalgen verliep de winddruk gelijkmatiger omdat de planken bij het leeglopen zorgden voor een gelijkmatige druk. Lekkages waren te verhelpen door stroken leer over de gaten te plakken.
In het hoofdkanaal van het grote Niehofforgel was een tremulant aangebracht. Orgelmaker Arnoldt Lampeler uit Den Bosch, een leerling van Hendrick Niehoff, typeerde deze speelhulp als: een 'guter Tremulant durch beide Werck herrlich und woll schlagend, welcher auch uff alle Register gebraucht werden khonne'.[83] Isaäc Beeckman gaf rond 1618 een beschrijving met een mogelijke verklaring:[84]

> Daer is in den orgel een daverende stemme, die wort gemaeckt met een plancksken in forme van een daverende latte te stellen in den wech, daer den wint passeert; den wint blaest tegen dit planxken, en dryvet achterwaert, doch dit komt altyt wederom, al ist saeck, dat den wint altyt eenparich blaest, want den wint dryft het uyt syn natuerlicke plaetse, en het wilter altyt nae toe. Soo geschiet het oock in de buysen, doch onsichtbaer. Want den loop en val des waters drinckt het water ineen, en het water reckt hem wederom altyt uyt, en het staet in sichselven soo altyt ooc, en toutert.

Esaias Compenius schreef rond 1620 over de tremulant dat het een 'feine Stimbwerk' was dat goed was te hanteren in Motetten pedaliter en manualiter.[85] Bij de lang aangehouden noten was het wel zaak dat het 'ohne Verwandelung des Schlages' bleef. Het beste was om een tremulant af te stellen met acht slagen per maat 'uff eines tact oder Mensur' en met 'fein sanffte beben'.

---

[76] Roelvink 2002, 252-253. Niehoff werd in Den Bosch bijgestaan door een timmerman. Zij gebruikten 8 'ruysse' [ruwe] vellen, 2 witte vellen, 1 blad wagenschot met een zaag, olie en rofel [speciale schaaf], lijm en nagelen.
[77] In heel Europa is er voor het orgel veel geld uitgegeven voor spek en rattenvallen. Zie bijvoorbeeld Detlefsen 1961, 278.
[78] Praetorius 1619 II, 179 en 199. Het orgel in de St. Blasius te Braunschweig had balgen van 9' lang en één vouw. In het orgel in de St. Gothart te Hildesheim waren balgen van 8½ bij 4½ voet met één vouw en een opgang van 1½ el 'die den anderen Spaenbälgen, viel mehr aber den Lädderrn Bälgen weit vorgehen'.
[79] Gegeven afkomstig uit het Vente-archief, map Dom te Würzburg. Het gaat om een brief van Jacob Niehoff van 4 april 1619 en is een reactie op het keuringsrapport. Opvallend is dat Jacob Niehoff in de Dom te Würzburg leren balgen leverde en geen spaanbalgen, want volgens hem waren daarmee in omliggende plaatsen problemen. Zie daarover Sandberger 1904, CI en Fischer 1970, 14-16.
[80] Bijlage 10.
[81] Jackisch 1966, 9. Jackisch citeerde uit W. Fabricius, *Unterricht wie man ein neu Orgelwerk obs gut und beständig sei, nach allen Stücken, in- und auswendig examinieren und so viel möglich probieren soll* (Frankfurt en Leipzig, 1756), 14-18.
[82] Picerno 1985, 63.
[83] Vente 1956, 189. Vlagsma 2003, 88. In het orgel van het klooster van de Twaalf Apostelen te Leeuwarden kwam in 1569 een tremulant 'die goet sij te leggen met een dobbele tonghe ofte clap'.
[84] De Waard 1939, 190.
[85] Panetta 1990, 28-31.

2.2.5. Windladen

Vanuit de balgen stroomt de wind via kanalen naar de windladen. Hier wordt gezorgd voor de verdeling over de verschillende pijpen. De windlade werd 'secreet' genoemd omdat alles in het verborgene of in het geheim gebeurt.[86] In de windkast wordt de wind gebufferd en zodra het speelventiel opengaat, stroomt de lucht naar de pijpen via een cancel die door het openen van registertrekker bereikbaar is.[87] Omdat een grote pijp meer wind vraagt dan een kleine, was de grootte van elk voetgat naar rato van het corpus.[88] Pater Marin Mersenne schetste het probleem om de luchtstroom zo te verdelen dat iedere pijp voor zijn natuurlijke toon genoeg had. Volgens deze roomse geestelijke leken orgelmakers hierin op de Goddelijke Voorzienigheid, die zorgt dat ieder schepsel genoeg adem heeft voor de harmonie van het universum.
In het Oude Kerksorgel waren zes windlades: die van 'het groete principael', de onder- en bovenlade van het bovenwerk gebouwd als springlades, de pedaallade en de boven- en onderlade van het rugwerk die als sleeplades waren uitgevoerd.[89] Het kan zijn dat er bij het hoofdwerk ook nog een aparte stok was voor de Mixtuur en de Scherp.[90] Een bovenlade bezat geen eigen ventielen, elke cancel kreeg de wind via een conduct uit de corresponderende cancel van de onderlade.[91] De aanwezigheid van een afzonderlijke pedaallade (vermoedelijk in 1619 geplaatst) blijkt uit een memorie uit 1659.[92]
Het was niet ongebruikelijk dat in de vijftiende en zestiende eeuw verschillende systemen in één orgel voorkwamen. De orgels in de Utrechtse Nicolaïkerk en in de Joriskerk te Amersfoort hadden eveneens in het bovenwerk 'springende registers' en in het rugwerk sleeplades.[93] Omdat op de bovenwerklades de pijpen met de grootste diameter stonden, was daar ruimte nodig.[94] M.A. Vente dacht dan ook dat men springlades ging bouwen als de omvang van de registreerbare windlade te groot uitviel. Sleeplades werden in de zestiende eeuw namelijk uit één massieve plank gemaakt, waarin cancellen werden uitgeboord en aan de onderzijde ventielopeningen uitgebeiteld.[95] Planken van voldoende afmeting waren echter lastig te krijgen. Andreas Werckmeister omschreef dat in 1698 als volgt:

> Die Alten haben an stat dieses Rahmens eine starke eichene Bohle [plank], nach dem ein Werck hat groß oder klein seyn sollen, genommen, die Cancellen alle gebohret, und dann vollend ausgearbeitet, und an den Seiten wieder zugespundet, welches anjetzo noch gebohrete Laden genennet werden. Etliche haben die Bohlen außgemeisselt und wieder zugespundet, solche haben sie gespundete Laden genennet.

In een springlade heeft elke pijp een eigen ventiel, zodat er – met uitzondering van de meervoudig bezette stemmen – evenveel ventielen als pijpen zijn. Boven elke stok is een registerbalk met stoters. Als men een registertrekker omzet, worden alle springventielen van hetzelfde register

---

[86] Van Overbeke z.j., nr. 1821: 'Seecker burgemeester van Dort ontboode den orgelmaker, hem bekijvende waerom dat het werck so langsaem voortgingh. De goede man seyde dat het sijn schult niet en was, maer dat hij wachte na het secreet dat iemant anders onder handen hadde, 't welck noch niet vaerdich was. 'Daer speelt de duyvel mee' seyde hij, dat juyst op den orgel een secreet [ook aanduiding voor toilet] moet sijn, daer soo menich eerlijck borgershuys te Dort is daer er geen een in en is.' Had deze anekdote betrekking op orgelmaker Germer van Hagerbeer die steeds meerdere opdrachten tegelijk onderhanden had?
[87] Schlick 1511, 93-94. Schlick waarschuwde dat pijpen niet te dicht op elkaar moesten staan. Raken ze elkaar, dan verliezen ze hun toonkwaliteit en klinken dun en scherp.
[88] Chapman 1957, 444.
[89] Lootens 1771, 12-14. In het rugwerk van het Niehofforgel te Zierikzee waren twee springlades 'met spykers in elkander genageld' 'leggende 2 voet hoog' boven elkaar, de onderlade was 4'9" bij 2'4½" en 7½" hoog. De abstracten en de registermechaniek van het orgel in Zierikzee waren 'volgens de mode van die Tyd, zonder een eenige Schroef'. Detlefsen 1961,280. Detlefsen vertelde dat Arp Schnitger de ijzeren spijkers ('so ganz verrüstet') uit oude lades en al het verdere ijzerdraad verving door schroeven en messing draden (1707).
[90] Jongepier 1991, 13-14. In Enkhuizen bleef een stok voor een Mixtuur van V, VIII en IX sterk van vóór 1621 bewaard (was dit wat men een *Hintersatz* noemde?).
[91] Vermoedelijk bracht men een bovenlade aan omdat het aantal verschillende registers op een springlade niet te groot kon zijn. Het is opvallend hoe kort men de cancellen hield. Het lijkt er op dat men dit deed omdat er geen mechanisme was om de cancel met de ventielen daarin gemakkelijk open te maken. Nu kon men er vanaf de voorkant in. Men hoefde dan niet de hele lade af te breken als er problemen waren met de ventielen. Mededeling Hendrik Ahrend uit Leer.
[92] Bijlage 19.
[93] Hess 1774, 5. Vlam 1971, 6 en 10. Johan Morleth bouwde in 1633 in de Nieuwe Kerk te Delft een orgel met een springlade in het bovenwerk en een sleeplade in het rugwerk.
[94] RA Utrecht, Archief van de familie Huydecoper, inv. nr. 2136. In het contract met Niehoff staat dat er voor het bovenwerk één secreet was, terwijl De Swart stelde dat er twee secreten waren 'dye een boeven dey anderen'.
[95] Werckmeister 1698, 17. Vente 1989, 46-47. De blokwerklade van het orgel in de Nicolaïkerk te Utrecht bestond uit twee massieve planken, waarbij de onderzijde van de bovenplank precies aansloot op de bovenzijde van de onderplank.

opengezet; als men het register afsluit, springen ze door de veerkracht weer dicht. Praetorius die dit type lade als een typisch Nederlands verschijnsel zag, vond dat de wind ‘reiner, ohne vitia und sonderbahre Mängel’ onder de pijpen wordt bewaard.[96] Volgens orgelmaker Gottschalk Johanson sprak het pijpwerk op een sleeplade ‘trager und swarmediger’ aan, terwijl dat op een springlade ‘uth den Munde’ sprak.[97] Is dat effect aan de schuin liggende springventielen te danken, die als geleiders voor de windstroom werken? De wind is minder wervelend en dat vergemakkelijkt het intoneren.[98] Aangezien de pijpen verder uit elkaar staan, is de onderlinge beïnvloeding kleiner. Ook de kans op doorspraak en windverlies is geringer, omdat de veerdruk van het springventiel de natuurlijke werking van het hout compenseert. De Italiaanse orgelmaker Antonio Barcotto (1652) vond een springlade superieur aan een sleeplade, omdat ze veel minder aan doorspraak of windverlies had te lijden.[99] Zelfs wanneer men een groot aantal registers trok, kregen de pijpen geen windgebrek en bleef de klank helder en samenhangend. In een Italiaanse stad had men eens een springlade door een sleeplade vervangen. Dat orgel had niet meer dezelfde kwaliteit. Wel benadrukte Barcotto dat het maken van een springlade uiterst precies diende te gebeuren en veel arbeidstijd kostte. Deze kwalificaties worden bevestigd door een uitspraak van een orgelmaker te Gent (1551) die vond dat het voordeel van de springlade was: ‘dat die trecking der registeren by eender manieren van soetycheit sal blyven’.[100] Uit het vervolg blijkt dat hij op de registertrekkers doelde, direct daarna stond immers: ‘ende alle die registeren zullen boven clavijer ghetrocken werden’.

Er waren echter ook nadelen. Jan Langhedul bouwde in 1588 in het orgel te Parijs een springlade ‘fait à la nouvelle mode’.[101] In 1604 vertoonde deze lade zoveel windverlies en doorspraak dat zijn zoon er een sleeplade van maakte. Jan Radeker vatte de bezwaren tegen springlades kort en bondig samen: ‘an de sprinckladen geduyrig is te kleuteren, en voor jong en oneervaren organist veel ongemak en verleegenheydt veroorsaekt’.[102] De Groningse organist Lustig legde nader uit: ‘nu blyft er eens een springer steeken, dan krimpen de stokken; nu springt er een veêr, dan schiet er een drukker bezyden des ventyls of buitelt er geheel uit; nu zyn de veêren te zwak en veroorzaken huilen; dan valt er iets onder het ventyl’.[103]

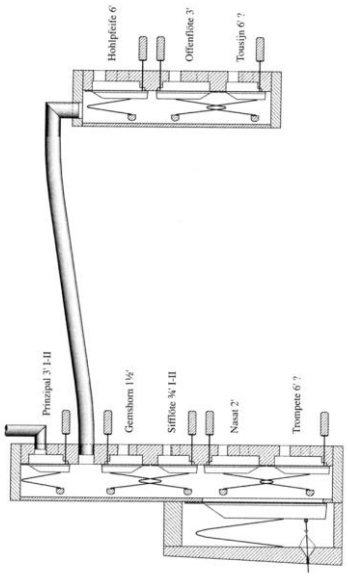


Fig.2.9. De springladen van het bovenwerk in het oude orgel van de Sint-Nicolaï te Utrecht (Van de Linde 2005, 82).

[96] Praetorius 1619 II, 107-109, Bunjes 1966, 247-263, Bormann 1966, 140 Vente 1989, 49. Werckmeister 1755 (heruitgave door J.W. Lustig), 60. Ook de Groningse organist Lustig meende een snellere aanspraak van de toon te constateren bij springlades.
[97] Vente 1989, 49.
[98] Weissert 1990, 20 en 27. De meeste ideeën over springladen berusten op kwalitatief getinte observaties, zo beweerde organist L. Lohmann uit Stuttgart (in 1990) dat de springlade in het hoofdwerk van het orgel in de Sint-Laurentiuskerk te Langwarden een sensibele aanspraak heeft, met een pregnanter klank dan bij de sleeplade van het borstwerk het geval is.
[99] Picerno 1985, 56.
[100] Felix 1979, 165.
[101] Vente 1989, 49.
[102] Van der Kleij 1985, 55.
[103] Werckmeister 1755, 59-60.

In de zestiende eeuw was het gebruikelijk alle cancellen nagenoeg dezelfde breedte te geven, wat ze in de bas relatief eng en in de discant juist wijd maakte. In het oude orgel van de Nicolaïkerk te Utrecht was de cancelbreedte in de bovenwerklade circa 1 duim en in die van het rugwerk ¾ duim.[104] Het nieuwe orgel te Würzburg van Jacob Niehoff (1617) had ook een starre maatvoering, waardoor het principaal in het laagste octaaf zwak klonk.[105] Niehoff gaf als rechtvaardiging: 'Das aber die Cellen zu eng sein sollen, erscheinet aus deme das wiederige abzunehmen, weill sie ebensoviel windt, wann 6 oder 7 Register zusammen oder dasselb allein gezogen und gebraucht wirdt'.[106] Bedoelde hij dat zes of zeven registers evenveel wind consumeerden als het totale principaal? Of maakte het aantal gebruikte registers niet uit voor de windconsumptie? In een ander stuk schreef Jacob:

> Die Laden und dass diesselbe zue klein sein solle betreffend gibe ich meniglichen, deme derogleichen Manier wohl bekandt, zue erachten, ob dieses, wass darinnen ist, darein zue bringen gewesen, so sie zue gering wehre. Es mogte aber mehrgedachten Herrn Vincentzen [de betreffende keurmeester] derogleichen Springladen noch etwass Berichts und Wissenschafft ermangeln, weiln villeicht alle Werck, so ehr bisshero gesehen, uf Schleiffladen gerichtet sein gewesen.

Een aanwijzing dat deze geringe windtoevoer ook bij de grootste pijpen in de Niehofforgels het geval was vinden we in Lüneburg. Rond 1680 klaagde een orgelmaker dat de Principal 16' in de laagte zo zacht aansprak. Hij dacht dat de oorzaak 'vermütlich' gelegen was in windgebrek in de lade en in de balgen.[107]
Menig orgelmaker gebruikte voor het bepalen van de juiste winddruk een windpijp. Hij zette deze onder de voet van de grootste pijp, terwijl hij de toonsterkte uitprobeerde. Ook bestonden er molentjes, waarmee men aan wieltjes de stroomsnelheid van de wind bij een gestandaardiseerde boring aflas.[108] De boringen in de pijpstok waren ruim, maar niet altijd strikt evenredig aan de bijbehorende voetopening. Om beter te passen, klopte men de randen van de pijpvoeten hier en daar wat dicht. Dat kon de soepelheid van aanspraak soms nog bevorderen. Samuël Scheidt maakte zich echter boos op een orgelbouwer die de pijpvoet al te zeer had gekolfd, 'daß der Windt herdurch gehen kann, welches lauter loße falsche grieffe auf der Lauten sein'.[109] Is de druk in de cancel aanmerkelijk groter dan in de voet, dan ontstaat de behoefte de voetopening dicht te drukken. Bij volledig open pijpvoeten is de klankinzet duidelijker en preciezer.[110] De minder goede orgelmakers boorden gaten in de pijpvoeten om zo het teveel aan wind te laten ontsnappen.[111] Was de wind bij de tongwerken te sterk, dan maakte men soms gaten in de corpora.

2.2.6. Een 'saffte' en 'zoete' orgelklank

In het begin van de zestiende eeuw zochten in heel Europa orgelmakers fanatiek naar orgelklanken 'opten nyeuwen aert, met vele vreemde thoonen ende stemmen'.[112] De experimenten die veel tijd en materialen kostten, waren investeringen in de toekomst van het vak. Omdat het niet gemakkelijk was klanken en timbres adequaat te omschrijven, gebruikte men woorden als 'scherp' of 'zoet'.[113] We moeten voorzichtig zijn daaraan speciale klankkwaliteiten af te lezen. Eerder gaven ze aan dat het timbre goed overkwam.[114] Wilden opdrachtgevers iets nieuws, dan werden meestal bestaande, goed geslaagde registers tot voorbeeld genomen. Vandaar dat Hendrick Niehoff naar Maastricht en

---

[104] Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B): in het Van Covelensorgel van Alkmaar zijn de cancellen ongeveer een duim breed. Vanwege het uitboren heeft men kennelijk geen grote capaciteit nagestreefd.
[105] Schlick 1511, 37. Schlick vond het onderste octaaf van de Prestant zwak klinken en adviseerde eventueel een octaaf hoger te spelen.
[106] Sandberger 1904, CII. Fischer 1970, 15. Fischer gaat er vanuit dat Niehoff een onder- en bovenlade had, want op het hoofdwerk stonden 11 registers: 'Andererseits spricht Niehoff von Kanzellen für 6-7 Register; wie könnte er das, wenn auf der Hauptwerkslade 11 Register standen, darunter 2 Sechzehnfüßer! Also muß eine Oberlade vorhanden gewesen sein.'
[107] Stadtarchiv Lüneburg, E 1[b] nr. 44, Volume 1. In een *Specification* (rond 1683) werd geklaagd dat de windvraag bij het volle werk zo groot was dat men niet snel genoeg kon treden om voor voldoende wind te zorgen. Overigens zullen de grootste pijpen zacht hebben geklonken omdat de kernen dun waren. Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B).
[108] Chapman 1957, 444.
[109] Friedrich 1987, 197. Het gaat hier om het orgel van Altenbruch in Noord-Duitsland.
[110] Schulze 1979, 1-10.
[111] Panetta 1990, 16.
[112] Vente 1942, 104.
[113] Zie bijvoorbeeld GA Leiden, Stadsarchief van Leiden 1574-1816, inv. nr. 44, gerechtsdagboek A, 15 januari 1582. Het principaal noemde men daar 'wel luydende ende snydende'.
[114] Wegman 2002, 49.

Luik reisde om enkele hem onbekende registersoorten te bestuderen. Daarbij moet het gegaan zijn om de Baarpijp en de Zink, want alle door hem toegepaste labiale registers kwamen bij zijn leraar Van Covelens al voor.[115] Op zijn beurt nam orgelmaker Derck Pannekoeck de Holpijp of Quintadeen in het kleine orgel van de Sint-Jan te Den Bosch tot leidraad: een register van Hendrick Niehoff![116] Het enthousiasme van het publiek over de nieuwe klanken stimuleerde tot verdere experimenten.[117]
Onder de nieuwe registers behoorde ook een Quintadeen – soms 'Quinta ad una' genaamd – die behalve de grondtoon duidelijk waarneembaar de derde boventoon liet horen. Een Vlaamse orgelmaker (1551) beschreef het register als: 'een goede quitadene ofte baerpiep drie voeten lanc welcke register vutspreken zal tot elcken piepen tween perfecte tonen dats te wetene den toon vande wercke met zynder qui(n)te'.[118] Het synoniem 'baarpijp' is merkwaardig, want in die tijd was dat – zoals we verderop bespreken – ook de naam van een tongwerk. Benamingen als Octaaf en Koppel lagen voor de hand vanwege het variëren op bestaande grondregisters. Een 'Coppel' was de term voor een set van vier fluiten die bij elkaar in een etui bewaard werden.[119] Terwijl de naam van de Mixtuur is ontleend aan de gemengde samenstelling, kreeg de Scherp zijn naam vanwege het klankkarakter. Een knap staaltje van imitatie was de Cimbel die klonk als het geruis van bekkens.[120]
Bij het ontwerp van zijn orgel te Antwerpen (1506) deed orgelmaker Daniël van Distelen een poging tot duiding. Zowel de dierenwereld als de bestaande muziekinstrumenten nam hij als referentiekader. De bas van de Regaal zou klinken als 'moeselen [doedelzakken] of queenkens [oude vrouwen]' en de discant kreeg een 'vriendelyc goet gheluyt, gelyc homelkens [hommels] oft cynken [zink]', de Trompet klonk op de 'maniere oft gheluyt van trompetten' en de Kromhoorn 'gheluyt, ghelyc cromhorens oft douseynen'.[121]
Met registers die in klank op bestaande instrumenten leken, zoals de tongwerken en de fluiten, kon de klank van een consort worden geïmiteerd. Het spreken over consort was oorspronkelijk Engels en was in de vroege zeventiende eeuw voorbeeldig voor het Europese vasteland. Het ging om ensembles van vijf of zes instrumenten van hetzelfde soort ('chest' of 'whole consort' of van een gemengde samenstelling 'broken consort'). De 'chest of viols' bestond uit twee bas-, twee tenor- en twee discantviolen.[122] Bij het orgelregister Fluit stond het blokfluitconsort model.[123] Dat de naam van een orgelregister al snel een eigen leven kon gaan leiden, blijkt bij de Gemshoorn – een nabootsing van de uitgeholde runderhoorn met vier gaten – die in de Hollandse orgelbouw slechts als tweevoets register voorkwam. In de Duitse orgelbouw werd de naam gebruikt voor een familie orgelregisters tot aan de Gemshoorn 16' toe![124] Hoe groot moest een dier zijn om een hoorn van geschikte grootte te verkrijgen?
Aanvankelijk was getrouwe nabootsing van bestaande instrumenten het doel. Was de klank eenmaal geaccepteerd, dan verdween dat idee al snel uit het zicht, ook omdat de gelijkenis meestal slechts schijn was.[125] Al is de overeenkomst tussen de vorm van een labiale orgelpijp en een blokfluit frappant, de verschillen overheersen. De orgelpijp is een akoestische generator voor één bepaalde toon, terwijl bij een blaasinstrument compromissen nodig zijn voor een bevredigende balans als geheel.[126] Bij de blokfluit ligt de verhouding tussen de opsnede en de dikte van de

[115] Vente 1942, 145.
[116] Het gaat om het orgel in de Sint Elisabethskerk te Grave. Orgelmaker Derck Pannekoeck vernieuwde daar in 1566 het orgel en hij schreef onder andere: 'Een Holpyep off quyntedeen op sess voet luydende na advenant als ten Bosch opt oxael is'. Gegeven afkomstig uit Vente-archief te Utrecht, map Grave. Zie ook Van Kuilenburg 2002.
[117] Schlick 1511, 65. Schlick was niet zo enthousiast over alle experimenten van orgelmakers, vooral over die met de kwintregisters. Hij merkte op dat het altijd goed was op kosten van een ander te leren, zeker als men zich geen zorgen hoefde te maken over het geld.
[118] Felix 1978, 165.
[119] Stradner 1983, 286. Het ging bij een 'coppel' meestal om 1 discant- 2 tenorfluiten en 1 basfluit of 2 discant-, 2 tenor- en 2 basfluiten.
[120] Van Biezen 1995, 33-35 en 74-78 en Lüttman 1979, 99-101.
[121] Persoons 1981, 30-31.
[122] Gurlitt 1966, 119 en Vogel 1985, 96.
[123] Lüttmann, 1979, 25. Lüttmann noemde een orgelverdrag van Leriad in 1544, waarbij geschreven werd over een imitatie van de blokfluit: ' que imittaran y semblaran a flautes de nou punts [fluit met negen gaten]'.
[124] Praetorius 1619 II, 133.
[125] Moser 1929, 103. Antonio de Beatis (rond 1515) roemde de 'perfettissime voci' van het Insbrucker Pfarrorgel 'quali representano trombe, pifari, flauti, corneti, storte, cornamuse, tamburri, comphonie et vernare di varii ucelli'. In die tijd schreef Johannes Boemus: 'Danach fand man die Kunst, unzählige Stimmen in einem Werkzeug, Orgel genannt, zu vereinen in kunstvollem Baue, Pfeiffen, Posaunen und Cymbel und Horn und schallende Pauke, liebliche Flöten dazu und aus Erz hellklingende Rohre'.
[126] Fletcher 1977, 131.

kernspleet in de buurt van 1:4. Dat was nodig omdat een blokfluitist in verschillende akoestische modes moet kunnen spelen. Bij de orgelpijp is die verhouding ongeveer 1:8. Dat kan prima, want daarbij komt slechts één toon tot klinken. Anders gezegd, op een blokfluit kan men met geringe winddruk in het onderste octaaf spelen, bij iets harder blazen spreekt het hogere octaaf aan.[127] Die voorziening is in een orgel ongewenst.
De orgelklank was erop gericht adequaat de lijnen van de polyfonie te verduidelijken. Op grond van zijn studie van de mensuren van het renaissanceorgel concludeerde C. Mahrenholz dat dit op het Duitse orgel van de zestiende eeuw minder goed mogelijk was dan bij het Italiaanse. Vandaar ook dat er bij de noordelijke instrumenten verschillende manualen waren.

> Man führte die Verdeutlichung der Linienführung nicht durch das Spiel eines dem Vokalklang in der Farbe möglichst nahekommenden Registers durch, sondern verzichtete auf jede äußere Nachahmung des Vokalklanges und suchte die Linienführung zu klären, durch das manualweise getrennte Gegeneinanderausspielen verschieden gefärbter Einzelstimmen.

De Duitse theoreticus vond in de Italiaanse renaissanceorgels de levensechte nabootsing van de menselijke stem. Dankzij de wijde prestanten met hun weke ronde klank kon men naar zijn mening orgelspel vergelijken met koorzang zonder tekst. Dit vond zijn bekroning in de vibrerende klank van twee op ongelijke hoogte gestemde principalen, die men de *Voci Humana* noemde. Op één manuaal kon men in één klankkleur de polyfone textuur verduidelijken.[128] Op het Noord-Europese orgel speelde men nogal eens op verschillende klavieren, kennelijk om de stemmen goed van elkaar te onderscheiden.
Op deze hypothese valt heel wat af te dingen. Mahrenholz zag het zingen a capella als uitgangspunt bij de zestiende-eeuwse kerkmuziek en had weinig oog voor de instrumentale muziek binnen de kerkmuren. Ook overdreef hij in zijn bewering dat de lineaire polyfonie op de Duitse orgels bij een uitvoering op één manuaal niet duidelijk zou zijn te volgen. Toch is duidelijk dat er in de Duitse (en de Nederlandse) muziek de behoefte was om stemmen verschillend te kleuren. Het is de vraag of nabootsing van muziekinstrumenten en vocale stemmen op het orgel letterlijk moet worden genomen. De uitvoering van een orgeltranscriptie leverde klinkend gezien bepaald niet dezelfde klanken op als de presentatie door een koor. Sterker nog, de praktijk van het coloreren was erop gericht de intavolaties een instrumentaal karakter te geven.

2.2.7. Pijpwerk en intonatie

Het labiale pijpwerk van Niehoff valt te herkennen aan het handschrift van de tooninscripties in combinatie met de labiumvormen: bij de grotere pijpen een spits bovenlabium en een cirkelvormig onderlabium, bij de kleinere pijpen zijn de uiteinden van de evenwijdige ritsen die het bovenlabium begrenzen door cirkelbogen gemarkeerd, terwijl de onderlabia bij het kleinere pijpwerk of cirkelvormig of driehoekig waren. Hoewel de tooninscripties op de pijpen normale gestileerde gotische letters zijn zonder ligaturen, is het handschrift duidelijk te onderscheiden van andere orgelmakers. Deze tooninscripties werden zowel op het corpus als op de voet aangebracht. Die onderdelen werden apart in series vervaardigd en om niet in de war te raken voorzag men ze van een merk, de naam van de bijbehorende toon.

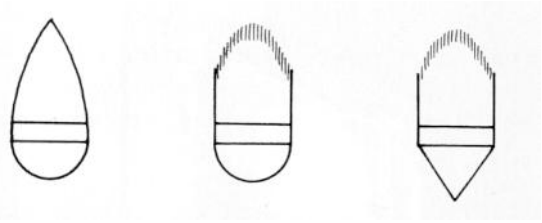


Fig.2.10. Labiumvormen bij het pijpwerk van Niehoff (Nagetekend door Jan van Biezen).

[127] Verge 1995, 37.
[128] Mahrenholz 1928, 20-21. De Italianen bouwden de registers uit volgens de natuurlijke rij van boventonen op het grondregister, de Prestant 8' of 16', met toepassing van kwinten en tertsen, vandaar benamingen als *decima*, *sedecima*, *vigesima*, etc.

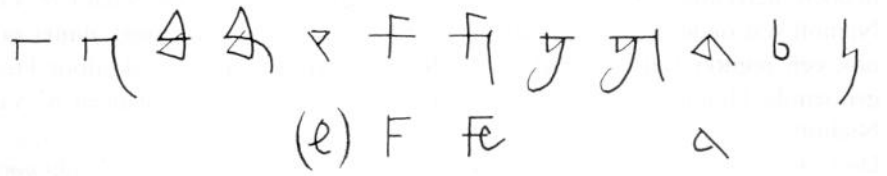


Fig.2.11. Handschrift van Niehoff. Toonnamen van de pijpen. (Nagetekend door Jan van Biezen).

In een frontpijp had het bovenlabium de vorm van een spitsboog, het onderlabium was cirkelvormig. Deze vormen waren wat naar buiten gedreven, wellicht om de goudverfbekleding sterker te accentueren. Meerdere frontpijpen waren in reliëf bewerkt. Dit bosseleren gebeurde door aan de binnenkant van de corpusplaat met potlood een patroon te tekenen. Vervolgens werden deze lijnen met een ritshaak of kraspen diep in het materiaal gedrukt. Het patroon is dan aan de buitenzijde zichtbaar geworden. Als het corpus gerond en gesoldeerd is, worden de reliëfs voorzichtig met een houten klopplankje, met bolle hamertjes of halfronde polijstijzers, gevormd door het naar binnen werken van de concave delen van het reliëf. Daarbij zorgen de faaslijnen telkens voor een strakke afbakening van de vormen.[129]
De frontpijpen waren altijd van tin. In die van het orgel te Brouwershaven was de legering:

> Tin 99,1%, ijzer 0,34 %, arsenicum 0,30 %, koper 0,11 %, lood 0,09 %, bismut 0,05 %, stibium 0,005 %, nikkel 0,003 %, zink 0,001 %, cadmium 0,001 %.[130]

Het tin was bepaald niet zuiver, maar gezien de kleine percentages ging het niet om bewust toegevoegde verontreinigingen. Het binnenpijpwerk was overwegend van lood met sporen van andersoortige materialen. In een Italiaans traktaat over orgelbouw (1652) stond te lezen dat men alleen de frontpijpen van tin maakte en de rest van lood, omdat het tin duurder was dan het lood.[131] Tin had bovendien als voordelen boven het lood dat het duurzamer was en dat het een zilverachtige en heldere klank opleverde. Daar kwam nog bij dat dit materiaal in het front fraaier overkwam. Omdat het lood een stuk goedkoper was, bespaarde men op de kosten door het bij het binnenpijpwerk toe te passen. Hoewel dit metaal zacht en kwetsbaar was en door muizen en ratten werd gewaardeerd, klonken de pijpen uitstekend en mengde de klank ervan goed met die van de tinnen pijpen.
Het stemmen en intoneren van orgels was in de zestiende en zeventiende eeuw een tijdrovende bezigheid, vooral als er meervoudige bezette koren aanwezig waren. Bij de grote instrumenten kon het wel maanden duren. Arnold Schlick vertelde dat het bij de intonatie van een orgelpijp ging om ‘das sie yr recht volkhommen stym geben, nitt in die quint oder in die octaff fallen, niet pfisen [fluiten], wispeln [lispelen] halber lutten [spreken op halve sterkte], oder gantz stummen sein’.[132] Esaias Compenius schreef rond 1620: ‘Darnach probir er [de keurmeester] die Intonation durch schnelle Colleraturen und mercke ob alles reine folget, im Baß alleß gleich dem Discant’.[133] Elk toon diende dus goed en trefzeker aan te spreken. Een anoniem gebleven deskundige gaf orgelmaker Jacob Jansz van Lin in Hasselt criteria voor de intonatie (1621): ‘off oick ider geluyt voor hem selven, oick twieck ofte te hart is spreckende, […] vlitelyck te onderhooren off oick die Cimbelen voel sijnnen, ende ider voir sich is spreeckende ende dese geluden wel geaccordirt’.[134] De Holpijp moest sterk genoeg spreken om met de Prestant en de andere stemmen van het bovenwerk te kunnen samenklinken. Ook de Mixtuur en de Holpijp moesten goed op elkaar afgestemd worden. Van Lin diende ervoor te zorgen dat de Kromhoorn ‘net ende perfect’ aansprak. Een ander voorbeeld vonden we bij Peter Briessger die in 1534 aan zijn opdrachtgevers in Koblenz beloofde dat hij de drie onderste pijpen van de ‘Burdunen ader Principalen welche van anbeginne nye woil angangen

[129] Van Heurn 1804-1805, 126 en Beer 1998, 15.
[130] Van Biezen 1995, 164-165. In de oude Hollandse orgelbouw zijn ook houten pijpen toegepast. In Gorinchem kreeg de organist in 1513 opdracht ‘dat hij die houten pijppen mijtten prijnsipael pijppen nijet spellen en soude want zij nijet en accorderen’. GA Gorinchem, RA, inv. nr. 43 (n), schepenregister, blz. 74, 12 juni 1513. Mededeling H. den Hertog te Bodegraven.
[131] Picerno 1985, 58.
[132] Schlick 1511, 57.
[133] Panetta 1990, 24-25.
[134] Vlam 1965, 102-103.

haben, machen, das sie wie ir hehste gesellen brummen unnd woil angehen'.[135] Is 'brommen' hier bedoeld als een karakteraanduiding?
Aspecten van de klank van de Niehofforgels zijn in meerdere uitspraken getypeerd. Organist Willem Lootens schreef in de achttiende eeuw dat het plenum van het Niehofforgel te Zierikzee 'meer Scherp als Mollig en diep klinkt', de Bourdon, Holfluit en Sifflet van het rugwerk klonken hem 'zeer bevallig en aangenaam' in de oren.[136] Over het orgel in Lüneburg schreef Michael Praetorius dat het 'gar hell und scharff' klonk.[137] Titularis Georg Böhm hoopte in de vroege achttiende eeuw dat orgelmaker Matthias Dropa bij zijn ombouw van dat instrument 'die helle und scharfe Intonation so woll in der alten als auch den neuen Stimmen' zou realiseren.[138] De kerkmeesters van de Sint-Jacobi te Hamburg hielden een orgelmaker voor dat de intonatie van zijn pijpwerk net zo lieflijk diende te zijn als die van de rugwerkregisters in de Sint-Petri te Hamburg, gemaakt door Hendrick Niehoff.[139] Overigens moet men hier beseffen dat bij het woord intonatie niet alleen op de klankafwerking werd gedoeld, maar ook op de mensuren want die bepaalden in sterke mate het timbre.
De labiaalpijpen werden geïntoneerd zonder kernsteken en met volledig open voet. Er was slechts een bescheiden aantal intonatieparameters: men kon de kernligging, de wijdte van kernspleet en de stand van het bovenlabium veranderen. Bij de opsnede ging men uit van een van tevoren gekozen verhouding, die men bij het intoneren eventueel licht aanpaste. Uit de constructielijnen op de loden plaat blijkt dat deze bij een prestantpijp ongeveer een vierde van de labiumbreedte nam.[140] De kernen van het labiale pijpwerk hadden steile fases, iets boven de 65^0.[141] Dit zorgt voor een optimaal aerodynamisch functioneren, want de luchtkolom volgt een vast oppervlak, zolang dit niet te ver verwijderd is.[142] De helling mag niet te steil zijn, anders wordt de stroom naar buiten verstrooid. Naarmate de kernfase steiler is, komen de boventonen minder nadrukkelijk voor. Bij de keuring werd veelal strikt geëist dat ongewenste boventonen niet meeklonken. Overblazen was verboden.

2.2.8. De specifieke klanken

De indeling van een Niehofforgel was systematisch van opzet:

Hoofdwerk: principaal
Bovenwerk: wijde fluiten en tongwerken
Rugwerk: kleine principaal, fluiten en kleinere tongwerken
Pedaal: Trompet en Nachthoorn

Van elk register volgt hier een beschrijving die waar mogelijk de toestand van het orgel in de Oude Kerk rond 1630 weergeeft. Omdat de contracten slechts namen onthullen, zijn de details doorgaans alleen te bepalen door vergelijkingen met her en der bewaard gebleven orgelregisters of wat daarover is geschreven.

2.2.8.1. Prestanten

Op alle drie de manuaalwerken van het Niehofforgel stonden de open en cilindrische pijpen van de prestantregisters. De wijze waarin deze stemmen over het instrument zijn verdeeld, laat zien hoe sterk Niehoff uit was op klankdifferentiatie. De Prestant 12' van het hoofdwerk en de Prestant 6' van het bovenwerk en van het rugwerk stonden in het front.
Het principaal van het hoofdwerk – de combinatie Prestant, Octaaf, Mixtuur en Scherp – vertoonde grote gelijkenissen met een gotisch blokwerk. Op elke toets was een combinatie van octaven en

[135] Vente 1956, 172.
[136] Lootens 1771, 14.
[137] Praetorius 1619 II, 170.
[138] Fock 1974, 122.
[139] Fock 1974, 53. Niehoff disponeerde op het rugwerk in de Sint-Petri te Hamburg in 1548: Prestant 6', Koppeldoef 3', Mixtur, 'Sharp edder Zymbel' (het 'scharpe vulle' positief), Gedackt 3', Zyuelit, Quintedenen 6', Schalmey 3', Barpipe 6', Krumhorn 6', Regal 6'.
[140] Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B).
[141] De kernfase was bij Jan van Covelens in de buurt van de 70^0, bij Peter de Swart was dat 65^0 en bij de Van Hagerbeers (Leiden) 70^0, zij het bij de kleinere pijpen iets minder steil. Johannes Duyschot maakte in de Nieuwe Kerk te Den Haag steilere kernen (75^0). Deze metingen zijn tot 5^0 nauwkeurig. Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B).
[142] Visser 1991, 42-43. Zoals orgelmakers zeggen: de windstroom moet schoon blijven.

kwinten met meerdere pijpen van dezelfde toonhoogte, naar de discant in aantal oplopend tot soms tot meer dan tien stuks. De verdeling in registers was in Amsterdam het eigentijdse element. Doorgaans sprak men van 'aftrekkende' registers, wat wil zeggen dat het totaal het uitgangspunt vormde, waarvan men onderdelen uitzette. Vandaar dat Niehoff had vastgelegd: 'deze vier sullen maken een principael'. Die opmerking vond hij kennelijk zo belangrijk dat deze twee keer in de tekst voorkomt. Ook werd nog nader het karakter bepaald: 'soe sal dat principael wesen swaer ende sterc van gheluijt nae den eijsch van den kercke'.[143]
Een mysterieuze tekst uit 1507, opgesteld door Hanske van Coelen, één van de bouwers van het Oude Kerksorgel, toont iets van de ontwikkeling naar het registreerbare principaal.[144] Bij de verbouwing van het orgel in de *Liebfrauenmünster* te Straatsburg werd bepaald:

> Züm ersten soll meister Hanns das groß werck vast bössern mit pfyffenn vndd mit eim starcken hundersatz vndd sollennt die principalen jm pedal abgezogen werden als das man den Hundersatz allein bruchen mäge wenn mann will.

Onze interpretatie is dat de Mixtuur (het eigenlijke blokwerk) sterk diende te klinken (en dus bezet met veel unisono klinkende pijpen en kwintkoren). De Prestant moest in het pedaal gebruikt kunnen worden, waarbij men de Mixuur ook alleen kon laten klinken. De ontwikkelingen gingen snel, want in de Oude Kerk was de *Hintersatz* al weer verdeeld in Octaaf, Mixtuur en Scherp. Zowel de Prestant als de Octaaf kon met de voeten worden bespeeld met hulp van het aangehangen pedaal.
Vandaag de dag mag de naam Prestant dan stevig ingeburgerd zijn, in de zestiende eeuw sprak men eerder van Doof. Oorspronkelijk was de normale situatie dat het principaal met alles er op en er aan klonk. Er was de mogelijkheid alle pijpen, met uitzondering van de frontpijpen, uit te zetten ofwel 'te doven'.[145] Het lijkt erop dat men de frontprestant daarom ook wel 'doof' noemde. Het is opmerkelijk dat Niehoff deze naam bij het hoofdwerk gebruikte, terwijl hij bij het rugwerk 'Prestant' schreef.[146] Op het hoofdwerk was er ook nog een 'Octaef met Superoctaef' en op het rugwerk een Coppeldoef. Uit een *Specification* van 1683 blijkt overigens dat de Octaaf 8' van het hoofdwerk van het Niehofforgel in de Sint-Joannis te Lüneburg niet op de laagste toon begon, maar vanaf F was, terwijl de Octaaf 4' al op C groot begon.[147] In het contract met De Swart heetten de prestanten van bovenwerk, hoofdwerk en rugwerk 'Doef' en de beide andere registers 'Octaeff'.[148] De Doven van het hoofd- en rugwerk waren in de discant dubbel bezet met een eng en een wijder koor.[149] Het is onbekend of de Doof van het bovenwerk ook tweekorig was. De combinatie van twee pijpen gold als fraai, vooral indien elke pijp verschillend was gemensureerd: 'so theilt die lang der kürtzen yr sůisse mit.[150] Deze dubbelkoren waren veelal ondergebracht in spiegelvelden, waarbij de pijpen met de voeten aan elkaar waren verbonden, zodat de ene pijp rechtop stond, de ander onderstebovenhing.[151] Er was geen vaste toonhoogte waarop extra koren werden toegevoegd. Bij het Van Covelensorgel in Alkmaar begon de verdubbeling bij de Prestant op d^1, bij het oude orgel van de Nicolaïkerk te Utrecht een octaaf lager op d^0.[152]
Zowel op het hoofd- als op het rugwerk bevond zich een prestantregister dat een octaaf hoger klonk dan de Doof: op het hoofdwerk de vaste combinatie Octaaf 6'+3', op het rugwerk de Koppeldoof 3'. Mogelijk hadden deze registers op iedere toets meerdere unisono klinkende pijpen.

---

[143] Bijlage 6.
[144] Schaefer 2004, 69.
[145] Vente 1980, 71. In een contract uit Delft van 1457 stond te lezen: 'dit posetiif sal hebben een register daer men die posisy ofsluten sal ende dat princhepael horen sal als een doef gheluut gheliick als floeyten'.
[146] Bijlage 6. In het contract met Niehoff stond de Doof van het bovenwerk niet vermeld, terwijl dit register er later wel bleek te zijn.
[147] Stadtarchiv Lüneburg, E 1^b nr. 44, volume 1. Van Biezen 1995, 667. Van Biezen kon zich niet voorstellen dat het ontbreken van C,D en E in de Octaaf 8' niet de originele situatie weerspiegelde.
[148] Bijlage 10.
[149] In de orgels van de Nicolaïkerk te Utrecht en van de Sint-Jan te Gouda (nu in Abcoude) hadden de dubbelkoren dezelfde mensuur; in het grote orgel van de Pieterskerk te Leiden was het verschillend. Mededeling Jan van Biezen te Wassenaar.
[150] Schlick 1511, 57.
[151] Vente 1971, 72. In de Onze Lieve Vrouwe Kerk te Zwolle bouwde orgelmaker Vastart in 1447 een orgel waarin ook spiegelvelden waren die hij als volgt omschreef: 'de helften van den principalen soelen staen ende de helfte hangen'. Opmerkelijk is de passus in het contract met Jacob van Bilstein (1454) dat eveneens voorzien was van spiegelvelden: 'na der forme van den werck der Hilgen Stede tot Amsterdam'. Zou Van Bilstein ook het orgel in de Nieuwe Zijdskapel te Amsterdam hebben vervaardigd? Zie verder Van Biezen 1995, 24-25.
[152] Van de Linde 2000, 166 en Van Biezen 1995, 721.

In het koororgel van Alkmaar was de Octaaf 3' vanaf h^0 II sterk en vanaf h^1 III sterk.[153] In het Niehofforgel te Zierikzee was de Octaaf 6' van het hoofdwerk in de discant II sterk en de Octaaf 3' in de discant III sterk; in het rugwerk was de Octaaf 3' II sterk.[154]
Het laagste koor van de Amsterdamse principaalmixtuur zal, vanwege de Octaaf 3', een kwintkoor zijn geweest.[155] Naar de discant vertoonde de mixtuur een afnemende bandbreedte, waarbij het wegvallen van een hoog koor werd gecompenseerd door een progressief aantal verdubbelingen in de andere koren. Dat levert een in de hoogte toenemende intensiteit op, waarbij de stemvoering duidelijk is te volgen.[156] De diepere koren waren in de Mixtuur ondergebracht en de hogere in de Scherp.[157] Gezien de bezetting dienden beide registers samen te worden getrokken. Het lijkt daarin op de klassieke Franse combinatie Fourniture en Cymbale die ook niet apart bruikbaar waren. De reden voor de scheiding was pragmatisch. Bracht men deze niet aan dan stonden er teveel pijpen op één ventiel met teveel verboringen. Ook wordt op een gegeven moment de grens gepasseerd om goed te kunnen stemmen.
Wat over het grote principaal is meegedeeld, gold mutatis mutandis ook voor het principaal van het rugwerk. De laagste tonen van de Mixtuur zullen daar een octaaf hoger geweest zijn dan die van hun partners in het hoofdwerk. De totale bezetting zal kleiner zijn geweest.
Bij de samenstelling van het principaal zal Niehoff de ervaring van Hanske van Coelen hebben benut, die 'insonderheit gute Prinzipale pflegte zu machen'.[158] Hoe goed het ook was, enkele jaren later werd dit werk sterker gemaakt zodat het in het hele kerkgebouw duidelijk hoorbaar was.[159]
Volgens Peter Briessger moest men de Mixtuur in het orgel van Koblenz (1534) 'als wel muglich uffs krachtlichts und scherffst stymmen, dar myt die Principalen [prestanten] nytt mehr gehoirt werden dan die mixtuer und nytt zu viel im gehoir predomineren und dieselbige mixtur als hett sye eyn ihair das feber geschutt, schwerlich und blode gehoirt werde'.[160] Dat laat aan duidelijkheid niets te wensen over.

2.2.8.2 Fluiten

De fluitachtige registers waren bij Niehoff minder eenvormig dan de prestanten. Ze bevatten relatief wijde pijpen, die open of gedekt konden zijn met eventueel een roer op de hoed. Conische pijpen – met de diameter bij het labium groter dan aan de bovenkant – kwamen voor zover we weten in de zestiende-eeuwse Hollandse orgelbouw niet voor.
Op het bovenwerk was in 1630 een volledig uitgebouwd fluitenkoor: Holpijp, Fluit, Nasard, Gemshoorn, Sifflet en Ruisende Cimbel.[161] Aanvankelijk was er een Quintadeen die later door Niehoff is vervangen door een Nasard. Opvallend is de volgorde van de registers in het contract van 1539. Eerst worden namelijk de Holpijp, Gemshoorn en Sifflet genoemd, terwijl de Fluit 3' achteraan staat. Dat kan suggereren dat het eerste drietal bij elkaar hoorde als een 'fluitenplenum' en dat de Fluit als een meer zelfstandig register werd gezien. Het is ook mogelijk dat men pas later na overleg heeft besloten de Fluit toe te voegen. Op het rugwerk waren rond 1630: Quintadeen 6', Holpijp 3' en Sifflet. In het contract van 1539 staat alleen de Quintadeen vermeld.[162] Niehoff plaatste dat register zowel op het bovenwerk als in het positief. Kennelijk vond men dat te veel van het goede en werd besloten die van het bovenwerk te vervangen. De Holpijp 3' en de Sifflet zijn pas later toegevoegd. De uitgekiende dispositie kwam dus geleidelijk en misschien zelfs wel proefondervindelijk tot stand.
Klankimitatie moet bij meerdere registers opzet zijn geweest. De Fluit is getypeerd als 'Hantfleuth oder teutsche Pfeiff', de Gemshoorn als 'klein Fleuth' en de Sifflet als 'Mundfleuth', het fluiten

[153] Van de Linde 2000, 172-177 en 186.
[154] Lootens 1771, 13.
[155] Van de Linde 1999, 205. Lootens 1771, 13 en 16. Het Niehofforgel te Zierikzee had op het hoofdwerk een Mixtuur gebaseerd op 2½' en III-VIII sterk, Scherp op 1' en IV-XII sterk. In het rugwerk een Mixtuur gebaseerd op $1^1/_3$' en II-VI, de Scherp op 1' was IV-VI sterk.
[156] Van de Linde 2000, 176-177, 202.
[157] Van Biezen 1995, 71. In de Sint- Joannis te Lüneburg was in 1710 een hoofdwerkmixtuur VII-VIII sterk en een rugwerkmixtuur V-VI sterk. Het is te betwijfelen of deze samenstelling door Niehoff was opgeleverd.
[158] Vente 1963^2, 45.
[159] Zie bijlage 9.
[160] Vente 1956, 172.
[161] Voor deze samenstelling zie bijlage 10. De Nasard was een vervanging (door Niehoff) van een Quintadeen. Zie bijlage 9.
[162] Bijlage 6, 9 en 10.

met de mond dus.[163] De bouwwijze van dit type registers was overgenomen van Jan van Covelens, die had gestreefd naar een groot contrast met de prestanten.
De Holpijp was gedekt met een roer er bovenop.[164] Dit werd ook wel 'tap' genoemd wat naar de stop van een vat verwijst.[165] Metingen aan zulke fluiten maken duidelijk dat het roer de rol van de vijfde boventoon versterkt.[166] Daarmee wordt de grondtonige klank van de gedekt opgehelderd. Hoe anders klonk de Fluit met zijn wijde cilindrische open pijpen en smalle labia.[167] Bij open pijpen bevat het akoestische spectrum opeenvolgende boventonen, terwijl de grote wijdte voor een relatief sterke grondtoon zorgt.[168] Ook de Gemshoorn was een open Fluit, meestal met smallere labia. De ambitus van deze stem correspondeerde met het gelijknamige blaasinstrument.[169] De breedte van het labium is een van de factoren die de dynamische sterkte van de pijp bepaalt.[170] Hoe groter deze wordt genomen, hoe sterker de pijp klinkt. De naam van de Nasard, die een octaaf en een kwint hoger klonk dan de Holpijp, was mogelijk afkomstig van 'nasaat' of 'nachsatz' omdat het register achter de Prestant stond. M.A. Vente meende dat de benaming van 'nasiller' was afgeleid, omdat het register nasaal klonk.[171] Dit komt overeen met de bewering van Praetorius dat de Gemshornquinte 'nösselt, sonderlich wenn sie recht, und nicht so scharff intoniret ist'.[172] In het Lüneburgse orgel was een Nasard als open fluit, maar het is niet uit te sluiten dat Niehoff die soms ook uitvoerde als een roerfluit met een engere mensuur dan bij de Holpijp gebruikelijk was.[173]
De voethoogte van de beide Siffletten zijn uit de stukken die betrekking hebben op het Amsterdamse Niehofforgel niet af te lezen. Het ligt voor de hand dat die van het bovenwerk een wijde $1^1/_3$' was, want enkele jaren later verbouwde Niehoff het orgel in de Sint-Petri te Hamburg en plaatste op het bovenwerk (dat qua samenstelling nagenoeg gelijk was aan het Amsterdamse bovenwerk) een 'tzivlit up eine quint ludende'.[174] Die van het rugwerk was vanwege het contrast een 1'. Dat stemt overeen met de situatie in het orgel in de Sint-Joannis te Lüneburg, waar op het rugwerk een Sifflet 1' stond.[175]
De vermoedelijke uitvinder van de Sifflet was Jan van Covelens.[176] Hij lijkt deze voor het eerst te hebben toegepast in het koororgel te Alkmaar.[177] Aan de stok op de lade was te zien dat daar oorspronkelijk een driesterke cimbel was gepland. Tijdens de bouw werd deze veranderd in een fluitregister $1^1/_3$', een smal gelabieerde open Fluit. De naam is in de beginperiode meestal iets als 'schyvelet', 'Cyvelet' of 'Sufflet'.[178] Een 'Schyve' was een doedelzak of zakpijp.[179] Met de Sifflet zal echter vooral de imitatie van de signaalfluit zijn bedoeld, zoals we die van de bootsman kennen.
De Ruisende Cimbel bezat in de Oude Kerk een drievoudige bezetting met op iedere toon grondtoon, grote terts en kwint. De repetities vonden plaats als de tonen in de buurt van toonhoogte c^5 kwamen.[180] Peter Briessger plaatste in 1534 in Koblenz een Cimbel 'uff die Brabandische Art', waaruit valt op te maken dat het register bij Niehoff – Brabants orgelbouwer bij uitstek – een samenstelling had gekregen die ook in andere orgels ten voorbeeld werd

[163] Gegeven afkomstig uit het Vente-archief te Utrecht, map Dom te Trier. Uitspraak van Floris Hocque (1594). Van Biezen 1995, 88. Persoons 1981, 17. Gillis Brebos maakte in 1566 te Mechelen een orgel waarin hij een open fluit 4' aanduidde als 'duytsche fluyt' en een Fluit gedekt 4' als 'gestopte fluyte oft hantfluyte'.
[164] Vente 1989, 111.
[165] Zie bijvoorbeeld Dewitte 1977. 'Een holpijp […] met tappe van onder tot boven'. Verdam 1932, 596. Verdam geeft onder het lemma 'tappe' ook als betekenis een voorwerp waaruit en waarin een vloeistof wordt getapt.
[166] Kokkelmans 1999.
[167] Van Biezen 1995, 79, 141 en 173.
[168] Bunjes 1966, 152.
[169] Van Biezen 1995, 751.
[170] Bunjes 1966, 133-134.
[171] Lüttman 1979, 51 en Vente 1989, 108. Schlick 1511, 65. Schlick wees de Quint $5^1/_3$ als orgelregister af omdat men er geen consonante akkoorden mee kon maken.
[172] Praetorius 1619 II, 134.
[173] Van de Linde 2001, 4. Vlagsma 2003, 88. In een contract uit 1569 te Leeuwarden stond: 'holpijp luijdende een duodecem boven die Holpijp [van zes voet]'.
[174] Leichsenring 1982, 102.
[175] Stadtarchiv Lüneburg, E 1^b nr. 44, Volume 1.
[176] Van de Linde 2000, 180-182.
[177] Eberlein 2002.
[178] Dewitte 1974, 140-144. In het orgel van de Sint-Donaas te Brugge werd in 1557 geplaatst een 'scuflet ofte spilpijpe, ludende een quinte'.
[179] Verdam 1932, 522.
[180] Bormann 1966, 163.

genomen.[181] Schlick eiste dat de klank zo hoog was – 'klein scharff schneiden' – dat niemand de precieze toonhoogte kon bepalen.[182] Alleen dan klonk zij in combinatie met andere registers goed. De totale klank bleef in hetzelfde formantgebied, met de terts in de buurt van de gehoorsgrens.[183] De Arnhemse advocaat Johan van Dans liet zien dat het register rond 1640 uit de mode was:[184]

> In zommighe ouderwetsche orgelen is een register bij de orgelkonstenaers ende orgelisten genoemt Cymmel ofte Cymbael, hetwelck niet op syn behoorlijcke toon of geluydt aenspreeckt, maer gaet vreemt door malkanderen, om andere registers, 't zy Octaef, Holpijp of Geemshoorn te verstercken, en een soete aert aen te brengen, soo dat de Cymmel eygenschapper wijs gesproken nergens beter als bij de kleyne vermengde vinkensangh kan vergeleken worden.

Op het rugwerk stonden drie fluitregister die elk een andere bouwwijze hebben gehad. De Quintadeen was gedekt met vastgesoldeerde deksels. Het register was beduidend enger dan de Holpijp.[185] Bij een gedekt register zijn er in het akoestische spectrum overwegend oneven boventonen. Vanwege de enge mensuur ontwikkelden de boventonen zich ten koste van de grondtoon en wordt de derde boventoon bijna even sterk als de eerste ervaren. De Holpijp 3' was een roerfluit; dit register contrasteerde met de open Fluit van het bovenwerk en was tegelijk octaafecho van de Holpijp. De Sifflet, wijd en open, zal zoals we eerder zagen een eenvoets register zijn geweest.
De Nachthoorn van het pedaal moet een tweevoets fluitregister zijn geweest. Praetorius beschreef dit register als relatief wijd met lage opsnede:[186]

> Die Niederländer arbeiten das Nachthorn offen, wie eine Holflöite, doch oben umb etwas enger, und brechen allmehlich immer etwas ab, ist auch im Labio nicht so hoch hoch uffgeschnitten, als die Holflöit, daher es einen sonderlichen Klang bekömpt, gleichsam als wie einer zuchete oder schluggete'.

Het register was dus licht conisch. Het is de vraag of dit bij Niehoff inderdaad het geval was, in Nederland zijn voor 1600 nergens conische registers getraceerd. Omdat het wijde mensuren had, was de klank helder met relatief veel grondtoon, volumineus zonder luid te zijn. Daardoor gaf deze stem vulsel aan elke klankcombinatie.[187]

2.2.8.3 Tongwerken

Het klankkarakter van het Oude Kerksorgel werd in hoge mate bepaald door de zes tongwerken: Trompet en Zink op het bovenwerk, Schalmei, Baarpijp en Kromhoorn in het rugwerk en de Bastrompet op het pedaal.[188] Dit grote aantal is alleen al daarom opmerkelijk, omdat ze bepaald niet gemakkelijk waren te construeren. Omdat restanten van zestiende-eeuwse tongwerken schaars zijn, is het niet eenvoudig iets over die van Niehoff te weten te komen, al zijn er wel de nodige aanwijzingen.
De belangrijkste bestanddelen van een tongwerk zijn de tong en de beker.[189] Aan één kant zit de tong in de keel geklemd die op zijn beurt aan de kop vastzit. Deze staat in een houten of loden stevel. Met een ijzeren stemkruk drukt men de tong tegen de keel, zodat men het trillingsvrije deel verlengt of verkort. Doordat de tong – een dun plaatje van messing of koper – door de luchtstroom wordt geactiveerd, komt de luchtkolom in de resonator – de beker – in beweging en dient als hoofdbron voor klank en toonhoogte. Vanwege de hogere stromingsenergie tegenover de statische luchtdruk veert de tong bij een goede veerkracht terug. Dit alles is afhankelijk van de natuurlijke trillingsperiode van de tong.[190] Doordat de tong tegen de opening van de keel slaat, wordt deze van tijd tot tijd door de actie van de wind volledig afgesloten. Dat heeft een staande golf tot gevolg met

---

[181] Vente 1956, 173.
[182] Schlick 1511, 59.
[183] Bunjes 1966, 591.
[184] Van Dans 1654, 61. Op blz. 110 van de uitgave van 1668 staat: 'Dan dat de vogelkens gestadigh quinckelieren en in de wildernis haer cymmelsangh verwierven'.
[185] Praetorius 1619 II, 137.
[186] Praetorius 1619 II, 131 en 138 en Van Biezen 1995, 262-263.
[187] Bunjes 1966, 155.
[188] In de Sint-Petri te Hamburg plaatste Niehoff Kromhoorn, Regaal, Baarpijp en Schalmei en in Lüneburg Ruispijp, Regaal, Baarpijp en Schalmei. Leichsenring 1982, 102-103 en Van Biezen 1995, 662.
[189] Deze beschrijving is ontleend aan Bunjes 1966, 50-62 en Lipski 1997, 43-55.
[190] Chapman 1957, 410. Orgelmakers maken veelal tongen van een bepaalde lengte en dikte die vervolgens voor vier of vijf verschillende toonhoogtes kunnen dienen.

een statische knoop aan de opening van de keel. Tegelijk is er een terugstooteffect zodat zich in de cancel een trillende luchtzuil voortzet, vooral als de resonator verkorte bekers heeft. De vorm van de keel speelt bij de klankvorming een beslissende rol. In de Pieterskerk te Leiden zijn zestiende-eeuwse kelen met het snavelmodel.[191] De Jezuïet Athanasius Kircher beeldde een dergelijk type in zijn *Musurgia universalis* in 1650 nog af.[192] Bij zulke kelen zijn de stromingsverhoudingen van de orgelwind in de stevel beter aangepast dan wanneer er een rechthoekige afsluiting is. In de praktijk is bij relatief lage druk (tot ca. 70 mm) een goede aanspraak van de toon gewaarborgd. Er moeten dan wel dunne tongen en niet te brede doorsneden van de kelen gekozen worden in overeenstemming met de doorsnede van de resonator. Naarmate de inhoud van de keel groter is, wordt de klank massiever.

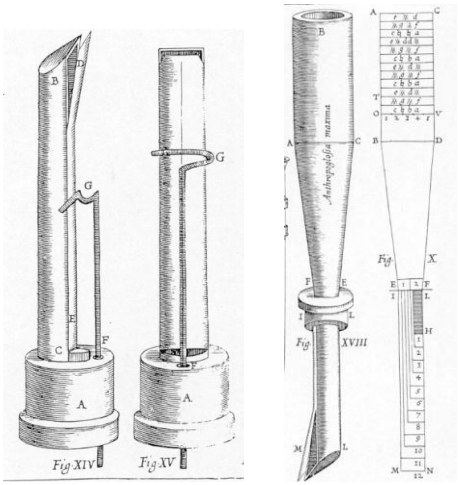


Fig.2.12. Kelen en koppen met een mensuursysteem van een Dulciaan of Zink (Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, 1650).

Een tongwerk, of het nu volledig open of gedeeltelijk gesloten is, gedraagt zich in akoestische zin als een gedekte labiaalpijp. Vandaar dat de oneven boventonen het sterkst naar voren komen. De toonhoogte wordt niet alleen door de lengte van de beker beïnvloed, maar ook door de tong. In principe moet de bekerlengte worden verkort als de tonglengte wordt vergroot om dezelfde toonhoogte te handhaven. Deze relatie blijft binnen smalle grenzen gehandhaafd. Zodra die worden overschreden, blaast de pijp over in een van zijn boventonen of stopt met spreken. Doordat de toonhoogte door de massa van de tong en de lengte van de beker wordt bepaald, hebben manipulaties aan de tong al snel invloed op de klankkleur. Als de tong wordt verlengd (en de beker verkort), zal de toon agressiever en vrijer klinken; de grondtoon treedt dan minder op de voorgrond en de boventonen domineren. Wordt echter de tong verkort dan krijgt de grondtoon meer kans en komen de boventonen relatief minder naar voren. De belangrijkste functie van de beker is het verzorgen van de verhouding tussen de grondtoon en de verschillende boventonen. W. Voigt beschrijft een onderzoek naar het verschil tussen eng en wijd gemensureerde bekers bij de Trompet 8'.[193] Daaruit blijkt dat een enge pijp als 'markant' en indringend werkt, terwijl de wijde pijp als 'breder' klinkend en 'minder duidelijk geprofileerd' wordt ervaren. Akoestische metingen maakten duidelijk dat bij de wijde pijpen de vorming van de eerste formanten wordt verbreed en dat er tendensen waren dat de hogere deeltonen worden versterkt. Er werd echter geen duidelijke afhankelijkheid van de intensiteit van de grondtoon van de wijdtemensuur vastgesteld. De vorming van de eerste formant van de enge mensuur bij diepere deeltonen tegenover de wijde is duidelijk waar te nemen.
Bij een cilindrische beker zal de pijp die klinkt als een achtvoet vier voet lang zijn. Wordt deze lengte gehalveerd, dan kan men de pijp in de derde boventoon laten overblazen, door nog eens te halveren komt men terecht in de vijfde boventoon. Bij tongwerken met conische bekers, de Trompet en de Schalmei, is de theoretische lengte van de resonator gelijk aan drie achtste van de golflengte, ofwel drie vierde van de theoretische lengte. Een lengte van zes voet zorgt dus voor een

[191] Van de Linde 2000, 192.
[192] Lipski 1997, 46.
[193] Voigt 1975, 221-225.

toonhoogte van acht voet. In het akoestische spectrum overheersen dan opeenvolgende boventonen.

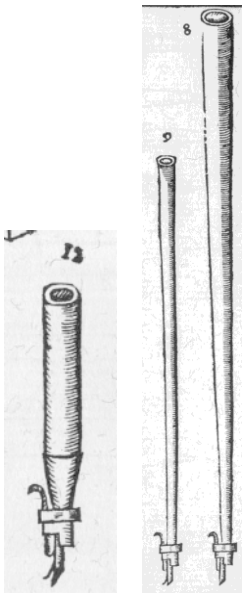


Fig.2.13. Van links naar rechts Kromhoorn 8', Trompet 8' en Schalmei 4' (*Syntagma musicum* van Praetorius,1619).

Bij de regaalachtige tongwerken is er geen directe relatie tussen de lengte van het corpus en de toonhoogte. Dikwijls heeft de grootste pijp een beker die de helft, een derde, een vierde of zelfs nog korter is ten opzichte van de normale theoretische lengte. Deze verhouding wordt naar de hoogte niet doorgevoerd, omdat de bekers dan te klein worden. Daardoor zet de progressie van de bekerlengten zich veel langzamer voort dan men op grond van de natuurlijke octaafverhouding zou verwachten. In de hoogste registers overschrijden de bekers dan ook de normale lengte.[194] De vorm van de beker onderdrukt of stimuleert bepaalde boventonen die in de trillingen van de tong aanwezig zijn.
Het orgelregister Trompet werd in de vroege zestiende eeuw gezien als imitatie van de trombone en in de hogere ligging van de schalmei. De Schalmei als orgelstem was in feite een Trompet 3'. Met beide registers kon de *alta*, de combinatie van krachtige blaasinstrumenten, worden geïmiteerd. Vanwege het geregelde voorkomen van vierstemmige zettingen ontstonden in de instrumentale muziekpraktijk grotere bezettingen met blaasinstrumenten. Daarbij werd de trombone toebedeeld aan de baslijn, de tenor en alt werden op de bombarde gespeeld en de virtuoze diminuties van de discant op de schalmei. Dit vond in de orgelbouw zijn weerspiegeling, want in 1529 was er een orgelmaker die overeenkwam: 'een register van trompetten totter deceme metten vervolghe van scalmeyen ende realen totten hende van den claviere'.[195] Van F tot a^0 had dit tongwerk het karakter van een trombone, in de hogere regionen klonk het als een schalmei of regaal. In 1584 stelde een andere orgelmaker dat de Trompetbas in het pedaal zou aansluiten bij de Schalmei die tot de a^2 doorliep.[196] In Nijmegen maakte Derck Pannekoeck een 'guede nieuwe trompett van zes voeten luydende, boven mit cyncken utgaende, welke trompetten int pedael men mede gebruycken sall'.[197] Werd de Zink hier gezien als de discantvoortzetting van de Trompet of kon men de Zink aan de Trompet toevoegen? Dit soort orgeltrompetten maakte indruk, ook in het

[194] Lipski 1997, Tafel III. De Messingregaal 8' van het orgel van de Sint-Jacobi te Lüdingworth van Antonius de Wilde (1598) bezit conische bekers. De bekerlengte van de C is 90 mm, de ø boven 19,5 mm en onder 13 mm. De c^3 heeft bekerlengte die de helft is (46 mm) en de ø boven is 14,5 mm. en onder 8,5 mm. Naarmate de pijpen kleiner worden, neemt de coniciteit van de beker toe. De kelen lopen naar onder enigszins uit en worden dieper. Zo is de ø van de keel van de C van boven 11 mm en van onder 13,5. De diepte boven is 6,5 mm en van onderen 9,5 mm. De keel van c^3 heeft ø van boven 6,2 mm en onder 7,8 mm, de diepte is boven 4,5 mm en onder 5,5 mm. Overigens zijn de kelen verschillend in lengte en doorsnede. Uit de aantekeningen die orgelmaker Rudolf von Beckenrath blijkt dat de kelen van de Trompet 8' van het hoofdwerk zwak conische snavelkelen hebben. In Himmelpforten is een regaal van Hans Scherer (1587-1590) bewaard met conische bekers en een dekseltje met een 'Tonauslaßloch' dat is vastgesoldeerd. Opvallend is dat deze gaten groter worden naarmate de pijpen kleiner zijn. De bekerlengte van C is 91 cm en blijft tot fis^0 ongeveer even lang om dan geleidelijk aan terug te lopen tot 43 mm op c^3. De ø boven is op C 25 mm en op c^3 20 mm.
[195] Vente 1989, 99. Het gaat om het orgel in de Onze Lieve Vrouwe Kerk te Kortijk.
[196] Vente 1956, 189.
[197] Van Schevichaven 1900, 105. Vente 1989, 104. In Koblenz (1534) was de Trompet tot a^0 en vanaf b^0 een Zink.

verre Spanje. In 1544 werd een voorstel gedaan voor een ombouw van het orgel te Lérida.[198] Er diende een register te komen (vertaald uit het Spaans) ‘van natuurlijke trompetten in de Duitse stijl, met hun stemmen zo sterk als overal in Duitsland het geval was’.
Uit een contract van 1534 blijkt hoe druk met het materiaalgebruik werd geëxperimenteerd: ‘Und furter an der Trumpet oder Basunen stadt, so itzo darinne, und von bley gemacht sint, andere Trumpet von blechen corperen und messingen mondtstucken myt silber soldert uff die itzige nue arth machen und darinne setzen’.[199] Terwijl de Van Hagerbeers de trend volgden van blikken bekers (vermoedelijk overgenomen van Floris Hocque), lijkt het erop dat Niehoff ze altijd van lood vervaardigde.[200] Het toepassen van messing kelen met zilveren soldeer was voor de Hollandse orgelbouw vaste prik.[201]
In 1619 plaatste Dirck de Swart in het Oude Kerksorgel een nieuwe pedaaltrompet. Dit weten we omdat de Leidse stadsorganist Jan Pietersz van Rhijnsburch op 30 juli 1626 een inspectiebezoek bracht om het ‘pedaelclavier’ te inspecteren.[202] Enkele jaren later kwamen er in beide orgels van de Leidse Pieterskerk pedaaltrompetten nieuwe stijl.[203] Ze hadden meer grondtoon in de klank en klonken sterker vanwege de andersoortige kelen dan hun zestiende-eeuwse voorgangers.[204] Stuk voor stuk beschikten deze nieuwe registers over cs^0 en gs^0. Deze vernieuwing lijkt in Nederland te zijn geïntroduceerd door de orgelmakers De Swart. Zij plaatsten zowel in het orgel van de Nicolaïkerk te Utrecht als de Sint-Jan te Gouda een moderne bastrompet.[205] Die bezaten loden bekers, kopjes en stevels en messing kelen. De kopjes zijn rond een blikken buisjes gegoten, terwijl de kelen bestaan uit bijna halfronde buisjes, aan het uiteinde afgesloten door een schuin ingezet plaatje. Bij de stemkrukken is aan het eind van de ijzerdraad een messing plaatje geklonken.[206]

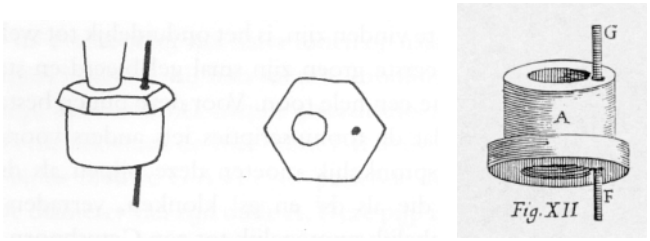


Fig.2.14. Kop en stemkruk bastrompet in het koororgel te Alkmaar (Van Biezen) en in de versie van Kircher *Musurgia Universalis* (1650).

De Kromhoorn in het Oude Kerksorgel was geplaatst door Peter de Swart. In diens contract van 1567 staat dat deze van tin moest worden gemaakt. Het is onduidelijk of hier werd gedoeld op de bekers of op de kelen. Het kan eveneens een Toesijn zijn geweest, want beide namen werden nogal eens over één kam geschoren. Het register zal lange enge bekers hebben gehad met volle lengte.[207] De Arnhemse advocaat Johan van Dans typeerde de klank op geestige wijze:[208]

---

[198] Wyly 1964, 35
[199] Vente 1956, 172. Het gaat om het orgel in Koblenz
[200] Veldhorst 2004, 54. Had de keuze voor het materiaal te maken met de vigerende praktijk in de instrumentenbouw? Vondel schreef voor zijn *Gebroeders* (1641) ‘twe blicke basuijnen’ en ‘2 andere basuijnen’ voor. Vlagsma 2003, 178. In het orgel te Hindeloopen dat in 1635 door Verbeeck was verbouwd, werden in 1678 enkele schalbekers van de Trompet vernieuwd en daarvoor komt orgelmaker Jan Jansz blik in.
[201] Van de Linde 2000, 203. Een vroeg zeventiende-eeuwse Trompet is te vinden in het orgel van Wijk bij Duurstede (Albert Kiespenning 1615); daarnaast zijn er messing kelen in de Trompet van het koororgel in de Andreaskerk te Hattem (Slegel ca. 1565 of Slegel 1677). De zestiende-eeuwse trompetkelen in het orgel van de Bovenkerk te Kampen zijn wellicht later aan de bovenkant dichtgeknepen.
[202] GA Leiden, Archief hervormde kerkvoogdij, inv. 2514, jaar 1626, los briefje. Op 30 juli: ‘Gevisiteert met mr. Dirck Jansz Swelling tpedaelclavier ende tgehele werck in de Oude Kerck tot Amsterdamme’.
[203] Den Hertog 1999 (Marekerk), 7. GA Leiden, Archief hervormde kerkvoogdij, Afd. C. Prt. 2, Omslag 2. Rond 1629 kwam er in het kleine orgel van de Pieterskerk te Leiden een nieuwe pedaaltrompet naar voorbeeld van die in het grote orgel. Vente 1942, 119 en Vente 1980, 100. Ook in de orgels van de Oude en Nieuwe Kerk te Delft vernieuwde men in de jaren dertig de Trompet die op aparte laden werden geplaatst.
[204] Vente 1956, 191. Floris Hocque maakte in 1590 in het orgel van Trier een pedaaltrompet ‘dass sehr starck unnd bas seie’.
[205] Mededeling Koos van de Linde uit Veerle-Heide (B).
[206] Chapman 1957, 408-411. Ook Mersenne heeft dergelijke kelen en stemkrukken beschreven.
[207] Vente 1942, 169 en Vente 1975, 54. Deze vernieuwingen blijken uit het contract voor het orgel in de Jacobikerk te Utrecht uit 1609. In het orgel van de Dom te Utrecht van Peter de Swart was op het bovenwerk een Kromhoorn en op het rugwerk een Toesijn. Praetorius 1619 II, 145 en plaat XXXVII. Praetorius beeldde twee soorten kromhoorns af: een regaalachtige uitvoering en met 4-voet bekerlengte.
[208] Van Dans 1654, 7. Hij maakte deze opmerking als verklaring bij de volgende dichtregels: ‘Als wij traden na den Hof hoorde men de Quackse toonen uyt het Kromhoorns ander grof in het water lot can stroom.’

> Een register van het orgel eenigermaten overeenkomende met het roepen van de vorssen indien de gebroken Q ofte C niet in de vorsse stemmen was.

Het uiterlijk van de Baarpijp valt te bepalen dankzij de bewering van Andreas Werckmeister (1705) dat de Vox Humana uit de late zeventiende eeuw in feite een Baarpijp was.[209] De bekers waren samengesteld uit twee gestulpte trechters, in het midden van gelijke wijdte. De corpora waren niet zo hoog, maar wel wijd. Volgens Praetorius leek het geluid op dat van een beer die zachtjes bromde. 'Wie sie denn auch gar in sich klingen, und mit einer brummenden Intonation respondiren'.[210]

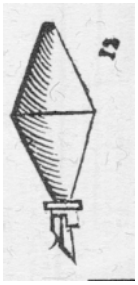


Fig.2.15. Baarpijp 8' afgebeeld in de *Syntagma musicum* van Praetorius (1619).

De Zink in het Oude Kerksorgel had als laagste toon een f^0 of een g^0, wat volgens Praetorius gebruikelijk was.[211] Dit orgelregister lijkt een imitatie te zijn geweest van de cornetto (in het Duits Zinck).[212] Van Niehoff is er geen teruggevonden, maar het lijkt erop dat het corpus uit een onderconus met daarop een cilindrische opzet bestond die door hele register een zelfde wijdte had. Vanwege de relatief dikke tongen en de sterke wind was het ratelen praktisch verdwenen.[213] De klank was hol en niet 'schnarrend' [krakend]. Peter Briessger verving het 'Ruschwerck' in het orgel van Koblenz (1534) door[214]

> Yenen guetten artighen zyncken auch mit blechen corperen, messinghen mondtstucken mytt silber soldiert und stimstifften von aala des manuals oben herab byss ins zweyte b dur unden heruff, und dan die ander octaff, byss in erste b dur gedachten manuals mytt Trumpet vollenfuhren und dasselbige Register also besetzenn, das sich eins dem anderen regulariter verflogte und im uff und absteigenn vergleich und ob es muglich und firtreglich.

Deze Zink begon dus zelfs op a^0.

Fig.2.16 tot en met 19. Het register Zink in Appingedam, een aparte pijp en de keel (cd-rom bij Speerstra 2003, Henk van Eeken).

[209] Werckmeister 1705, 20-21.
[210] Praetorius 1619 II, 147.
[211] Praetorius 1619 II, 168. Bij de Zink van het bovenwerk van de Sint-Jacobi te Hamburg meldde hij: 'von f biß ins a^2, wie gebräuchlich'.
[212] Leichsenring 1982, 103. In Hamburg (1548) was er sprake van een Zink 'beginnend medden in de andern octave' [f^0?].
[213] Praetorius 1619 II, 146.
[214] Vente 1956, 172-173. Vente 1963, 41. De Zink werd door Hanske van Coelen eerder toegepast.

2.2.9. Mensurering

Een zestiende-eeuwse orgelmaker was gewend de maten van de labiale pijpen vast te leggen met passer en liniaal. Dat blijkt uit het feit dat in de corpora dikwijls de centrale lijn voor de hartlijn, de aanzet van een plaatbreedtecirkel en soms de cirkel voor de labiumbreedte waren gezet.[215] Vooraf werden alle mensuren uitgezet in een soort lijngrafiek, nadat eventueel een verdeling van het octaaf was gemaakt.[216] Daarbij waren de hoofdmaten: de halve plaatbreedte en de halve labiumbreedte. Op de binnenkant van het corpus staan nogal eens constructielijnen voor de opsnede. Met de passer tekende de pijpenmaker vervolgens het boven- en onderlabium af. De overlengte van het corpus werd bij het stemmen gecorrigeerd. De pijpvoet had twee parameters: de plaatbreedte van het corpus waaraan de betreffende voet moest voldoen en de lengte. De laatste werd onder andere bepaald door de hoogte van het rooster. In het vervolg beperken we ons bij het analyseren van de labiaalregisters tot de wijdtemensuren van het corpus, de labiumbreedte en eventueel de opsnede.[217]

2.2.9.1. Prestanten

De zestiende-eeuwse prestanten waren eng gemensureerd.[218] Het gevolg was dat de klank helder en tamelijk strijkerig was, mede omdat er geen baarden waren. Jan van Covelens was degene die hiertoe had aangezet. Hij liet als een van de eersten de mensuren snel verlopen, kennelijk als reactie op de traag verlopende gotische mensuren. Bij de grote pijpen ging hij zelfs tot de grenzen van het mogelijke wat een langzame aanspraak veroorzaakte. Niehoff heeft vermoedelijk hetzelfde mensuursysteem gebruikt, want de prestanten van zijn orgel in Lüneburg hebben nagenoeg dezelfde soort mensuren als die van Van Covelens in het grote orgel van de Pieterskerk te Leiden. Alle prestantpijpen zijn vanuit dezelfde mensuurlijnen geconstrueerd, alleen werden de frontpijpen een halve toon wijder genomen. De labiumbreedte was een kwart van de plaatbreedte. Alle tot nu toe bekende mensuurgegevens van de prestanten van Van Covelens en Niehoff bewogen zich tussen de waarden zoals aangegeven in Tabel 2.2. Ter vergelijking zijn ook enkele gegevens van het Niehofforgel te Lüneburg gepresenteerd, waaruit blijkt dat de waarden ook daar binnen de grenzen bleven.

Tabel 2.2. Wijdtemensuren van de prestanten van Van Covelens en van Niehoff.[219]

Prestanten bij Van Covelens en Niehoff:											
Toonh.	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3	f^3	c^4	f^4
Max ø	110	83,5	67,0	53,9	37,4	28	22,1	17,3	13,3	10,6	8,7
Min ø[220]	107,9	81,2	65,4	45	35,4	25,9	20,5	14,9	11,1	8,7	7,4
Prestant 8' Lüneburg bovenwerk (Niehoff)											
	107,9	81,2	65,4	53,9							
Binnenprestanten Lüneburg (Niehoff)											
				[46,7]	37,1	27,8	22,1	16,8			

Hoewel met de beschikbare gegevens niet nauwkeurig is te bepalen wat de constructiemethode van Niehoff was, lijkt het erop dat hij net als Van Covelens zijn mensuurlijn bij ieder octaaf liet knikken, waarbij het knikpunt h of c was.[221] In onderstaande grafiek is op de x-as (y=0) een 'ideale' 5:3 verhouding uitgezet waarbij de diameter van cis^0 (77 mm) als uitgangspunt is genomen.

---

[215] Van Biezen 1995, 164.

[216] Mahrenholz 1938 en 1975. Koos van de Linde deed veel onderzoek naar de geometrische constructiemethoden van de oude orgelbouw (15e tot en met de 19e eeuw). Hij deelde veel van zijn kennis met mij. Pape 2001. Wat betreft de verdeling van het octaaf blijkt uit het *Werkstattbuch* van Christian Vater dat daarvoor niet altijd een constructie werd toegepast, maar dat hij kennelijk op het oog aflas.

[217] Veel van het volgende is ontleend aan Van de Linde 2001 en 2005.

[218] Van de Linde 2000, 195 en 196.

[219] De wijdtematen van de prestanten zijn gedeeltelijk ontleend aan Van Biezen 1995. Daarnaast kreeg ik van Jan van Biezen en Koos van de Linde ook de staten met inscripties en mensuren van de orgels in Lüneburg, Alkmaar (grote en kleine orgel) en Leiden (Pieterskerk, groot en klein).

[220] De maten zijn gecorrigeerd vanwege de C(+1)-stemming.

[221] Koos van de Linde uit Veerle-Heide (B) legde mij deze constructiemethode uit en hij gaf me ook de 'ideale' 5:3 constructie, op grond waarvan ik de mensuuranalyses in het vervolg van dit hoofdstuk heb uitgevoerd.

Vervolgens hebben we de (geïdealiseerde) lijn genomen van de vermoedelijke diameters van alle tonen van de prestantregisters en berekend wat de afstand in halve tonen (HT) tot deze 5:3 lijn is. Nu valt goed te zien dat de eerste drie octaven – uitgaande van de C 16' – inderdaad een 5:3 verhouding hebben. Daarna buigt de lijn echter sterker af. Op de y-as zijn de afstanden in halve tonen uitgezet. Het verschil loopt op tot een hele toon, om daarna in de hogere liggingen relatief wijder te worden, zodat de lijn zelfs opnieuw in de buurt van de ideale 5:3 constructie komt te liggen. In dit hoofdstuk gebruiken we deze grafiek steeds om te laten zien hoe de registers van Niehoff en die van andere orgelmakers uit de zeventiende eeuw zich tot deze prestantenklank verhouden.

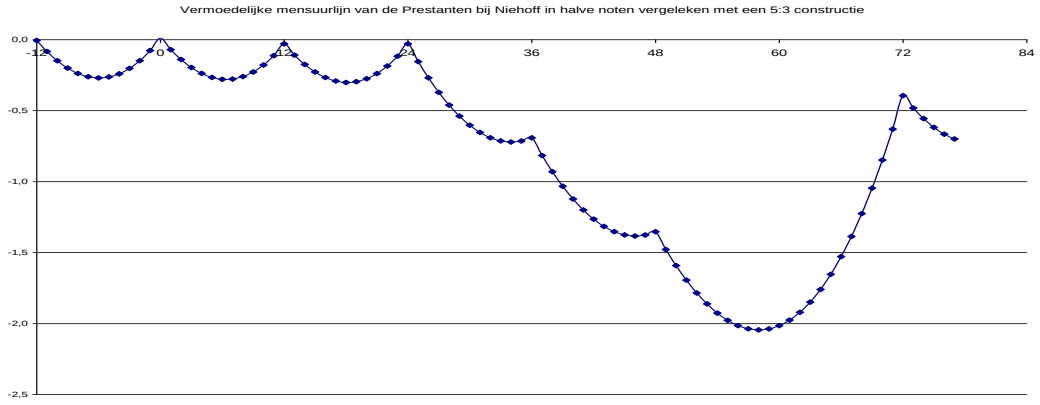


Fig.2.20. De mensuurlijn van de prestanten bij Niehoff vergeleken met een 5:3 constructie (x-as), waarbij de nummers de toonnummers aangeven beginnend op C 16' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

2.2.9.2. Fluiten en Quintadeen

In tegenstelling tot de prestanten was de Holpijp van Niehoff een wijd gemensureerde stem.[222] Van Covelens was hem daarin voorgegaan, want die had de pijpen van deze stem bij de bouw van het kleine orgel van de Alkmaarse Laurenskerk opgeschoven tot de voor dit instrument maximale mensuur. Het register bezat deksels die op het corpus waren vastgesoldeerd en daarop stonden roeren.[223] Voor zover bekend was Van Covelens de eerste die zulke roergedekte registers toepaste. Waarschijnlijk waren deze registers nog baardenloos en lag de verhouding van labium- en plaatbreedte in de buurt van 1:4.[224] Bij de Holpijp in het Niehofforgel te Lüneburg is de verhouding van de roerdiameter ten opzichte van de corpusdiameter in de laagte in de buurt van de 10:43, naar boven oplopend tot 10:33. Dat wil zeggen dat de roeren in de laagte relatief eng waren en in de hogere regionen relatief wijd.[225] Hoe wijder een roer hoe instabieler de toon, vooral bij de grotere pijpen. Hoewel de roeren in Lüneburg in de loop van de tijd zijn ingekort, lijkt hun lengte te hebben gelegen in de buurt van de pijpdiameter.[226] De klank van dit soort Holpijpen is vol en rond en dankzij de roeren helder. Hierdoor mengen ze goed met hoge stemmen, zoals de Sifflet en de Cimbel. De Nasard lijkt eveneens uitgevoerd te zijn als Holpijp en bezat dan de zelfde soort mensuren.

[222] Mattheson 1739, 463. Mattheson schreef 'Weite Pfeiffen klingen prächtig und ernsthafft; enge lieblich und scharff'.
[223] Van de Linde 2000, 177.
[224] Van de Linde 1999, 223. Bij de Holpijp en Nasard van het Utrechtse Nicolaï-orgel zijn er geen baarden, evenals bij het Ebertorgel in Innsbruck, waar zelfs de volledig gedekte pijpen geen baarden hebben. Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B).
[225] Van de Linde 1999, 302. Deze trend is te zien bij de Holpijp van het bovenwerk van het grote orgel in de Pieterskerk te Leiden. Van de Linde 2000, 247. De verhouding van de roerdiameter tot de pijpdiameter van de Holpijp 8' van het hoofdwerk in het kleine orgel van de Laurenskerk te Alkmaar liep op van 1:5,7 naar 1:3.
[226] Panetta 1990, 14. Rond 1605 stelden orgelmaker Esaias Compenius en Michael Praetorius in *Kurtzer Bericht* dat de roeren correspondeerden met de mensuren van de pijp. De orgelmaker die de roeren van diameter of lengte veranderde 'bezeiget einen unfleißigen meister, der die reine Intonation nicht grosachtet, wie gewiß darauß erfolget'.

Tabel 2.3. Wijdtemensuren van de Holpijp bij Van Covelens en Niehoff.

Holpijp 8' Lüneburg (Niehoff)							
Toets.	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2
ø	145,2	[116]	95,4	69,1	56,5	39,7	32
ø roer	[34]	27	22,5	18,4	14,8	11,3	9,4
Holpijp 8 en Nasard 2 $^2/_3$ Leiden Pieterskerk, grote orgel (Van Covelens)							
Ø (toonhoogte)			95,2	69,6	56,7	41,4	33,3

De open fluitregisters waren in principe uit eenzelfde mensuurlijn ontwikkeld, waarbij de plaatbreedtes zich bij de tonen van het octaaf ontwikkelden volgens de reeks van Fibonacci: 2:3:5:8:13. Ze waren extreem wijd gemensureerd. Wel is er onderscheid wat betreft de labia: de Fluit en Nasard (uitgevoerd als open fluit) hebben een labiumbreedte die $^1/_6$ van de pijpomtrek is oplopend tot $^2/_9$ bij de kleinste pijpen en bij de Gemshoorn en Sifflet varieert deze van 1:5,3 tot 1:3,6.[227] De laatste twee registers zijn dan ook helderder van klank dan de Fluit en Nasard. Alle fluitregisters mengen goed met elkaar, zelfs Fluit plus Nasard. Bij zijn Open Fluiten in Lüneburg nam Niehoff dezelfde mensuren als Van Covelens deed in het Zuiderorgel in de Sint Bavo te Haarlem. Deze waren over de hele linie wijder dan de gelijknamige registers in het grote orgel van de Leidse Pieterskerk.

Tabel 2.4. Wijdtemensuren van fluitregisters van Van Covelens en Niehoff.

Fluit 4' en Nasard 2 $^2/_3$ Lüneburg (Niehoff)									
Toonh	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3	f^3
				74,1	61,9	46,2	38,4	27,9	[22]	
Gemshoorn Lüneburg (Niehoff)										
	[73,5]	61,7	46,2	38,2	27,8	22,4	17,5	15,4		
Fluit 4' Haarlem Zuiderorgel (Van Covelens)										
			73,8	61,5	[46]	38	28,1	[23]		
Fluit 4' en Gemshoorn 2' Leiden Pieterskerk, grote orgel (Van Covelens) [228]										
			68,7	56,7	[41]	33,4	25,1	20		

De Nachthoorn van het pedaal, vermoedelijk een open fluit, had volgens Praetorius een lage opsnede.[229] De labia moeten relatief breed zijn geweest, want anders had het register niet stevig kunnen klinken.
Van vier fluitregisters zijn nog restanten bewaard gebleven in Lüneburg. De pijpen van de Holpijp zijn over de hele linie tussen de 8 à 9 halve tonen wijder dan de prestantpijpen die op dezelfde toonhoogte klinken. Deze Holpijp wordt in de hoogte relatief wat enger – wat wordt gecompenseerd door wijdere roeren – in tegenstelling tot de Fluit 4', Nasard $2^2/_3$' en Gemshoorn 2' die overwegend meer dan een hele toon wijder zijn, maar waarbij de wijdtes relatief wijder gaan worden naarmate de pijpen kleiner worden. Hoewel er van de Holpijp en de open fluiten slechts weinig grotere pijpen bewaard zijn lijkt het er op dat al deze registers in het grote octaaf eng gemensureerde pijpen hadden. In de grafiek is goed te zien dat al deze fluitregisters beduidend wijder waren dan de prestanten. Dat bevestigt het beeld dat ook Niehoff heeft gekozen voor grote tegenstellingen in klank en intensiteit.

[227] Van de Linde 2000, 198. In de het kleine orgel in de Laurenskerk te Alkmaar lijken de labia van de Fluit 4' te zijn bepaald door de ingeschreven regelmatige vijfhoek in de pijpcirkel. Vanaf g^2 werden ze gelijk aan $^1/_5$ van de plaatbreedte. Bij de Sifflet is de labiumbreedte wellicht gelijk aan een zijde van de ingeschreven gelijkzijdige driehoek, zoals bij de prestanten en de Holpijp.
[228] Opvallend is dat in Leiden de (roer)gedekte registers en de open fluitregisters dezelfde wijdtemensuur hadden. Een roerfluit is hier als het ware een in corpuslengte gehalveerde open fluit, voorzien van een deksel.
[229] Praetorius 1619 II, 138.

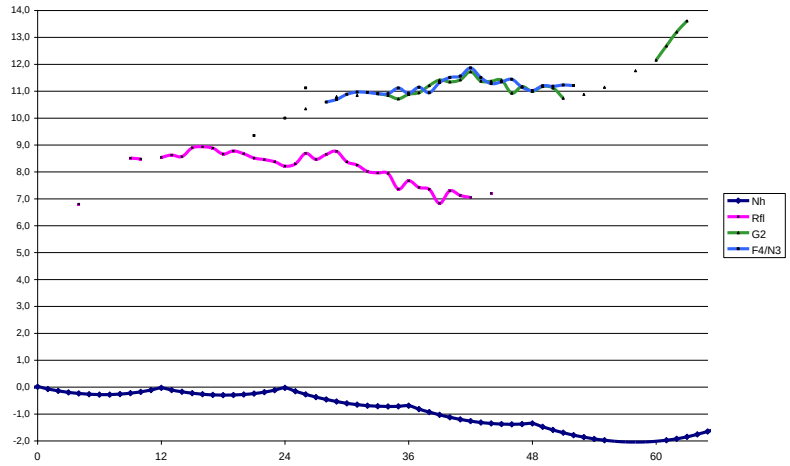


Fig.2.21. De mensuurlijnen van de prestanten van Niehoff en van de Roerfluit, Gemshoorn 2' en Open Fluit 4'/Nasard uit het orgel in de Sint-Joannis te Lüneburg vergeleken met een 5:3 constructie (x-as), waarbij de nummers de toonnummers aangeven beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

De Quintadeen was bij Niehoff relatief wijd – zeker als men deze stem vergelijkt met de latere en dan vooral Noord-Duitse Quintadenen. De pijpen ervan waren vermoedelijk van zijbaarden voorzien. De labiëring was overwegend iets smaller dan een kwart van de plaatbreedte; te Lüneburg wijkt de verhouding (1:4,1 tot 4,2) echter amper af van die bij de prestanten.[230] De klank is voller dan die van de latere Quintadenen met een goed evenwicht tussen de grondtoon en de derde boventoon, de kwint.

Tabel 2.5. Wijdtemensuren van Quintadenen Niehoff, Van Covelens en Willemsz.

Quintadeen 8' Lüneburg (Niehoff)								
Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2
ø	95,2	81,7	64,1	54,5	40,8	34,5	[25]	
Quintadeen 8' Pieterskerk Leiden kleine orgel (Van Covelens)								
			[57]	42,8	35	26,1	21	
Quintadeen 8' Alkmaar kleine orgel (Claes Willemsz)								
	[97]	69,9	56,9	42,9	34,6	26,1	[21,5]	

Uiteraard is de Quintadeen enger dan Niehoffs prestanten: de diameter van de pijp op C is vier hele tonen enger, maar binnen een bereik van twee octaven loopt dit terug tot twee hele tonen en in het daarop volgende octaaf tot drie halve tonen. Anders gezegd: de Quintadeen begint zeer eng, maar wordt al snel relatief wijder (in vergelijking tot de lijn van 5:3). Dat betekent dus dat er in de hoogte (relatief gezien) meer kracht was.

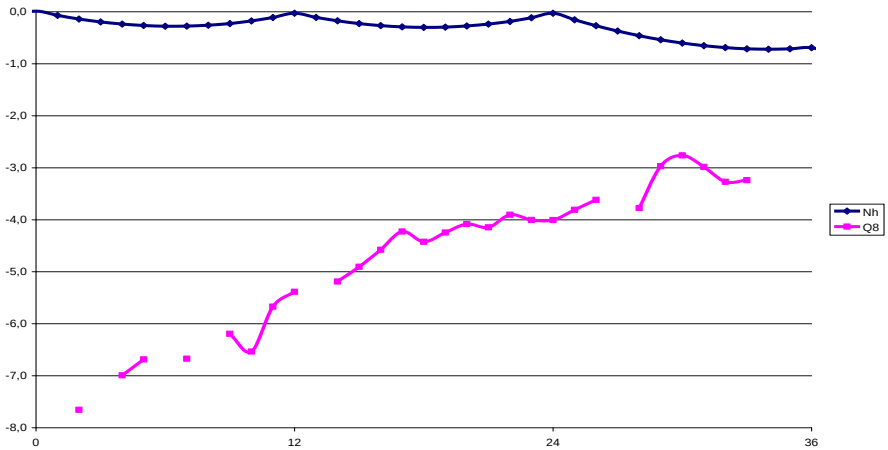


Fig.2.22. De mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de Quintadeen 8' uit het orgel in de Sint-Joannis te Lüneburg vergeleken met een 5:3 constructie (x-as), waarbij de nummers de toonnummers aangeven beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

[230] Bij Peter de Swart en de Van Hagerbeers waren ze smaller (1:4,3).

2.2.9.3. Tongwerken

De Trompetten van Niehoff hadden gelijkenissen met de Trompetten uit de klassieke Franse orgelbouw, al was de toon voller en breder vanwege de overwegend wijdere bekers en bredere kelen.[231] Dat leverde een beter evenwicht op tussen de grondtoon en de boventonen. Ook was de klanksterkte in de bas minder groot dan bij deze Franse stemmen, zodat de sterkte over het hele bereik tamelijk gelijk bleef. De genoemde eigenschappen maakten de Trompet uit de Brabantse school geschikt voor de polyfonie. Niehoffs conische tongwerken hadden volle bekerlengte, zoals blijkt uit de opmerking van Ludwig Compenius die zijn tongwerken naar 'langer Niederländischer Mensur' bouwde.[232] In Lüneburg bleven achtentwintig bekers van de twee Trompetten bewaard. Uit de tooninscripties op de vier grootste bekers blijkt dat twee ervan tot die van het bovenwerk behoorden en twee tot die van het pedaal. Omdat de afmetingen van deze bekers nauwelijks verschillen, lijken de pedaal- en manuaaltrompet in principe uit dezelfde mensuurlijn te zijn geconstrueerd. Van Van Covelens zijn in het grote orgel in de Leidse Pieterskerk in de Trompet van het rugwerk parallelle en vlakke kelen bewaard. Die hebben een buitendoorsnede die nagenoeg gelijk is aan de binnendoorsnede aan de onderkant van de beker. Praetorius propageerde lange, smalle kelen, omdat ze een liefelijke resonans geven. Hij meende dat zijn tijdgenoten niet in staat waren zulke kelen te vervaardigen.[233]
Omdat er uit de school van Van Covelens geen Zink bewaard bleef, valt er over dit register niets met zekerheid te bepalen. In het orgel in de Nicolaïkerk te Appingedam zijn de pijpen van een laat zestiende-eeuwse Zink 4' (vanaf f^0) door een orgelmaker uit het geslacht De Mare bewaard.[234] De bekers hadden een constante omvang van 15,3 cm. De lengte van de onderconus is bij alle pijpen langer dan die van de cilinder.[235] De snavelkelen zijn uit één stuk gehamerd en aan de onderkant sterk afgeplat onder een hoek van 65^0 met de voorkant.[236] Ze zijn aan de tamelijk kleine kant, bij f^0 was de breedte aan de bovenkant 9,5 mm en aan de onderkant 8 mm; bij het keeltje van de f^2 respectievelijk 8,3 mm en 7,0 mm. Het register heeft een nogal sterke, volle toon. In combinatie met de trompet had het een zelfde uitwerking als de labiale Cornet.

2.2.10. Tot slot

Zo langzamerhand mag duidelijk zijn dat het grote orgel in de Oude Kerk over buitengewoon rijke muzikale mogelijkheden beschikte. Voordat we de muzikale potenties nader analyseren, geven we een beschrijving van het kleine orgel in hetzelfde kerkgebouw.

---

[231] Van de Linde 2005, 67.
[232] Schneider 1937, 67.
[233] Praetorius 1619 II, 143.
[234] Meetgegevens afkomstig uit Vente-archief te Utrecht, map Appingedam. In 2008 heb ik kunnen vaststellen dat de Dulciaan uit dit orgel is gemaakt door een orgelbouwer uit het geslacht De Mare. De Zink is duidelijk van dezelfde maker, al zijn er op de pijpen geen tooninscripties te vinden uit de bouwtijd.
[235] Wölfel 1984, 103. In het grote orgel van de Jacobikerk te Lübeck hebben de bovencilinders van de Zink 8'op het hoofdwerk (van Joachim Richborn) geen starre mensuur.
[236] Deze gegevens kreeg ik van Koos van de Linde uit Veerle-Heide (B). De dieptes van deze kelen: f^0: 8,9 mm en 4,6 mm; f^2 8,5 mm en 4,5 mm.

2.3. Het kleine Niehofforgel van de Oude Kerk (situatie rond 1630)

Alle grote Hollandse stadskerken beschikten in de loop van de zestiende eeuw over tenminste twee orgels, zodat verschillende liturgische accenten mogelijk waren. Het grote orgel was voor de feestelijke diensten en het kleine voor de gewone diensten. Duidt men vandaag de dag het kleine orgel nogal eens aan als 'koororgel', dat is niet op historische leest geschoeid, want hoogstens sprak men van ''t orgel op het choir'. In de stukken werden ze bijna altijd het grote en het kleine werk genoemd. Waren er nog meer orgels, zoals in Haarlem, dan maakte men onderscheid door ze bijvoorbeeld 'zuider- en noorderorgel' te noemen, in overeenstemming met hun plaats in het kerkgebouw.
Ook in de Amsterdamse Oude Kerk waren er in de vroege zestiende eeuw twee orgels.[237] Na de succesvolle bouw van het grote werk werd daarna al vrij snel het kleine vervangen. Op 7 november 1544 sloten Hendrick Niehoff en Jasper Jansz een contract met de kerkmeesters om een orgel te maken met een hoofdwerk, een borstwerk en een vrij pedaal.[238] De orgelmakers vervaardigden ook de kas. Ze namen op zich om voor kerst 1544 een 'fraije welgemaickte patroen' te tonen. Dan zouden de kerkmeesters vertellen of ze accordeerden met het voorstel van de orgelmakers. De prijs van negentig Carolus gulden van 40 groten 'Vlaems stuck', dat is vijfhonderd en veertig Hollandse guldens, was redelijk omdat een lege oude orgelkas van een twaalf voets orgel en een bijna compleet afgedankt orgel werden ingeruild.[239] Een jaar later vonden de oplevering en keuring plaats. Nadere gegevens over dit nieuwe instrument van Niehoff zijn vermeld in de contracten uit 1544 en 1567. In dat laatste jaar verrichtte Peter de Swart groot onderhoud. Zijn dispositie wijkt af van die in het contract met Niehoff. Het is onbekend wie voor deze verandering verantwoordelijk was.

Tabel 2.6. Dispositie van het kleine orgel in de Oude Kerk rond 1630.

Eerste klavier onderlade	**Eerste klavier bovenlade**	**Tweede klavier (borstwerk)**	**Pedaal**
Prestant 3'	Quintadeen 6'	Holpijp 3'	Trompet 6'
Holpijp 6'	Gemshoorn 1½'	Regaal 6'	
Mixtuur	Sifflet	Kromhoorn 6'	
Scherp	Ruisende Cimbel		
Octaaf 1½'	Schalmei 3		

2.3.1. Kas en front

Het kleine orgel dat Niehoff samen met Jasper Jansz vervaardigde hing in het schip tegen de muurpartij tussen de Weitloperskapel en de Joriskapel.[240] De orgelmakers leverden een 'nijeuwe borst mit een nijeuwe casse ofte vidimus mit zijn tabernaculen, net ende wel gewrocht mit die doeren daertoe'. Ze hoefden geen galerij en onderbouw te maken omdat die er al waren, zoals blijkt uit de contracttekst. Ze mochten 'dat geheele Edammer werck mit zijn gheblaes ende dat sonder stoel' meenemen. Hieruit valt op te maken dat het nieuwe kleine orgel op de plaats van dit Edammer werk terechtkwam.[241]
Plaatsing in het koor zou voor de liturgische praktijk beter zijn geweest. Dat was echter niet mogelijk want de lichtbeuk daar was pas rond 1560 klaar.[242] Doordat het nu hoog kon worden geplaatst was het door de hele ruimte goed hoorbaar. In de Weitloperskapel gaf een deur toegang tot de orgeltrap. Deze was in de muurpartij uitgehakt en kwam uit bij de orgelgalerij in de

[237] Eerder werd over het kleine orgel gepubliceerd: Vente 1963[2], m.n. 74-75, Van Os 1967 en 1968, Bijtelaar 1975, Edskes 1987[3], 163-200, Van Biezen 1995 167-168 en 467-472 en Dirksen 1997, 633-638.
[238] Bijlage 8.
[239] In het contract (bijlage 8) wordt gesproken over de oude lege kas van twaalf voet met de stoel staande bij het Hamburger 'choer'. Kennelijk ging het hier om de kas van de voorloper van het grote Niehofforgel. In 1512 was er tegen de toren een nieuw orgel 'after an die toerre' gemaakt. Zie Bijtelaar 1975, 12. Maakte Niehoff gebruikt van ouder pijpwerk? De kas was immers leeg? Of werd alles omgesmolten? Dit orgel uit 1512 op 12 voet had geen rugwerk, want er is enkelvoud gebruikt, plus dat kas en onderbouw in het koor konden staan.
[240] De bouwkundige gegevens zijn ontleend aan de documentatie opgemaakt bij de restauratie van de Oude Kerk door A. van Rooijen. Aanwezig in het kantoor van de Stichting De Oude Kerk te Amsterdam.
[241] Was dit werk door een orgelbouwer uit Edam gemaakt? Vente 1942, 124. In 1525 werkten in de Sint Elisabeth te Goedereede 'die orghelmakers van Eedamme van tklein orghel te repareren'.
[242] Van Rooijen 1985, 28.

Joriskapel. Als overbrugging naar de galerij diende een driehoekige houten bak. De borstwering van de galerij bestond uit panelen en kleine pilasters met aan de kant van het schip enkele kruisgewelven als tegenhangers van de pinakels op de orgelkas. Aan de zijde van de Joriskapel was de borstwering met matjes verhoogd, zodat de organist vanuit de kerk tijdens het spelen niet zichtbaar was.
Het uiterlijk van dit orgel is goed te bepalen, want rond 1655 gaf Emmanuel de Witte op diverse schilderijen indrukken van de ranke kas met de bijna cirkelvormige doorsnede en het front bestaande uit een ronde middentoren met aan weerszijden twee spitsen.[243] Uiteraard bezat het orgel ook luiken die de rondingen en de vormen van het front volgden. In een Gouds bestek werd het fronttype aangeduid als: ‘’t principael werck zullen wesen sierlick ghemaect van fine tinne een register Doeven beghinnende ses voeten wesende diep luydende ’t midden een rondt ende an elcke sijde een punt scarp utgaende’.[244] In het Amsterdamse geval ging het uiteraard om een doof 3’. Er waren gelijkenissen met het kleine orgel in de Oude Kerk te Delft. De kas was daar aan een pilaar bevestigd en aan de zijkant stak de kast naar achteren uit. Het front had een ronde middentoren en twee spitsen opzij. Het is moeilijk te bepalen in hoeverre dit fronttype aan het werk van Van Covelens was ontleend. Uit afbeeldingen van het Zuiderorgel in de Bavo te Haarlem blijkt dat orgel ook een ronde middentoren te hebben gehad. Voor het overige is de situatie niet zo helder, want op de ene afbeelding lijkt het of daar een ronde toren naast staat, terwijl dat op een andere afbeelding een spits is.[245]

Fig.2.23 en 24. Het kleine orgel van Niehoff in de Oude Kerk te Amsterdam (Emmanuel de Witte).

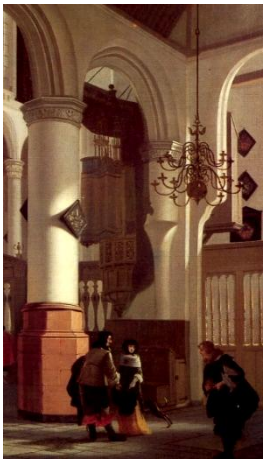


Fig.2.25 en 26. Links: Het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam (Emmanuel de Witte). Rechts: Het kleine orgel in de Oude Kerk te Delf (Van Vliet).

[243] Manke 1963, afb. nr. 59, 62, 64, 66, 72 en 117.
[244] Vlam 1971, 108.
[245] Schwartz 1989, afbeeldingen 119, 120, 139 en 140

Over de frontindeling valt meer te zeggen. Op het schilderij van Pieter Lastman *David en het offer in de tempel* (Rond 1619) staat een orgelfront afgebeeld, dat overeenkomsten vertoont met de rugwerken van Niehofforgels. Omdat de bovenlijst doorloopt en er geen verhoogde middentoren was, is het aannemelijk – ook omdat dit schilderij uit Amsterdam komt – dat dit het kleine orgel in de Oude Kerk betrof.[246] In de middentoren stonden zeven grote pijpen (F G A Bes B c^0 cs^0), daarnaast spiegelvelden en buitenvelden met grote pijpen, aan de buitenkant stonden de lange pijpen uit het kleine octaaf. In de beide buitenste velden zullen de dubbelkoren gestaan hebben. De middelste pijpen in de velden waren gebosseleerd.

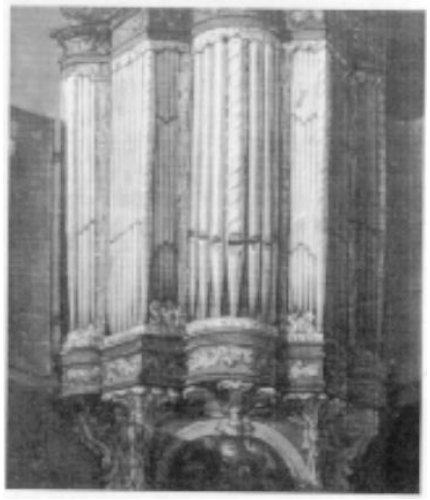


Fig.2.27. Pieter Lastman. *David en het offer in de tempel* (rond 1619) (Herzog Anton Ulrich-Museum te Braunschweig).

2.3.2. Begrenzingen

De balgen van dit Amsterdamse Niehofforgel stonden opgesteld in een kamertje – uitgehold in de stevige muurpartij – achter het orgel.[247] De drie exemplaren die Niehoff had gemaakt, leken op de balgen van het kleine orgel in de Oude Kerk te Delft, in elk geval waren de vouwen 'gelijck die tot Delfte'. Ook bij het orgel in de Sint-Jan te Gouda nam Claes Niehoff deze longen als voorbeeld, ze werden daar aangeduid als houten balgen, spaanbalgen dus.[248] Hoe goed ze ook waren, in 1567 verving Peter de Swart de balgen in het kleine orgel door balgen afkomstig uit het grote orgel. Die zullen meer capaciteit hebben gehad. Er kwamen geen nieuwe windkanalen en dus kon de tremulant, de 'bevende stemme', die in het hoofdkanaal was aangebracht, worden gehandhaafd. In 1613 waren er reparaties aan de windvoorziening voor een bedrag van honderd en vijftig gulden.[249] Ongetwijfeld was een partij leer toe aan vervanging.
Uit het nog bewaarde pijpwerk blijkt het orgel in de C(-½)-stemming te hebben gestaan.[250] De klavieromvang was van F tot en met a^2 en de pedaalomvang zal net als het grote orgel van F tot en met c^1 zijn geweest. Het pedaal was vast aan het hoofdwerk aangehangen. De speelmechaniek verliep zoals gebruikelijk via wellen en abstracten. Vanwege de kleine afstanden was het mogelijk een licht werkende tractuur aan te leggen. De klavierkoppel was vermoedelijk uitgevoerd als een schuifkoppel: 'dese twee clavijeren salmen mogen spelen thesamen ofte elcx bijsonder zoe dat de organist believen zal'. De speelaard zal licht zijn geweest en geschikt voor het uitvoeren van virtuoze colloraturen.
De hoofdwerkregisters waren over een onder- en bovenlade verdeeld. Het zullen sleeplades zijn geweest, want de kas was voor springlades erg smal. De opstelling was in overeenstemming met de indeling van het front: in het midden de grootste pijpen en aan de buitenkanten het kleine octaaf met daartussen de kleinere pijpen. De rangschikking van de pijpen op de sleeplade van het

[246] Klessmann 1979, 226-227. Het schilderij bevindt zich in het *Herzog Anton Ulrich-Museum* te Braunschweig. Zie hierover verder Den Hertog 1988 en 1992.
[247] Janse 2004, 386.
[248] Vlam 1971, 106. Dat het om het kleine orgel in de Oude Kerk te Delft ging blijkt uit het vervolg van de contracttekst.
[249] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, uitgaafboek.
[250] Van Biezen 1995, 472.

borstwerk zal, zoals gebruikelijk bij dat soort werken, chromatisch geweest zijn, met zonodig enkele van de grootste pijpen afgevoerd.

2.3.3. Klanken

In de petieterige kas bouwde Niehoff een hoofdwerk, borstwerk en pedaal, bestaande uit principaal, fluitenkoor en vier tongwerken. De langste pijpen van de Holpijp en Quintadeen, beide gedekte registers, hadden een corpus van maximaal drie voet. Door de klavieren te koppelen, waren allerlei combinatieklanken mogelijk.
Het principaal van het hoofdwerk bestond uit Holpijp, Prestant, Octaaf, Mixtuur en Scherp. Uit het contract met De Swart blijkt dat de Holpijp hier als fundament diende. Een 3-voetsorgel in een kerkgebouw kwam in de Noord-Nederlandse orgelbouw zelden voor. Een ander voorbeeld stond in de Grote of Sint-Nicolaaskerk te Elburg.[251] Ook daar was deze stem de basis, gezien de bepaling van 1545: ‘de grote van ’t principaell sall bliven op 3 voet met de holpijp grossirende op sess voet’.
Verder waren er in het Amsterdamse orgel nog de fluitregisters Quintadeen, Holpijp 6’, Holpijp 3’, Gemshoorn, Sifflet en Ruisende Cimbel. Voor een open Fluit met haar wijde mensuren was onvoldoende ruimte beschikbaar; vandaar dat er een Holpijp 3’ was. Opvallend is in het contract met De Swart de volgorde waarin enkele van deze registers worden genoemd: ‘een quyntedeen van 6 voet, noch een symbel, noch een gemsenhoern met een sufflet’. Evenals bij het grote orgel lijkt het of de Gemshoorn en de Sifflet een relatie hadden. Op grond daarvan ligt het voor de hand dat de Sifflet een $1^1/_3$’ was. De Holpijp 6’ en vier pijpen van de Quintadeen zijn grotendeels bewaard en bevinden zich nu in het orgel van het Groene Kerkje te Oegstgeest. Hoe ze daar terechtkwamen, verhalen we verderop.

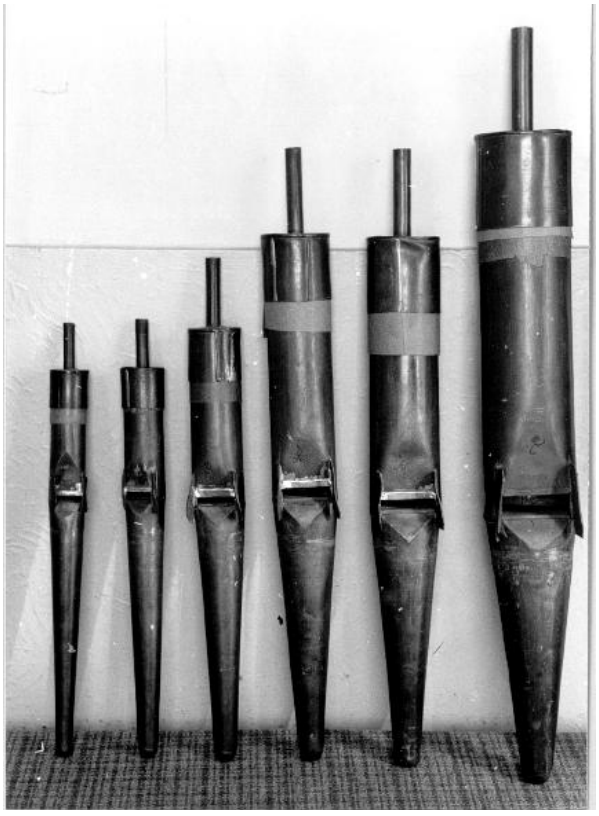


Fig.2.28. Holpijpen van Niehoff uit kleine orgel Amsterdam (Hans van Os te Aalten).

[251] Vente 1942, 122. Dewitte 1974 264-266. In de Sint-Clara en in de Sint-Anna te Brugge kwamen in de zestiende eeuw eenklaviers orgels met een principaal op 4-voet met een Bourdon 8’ als basis. De dispositie van het eerste orgel: Prestant 4’, Octaaf 2’, Mixtuur, Simbalum of Scherp, Bourdon 8’, Holpijp 4’, Fluit 2’, Gemshoorn 1½’, Quintadeen 4’, Trompet 8’, Schalmei 4’, dat van de Sint-Anna: Prestant 3’, Octaaf 1½’, Mixtuur, Sijmbalum of Scherp, Bourdon 6’, Holpijp 3’, Gemshoorn 1½’, Schuuflet (luudende een quinte), Trompet 6’, Timpanum 6’.

Dit loden pijpwerk is aan de binnenzijde gehamerd met een hamerkop met een middenlijn van anderhalve centimeter.[252] De buitenkant doet glad aan. Bernhard Edskes observeerde dat er, gezien de plekjes in het soldeer, bij hoge temperatuur was gesoldeerd. De kernfases liggen in de buurt van de 75^0. Tot en met c^1 zijn er spitse bovenlabia en ronde onderlabia, terwijl de kleinere pijpen een driehoekig onderlabium en evenwijdige ritsen hebben. De Holpijp was uiteraard roergedekt met vastgesoldeerde hoeden. Daarover valt weinig te zeggen, omdat later nieuwe hoeden zijn aangebracht. De voetlengte beweegt zich tussen de 20 en de 17 cm, waaruit blijkt dat er sleeplades waren, anders zouden de roosters hoger hebben moeten liggen en waren de voeten langer geweest. Bij meerdere pijpen is aan de onderkant van de kernen een zogeheten *tegenfase* aangebracht. Wellicht was Niehoff daarvoor verantwoordelijk. Dit werd gedaan om de ruis in de stationaire toon te onderdrukken of om een al te nadrukkelijk aanspraak van de toon te reduceren.[253] Men gebruikte daarvoor een dun gereedschap waarmee men in de kernspleet tegen de kern kan aandrukken.
De klankkleur van dit orgel werd in hoge mate door de tongwerken bepaald: Schalmei, Regaal, Kromhoorn en Bastrompet. De pedaaltrompet met volle bekerlengte zal in een apart kasje op de galerij zijn ondergebracht. Behalve de Regaal, een tongwerk met korte bekers, kwamen de andere tongwerken ook voor in het grote orgel. Gezien de beperkte ruimte zal de Kromhoorn een regaalachtig karakter hebben gehad. De Schalmei stond op de bovenlade. Kennelijk was er nog voldoende ruimte tussen de lade en de muur, hoe kon men anders het register geregeld stemmen?

2.3.4. Mensurering

Bij de Niehoffpijpen uit dit kleine orgel is bij de naad van het corpus meestal een klein gedeelte van een cirkelslag te zien.[254] Op de binnenkant van het labium staat een gedeelte van een middellijn. De verhouding tussen de labiumbreedte en de plaatbreedte ligt in de buurt van $^1/_4$ met soms een tendens naar een smaller labium. De opsnede is aan de hoge kant, want bij de grote pijpen is de verhouding met de labiumbreedte 1:3,5 en vanaf f^0 zelfs13. Vanaf c^1 heeft de Holpijp bijna dezelfde diameters als de Holpijp van het Van Covelensorgel in Alkmaar. In de bas nam Niehoff het register echter ruimer, kennelijk om meer grondtoon te krijgen.
Ten opzichte van de Holpijp in Lüneburg is die van het Amsterdamse orgel over de hele linie een à twee hele tonen enger. In de hogere ligging is deze stem relatief enger in overeenstemming met de lijn van de Prestanten. Gezien het feit dat de lijnen van beide Holpijpen parallel verlopen zijn ze beide uit een zelfde soort mensuurlijn geconstrueerd; die was zoals we eerder zagen anders dan die van de open fluiten.

Tabel 2.7. Wijdtemensuren Holpijp kleine orgel Oude Kerk te Amsterdam vergeleken met die van Alkmaar (1511), Leiden (ca. 1530) en Lüneburg (1551-1552).

Holpijp 8' Oude Kerk kleine orgel (Niehoff)							
Toets	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2
Ø	[145]	109,7	89,1	64,5	51,1	37	28,7
Holpijp 8' Alkmaar koororgel (Van Covelens)[255]							
Ø	127,3	96,3	84	63,7	50,9	36,8	[28.9]
Holpijp 8'+$2^2/_3$' Leiden Pieterskerk (Van Covelens)							
		95,2	69,6	56,7	41,4	33,3	
Holpijp 8' Lüneburg (Niehoff)							
	145,2	[116]	95,4	69,1	56,5	39,7	32

[252] De gegevens over de pijpen zijn afkomstig uit de documentatie van Bernhard Edskes.
[253] Speerstra 2003, 273 en 274. Het maken van een tegenfase kan een gevolg zijn van het verwijderen van kernsteken, maar dat zal hier niet het geval zijn omdat in de meeste kernen nog steken aanwezig zijn.
[254] De mensuurgegevens zijn afkomstig uit de documentatie van Bernhard Edskes uit Wohlen en van Hans van Os uit Aalten. Van de Niehoffregisters (Holpijp en Quintadeen) beschik ik ook over een bestandsopname van Jan van Biezen.
[255] Gegevens beschikbaar gesteld door Koos van de Linde te Veerle Heide (België)

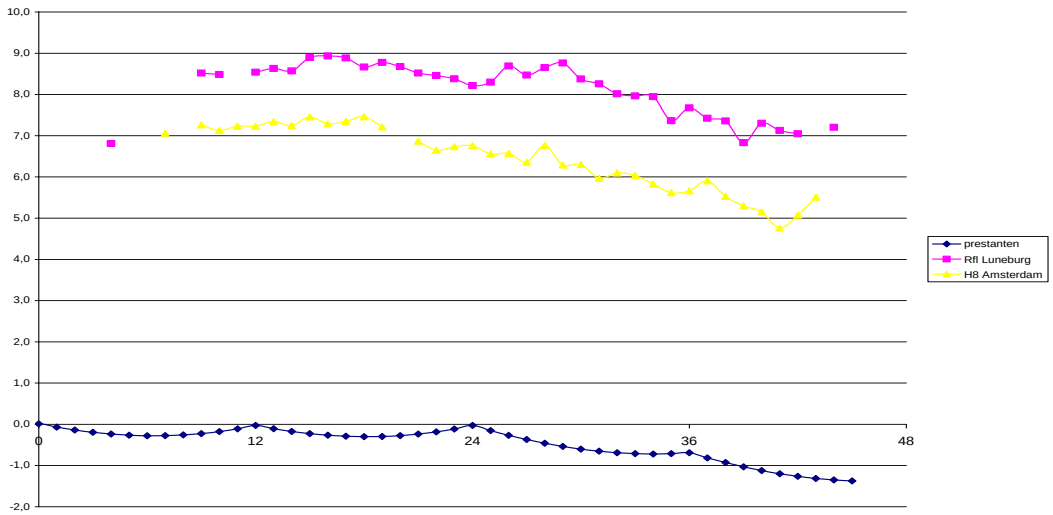


Fig.2.29. De mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de Holpijp 8' uit het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam en de Holpijp 8' van de Sint-Joannis te Lüneburg vergeleken met een 5:3 constructie (x-as), waarbij de nummers de toonnummers aangeven beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

Bij de vier pijpen die van de Quintadeen zijn bewaard (G, A, B en H) is de verhouding van de labiumbreedte en de plaatbreedte ongeveer 1:4,2. Op de binnenkant van het corpus staan plaatbreedtecirkels. Bij één van de pijpen zijn passerpunten voor de opsnede met een dunne lijn erdoor waar te nemen.[256] Omdat er zo weinig pijpen zijn valt over het mensuurverloop nauwelijks iets te zeggen. De pijpen lijken net zo wijd te zijn geweest als die van de soortgenoot in Lüneburg.

Tabel 1.8. Gereconstrueerde wijdtemensuren Quintadeen kleine orgel Oude Kerk te Amsterdam (1545).[257]

Quintadeen 8' Oude Kerk (Niehoff)		
Toonh.	F	c^0
ø	[81]	[64]
Quintadeen Lüneburg (Niehoff)		
	81,7	64,1

2.3.5. Tot slot

Hendrick Niehoff heeft ervoor gezorgd dat ook met het kleine Niehofforgel in de Oude Kerk de toenmalige liturgische praktijk kon worden opgeluisterd met een breed spectrum aan klanken. Had het grote orgel allure vanwege de breedte van klank, het kleine orgel moet helder en gracieus hebben geklonken.

[256] Gegevens beschikbaar gesteld door dr. J. van Biezen te Wassenaar.
[257] De waarden voor F en c^0 zijn door extrapolatie bepaald. Dat is aangegeven door de waarden tussen rechte haken te plaatsen.

2.4. Muziek uit de Niehofforgels

De beide Niehofforgels waren hoogtepunten van renaissancistische orgelbouw. De geavanceerde claviatuur en het grote aantal registers boden prachtige mogelijkheden voor het verhelderen van de polyfone textuur. Over het soort muziek dat op deze orgels werd uitgevoerd is slechts bij benadering iets te zeggen, want alleen Sweelincks klaviermuziek is overgeleverd en daarvan is de relatie met deze orgels problematisch.[258] Al is er weinig informatie over de speelpraktijk op de Hollandse renaissanceorgels, de orgelbouwkundige uitgangspunten, getoetst aan beschikbare archivalia, geven aanwijzingen. Aan de omvang van de manualen en het pedaal is hier een aparte paragraaf gewijd. We richten ons hier vooral op de praktijk zoals die bij het grote orgel van de Oude Kerk mogelijk was; het meeste van het daarbij genoemde geldt ook voor het kleine orgel.

2.4.1. Registreren

Met de Oude Kerksorgels was een menigte aan variaties mogelijk dankzij de beschikbaarheid van veel verschillende klankkleuren en de mogelijkheden tot goede belijning van de polyfonie. In zijn studie naar het Hollandse orgel toonde Jan van Biezen aan hoe afgewogen het concept was.[259] Hij wees op de contrasterende stemmen: de open Fluit van het bovenwerk tegenover de gedekte Holpijp van het rugwerk, de Trompet van het bovenwerk met de Schalmei, enzovoorts. Alle labiale registers volgden het renaissance-ideaal: een ronde en in de laagte minder krachtige klank en een toenemende intensiteit en scherpte naar de hoogte. De tongwerken waren boventoonrijk en in de laagte niet zo sterk.
Met de beschikbare registers lagen theoretisch gezien vele duizenden combinaties in het verschiet. Een deel daarvan was uiteraard onbruikbaar. Om een voorbeeld te noemen: een Mixtuur samen met een Octaaf geeft disharmonieën. Ook waren er beperkingen door de enge cancellen in de bas, die niet toelieten dat men alle registers tegelijkertijd combineerde.[260] Het aantal mogelijkheden dat overbleef was niettemin kolossaal. Iedere organist maakte zijn persoonlijke keuze. Die selectie was afhankelijk van creativiteit, smaak, artistieke pretenties en liturgische behoeften. Een vergelijking dringt zich op met de schilderkunst. De schilderijen van Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck en Lucas van Leyden – tijdgenoten van Niehoff – tonen een menigte aan heldere kleuren met grote contrasten, al zijn er tegelijkertijd subtiele mengkleuren.
De Doof 12’ was zowel pedaliter als manualiter bruikbaar. In de laagte gaf deze stem een ernstige en grave klank. Bij het spelen van akkoorden in het laagste octaaf gaven de de tertsen en kwinten een ‘unanmütigen Sonum’, wat niet altijd een voordeel was, ook omdat snelle noten in deze ligging nauwelijks tot hun recht kwamen.[261] Uiteraard was dit register – door een octaaf hoger te spelen – ook geschikt als Doof 6’. Van dat register was er ook op het boven- en rugwerk een exemplaar beschikbaar. Volgens Praetorius was dat de ‘allerlieblichste, auch der Menschen Stimme, und aller vornembsten Instrumenten ehnlichster Aequal Thon’.[262] Het register was geschikt voor het spelen van motetten en koralen.
Zoals de jacht door een hoornsignaal werd ingeluid, zo was men door heel Europa gewend het begin en het einde van de kerkdiensten en bespelingen aan te geven met de volle majestueuze orgelklank.[263] Hierop werd in een rustige gelijkmatige beweging met weinig coloraturen gespeeld. Op het hoofdwerk waren verder als combinaties mogelijk: Doof, Octaaf, Doof+Octaaf en het grote principaal als geheel. Zoals we zagen waren de Mixtuur en Scherp onafscheidelijk. Het principaal op het rugwerk klonk als een één octaaf hogere echo van het grote principaal; het bestond uit Doof, Octaaf, Mixtuur en Scherp. Hier waren dezelfde soort combinaties mogelijk als op het hoofdwerk.

---

[258] Dirksen 1997, 553-579.
[259] Van Biezen 1990 en 1995.
[260] Sandberger 1904, CII.
[261] Bartels 1989, 15-19. De Duitse theoreticus G. Quitschreiber was onder de indruk van de klankpracht van de lage tonen (1607): ‘CDEFG: welches sie den SubBaß nennen: gibt der Orgel, Instrumenten und Choro eine Tiefe und füllet die Ohren’. Daniël Friderici uit Rostock waarschuwde in 1618: ‘Auch sol in keiner Stimme die unter Octavam gesungen werden: Dem Basso aber ist vergönnet, bisweilen die Octavam, doch mit Gebührlichkeit, zu nehmen’. Praetorius 1619 III, 163. Praetorius vond muziek op 16-voetsbasis onbevredigend. Zowel de Doppel-Quint Fagot als de Doppel-Groß Baß Pommer bezaten een omvang tot F_1, door hem aangeduid als de ‘12. Fueß Orgelmacher Thon’. Met de Octav-Posaune kon men zelfs de E_1, D_1 en als het moest de C_1 spelen.
[262] Praetorius 1619 II, 127.
[263] Musch 1998.

Op het kleine orgel behoorde de Holpijp tot het principaal, zodat het aantal verschillende combinaties nog groter was.
Zijn de meeste organisten vandaag de dag gewend de ligging van de achtvoet als basis te zien, in de renaissance dienden meerdere voethoogten als fundament. Niet alleen het spelen met de 16' werd gewaardeerd, ook de viervoet was als fundament functioneel, zeker met de Fluit als imitatie van het blokfluitconsort. Dit register klonk in alle liggingen helder en grondtonig en mengde uitstekend met de Gemshoorn, Nasard en Sifflet.[264] Zelfs de combinatie Fluit en Nasard was het aanhoren waard, de intonatie van beide registers was zodanig dat de klanken uitstekend mengden. De Octaaf 3' apart of als basis voor een combinatie met hogere registers was iets minder in trek. Praetorius vond het register vooral in de discant niet lieflijk klinken.[265] Toch stelde men in 1510 in Worms voor: 'Die Octaf, wiewohl sie kindisch laut und klein mag man doch allein spielen'.[266] Men kon ook op 2-voet spelen, want de Gemshoorn klonk prima in zijn eentje. Timotheus Compenius adviseerde in 1597 voor een van zijn orgels dat men op de Principal 4' kon spelen, dan diende men in het pedaal een Principal 8' te gebruiken.[267]
De fluitachtige registers contrasteerden met de prestantachtige registers en dat bood perspectieven. Praetorius zag de Holpijp en Quintadeen als lieflijk.[268] Met de Holpijp 4' lagen combinaties met Quintadeen en Gemshoorn in het verschiet. Ook de Sifflet bood veel variatiekansen.[269] In Alkmaar nam Van Covelens de Sifflet als vervanging voor de Cimbel.[270] Roland Eberlein suggereerde dat het register – of het nu een 1' of een $1^1/_3$' was – vooral met de Gemshoorn zou moeten worden getrokken. De combinatie Holpijp+Gemshoorn+Sifflet $1^1/_3$' zou grote gelijkenissen met de cimbelregistratie vertonen en zich sterk onderscheiden van het zilverachtige prestantenplenum. De praktijk leert dat op moderne orgels in de renaissancestijl dat register in een groot aantal combinaties ook met prestanten kon worden gebruikt. Overigens was in het Alkmaarse koororgel geen Gemshoorn (in tegenstelling tot wat Eberlein scheen te denken). In een contract uit 1557 te Brugge werd over de Sifflet $1^1/_3$' bepaald: 'dewelcke ghespeelt zynde mettene monsterdoove [Prestant 4'] constitueren zal den ghemsenhoorne ende ghespeelt zynde metten Bordoen [Bourdon 8'] zal constitueren den nasaer'.[271] Iets dergelijks beschreef ook Timotheus Compenius in 1597: Quintadeen 8' en Quint $1^1/_3$' en hij noteerde erbij: 'Nasatzug'.[272] Wat we bij deze registratie zien is dat men heel gemakkelijk gaten in de voetopbouw maakte. Dat blijkt ook uit twee andere suggesties van Compenius:

> I. Manuaal: Gedekt 8'+Flachflöten [2'] (+ tremulant); Pedaal: Subbas
> II. Manuaal: Gedekt 8'+Sifflet 1' (+ tremulant); Pedaal: Subbas

Tot ver in de achttiende eeuw mengden (Duitse) organisten sporadisch registers met enge en wijde mensuur. Men vond dat wijde fluiten en prestanten elkaar slecht verdroegen.[273] J. Adlung schreef in zijn *Anleitung* (1768) dat sommige organisten als ze de Posaune 16' in het pedaal gebruikten, consequent de Subbas 16' dichtdeden. En niet alleen vanwege de grote windafname, maar ook uit gewoonte. Desondanks blijkt uit bronnen voor de zestiende-eeuwse registratiepraktijk dat zulke combinaties niet achterwege bleven: Prestant+Holpijp (eventueel met tremulant), Holpijp+Octaaf, Prestant+Holpijp+Octaaf, Doof+Fluit en Doof+Nasard. De Cimbel kon bij alle registers van het boven- en rugwerk worden gebruikt, maar niet bij die van het hoofdwerk vanwege het ontbreken van een koppel.[274] De Arnhemse advocaat Johan van Dans vertelde dat deze stem – gecombineerd met Octaaf, Holpijp of Gemshoorn – klonk als het gekwinkeleer van vinken. Na 1620 werd de klank als ouderwets ervaren.[275]

---

[264] Van Biezen 1995, 259.
[265] Praetorius 1619 II, 127.
[266] Bastiaens 1985, 9.
[267] Ontleend aan Frotscher 1934, 348-349.
[268] Praetorius 1619 II, 137 en 141.
[269] Van Biezen 1995, 80.
[270] Eberlein 2002.
[271] Vente 1956, 29. Er staat in het contract: 'scuflet ofte spilpype ludende een quinte'. M.A. Vente heeft daaruit opgemaakt dat het een conisch register zou zijn, maar dat lijkt gezien de bouwtijd onaannemelijk.
[272] Frotscher 1934, 348-349.
[273] Jackisch 1966, 212.
[274] Van Biezen 1995, 77. Van Biezen zag kennelijk de aanwezigheid van de manuaalkoppel op beide Niehofforgels over het hoofd.
[275] Van Biezen 1995, 260. In Noord-Duitsland overleefde de Cimbel.

De Trompet, Schalmei, Zink, Kromhoorn, Regaal en Baarpijp waren ingrediënten voor een kleurig extravert muzikaal spel. Een vraag die relevant is vanuit een latere orgelpraktijk: werden deze tongwerken met fluiten en prestanten gecombineerd? Bij de instrumentale muziek liet men immers bij voorkeur geen luide en zachte instrumenten samenklinken? Toch blijkt uit bronnen dat dit bij de tongwerken wel gebeurde, al was het met omzichtigheid omdat ze snel ontstemden. De Middelburgse organist Cornelis de Blinde (1508) moest tijdens een mis 'dat register van de rieten […] seer selden spelen'.[276] Bij voorkeur diende hij dat tongwerk te gebruiken in combinatie met 'dat register van den doeve int principael off een ander register dat daer best ende vremst toe ludet ende dat mit lange toetsen [in langzaam tempo]'. Door hun rijkdom aan boventonen mengden tongwerken goed met elkaar en ook met andere registers. Een regaalachtig register samen met de Schalmei 4' leverde een krachtig en ruimtevullend geluid op.[277]
In 1620 werd de Toesijn in het orgel van de Grote Kerk te Hoorn vernieuwd: 'dier nu staet ende onbequaem is om met de rechterhant boven den psalm te spelen ende door de nieuwe seer bequaem sall sijn om oock de gemene voys boven uyt te spelen'.[278] Dit tongwerk werd met andere registers gecombineerd, zoals uit meerdere bronnen blijkt. In 1537 noemde een Duitse orgelmaker een combinatie die ook op het grote Niehofforgel was te realiseren: in de discant Zink+Holpijp, in de tenor Quintadeen en in de bas de Doof.[279] Ook gaf hij op: Nachthoorn in de discant en Ruiswerk 4'+Quintadeen in de tenor met de Trompet in de bas. Op het Oude Kerksorgel was dat iets in de trant van: op het bovenwerk enkele fluitregisters, op het rugwerk Schalmei+ Quintadeen en in het pedaal Trompet. Een andere suggestie: Ruiswerk 4'+Cimbel of Quintadeen en pedaaltrompet met weer een poging tot vertaling: Schalmei+Cimbel +Quintadeen en in het pedaal Trompet.
Timotheus Compenius adviseerde in 1597 enkele geschikte combinaties voor een van zijn orgels.[280]

I.	Manuaal: Quintadeen 8'+ Koppelfluit 4'+Kromhoorn 8'; Pedaal: Subbas+Principaal
II.	Manuaal: Quintadeen 8'+Kromhoorn; Pedaal: Posaune+Subbas
III.	Manuaal: Gedekt 8'+Kromhoorn: Pedaal: Subbas

Merk op dat hij in beide gevallen een zestienvoet in het pedaal nam, terwijl de manuaalregisters een achtsvoets basis hadden.
Verder zijn er in andere bronnen voorbeelden gegeven van tongwerken met toevoeging van de Prestant, Octaaf, Cimbel, Gedekt, Quintadeen, Holpijp 4', Gemshoorn, Gemshoorn+Cimbel, Gemshoorn, Doof+Cimbel, Octaaf+Gemshoorn of Cimbel.[281] De orgelmaker Jan Roose stelde zelfs voor te spelen met een Trompetplenum dat leek op de klank van een Grand Jeu in Franse stijl.[282] Uit een combinatie zoals Jacob Praetorius in Hamburg toepaste, blijkt dat leerlingen van Jan Pietersz Sweelinck op meerdere klavieren tegelijkertijd speelden en daarbij tongwerken benutten.[283]

Bovenwerk:	Trompet+Zink+Nasard+Gemshoorn+Fluit
Rugwerk:	Doof+Octaaf
Pedaal:	Principaalbas 24'+Bazuin 16'+Trompet 8'+Trompet 4'+Cornet 2'

Jacob zal deze combinatie bij zijn leraar hebben leren kennen. Op het Oude Kerksorgel was dit immers te verwezenlijken door op het pedaal het beschikbare alternatief te nemen: Doof+Octaaf+ Trompet+Nachthoorn.[284] De Trompet werd in de hogere regionen door de Zink versterkt. Men was bepaald niet voorzichtig in het aantal registers, alleen de Holpijp bleef achterwege omdat de 8-voets hoogte voldoende was vertegenwoordigd. Dat register maakte de klank nodeloos dik en vergrootte drastisch het windverbruik, met alle nadelen van dien.

---

[276] Kluiver 1974, 56. Vente 1980, 220-222. In de instructie stond dat als de organist zich liet vervangen, alleen een bekwaam organist de afzonderlijke registers mocht gebruiken, anderen was het slechts toegestaan het principaal te bespelen.
[277] Zo blijkt in de praktijk op de orgels te Bremen-Walle (2002) van orgelmaker Winold van der Putten en Luik (Saint Jacques) van Jacques Schumacher.
[278] Vlam 1965, 126.
[279] Van Biezen 1995, 111.
[280] Ontleend aan Frotscher 1934, 348-349.
[281] Van Biezen 1995, 249 en 260.
[282] Van Biezen 1995, 252.
[283] Krüger (Kortkamp) 1933, 205-206. Leichsenring 1982, 102-103 In het orgel van de Sint-Petri te Hamburg had Hendrick Niehoff (ca. 1547) dit bovenwerk de volgende dispositie gegeven: Principal, Gedackt, Floeyte, Nasard, Gemshoorn, Zink, Cimbel, Trompet.
[284] Mattheson 1739, 468. Mattheson noemde als registratie (voor het orgel van de Sint-Catharinen te Hamburg?): bovenwerk: Trompet, Zink, Fluit en Nasard, in rugwerk: Gedekt, in pedaal Dulciaan 16', Trompet 8', Subbas 16', Cornet 2', Bazuin 16' en Principaal 16'. Zie verder ook Van Dijk 1991, 17-18.

Was aan het eind van de zeventiende eeuw een manuaalkoppel vooral bedoeld voor het produceren van een krachtig geluid, in het Oude Kerksorgel ging het eerder om het kiezen van alternatieve klankkleuren, zoals de combinatie van rugwerkregisters met de Cimbel.[285] In de praktijk zullen de volgende combinaties goede resultaten hebben opgeleverd:

	Rugwerk:	(Kromhoorn)+Schalmei
	Bovenwerk:	Trompet+Zink+Fluit+Nasard+Gemshoorn
Of:		
	Rugwerk:	Doof+Octaaf+Kromhoorn+Schalmei
	Bovenwerk:	Trompet+Gemshoorn+Cimbel
Of:		
	Rugwerk:	Doof+Octaaf+Mixtuur+Scherp+Schalmei
	Bovenwerk:	Trompet+Zink+Cimbel

In de Niehofforgels ontbraken speelhulpen als Trom en Nachtegaal. Het geroffel van de trom en het gefluit van de nachtegaal konden worden geïmiteerd door het hanteren van passende speelmanieren. De tremulant, ook wel aangeduid als de 'bevende stemme', werd bij alle mogelijke registraties gebruikt.[286] Uit bronnen door heel Europa blijkt dat het een zeer geliefd hulpmiddel was dat vooral diende bij muziek, waarbij overheersend langere noten werden gebruikt.

2.4.2. Pedaalgebruik

Tot nu toe is nog weinig aandacht besteed aan de wijze waarop het pedaal in combinatie met het hoofdwerk werd gebruikt. Dit aspect heeft in de literatuur nogal wat discussie opgeroepen. Vanwege de lacunes in het bronnenmateriaal is het duidelijk dat ook hier het laatste woord niet wordt gesproken.
Over het pedaal dat vast was aangehangen aan de onderste toetsen van het grote principaal, heerst soms het misverstand dat het een prothesefunctie had: wat organisten niet met de handen konden grijpen, speelden ze in het pedaal. Uit allerlei bronnen blijkt echter hoe geavanceerd het pedaalspel in de zestiende eeuw was. De organisten lieten de meerstemmige stukken tot hun recht komen met een zelfstandige klankkleur in de bas en dan niet alleen de langzame noten van de cantus firmus, maar ook de meer beweeglijke bassen. Vandaar dat bijna alle grote orgels van een voetklavier waren voorzien. Het orgel in de O.L.V.-kathedraal te Antwerpen kreeg een pedaal vanaf F, waarbij werd aangetekend: 'pedalen rasch ende veerdich sprekende naer de duy(t)sche maniere tot xviii toe'.[287] Men speelde dus niet alleen lange noten. In 1534 maakte Niehoff voor de organist van de Bossche Sint-Jan een apart oefenpedaal, zodat hij zijn vaardigheid in het voetenspel kon verbeteren.[288] Arnold Schlick beschreef dat men alleen met de voeten zelfs wel vierstemmig speelde. Hij had in Utrecht aan het eind van de vijftiende eeuw een organist gezien die pedaal speelde op een klavier dat uit het centrum lag.[289] Deze uitspraak wekt nog de indruk van een wat primitieve situatie, maar dat was in de Lage Landen al snel anders.
Een passage uit het contract voor het orgel van de Michaëlskerk te Zwolle (ca. 1505) geeft meer inzicht:[290]

> Dat principaell ofte naturaill werck sall sijn clavier hebben vrij op hem selven sunder ennyge permutacie van stemmen, beholtlicken dat dye bass alsoe veer als dat pedaell gaet sal myt eyn register vertoegen moegen worden, alsoe dat hy [het blokwerk] gedovet sall werden, opdat men denselven als 't gelievet op allen anderen stemmen sall mogen gebruicken.

We interpreteren deze tekst als volgt: met een registertrekker werd het blokwerk afgesloten, zodat de Prestant (pedaliter of manualiter) als bas bij alle andere stemmen die op het boven- en rugwerk

[285] Van de Linde 2001, 6-7.
[286] Detlefsen 1961, 276. Nicolaas Maas maakte in 1604 een orgel met twee tremulanten, één voor de tongwerken en één voor de fluiten.
[287] Persoons 1981, 31.
[288] Vente 1942, 145.
[289] Schlick 1511, 43. Sommige organisten speelden op een pedaal met omvang F tot en met c^1 met meerdere stemmen gelijktijdig en dat klonk volgens Schlick 'fast gut voll und brechtlich mit andern stymmen zü hörn'. Ook bestond de mogelijkheid afwisselend tweestemmig op het pedaal en op het klavier te spelen, wat 'ein frembde lustige enderung dem gehöre' gaf.
[290] Vente 1971, 49. Brink 1985, m.n. 67-68.

kon worden gespeeld.[291] Deze Prestant was op 24-voet en klonk dan minstens een octaaf lager dan de overige manuaalregisters. Opvallend is de vermelding dat op het klavier vijf keer een f voorkomt. Dat wijst dus op een contraoctaaf. Deze constructie staat ook vermeld in andere orgelcontracten.[292] Floris Hocque schreef over het orgel van Trier (1590) dat de Prestant 16' zowel manualiter als pedaliter te gebruiken was.[293] De andere registers (Octaaf 8', Octaaf 4', Mixtuur en Scherp) kregen die toevoeging niet.
In Duitsland kregen bijna alle grote orgels in de loop van de zestiende eeuw zelfstandige pedaalwerken met tenminste één 16-voets register, ook als het manuaal niet lager dan 8-voet ging.[294] Hier en daar kwam er zelfs een Prestant 32' in het pedaal. Bij het gebruik van zulke registers klonk de baspartij consequent een octaaf lager dan de manuaalpartijen. In een verzameling tabulaturen van Johann Woltz (Bazel, 1617) staat bij een van de stukken: 'Bassus im Pedal', bij een ander stuk: 'den Baß mag man in einer Oktaff mit dem Pedal duplieren'.[295] Het lijkt erop dat dit laatste betekent dat het pedaal een octaaf lager klonk dan het manuaal. Dit gebruik van subbasnoten was Nederlandse organisten niet vreemd, want in Breda kwam er in 1534 een zelfstandige Doof 12' in het pedaal terwijl het manuaal op 6' was.[296] Toegepast op het orgel in de Oude Kerk zien we dat de Doof en de Octaaf of beide tegelijk als zelfstandige bas konden worden gebruikt bij de stemmen van het bovenwerk en het rugwerk. Daarbij klonk in de bas eventueel een twaalfvoet, de manuaalpartijen waren op zesvoet.
In het Niehofforgel waren de Bastrompet en de Nachthoorn disponibel als zelfstandige pedaalregisters. De trompet was primair bedoeld voor het verstevigen en belijnen van de bastonen van het principaal.[297] Van Covelens noemde dat: 'een vol pedael dat men mach speelen die trompetten int principael werck'.[298] Niehoff legde vast: 'diewelcke [Trompet en Nachthoorn] men sal moghen ghebruijcken tot die 12 voet of elx bijsonder soo dat den organist ghelieven sal'.[299] Bedoelde hij dat beide registers samen en ook ieder voor zich bruikbaar waren bij de Doof 12'? Er zijn twee interpretaties van 12 voet mogelijk. Het kan gaan om de Doof, maar ook om het grote principaal. De Doof was volgens Jacob Niehoff (1617) in het onderste octaaf 'etwas stiell'.[300] Dat past bij de menselijke stem die volgens hem in de diepte ook niet zo sterk was als in de middenligging, 'weiln dan die Kunst über die Natur nit steiget, ist es kein wunder, das selbige Pfeiffen in der Dieffe nicht so starck, wie in der mitten lautten'.[301] De Bastrompet was er niet alleen voor het principaal, want in het orgel van de Haarlemse Bavo kwam in het midden van de zestiende eeuw een pedaaltrompet 'omme mittet groote werck te speelen ende oock mettet cleyn elck op hem selven hoe men wille'.[302]

---

[291] Vente 1971, 51-52. In de Michaëlskerk te Zwolle renoveerde Johan Morleth in 1641 het orgel. Het hoofdwerk bleef een 'staende principael' met Prestant 24', Octaaf 12', Superoctaaf 6' en Mixtuur 3'. Hij moest dit in 1641 zo maken dat Mixtuur en Superoctaaf 'in 't pedael can affgetrocken worden opdat de prestant van 24 voet met de octaeff van 12 voet indt pedael alleen can gespuelt worden'. Hess 1774, 76. Joachim Hess schreef over het Manuaal van het orgel te Weesp: 'Zynde een Blokwerk van 4 Registers, of een ouderwetsche Springlade, namelyk: Præstant 16 v. welke niet kan afgezet worden. Octaav 4v. Mixtuur 6 st. Scharp 6 st.' Verderop schreef hij: 'Schoon de geluiden in dit Werk zeer fraai zyn, zo word doch het aangenaame daar van weggenomen, dewyl deszelfs Clavieren, van de alleroudste verdeeling zynde, den speeler buiten staat stellen iets van belang daar op te kunnen voor den dag brengen.'
[292] Zie bijvoorbeeld Vente 1942, 185.
[293] Vente 1956, 191.
[294] Praetorius 1619 II, 46: '…so habe ich befunden, daß es ungleich annemlicher und anmuthiger sey, die rechte Violn de gamba zu den Obern- und Mitlernstimmen, den gar grossen Sub Baß aber in der Octav zum Baß gebrauchen, da es denn von fernen, als ein tieffer Untersatz und Sub Baß in einer Orgel, gehöret wird.'
[295] Frotscher 1935, 168. Zie verder Planyavsky 1970 en Dreyfus 1987, 250-251. Uit de gegevens over het gebruik van strijkinstrumenten uit de zestiende en zeventiende eeuw blijkt dat er geregeld bij allerlei vormen van muziek met een instrument in 16-voets ligging werd meegespeeld.
[296] Vente 1942, 109. 'Het pedael sal ghegrosseert [vergroot] worden op twelf voeten te weeten: Een dof op een besunder secrete met een trompet.'
[297] Vente 1989, 107. In 1539 bouwde de vader van één van Niehoffs employees in Essen een orgel met in het pedaal 'ein nachteshorn ym bass allein' en 'trumpetten ym bass van acht voeten'.
[298] Vente 1942 123. Van Biezen 1995, 262. Jan van Biezen meende dat de Bastrompet voornamelijk met het grote principaal of met het rugwerk werd gebruikt. Toch zijn er ook aanwijzingen dat deze bij het bovenwerk werd gebruikt. In 1661 werd immers tegelijkertijd het pedaal en het bovenwerk uitgebreid van F tot en met C. Zie de bespreking van de ombouw van het Oude Kerksorgel door Jacobus van Hagerbeer.
[299] Zie bijlage 6. Van Biezen 1995, 261-264.
[300] Gegeven afkomstig uit het Vente-archief te Utrecht, map Dom te Würzburg.
[301] Sandberger 1904, CII.
[302] Vente 1980, 176. Vente 1971, 51-52. In 1641 liep het pedaal in het orgel in de Michaëlskerk te Zwolle van F tot en met h^0 (zonder gis^0). Dat moest worden uitgebreid tot een omvang van C tot en met c^1. Ook kwam er een bastrompet 8'. Opvallend is dat het hoofdwerk vanaf F bleef en dat het boven- en rugwerk vanaf C liepen. Kennelijk wilde men de Trompet vooral bij deze werken kunnen gebruiken.

De Nachthoorn in het pedaal, die 'hol' en 'fast als ein Hornklang' klonk, was primair bedoeld voor het oplichten van de bas.[303] In de Duitse orgelcultuur had het tongwerk Cornet 2' in het pedaal dezelfde functie. Deze gaf de baslijn in het volle werk een 'anmutigen Schärffe'.[304] De basfunctie van de Trompet en Nachthoorn blijkt uit het ontbreken van de cs^0 en gs^0. Die tonen kwamen in cadensen niet voor. Het mag onwaarschijnlijk klinken: een register met kleine fluitjes dat vooral basfunctie zou hebben. Er is gedacht dat het diende voor de cantus firmus in de discant – gespeeld met de voeten – waarbij men de andere stemmen met Holpijp, Fluit of Gedekt 4' van het boven- of rugwerk speelde. In de bronnen wordt echter slechts naar het verhelderen van de bas verwezen.[305]

2.4.3. Pedaliter en manualiter

Hoewel de Bastrompet vóór alles een pedaalregister was, wilde men deze ook met de handen kunnen gebruiken. In 1558 veranderde Andreas de Mare de Doof en de Trompet van het orgel van de A-Kerk te Groningen zodat ze niet alleen pedaliter, maar ook manualiter was te bespelen: 'dat men de ghelueden tho hope [tesamen] offte allene trecken ende bespeln kan'.[306] Een dergelijke praktijk bestond een eeuw later nog steeds, want in 1636 maakten de Van Hagerbeers dat men in het orgel van de Amersfoortse Joriskerk de Trompet van het hoofdwerk 'met de handt ende voet can speelen, twelck nootsaeckelick was tot dienste van alle de registers int particulier'.[307]
Hoe De Mare en de Van Hagerbeers dit hebben gerealiseerd, blijft in hun contracten onvermeld. Was het op de wijze zoals beschreven staat in het contract van Niehoff voor de Sint Jan te Gouda (1555)? Hier was sprake van een klavier van vier octaven, 'daervan die onderste octaeff weezen zal tot behouff van de Bastrompet'.[308] Er kwam een windlade voor het pedaal met 'een goede Bastrompet, welck pedael oick roeren zal 't principaelclavier' en de Nachthoorn (die overigens die toevoeging niet kreeg). Werd alleen de Trompet bij het principaal getrokken en niet de Nachthoorn? In een andere versie van het Goudse contract was er een principaal waaraan een Trompet was toegevoegd 'wesende zes voet ende 'tselve register of ghesloten wesen zoe sal men die onderste duodecem van den Trompet moghen speelen pedael'. Een anonieme organist voegde hieraan toe dat hij ook een doorlopende Bourdon 12' op het hoofdwerk wenste 'van welken den bas zal spreeken pedaliter ende manualiter'. Dat register is er niet gekomen. Kennelijk vond men een Bastrompet voldoende. Voorzag men het klavier in de laagte van extra toetsen, waarmee de Bastrompet tot klinken kon worden gebracht?
Voordat we nader op de technische details ingaan, kijken we eerst naar de klavieromvang van het Oude Kerksorgel. Uit het contract met Niehoff blijkt dat het hoofdwerk op F_1 begon en op a^2 eindigde. Dit werd aangeduid met: 'dit voerscreven werck [het principaal] sal hebben een clavier op hemself tot vier octaven toe'. Dit klopt niet exact, want van F_1 tot en met a^2 is vier octaven plus een grote terts. Over de omvang van het klavier van het rugwerk is in het contract niets te vinden. Gezien de latere situatie mogen we aannemen dat het van F tot en met a^2 was. Het bovenwerk had die omvang zeker.
Het was niet vreemd dat het klavier van het principaal er anders uitzag dan de andere manualen. Snijwerker Per Jensoen uit Leeuwarden schreef aan de domheer van Roskilde in 1554 dat 'hy dat pedael op syn sulfs maket hy dat pedael ende dat manuael gelyc daer crigen wy schade over, want dat pedael moet een hele octave leger gaen dan dat ganse principael'.[309] Het is niet duidelijk of hij het hier had over het klavier of over het werk als zodanig. Wel is dat het geval in het Van Covelensorgel in de Cunerakerk te Rhenen. Daar was een hoofdwerkklavier van F_1 tot en met a^2 en een klavier van het rugwerk van F tot en met a^2.[310]
Iets van dien aard kwam ook voor in het Niehofforgel te Lüneburg. Volgens Praetorius was daar de situatie als volgt:[311]

---

[303] Praetorius 1619 II, 132.
[304] Detlefsen 1961, 290 en Fock 1974, 172.
[305] Deze praktijk is in het orgel te Bremen-Walle (2002) van orgelmaker Winold van der Putten uitstekend te realiseren.
[306] Gegeven afkomstig uit het Vente-archief te Utrecht, map A-Kerk Groningen.
[307] Vlam 1965, 27.
[308] Vlam 1971, 105-112.
[309] Vente 1956, 203.
[310] Meinen 1992, 165-166.
[311] Praetorius 1619 II, 170.

> 3 Clavir, das mittelste, als das größte Werck, hat unten ein ganz Octava mehr, als sonsten andere Clavir in gemein: Nemblich noch eine andere Octaven unter das grosse C, welche Octava dem Pedal angehenget ist, und darzu gebrauchet wird. Sonsten seyd diese 3. Prestanten oder Principale in den dreyen Claviren alle gleich, und nicht tieffer als 4. f.thon.

Deze beschrijving blinkt niet uit door helderheid. Duidelijk is dat het middenklavier een octaaf meer had dan de andere klavieren. Die omvang hing samen met het 'Werck', want even verderop stelde Praetorius 'Das mittelste Clavir, welches das gröbste [größte?] Werck seyn sol'. Hierbij hoorden de Mixtuur, Prestant, Octaaf, Scherp en de basregisters: Nachthoorn, Trompet en een Bauerflöiten. Er was ook een Untersatz, maar die was later toegevoegd. Verder schreef hij nog: 'Das oberste Positiff unnd Clavir' en 'Das Rückpositiff oder unterste Clavir'. Bij bijna alle andere door hem beschreven orgels had hij het niet over het klavier, maar over de werken, bijvoorbeeld: 'Im Rückpositiff'. Alleen bij de St. Peter in Hamburg, ook een Niehofforgel, werd een zelfde relatie gelegd tussen werk en klavier.[312] Ook daar was iets aan de hand, want volgens Praetorius had het *Oberwerk* in het middenklavier negen stemmen. De Prestant, Quintadeen, Octaaf en Holfluit waren 12, 6 en 8 voet. Merkwaardig is dat er staat dat de Gedekt op C begon (een foutje?), bij de meervoudige bezette vulstemmen was geen voethoogte gegeven. Naast een borstwerk 'oben in der Orgel ('gehört zum obersten Clavir') en een rugwerk was er ook een zelfstandig pedaal met een Principal 24' en verder registers op 16' of 8'. Betrof het contradeel van het klavier alleen de Principal?

Een tipje van de sluier wordt opgelicht doordat er staat 'noch eine andere Octaven unter das grosse C'. De onderste toets was dus die van de C_1. Er staat te lezen: 'welche Octava dem Pedal angehenget ist, und darzu gebrauchet wird'. Ook wordt vermeld dat alle prestanten in de klavieren op gelijke voethoogte beginnen en niet lager dan 4-voet zijn. Is dat laatste een verschrijving? Ze begonnen immers op 8-voet. Was het contraoctaaf slechts voor de basregisters bestemd? Niet alleen is het pedaal hieraan aangehangen, er staat ook nog 'und darzu gebrauchet'. In 1683 schreef Arp Schnitger in een voorstel dat het pedaal aan het middenklavier was aangehangen en dat alleen de Subbas 16' een zelfstandig pedaalregister was.[313] Ook schreef hij dat het klavier geen semitonia had in het groot octaaf [hij doelde hier op Cis, Dis, Fis en Gis]. Voorts meldde hij: 'Im Mittelwerck sind also 7 Stimmen, welche mit an das Pedal angehenget sein, als

Principal	Mixtur	Nachthorn-Bas
Octava	Scharff	Trometen-Bas
		Cornet-Bas

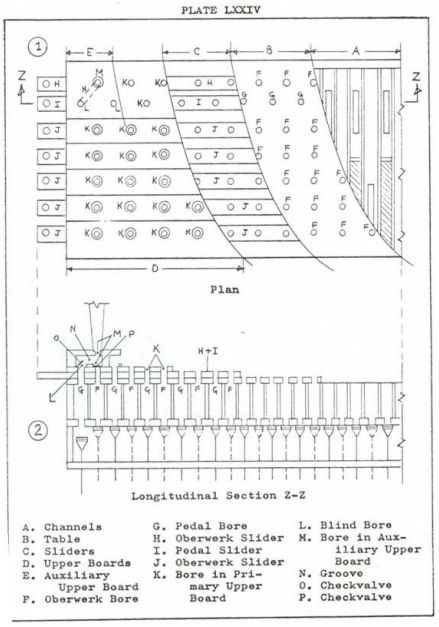


Fig.2. 30. Afbeelding van een transmissielade (Bunjes 1966).

Deze situatie ging nog grotendeels terug op Niehoff, alleen de Bauerflöiten was vervangen door een Cornet-Bas. In 1586 noteerden de kerkmeesters van de Sint-Joannis te Lüneburg dat een orgelmaker 'heft tho einen Trometenbaß [Bastrompet 8'] eine nie Lade gemaket und eine neu Baurenbaß [Cornet-bas] gemaket'.[314]

In enkele dispositieoverzichten (1712) staat aangegeven dat het 'Werck' uit een principaal bestond (Principal 16', Octaaf 8'+4', Mixtuur en Scherp), een Nachthorn Bas, een Trompette 8' en een Cornet 2'. In de stukken opgemaakt door Schnitger, Georg Böhm en Matthias Dropa ontbreekt een vermelding van het contraoctaaf.[315] De laagste toon van het orgel was 16 voet. Er staat als omvang van het hoofdwerk CDEFGA-g^2 a^2 en van het pedaal CDEFGA-c^1. Terwijl de Untersatz op een aparte pedaallade stond, maakten Nachthoorn, Trompet en Cornet deel uit van de hoofdwerklade, ze gingen niet verder dan tot c^1 en konden met het aangehangen pedaal worden gebruikt.

[312] Praetorius 1619 II, 169-170.
[313] Fock 1974, 104-105.
[314] Gegeven afkomstig uit een typoscript in het archief van Gustav Fock in de Staats- und Universitäts Bibliothek te Hamburg.
[315] Van Biezen 1995, 662-668.

In 1929 schreef C. Mahrenholz een *Reisebericht* over het orgel in de Sint-Joannis te Lüneburg waarin hij poneerde dat er – evenals in het merendeel van de Noord-Duitse orgels in het verre verleden – een transmissielade was geweest met dubbele cancellen en dubbele slepen, 'von denen des eine Kanzellenventil bzw. die eine Schleife mit dem Manual und seine Registratur, das andere Ventil mit dem Pedal verbunden war.'[316] Hoe zoiets eruit zag, is beschreven door Paul Bunjes in zijn dissertatie over Praetorius in het hoofdstuk over de transmissies. Hij ontleende zijn informatie onder andere aan het werk van J. Adlung die in zijn *Musica Mechanica Organoedi* onder het lemma 'Coppel' deze technische aanleg beschreef.[317] Voor elk register (bijvoorbeeld de Nachthoorn) waren er twee registertrekkers. Als de één openstond klonk de Nachthoorn, werd de andere getrokken dan klonk de stem op het manuaal. Stonden beide trekkers uit, dan klonken ze zowel in het pedaal als het manuaal. Adlung was er negatief over, hij vond het 'ein compendium fur arme Kirchen'. Mankeerde er ook maar iets aan de windleidingen dan was er meteen ongerief en klonken de stemmen (in het bijzonder de tongwerken) ontstemd, 'wenn der Zufall des Windes nicht gleich ist: oder wenn der Wind in den Winkeln sich stößt, oder von einem Orte weiter als vom andern zur Pfeife geführet wird'. In de figuur ziet men een tekening van een dergelijke transmissie. Vooral de klepjes (O en P) die er voor moesten zorgen dat er geen terugslag van de wind optrad, veroorzaakten nogal eens problemen. Het is aannemelijk dat er in Lüneburg ook een dergelijke transmissie was, want in 1683 vermeldde Arp Schnitger dat de Nachthorn bas niet functioneerde.[318]
Vermoedelijk waren er in Amsterdam ook zulke transmissies. Wel is het verschil met het orgel in Lüneburg dat het op F_1 begon en niet op op C_1. Orgelmaker Appolonius Bosch beloofde in 1682:

> Het middenklavier: de navolgende registers onderuijt verlenght te worden van F nederwaerts tot C, dat is de Prestant van 12 voet tot 16 voet, trompet van 6 voet tot 8 voet, Octaeff van 6 voet tot 8 voet. Oock het Mixtuur en het Scharp tot onderuijt.

Op grond van deze bewering betwijfelde C. Edskes of er werkelijk een contraoctaaf was.[319] In dat geval zou immers het klavier in 1682 zijn uitgebreid tot vijf octaven en wel tot C_1.
Hoe het ook zij, er zijn nog meer gevallen met een contraoctaaf te noemen die enig licht kunnen werpen op deze kwestie. Bij het Niehofforgel in Zierikzee was het hoofdwerkklavier in 1771 van F_1 tot en met c^3. Het bevatte 54 toetsen.[320] Het klavier van het rugwerk was van F tot en met a^2, terwijl het pedaal was aangehangen. Op het hoofdwerk waren Prestant 12', Bourdon 12', Octaaf 6', Superoctaaf 3', Mixtuur, Scherp, Cornet discant, Trompet 12', waarbij de Cornet ongetwijfeld van later datum was. De onderste elf pijpen van de Trompet waren van hout, wat erop wijst dat dit een latere uitbreiding was en dat het oorspronkelijk een Trompetbas 6' was. De Prestant 12' en de Trompet 12' hadden twee registertrekkers. Er zijn twee mogelijkheden. Of deze registers waren verdeeld in bas- en discant of er was een transmissie naar het hoofdwerk. Uit de beschrijving van de manuaalkoppel blijkt dat het contraoctaaf naar links uitstak en de beide F's recht boven elkaar lagen want er was een koppel over het hele klavier, waarbij de toetsen van het bovenmanuaal die van het ondermanuaal neerdrukten. Uit deze beschrijving blijkt niet of alle registers op het hoofdwerk vanaf F_1 waren.
In de Dom te Trier plaatste Peter Briessger in 1537 een Prestant 16', Octaaf 8', Mixtuur en Zymbel (scherp) op het hoofdwerk die pedaliter en manualiter waren te gebruiken (bij de Mixtuur staat dat er niet bij). Het klavier van het hoofdwerk was vijf octaven en een terts en dat van het rugwerk vier octaven en een terts. Het pedaal kreeg zestien toetsen en was aangehangen aan het hoofdwerkklavier zodat dit werk manualiter en pedaliter was te gebruiken. Hans Klotz heeft

[316] Gegeven afkomstig uit het archief van Gustav Fock in de Staats- und Universitäts Bibliothek te Hamburg.
[317] Adlung 1768, 81-82.
[318] Stadtarchiv Lüneburg, E 1^b nr. 44, Volume 1.
[319] Edskes 1987^3, 189.
[320] Lootens 1771, 12-14.

verondersteld dat niet alleen het klavier, maar ook de registers zelf een dergelijke grote omvang hadden. Het is de vraag of die veronderstelling juist is.[321] Een duistere passage is te vinden in het contract uit 1584.[322] De 'prestant bass' diende te zijn: 'schon und herrlich von zinnet von zwölff schuhen hoch, welcher sowoll pedaliter als manualiter zu geprauchen sein, und vortaus biss in das funffte A von sechs schuhen hoch ausgehen soll.' Er waren vijf toetsen met een a; dus was de omvang F_1 tot en met a^2. Ook de Bourdon 12' had deze omvang. Bij de Trompetbas van het pedaal staat: 'von sechs schuhen hoch und fortauss lautend mit der Schermeyen in das funffte A'. Verder staat er ook dat het pedaal is aangehangen van de onderste F aan de Prestant 16', Octaaf 6', Octaaf 3'. Mixtuur, Scherp, Bourdon, Gemshoorn en Trompetbas. Bij de Gemshoorn 1½' staat te lezen: 'welches in das Sufflet ausgehen solle von anderhalben schuchen hoch'.[323] Alleen bij de Prestant, Bourdon en Trompet is vermeld dat deze 'in das funffte A' liepen.
Het contraoctaaf bleef in de zeventiende eeuw gangbaar. In Monnickendam begonnen Prestant 12', Mixtuur en Trompet 12' vanaf F_1, de andere vijf registers op C. Min of meer dezelfde situatie was te vinden in het Van Hagerbeerorgel te Alkmaar. Volgens Havingha had het ondermanuaal, 'of gelyk het zommige Hollandsche Organisten noemen, het *principaale Orgel*', contra F,G,A,B,H en liep door tot in d^3.[324] Op de vijf onderste toetsen klonken alleen Prestant 24' en Octaaf 12', terwijl beide Prestanten waren gehalveerd, zodat men ze alleen in bas- of discant kon gebruiken. Het pedaal was aan het hoofdwerk aangehangen van F_1 tot en met f^1, de pedaalregisters liepen echter van C tot en met f^1. De laagste kwint was dus louter voor de bassen die men zowel manualiter als pedaliter kon bespelen. Het Goldfuszorgel in de Waalse Kerk te 's-Gravenhage (1646) had een bovenklavier 'is verdeeld in 6, 12 en 3 voet, omdat het Clavier een Quint dieper, namelyk met Contra F, begint. In het Pedaal sprak de Trompet ook mede, ook al werd deze stem voor het Manuaal afgezet.[325] Joachim Hess gaf als dispositie: Prestant 6', Holpijp 12', Bourdon 12', Octaav 3', Quintfluit, Tertiaan, Mixtuur en Trompet 12'. In het grote orgel van de Leidse Pieterskerk was het hoofdwerk van F_1 tot en met a^2. Alle registers – Prestant 24', Prestant 12', Octaaf 6', Mixtuur, Groot en Klein Scherp – waren daar zo lijkt het van F_1 tot en met a^2.
In het voorgaande kwamen we verschillende mogelijkheden tegen wat betreft het contraoctaaf. De eerste was dat het principaal naar onder toe volledig bezet was, zodat men zowel op 16-voet als op 8-voet kon spelen. Dankzij het aangehangen pedaal kon men het principaal ook met de voeten bespelen. Dan konden er ook nog zelfstandige versterkende pedaalregisters worden gebruikt. De tweede mogelijkheid was dat slechts enkele registers op het hoofdwerk doorliepen in het contraoctaaf die dan zowel manualiter als pedaliter kon worden bespeeld. En ten slotte was er nog de mogelijkheid dat het pedaalregister ook in het onderste gedeelte van het manuaal bespeelbaar was. Bij het Niehofforgel in de Amsterdamse Oude Kerk komt zowel de eerste als de tweede mogelijkheid in aanmerking. Omdat er op dit moment niet meer gegevens beschikbaar zijn, is een keuze niet te maken.

2.4.4. Stemming

Over stemmingen is in de laatste decennia veel gepubliceerd. Daarbij zijn nog nauwelijks de dagboeknotities van Isaäc Beeckman gebruikt, terwijl daarin heel wat informatie is te vinden. Deze leraar en latere rector aan de Latijnse School van Dordrecht bracht in 1634 naar voren:[326]

> Ter gelegener tyt sal ick een clavercyne doen stellen op een lydeken, dat is te segghen daer niet anders dan dat liedeken alleen ofte syns gelycke op kan gespeelt werden, te weten, daer al de consonantien, quinten en de quarten geheel perfect syn. Dat moet sonder twyffel beter gaen dan als men de quinten wat toegeeft, omdat d'een consonantie d'ander niet soude excluderen, maer elck van de perfectie wat wyken soude. Dit lydeken moet oock also gecomponeert syn datter geen dissonantie in en is, naementlyck dat de consonantien, die met malcanderen in een liet niet en passen, geschout worden, also wel in monochordo, als in de gansche partye met veel stemmen.

[321] Klotz 1949.
[322] Vente 1956, 189.
[323] Dit is het oorspronkelijke plan, waarbij er een hoofdwerk en rugwerk was, maar in 1585 kwam een aanvullend plan, waarbij werd bepaald dat op de principaallade kwam te staan: Prestant 12' Octaaf 6', Superoctaaf 3', Mixtuur, Scherp en Bourdon 12'. Er kwam een bovenwerk en een rugwerk met omvang C tot en met a^2. De Gemshoorn 2' kwam op het bovenwerk.
[324] Havingha 1727, 176.
[325] Hess 1774, 35-36.
[326] De Waard 1945, 338.

Uiteraard is het mogelijk een klavecimbel op die manier te stemmen. Bij meerstemmig spel krijgt men echter al snel problemen. Niet voor niets gaf Beeckman aan dat er dan eenstemmig diende te worden gespeeld.
Meer informatie over de gangbare stemmingen geven de opmerkingen die hij in december 1619 tijdens muzieklessen bij Evert Verhaer, oud-leerling van Sweelinck, noteerde. Diens klavechord was zo gestemd, dat de akkoorden als volgt oplosten: de cis ging naar de d, de es eveneens naar de d, de fis naar de g, de gis naar de a en de bes eveneens.[327] De functie van de boventoetsen lag dus vast en het was duidelijk dat het was gestemd in een middentoonstemming. Zonder twijfel heeft Verhaer deze stemming bij zijn leraar leren kennen. Op 29 december voerde Beeckman zelfs een meting uit om te bepalen hoe de stemming bij het klavechord van Verhaer was gelegd. Hij kwam tot de conclusie dat de grote tertsen zuiver waren.
In februari 1628 schreef Beeckman over een stemrecept dat hij had gekregen van de Dordtse klavecimbelmaker Jan Dircksz Tegelbergh, die dit op zijn beurt van een organist uit Nijmegen had ontvangen.[328] Alle grote tertsen moesten perfect zuiver zijn en 'alle quinten moeten een weynich leegher geaccordeert syn, also dat het gehoor het lyden mach'. In 1615 had Beeckman een steminstructie gekregen van Nicolaas van Heyst uit Zierikzee (van een ongenoemde orgelmaker) waaruit blijkt dat de Octaaf 3' stemregister was en f stemtoon was.[329] Alle verdere aanwijzingen uit de dagboeknotities wijzen er op dat er een normale middentoonstemming werd gelegd. De es, die overigens consequent dis werd genoemd loste op naar de d.
De vraag die daarbij altijd weer rijst is of de stemming bij de es enigszins was aangepast, zodat deze ook als dis was te gebruiken. Bij de keuring van het orgel in de Lieve Vrouwen Kerk te Bremen in 1642 vroegen Jacob Praetorius en Heinrich Scheidemann – beiden oud-leerling van Jan Pietersz Sweelinck – de stemming aan te passen.[330] De orgelmaker Johann Siborg antwoordde:

> Will er versuchen so viehl immer mügliligen dieselbe Quinta zwischen a. und d. Rein zu stimmen und die tertien zu schärfffen und die schwebende Quinta an andere Öhrter zu bringen.

De Duitse orgeldeskundige Harald Vogel probeerde de stemming te reconstrueren.[331] Hij vermoedde dat de orgelmaker de tertsen wat scherper maakte (ongeveer een kwart komma), zodat een mildere wolfskwint op gis-es ontstond. De terts h-dis was dan bruikbaar, waarbij de zweving correspondeerde met de pythagoreïsche ditonus. De tertsen op fis, cis en gis zijn in dat geval tamelijk scherp. Hoe dan ook, deze stemming geeft duidelijke verbeteringen bij de toonaarden met kruisen.
Kristian Wegschneider nam de gegevens uit Bremen ook in overweging en kwam tot een andere hypothese.[332] Hij ging ervan uit dat Siborg eerst alle tonen vanuit de f stemde. Dan stemde hij f-c, c-g en g-d volledig rein. Vervolgens stemde hij de kwint d–a, waarbij de terts zuiver diende te zijn. Omdat dat niet goed uitkwam, stemde hij de d lager en misschien ook de g en c. Omdat hij niet alles wilde gaan omstemmen bleven de tertsen op fis, h en e scherp. Met andere woorden, de zwevende Quint op een andere plaats te leggen heeft dan betrekking op de zwevende kwint d–a. Deze hypothese lijkt te kloppen omdat keurmeester Adolph Compenius uit Hannover schreef: 'Weill itziger Zeitt die quinten in der stimme octaua genandt so Viele alß müglich vnde sich leiden will, nicht gar zu böse Sein müßen'. Deze stemming die door Praetorius en Scheidemann werd bekritiseerd zou dus een mislukte Praetoriaanse middentoonstemming zijn. We kunnen ervan uitgaan dat Scheidemann en Praetorius dus een $^1/_5$-comma-stemming wensten.[333] Die temperatuur paste goed bij de muziek van Sweelinck, Scheidemann, Tunder en Van Noordt die van tijd tot tijd immers de dis en heel soms de as gebruikten.[334]
Het is uiteraard de vraag of deze discussie uit Bremen van toepassing was op Holland. In 1721 keurden Evert Havercamp, Nicolaas Woordhouder en Aeneas Veldcamps het nieuwe

[327] De Waard 1942, 16-17.
[328] De Waard 1945, 51. 128
[329] De Waard 1953, 32.
[330] Piersig 1935, 405.
[331] Overgenomen uit Belotti 1995, 265.
[332] Wegschneider 2004.
[333] Van Biezen 1995, 242-243. Jackisch 1966, 208. G. Preuss vermeldde in 1729 dat alle orgels in Hamburg en omgeving nog steeds in de Praetoriaanse stemming stonden, waardoor de grote tertsen op cis, dis, fis en gis en h nogal 'hard' klonken.
[334] De as komt voor in *Mensch, Wilsst du leben seliglich* van Heinrich Scheidemann en in *Herr Gott dich loben wir* van Franz Tunder. In de muziek van Sweelinck en van Van Noordt komt deze toon niet voor.

Schnitgerorgel te Zwolle.[335] Zij spraken zich ook uit over de stemming en vertelden dat de tertsen g-h en es-g wat groter waren gemaakt, waardoor de terts h-dis 'eenighsints passabel' was. Zij vonden dat het moest kunnen, maar het was niet de normale praktijk in Holland. Aeneas Veldcamps legde elders uit:[336]

> […] dat noch Fis en B (of B *mol*) noch Uw' genaamde H en Dis (hier E *mol*) tot groote tertzen op een *Ordinaris* OrgelKlavier kunnen gesteld worden; ja het is zelvs ook onbekwaam om uyt B of H óver de groote tertz behandeld te kunnen worden, dat we in geen een Hollandsch orgel een Dis (of D^+) noch een A^+, dewelke die *toon* van B of H óver de groote tertz noodzákelyk vereyscht, hebben, en by gevolg, zal het, als men zonder dezelve in die toon speeld, niet alleen een ieders ooren verveelen, maar ook de Liefhebbers der Musicq doen vluchten.

Het lijkt er dus op dat in Holland de middentoonstemming gangbaar was en dat er geen dis was, maar een es. In het vijfde hoofdstuk zullen we bespreken dat dit niet zo aannemelijk is, want in de muziek van Jan Pietersz Sweelinck en van Anthoni van Noordt komen beide tonen geregeld voor.

2.4.5. Tot slot

Naar aanleiding van deze bespreking van de Niehofforgels zoals die rond 1630 in de Oude Kerk stonden, kunnen we stellen dat dankzij de boventoonrijke klanken, de nasale timbres en de schetterende tongwerken, een gedifferentieerde orgelpraktijk binnen handbereik lag. Vanwege de windvoorziening met haar flexibele wind was expressief spel mogelijk. Op deze instrumenten vierden de beide Sweelincks, vader Jan en zoon Dirck, hun triomfen. Of zoals Theodore Rodenburgh stelde: 'Doch twyffelt yemandt zendt die slechts in d'Oude Kerck'.[337] Daar was te horen hoezeer de beide meesters tot het puik van Europa behoorden, niet alleen qua creativiteit, maar ook in de wijze waarop ze de beide Niehofforgels tot hun recht lieten komen.
Na de Alteratie was de Oude Kerk een ideale plaats voor orgelminnaars gebleven. Nadat Levijn Eekman in 1636 het orgel van de Nieuwe Zijdskapel had vernieuwd, konden ze ook terecht in deze kapel aan de Kalverstraat. De kwaliteit van dat instrument is door velen geroemd.

[335] Vente 1971, 61.
[336] Veldcamps 1727, 26-27.
[337] Veldhorst 2004, 49 en 214.

2.5. Het orgel in de Nieuwe Zijdskapel (1635-1636)

Fig.2.31. Interieur Nieuwe Zijdskapel (Jan Goeree, 1700, GAA Topografische atlas).

De kapel de *Heilige Stede* te Amsterdam had een rijke historie die terugging tot de veertiende eeuw.[338] In 1345 – zo gaat het verhaal – spuwde een stervende de hem toegediende hostie weer uit; die bleek in het haardvuur niet te verteren. Voor menigeen was dit een teken dat God Zelf had ingegrepen. De cultus naar aanleiding van dit wonder met het Heilig Sacrament maakte de Heilige Stede, de kapel die rondom de haard was opgericht, tot een populair religieus centrum. In de zestiende eeuw werd het gebouw geregeld verfraaid, zodat het cultische aspect steeds beter uit de verf kwam. Na de Alteratie, toen alle roomse riten en gebruiken onder verdenking kwamen te staan, probeerde de stadsregering de herinneringen aan deze oude traditie uit te bannen door deze gewijde ruimte tot pakhuis te devalueren. Toch kwam zij rond 1580 weer in gebruik om in de religieuze behoeften van de snel uitdijende stad te voorzien, maar nu voor de gereformeerde erediensten. Het onbespeelbare orgel liet men voorlopig voor wat het was. Wel waren er rond 1605 plannen om het instrument in eer te herstellen, maar verzet vanuit kerkelijke kringen hield dat tegen.[339] Pas in 1635 kwam de renovatie van dit glorieuze overblijfsel van een rijke liturgische praktijk tot stand. Voorlopig werd het overigens alleen voor bespelingen gebruikt.

2.5.1. Geschiedenis

De vroegste geschiedenis van het orgel in deze kapel ligt in het duister. Uit een opmerking van de organist van de Hertog van Gelre, gedateerd 29 januari 1523, is wel opgemaakt dat Jan van Covelens de maker zou zijn: ‘So geve ick UL. in allen guetten de kennen, dat ick enen goetten, eyrbair, konstigen end vernamten mester wed, myt namen mester Jan Kobelentz, orgelmacker van Amsterdam, die dot Amsterdame en ser kostelicke werck hett gemackt als in allen Nederlanden mag sijn van allerhant fremtigkaitt end guet van stimberg [=stemming?] end accortt end ressenance’.[340] Deze tekst geeft echter te weinig aanknopingspunten om te bepalen of dit inderdaad op het orgel van de Nieuwe Zijdskapel sloeg.[341]
Uit latere tijden zijn enkele details beschikbaar. Volgens Joachim Hess (1773) was in 1636 een bovenwerk toegevoegd.[342] Op grond van die bewering en met hulp van de in het contract met Eekman gegeven dispositie nam Jan van Biezen aan dat er oorspronkelijk een onder- en bovenlade was met de registers:[343]

> Manuaal: Prestant, Octaaf, Mixtuur, Scherp, Holpijp, Nasard, Gemshoorn, Sifflet, Trompet
> Pedaal: Trompet (transmissie)

Voorlopig ontbreekt de mogelijkheid om de juistheid van deze hypothese te staven. Wel past de opbouw in het beeld dat we van de zestiende-eeuwse orgelbouw hebben.
Een mogelijkheid om meer over de vroegste geschiedenis te achterhalen, is de gotische orgelkas. Rond 1870 verkeerde het orgel in de Nieuwe Zijdskapel in deplorabele toestand. Het dreigde zelfs

[338] Sterck 1928, Nolet 1946 en De Kruijf 2005.
[339] GAA, Arch. nr. 376, Archief hervormde kerkenraad, inv. nr. 3, resoluties, 10 maart 1605. Zie verder hoofdstuk III.
[340] Schimmelpenninck van der Oije 1980. Van Biezen 1995, 134.
[341] Eerder zagen we al dat het Niehofforgel dat tegen de westwand stond, was een voorganger had uit 1512. Dat zou van Jan van Covelens kunnen zijn geweest.
[342] Hess 1774, 9.
[343] Bijlage 11. Van Biezen 1995, 141.

te worden weggeworpen.[344] Orgelmaker M. Maarschalkerweerd kocht het nog juist op tijd op, smolt het pijpwerk om en verkocht de antieke kas voor zeshonderd gulden aan de Utrechtse priester G.W. van Heukelum.[345] Deze liefhebber van de Brabantse gotiek was blij dit voorwerp uit de gotische traditie van de ondergang te hebben gered maar wist er aanvankelijk geen raad mee. Het was kantje boord of de Engelse orgelliefhebber John Sutton had de kas gekocht en dan zou deze naar het buitenland zijn verkocht.[346] Na zijn benoeming tot pastoor van Jutphaas werd Van Heukelum de bouwheer van een nieuw kerkgebouw naar een ontwerp van architect Alfred Tepe.[347] De orgelkas uit de Heilige Stede kreeg een centrale plaats in de architectuur, want het gebouw werd er als het ware omheen opgetrokken.[348] Onder leiding van meubelmaker F. Mengelberg kreeg de kas in 1879 een neogotische facelift die haar bijna onherkenbaar veranderde.[349] Achter de restanten van de oude kas kwam een nieuw orgelhuis om de windlade te kunnen plaatsen. Voor een goede aansluiting schoof men de middenpinakel ten opzichte van de basis van het orgel naar achteren. Kennelijk zijn ook de stijlen vernieuwd, want restanten van scharnieren van de orgelluiken ontbreken. Het strakke gotische karakter is doorbroken omdat de hogels dan weer wel en dan weer niet zijn toegepast. Ten slotte werd het beschilderd in een stijl die niet direct aan de Middeleeuwen doet denken.

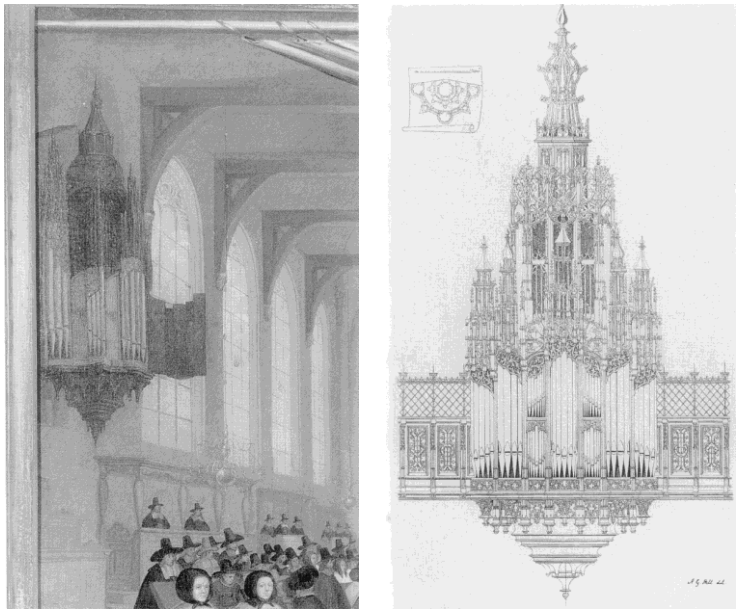


Fig.2.32 en 2.33. Details uit het schilderij van H.J. van Baden (Museum Catharijneconvent te Utrecht) en de tekening van Edm Mengelberg (1877).

[344] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Zijdskapel, inv. nr. 3, inv. nr. 22, inv. 32 en inv. nr. 46. Zie ook GAA, Arch. nr. 378 Kerkmeesters, inv. nr. 28 en 83.
[345] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Zijdskapel, inv. nr. 3, bijlage nr. 115 en 125, 18 april 1871.
[346] Kasteel de Marke bij Kortrijk (B). Archief Bethune, inv. nr. 064204, brief gedateerd 27 januari 1872. P.J.H. Cuypers schreef aan zijn Belgische collega J. Bethune: 'Toen wij het genoegen hadden u te ontmoeten in de kathedraal van 's-Hertogenbosch liet uw vriend, meneer Seddon [John Sutton], blijken zin te hebben een bepaald orgel uit de 14e eeuw te kopen dat zich zou bevinden in een protestantse kerk te Amsterdam en dat op het ogenblik in het bezit zou zijn van de abt Van Heukelum, ofwel van het bisschoppelijke museum. Ik dacht toen dat mijnheer Van Heukelum het niet kwijt wilde, omdat ik meende dat hij van plan was het ergens anders te plaatsen. Ik heb echter zojuist gehoord dat hij het daar laat en ik denk dat het niet moeilijk zou zijn het te kopen tegen een bepaalde prijs. Als mijnheer Seddon het nog zou willen hebben, raad ik hem aan mijnheer van Heukelum een prijs te bieden en hem te wijzen op het voordeel een dergelijk werkelijk interessant orgel ergens geplaatst te zien.' Dr. A.J. Looyenga te Amsterdam stond dit fragment aan mij af ter publicatie. De vertaling uit het Frans is van drs. T. Dankers te Veenendaal.
[347] Schaepman 1906.
[348] Tepe 1891, 105.
[349] Van Heukelum 1887, 43-45. Mengelberg 1889. De rekeningen bevinden zich in de pastorie van de Nicolaaskerk te Nieuwegein. Edm. Mengelberg, broer van de bekende meubelmaker F. Mengelberg, maakte in 1877 een fronttekening en presenteerde deze aan het Bernulphusgilde. De afbeelding werd opgenomen in Hill 1883, 78-79. Er zijn verschillen met de huidige toestand, zoals de twee engelfiguren met de wapenbordjes en de frontindeling. Was dit meer authentiek? Verder is er een eenvoudiger tekening in de topografische atlas van GAA, zonder krans om de middentoren. (Zie Verloop 2002, 20-21). Was dit een voorontwerp voor de kas? Daarna besloot men kennelijk het geheel rijker te willen maken. Dit voorstel zou wel eens dichter bij de Amsterdamse situatie geweest kunnen zijn. Zie figuur 38.

Met behulp van enkele afbeeldingen valt de situatie in de Nieuwe Zijdskapel te achterhalen. Zo valt daarop te zien dat de kas op de plaats van een weggebroken raampartij aan de noordwand heeft gehangen. Tegen de buitenmuur van de kapel was een houten kamer voor de claviatuur en de windvoorziening. Daglicht kon slechts door een klein raampje binnenvallen. Zodoende hadden de organist en de balgentreder weinig contact met het gebeuren in de kapel zelf.

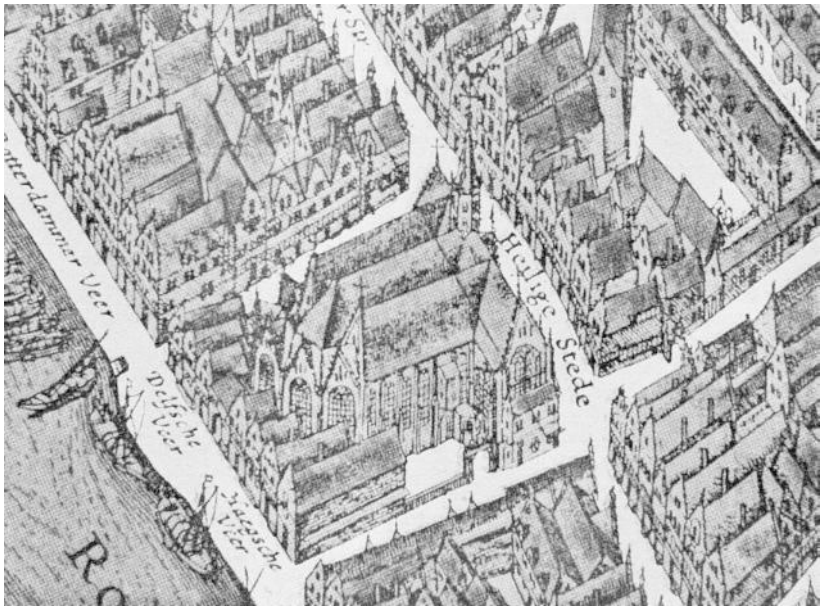


Fig.2.34. Stadsplattegrond van Balthasar Florisz van Berckenrode uit 1625 met zicht op hangkamer voor het orgel van Nieuwe Zijdskapel (Schouten 1917, X).

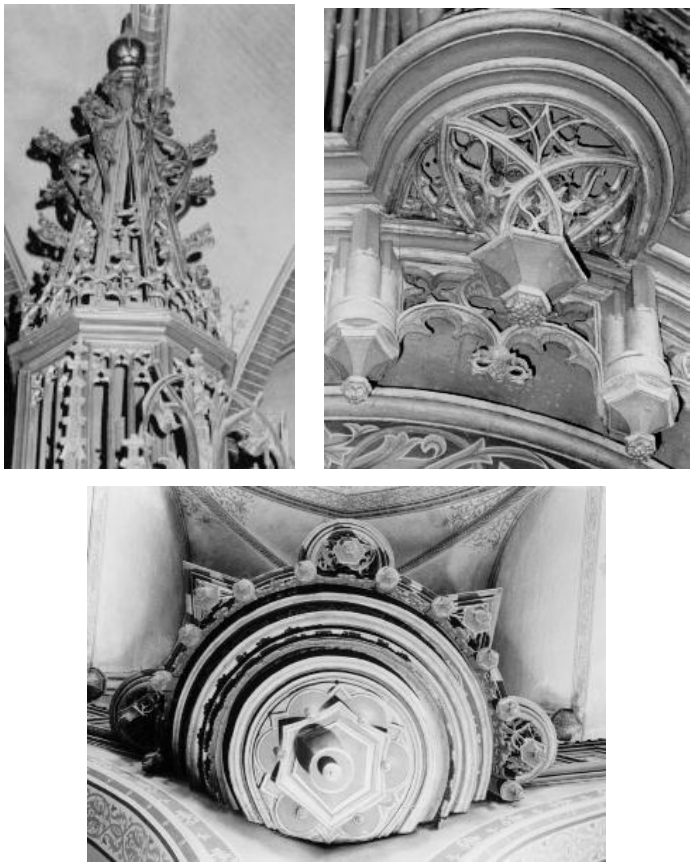


Fig.2.35-37. Enkele fragmenten van de orgelkas in de Nicolaaskerk te Nieuwegein (Jutphaas) (Jaap den Hertog)

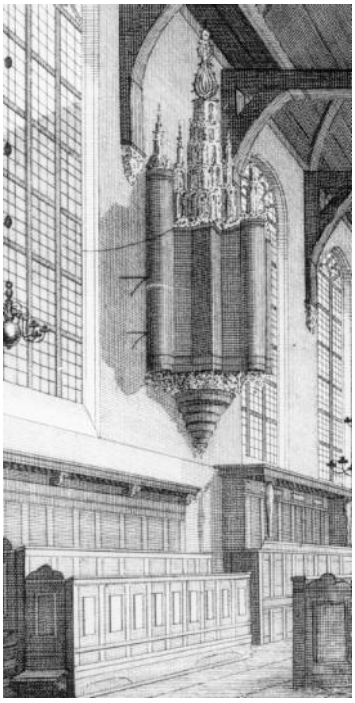


Fig.2.38. De Nieuwe Zijdskapel in de achttiende eeuw. De hangkamer is door het raam te zien. De muur naast de kas is kennelijk gezwart.

De flamboyante gotische stijl ervan maakt het aannemelijk dat de kas op zijn laatst uit het eerste decennium van de zestiende eeuw dateert. Hier was nog niet de aanpak van de renaissance zichtbaar, die zo rond 1512 in Amsterdam haar intrede deed.[350] Vanwege de gelijkenis met een sacramentshuis of monstrans was de orgelkas een ware blikvanger. De kas was bekroond door vijf pinakels. De steunberen op de hoeken waren door open distelbladversieringen met kleine boven de torens uitstekende lessenaardaken verbonden. Hierboven verhief zich een toren met zes open ramen welke van boven een staande rand van visblaasmotieven tonen. De spits bestond uit een open appel, voorzien van hogels. Op de pijpentorens stonden pinakels met tentdakachtige spitsen. Alle stijlen tussen de torens waren uitgevoerd als pilaren met schalken. Aan de onderkant verbreedden deze zich tot in basementen uitlopende druipers.[351] Bijzonder was de hangconsole, een groot cirkelvormig stuk eikenhout, aan de onderkant uitlopend in een zespuntige ster, met daaronder een getordeerde knop.
Cirkelvormige orgelkassen waren in de zestiende eeuw niet ongebruikelijk, getuige het Zuiderorgel te Haarlem van Jan van Covelens en het kleine orgel in de Oude Kerk.[352] Gerard Verloop liet zien dat de kas van het orgel in de Grote Kerk te Monnickendam oorspronkelijk sterke gelijkenissen vertoonde met die van de Nieuwe Zijdskapel.[353] De plattegrond is vrijwel identiek, al was de Amsterdamse kas voor een 6-voets orgel en die van Monnickendam voor een 12-voets instrument. De huidige kas in Monnickendam bevat heel wat snijwerk dat uit de late vijftiende of vroege zestiende eeuw lijkt te stammen. Hoewel de verwantschap in vormentaal duidelijk is, zijn de decoraties ronder uitgestoken. Uiteraard waren beide kassen door verschillende snijwerkers gemaakt, want in verband met het gildensysteem had een locale ambachtsman de voorkeur. In het huidige orgel van Monnickendam is geen pijpwerk van Van Covelens aangetroffen. Verloop bracht als hypothese naar voren dat Peter Gerritsz of Gerrit Petersz uit Utrecht de maker zou zijn geweest.[354]

[350] Zoals te zien is op het bedevaartprentje van Jacob van Oostsanen uit 1518 voor het Mirakel van Amsterdam
[351] Bierens de Haan 1921, 74-75. Hill 1883, 78-79. A.G. Hill vergeleek de orgelkas met het bekende sacramentshuis van Adam Kraft te Neurenberg.
[352] Schwarz 1989, 65. De bekroningen – drie gotische pinakels met daartussen het fijnere gotische filigraan – komen dicht bij de ornamentiek van de Heilige Stede.
[353] Verloop 2002, 7-22.
[354] Verloop 2002, 23-24.

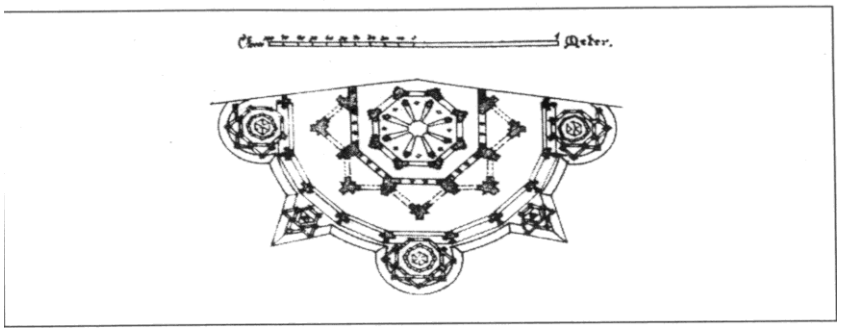
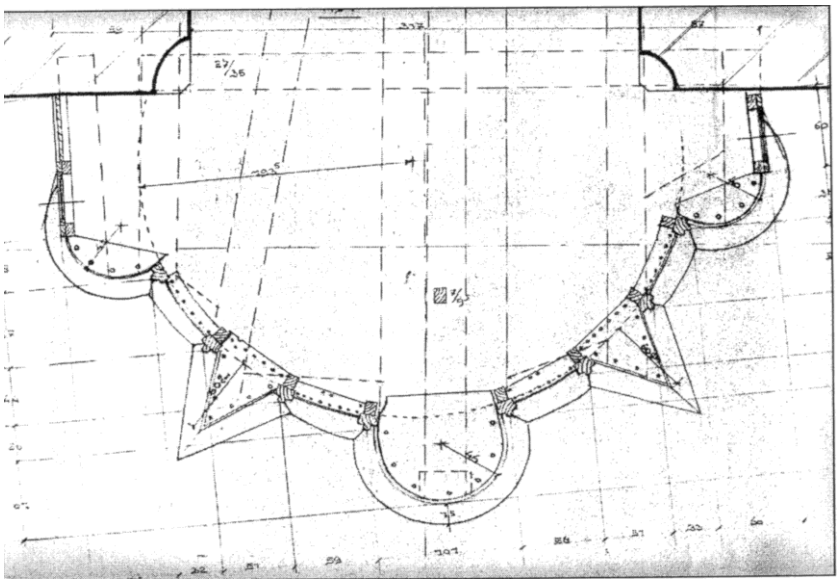


Fig.2.39 en 2.40. Grondvormen van de basementlijsten van de orgels te Jutfaas en Monnickendam (Verloop 2002, 19).



2.5.2. Levijn Eekman

Begin 1635 vroegen de kerkmeesters van de Heilige Stede aan hun principalen, de burgemeesters, toestemming om hun orgel te laten opknappen. De tijd was er rijp voor, want de kapel had zich intussen een eigen plaats in het stadsleven verworven, niet in de laatste plaats doordat de Duitse gereformeerden hier hun diensten hielden. Het gebouw was al voorzien van nieuwe portalen, gaanderijen, preekstoel en een in klassieke stijl gebouwde kerkmeesterkamer.[355] De burgemeesters gaven op 26 april 1635 hun fiat op voorwaarde dat de kosten uit de kerkkas werden betaald.[356] Een week later sloten de kerkmeesters een akkoord met de Amsterdamse orgelmaker Levijn Eekman. Deze leverde nieuwe windlades, een regeerwerk, een windvoorziening en pijpwerk.[357] Het instrument kreeg zestien registers, waarbij bruikbaar oude pijpwerk mocht worden hergebruikt. De kerkmeesters leverden de benodigde materialen en stelden een balgentreder beschikbaar tijdens de twee maanden dat het pijpwerk ‘wel suijver ende reijn’ werd geïntoneerd en gestemd. De aanneemsom was zeshonderd gulden en na afloop zou Eekmans vrouw een verering krijgen. Aangezien de orgelmaker in andere gevallen vijf gulden per dag rekende, correspondeerde dit met 120 werkdagen.
De belangrijkste reden om Eekman te kiezen zal zijn geweest dat hij in Amsterdam woonde. Rond 1635 was er in Holland een vacuüm op het terrein van de orgelbouw. De voortzetter van het bedrijf

[355] Dirkse 1977.
[356] GAA, Arch. no. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missiveboeken, inv. nr.1, blz. 105vo, 26 april 1635.
[357] Zie bijlage 11 en Vlam 1965, 32.

van de Utrechtse orgelmaker Peter de Swart, Jan Jacobsz van Lin, leverde onvoldoende kwaliteit en was rond 1630 van het toneel verdwenen. Galtus en Germer van Hagerbeer hadden in die tijd enkele belangrijke werken voltooid en maakten naam, maar hun orderportefeuille raakte zo vol dat ze er nagenoeg niets bij konden hebben.[358] Voor het overige waren er rond deze tijd in het oosten en noorden van Nederland enkele goede orgelmakers, zoals Anthony Verbeeck en leden van de familie Baders en Morleth. Incidenteel kwamen zij naar het westen, zoals Johan Morleth die in 1635 het orgel in de Nieuwe Kerk te Delft verbouwde. Anthony Verbeeck die rond 1628 het kleine orgel van de Sint-Petruskerk te Woerden renoveerde, woonde in 1636 enige tijd in Amsterdam in het 'Wapen van Schaeghen' op de Haarlemmerdijk.[359] Was hij daar om orders te verwerven of om materialen in te kopen?
Over de Duitse periode van Eekman, geboren in het Noord-Duitse Blomberg, is weinig bekend.[360] Was hij de 'Meister Levin, den Orgelmacher von Norden' die zich in 1621 in de Sint-Lamberti te Oldenburg heeft aangeboden om daar een nieuw orgel te maken?[361] Uit het feit dat deze Levijn dit werk zelfstandig offreerde, valt op te maken dat zijn opleiding was voltooid of minstens in de eindfase verkeerde. Het is aannemelijk dat er connecties waren met orgelmaker Edo Evers, want die werkte in 1616/1618 aan het orgel in de Sint-Ludgeri te Norden en in 1619 in Osteel. Door de Dertigjarige oorlog gedwongen, week Eekman uit naar het veilige en welvarende Amsterdam. Daar was voor hem een gunstige markt, omdat menig Hollands stadsbestuur zijn orgel liet opknappen. Direct na zijn aankomst liet de orgelbouwer zich registreren als lid van de Amsterdamse Lutherse Gemeente.[362]
In 1630 maakte Eekman een huisorgel, dat veertig jaar later naar het Groningse Midwolde verhuisde.[363] Het moet er aanvankelijk hebben uitgezien als een kabinetorgel; het binnenwerk was opgenomen in een tweedelige kast van een type dat in de buurt van Amsterdam gebruikelijk was. Het ging om een eikenhouten kast met een spaarzame toepassing van ebbenhout. De ornamenten lijken te zijn weggelopen uit een voorbeeldenboek dat Paul Vredeman de Vries in 1630 publiceerde. Dit meubel, dat oorspronkelijk voor huiselijk gebruik zal zijn bedoeld geweest, is door Eekman aangepast. Het klavier lag op de lijst van de onderbouw, en daaronder lag de windlade. Onder de toetsen bevonden zich korte metalen stekers die op de ventielen rustten, zodat bij het neerdrukken van een toets het corresponderende ventiel werd geopend. Vrijwel alle pijpen stonden direct op de lade, evenals de nachtegaal. In principe was de volgorde van de pijpen chromatisch. Alleen de cancel van de D en de cis^1 waren op een andere plaats. Zo was het mogelijk in de baskant de grotere pijpen te plaatsen; tevens kon Eekman zorgen voor een deling in bas- en discant. Terwijl het klavier 45 toetsen had, bezat de lade 47 cancellen, waarvan er twee gebruikt werden voor een nachtegaal en een Cymbelster. De uiteinden van de slepen staken door de zijwanden van de kas naar buiten. De gaatjes zijn nog te zien, waardoor met een koordje een lus was aangebracht om ze te kunnen bedienen. De windvoorziening bestond uit twee balgen: een op het dak en de andere in de onderbouw. In de linkerkant van de kast liep een windkanaal omhoog en aan de voorkant waren er twee treden.

Tabel 2.9. Dispositie Eekmanorgel in Midwolde (Van Biezen,1989).

Holpijp 4'	Cymbelster
Octaaf 2'	Nachtegaal
Mixtuur II-III	
Regaal	
Klavieromvang CDEFGA-c^3	

[358] Den Hertog 1999, 32-37.
[359] Vlagsma 2003, 124.
[360] Van Biezen 1989, 46. Volgens Van Biezen zijn er in Duitsland twee dorpen met de naam Blomberg: een in Lippe en de ander in Ostfriesland.
[361] Kaufmann 1968, 37. Nickles 1995, 130.
[362] GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 507, ledenlijst, blz. 85.
[363] Van Biezen 1989. In 1670 verbouwde Andreas de Mare uit Bedum het orgel te Midwolde en maakte het geschikt voor kerkelijk gebruik Het instrument bleef bewaard. Het werd in 1984 gerestaureerd door A.H. de Graaf uit Leusden. De verdere beschrijving van dit orgel is aan deze uitgave ontleend.

Fig.2.41. Naamplaatje van Levijn Eekman in het orgel te Midwolde (Van Biezen, 1989).

Op 10 augustus 1630 sloten de Alkmaarse burgemeesters een contract met Eekman om het grote orgel – nu het koororgel – in de Laurenskerk te herstellen. Was hij daar op verzoek van de uit Amsterdam afkomstige organist Jan van Bochem?[364] Eekman voorzag het orgel tevens van drie nieuwe balgen.[365] Op stadskosten liet hij twintig bladen wagenschot aanrukken, wat op 26 september werd betaald. Op 15 februari 1631 kwam de opdracht om het orgel in de Kapel op te knappen en te voorzien van de oude balgen uit het orgel uit de Laurenskerk. De kastelein van de Jonge Doelen rekende op 5 maart af voor 'verteerde costen gevallen in twee distincte reijsen op 't besteden van de cleijne en grote orgels in de grote Kerck'. Het is niet te bepalen of dat betekent dat Eekman ook nog het Zuiderorgel heeft aangepakt. Wel is duidelijk dat hij al snel werd gezien als de vaste onderhoudsman. In 1634 keerde Eekman terug om te stemmen. Een jaar later werd hij betaald voor ''t maecken van de Trompet die met het uijrwerck gespeelt wert'. Daarmee werd waarschijnlijk gedoeld op het trompetregister bij het ruiterspel in de Waagtoren.
In Amsterdam voerde Eekman vanaf 1635 werkzaamheden uit aan het positief van de rooms-katholieke Begijnhofkapel te Amsterdam.[366] In dat jaar waren er betalingen aan de beeldsnijder (*ƒ* 175), de schrijnwerker (*ƒ* 120) en de smid (*ƒ* 18). Het lijkt een bestaand instrument; in 1633 was er tenminste al sprake van een herstel van dit instrument. De bedragen die aan de orgelmaker werden uitgekeerd zijn over meerdere jaren gespreid (1636: *ƒ* 44,10, 1637: *ƒ* 23,4,0 en 1638: *ƒ* 14,15,0). Mogelijk ging het om een uitbreiding en verfraaiing. In 1640 – maar toen was Eekman allang overleden – is er sprake 'vant orgel te stellen en die Trompet te maken'. In deze kapel was de bekende Leon Marius de rector, die tevens deken van Amsterdam en plaatsvervangend bisschop te Haarlem was.[367] Hij blies de door de Alteratie in onbruik geraakte verering van het Mirakel van Amsterdam nieuw leven in. Dat er een orgel in de kapel kon worden opgesteld, dat op straat was te horen, kon alleen omdat hij bescherming genoot van de burgerlijke overheid.
Terwijl Eekman nog in Amsterdam aan het werk was, kreeg hij een verzoek uit Purmerend om het orgel in de Grote Kerk daar te onderzoeken. Ook Germer van Hagerbeer die in Haarlem aan het werk was, kwam over om het instrument te visiteren. Beide vakmensen constateerden 'groote onsteltenisse'. Eekman kreeg de opdracht het orgel te herstellen en startte daarmee eind juli 1637. De stad kocht hout en kalfsvellen in voor de windvoorziening. Al snel bleek een radicale benadering onontkoombaar.[368] In december was het fundament voor de kas klaar, op 10 juni 1638 de rest. Het leverde de orgelmaker in totaal elfhonderd gulden op.[369] De dispositie valt te bepalen uit de restanten die in het latere orgel van Rudolf Garrels bewaard bleven:[370]

> Manuaal: Prestant 8', Holpijp 8', Quintadeen 8', Octaaf 4', Holpijp 4', Octaaf 2', Sifflet ?, Mixtuur, Sexquialter disc?, Trompet 8'[371]
> Klavieromvang: CDEFGABesB…g^2a^2

[364] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 44, 16 februari 1630 en SA Alkmaar, inv. nr. 362, stadsrekening over 1633, blz. 301 en inv. nr. 1806, blz. 298[r]. Zie verder Van Dijk 2000, 44-45.
[365] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1847, los stuk.
[366] Hof 1969, 49-52. GAA, Arch. nr. 740, Archief H.H. Joannes & Ursula, inv. nr. 124, rekeningenboek. Uit 1639 is er een post 'van 't verstellen van 't orgel', hier ontbreekt de naam van de orgelmaker.
[367] Evenhuis 1966, 188-190.
[368] Hess 1774, 73. Er zijn ook enkele pijpen van Van Covelens. Mededeling J. van Biezen te Wassenaar.
[369] Streekarchief Waterland, OA Purmerend, inv. nr. 94, resoluties, 5 en 23 juli 1637. OA Purmerend, inv. nr. 105, rekening burgemeesters, 1637. Beeldsnijder Jan Dirxs maakte ornamenten voor de nieuwe kas, terwijl Ide de Backer veertig 'tinnetjes koken' leverde. In 1656 repareerde Jacobus van Hagerbeer het orgel voor *ƒ*416 en Dirck Jacobsz Turckes ontving *ƒ*72 voor hout en arbeidsloon. Zie Vlagsma 1992, 44 en Jongepier 1965 die de bouw van het rugwerk in 1703 door Gerrit van Giessen vermelden.
[370] Cevaal 2007, 13. Willem Jan Cevaal beschreef in 2007 de geschiedenis van het orgel te Purmerend tot 1750. Kennelijk zag hij de burgemeestersrekening van 1637 over het hoofd waardoor hij niet met zekerheid kon zeggen dat Eekman het orgel had verbouwd. Dat dit wel zo was blijkt uit archiefgegevens en uit de inscripties op de bewaard gebleven pijpen van de Holpijp 8', Quintadeen en Holpijp 4'.
[371] Winkel 2007, 208-209. Op grond van de bewaard gebleven hoofdwerklade (later in het rugwerk) heeft Erik Winkel geprobeerd de oorspronkelijke dispositie te reconstrueren. Opvallend is dat hij op basis van de lade concludeert dat de omvang tot c^3 liep, terwijl uit de bewaard gebleven pijpen van Eekman blijkt dat bij hem de bovengrens a^2 was.

Het werk in Purmerend was nog niet gereed toen de volgende klus zich al aandiende. De Alkmaarse vroedschap had besloten het Noorder- en Zuiderorgel in de Laurenskerk te combineren tot een instrument met hoofd- en rugwerk op de plaats van het huidige koororgel.[372] Nadat Eekman was begonnen, besloten de regenten in juli alsnog dit 'nieuwe' werk tegen de westmuur van de kerk te plaatsen. Eekman begon met het Zuiderorgel in de Laurenskerk leeg te halen en de Octaaf 3' uit te breiden met een *C, D* en *E*.[373] Het was dus de bedoeling dat de klavieromvang van beide bestaande orgels werd uitgebreid. Onverwacht kwam een kink in de kabel met Eekmans overlijden half september. Voor het geleverde werk betaalde het stadsbestuur tweehonderd en tachtig gulden. De vroedschap schonk zijn weduwe nog vijftig gulden om met haar gezin de stad te verlaten en ergens anders een bestaan op te bouwen.[374] In bijna alle historische overzichten van dat orgel staat zijn naam vermeld. Eekman dankt zijn grootste naamsbekendheid dus aan het Laurensorgel waaraan hij zo weinig heeft bijgedragen.
Op advies van de Haarlemse organist Cornelis Helmbreecker kreeg Germer van Hagerbeer op 25 oktober 1638 opdracht 'te transporteren de twee orgels in de Groote Kercke dezer stede end tselve in een werk te stellen in 't westeynde van de kerke voorzegde ende daer bij eenige nieuwe registers te voegen'.[375] Terwijl de Alkmaarse vroedschap aanvankelijk aarzelde en slechts de twee bestaande orgels wilde combineren, groeide in deze tijd het idee een groot orgel te maken, waardoor de stad op dit punt in een klap boven veel andere Hollandse steden zou uitsteken.

2.5.3. Werkzaamheden in de Heilige Stede

Tabel 2.10. Dispositie van het Eekmanorgel in de Nieuwe Zijdskapel.[376]

Bovenwerk	**Hoofdwerk**
Octaaf 4'	Prestant 8'
Quintadeen 8'	Holpijp 8'
Scherp III	Octaaf 4'
Gedekt 8'	Sifflet 1'
Spitsfluit 4'	Mixtuur
Nasard 3'	Scherp
Gemshoorn 2'	Trompet 8'
Regaal 8'	
pedaal	
Trompetbas 8'	Tremulant, nachtegaal

In de loop van de tijd kreeg het orgel van Eekman in de Heilige Stede veel lof toegezwaaid. Ph. von Zesen bewonderde het lieflijke geluid en C. Commelin vond het instrument kostbaar en waardeerde de 'heerlyke geluyden'. In de *Wegwyzer of korte beschryvinge van Amsterdam* uit 1737 staat: 'het orgel behoefd ten aanzien der geluyden, voor geene van de groote te wijken, vermits 't zelve by uitnemendheid helder en welklinkend spreekt'; de Amsterdamse historicus J. Wagenaar vond dat het 'in zuiverheid plagt uit te munten' en zag de verbouwing in 1753 door Christian Müller als een achteruitgang; Hess noemde de klank 'zeer sterck en doordringend van geluid' en nog in 1848 stelde J. D. Brachthuizer dat het 'tot de onder de gemeente meest geliefkoosde orgels behoorde'.[377]

2.5.3.1 Begrenzingen

Eekman bouwde een nieuw instrument met gebruikmaking van oud pijpwerk. In de kleine kas kwam nu een veel groter aantal registers dan voordien aanwezig waren. Het zal heel wat denkwerk hebben gekost om ze allemaal een plaats te geven. De drie tongwerken moesten op een plaats staan waar ze gemakkelijk konden worden gestemd. Voor het bovenwerk was er nauwelijks voldoende ruimte en daarom kwam achter de middenbekroning een uitbouw die boven de orgelkas

[372] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 44, resoluties vroedschap, blz. 172 en 178vo, 4 mei 1638.
[373] Van Biezen 1995, 455.
[374] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 367, blz. 402.
[375] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 367, blz. 369, 25 oktober 1638.
[376] Zie bijlage 11.
[377] Von Zesen 1664, 291. Commelin 1693; *Wegwyzer* 1737, 192; Wagenaar 1765 II, 123; Hess 1774, 9; GAA, Arch nr. 378 Algemene Zaken, inv. nr. 122, bijlage 26, rapport december 1848 van J.D. Brachthuizer.

uitstak. Hierin zaten luiken die vanachter de speeltafel met een touw konden worden geopend, zodat het geluid in de kerkruimte werd verspreid. Het leek een zwelkast 'avant la lettre'.[378]
De klavieren waren van C tot en met c^3, zonder Cis, Dis, Fis en Gis.[379] Deze omvang met verkort octaaf was in die periode gebruikelijk, zoals blijkt uit het orgel van Midwolde.[380] Het pedaal was aangehangen aan het hoofdwerk. De Trompetbas was vanaf C zonder Cis en Dis, maar wel met Fis en Gis. De muzikale functie van het register was dus anders dan in de zestiende eeuw toen het meestal minder semitoetsen had dan de andere stemmen! Ongetwijfeld was dit basregister met een registertrekker uit te schakelen. In het contract ontbreekt een vermelding van de manuaalkoppel, in de negentiende eeuw bleek er een schuifkoppel te zijn.[381]
De windvoorziening bestond uit drie boven elkaar opgestelde spaanbalgen met een onbekend aantal vouwen. Omdat de beschikbare ruimte in de houten hangkamer beperkt was, kunnen deze balgen niet groot zijn geweest. In Alkmaar had Eekman bij het koororgel drie balgen van acht bij vier voet geplaatst.[382]
Het binnenwerk was op compacte wijze ingebouwd. Er kwamen sleeplades voor het hoofdwerk en voor het bovenwerk. In de negentiende eeuw werd er gesproken over het 'pedaal onderwerk'. Daaruit kan blijken dat de Trompetbas op de hoofdwerklade stond, of op een lade daar vlak bij.[383]
De constructiewijze van deze sleeplades had sterke gelijkenissen met die van de Van Hagerbeers (zie verderop). Van de lade van Midwolde waren immers alle delen koud tegen elkaar gelijmd. De scheien zijn daar aan de onderkant tegen de dekplaat gelijmd en aan de voorkant tegen een regel bevestigd. Hierbij is het opvallend dat de cancellen naar achteren uitwaaierden, zodat vrijwel alle grote pijpen van de Holpijp door verboringen in de stokken op de lade konden staan.[384] In Purmerend was een sleeplade met een opstelling in mitravorm: de grootste pijpen stonden in het midden en waren aan weerszijden in hele toonafstanden aflopend opgesteld.[385] In de Nieuwe Zijdskapel zullen de registers op de lades naar aflopende grootte zijn gerangschikt, dus eerst de achtvoeten, dan de viervoeten, etc, en niet naar soort. Wellicht suggereert het contract met Eekman anders, want daarin worden bij de bovenwerkregisters eerst de prestanten en dan het fluitenkoor genoemd. Het was echter een ongedeelde lade en dan lag het niet voor de hand om de diverse soorten bij elkaar te zetten. De regaal en de Trompet zullen uiteraard boven de ventielkast hebben gestaan.

2.5.3.2. Registers

Dat de orgelluiken van nieuwe beschilderingen werden voorzien, kan een signaal zijn dat het front werd gewijzigd. Ongetwijfeld was het aanvankelijk een F-orgel dat nu vanaf C werd. Voor de drie grootste pijpen van de Prestant moest dus een plaats worden gevonden. Het grof gestoken distelmotief boven de pijpenvelden doet althans zeventiende-eeuws aan. Een schilderij van H.J. van Baden geeft een beeld van het orgel.[386] Op bepaalde punten lijkt de afbeelding minder betrouwbaar. Zo is de bekroning bedekt door een bekleding, die later nergens is afgebeeld en ook wat onwaarschijnlijk aandoet. Wel geeft deze afbeelding informatie over het front. De zes grootste pijpen stonden aan de buitenkant in torens, in de middentoren waren er dan vervolgens negen

---

[378] In de *Katholieke Illustratie* van 1882 beschreef orgelbouwer M. Maarschalkerweerd in 'Het orgel, naar aanleiding van een bezoek aan de orgelfabriek van de firma Maarschalkerweerd en zoon te Utrecht' deze constructie als curieus.
[379] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Zijdskapel, inv. nr. 3, brief 2 december 1848. De gegevens over de korte octaven in het pedaal zijn afkomstig uit een brief van C.G.F. Witte te Utrecht. Zie verder Den Toom 1997, 973-974.
[380] Vente 1980, 99-100. In Delft was er rond 1636 een opmerking: 'gelijck nu ordinaris gemaect worden de clavesimbe'. Douwes 1699, 107. Ook Claas Douwes legde in 1699 een verbinding tussen de klavieromvang van orgels en klavecimbels. Van Biezen 1989, 7 en Jongepier 1965, 136.
[381] Dit blijkt uit een brief van H. Knipscheer uit 1848. GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Zijdskapel, inv. nr. 76.
[382] Havingha 1727, 110.
[383] De aparte lade voor het pedaal blijkt uit het handschrift Hess-Gabry in de bibliotheek van het Gemeentemuseum te 's-Gravenhage, sign. 67 G 22. Dit gegeven kreeg ik van Drs. F.W. Huisman te Woudenberg.
[384] Van Biezen 1989, 15-19. Van de Linde 1999, 160. Deze constructie van de lades zonder werkelijke houtverbindingen en met blokjes tussen de scheien is ook te vinden in lades van het grote orgel van de Leidse Pieterskerk (Galtus en Germer van Hagerbeer, 1639), het transeptorgel in de Nieuwe Kerk (Van Hagerbeer, 1664) en de rugwerklade van het voormalige Nicolaï-orgel (Cornelis Gerritsz, 1547).
[385] Jongepier 1977, 36. De lade heeft als afmetingen: 215,3 x 83 cm. De hoogte van de kleppenkast is 6,5 cm breedte. In 1977 had het rugwerk één kanaal dat gemeten bij de uitgang van het hoofdkanaal 25 x 11 cm was.
[386] Dit schilderij is vermoedelijk gemaakt in de jaren vijftig van de zeventiende eeuw nadat de kapel was opgeknapt en is nu onderdeel van de collectie van museum Catharijneconvent te Utrecht. Zie Dirkse 1977, 13. Aanvankelijk had Dirkse het schilderij toegeschreven aan J. Coesermans, later veranderde hij dit in Hans Jurriaansz van Baden, vanwege de stilistische overeenkomsten met diens interieur van de schouwburg aan de Keizersgracht. Zie Dirkse 2001, 59.

kleinere, in de beide spitsen zeven en aan weerszijden van deze spitsen spiegelvelden de kleinere.[387] Het is onbekend of al die pijpen sprekend waren. Mocht dat zo zijn, dan is het totale aantal zo groot dat valt te vermoeden dat ook pijpen van de Octaaf van het bovenwerk hier een plaats kregen. In het front waren meerdere geciseleerde pijpen: in de middentoren stonden er vier (om en om met een gewone pijp) en twee in de spitsen.
Het is onbekend of de opbouw van het plenum – Prestant, Octaaf, Mixtuur en Scherp – nog was geïnspireerd op de Hollandse stijl. De samenstellingen van de samengestelde vulstemmen van het hoofdwerk zijn immers onbekend. Het zal geen principaal zijn geweest in de traditionele zin, want op dezelfde lade stonden ook nog een Sifflet en een Trompet. Uit de wijze waarop het plenum van het bovenwerk – Quintadeen, Octaaf en Scherp – was samengesteld blijkt dat de wind hier uit een andere hoek waaide. Men zou een dergelijk drietal eerder op een rugwerk verwachten. Daar komt bij dat de samenstelling van de Scherp van het bovenwerk (III sterk) in Holland niet gangbaar was. Dit type werd beschreven door Praetorius, het had op f^0 de samenstelling f^0-c^1-f^1 met veelvuldige repetities.[388] De enige Mixtuur van Eekman waarover meer bekend is, is die van het orgel in Midwolde. Die lijkt niet meer op wat in de renaissance gebruikelijk was. Dat is logisch, want in een positief diende de Mixtuur helder en niet al te sterk te zijn. Bij de hoogste toon klinkt een toon met een pijplengte van $^1/_{16}$'. Gezien de samenstelling is er in alle liggingen grote helderheid betracht, terwijl naar de discant een toenemende bandbreedte wordt aangesproken.[389] Opvallend is het grote gat in de laagte tussen de mixtuur en de grondregisters.

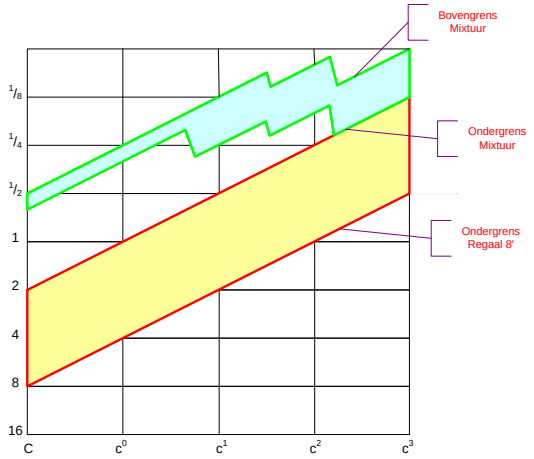


Fig.2.42. Schema van de Mixtuur in het orgel van Levijn Eekman te Midwolde.

De samenstelling van deze Mixtuur volgens Jan van Biezen:

C				$^2/_3$'	½'
a^0			1'	$^2/_3$'	½'
g^1		$1^1/_3$'	1'	[$^2/_3$']	
dis^2	2'	[$1^1/_3$]	[1']		

Eekmans fluitenkoor was volledig uitgebouwd met stemmen die verschillende bouwwijzen hadden: Holpijp, Gedekt, Spitsfluit, Nasard, Gemshoorn en Sifflet.
De Gedekt was een gedekte fluit, contrasterend met de Holpijp van het hoofdwerk die gezien de naam een roerfluit zal zijn geweest. De Spitsfluit – de naam zegt het – was conisch van vorm.[390] In het klankspectrum van zulke pijpen komt speciaal de vierde deeltoon sterk naar voren.[391] Praetorius vertelde dat een Spitsfluit zowel in viervoets als tweevoets lengte voorkwam.[392] Deze stem onderscheidde zich van de Gemshoorn door een breder labium. Ook was zij van onder in principe wijder en van boven enger. Wel maakte Praetorius een voorbehoud door te melden dat er ook

[387] Ook uit de beschilderingen van de orgeldeuren – nu in het museum Catharijneconvent te Utrecht – blijkt dat de achterste pijpentorens oorspronkelijk langer waren dan de middentoren.
[388] Praetorius 1619 II, 131. Een register met deze samenstelling stond in Duitsland meestal in het borstwerk.
[389] Dit mixtuurschema is geïnspireerd op Vogel 2003.
[390] Kaufmann 1968, 311-314.
[391] Lottermoser 1983, 121.
[392] Praetorius 1619 II, 135.

Spitsfluiten waren die van boven zeer eng waren met een smal labium. ‘Dahero einen aus dermassen lieblichen Resonans von sich geben; Aber mit grosser Mühe zur reinen und rechten Intonation zu bringen seynd’. Hij schreef dat de Spitsfluit ‘welche auch also zugespitzet seyn’ in zijn tijd al uit de mode was. Dat mag zo zijn, maar dit register werd nog lang toegepast, zoals bij Arp Schnitger in de Sint-Jacobi te Hamburg. Georg Andreas Sorge (1773) gaf regels voor de coniciteit: ‘Zur obern Weite kan man im gemshorn die Helfte, oder auch noch weniger, etwa vier 9 tel, bey der Spitzflöt aber ein 3 tel oder 4 tel, ja wohl gar nu rein 5 tel von der untern Weite nehmen. Je weniger, je stiller wird der Ton.’[393] In de Hollandse orgelschool van Van Covelens kwamen conische registers niet voor. Jan Jacobsz van Lin maakte in het kleine orgel van Alkmaar (1625) een conische Fluit 4’. Getuige het bizarre mensuurverloop veronderstelde Jan van Biezen dat het om een experiment ging.[394] In het bovenwerk van de Leidse Pieterskerk was een Nasard 1½’ waarvan de pijpen tot en met cis^1 conisch waren.[395] De verhouding tussen de omtrek boven- en onderaan het corpus was op C 60% en op cis^1 75 %. Dit was in de terminologie van Praetorius dus een ‘kleine Gemsshorn Quinta anderthalb Fuss Thon’.[396]
De Gemshoorn en de Nasard kunnen zijn overgenomen uit het oude orgel. Waren ze nieuw dan was de kans groot dat ze – gezien Eekmans Noord-Duitse achtergrond – conisch waren. Vanwege de wijdere mensuren werd de Sifflet meestal gerekend tot het fluitenkoor, al telde Praetorius het register onder de prestanten.[397]
Er waren drie tongwerken: op het hoofdwerk de Trompet, op het pedaal de Trompetbas en op het bovenwerk de Regaal met korte bekers en boventoonrijke klank. De Regaal kon in allerlei varianten voorkomen, zo vinden we in Medemblik een perenhouten regaal met open bekertjes, die nog gedeeltelijk van Dirck de Swart is.[398] In Noord-Duitsland waren er regalen, die halfgedekt waren. De regalen raakten in Holland in de zeventiende eeuw uit de gratie ten gunste van de milder klinkende Kromhoorn of Vox Humana.

2.5.3.3. Pijpwerk

Het pijpwerk uit het Eekmanorgel in de Nieuwe Zijdskapel – dat volgens het contract van lood was en de frontpijpen van tin – verdween in de negentiende eeuw in de smeltkroes. Allen een beschrijving van wat uit zijn andere orgels resteert, kan duidelijkheid geven over Eekmans manier van construeren en mensureren.
Zowel het pijpwerk in Midwolde als in Purmerend is van gehamerd lood, dikwandig met stevige kernen en steile fases. Daarmee houden de gelijkenissen op, want in Midwolde zijn langgerekte bovenlabia en rond of toegedrukte onderlabia, terwijl bij de Holpijp en Roerfluit van Purmerend zowel de boven- als onderlabia spits waren ingeritst. Dat laatste komt ongebruikelijk over. Wilde Eekman een variatie maken op het gebruikelijke patroon? De bovenlabia zijn verkregen door vanuit de hoek van de corpusplaat met de passerpunt te cirkelen, terwijl de onderlabia zijn omcirkeld vanuit de overzijde van het labium. Bij de gedekte pijpen waren de hoeden vastgesoldeerd.[399] De inscripties bij de onderkastletters zijn gewone schrijfletters, al zijn ze in vergelijking met die van Niehoff wat minder gestileerd. Opvallend is dat Eekman zowel voor de dis als de e Duitse letters heeft toegepast.

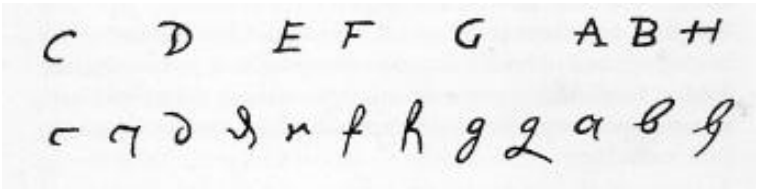


Fig.2.43. Tooninscripties Levijn Eekman op het pijpwerk van het orgel in Midwolde (Nagetekend door Jan van Biezen).

[393] Sorge 1773, 38.
[394] Van Biezen 1995, 371.
[395] Van der Linde 1999, 224-225.
[396] Praetorius 1619 II, 134.
[397] Praetorius 1619 II, 132. Werd de Sifflet nogal eens samen met de Trompet gebruikt? In de Hollandse orgelbouw stond de Trompet meestal op het bovenwerk en dan was er ook een Sifflet.
[398] Mededeling Koos van de Linde uit Veerle-Heide (België).
[399] Van Biezen 1989, 20-21. De roeren van het onderste octaaf zijn bewaard. Op C is verhouding ø roerdiameter en ø pijpdiameter 1:3,4.

Samen met Koos van de Linde analyseerde Jan van Biezen de mensuren van het orgel te Midwolde. Zij stelden vast dat de toonhoogte oorspronkelijk een halve toon hoger was dan de nu gebruikelijke en dus te typeren was als een C(+½)-stemming.
Bij de Octaaf 2' en bij de Mixtuur bleek dat Eekman was uitgegaan van een constructie, waarbij alle mensuren op een rechte lijn lagen met een knikpunt bij de ½'. De wijdte van de 2' en de ½' zijn in acht gelijke delen verdeeld en daardoor is de additieconstante bepaald. Overigens lijkt het erop dat Eekman eerst deze constructie heeft uitgevoerd, maar daarna alle pijpen een halve toon heeft opgeschoven om de registers over de hele linie wijder te maken. Vanaf c^1 waren de pijpen nog weer een halve toon opgeschoven. Het gevolg is dat de prestantmensuren vooral in de laagte enigszins aan de wijde kant zijn, zeker in vergelijking met die van Niehoff, over de hele linie bijna een kwart verschil! De Octaaf 2' uit het bovenwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam – een register van Jacobus van Hagerbeer uit 1673 – is een volle toon enger. Het prestantkarakter werd in de laagte verkregen door breed te labiëren. Dit werd in de hoogte in nog sterkere mate doorgezet, terwijl juist daar de diameters al niet meer wijd genoemd kunnen worden. De opsneden waren tamelijk laag, meestal in de buurt van ¼ van de labiumbreedte. Het is waarschijnlijk dat Eekman zo opereerde om dit kleine orgel toch een vol aandoende klank te geven.

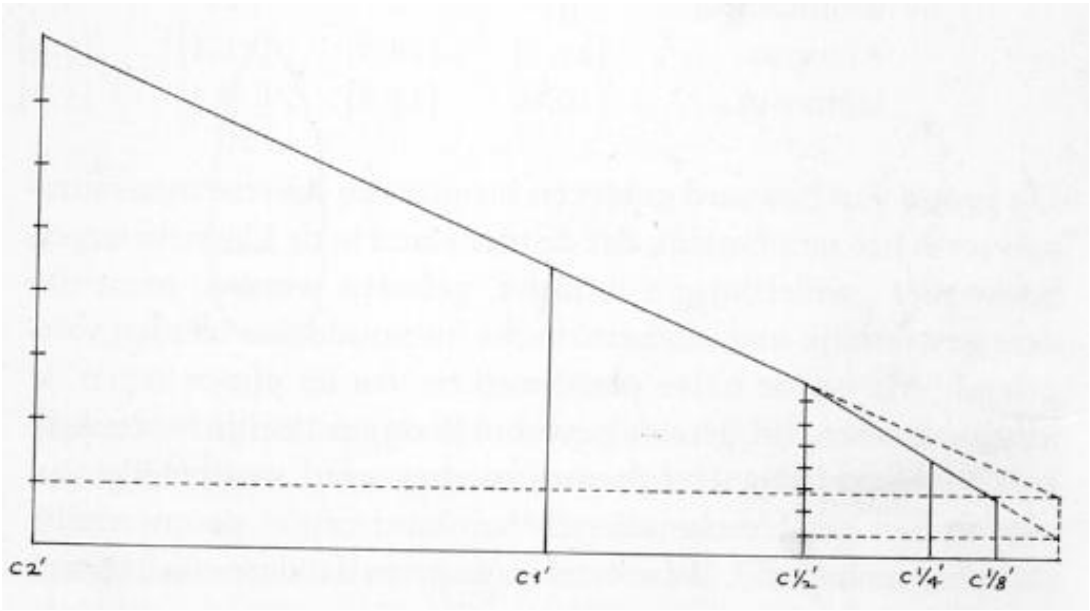


Fig.2.44. Mensuurconstructie van de prestantregisters in het Eekmanorgel te Midwolde (Van Biezen 1989, 22).

Tabel 2.11. Wijdtemensuren van de Prestanten bij Eekman, vergeleken met die van Niehoff.

Toonhoogte	**C**	**F**	**c^0**	**f^0**	**c^1**	**f^1**	**c^2**	**f^2**	**c^3**
Octaaf 2' Midwolde (Eekman)									
	52,1	42,0	31,2	25,4	18,6	14,8	[11,1]	9,0	6,9
Mixtuur Midwolde (Eekman)			g^2	c^3	c^4	c^5	c^6		
			[23,7]	[18,7]	[11,1]	[6,9]	[4,9]		
Octaaf 2' bovenwerk grote orgel Nieuwe Kerk (Jacobus van Hagerbeer)									
.	46	37,2	27,8	23,1	17,3	14,6	11	8,7	
Niehoff gecorrigeerd c(+½)	42,1	33,6	24,5	19,6	14,3	11,4	8,5	7,1	5,4

De Holpijp 4' is beduidend enger dan bij Niehoff gebruikelijk was, zoals blijkt uit de vergelijking met het gelijknamige register van Lüneburg.[400] De constructie van het Eekmanregister berust op de reeks van Fibonacci, waarbij de plaatbreedten zich op de c's als 13:8:5:3:2 verhouden. De c^2 blijkt

[400] Bewaard bleven: C, D, E(?), F(?), G, A-c^0 en de bovenkant van fis^0 van de Holpijp 4'. Van de Octaaf 2': C, D, E, F, A, B, c^0-dis^0, f^0-d^1, e^1, f^1 en gis^1. Van de Mixtuur: zestien pijpjes. De mensuur sluit aan op de Octaaf 2'.

dezelfde plaatbreedte te hebben als de c 2’ van de oorspronkelijke prestantconstructie. De diameter van beide pijpen is $^1/_5$ Amsterdamse voet.

Tabel 2.12. Wijdtemensuren van de Holpijp 4’ bij Eekman, vergeleken met die van Niehoff.

Toonhoogte	**C**	**F**	**c^0**	**f^0**	**c^1**	**f^1**	**c^2**	**f^2**	**c^3**
Holpijp 4’ Midwolde (Eekman)									
	93,7	76,8	57,0		[36,3]		[22,1]		[14,9]
Holpijp 8’ Lüneburg (Niehoff)									
					69,1	56,7	39,7	32	

Van het Eekmanorgel in Purmerend resteren de discant van de Prestant, Holpijp 8’ (behalve C, D, a^2), Quintadeen, Roerfluit 4’ (gedeeltelijk, C-e^1, met uitzondering van G) en enkele trompetbekers. De oorspronkelijke toonhoogte is onbekend. Rudolf Garrels die a^1 = 415 Hz toepaste, schoof alle pijpen een halve toon op. De C van Eekman werd bij hem een Cis enzovoorts. Had Eekman a^1 = 415 Hz toegepast en wenste Garrels een wijdere mensuur? Gezien de Duitse afkomst van Eekman zou men eerder de hogere stemming verwachten.
De wijdtemensuren van de Holpijp, Quintadeen en Roerfluit zijn allemaal uit de zelfde lijn genomen, met uitzondering van de laagste tonen, die bij de Holpijp 8’ een kwint wijder zijn dan bij de Quintadeen 8’, terwijl de Quintadeen op zijn beurt een kwint wijder is dan de Holpijp 4’. De pijpen van de Holpijp 8’ van dezelfde toonhoogte zijn een hele toon wijder dan die van de Holpijp 4’. De octaafverhouding is steeds in de buurt van 5:3 met in het onderste octaaf een gelijkmatiger verloop. In vergelijking met de Holpijp bij Niehoff was die van Eekman veel enger.

Tabel 2.13. Wijdtemensuren van de Holpijp 8’ en Roerfluit 4’ bij Eekman.

Toets	**C**	**F**	**c^0**	**f^0**	**c^1**	**f^1**	**c^2**	**f^2**
Holpijp 8’ Purmerend (Eekman)								
	[142,8]	99,2	74,5	60,5	44,9	36,6	27,4	23,2
Roerfluit 4’ Purmerend (Eekman)								
	81,9	66,9	50,6	40,8	31,1			

Vooral in de hogere gebieden is Eekmans Quintadeen beduidend enger dan het gelijknamige register van Niehoff. Hoewel de plaatbreedtes van de C bij beide orgelbouwers even groot waren, liep die van Niehoff veel wijder uit.

Tabel 2.14. Wijdtemensuren van de Quintadeen 8’ bij Eekman, vergeleken met die van Niehoff.

Toets	**C**	**F**	**c^0**	**f^0**	**c^1**	**f^1**	**c^2**	**f^2**
Quintadeen 8’ Purmerend (Eekman)								
	95,6	80,7	60,5	48,7	36,6	29,6	22,9	18,2
Quintadeen 8’ Lüneburg (Niehoff)								
	95,2	81,7	64,1	54,5	40,8	34,5	[25]	

Vergelijken we de drie registers van Eekman uit Purmerend met die van Niehoff dan valt op hoe groot de verschillen zijn. Bij het maken van de grafiek zijn we ervan uitgegaan dat Eekman ook een C(-½) stemming praktiseerde. Mocht het toch een C(+½) stemming zijn dan liggen alle lijnen twee halve tonen hoger en zou de lijn van de Holpijp in de buurt van die van Niehoffs Prestant hebben gelegen. Het lijkt erop dat hier een constructie is toegepast met octaafdiameters die zich verhouden als 5:3. Ook is opvallend dat de registers naar de discant toe niet wijder gaan uitlopen (of juist enger, zoals bij Niehoff). Alleen de Holpijp loopt in de hoogte een halve toon wijder uit. De Quintadeen blijft nog altijd meer dan vijf halve tonen enger dan de x-as in onderstaande figuur en is daarmee wezenlijk verschillend van die van Niehoff.

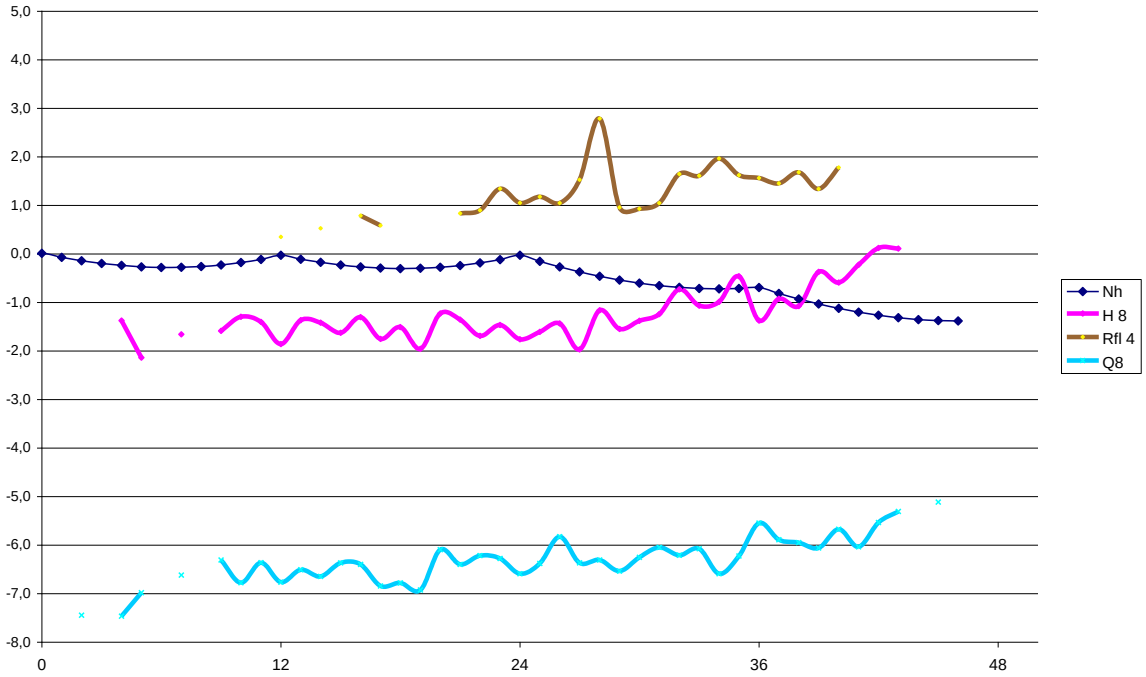


Fig.2. 45. De mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de Holpijp 8', Roerfluit 4' en Quintadeen 8' uit het orgel in de Grote Kerk te Purmerend vergeleken met een 5:3 constructie (x-as), waarbij de nummers de toonnummers aangeven beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

De wijdtemensuren van Eekman waren eerder op Duitse dan op Hollandse leest geschoeid. Dat wil zeggen dat de prestanten relatief wijd waren en de fluitregisters enger

2.5.4. Muziekpraktijk, op hybride leest geschoeid

In de relatief kleine ruimte van de Nieuwe Zijdskapel klonk het Eekmanorgel sterk en doordringend, terwijl alle klanken toch lieflijk bleven – zo blijkt uit meerdere getuigenissen. De klank was anders dan die van de Niehofforgels. De kenmerken van de Hollandse orgelbouw waren dan ook rudimentair aanwezig. Liefst zeven stemmen waren op 8-voet; een 16-voets register voor extra diepte aan de klank ontbrak. Deze achtvoeten waren uiteraard met elkaar en met de hogere registers te combineren. De Spitsfluit en Octaaf waren als klankbasis minder geschikt, op zijn best mengden ze met de Gemshoorn of de Sifflet. Toch waren op dit orgel veel registercombinaties mogelijk. Dat werd in de hand gewerkt door het karakterverschil van de stemmen. Op het hoofdwerk waren naast de prestanten en de Trompet alleen een Holpijp en een Sifflet als fluitregisters. Was de Sifflet vooral bedoeld om de Trompet extra boventonen mee te geven? Ook in combinatie met de Holpijp zal de Sifflet goed hebben geklonken. Het bovenwerk bood veel mogelijkheden dankzij het kleine plenum, het volledige fluitenkoor en de Regaal. Uitgaande van de kennis over de mensuren in Eekmans andere orgels moeten veel klanken goed met elkaar hebben gemengd.
Hoewel Eekman het tweede werk in het contract nadrukkelijk 'boove werck' noemde, was dit zo dicht bij het hoofdwerk – het 'beeneeste werck maenuael' – dat er vanwege de plaats weinig karakterverschil zal zijn geweest. De luiken in de bovenkas zorgden ervoor dat het geluid zich in de ruimte verspreidde. De twee werken maakten afwisselend spel mogelijk, waarbij bijvoorbeeld de twee plena met elkaar konden worden afgewisseld. Ook was het dankzij de klavierkoppel mogelijk allerlei registers met elkaar te combineren. De Trompet was geschikt voor het spelen van de cantus firmus, maar ook voor lopende bassen bij het plenum van het bovenwerk. Het lag voor de hand deze stem afzonderlijk te gebruiken, zonder deze aan het hoofdwerk te koppelen. Anders was te horen dat de Fis en Gis op het hoofdwerk ontbraken.
De dispositie paste bij een veranderde muziekpraktijk, waarbij ondermeer madrigalen op het orgelrepertoire stonden. Om deze muziek adequaat tot klinken te brengen, moest men zich aanpassen aan het affect van de op muziek gezette tekst. Dat vereiste afwisselende en subtiele

combinaties. Bovendien begonnen, vooruitlopend op het ontstaan van het majeur- en mineursysteem, de grenzen van de modale muziek te vervagen. Het royale gebruik van chromatische tonen in de nog grotendeels modale muziek, aangeduid met de naam chromaticisme, was een vast element van de madrigaalcultuur.[401] Mede daardoor neigde men tot volledig uitgebouwde octaven. Wanneer de klavieromvang tot C werd uitgebreid, dan bleef het onderste octaaf diatonisch. In het Eekmanorgel kwamen Fis en Gis in het pedaal wel voor.[402] Uit de orgelmuziek van Anthoni van Noordt blijkt dat deze tonen niet alleen in de cantus firmus, maar ook bij beweeglijke bassen voorkwamen. In het vijfde hoofdstuk wordt dan ook op de vraag ingegaan of deze muziek wel voor dit orgel was bedoeld.
Voor speciale effecten was er een Nachtegaal, een orgelpijpje geplaatst in een loden bakje gevuld met water, dat een tjilpend geluid maakte. In Friesland en Noord-Duitsland was deze *spielerei* op bijna elk orgel beschikbaar.[403] In de Hollandse orgelbouw wordt zij weinig vermeld.[404] Bij allerlei registercombinaties was dit getjilp bruikbaar. Het is opmerkelijk dat het Eekmanorgel wel een Nachtegaal bezat maar geen Fluit 4', terwijl die stem nu juist zo geschikt was voor de imitatie van vogelgeluiden.

2.5.5. De orgelluiken

Nadat het orgel weer speelklaar was, lieten de kerkmeesters de orgelluiken beschilderen door David Colijns.[405] Caspar Commelin tekende in 1693 aan dat hij de schilderingen 'uytnement' vond.[406] Mieke van Zanten achtte de stijl ervan door Rembrandt beïnvloed.[407] Het doek was gedeeltelijk gehecht en gedeeltelijk opgespannen op een raamwerk. Aan de andere zijde waren de luiken met zeildoek afgedekt.[408]
Aan de linkerkant stond de jonge David die met zang-, snarenspel en tamboerijnen werd binnengehaald 'komende met het hooft des Reus Goliaths voor Sauls zegewagen'. Gehuld in okergeel gewaad torst hij het reusachtige zwaard op zijn linkerschouder en in zijn rechterhand het hoofd van Goliath. Direct achter hem staan een vrouw die viool speelt en een vrouw met een eenhandsfluit en een trom. Daarnaast zit een jongeman, de linkerhand geheven, met een muziekboek op zijn knie. Op de achtergrond staat het leger, op de voorgrond een soldaat met een zwaard en daarachter een woud van spiesen. In de bovenhoek is koning Saul te paard afgebeeld, met zijn staf in de rechterhand. Op de achtergrond zijn een stadsmuur en in het midden een kerkgebouw zichtbaar.
Op het andere luik werpt 'de verwoede koning' Saul de spies naar David 'die 't ontwijkt'. David, spelend op de handharp, lijkt in de linkerhand een driestemmig akkoord aan te slaan en in de rechterhand met de middenvinger één toon. De koning – gezeten op zijn troon en met koningsmantel en tulband – werpt zijn spies. Links achter hem staat een oudere vrouw met een donkere mantel. Achter de opening in de gordijnen in het midden zit een soldaat in luisterhouding op de grond met een spies tegen zijn linkerhand geleund. Wat een tegenstelling! De soldaat die zijn wapen werkeloos laat zijn, de koning die aanvalt.

---

[401] Blume 1975, 107.
[402] Gurlitt 1938, 165. Hans Christoff Fritzsche der Jüngere maakte in de Regenskirche te Kopenhagen Cis, Dis, Fis en Gis in het manuaal; in het pedaal ontbraken alleen de Cis en Dis: 'auf Art und weise wie der Clavier und Pedal liegen in de Nicolaïkerk te Copenhagen'. Enschedé 1911 (Rotterdam), 170. Ook het Goldfuszorgel te Rotterdam had in het pedaal een Fis en Gis, terwijl deze tonen in het manuaal ontbraken.
[403] Vlagsma 2003, 88. In het orgel van het klooster van de Twaalf Apostelen te Leeuwarden plaatste Uldryck Dyrckz in 1569: 'twe nachtegaelen op te maken gelijck to oldenhooff in 't groote werck'.
[404] Hess 1774, 9. Dat Hess de Nachtegaal in het orgel van de Nieuwe Zijdskapel niet vermeldt, kan betekenen dat dit vogelgeluid toen was verdwenen. Havingha 1726, 117. In de Alkmaarse Kapelkerk was een orgel met een tinnen nachtegaal. In 1726 schreef Havingha: 'doch is 'er al voor veele jaaren uytgenomen'. Was deze nachtegaal door Eekman geplaatst? Ook in het grote orgel van de Petruskerk te Woerden was in 1613 door Jacob Jansz een 'nachtegaelcken' geplaatst. Gegeven afkomstig uit het Vente-archief te Utrecht, map Petruskerk te Woerden.
[405] Dirkse 1977, 16.
[406] Commelin 1693, 469.
[407] Van Zanten 1999, 116-122. De beschilderingen van deze luiken bevinden zich nu in het museum Catharijneconvent te Utrecht en de maten van de doeken zijn 210x196 cm en 220x 196 cm.
[408] Verloop 2003, 18. De hoogte van de doeken liep op tot 1,95 m terwijl de scharnierstijlen van Jutphaas ongeveer 1,65 m zijn. De hoektorens van het orgel zijn dus ingekort.

2.6. Het transeptorgel in de Nieuwe Kerk (1645)

Na de renovatie in de Nieuwe Zijdskapel was het transeptorgel in de Nieuwe Kerk aan de beurt voor een modernisering. Hoewel over de vroegere geschiedenis geen schriftelijke bronnen zijn overgeleverd, blijkt uit sporen in de huidige kas dat het aanvankelijk een F-orgel met hoofd- en borstwerk was. Op 10 juni 1644 sloten de thesauriers een contract met Germer van Hagerbeer om dit instrument 'te vernieuwen ende fatsoeneren gaende te maeken naer eysch der konst'.[409] De stadsregering die hier de teugels stevig in handen hield, vond het kennelijk niet nodig vooraf de details vast te leggen. De orgelmaker mocht handelen naar bevind van zaken, gelimiteerd door een bedrag van twaalfhonderd gulden.[410] Hij diende zelf zijn huishuur, alle materialen die hij gebruikte en de gereedschappen te betalen; de kerkmeesters zorgden voor brandstof en verlichting. De opleveringstermijn was elf maanden. Deze aanneemsom was aan de lage kant vergeleken met de tweeëntwintighonderd gulden die Germer voor het orgel in de Haagse Hofkapel had gerekend. Het is dan ook aannemelijk dat veel van het bestaande werk werd gehandhaafd.[411]

2.6.1. Germer van Hagerbeer

Met de bijna veertigjarige Van Hagerbeer haalde het Amsterdamse stadsbestuur een gedreven en talentvolle vakman binnen de stadsmuren. Zijn eerste ervaringen als orgelmaker deed Germer op in het bedrijf van zijn vader bij de reparatie van het orgel in de Nicolaïkerk te Utrecht in 1624.[412] Na afloop ontving hij van de kerkmeesters een fooi van zes gulden 'hem bijt accort ende aenbestaden toegesyt voor de diensten bij hem gedaen'.[413] Tijdens de hierop volgende ombouw van het grote orgel van de Jakobskerk te 's-Gravenhage draaide Germer volwaardig mee. De jonge knaap was in de kost bij Pieter de Voys, het begin van een warme relatie met de oudere organist. Tijdens de keuring van dit orgel gaven de organisten Cornelis Helmbreecker uit Haarlem en Willem Jansz Lossy uit Amsterdam dit Haagse werk een juichende beoordeling. Dat zette de deur open naar een serie grote opdrachten voor vader en zoon Van Hagerbeer: de vernieuwing van de orgels in de Sint-Jan te Den Bosch, de Joriskerk te Amersfoort, de Sint-Jan te Gouda, de Bavo te Haarlem en de Pieterskerk te Leiden. Nadat het orgel in Den Bosch was gekeurd, vertelden de eerder genoemde keurders, Lossy en Helmbreecker, nu samen met Alewijn de Voys, dat het orgel 'alle orgels hier in Nederlant te boven ginck ende soude noch alle daegen beter worden, maer moest dickwiels bespeelt worden'.[414] In deze oude orgels leerden de Van Hagerbeers de principes van de Hollandse orgelbouw kennen die ze in hun eigen stijl integreerden.
Aan de vooravond van het huwelijk van Germer in 1631 bestendigden vader en zoon de samenwerking door het sluiten van een maatschapcontract bij een Amsterdamse notaris.[415] Willem Lossy, organist van de Nieuwe Kerk, trad op als getuige. In dit contract eiste vader Galtus de onderworpenheid van zijn zoon. Dat lijkt logisch in een paternalistische en hiërarchisch geordende samenleving. Wel lagen hier de kiemen voor latere spanningen, want spoedig overtrof Germer zijn vader niet alleen als vakman, maar ook in het onderhouden van sociale contacten. Gaandeweg probeerde Germer de samenwerking te vermijden door in andere steden aan de slag te gaan. In 1637 greep hij zijn kans door op eigen titel de renovatie van het orgel in de Hooglandse Kerk te Leiden uit te voeren. Vol trots liet de orgelbouwer op de bovenrand van de kas schilderen: 'Garmanus Galtus me fecit'.[416] Omdat hij nog steeds in dienst van zijn vader werkte, droeg hij bij aan de oplevering van het orgel te Gouda.

---

[409] Bijlage 12.
[410] Kolman 1993, 285. Kolman maakt duidelijk hoe in de loop van de zeventiende eeuw zulke open contracten steeds meer werden vervangen door gespecificeerde opgaven van het te leveren werk.
[411] NA, Archief Nassause Domeinraad, inv. nr. 736, blz. 123, 2 januari 1642.
[412] Den Hertog 1999, 32-37 en 46-49. De hierna volgende geschiedenis van het bedrijf Van Hagerbeer is een samenvatting van dat verhaal. Vlam 1971, 279-285. Er is geen doopinschrijving van Germer teruggevonden, maar in 1631 maakte hij met zijn vader een maatschapcontract, waaruit valt op te maken dat hij toen 25 jaar was. Bij zijn ondertrouw in Amsterdam op 15 februari 1631 werd zijn leeftijd niet vermeld.
[413] Gegeven afkomstig uit het Vente-archief te Utrecht, map Nicolaï te Utrecht.
[414] Van der Harst 1981, bijlage 10, blz. 7.
[415] Vlam 1971, 282-283. Het contract werd op 5 februari 1631 bij de Amsterdamse notaris Palm Matthijsz afgesloten. Vijf dagen later ging Germer in ondertrouw.
[416] Opvallend is dat er ook nog staat 'anno 1637'. Dat slaat dan waarschijnlijk op de kas, want het werk werd pas voltooid in 1638.

Nieuwe perspectieven op een mooie toekomst openden zich toen Germer op persoonlijke titel in 1638 de opdracht verwierf voor de verbouwing van het orgel te Alkmaar. Niet lang daarna renoveerde hij het orgel in de Grote Kerk van Monnickendam.[417] Intussen was vader Galtus in de Leidse Pieterskerk aan de slag gegaan. En dat terwijl de kerkmeesters vonden dat ook Germer voor hen aan het werk moest. Dat gebeurde echter pas nadat een financiële regeling met vader Galtus was getroffen, waarop deze naar Utrecht vertrok. De Leidse werkzaamheden waren echter zo tijdrovend dat het werk in Alkmaar met horten en stoten verliep. Ondanks zijn belofte voorlopig verder geen werk aan te nemen, verzorgde Germer ondertussen ook nog de verbouwing van het orgel in de Haagse Hofkapel.
Zijn ervaring en kennis groeiden geweldig: 'want daer veel dingen sijn, die ick nu met minder moyten sal connen doen, ende mijn knechts sijn oock beeter geoeffent'.[418] Toen de Alkmaarse stadsregering vorderingen aan hun instrument eiste, schreef Germer dat men niet van hem kon verwachten dat hij anderen zijn kennis over het maken van de windlades en het pijpwerk zomaar overdroeg. De druk dwong tot haast.[419] In april 1645 werd het Alkmaarse orgel dan ook afgekeurd.[420] Ondertussen had Germer ook nog opdracht gekregen om het orgel van de Augustijnenkerk te Dordrecht te verbouwen.[421] En dan was er ook nog het nieuwe werk in Amsterdam. Zou het hem lukken?

2.6.2. Werkzaamheden aan het transeptorgel

Germer begon op 10 juni 1645 het werk aan het transeptorgel. Op die datum werd immers de eerste termijn ten bedrage van vijfhonderd gulden uitbetaald.[422] Er was dus een ernstige vertraging opgetreden, want eerder was afgesproken dat het werk al in mei 1645 zou zijn opgeleverd. Het uitstel is te verklaren uit de vertraging van het werk in Alkmaar; ook de brand van de Nieuwe Kerk op 11 januari 1645 gooide roet in het eten. Het eerder afgesloten contract bleef gehandhaafd; er was dus geen bijkomend werk in verband met brandschade of iets dergelijks. Het orgel zal al gedemonteerd zijn geweest en uit de kerk verwijderd. Van Hagerbeer heeft zijn oorspronkelijke plan dus gewoon uitgevoerd met gebruik van oud pijpwerk. Dat wordt bevestigd door de bewering van de achttiende-eeuwse organist Joachim Hess dat 'verscheidene Pypen voor den brand geborgen waaren'.[423] Omdat de kerk nog moest worden hersteld, is het werk ergens anders uitgevoerd. In opdracht van de burgemeesters hield organist Nicolaes Lossy het toezicht 'op het repareren van het cleyne orgel dat niet is verongeluckt'.[424] De werkzaamheden aan de kas werden ongetwijfeld uitgevoerd door het fabrieksambt, de toenmalige dienst van openbare werken.[425]
Op 28 december 1645 was het werk in principe klaar, zodat het stadsbestuur die dag de tweede termijn uitkeerde. De definitieve oplevering vond plaats zodra enkele vakorganisten het werk hadden onderzocht en goedgekeurd. Pas dan werd de resterende tweehonderd gulden uitgekeerd. Omdat Germer in april 1646 te Alkmaar overleed, kwam dat er niet van.[426] Jarenlang bleef die post in de *Overleveringhe*, een register van nog door de stad uit te betalen bedragen, vermeld. Toen de jaargangen in 1662 stopten, stond het bedrag nog steeds vermeld.[427]

---

[417] Hess 1774, 35-36. Verloop 2003, 7-9. Gerard Verloop meldde dat het materiaal uit deze tijd niet de gebruikelijke Van Hagerbeer-factuur vertoont. 'Waarschijnlijk heeft genoemde orgelmaker vanwege de al in opdracht genomen grote projecten te Leiden en Alkmaar zijn toevlucht moeten nemen tot ongewone maatregelen, zoals het aantrekken van een of meer andere pijpmakers.'
[418] Vlam 1965, 17. RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1834, brief 25 maart 1643.
[419] Van Dijk 2000, 48. In 1639 reisden leden van de Alkmaarse stadsregering naar Leiden om 'te vernemen naer 't werck van den orgel'.
[420] Den Hertog 1999, 49.
[421] GA Dordrecht, ANHG, KV 589-590.
[422] Bijlage 13.
[423] Hess 1774, 8.
[424] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 1, resoluties, blz. 151vo, 3 maart 1645.
[425] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 45, blz. 284, 21 februari 1645: 'Alsoo de Nieuwe Kerck is verbrant ende nootsaekelijck dient opgetimmert, is geresolverrt dat hetselfde sal gedaen werden tot laste van dese stats tresorie, ende nadien de oncosten daertoe groot sullen vallen, alsmede de fabrijck ende andere onkosten van timmeren van een nieuwt Stathuijs uijt de middelen van de Tresorije niet connen vervallen werden, is van nieuws geresolveert dat de heeren Pancras, Spiegel ende Joris Joris nevens de heeren tresorieren voor desen gecommiteert tot het benificieren van stadts incomen, ist mogelijck, de besoignes sullen met den eersten bij den hant nemen.' Wat betreft het fabrieksambt, zie De Roever z.j.
[426] NA, Archief Nassause Domeinraad Hingman, inv. nr. 736, blz. 123. Bij de Haagse Hofkapel kreeg Germer de totale aanneemsom in drie termijnen uitgekeerd, de eerste als aanbetaling, de tweede als het werk gereed was en de laatste nadat het was opgenomen.
[427] Bijlage 13.

Toch kwam het tot een oplevering, die volgens Joachim Hess in 1651 plaatsvond. Jacobus[428], de jongere broer van Germer, zorgde daarvoor.[429] Het tijdstip moet eerder zijn gevallen, want in een attest van april 1650 staat te lezen 'dat requirant [Jacobus] het orgel in de Niewe Kercke tot Amsterdam loffelijke en wel gemaeckt heeft'.[430] Het is niet bekend of deze orgelbouwer voor deze werkzaamheden werd betaald. Jacobus zal samen met Nicolaes Lossy en eventueel enkele andere keurmeesters, zoals een Pieter de Voys, de intonatie en stemming hebben voltooid.
Het resultaat mocht er zijn, zodat M. Fokkens kon schrijven: 'dit is zo heerlijk werk dat het geen andere orgel, wegens syn klank behoeft te wijken'. We mogen daaruit opmaken dat het de andere orgels niet overtrof. O. Dapper vergeleek dit werk in 1663 met het grote orgel: 'een ander, doch ongelijk kleender van pijpen, hoewel immers zo zoet van klank en geluiden, als het groot'. Nog enthousiaster was Ph. von Zesen: 'de klank die ongemeen lieflijk is, geeft het alles wat tot versiering nodig is'.[431] Deze uitspraken vielen voor de verbouwing van het orgel in 1664 en zijn dus gebaseerd op het werk dat vooral Germer heeft uitgevoerd.
Van de bouwgeschiedenis valt nog heel wat te achterhalen omdat belangrijke delen van de orgelkas met de vreemde dwarsdoorsnede, de galerij met de zich daarop bevindende kas van het zijwerk en twee windladen met windkanalen bewaard zijn gebleven. Schriftelijke bronnen bestaan er nauwelijks. Met de gegevens verzameld tijdens de restauratie van 1989 door Flentrop Orgelbouw te Zaandam, adviseur Cor Edskes en de rijksorgeladviseur Onno Wiersma kan een nauwkeurig beeld worden gevormd van de windvoorziening en de lades.[432] Daarbij redeneren we soms terug vanuit de latere situatie. Het laatste woord over de geschiedenis zal voorlopig nog wel niet worden gesproken. Er bestaan verschillende opinies, omdat de sporen in de kas soms moeilijk zijn te interpreteren. Hier zetten we eerst een en ander op een rij om daarna hypotheses te formuleren; daarbij houden we niet altijd de chronologie aan, maar halen soms details uit latere tijd erbij om duidelijkheid te krijgen.

2.6.3. De geschiedenis van de kas

Het orgel was na de kerkbrand – zo poneerde Cor Edskes in zijn historisch rapport – compleet vervangen en de huidige orgelkast werd toen nieuw gemaakt, zij het wellicht met gebruik van oudere delen.[433] De bestaande orgelgalerij zou tussen 1648 en 1651 zijn gebouwd, terwijl de kast waarin later het zijwerk stond, uit 1664 dateerde. Bij die gelegenheid zou de eigenlijke orgelkas ingrijpend zijn gewijzigd, waarbij de onderbouw een kwart slag werd gedraaid om de mechaniek voor het zijwerk een plaats te geven. Elders stelde Edskes dat de hoofdkast – met het hoofdwerk – onder supervisie van Germer tot stand was gekomen. Hij ging ervan uit dat het orgel voor 1664 een borstwerk had, dat daarna verdween.
De Amsterdamse musicoloog Erik Visser constateerde – geïnspireerd door rijksorgeladviseur Wiersma – dat de huidige kas aanvankelijk ruimte bood aan een 6-voets instrument, waarin Germer de bestaande lade had herplaatst.[434] De hoofdkast zou eerst kleiner zijn geweest dan nu; dat valt te zien aan de verlenging van de frontstijlen. Visser veronderstelde dat er na 1645 een uitbreiding tot stand kwam in twee fasen. Eerst werden de hoofdkas vergroot en de tonen C, D, E, Fis en Gis toegevoegd. Later zou nog de uitbreiding tot en met c^3 hebben plaatsgevonden. De speelkuip met draagzuiltjes en het balkon dateren uit 1651, evenals de pagodeachtige bekroningen. Toen was de verdraaiing van de onderkas ten opzichte van het hoofdwerk reeds uitgevoerd. Dit was nodig omdat de hoofdwerklade niet meer op de oude plaats paste en dus gedraaid moest worden neergelegd. De kas van het zijwerk zou oorspronkelijk voor het pedaal zijn geweest (kleiner dan de latere kast voor het zijwerk). Voor de uitbreiding van het manuaal was dan een

[428] Westenberg 1984, 21. De kerk werd op 10 juni 1648 ingewijd. Zie verder GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 2, resoluties, blz. 5vo, 28 juni 1649. Daar is een mededeling dat het koor van de kerk toen nog niet klaar was, het overige deel wel.
[429] GA Gouda, Archief kerkmeesters van de Sint Jan te Gouda, inv. nr. 317 en 318, 21 december 1648 en 18 januari 1649. Eind 1648 werkte Jacobus in de Sint Jan te Gouda waar hij werd aangeduid als 'Mr. Jacob Galtis Hagelbeer orgelmaker'.
[430] GA 's-Gravenhage, NA, inv. nr. 60, blz. 111, 7 april 1659. Onvolledig geciteerd in Vlam 1971, 285.
[431] Fokkens 1664, 209; Dapper 1663, 383 en Von Zesen 1664.
[432] Eerder is over dit orgel geschreven: Bouman 1948, Jongepier 1990 en Verhoef 2005. Flentrop Orgelbouw maakte bij de reconstructie in 1989 gebruik van bewaard gebleven delen, zoals de kas, de klavieren en de windlades. Verder is er nog rapportage: Van Oostenbrugge 1977 en Edskes 1984 (Rapport en Raamplan).
[433] Edskes 1984 (Rapport), 2, 3-4 en 37-40.
[434] Visser 2003, 46-47.

aparte lade gemaakt voor de tonen gis, a, b en h. Kortom, bijna alles wat nu nog te zien is, stamde volgens Visser uit een vroege periode. In 1664 zou dan de nieuwe zijwerkkas zijn vervaardigd, waarbij wellicht zelfs delen van de oude kas waren benut. 'Langs dit kronkelige pad moet het orgel zijn uiteindelijke gedaante hebben gekregen…'.
Op een andere plaats in hetzelfde boek liet Visser zich eveneens uit over de datering.[435] 'Bij de hoofdkast vallen de zuiltjes op die de verbinding vormen tussen kuip en front, wat een soort loggia opleverde. Ook zijn de toogpanelen kenmerkend' […]. 'De stijl is voor het midden van de zeventiende eeuw ouderwets' […]. 'Het lijkt erop dat deze elementen, samen met delen van het blinderingsnijwerk en de torenvormige bekroningen, het oudste bestand vormen'. Wie zou verwachten dat nu de conclusie werd getrokken dat dit alles op zijn laatst uit de vroege zeventiende eeuw dateert, komt verkeerd uit. Visser:

> Dit zou dan kunnen dateren van 1651, bij welke gelegenheid mogelijk ook enkele elementen van het oudere meubel zijn hergebruikt. Veel plastischer zijn daarentegen de paneelvullingen van de zijwerkkast en de ornamenten op de voetlijst van de zijgalerij. De vormgeving is hier zwieriger en meer bij de tijd. Ze doet denken aan het werk van de zuidelijke kunstenaars, actief bij de bouw van het nabijgelegen, toen splinternieuwe Raadhuis.

In 2005 zorgde Thijs Boers aan de hand van stilistische overwegingen voor nadere dateringen.[436] Hij constateerde stijlverschillen tussen de galerij en de rest van de orgelkas. De borstwering heeft een geleding door eenvoudige pilasters, voorzien van casementen en met een overkragende kroonlijst. Elk rechthoekige paneel bestaat uit een dieper liggend veld met een omlijsting van stijlen en regels. De festoenen en voluten geven het geheel een classicistisch uiterlijk. Boers nam dan ook aan dat de galerij na de brand van 1645 en nog vóór de oplevering in december is verbouwd. Het zou gaan om een vervanging van een eerdere galerij. Aparte aandacht schonk deze kunsthistoricus aan het soffiet onder de hoofdkas, bestaande uit een grote uivormige 'druiper'. Deze wordt door vergulde, gesneden banden, bestaande uit ranken met een telkens in het midden geplaatste lelie, gevat in een lijstwerk in de vorm van een *kymation*. Dit onderdeel zou dateren van voor de brand, omdat iets dergelijks ook bij andere zestiende-eeuwse orgels voorkwam (Enkhuizen en Schiedam). 'Dit zou betekenen dat Van Hagerbeer een belangrijk en beeldbepalend onderdeel heeft hergebruikt'. Boers opperde de mogelijkheid dat de orgelmaker dit onderdeel nog voorhanden had in zijn werkplaats, 'maar dat lijkt gezien de importantie van het orgel niet waarschijnlijk.'
In een nadere beschouwing onderbouwde hij een mogelijke datering. De wanden van de hoofdwerkkas bestaan uit getoogde panelen, waarbij de zwikken van de togen met elegante, symmetrisch gesneden ranken zijn versierd. De kroonlijst bestaat uit een ongeornamenteerde fries met een overkragende geprofileerde lijst. Iets terugspringend daarboven bevindt zich een opengewerkte lijst met voluten en ranken. Boven de middentoren staat het beschilderde Amsterdamse stadswapen met leeuwen als schilddragers en een keizerskroon. De tussenvelden worden aan de bovenzijde door snijwerk afgesloten, versierd met voluten en eindigend in een vogelkop. Tussen de pijpvoeten in de torens zijn gesneden vuurtongen aangebracht, die met een pen in de stokken zijn ingelaten. Op grond van dit alles zou de hoofdkast volgens Boers nog van vóór 1620 kunnen dateren, al komt het type zuilen ook voor bij meubels uit de jaren veertig. Aparte aandacht schonk Boers aan de drie torens bovenop de kas: op een achthoekige basis staan een terugspringend middendeel en een concave uivormige torenkap. Alle drie hebben ze een opengewerkte peerspits. Er zijn pilasters met daartussen boogvormige openingen. Stuk voor stuk zijn ze van overdadig snijwerk voorzien, bestaande uit rolwerk en mascarons. Elke verdieping wordt met een aantal vergulde, peervormige versieringen bekroond. De torenkappen zijn zo gesneden dat het lijkt alsof ze met leien zijn bedekt. Boers kwam tot de conclusie dat de ornamentiek zo afwijkend is van de alle andere delen van de kas – eerder lijken er overeenkomsten te zijn met de preekstoel van Vinckenbrink – dat ze in 1645 zullen zijn gemaakt.
Ook de kas van het zijwerk werd door hem in deze periode gedateerd. De paneeldeuren, bestaande uit open rasterwerk met in de bovenste panelen voluten, zijn gesneden in een kwabstijl. Het geheel wordt aan de bovenzijde afgesloten met een ajour gesneden fries, bestaande uit ranken en voluten

[435] Visser 2003, 50.
[436] Boers 2005.

met in het midden een gevleugelde engelenkop. De kas wordt door een overkragende kroonlijst en een oplopend dak afgesloten.
Boers kwam zo, al redenerende, tot de conclusie dat het hoofdontwerp uit 1645 dateert met gebruik van oudere onderdelen. Hij zag een sterke verwevenheid van de vormgeving van de galerij met andere architectonische onderdelen in de kerk.
Ten slotte, Rogér van Dijk concludeerde dat het instrument in de late zestiende eeuw was gebouwd en omstreeks 1620 gerenoveerd.[437]

> Vermoedelijk is toen de oorspronkelijke klavieromvang van FGA-g^2-a^2 vergroot met de tonen C, D, E, Fis en Gis. Om dit mogelijk te maken werd de kas enigszins aangepast door de frontstijlen van de middentoren te verlengen en deze stijlen aan de binnenzijde af te schaven. Vrijwel zeker zijn toen nieuwe tinnen frontpijpen geplaatst, waarbij mogelijk ook de indeling van het front werd gewijzigd.

Van Dijk ging er vanuit dat er in 1664 weinig bijzonders aan de orgelkas was gebeurd en dat alle onderdelen van oudere datum zijn.

2.6.4. Bouwgeschiedenis nader bekeken

Uit het voorgaande blijkt dat drie fases in de bouwgeschiedenis sporen hebben achtergelaten. Eerst was er een F-orgel met hoofdwerk en borstwerk en met wellicht een Bastrompet 8'. Germer van Hagerbeer handhaafde de situatie met hoofd- en borstwerk, maar breidde het hoofdwerk uit en leverde een nieuwe lade, terwijl hij ook nog een zelfstandig pedaal maakte met drie registers. In 1664 werd het borstwerk verwijderd en kwam er het zijwerk waarin de registers waren opgenomen uit het borstwerk en het pedaalwerk. Hier willen we op grond van nieuwe gegevens argumenten aandragen om deze fasering te ondersteunen. De dateringen en toeschrijvingen van de genoemde auteurs vertonen verschillen. Dat was onvermijdelijk omdat zij zich vooral baseerden op stilistische overwegingen. Dendrochronologisch onderzoek zou uitsluitsel hebben gegeven over de tijd waarin het hout was gekapt en zou wellicht indicaties hebben gegeven over de periode waarin bepaalde onderdelen zijn aangebracht. Een dergelijk onderzoek heeft niet plaatsgevonden.
Dat het orgel voor 1645 als een zwaluwnest tegen de wand heeft gehangen is aannemelijk. Naast de hoofdkas is een nis in de muur die later is dichtgemaakt; dit zal de oorspronkelijke toegang tot de galerij zijn geweest.[438] Er moet toen dus een klein balkon zijn geweest waarop het orgel stond. Als er al een tongwerk op het pedaal was, dan stond dit in de onderbouw van het orgel of in de buurt van de hoofdwerklade. Het geheel vertoonde dan gelijkenissen met de situatie in het zuidertransept in de Rotterdamse Laurenskerk.

Fig.2.46 en 2.47. Transeptorgel in de Nieuwe Kerk Amsterdam (Orgelarchief te Utrecht) en het transeptorgel in de Rotterdamse Laurenskerk rond 1660 (De Lorme)

[437] Van Dijk 2005, 22-24.
[438] Van Oostenbrugge 1977, 17.

In zijn rapport gaf Cor Edskes de volgende redering om aan te tonen dat er een borstwerk is geweest.[439] Hij keek daarvoor naar het wellenbord dat na 1664 bij het bovenklavier aanwezig was. Er moet echter een situatie geweest zijn waarin het voor het onderklavier was bestemd. Dat maakt het aannemelijk dat de functie van de klavieren is verwisseld. Dus was het bovenklavier eerst niet bestemd voor het hoofdwerk. Vóór 1664 moet het bovenklavier een blind balansklavier hebben gehad. Er zijn door de toetsen geregeerde wippen met een lengte van 182 mm met het draaipunt in het midden.

> Er is gebruik gemaakt zoals vrijwel overal in dit orgel van plat gehamerde stiften. De stiften zijn aan één zijde later verplaatst. Waarschijnlijk dateert dit blinde balansklavier nog uit de tijd van voor 1663 (sic).

De kleppenkast van het hoofdwerk zal voordien dus ook aan de achterkant hebben gezeten. Dat pleit voor de aanwezigheid van een borstwerk, anders zou de kleppenkast aan de frontzijde hebben gelegen. Dat de klavieren zijn omgedraaid in functie blijkt uit de gaten in het onderklavier voor het aangrijpen van het aangehangen pedaal voor de tonen c^1 t/m es^1. Het pedaal zal eerder aangehangen zijn aan het hoofdwerk dan aan het borstwerk.
In 1645 gebruikte Germer van Hagerbeer oudere onderdelen; tenminste handhaafde hij de hoofdkas en vermoedelijk ook de onderbouw met de balustrade. Eerder zagen we al dat de bedongen aanneemsom dat aannemelijk maakt en dat er geen extra kosten in rekening werden gebracht. Voordien bood de hoofdkas – zo valt nog te constateren – ruimte aan een F-orgel. Om de E-pijp in het front te kunnen plaatsen werden de stijlen van de middentoren verlengd.[440] Ook zijn de frontstijlen afgeschuind om pijpen met wijdere mensuren te kunnen plaatsen.[441] De pijpen voor C en D stonden binnen de kas en staken door een gat boven de middentoren uit. Dat zal reden zijn geweest om op de middentoren en de zijvelden opengewerkte borstweringen met kwabornament aan te brengen: zo werden de bovenranden van de pijpen aan het oog onttrokken. Het snijwerk is gemaakt door dezelfde snijwerker als dat van het zijwerk. Deze hekwerkjes benadrukten tegelijk het rijzige karakter.

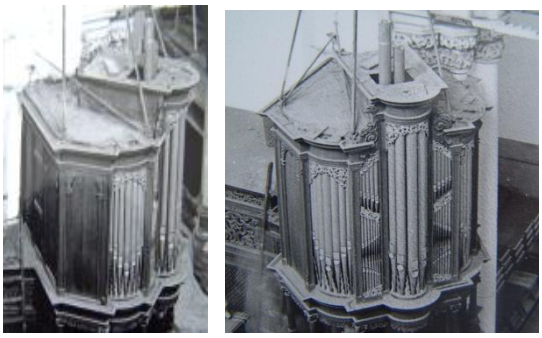


Fig.2.48 en 2.49. Foto's van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam met door het dak stekende C- en D-pijp (Flentrop Orgelbouw te Zaandam, 1978).

De oude frontpijpen werden door Van Hagerbeer gehandhaafd. In de negentiende eeuw schreef orgelmaker Bätz immers dat ze van hard tin waren. Germer vervaardigde zijn frontpijpen altijd van lood en overtrok de pijpen daarna met tinfolie.[442] De middentoren bevatte vijf en de segmentvormige zijtorens elk zeven pijpen; in de tussenvelden zijn drie etages, met in het bovenste veld vijf pijpen en daaronder spiegelvelden bestaande uit twee maal zeven pijpen. De grootste drie pijpen waren gebosseleerd. Was dit front eerder inderdaad een F-front dan zijn er teveel pijpen. Een F-orgel heeft immers 38 tonen. In de latere toestand hadden de hoogste zeven tonen een dubbelkoor en waren er dus 43 pijpen nodig (C en D binnen). Er zijn echter 47 frontpijpen. Het lijkt erop dat Germer de globale indeling van het front heeft gehandhaafd. Later zullen we nog zien dat het mogelijk is dat hij wel aanpassingen heeft gedaan om de klavieruitbreiding te kunnen realiseren

---

[439] Edskes 1984 (Rapport), 29-31.
[440] Edskes 1984 (Rapport), 9.
[441] Mededeling Cees van Oostenbrugge van Flentrop Orgelbouw te Zaandam.
[442] GAA, Arch. nr.378 kerkvoogdijarchief, inv. nr. 93, brief J. Bätz & Co, 12 september 1865: 'Bij het onderzoek der frontpijpen van het kleine orgel in de Nieuwe Kerk op gisteren is gebleken, dat zij allen van zeer hard tin gemaakt en door ouderdom grootendeels verteerd zijn. Of de drie grootste gedreven en vergulden pijpen hiervan eene uitzondering maken, is met zekerheid niet te beoordelen zonder ze uit te nemen'. Edskes 1984 (Raamplan), 9. Bij de recente restauratie is voor het frontpijpwerk gekozen voor een legering van ca. 90 % Sn, de rest Pb met toevoeging van Sb en Cu. In principe was dat dezelfde legering als Schonat bij het grote orgel had toegepast.

Met Boers nemen we aan dat de hoofdkas en de onderbouw met de spelersbak grotendeels oud zijn. Die moeten dan uiteraard vóór de brand zijn verwijderd en naderhand door Germer weer aangebracht. Tijdens de opbouw is de bovenkas in een hoek van 45^0 tegen de wand geplaatst. Op organische wijze is gezorgd voor een aanpassing tegen de schalk van de gordelboog boven de ingang van de zijbeuk. Op foto's, in 1978 genomen door Flentrop Orgelbouw, waarbij alle ornamenten bovenop de kas zijn verwijderd, is goed te zien dat de achterwand niet evenwijdig aan het front loopt, maar haaks op de muur staat. We kunnen ervan uitgaan dat de kap boven de middentoren ophoudt waar vroeger de achterwand was. Dat suggereert te meer dat oude elementen zijn hergebruikt.

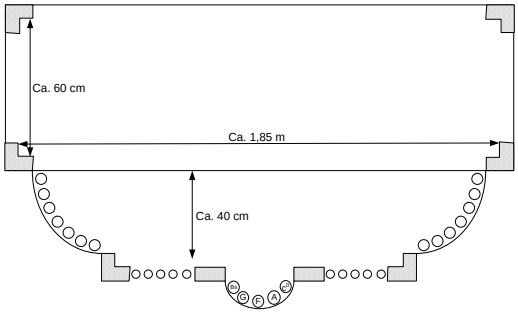


Fig.2.50. Gereconstrueerde dwarsdoorsnede van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam vóór 1646.

Ervan uitgaande dat de stijlen zijn hergebruikt, valt de dwarsdoorsnede van de oude hoofdkas (van vóór de brand) te reconstrueren. Tegenwoordig zijn de zijwanden iets naar buiten gezwenkt, zodat de hoekstijlen stompe hoeken vormen, kennelijk om de ruimte binnen de kas te vergroten. Omdat orgelkassen normaliter een rechthoekige vorm hadden en omdat de kas zich hier tegen de muur bevond, hebben we die ook in de tekening aangebracht. Op grond van enkele huidige afstanden (die niet gewijzigd zullen zijn) was er dan ongeveer 1,85 bij 60 cm ruimte beschikbaar voor de lade. In de breedte is dat meer dan genoeg, want de huidige hoofdwerklade is 155,4 cm., zodat er voldoende ruimte voor de registermechaniek overblijft (mits aan een zijde aangebracht). Een diepte van 60 cm is aan de krappe kant (De huidige hoofdwerklade is 89,4 cm). Dat is een sterke aanwijzing dat er oorspronkelijk een onder- en bovenlade is geweest. Tussen de lade en het front was er uiteraard nog ruimte voor enkele pijpen.

Fig.2.51. Het rugwerk van het orgel dat oorspronkelijk in de Sint Jan te Gouda stond (1557). (Jaap den Hertog)

Verder komt dit type front in Nederland niet voor. Wel zijn er overeenkomsten met dat van het rugwerk in de Sint Jan te Gouda (nu in Abcoude).[443] Ontbreken in Amsterdam de spitsen, in beide gevallen zijn er aan weerszijden van de middentoren spiegelvelden met daarboven een apart veld.

[443] Ook bij het grote orgel in de Bavo te Haarlem hadden de Van Hagerbeers het rugwerk gewijzigd. Er bestaan verschillende afbeeldingen van Pieter Saenredam die hier iets van laten zien. Hieruit blijkt dat er een ronde middentoren was met aan weerszijden een vlak veld vermoedelijk met spiegelvelden en daarnaast een spits en aan de zijkant een licht gebogen veld met grotere pijpen. Deze indeling vertoonde gelijkenissen met het rugwerk van de Sint Jan in Gouda. Zie Schwartz 1989, 117-119 en 207.

Het is aannemelijk dat de Van Hagerbeers de Goudse kas hebben aangepast, want het front heeft weinig gelijkenis met dat van een rugwerk à la Niehoff. Ook de gesneden koppen die zorgen voor visuele verbindingen tussen de diverse kappen vertonen gelijkenissen. In Gouda werkte snijwerker Dirck Thonisz in dienst van de Van Hagerbeers. Zou hij ook in Amsterdam een bijdrage hebben geleverd? Dat maakt het extra aannemelijk dat het front door Germer van Hagerbeer zou zijn aangepast.
De draaiing van de bovenkas zal zijn uitgevoerd tijdens de herplaatsing in de kerk. Van Hagerbeer zorgde voor aanpassingen aan de architectuur van het kerkgebouw. Het is niet zo waarschijnlijk dat deze ingrijpende verandering later (in 1650 of 1664) zou hebben plaatsgevonden, want dan moest men de hele constructie weer uit elkaar nemen. De onderkas werd verder doorgedraaid dan de bovenkas, zodat de organist voortaan in het hoekje zat weggedrukt. Dat de organist oorspronkelijk onder de middentoren zat is nog te zien aan de binnenwand van de balustrade aan de moet van de bank.
Deze verdraaiingen lijken nodig te zijn geweest om de mechaniek voor een pedaalwerk op niet al te ingewikkelde wijze aan te leggen. De pedaalkast zal zijn geplaatst op de tribune, op de plaats van het latere zijwerk. Tegelijk met deze wijziging van de kas werd de huidige galerij gebouwd voor een ruime toegang naar het orgel. Philipp von Zesen schreef in 1664: ‘Sie hat einen zimlich langen gang von eichenem holzwerke, davon auch ihr gerüste’.[444] Deze nieuwe galerij was nodig om het pedaalwerk te plaatsen. De nis voor de vroegere opgang naar het orgel verdween achter een betimmering. In de onderstaande figuur ziet men een dwarsdoorsnede van de kas, iets boven de onderlijsten. Daar valt ook te zien dat de hoofdwerklade niet evenwijdig met het front ligt, maar is gedraaid omdat ze niet tussen de stijlen paste. Gemakkelijk valt in te zien dat dit nodig was omdat de lade in de diepte stevig groter was geworden.
Ook kwamen er volgens Olfert Dapper massief eikenhouten luiken die ‘kunstig met loof en ander cierwerk’ waren uitgesneden. Het uiterlijk is moeilijk te bepalen. Er zijn enkele negentiende-eeuwse schilderijen waaruit kan blijken dat er toen een beschildering was.

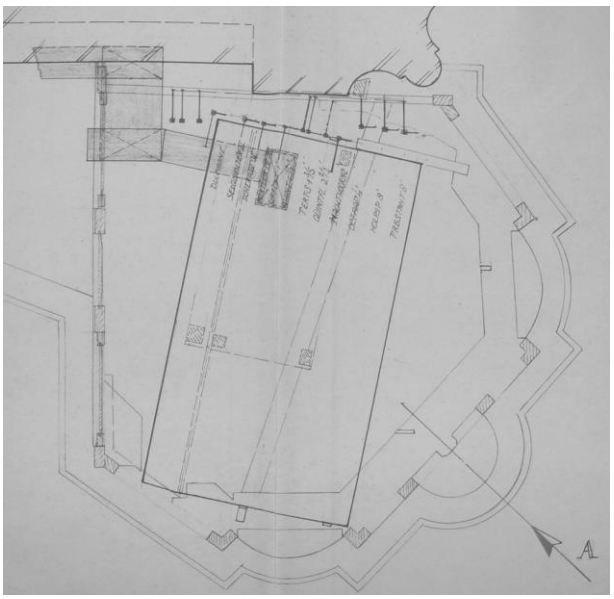


Fig.2.52. Dwarsdoorsnede hoofdwerkkas iets boven de onderlijsten van het front (Flentrop Orgelbouw te Zaandam).

2.6.5. Klavieromvang en wellenbord hoofdwerk

Oorspronkelijk zal het orgel een klavieromvang hebben gehad van FGABH….g^2a^2; na 1664 was de ambitus CDEFFisGGis….b^2c^3. Hierover zijn meerdere theorieën opgesteld. Menig argument werd naar voren gebracht onder regie van rijksorgeladviseur Onno Wiersma die al tijdens de renovatie samen met de orgelmakers alle sporen in kaart bracht.[445] Daarbij speelde het wellenbord

[444] Von Zesen 1664, 330.
[445] Onno Wiersma gaf mij in 1997 een kopie van de tekening van het wellenbord, waarvan ik gebruik heb gemaakt.

van het hoofdwerk een grote rol. Hier zetten we de belangrijkste gegevens bij elkaar, waarna we enkele gevolgtrekkingen maken.[446]
Het huidige wellenbord heeft een asymmetrische vorm: aan de ene kant heeft het een rechte zijde. Aan de andere kant is een gebogen vorm. Deze (ongebruikelijke) asymmetrie was nodig omdat het klavier aan het ene uiteinde van de lade zat. Dat maakt al meteen duidelijk dat het van 1645 is. Voordien lag de hoofdwerklade immers tussen de stijlen en zat het klavier daar midden onder. Toen zullen er aan beide zijden gebogen kanten zijn geweest.[447] Op dit bord staan inscripties, geschreven in inkt. Het gaat om notaties van toonnamen en hun octaafligging, bijvoorbeeld c^2 is 4c en F groot 1 F. Daarnaast zijn er meerdere gaten waarin walsnokjes hebben gezeten of gaten voor walsarmen. Aan dit soort sporen valt af te lezen dat de indeling van het bord is gewijzigd. Kennelijk was er na de wijziging niet genoeg plaats voor alle wellen. Vandaar dat er aan de onderkant een extra plank is voor vijf wellen, waarvan de onderste nog op een extra uitbreidingsgedeelte is aangebracht. Ook aan de bovenzijde blijkt de hele breedte niet uit te komen, want het dok van de bovenste wel is buiten het bord aangebracht. Het bord is ca. 1,57 m. breed; dat is maar iets meer dan de lengte van de windlade (1,55 m.).
De vraag is uiteraard wat de redenen waren voor de veranderingen. Wiersma meende dat gs^2, b^2, h^2 en c^3 pas later zijn toegevoegd. Of waren de wijzigingen nodig om het windkanaal dwars door het bord naar het hoofdwerk te laten lopen? Het is aannemelijk dat er in 1664 wijzigingen plaatsvonden, want toen werden in elk geval de wippen van het blinde klavier van het bovenklavier met de wellen verbonden. Uiteraard diende het wellenbord aan de achterkant van de hoofdwerklade te zijn geplaatst omdat daar de ventielkast zat. Ook was vanaf toen een windkanaal dat aan de zijkant door het bord heenliep. Dat maakte dat men via een omweg bij de laatste vijf ventielen diende te komen. Voor de overbrenging langs het kanaal waren meerdere hulpwellen nodig.[448]
Op het wellenbord staan notennamen geschreven, maar ook op de stokken van de hoofdwerklade (in inkt of potlood). Het is duidelijk dat de inscripties op de hoofdwerkstokken eerst na de uitbreiding tot en met c^3 zijn aangebracht, want op de stok van de Octaaf 4' staat bij de h^2 '4h' en bij de c^3 '5c'.[449] Hieronder zijn de notennamen afgebeeld in het originele handschrift (Fig.2.55a en b). Daaronder (Fig.2.56) staan de tooninscripties op de pijpen van de Prestant 16' in het orgel van de Pieterskerk te Leiden, waarvan zeker is dat dit het handschrift is van Germer. Ter vergelijking is ook het handschrift van Galtus van Hagerbeer op de pijpen van de Prestant 8' in het rugwerk van het Pieterskerkorgel afgeschreven (Fig.2.57).[450] Hoewel er verschillen zijn aan te wijzen zijn er ook veel karakteristieke overeenkomsten. Daarbij is het van belang om te beseffen dat de Leidse inscripties in lood zijn gekrast en de Amsterdamse met potlood of pen op hout zijn geschreven.
Ook hebben we afbeeldingen van inscripties opgenomen, zoals aangetroffen in het grote orgel van de Nieuwe Kerk (1669-1673).[451] Deze zijn van de hand van Jacobus van Hagerbeer of Roelof Barendsz Duyschot (Fig.2.58) en verschillen nogal van de andere handschriften (vooral de Fis en Gis en de anders gevormde h).
Ondanks de onderlinge verschillen tussen de letters op het wellenbord en de hoofdwerklade zijn er te weinig gelijkenissen met het handschrift van Jacobus van Hagerbeer of Roelof Duyschot bij het grote orgel (Fig.2.58) om aan te nemen dat ze uit 1664 dateren. De verwantschap is nog het grootst met het handschrift van Germer van Hagerbeer.

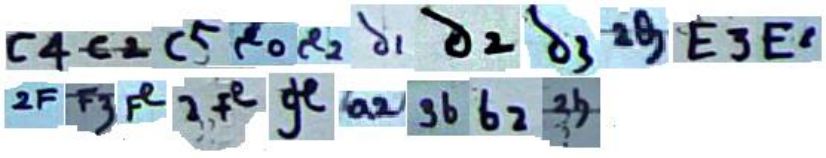


Fig.2.53a. Inscripties op het wellenbord van het hoofdwerk van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (geschreven met inkt en nagetekend door Onno Wiersma).

[446] Ik maakte ook gebruik van aantekening uit het archief van de rijksorgeladviseur, opgemaakt door Onno Wiersma en Rudi van Straten, maar trok mijn eigen conclusies.
[447] Het is aannemelijk dat het oude wellenbord (van vóór 1645) niet is hergebruikt, want dan zouden er minstens stukken zijn ingezet.
[448] Het is onbekend of dit kanaal er al in 1645 zat of dat het later werd aangebracht.
[449] Staten, opgemaakt door Flentrop Orgelbouw, zijn aanwezig in het archief van de rijksorgeladviseur te Zeist.
[450] Gegevens ter beschikking gesteld door Jan van Biezen te Wassenaar,
[451] Mensuurstaten opgemaakt door Cor Edskes en Onno Wiersma, aanwezig in het archief van de rijksorgeladviseur te Zeist.

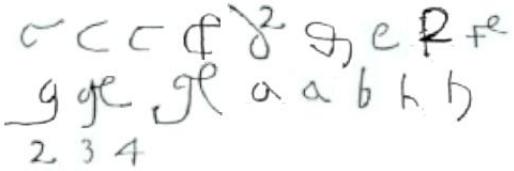


Fig.2.53b. Inscripties zoals geschreven op de hoofdwerklade van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (geschreven met rood potlood of inkt) (Archief rijksorgeladviseur).

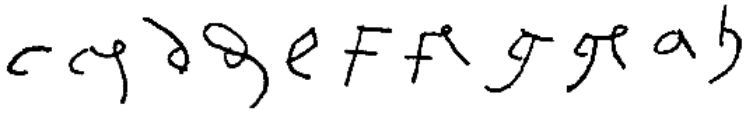


Fig.2.54. Inscripties op de Prestant 8' van het rugwerk in het orgel in de Pieterskerk te Leiden (Nagetekend door Jan van Biezen).

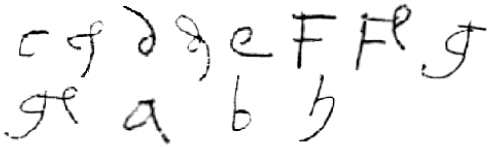


Fig.2.55. Inscripties op Prestant 8' van het hoofdwerk in het orgel in de Pieterskerk te Leiden (Nagetekend door Jan van Biezen).

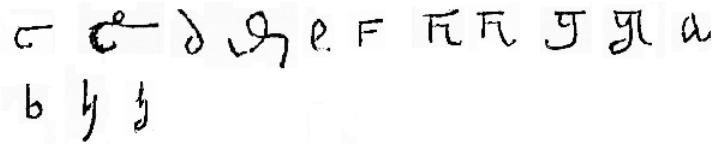


Fig.2.56. Inscripties op het pijpwerk van het grote orgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Van Hagerbeer/Duyschot, 1669-1673) (Nagetekend door Cor Edskes).

Na 1664 had het hoofdwerk een lade-indeling met C, D, E, F, Fis, G en Gis in het midden. E, F, Fis, G en Gis stonden immers in de middentoren en de frontpijpen voor C en D in de buurt daarvan in de kas. Het tenorgedeelte was aan de uiteinden van de lade met aan weerszij in het midden Bes en A. Deze pijpen stonden in een tertsenreeks opgesteld: d^0-fis^0-bes^0-d^1 en c^0-e^0-gis^0-c^1 aan de ene kant en de andere kant op dezelfde wijze: in het midden A en daarnaast H tot en met cis^1. Hiertussen bevonden zich de pijpen (verdeeld in C en Cis-kant) van het eengestreepte octaaf en het tweegestreepte octaaf. Dit is een gebruikelijke en logische indeling.

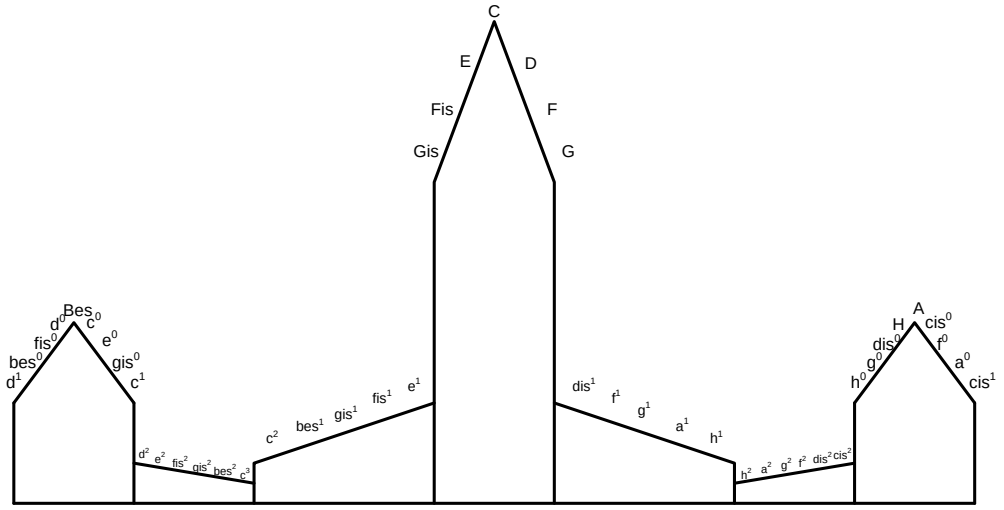


Fig.2.57. Lade-indeling hoofdwerklade transeptorgel Nieuwe Kerk te Amsterdam.

De inktinscripties op het bord maken duidelijk dat er twee toestanden zijn geweest, de huidige en een eerdere. Daaruit blijkt dat het middendeel drie posities naar rechts is verschoven:

Eerder:				G	F	D	C	E	Fis	Gis
Huidig:	G	F	D	C	E	Fis	Gis	e^1	fis^1	gis^1

Fis en de Gis waren er dus al eerder, terwijl de bijbehorende toetsen – daarop komen we nog terug – toch als semitoetsen zijn aangebracht en niet als gewone boventoetsen. In de latere toestand had de C geen wel, want de abstract ging rechtstreeks naar het ventiel. Er was een asymmetrische toestand: als het wellenbord dezelfde vorm had als nu, waren er links van de wel voor de G drieëntwintig cancellen beschikbaar. Er waren voor de cis-kant echter maar twintig plaatsen nodig. Door later naar links op te schuiven was er symmetrie en kwamen er aan beide zijden evenveel abstracten.
Naast de wellen staan aan de kromme zijde inktinscripties. Na de inscripties van Fis en Gis komen er negentien wellen die als volgt zijn genoteerd:

bes^1 gis^1 fis e^2 [d^1?] c^3 [b^0?] gis fis e^1 c^2 ? fis^0 d^0 c^0 e^0? ? c^1?

Omdat de c^3 voorkomt, moet er in deze eerdere toestand dus een omvang van C tot en met c^3 zijn geweest. Helaas missen we aanduidingen voor gis^2, bes^2, en h^2 die meer zekerheid zouden geven. In de reeks hebben we meerdere vraagtekens moeten plaatsen, waar toonnamen niet duidelijk zijn te lezen of zelfs ontbreken. Soms missen we octaafnummers. Ervan uitgaande dat de lade in C- en Cis-lade was verdeeld, zouden Bes c^0 d^0 e^0 fis^0 gis^0 bes^0 c^1 d^1 e^1 fis^1 gis^1 bes^1 c^2 d^2 e^2 fis^2 gis^2 bes^2 c^3 aan deze kant moeten staan. Dat zijn dus twintig plaatsen. Daar komt nog bij dat de oude situatie onlogisch overkomt. Op grond van wat er staat te lezen en op grond van logica zou men iets verwachten in de trant van:

	bes^1 gis^1 fis^1 e^1 d^1 [c^1?]	c^3 bes^2 gis^2 fis^2 e^2 [d^2] c^2	bes^0 fis^0 d^0 c^0 e^0 gis^0 [c^1]
Latere situatie:	d^1 e^1 fis^1 gis^1 bes^1	c^3 bes^2 gis^2 fis^2 e^2 d^2 c^2	gis^0 e^0 c^0 Bes d^0 fis^0 bes^0 d^1

Aan dit overzicht valt af te lezen dat de Bes ontbreekt (die oorspronkelijk in de middentoren heeft gestaan, maar daar vanwege de Gis zijn plaats moest afstaan). Zo ook de d^2, want op het bord wordt de e^2 door de c^2 gevolgd (en er is geen tussenruimte beschikbaar). Ook is de plaats van de c^1 niet duidelijk, die zou aan de buitenkant hebben gelegen.
De oorspronkelijke situatie aan de andere kant van het bord is nog minder duidelijk. In een symmetrische toestand zou aan de andere zijde komen te staan:

a^1 g^1 f^1 dis^1 a^1 [cis^1] h^2 a^2 g^2 f^2 dis^2 [cis^2] h^1 f^0 cis^0 H dis^0 g^0 h^0 [cis^1]

Latere situatie:
cis^1 dis^1 f^1 g^1 a^1 h^2 a^2 g^2 f^2 dis^2 cis^2 h^1 h^0 g^0 dis^0 H A cis^0 f^0 a^0

Op grond van het voorafgaande zijn er twee mogelijkheden. De eerste is dat in de eerdere situatie gis^2, bes^2, h^2 en c^3 ontbraken en dan is de inscriptie ‘c5’ niet juist.[452] Om ruimte te creëren voor de twee nieuwe tonen schoof men later alles twee plaatsen op. Een andere mogelijkheid is dat de lade oorspronkelijk een asymmetrische indeling heeft gehad en dat de Bes en de d^2 aan de andere kant van de lade waren gesitueerd. Dat is mogelijk zolang de bijbehorende prestantpijpen maar niet in het front stonden.
Gezien het gebruikte handschrift is de eerdere toestand door Germer van Hagerbeer opgeleverd. Een klavieromvang van C tot en met a^2 kwam bij hem nog voor, hoewel hij bij zijn nieuwe werken meestal uitging van C tot en met c^3. In het orgel van de Pieterskerk te Leiden liep het hoofdwerk tot en met a^2, het rugwerk en het bovenwerk liepen tot en met c^3. We zullen nog zien dat de klavieromvang van het bovenwerk van het grote orgel in de Oude Kerk in 1659 door Jacobus van Hagerbeer werd uitgebreid van F naar C, terwijl a^2 de bovengrens bleef. Het duurde tot 1682

[452] De 5 is overigens ook niet volledig uitgeschreven, de haal naar beneden is niet meer aanwezig. Tegelijk is de vorm van het bovenste deel duidelijk afkomstig van een 5.

alvorens dat veranderde. Dat dan wel Fis en Gis door Germer in de klavieren zouden zijn aangebracht was minder gebruikelijk. Bij hem is geen ander voorbeeld bekend van een dergelijk kort octaaf. Ook de mechaniek en de plaatsing van de toetsen wekken de indruk dat het om een latere toevoeging gaat.
Uit het voorgaande mag blijken dat het orgel waarschijnlijk al vóór 1664 een klavieromvang had tot en met c^3. Klopt onze hypothese over de oorspronkelijke indeling van het wellenbord, dan is de frontindeling dus tussen 1645 en 1664 drastisch gewijzigd. Uiteraard stonden in de middentoren toen dezelfde tonen als later: E F Fis G Gis, terwijl C en D ook toen in de kas hebben gestaan. In de zijvelden staan nu zeven pijpen. Dat zal ook toen het geval zijn geweest, want het front was in de breedte niet gewijzigd. De pijpen van de tenorligging stonden hier toen ook, maar dan wel gespiegeld ten opzichte van de latere situatie. Daar komt bij dat de A en de Bes niet in het front waren geplaatst. De pijpen van het eengestreepte octaaf stonden in de tussenvelden en waren eveneens gespiegeld ten opzichte van de latere toestand. Dat is vreemd omdat de huidige indeling van het front logisch oogt. Er moet dan ook een ingrijpende operatie hebben plaats gevonden waarbij de ornamenten zijn aangepast om de grotere pijpen van het eengestreepte octaaf om te wisselen. Omdat deze frontindeling zo onlogisch lijkt kan men zich afvragen of Germer van Hagerbeer eerst een indeling had gemaakt en of hij dan wel zijn broer Jacobus later heeft ingezien dat het beter anders kon worden gedaan.
Hoewel onze analyse niet veel zekerheden oplevert, is ze van belang omdat in de literatuur hypotheses naar voren zijn gebracht die niet houdbaar blijken te zijn.[453] De hier volgende opmerking van Erik Visser is zeker te stellig: ‘Uit het wellenbord van het hoofdwerk valt op te maken dat de uitbreiding naar boven later is uitgevoerd dan de uitbreiding naar beneden’. Of Germer al vanaf het begin van zijn werkzaamheden van plan was om tot c^3 te gaan met de klavieromvang is niet duidelijk, wel dat hij meteen een Fis en Gis had voorzien.

2.6.6. Pedaal, omvang en wellenbord

Voordat het zijwerk werd geplaatst, was het pedaal aangehangen aan het hoofdwerk en was er een pedaalkoppel met een omvang van C tot en met dis^1. In de huidige situatie zijn er koppelarmpjes tot en met h^0. Voor de tonen c^1 tot dis^1 waren er oorspronkelijk wippen met perkamenten scharnier die later zijn weggenomen. Dat valt zelfs nog aan het pedaalklavier af te lezen, want aan de achterzijde van het pedaal is te weinig ruimte om plaats te bieden aan een omvang tot en met e^1. De huidige toets ligt scheef en is uitgevoerd alsof het een boventoets is gezien het feit dat het onderbeen van de veer op het fundamentbord rust. Voor het overige zijn de veren bij de ondertoetsen immers in een houten blok gevat. In de buurt van ds^1 en e^1 is bij de verticale achterregel een gat gezaagd waar een blokje hout is ingezet om het achtereind van de toets zo dicht mogelijk richting e^1 te laten scharnieren. In de regel aan de voorkant is het gat voor de dis^1-toets later dichtgezet.
Praetorius noemde in 1619 meerdere voorbeelden van Duitse orgels met omvangrijke pedalen, die dan echter altijd van C tot en met e^1 liepen (vermoedelijk zonder dis^1).[454] Ook in Nederland zijn er uit later tijd gevallen bekend, stuk voor stuk uit de omgeving van de Van Hagerbeers. Het pedaal van het Zuiderorgel in de Bavo te Haarlem, waarschijnlijk door Germer aangelegd, had dit bereik.[455] In Enkhuizen bleef een bestek bewaard, vermoedelijk ingediend door Germer, waarin wordt gerept van ‘het pedael klauier van onder c tot de middelste elim’.[456] In het orgel van de Laurenskerk te Alkmaar liep het pedaal zelfs tot en met f^1, maar die f was nodig om te kunnen transponeren.[457] De hoogste pedaalnoot in het orgel van Hans Goldfusz voor het Huis te Honselaarsdijk (1646) was eveneens e^1, wellicht naar voorbeeld van het instrument in de Haagse Hofkapel, een werk van Van Hagerbeer.[458] Dit instrument ging in vlammen op en werd door een

[453] Visser 2003, 46-47 en Van Dijk 2005, 22-24.
[454] Praetorius 1619 II, 186 (Bückeburgh) en 200 (voorbeelddispositie).
[455] Van Nieuwkoop 1988, 328. Van Biezen 1995, 288.
[456] Jongepier 1991, 104.
[457] Van Biezen 1995, 289-290. Bijtelaar 1975, 92. Het orgel in de Oude Kerk te Amsterdam kreeg in 1700 een pedaalomvang tot f^1, evenals het orgel in de Nieuwe Lutherse kerk te Amsterdam. GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 785, ingekomen stukken.
[458] Vlam 1971, 140. ‘Dat klavier sal men pedaliter gebruycken tot het tweede E.la.my’.

instrument van Goldfusz vervangen die zich daarbij lijkt te hebben georiënteerd op het verdwenen Hagerbeerorgel. Dit valt ook af te lezen aan de klavieromvang die begon op F_1.
Niet alleen de omvang was speciaal, ook het feit dat er altijd een pedaalwellenbord is geweest. Dat dient nu alleen nog voor een (tamelijk overbodige) koppeling.[459] Achter het pedaalklavier ligt binnen de kast een blind klavier waarop de toetsen aangrijpen. De armen ervan zijn voor de benedentoets 486 mm lang en voor de boventoets 506 mm. Deze armen hebben aan de bovenzijde koperen oogjes waardoor de abstractdraden zijn gevoerd die op hun beurt met de armen van het koppelwellenbord zijn verbonden. Vanaf dit bord lopen abstracten verticaal naar boven naar wippen die aan één zijde scharnieren. Het scharnier bestaat uit een strook perkament, die onder een hoek van 90^0 is vastgezet. Deze wippen zijn 21 cm lang en worden dunner in de richting van het scharnier. Het abstract vanaf het wellenbord grijpt de wip aan op ca. 138 mm. In het midden van de wip is een kleine sleuf, waarin een asje. In het asje bevindt zich een dubbel plaatje messing dat om het abstract is gewerkt. Op een afstand van 205,5 mm van een perkamenten scharnier loopt de verbinding naar de toets van het onderklavier. Het is niet duidelijk hoe de abstracten vanaf de pedaaltoetsen oorspronkelijk verliepen. Ook op dat punt is nader sporenonderzoek gewenst.
Wat duidelijk mag zijn is dat deze hele constructie ooit bedoeld moet zijn geweest voor het bedienen van een pedaallade, die zelfstandig bespeelbaar was. Als het alleen om een aangehangen pedaal was gegaan dan was een wellenbord niet nodig geweest, omdat men dan vaste verbindingen met de manuaal toetsen had kunnen maken.

2.6.7. Claviatuur

De claviatuur van het transeptorgel is bepaald uniek, al was het maar omdat zo weinig oude klavieren bewaard zijn gebleven. Het is moeilijk te bepalen uit welke tijd de klavieren dateren. Het onderklavier was aanvankelijk voor het hoofdwerk bestemd en het bovenklavier voor het borstwerk.[460] Misschien is een gedeelte ouder dan 1646. Fis en Gis lijken later te zijn toegevoegd. Hiervoor is een nogal ingewikkelde mechanische constructie bedacht, met toetsen als boventoetsen op de boventoetsen.
Qua vormgeving zijn beide manualen nagenoeg aan elkaar gelijk. Het toetsbeleg bestaat uit een geelbruine gespikkelde slijtvaste houtsoort die wortelbruyère wordt genoemd.[461] Het beleg is van kop en staart gescheiden met een dikte van ongeveer 3 mm.[462] De staarten zijn ongelijk van lengte. De boventoetsen zijn met ebbenhout belegd. Dit is een geschikt materiaal omdat het niet gevoelig is voor wormstekigheid.[463] De afstand tussen de bakstukken bedraagt 65,2 cm, de breedte van het kleine octaaf was 16,8 cm.[464] In beide manualen waren toetsen voor Fis en Gis, liggende in de toetsen van D en E. De ruimte werd vrijgemaakt door die toetsen gedeeltelijk uit te zagen. Dat een kleiner speelvlak ontstond, maakte niet uit omdat het usance was bij het spelen alleen het voorste deel van de boventoets te benutten.[465]
Volgens Cor Edskes waren de klavieren oorspronkelijk in eiken ramen gevat. Die zijn echter aan de achterzijde afgezaagd, vermoedelijk om ruimte te creëren. Het bovenklavier fungeerde – in elk geval na 1664 – als balansklavier.[466] Ook voordien was dit systeem er, al waren de toetsen toen langer. Bij de ondertoetsen ligt het balanspunt nu op 21,5 cm vanaf de voorkant, oorspronkelijk was dit 24,4 cm. De toetsen lopen tussen platte messing stiften.

---

[459] Onno Wiersma vroeg zich af of er bij de koppelwellenbord ooit wellen voor de c^1 tot en met dis^1 of e^1 zijn geweest. Mocht dit niet zo zijn dan is dit wellenbord uit 1664. Aantekening in archief rijksorgeladviseur te Zeist.
[460] Edskes 1984 (Rapport), 34-35.
[461] 'Wortel' betekent dat het gesneden of gezaagd is uit knollen die als wratten tegen een stam aan kunnen groeien. Bruyère hout is afkomstig van een heideplant die rond de Middellandse Zee groeit.
[462] Bij de restauratie in 1984 dacht men eerst dat het beleg in 1948 was aangebracht zo nieuw zag het eruit. Mededeling C. van Oostenbrugge te Zaandam.
[463] Van Heurn 1804 II, 29.
[464] Brombaugh 1992, 33. De breedte van het octaaf op het orgel van Esaias Compenius in de Frederiksborg te Hillerød bedraagt 16,1 cm. Bij het Van Covelensorgel in Alkmaar is die breedte 17,0 cm. Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B).
[465] Bij het hoofdwerkklavier zijn de toetsen voor D en E onder 38.3 mm lang en boven 37.8 mm; de toetsen voor Fis en Gis zijn onder 32.8 mm lang en boven 29.7 mm. Bij het onderklavier zijn de toetsen voor D en E onder 39.0 mm en boven 36.7 mm lang; de toetsen voor Fis en Gis zijn onder 35.1 mm lang en boven 33.1 mm.
[466] Een staartklavier bestaat uit toetsen waarvan het draaipunt zich aan het achtereind (staart) van de toets bevindt, en bij een balansklavier is het draaipunt ongeveer in het midden.

Onno Wiersma heeft geponeerd dat de klavieromvang pas later tot en met c^3 was uitgebreid en dat de toetsen voor gis^2, bes^2, h^2 en c^3 achteraf zijn toegevoegd. Het klavier zou dus eerst een omvang van C tot en met a^2 hebben gehad (de gis^2 ontbrak uiteraard). Opvallend is echter dat de eventueel bijgemaakte toetsen er in elk geval niet anders uitzien dan de andere toetsen. Ook zouden de bakstukken versmald moeten zijn. Het ligt voor de hand dat beide klavieren in dat geval verschoven waren om het geheel weer symmetrisch tussen de stijlen te laten passen. Ook het gebruikte materiaal levert hier argumenten. Wortelbruyère was een zeldzaam product en zal later niet zo gemakkelijk voor een uitbreiding van het klavier beschikbaar zijn geweest. Deze constatering geeft twee mogelijkheden: òf de klavieren zijn in hun geheel achteraf geplaatst, of ze liepen meteen al van C tot en met c^3.
De toetsen voor Fis en Gis zijn als subsemitoetsen aangebracht. Het zal moeite hebben gekost om ze aan te brengen. Bij het bovenmanuaal zijn de toetsen voor D en E verlaagd. Door middel van een houten blokje heeft men op de achterzijde van de toets de verbinding met de bovenliggende wip tot stand gebracht. De toetsen voor de Fis en Gis liggen iets hoger dan de overige toetsen. De corresponderende wippen konden niet tussen de andere worden geplaatst. Vandaar dat voor beide wippen in de bovenregel twee uitsparingen zijn gemaakt precies boven de wippen voor de D en de E.
Uiteraard kwamen de toetsen van het ondermanuaal precies boven die van de D en E terecht. Daarom kon men geen ‘gewone’ stekers gebruiken. Vandaar dat men voor de stekers aan de bovenkant van de subsemitoetsen een plat geslagen messing strip aanbracht. Deze loopt door uitsparingen in de toetsen voor D en E naar de subsemitoetsen. Omdat de mechaniek voor de pedaalkoppel problemen leverde zijn de toetsen voor D en E voorzien van een met messing versterkte u-bocht. Bij de Fis en Gis is afgezien van een pedaalkoppel.
De klavieren konden door middel van een schuifkoppel met elkaar worden verbonden. Binnen de kas waren daarvoor aan de toetsen van het bovenmanuaal eikenhouten haken bevestigd. De toetsen van het onderklavier hadden aan de bovenkant haken. Trok men het bovenklavier een halve duim naar voren dan grepen de haken in elkaar en namen de ondertoetsen de boventoetsen mee. Uiteraard mocht de diepgang van beide toetsen niet te veel van elkaar afwijken. Op het raam van het ondermanuaal zaten voor de begrenzing van deze koppel stuitingen. Dit systeem werkt simpel en betrouwbaar, zolang men maar niet koppelt onder het spelen. Bij de toetsen van D en E werden de houten haken van de schuifkoppel vervangen door metalen exemplaren. Bij de Fis en Gis is afgezien van een manuaalkoppel, omdat de ruimte daarvoor ontbrak.

2.6.8. Pedaalklavier en -mechaniek

Het pedaalklavier had in 1646 een omvang van C tot en met dis^1. In 1664 werd het gewijzigd en kwam er een e^1.[467] De toetsen zijn opvallend smal: één Rijnlandse duim. Omdat de deling 36 mm is, zit tussen de ondertoetsen nog geen halve duim ruimte. De afstand van de buitenkanten van toets C tot e^1 is 100,7 cm. De totale lengte van de benedentoets vanaf het achterbord tot aan het voorbord is 32 cm. De ruimte voor het speelvlak is niet groot, want bij de diatonische toetsen blijft 23 cm over, omdat de boventoets 9 cm lang is.[468] De ondertoetsen liggen in rusttoestand aan de voorkant iets hoger dan achter bij de stiften. De schaatsvormige boventoets is uit één stuk en heeft bijna dezelfde lengte als de ondertoets en steekt 7 cm boven de ondertoetsen uit. Aan de achterzijde lopen de toetsen in messing stiften, terwijl er onder de toetsen messing bladveren liggen. De diepgang van de toets bij het voorbord bedraagt 1,8 cm.
We zagen al dat er in de onderkast een blind klavier was. De vrije uiteinden van de pedaaltoets rust op de voorzijde van de toets van het blinde klavier. De toetsen $C\text{-}fis^0$ van het blinde klavier zijn voorzien van een dun metalen verlengstuk dat (nu) tussen de dicht op elkaar staande stekers van het zijwerk doorloopt. Op de toetsen van het blinde klavier zijn messing oogjes aangebracht, waaraan abstracten zijn bevestigd die in verbinding staan met het wellenbord. De wellen hebben aan de andere zijde messing trekdraden en abstracten, die omhoog gaan naar hefbomen. Deze

[467] De gegevens over het pedaal zijn afkomstig uit Edskes 1984, 34 en uit losse aantekeningen van C. van Oostenbrugge uit Zaandam, die hij mij in 1997 ter beschikking stelde.
[468] Bruggaier 1959, 15. Bruggaier heeft de toetsmaten van Schlick voor het pedaal berekend: lengte pedaaltoets 30,8 cm, drie naast elkaar liggende toetsen 18,3 cm, de boventoetsen ongeveer $^1/_5$ van de lengte van de ondertoetsen.

hefbomen scharnieren met hulp van stukjes perkament, die onder een hoek van 90^0 zijn vastgezet in een regel. Aan de voorzijde zijn messing trekdraden bevestigd, die in de toetsten van het onderklavier zijn gehaakt.
De nieuw aangebrachte toetsen voor de Fis en Gis maakten geen deel uit van het pedaalklavier, de scharnierpunten liggen binnen de orgelkast. De twee hefbomen voor D en E zijn apart onder de hefboomregel aangebracht, recht onder die voor de Fis en Gis. Hierdoor zijn de laatste niet rechtsreeks met een trekdraad vanaf het wellenbord te bereiken. In plaats van trekdraden zijn twee gaffels aangebracht die tussen hun armen ruimte laten om de hefbomen van D en E te bewegen.

2.6.9. Hoofdwerklade

De lade van het hoofdwerk moet door Germer zijn gemaakt. De omvang ervan gaf een extra reden om de hoofdkas te draaien. De lade paste immers door haar grotere diepte niet meer tussen de stijlen van de kas. Dit was geen 'Bohlenlade', maar één ongedeelde lade. Dat is opvallend omdat Germer gewend was met boven- en onderlades te werken, zoals in zijn orgels in Leiden en Alkmaar. Ook in de door hem en zijn vader verbouwde kleine orgels te Leiden en Haarlem kwamen steeds onder- en bovenlades voor.
De wijze van construeren was eerder toegepast bij de lade van het Eekmanorgel in Midwolde, bij de rugwerklade van het voormalige Utrechtse Nicolaï-orgel (Cornelis Gerritsz 1547) en bij de lades in het grote orgel in de Pieterskerk te Leiden die door Galtus en Germer van Hagerbeer waren gemaakt.[469] Men ging als het ware uit van de scheiden die aan de uiteinden met blokjes aan elkaar werden verbonden. Om het geheel bij elkaar te houden, zijn aan beide lange zijden van de lade eiken regels gelijmd. De boven- en de onderzijde van de cancellen zijn gesponseld. Alles is met houtpennen verstevigd. Een dergelijke lade kan worden beschouwd als een optelling van gescheiden cancellen. Relatief gemakkelijk kan een uitbreiding van de klavieromvang tot stand komen: nadat men scheiden had toegevoegd zette men een nieuwe en langere regel er tegenaan. De stokken werden vastgeschroefd met messing schroeven met grote rechthoekige koppen. Tussen schroefkop en hout was een messing plaatje aangebracht.[470] De speelventielen waren met leren scharnieren aan de bovenzijde van de ventielkast vastgelijmd, met daar overheen een dekplaat.[471] Om het gewicht te reduceren, waren de ventielen aan de zijkant afgeschuind. De messing ventielveren hebben één winding. De afstand van het ventieloogje tot de voorkant van het ventiel bedraagt bijna $^1/_7$ van de totale ventiellengte.

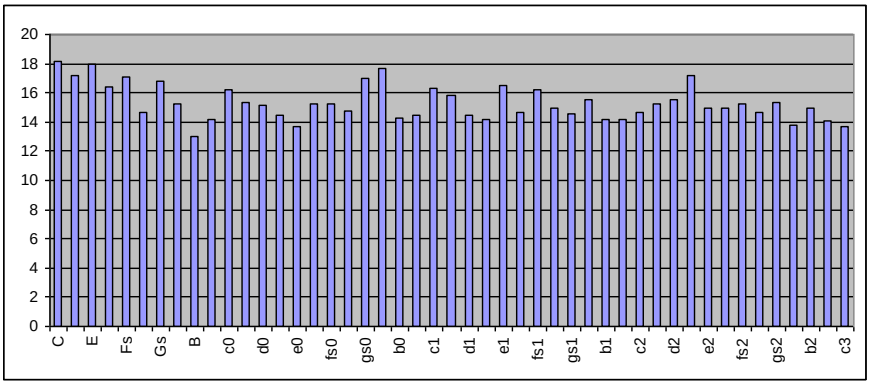


Fig.2.58. Cancelbreedtes hoofdwerklade (in mm) transeptorgel Nieuwe Kerk, huidige toestand (Gegevens Flentrop Orgelbouw te Zaandam en RACM te Amersfoort).

De hoofdwerklade heeft 47 cancellen; er is dus één blinde cancel. Opvallend is de tamelijk starre mensuur bij de cancelbreedte die ligt tussen de 13,0 en 18,2 mm. Dat begon in het midden van de zeventiende eeuw al ongebruikelijk te worden. Germer liet de breedte van de cancellen in het grote

[469] Van de Linde 1999, 160.
[470] Jongepier 1990, 67.
[471] Havingha 1727, 189. Wat betreft de lades van Van Hagerbeer in het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar: 'Nu staat hier by noch aan te merken, dat alle *ventielen*, zoo in de *windlaaden* &c gemeenlijk gevestigt worden met een *ordentelyke en bekwaame lyst*; maar zulks heeft hier, zoo het schijnt, geen plaatze konnen vinden, en is derhalven maar eenvoudig met een dubbeld stuk leer bezet geweest: om wat reedenen zulks geschied zy, weet ik niet'.

orgel in de Pieterskerk flink verlopen.[472] Daar lag de cancelbreedte bij de onderlade van het bovenwerk tussen de 45,6 en 18,2 mm en bij het rugwerk tussen de 35 en 15 mm. In het Duyschotorgel te Hendrik-Ido-Ambacht lagen de cancelbreedtes tussen de 25 mm en 15 mm; in het orgel in de Grote of Sint-Nicolaaskerk te Vollenhove (Appolonius Bosch) tussen 46 mm en 14 mm.[473] Hieruit blijkt dat elke orgelmaker in die tijd de maatvoering naar eigen inzicht heeft gekozen.
De inwendige lengte van de cancellen is 79,5 cm. Omdat de hoogte van de cancellen nogal verschillend is zijn er uiteenlopende inhouden. Globaal gesproken zijn er twee type cancellen: een kleinere met een inhoud die schommelt rond de 400 cm^3 en een type dat groter is met een inhoud die schommelt rond de 700 cm^3. Het verloop is nauwelijks afhankelijk van de toonhoogte, al hebben de drie laagste tonen de grootste inhoud.

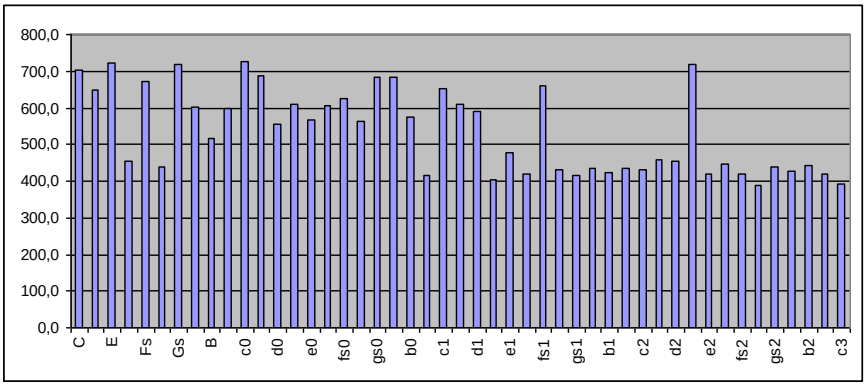


Fig.2.59. Inhoud cancellen (in cm^3) hoofdwerklade transeptorgel Nieuwe Kerk, huidige toestand (Gegevens Flentrop Orgelbouw te zaandam en RACM te Amersfoort).

Onno Wiersma beweerde in zijn aantekeningen, (archief rijksorgeladviseur) dat een uitbreiding met gs^2, bes^2, h^2 en c^3 zou zijn af te lezen aan de lade. De totale lengte is 155,4 cm, terwijl er vijf voorslagen zijn: de buitenste twee zijn 32,1 cm lang en de binnenste drie 26,7 cm. Samen is dat 144,3 cm. Bij een lengte van de lade van 155,4 cm is de lengte van de tussenliggende stijlen 11,1 cm. Als de voorslagen oorspronkelijk even lang waren, dan was de lengte 5x26,7+11,1 = 144,6 cm. De lade zou dan met 10,8 cm zijn verlengd. De cancellen die werden toegevoegd zijn 1,77 +1,58 +1,43+1,45 = 6,23 cm breed. Er blijft ruimte over voor scheiden. Het klinkt plausibel, maar is het een bewijs?
De hoofdwerkregisters waren gerangschikt naar aflopende grootte, waarbij de registers met de grootste pijpen het dichtst bij het front stonden. Hoewel dit akoestisch minder gunstig was – deze pijpen nemen het geluid van de kleintjes erachter weg – is het voordeel dat deze pijpen minder direct de wind uit de ventielopening krijgen te verwerken. Direct boven de ventielkast bevond zich het tongwerk. Het aantal registers zal bij Germer niet veel zijn afgeweken van dat van na 1664. Hoogstens zijn de stokken van grotere registers gesplitst in twee delen en werd een stem door twee kleinere vervangen. Wil men immers stokken bijplaatsen dan diende men de cancellen te verlengen, maar dan had men beter de lade kunnen vervangen.

2.6.10. Mogelijke dispositie van het borstwerk en pedaal

Het is dus aannemelijk dat onderdelen van de kas uit minstens drie periodes stammen: een deel van vóór 1640, een deel gemaakt door Germer van Hagerbeer en een deel afkomstig uit de ombouw die Jacobus van Hagerbeer in 1664 heeft uitgevoerd. En dan zouden in 1651 ook nog ingrijpende werkzaamheden zijn uitgevoerd door Jacobus. We zagen echter dat in de *Overleveringhe* de post van tweehonderd gulden is blijven staan, zodat het niet aannemelijk lijkt dat Jacobus een extra uitkering heeft gekregen.

[472] Gegevens beschikbaar gesteld door Verschueren Orgelbouw te Heythuysen.
[473] Vlagsma 1992, 218.

Eerst geven we een hypothese over de dispositie die Germer in 1646 opleverde, uitgaande van de dispositie na 1664.[474] Toen was er een hoofdwerk en een zijwerk en een aangehangen pedaal. Opvallend is dat er nu nog steeds een pedaalkoppel is, die nauwelijks zin heeft. Er is dus een situatie geweest met een zelfstandig pedaal. Germer van Hagerbeer paste daarbij een standaardbezetting toe: Trompet 8', Prestant 8' en Octaaf 4'. Dit trio kwam voor in de kleine orgels van de Pieterskerk te Leiden en van de Bavo te Haarlem, in het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar en vermoedelijk ook in dat van de Grote Kerk te 's-Gravenhage.[475] Het is dan ook waarschijnlijk dat die stemmen ook in het transeptorgel aanwezig waren.

Tabel 2.15. Dispositie transeptorgel Nieuwe Kerk na oplevering door Jacobus van Hagerbeer in 1664.[476]

Hoofdwerk	**Zijwerk**
Prestant 8'	Prestant 8'
Holpijp 8'	Quintadeen 8'
Octaaf 4'	Octaaf 4'
Gemshoorn 2'	Fluit 4'
Superoctaaf 1'	Quint 3'
Quint 1½'	Tertiaan
Quintfluit 1½'	Trompet, gehalveerd
Tertiaan	
Sexquialter	
Mixtuur IV-V	
Scherp, IV-VI	
Dulciaan 8'	**Pedaal**: aangehangen

Cor Edskes heeft met klem beweerd dat er vóór 1664 een borstwerk was. Stel nu dat de stemmen van dat werk later in het zijwerk werden opgenomen en dat ze werden gecombineerd met die van het pedaalwerk tot een dispositie met Prestant, Quintadeen, Octaaf, Fluit, Quint, Tertiaan en Trompet. Ervan uitgaande dat Trompet, Prestant en Octaaf uit het pedaal kwamen, zou dan het borstwerk de volgende stemmen hebben gehad: Quintadeen, Fluit, Sexquialter en Toesijn. Dat er vier of vijf registers waren is aannemelijk omdat tijdens de restauratie in de linker zijstijl vier ronde, gedichte gaten tevoorschijn kwamen die bestemd waren voor registertrekkers.[477]
Het is opvallend dat na 1664 op het hoofdwerk een Dulciaan stond en op het zijwerk een Trompet (verdeeld in bas- en discant). Men zou het omgekeerde verwachten. Dit valt als volgt te verklaren: toen de Trompet naar het zijwerk ging, kreeg het register er een discant bij, waarvoor Van Hagerbeer die van het hoofdwerk heeft gebruikt. Dat was een reden om de Dulciaan naar het hoofdwerk te verplaatsen.

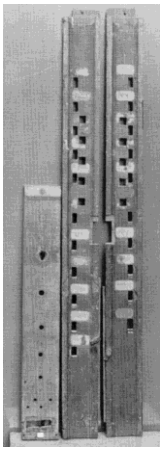


Fig.2.60. Planken met de gaten voor de registerstangen (Archief De Waal, gedeponeerd bij Grontmij te Spijkenisse).

[474] Enschedé 1905, 3. De dispositie van het transeptorgel staat in het zogeheten *Vervolg van Hess*.
[475] Van Biezen 1995, 319 en De Kler 1987, 45. Van Biezen meende dat er geen pedaalregisters waren. Duyschot maakte echter een uitgebreid pedaal waarin de drie genoemde registers waren opgenomen. Hess 1774, 21. In de Waalse Kerk te Delft maakte Johannes Duyschot aan het eind van de zeventiende eeuw een orgel met in het pedaal Prestant 8', Octaaf 4' en Trompet 8'.
[476] Hess 1906[2], 3.
[477] Visser 2003, 51. Erik Visser dacht dat deze gaten voor de pedaalmechaniek waren. Dan is het toch merkwaardig dat er meer dan drie gaten waren en dat ze aan de linkerkant zaten, want men mag aannemen dat er een aparte kast voor was buiten de onderbouw.

Deze veronderstellingen kunnen worden onderbouwd door te zien hoe in den lande de borstwerken van de kleine orgels in de loop van de tijd evolueerden. Dat had uiteraard te maken met stilistische ontwikkelingen en met groeiende technische mogelijkheden. In de zestiende eeuw waren er een of twee kortbekerige tongwerken. Dat had te maken met de beperkte ruimte, maar ook met de voorkeur die men voor deze stemmen had. Daarnaast kon er eventueel een labiaal register zijn. Geleidelijk groeide het aantal labiale registers, terwijl niet zelden het tongwerk verdween. Dit valt te illustreren aan de hand van de ontwikkelingen bij het borstwerk van het koororgel te Alkmaar.[478] In 1625 verdween de Regaal; vanaf 1660 waren er vier labiale stemmen op dit werk

Tabel 2.16. Diverse stadia van het borstwerk van het koororgel in de Alkmaarse Laurenskerk.

1545	**1625**	**1660**
Quintadeen 8’	Quintadeen 8’	Quintadeen 8’
Fluit 2’	Fluit 4’	Fluit 4’
Regaal 8’	Octaaf 2’	Octaaf 2’
		Octaaf 1’ disc I-II

Ook het borstwerk van het kleine orgel in de Pieterskerk te Leiden veranderde in de loop van de tijd aanzienlijk.[479] Dit werk had in 1567 een stevige bezetting met maar liefst drie tongwerken. Vanaf 1660 waren er alleen nog maar labiale registers.

Tabel 2.17. Diverse stadia van het borstwerk van het kleine orgel in de Leidse Pieterskerk.

1567	**1627**	**1660**
Quintadeen 8’	Quintadeen 8’	Quintadeen 8’
Fluit 2’	Fluit 2’	Fluit 2’
Schalmei 4’	Octaaf 2’	Octaaf 2’
Kromhoorn 8’	Regaal 8’	Prestant 4’ D
Regaal 8’		

We kunnen dus stellen dat het plausibel is dat het borstwerk van het transeptorgel een Quintadeen 8’ een Fluit 4’ en eventueel een Octaaf 4’ bevatte. Een Quint en Tertiaan lijken minder voor de hand te liggen, al kan het zijn dat de pijpen afkomstig waren uit een Sexquialter. Een extra aanwijzing voor de ouderdom van de Quintadeen en de Holpijp (op het hoofdwerk) was dat ze in de achttiende eeuw van boven nog waren vastgesoldeerd.[480] Dat wijst erop dat ze uit het oude bestand waren overgenomen, want Germer paste in de Pieterskerk te Leiden al losse hoeden toe.[481] Op grond van latere gegevens en onze kennis van de zestiende-eeuwse orgelbouw en redenering van hergebruik van pijpwerk kan de dispositie van het borstwerk en van het pedaal vóór en na 1641 zijn geweest zoals vermeld in Tabel 2.XVIII.

Tabel 2.18. Vermoedelijke dispositie borstwerk en pedaal van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

Voor 1641:
borstwerk: Quintadeen 6’, Fluit 3’,?, Toesijn 6’
pedaal: Trompet 6’

Na 1646:
borstwerk: Quintadeen 8’, Fluit 4’, Octaaf 4’?, Sexquialter, Kromhoorn 8’
pedaal: Trompet 8’, Octaaf 8’, Octaaf 4’

2.6.11. Mogelijke dispositie hoofdwerk

Bij het hoofdwerk zagen we dat er voor 1664 een Trompet zal zijn geweest die later door een Dulciaan was vervangen. Ook kunnen we veronderstellen dat na 1664 nog veel registers de ombouw overleefden. Op het hoofdwerk stonden toen: Prestant, Holpijp, Octaaf, Gemshoorn,

[478] Van de Linde 2000.
[479] Den Hertog 1999 (Marekerk).
[480] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 217, rekening orgelmaker J.J. Vool 1780.
[481] Van de Linde 1999, 186.

Quintfluit, Tertiaan, Quint $1^3/_5$', Superoctaaf 1', Mixtuur, Scherp, Sexquialter, Dulciaan. Het is moeilijk om te bepalen welke registers daarvan nog uit 1645 dateerden, en welke uit vroegere tijden stamden.
Door een vergelijking met andere orgels valt iets te achterhalen. De samenstellingen van de hoofdwerken van de kleine orgels in de Leidse Pieterskerk (rond 1660) en de Haarlemse Bavo (1660) – beide gerenoveerd door de Van Hagerbeers – waren nog altijd op de Hollandse orgelbouwprincipes van de zestiende eeuw gebaseerd.[482] In de eerste helft van de zeventiende eeuw waren ten hoogste Superoctaaf en Sexquialter als nieuwe elementen toegevoegd. In genoemde orgels was echter een onderlade voor het principaal en een bovenlade met een volledig fluitenkoor 8', 4', 2' en 1' en tongwerken.

Tabel 2.19. Dispositie hoofdwerken Zuiderorgel in de Haarlemse Bavo en het kleine orgel in de Leidse Pieterskerk (ca. 1660).

Hoofdwerk Zuiderorgel Haarlemse Bavo		**Hoofdwerk kleine orgel Leidse Pieterskerk**	
Prestant 8'	Holpijp 8'	Prestant 8'	Bourdon 8'
Octaaf 4'	Fluit 4'	Octaaf 4'	Fluit 4'
Superoctaaf 2'	Gemshoorn 2'	Quint $2^2/_3$'	Gemshoorn 2'
Sexquialter	Sifflet 1'	Superoctaaf 2'	Sifflet 1' I-II
Mixtuur	Trompet 8'	Sexquialter disc.	
Scherp	Kromhoorn 8'	Mixtuur	
	Vox Humana 8'	Scherp	

Na 1664 was het hoofdwerk van het transeptorgel van de Nieuwe Kerk ingrijpend anders van opzet, want het fluitenkoor was niet volledig uitgebouwd en in het prestantenkoor ontbrak een Superoctaaf. Wel waren er Octaaf 1', Quint $1^1/_3$', Quintfluit $1^1/_3$', Tertiaan en Sexquialter. Deze samenstelling kwam niet zomaar uit de lucht vallen. Dat blijkt bij vergelijking met de dispositie van het rugwerk van het grote orgel in de Laurenskerk te Alkmaar zoals die zich in enkele jaren ontwikkelde.[483] Hoewel Germer van Hagerbeer daar in 1639 twaalf registers had voorzien bleken er volgens Gerardus Havingha in de achttiende eeuw bovendien een Tertiaan en Sexquialter te zijn.[484] Uit de bronnen valt te reconstrueren dat Jacobus van Hagerbeer deze stemmen in 1650 heeft geplaatst bij gelegenheid van een grote opknapbeurt na waterschade.[485] Zelfs valt te bepalen waar ze zich in de kas bevonden, want volgens Havingha stond de Scherp op een aparte lade en was de kas aan de zijkanten verhoogd.[486] Jacobus creëerde zo op de onderlade ruimte voor de twee tertsregisters. Het blijkt dat Germer een voorkeur had voor Quintprestant en Quintfluit $1^1/_3$'. Jacobus lijkt graag de Tertiaan en de Sexquialter te hebben gedisponeerd.

Tabel 2.20. Dispositie van het rugwerk in de Laurenskerk te Alkmaar volgens contract 1639 en volgens Havingha (1723, blz. 174-175).[487]

Contract 1639:	**Havingha:**	**Contract 1639:**	**Havingha:**
Prestant 8'	Prestant 8'	Quintade 8'	Quintadena 8'
Octaeff 4'	Octaav 4'	Holpijp 4'	Fluyt 4'
Superoctaeff 2'	Super octaav 2'	Holfluytgen 2'	Fluyt 2'
Quint prestant $1^1/_3$'	Quintanus $1^1/_3$'	Quintfluyt $1^1/_3$'	Nassaat $1^1/_3$'
Micxtuier	Mixtuur III-IV	Schuffelet 1'	Siflet 1'
Scherp	Scherp IV	Schalmey 8'	Trompet 8'
	Tertie		
	Sexquialter, vanaf c^1		

In het transeptorgel werd door Jacobus van Hagerbeer de lijn van Alkmaar voortgezet, want gezien de latere situatie is het aannemelijk dat vóór 1645 op het hoofdwerk de volgende stemmen aanwezig waren:

[482] Den Hertog 1999 en Van Nieuwkoop 1988, 329-330.
[483] Den Hertog 1999 (Leiden), 50.
[484] Havingha 1727, 174-175. Steketee 1993.
[485] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 45, resoluties vroedschap, 16 april 1649 en SA Alkmaar, inv. nr. 381, stadsrekening 1652. Er was een uitgave voor lood van *f* 185.
[486] Havingha 1727, 182 en 183. De verhoging aan de zijkanten blijkt uit het rapport van Ir. P.B. Offringa, d.d. Amsterdam, 29 oktober 1980. Geraadpleegd in het postarchief van de gemeente Alkmaar.
[487] RAA, Stadsarchief, inv. nr. 1847, nr. 10, 25 oktober 1638. Havingha 1727, 174-175. Hier zijn de originele namen weergegeven.

Onderlade: Prestant 6', Octaaf 3', Mixtuur, Scherp
Bovenlade: Holpijp, Fluit, Gemshoorn, Sifflet

Germer plaatste deze stemmen op één ongedeelde lade. Hij zal er tenminste enkele registers aan hebben toegevoegd. Op grond van de latere dispositie lijkt het volgende een aannemelijk geheel dat in elk geval past bij het beeld dat we van de orgels van Germer hebben.

Prestant 8', Octaaf 4', Mixtuur, Scherp, Holpijp, Fluit, Gemshoorn, Quintfluit $1^1/_3$', Sifflet, Sexquialter, Trompet

Zo langzamerhand hebben we een idee wat Germer van Hagerbeer in 1646 zou kunnen hebben opgeleverd. Er zijn te weinig gegevens om van meer dan een hypothetisch beeld te spreken.

2.6.12. Muziekpraktijk

Over de dispositie van het transeptorgel in deze periode bestaat zo weinig zekerheid dat we afzien van een uitvoerige analyse van het gebruik van de registers. Wel gaan we hier nader in op de speeltechniek en het pedaalgebruik.
De maatvoering van de claviatuur geeft de gelegenheid meer te weten te komen over de applicatuur. De maten van klaviertoetsen in het transeptorgel wijken niet noemenswaardig af van wat van andere orgels en klavecimbels uit die tijd is overgeleverd.[488] Alle boventoetsen zijn een halve Rijnlandse duim breed, met eenzelfde breedte tussen twee opeenvolgende boventoetsen en iets grotere afstanden tussen dis-fis, bes-cis. Iedere vinger past ruimschoots op het voorvlak van de toets (een vierkant met een zijde van één Rijnlandse duim), zonder dat men de ruimte tussen de boventoetsen hoeft te gebruiken.[489] Het lag voor de hand om bij deze klavieren met de toppen van de vingers te spelen. Tijdens het spelen dienen de handen zich dan in een bijna rechte lijn vóór de toetsen te bewegen. Voor het indrukken van een boventoets is een kleine beweging naar voren voldoende.[490] De plezierige speeltrant met het lichte en expressieve toucher maakt verfijnd en precies spel mogelijk.
Gezien de maatvoering van het pedaalklavier moet het de gewoonte zijn geweest om veelvuldig met de voetspitsen te spelen. Men gebruikte dan afwisselend de linker- en rechtervoet, waarbij men als het ware doorschoof. Bij het spelen van verscheidene lange noten kon de bespeler met dezelfde voet doorschuiven. In het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt is de frequentie van de pedaalnoten in het middengebied van het pedaalklavier beduidend hoger dan die van de laagste en de hoogste noten. Zonder voortdurend bij te draaien kon men de hierboven beschreven speeltechniek gemakkelijk toepassen.
Het pedaal was vooral voor de baslijn bedoeld. De omvang van C tot en met e^1 komt immers overeen met het bereik van een geschoolde vocale bas.[491] In het recente verleden is nogal eens benadrukt dat de pedaaltrompet bedoeld zou zijn voor de tenorpartij.[492] Inderdaad biedt een omvang tot e^1 perspectieven voor het spelen van een cantus firmus in het kleine octaaf. Bij de meeste Dorische melodieën met d^0 als grondtoon is de hoogste toon een e^1.[493] De es^1 ontbreekt, want die werd in die ligging nauwelijks gebruikt, zelfs niet als bovenwisseltoon. Toch is het op grond van de orgelliteratuur de vraag of het inderdaad gebruikelijk was om de tenor op het pedaal te spelen. Van Jan Pietersz Sweelinck is slechts één zetting bekend met de melodie in de tenor en wel bij vers 2 van *Christe qui lux es et dies* met tonen in het gebied f^0 tot en met c^1.[494] Bij dat vers valt in het pedaal de Trompet te gebruiken en kan men de andere stemmen op het hoofdwerk spelen. In Van Noordts *Tabulatuurboeck* zijn zulke voorbeelden afwezig. Bij de twee verzen met de psalmmelodie in de tenor (psalm 119:7 en 8) dient deze op het manuaal te worden uitgevoerd. De

[488] Bormann 1966, 32-33.
[489] Bij het klavier van het Van Covelensorgel in Alkmaar zijn de maten van het speelvlak van de ondertoets 41 bij 24,3 mm, het oppervlak van de boventoets 68 mm. Het bovenklavier, vermoedelijk van De Swart: lengte ondertoets 110 mm, lengte boventoets 66 mm en het speelvlak van de ondertoets 44 bij 24,3 mm. Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B).
[490] Oortmerssen 2000, 122 en 129.
[491] Praetorius 1619 II, 17. Een normale tenor kwam in de Kamertoon tot de e^1 en de alt tot de g': 'Kann er höher kommen, ist es desto besser, und jm vielmehr rümblicher'.
[492] Van Biezen 1995, 96. Van Biezen stelde nadrukkelijk vast dat de Trompet 8' 'inderdaad als een basregister, een pedaalregister is begonnen'.
[493] Bruggaier 1959, 42. Bruggaier stelde dat deze omvang nodig was omdat het pedaal vooral cantus firmus-klavier was en de e de bovengrens was van de gebruikelijke koraalmelodieën.
[494] Dirksen 1997, 593 en 594 en 624. Bij het derde vers van *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* van Jan Pietersz Sweelinck ligt de psalmmelodie in de tenor. Uit de notatie bij maat 106 blijkt echter dat men dit vers manualiter speelde.

psalmmelodie beweegt zich hier tussen g^0 en g^1. Wilde men de tenorpartij toch op het pedaal uitvoeren, dan kon dat door met een 4-voets register een octaaf lager te spelen. Op de Amsterdamse stadsorgels moest dat dan met een Octaaf 4', want een tongwerk in die ligging was niet beschikbaar. Dubbelpedaal kwam niet veel voor. Aeneas Veldcamps merkte in 1726 daarover op: 'elk kender wel weet, dat het *Pedaal* maar met één *toon*, of ten hoogste met twee te gelyk kan bespeeld worden'.[495] In de achttiende eeuw was er in Holland geen levendige praktijk van dubbelpedaalspel.
De primaire functie van de Trompet, Prestant en Octaaf in het pedaal was de baslijn een eigen kleur te geven ten opzichte van de manuaalpartijen. Doorgaans had de pedaalprestant een wijdere mensuur en dus meer grondtoon dan de gelijknamige registers in het boven- en rugwerk.[496] Dezelfde soort registers was aanwezig op het hoofdwerk van het Van Hagerbeerorgel te Alkmaar zelfs in het rugwerk, bovenwerk en het pedaal. Ook was er de mogelijkheid bij aangehangen pedaal de bas extra te versterken en te belijnen.

[495] Veldcamps 1727, 16.
[496] Van de Linde 1999, 189.

2.7. Het Schonatorgel in de Nieuwe Kerk (1651-1655)

Bij de brand van de Nieuwe Kerk van 11 januari 1645 werd het grote orgel tegen de westwand prooi van de vlammen. In het volgende hoofdstuk overwegen we de mogelijkheid dat dit instrument – waarover verder nauwelijks iets bekend is – staat afgebeeld op een schilderij van Gijsbert Sybilla: een gotisch orgel met hoofdkas en rugwerk. Jan Vos herdacht dit orgel in een 'grafschrift': [497]

> Het orgel, dat onz'oor door klanken wist t'ontsluiten,
> Bevindt haar keel, helaas! Door puinstof toegedaan.
> My dunkt ik hoor in d'asch noch een van haare fluiten,
> Zy schynt, al morrend' op de brandt, geluidt te slaan:
> Maar 't komt zoo droef, zoo dof en treurigh in myn ooren,
> Gelyk de nachtuil, als zy niet dan onheil meldt.

Uit deze tekst valt op te maken dat het verbrande orgel kwaliteiten bezat. Men had dan ook behoefte aan een nieuw instrument dat tenminste met het oude kon wedijveren. Op 28 december 1645, de dag van de oplevering van het transeptorgel, sloten de thesauriers met Germer van Hagerbeer een akkoord voor een groot orgel tegen de westwand.[498] Kennelijk had Germer overtuigingskracht moeten inzetten. Mogelijk waren er twijfels aan zijn capaciteiten omdat het Alkmaarse Laurensorgel was afgekeurd. In een notarieel attest, gedateerd 5 juli 1645, verklaarden de Haagse organist Pieter de Voys en diens zoon Alewijn uit Leiden dat Germer de orgels in 's-Gravenhage en Leiden voortreffelijk had opgeleverd.[499] Diende deze verklaring om aan de stadsregering duidelijk te maken dat deze orgelmaker de aangewezen figuur was?
In het contract, dat Germer met de stadsregering afsloot, stond dat hij zich verplichtte een orgel te 'maeken ende volkomen gemaekt aldaer te stellen ende fatsoeneren, gaende te maken naer eysch der konst'. Een cryptische formulering waaruit niet eenduidig valt af te leiden wat precies ging gebeuren.[500] Germer mocht handelen naar bevind van zaken. En dat terwijl het in Amsterdam gewoonte was bij een belangrijk werk een gedetailleerd bestek op tafel te leggen.[501] Een frontontwerp lag intussen al klaar. Het is niet te achterhalen of de bekende architect Jacob Van Campen toen al betrokken was en of hij het ontwerp had verzorgd. In het contract met Germer waren arbeidsbepalingen opgenomen. Voor elke werkdag ontving de orgelmaker vijf gulden, zijn knechten drie gulden. Na een succesvolle oplevering volgde een verering.[502]
Het overlijden van Germer in april 1646 zorgde voor een kink in de kabel.[503] Was de opgaande lijn van vakmanschap en artisticiteit doorgevoerd, dan zou hier zeker een meesterwerk zijn neergezet. Het mocht niet zo zijn. De 64-jarige Galtus van Hagerbeer, die met zijn zoon Jacobus het werk aan het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar had voltooid, probeerde vermoedelijk deze Amsterdamse opdracht over te nemen. Dat zal de reden zijn geweest dat hij aan de vroedschap van Amersfoort in april 1646 een verklaring vroeg dat het orgel in de Joriskerk door hem naar hun volle tevredenheid was verbouwd.[504] Twee weken later vertelde Pieter de Voys aan een notaris dat Galtus en Germer het orgel in de Grote Kerk te 's-Gravenhage 'tot contentemente van een ijder heeft gemaeckt ende in alles voltrocken het groote orgel aldaer staende met alle appendentien van dien sonder eenige de minste hinder ofte faulte, soo dat deselve daerover op 't hoochste werden gepresen ende bedanckt sijn'.[505] Deze verklaringen – als ze al voor Amsterdam waren bedoeld – mochten niet baten: de bouw werd uitgesteld.
De magistraat nam de tijd en dat kon, want de kerkrestauratie was nog niet klaar. Pas op 8 mei 1650 sloot hij een contract met Hans Wolfgang Schonat voor het maken van het grote orgel.[506]

---

[497] Vos 1726, 495. Deze passage is afkomstig uit: 'Op de brandt van de Nieuwe Kerk t'Amsterdam'.
[498] Bijlage 14.
[499] GA 's-Gravenhage, NA, inv. nr. 55, blz. 197, 5 juli 1645. Onvolledig geciteerd in Vlam 1971, 284.
[500] Verdam 1932, 576. 'Stellen' kan hier zoveel betekenen als 'plaatsen', 'voorbereiden' en zelfs 'stemmen'.
[501] Kolman 1993, 282-287.
[502] RAA, Stadsarchief, inv. nr. 1847, nr. 10, 25 oktober 1638. In Alkmaar ontving Germer vier gulden per dag, verder werden de kosten van levensonderhoud vergoed.
[503] RAA, DTB, 4 april 1646.
[504] Vlam 1965, 29. 'Galtus Germansz daervan onse brieven in forme van certificaet ernstelyck hadde versocht.'
[505] GA 's-Gravenhage, NA, inv. nr. 56, blz. 151, 26 april 1646. Onvolledig geciteerd in Vlam 1971, 284.
[506] Deze datum blijkt uit de acte van 12 september 1657. GAA, NA, inv. nr. 2801, nr. 100, 12 september 1657. Zie hiervoor ook: Scheurleer 1914.

Schonat was niet de enige kandidaat. Jacobus van Hagerbeer, die het transeptorgel had opgeleverd, lijkt te hebben meegedongen.[507] Waar diende anders het attest van 7 april 1650 voor waarin Pieter de Voys verklaarde de familie Van Hagerbeer goed te kennen? Volgens deze nestor van de Hollandse orgelcultuur was het Alkmaarse orgel door Jacobus lofwaardig opgeleverd en intussen was een orgel in de kerk van Huissen 'tot groot contentement van de pastoor en de burgemeesters aldaar' gemaakt.[508] Het lijkt er op dat De Voys drie keer zijn naam aan de Van Hagerbeers leende om te bereiken dat zij dit belangrijke werk zouden mogen uitvoeren. Germer had de opdracht gekregen, Galtus en Jacobus werden te licht bevonden. Schonat was degene die de kans kreeg zich te ontplooien.

2.7.1. Hans Wolfgang Schonat

Hans Schonat was niet zo productief als orgelbouwer. Van hem zijn vier orgels bekend: het grote orgel in de Nieuwe Kerk; het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam; het orgel in de Lutherse Kerk te 's-Gravenhage en een huispijporgel dat thans onderdeel vormt van het orgel in de kerk van de Heilige Lodewijk te Leiden.[509] Voldoende materiaal om zijn stijl van werken grondig te leren kennen.
Deze orgelmaker was afkomstig uit het Duitse Kitzingen am Main, waar hij in augustus 1614 het levenslicht zag. Zijn vader, Martin Schonat, eveneens orgelmaker, had het vak bij Timotheus Compenius geleerd. Martin was geboren te Burgellern in Beieren en had op 15 juni 1602 het burgerrecht van Kitzingen verworven.[510] In dat jaar kocht hij een huis aan de Gurtlerstor. In 1600 renoveerde Martin het oude orgel van de Abdij Neustadt a. Main; tussen 1602 en 1605 herstelde hij de orgels van Wiesentheid, Schweinfurt en Koster Bildhausen en in 1613 bouwde hij een orgel in Windesheim met een voor de Frankische orgelbouw kenmerkende dispositie:

Hoofdwerk:	Principal 8', Gedekt 8', Octaaf 4', Quintetz 2', Gedekt 4', Quint 3', Mixtuur V, Cimbel II, tremulant
Rugwerk:	Principal 4', Quint 3', Fluit 8', Octaaf 2', Cimbel, Regaal 8', tremulant
Pedaal:	Subbas 16', Posaune 16' of 8'

Twee van de acht kinderen van Martin Schonat kozen voor de orgelbouw: Hans Wolfgang en zijn twee jaar jongere broer Johann Linhard.[511] Omdat hun ouders al vóór 1630 waren overleden, waren de kinderen al jong wees. Mogelijk kregen de broers hun opleiding bij Johann Georg Künzinger. Deze leeftijdsgenoot van hun vader was in deze jaren in de omgeving van Kitzingen werkzaam. In de late jaren veertig vestigde Hans zich als orgelbouwer en klavecimbelmaker te Amsterdam. Getuige een opgave van Daniël Baders voor de stadsregering te Wesel woonde er op 18 februari 1648 in Amsterdam immers een orgelmaker Hans.[512] Het is minder waarschijnlijk dat het hier ging om Johannes Hoffman.[513] In het Frankische land was weinig toekomstperspectief, oorlogshandelingen en pestepidemieën hadden de overhand en er waren genoeg orgelmakers beschikbaar.
De Frankische vroegbarokke orgelstijl was georiënteerd op Zuid-Duitsland.[514] De orgels bezaten meestal twee manualen waarop het prestantenkoor met een dubbele klankkroon volledig was uitgebouwd, het rugwerk was een verkleinde kopie van het hoofdwerk met meestal dezelfde registertypen die een octaaf hoger klonken. Het zelfstandige pedaal was puur basklavier met een

[507] Vlaardingerbroek 2004, 75. Slechts een deel van de aanbestedingen van de stadswerken was openbaar. Er zijn meerdere voorbeelden waarbij de stad een ambachtsman of kunstenaar bevoorrechtte door alle (of de meeste) stadsopdrachten op het betreffende vakgebied aan hem te verlenen. Zo verwierven de Hemony's alle opdrachten voor het leveren van klokken.
[508] GA 's-Gravenhage, NA, inv. nr. 60, blz. 111, 7 april 1650. Onvolledig geciteerd in Vlam 1971, 285.
[509] Wohnhaas 1968 en Van Woerden 2005.
[510] Gegeven afkomstig uit een brief in het Erné-archief te Utrecht. Het ouderlijke huis bleef van Johann Linhard, want in 1645 betaalde hij daarvoor belasting.
[511] Wohnhaas 1968 en Fischer 1968. Johann Linhard ontwikkelde zich in zijn geboortestreek tot een gerenommeerde orgelmaker. In 1638 voltooide hij de door Künzinger begonnen ombouw van het orgel in de Sint-Jakobskerk te Rothenburg. Het bestond uit drie gescheiden orgelwerken. Een groot deel van de registers was door dubbele slepen zowel in het manuaal als in het pedaal speelbaar. Hoofdwerk: Prinzipal 8', Octaaf 4', Superoctaaf 2', Mixtuur V, Cimbel II. Noorderorgel: Quint 3', Quintadeen 16', Großgedackt 8', Kleingedeckt 4', Spitzflöte 4', Weidenpfeife 2', Posaune 8'. Rugwerk: Principal 8', Octaaf 4', Superoctaaf 2', Mixtuur III, Quintadeen 8', Gedackt 4', Spitzflötgedeckt 4', Kleingedeckt 4', Kleingedeckt 2', Quintflöte1½', Gedeckt-Regal 8'. Pedaal: Open Subbas 16', Fagot 16'. Johann Linhard overleed in september 1661 (46 jaar oud) en werd in Würzburg begraven.
[512] Wohnfurter 1981, 145 en 208.
[513] Gierveld 1977, 176 en Vlagsma 1992, 44. Voor zover valt te bepalen voerde Hoffman steeds de naam Johannes.
[514] Fischer 1968, 125-126.

geringe toonomvang met één of meer 16-voeten en ten minste een 8-voets tongwerk. Deze orgels bevatten doorgaans weinig tongwerken. Was er één, dan meestal in het pedaal. H. Fischer vatte de betekenis van deze stijl in de orgelbouw als volgt samen:

> Die klanglich ausgewogene, prinzipalbetonte fränkische Frühbarock-Orgel war ihrer Aufgabe als Generalbaßinstrument zur Begleitung einer vokalen oder instrumentalen Musik ebenso gewachsen wie zur Ausführung des kontrapunktischen Stils ihrer Zeit geeignet.

Op 30 september 1648 gaf de kerkenraad van de Lutherse kerk te ’s-Gravenhage Hans Schonat de opdracht een orgel te bouwen voor een bedrag van zestienhonderd gulden.[515] Verder is over de gang van zaken niets terug te vinden. Uit latere archiefstukken blijkt het een instrument in de Frankische traditie te zijn gebouwd met een hoofd- en rugwerk. In de vroege achttiende eeuw bevatte het rugwerk Holfluit, Prestant, Superoctaaf, Quintfluit 1½’, Scherp en Sexquialter II [Cimbel?]; het hoofdwerk Holpijp, Prestant, Octaaf, Mixtuur 1’ III-IV, Trompet. Het pedaal was aangehangen. Aangenomen mag worden dat het instrument meer fluitregisters heeft geteld. Enkele registers kunnen door Appolonius Bosch zijn vervaardigd. Een klein deel van dit pijpwerk bevindt zich in het huidige orgel van de Haagse Lutherse Kerk.[516] Na de oplevering kreeg Schonat als verering een zilveren schotel, gemaakt door Adam van Vianen.[517] De ouderlingen en de diakenen hadden hierop laten vermelden dat het orgel ‘wohlgemacht’ was.[518]
In de *Amsterdamsche Courant* werd in 1740 geadverteerd met een orgel van Hans Schonat met lang klavier.[519] Het was te koop bij Jan Milder te Amsterdam en had vijf registers: Holpijp 8’, Prestant 4’, Octaaf 2’, Quint 3’ en Waldfluyt. In het huidige orgel van de kerk van de *Heilige Lodewijk* te Leiden is pijpwerk aangetroffen dat hiermee overeenkomt.[520] Opvallend is de ambitus van C tot en met c^3, waarbij de Cis ontbreekt. Dat maakt duidelijk dat het een lang klavier is geweest, waarbij de toets van de Cis aan de cis^0 was aangehangen of als loze toets was uitgevoerd. De inscripties van Schonat staan daar op de achterzijde van het corpus en de voet te vinden. Steeds geven ze de toonnaam aan, bij de Quint 3’ ook nog de naam van de toets. De Holpijp 8’ is gedeeltelijk van eikenhout, waarbij de voorslaghoogte steeds gelijke hoogte heeft (63 mm). De inscripties staan in inkt op de voorslag. De Fluit 2’, een conisch register, was later onderdeel van een Sexquialter.

Fig.2.61. Inscripties Schonat op het pijpwerk in de kerk van de Heilige Lodewijk te Leiden (Van Woerden 2005).

Na het werk te ’s-Gravenhage kwam de eervolle opdracht in de Nieuwe Kerk. Waarom gaf men aan deze weinig ervaren orgelbouwer de voorkeur? Zeker zal men op de hoogte zijn geweest van de succesvolle oplevering in ’s-Gravenhage. Gaf zijn buitenlandse afkomst de doorslag? Of gunde men de opdracht liever aan iemand die binnen de stadspoorten woonde? Het is aannemelijk dat vooral de laatste reden de doorslag gaf, wat niet hoeft te betekenen dat Schonat het burgerrecht had verworven.
Nadat Schonat in februari 1652 was getrouwd met Catherina Rudigers, maakte zij samen een half jaar later testament op met als getuigen de beiaardier Hermanus Geerdincx en Hans Thomas Wielemaker uit de Bloemstraat. Toen het echtpaar twee jaar later opnieuw testament liet maken, was de genoemde Geerdincx opnieuw getuige samen met kistenmaker Roelof Barendsz.[521] De

[515] GA ’s-Gravenhage, Archief Evangelisch Lutherse Gemeente, inv. nr. 14, blz. 56, 30 september 1648. Fischer 1968, 132. Fischer vermeldde een virginaal van Hans Wolfgang Schonat uit 1645 in het Gemeentemuseum te ’s-Gravenhage. Dr. Gustav Leonhardt uit Amsterdam vertelde mij dat dit een vervalsing is. Van der Meer, 1998, 179. J.H. van der Meer beschrijft een klavecimbel van Schonat in privébezit in Spanje.
[516] GA ’s-Gravenhage, Archief Evangelisch Lutherse Gemeente, inv. nr. 127, 11 juni 1723. Wellicht bleef de rugwerkkast van dit Schonatorgel in Delft bewaard. Zie Van Nieuwkoop 1997, 45.
[517] Dit voorwerp bevindt zich in het Rijksmuseum te Amsterdam (signatuur: N.M. 8510).
[518] Van Dijk 2005, 28.
[519] Gierveld 1977, 275.
[520] Van Woerden 2005, m.n. 52-57.
[521] GAA, NA, inv. nr. 2052, blz. 11, 17 oktober 1652 en blz. 253, 30 juni 1654.

contacten met de beiaardier van de Oude Kerk waren duurzaam. Niet alleen trouwde de zoon van Schonat met diens dochter, ook kocht Schonat in 1659 een huis van hem op de Nieuwezijds Achterburgwal, thans Spuistraat.[522]

2.7.2. In de Nieuwe Kerk, gang van zaken

De bouw van het grote orgel in de Nieuwe Kerk was onderdeel van de stadsvernieuwing waarbij veel nieuwe stadswerken verrezen. Kosten noch moeite werden gespaard; ook in bouwtechnische zaken presenteerde Amsterdam zich immers graag als metropool. Na de kerkbrand werd het interieur van de Nieuwe Kerk vernieuwd. Een rijzige preekstoel, een schitterend koorhek en twee magnifieke orgels waren de pronkstukken waarmee de stad voor de dag kon komen. De plannen om een toren te bouwen, strandden op factiestrijd en de onwil om de kerk tot het echte centrum van de stad te maken.[523] Op de bouw van het grote orgel werd echter niet bezuinigd. Schonat maakte een binnenwerk dat – al was het qua grootte niet imposant – kwalitatief hoogstaand was. Het werk begon 31 december 1650 en nam vier jaar in beslag.
De geschiedenis van dit grote orgel in de Nieuwe Kerk is kleurrijk. Diverse auteurs hebben er dan ook over gepubliceerd. In 1886 schreef M. Boltes een overzichtsartikel, in 1917 gevolgd door een uitvoerige publicatie van J.W. Enschedé. Ter voorbereiding van de restauratie door de Deense orgelbouwerij Marcussen & Søn te Åbenrå (1979-1981) heeft orgeladviseur Cor Edskes een grootschalig historisch en technisch onderzoek uitgevoerd. Onderdeel hiervan was een volledige inventarisatie van het historische pijpwerk, die hij samen met rijksorgeladviseur Onno Wiersma opstelde.[524] Aan Edskes' rapportage ontlenen we heel wat gegevens, wel plaatsen we die in een breder kader. In 2005 kwam in de reeks *Nederlandse orgelmonografieën* een boek uit met een overzicht van de geschiedenis en een beschrijving van het instrument. Het geeft nauwelijks nieuwe inzichten in vergelijking tot de documentatie van Edskes. In het vervolg presenteren we niet alleen de gegevens (reeds bekende maar ook nieuwe), we analyseren ook alle componenten van het orgel en zoomen in op de beoogde muziekpraktijk.
Jammer dat het contract met Schonat verloren ging, want het had een goed beeld van de uitgangspunten kunnen geven. Slechts het negentiende artikel, dat handelde over een hulp bij het stemmen en intoneren, is uit een notariële verklaring bekend.[525] Schonat wist bij burgemeester Cornelis de Graeff te bereiken dat organist Nicolaes Lossy hiervoor werd aangewezen. Op 17 juni 1652 ging de aanneemsom van vijfenzeventighonderd gulden met tweeduizend gulden omhoog 'doordien int werck eenige veranderinge gemaeckt [was]'.[526] Vermoedelijk had deze aanvulling betrekking op het pedaal.[527] De springlades van het hoofdwerk en de lade van het rugwerk waren al gereed, zoals uit de jaartallen op de voorslagen blijkt. De beide pedaallades zijn echter ongedateerd. Aan weerszijden van het rugwerk was voor deze vergroting voldoende ruimte. Of het architectonische ontwerp werd aangepast, komt verderop aan de orde.

---

[522] Gierveld 1977, 274-275. Kennelijk ging het echtpaar Schonat hier niet wonen, want twee jaar later woonden zij in de Handboogstraat. Hun zoon Johannes Schonat ging in 1677 op 25-jarige leeftijd in ondertrouw met Anna Geerdincx. Verloop 2005, 12. G. Verloop maakt melding van een bericht op 30 december 1656 in het klad- en het netjournaal van de Lutherse Oude Kerk van het beschikbaar stellen van een sleutel van de 'Jongmans banck' in de Oude Lutherse Kerk aan 'Hans Wolf Schoner' voor *f*15,-,-. Hij veronderstelde dat dit de orgelmaker was.

[523] Vlaardingerbroek 2004, 33. Op 2 september 1645 had de stadsregering besloten aan de Nieuwe Kerk een toren vast te maken. Nadat de voorvechter van de kerkelijke partij (Willem Backer) in 1651 was overleden werd de bouw al snel gestaakt. Stadshistoricus J. Wagenaar weet het stopzetten van de bouw aan de slappe grond, maar dat lijkt gezien de fundering van 6464 palen niet waarschijnlijk.

[524] Edskes 1975. Eerder had Mej. B.M. Bijtelaar een historisch overzicht geschreven, zie Bijtelaar z.j. (Nieuwe Kerk).
In 2005 stelde rijksorgeladviseur Rudi van Straten mij alle gegevens van het pijpwerk zoals opgemaakt door Cor Edskes en Onno Wiersma ter beschikking.

[525] GAA, NA, inv. nr. 2801, nr. 100, 12 september 1657. Zie hiervoor ook: Scheurleer 1914.

[526] Bijlage 15. Zie ook Brouwer Ancher 1897, 19.

[527] Van Dijk 2005, 31. Rogér van Dijk meende dat het bij deze wijziging ging om het aanbrengen van Fis en Gis in de manualen. 'Uit onderzoek van het orgel is namelijk gebleken dat de cancellen voor de tonen Fis en Gis zich niet op de gebruikelijke plaatsen in de windladen bevinden, en dat een aantal frontpijpen anders is aangesloten dan men onder de normale omstandigheden zou verwachten. Daar er echter wel een aantal pijpen van Schonat voor de tonen Fis en Gis bewaard bleven, lijkt het aannemelijk dat deze tonen nog tijdens de bouw van het instrument zijn toegevoegd. Omdat in 1652 in elk geval de windladen van hoofdwerk en rugpositief, en de frontpijpen al gereed waren heeft het aanbrengen van deze extra tonen belangrijke aanpassingen en dus ook kosten met zich mee gebracht.'
Ik ga er van uit dat deze wijzigingen door Jacobus van Hagerbeer werden uitgevoerd. Op grond van de staten met een overzicht van de pijpeninscripties zoals C. Edskes en O. Wiersma hebben opgesteld, valt de hypothese van Van Dijk in elk geval niet te onderbouwen.

De verdeling van het type registers verduidelijkt hoezeer het Schonatorgel tot de vroege barok behoorde: zestien registers met prestantmensuur, drie tongwerken, twee Quintadenen, twee conische registers en drie gedekte fluitregisters. Het aantal typische soloregisters bleef beperkt en wijde registers ontbraken. Deze radicale inbreuk op de Hollandse traditie doet curieus aan. Ontbrak daarom een organist uit een andere Hollandse stad in de keuringscommissie, zoals een Alewijn de Voys – een gebruikelijke gang van zaken?[528] De keuring gebeurde door twee Amsterdamse organisten en een beiaardier met verstand van orgelbouw: Jacobus van Noordt, Nicolaes Lossy en Jacob van Eyck. Wilde de Amsterdamse overheid niet langer zaken doen met de Van Hagerbeers en liet zij daarom organisten van buitenaf ontbreken? Van Eyck, die bekend stond om zijn scherpe gehoor, vertelde later meermalen in het bijzijn van Hans Schonat hoe goed de intonatie en stemming hem waren bevallen.
Het hoofd- en rugwerk hadden elk negen en het pedaal acht registers. Joost van den Vondel die in zijn *Inwydinghe van 't Stadthuis t'Amsterdam* veertien paar registers noemde, had kennelijk de registerknoppen geteld, waarbij hij die voor tremulant en trommel meerekende.[529] Gerekend naar de beschikbare ruimte binnen de kast was dit aantal opvallend laag. Waarom kwam er geen bovenwerk, terwijl daarvoor voldoende plaats was? Ook in het rugwerk bleef genoeg ruimte over voor nog een serie stemmen. Volgde Schonat hier zijn landsaard, waarbij men veelal twee klavieren met een standaardbezetting praktiseerde? Het orgel – laat dat duidelijk zijn – diende louter voor de orgelbespelingen; begeleiding van de gemeentezang kwam bij de Amsterdamse gereformeerden voorlopig niet voor.

Tabel 2.21. Dispositie grote Schonatorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

Groot manuaal	**Rugwerk**	**Pedaal**
Prestant 16'	Prestant 8'	Prestant 16'
Quintadeen 16'	Quintadeen 8'	Bourdon 16'
Octaaf 8'	Gedekt 8'	Prestant 8'
Holpijp 8'	Octaaf 4'	Octaaf 4'
Octaaf 4'	Speelfluit 2'	Quint 3'
Spitsfluit 4'	Quartanus $2^2/_3$'+2'	Mixtuur
Quint 3'	Mixtuur	Bazuin 16'
Mixtuur	Cimbel	Trompet 8'
Cimbel	Trompet 8'	
Trommel, tremulant, koppel		

Uit de regelmaat van de betalingen valt op te maken dat Schonat gestaag doorwerkte. Dat is opmerkelijk, want de bouw van het stadhuis stokte een tijd lang vanwege financiële moeilijkheden door de Eerste Engelse oorlog.[530] Vooraf was er geen aanbetaling, waaruit blijkt dat er voorlopig geen dure materialen hoefden te worden ingekocht. Eerst waren de balgen en de lades aan de beurt. In 1653 kwamen er enkele hoge bedragen, in totaal *f*2.800. Begon toen het vervaardigen van het pijpwerk, zodat grote inkopen van tin en lood waren vereist?
De orgelmaker werkte niet in zijn eentje. Hij had een medewerker, zoals blijkt uit een opmerking van Jacobus van Hagerbeer in een rekest dat 'de selven orgels in de Niewe Kercke deser stede door twee verscheiden meesters gemaackt' waren.[531] Het ging hier vermoedelijk om Roelof Barendsz Duyschot. Hij woonde al vanaf de jaren veertig in Amsterdam en was getuige bij Schonats testament in 1653.
Na de oplevering op 24 augustus 1655 ontving de orgelmaker een verering van zeshonderd en dertig gulden, een teken van grote tevredenheid.[532] De overdracht vond enkele weken na de inwijding van het nieuwe Stadhuis plaats. Het is aannemelijk dat het instrument werd gebruikt

[528] Het kan zijn dat er geen gerenommeerde organist beschikbaar was. Een jaar eerder waren de Haagse organist Pieter de Voys en de Haarlemse organist Cornelis Helmbreecker overleden.
[529] Albrecht 1982, 80.
[530] Kroon 1867, 53. Zie verder bijlage 15.
[531] Bijlage 20. Van Hagerbeer noemde dat als argument om aparte betaling voor zijn knechts te verwerven.
[532] Bijlage 15.

voor de kerkdienst in de Nieuwe Kerk, waarbij ds. Melchior Johannes de preek verzorgde.[533] Overigens staat een dergelijke bespeling nergens vermeld.
Het stadsbestuur keerde de orgelmaker alles bij elkaar een tienduizend gulden uit. Dat betekent dat Schonat per register meer geld ontving dan gebruikelijk was! Uiteraard brachten vijf 16-voets registers veel materiaalkosten met zich mee. Ook de springlades waren van buitengewoon hoge kwaliteit. In Alkmaar kreeg de orgelmaker voor het grote orgel in de Laurenskerk zeventienduizend gulden uitbetaald (40 stemmen), voor het grote orgel in de Pieterskerk te Leiden was dat zesduizend (34 stemmen) en voor het Goldfuszorgel in Rotterdam tienduizend gulden (37 stemmen).[534] Omdat het werk in de Nieuwe Kerk meer dan drie jaar duurde en vanwege de hoge materiaalkosten, bleef Schonats jaarsalaris beperkt. Unaniem werd de lof gestoken over de buitengewone rijkdom van het ensemble. Inhoudelijk week de waardering van de stadsschrijvers niet af van die van T. van Domselaer: 'een uytmuntend groot nieuw orgel, wiens weerga in kostelijkheidt, in gantsch Neerlandt niet te vinden is'.[535]
Nadat alle overeengekomen bedragen waren uitgekeerd en meer dan dat, hield Schonat de stadsregering aan haar verplichtingen: Nicolaes Lossy diende uit de stadskas nog vijf maanden salaris te ontvangen. Omdat burgemeester Nicolaes Tulp afwezig was, sprak Schonat thesaurier Cornelis Dronkelaar hierover aan. Die antwoordde: 'moet hij geld hebben soo betaalt hem, ghij hebt nu gelts genoech'. Was dit een signaal dat men vond dat deze nieuwbouw wel erg veel geld had gekost? Op 12 september 1657 liet de orgelmaker de notaris een verklaring over deze geldkwestie opmaken, waaruit blijkt dat hij op zijn strepen bleef staan.[536] Het verdere verloop is onbekend, maar rechtvaardigt een hypothese die later volgt.

2.7.3. De orgelkas

Niemand minder dan Jacob van Campen (1596-1657), de belangrijkste vertegenwoordiger van het Hollandse classicisme, was de ontwerper van de orgelkas.[537] Al in 1647 had het stadsbestuur hem aangetrokken om zijn plannen voor een stadhuis nader uit te werken. Dat hij ook de orgelkas voor zijn rekening nam, blijkt uit meerdere bronnen, zoals het *Goden Landspel* (1655) van Everard Meyster, geschreven naar aanleiding van controverses rond deze architect. Meyster was waarschijnlijk bovendien de uitgever van een pamflet getiteld *Eerplicht aan mijn heer en meester Jacob van Campen [...] vinder en vader van 't Nieuw heerlijckste orgel, toorn en 't boukunstige stadthuys der werelt*. Het is opvallend dat het orgel hier als eerste wordt genoemd. Proeven we daarin iets van enthousiasme over dit ontwerp? Vinder betekent zoveel als uitvinder, hij die iets uitdenkt, terwijl vader, verbonden met een genitief, slaat op de bedenker. Joachim Hess wees ook Van Campen aan: 'zynde de Tekening geformeerd geweest door Jacob van Campen'.[538] Van Campen was bij de eindfase van het werk niet meer betrokken, want 1 december 1654 vertrok hij definitief uit Amsterdam na een ruzie met stadsarchitect Daniël Stalpaert over constructieve vragen ten aanzien van het stadhuis.[539]
In het volgende hoofdstuk worden de betekenissen besproken die het ontwerp konden oproepen. Hier dan ook slechts enkele opmerkingen. Om te beginnen blijkt uit de bronnen niet dat er een maquette werd gemaakt om vast te stellen hoe het ontwerp overkwam. Hess beweert pertinent dat er tekeningen zijn gemaakt. Het is dan ook interessant om te zien hoe deze architect eerst in Alkmaar tot een uitwerking kwam, waarop hij later in Amsterdam varieerde. Van Campen had zoveel van zijn ervaringen geleerd dat hij in Amsterdam tot grote hoogte kon reiken. Hij lijkt daarbij het ontwerp niet op de wensen en ideeën van de orgelmaker te hebben afgestemd. Zo is er in de hoofdkas geen nadrukkelijke verdeling in hoofd- en bovenwerk, al suggereert het aantal pijpen meer dan één werk. Er staan 111 frontpijpen in de kast van het rugwerk, 34 in de

[533] Kernkamp 1897 II, 59.
[534] Vlagsma 1992, 54, 69 en 203
[535] Van Domselaer 1665, 63-64, Fokkens 1664, 207-209, Dapper 1663, 383 en Von Zesen 1665, 238-240.
[536] GAA, NA, inv. nr. 2801, nr. 100, 12 september 1657. Zie hiervoor ook: Scheurleer Bouwsteenen1914.
[537] Fremantle 1959, 153-155, Kluiver 1974, Buvelot 1995, 143-154 en Vlaardingerbroek 2004, 66-68. Jacob van Campen was niet in stadsdienst, maar kreeg een aantal jaren betaald om de bouw van het nieuwe stadhuis te begeleiden. Van 1647-1654 verbleef hij vaak (en lang) op stadskosten in Amsterdam. In 1651 was Van Campen permanent in Amsterdam.
[538] Hess 1774, 8. In *Wegwyzer* 1737, 175 wordt gemeld: 'Het groot orgel door den uitmuntende bouwmeester Van Kampen opgericht doet zich in 't westen boven de ingang van de toorendeur heel sierlyk op'.
[539] Huisken 1995, 196-198.

pedaaltorens en 133 in de hoofdkas. Het waren er zoveel dat het grootste deel stom was. Daar komt nog bij dat de grotere sprekende exemplaren (te) dicht naast elkaar stonden. Het mensuurverloop in het grote octaaf is bepaald grillig. De kleinere pijpen van de Prestant 16' van het hoofdwerk en van de Prestant 8' van het rugwerk stonden niet in het front. Spiegelvelden, zo kenmerkend voor de Hollandse orgelbouw, ontbraken. Hoewel de frontindeling van het rugwerk een verkleinde kopie is van dat van het hoofdwerk, waren er 22 pijpen minder. Dat komt omdat de vlakke velden minder pijpen bevatten.
De pedaalregisters waren ondergebracht in aparte kassen. Dit was in Noord-Duitsland gebruikelijk, niet voor niets duidt men dat aan als het *Hamburger Prospek*. In de Nieuwe Kerk gebeurde dit op een unieke wijze. Daar kwam het pedaalwerk in het middendeel aan weerszijden van het rugwerk terecht. Omdat de grootste pijpen van hoofdwerk en pedaal dezelfde lengte hebben, was een alternatieve architectonische oplossing geboden. In horizontaal opzicht is dit deel verdeeld in vier gelijke verticale stroken, in de middelste twee het rugwerk, aan weerszijden de beide pedaalfronten die samen dus even breed zijn als het middendeel. De binnenstijlen van deze pedaalfronten staan onder de stijlen van de buitenvelden van de hoofdkas en de middenstijlen van het pedaalfront onder de buitenstijlen van de hoofdkas. Het vlakke veld van het pedaal is even breed als het vlakke zijveld van het hoofdwerk. Eerder zagen we dat het aannemelijk was dat er in 1652 een uitbreiding van het contract kwam. We gaven als hypothese dat toen tot een grotere pedaalbezetting werd besloten. Het is niet zo aannemelijk dat men alsnog tot dit kunstige ontwerp met pedaalkassen besloot, want ze zijn zo organisch aangebracht, ze moeten hebben behoord tot het oorspronkelijke ontwerp.
In haar studie over het Amsterdamse stadhuis stak Katharine Fremantle haar enthousiasme voor de orgelkas niet onder stoelen of banken.[540] Zij zag in het ontwerp een volmaakte eenheid tussen de architectonische elementen en de bewogen actie van het beeldhouwwerk. Aan aspecten die ontleend waren aan de antieke wereld en de renaissance was symboliek en affect toegevoegd. Die symboliek en dat affect bespreken we later. Al zal Jacob van Campen het concept hebben bepaald, het is de vraag of hij het decoratieschema in eigen hand hield.[541] De beeldhouwers hadden artistieke vrijheid, hoogstens moesten zij van tevoren een proef laten zien. Het was niet ongebruikelijk dat de burgemeesters deze ontwerpen vooraf keurden. Het beeldhouwwerk van het orgel kwam uit het atelier van Artus Quellinius.[542] De marmeren reliëfs op de pilasters, gemaakt in 1652, kostten per stuk achthonderd gulden![543] De overige ornamenten zijn van hout, al gaat het voor de argeloze toeschouwer dankzij de beschildering gemakkelijk door voor marmer. Het soffiet onder het rugwerk is een indrukwekkend staaltje realistisch beeldhouwwerk dat in de orgelbouw zijn weerga niet kent. Het orgelbalkon wordt gedragen door een tweetal pijlers geflankeerd door halfzuilen, gemaakt naar de Korinthische orde. De beelden op het timpaan werden pas later aangebracht, want op een schilderij van Emmanuel de Witte is er een bekroning met ballen.
De reusachtige orgelluiken werden door Jan Gerritsz Bronchorst beschilderd met voorstellingen uit het leven van de Bijbelse koning David. Die van de hoofdkas en van het pedaal werden op linnen aangebracht en die van het hoofdwerk en de schouderstukken naast het hoofdwerk op hout. De kas kreeg een gebroken witte marmerimitatie die nauw aansloot bij de kleurstelling van de orgelluiken in gesloten toestand. Het snijwerk bij de pijpvoeten en de blinderingen waren verguld, evenals de vijf geciseleerde pijpen in het rugwerk. In gesloten toestand komt de op de klassieke gevelarchitectuur geënte kas rijzig over. Het openen van de luiken geeft een theatraal effect.[544]
In 1687 bezocht de Zweedse architect Nicodemus Tessin jr. de Nieuwe Kerk te Amsterdam. Hij schreef dat het grote orgel 'recht hübsch wahr'.[545] En verder merkte hij op:

> Auf beijden seiten der kirchen wahren 2 Pilasters von marmor mit Colonnen vorher, doch so separiret, dass zwischen ihnen incavaturen von bassarelieven wahren; dass gantze Weck wahr von weissem marmor undt

[540] Fremantle 1959, 153-156.
[541] Vlaardingerbroek 2004, 86-89.
[542] Fischer 1969, 129. Pieter Fischer noemde een document uit 1696 waarin staat dat Quellinius 'alle de beeldsnijderij aan 't groot orgel in de Nieuwe Kerk heeft gemaakt'.
[543] Kroon 1867, 115. Het blad waarop deze aantekening in het archief van de thesauriers staat draagt geen datum, maar de omliggende bladen van de reeks zijn gedateerd 25 juni en 1 augustus en 1 augustus 1653.
[544] Burgler 1984, 6-9.
[545] Upmark 1900, 128.

> rotbraunen meslirten Marmor, wohl ordonniret undt sehr sauber aussgeführet; oben wahr auch dass Schranewerck, so die Orgeln umgab, wohl undt artig gemahlt, dass gantze werck stieg fast wie die kirche hoch.

Dat Tessin zich zo lovend uitliet is daarom opvallend omdat hij nogal negatief was over de classicistische architectuur en de beeldhouwkunst in Nederland.[546]

2.7.4. Begrenzingen

De omvang van de beide manualen was van C tot en met c^3, waarbij Cis, Dis, Fis en Gis ontbraken.[547] Op het pedaal dat van C tot en met d^1 liep, ontbraken de Cis en Dis. Zulke klavieren waren typisch voor het midden van de zeventiende eeuw, zoals al bleek bij het orgel van de Heilige Stede. Het orgel stond in de C(+½)-stemming of *Koortoon*.[548] Deze hoge stemming was in de geboortestreek van Schonat gangbaar. Men vond de klank frisser en plezieriger dan bij de lagere *Kamertoon*.
Al zijn de klavieren later vervangen, de toetsbreedte valt goed te bepalen. Bij het wellenbord is de octaafmaat van het rugwerk 16,9 cm en de weldeling 2,7 cm. De breedte van de ondertoets was dus in de buurt van een Rijnlandse duim. Ook de speelmechaniek was op gebruikelijke wijze geconstrueerd. Vanaf het rugwerk lopen de abstracten onder het pedaal. De overgangen gebeurden met winkelhaken, waarbij aan één zijde in alle armen drie gaatjes zijn geboord, zodat de toetsdruk achteraf kon worden bijgesteld. Op de messing welstiften rustten veertjes van messing, wat gangbaar was in de geboortestreek van Schonat, maar niet in de Nederlanden.
De registerknoppen, aan weerszijden van de klavieren terrasvormig opgesteld, waren vanwege de overzichtelijkheid per rij ten opzichte van elkaar in een halve afstand verzet. Bij de meeste orgels met springlades moesten de knoppen worden ingeduwd om het betreffende orgelregister te laten spreken, hier werden ze echter uitgetrokken en in kepen gehaakt om terugspringen te voorkomen. Dat vereiste een ingewikkelde mechaniek. Tussen het pijprooster en de lade bevonden zich de registerbalken, die bij dalende beweging de staafjes neerdrukten die de bijbehorende springventielen openden. Aan deze registerbalken waren op enkele punten messingdraden bevestigd die met stelmoeren konden worden afgesteld. Deze draden waren aan winkelhaken vastgemaakt, die op hun beurt weer aan eiken trekstangen vastzaten. De overbrenging werd via stangen, winkelhaken en wellen verzorgd. Werd de neergaande beweging van de registerbalken veroorzaakt door de zwaartekracht, het optrekken gebeurde door spierkracht.

2.7.5. Het ademende deel

De balgen stonden opgesteld in de torenromp, een herinnering aan de torenbouwplannen. Daar was genoeg ruimte voor een windvoorziening met het voordeel dat de kanalen tamelijk kort konden blijven, waardoor de kracht van de wind (door de wrijving) nauwelijks afnam. De vier spaanbalgen, elk negen bij zes voet, leverden de wind voor het hele instrument.[549] Het is niet na te gaan of het hier om Rijnlandse of Amsterdamse voeten ging. De balgen zullen meerdere vouwen hebben gehad; althans in de Lutherse Kerk te ’s-Gravenhage maakte Schonat drie vouwen. Over de windkanalen is niet veel bekend, want ze zijn later door Jacobus van Hagerbeer vervangen omdat hij een grotere doorsnede wenste.
Jan van der Veen (1578-1659) gaf in 1653 in een Amsterdamse uitgave *Raetselen, uytgebeeld met sinrycke uitleggingen* het volgende raadsel[550] op en misschien dacht hij aan het Nieuwe Kerksorgel:

> Wanneer myn ad’ren zijn vol wint,
> Soo komt de geen die my bemint,
> En kittelt my na zyn vermeugen,
> En maekt dat myne stemme beeft,
> Die sulke aangenaamheit heeft,
> Dat schier de droeve sich verheugen

Dadelijk gaf Van der Veen de uitleg:

---

[546] De Jong 2003, 39.
[547] Van Dijk 2005, 31. Rogér van Dijk meende dat Fis en Gis wel in de manualen waren aangebracht.
[548] Edskes 1975 (rapport), 22. Cor Edskes stelde in 1975 vast dat de toonhoogte iets hoger was dan ¼ boven onze normale toonhoogte.
[549] Hess 1774, 7.
[550] Van der Veen 1653, 512.

Een ORGEL kan niet sonder wint,
Wort van den Organist bemint,
Die handelt soet op de klauwieren,
En doet het aardigh tierelieren
Wat aangenaamheyt dat het geeft
Dat oordeel hy, die ooren heeft.

Schonat paste hier springlades toe. Deze zijn van een buitengewoon hoge kwaliteit. Of hij zich hierbij aanpaste aan locale gewoontes is de vraag. Dat hoeft niet zo te zijn, want in zijn geboortestreek kwamen ze voor in de orgels van Würzburg (1615) en Aschaffenburg.[551] Toch volgde hij niet de recente ontwikkelingen, want al meer dan vijftig jaar bestonden er springlades met uitschuifbare dekstukken zodat men bij storingen relatief gemakkelijk de springventielen kon bereiken. Er was dan een systeem 'soodanigh dat men de sprinckklossen kan uijtrecken sonder bewegingen van alle pijpen'.[552] Waarschijnlijk paste de Duitse orgelmaker Hans Scherer deze constructie als eerste toe.[553] De orgelmakers uit het geslacht Baders introduceerden deze vernieuwing in ons land en wel in het grote orgel van de Sint Walburgkerk te Zutphen. Hoezeer de laden van Schonat op die van Hendrick Niehoff leken, valt moeilijk te bepalen. Niehoff spijkerde zijn dekstukken vast, terwijl Schonat ze aan de voorzijde onder een lijst liet liggen en aan de achterzijde met grote ijzeren schroeven vastmaakte. Bij het hoofdwerk vallen de dekstukken aan de frontzijde onder een houten rug, waardoor de verboringen van de frontprestant lopen. Men kon de dekstukken nu afnemen zonder vervelend sloopwerk. Ook Jacob Niehoff had in het orgel van Würzburg schroeven toegepast, terwijl Albert Kiespenning in 1617 in de Sint-Jan te Den Bosch lades voorstelde 'met sleutels gemaect, soodat men een yder slotel off canael (soot nodich is) can openen met schroeven, om te reynigen'.[554]
Aan de onderkant van de springlades waren eikenhouten fundamentborden. In iedere scheide, de wand tussen twee cancellen, werden enkele spijkers gedreven.[555] Het bevestigen van zulke borden vraagt nauwgezetheid, omdat laderaam, scheiden en bord heel precies op elkaar moeten aansluiten. Op de lange duur is er daardoor minder kans op windverlies. Moest men de bodem bij reparaties verwijderen, dan kostte dat veel moeite. Het sponselen, waarbij men bij elke cancel aparte stukken hout aanbrengt, kwam in de loop van de eeuw dan ook meer en meer in de mode.[556]

Fig.2.62 tot en met 2.65. Dekstukken springlade in het orgel in de Sint-Laurentiuskerk te Langwarden met de oorspronkelijke veren (Foto's Ingrid Noack).

[551] Fischer 1968, 119. In Aschaffenburg bouwde de Brabantse orgelmaker Veit Bent een orgel met springlades. Bij de keuring beoordeelde men dit negatief, men vond dat sleeplades beter zouden zijn geweest.
[552] Van der Kleij 1985, 57. Deze uitspraak was van de Friese orgelmaker Jan Harmens Kamp. Zie verder Wohnfurter 1981, 90.
[553] Vente 1989, 50-51.
[554] Van der Harst 1981, 4. Edskes 1975 (rapport), 5. De lades van Schonat zijn nagenoeg op dezelfde manier geconstrueerd als die in het orgel in de Sint-Laurentiuskerk te Langwarden. De dekstukken zijn daar met haken vastgezet. Jacob Niehoff maakte in 1614-1617 in het nieuwe orgel in de Würzburgse Dom windladen 'mit sprengenden Registern' van goed en droog hout 'auch mit zugehörigen Schrauben, Schliessen und waß sonstern mehr erfordert wirt'. Dit gegeven is uit het Vente-archief te Utrecht, map Dom te Würzburg.
[555] Van Heurn 1804 I, 33.
[556] Jackisch 1966, 32. Vanaf het eind van de zeventiende eeuw adviseerden Mattheson (*Capellmeister*), Werckmeister (*Orgelprobe*) en Adlung (*Anleitung*) te sponselen. Werckmeister beweerde zelfs dat fundamentborden niet langer werden gebruikt. Adlung schreef in 1758 dat sommige bouwers zoals Gottfried Silbermann het werken met fundamentborden handhaafden, omdat zij dan grotere precisie konden bereiken.

Uit onderstaande grafiek blijkt in de hoofdwerklade een duidelijk verloop in cancelbreedte naar de discant.[557] Toch is er een afvlakking, de verhouding op de c's is 1,31:1,43:1,17:1,22 ($C:c^0:c^1:c^2$). De cancelhoogte beweegt zich tussen de 3,7 en 4,1 cm. Er waren twee soorten ventielen: springventielen en speelventielen. De springventielen die aan de onderkant vrij vlak en breed waren, werden op hun plaats gehouden door twee of drie bladveren met lepelvormig uiteinde.[558] Deze veren waren aan de achterzijde van de ventielen onder een hoek van 90^0 omgebogen, vanwaar ze met een scherpe punt in het hout van de dekstukken liepen.[559] De speelventielen waren met een leren scharnier aan de lade vastgemaakt, waardoor ze niet zomaar waren uit te nemen. Er waren drie veren per ventiel waardoor die tamelijk breed waren. Daardoor ontstond een speeltrant met een nadrukkelijke knik.

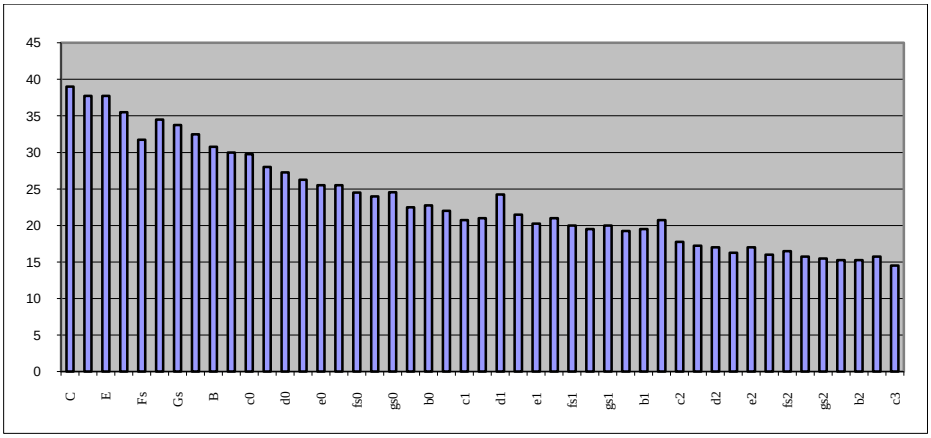


Fig.2.67. Cancelbreedtes hoofdwerk grote orgel Nieuwe Kerk.

Bij al deze lades is de verhouding van de lengte van de ventielopening met de cancellengte tamelijk groot. In relatie tot de lengte van de cancel is die van de ventielopeningen betrekkelijk klein (1:4,27). Bij de pedaallade komt deze op 1:4. In de springlade van het hoofdwerk van het Huß-orgel te Stade is deze 1:3,8 (met een geschatte ventiellengte).[560] Er waren dan ook betrekkelijk kleine ventielopeningen.

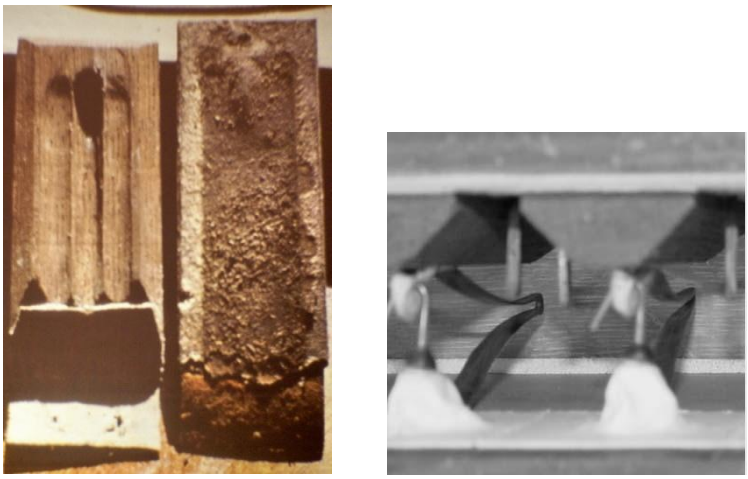


Fig.2.66a en b. Springventielen van Schonat (Cor Edskes te Groningen) en veren met een lepelvormig uiteinde in het koororgel te Alkmaar (Jaap den Hertog).

[557] Ik kreeg het overzicht van cancelmaten van het hoofdwerk (en ook het bovenwerk) van de firma Marcussen & Søn in Åbenrå. Zij beschikten niet over overzichten van de laden van het rugwerk en het pedaal.
[558] Edskes 1975 (Rahmenplan), 5. Bij de restauratie door Marcussen is de oorspronkelijke situatie met bladveren niet hersteld.
[559] Edskes 1975 (technische inventarisatie), 4. 'Deze veerconstructie waarborgt bij een goede afstelling een betrouwbaar functioneren bij een relatief geringe veerdruk.' Een zelfde constructie is nog te vinden in het orgel in de Sint-Cosmae te Stade.
[560] Winter 1979, 34-35.

Tabel 2.22. Cancel- en ventielmaten van het Schonatorgel in de Nieuwe Kerk (in cm.).

	Rugwerk	Hoofdwerk	Pedaal
lengte cancel	81,6	91,0	89,0
l . ventielopening	17,2	20,5	20,1
l. cancel / l. ventielopening	4,74	4,44	4,43
l. ventiel	19,1	21,3	21,8
l. cancel / l. ventiel	4,27	4,27	4,08
l. ventiel/l. opening	1,11	1,04	1,08
hoogte ventiel	1,8	2,2	2,2

De pijpen van het hoofdwerk stonden op twee aparte laden van nagenoeg gelijke afmetingen. Door de betrekkelijk korte cancellengte maakte de opstelling van het pijpwerk niet veel uit. Op alle lades stonden de registers met de grootste pijpen het dichtst bij het front, het verst van de ventielkast verwijderd. Van de 51 cancellen waren er 45 in gebruik. De zes 'blinde' cancellen liet Schonat ontstaan opdat de dikte van de scheiden niet te veel zou variëren. De springventielen van de Prestant 16', Quintadeen 16', Octaaf 8' en Roerfluit 8' openden zich in de richting van de ventielkast, de overige in de richting van het front.[561] Deze ordening was zo uitgevoerd om de registerbalken op gunstige wijze te plaatsen waardoor de grotere pijpen goed op de lade konden staan.
De ongedeelde lade van het rugpositief lag twintig Rijnlandse voeten onder de hoofdwerklades. Alle springventielen openden zich in de richting van de ventielkast. Ook de twee pedaallades aan weerszijden van de orgelkas, een C en D-lade, hadden nagenoeg dezelfde afmetingen.[562] Op de ene pedaallade waren dertien en op de andere twaalf cancellen. De springventielen van Prestant en Bourdon openden zich aan de zijde van de ventielkast, de andere aan de frontzijde.

2.7.6. De specifieke klanken

Hans Schonat liet zich bij de bouw van dit orgel weinig gelegen liggen aan de locale orgelcultuur. Tot de grote pedaalbezetting zal zijn besloten door de opdrachtgever die daarbij uiteraard werd geadviseerd door Nicolaes Lossy. Een substantieel deel van de dispositie bestond uit de open labialen met prestantmensuren. Al nam dat soort registers in de Hollandse orgelbouw altijd al een dominante positie in, verderop zullen we zien dat de bouwwijze en de mensuren bij Schonat anders waren.

2.7.6.1. Prestanten

Een groot deel van de 133 frontpijpen van de hoofdwerkkas bleef voor de klankgeving onbenut. Dat was des te opvallender, omdat alle pijpen met grote zorg werden gemaakt en dus gemakkelijk tot spreken waren te brengen. Van de Prestant 16' stonden niet alle pijpen in het front; alles vanaf e^2 stond op de lade. Na de ombouw door Van Hagerbeer begon het dubbelkoor op d^0, wat bij Schonat ook zo zal zijn geweest. Ook daaraan valt af te lezen dat het een architectenfront was. De pijpen in de middentoren waren als volgt geplaatst:

A Bes
F G
D E
C

Gezien het aantal beschikbare pijpen had Schonat maar voor het uitkiezen welke pijp hij wel of niet liet spreken. Al waren er voor de e^0 vijf pijpen beschikbaar, slechts twee ervan werden sprekend.[563] Wat ongebruikt bleef, werd later door Van Hagerbeer benut voor dubbelkoren, voor de

[561] Bij het oude orgel van de Sint-Nicolaï uit Utrecht zijn de springventielen om en om geplaatst. Mededeling Koos van de Linde te Veerle-Heide (B).
[562] Chapman 1957, 482.
[563] Bij de documentatie van Cor Edskes is de indeling gevolgd die orgelmakerij De Koff eerder had toegepast bij het in kaart brengen van de frontpijpen. Daarop komen de volgende pijpen voor die bruikbaar waren voor een e^0: veld XXV, pijp 127, Ø 114,9; veld XXXI, pijp 126, Ø 115,4; veld XXXVI, pijp 128, Ø 115,4, veld XXXIII, pijp 54, Ø 113,3, veld XXXIV, pijp 105, Ø 113,1

Prestant 8' van het bovenwerk en voor dubbelkoren van de Octaaf 8'. De dubbelpijpen van de Prestant 16' waren verschillend: een van beiden was een halve à hele toon verschillend qua omvang.
Ook in beide pedaalfronten stonden meer pijpen dan voor één prestantregister nodig waren. In de ronde toren stonden vijf pijpen. Aan de binnenkant bevond zich een veld met vier kleinere pijpen en daarboven een veld van acht pijpen. Dat waren dus 34 pijpen in totaal en dat terwijl het pedaal maar 25 tonen had (CDEFFsGGsA…d^1). Daar komt nog bij dat dit register in die tijd niet dubbel was bezet en dat de pijpen van a^0 tot en met d^1 op de lade stonden. Vier van de vijf pijpen in de ronde torens kregen (op een na) dezelfde doorsnede en waren dus in principe voor dezelfde toonhoogte te gebruiken. Ook de bovenvelden met de kleinste pijpen hebben links en rechts exemplaren met dezelfde doorsnede. De acht pijpen in het andere veld hebben steeds een verschillende doorsnede. Gezien de latere situatie lijkt het aannemelijk dat C, D, E en F in de zuidertoren stonden, terwijl de Fis en de G in de toren op het noorden stonden. De pijpen voor Gis tot en met ds^0 stonden in de onderste vlakke velden, om en om in het noorden of zuiden. De pijpen voor e^0, f^0, g^0 stonden binnen, want er waren geen frontpijpen met een geschikte mensuur. Ook de pijpen voor a^0 tot en met d^1 stonden in de kas, hoewel met pijn en moeite voor gis^0, bes^0 en c^1 wel exemplaren waren te vinden. De plaats van de diverse pijpen was dus nogal divers.
Het rugwerk bevatte eveneens teveel pijpen, want van de 111 exemplaren hoefde maar een beperkt deel sprekend te zijn. De situatie bij Schonat is niet goed te achterhalen. Later was de Prestant 8' vanaf e^0 dubbel bezet (één toon hoger dan bij het hoofdwerk). In het front was er voor de e^0 maar één pijp beschikbaar. Tenzij het dubbelkoor op de lade stond, kan het register in het front pas dubbelkorig geweest zijn vanaf f^0: daarvan waren zes pijpen beschikbaar. Vanaf fis^2 stonden de pijpen op de lade. De pijpen voor C,D,E,F,G,A,B stonden in de middentoren. H tot en met h^0 en c^0 tot en met c^1 stonden in het onderste deel van de spitsen aan weerszijden. De pijp voor C en voor H en c^0 waren gebosseleerd en van goudverf voorzien. In de negentiende eeuw zijn deze pijpen door de orgelmakerij Bätz vervangen. In de andere velden staan pijpen voor f^0, fs^0, g^0, gs^0, a^0, b^0, h^0, c^1, cs^1, d^1, ds^1, e^1, f^1, fs^1, g^1, gs^1 a^1, b^1, h^1, c^2, cs^2, d^2, ds^2. Het zou mogelijk zijn geweest voor Schonat om dit register drie sterk of zelfs vier sterk uit te voeren. Op grond van de inscripties valt te bepalen dat dit niet het geval was.
De andere prestantregisters – buiten de vulstemmen – waren bij Schonat enkelvoudig bezet. Er zijn immers geen dubbelpijpen met dezelfde toonhoogte opgedoken. Op het hoofdwerk waren er naast de tweesterke Prestant 16' een Octaaf 8', Octaaf 4' en Quint $2^2/_3$'; op het rugwerk naast tweesterke Prestant 8' alleen maar een Octaaf 4'. Men zou verwachten – gezien het feit dat de grondstemmen op het rugwerk een octaaf hoger zijn dan bij het hoofdwerk – dat er een Octaaf 2' was, maar dat was niet zo. Wel was er een Quartanus, een vaste combinatie van een $2^2/_3$' en een 2'. De naam verwees dus naar het klinkende interval. Dit was bepaald een vreemde eend in de Nederlandse bijt. In Duitsland werd het Rauschquinten genoemd, omdat – zoals Praetorius opmerkte – de Quint grover was dan de Octaaf 2'.[564] Meestal stonden deze daar op het hoofdwerk. Ze werden ook wel Ruispijp genoemd; dat was ook de naam van een doedelzak, waarmee men kennelijk de klank associeerde. Praetorius karakteriseerde deze stem als: 'welches dann, wenn einer groben Art der offnen und Gedacten Stimmen dazu gezogen wird, recht daher rauschet'.
De samenstelling van de Mixturen en van de beide Scherpen is onbekend. Twintig jaar later voorzag Jacobus van Hagerbeer deze registers van meer koren. Aangezien daar ook nogal wat dubbelpijpen bij aanwezig zijn, is het mogelijk dat hij niet meer heeft gedaan dan de sterkte verhogen. Wellicht handhaafde hij de repetitiepunten en de toonhoogtes. Hoewel deze registers in 1840 nog weer zijn veranderd – nadrukkelijk werd toen bepaald dat zowel de Mixtuur als de Scherp van het hoofdwerk voortaan alleen uit octaven en kwinten zouden bestaan[565] – is het duidelijk dat tenminste de Scherp een tertskoor had. De Scherp zal aanvankelijk dan ook een Cimbel zijn geweest. Dat paste bij Schonats Westfaalse achtergrond. Of de Mixtuur een tertskoor had, valt niet vast te stellen en is gezien de Westfaalse praktijk minder aannemelijk.
In de verschillende gebieden van Noord-Europa waren diverse soorten principalen of plena. Van oudsher was de opbouw in de zestiende-eeuwse Hollandse orgelbouw: Prestant, Octaaf, Mixtuur

[564] Praetorius 1619 II, 115 en 130.
[565] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, 21 november 1839, rapport van F. Smeer uit Rotterdam.

en Scherp; in de West-Duitse traditie: Prestant, Octaaf, Superoctaaf, Mixtuur, Cimbel; in de Midden-Duitse: Prestant, Octaaf, Quint, Superoctaaf, Mixtuur, Cimbel en in de Noord-Duitse: Prestant, Octaaf, Ruispijp, Mixtuur, Cimbel.[566] Hoewel het Schonatorgel hybride trekken vertoonde, zijn de gelijkenissen op dit punt toch het grootst met die van de Midden-Duitse.

2.7.6.2. Fluiten en conische registers

Wijde fluiten – in de zestiende-eeuwse Nederlandse orgelbouw zo geliefd – ontbraken op dit instrument. Hier volgde Schonat opnieuw zijn Westfaalse achtergrond. Zelfs de in metaal uitgevoerde Bourdon van het pedaal is aan de enge kant en over de hele linie weinig wijder dan de Prestant 16'. Traditioneel was een Bourdon bedoeld voor de zogenaamde bourdontonen, lange liggende tonen zoals bij de doedelzak. Geleidelijk aan transformeerde het register tot een gedekte fluit, bedoeld voor de versterking van de baslijn.[567] Praetorius benadrukte dat Nederlanders het Bourdon noemden zodra het gedekt was en ook eng van mensuur was.[568] Tot 1840 waren de beide laagste tonen van dit register in de Nieuwe Kerk uitgevoerd in hout. Mogelijk waren deze pijpen van Schonat.[569] In elk geval zijn bij de Van Hagerbeers geen gevallen bekend dat ze houten pijpen produceerden.
De beide Quintadenen waren gedekte registers. Vergeleken bij die van Niehoff waren ze aan de enge kant. Met de Quintadeen 16' was voor Holland een novum geïntroduceerd: nog niet eerder was dit register op zestienvoet toegepast. Volgens Praetorius was de *Grosse Quintadeen 16. Fuß Thon* manualiter en pedaliter te gebruiken.[570] Op het rugwerk was een gedekt register dat in de bekende dispositieverzamelingen, zoals die van Joachim Hess (1774), steeds 'Holpyp' werd genoemd. Dat is merkwaardig, want in Schonats geboortestreek zou men het eerder Gedekt hebben genoemd, het was immers geen roerfluit. De pijpen hadden beweegbare hoeden en zijbaarden. De Holpijp 8' van het hoofdwerk bestond uit roerfluiten. De verhoudingen van de roerdiameter ten opzichte van de corpusdiameter zijn in de laagte in de buurt van de 1:4,2, naar boven oplopend tot 1;2,8, dus oplopend van relatief eng naar relatief wijd. Wat dit betreft waren ze niet afwijkend met de typisch Hollandse roerfluiten. Wel waren ze relatief langer dan die van Niehoff. De verhouding van de lengte met de pijpdiameter schommelde gemiddeld tussen 5:3 en 3:2.
Kregen de conische registers in de zestiende-eeuwse Hollandse orgelbouw nog geen voet aan de grond, in Amsterdam was het rond 1650 een bekend verschijnsel doordat er in het orgel van de Nieuwe Zijdskapel een Spitsfluit was. Op het hoofdwerk van het Schonatorgel was een Gemshoorn die blijkens een inscriptie op een van de pijpen ook wel Speelfluit werd genoemd. Op het rugwerk stond een Spilfluit of Spitsfluit. Beide registers waren conisch van vorm, de eerstgenoemde met een verloop tussen 60 en 50 %, de tweede met een verloop van gemiddeld 70 %.[571] Ze waren eng gelabieerd, zodat het Gemshoornen waren in de zin zoals Praetorius had gedefinieerd. Praetorius gaf als stelregel voor een Gemshoorn – ongeacht van welke voethoogte – dat deze van boven de helft wijder was als van onderen.[572] De Spitsfluit 2' was baardenloos. Al had de Gemshoorn 4' later van c^0 tot en met cis^2 baarden, vermoedelijk was dit bij Schonat nog niet het geval.

2.7.6.3. Tongwerken

Schonat plaatste drie tongwerken: Trompet in het rugwerk, Trompet in het pedaal en Bazuin 16', een stem die nog weinig voorkwam.[573] Omdat er later nogal veranderingen zijn aangebracht zijn de precieze bouwwijzen niet te achterhalen. Deze registers hadden metalen bekers. Verdere

[566] Klotz 1979, 16.
[567] Vente 1989, 95.
[568] Lüttmann 1979, 32. Praetorius 1619 II, 139.
[569] Speerstra 2003, 106. Ook bij Arp Schnitger was het niet ongewoon de laagste tonen in de Prestant of Bourdon uit te voeren als houten gedekten. In de Sint-Jacobi te Hamburg waren de C.D en E van de Principal 16 gedekte houten pijpen.
[570] Praetorius 1619 II, 137.
[571] Edskes 1975 (Rahmenplan), 23. Adviseur Cor Edskes waarschuwde de orgelmaker in 1975: 'Der uberkommene runde Klang der konischen Register darf keinenfalls durch zu hohen Kernlage oder zuviel Wind mehr Strich bekommen'.
[572] Praetorius 1619 II, 134.
[573] Enschedé 1911, 171. Ook het Goldfuszorgel in de Rotterdamse Laurenskerk had een Bazuin. Kade 1960, 91. Bij Gottfried Fritzsche is er sprake van een 'Sub Bass Posaunen' in het pedaal. Het gaat daar om een 16-voets register in tegenstelling tot de Posaune 8' in het hoofdwerk.

informatie komt uit een bestek van Johannes Duyschot rond 1697.[574] 'In 't voetpedael sijn twe registers de Trompet 8 voet en de Basuyn 16 voet, deese vereysten nootsakelijck nieuwe leepels en tongen en moeten van coper gemaeckt worden, omdat men siet dat de tegenwoordige van tin gemaackt sijnde geheel plat weghbuygen en alsoo buyten gebruyck'. De pedaaltongwerken hadden bij Schonat dus tinnen lepels en tongen. Mersenne ontraadde het gebruik van tin bij de tongen en lepels omdat het metaal te slap was. Hij vond dat de keel van koper, goud of zilver moest zijn en de tong van koper.[575] De keuze van materiaal had uiteraard ook invloed op de klank, omdat de beweging van de tong immers afhangt van de massa en de elasticiteit.[576]
Opvallend is dat Duyschot niet over de lepels en de tongen van de rugwerktrompet schrijft, wellicht waren die dus van messing en heeft Schonat hierin verschil maakte tussen de diverse tongwerken. De bewaard gebleven kelen hebben smalle randen die oorspronkelijk onbeleerd waren. Aan de onderzijde is een afschuining, waarvan de hoek bij de tong ongeveer $67½^0$ is. Aan de bovenkant zijn de lepels smaller dan aan de onderkant – zodat ze goed in de kop passen. De tamelijk dunne tongen zijn uit gehamerd messing gemaakt en daarna afgevijld. Ze hebben een hoek van ¾ van 90^0 en lopen in de richting van de kop taps toe ca. 12½ %. Ook de tongen lopen naar de kop toe taps toe. De verhouding tussen de breedte onder en de breedte aan de bovenkant ligt tussen de 1,1:1 en 3:2 en is gemiddeld 6:5. De tongdikte is relatief gering.
In de literatuur bestaat weinig overeenstemming over de voordelen van de materialen bij de koppen en stevels. In het contract voor een orgel in het klooster van de Twaalf Apostelen te Leeuwarden (1569) stond opgemerkt: 'Het roerwerck sal gemaect worden in houten bossen oft blocken vast staende ende niet in loot opdat men gemackeliker soude mogen accorderen'.[577] Duyschot schreef echter in 1697 dat de koppen van lood dienden te zijn omdat ze anders te snel ontstemden. Andreas Werckmeister vond dat er beter geen houten koppen in metalen stevels konden worden toegepast.[578] In de vertaling van J.W. Lustig:[579]

> Want, als 't hout krimpt, zo jaagt de wind de pypen er uit, en strooit ze in de Kerk om; maar, als het zwelt, dan raaken die buizen, byzonderlyk de metaale, in stukken.[…] maar het is echter altoos best, dat men *hout in hout* stelle: want, dan krimpt en zwelt het met elkander, en blyft, vooral dat van dezelfde soort, volgens de ondervinding, vast en goed.

De drie tongwerken hadden bij Schonat houten koppen die door Duyschot later gedeeltelijk zijn vervangen door exemplaren van lood. Bij de pedaaltrompet zijn de koppen van D tot en met G nog van perenhout, ze zullen van Schonat zijn. De stevels van de rugwerktrompet zijn van metaal.[580] Het is niet duidelijk of ze van Schonat of van Duyschot zijn.

2.7.6.4 Speelhulpen

In Schonats orgel waren twee bijzondere speelhulpen te vinden: een tremulant en een 'trommel' die bestond uit twee iets ongelijk gestemde pijpen die samen een roffelend geluid voortbrachten. Op de welramen van het hoofdwerk staat in het handschrift van Schonat twee keer een C in rode inkt. Omdat in het canceldekstuk van de C (later voor de Dis gebruikt) slechts één gat voor de Prestant 16' was geboord, zal de tweede wel voor deze 'trommel' zijn geweest.[581]

---

[574] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 207, los stuk, ongedateerd (rond 1697).
[575] Chapman 1957, 408.
[576] Fletcher 1998, 46.
[577] Vlagsma 2003, 88.
[578] Werckmeister 1755, 77-78.
[579] Töpfer 1888, 281. J.G. Töpfer schreef dat Duitsers graag solidere tongwerken bouwden als de Fransen en daarom ook hout voor de koppen en stevels gebruikten met 'auf grössere Dauerhaftigkeit berechnete Formen'. Daar kwam bij dat hout goedkoper was dan tin of lood. Toch zag hij nadelen aan hout, omdat dit onder invloed van de vochtigheid gemakkelijk uitzet en inkrimpt. Het gevolg was dat de kop niet luchtdicht op de stevel paste. Ook ging de stemkruk door geregeld heen en weer te schuiven gemakkelijk te ruim in haar jasje steken.
[580] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 207, los stuk, 6 september 1697.
[581] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 97, ingekomen en uitgegane stukken. Was bij het orgel van de Oude Lutherse Kerk te Amsterdam een trom gepland? In een van de bestekken staat: 'de trom'. Wilde men iets over de Trompet schrijven?

2.7.7. Pijpwerk en intonatie

Schonat heeft zijn pijpwerk met grote precisie vervaardigd. Bij de grotere pijpen waren de bovenlabia spits ingetrokken, bij de kleinere spits bijgedrukt. De onderlabia zijn rond ingetrokken of bijgedrukt. Rechts van het labium staan de tooninscripties in het corpus en op de voet gegraveerd. Uit onderstaande lijst valt op te maken dat niet alle letters even precies op elkaar lijken: bij de F, de G en de d zijn er duidelijke verschillen. Zijn er twee verschillende pijpenmakers geweest?

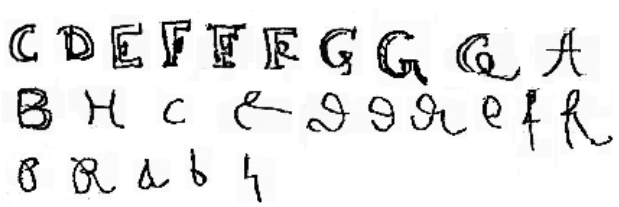


Fig.2.68. Handschrift tooninscripties van Schonat (Nagetekend door Cor Edskes).

Omdat er boven de laden registerbalken waren aangebracht dienden de pijproosters tamelijk hoog te worden geplaatst. Het gevolg was dat de voeten van de binnenpijpen relatief lang waren. Bij het maken van deze pijpen werden alle opsneden in de vlakke plaat uitgesneden en bij het intoneren indien nodig enigszins verhoogd. De kernen, van metaal met een hoog loodgehalte, bezaten een kernfase tussen 60° en 75°. Een frontpijp had aan de achterzijde een stemuitsnijding, terwijl alle binnenpijpen op lengte werden afgesneden en met de stemhoorn of aan de baarden werden gestemd. De gedekte stemmen hadden losse hoeden, van binnen met schapenleer gevoerd. De meeste frontpijpen en grote binnenpijpen, tot aan de kleinste pijpen van de Octaaf en Spitsfluit toe, hadden kleine zijbaarden. Dat verhoogt de massatraagheid van de lucht in het venster wat leidt tot amplitudeverhoging. De kracht wordt groter omdat de luchtstroom meer in de richting van het bovenlabium wordt geduwd, waardoor ook de kans op missen kleiner is. Klinkt de toon eenmaal, dan is hij meteen stabiel. Door het toepassen van baarden combineren orgelmakers het voordeel van een directe aanspraak met toonstabiliteit.[582]
Het metaal was op een mengsel van zand en leem gegoten.[583] De frontpijpen zouden een mengsel van 90% tin, 9% lood en 1,15% stibium zijn geweest.[584] De meeste binnenpijpen bestonden uit een mengsel van lood met 15 à 20% tin, enkele restwaarden bismut en verontreinigingen. Bij de Mixturen was er rond de 75% lood, 20% tin en 3% stibium. De fluiten waren van materiaal met 80 % lood, 16 % tin en 2,5 % stibium.
Opvallend is de buitengewoon grote aanwezigheid van het Stibium (Sb) of Antimoon in de alliages.[585] In de alchemistische literatuur werd dit materiaal aangeduid als *marcassite.* Samen met arsenicum behoren bismut en antimoon tot de vijfde groep in de periodieke tafel. In sommige verhandelingen wordt antimoon aangeduid als *marcassite plumbea* en bismut voor *marcassite di stagno* (of *argentaea).* Kan men bij Niehoffs pijpwerk gezien het lage percentage nog denken dat het om een verontreiniging gaat, bij Schonat moet de 3% (bij de Mixturen) een bewuste toevoeging zijn geweest. Dit metaal droeg bij aan de stevigheid van het materiaal wat bij de kleinere pijpen, die het bij het stemmen het geregeld te verduren hadden, geen kwaad kon.[586] Een tweede voordeel is dat de toevoeging het mengsel tijdens het gieten vloeibaarder maakt, zodat het gelijkmatiger uitloopt op de gietbank.

---

[582] Mededeling Mico Hirschberg te Eindhoven.
[583] Van Heurn 1804 III, 2-3. Volgens Van Heurn was het toepassen van orgellood goedkoper omdat men dan niet voor een gietinrichting hoefde te zorgen.
[584] Schneider 1937, 72. De Duitse orgelmaker Ludwig Compenius paste in 1655 orgelmetaal toe met 10 delen tin tegen 8 delen lood. De frontprestanten waren volledig van tin.
[585] Edskes 1975, 35. De percentages Stibium die Edskes in zijn rapport vermeld zijn buitengewoon hoog. Bij experimenten, onafhankelijk van elkaar uitgevoerd, door orgelmaker Henk van Eeken en Koos van de Linde, bleek dat bij zulke hoge percentrages een materiaal ontstond met eigenschappen van buitengewoon breekbaar blik.
[586] Barbieri 2003, 13-15.

Bij het gebruik van de metalen – ingegeven door alchemistische ideeën – speelden ook symbolische duidingen een rol.[587] Bovenaan in de betekenisladder stond het goud dat werd geassocieerd met de Goddelijke Wijsheid. Daarna kwam het zilver dat bij de kerkvaders nogal eens als teken van de 'sonore' evangelieprediking werd gezien. Tin nam een mindere plaats in, veelal zag men het als een gedegenereerde vorm van zilver. Vandaar dat men in contracten soms aantrof dat de frontpijpen op zilver moesten lijken. Lood stelde in symbolische zin niets voor, hoewel men het al van vroeg christelijke tijden gebruikte voor kruizen, zegels, ramen, etc. Orgelpijpen van lood konden beter maar niet in het zicht staan. Als dat wel het geval was, werden ze met tinfolie overtrokken. Hoe zulke duidingen ook in Nederland doorwerkten, blijkt uit een verhaal dat F. Allan in 1857 vertelde over het orgel in de Grote Kerk te Edam dat in 1602 was verbrand.[588] Hij haalde een gedicht aan van ds. Jacob Bondt uit 1668:

> Waar kort in vrolijkheid, geheele dagen lang,
> Elck een zijn tijd besteên? als onder 't maatgezang,
> En over Heemels luit van drijtal Orgelspeelen [er waren twee of drie orgels in de kerk],
> Dier kostelijkheijd, en konst, en grootheid is bij veelen
> Der vaderen geroemd voor ongewoon in 't land:
> D'Eens Silv're pijp gestel, in 't midden van de brand
> gestoolen is […]

In de zeventiende eeuw vertelde men dat Cornelius Petræus, rector van de Latijnse school, een klompje zilver had gekregen van de 'gestolen' en gesmolten orgelpijpen dat hij tot een lepel had laten omsmelten. Dat het om een zilveren pijp ging, lijkt niet aannemelijk. Het zal hier gegaan zijn om tin, waarvan men wilde geloven dat het van edel metaal was.
Schonat zou het hoogstwaarschijnlijk niet eens geweest zijn met Jacob Niehoff (1617) die vond dat loden pijpen stevig genoeg waren: 'so wirdt zumal keiner in gantz Niederlandt dergleichen ein eintziges, sondern von puren Bley gegossen finden, welche doch ebenso bestendig, als ob sie von gemischten zeüg gefertigt weren'.[589] Volgens Gustav Fock was orgelmaker Gottfried Fritzsche (ca. 1580-1638) de eerste die alliages toepaste vanwege de grotere stevigheid: 'Anstelle der bisher in Norddeutschland üblichen sehr bleihaltigen Metallmischung führt er eine zinnhaltigere ein'.[590] In Nederland kwam het toepassen van een alliage ook voor bij het orgel van de Laurenskerk te Rotterdam (1642-1645). De Vlaamse orgelbouwer Hans Goldfusz beschreef een mengsel van honderd pond lood tegen tien pond harde tin.[591] Een bijkomend voordeel van een alliage was dat de pijpwanden dunner konden zijn dan bij de loden pijpen.[592] Omdat het soortelijke gewicht minder was, gaf het ook gewichtsbesparing, waardoor de pijpen minder snel doorzakten. Een andere reden voor het toepassen van orgelmetaal was dat het lood soms te weinig kwaliteit had. In 1712 schreef Jan Radeker dat hij de binnenpijpen van goed metaal maakte.[593] Hij voerde aan dat het pijpwerk van lood 'soo duyrabel niet is dan van metael, want het loot vol salpeter is, en sigselven consumieert gelijck de ervarentheyd heeft geleert, en is ook bij het tin en meerder suyverheyd van geluyd en het ander pijpwerk van metael veel vaster en steeviger om te hanteren'. In het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar verwijderde Frans Caspar Schnitger in 1724 veel Hagerbeerpijpen die door salpeter waren aangetast.[594]
W. Lottermoser constateerde dat bij een pijp van puur lood de harmonische deeltonen overheersen, wat betekent dat de wanden de trillingen van de luchtzuil in het corpus volgen. Het aandeel van de niet-harmonische componenten is hierbij gering. Bij tinnen pijpen trilt de wand minder in de grondtoon mee, maar wel in de derde en vierde deeltoon. De buigzaamheid van het materiaal is groter dan bij lood. Tussen de tweede en achtste deeltoon zijn sterke ruisfactoren. Voortdurend trilt

[587] Barbieri 2001, 25.
[588] Allan 1857, 12-14.
[589] Sandberger 1904, CII en Fischer 1970, 16. Kluge 1980, 251. Door een grotere wanddikte wordt de stevigheid van de pijp niet groter, omdat met het verdikken het gewicht evenredig vergroot wordt. Wel is er een minimum dikte om de pijp niet te slap te laten zijn.
[590] Fock 1958, 41. Volgens Fock had Fritzsche aan de grote bekers van de Bazuin en Trompetten – om het metaal harder te maken – *Markasita* toegevoegd, 'eine Schwefeleissen-Verbindung'. Dat was volgens hem nog steeds te zien aan de roestvlekken in de bekers van de Trompet 16' in het orgel in de Sint-Jacobi te Hamburg.
[591] Enschedé 1911, 170. De frontpijpen waren van tin, die boven de 4 voet waren van metaal met twee delen tin tegen één deel lood.
[592] Kob 2000, 642.
[593] Van der Kleij 1985, 55. Het betreft een aanbod voor een orgel te Meppel.
[594] Steketee 1993, 57.

het bovenlabium mee, wat veel ‘witte ruis’ oplevert.[595] De invloed van deze wandtrillingen op de toonkwaliteit is door M. Kob onderzocht. Een pijp met een alliage van 77 % lood en 23 % tin liet hij eerst ongedempt en daarna sterk gedempt spreken. De wandtrillingen bleken nauwelijks invloed uit te oefenen op het stationaire deel van de toon in vergelijking tot de harmonische boventonen. In de aanspraak van de toon was er echter in het bereik van 1200 Hz en 2500 Hz een duidelijk timbreverandering.[596]
Schonat schaafde zijn platen op een dikte, die afhankelijk van de grootte van de pijp lag tussen 0,4 en 1,8 mm.[597] Steffen Bergweiler beweerde dat men dit uitdunnen van de pijp vooral zou hebben gedaan om de kosten te besparen, een lood-tin legering was immers behoorlijk kostbaar.[598] Het wegschaven beperkt de hoeveelheid materiaal en dat verlaagt de belasting op de pijpvoet stevig.[599] Voor middelgrote pijpen zou dit al een 25% schelen, terwijl voor de baspijpen dit zelfs 50 % minder kan zijn. J.P. Bendeler legde uit dat het afschaven op juiste dikte van belang was voor de klank, want als het corpus te dun was, ‘wird es von dem Winde allzusehr beweget, und entstehet statt des Klanges ein Knarren und Klappern’.[600] De wanddikte hing af van de grootte van het corpus. Dat beïnvloedt de toonvorming, want hoe meer stabiliteit in het gebied van het labium, hoe zekerder de aanspraak. Het eigengewicht van de wanden zorgt in het corpus voor druk die naar onderen toe oploopt. Dat geeft een belasting van de zijkanten van het bovenlabium. Bergweiler voerde metingen uit met pijpen waarvan de wanden naar boven toe waren uitgeschaafd – hij noemde dat een ‘konischen Wandungsprofil’ – en met pijpen waarbij dat niet het geval was en die dus een parallel profiel hadden. Daaruit bleek dat de uitgeschaafde pijpen een helderder klank hadden.[601] Bij de grootste Schonatpijpen van de Quintadeen 16’ en Bourdon 16’ was de wanddikte van boven 1,2 en van onder 1,8 mm. Bij pijpen van de Octaaf en de Spitsfluit is het verloop gering en in het nog kleinere pijpwerk zelfs afwezig.
De meest bewerkelijke registers waren de tongwerken. De bekers van het rugwerk hadden een hoog tingehalte (ca. 90 %), de wanddikte was bij de C van boven 0,7 en van onder 0,85 mm. Van Heurn gaf op dat men de wanddikte van de bekers bovenaan het beste zo kon kiezen dat deze hetzelfde was als bij een labiaal met dezelfde voetgrootte.[602] Bij Schonat was dat bij rugwerktrompet het geval, want de Prestant 8’ (eveneens van overwegend tin) was in de buurt van de 0,8 mm. Bij de Bazuin van het pedaal is de wanddikte van de C-beker 1,6 mm (van boven zowel als onder) en bij de c^1 0,75. Bij de Trompet van het pedaal was dat 0,8/1,0 tot 0,55/0,75. Vergelijking met de Prestant 16’ (1,0/1,3 en 1,1) en Octaaf 8’ (1,4/1,6 en 0,9/0,8) van het pedaal maakt duidelijk dat de wanddiktes van deze pedaaltongwerken veel kleiner zijn dan die bij de labiaal. Dat zal gebeurd zijn om gewicht te besparen, maar ook om de boventonen te stimuleren. Van Heurn vond dat men het metaal van de bekers naar onder toe diende uit te schaven zodat zij bij het vervaardigen goed waren ‘op te rollen’. Schonat deed het omgekeerde en maakte ze van onderen dikker.
De tongen van gehamerd messing zijn afgevijld en qua maatvoering passend gemaakt bij de kelen. Van Heurn stelde in 1804 dat de dikte van de kelen niet veel uitmaakte als ze maar sterk genoeg waren en niet gingen doorbuigen.[603] Dit laatste was bij de tinnen exemplaren van Schonat na enkele decennia kennelijk het geval. Omdat de tong de randen dan niet meer gelijkmatig kan raken spreekt de pijp niet meer aan. Van Heurn meende dat de stemkrukken in het verre verleden van

---

[595] Lottermoser 1983, 140. Lottermoser gebruikte een pijp van lood en een van tin die allebei een wanddikte hadden van 1,2 mm. Bendeler 1690, 2: ‘Warum aber das Bley auch am Klange nicht so gut als das Zinn ist, rühret daher, weil es nicht so hart, und sich dahero der Wind nicht so scharff an dem labio und corpore, wenn er durch dasselbe hinstreichet, abstossen und zurück prallen kan, andere Ursachen anitzo nicht anzuführen’.
[596] Kob 2000.
[597] Greß 1989, 92-94. Bij Gottfried Silbermann lagen de waarden van de wanddikten tussen de 0,4 en 2,6 mm.
[598] Bergweiler 2005, 27-28 en 95.
[599] Kluge 1980.
[600] Bendeler 1690, 5.
[601] Bergweiler 2005, 95-98. ‘Erstens strahlen die konisch profilierten Pfeifen die harmonischen Teiltöne höherer Ordnung (ab N>10) und auch die nicht-harmonische Spektralkomponenten im Hochtonbereich ab 2 kHz mit steigender Frequenz mit zunehmend stärkerem Pegel als die Pfeifen mit parallelen Profil ab. Zweitens verhalten sich die harmonischen Teiltöne niederer Ordnung (N<5) entgegengesetzt. Deren Pegel liegt bei Pfeifen mit konischem Profil im Mittel um ein oder zwei Dezibel unter dem der Pfeifen mit parallelem Profil. Beide Effekte zusammen führen für die konisch profilierten Pfeifen zu einer etwas langsameren Abnahme des abgestrahlten Schalldruckpegels bei steigender Frequenz.’ Bergweiler liet ook psychoakoestische waarnemingen uitvoeren, waaruit bleek dat proefpersonen het verschil goed konden waarnemen.
[602] Van Heurn 1804 III, 220-221.
[603] Van Heurn 1804 III, 180.

ijzer werden gemaakt.[604] Zou dat ook het geval zijn in dit Schonatorgel? In elk geval zijn alle stemkrukken later vervangen door exemplaren van fosforbrons. Het probleem van ijzer was de roestvorming.
Samen met organist Nicolaes Lossy was Schonat vijf maanden bezig met intoneren en stemmen. In de zomerperiode werkten ze soms van vier uur 's morgens tot 's avonds laat, 'alleenlijck wanneer hij op den middagh een weijnich tijdts thuijs is gegaen om wat te eeten'.[605] Jacob van Eijck toonde zich buitengewoon enthousiast over de klankafwerking en Everard Meyster typeerde de klank: 'Och ja, met een geschal van duysent Voog'len klanck, soo weelderigh gestrengelt als 't *Orgel* is met sijn', en groove galm gemengelt'.[606] De intonatieparameters waren bij Schonat nog louter de opsnede, de breedte van de kernspleten, de kernligging en de stand van het bovenlabium. Kernsteken werden nauwelijks of niet toegepast en de pijpvoeten hadden ruime diameters. De klank had dus draagkracht. De conische registers dienden volgens orgelmaker Ludwig Compenius aan de bovenrand precies rond zijn om een gelijk geluid en reine intonatie te krijgen.[607]
In de loop van de zeventiende eeuw ontwikkelden orgelmakers een nieuwe stijl van intoneren. Te Paderborn was in 1660 kritiek op de klank van een orgel 'auβerdem seien die Register "ganz dur auf die alte Weise und nicht lieblich angebracht"'.[608] Het is een indicatie dat het klankideaal veranderde, uit allerlei gegevens blijkt dat relatief meer grondtoon werd nagestreefd.

2.7.8. Mensuren

Eerder zagen we dat Levijn Eekman die zijn landsaard niet verloochende, mensuren toepaste die weinig hadden uit te staan met het in Holland gangbare. Praetorius had in 1619 al geschreven over een lieflijke en bevallige klank die zich slechts met 'gar engen Mensuren' liet realiseren.[609] De 'gewöhnlichen weiten Mensuren' wees hij af. Kennelijk was ook Schonat die mening toegedaan. Het mensuurbeeld van het pijpwerk is – zeker gezien de afmetingen van het kerkgebouw – aan de enge kant. Schonat streefde niet zozeer naar een krachtige klank, wel naar lieflijkheid en menging. De mensuren lopen naar de discant vrij stevig op, zodat de meeste registers in de hoogte relatief sterker worden.[610]
Met uitzondering van de conische registers is de labiumbreedte van alle registers zo dat ze een verhouding hebben met de pijpomtrek die in de laagte op 1:4,0 kwam om hogerop tot 1:4,3 of zelfs 1:4,6 te verlopen. In de hoogte – waar de wijdtemensuren groter werden, werd toch weer wat van de kracht afgenomen door smaller te labiëren. Het lijkt er op dat bij de meervoudige vulstemmen zoals de Mixturen meerdere koren smal waren gelabieerd, kennelijk om onderscheid te maken met de 'normale' koren. De labia bij de conische registers – de Gemshoorn 4' en de Spitsfluit 2' – zijn smal, de genoemde verhouding beweegt zich rond 1:4,8. Dat komt overeen met de regel die Praetorius bij de Gemshoorn gaf: 'das Labium wird in fünff Theil getheilet, ein Theil ist des Mundes breitte'.[611]
De opsneden hadden een verhouding met de labiumbreedte in de buurt van 1:3. Bij de conische registers zijn ze zoals gebruikelijk lager (verhouding met labiumbreedte tussen 1:3,5 en 1:4). Praetorius gaf als regel om de labiumbreedte $^{1}/_{5}$ van de plaatbreedte te kiezen. Hij voegde daaraan en 'alsdann wird die helfte uffgeschnitten'. Dat zou wijzen op een hoge opsnede, terwijl die in de Nieuwe Kerk juist laag was.

2.7.8.1. Prestanten

Alle wijdtemensuren van de prestantregisters van het hoofdwerk zijn vanuit dezelfde constructielijn gedacht. Het dubbelkoor van de16-voet verschilt qua mensuur van het andere koor tussen de hele en halve toon. Mogelijk is de Octaaf 8' wat enger, maar dat verschil is niet groot.

---

[604] Van Heurn 1804 III, 198.
[605] GAA, NA, inv. nr. 2801, nr. 100, 12 september 1657. Zie hiervoor ook: Scheurleer Bouwsteenen 1914.
[606] Meyster 1655, 54.
[607] Panetta 1990, 15. Uitspraak in het *Kurzer Bericht*, opgemaakt door Esaias Compenius en Michael Praetorius.
[608] Wohnfurter 1981, 95.
[609] Praetorius 1619 II, 143.
[610] Alle mensuurgegevens van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam zijn opgetekend door Cor Edskes in samenwerking met Onno Wiersma. Deze gegevens zijn mij ter beschikking gesteld door rijksorgeladviseur Rudi van Straten.
[611] Praetorius 1619 II, 134.

Een vergelijking van de wijdtemensuren met die van de Prestant 16’ van de Sint-Jacobi te Hamburg (Arp Schnitger, 1689-’93) laat zien dat die over de hele linie wijder is. Voor de laagste toon is dat 4,0 HT, bij de D 3,5 HT, verder schommelt het rond de 2 HT.

Tabel 2.23. Wijdtemensuren prestanten hoofdwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam van Schonat vergeleken met die van Niehoff en Schnitger (1689-’93).

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3	
Prestant 16’ hoofdwerk 1e koor Nieuwe Kerk Amsterdam Schonat										
		195,4	167,7	133,2	106,8	78,6	63,6	45,7	37,4	27,8
Prestant 16’ hoofdwerk 2e koor Nieuwe Kerk Amsterdam Schonat										
					101,8	80,7	67,1	45,7		
Prestant Niehoff, gecorrigeerd naar de C(+½)-stemming en gedacht vanuit 16’										
		195,5	157,8	117,3	94,6	70,3	56,7	41,9	33,4	24,5
Prestant 16’ hoofdwerk Sint-Jacobi te Hamburg (Arp Schnitger, 1689-’93)[612]										
		231	185,5	142,5	114,5	86,7	71,5	50,2	41	
Octaaf 8’ hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)										
		129,3	104,2	79,9	62,4	44,2	37,0	27,8	22,0	
Octaaf 4’ hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)										
			65,5	45,4	37,8	28,9	23,2	16,7		
Quint 3’ hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)										
		61,2	45,2	38,1	28,4	21,1	16,1		10,2	
Mixtuur koor $5^1/_3$’ hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)										
							29		17	
Mixtuur koor 4’ hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)										
						28,7	23,6		13,9	
Mixtuur koor 2’ hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)										
		44,8	37,9	28,4	23,5	16,5	13,3			

De Prestant 16’ van het pedaal is beduidend wijder dan die van het hoofdwerk. Terwijl de maten van de C 2 hele tonen van elkaar afwijken, loopt dit verschil naar boven toe geleidelijk terug tot een hele toon. De grote en even hoog klinkende pijpen in de pedaalkassen noord en zuid hebben dezelfde mensuren. Ook wat betreft het pedaal is vanuit een constructielijn gedacht, waarop alle prestantregisters – Octaaf 8’, Octaaf 4’, Quint 3’ en Mixtuur – zijn uitgezet. Het gevolg was dat al deze stemmen wijder zijn dan de gelijknamige stemmen van het hoofdwerk. Een vergelijking van de wijdtemensuren bij de Prestant 16’ in het pedaal van de Sint-Jacobi te Hamburg (Arp Schnitger) maakt duidelijk dat die over de hele linie wijder is, al is dat niet meer dan 1 HT.

Tabel 2.24. Wijdtemensuren prestanten pedaal in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Schonat vergeleken met die van Schnitger (1689-’93).

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1
Prestant 16’ pedaal Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)					
	232,7	213,0	143,1	117,0	84,8
Prestant 16’ pedaal Sint-Jacobi te Hamburg (Arp Schnitger, 1689-’93)					
	237		147	122	90,5
Octaaf 8’ pedaal Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)					
	143,5	116,1	85,0		49,9
Octaaf 4’ pedaal Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)					
	85,4	68,5			29,5
Quint 3’ pedaal Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)					
			H: 38,5		
Mixtuur 4’ laagste koor pedaal Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)					
	71,6				

In het rugwerk zijn de prestanten qua wijdte overwegend een hele toon enger dan die van het hoofdwerk. De mensuren van de Octaaf 2’ van de Lutherse Kerk in ’s-Gravenhage blijken overwegend nog weer een halve toon enger te zijn dan die van het tweevoets koor uit de Quartanus van het rugwerk in het Nieuwe Kerksorgel.

[612] Gegevens ontleend aan GOART (cd-rom bij Speerstra 2003).

Tabel 2.25. Wijdtemensuren prestanten rugwerk in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Schonat vergeleken met die van de Lutherse Kerk te ’s-Gravenhage (1648).[613]

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Prestant 8’ rugwerk 1e koor Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)		122,4		59,9	44,8	39,9	27,3	24,8	16,2
Prestant 8’ rugwerk 2e koor Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)				63,7	44,6	39,1	28,7	25,4	
Octaaf 4’ rugwerk Nieuwe Kerk Amsterdam Schonat	74,6	59,8	48,8	36,7	27,8		16,5	14,4	
Quartanus $2^2/_3$’ koor, hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)	60,8	45,1	34,7	28,5	21	16,2			
Quartanus 2’koor, hoofdwerk Nieuwe Kerk Amsterdam (Schonat)	44,9	37,7	28,1	23,3	16,1	13,7	8,5		
Octaaf 2’ Lutherse Kerk te ’s-Gravenhage (Schonat, 1648)		33,4	27,5	20,9	16,5	13,5	9,4	7,9	

In figuur 69 vergelijken we enkele Prestantregisters van het hoofdwerk (Prestant 16’, Octaaf 8’ en Octaaf 4’) en de Prestant 16’ van het pedaal met elkaar. Ook zien we daarbij de verschillen met de Niehoffprestanten (Nh) en met de hoofdwerkprestant van het grote orgel in de Pieterskerk te Leiden (vH). Uiteraard hebben we de lijn van de Niehoffprestanten genomen vanuit een C(+½) stemming. Hier zij opgemerkt dat de Prestant van Van Hagerbeer in Leiden trekken vertoonde die duidelijk van die van Niehoff afweken. Om te beginnen waren die stemmen minstens een hele toon wijder, maar in de hogere liggingen zijn de diameters van de pijpen relatief wijder.
Al zijn er sterke fluctuaties bij de diameters van de hoofdwerkprestant van Schonat, toch valt goed te zien dat ze om de lijn van Van Hagerbeer in Leiden heen schommelen. Dat is opvallend, omdat Schonat uit Duitsland kwam en zich in andere elementen presenteerde als iemand uit Westfalen. Zou Lossy hier hebben geadviseerd om de Hollandse lijn te volgen? Beide registers zullen een constructie hebben gehad met octaafdiameters die een verhouding hebben van 5:3. De Prestant van Schonat is in de bas relatief eng, maar dat was te wijten aan de beperkte plaats die er in de middentoren was. De diameter van de C is zelfs net zo groot als bij Niehoff (waarbij die waarde is geïnterpoleerd vanwege de C(-½)-stemming), maar al snel stijgt de lijn naar die van Van Hagerbeer. De pedaalprestant, zo merkten we al op, is een volle toon wijder dan die van het hoofdwerk. Ook hier was rond de A van het grote octaaf relatief wijd. In de technische documentatie heeft Cor Edskes nogal benadrukt dat de wijdtemensuren behoorlijk aan de enge kant zijn. In vergelijking met die van Niehoff en Van Hagerbeer blijkt dat echter nogal mee te vallen. Wel waren de prestanten op de diverse werken verschillend: de prestanten van het pedaal waren wijd, de prestanten van het rugwerk waren relatief eng. Die verschillen maken ook dat ze ook in klank en karakter van elkaar afweken.
Hier nog aandacht voor de grote spreiding van de opvolgende punten op de grafiek, er is bepaald geen gladde lijn in te ontdekken. Bij de Octaaf 8’ van het hoofdwerk kunnen een paar opvolgende tonen al meer dan een hele toon afwijken. Het is niet zo gemakkelijk om aan te wijzen waardoor dit springerige karakter is ontstaan. Om te beginnen zijn er uiteraard de natuurlijke fouten die zowel bij het maken van de pijpen als bij het meten ervan kunnen optreden. Daarnaast is uiteraard – vanwege de grote spreiding van de maten – ook niet goed te bepalen wat de octaafverdeling is. De belangrijkste oorzaak lijkt te zijn dat er nogal wat dubbelpijpen waren die verschilden qua mensuur. Op grond van de in kaart gebrachte gegevens is niet altijd duidelijk tot welk koor een pijp behoorde. In elk geval valt wel te zien wat de algemene trends waren bij de mensuren.

[613] Rijksorgeladviseur Rudi van Straten stelde de mensuurgegevens ter beschikking van het pijpwerk van Schonat uit het rugwerk van het orgel in de Lutherse Kerk te ’s-Gravenhage.

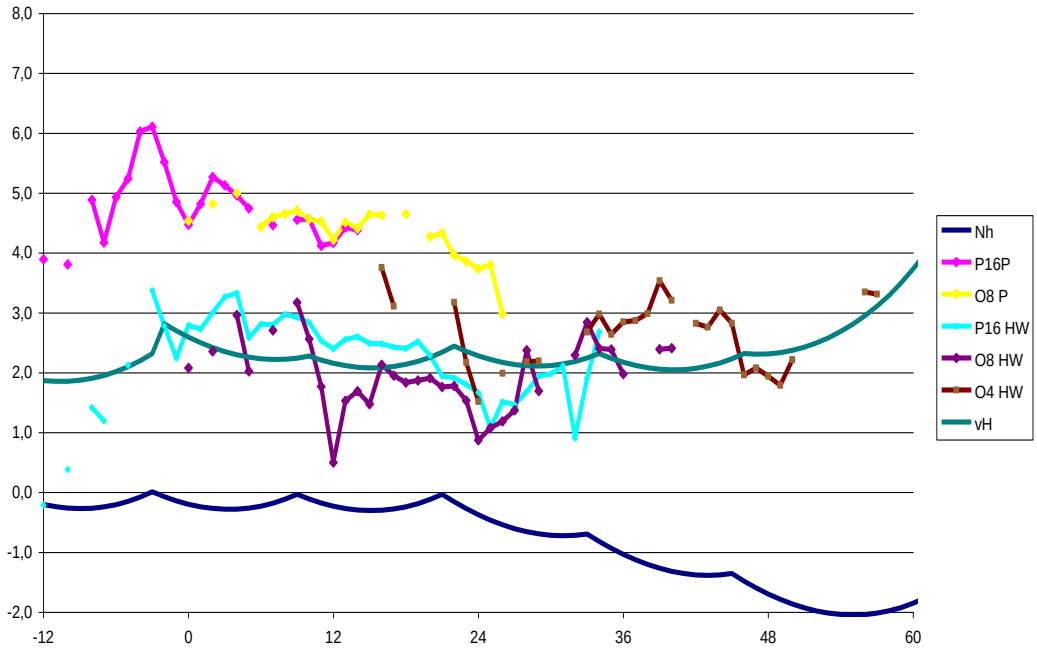


Fig.2.69. Mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van prestantstemmen uit het pedaal en hoofdwerk in het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam vergeleken met een 5:3 constructie (x-as), waarbij de nummers de toonnummers aangeven beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

2.7.8.2. Fluiten en conische registers

De fluiten, Quintadenen en de conische registers waren – zo constateerden we eerder – het bijgoed bij de prestanten. Toch had elk register een eigen timbre en dus een eigen functie. Ze moesten goed met de prestanten kunnen mengen.
Het diameterverloop van de Bourdon 16' van het pedaal, een gedekt register met tamelijk wijde wijdtemensuren, was volgens het schema 5:3. De diameters verlopen nagenoeg gelijk aan die van de Prestant 16', alleen bij de hoogste tonen wordt de Bourdon wat wijder dan de Prestant. Deze koppeling aan dit basisregister is opvallend omdat men zou verwachten dat Schonat veel grondtoon wilde en dus vooral een wijde Bourdon zou hebben gekozen, een soort Subbas. Hier gaat het echter overduidelijk om een Bourdon.
De Holpijp 8' van het hoofdwerk bestond uit roerfluiten. Het register was tamelijk eng gemensureerd met een vrij snel diameterverloop, vooral in het kleine octaaf. De constructielijn voor de wijdtes loopt gelijk aan die van de Bourdon van het pedaal en gaat vanaf de d^0 haar eigen weg. Ten opzichte van de Holpijpen uit de Van Covelensschool is het register nogal eng, maar ten opzichte van de Holpijp van Eekman in Purmerend juist aan de wijde kant.
De Gedekt 8' van het rugwerk was wel behoorlijk eng. Het mensuurverloop in de bas was snel, in het eengestreepte octaaf trad een aanzienlijke vertraging op, terwijl in het hoogste octaaf weer dezelfde progressie als in de bas optrad. Ten opzichte van de Holpijp van het hoofdwerk startte het register twee hele tonen enger, maar dat verschil wordt al spoedig een hele toon. Opvallend is dat bij de Holpijp van het rugwerk in het Haagse Schonatorgel een afwijkende constructielijn is gevolgd die eerst behoorlijk eng is om in het hogere gebied toch nog bij te trekken.

Tabel 2.26. Wijdtemensuren fluiten orgel Nieuwe Kerk te Amsterdam van Schonat vergeleken met die van Eekman (1638) en van de Lutherse Kerk te ’s-Gravenhage (648).

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Bourdon 16’ pedaal Nieuwe Kerk (Schonat)									
		194,8	141,9	113,6	82,1				
Bourdon 16’ hoofdwerk Hooglandse Kerk (Germer van Hagerbeer, 1637)									
			127,3	109,8					
Holpijp 8’ hoofdwerk Nieuwe Kerk (Schonat)									
	139,0	113,9	85,1	69,7	49,6	41,1	30,3	24,6	
Holpijp 8’ Purmerend (Eekman, 1638)									
	[142,8]	99,2	74,5	60,5	44,9	36,6	27,4	23,2	
Gedekt 8’ rugwerk Nieuwe Kerk Schonat									
	119	94,2	70,1	56,9	41,7	35,5	27,6	22,4	
16,2									
Gedekt 8’ rugwerk Lutherse kerk ’s-Gravenhage (Schonat, 1648)									

De wijdtemensuren van de Quintadeen 16’ van het hoofdwerk zijn in de bas normaal, in het eengestreepte octaaf langzaam en in het hoogste octaaf weer zoals in de bas. Het mensuurbeeld loopt parallel met dat van de Holpijp, zij het dat de Quintadeen 16’ tussen een kwart à een kwint wijder is. De wijdtemensuren zijn beduidend wijder dan die van de Prestant 16’ van het hoofdwerk. Bij de pijpen van dezelfde corpuslengte is het verschil tussen de drie en de vier hele tonen. Dit komt overeen met de opmerking van Praetorius: ‘Sie ist fast, jedoch ein ziemliches weiter, an Proportz ihres Corporis, als die Principal an der Mensur seyn; und weyl sie gedäckt, ein Octava tieffer als offene Pfeiffwerck gegen ihrer lenge zurechnen.’[614] Vergeleken met de Quintadeen van Niehoff bij is die van Schonat niet wijd. Toch is ze in de Nieuwe Kerk ook weer niet eng, want ze is altijd nog wijder dan het gelijknamige register in het grote orgel van de Sint-Jacobi te Hamburg, zoals in 1635 door Gottfried Fritzsche opgeleverd en in 1690 door Arp Schnitger uitgebreid.
De Quintadeen 8’ van het rugwerk is in de bas eng. Bij de C is de diameter een grote terts enger dan bij de even grote pijp bij de Quintadeen 16’. Vanaf het kleine octaaf komt dat bij, al blijft het verschil tussen de hele en halve toon schommelen. In vergelijking met Eekmans Quintadeen in Purmerend is dit register in het orgel van de Nieuwe Kerk in de bas enger, wat in de hogere liggingen minder het geval is.[615]

Tabel 2.27. Wijdtemensuren Quintadenen orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Schonat vergeleken met die van Gottfried Fritzsche en Arp Schnitger (1636 en 1689-’93).

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Quintadeen 16’ hoofdwerk grote orgel Nieuwe Kerk te Amsterdam (Schonat)									
	167,9	137,5	100,9	82,1	56,6	46,5	35,2	29,2	21,8
Verschil Prestant 16’ hoofdwerk orgel Nieuwe Kerk te Amsterdam (Schonat) in HT									
	-3,6	-4,7	-6,5	-6,2	-7,7	-7,4	-6,2	-5,8	[-5,8]
Quintadeen 16’ hoofdwerk grote orgel Sint-Jacobi te Hamburg (Gottfried Fritzsche en Arp Schnitger, 1636 en 1689-’93)									
	163,1	120,5			53	45,6	34,1	29,1	20,6
Quintadeen 8’ rugwerk grote orgel Nieuwe Kerk te Amsterdam (Schonat)									
	85,6	70,8	52,6	43,5	32,8	27,7	21,0	17,5	13,0
Quintadeen 8’ Purmerend (Eekman)									
	95,6	80,7	60,5	48,7	36,6	29,6	22,9	18,2	

Bij de Gemshoorn 4’ van het hoofdwerk en de Spitsfluit 2’ van het rugwerk liggen de onderdiameters op dezelfde constructielijn, wat erop wijst dat de originele lengte in de loop van de tijd niet is gehandhaafd waardoor de bovendiameters afwijken. Het diameterverloop is in het grote octaaf vrij langzaam, in het kleine octaaf veel sneller, terwijl verder vertraging optreedt en in het hoogste octaaf weer snel is. De onderdiameters lijken te zijn afgeleid van de Octaaf 8’. De onderste drie tonen zijn enger genomen, de waarden schommelen daarna steeds om elkaar heen.

[614] Praetorius 1619 II, 137.
[615] Ontleend aan de gegevens van GOART (cd-rom bij Speerstra 2003).

Tabel 2.28. Wijdtemensuren Gemshoornen orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Schonat.

Toonhoogte	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Gemshoorn 4 hoofdwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Schonat)									
Onder	114	104,8	78,2	62,9	46,2	37,7	28,7	22,6	16,0
Boven	66,2	50,2	43,2	32,9	25,0	20,0	16,8	11,7	16
Percentage verloop b/o	58 %	48 %	55 %	52 %	54 %	53 %	58 %	52 %	100 %
Spitsfluit 2' rugwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Schonat)									
Onder	75,3	62,2	44,2	36,5	28,3	22,9	15,7	12,7	
Boven	42,1	36,6	26,2	21,2	16,9	12,5	10	8,6	
Percentage verloop b/o	56%	59 %	59 %	58%	60	55 %	64%	68%	

In onderstaande grafiek met de wijdtelijnen van de diverse fluitregisters en Quintadenen van Schonat valt af te lezen dat de Quintadenen in vergelijking tot die van Niehoff relatief wijd waren, de zestienvoet nog meer dan de achtvoet. Die zestienvoet schommelt rond de lijn van -4 HT, is in het groot octaaf wellicht wat wijder, maar daarna weer enger. De Quintadeen 8' van het rugwerk heeft wel een stijgend verloop en wijkt in principe niet zoveel af van die van Eekman. Van de fluiten is de Bourdon 16' van het pedaal het meest wijde register. De Holpijp is al snel een volle toon wijder dan de prestantlijn van Niehoff en verloopt verder tamelijk vlak. Alleen in het hoogste octaaf is er wat stijging. De Gedekt 8' van het rugwerk heeft een nogal grillig verloop. Het register is overwegend minder wijd dan de Holpijp van het hoofdwerk. In het eengestreepte octaaf valt enige stijging te constateren; dan wordt de lijn weer vlak. Deze stem vertoont wat wijdtemensuren betreft grote gelijkenissen met de Prestanten van Niehoff, ook al gaat het hier om een gedekt register.

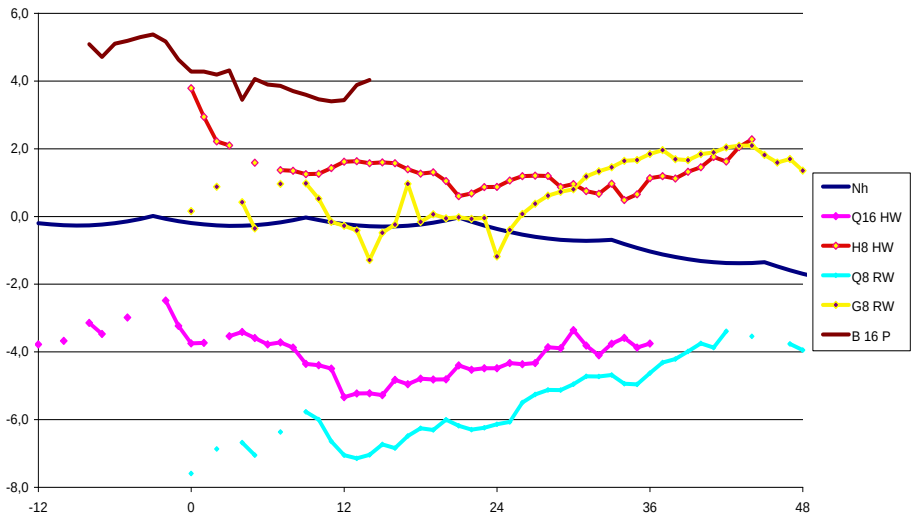


Fig.2. 70. Mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de Fluiten en de Quintadenen in het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam vergeleken met een 5:3 constructie (x-as). Op de x-as geven de nummers de toonnummers aan beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

2.7.8.3. Tongwerken

Bij de tongwerken met conische bekers is er een relatie tussen de lengte van de bekers en de lengte van de tong. De toon die door de tong wordt opgewekt moet immers worden versterkt en daarnaast is er ook nog de grondtoon die moet klinken.
Het wil nogal eens voorkomen dat tongwerken door allerlei aanpassingen niet meer de juiste lengte hebben. Dat was bij Schonats tongwerken het geval. Ook andere onderdelen, zo zagen wij, zijn later aangepast. Kortom, een analyse van deze stemmen moet omzichtig worden benaderd. Een belangrijke regel bij de conische tongwerken: hoe wijder de beker (aan de bovenzijde) hoe langer

de beker.[616] Ook hangt de lengte af van de sterkte van de tong: hoe dikker (en hoe sterker) de tong, hoe langer de beker. Twee regels die al duidelijk maken dat de bekerlengte behoorlijk verschillend kan zijn al naar gelang de gebruikte maten en materialen. Een sterke tong – om dezelfde toon te geven – is langer dan een zwakke.
Van de Trompet van het rugwerk is een gedeelte van de bekers van Schonat bewaard (C-a^0, c^1 en d^1), die van de Trompet en Bazuin van het pedaal zijn nog grotendeels aanwezig.

Tabel 2.29. Wijdtemensuren bekers tongwerken orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Schonat vergeleken met de pedaaltrompet uit Sint-Nicolaas te Utrecht van Dirck de Swart (1601-1603) en de Trompet uit Sint-Jan te Wijk bij Duurstede van Albert Kiespenning (1615).

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2
Trompet rugwerk Nieuwe Kerk grote orgel (Schonat)								
l.beker	1998,5	1404	953	695,5	472,5			
Ø beker boven	120,6	89,1	83,1	72,4	63			
Ø beker onder	22,6	21,6	14,1	15,6	14,6			
Verh l: bovenØ	16,6	15,8	11,5	9,6	7,5			
Trompet pedaal Nieuwe Kerk grote orgel (Schonat):								
l.beker	2002	1597	981	734	469			
Ø beker boven	117,1	107,3	98,9	89,1	76			
Ø beker onder	22,3	22,2	19,2	17,3	16,6			
Verh l: bovenØ	17,1	14,9	10	8,2	6,2			
Bazuin pedaal Nieuwe Kerk grote orgel (Schonat)								
l.beker	3674	2947	1989	1414	875			
Ø beker boven	213,4	178,1	137,0	103,2	82,9			
Ø beker onder	39,5	34,8	27,7	24,8	21,6			
Verh l: bovenØ	17,2	16,5	14,5	13,7	10,6			
Trompet pedaal Utrecht Sint.-Nicolaas (Dirck de Swart, 1601-1603) C(0)								
l.beker	1870	1435	980	750	450			
Ø beker boven	108	102	95	96	85			
Verh l: bovenØ	17,3	14,1	10,3	7,8	5,3			
Trompet St-Jan Wijk bij Duurstede (Albert Kiespenning, 1615) C(-½)								
l. beker	2220	1666	1106	830	534	393	240	
185								
Ø beker boven	130	114	101	95	81,5	80	69	67
Verh l: bovenØ	17,1	14,6	11,0	8,7	6,6	4,9	3,5	
2,8								

In tabel 2.30 staan maten van diverse Hollandse trompetten genoteerd. De diameter van de beker van de Trompet 8’ in het pedaal is in het grote octaaf vrij groot. In het grote octaaf loopt de bekermensuur vrij traag op, in het kleine octaaf iets sneller. Hetzelfde geldt voor de Bazuin 16’ in pedaal, waar het diameterverloop vrij snel is. De Trompet van pedaal is over de hele linie wijder dan die van het rugwerk, terwijl de Bazuin nog weer breder is.
De kelen van de Trompet 8’ in het rugwerk zijn vermoedelijk nog grotendeels van Schonat. Vergelijkt men ze met die van Albert Kiespenning in het orgel te Wijk bij Duurstede dan blijkt dat de maten elkaar weinig ontlopen.

Tabel 2.30. De kelen van de Trompet van het rugwerk in het grote orgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam, vergeleken met die van Wijk bij Duurstede (Kiespenning 1615).

Toonhoogte	**C**	**F**	**c^0**	**f^0**	**c^1**	**f^1**	**c^2**	**f^2**	**c^3**
Keel Trompet rugwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Schonat)									
lengte	92,4	87,6	68,6	60,4	50,1	45,3			
breedte boven	13,9	12,3	9,7	9,6	8,4	8,0			
breedte onder	16,0	13,8	11,9	10,7	9,4	8,9			
Keel Trompet orgel Wijk bij Duurstede (Albert Kiespenning, 1615) (gecorrigeerd voor de c(+1/2)-stemming (was c (-1/2))									
Lengte	91,9	84,0	72,3	59,6	46,7	40,5	33,8	30,6	
Doorsnede	14,8	13,8	12,4	11,4	10,0	9,0	7,6	6,6	

[616] Van Heurn 1804 III, 230-231.

2.7.9. Tot slot

Met de nieuwbouw van het grote orgel in de Nieuwe Kerk was een nieuwe ontwikkeling ingezet. Het palet aan klanken dat Schonat heeft opgeleverd, was in alle opzichten afwijkend van wat eerder was gepraktiseerd. Het meest opvallend is dat vanaf nu de prestantstemmen gingen overheersen en dat de fluiten en de tongwerken bijgoed werden en niet meer zo bepalend waren voor de totaalklank. We zullen zien hoezeer dit het vervolg van de geschiedenis, de restauraties van de Amsterdamse orgels bepaalde.
Voordat we de muzikale mogelijkheden verkennen beschrijven we eerst de geschiedenis van het orgel dat Schonat in de Oude Kerk heeft gebouwd. Dit instrument was een duidelijke voortzetting van de lijn die hij in de Nieuwe Kerk had ingezet.

2.8. Het nieuwe Schonatorgel in de Oude Kerk (1656-1657)

Door de kwaliteit van zijn werk had Schonat kennelijk goodwill gekweekt. Vandaar dat hij na de oplevering van het Nieuwe Kerksorgel dadelijk zijn gereedschappen naar de Oude Kerk overbracht om het kleine orgel te verbouwen. Het kleine Niehofforgel was te ouderwets, de muziekpraktijk vereiste andere uitdagingen.
Ongetwijfeld heeft organist Jacobus van Noordt op deze opdracht grote invloed uitgeoefend. Te verifiëren valt dit niet omdat alle stukken verloren zijn gegaan die hierop betrekking hadden. In de wel bewaarde rekeningen van de kerkmeesters zijn ook geen posten te vinden die ermee te maken hadden. Dat maakt duidelijk dat ook nu de regelingen op het stadhuis werden getroffen.
Desondanks kan het verloop van de werkzaamheden worden gereconstrueerd uit archiefstukken van later tijd, uit de bestudering van de orgelkas en uit het bewaard gebleven pijpwerk.[617] Zo weten we dat Schonat dit werk niet in zijn eentje heeft uitgevoerd. Dat blijkt uit een rekest van Jacobus van Hagerbeer waarin staat te lezen: 'als blijckt bij de twee orgels in de Niewe Kercke deser stede door twee verscheiden meesters gemaackt alsmee bij t cleijn orgel in de voorsz Oude Kercke'. Ook hier is Roelof Duyschot de meest waarschijnlijke kandidaat.[618] Ook is bekend dat de oplevering van het werk rond september 1657 gebeurde.[619]
Dit Schonatorgel – gebouwd in Frankische stijl – oogstte al direct na de voltooiing waardering. M. Fokkens schreef dat het 'heel kunstigh van nieuws opgemaakt, en nu veel heerlyker dan oyt te vooren'. Enthousiast besloot hij zijn beschrijving met een 'vaars':[620]

> Dees Kerk bij d'outheydt met twee Orgelen plach te pralen,
> Maar 't nieuwe maaksel nu, mach 't oude ruym ophalen.

In 1774 schreef Hess: 'Dit werkje wordt wegens zyne fraaye geluiden mede zeer geroemt'.[621]
Van het pijpwerk van Schonat (en ook van Niehoff) bleef uiteindelijk een groot deel bewaard, al beleefde het avontuurlijke lotgevallen. Nadat plannen in 1685 om het orgel naar de Amsterdamse Zuiderkerk te verplaatsen waren afgewimpeld, werd het kleine orgel in de Oude Kerk nauwelijks gebruikt.[622] In de negentiende eeuw verplaatste de Goudse orgelmaker Johann Caspar Friedrichs het binnenwerk alsnog naar de Zuiderkerk en voegde daaraan nog eigen registers toe.[623] In de vroege twintigste eeuw verhuisde het overgebleven pijpwerk naar het orgel van een gereformeerde kerk te Aalten. Rond 1967 vestigde Hans van Os uit Aalten de aandacht op dit historisch waardevolle materiaal.[624] Pogingen deze pijpen op hun oorspronkelijke plaats terug te brengen, hadden geen succes. De Duitse firma *Ahrend & Brunzema* uit Leer plaatste in 1964-1965 in de oude kas van het Oude Kerksorgel een nieuw binnenwerk. Het pijpwerk van Niehoff en Schonat kwam in 1977 terecht in het orgel dat de Zwitserse orgelmakerij *Metzler Orgelbau AG* maakte voor de Willibrordkerk te Oegstgeest. Bij die gelegenheid bracht Bernhard Edskes, onafhankelijk van het onderzoek van Hans van Os, dit materiaal zorgvuldig in kaart. Hun gegevens gebruiken we verderop voor de beschrijving.[625]

2.8.1. De kas

Schonat heeft – naar we mogen aannemen in overleg met het stadsbestuur – gekozen voor een radicale aanpak. Er kwamen een geheel nieuwe kas en een bijbehorende galerij die een stuk lager lag dan de vorige, maar toch altijd nog drie meter boven de zerkenvloer. Vandaar dat de oude

---

[617] Eerder is over dit orgel gepubliceerd: Vente 1963[2], 74 en 86; Bijtelaar 1975; Van Os 1967 en 1968; Edskes 1987[3]; Van Biezen 1995, 167-168 en 467-472; Van Nieuwkoop 1997 orgelencyclopedie, 164-166 en Dirksen 1997, 633-638.
[618] Bijlage 20.
[619] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 20, resoluties, 10 juni, 11 juli, 5 en 10 september 1657.
[620] Fokkens 1664, 186-187.
[621] Hess 1774, 7.
[622] GAA, Arch. nr. 378 Zuiderkerk, inv. nr. 9, kasboek, 16 januari 1685. Uit deze passus blijkt dat orgelmaker Appolonius Bosch en Sybrandus van Noord naar de Zuiderkerk kwamen om een eventuele overplaatsing te organiseren. Wat betreft het gebruik van het orgel in de achttiende eeuw, zie Bijtelaar 1975, 235.
[623] Bijtelaar 1975, 238-244. Zie voor het contract: GAA, Arch. nr. 378, inv. nr. 1434, los stuk, 24 november 1821.
[624] Van Os 1967 en 1968.
[625] Bernhard Edskes uit Wohlen (Zw.) stelde mij in het voorjaar van 2003 zijn inventarisatie van de orgelpijpen ter beschikking, eerder had Hans van Os uit Aalten mij zijn inventarisatie gegeven.

orgeltrap – die door de muurpartij heenliep – lager uitgehakt diende te worden.[626] Dat werk, evenals het maken van de kas en de galerij, zal zijn gebeurd door personeel van het fabrieksambt.[627] De borstwering van de galerij bestond uit stijl- en regelwerk met daartussen panelen met kussens. Aan de bovenkant waren de panelen van open snijwerk voorzien, zowel vanwege akoestische redenen als om naar beneden te kunnen kijken. Aan de oostelijke zijde kwam een berghok met uitneembare panelen.
De nieuwe kas, bestaande uit een onderbouw met borstwerk en een bovenkas met het hoofdwerk, kwam tegen de korte kant van de muurzuil. Het ontwerp zal van Gerrit Barendsz Swanenburgh (1605-1669) zijn geweest, want die had in 1654 van het stadsbestuur de opdracht gekregen bestekken en tekeningen te maken van nieuw te bouwen stadswerken.[628] Jan Vos maakte bij zijn geschilderde portret het volgende lofdicht:[629]

> Gerrit Barentsz. Zwaanenburg, Opper-Bouwmeester t'Amsterdam.
>
> Dus ziet men Zwaanenburg, beroemt door zyn gebouwen.
> Hy toont ons out Atheen en Roomen aan het Y.
> Zoo ziet men in een geest de geesten van all' d'ouwen.
> Een ander leest door verf van doode schildery:
> Deez' door zyn eigen kunst, als by het licht zal derven.
> De geesten leeven, door hun kunsten, na het sterven.

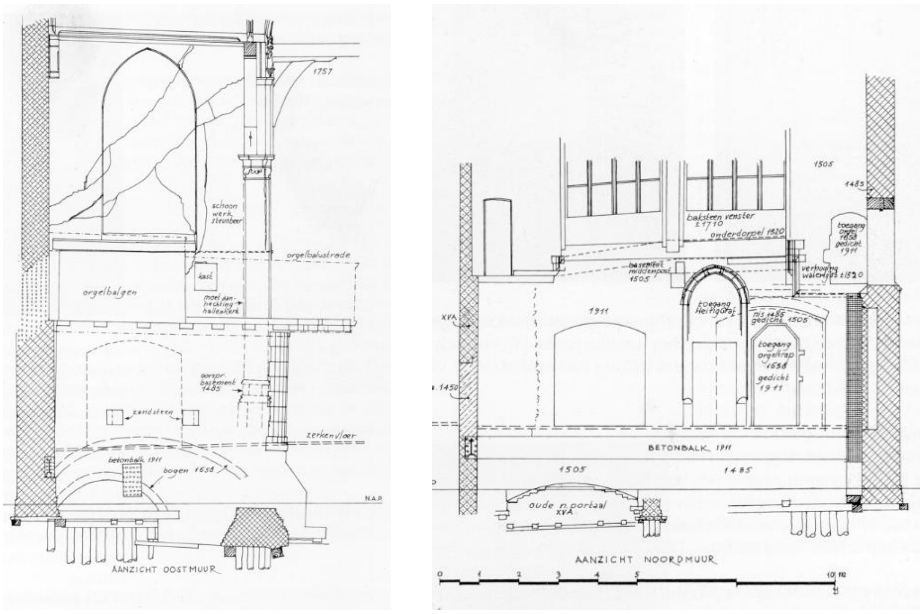


Fig.2.71. Weitloperskapel, situatie 1955 (Uit Janse 2004, 386).

De gebruikte vormentaal is bij dit ontwerp onmiskenbaar moderner dan die van het oude orgeltype. Het front lijkt globaal gezien op dat van een rugwerk à la Niehoff, zoals in Brouwershaven: een ronde middentoren geflankeerd door overhoeks geplaatste spitstorens en achterwaarts gerichte ronde zijvelden. Vlakke tussenvelden ontbreken. Het raamwerk van het front bestond dan ook uit niet meer dan vier stijlen. Wat betreft de dwarsdoorsnede springt het front op ovale wijze naar voren. Daardoor is tussen de middentoren en de lade ruimte beschikbaar voor enkele grotere pijpen die van de lade zijn afgevoerd en die niet in het front konden staan. Uit de tekening met maten die in ca. 1955 is gemaakt blijkt dat de kas niet symmetrisch is. De afmetingen aan de westzijde zijn significant kleiner dan aan de oostzijde. Dat sluit aan bij de lade-indeling die uiteraard ook asymmetrisch was.

---

[626] De bouwkundige gegevens zijn ontleend aan de documentatie opgemaakt bij de restauratie van de Oude Kerk door A. van Rooijen. Aanwezig in het kantoor van de Stichting De Oude Kerk te Amsterdam.
[627] De Roever, z.j.
[628] Van Essen 2000, 103 en Vlaardingerbroek 2004, 68 en 69. Het is niet waarschijnlijk dat Daniël Stalpaert het ontwerp heeft geleverd, want het ordineren of ontwerpen was in zijn taakomschrijving niet begrepen. Hij was meer projectleider en bouwmanager.
[629] Vos 1726, 266.

Het vrije pedaal kwam in een aparte kas terecht op de oostergalerij, zoals eerder was gebeurd bij het transeptorgel in de Nieuwe Kerk. Deze was uitgevoerd in paneelwerk met tweevleugelige deuren. De dalende lijn van de bovenkanten van de chromatisch opgestelde pijpen is terug te vinden in de driehoek van verguld ajour snijwerk. Een aparte pedaalkas was in die tijd bepaald niet ongebruikelijk, de grote pijpen voor het pedaal waren immers moeilijk in de hoofdkas te plaatsen. In de Goudse Sint Jan stonden de pedaalregisters aan weerszijden van het orgel in kasten met een front.[630] Het apart zetten gaf een gunstig akoestisch effect.
De ornamenten waren afkomstig uit de werkplaats van Artus Quellinius en kostten zeshonderd en zestig gulden.[631] Behoudens de festoenen ontbraken typisch classicistische onderdelen.[632] Op de zijtorens staan fruitmanden en op de middentoren een bekroning samengesteld uit bladen, vruchten en een grote ananas. Aan de zijkant zijn ajour bewerkte en vergulde kooflijsten die zorgen voor een soepele overgang van de hoofdkas naar de onderbouw. Boven de bespeler zijn twee gebeeldhouwde engelkopjes en onder de zijtorens een enkel engelenkopje. Gezien de ruime aandacht die de zeventiende-eeuwse stadsschrijvers eraan besteedden, vonden zij het snijwerk opmerkelijk.[633]

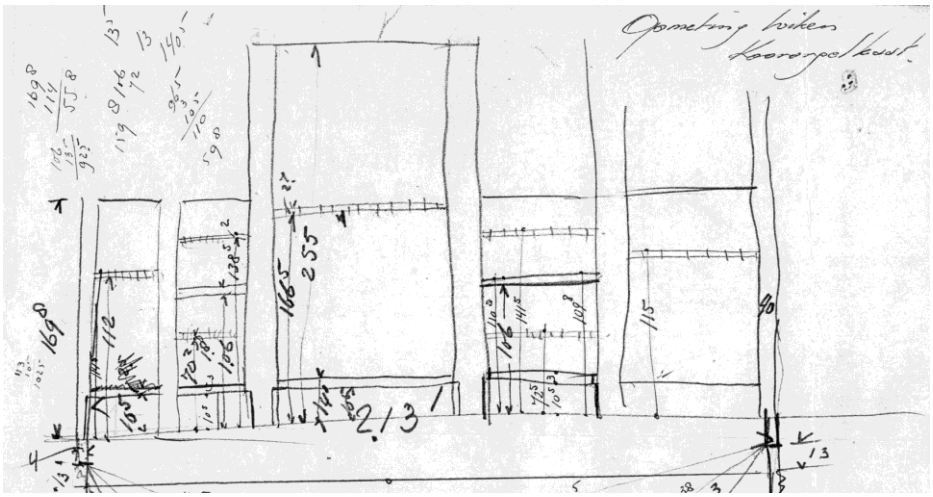


Fig.2.72. Bovenste deel van een schets van het front van het kleine orgel inde Oude kerk te Amsterdam (Stichting Oude Kerk te Amsterdam, ca. 1955).

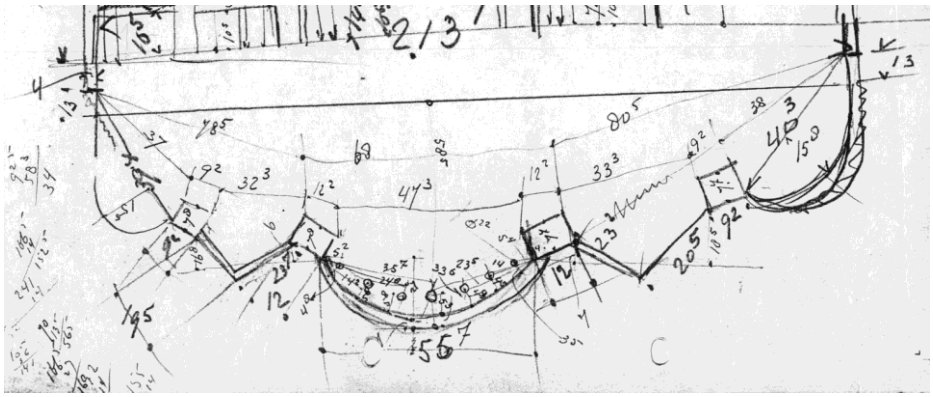


Fig.2.73. Onderste deel van een schets van het front van het kleine orgel inde Oude kerk te Amsterdam (Stichting Oude Kerk te Amsterdam, ca. 1955).

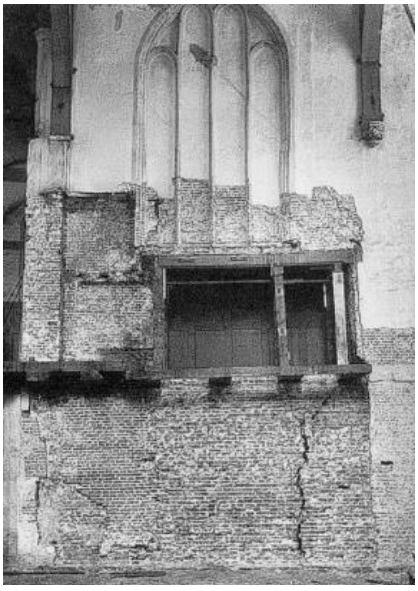
De orgelluiken bestonden uit een schotwerk met linnen. Met over katrollen lopende touwen kon de organist ze vanaf zijn bank openen en sluiten. Op 28 februari 1658 ontving Cornelis Brizé

[630] Den Hertog 1988, noot 25.
[631] Kroon 1867, 114.
[632] Van Nieuwkoop 1997 (Orgelencyclopedie), 164.
[633] Dapper 1663, 279; Fokkens 1664, 186-187; Von Zesen 1664, 399-340 en Commelin 1693, 425.

driehonderd en vijftig gulden voor de beschildering.[634] Allerlei illusoire muziekinstrumenten en bladen muziekpapier, verbonden door festoenen, zijn tegen een fictieve muur opgehangen, ‘so that the composition depends on its arrangement, its shapes, and the light that falls on it and on the wall behind’.[635] In het volgende hoofdstuk schenken we aandacht aan deze voorstelling in verband met de concertpraktijk.

2.8.2. De begrenzingen

Ook dit kleine orgel werd gebruikt als begeleidingsinstrument bij vocale en instrumentale ensembles. De galerij bood ruim plaats aan meerdere musici. Vandaar dat dit instrument in de C(+½)-stemming stond, een toon hoger dan het oude Niehofforgel. Dat blijkt uit het pijpwerk dat door Friedrichs later in het onderste octaaf een halve toon werd opgeschoven, maar voor het overige een hele toon.
De klavieromvang van het Schonatorgel was van C tot en met c^3. Het pedaal liep tot d^1, zoals uit het bewaard gebleven pijpwerk blijkt.[636] Zowel in het pedaal als bij de manuaalregisters ontbrak Cis en Dis, maar waren wel Fis en Gis aanwezig. Volgens Andreas Werckmeister (1698) mochten Fis en Gis niet worden weggelaten.[637] Het korte octaaf dat daarmee samenhing, kon hij niet waarderen: ‘Denn sie erfordern eine Extraordinar Application als die andern Octaven, daher ein Organist, will er so perfect als in andern Octaven werden, ein sonderlich Excercitium haben und gleichsam ein sonderlicher Organista seyn muβ’. Zijn belangrijkste argument was dat het spelen van E-Fis en Fis-D tegen de normale richting inging, wat speciale oefening vereiste. Dat men dan in één greep een octaaf en terts kon grijpen, bevredigde hem niet want een terts klonk in de bas niet goed.
Het onderklavier was voor het hoofdwerk bedoeld en het bovenklavier voor het borstwerk.[638] De lade van het borstwerk lag net achter de lessenaar, zodat men met een stekermechaniek kon volstaan. Voor de mechaniek van het hoofdwerk was een wellenbord met abstracten nodig, ook vanwege de verdeling in C- en Cislade. Stellig was er een schuifkoppel om beide manualen te kunnen koppelen.
De registertrekkers zaten rechts van de speler. In het voorvlak van het penant waren de knoppen van hoofdwerk en pedaal, terwijl in het zijvlak daarvan aan de linkerkant die van het borstwerk zaten.[639] Deze plaats was gunstig, ook omdat de organist erdoor snelle klankwisselingen kon maken. Hij kon het slotakkoord met de linkerhand iets langer aanhouden, terwijl hij met de rechterhand registers omzette.



[634] Scheltema 1856, 126.
[635] Fremantle 1954.
[636] Van Os 1968, 8-9.
[637] Werckmeister 1698, 56.
[638] Hess 1774, 7.
[639] Aan de rechterkant van de penant zitten drie gaten, waarvan de functie onduidelijk is. Gegeven afkomstig uit de documentatie opgemaakt bij de restauratie van de Oude Kerk door A. van Rooijen (Kantoor Stichting De Oude Kerk te Amsterdam).

Fig.2.74. Balgenkamer van het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam (Janse 2004, 387).

De drie spaanbalgen – met onbekende afmetingen – stonden opgesteld in een kamertje dat in het muurstuk was uitgehakt en dat overdekt was met zware eiken lateien. Daar waren ze beschermd tegen weer en wind en de windkanalen waren niet zo lang. Alle drie de werken kregen sleeplades, ook omdat voor springlades in deze beperkte ruimte niet voldoende plaats was.[640] De Trompet van het hoofdwerk zal op de achterkant van de lade boven de ventielkast hebben gestaan. Via een smal deurtje in de achterwand was deze te bereiken. De Dulciaan van het borstwerk stond achter op de lade, in de onderbouw was voldoende ruimte aanwezig om te kunnen stemmen.

2.8.3. Klank

Tabel 2.31. Vermoedelijke dispositie van het Schonatorgel in de Oude Kerk te Amsterdam (Hess 1774, 7).[641]

Hoofdwerk	*Borstwerk*
Prestant 8’	Octaaf 4’
Octaaf 4’	Octaaf 2’
Mixtuur III-IV-V	Holpijp 8’
Cimbel	Dulciaan 8’
Holpijp 8’	
Quintadeen 8’	**Pedaal**
Spitsfluit 4’?	Octaaf 8’
Gemshoorn 2’?	Trompet 8’
Trompet 8’	Bourdon 16’

De dispositie van dit Schonatorgel is het eerst door Hess vermeld. Niet alle registers waren echter van Schonat: de Holpijp van het hoofdwerk was grotendeels van Niehoff en vermoedelijk ook de Quintadeen. Wel zijn waarschijnlijk alle prestantregisters door hem vervaardigd. In 1821 benutte J.C. Friedrichs voor het orgel van de Zuiderkerk: Holpijp, Octaaf, Octaaf, Superoctaaf, Trompet, Holpijp, Quintadeen, Quint, Superoctaaf, Sexquialter (Cimbel?), Dulciaan. Bourdon, Prestant, Octaaf, Trompet.[642] Van twee hoofdwerkregisters valt de aard niet meer vast te stellen, want ze zijn in 1723 door Christian Müller vervangen door een Quint en Superoctaaf, samengesteld uit een allegaartje aan pijpen uit het grote Niehofforgel.[643] Deze wijziging werd uitgevoerd om het instrument te kunnen inzetten bij de begeleiding van de gemeentezang, toen er tijdelijk geen groot orgel was in verband met de nieuwbouw door Christian Vater. De twee verdwenen registers zullen fluiten zijn geweest en dus te zacht en te karaktervol voor de grove gemeentezang. Omdat de Holpijp en de Quintadeen door Schonat waren overgenomen uit het Niehofforgel kan het zijn dat er nog meer stemmen uit het oude instrument afkomstig waren, zoals Holpijp 4’, Gemshoorn of Sifflet.[644] Als een register door Schonat nieuw is vervaardigd, dan ligt – gezien de dispositie in de Nieuwe Kerk – een Spitsfluit of Speelfluit voor de hand.
De dispositie van dit Schonatorgel was in de Frankische stijl en week dus af van die van de andere ‘kleine’ orgels in de Hollandse stadskerken. De samenstelling van het hoofdwerk leek opvallend op die van het rugwerk in de Nieuwe Kerk al was hier geen Quartanus, maar (vermoedelijk) een viervoetsregister. Typisch voor de Frankische stijl is, zoals al bleek bij de Nieuwe Kerk, de voorkeur voor prestantachtige registers. Van de zestien registers waren er zeven met prestantmensuur, zes met fluitmensuur en drie tongwerken. De helft was op 8-voet. Ook hier ontbrak een Octaaf 2’ op het hoofdwerk.
Op het hoofdwerk waren de volgende prestantregisters: Prestant, Octaaf, Mixtuur en Scherp, op het borstwerk: Octaaf en Superoctaaf; op het pedaal: Octaaf 8’. De Prestant, gemaakt uit materiaal met een hoog tingehalte, stond niet volledig in het front. In de middentoren bevonden zich de

[640] Dr. Cor Edskes uit Groningen vertelde mij dat de lade van het borstwerk bewaard zou zijn gebleven in een kabinetorgel in privébezit. Mocht hij gedoeld hebben op de lade in bezit van J. Scheygrond dan heb ik kunnen vaststellen dat deze zeker niet uit de Oude Kerk kwam, oorspronkelijk stonden daarop zes stemmen.
[641] Van Os 1967 en 1968. In 1723 werden er twintig palmbomen houten knoppen geleverd, terwijl er zestien registers waren.
[642] GAA, Arch. nr. 378, inv. nr. 1434, los stuk, 24 november 1821.
[643] Deze registers, afkomstig uit het grote orgel, vormen een heterogeen geheel. Op bijna alle pijpen zijn inscripties van Appolonius Bosch aanwezig. Dit blijkt uit de gegevens over het pijpwerk die drs. J.F. van Os te Aalten mij ter beschikking heeft gesteld en werd bevestigd door de aantekeningen van Bernhard Edskes.
[644] Van Biezen 1995, 471.

pijpen van E tot en met Bes, terwijl de C en D in de kas moeten hebben gestaan[645], in de zijtorens stonden de pijpen van B tot en met c^1. De boven- en ondervelden in de spitsen waren ongelijk van lengte. Gezien het ontbreken van conductgaten in de stokken zijn de bovenvelden nooit aangesloten geweest. De rest van het pijpwerk stond binnen. Het is onbekend of deze Prestant dubbel was bezet. Uiteraard hadden de frontpijpen vergulde labia en zullen er geciseleerde exemplaren zijn geweest.
De samenstelling van de Mixtuur was III-IV-V sterk; het laagste koor was, zoals uit het bewaarde pijpwerk blijkt, een 2-voet.[646] Op C zal de samenstelling zijn geweest: 2'-$1^1/_3$'-1'. De Scherp lijkt een tertscimbel te zijn geweest, want in de loop van de tijd wisselde dit register nogal eens van naam. Nu eens heette zij Scherp, dan weer Cimbel en dan Sexquialter.[647] Herkende men het register niet omdat iets dergelijks in Nederland zelden voorkwam?

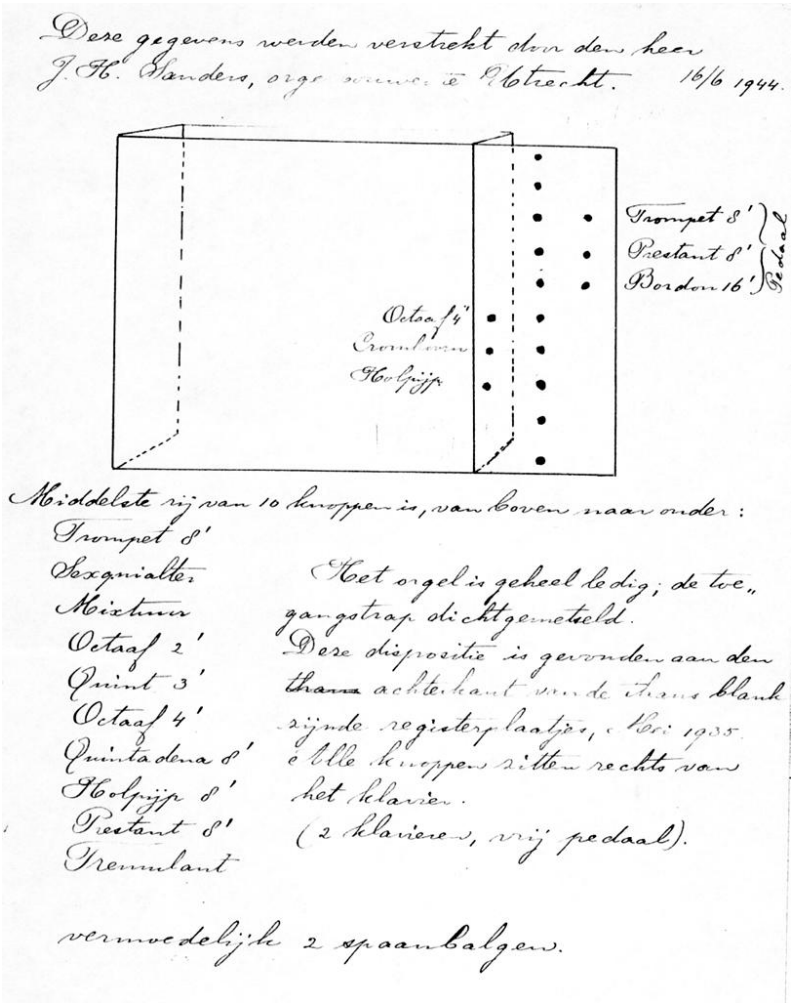


Fig.2.75. Briefje van B.M. Bijtelaar met gegevens J.H. Sanders te Utrecht uit 1944 over het kleine orgel in de Oude Kerk. (GAA, Arch. nr. 770, archief B. Bijtelaar).

Het pijpwerk van Schonat onderscheidt zich qua constructiewijze nauwelijks van zijn orgel in de Nieuwe Kerk. Van de Prestant 8' bleef slechts één pijp bewaard en wel de d^0. Later is deze gedegradeerd tot binnenpijp en ingekort. Het bovenlabium is spits ingetrokken en het onderlabium rond. De omtrek is 130,5 mm, de labiumbreedte 33 mm, een verhouding van ongeveer 1:4. De opsnede is 11 mm en de verhouding met de labiumbreedte is dus 1:3. De kerndikte ligt op 2,9 mm en de kernfase is in de buurt van de 80^0. Opvallend zijn de brede soldeernaden. De metaaldikte is

[645] Voor deze pijpen was in het front niet genoeg ruimte, want de langste pijp in de middentoren kon niet groter zijn dan 2,40 m. dan moet de lengte van de pijpvoet er nog bij.
[646] Zoals blijkt uit het contract met Friedrichs van 1823. GAA, Arch. nr. 378, inv. nr. 1434, los stuk, 24 november 1821.
[647] Van Biezen 1995, 469.

van boven 0,50 mm en bij het labium 0,67 mm. Hoe deze pijp is geconstrueerd, valt goed te na te gaan want er staan kleine cirkelbogen op ¼ van de plaatbreedte. Ook valt uit de cirkels op te maken dat de opsnede iets is verhoogd. De pijpmaker zette het bovenlabium uit op de plaat van het corpus als een cirkelboog met een straal van twee keer de labiumbreedte; het middelpunt ligt iets onder de doorgetrokken lijn voor de opsnede. Het gevolg van deze constructiewijze is dat de zijkanten van het labium een evenwijdige rechte lijn zijn. Het onderlabium is een cirkel met een straal van een achtste plaatbreedte.
Van de Octaaf 8' in het pedaal bleven de pijpen van G tot en met cis^1 bewaard. Het metaal met een alliage met ongeveer 25% tin was op zand gegoten, wat blijkt uit de 'zandnesten'. Alle pijpen hebben spitslabia en ronde onderlabia en zijn voorzien van zijbaarden. Het materiaal is op een wat grove wijze geschaafd en zowel van binnen als buiten 'afgetrokken'. De verhouding van de opsnede tot de labiumbreedte schommelde rond de 1:3. Edskes mat de wanddikte van een van de pijpen aan de bovenkant op verschillende plaatsen en constateerde dat deze schommelde tussen 0,8 en de 1,0 mm. Heel nauwkeurig waren ze niet op dikte gebracht. Voor het overige valt over de prestanten weinig bijzonders te melden.

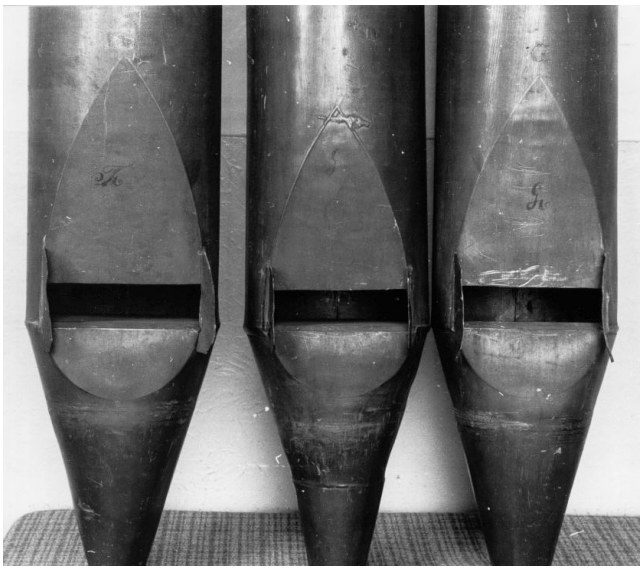


Fig.2.76. Holpijp 8' met links F, Fis en G uit het Schonatorgel in de Oude Kerk (Hans van Os te Aalten).

Des te meer is dat het geval bij de fluitregisters. De Holpijp 8' van het hoofdwerk was overgenomen uit het eerdere instrument. Niehoffs G, A, $-g^0$, a^0-g^2 en a^2 werden bij Schonat: Fs, Gs-fs^0, g^0-f^2 en fs^2. Op fis^2 kwam dus de oude a^2 waarvan het corpus werd verlengd. In het grote octaaf was het verschil een halve toon, in het kleine octaaf een hele toon. Voor g^2 maakte Schonat een nieuwe pijp. De gis^2 tot en met de c^3 werden door Schonat bijgemaakt. Hij trok zich daarbij weinig aan van Niehoffs werkwijze, want de labiumvorm en de legering weken af. In plaats van de vastgesoldeerde deksels kwamen er losse hoeden met daarop roeren. De hoeden waren aan de binnenkant met schapenleer gevoerd en aan de buitenkant omgeslagen.[648]
De Holpijp 8 van het borstwerk, een gedekt register en dus een Bourdon, was van Schonat. De pijpen vanaf H tot en met b^2 bleven bewaard met uitzondering van d^2, g^2 en a^2. Het materiaal van de hoeden – die origineel lijken te zijn – is dikker dan dat van het corpus. Bij de opsneden die hier en daar oud zijn, is de verhouding met de labiumbreedte in de buurt van de 1:2,8. Alle pijpen hebben betrekkelijk dunne zijbaarden. De kerndikte verloopt van ongeveer 4,4 mm tot 2 mm. De kernfase ligt in de buurt van de 75^0. De pijpen zijn minder dikwandig dan de Holpijp van het hoofdwerk. Het materiaal is van binnen en van buiten afgeschraapt.
Van de Bourdon 16' in het pedaal bleven de pijpen van c^0 tot en met c^1 bewaard. De legering ligt in de buurt van 25% tin. De pijpen zijn zorgvuldig gemaakt, want de hoeden zijn vlak en niet gewelfd rond of doorhangend. Alle pijpen hebben zijbaarden, waarvan de lengte in de buurt van de labiumbreedte ligt en de breedte ongeveer overeenkomt met de opsnede. De kerndikte verloopt van

[648] Aantekening van Bernhard Edskes uit Wohlen (Zw.).

5 tot 3,5 mm. De kernfase is 80^0. De voetlengte van deze pijpen ligt in de buurt van de 29 cm. De dikte van het materiaal verloopt naar onderen: bij de c^0 boven 0,9 en onder 1,2 mm; bij de c^1 0,75/1,1 mm. Bernhard Edskes mat aan de bovenrand van de gis^0 op meerdere punten de dikte, waaruit grote verschillen bleken die schommelden tussen 0,55 en 0,90 mm.

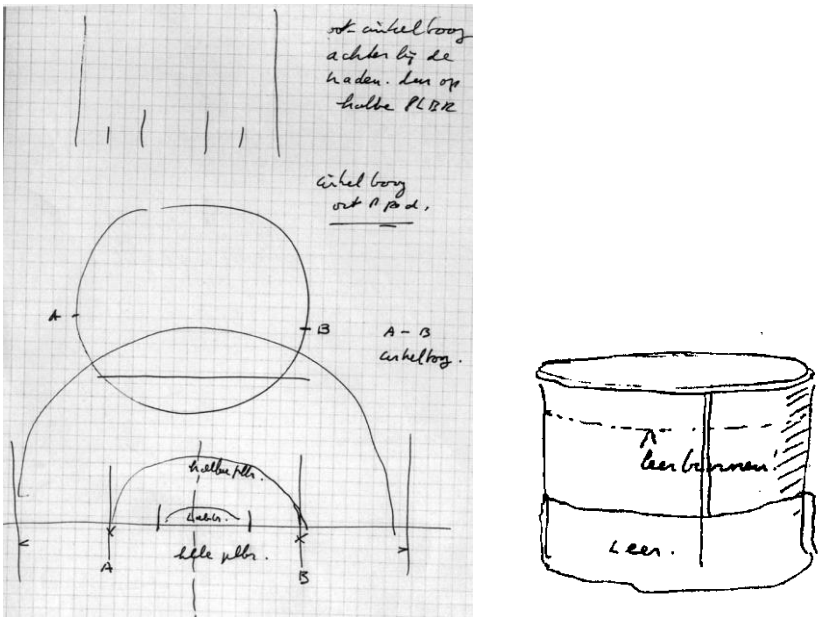


Fig.2.77en 2.78. Schetsen van de constructiecirkels binnen de pijp en van een pijphoed met schapenleer (Bernhard Edskes te Wohlen (Zw.)).

Mogelijk nam Schonat de Quintadeen van Niehoff volledig over. Dat is moeilijk vast te stellen omdat er maar vier Niehoffpijpen zijn bewaard: G, A, B en H, die door hem op F, G, A en B werden gezet. Daarnaast resteren nog de D, E Fis, Gis van hemzelf. De hoed van de Gis is gezien de aanwezige inscriptie ook van hem. Fis en Gis zijn gemaakt van geschaafd en niet gehamerd metaal. Schonat schoof de pijpen G en A van Niehoff op naar F en de G, een hele toon verschil. Omdat Niehoff de C(- ½) stemming toepaste en hijzelf de C(+½) stemming bleef het resultaat klinkend hetzelfde. De Bes en de H van Niehoff gingen naar de A en de B, een halve toon verschil.

Fig.2.79. Links de C van de Octaaf 2’ van het borstwerk en rechts drie pijpen van de Bourdon 16’ van het pedaal (Hans van Os te Aalten).

Alleen de bekers van de pedaaltrompet van Schonat bleven bewaard, met uitzondering van die van de e^0. Mogelijk waren er tinnen lepels, stevels, tongen en lepels zijn later immers vervangen. Het is moeilijk na te gaan wat voor soort tongwerk op het borstwerk stond. Dit register had in de loop

van de tijd nogal eens een andere naam. In 1674 werd orgelmaker Roelof Duyschot betaald voor het ‘maeken en inbrengen van de Vox Humana’; Hess noemde dit register een Dulciaan en Friedrichs een Kromhoorn.[649] Organist J.G. Bastiaans schreef in 1845 over de Dulciaan 8’: ‘geheel buiten de mensuur van zoodanig register, zijnde zigtbaar ook van een ander oud register hiertoe gebezigd’.[650] Voor dulciaanbekers van normale lengte was op het borstwerk nauwelijks voldoende ruimte. Nam Schonat de Kromhoorn uit het oude orgel over?

2.8.4. Mensuren

De mensuren van de registers uit dit kleine orgel in de Oude Kerk vertonen veel overeenkomsten met die van zijn grote broer in de Nieuwe Kerk. De labiumbreedtes van de bewaard gebleven labiaalpijpen schommelen rond de 1:4, zij het dat in de hogere liggingen de labia relatief smaller worden. De opsnede ligt meestal ook in de buurt van de 1:3. Wel zijn in de loop van de tijd nogal wat opsneden verlaagd. Het oorspronkelijke beeld werd hierdoor verstoord.
Bij de Prestanten was er in principe een constructie vanuit één mensuurlijn, al werd er daarna zo nodig geschoven. De Octaaf 4’ van het hoofdwerk is een halve toon wijder (bij het onderste drie tonen zelfs een hele toon) dan de Octaaf 4’ van borstwerk. De mensuren van al deze pijpen zijn dus uit dezelfde lijn genomen. De Octaaf 2’ van het borstwerk is op zijn beurt een halve toon enger dan de Octaaf 4’ van het borstwerk. De Octaaf 8’ van het pedaal lijkt over de hele linie een halve toon wijder te zijn dan de Octaaf 4’ van het hoofdwerk. Schonat paste hier dus een zelfde systeem toe als in het grote orgel van de Nieuwe Kerk door de prestanten van het pedaal wijder te nemen dan die van het hoofdwerk en die van het borstwerk enger. Hoewel de gemeten waarden nogal schommelen, lijkt het erop dat de Octaaf 4’ van het hoofdwerk in de Oude Kerk een halve toon enger was dan die in de Nieuwe Kerk.

Tabel 2.32. Wijdtemensuren prestanten van het Schonatorgel in de Oude Kerk te Amsterdam.

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Octaaf 4’ hoofdwerk kleine orgel Oude Kerk (Schonat)									
	77,4	63,1	44,3	[37,3]	28,6	23,2			
Mixtuur hoofdwerk kleine orgel Oude Kerk (Schonat)									
	45,0	37,3			15,4	12,9	10	8,9	
Octaaf 4’ borstwerk kleine orgel Oude Kerk (Schonat)									
			43,2	35,9	27,5	22,2	15,7	13,1	10
Octaaf 2’ borstwerk kleine orgel Oude Kerk (Schonat)									
	42,3	35	26,6	21,5	15,3	[12,7]	9,7		
		Gis	c^0	f^0	c^1				
Octaaf 8’ pedaal kleine orgel Oude Kerk (Schonat)									
		96,3	81	66,0	47,4				

Vergeleken met de mensuren van Niehoff nam Schonat de bas van de Octaaf 4’ tussen de twee en de drie halve tonen wijder.[651] In het kleine octaaf is het verschil kleiner om dan naar beneden uit te lopen tot twee hele tonen verschil. De mensuren van de Octaven op het bovenwerk van het orgel in de Nieuwe Kerk (Jacobus van Hagerbeer) lijken op die van Schonats Octaaf 4’ van het hoofdwerk, al zijn die in de laagte wijder. In onderstaande grafiek ziet men een bevestiging van het eerder geschetste beeld. De Octaaf 4’ van het hoofdwerk schommelt rond de mensuurlijn die Van Hagerbeer in het grote orgel van de Pieterskerk te Leiden toepaste. Al deze bestudeerde registers hebben een dal in het kleine octaaf en zijn daar dus relatief eng.

[649] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 30, uitgaafboek. In 1678 was de Vox Humana door waterinslag beschadigd. De kerkmeesters betaalden Duyschot *ƒ* 200, maar tekenden aan dat de opdracht was gegeven door de burgemeesters en dat die het bedrag zouden restitueren.
[650] Van Os 1967, 65. GAA, Arch. nr. 378 Zuiderkerk, inv. nr. 3, brief, 25 januari 1844. In de negentiende eeuw vond men oude tongwerken al snel verkeerd gemensureerd; zo vond men 1885 in de Hooglandse Kerk te Leiden van de Trompet: ‘als die nu is, is het eene Dulciaan, doch geen Trompet’. Zie GA Leiden, Archief hervormde kerkvoogdij, inv. nr. 1112a, brief van organist Joh. Eygen, omstreeks 1885.
[651] Ingecalculeerd dat die voor een C(-½)-stemming waren bedoeld en Schonat mensureerde voor een C(+½)-stemming)

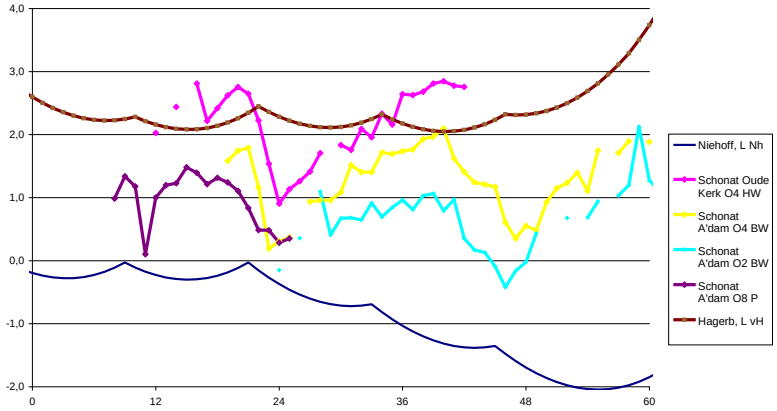


Fig.2.80. Mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de prestantstemmen uit het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam en de lijn zoals bij Van Hagerbeer in het hoofdwerk van de Pieterskerk te Leiden (1646) vergeleken met een 5:3 constructie (x-as). De toonnummers geven de nummers aan beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

De Holpijp 8' van het borstwerk was beduidend enger dan die van het hoofdwerk. In de laagte scheelt dit ongeveer een kwint, naar de discant wordt dit verschil minder, in het tweegestreepte octaaf niet meer dan een grote terts. Dat wil zeggen dat de bas van deze Holpijp relatief gezien aan de enge kant is, terwijl de discant wijder uitloopt. De verhouding van de doorsnede van het roer ten opzichte van de doorsnede van het corpus ligt tussen de 1:5 en 1:3. Dat wil zeggen dat het roer in de laagte eng is genomen en naar de hoogte aan de wijde kant. Hoewel het altijd gevaarlijk is iets over de roerlengte te zeggen – de roeren kunnen in de loop van de tijd zijn ingekort – valt te constateren dat de verhouding van de lengte tot de pijpdiameter meestal 1:1,1 is, bij de kleinere pijpen eventueel zelfs 1:1,4.
De Bourdon 16 van het pedaal is buitengewoon eng, zelfs vergeleken met de Holpijp van het borstwerk. De c^0 van deze stem is vergeleken met de c^1 van de Bourdon maar zes halve tonen wijder.

Tabel 2.33. Wijdtemensuren Holpijpen en Bourdon 16' van het Schonatorgel in de Oude Kerk te Amsterdam vergeleken met die van het grote orgel in de Nieuwe Kerk (1652-1656) en van de Lutherse Kerk te 's-Gravenhage (1648).

Toets	C	F	H	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Bourdon 16' pedaal kleine orgel Oude Kerk (Schonat)				111,9	90,6	66,1				
Holpijp 8' hoofdwerk kleine orgel Oude Kerk (Niehoff)		[145,0]		109,7	89,1	64,5	51,1	37	28,7	
Holpijp 8' hoofdwerk kleine orgel Oude Kerk (Schonat)		139,5		105,6	86,1	58,8	46,5	33,8	27,1	19,3
			Ø roer	[28,4]	22,6	19,8	13,5	11,5	9,8	9,0
Holpijp 8' hoofdwerk Nieuwe Kerk (Schonat, 1652-1656)	139,0	113,9		85,1	69,7	49,6	41,1	30,3	24,6	
Holpijp 8' borstwerk kleine orgel Oude Kerk (Schonat)			89,8	84,9	71,2	51,6	43	30,7	26,1	
Holpijp 8' rugwerk grote orgel Nieuwe Kerk (Schonat, 1652-1656)		119	94,2	70,1	56,9	41,7	35,5	27,6	22,4	16,2
Holpijp 8' rugwerk Lutherse kerk 's-Gravenhage (Schonat, 1648)				[70]	54,5	40,8	34,4	27,2	23,0	17,6

De Quintadeen van Schonat heeft een gelijkend mensuurbeeld met die van Levijn Eekman in Purmerend, zij het dat die van Schonat iets enger is van. De Quintadenen van de familie Van Hagerbeer waren veel wijder. De leden van die familie gingen hier door in de lijn zoals Niehoff die heeft uitgezet. De Quintadenen van Eekman en Schonat tenderen meer naar de Noord-Duitse types en zijn dus boventoonrijker dan het Hollandse type. Daardoor hebben ze nog meer weg van een karakterstem en mengen ze minder met hogere registers.

Tabel 2.34. Wijdtemensuren Quintadeen van Schonat en van Niehoff in het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam vergeleken met die van Eekman in Purmerend.

Toonhoogte	D	E	F	Fis	G	Gis	A	B	H
Quintadeen 8' hoofdwerk kleine orgel Oude Kerk (Niehoff)									
					75,6		70,9	68,3	65,0
Quintadeen 8' hoofdwerk kleine orgel Oude Kerk (Schonat)									
	87,3	79,5	75,6	71,5	70,9	68,5	68,3	65,0	
Quintadeen 8' Purmerend 1637 (Levijn Eekman)									
	89,9	82,5	80,7		75,3		70,1	65,8	

In de onderstaande grafiek worden de mensuurlijnen vergeleken met de Prestant van Niehoff en op de x-as de 5:3 constructie. De lijn van de Holpijp 8' van Niehoff incorporeerde die van Schonat, die immers Niehoffs pijpen heeft overgenomen. Vandaar ook de dalende tendens in de hogere regionen. De Holpijp van het borstwerk vertoont een vlak verloop en is grotendeels enger dan die van het hoofdwerk. Beide registers komen in het hoogste octaaf bij elkaar. In vergelijking met de Holpijp uit Schonats orgel van de Lutherse Kerk te 's-Gravenhage (1648) zijn het bepaald wijde registers. De Haagse Holpijp begint veel enger (bijna net zo eng als de prestanten van Niehoff), maar loopt in het eengestreepte octaaf wel wijder uit. Opvallend eng is de Bourdon 16' van het pedaal. Deze is maar liefst vier à vijf halve tonen enger dan de Bourdon 16' in het grote orgel. Hij lijkt meer op een Quintadeen 16'. Het verloop is – voor zover valt te bepalen – tamelijk vlak. Ten slotte, de Quintadeen 8' van het kleine orgel is wijder dan de Quintadeen 8' van Schonat in het rugwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk. De oorzaak hiervan zal gezocht moeten worden in Schonats gebruik van Niehoffs pijpwerk in deze registers.

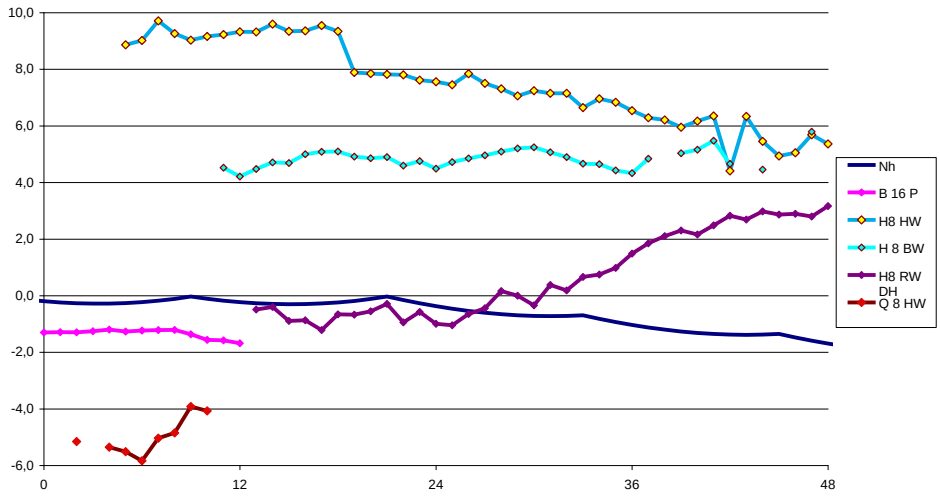
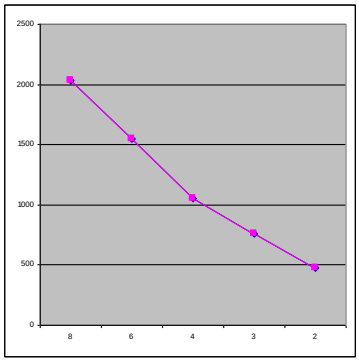


Fig.2.81. Mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de fluiten en Quintadeen uit het kleine orgel in de Oude Kerk te Amsterdam vergeleken met een 5:3 constructie (x-as). De toonnummers geven de nummers aan beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

Zetten we bij de Trompetbekers van het pedaal de opgegeven lengte uit tegen de theoretische lengte, dan zien we dat de progressie in het grote octaaf vrij langzaam gaat en in het kleine octaaf sneller. Hoewel er enige gelijkenis is met de pedaaltrompet van het Schonatorgel in de Nieuwe Kerk is deze trompet enger en zijn de bekers navenant langer.

Tabel 2.35. Mensuren beker Trompet pedaal Schonatorgel in de Oude Kerk te Amsterdam vergeleken met die van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.



Toets	C	F	c^0	f^0	c^1
Trompet pedaal kleine orgel Oude Kerk					
l.beker	2030	1552	1050	760	478
Ø beker boven	112	101	95	90	75
Trompet pedaal Nieuwe Kerk grote orgel					
l.beker	2000	1485	970	725	470
Ø beker boven	115	105	99	87	74

Fig.2.82. Theoretische lengte bekers pedaaltrompet in het kleine orgel van de Oude Kerk te Amsterdam van Schonat uitgezet tegen de gemeten lengte.

Er was dus ook bij dit Schonatorgel in de Oude Kerk variatie wat betreft de gekozen mensuren. Aan de ene kant de wat grondtonige klank van het hoofdwerk, aan de andere kant het borstwerk met de engere prestanten die daardoor boventoonrijker werden. Opvallend zijn hier de enge mensuren van het pedaal die veel minder grondtoon geven dan de gelijknamige registers van Schonat in het grote orgel van de Nieuwe Kerk.

2.9. Muziek uit de Schonatorgels

We zijn nu toegekomen aan het beschrijven van de mogelijkheden voor de speelpraktijk van de Schonatorgels in de Nieuwe en de Oude Kerk, als exemplaren uit de vroege barok. We maken een pas op de plaats om het verschil tussen de renaissance en de vroege barok duidelijk aan te geven.

2.9.1. Speelpraktijk

Het is goed om te beseffen dat de overgang van de renaissance naar de barok zich in de muziekwereld in eerste instantie vooral op vocaal terrein uitte. Geleidelijk aan ontstonden verschillen in rangorde tussen de polyfone stemmen en ontwikkelde zich de praktijk van de basso continuo, waarbij de bas als het fundament van de muziek gezien werd, waarboven de akkoorden zich als samenbundelende harmonieën ontvouwen. De bovenstem werd steeds belangrijker, ten koste van de alt en tenor die steeds meer steunfunctie kregen. Dit harmonische ideaal was een stimulans om een nieuwe klankwereld te verkennen, evenals de behoefte om het juiste affect van de tekst in de muziek uit te drukken. De Italiaanse componist Giulio Caccini schreef in het voorwoord van zijn *Nuovo musiche* van 1601 dat men de stem moest laten aanzwellen en terugnemen.[652] Dit dynamische gebruik van klank was vooral weggelegd voor het volle en natuurlijke borstregister. De falsetstem, het hoge mannelijke kopregister, dat tot dan toe vooral bij de tekstmuziek werd ingezet, was daarvoor minder geschikt. Caccini vond de kopstem bij het crescenderen aan de rauwe kant. De bezwaren werden algemeen gedeeld, omdat men vond dat de kopstem nauwelijks mogelijkheden bood voor vrolijke of sombere kleuren.[653]
Bij de muziekinstrumenten was een gelijksoortige beweging waarneembaar. Van de families van dubbele rietinstrumenten raakten vooral die met windkapsels met hun heldere, starre klank in de loop van de eeuw uit de mode.[654] Alleen de fagot en hobo konden zich door hun vollere en wekere timbre handhaven. In de Republiek vervingen op de Italiaanse leest geschoeide violen geleidelijk de speelmanviool.[655] De gamba, in het midden van de zeventiende eeuw nog populair, verloor geleidelijk aan terrein. De Franse blokfluit verdrong de oude renaissanceblokfluit.[656] Deze moderne instrumenten bezaten een grotere ambitus, vollere toon en meer mogelijkheden tot dynamische schakeringen.
Ook veranderde geleidelijk de wijze waarop instrumenten werden gecombineerd. In het midden van de zeventiende eeuw stonden bij de kamermuziek vooral de viool, de gamba en de vroegbarokke blokfluit in het middelpunt van de belangstelling. Deze instrumenten werden in allerlei verschillende bezettingen toegepast.[657] Het was een overgangstijd, want oude instrumenten als kromhoorn en pommer bleven in gebruik. In 1662 bespeelden de Amsterdamse stadsmusici de schuiftrompet, bazuin, cornet [Cornet à bouquin, cornetto of Zink] en kromhoorn.[658] Ook de consortbezetting met dulcianen, kromhoorns en blokfluiten bleef bestaan.
Zoals bij de instrumentale muziek de monochrome bezettingen de voorkeur kregen, zo gingen bij de orgelklank de prestanten overheersen. Prestantachtige stemmen bezitten een gunstige verhouding tussen grondtoon en boventonen of zoals organoloog P.G. Bunjes typeerde: ‘The voices are aggressively social, mixing well into cohesive bouquets of tone color when combined with voices from the same genus or from others’.[659] Van de grondstemmen in het Nieuwe

---

[652] Sanford 1995, 3. ‘With the new emphasis in early seventeenth-century Italy on recitative and on the primacy of the words, it is not surprising that we find an ornamentation style that features dynamic ornaments such as the *messa di voce* and *esclamazione*. The text is the key to expressive singing for Caccini, who says that expressing the passion of the text is achieved through breath control: “a man must have a command of breath to give the greater spirit to the increasing and diminishing of the voice, to *esclamazione* and other passions.”’
[653] Voigt 1990, 18.
[654] Jespers 1988, 37. Aan het begin van de zeventiende eeuw werkte in de Sint Jan te ’s-Hertogenbosch geregeld een gamba-consort mee aan de liturgie en vanaf 1610 een fagottist.
[655] Raymaekers 1989.
[656] Legêne 1993, 105. Eva Legêne merkte op over het zeventiende-eeuwse ensemblerepertoire in relatie tot de blokfluit: ‘Like the solo repertoire, the ensemble repertoire demands flexible instruments with wide, responsive range, and smooth transition of tone quality between the registers. An excellent high register is particularly necessary. Furthermore, the instruments must have a smooth blend among them, with the utmost balance in sound from the basses to the highest instruments in the ensemble.’
[657] Rasch 1986, 120-123.
[658] Fokkens 1664, 146 en Von Zesen 1664, 259.
[659] Bunjes 1966, 144.

Kerksorgel was de helft op zestien- of achtvoet. De mogelijkheden voor viervoets of tweevoets spel waren beperkt. De fluitachtige stemmen waren vooral bedoeld om de prestanten bij te kleuren. Het voordeel van de conische registers was dat ze goed met de fluiten èn de prestanten mengden. Ook de combinatie Prestant en Quintadeen was volgens Johann Mattheson (1739) populair.[660] De behoefte om zulke verschillende klanken met elkaar te combineren is af te lezen aan de bezetting van de rugwerken. In de eerste helft van de zeventiende eeuw was er op de Hollandse rugwerken nooit een Holpijp gedisponeerd, later wel. Zowel in het grote orgel van de Sint Jan te Den Bosch (1634-1635), in het Goldfuszorgel te Rotterdam (1642-1645) als in het rugwerk van het orgel in de Sint Walburg te Zutphen (1637-1643) was de combinatie van Prestant, Holpijp en Quintadeen aanwezig. Dat Schonat op het rugwerk in plaats van een Holpijp een Gedekt plaatste, valt te begrijpen vanuit zijn Frankische achtergrond.
De polyfone schrijfwijze kwam op dit Schonatorgel goed tot haar recht. Dat was van belang bij de variatiekunst en bleef gewenst bij het spelen van de psalmen en de fantasieën. Toch ontbraken buiten de tongwerken de typische consortstemmen. De twee pedaaltongwerken voegden kracht en volheid van klank aan de bas toe. De Bazuin was slechts bruikbaar in combinaties met een forse klank, anders ging hij overheersen.[661] Als manuaalregister zou hij in de hoogte teveel ‘schnarren’, maar als bas gaf hij een brede en diepe klank. De tongwerken hadden bij relatief sterke klank betrekkelijk weinig grondtoon. Dat was te compenseren door ze met gedekte stemmen van dezelfde toonhoogte te combineren. In 1692 stelde Johannes Duyschot aan de Lutherse kerkenraad voor in het rugwerk van zijn orgel extra een Trompet discant en een Scherp te plaatsen: ‘om het geluijt van het orgel […] meer craght te doen hebben’.[662] Die kracht kwam vooral tot zijn recht in combinatie met andere registers.
De twee conische registers – de Gemshoorn 4’ en de Spitsfluit 2’ – waren bruikbaar. Praetorius was lovend over dit soort registers, die ‘zu vielen lieblichen enderungen nicht ungleich [waren] zu gebrauchen’.[663] De viervoet kon zowel in het grote als kleine principaal worden gebruikt. De Gemshoorn 2’ (of Spitsfluit) hoorde volgens Praetorius vooral in het rugwerk en kon daar weer uitstekend in het grote en kleine principaal worden toegepast. Hij prees de ‘liebliche Art im Manual’.
Met de prestantachtige registers was een overvloed aan kleuringen mogelijk. Daarbij kon een spel met de voethoogten worden gespeeld, waardoor steeds andere boventonen de kans kregen. De Quint gaf aanleidingen tot verschillende prestantenplena, zoals Prestant 16’+Octaaf 8’+Octaaf 4’+Quint 3’.[664] Eventueel kon men nog de Quintadeen 16’ en de Holpijp 8’ toevoegen. Dit was uit te bouwen tot het volle werk, waarbij de plena van het hoofd- en rugwerk en alle registers van het pedaal met elkaar werden gecombineerd. Praetorius vond dat een Quint in combinatie met de Prestant 8’ of Gedekt 8’ het effect van een Ruispijp opleverde.[665]
Het spelen van een cantus firmus met daartoe geëigende stemmen bij koraalbewerkingen, zoals Sexquialter of Cornet, werd in de Gouden Eeuw gemeengoed; toch ontbraken zulke soloregisters op het Nieuwe Kerksorgel. Wel was de Trompet van het rugwerk daarvoor geschikt. De Duitse organist Matthaeus Hertel (1666) vond dat tongwerken, ‘dem Choral trefflich zu statten’ kwamen.[666] Al ontbraken pregnant klinkende stemmen, toch waren er veel manieren om de uitkomende stem apart te kleuren. Zo voldeed bijvoorbeeld een combinatie als Holpijp+Speelfluit in het rugwerk met als begeleiding de Octaaf van het hoofdwerk uitstekend.
In de zeventiende eeuw werd het pedaal – mede vanwege de begeleiding van de gemeentezang (die in Amsterdam niet werd gepraktiseerd) – steeds meer gezien als ‘de grond ende het fondament’.[667] Waren eerder de Bastrompet, de Toesijn en soms de Nachthoorn, gangbare

[660] Mattheson 1739, 467-468.
[661] Mattheson 1739, 467. Schneider 1937, 66. In een contract (1647) met orgelmaker Heinrich Compenius werd gerept over een ‘Contra Posaunen Untersatz zur vollen Music 16 fuß’ en een ‘Fagott Baß zur stillen Music 16 fuß thon’.
[662] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 97, ingekomen en uitgegane stukken.
[663] Praetorius 1619 II, 134.
[664] Werckmeister 1705, 16. Andreas Werckmeister vond dat de Quint 1½’ en de Sifflet 1’ in het rugwerk van het orgel in Grüningen vervangen moesten worden door Quint 3’ en Terts $1^{3}/_{5}$’ […] damit auch der Accord complet, und die Registeratur zum vollen Wercke richtig sey’.
[665] Praetorius 1619 II, 177.
[666] Schünemann 1922, 345.
[667] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 97, ingekomen en uitgegane stukken.

pedaalregisters, later voegde men daar eventueel een Prestant en Octaaf aan toe.[668] De pedaalregisters gaven de bas een duidelijke klemtoon. Dat wilde men in de loop van de tijd steeds meer benadrukken met de 16-voetsklank. In het orgel van de Sint-Jan te Gouda plaatsten de Van Hagerbeers (1636) in het pedaal een Bourdon 16', terwijl de manualen op 8-voet waren. Nog steviger bezet was het pedaalwerk dat Hans Goldfusz rond 1642 in het orgel van de Rotterdamse Laurenskerk plaatste: Prestant 16', Trompet 16', Bombarde 16', Prestant 8' en Trompet 8'. In 1657 maakte de Bombarde daar plaats voor een Bourdon 16'.[669] Bij de pedaalregisters van het Nieuwe Kerksorgel is er duidelijk een analogie met het hoofdwerk, want op beide werken waren Prestant 16', Prestant 8', Octaaf 4', Quint en Mixtuur beschikbaar. Vooral de aanwezigheid van de Quint in het pedaal, net als die van het hoofdwerk open en cilindrisch, maakt duidelijk dat Schonat de bas zelfstandig wilde kleuren, al was het met hetzelfde type registers. De Bourdon kan worden gezien als de parallel van de Quintadeen 16'. Al was een dergelijke aanpak in Nederland nog nooit toegepast, toch was deze in feite een variatie op het Hollandse principe, waarbij de Doof 12', Octaaf 6' en Trompet 6' waren bedoeld voor de kleuring en versterking van de bas.

Tabel 2.36. Equivalente registers in het Schonatorgel in de Nieuwe Kerk.

Pedaal		**Hoofdwerk**		**Rugwerk**
Prestant 16'	→	Prestant 16'	→	Prestant 8'
Bourdon 16'	→	Quintadeen 16'	→	Quintadeen 8'
(Bourdon 16')	→	Holpijp 8'	→	Gedekt 8'
Prestant 8'	→	Octaaf 8'	→	Octaaf 4'
Octaaf 4'	→	Octaaf 4'		
		Gemshoorn 4'	→	Speelfluit 2'
Quint 3'	→	Quint 3'	[→	Quartanus 2 $^{2}/_{3}$ - 2']
Mixtuur	→	Mixtuur	→	Mixtuur
		Scherp	→	Scherp
Bazuin 16'				
Trompet 8'			→	Trompet 8'

Het rugwerk was een soort octaafecho van het hoofdwerk, terwijl de bas zijn eigen kleur ten opzichte van het manuaal kreeg. Dat idee zien we terug in de aanwijzing van Matthaeus Hertel dat een motet op het manuaal op 8-voet diende te worden gespeeld, waarbij in het pedaal een 16-voet met eventueel enkele 8-voets registers werd genomen. Bij het hoofdwerk en het pedaal van het Nieuwe Kerksorgel kon men gelijknamige registers trekken, waarbij Prestant 16' was in te wisselen voor Bourdon 16'. Ook de twee 16-voeten van het hoofdwerk hadden basfunctie, al waren deze stemmen primair het fundament van het plenum.[670]
In de tweede helft van de zeventiende eeuw mengde men graag analoge registers van ongelijke voethoogte, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de lijst met voorbeelden van 'Veränderungen der Stimmwercke' die Matthaeus Hertel gaf. Daarin noemde hij de combinatie Quintadeen 16' en Quintadeen 8'.[671] In dit spoor verder gaande moeten Prestant 16+Octaaf 8', Prestant 8'+Octaaf 4', Octaaf 8'+Octaaf 4', Gemshoorn+Spitsfluit op het Nieuwe Kerksorgel fraai hebben geklonken. Dit idee vindt zijn bevestiging bij Praetorius die vond dat combinaties van de Quintadeen 16' met een achtvoets register heel lieflijk was 'zu gebrauchen und zuhören'.[672]
Het grote orgel in de Nieuwe Kerk werd niet alleen solistisch gebruikt, maar ook bij samenspel met andere muziekinstrumenten en met vocalisten. Gezien de C(+½)-stemming was de continuofunctie gericht op strijkinstrumenten, want blaasinstrumenten hadden veelal een lagere toonhoogte.[673] Deze hogere stemming was geëigend voor vocalisten met goede en getrainde

[668] GA Gouda, Archief van de kerkmeester Sint Jan, inv. nr. 188, 9 juli 1601 en inv. nr. 189, ongedateerd, maar rond 1636. In het orgel van de Sint Jan te Gouda plaatste Dirck Petersz de Swart in 1601 een Prestant 8' bij de Toesijn op het pedaal. In 1636 vervingen de Van Hagerbeers deze Toesijn door een Bourdon 16'.
[669] Kluiver 1972 & 1973, 48. De Amsterdamse orgelmaker Adam Hasebeen leverde in 1641 te Goes een voorstel voor een orgel waarbij de Bourdon 16', Prestant 8', Octaaf 4' en Trompet 8' van het hoofdwerk via een transmissie bespeelbaar waren op het pedaal.
[670] Adlung 1768, 166-167. Adlung stelde dat een Quintadeen 16' niet goed aansprak, zeker niet bij snelle loopjes. In dat geval kon men het in het volle werk beter weglaten of een *Grob Gedackt* of een *Bordun* gebruiken.
[671] Schünemann 1922, 345.
[672] Praetorius 1619 II, 137.
[673] Van Blankenburg 1739, 109.

stemmen.[674] Orgelmaker Nicolaas Maas moest in 1604 een orgel 'fein Ehben chormässig, ahnn gestimmet und intonirt werden, das man allerhandt instrumenten darin gebrauchen kann'.[675] Toen Constantijn Huygens een klavecimbel wilde kopen kreeg hij het advies niet een klavecimbel in de C(-½)-stemming aan te schaffen. '[…] dat can qualyck wesen ende gans geen mode, noch bequaem tot eenich concert van voisen; maer wel van den naturelycken thoon van dit lant dat men heet chorista [koortoon], ende dat is just eenen thoon leeger als die van Mevrouwe Swann'.[676] Het was beter om de hogere C(+½)-stemming te nemen omdat het instrument dan geschikt was voor de begeleiding van 'eenich concert van voisen'. De naam 'chorista' verwees naar de zestiende-eeuwse Italiaanse praktijk waarbij de 'tuono corista' een toon lager was dan de normale.[677] Dat had van doen met een praktijk, waarbij het koor gemakkelijker zong als men niet te hoog speelde.
Het was gebruikelijk om bij het continuospelen van tevoren alvast registers klaar te zetten, waarbij het ene klavier 'ganz linde und mehr nicht als etwa Gedackt 8'' klonk en het andere het Tutti aankon, met meerdere registers, zoals Prestant 8', Quintadeen 8' en Gemshoorn 4'.[678] Het continuogebruik van het Schonatorgel werd verbeeld door het beeldhouwwerk op het rugwerk: twee musicerende vrouwen: de één op de gamba, de ander vocaal. De organist verzorgde dus letterlijk het fundament.
Het is waarschijnlijk dat Schonat het Nieuwe Kerksorgel ook nog heeft voorzien van het roffelende geluid van een trommel. Dit werd gebruikt tijdens het spelen op de fluiten – Holpijp en Gedekt – zoals blijkt uit een contract uit 1516 waarin werd geschreven over 'een tamborin op die fluijtte'.[679]
Wat over het muzikale gebruik van het grote orgel in de Nieuwe Kerk is vermeld, geldt mutatis mutandis eveneens voor het instrument in de Oude Kerk. Ook hier valt de voorkeur voor de 8-voetsklank op evenals minder mogelijkheden tot spelen op 4-voet en het ontbreken van typische soloregisters. Zelfs op het borstwerk waren twee prestantregisters. Dat neemt niet weg dat er veel verschillende klankkleuren beschikbaar waren. Opvallend is het grote verschil met de kleine orgels in de andere Hollandse steden. Daar waren meestal complete fluitenkoren. In dit orgel was de kleur van de prestanten de baas: het ging om zeven van de zestien stemmen. De dispositie zou menig achttiende-eeuws orgel niet misstaan.
Het borstwerk klonk in de kerkruimte relatief zacht. Niet voor niets werd het in Duitsland wel het 'verborgenes Poßitiff' genoemd.[680] Men kon tegelijk met verschillende stemmen op het hoofd- en op het borstwerk en eventueel op het pedaal spelen; zo kon evenals het grote orgel in de Nieuwe Kerk een basso continuo aanpak worden geïmiteerd met een solostem en een bas. In een zeventiende-eeuwse Duitse instructie over orgelbouw staat te lezen: 'so wird auch ein Brust- oder Rückpositiff tanquam harmoniae Maiestatis der Orgel angehefftet, damit ayff zweyen clavyren der Harmonia solche Maiestäht konnen gegeben werden'.[681] Ook het spelen van echo's kwam hier tot zijn recht, vooral met de afwisseling van de Prestant en Octaaf van het hoofdwerk en de Octaaf 4' en Octaaf 2'. Het borstwerk was bovendien te gebruiken als een apart orgel, zodat afwisselend spel op de beide werken mogelijk was.
De grote verschillen tussen hoofd- en borstwerk gaven de organist veel mogelijkheden. De Prestant 8' en de Octaaf 4' hadden een wezenlijk andere klank dan de Octaaf 4 en Octaaf 2' van het borstwerk. De twee Holpijpen waren tegengesteld van karakter: die van het hoofdwerk was een roerfluit, terwijl die van het borstwerk een Bourdon was, bescheidener en dunner van opzet. Ook de tegenstelling tussen de hoofdwerktrompet en de Dulciaan zal groot zijn geweest. Hier was

[674] Jackisch 1966, 205 en 210. W. Fabricius schreef in 1756 dat de Koortoon werd gebruikt bij blaasinstrumenten als Zinken, Posaunen, Dulcianen. Volgens Johann Mittag was het een hele toon hoger dan de Kamertoon. Met hobo's en fluiten, moest men dan een toon naar beneden transponeren.
[675] Detlefsen 1961, 276.
[676] Jonckbloet en Land 1882, 190-194. Rasch 2007, 887-890 en 894-896. Dit citaat is afkomstig uit een brief van 3 mei 1648 van G.F. Duarte aan Constantijn Huygens. Op 19 juli 1648 schreef Duarte nogmaals aan Huygens: 'De clavesingel sal dese weeke gedaen wesen in unisono, van den leegsten ordinarisen thoon *chorista*'. Vlam 1965, 28-29.
[677] Haynes 1995, 62-72. 'Mainerio and Ingegneri had wanted to lower it [een orgel] "di un semitono in circa" to bring it to the level used "with all kinds of musical instruments that play together in choirs and ensembles", or *tuono corista*'. Dit was dus iets anders dan wat men later in Duitsland *Chorton* noemde.
[678] Schünemann 1922, 344. Frotscher 1935, 401 en 402.
[679] Den Hertog 1991 (Goedereede). Vente 1942, 103. Orgelmaker Bernt bouwde in 1506-1509 een orgel in de Eusebiuskerk te Arnhem, waarin een 'trummen op die floeyten'.
[680] Reuter 1965, 272.
[681] Reuter 1965, 324.

gezocht naar contrasten die niet meer aan de renaissance deden denken. Veeleer ging het om subtielere kleuringen.
Tijdens de bespelingen participeerden geregeld vocalisten en instrumentalisten die begeleid moesten worden. Het nieuwe instrument van Schonat was daar uitstekend voor geschikt, vooral omdat een Prestant 8' de basis was. Dat verschilde nogal met vroeger toen de Holpijp 6' en Prestant 3' als fundament beperkingen oplegden. Met het vrije pedaal met Bourdon 16', Octaaf 8' en Octaaf 4' kon men de baslijn versterken, zodat het een goed fundament voor de basso continuo gaf. Het trio Prestant-Holpijp-Quintadeen gaf goede variatiemogelijkheden. Het lijkt niet de bedoeling te zijn geweest ze tegelijk te gebruiken, maar in combinaties als Prestant+Holpijp, Holpijp+Quintadeen of Prestant+Quintadeen.[682]

2.9.3. Conclusies

Rond 1658 beschikte Amsterdam over twee orgels in de stijl van de vroege barok. Er was duidelijk afstand genomen van de renaissance. De klanken van de Schonatorgels waren niet op te vatten als imitaties van bestaande muziekinstrumenten. De stemmen, met name de conische registers en de verschillend gekleurde Prestanten, boden een goede gelegenheid om het juiste affect van de modi ten gehore te brengen. Ook kon op legio manieren een prestantenplenum worden samengesteld.
Het grote orgel werd later in de zeventiende eeuw nog aan de muzikale behoeften aangepast – daarop komen we uitvoerig terug. Van het kleine orgel werden in de achttiende eeuw twee registers vervangen. In de negentiende eeuw werd het binnenwerk integraal opgenomen in een groter geheel in de Zuiderkerk.
Deze orgels mochten dan niet krachtig klinken en niet groot zijn, het waren fijnzinnige instrumenten met een voor Amsterdam nieuwe klankwereld die ongetwijfeld zijn neerslag in de muziekpraktijk van die dagen heeft gevonden. Daarover zijn we minder goed geïnformeerd, al beschikken we wel over het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt, dat op dit orgel lijkt te zijn geïnspireerd.
In de Oude Kerk bevonden zich nu twee sterk van elkaar verschillende instrumenten. Het grote Niehofforgel was nog zozeer een getuigenis van het verleden dat men het tijd vond om het te moderniseren. In het vervolg zullen we zien hoe dit instrument werd aangepast aan de muzikale eisen van de tijd.

[682] Zie verderop de bespreking van de muzikale mogelijkheden van het grote orgel in de Nieuwe Kerk na de ombouw door Jacobus van Hagerbeer.

2.10. De lotgevallen van het Niehofforgel in de Oude Kerk (1659-1662)

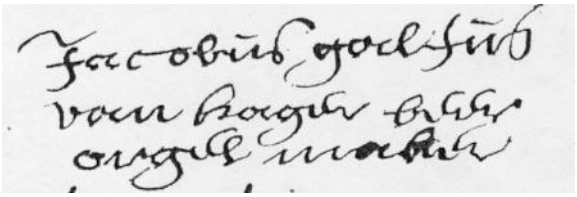


Fig.83. Handtekening Jacobus van Hagerbeer.

Sinds 1619 was nauwelijks onderhoud gepleegd aan het grote Niehofforgel van de Oude Kerk.[683] Het was dus niet verwonderlijk dat het instrument na veertig jaren gebreken begon te vertonen. De tijd was rijp voor een opfrisbeurt. Ook het uiterlijk liet tekenen van ouderdom zien. De voorstellingen op de luiken – opgebracht met waterverf – waren zo flauw geworden dat er nauwelijks wat viel te onderscheiden.
Op 28 januari 1659 sloten de thesauriers een akkoord met orgelmaker Jacobus van Hagerbeer voor groot onderhoud.[684] Deze keer kreeg Hans Schonat niet de opdracht. Waren de problemen over de betaling daar debet aan? De opmerking van thesaurier Dronkelaar doet vermoeden dat menigeen vond dat Schonat te overdadig was beloond voor het werk in de Nieuwe Kerk. Een extra aanwijzing voor spanningen vinden we in het feit dat deze orgelmaker in juni 1657 naar zijn geboorteland vertrok. Toen een delegatie van de Lutherse Gemeente te Amsterdam naar de Oude Kerk kwam om hem te polsen voor de bouw van een orgel in de Oude Lutherse Kerk, adviseerde hij contact op te nemen met Jan Morleth, de orgelmaker van Calcar.[685] Op 22 november liet Schonat zijn zoon Martinus in zijn vaderstad Kitzingen dopen.[686] Na zijn terugkeer bemoeide hij zich nauwelijks meer met de orgelmakerij. Alleen reparaties aan de orgels in de Amsterdamse Lutherse kerk en de Utrechtse Nicolaïkerk zijn overgeleverd.[687] De orgels in de grote stadskerken werden het domein van een andere orgelmaker.
Kennelijk had Van Hagerbeer moeite moeten doen om de opdracht te verwerven. Hij had zelfs het stadsbestuur van Amersfoort gevraagd om een getuigenis te geven. Op 7 december 1657 schreven de burgemeesters van zijn geboortestad aan hun collega's te Amsterdam dat Jacobus in hun stad was geboren 'van seer eerlicke ouders Borgers ende inwoonder alhier, sedich ende modest in haere comportementen ende staende ter goeder naem ende faem' bekend.[688] In het stuk werden de bekwaamheden van vader Galtus uitgemeten en werd benadrukt dat zijn zoon Jacobus in diens sporen was getreden en in veel steden orgels had gemaakt. Tot volle tevredenheid had deze orgelmaker steeds het onderhoud van het orgel in de Joriskerk te Amersfoort verzorgd. Vandaar dat de Amersfoortse burgemeesters Jacobus recommandeerden en de hoop uitspraken dat 'sijn

[683] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 29, uitgaafboek. Vanaf 1645 onderhield Adam Hasebeen de Niehofforgels, in de zomer 1646 werden ze schoongemaakt en gerepareerd (*f* 90), de blazer ontving *f* 34,9,0 ('soo wanneer Mr Dirc met den orgelstelder besich sijn'). In 1649 werkte Hasebeen aan het grote orgel (*f* 7). In 1651 ontving Johannes Hoffman *f* 8 voor werk aan het grote en kleine orgel. In 1653: 'betaelt aen Johannes Hoffman, orgelstelder voort verstellen van 't orgel bij Mr Dircks leven a 2½ daechs voor 3 dagen ende 2 veren onder t pedael'.
[684] Bijlagen 17 en 20. Eerdere publicaties over deze ombouw: Bijtelaar 1975; Edskes 1987[3]; Den Hertog 1987; 89 en 90; Van Biezen 1995 en Dirksen 1997.
[685] Over het bezoek van de commissie uit de Lutherse kerkenraad: GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 20, resoluties, 27 februari, 13 maart, 10 juni, 11 juli, 5 en 10 september 1657. Op 27 februari 1657 besloot men dat Johannes Wijbrants 'hem sal gelieven te besigtigen het nieue kleijne orgel alhier gemaeckt ende onderstaen hoe veel een gelijckformig werck wel soude comen te costen.' Was de prijs te hoog? Men keek eerst verder of er tweedehands aanbiedingen waren. In september besloot men toch naar Schonat te gaan, die adviseerde echter Morleth te vragen. Opvallend dat Schonat niet verwees naar Jacobus van Hagerbeer, maar naar een collega die in deze regionen nooit iets van betekenis had gedaan. Zie ook Kluiver 1974, 61-62. en 131 en Steketee 1998, 32. In 1657 betaalde broer Linhard belasting voor het ouderlijke huis.
[686] Gegeven afkomstig uit een brief gedateerd 29 januari 1962 in het Erné-archief te Utrecht.
[687] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 20, resoluties, blz. 258vo. Op 29 april 1659 besprak het consistorie van de Lutherse Kerk te Amsterdam een offerte van Schonat om het orgel van Morleth uit te breiden. Men besloot hier niet op in te gaan. Zie ook inv. nr. 829, register van ontvangsten en uitgaven. Op 26 september 1661 betaalde de Lutherse Kerk te Amsterdam *f* 15.15. 'aan Hans Wolf Schonnant voor het orgel te verstellen'. De Graaf 1951, 14. Schonat zorgde voor een revisie van het orgel in de Nicolaï te Utrecht en in 1669-1671 voor balgreparaties.
[688] Archief Eemland, BRN 001, OS Amersfoort, inv. nr. 1849.

persoon in fauorable achtinge bij Ued. mochte worden genomen omme ten dienst Uwer Ed. Stadt te worden geemployeert'.
Deze interventie heeft geholpen, want na een overleg bij burgemeester Johan Huydecoper thuis, waarbij in elk geval Van Hagerbeer en organist Jacobus van Noordt aanwezig waren, kwam er een bestek met een aanneemsom van achttienhonderd gulden. Dit werd op 29 januari 1659 door de thesauriers nader geregeld. Achteraf zou een verering worden gegeven 'tot discretie van de heeren Burgermeesteren nadat het werck loffelijck opgemaeckt bevonden zal worden'.[689] Het bestek had vooral betrekking op het bovenwerk en rugwerk en niet zozeer op het principaal en pedaal. Alle mechanische verbindingen waren in slechte staat. De balgen en windkanalen werden vervangen, want de leren balgen van de Swart hadden hun tijd gehad en met spaanbalgen kreeg men betere resultaten. Hoe moeten we de opmerking interpreteren dat de windlades werden hersteld en recht neergelegd? Was de kas verzakt? Of ging het hier om de bevestiging van de bovenlades? Alle pijpen werden schoongemaakt en opgeknapt, de frontpijpen geschuurd, vertind en de monden verguld. Dit groot onderhoud diende ervoor te zorgen dat het instrument weer bedrijfszeker ging functioneren en niet meer dan dat. Uit het bestek blijkt niet dat de winddruk en de intonatie zouden worden veranderd.

2.10.1. Jacobus van Hagerbeer

De renovatie van het Oude Kerksorgel was de prelude tot grootscheepse veranderingen van de Amsterdamse stadsorgels.[690] Daarom bespreken we hier eerst de biografie van degene die de opdracht kreeg: Jacobus van Hagerbeer. Deze halfbroer van Germer, rond 1625 geboren, startte op veertienjarige leeftijd zijn opleiding in het bedrijf van zijn vader.[691] Zijn eerste ervaringen deed hij op in de Leidse Pieterskerk (1639); naderhand werkte hij mee aan de renovatie van de orgels in de Dom en in de Mariakerk te Utrecht en in de Eusebiuskerk te Arnhem.[692] Daarmee leerde hij voorbeelden kennen van de zestiende-eeuwse orgelbouw, en bouwde hij een brede expertise op. Samen met Galtus voltooide Jacobus na Germers overlijden het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar; vervolgens bouwden vader en zoon een orgel in de roomse kerk van Huissen. Nadat Jacobus zich rond 1647 had gevestigd als zelfstandig meester fungeerde zijn vader als medewerker in de firma en niet als directeur. Op 9 augustus 1648 trouwde Jacobus met Abigaël Braems uit Amsterdam. Galtus werd na zijn overlijden op 71-jarige leeftijd in oktober 1653 begraven in de Alkmaarse Laurenskerk.[693]
Al had hij genoeg te doen, in de jaren vijftig kreeg Jacobus nauwelijks gelegenheid grootschalig werk of nieuwbouw aan te pakken. Eerst herstelde hij het grote orgel in de Laurenskerk te Alkmaar en bracht hij enkele dispositieveranderingen aan. Daarna maakte hij het kleine orgel in diezelfde kerk speelbaar.[694] De binding met deze stad werd nog hechter toen de stadsregering Jacobus in 1653 aanstelde als stadsorgelmaker.[695] Dit was niet zozeer een eerbewijs, als wel een dienstverband: in ruil voor een jaarlijkse vergoeding en de verplichting de stadsorgels en het stadspositief te onderhouden vestigde Jacobus zich in de stad.[696] In 1656 verplaatste hij het orgel in de Kleine Kapel naar het portaal bij de hoofdingang.[697] Alle Alkmaarse stadsorgels waren nu ingrijpend gewijzigd. In deze jaren voerde Jacobus onderhoudswerk uit in Enkhuizen, Purmerend, Nijkerk, Utrecht, Leiden en Haarlem. Daar stond tegenover dat hij aan het eind van het decennium

[689] Bijtelaar 1975, 72.
[690] Vlam 1971, 279-285. In 1622 was er een doopinschrijving van Jacob, zoon van Galtus Germersz. Dit kan gezien de latere trouwinschrijving niet de orgelmaker zijn. Die zal twee à drie jaar later geboren zijn.
[691] GAL, Archief kerkvoogdij Hervormde Kerken, inv. nr. 27, aantekenboek.
[692] Vente 1975, 34-35 en 64-67. GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 2075, stukken betreffende de orgels.
[693] Van Dijk 2000, 52.
[694] Den Hertog 1999, 49-50. RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 45, resoluties, 16 april 1649 en inv. nr. 381, stadsrekening over 1652. Er was een bedrag van 185 gulden voor geleverd lood. Zie verder ook Van Dijk 2000, 51-53.
[695] Het was niet ongebruikelijk dat een orgelmaker een speciale band met een stad onderhield. Zo was Anthoni Verbeeck 'stads orgelmaker' van Leeuwarden. Gegeven afkomstig uit het Penningarchief, gedeponeerd in het Instituut voor Liturgie te Groningen.
[696] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 45, resoluties, blz. 285vo, 7 juni 1653.
[697] Havingha 1727, 116 en 117. Het orgel had Prestant, Holpijp, Octaaf, Fluit, Gemshoorn, Mixtuur III-IV, Trompet en drie blaasbalgen van zes bij drie voet. Vente 1963^{2}, afb. 17. Uit de tekening van Pieter Saenredam blijkt dat er een nieuwe kas kwam.

in Utrecht en Leiden klanten kwijtraakte omdat hij te ongeregeld kwam opdagen.[698] Het Haarlemse stadsbestuur liet hem in de Sint Bavo het Zuiderorgel opknappen en moderniseren.[699]

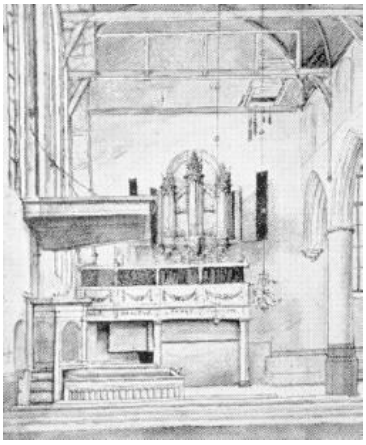


Fig.2.84. Tekening van Pieter Saenredam van de kapel in Alkmaar (rond 1661) met het front dat gemaakt zal zijn door Jacobus van Hagerbeer (Vente 1963, afb. 17).

Het werk in de Oude Kerk te Amsterdam diende Pasen 1659 te beginnen. Omdat klokkengieter François Hemony in die tijd de torenklokken verving, waartoe de balgen uit de toren dienden te worden verwijderd, trad vertraging op.[700] Dat kwam van pas, want Jacobus werkte in Haarlem intussen door aan het Zuiderorgel. Op 14 juni meldden organist Joan Dusart en Van Hagerbeer de burgemeesters dat het werk klaar was. Twee weken later startte de renovatie van het grote Niehofforgel.[701]

2.10.2. Financiële perikelen

Wat aanvankelijk een onderhoudsklus leek te worden, liep uit op een ingrijpende operatie. Ook al lag er een duidelijk bestek, Jacobus pakte eigener beweging veel meer aan dan aanvankelijk de bedoeling was. Er kwamen drie nieuwe stemmen en het bovenwerk werd tot C uitgebreid. Intussen was al gestart de kas van het rugwerk te vervangen door een grotere kas. Voor de beschrijving van dit alles staan meerdere archivalia ter beschikking die werden opgemaakt vanwege kwesties rond de betalingen.[702] Van Hagerbeer meende dat het aangenomen bedrag van achttienhonderd gulden alleen hem zelf betrof en dat het stadsbestuur alle materialen, maar ook de lonen van zijn werknemers zou betalen. Toen dit niet het geval bleek, stuurde hij in december 1659 op advies van de kerkmeesters een verzoek aan het stadsbestuur om dit te regelen. Daaraan voegde hij een *remonstrantie* en *memorie* van uitgevoerde werkzaamheden toe. Hij bracht naar voren ‘temeer dewijle het voorschreven orgel soo reddeloos lecht dat hij wel 24 maanden daeraen sal te doen hebben dat mede de voorzegde knechten op des stadt kosten gelieven te betalen ende hem suppliants daarvan te ontlasten’.
Zijn belangrijkste argument was dat in andere steden – Den Haag, Leiden, Haarlem, Alkmaar, Hoorn, Enkhuizen, Arnhem, Nijmegen, Utrecht en Gouda – knechten wel door de stad werden betaald. En inderdaad werden de door hem aangeduide werken meestal aangenomen zonder dat het werk vooraf nauwkeurig werd gespecificeerd. Zo was het ook gegaan bij het transeptorgel in de Nieuwe Kerk waar de orgelmaker wel was gelimiteerd voor een bepaald bedrag, maar waar een specificatie ontbrak.[703] In andere plaatsen kwam het voor dat de orgelmaker na enige tijd een

[698] Den Hertog 1999, 56. Vente 1975, 35-36.
[699] Van Nieuwkoop 1988, m.n. 515.
[700] Bijtelaar 1975, 71.
[701] Van Nieuwkoop 1988, 329.
[702] Bijlagen 16 tot en met 26.
[703] Den Hertog 1999. Voorbeelden van een dergelijke aanpak zijn te vinden bij de werkzaamheden van de Van Hagerbeers in Gouda en van Germer in de Hooglandse Kerk te Leiden en de Pieterskerk te Leiden. Veldcamps 1727, 11. In 1727 merkte Aeneas Veldcamps op: ‘om dat de konst van een Orgelmáker zoo niet meèr, als voor dézen betaald word, genoodzaakt zyn ieder om het zuynigste te werken’. Kennelijk liep Amsterdam voorop in deze zuinige aanpak en wenste men een gerationaliseerde werkwijze in tegenstelling tot wat orgelmakers gewend waren. Schlick 1511, 65. Arnolt Schlick (1511) vond al dat orgelbouwers overdreven veel gelegenheid kregen om te experimenteren: ‘Es ist gut lernen in frembden kosten, do mann vmb den lon nit sorg, vnd materiala genüg hat’.

rekening indiende, eventueel met een specificatie van uitgevoerde werkzaamheden. In 1659 was er in Amsterdam echter wel vooraf een gedetailleerd bestek opgemaakt.[704] Er was dus een overeenkomst voor een vast bedrag. Over mondelinge afspraken wordt nergens gerept. Op 2 december 1659 besloot het stadsbestuur – na advies van fabrieksmeester Gerrit Barendsz Swanenburgh en organist Jacobus van Noordt te hebben ingewonnen – de definitieve beslissing pas na de oplevering te nemen.[705] Voorlopig kreeg de orgelmaker geen duidelijkheid.
Roelof Barendsz Duyschot trad op als meesterknecht. Uit staten met knechtslonen blijkt dat hij vijfendertig stuivers per werkdag (van elf uren) ontving. Duyschot bracht na de oplevering nog 167 uur overwerk in rekening. Zo kwam hij aan een jaarinkomen van meer dan vijfhonderd gulden. Ter vergelijking, een timmermansbaas in stadsdienst verdiende per zomerdag dertig stuivers.[706] Het feit dat Duyschot meteen dit hoge salaris ging verdienen, is een aanwijzing dat hij in de orgelbouw ervaring had en dat maakt het nog aannemelijker dat hij bij Schonat had gewerkt. Dan was er ook nog knecht Gerrit, die al vanaf 1640 bij de Van Hagerbeers werkte. Hij ontving voor elke werkdag vijfentwintig stuivers. Nadat Gerrit half augustus 1660 van het toneel was verdwenen, kwam de vijftienjarige zoon van Roelof Duyschot in dienst. Als aankomende knecht ontving Jan of Johannes twaalf stuivers per dag.[707]
Rond 1660 overleed de echtgenote van Jacobus, Abigaël Braems. De drie kinderen erfden een moederlijk deel van 200 gulden.[708] Omdat het echtpaar in gemeenschap van goederen was getrouwd, blijkt hieruit dat de orgelmakerij geen vetpot was. Jacobus hertrouwde op 20 december 1661 met de 28-jarige Maria van Campen. Het echtpaar nam zijn intrek in een nieuw gebouwd huis bij de Oude Kerk. Het oude huis tegen de noordkant van de toren – eerder bewoond door beierman Artus Geerdincx – was op last van de burgemeesters afgebroken.[709] Men bouwde daarvoor in de plaats twee huizen, in het ene – het dichtst bij de toren – ging beiaardier Salomon Verbeeck wonen, in het andere trokken de Van Hagerbeers.
Eind maart 1662 werd het Oude Kerksorgel na meer dan tweeënhalf jaar opgeleverd. Over de eindkeuring is in de stukken niets te vinden. Van Hagerbeer diende na afloop bij het stadsbestuur een rekening in van zesendertighonderd gulden plus een rekening van materiaalkosten. Het bedrag werd onderbouwd met de staten van knechtslonen. Daaruit blijkt dat Roelof Duyschot 682½ dag had gewerkt en dat terwijl een werkdag in die tijd tenminste tien uren duurde. Zijn zoon Jan had 311 dagen gewerkt. Het aantal werkdagen van Jacobus is niet bekend. Uit andere bronnen weten we dat ook elders werkte.[710]
Omdat de Amsterdamse stadsregering al zestienhonderd gulden had betaald, claimde Van Hagerbeer nog tweeduizend gulden.[711] Enkele maanden later wezen de burgemeesters deze eis af nadat ze advies hadden ingewonnen bij de thesauriers.[712] Ze stonden niet meer dan een bescheiden verering toe. Uit de afrekeningen blijkt dat zelfs deze er niet kwam. Alleen een rekening van vier en vijftig gulden voor materialen werd betaald en het restant van de afgesproken achttienhonderd gulden. Wel betaalde het stadsbestuur 1572 gulden aan het fabrieksambt, de timmerman, de

[704] Zie bijlage 16.
[705] GAA, Arch nr. 5039, Thesauriers ordinarius, inv. nr. 4, blz. 26 e.v.
[706] Nusteling 1985, 252-254. Zie daarover ook De Vries 1995 met meer voorbeelden. Een geschoolde werkman kreeg in Amsterdam rond 1650 meestal 20 stuivers ofwel één gulden per dag en kon zo op driehonderd gulden per jaar komen.
[707] Uit een overzicht in GAA, Arch. nr. 5028, Archief van de burgemeesters, stukken betreffende verscheidene onderwerpen, inv. nr. 555, omslag stukken betreffende Oude Kerk, 1659 tot 1742, blijkt dat Roelof Duyschot in de Oude Kerk in 1659 75 dagen werkte, vanaf 1 december 1659 tot en met 12 januari 1660 was hij afwezig, maar in 1660 was hij 285½ dag en in 1661 273½ dag bezig. In 1662 werkte Roelof nog 48½ dag in de Oude Kerk. Gerrit werkte in 1659 in totaal 98½ dagen. In 1660 werkte hij in totaal 171¾ dagen aan het Niehofforgel. Jan werkte in 1660 62½ dag, in 1661 222½ dag en in 1662 26 dagen.
[708] GAA, Arch.nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 598, no. 31, blz. 34vo.
[709] Janse 2004, 310. Van Hagerbeer bleef tot aan zijn dood in 1670 in dit huis wonen. Het is onbekend of hij vanaf toen nog steeds werd gezien als stadsorgelmaker van Alkmaar. Verderop zien we dat de Alkmaarse Vroedschap hem wel aan zijn onderhoudsverplichtingen hield.
[710] Verloop 2003, 9. Zo maakte hij in 1660 in Monnickendam het orgel schoon. Op 22 september 1660 werd hem daarvoor *ƒ*126 uitbetaald, terwijl organist Dirck van Velsen *ƒ*25.4.- ontving voor het 'hantrijken'; de plaatselijke herbergier kreeg *ƒ* 47.5.- voor verteringen uitbetaald.
[711] GAA, Arch. nr. 5028, archief van burgemeesters, stukken betreffende verscheidene onderwerpen, inv. nr. 555, omslag stukken betreffende Oude Kerk, 1659 tot 1742. Uit een staatje blijkt dat op 9 december 1659 *ƒ*400 was uitbetaald; op 20 februari 1660 *ƒ*300; op 30 juni: *ƒ*300; op 15 januari 1661 *ƒ*300; op 2 september 1661 *ƒ*300 en op 21 september 1662 *ƒ*200.
[712] Bijlage 24. Er waren rekeningen van de loodgieter voor geleverd lood (exclusief het lood van oude pijpen) *ƒ* 277 en de ijzerkramer voor ijzerwaren *ƒ* 40.

loodgieter, de smid, de ijzerkramer en de houtkoper voor allerlei werkzaamheden aan de kas en aan het portaal onder het orgel.[713]

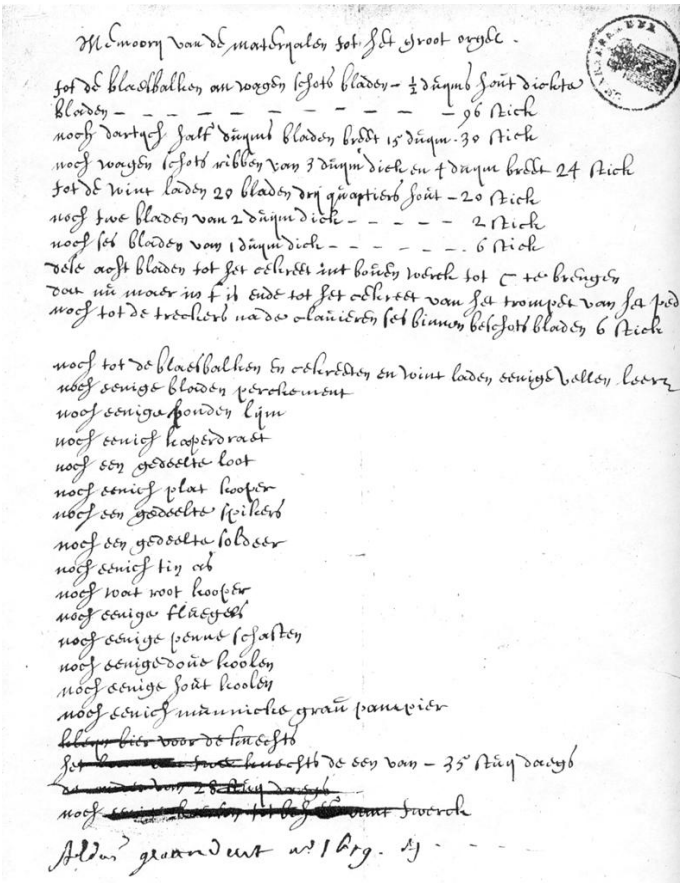


Fig.2.85. Een losse brief uit het archief waarin in 1659 materialen zijn verantwoord (Bijlage 19).

De kosten beliepen alles bij elkaar een vijfendertighonderd gulden. Waarom ging de magistraat niet in op Hagerbeers verzoek? En dat terwijl een leek kon zien en horen dat er meer was uitgevoerd dan waartoe het bestek verplichtte. Was na de kostbare nieuwbouw van de orgels in de Nieuwe en Oude Kerk een beleid uitgestippeld om voortaan niet teveel geld aan orgels te besteden? Of was dit meerwerk niet tijdig besproken? Het laatste woord was er nog niet over gezegd… De orgelmaker kwam er in 1669 op terug. Ook het loon van orgeltreder Jan Coerts voor honderd en vijfentwintig dagen assistentie was niet betaald. Coerts diende op advies van de kerkmeesters een verzoek in bij de stadsregering. Hij benadrukte dat hij niet genoeg voorraad had om met zijn zwakke vrouw de winter door te komen. De afloop van deze kwestie is onbekend. Het is moeilijk na te gaan hoe ingrijpend de veranderingen waren. De opgeleverde kwaliteit was kennelijk indrukwekkend. In 1682 schreven de kerkmeesters dat het ‘een van de beste orgels van Christenrijck’ was en in 1701 meldden hun opvolgers dat het orgel beschikte over ‘sulk een heerlijk geluyt, dat geen mr. ooit dorste bestaan ’t soo goet daarby te leveren’.[714] Nog in 1713 stond in de *Wegwyzer of korte beschrijvinge van Amsterdam* te lezen: ‘het groot [orgel] heeft die roem, dat het een der beste van ’t geheele land geacht werd, ten aanzien van de geluiden die in ’t zelve zijn’.[715] Het is niet mogelijk om deze beweringen op hun werkelijke waarde te schatten. Al waren ze bedoeld als reclame voor de stad, toch kan er een kern van waarheid in zitten.

[713] Bijtelaar 1975, 78.
[714] Curtis 1987[3], 200.
[715] *Wegwyzer* 1713, 136.

2.10.3. Werkzaamheden

Over de aard van deze ingrijpende renovatie worden we nader ingelicht aan de hand van een *remonstrantie ende memorie*' met een opsomming van werkzaamheden buiten bestek.[716] Dit stuk werd in december 1659 door Jacobus opgemaakt, want in het slot staat 'gewerckt geruijm den tijdt van ses maanden'. Het geeft een overzicht van wat toen was gebeurd. Omdat het orgel pas in 1662 werd opgeleverd, werpt dit stuk meer vragen op dan het beantwoordt.

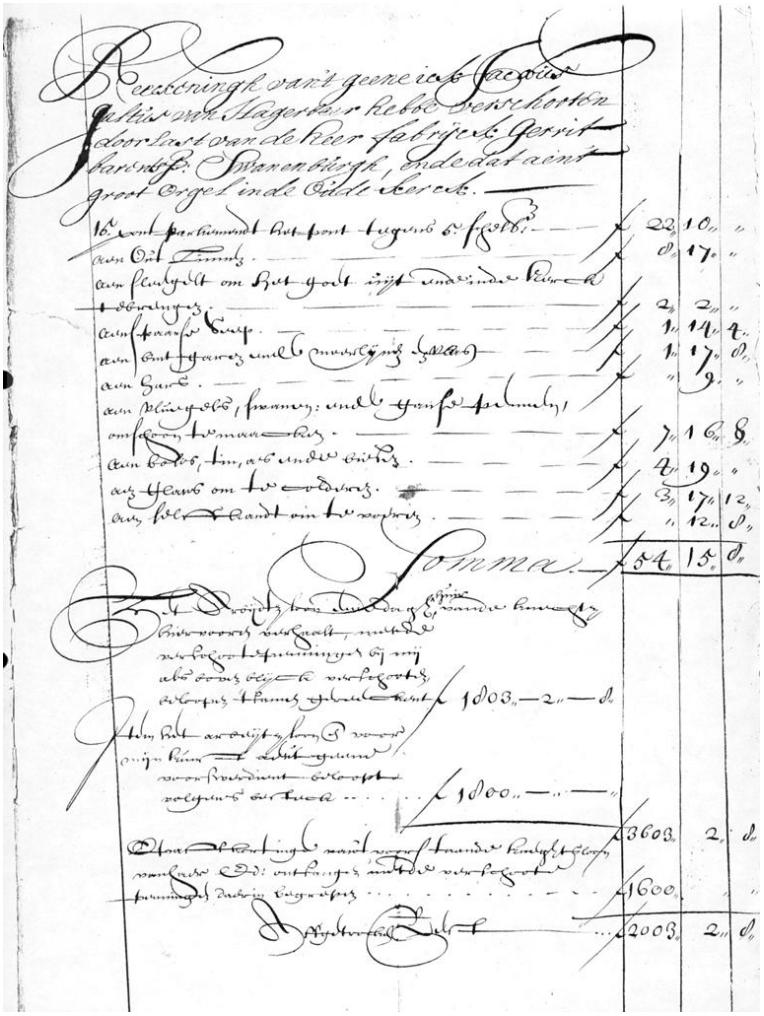


Fig.2.86. De eindafrekening door Jacobus van Hagerbeer (Bijlage 24).[717]

2.10.3.1. Kas

De hoofdkas kreeg een opfrisbeurt, waarbij de frontpijpen stevig werden verankerd 'en in de velde verbetert, anders als voor desen', geschuurd en voorzien van bladgoud. Ph. von Zesen vertelde in zijn stadsbeschrijving dat het leek of alles nieuw was.[718] De orgelluiken bleven gehandhaafd, al waren de voorstellingen nauwelijks herkenbaar.[719] Ze herinnerden aan een glorieus verleden en waren bij het publiek geliefd. Onder het orgel maakte het fabrieksambt– zo blijkt uit een aparte afrekening – nieuwe deuren en een portaal. Dit portaal werd gemarmerd en de deuren geverfd en

[716] Bijlage 18.
[717] De meeste stukken over de renovatie zijn niet in het handschrift van Jacobus van Hagerbeer. Kreeg hij hulp van de kerkmeesters bij het opmaken van deze stukken?
[718] Von Zesen 1664, 339-340 en Van Domselaer 1665. Tobias van Domselaer schreef dat het orgel 'gantsch vernieuwt en zierlijker dan te vooren opgemaakt en vergult' was.
[719] Domselaer 1665. Van Zanten 1999, 21-22. In 1700 werden de schilderingen door Michiel van Musscher gerestaureerd: 'der oude donkere en byna uitgegane schilderyen, op de grote deuren'.

voorzien van verguldsel. De balustrade op het doksaal werd verhoogd en van nieuwe matjes voorzien met aan de buitenkant de wapens van de regerende burgemeesters en de thesauriers.[720] In totaal kwamen de kosten voor deze vorm van plastische chirurgie op *ƒ* 585 die door de stadsregering werden betaald aan het fabrieksambt.

2.10.3.2. Bovenwerk

In het bestek stond te lezen, dat de orgelbouwer diende 'de secreten reght te leggen, soo int bovenwerk als positijff'.[721] Dit duidt erop dat er waarschijnlijk maar één fundamentbalk was. Gerardus Havingha vertelde in 1727 over het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar dat de lade van het rugwerk in het midden[722]

> Een achtendeel duym was doorgezakt, zijnde daar van deeze oorzaak: om dat die lade maar lag op een enkele balk van 3 en 3 en een half duym vierkant; welke balk dwars onder de *laade* heeft doorgeloopen, waar door in de *Registers* zoodanigen holligheyd is gekoomen, dat die tusschen wijtte, welke juyst al op andere manieren gezocht was, nu eenigermaaten moest hersteld worden.
> Ten dien eynde was dat aangevuld met stukken van *vilten,* of *oude hoeden,* welke onder de *Registers* en *stokken* gelegd zijn geworden.

Kennelijk was het met de laden in het Oude Kerksorgel nog niet zo ernstig gesteld, wel waren de laden daar al enigszins verzakt.

> In de *remonstrantie* hebben de eerste vijf onderdelen betrekking op het bovenwerk dat tot C werd uitgebreid. Gezien de ambitus van het kleine Schonatorgel mag worden aangenomen dat ook Fis en Gis werden geplaatst, maar waarschijnlijk niet Cis en Dis. Vanaf nu was het mogelijk zowel op zes- als op achtvoet te spelen, in de C-stemming of in de lagere G-stemming. Ook de trompetbas van het pedaal werd uitgebreid zoals uit een apart briefje in het archief blijkt: 'Dese acht bladen tot het cekreet int bovenwerck tot C te brengen dat nu maer in f is ende tot het cekreet van het trompet van het pedael'. Er kwamen 139 nieuwe pijpen, een aantal dat niet alleen voor de klavieruitbreiding was bestemd, want dan zouden er 55 of – in geval van een volledig octaaf met Cis en Dis – 77 pijpen nodig zijn (acht enkelvoudig bezette registers en één drievoudig bezet). Ook vervaardigde Van Hagerbeer nog vijf of zeven trompetpijpen voor het pedaal. Het kan niet anders of heel wat pijpen werden vervangen. Ook de tractuur werd aangepakt. Er kwamen nieuwe abstracten onder de bovenladen en de houten stangen van de registermechaniek kregen aan de uiteinden ijzerbeslag, zodat ze minder hadden te lijden onder de kracht waarmee de trekkers werden opengetrokken en gesloten.

2.10.3.3. Hoofdwerk

In het bestek was niets opgenomen dat betrekking had op het hoofdwerk. Toch werden daar enkele zaken veranderd. Om te beginnen kwamen er nieuwe ijzeren tuimelaars in het 'prinsepaal sekreet', 'welcke voordesen van hout waren ende 'teenemaal gebroocken ende vergaen'. Waren deze laden zogeheten 'tuymelwindladen'?
Hierover worden we ingelicht door Havingha (1727) die vertelde dat er in het orgel van de Laurenskerk te Alkmaar laden van dat type waren. Zijn beschrijvingen blinken niet uit door helderheid. Om te beginnen vertelde hij dat een Hollandse organist – we mogen aannemen dat hij op Aeneas Veldcamps doelde – er nogal enthousiast over was omdat deze laden in '4 en 2 bysondere vakken waaren afgedeeld, waar door de groote pypen van de middelbaare en kleyndere zoorten geen wind konden afleenen'. Havingha was hierover niet te spreken, hij vond het 'louter bedrog'; volgens hem was het van belang dat de pijpen wel 'hun wind konden leenen'. Krachtig bracht hij naar voren dat de voornaamste orgelbouwers in de wereld alleen nog maar sleepladen vervaardigden en dat tuimelwindladen hadden afgedaan.
Aeneas Veldcamps verdedigde in zijn traktaat het idee om '[…] méde meêr als één *windleiding* of *canaal* tot ieder secreet ofte *windláde*' te maken. De grote pijpen konden nu de wind niet 'lenen' van de kleinere. Veldcamps vond dat het 'wegens des zelvs nette aanspraak (al wierd het werk

[720] Bijtelaar 1975, 78.
[721] Bijlage 16.
[722] Havingha 1727, 186-189.

noch zoo rasch behandeld) beroemd is geweest'.[723] Havingha mocht dan denigrerend zijn over de tuimelwindladen, Veldcamps verdedigde ze vanwege hun hoge kwaliteit. Volgens hem waren ze uit de mode geraakt omdat orgelmakers niet meer zo goed betaald werden als in het verleden, waardoor ze niet meer de tijd hadden om aan dit type laden tijd te besteden.
Verder vertelde Havingha dat de stokken 'boven op de laade tusschen de pypen in gelegen hebben, en derhalven de pypen met *holle doorgeboorde stokken* ingestemt zijn, zoo zijn tot behulp, dat ze niet al te naauw zouden sluyten, gemaakt 63 *tuymelaars* of anders gezegd, *kleyne rolletjes*, waar over een *ovaal rondgeboogen kooperdraad* liep, op dat de wind daar zoude mogen door passeeren, aangezien op iedere stok eenige stukjes loot waaren gespykerd, die de stokken op de laade zelv zouden dringen.' De stokken waren met perkament gevoerd, waarin nogal wat sneden waren aangebracht zodat de wind kon passeren.
Het wellenbord van het principaalwerk kreeg van Jacobus enkele nieuwe tuimelaars. Dat de registerstangen aan de uiteinden met ijzer werden beslagen, is naar analogie van het bovenwerk logisch.

2.10.3.4. Rugwerk

De kas van het rugwerk werd door de timmerman van het fabrieksambt ingrijpend veranderd. Dat blijkt niet rechtsreeks uit de *remonstrantie*, maar is te zien op schilderijen van Emmanuel de Witte en Hendrick van Streeck (Fig.2.87.).[724] Er kwam een verhoogde en vooruitspringende middentoren met aan weerszijden twee spitsen. Aan de onderkant was een gebeeldhouwde vrouwenfiguur. Was dit alleen een modernisering of ging het ook om een vergroting? In de *remonstrantie* zijn slechts twee onderdelen aan het rugwerk gewijd. Om te beginnen staat er dat 'de registers van 't postieff vermaackt ende de roeden van de registers vernieuwt' moesten worden. Als er inderdaad een nieuwe kas kwam, dan ligt het voor de hand dat de trekkers en registerstangen werden vervangen.
In de tweede plaats maakte Van Hagerbeer een nieuwe 'stoel in't positieff'. Wat moeten we hieronder verstaan?[725] Jacob Niehoff bouwde in Würzburg in 1614-1617 een orgel en schreef over het 'ganze Corpus vom Stuel, Casten, Gesprengen, Flügeln' en even verderop: 'zuesambt einem grünnen Stuel, welcher neben dem Organisten bies in 16 Musicanten fassen möge'; nog verderop; 'den Stuel aussgeschniden'.[726] Dat wijst erop dat het ging om de tribune. Het is echter ook mogelijk dat het om het hele rugwerk gaat. Orgelmaker Nicolaes van Hagen noemde in 1662 in een contract voor het orgel in Hoogstraten: 'het rugposetieff oft stoel'.[727] In de context van de *remonstrantie* houden we het erop dat Van Hagerbeer in elk geval de mechaniek en de onderbouw van het nieuwe rugwerk wijzigde.

2.10.3.5. Windvoorziening

In de *remonstrantie* staat alleen over de nieuwe balgen vermeld dat er 'tegenwighten 'merckelijck tot verbeteringhe van 't selve' kwamen. Havingha schreef over de windvoorziening van het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar 'hoe de *tegenwichten* en *veeren* aan de *blaasbalgen* gehangen hebben'.[728] Hieruit mag worden opgemaakt dat er ook een voorziening was om grote drukschommelingen tegen te gaan. Het is jammer dat hij 'geen meer byzonderheden' wilde ophalen, want het zou ons kunnen leren hoe men ervoor heeft gezorgd dat er een tamelijk stabiele wind werd geleverd.
Uit een los briefje in het archief blijkt dat de orgelmaker aan hout gebruikte: 96 bladen wagenschot van een halve duim dik, dertig halfduims bladen van 15 duim breed, 24 ribben wagenschot van 3x4 duim, 20 bladen driekwartiers gezaagd hout (voor de windkanalen), twee bladen van 2 duim

[723] Veldcamps 1727, 10. Het lijkt er op dat Havingha dit alles alleen over de rugwerklade schreef.
[724] Manke 1963, afb. 70, 86, 103, 104, 108 en 116. Omdat De Witte niet altijd een natuurgetrouwe weergave nastreefde, is het onzeker of deze afbeeldingen correct zijn.
[725] Vente 1989, 25. Dat stoel synoniem zou zijn aan rugwerk lijkt hier onaannemelijk, 'stoelwerck' is immers niet hetzelfde als 'stoel'. Verdam 1932, 579. Verdam geeft als betekenis: 'datgene waarop iets rust of hangt of geplaatst is'.
[726] Dit gegeven is afkomstig uit het Vente-archief te Utrecht uit de map van de Dom te Würzburg,.
[727] Vente 1956, 46 en 98. Orgelmaker Jan van Panhuysen schreef in 1669: 'Hiernaer volght d'ordonnantie voor den stoel' en vervolgens noteerde hij alle registers voor het rugwerk.
[728] Havingha 1727, 190.

dik en zes bladen van een duim dik.[729] Een deel werd benut voor de nieuwe windvoorziening. Bij de balgen die Johannes Duyschot later maakte waren de borden 1½ duim dik en de klampen 3x3½ duim. Gezien het materiaal dat Van Hagerbeer liet aanrukken heeft hij een andere maatvoering gerealiseerd; de borden waren kennelijk dunner en de klampen zullen 2x4 duim zijn geweest. Alle windkanalen lijken te zijn vervangen, getuige de opmerking: 'de wintlade op een ander ende betere manier als voordesen'. Deze verandering was te verwachten omdat de zes nieuwe balgen ongetwijfeld een grotere capaciteit hadden. De gelegenheid werd aangegrepen om voor het bovenwerk, principaal en rugwerk afsluiters aan te brengen. Het voordeel daarvan was dat men bij een hanger het desbetreffende werk kon blokkeren. Ook de tremulant werd vervangen.

2.10.3.6. Toonhoogte

Aanvankelijk stond het orgel in de Oude Kerk waarschijnlijk in de C(-½)-stemming.[730] Dat is dan later veranderd, want in 1703 werden een paar bovenwerkregisters toegevoegd in de lagere kamertoon. Dat maakt duidelijk dat het instrument in de C(+½)-stemming stond.[731] Zorgde Van Hagerbeer voor deze wijziging? Dat zou er een extra aanwijzing voor zijn dat het pijpwerk is opgeschoven. De uitbreiding van het bovenwerk tot C en de aanpassing van de toonhoogte zijn te begrijpen omdat dit grote orgel – zoals we in het volgende hoofdstuk bespreken – ook bij de begeleiding van vocalisten en instrumentalisten fungeerde. De Holpijp en Fluit waren daarvoor geschikt. In het rugwerk waren dan de Prestant en Quintadeen, eventueel met toevoeging van de Holpijp 4' beschikbaar.

2.10.4. Klankgeving

Volgens de *remonstrantie* werden 312 nieuwe pijpen vervaardigd. Als dat inclusief de 139 pijpen van het bovenwerk is, dan kwamen er op de andere werken 173 pijpen. Dit aantal was meer dan benodigd voor de drie nieuwe registers. Ook op het hoofd- en bovenwerk werd dus veel oud pijpwerk vervangen. De oude pijpen werden bij de loodgieter ingeruild.[732] Met de aankoop van lood, glans, hars en soldeer was een bedrag gemoeid van meer dan tweehonderd gulden. Dit alles zal gevolgd zijn door een herintonatie van het pijpwerk, waarbij meer grondtoon in de klank zal zijn nagestreefd.[733]
De nieuwe stemmen waren een Trompet, Sexquialter en Quint-Prestant. Dit was echter geen dispositie-uitbreiding: in 1701 werd gemeld dat er veertig registers waren en dat er na 1682 vijftien registers waren toegevoegd; in de zestiende eeuw waren er vijfentwintig registers opgeleverd.[734] Kwamen de nieuwe registers – gezien de plaats in de *remonstrantie* – op het rugwerk? Dat is de vraag, want in 1682 werd een Trompet 6' op het hoofdwerk vermeld, die er in de zestiende eeuw niet was.[735] Breidde Van Hagerbeer de bastrompet uit met een diskant? De nieuwe Trompet zal bedoeld zijn om het plenum te versterken. Na deze toevoeging waren er drie verschillende exemplaren: die van het bovenwerk (Niehoff), die van het pedaal (Dirck de Swart?) en het nieuwe tongwerk (discant?). De orgelmakers Van Hagerbeer pasten dit soort registers met graagte toe: in het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar plaatsten zij er op elk werk één en dan ook nog één op het pedaal.[736]
In de zeventiende-eeuwse orgelbouw valt waar te nemen dat registers als Quint, Tertiaan en Sexquialter tot de standaardbezetting gingen horen. Dat blijkt ook uit een opmerking in 1655 toen

---

[729] Evenals in het transeptorgel van de Nieuwe Kerk waren er kennelijk bij de windkanalen in de dikte van het hout in de lengte en breedte verhoudingen van 2:1, doorgevoerd. Zie de beschrijving van dat orgel hierna.
[730] Van Biezen 1995, 239-240 en 290.
[731] Bijtelaar 1975, 95. Dat het om een toonverlaging ging blijkt uit het feit dat de Dulciaan er twee grote pijpen bijkreeg.
[732] Van Nieuwkoop 1988, 110-111. Van Nieuwkoop vermoedde dat Jacobus van Hagerbeer subsemitonia heeft aangebracht. Daarvoor bestaat geen aanwijzing. Wel is het mogelijk – gezien zijn latere werkzaamheden in de Nieuwe Kerk – dat de samenstelling van de vulstemmen werd gewijzigd en/of dat registers meervoudig werden bezet.
[733] Van de Linde 2000, 173 en 201. De grotere pijpen zullen zijbaarden hebben gekregen, want Jacobus voorzag de Koppeldoof van het kleine orgel in de Laurenskerk te Alkmaar ook van zijbaarden.
[734] Van Biezen 1995, 369. Jan Van Biezen vermoedde dat er in 1659 ook een Vox Humana op het Oude Kerksorgel kwam als vervanging van de Zink of Cimbel. In het contract van 1682 lijkt echter duidelijk sprake te zijn van een nieuwe Vox Humana en dat daarvoor een lade moest worden vervaardigd.
[735] Edskes 1987[3], 198.
[736] Van de Linde 1999, 209. In de Pieterskerk te Leiden zouden de koperen kelen in de Trompet 16' van het pedaal nog van Germer van Hagerbeer kunnen zijn.

in het orgel van de Grote Kerk te Breda drie stemmen door dat drietal werden vervangen, die zouden ‘in soo een werck moeten wesen om een lieffelijck ende uytstekende harmonie oft resonantie te maecken int spelen’.[737] Het is dan ook niet toevallig dat er in het Amsterdamse orgel nu ook een Quint $2^2/_3$’ en een Sexquialter kwamen. De Quint kan in het rugwerk zijn geplaatst, die plaats was niet ongebruikelijk. In een contract van de Duitse orgelmaker Gottfried Fritzsche stond: ‘Diss soll ein besonder Register werden im Thon von 8 schuch’, dat wil zeggen dat dit register bruikbaar was bij een achtvoets register.[738] Het kwam voor op het rugwerk van de Bavo te Haarlem, op het hoofd- en bovenwerk van de Sint Jan te Den Bosch, op het hoofdwerk van de Hooglandse Kerk te Leiden en in het rugwerk van de Dom te Utrecht. In die situatie was de combinatie Prestant, Octaaf, Quint, Mixtuur en Scherp gebruikelijk. Met de Quint kon een klein plenum worden gemaakt: Prestant+Octaaf+Quint. Samen met de Holpijp en/of Fluit kon ze echter ook als solocombinatie dienen.
Het is aannemelijk dat de Sexquialter in het rugwerk of het bovenwerk kwam. Dankzij de duidelijk hoorbare tertsboventoon werd deze stem als een imitatie van de zink of de hobo gezien.[739] Ze verving nogal eens de Zink of de Ruisende Cimbel.[740] Floris Hocque maakte in 1590 een Sexquialter in het orgel van de Dom te Trier, die men ‘vocem humanem oder Nasaten’ noemde.[741] Was deze stem alleen in de diskant, dan had ze bij de Van Hagerbeers de samenstelling $2^2/_3$’+$1^3/_5$’. In de Utrechtse Dom was er één vanaf a^0 en in het transeptorgel van de Nieuwe Kerk vanaf g^0. Dat lijkt dus op de omvang van het zestiende-eeuwse tongwerk Zink. Een doorlopende Sexquialter had bij de Van Hagerbeers in de bas $1^1/_3$’+$^4/_5$’ en in het kleine octaaf $2^2/_3$’+$1^3/_5$’. Dan was het vooral een aanvulling op het plenum.[742]

Fig.2.87 en 2.88. Links het grote orgel in de Oude Kerk te Amsterdam door Hendrick van Streeck (1659-na 1719) en rechts door Emanuel de Witte.

Een achttiende-eeuwse discussie geeft meer inzicht in het gebruik van dit tertsregister. Gerardus Havingha, die een doorlopend exemplaar prefereerde, ageerde in 1727 tegen een collega-organist die had gezegd: ‘*Indien de (Sexquialtera) maar een halv Register gemaakt waare geweest, was sulks niet te slimmer, om dat wy weynig nuttigheyd vinden in een doorgaande Sexquialtera*’.[743] De Haagse organist Aeneas Veldcamps vond dit citaat uit zijn verband gerukt.[744] De Sexquialter werd volgens hem voornamelijk in de superius gebruikt en dan nog in het bijzonder voor de begeleiding

[737] Vlam 1965, 39.
[738] Kade 1938. Deze passages zijn uit 1612.
[739] Smets 1931, 37. In het zogeheten *Dresdener Handschrift* staat bij het orgel in Görlitz van Adam Casparini (1703): ‘Zinck, ist hier eigendlich die gewöhnliche Sesquialtera, aus 2 Pfeiffen nehmlich der Qvinta 3. Fuß und der tertia aus 2 Fuß Thon, aber etwas weiters Aufschnitts, daher ihr Sonus dem alten Blasenden Instrumente des Zinckes gleichet’.
[740] Van Biezen 1995, 274-276. In Amersfoort verving de Sexquialter een Cimbel en in Utrecht op het rugwerk de Schalmei; in Haarlem plaatste men er een op het rugwerk; in Den Bosch was de Sexquialter van het rugwerk doorlopend; in Alkmaar kwam er op het bovenwerk en rugwerk Sexquialters diskant.
[741] Vente 1956, 191. Vente meende dat het hier om een labiale Cornet ging.
[742] Later zorgde Jacobus van Hagerbeer er in de A-Kerk te Groningen voor dat een Sexquialter discant doorlopend werd. Ook in de Nieuwe Kerk te Amsterdam maakte hij een doorlopende Sexquialter. Ze verderop in de tekst
[743] Havingha 1727, 177.
[744] Veldcamps 1727, 34.

van de gemeentezang. Het was beter haar niet in de basligging te gebruiken, omdat bij het grijpen van akkoorden hinderlijke dissonanten ontstonden. Meestal werd met één toon gespeeld omdat de terts al snel dissoneerde. Havingha waardeerde de kracht en doordringendheid van deze *terts- en kwintregisters*. In 1741 stelde hij in het woord vooraf tot een uitgave over de basso continuo van D. Kellner:[745]

> Noemt onzen heer Kelner de *terts* en *quint* geluiden een *vitieus* en wild geschrey, wy zouden hem terstond gelyk geven en toevallen, wanneer daar dan geen genoegzame Registers waren om dezelve te dekken; want die geluiden op hun zelfs niet in zig hebben dat aangenaam is, waarom ze ook tot de *Musique* te gebruiken onbekwaam zijn; maar om een doorsnydend, scherp en kragtig geluid in een vol Werk te brengen, zyn dezelve noodig en dienstig, als ook tot de Psalmen en Kerkgezangen, waar voor doch de Orgelen in de Kerken gebouwt worden. Is 'er iemand in die gedagten dat zonder de *terts* en *quint-Registers* een Orgel niet goed zoude kunnen zyn, wy willen hem wel in die gedagten laten, alleenlyk hem erinneren, dat die zodanig niet vermenigvuldigt of sterk gemaakt worden, dat ze boven de Grondstemmen *prædomineeren*.

De Rotterdamse organist Nicolaas Woordhouder voegde daar in 1732 nog aan toe dat een doorgaande Sexquialter beter in bas- en discant kon worden verdeeld, 'want doorgaande kan het voor galanterien wel gebruykt werden, maar onder de dienst vint ik het kwaad'.[746] Men kon het alleen bij passagewerk en lopende stemmen gebruiken en niet in akkoorden.

2.10.5. Klavieromvang

In de literatuur komen stevige discussies voor over de omvang van de klavieren, waarbij vooral de vraag centraal staat in welk jaar het rugwerk vanaf C was. Het antwoord is van belang voor de uitvoeringspraktijk van de klavierwerken van Jan Pietersz Sweelinck. Op welk klavier zou hij zijn composities hebben kunnen spelen?[747] Die kwestie laten we hier voor wat zij is. Wel is het goed te beseffen dat de discussies vooral betrekking hadden op de uitvoeringspraktijk.
Hans van Nieuwkoop die er vanuit ging dat Niehoff het rugwerk had opgeleverd met een omvang van F tot en met a^2, poneerde in 1989 dat uit de *Remonstrantie* van Jacobus van Hagerbeer en uit contract met Nicolaes van Hagen en Appolonius Bosch uit 1682 zou blijken dat het rugwerk voordien op C begon.[748] Hij schreef de wijziging toe aan Peter Jansz de Swart die het orgel in 1588 had hersteld en daarvoor *f* 125 in rekening heeft gebracht. Van Nieuwkoop bracht als extra-argument naar voren dat De Swart in de Utrechtse Dom een bovenwerk had opgeleverd met een C-klavier.
Jan van Biezen kwam tot een andere opinie. Na opgemerkt te hebben dat het bovenwerk in 1661 tot C werd uitgebreid, stelde hij dat het contraoctaaf was komen te vervallen – men zou de klavieren tóch vervangen hebben – en dat het rugwerk de oude omvang behield.[749] Hij meende dat het hoofdwerk en rugwerkklavier door de orgelbouwers Nicolaas van Hagen en Appolonius Bosch werden uitgebreid 'tot de toentertijd normale proporties: C – c^3, al of niet met kort of gebroken octaaf'.
Pieter Dirksen besteedde in zijn dissertatie ruime aandacht aan de kwestie.[750] Hij stemde met Van Nieuwkoop in dat de klavieromvang van het rugwerk in 1682 al vanaf C was. Zoekend naar momenten waarop de uitbreiding plaatsgevonden kon hebben, vond hij twee mogelijkheden en verwierp 1588 als mogelijk jaar. Zijn belangrijkste argument was dat in de kwitantie van De Swart alleen werd gerept van 'repereren en accorderen'. Hij wees er op dat het vergeleken met een eerdere ombouw in 1567 een te laag bedrag was voor deze ingrijpende operatie, want toen was 424 gulden uitbetaald. Dan lag 1619 meer voor de hand, want in dat jaar werd aan Dirck Petersz de Swart en Jan Jacobsz van Lin 450 gulden uitbetaald. Omdat rond 1659 de rugwerkkas was vernieuwd, meende Dirksen echter dat het waarschijnlijker was dat de klavieruitbreiding toen had plaatsgevonden.
Omdat enkele gegevens in de discussie niet zijn meegenomen, zetten we eerst de belangrijkste nu beschikbare gegevens op een rij en stellen we aan de hand daarvan hypotheses op:

---

[745] Geciteerd uit Enschedé 1905, 247.
[746] Vlam 1971, 120.
[747] Edskes 1987[3], Van Nieuwkoop 1989, Van Biezen 1995, 376-377 en Dirksen 1997, 562-566.
[748] Van Nieuwkoop 1989, 320-321.
[749] Van Biezen 1995, 377.
[750] Dirksen 1997, 562-566.

> ***Bestek 1659*:** Alle de 3 clavieren uijt te nemen en schoon te maken, ende van alle fauten te beteren en gelijk te maken datse weder tsamen connen coppelen, en goet sijn om samen te speelen.
> ***Remonstrantie* en *Memorie* uit 1659:** Alle de drie Clavieren in 't voorzegde orgel reght oover malckander gemaackt, die voor dese schieff ende ingevallen waeren.
> Het bovenste werck int voorsz orgel beijde de seekreten op acht voet gemaackt van F tot C.
> De registers van 't postieff vermaackt ende de roeden van de registers vernieuwt.
> Item de stoel nieuw gemaackt in 't postieff.
> **Briefje van Jacobus van Hagerbeer van rond 1661:**[751] Dese acht bladen tot het cekreet int bovenwerck tot C te brengen dat nu maer in F is ende tot het cekreet van het trompet van het pedael.
> **Contract 1682 met Appolonius Bosch:** Rugwerk: in plaets van de fluijt 4 voet moet een holpijp van 8 voet gemaeckt worden.
> Ende eijndelijck het onderste clavier van F tot C voluijt door al de registers heen met alle 't ghene daertoe behoort.

In de genoemde literatuur zijn verschillende interpretaties gegeven aan de passages uit de *remonstrantie*. Om te beginnen is er nagedacht over de passage waarin staat dat de drie klavieren die scheef en ingevallen waren, werden recht gelegd. Er is aangenomen dat het hoofdwerkklavier ten opzichte van de beide andere klavieren vanwege het contraoctaaf een kwint verschoven lag. De ligging van de manualen zou zo zijn veranderd dat de c^1's boven elkaar kwamen te liggen. Ook werd het bovenklavier met enkele toetsen uitgebreid. Dat was een tamelijk ingrijpende operatie, omdat het wellenbord en het blinde klavier moesten worden aangepast.[752] Het is mogelijk, want in het eerste bestek stond dat de drie klavieren dienden te worden uitgenomen, schoongemaakt en gerepareerd zodat de koppel weer goed werkte zodat men de klavieren kon combineren.[753] Er is gespeculeerd dat de klavieromvang van het hoofdwerk toen werd gereduceerd tot F-a^2. Dat is echter minder aannemelijk omdat de basfunctie dan zou zijn verdwenen. Dan zou men zeker in het pedaal een zestienvoets register hebben geplaatst. Een andere mogelijkheid is dat het klavierraam was verzakt. Zowel uit het bestek als uit de *remonstrantie* blijkt immers dat het speel- en regeerwerk ingrijpend aan herstel toe waren.
Gezien de voetaanduidingen bij de Fluit en Holpijp lijkt het rugwerk in 1682 vanaf C te zijn geweest. Dan slaat ook nog een passage op het 'onderste clavier'. Er zijn twee mogelijke interpretaties. Als de opmerking slaat op het pedaal, dat – zoals uit de notitie van Van Hagerbeer blijkt – vanaf C was, dan maakte de uitbreiding van het hoofdwerk tot C dat dit nu ook in aangehangen toestand aan het hoofdwerk bij de andere registers moest kunnen worden gebruikt. Slaat het op het rugwerk, dan moet worden aangenomen dat de Cis en Dis werden toegevoegd. Men sprak in de zeventiende eeuw meestal van een vol klavier als alle semitonen aanwezig waren.[754] Dat is goed mogelijk, want het orgel van de Alkmaarse Laurenskerk had in 1646 in het bovenwerk en in het rugwerk volledig uitgebouwde klavieren vanaf C. Al in 1619 had de Zuid-Nederlandse organist John Bull een (niet gerealiseerd) voorstel gedaan voor het orgel in de Sint Jan te 's-Hertogenbosch om een compleet chromatisch klavier te maken.[755]
Hoe dan ook, al vóór 1682 begon de klavieromvang van het rugwerk op C. We overwegen de drie momenten dat dit gebeurd kan zijn. Eerst was er de (ingrijpende) ombouw in 1567. In 1701 merkten de kerkmeesters op dat het orgel door Peter de Swart toen met een rugwerk was 'vermeert'.[756] Dat is ongetwijfeld onjuist, want het rugwerk was toen al aanwezig zoals we weten uit het contract met Niehoff. In de stukken heeft men kennelijk uitspraken over dit positief gevonden. Zou De Swart toen de omvang hebben uitgebreid? Een jaar later maakte hij in het Utrechtse Domorgel een bovenwerk vanaf C. De tweede mogelijkheid is 1619. Er kwam een nieuwe pedaaltrompet. Het uitgekeerde bedrag is zo hoog dat er meer ingrijpende werkzaamheden moeten zijn geweest. 1661 echter gooit de hoogste ogen. Hoewel er in de *Remonstrantie* niet over wordt gerept, is duidelijk dat het rugwerk ingrijpend werd aangepakt. Was dit vanwege een uitbreiding van de klavieromvang? Er zijn te weinig gegevens om met stelligheid uitspraken te kunnen doen. We houden het voorlopig op 1661, hoewel 1567 niet onmogelijk is.

---

[751] Bijlage 19. Het heeft in de tot nu toe gevoerde discussie geen rol gespeeld.
[752] Van Biezen 1995, 368. Van Biezen vermoedde dat er een koppel tussen rugwerk en hoofdwerk kwam. Daarvoor is echter geen bijzondere aanwijzing.
[753] Zie bijlage 16.
[754] Van Biezen 1995, 288 en Meeus 1983, 7.
[755] Van der Harst 1981, 10.
[756] Curtis 1987[3], 200.

2.10.6. Verdere levensloop van Jacobus

Met de succesvolle oplevering van het Oude Kerksorgel in maart 1662 had Jacobus van Hagerbeer zijn naam gevestigd. Al vóór de oplevering van het orgel in de Oude Kerk kreeg hij een opdracht uit Haarlem en in maart 1662 inspecteerde Jacobus in Groningen het orgel; van de A-Kerk. Deze opdrachten kunnen het gevolg zijn geweest van zijn goede werk in Amsterdam. Hij bleef een tijd weg van het IJ, de woning bij de Oude Kerk werd voor hem beschikbaar gehouden.
In Haarlem verplaatste Jacobus het Zuiderorgel in de Bavo naar een plek achter de preekstoel, waar het beter hoorbaar was bij de begeleiding van de gemeentezang.[757] Organist Joan Dusart besprak op 22 juni 1661 met de Haarlemse burgemeesters de offerte van 'de orgelstelder van Amsterdam', waarna de opdracht werd gegund.[758] Rond deze verplaatsing en de eerdere ombouw in 1659 bestaan meerdere onduidelijkheden. Hans van Nieuwkoop nam aan dat bij deze gelegenheid het borstwerk is weggenomen. Maar waarom zou men zo'n belangrijke onderdeel verwijderen? Het lijkt aannemelijker dat de klavieromvang van het borstwerk werd uitgebreid tot C. Op 30 augustus 1662 bespeelde Dusart het orgel tijdens een kerkdienst. Een half jaar later vond de keuring plaats.
In 1662 kwam de opdracht om het orgel in de A-Kerk te Groningen te voltooien.[759] Theodorus Faber was daar begonnen met een nieuwbouw. Na diens onverwacht overlijden in 1658 zag de stadsregering uit naar een andere orgelmaker. Organist Abel Peters reisde naar Leeuwarden om Arnold en Tobias Baders te vragen.[760] Omdat die geen tijd hadden, gaf men de opdracht aan Andreas de Mare, maar die verprutste het werk. Nu kwam Van Hagerbeer in aanmerking. Diens naam kan zijn genoemd door François Hemony uit Amsterdam die in deze periode in de A-Kerk een nieuw klokkenspel inbouwde en die in 1659 het klokkenspel in de Oude Kerkstoren had vervangen. In maart 1662 inspecteerde Jacobus zorgvuldig het werk en stelde een bestek op. Na een half jaar volgde de officiële gunning.[761] Het werk zou op 1 januari 1663 beginnen en mocht dertien maanden duren. Per werkdag ontving Jacobus vier gulden, waarvan hij voor de dagelijkse kost mocht nemen wat nodig was, het resterende bedrag kwam een jaar na de keuring. Bij een succesvolle oplevering volgde een verering van tenminste tweehonderd gulden. Ook de lonen voor Roelof Duyschot en zijn zoon Jan waren hoger dan in Amsterdam, want zij ontvingen elk vijfenveertig en vijftien stuivers per dag.
Dit Groningse orgel had een heel andere stijl dan in Holland gebruikelijk was. De dispositie, op Noord-Duitse leest geschoeid, vertoonde barokke trekken, zoals de gelijkmatige verdeling van de prestanten en fluiten over de werken en de uitgebreide pedaalbezetting. In plaats van een bovenwerk was er een borstwerk. De negen tongwerken, waaronder een Regaal en Ranquet, en de stevige bezetting van mixturen en scherpen doen typisch renaissancistisch aan. Van Hagerbeers dispositieveranderingen waren vooral bedoeld voor een totaalklank met meer graviteit. Op het hoofdwerk kwamen Prestant 16' (in plaats van de Prestant 8') en Quintadeen 16' (uit het rugwerk), terwijl aan het pedaal een Bourdon 16' werd toegevoegd. De Ranquet 1' verdween en de Kinderbas 2' werd een Cornetbas 4'. De Mixtuur van het hoofdwerk werd van twee- op viervoet gebracht, kennelijk om in het zestienvoets plenum voldoende draagkracht te ontwikkelen. Omdat de Prestant 8' van het hoofdwerk Prestant 16' werd, kwam op de plaats van de Quintadeen 8'een nieuwe Octaaf 8'. De Cimbel werd Scherp V-X (een Grootscherp). De Sexquialter, aanvankelijk slechts discant, was na de ombouw doorlopend. Dan volgde een stoelendans: op het hoofdwerk werd de Quint door een Superoctaaf vervangen en de Gemshoorn door een Nasard 1½', de Kromhoorn door een Dulciaan; op het rugwerk kwam in plaats van de Quintadeen 16' een nieuwe

[757] Van Nieuwkoop 1988, 326-331. Van Biezen 1995, 523-529. Van Biezen geeft argumenten dat de Octaaf 8' en Octaaf 4' in 1637 zou zijn geplaatst.
[758] Nieuwkoop 1988, 516, 551 en 597. In 1662 ontving Jacobus 450 £ voor vijf jaar onderhoud aan de Haarlemse orgels.
[759] GA Groningen, Resoluties burgemeesters en raad, 1 juli 1654, 31 maart 1658, 9 april 1659, 11 juni 1659, 14 januari 1660, 13 mei 1661, 31 mei 1662, 29 februari 1664, 17 maart 1666, 20 april 1667, 3 september 1667.
[760] GA Groningen, Secretarie 1594-1815, inv. nr. 158, rekeningen kerkmeesters A-Kerk 1659. De kerkmeesters noteerden dat Abel Peters, 'organist in de Rijp [Zeerijp]' in april naar Leeuwarden was gegaan om naar Baders te gaan en dat deze in Groningen was geweest om te overleggen. GA Groningen, Resoluties burgemeesters en raad, 31 mei 1662 en 2 september 1665. Geraadpleegd op microfiche. Abel Peters werd in 1662 organist van de Martinikerk te Groningen. Op 2 september 1665 bespraken de burgemeesters dat Abel Praetorius was over leden en dat Ulricus Rorerus zijn opvolger werd.
[761] GA Groningen, Register Feith, geschreven vervolg 1634, inv. nr. 74, verzameling van stukken deel 83, no. 13.

Quintadeen 8', de Quint Holpijp 3' werd een Quint 1½' (die later weer Quint 3' werd), de Regaal werd een Vox Humana; in het borstwerk verdween De Mares Holfluit ten gunste van een Quintadeen 4', de Dulciaan kwam op de plaats van de Vox Humana.

Tabel 2.37. Dispositie van het orgel in de A-Kerk te Groningen zoals achtergelaten door Andreas de Mare in 1660.

Manuaal:	**Rugwerk:**	**Borstwerk**	**Pedaal:**
Prestant 8'	Doof 8'	Gedekt 8'	Prestant 16'
Bourdon 16'	Holpijp 8'	Octaaf 4'	Octaaf bas 8'
Quintadeen 8'	Quintadeen 16'	Open Fluit 4'	Octaaf 4'
Baarfluit 8'	Koppeldoef 4'	Holfluit 4'	Mixtuur VI-IX
Octaaf 4'	Dwarsfluit 4'	Octaaf 2'	Trompet 16'
Quint 3'	Quintholpijp 3'	Open Quint 1½'	Bazuin 8'
Gemshoorn 2'	Superoctaaf 2'	Mixtuur III-VI	Kinderbas 2'
Mixtuur X-XXI	Scherp V-X	Sexquialter II-III	Ranquet 1'
Cimbel II	Nasard IV-V	Vox Humana 8'	
Trompet 8'	Sifflet 1'		
Kromhoorn 8'	Ranquet Regaal 16'		
	Regaal 8'		

In het bestek stonden ook nog andere bepalingen. Zo dienden de frontpijpen van zuiver Engels tin te zijn en alle binnenpijpen van lood. Van tevoren en na afloop lieten de kerkvoogden het metaal wegen en wat overschoot bleef hun bezit. Alle gebreken in de spaanbalgen, klavieren, secreetlades 't zij sprinck ofte sleeplaede' dienden door de aannemer te worden verbeterd.[762] Faber had in Zeerijp het systeem met bovenslepen toegepast, wellicht was dat ook in de A-Kerk het geval. Van Hagerbeer streefde 'gravität' in de klank na, waartoe de pijpen – voor zover mogelijk – 'een darde part starcker' werden geïntoneerd. Wat we ons bij dat derde deel moeten voorstellen is niet duidelijk. Klanksterkte was in die tijd niet te meten. Stef Tuinstra heeft aangenomen dat Faber en andere orgelbouwers uit Groningen 'lieflijkheid' nastreefden. Dat betekende volgens hem niet dat hun orgels 'sanft' of 'leise' klonken, maar eerder 'zingend' en 'mild'.[763] Daarmee werden dan vooral de labiaalregisters bedoeld, want de tongwerken met hun enge, open kelen en hun relatief wijde bekers klonken krachtig. Beseft moet worden dat woorden als 'lieflijkheid', 'zoetheid' en 'graviteit' aangaven hoe de klanken overkwamen, eerder dan dat ze een beschrijving gaven van klankkwaliteiten.[764]

Tabel 2.38. Dispositie van het orgel in de A-kerk te Groningen na oplevering door Jacobus van Hagerbeer.

Manuaal:	**Rugwerk:**	**Borstwerk**	**Pedaal:**
Prestant 16'	Doof 8'	Gedekt 8'	Prestant 16'
Bourdon 16'	Holpijp 8'	Octaaf 4'	Octaaf bas 8'
Octaaf 8'	Quintadeen 8'	Open Fluit 4'	Octaaf 4'
Baarfluit 8'	Koppeldoef 4'	Quintadeen 4'	Mixtuur VI-IX
Octaaf 4'	Dwarsfluit 4'	Octaaf 2'	Trompet 16'
Octaaf 2'	Quintprestant 3'	Open kwint 1½'	Bazuin 8'
Gemshoorn 2'	Superoctaaf 2'	Mixtuur III-VI	Cornetbas 4'
Mixtuur X-XXI	Scherp V-X	Sexquialter II-III	Bourdon 16'
Scherp V-X	Nasaet IV-V	Regaal 8'	
Trompet 8'	Sifflet 1'		
Vox Humana 8'	Ranket Regaal 16'		
Quintadeen 16'	Dulciaan 8'		

In 1663 werkten en woonden de Van Hagerbeers met vader en zoon Duyschot bijna het hele jaar in Groningen. Wel verbleef Jacobus twaalf weken ergens anders. Zijn salaris werd aan zijn vrouw uitbetaald.[765] Op 29 februari 1664 benoemden de Groningse burgemeesters een commissie omdat de afgesproken termijn was overschreden. Van Hagerbeer kreeg opnieuw vertrouwen en diende op 3 september zelfs een voorstel in voor weer nieuwe wijzigingen. Volgens hem was het werk zo ver

[762] Brink 1985, 90-93. Brink en Peeters geven hier beschrijvingen van verschillende systemen, waarbij ze gebruikmaken van secundaire literatuur. Theodorus Faber maakte in het orgel te Zeerijp volgens het contract springlades, het ging hier om drie, deels uit massief hout uitgestoken lades met bovenslepen.

[763] Tuinstra 1998, 158 en 159. Tuinstra stelde: 'Die „Lieblichkeit" ist in wunderschöner Weise in der Hagerbeer-Orgel in Leiden zu hören, die 'Helligkeit und Schärfe' in der Schonat-Hagerbeer-Orgel in Amsterdam'. Beide orgels zijn echter gerestaureerd en het is zeer de vraag of ze origineel klinken.

[764] Wegman 2002, 49.

[765] Vlam 1965, 281. Op 15 oktober 1663 vond in Groningen de doop plaats van een zoon Jacobus van Jacobus van Hagerbeer.

gevorderd ‘dat ’t selve streckt ende dient tot grootmakinge van ijdereen’. Uit de rekeningen blijkt dat de orgelmakers in 1666 het hele jaar in Groningen werkten.[766] Het jaar daarna keurden enkele organisten het werk, waarna de definitieve afrekening volgde.[767]
Dit door Van Hagerbeer gerenoveerde orgel, waaraan verschillende orgelmakers hadden bijgedragen en dat over eenenveertig stemmen beschikte, was een kort leven beschoren. Bij de kerkbrand van 1671 ging het in vlammen op. Arp Schnitger bouwde in 1694 in de A-Kerk een nieuw orgel van vierendertig stemmen, waaraan hij later nog zes registers toevoegde.[768] Het mocht qua grootte niet teveel bij het Van Hagerbeerorgel afsteken. Ook dit orgel leefde niet lang en ging bij een brand verloren.
In Groningen werd Jacobus zo door zijn werk in beslag genomen dat hij nauwelijks tijd had elders onderhoud te verzorgen. De vroedschap van Alkmaar besprak op 17 december 1663 dat de stadsorgels aan reparatie toe waren. Een commissie sommeerde Jacobus over te komen. De totale kosten van vijfhonderd gulden beschouwden de gecommitteerden als onderhoudsgeld voor de afgelopen jaren.[769] Jacobus ging hierna snel aan de slag.
Uit twee notariële attesten uit Alkmaar blijkt een orgelmaker ook maar van vlees en bloed.[770] Op 12 juni 1664 getuigde Jacobus samen met Neeltje Jans ‘dat sij van elckanderen niet anders en weten als eer ende deucht’ en niets van elkaar hadden te eisen. Deze geruststellende woorden bleken nodig omdat er twijfel was aan die eer en deugd, zoals blijkt uit een attest van 1 november. Daarin staat dat Jacobus in december 1663 zijn intrek bij Reijnu Jans, de schoonmaakster van de Alkmaarse Kapel, had genomen en dat Neeltje een tijdje later thuis zat te huilen omdat ze zwanger zou zijn van Jacobus. Reijnu dacht al: ‘daer lijckt wel wint in de mus’. Maritge Cornelis vertelde de notaris dat Jacobus had toegegeven twee keer gemeenschap met Neeltje te hebben gehad, een keer op het zoldertje en een keer op de tafel. De man van Maritge had al een paar keer gezegd: ‘daer leit sulcke duijvels huys, Mr. Jacobus heeft Neel met kint gemaeckt, hoe compt hij noch uyt de stadt’; hij hoorde in het tuchthuis te belanden. Anna Claes en Maritge Jans beweerden dat Jacobus geprobeerd had Neeltje uit te huwelijken aan zijn zwager, maar die zou gezegd hebben: ‘hij heeft se self met kint gemaeckt ende hij wouder mijn nu aan heijlicken’ en ‘uw oude versleete schoenen en draegh ick niet’. Het rechterlijke archief vertoont zoveel lacunes dat niet valt te bepalen of er een financiële schikking heeft plaatsgevonden.[771] Hierna werkte Van Hagerbeer niet meer aan de Alkmaarse orgels. In 1669 kwam Johannes Slegel daarvoor naar de stad. Uit de stadsrekeningen blijkt dat Jacobus in diezelfde periode de paarden op de Waag repareerde. Toen zijn weduwe het stadsbestuur betaling vroeg voor door haar man verrichte diensten, kreeg ze nul op het rekest.[772]
Jacobus liet zich aan familieverbanden gelegen liggen. Op 4 september 1668 sloot hij een contract met het stadsbestuur van Edam af.[773] De orgelmaker nam op zich hun orgels gratis te onderhouden omdat zijn neef Gualtus Palmer was aangenomen als organist en beiaardier ‘aen wiens avancement hij comparant hem veel liet gelegen sijn’.[774] Als hij zijn verplichtingen niet nakwam, kon het stadsbestuur een andere orgelmaker ontbieden, waarna Van Hagerbeer de rekening gepresenteerd zou krijgen. Na de dood van Jacobus werd het salaris van Palmer van driehonderd en vijftig om onbekende redenen tot tweehonderd gulden verlaagd. In 1677 vertrok Gualtus omdat hij stadsorganist van Amersfoort was geworden.

---

[766] Alle uitbetalingen te vinden in GA Groningen, Secretarie 1594-1815, inv. nr. 158, jaren 1663 tot en met 1667.
[767] GA Groningen, RA IIIa, inv. nr. 69, 27 mei 1667 en RA IIIa, inv. nr. 72, 6 juli 1667.
[768] Fock 1974, 228-231.
[769] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 46, blz. 156 en 157 en SA Alkmaar, inv. nr. 393, stadsrekening over 1664.
[770] RAA, NA, inv. nr. 180, blz. 153vo, 12 juni 1664 en NA, inv. nr. 248, blz. 291, 1 november 1664.
[771] Haks 1985, 90. In de zeventiende eeuw was het voor een vrouw niet simpel om op dit punt haar recht te halen.
[772] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 398, stadsrekening over 1669, blz. 640vo en inv. nr. 47, blz. 38.
[773] Streekarchief Waterland, SA Edam, inv. nr. 66^{E}, memorialen burgemeesters, 4 september 1668.
[774] Streekarchief Waterland, SA Edam, inv. Nr. 65^{F}, resoluties vroedschap, 21 augustus 1668, inv. nr. 65^{G}, resoluties vroedschap, 28 december 1672 en 29 januari 1676 en inv. nr. 66^{E}, memorialen burgemeesters, 3 september 1677. In de *Oprechte Haerlemse Courant van* 1674 komt dit bericht voor: ‘Sedert den 29 December 1673. is tot Edam vermist een Mans-Persoon, out 42 Iaer, middelmatig van Postuur, heel dun en kort van Hair, een weynigh gekrult en blontachtigh, het Aengesicht niet hoog van couleur, wat holachtigh van Oogen en ront van Rugh, een swart Turckse Rock en Kleet aen, Karstanje bruyne Koussen en een Seem-leere Onder broeck, een root Hemtrock met Silvere Knoopen en Spaens leere Schoenen aen, het vermoede is, of hy mocht verdroncken zijn; Die dese Persoon weet te recht te brengen, 't zy levendigh of doot, addressere hem aen Galtus Palmer, Organist der Stede voornoemt, sal 25 Rijckxdaelders voor een Vereeringh genieten.’

2.11. Ombouw transeptorgel Nieuwe Kerk (circa 1664)

Uit de ingrijpende verbouwing van het grote Oude Kerksorgel bleek al hoezeer de orgelbouw in beweging bleef. Veranderende muziekpraktijken initiëren nu eenmaal vernieuwingen. Het transeptorgel in de Nieuwe Kerk was in de jaren veertig vernieuwd en toch gingen stemmen op om dit instrument opnieuw te moderniseren. De kleine orgels in de Hollandse stadskerken, die in de winter bijna dagelijks werden gebruikt, werden nogal eens uitgebreid met nieuwe klankkleuren om ze nog attractiever te laten zijn voor het publiek. Daarbij probeerde men de kleine kassen maximaal te benutten. Het transeptorgel kreeg rond 1664 negentien stemmen verdeeld over een hoofdwerk – met opvallend veel hoge registers – en een zijwerk.[775]
Over deze ombouw is in het archief niets te vinden. De enige vermelding is van Joachim Hess die in zijn *Dispositien* van 1774 over het kleine orgel in de Nieuwe Kerk schreef: 'Begonnen door *Germer Galtus*, opgelevert door *Jac. Hagelbeer* Ao. 1651. en verbeterd Ao. 1664'.[776] Rogér van Dijk dacht dat er in laatstgenoemd jaar niet veel zou zijn gebeurd, hooguit zou de toonhoogte zijn aangepast aan die van het grote orgel.[777] Toch zijn er aanwijzingen dat er wel degelijk een grootscheepse ombouw heeft plaatsgevonden. Niet alleen zou de dispositie, zoals we die kennen uit het zogeheten *Vervolg* van Hess, voor Germer erg modern zijn geweest, ze is voor Jacobus aannemelijker.[778] Het werk zal in het najaar zijn begonnen en werd in 1665 voortgezet. Van Hagerbeer en Duyschot verbleven in die tijd nauwelijks in Groningen terwijl ook niet bekend is waar ze anders zouden hebben gewerkt.
Het werk zal zijn begonnen nadat Anthoni van Noordt in augustus 1664 zijn aanstelling tot organist van de Nieuwe Kerk had gekregen. Dat organist Nicolaes Lossy deze ombouw zou hebben opgezet in de laatste fase van zijn loopbaan is onwaarschijnlijk, temeer daar hij in zijn laatste jaar minder goed ter been was.[779]

2.11.1. Ombouw

Eerder hebben we al verondersteld dat het gehele complex van galerij en hoofdkas uit de jaren veertig dateert. Op de galerij stond de pedaalkas waar nu het zijwerk staat. Deze pedaalkas werd nu vervangen of vergroot om meer registers te kunnen bergen. In elk geval hoefde de hoogte van deze kas niet te veranderen. De Trompet 8' en de Prestant 8' vonden hier immers ook een plaats en veranderden niet of nauwelijks van lengte. Eventueel werden een diskant aan beide stemmen toegevoegd en vier doorlopende registers (vermoedelijk uit het borstwerk). Omdat de verbinding tussen de onderbouw van de hoofdkas en de zijwerkkas op organische wijze is aangebouwd, lijkt het aannemelijk dat er aan het uiterlijk weinig is veranderd. Dat men het zelfstandige pedaal opofferde ten gunste van dit zijwerk kwam omdat men een gelijkwaardig werk aan het hoofdwerk wilde maken met een basfunctie.

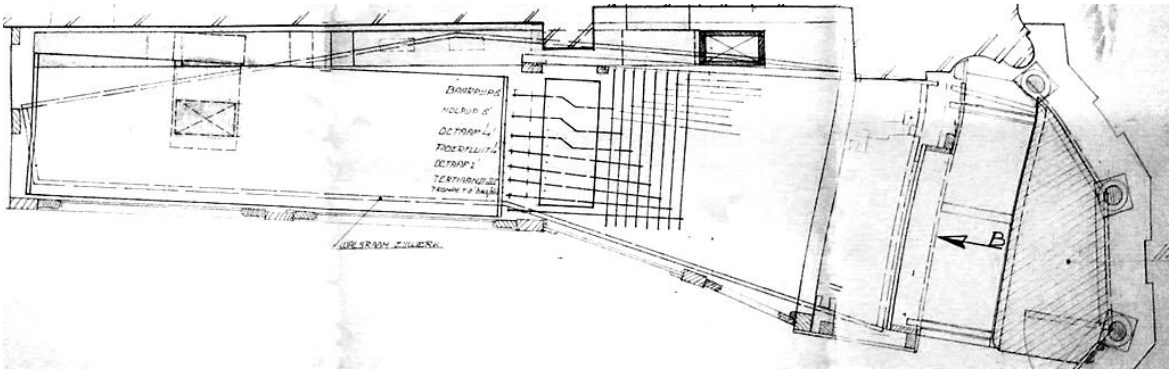


Fig.2.89. Dwarsdoorsnede transeptorgel in de Nieuwe Kerk met het zijwerk en pedaallade (Flentrop Orgelbouw te Zaandam).

[775] Hess vervolg 1906, 3.
[776] Hess 1774, 8. Vlagsma 1992, 6. Vlagsma meende dat het werk plaatsvond van 1664 tot 1666, op blz. 48 veronderstelde hij echter dat het 1663/'64 was.
[777] Van Dijk 2005, 25.
[778] De dispositie is vermeld in Tabel 2.11. Zie verder Enschedé 1905, 3.
[779] GAA, NA, inv. nr. 3419, blz. 304, 31 maart 1664. Zie ook blz. 238 en 239, beide 14 juni 1664. Dit zijn machtigingen om zaken buiten Amsterdam te regelen.

Toch was deze ombouw door Jacobus van Hagerbeer ingrijpend, omdat behalve het pedaal ook het borstwerk verdween. Om technische redenen was het noodzakelijk om de functie van de klavieren te verwisselen: voortaan bespeelde men het hoofdwerk vanaf het bovenklavier en het onderklavier was nu voor het zijwerk.[780] Het aangehangen pedaal was eerder gekoppeld aan het hoofdwerk, maar thans aan het zijwerk dat daarmee tegelijkertijd pedaalfunctie kreeg. Liep het aangehangen pedaal eerder tot en met e^1, in de nieuwe opzet werd de Trompet bij c^1 gedeeld. Voortaan werden alleen de koppelarmpjes tot en met h^0 gebruikt. Die van c^1 tot en met e^1 werden buiten gebruik gesteld. Voor die tonen kwam er een hulplade zodat ze toch (zelfstandig) op het pedaal konden klinken. Op de pedaallade kwamen dezelfde zeven stemmen te staan als op het zijwerk. De slepen van deze pedaallade en die van de zijwerklade zijn dan ook aan elkaar verbonden. Wel werd de sleep van de Trompet op deze hulplade alleen maar gekoppeld aan de sleep voor de Trompet baskant (wat extra duidelijk maakt dat het om een basfunctie ging). Een dergelijke voorziening is nergens anders op de wereld getraceerd. Dit was ongetwijfeld een manier om toch een min of meer zelfstandig basfunctie aan te brengen. Waarom paste men geen Bourdon 16' toe, die in het Schonatorgel in de Oude Kerk wel was gedisponeerd?
Het zijwerk stond nu opgesteld in een kas die sterke gelijkenissen vertoont met klassieke oud-Hollandse kasten. De kap bestond uit kroonlijst en fries. Het snijwerk in het fries en dat van de schijndeuren met het kwabornament in gestoken ajourwerk hebben een verschillende stijl en zijn duidelijk gemaakt door twee verschillende snijwerkers.[781] Het kwabornament vertoont dezelfde kenmerken als het snijwerk dat bovenop de kas van het hoofdwerk is aangebracht. Dit dient onder andere om de uitstekende uiteinden van de twee prestantpijpen aan het zicht te onttrekken. Het snijwerk in het fries doet ouder aan. Het gaat om bloemen en bladranken. In de lange zijde van de kast is in het midden een engelenkopje. Hoewel het altijd gevaarlijk is om zo op het oog vergelijkingen te maken, lijkt dit snijwerk op dat aan de hoofdkas.
De bedekking liep schuin op naar de muur. De bekisting op het dak voor de grootste prestantpijpen maakt duidelijk dat er een C(+½) stemming was.[782] Een pijp met een lagere toon en dus grotere lengte kon daar niet staan.[783]

2.11.2. Claviatuur en registertrekkers

Hoewel de klavieren, het pedaal, de wellenborden van het hoofdwerk en van het pedaal en een deel van de abstracten bij deze ombouw gehandhaafd bleven, kregen de klavieren – zoals meerdere malen al is benadrukt – een andere functie. Opvallend is nu dat het bovenklavier een balansklavier werd, terwijl het onderklavier een staartklavier bleef.
Voor het zijwerk was een ingewikkelde tractuur nodig, die zo verliep: onder de toets van het onderklavier zat een verticale steker die naar een winkelhaak ging, dan een horizontale abstract die een wel in beweging bracht, dan weer een horizontale abstract, een wel en een trekdraad naar het ventiel. Het welraam is een houten bak met opstaande zijden, die op de balkonvloer is vastgemaakt met in de schuine zijde uittandingen. Hiermee vergeleken is de tractuur naar de kleine pedaallade tamelijk simpel: vanaf het pedaalklavier liepen vier lange horizontale wellen naar die lade.[784]
Uiteraard werden de registertrekkers voor het borstwerk en het zelfstandige pedaal vervangen door registertrekkers voor het zijwerk. Alle registerknoppen werden gedraaid uit eikenhout en daarna gezwart en hebben een diameter van circa vier centimeter. Voor de trekstangen naar het zijwerk is voor een deel eikenhout gebruikt. De trekkers zijn met lange welarmen verbonden met de in een lager gelegen wellenraam geplaatste ijzeren wellen. Aan de onderkant van de wellen zijn ook welarmen aangebracht, waaraan de trekstangen naar de slepen zijn bevestigd. De hevels voor de bediening van de slepen zijn eveneens van ijzer. Om deze registerstangen voor het zijwerk te kunnen aanbrengen is aan de onderzijde van de achterregel van de kas een stuk weggekapt. Om

[780] Edskes 1984 (rapport), 29-37.
[781] Een belangrijke toepassing van kwabornament is te zien in het koperen koorhek van de Nieuwe Kerk dat rond 1660 is gemaakt.
[782] Oostenbrugge 1977, 2. Bij de restauratie in 1989 is aan de hand van oude delen geconcludeerd dat het dak oorspronkelijk in de richting van de muur opliep.
[783] Van de Linde 2000, 204.
[784] Visser 2003, 46-47. Erik Visser meende dat de manuaalomvang in 1663 (sic) tot c^3 is vergroot. Aanwijzingen waren volgens hem te vinden op het welbord van het hoofdwerk en het feit dat de toets van de gis^2 van het klavier van het hoofdwerk zou zijn tussengevoegd.

dezelfde reden is aan de linkerbovenkant van het pedaal koppelwellenbord ook een stuk weggenomen. Eerder vertelden we al dat de slepen van het zijwerk en van de hulplade met elkaar zijn verbonden, zodat ze gelijktijdig worden geopend en gesloten.
De registertrekkers van het hoofdwerk zijn door middel van ijzeren welarmen verbonden met de onderzijde van verticale ijzeren wellen. Aan de bovenzijde van deze wellen zijn welarmen bevestigd die met ijzeren trekstangen gekoppeld zijn aan de slepen. Al deze registerwellen zijn van ijzer. Omdat dit materiaal van zichzelf zacht is, geeft een relatief hoog gehalte aan koolstof voldoende stevigheid. Die had men nodig, want meestal zet een organist meer kracht dan strikt nodig is bij het uittrekken van de registers. Alle ijzeren trekstangen hebben een oblong doorsnede en lopen door metalen schildjes die op de kast zijn aangebracht.
De indeling van de registertrekkers is als volgt. Die van het hoofdwerk zijn in twee verticale rijen naast elkaar opgesteld. Opvallend is de onsystematische indeling, terwijl de lade wel systematisch is ingericht. Van onder naar boven zijn in de linkerrij Gemshoorn, Mixtuur, Sexquialter, Dulciaan, Scherp en Quint $1^1/_3$'. Hier vindt men de samengestelde vulstemmen en het tongwerk het dichtst bij de speler. In de buitenste rij zit dan de rest van de manuaalstemmen: Octaaf 4', Holpijp 8', Prestant 8', Quintfluit $1^1/_3$', Superoctaaf 1' en Tertiaan.
In de plank daaronder zitten die van het zijwerk geplaatst in twee horizontale rijen van vier, waarbij de bovenste rij een halve plaats is verzet, zodat de wellen elkaar niet in de weg zitten. Hierin is meer systematiek te ontdekken, omdat de volgorde van de stemmen op de lade is aangehouden:

	Quintadeen 8'		Quint 3'		Tertiaan		Trompet 8' bas
Prestant 8'		Octaaf 4'		Fluit 4'		Trompet 8' disc.	

Dan zijn er nog – aangebracht op een apart plankje – de registertrekkers van de pedaalkoppel, de afsluiting en de tremulant.
Tijdens de restauratie door Flentrop Orgelbouw heeft men drie planken gevonden (we meldden dit al eerder in verband met het borstwerk), die bedoeld waren voor de registertrekkers. Opvallend is dat op twee planken bij elkaar 21 gaten in oblong formaat staan. Aan de bovenkant is twee keer een groep van 5 en daaronder bij de ene plank 6 gaten en bij de ander 5. Ervan uitgaande dat er nu 19 stemmen zijn en wetende dat er voor de Trompet twee trekkers nodig zijn, zou dat betekenen dat er voor alle registers gaten waren plus een voor de pedaalkoppel. In diezelfde planken zitten er echter ook vierkante gaten, in twee groepen van vijf gerangschikt. Waren deze bestemd voor de eerdere situatie van het hoofdwerk?

2.11.3. Windvoorziening

Het is onwaarschijnlijk dat Jacobus nieuwe balgen heeft aangelegd. Hij zal de drie balgen met meerdere vouwen – gelegen achter de westmuur van het zuidelijke transept – hebben gehandhaafd.[785] Kennelijk gingen ze niet hoog op, want ze werden met de voet getreden.[786] Wel lijkt het erop dat de windkanalen zijn vervangen, want aanvankelijk zat het borstwerk achter de klavieren. Nu dit verdween kon er een kanaal komen dat gedeeltelijk door het wellenbord heen werd geleid. Het zat daar gunstig, want aan de andere kant was ruimte nodig voor het regeerwerk, vooral dat van de registertrekkers. De kanalen hadden flinke afmetingen met interne verhoudingen in de buurt van 1:2.[787] Het staande kanaal naar de lade van het hoofdwerk mat buitenwerks 26,1x13,3cm^2 en binnenwerks 22,0x11,0cm^2.[788] Het horizontale kanaaldeel ging dwars door het wellenbord. De wind bereikte de ventielkast van de hoofdwerklade aan de Cis-kant. De opening in de bodem heeft verhoudingen van 5:3 (22,2x13,3cm^2). Het liggende kanaal naar het zijwerk is 24,5x13,5cm^2. In de bodem van de ventielkast is een inlaat van 25,9x13,9cm^2. In de pedaallade is

[785] Edskes 1984 (rapport), 3 en 11. Edskes meende dat op grond van de maatvoering van de windkanalen deze balgen 6x3½ Amsterdamse voeten waren. In 1865 maakte orgeldeskundige J.D. Brachthuizer een voorstel de oude waaiervormige blaasbalgen om te bouwen tot balgen met één vouw. De huidige drie balgen zijn 170 cm bij 99 cm en hebben elk drie vouwen. GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 93, brief, maart 1865.
[786] Edskes 1984 (rapport), 8.
[787] Jongepier 1990, 65.
[788] Edskes 1984 (rapport), 11.

in de bodem een opening met een diameter van 46,2 mm. De verhoudingen zijn in de dikten van het eikenhout doorgevoerd: 33 en 17 mm.
De kanalen hebben stevige maten. Bij het hoofdwerk is de verhouding tussen de oppervlakte van dit windkanaal en de grootste cancel (1,8x4,9 cm^2) in de buurt van 27:1, bij het zijwerk in de buurt van 25:1. Bij orgels van Arp Schnitger liggen die verhoudingen tussen de 7:1 en 13:1.[789] Ter vergelijking: in het Duyschotorgel te Hendrik Ido Ambacht zijn in de bodem van de windkast twee dichtgemaakte gaten aanwezig van 18,3x11,5cm^2 en 29,5x10,5cm^2, bij de bovenwerklade is dat 17,8x13,3 en 20,2x6,7 cm^2.[790] Omdat de grootste cancellen van beide werken groter waren dan de Amsterdamse is de genoemde verhouding dus kleiner dan bij Van Hagerbeer.

2.11.4. De laden

2.11.4.1. Algemeen

In Tabel 2.39 geven we de oppervlakten van de drie lades[791] en de inhoud van de ventielkasten.[792] Daaruit blijkt hoe ruim alles was bemeten.

Tabel 2.39. De maten van de lades van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (in cm).

	Oppervlakte lade	Inhoud ventielkast
Hoofdwerk	155,4 x 89,4 cm^2	154,2 x 40,3 x 10,2 cm^3 = 63,4 l
Zijwerk	191,6 x 58,1 cm^2	190,6 x 39,8 x 10,4 cm^3 = 78,9 l
Pedaallade	24,3 x 52,3 cm^2	19,6 x 47,9 x 6,7 cm^3 = 6,3 l

De beide laden weken in constructief opzicht nauwelijks van elkaar af, wel was uiteraard de maatvoering verschillend.[793]

Tabel 2.40. De maten van de ventielen en cancellen van het transeptorgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (in cm).

	Hoofdwerk	Zijwerk	Bijlade
lengte cancel	79,5	48,6	
l. ventielopening	17,4	17,4	16,5
l. cancel / l. ventielopening	4,57	2,79	
l. ventiel	18,5	19,1	17,3
l. cancel / l. ventiel	4,29	2,54	
l. ventiel / l. opening	1,06	1,10	1,05

De stokboringen in deze sleepladen zijn conisch van vorm, de diameters aan de bovenkant zijn dus groter dan aan de onderkant. De zittingen voor de pijpvoeten zijn nauwelijks aanwezig en dus zullen de pijpvoeten behoorlijk open zijn geweest. Hoogstens waren ze iets toegeknepen om niet teveel wind te laten ontsnappen. Er moet dan ook een intonatie van veel wind geweest zijn. Hoewel men in principe de regel hanteerde dat de grootte van de stokboringen evenredig verliep met de pijpdiameter, is dat hier zo onregelmatig dat er geen systematiek valt te ontdekken.

---

[789] Speerstra 2003, 99. 'The corresponding proportion in reconstructed organs of this style is generally higher (often above 1:20).'
[790] Vlagsma 1992, 218 en 222. In het Verhoffstadorgel te Culemborg had het hoofdkanaal een aftakking van 125x135 mm inwendig voor de hoofdlade en voor de positieflade van 70x 135 mm.
[791] Vlagsma 1992, 218. De beide lades van het Duyschotorgel te Hendrik Ido Ambacht zijn net zo lang als de zijwerklade in het transeptorgel.
[792] Vlagsma 1992, 218 en 222. In het Duyschotorgel te Hendrik Ido Ambacht zijn de ventielkasten van het hoofdwerk en bovenwerk 9,6x30 cm^2. In het Verhofstadorgel te Culemborg zijn de ventielkasten van het hoofdwerk 10x27 cm^2 en die van het positief 7,8x23,2 cm^2.
[793] Vlagsma 1992, 218, 222 en 224. In het Duyschotorgel te Hendrik Ido Ambacht zijn de ventielen 257 mm lang en 28 mm hoog. In het Verhoffstadorgel te Culemborg zijn de ventielen van het positief 160 mm bij 17 mm. De ventielopeningen zijn 172 mm lang. In het orgel in de Grote of Sint-Nicolaaskerk te Vollenhove zijn de ventielen 220 mm lang en hebben een hoogte van 15 mm. De ventielopening in de onderlade van het bovenwerk van het orgel in de Pieterskerk (Van Hagerbeer) zijn 202-206 mm. Mededeling Leon Verschueren te Heythuysen.

2.11.4.2. Zijwerklade

In constructieve zin is de lade van het zijwerk van hetzelfde soort als die van het hoofdwerk. Ook hier is gewerkt met scheiden die met blokjes aan elkaar zijn gezet. De lade kreeg 47 cancellen. In principe hadden de cancelbreedtes een starre mensuur. Die van het hoofdwerk zijn tussen de 13,0 mm en de 18,2 mm, die bij het zijwerk schommelden tussen 12,0 mm en 20,0 mm. Voor de grotere tonen waren er iets wijdere cancellen. Omdat de cancelhoogte tussen 43,0 en 61,0 mm varieerde (met een mediaan in de buurt van de 46 mm) zegt dit niet heel veel over de windleverantie. De variaties in maatvoering zijn ontstaan doordat de cancellen uit blokken hout zijn uitgebeiteld.

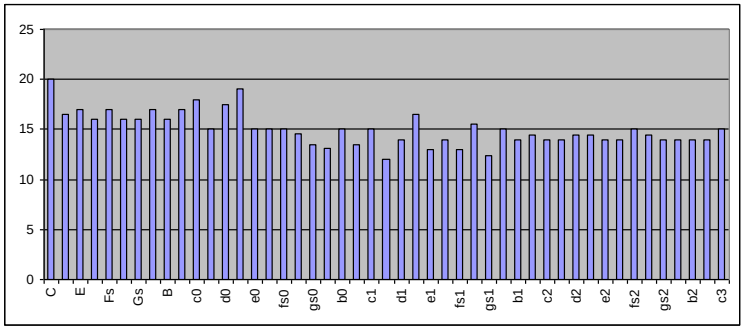


Fig.2.90. Cancelbreedtes zijwerklade (in mm) in het transeptorgel Nieuwe Kerk, huidige toestand (Gegevens Flentrop orgelbouw te Zaandam).

De inwendige lengte van de cancellen is 48,7 cm. Vanwege de verschillen in cancelhoogte zijn er uiteenlopende inhouden. Het gemiddelde daarvan ligt op 315 cm^3. Slechts enkele cancellen zoals die van de C zijn groter. Het verloop is nauwelijks afhankelijk van de toonhoogte, al heeft de cancel van de C wel de grootste inhoud. De inhouden van de cancellen is in absolute zin beduidend kleiner dan bij die van het hoofdwerk, maar dat komt omdat de cancellen hier minder lengte hebben.

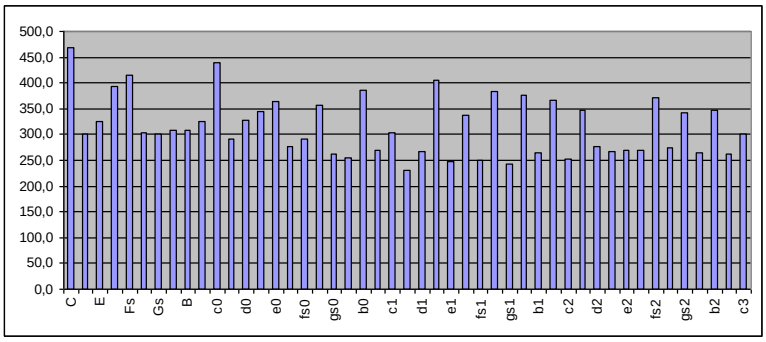


Fig.2.91. De inhoud van de cancellen (in cm^3) van de zijwerklade van het transeptorgel van de Nieuwe Kerk, huidige toestand (Gegevens Flentrop Orgelbouw te Zaandam en RACM te Amersfoort).

De opstelling van het pijpwerk lijkt merkwaardig: van C t/m e^0 loopt het pijpwerk chromatisch af in tegengestelde richting. Tussen deze pijpen staan steeds twee pijpen, te beginnen met f^0 en fs^0 en vanaf cs^2 – ter hoogte van de Fis – met drie pijpen. Zo was het mogelijk de meer ruimte vragende chromatische opstelling – vooral bij de trompetbekers – toe te passen. Omdat er geen front was, kon men voor deze ongebruikelijke opstelling kiezen. In verband met deze benauwde plaatsing liggen de ventielen ca. 7.5 mm om en om tegen elkaar verzet. Onno Wiersma formuleerde een hypothese over de merkwaardige plaatsing van de kleine pijpen. Eerst maakte hij de volgende observatie.

> Bij de restauratie in 1987-1989 viel al op dat op die plaatsen waar 3 kleine pijpen tussen de grootste pijpen staan (tussen C en F vier keer) de kleinste pijpen door ruimtegebrek schots en scheef stonden. Niet aannemelijk is dat Van Hagerbeer op deze wijze een lade-uitslag heeft gemaakt. Overigens is bij de restauratie door Flentrop de stand van het kleine pijpwerk in dat gebied waar mogelijk enigszins gecorrigeerd.

Vandaar dat Wiersma dacht dat het zijwerk in een later stadium ook was uitgebreid met de tonen gis^2, bes^2, h^2 en c^3 door tussen C tot en met Fis niet twee maar drie pijpen te plaatsen. Uiteraard is het dan wel de vraag of er cancellen voor deze tonen beschikbaar waren. De bewijsgrond is mager.

2.11.4.3. Pedaallade

De vier ventielen van de pedaallade liggen in één lijn. De achterzijde van de ventielkast ligt gelijk met die van de lade en doet tegelijkertijd dienst als fundamentbalk. De doorsneden van de boringen in de bovenkant van de lade bewegen zich tussen 10,3 en 12,3 mm; de gaten voor het trompetregister zijn relatief het grootst.
Op instigatie van Onno Wiersma poneerde Erik Visser dat de lade van het zijwerk aanvankelijk een pedaallade was met een omvang van CDEFGA-g^0.[794] De kleine lade zou dan bestemd zijn geweest voor een pedaaluitbreiding met de tonen gis^0, a^0, b^0 en h^0. 'Materiaal was immers duurder dan arbeid!' In 1663 (sic!) zou deze zijn hergebruikt voor de tonen c^1, cis^1, d^1 en e^1. Op zich was een dergelijke gedachte niet vreemd, want de boringen in de stok van de pedaallade zijn kleiner dan die van de c^3 van het gelijknamige register in het zijwerk. Zo is bijvoorbeeld de boring van de c^1 van de Prestant in het zijwerk 15,2 mm terwijl die van de pedaallade 12,2 mm is, die van de c^3 in het zijwerk is altijd nog 13,7 mm. Men zou dus op grond van dit gegeven eerder verwachten dat deze lade ooit bedoeld was om te dienen voor een uitbreiding met de tonen gis^2, bes^2, b^2 en c^3. Toch is het moeilijk te bepalen wat er precies gebeurd is.

2.11.5. De klankwereld

Jacobus van Hagerbeer zal het grootste deel van de oude registers hebben gehandhaafd, al kreeg een deel een andere plaats en verving hij wellicht enkele grote registers door kleinere. Dit alles is moeilijk na te gaan omdat al het pijpwerk is verdwenen. We geven hier een analyse van de dispositie zoals deze ons is overgeleverd zonder voor elke stem te bepalen uit welke periode deze stamt. Dit onderzoek maakt ook duidelijk hoezeer het transeptorgel afweek van andere kleine orgels in de Hollandse stadskerken.
Het eindresultaat moet goed zijn geweest. T. van Domselaer schreef in 1665 dat het transeptorgel helder van klank was; een achttiende-eeuwse brochure beweerde dat het een van de beste instrumenten van Holland was en de *Wegwyzer of korte beschryvinge van Amsterdam* van 1737 vertelde dat het 'goed van resonantie' was.[795]

2.11.5.1. Prestanten

Twaalf van de negentien registers van het transeptorgel waren in prestantmensuur:

> Zijwerk: Prestant, Octaaf, Quint en Tertiaan
> Hoofdwerk: Prestant, Octaaf, Quint 1½', Superoctaaf 1', Tertiaan, Sexquialter, Mixtuur en Scherp

Ook hier valt weer de afwezigheid van een Octaaf 2' op – en dat terwijl het register in deze tijd in elk ander Hollands stadsorgel voorkwam. Het ontbreken ervan is ook merkwaardig omdat de Mixtuur op 1' is gebaseerd, waardoor een gat in de klankopbouw optreedt. Deze stem had ook de kloof tussen de basisregisters Prestant 8' en Octaaf 4' en de Quint $1^1/_3$' en Tertiaan kunnen 'dichten'. Dit verwijst dan ook naar een registratiepraktijk waarbij aaneengesloten voethoogtes niet noodzakelijk dienden voor te komen.
Het dubbelkoor van de Prestant van het hoofdwerk begon op a^1. Die grens lag aan de hoge kant, want meestal begonnen de verdubbelingen al in het kleine octaaf. Het front is echter nooit berekend geweest op een dubbelkoor met grotere pijpen, want dan zouden er minstens spitsen moeten zijn geweest. De opstelling van deze Prestant is nu: E tot en met Gis in de middentoren, A tot en met b^0 in de zijvelden, cs^1 tot en met b^1 in de bovenste tussenvelden en h^1 tot en met c^3 in spiegelvelden. C, D, h^0 en c^1 staan binnen in de kas, omdat ze niet in het front terecht konden. Uiteraard staat de Octaaf 4' op de lade, al waren de pijpen voor C en D afgevoerd.

---

[794] Visser 2003, 47.
[795] Van Domselaer 1665. *Wegwyzer* 1737, 175. Het tweede gegeven is overgenomen uit Enschedé 1905, 243 en afkomstig uit een anoniem uitgegeven boekje getiteld 'Het avontuurlyk zomertochtje'.

De Quint $1^1/_3$' en de Octaaf 1' gaven deze dispositie iets speciaals. De Octaaf 1' die vanaf dis^1 zelfs dubbel bezet was, doet vreemd aan vanwege het ontbreken van een Octaaf 2'. Praetorius meldde in 1619 het bestaan van de 'Superoctävlein von 1. Fuß Thon' en vond dit een anomalie.[796] Hij noemde het een 'Sedetze' [Sedecima], omdat het twee octaven van de Octaaf 4' lag verwijderd. Omdat dit register geen fundament of *AEqual Stimme* was, kon deze niet 'wol von derselben anzurechnen, Sedetz' genoemd worden. De Octaaf 1' werd in zijn tijd in Duitsland vooral gebruikt in grote positieven waar een Prestant 2' aanwezig was. Een Octaaf kon immers niet als fundament dienen, maar moest worden vergezeld van een octaaf lager klinkende Prestant.[797] Jacob Adlung rekende de Octaaf 1' overigens tot de 'Hohlflöten', omdat de kleine pijpen meestal een wijdere mensuur kregen.[798]
De genealogie van de Octaaf 1' is lastig te bepalen. In de loop van de zeventiende eeuw begon in de Zuidelijke Nederlanden de Sifflet oude stijl uit de mode te raken. Liever koos men voor een Octaaf 2', Fluit 2' of Octaaf 1'. In 1634 verving Matthaeus Langhedul in het Hoogzaalorgel in de O.L.V. Kerk te Antwerpen de Sifflet door een Fluit 2': 'seggende soo conveneerde tot ciraet vande musicq ook Frater Ruckers ende andere meesters'.[799] De Octaaf 1' kwam in de zeventiende eeuw vooral in de Zuidelijke Nederlanden voor. Ook vinden we haar op het rugwerk van het orgel in de Grote Kerk in Dordrecht, op het bovenklavier van het orgel in de Martinikerk te Doesburg en op het orgel in de Waalse kerk te Rotterdam van Jacobus Cools (1705).[800] Op het borstwerk van het kleine orgel in de Laurenskerk te Alkmaar stond in de achttiende eeuw volgens Havingha een Octaaf 1' discant die vanaf b^1 dubbel was bezet.[801] Dat register was in de loop van de tijd opgeruimd en Koos van de Linde heeft zich afgevraagd wie de maker was.[802] Het was Jacobus van Hagerbeer (1651) of Jan Jacobsz van Lin (1625). Voor Van Lin pleit het argument, dat Van de Linde het een 'klunzige toevoeging' vond. Het zal vooral bedoeld zijn om ook op het borstwerk bij homofoon spel het effect van een plenum te benaderen. Toch valt Van Hagerbeer niet uit te sluiten en wel omdat er ook een Octaaf 1' was op het transeptorgel. Mocht de Alkmaarse Octaaf 1' inderdaad van Van Lin zijn, dan was dat vroeg, want op de meeste Nederlandse orgels was het al heel wat als er in zijn tijd een Octaaf 2' verscheen.
In het transeptorgel waren maar liefst drie tertsregisters aanwezig: twee Tertianen die allebei op C $1^3/_5$' waren en een Sexquialter vanaf g^0 met samenstelling $2^2/_3$'-$1^3/_5$'. Ook hier zien we een relatie met de Zuidelijke Nederlanden, waar het toepassen van tertsregisters al vroeg gangbaar was. Matthaeus Langhedul voorzag vanaf 1601, nadat hij zich in Parijs had gevestigd, menig orgel van een Cornet en Tierce. Na zijn verhuizing naar Vlaanderen was een losse terts niet meer weg te denken in die gebieden.[803] De Van Hagerbeers leerden zulke registers vermoedelijk in 's-Hertogenbosch kennen, waar Floris Hocque – beïnvloed door Langhedul – eerder had gewerkt.[804] Ook de Quint $1^1/_3$', in het transeptorgel dubbel bezet vanaf b^1, pasten de Van Hagerbeers meermalen toe. In het Alkmaarse Laurensorgel was er zowel één op het bovenwerk als op het rugwerk.
De Mixtuur van het transeptorgel was van C-h^1 IV sterk met als laagste koor de 1', de rest was V sterk. De Scherp was IV sterk van C t/m Gis, V sterk van A t/m g^1 en de rest VI sterk met als laagste koor $^2/_3$'.[805] Het plenum van dit orgel, zoals in onderstaand figuur valt te zien, blijft binnen de gehoorsgrens. In de hogere ligging loopt het qua toonhoogte wel op, maar niet zo stevig als men in andere orgels, zoals in het Eekmanorgel te Midwolde, wel ziet. Opvallend is ook dat de Scherp en de Mixtuur elkaar wat klankspectrum betreft grotendeels overlappen.

[796] Praetorius 1619 II, 129-130.
[797] Bunjes 1966, 566.
[798] Adlung 1768, 118 en 144.
[799] Persoons 1981, 44.
[800] Vlagsma 1992, 114, Hess 1774, 25 en 62 en Van de Linde 2000, 191-192.
[801] Havingha 1727, 109-111. Die Octaaf 1' stond daar samen met een Octaaf 2'.
[802] Van de Linde 2000, 190-192.
[803] Persoons 1981, 42. Uiteraard waren er eerder registers met tertsklank, zoals de Ruisende cimbel en misschien Mixtuur.
[804] Van Biezen 1995, 277-279. De Tertiaan op het bovenwerk van de Pieterskerk te Leiden was op $^4/_5$'.
[805] Van Nieuwkoop 1997 (orgelencyclopedie), 145.

Tabel 2.41. Samenstelling Mixtuur en Scherp in het transeptorgel Nieuwe Kerk te Amsterdam (zoals opgeleverd door Flentrop Orgelbouw te Zaandam).

Samenstelling Mixtuur:

C	A	f^0	c^1	f^1	c^2
1	1	1	$1^1/_3$	2	$2\ ^2/_3$
$^2/_3$	$^2/_3$	$^2/_3$	1	$1^1/_3$	2
½	½	$^2/_3$	1	1	2
$^1/_3$	½	½	$^2/_3$	1	$1^1/_3$
				$1^1/_3$	

Samenstelling Scherp:

C	F	A	f^0	a^0	c^1	g^1	gs^1	cs^2	d^2
$^2/_3$	$^2/_3$	$^2/_3$	1	1	$1^1/_3$	2	2	$2\ ^2/_3$	$2\ ^2/_3$
½	½	½	$^2/_3$	1	$1^1/_3$	2	2	2	$2\ ^2/_3$
$^1/_3$	$^1/_3$	½	½	$^2/_3$	1	$1^1/_3$	$1^1/_3$	$1^1/_3$	2
¼	$^1/_3$	$^1/_3$	½	½	$^2/_3$	$1^1/_3$	$1^1/_3$	$1^1/_3$	2
	$^1/_3$	$^1/_3$	½	$^2/_3$	1	1	1	$1^1/_3$	
							1	1	$1^1/_3$

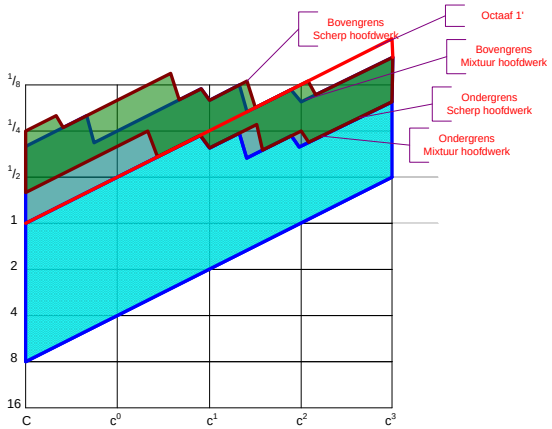


Fig.2.92 Schema klankopbouw transeptorgel Nieuwe Kerk met Mixtuur en Scherp.

2.11.5.2. Fluiten

Alleen al uit het feit dat er in het transeptorgels slechts vijf fluitregisters waren gedisponeerd, mag men concluderen dat de principes van het Nederlandse renaissanceorgel niet meer in het geding waren. Op het zijwerk stonden een Quintadeen en een Fluit en op het hoofdwerk een Holpijp, Gemshoorn en Quintfluit. Al was het mogelijk om bij gekoppelde klavieren een volledig fluitenkoor te laten klinken, we zien dat deze stemmen niet veel meer waren dan het bijgoed bij de prestanten. Nasard en Sifflet ontbraken zelfs. De Holpijp zal een roerfluit zijn geweest nog grotendeels afkomstig uit de vroege zeventiende eeuw of zelfs eerder, de Quintadeen was een gedekt register.[806] Omdat er op de lade onvoldoende ruimte was, waren de grootste pijpen van deze wijde Holpijp (C tot en met fis^0) afgevoerd, net als de laagste drie pijpen van de Quintadeen. De Fluit en de Gemshoorn zullen open fluiten zijn geweest, want er was nooit sprake van losse hoeden.[807] De Quintfluit 1½', een open fluit, was vanaf f^1 dubbel bezet.
Dat brengt ons op het verschijnsel dat meerdere stemmen dubbel bezet waren: de Prestant 8' van het hoofdwerk, de Octaaf 1' (vanaf dis^1), de Quint $1^1/_3$' (vanaf b^1) en de Quintfluit 1½' (vanaf f^1). Gevoegd bij de stevige bezettingen van de Mixtuur en de Scherp liep de discant dus flink in sterkte op. Met deze dubbele bezettingen van de registers werd vooruitgelopen op wat enkele jaren later in de Nieuwe Kerk ging gebeuren.

[806] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 217. J.J. Vool had in 1781 'de Holpijp stobt' en 'de quindedena stopt'. Edskes 1984 (rapport), 7. De interpretatie van Cor Edskes was dat de vastgesoldeerde hoeden waren losgemaakt.
[807] Edskes 1984 (Raamplan), 8. De Fluit is in 1989 uitgevoerd als roerfluit en van boven dicht gesoldeerd, terwijl de Gemshoorn licht conisch werd uitgevoerd.

2.11.5.3. Tongwerken

Er waren slechts twee tongwerken: op het hoofdwerk een Dulciaan en op het zijwerk een Trompet 8', verdeeld in bas- en discant met de deling tussen h^0 en c^1.[808] De Trompet had gezien de beschikbare ruimte (tenminste in de bas) 6-voets bekers. Van de Dulciaan waren er in 1947 nog twee onderdelen, die overigens later spoorloos zijn verdwenen.[809] Hieruit bleek dat hier loden stevels waren toegepast en dat de bekers cilindrisch waren met een onderconus. De bewaard gebleven stevel had een uitwendige bovendiameter van 3,1 cm en een hoogte van 13 cm. De schalbeker had een uitwendige bovendiameter van 2,7 cm en een hoogte van 13,6 cm, de onderconus was 7,9 cm en de bovencilinder was 5,8 cm lang.[810] Op grond van deze maten zal het in de C(+½)-stemming een f^2 geweest zijn. Volgens Praetorius liet men de Dulciaan van boven nogal eens open waardoor deze stem niet zo zacht klonk zodat zij dezelfde aard had als het gelijknamige blaasinstrument.[811] Na 1650 disponeerde men eigenlijk nooit meer de Toesijn, maar altijd de Dulciaan.[812] Mogelijk heeft de Toesijn die in de late zestiende en vroege zeventiende eeuw op menig Nederlands orgel voorkwam klepjes gehad of was deze enger gemensureerd, waardoor deze stem zachter klonk.

2.11.6. Muziekpraktijk

Had de klankwereld van het Schonatorgel in de Oude Kerk al weinig meer van doen met die van de andere kleine orgels in de grote stadskerken, met het transeptorgel was nog weer een andere macrokosmos tot stand gekomen.
De hoge stemmen en tertsregisters stonden garant voor heldere en pregnante klanken. Verscheidene stemmen van hoofd- en zijwerk hadden dezelfde naam, ook al was de klank verschillend. De Prestant van het hoofdwerk was van tin met relatief enge mensuren, die van het zijwerk was wijder en van lood. Ook de beide Octaven waren ongelijk van mensuur en afwijkend qua klankkleur. Dat maakte het mogelijk de kleurverschillen van beide werken af te wisselen. Men kon meer variaties maken door het koppelen van de klavieren. Mede vanwege het ruimtelijke effect – de werken stonden ver van elkaar verwijderd – waren een reusachtig aantal mengklanken mogelijk met de grondstemmen en met al die hoge registers.
Met de Quint $1^1/_3$' en de Octaaf 1' waren er heel wat mogelijkheden voor combinaties. Toch hadden beide registers in die tijd primair een plenumfunctie. Volgens Gottfried Fritzsche (1612) werd de Octaaf 1' gemengd met andere registers, zodat 'Diss soll eine mixtur werden dreifach und vierfach'.[813] Dat bleek ook het geval bij het orgel in de Waalse kerk te Rotterdam, waar Jacobus Cools voorstelde om een verdeling in bas- en discant te maken bij de Octaaf 1', net als bij de Quint $1^1/_3$' en de Mixtuur.[814]
Ook de tertsregisters vroegen om een zorgvuldige behandeling. Andreas Werckmeister (1698) vond dat de Tertiaan goed samenklonk met de Quint 3'.[815] In dat geval fungeerde dit register goed bij passagespel en bij gecoloreerde melodieën. Verder kon het worden toegepast als Tertscimbel of

[808] Edskes 1984 (Raamplan), 8. De huidige Trompet 8'is geplaatst in eikenhouten stevels, koppen C tot en met f^0 van ahorn en de rest van gehard lood (rond). Kelen C tot en met f^0 van koper en de rest van messing.
[809] In de A-kerk te Groningen verving Jacobus een Kromhoorn 8' door een Dulciaan 8'. Germer heeft ca. 1645 een plan ingeleverd voor een verbouwing van het orgel in de Westerkerk te Enkhuizen en daarin was op het rugwerk een Toesijn 8' voorgesteld (kan natuurlijk een bestaand register geweest zijn, dat hij handhaafde). Jongepier 1991, 104-105.
[810] Gegeven archief Bouman, geraadpleegd bij dr. T. den Toom te Hilversum. Edskes 1984 (Raamplan), 8. Bij de recente restauratie werd de Dulciaan cilindrisch met onderconus, koppen gedraaid uit ahorn. Kelen groot octaaf van koper en de rest van messing. GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 217. Vool lijmde in 1781 bij de Dulciaan de pijpen in de mondstukken vast – wat wijst op houten koppen – vijlde de lepels af en maakte nieuwe tongen.
[811] Praetorius 1619 II, 38-39 en 147. Bij Praetorius vinden we de Dulcianen onder het hoofdstuk Fagotten: 'Und find an der Tieffe, so wol auch am Resonantz, dem Basset in den Pommern gleich, allein, daβ der Dolcian, wie denn auch die Fagotten, stiller und sänffter am Resonantz sein, als die Pommern: Daher sie dann, villeicht wegen ihrer liebligkeit, Dolcianen quasi Dulcisonantes gennenet werden'. Lüttmann 1979, 41. Het onderscheid tussen een Dulciaan en een fagot bestond slechts in de boringen van de baspijp: bij de fagot is deze conisch en bij de Dulciaan geheel cilindrisch.
[812] Van Biezen 1995, 93 en 284.
[813] Kade 1960, 91.
[814] Vlagsma 1992, 114. Hess 1774, 62 en 25. Op het Rotterdamse orgel was de Superoctaaf niet gedeeld, kennelijk vanwege een andere functionaliteit.
[815] Werckmeister 1698, 48. Werckmeister vond het beter klinken als er een gedekte Subbas 16' bij kwam 'hierauf können allerhand ahrten von Stimmwercken mit angefüget werden, nach dem sie jedem belieben, jedoch allzuviel Schnarrwercke anzulegen, ist nicht rahtsam, O wie manches muß zu grunde gehen!'

op de manier van de latere Carillon, waarbij de organist met staccato gespeelde loopjes en akkoorden klokgelui imiteerde.[816] De Sexquialter die vanaf g^0 liep was eerder bedoeld voor een uitkomende stem.[817] Het plenum werd door Prestant+Holpijp+Octaaf+Mixtuur+Scherp en eventueel Tertiaan gevormd. Het zijwerk had als plenum: Prestant (+Quintadeen)+Octaaf+Quint. Daaraan konden de Tertiaan en Trompet worden toegevoegd. Overigens waren er soms ook ongebruikelijke ideeën, zoals van Johann Mattheson die voorstelde: Prestant 8'+Quintadeen 8'+Octaaf 4'+Sexquialter+Quintfluit $1^1/_3$'.[818] Vooral dat laatste register zou men niet zo snel bij de prestanten verwachten.
De fluitregisters waren geschikt voor allerlei combinaties, ook met de prestantachtigen. Van oudsher imiteerde de Fluit de consortbezetting van blokfluiten. Eventueel kon het register voor echo's worden benut, al was een gedekte fluit daar geschikter voor dan een open fluit.[819] De Gemshoorn zal bruikbaar zijn geweest in combinaties met Holpijp of Prestant, eventueel met een Quintfluit $1^1/_3$'. De Duitse organist Matthaeus Hertel toonde een voorkeur voor hoge kwintstemmen, zeker als ze door andere registers werden versterkt, omdat dan een fraaie en doordringende klank ontstond.[820] De combinatie Superoctaaf, Quint $1^1/_3$' en Kromhoorn maakte hem bijzonder enthousiast. In dit spoor verder denkend komt men bijvoorbeeld terecht bij Gemshoorn, Quint $1^1/_3$' en Dulciaan
In de Hollandse orgelbouw werd het kortbekerige tongwerk Regaal in de loop van de zeventiende eeuw minder populair.[821] De voorkeur ging uit naar de Dulciaan met zijn meer grondtonige klank. Over de klank van de beide tongwerken in het transeptorgel, de Trompet en de Dulciaan, valt weinig te zeggen.[822] We mogen aannemen dat ze, gezien hun plaatsen in de werken, elk in het plenum bruikbaar waren en ook als soloregister. Meestal zal men ze met een of meer labiale registers hebben gemengd.

Tabel 2. 42. Enkele registratiemogelijkheden om het zijwerk in het transeptorgel Nieuwe Kerk te benutten.

Zijwerk rechterhand:	Trompet (eventueel aangevuld met grondstemmen)
Hoofdwerk linkerhand:	Combinatie van grondstemmen
Pedaal:	Combinatie van grondstemmen
Zijwerk rechterhand:	Prestant, Quintadeen Octaaf, Quint, Tertiaan
Hoofdwerk linkerhand:	Enkele grondstemmen
Pedaal:	Trompet B+Prestant, Octaaf, Quint, Tertiaan

Het onderklavier had een belangrijke continuofunctie. Bij handige registraties kon de baslijn zijn eigen kleur krijgen ten opzichte van de hogere partijen. Zo kon men bij het spelen van trio's de Trompet, Prestant en Octaaf in de bas gebruiken. De andere partijen werden dan op het hoofdwerk gespeeld. De baspartij kon zelfs tot en met e^1 gaan. De organist kon ook beide prestanten trekken, met de rechterhand op het zijwerk spelen, met de linkerhand op het hoofdwerk en dan de bas in het pedaal. Dat gaf een fraaie triobezetting. In feite vormden de registers op het nevenwerk een 'Cornet décomposé'. Omdat zij prestantmensuur hadden leek de klank enigszins op die van een Cornet, zoals een paar jaar later op het grote orgel van dezelfde kerk zou komen. Omdat de Trompet in bas- en discant was verdeeld, kon men deze in het pedaal (of in de linkerhand)

[816] Van Biezen 1995, 278.
[817] Vente 1956, 8. In het contract voor het orgel te Aarschot (1646) stond dat de Tierce (met de Bourdon, Prestant, Octaaf, Superoctaaf, Mixtuur en Cimbel) deel uitmaakte van het principaal. Chapman 1957, 452-455. Mersenne gaf registratieaanwijzingen waarin de Terts $1^3/_5$' voorkwam. In de drie voorbeelden kwam dit register voor in combinatie met een 16-voet. Een van de voorbeelden had hij vernomen van de organist van de Nôtre Dame te Parijs: Prestant 16', Bourdon 16', Octaaf 8', Bourdon 8', Octaaf 2', Mixtuur, Scherp en Tertiaan (vertaalde Franse namen).
[818] Mattheson 1739, 468. Vermoedelijk was deze registratie bedoeld voor het rugwerk van het Schnitgerorgel in de Sint-Jacobi te Hamburg.
[819] Steketee 1993, 94 en Van Biezen 1995, 397. In het bovenwerk van het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar was een Open fluit 4'en een Echo Holfluit (kennelijk een roerfluit). Op het orgel van de Westerkerk te Amsterdam (1683-1686) was op het hoofdwerk een gedekte Echo Fluit 4'.
[820] Schünemann 1922, 345.
[821] In het orgel van de Bonifaciuskerk te Medemblik staat een regaal op het borstwerk, waarvan niet bekend is wie de maker is. Er zijn aanwijzingen dat Dirck de Swart hierin de hand heeft gehad. Mededeling Koos van de Linde uit Veerle-Heide (B).
[822] Jongepier 1990, 69. De huidige Dulciaan heeft in de discant een nogal overheersende eu-klank vanwege het trage verloop van de bekerdiameter.

benutten, terwijl op het zijwerk een andere klankkleur tot klinken kwam. Ook was de discant van de Trompet in de rechterhand te gebruiken met in de linkerhand op het zijwerk een andere kleur.[823] Eventueel kon men de Tertiaan weer wegdoen of een grondstem toevoegen.
Het mag duidelijk zijn dat met het transeptorgel een veelzijdige muziekpraktijk mogelijk was. Deze instrumentaal klinkende orgelklank die paste bij de vroege barok was bruikbaar bij het begeleiden van vocalisten en instrumentalisten. Lag met het kleine orgel in de Oude Kerk al een heel andere musiceerpraktijk in het verschiet dan bij de 'normale' Hollandse stadsorgels, met het transeptorgel kwam nog weer een verdere wereld naar voren die zijn weerga niet kende. Wat dat voor de muziekpraktijk van die dagen heeft betekend, is moeilijk na te gaan.

[823] Van Biezen 1995, 375-376.

2.12. Het grote orgel in de Nieuwe Kerk (1668-1673)

Nu het transeptorgel was gemoderniseerd, pakte men ook het grote orgel in de Nieuwe Kerk aan. G.H. Broeckhuyzen wist in de negentiende eeuw te vertellen dat men het geluid al direct na de oplevering te zwak vond en dat de burgemeesters daarom hadden besloten het instrument 'geheel te doen verbeeteren van geluiden'.[824] In de kas was genoeg ruimte voor extra stemmen. Organist Anthoni van Noordt moet de magistraat hebben duidelijk gemaakt dat modernisering en uitbreiding van het instrument een goede reclame was voor de stad. Amsterdam stond in de aandacht van de bestaande wereld: met bank en beurs, stapelmarkt, en ook met culturele prestaties zoals de bouw van het nieuwe stadhuis. Dat het aan meer dacht blijkt ook uit de – niet uitgevoerde – plannen van een toren op de Nieuwe Kerk.
Bij de gunning van het werk kon men niet heen om Jacobus van Hagerbeer, die zijn sporen had verdiend. Daar komt bij dat zijn meesterknecht Roelof Duyschot intussen het poorterrecht had verkregen.[825] Van Hagerbeer leverde een klein en een groot bestek in.[826] De magistraat pakte het ruim aan: op 31 mei 1668 tekenden de thesauriers aan dat ''t grootste besteck' zou worden uitgevoerd. Van de aanneemsom van tienduizend gulden werden zevenduizend op vertoon van een kwitantie betaald, de rest na de oplevering. De stad zorgde voor de steigers en stelde een houten loods in de buurt van de kerk beschikbaar.[827] De verdere materialen en het gereedschap kwamen voor rekening van de orgelmaker. Het werk zou naar verwachting tweeënhalf jaar duren en ging half september van start. Het bedrag van tienduizend gulden was even groot als het stadsbestuur eerder aan Schonat had uitgekeerd. Het was gelijk aan de uitkering die Hans Goldfusz voor het complete orgel in de Laurenskerk te Rotterdam ontving.[828] Het Amsterdamse stadsbestuur toonde zich van zijn ruimhartige kant.
Twee maanden na de aanbesteding stelden de thesauriers een betalingsregeling op: ieder kwartaal zouden ze zeshonderd gulden uitkeren. Uit de afrekening blijkt dat dit bedrag na enige tijd met tweehonderd gulden werd verhoogd. Vooraf zag Van Hagerbeer echter graag een oude rekening vereffend. De thesauriers schreven in januari 1669 het bijna tien jaar oude bestek voor de ombouw van het grote orgel in de Oude Kerk in hun resolutieboek af. Daaruit valt op te maken dat de betalingskwestie was opgerakeld. Hoewel er bij dit afschrift geen besluit of verdere motivatie is genoteerd, kreeg de orgelmaker drie maanden later 'ter goeder reedenen' een bedrag van negenhonderd gulden 'sonder consequentie in toecomende also hij alle ¼ jaers niet meer als zeshonderd gulden heeft te ontvangen op reeckeninge'.[829] Was de driehonderd gulden een compensatie voor de eerder geleden verliezen of enige, nu geëiste genoegdoening voor de renovatie van het Oude Kerksorgel?
Het bestek van het Nieuwe Kerksorgel is niet bewaard, zodat allerlei zaken als de fasering van het werk niet zo precies zijn te achterhalen. Van Hagerbeer maakte de oplevering niet mee, want op 24 februari 1670 werd hij in de Nieuwe Kerk begraven.[830] Daarna werd een tussentijdse rekening werd opgemaakt en toen bleek dat al eenenzestighonderd gulden was uitgekeerd, inclusief een bedrag voor twee balgen die boven bestek waren geleverd. Twee weken later kregen Roelof Duyschot en zijn zoon Johannes opdracht het werk te continueren en voltooien, zonder meer in rekening te brengen dan het nog openstaande bedrag van iets meer dan drieduizend gulden. Het duurde tot halverwege het jaar 1673 voordat zij hun werk afrondden. Dat het nog zo lang had geduurd, zal

[824] Broeckhuyzen 1986, 57. Hoe Broeckhuyzen (1793-1866) aan deze bewering kwam is onbekend. Was het zijn veronderstelling of had hij een bron ervoor beschikbaar?
[825] Vlagsma 1992, 5. GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 30. Op 7 februari 1668 ontving Jacobus van Hagerbeer van de kerkmeesters van de Oude Kerk honderd en dertig gulden voor het herstellen van het orgel, terwijl de blazer drie gulden ontving.
[826] Bijlage 27.
[827] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 6, resoluties, blz. 150, 15 maart 1679. Ook nadat de werkzaamheden waren voltooid, mocht Roelof Barendsz Duyschot deze houten loods nog gebruiken. De thesauriers noteerden op 15 maart 1679 dan de loods tot mei 1679 bleef staan.
[828] Vlagsma 1992, 69.
[829] Bijlage 27.
[830] Bijlage 28. Zie verder GAA, Arch. nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 515, blz. 214. Op 26 november 1670 werd Pieter Braems benoemd als voogd over de drie kinderen van Jacobus van Hagerbeer. Deze Pieter overleed in 1680 en toen werd Jacob de Grijp benoemd als voogd over Antony de zoon van Jacobus, de andere twee kinderen waren overleden. GAA, Arch. nr. 5073, Weeskamer, inv. nr. 516 en 598, blz. 245. Op 7 november 1680 werd dr. Henricus Hellerus benoemd tot voogd en op 18 maart 1681 werd Engelbert de Gijselaar benoemd. Nadat die was overleden kwam Hellerus weer terug als voogd.

alles te maken hebben gehad met de benarde oorlogsomstandigheden waarin Holland in 1672 verkeerde. Ook de Duyschotten leverden zaken boven bestek en ontvingen daarvoor een extra-uitkering van tweehonderd dukaten.[831] Boven de klavieren brachten de orgelbouwers een vignet aan met de tekst: 'Roelof Barendsz Duyschot van Goor en Iohannes Duyschot Vader en Soon hebben dit Orgel hermaekt en verbetert Anno 1673'.[832] Op de onderste lade van het rugwerk had Roelof op één van de voorslagen zijn naam en het jaartal 1673 over de inscriptie van Schonat heen geplaatst. Dit werk werd ook door anderen op hun conto geschreven. Zacharias Conrad Uffenbach schreef: 'Diese Orgel [in de Westerkerk] ist sehr schön und groß, auch von eben dem Meister Deyschot, der die in der Neuen Kirche gemacht'.[833]
Bij de keuring waren alleen Amsterdammers betrokken: de stadsorganisten Jacobus en Anthoni van Noordt en Jan Jansz Backer en de beiaardiers Salomon Verbeeck en Michiel Nuyts. Het is curieus dat de beide Van Noordts hier optraden. Jacobus werd immers geplaagd door het schandaal van zijn faillissement en Anthoni vroeg in november 1673 zijn emeritaat aan wegens 'indispositie'. Is de afwezigheid van een organist uit een van de andere steden te verklaren uit de oorlog? Ook stadsmusicus Anthoni Pannekoeck verleende zijn diensten bij het examineren en ontving daarvoor – nadat hij de burgemeesters om een beloning had gevraagd – twintig dukaten uit de stadskas.[834] Bespeelde Pannekoeck solo-instrumenten, waardoor de kwaliteiten als begeleidingsinstrument werden getoetst?
Een drastische uitbreiding van het orgel, waarbij Schonats werk integraal werd overgenomen, zorgde voor aanpassingen aan de Hollandse smaak. Niet alleen kwam er nu een bovenwerk met elf registers, ook werd in het rugwerk een bovenlade met vijf stemmen toegevoegd. Er kwamen voor Amsterdamse begrippen enkele nieuwigheden, zoals de Baarpijp, de Cornet en het feit dat de wijde fluiten op het rugwerk werden geplaatst en niet op het bovenwerk. Ook werd de klanksterkte aanzienlijk vergroot door het merendeel van de registers meervoudig te bezetten. Van Hagerbeer plaatste in het hoofdwerk en in het pedaal aparte baslades voor de grootste pijpen van de 16-voets registers. Na de oplevering waren er in het pedaal en het hoofdwerk twee zestienvoeten, op alle werken een of meer achtvoeten, tenminste één viervoet, een 3-voet, een of meer 2-voeten (op het rugwerk drie stuks!) en in het rugwerk een 1½-voet en in het bovenwerk nog een 1-voet. Voortaan konden organisten legio boventoonconstructies maken. Wat dat betreft was deze dispositie de vroege barok een stevig eind voorbij, al doet de bezetting van de Mixturen door de vele verdubbelingen nog renaissancistisch aan. In het onderstaande dispositieoverzicht zijn alle toegevoegde registers met een + aangegeven.

Tabel 2.43. De dispositie van het grote orgel in de Nieuwe Kerk na de oplevering door Roelof en Johannes Duyschot.

Groot manuaal	**Boven manuaal**	**Rugwerk**	**Pedaal**
Prestant 16'	+Prestant 8'	Prestant 8'	Prestant 16'
Quintadeen 16'	+Quintadeen 8'	Quintadeen 8'	Bourdon 16'
Octaaf 8'	+Baarpijp 8'	Holpijp 8'	Prestant 8'
Holpijp 8'	+Octaaf 4'	Octaaf 4'	Octaaf 4'
Octaaf 4'	+Octaaf 2'	+Open Fluit 4'	Quint 3'
Gemshoorn 4'	+Nazat 1½'	+Superoctaaf 2'	Mixtuur
Quint 3'	+Sifflet 1'	Spitsfluit 2'	Bazuin 16'
Mixtuur	+Sexquialter	+Open Fluit 2'	Trompet 8'
Scherp	+Scherp	Quartanus 3'	
	+Trompet 8'	+Quint Fluit 1½'	
`	+Vox Humana 8'	+Cornet	
		+Sexquialter	
		Mixtuur	
		Scherp	
		Trompet 8'	

[831] Bijlage 29.
[832] Enschedé 1917, 34.
[833] Uffenbach 1753-1754, 564. C. Edskes maakte onderscheid tussen het aandeel van Van Hagerbeer en van Duyschot. Is dit terecht? Uiteraard had Van Hagerbeer de leiding, maar Roelof Duyschot zal als meesterknecht volwaardig hebben meegedraaid. Daar komt nog bij dat vader en zoon het werk hadden opgeleverd.
[834] GAA, Arch. nr. 5039, Thesaurieren ordinaris, inv. nr. 6, resoluties, blz. 53, 13 augustus 1675.

Na de oplevering was het Nieuwe Kerksorgel in aantal stemmen het grootste instrument van de Zeven Provinciën. Uit de onderstaande tabel valt af te lezen dat men naarmate de eeuw vorderde steeds grotere instrumenten prefereerde. Hoewel er nogal wat schommelingen in de aantallen zijn, vertoont het geheel een geleidelijke stijging. De omslag ligt bij 1641/1642. Daarbij is er een opvallende tendens om in de diverse werken te zorgen voor een evenwichtige uitbouw van de voetgrootten.

Tabel 2.44. Overzicht van de werkzaamheden aan de grote orgels in de Republiek met aantal registers.

Kerk	Orgelbouwer	Oplevering	# registers
Jakobskerk 's-Gravenhage[835]	Galtus en Germer van Hagerbeer	1629	25
Sint-Bavo Haarlem	Galtus en Germer van Hagerbeer	1633	28
Oude Kerk Delft	Johan Morleth jr.	1633	24
Sint-Jan Den Bosch	Floris Hocque en Germer van Hagerbeer	1635	37
Nieuwe Kerk Delft	Johan Morleth jr.	1635	21
Hooglandse kerk Leiden	Germer van Hagerbeer	1641	16
Domkerk Utrecht	Galtus en Jacobus van Hagerbeer	1642	24
Laurenskerk Rotterdam	Hans Goldfusz	1643	37
Pieterskerk Leiden	Germer van Hagerbeer	1643	34
Laurenskerk Alkmaar	Germer van Hagerbeer	1646	40
Nieuwe Kerk Amsterdam	Hans Schonat	1655	27
Oude Kerk Amsterdam	Jacobus van Hagerbeer	1662	25
A-kerk Groningen	Jacobus van Hagerbeer	1667	41
Nieuwe Kerk Amsterdam	Roelof Duyschot	1673	43

Het Van Hagerbeer/Duyschotorgel werd geroemd als een van de beste ter wereld.[836] In 1701 schreef Daniël de la Feuille in *Le guide d'Amsterdam*:[837] 'Il y a deux merveilleuses Orgues, dont la plus grande surpasse en grandeur & en magnificence toutes les autres des Païs-Bas; vous diriez lors qu'elle joue qu'il y aye des voix humaines qui fassent leurs accords'. Ook de *Wegwyzer of korte beschryvinge van Amsterdam* stak in 1737 de loftrompet: 'dit heeft de roem dat het voor geen ander, zo van geluid als sieraden in geheel Neederland behoeft te wijken'.[838] Vooral de Vox Humana werd steeds met ere genoemd. De Engelse musicoloog Charles Burney, die in 1772 in Amsterdam verbleef, wilde de stad niet verlaten voordat hij deze stem had gehoord.[839] De conclusie van deze kritische beoordelaar was dat zij een van de beste in haar soort was. Hij liet zich denigrerend uit over de Vox Humana van het Müllerorgel in de Haarlemse Bavo.
Het instrument in de Nieuwe Kerk was zijn tijd ver vooruit. Een eeuw lang werden dan ook nauwelijks pogingen ondernomen om het te veranderen. En dat terwijl er in bijna alle grote Hollandse stadskerken in de achttiende eeuw een nieuw barokorgel kwam, zoals in de Laurenskerk te Alkmaar, de Michaëlskerk te Zwolle, de Bavo te Haarlem, de Oude Kerk te Amsterdam en de Sint-Jan te Gouda. Pas in de negentiende eeuw voegde orgelmakerij Bätz enkele registers aan het Nieuwe Kerksorgel toe en liet de meeste dubbelkoren verdwijnen.[840] Zelfs toen bleef nog veel van het oorspronkelijke concept hoorbaar.

2.12.1. Speel- en registermechaniek

Vanwege de toevoeging van de Fis en Gis bij de beide manuaalwerken diende de tractuur te worden gewijzigd. Relatief het simpelste was het aanbrengen van nieuwe toetsen: die zullen net als bij het transeptorgel als boventoetsen bij die van de D en E zijn aangebracht. Omdat Cis en Dis

[835] Van Biezen 1995, 319. Van Biezen gaf tweeëntwintig registers en ging er vanuit dat het pedaal aangehangen was. Het is echter aannemelijk dat in het pedaal ook nog Trompet, Prestant 8' en Octaaf 4' aanwezig waren. Die registers vormden later onderdeel van het pedaal dat Duyschot had aangebracht.
[836] Uffenbach 1753-1754, 662. Uffenbach stak zijn enthousiasme voor het orgel in de Westerkerk niet onder stoelen of banken en vond nadat hij naar de Nieuwe Kerk was gegaan: 'und hörten die so sehr beruhmte Orgel, sie kam uns aber nicht besser noch stärker vor, als die in der Westerkerk'.
[837] Enschedé 1905, 203-204.
[838] *Wegwyzer 1737*, 175.
[839] Burney 1775[2], 329. 'The *vox humana*, in the organ of the New Church here, has been so much celebrated by travellers. […] The *vox humana*, it must be owned, is one of the best stops, of that kind, which I have ever heard.'
[840] Van Dijk 2005, 62-77.

ontbraken, bleef het een kort octaaf. Op de wellenborden van het hoofd- en rugwerk kwamen nieuwe wellen. C.H. Edskes vermoedde dat de wel van de trommel bij het hoofdwerk werd benut en dat alleen voor de Gis een nieuwe wel werd aangebracht. Dat valt echter niet te controleren omdat het wellenbord van het hoofdwerk in 1857 is vervangen. Dat van het rugwerk bestaat nog wel. Het bord heeft een breedte van 259 cm en een hoogte van 70,6 cm. De indeling verloopt nog steeds via het korte octaaf. Toen de omvang met Fis en Gis werd vergroot, is een wel weggenomen (deze had een lengte van 8,6 cm) en aan de klavierzijde toegevoegd. Toets E heeft geen wel, de abstract loopt rechtsreeks door naar de lade.
De constructie van de speelmechaniek voor het bovenwerk week slechts in details af van die van Schonat. Het wellenbord bestond als gebruikelijk uit vier kwartiers gezaagde eiken delen, zodat het door droogte minder snel zou scheuren. De grootste breedte was iets meer dan de lengte van de bovenwerklade, de kleinste breedte in de buurt van de lengte van de klavieren. De eiken wellen zijn octogonaal van vorm met een dikte van een Rijnlandse duim, de welarmen zijn van smeedijzer. Bij Van Hagerbeer was de toetsbreedte uiteraard gelijk aan die bij Schonat, zoals ook uit de weldeling blijkt.
Met een drukkoppel kon het bovenwerk aan het hoofdwerk worden verbonden, zodat het mogelijk was drie klavieren te koppelen. Dat zal niet aangenaam hebben gespeeld, want de speelaard was na de oplevering door Schonat vanwege de brede ventielen al niet licht. In de loop van de tijden is de claviatuur dan ook twee keer vervangen.[841] Daarbij probeerde men de diepgang te verminderen en de stugge speelaard te verlichten. Dit was nooit afdoende. Pas bij de recente restauratie slaagde men erin een aanvaardbare speeltrant te bereiken.[842]
Uiteraard waren er voor het bovenwerk nieuwe registermechanieken nodig. Aan weerszijden van de klavieren kwam een rij koperen knoppen voor de registers van dit werk.[843] De mechaniek voor de toegevoegde rugwerkregisters was simpel. De knoppen kwamen in de wand achter de rug van de speler, zodat de stangen naar de bovenlade relatief kort bleven en de overbrengingen eenvoudig waren aan te brengen.

2.12.2. Windvoorziening

Bij de keuring van het Schnitgerorgel te Zwolle in 1721 merkten de keurmeesters op dat de balgen overvloedige wind gaven: ‘ja soo schoon als men in weynigh orgels vint’.[844] Het is niet na te gaan of de windvoorziening van het Nieuwe Kerksorgel ook zo bevredigend werkte. Van Hagerbeer voerde enkele ingrijpende veranderingen door. Dat was nodig omdat de windvraag door de meervoudige bezette stemmen fors was toegenomen; de winddruk zal dus omhoog zijn gegaan. Waren in eerste instantie twee nieuwe balgen voorzien, Van Hagerbeer besloot er nog twee extra te plaatsen.[845] De maatvoering was uiteraard gelijk aan die bij Schonat. Zodoende kwamen er acht spaanbalgen van ieder negen bij zes voet.[846] En dat terwijl vader Galtus en broer Germer een heel ander soort balgen vervaardigden: in 1634 in Amersfoort vijf spaanbalgen van vijf bij zes voet,[847] in de Utrechtse Dom in 1640 vier balgen ‘van spaen met soo weynich vouwen als doenlyck is’ van vijf en een half bij vier Rijnlandse voeten[848] en in 1641 in de Utrechtse Sint-Marie vier spaanbalgen

[841] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 92, brief, maart 1776. Orgelmaker Pieter Müller veranderde in 1776 de koppeling van het rugwerk en hoofdwerk ‘in plaats van Drukkende aantrekkende te maaken en Gehalveerd voor de Linker als Regter hand’. Orgelmakerij Bätz verving de klavieren. GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, brief, 8 juni 1837.Op 8 juni 1837 schreef men: ‘de klaviatouren met derzelve Koppelingen zijn door ouderdom en gebruik geheel versleten; derzelve behandeling is allerzwaarst en moeijlijk, deels door aanleg in der tijd, deels door den aanleg in der tijd, deels door de knoeijerijen, die van tijd tot tijd aan hetzelve bijzonder aan het abstractuur hebben plaatsgehad; van alle de klavitouren maar bovenal van het Pedaal is dit miganisch gedeelte in eenen zeer slechten staat’.
[842] Edskes 1975 (Rahmenplan), 7. Bij de restauratie in 1980 werden de ventielopeningen smaller gemaakt.
[843] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 785. Ook de orgels van de Westerkerk, de Oude Lutherse en de Ronde Lutherse Kerk te Amsterdam hadden koperen registerknoppen. A. Bouman nam aan dat in de Nieuwe Kerk de koperen knoppen pas bij de ombouw van 1668 zijn aangebracht. Hij vond die van het rugwerk onhandig ‘omdat men meestal ver moet reiken om een register te openen en dan nog een kracht moet verzetten van 4 tot 7 kg’[…] ‘doch als curiositeit dient deze aanbrenging m.i. niet te worden veranderd’. Rapport opgemaakt 26 maart 1959 in het archief Bouman, geraadpleegd bij dr. T. den Toom te Hilversum.
[844] Vente 1971, 64.
[845] Bijlage 28.
[846] Hess 1774, 7.
[847] Vlam 1965, 25. De Van Hagerbeers gebruikten wit Leids schapenleer.
[848] Vente 1975, 64. Ook de balgen in het orgel van de Sint Jan te ’s-Hertogenbosch hadden meerdere vouwen, zoals blijkt uit een brief van de Delftse organist Dirck Scholl. Van der Harst 1981, bijlage 13.

met één vouw van vijf en een half bij zes voet.[849] Net als Hendrick Niehoff bouwden de Van Hagerbeers dus relatief brede balgen.
Omdat Schonat meerdere vouwen zal hebben toegepast, moest Van Hagerbeer zich hierbij aanpassen. Pas in het begin van de achttiende eeuw was het gebruikelijk om in Nederland balgen met één vouw toe te passen.[850] De achttiende-eeuwse theoreticus Johann Mattheson dacht nog dat het beter was meerdere vouwen toe te passen, omdat de lucht bij een balg met één vouw sneller in het windkanaal werd geperst, maar minder gelijkmatig.[851] Omdat een balg met meer vouwen minder breed kon zijn, werd de ruimte en luchtweerstand niet kleiner. Als de balg door de druk van het gewicht naar beneden gaat, legt zich de ene vouw na de andere. Door de toenemende kracht die door het gewicht wordt uitgeoefend bleef de stabiliteit van de wind behouden. Andreas Werckmeister beweerde dat het zelfs bij een goede plaatsing van de gewichten ondoenlijk was om een strakke wind te krijgen. Met behulp van een windwaag zag hij dat de wind verzwakte als de onderste vouw ging liggen en de bovenste sloot. Dat effect was volgens hem nergens mee te compenseren.[852] Met veren of anderszins zorgde men bij de daling van het blad voor een geleidelijk toenemende tegendruk.[853]
De nieuwe windkanalen, ruimer bemeten dan die van Schonat, waren van eikenhout en werden op de lijmverbindingen met leer beplakt, meestal stroken perkament uit oude manuscripten.[854] Opmerkelijk is dat ze vierkant waren en niet zoals in het transeptorgel een verhouding in lengte en breedte van 1:2 hadden. Zoals gebruikelijk werden de kanalen in de richting van de lade nauwer, waardoor de stroomsnelheid van de wind bij een grotere afstand van de balg afnam.[855] Als kanalen niet vernauwen, verslapt de wind en ontstaan schokken, die men ‘zwenken’ noemde.[856] Van Heurn (1804) hanteerde als vuistregel dat het hoofdkanaal minstens $^1/_3$ meer capaciteit had dan alle andere kanalen samen. Hoewel de winddruk van het Nieuwe Kerksorgel in de negentiende eeuw 83 mm H_2O werd, zal deze in de zeventiende eeuw lager zijn geweest.[857]

2.12.3. Windlades

Op de hoofdwerklade en op de rugwerklade moest plaats worden gevonden voor de pijpen van de Fis en Gis. Van Hagerbeer wijzigde Schonats indeling van de lade in principe niet. In het midden stonden Bes G E C D F A en nu kwamen aan weerszijden Gis en Fis. Waren daar blinde cancellen of werd de lade met twee cancellen uitgebreid en schoof alles op? Het nadeel is overigens wel dat de pijpen van het grote octaaf er behoorlijk dicht op elkaar staan.[858]

---

[849] Vlam 1965, 291.
[850] Guéritey 1992. Uit onderzoek van Guéritey blijkt dat de druk bij een balg met meerdere vouwen tijdens het spelen sterk afhangt van de windvraag. Het akoestische spectrum wordt door dit alles stevig beïnvloed. Bij het gebruik van een magazijnbalg en een regulateur liggen de schommelingen rond een evenwichtspunt met een veel kleinere uitslag.
[851] Mattheson 1739, 462. ‘Die Ursache aber, warum der Wind, auch aus einem eintzigen Balge, mit eynerley Gewicht beleget, mit einer eintzige Falte versehen (denn mit vielen ist es nur ärger) doch dennoch nicht gleich oder ebenträchtig seyn kan, ist diese: dass der Balg, wenn er aufgetrieben und aufgeblasen wird, iedesmahl ein Stück eines Cirkel-Bogens macht, und mit dem äussern Oberende seinem Mittelpunct nothwendig näher kömmt. Wenn nun alle Bewegung, so wie diese, ie näher sie dem Cento tritt, desto stärcker und geschwinder; im Niederfalllen aber, und im Entfernen desto schwächer und träger wird, indem sie vom Mittelpunct abweichet; so ist leicht zu schliessen woher der Orgelwind seine Ungleichheit habe.’ Verder legt Mattheson nog uit hoe een constante druk werd gerealiseerd door middel van ‘Roß-Adern’.
[852] Werckmeister 1755, 54-55.
[853] Gwynn 1990, 45.
[854] Edskes 1975 (Rahmenplan), 3. Edskes stelde bij de recente restauratie voor dat het nieuwe hoofdkanaal minstens 31,5 cmx31,5 cm zou worden.
[855] Het kanaal naar het hoofdwerk heeft buitenwerkse maten 22,5x22,0 cm en binnenwerks 19,5x19,2 cm. Deze splitst zich in twee toevoerkanalen van 17,6x17,6 cm die aan de buitenkant van de lades in de ventielkasten lopen, bij de inlaat omgevormd tot circa de maten van de ventielkast. Ook de lade van het bovenwerk heeft windinlaten aan de buitenzijden van de windkast. Het kanaal splitst zich in twee delen en wordt dan langs de muur naar boven geleid. De afmetingen bij de inlaat zijn: 11x22 cm. De wind naar het rugpositief wordt via een hoofdkanaal met afmetingen binnenwerks van 19,0x20,0 cm en een tweetal toevoerkanalen naar de ventielkast geleid met afmetingen van 15x15 cm. De inlaten bevinden zich in de bodem van de ventielkast. Gezien de dichtgemaakte gaten in de windkast zijn deze kanalen vergroot, waarschijnlijk vanwege de nieuwe bovenlade. De afmetingen van de inlaten zijn 15,4x13,5 cm en 17,4x15,3 cm. De kanalen naar de grote pedaallades zijn in de bodem van de windkasten ingelaten, de maten van de kanaalinlaten zijn binnenwerks 16,7x16,7 cm.[855]
[856] Van Heurn 1804-1805 I, 253. ‘Men maakt het hoofdcanaal doorgaans een weinig plat, deels om plaats te winnen en deels om ruimte voor de monden der blaasbalgen te hebben.’
[857] Edskes 1975 (Rahmenplan), 23. Als uitgangspunt voor de intonatie stelde C.H. Edskes dat de druk 78 mm H_2O moest zijn.
[858] F. Smeer signaleerde dat de grote 16-voets pijpen ‘zeer beperkt zijn geplaatst: die pijpen zijn bij het intooneeren zeer moeijelijk te behandelen en hebben daardoor veel te lijden.’ Hij stelde voor om ze ‘op blokken’ te plaatsen. Zie GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, rapport, 21 november 1839.

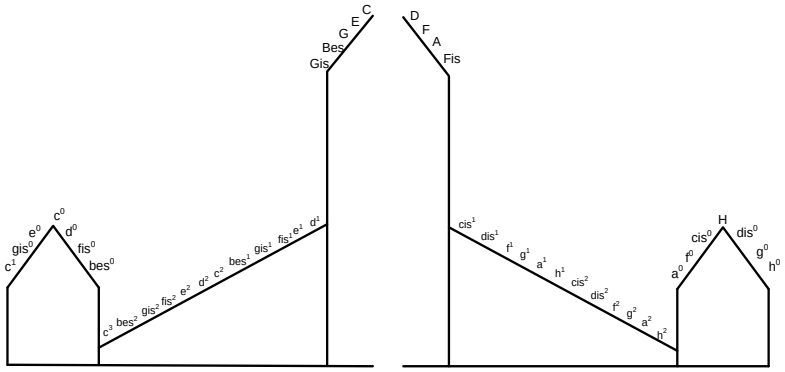


Fig.2.93. Lade-indeling van de hoofdwerklade van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam na de ombouw door Van Hagerbeer.

Had de rugwerklade oorspronkelijk dezelfde indeling als die van het hoofdwerk? Als dat zo was dan is daarin drastische verandering gebracht. Hoewel het grote octaaf in het midden staat, is de volgorde van de pijpen anders dan bij het hoofdwerk. De Fis is uiteraard door Van Hagerbeer toegevoegd. Overigens is de volgorde: Bes G F C D E A. De E en F lijken van plaats verwisseld te zijn. De Gis werd aan de buitenkant geplaatst, waar wellicht nog ruimte was vanwege een blinde cancel. Opvallend is dat de cancellen van cis^1 tot en met c^3 zijn gespiegeld ten opzichte van de gelijknamige cancellen bij het hoofdwerk waar ze ten opzichte van de middentoren aflopend waren gerangschikt. Heeft Van Hagerbeer zo meer ruimte willen creëren voor de pijpen van de Bes en de A?

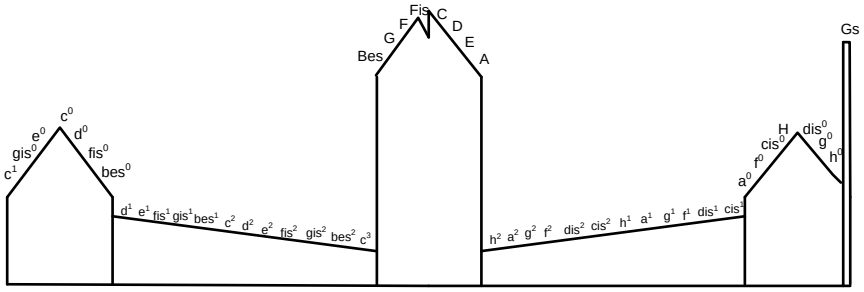


Fig.2.94. Lade-indeling van de rugwerklade van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam na de ombouw door Van Hagerbeer.

Enkele wijzigingen in de lades van Schonat zorgden voor grotere betrouwbaarheid, die ook nodig was omdat de winddruk omhoogging. Bij de springventielen werden de drie bladveren vervangen door één krulveer met drie windingen.[859] De veerdruk was nu beter af te stellen, want de veren waren van messing en daardoor beter te spannen dan die van gietijzer. Binnen de lades werden de eikenhouten bruggen met koperen staafjes aan het dekstuk vastgezet. Aan de ene kant zaten de veren vast in de springventielen, aan de andere kant in de brug. De druk op deze veerbruggen was zo groot dat ze stevig doorbogen.[860] Het aanbrengen van deze constructie bij de Schonatlades was vanwege de geringe cancelhoogte bezwaarlijk. De dekstukken waren nu lastiger uit te nemen en de cancel kreeg aanzienlijk minder inhoud. De springventielen van Octaaf 8', Mixtuur en Scherp lijken te zijn vervangen, want ze zijn relatief breder dan de andere ventielen en hebben slechts één groef.[861]
Het nieuwe bovenwerk kreeg ook een springlade. In vergelijking met de andere lades was dit een heel gevaarte, want er was geen splitsing in C- en D-lade. Aan de onderkant is ze gesponseld. Elke cancel had een inwendige lengte van ca. 95,5 cm, terwijl de hoogte boven het ventiel 7,6 cm was en tussen dekstuk en ondersponsel 6,9 cm. Omdat dit beduidend hoger was dan bij de andere lades konden de veerbruggen beter worden geplaatst. De springventielen openden zich naar de

[859] Edskes 1975 (Rapport), 4.
[860] Edskes 1975 (Rapport), 16.
[861] Edskes 1975 (Rapport), 24. Ook de registerventielen van Trompet 8' en Bazuin 16' zijn gezien de grote afmetingen waarschijnlijk door Van Hagerbeer vervangen.

frontzijde. In de dekstukken zijn onder deze ventielen vrij grote ruimten uitgestoken, waarin zich de gaten voor de betreffende pijpen bevinden zonder verboringen. De ventielen waren met leren scharnieren aan het dekstuk bevestigd. In relatie tot de cancelhoogte was de lengte van de ventielopening aan de kleine kant. De ventielen, die tamelijk breed en plat van vorm zijn, hebben een lengte van 24,5 cm; de ventielopening is ca. 22,8 cm. Door de grotere lengte van deze opening dan bij Schonat, zorgde Van Hagerbeer ervoor dat de pijpen ruim in hun windjasje staken. Dat blijkt ook uit de cancelbreedte, want die is ruimer dan bij Schonat, vooral in de discant. Het verloop van de breedtes is in het grote octaaf traag, maar neemt in het eengestreepte octaaf snel toe om dan in het bovenste octaaf weer te vertragen.

Tabel 2.45. Overzicht ventielbreedten en cancelbreedten in het bovenwerk van het grote orgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam (in mm).

Toon	Ventielbreedte	Cancelbreedte	Vent/canc
C	54,3	42,4	0,78
c^0	51,3	39,4	0,77
c^1	46,5	34,3	0,74
c^2	40,7	27,1	0,67
c^3	38,3	25,8	0,67

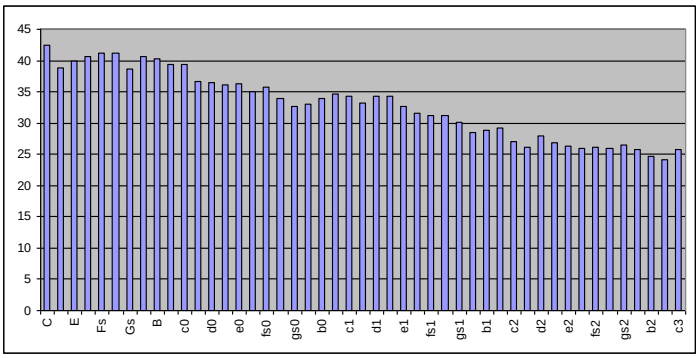


Fig.2.95. Het verloop van de cancelbreedten in het bovenwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.[862]

De C-kant staat op het zuiden en de D-kant aan het noorden met in het midden de vijf grootste pijpen en vanaf G de pijpen in hele toonafstanden van de buitenkant aflopend naar het midden. De registers met het kleinste pijpwerk stonden direct achter het front: Sexquialter, Scherp, Sifflet, Octaaf 2', Nasard $2^1/_3$', Octaaf 4', Quintadeen, Baarpijp, Trompet, Vox Humana. Bij elk register – behalve Trompet en Baarpijp, waarvan een deel was afgevoerd – waren de pijpen recht achter elkaar in het gelid gezet, zodat ze precies boven de cancellen stonden. De canceldekstukken, met gesmede schroeven vastgemaakt en aan de zijkanten tussen leidstiften liggende, waren minder dik dan die van Schonat en aan de frontzijde aan de bovenkant dunner geschaafd, zodat ze gemakkelijk onder een houten regel schoven.

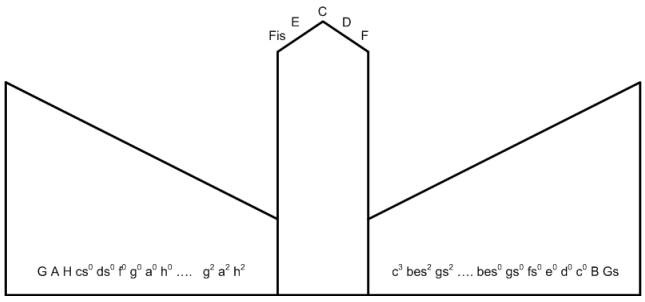


Fig.2.96. Lade-indeling van de bovenwerklade in van Van Hagerbeer het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

[862] Gegevens afkomstig uit het archief van de rijksorgeladviseur te Zeist.

De Prestant van het bovenwerk stond aan de frontzijde op een kantsleep. Omdat dit geen springlade was, is aangenomen dat deze door Duyschot is vervaardigd. Dat hoeft niet noodzakelijk zo te zijn, want de belangrijkste reden zal zijn geweest dat men ruimte nodig had voor de conducten naar het front. Een registerbalk zou maar in de weg hebben gezeten, ook vanwege de meervoudige bezetting. De breedte van de sleep is 10,3 cm, de dikte 1,0 cm, terwijl de gang 3,15 cm is. De boringen zijn aan de grote kant en rechthoekig van vorm. Dat gaf voor alle pijpen een goede doorlaat. Door het plaatsen van een extra fundamentbalk werd de stabiliteit van het geheel gewaarborgd.
Onder de hoofdwerklades werd een springlade geplaatst, waaruit de pijpen van het grote octaaf van de Prestant 16' en Quintadeen 16' voortaan hun wind kregen. De belangrijkste reden moet zijn geweest dat nu eigen cancelmaten konden worden gekozen. In de lade van het hoofdwerk zijn de springventielen van deze registers vastgezet. Zonder dekstukken maar inclusief de ventielkast is deze kleine lade net zo hoog als de bovenwerklade. Zowel aan de onder- als aan de bovenkant was ze gesponseld. De ventielen openden zich aan de frontzijde. Onder de lade bevond zich een smalle fundamentbalk, die tegelijk de rug van de ventielkast vormt. Deze ventielkast had de forse inhoud van 23,8 liter (een derde van die van het hoofdwerk!). Het windkanaal is in de bodem van de ventielkast aangesloten. De maten van het kanaal zijn binnenwerks 15,8x12,8 cm^2 en waar dit in de bodem van de ventielkast komt binnenwerks17,8x8,6 cm^2. De ventielopening is 17,8 cm lang, drie cm langer dan die van het hoofdwerk. De cancellen hebben een lengte van 47,6 cm. De cancelhoogte bij het ventiel bedraagt 7,8 cm, tussen dekstuk en sponsel 6,8 cm. De eiken ventielen hebben een lengte van 21,3 cm en hebben een behoorlijk overstek. De ventiel- en cancelbreedtes waren vrij stevig.
Voor de pijpen uit het grote octaaf van de Prestant 16' en Bourdon 16' van het pedaal werd onder elke pedaallade een springlade geplaatst. In deze lades zijn meerdere blinde cancellen te vinden. De fundamentbalk diende tevens als rug van de ventielkast. De kanaalinlaten voor de kleine pedaallades bevinden zich in de bodem van de ventielkasten. Hiervoor is zelfs een deel van de fundamentbalk weggenomen. De afmetingen van deze toevoerkanalen bedragen binnenwerks 15,8x12,8 cm^2. Dit is even groot als bij de baslade van het hoofdwerk. De cancellen hebben een lengte van 48,9 cm. De cancelhoogte bij het ventiel bedraagt 8,1 cm, tussen dekstuk en sponsel 7,1 cm. De ventiel- en cancelbreedtes waren groter dan bij de baslades van het hoofdwerk. De maatvoering van beide toevoeglades was erop berekend dat tegelijk pijpen van dezelfde toonhoogte konden klinken, terwijl ze toch genoeg wind hadden.

Tabel 2.46. Overzicht ventielbreedten en cancelbreedten in de baslades van het pedaal en het hoofdwerk in het grote orgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam (eerste getal pedaal, tweede hoofdwerk).

	Ventielbreedte	**Cancelbreedte**	**vent/canc**
C	58,6 / 57,0	46,3 / 39,2	1,3 / 1,5
H	55,7 / 51,7	41,8 / 37,5	1,3 / 1,4

Bij de nieuw aangebrachte bovenlade van het rugwerk werden de cancellen vanuit de onderlade gevoed via loden conducten van 2,5 tot 3,0 cm doorsnede en 1,6 m lengte.[863] In het cancellenraam van Schonat werden daarvoor aan de frontzijde gaten geboord. Om verzakking tegen te gaan, kreeg de onderlade een extra fundamentbalk aan de frontzijde. Vanaf het front staan: Sexquialter, Octaaf, Quintfluit 1½', Openfluit 4' en Openfluit 2'. Het aanleggen van deze bovenlade was niet zo bevorderlijk voor de windverhoudingen in het rugwerk. De breedten van de cancellen in de bovenlade waren: C 36,5 mm, c^0 36,5 mm, c^1 28,3 mm, c^2 23 mm, c^3 21,1 mm. En dat terwijl de maten bij de onderlade waren: C 29,7 mm, c^0 30,5 mm, c^1 22,0 mm, c^2 22,2 mm, c^3 22,2 mm. Vooral in de bas was het verschil groot. Het gebruik van meerdere registers tegelijk leverde dan ook veel windval op, een probleem dat bleef bestaan tot de restauratie door Marcussen & Søn uit Åbenrå (1981).[864]

[863] Rapport Bouman, opgemaakt 26 maart 1959, in het Erné-archief te Utrecht. 'Door een grote afstand en door de vermeerdering van de cancelinhoud met de conductinhoud treden met name voor de stemmen van de bovenlade een bibberende en explosieve aanspraak en ook naspraak op.' Bouman constateerde dat de winddruk 82 mm was, bij tutti was deze op de onderlade 79 mm en zakte op de bovenlade al in tot 72 mm en bij tutti op de bovenlade tot 67 mm.
[864] Edskes 1975 (Rahmenplan), 7. Tijdens de restauratie door Marcussen (1981) zijn de cancellen verhoogd en de ventielopeningen langer gemaakt (26 cm). De ventielen zijn toen door langere exemplaren vervangen.

Van de twee kleine sleeplades voor de Cornet wordt aangenomen dat ze pas later door Duyschot zijn toegevoegd, vanwege het feit dat hij een extra uitkering kreeg. Dat het sleeplades waren, zou hier ook op kunnen wijzen. Toch is dat argument niet sterk, want voor springlades was onvoldoende ruimte beschikbaar. Deze lades staan iets lager dan de bovenlade en werden via conducten uit de onderlade gevoed.[865] Mersenne meldde al dat de Cornet apart diende te staan, omdat het register zijn klank dan beter in de kerkruimte uitstraalde.[866]

2.12.4. Meervoudig bezette stemmen

De meest ingrijpende vernieuwing was het meervoudig bezetten van de registers. Dit gebeurde bij negenentwintig van de drieënveertig stemmen. Voor alle extra pijpen was plaats genoeg omdat de pijpen allemaal recht boven de cancel stonden en dus in één lijn op de lade. Vooral bij de kleinere exemplaren kon gemakkelijk een stel naast elkaar worden geplaatst. Uit onderstaande tabel blijkt hoe rigoureus Van Hagerbeer te werk ging. De Prestant 16’ van het pedaal was vanaf f° dubbel, de pijpen voor het dubbelkoor werden in de bovenste pedaalvelden gevonden. De meervoudige bezetting startte bij de meeste Prestanten – Prestant 16’, Prestant 8’, Octaaf 4’ en Octaaf 2’ – al in het kleine octaaf, terwijl bij de fluitachtige registers in het ééngestreepte of in het tweegestreepte octaaf gebeurde. De tongwerken, de Baarpijp, de Quintadenen en de Bourdon 16’ kregen geen dubbelkoren.

Tabel 2.47. Overzicht meervoudige bezettingen in het grote orgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

Hoofdwerk:	
Prestant 16’	>d^0 II
Octaaf 8’:	> c^1 II, > fis^1 III, > c^2 t/m c^3 IV
Octaaf 4’:	> d^0 II, > ds^1 III, > f^1 IV
Gemshoorn 4’:	> f^1 II
Quint 3’:	> ?c^1 II, > c^2 III
Mixtuur:	C-B VI, c^0-b^1 VI, > c^2 VIII
Scherp:	C-b^0 VI, c^1-e^1 VII, > f^1 VIII
Rugwerk:	
Prestant 8’	> e^0 II, > a^0 III, > fis^2 IV
Quartanus:	> f^1 II
Fluit 4’	> c^2 II
Octaaf 4’	> c^1 II, > c^2 III, > f^2 IV
Octaaf 2’:	> c^0 II, > c^1 III, > f^1 IV, > c^2 V, > a^2 VI
Openfluit 2’:	> a^1 II, > d^2 III
Quintfluit $1^1/_3$’	> c^2 II, > gs^2 II
Sexquialter:	C-e^0 II, f^0-h^0 IV, c^1-e^1 V, f^1-gs^1 VI a^1-h^1 VII, c^2-ds^2 VIII, e^1-a^2 IX, rest X
Mixtuur :	C-e^0 VI, f^0-b^1 VII, c^2-e^2 VIII, f^2-gs^2 IX, >a^2 X
Scherp:	C-e^0 VIII, f^0-b^0 IX, c^1-e^1 X, f^1-e^2 XI, > f^2 XII
Bovenwerk:	
Prestant 8’	?> d^0 III, > f^2 IV
Octaaf 4’:	> cs^0 II, > c^1 IV, > c^2 V
Octaaf 2’	> fs^0 II, > c^1 IV > c^2 V
Sexquialter:	C t/m e^1 II, f^1 t/m e^2 IV, > f^2 VI
Scherp:	C t/m c^0 III, cs^0 t/m h^1 V, c^2 t/m c^3 VI. Waarschijnlijk op C een 1½ voet.
Sifflet:	> a^1 II, > f^2 III
Nasard 1 1/3:	> a^1 II, > f^3 III
Pedaal:	
Prestant 16:	>? f^0 II
Octaaf 8’:	> d^0 II
Octaaf 4:	> dis° II
Quint 3:	> dis° II
Mixtuur	C VI en > c^0 VII

De reden om zoveel registers meervoudig te bezetten zal het niet al te forse geluid van het Schonatorgel zijn geweest. Naast meer klanksterkte was het voordeel dat de klankintensiteit toenam, zoals in de gotiek bij de principalen en blokwerken werd toegepast. Wellicht was de instrumentale muziekpraktijk het voorbeeld, waarbij men in de zeventiende eeuw meer en meer

[865] De oppervlakte van de C-lade is 67,7 x14 cm voor de Cis-lade is dat 67,5x14 cm.
[866] Chapman 1957, 482.

gelijksoortige instrumenten ging toevoegen voor meer kracht. Het was niet ongewoon meerdere luiten dezelfde partij te laten spelen.[867]
De pijpen dienden niet op gescheiden wind te staan, want dan is het bij meer dan drie pijpen van dezelfde mensuur en toonhoogte al ondoenlijk ze zuiver te stemmen.[868] Plaatst men ze op één cancel dan haalt men met gemak twaalf goed gestemde pijpen. In dat geval geeft een verlaging van de winddruk tot 25 % geen meldenswaardige ontstemmingen. Zijn de pijpen een klein beetje ten opzichte van elkaar verstemd, dan neemt de geluidssterkte toe. Dit effect kan nog vergroot worden door pijpen van verschillende wijdte te nemen. Een Mixtuurkoor met tonen g^3, d^4 en g^4 klinkt dubbel zo sterk als twaalf pijpen van g^3.
Van Hagerbeer leerde het meervoudig bezetten kennen in zijn ontmoeting met de oude orgels. Zo had het koororgel in de Laurenskerk te Alkmaar (1518) al bij Van Covelens meervoudige koren.[869] In de A-Kerk te Groningen trof Jacobus een Nasard IV-V aan. Het transeptorgel in de Nieuwe Kerk was ook bij meerdere registers in de discant van dubbelkoren voorzien. De exuberantie van het verschijnsel in de Nieuwe Kerk is merkwaardig en heeft in de wereld zijn weerga nergens gevonden.[870] Ook bij orgels uit latere tijd werd het wel gedaan, zij het minder grootschalig. Roelof en Johannes Duyschot plaatsten in hun nieuwe orgel in de Westerkerk te Amsterdam (1683) bij zestien van de vierentwintig geplande registers dubbelkoren. Bij de bouw van het nieuwe orgel in de Oude Kerk te Amsterdam (1723) paste Christian Vater zich aan bij de locale gewoonte. Bij de keuring werd genoteerd dat ‘tot dienst onder ’t gezang’ de Octaaf 8’, de Quint 6’ van het hoofdwerk en de Prestant van het rugwerk vanaf c^1 twee sterk waren, terwijl de Octaaf 4’ dubbel was bezet vanaf f^1.[871] Caspar Müller bezette in het Oude Kerksorgel te Amsterdam in 1738 nog meer registers in de discant dubbel voor meer kracht ten behoeve van de begeleiding van de gemeentezang. Bij de Mixturen en Scherpen stelde hij dat ze sterker moesten worden ‘om onder ’t zingen door te snijden’.

2.12.5. Het pijpwerk

Het pijpwerk dat Van Hagerbeer samen met de Duyschots vervaardigde, ziet er op meerdere punten anders uit dan dat van Schonat. Net als bij Schonat waren de labia bij de grotere pijpen spits ingetrokken en bij de kleinere exemplaren spits bijgedrukt. De soldeernaden waren bij Van Hagerbeer platter en breder dan bij Schonat. Bijna alle grotere pijpen kregen baarden. De inscripties van Van Hagerbeer op de pijpen hadden de vorm zoals nagetekend in de onderstaande figuur. Hoewel het er soms op lijkt dat er twee handschriften zijn te onderkennen, is het niet mogelijk om onderscheid te maken tussen dat van Van Hagerbeer en van Duyschot.

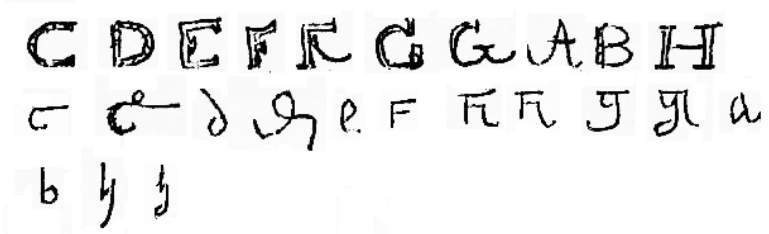


Fig.2.97. Inscripties van Jacobus van Hagerbeer op de pijpen in het orgel van de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Nagetekend door C. Edskes in 1981)

Van Hagerbeers pijpen zijn van verontreinigd lood. Bij de Superoctaaf was er 96,57 % lood en 1,76 % stibium.[872] In het contract was een toezegging opgenomen over ‘de plaets daer hij sal connen gieten’.[873] Merkwaardig, want het was toch gebruikelijk dit materiaal rechtstreeks bij de

[867] Legêne 1995, 106. Vischer 1925, 30. In de zeventiende eeuw bezat het Collegium Musicum van Leeuwarden een ‘accoord fioelen, bestaende in 4 discant fioelen, 2 tenoren ende een basfioel’. Moeten we hieruit opmaken dat men de discant in dubbele bezetting speelde?
[868] Bormann 1966, 50-56.
[869] Van de Linde 2000, 172-177 en 186.
[870] Vente 1989, 110. In de Laurenskerk te Rotterdam plaatste Goldfusz een Nasard die vanaf c^1 II sterk. Ook zijn er meerdere zestiende-eeuwse voorbeelden van het register Sifflet die in de discant II-sterk waren.
[871] Bijtelaar 1975, 111-112.
[872] Dit percentage staat zo vermeld in het technisch rapport van Edskes, het lijkt erg hoog te zijn.
[873] GAA, Arch. nr. 5039, Thesauriers ordinaris, inv. nr. 3, resoluties, blz. 183vo, 31 mei 1668.

loodgieter te betrekken en het vervolgens op dikte te schaven? Voegde Van Hagerbeer zelf stibium toe? Evenals zijn vader en broer hamerde Jacobus de loden platen voor hij ze bewerkte.[874] Dit tijdrovende werk gebeurde met een rad met aangedreven hamer.[875] Om de kosten te drukken, werd iemand ingehuurd voor de bediening. Dit hameren – zo dacht men – kwam de stevigheid van het pijpwerk ten goede. Een Italiaanse orgelmaker schreef in 1652 dat het lood er steviger door werd en dat de pijpen er helderder door gingen klinken.[876] Op grond van metingen stelde W. Kluge vast dat de dichtheid van het materiaal wel toenam, maar de stabiliteit nauwelijks. Alleen bij alliages met kleine doses koper, antimoon, bismut en dergelijke groeide de hardheid van het materiaal.[877] Het pijpwerk van Van Hagerbeer had dikkere wanden dan dat van Schonat. Bij de Superoctaaf van het rugwerk lag de wanddikte tussen de 1,0 en 0,4 mm en bij de Superoctaaf van het bovenwerk tussen 0,8 en 0,2 mm, bij de Octaaf van het bovenwerk tussen 1,2 en 0,4 mm. Bij de Quintadeen van het bovenwerk is de wanddikte tussen de 1,8 en 0,6 mm, terwijl die bij Schonat lag tussen de 1,4 en de 0,6 mm. De grote pijpen waren naar boven uitgeschaafd, zodat de wanddikte verliep. Ter vergelijking zijn in onderstaande tabel de wanddiktes van de Quintadeen van het bovenwerk en die van Schonat in het rugwerk gegeven.

Tabel 2.48. Overzicht wanddiktes Quintadeen in bovenwerk (Van Hagerbeer) en rugwerk (Schonat) in het orgel van de Nieuwe Kerk (in mm).

	bovenwerk boven	**bovenwerk onder**	**rugwerk boven**	**rugwerk onder**
C	1,4	1,8	1,2	1,3
F	1,2	1,5	1,0	1,0
c^0	1,2	1,3	0,8	0,8
f^0	1,1	1,0	0,8	0,8
c^1	0,8	1,1	0,8	0,8
f^1	0,8	1,0	0,8	0,8
c^2	0,5	0,6	0,6	0,6
f^2	0,6	0,8	0,6	0,6
c^3	0,8	0,6	0,6	0,6

De opsneden waren bij de prestanten in de bas relatief hoog met weinig verloop naar de discant. Heeft Van Hagerbeer dit gedaan om deze pijpen meer grondtoon te geven en meer kracht zodat ze niet al te zeer in het niet vielen bij de meervoudig bezette discanten?[878] Daar in de discanten door de vele verdubbelingen de wind sterk werd verdeeld, kon hier met lagere opsneden worden volstaan zonder vermindering van draagkracht. De fluitregisters bezaten een relatief diepe kernligging, waardoor de wind niet teveel naar buiten werd gedreven.[879] Zowel bij de Quintadeen van het hoofdwerk als die van het bovenwerk was de derde deeltoon relatief zwak, bij die van het rugwerk was deze beter hoorbaar.[880]
Ook in de Nieuwe Kerk streefde Van Hagerbeer naar graviteit. F. Smeer roemde in de negentiende eeuw de krachtige klank van het hoofdwerk, het bovenwerk en het pedaal.[881] Zacharias Uffenbach

[874] GA Arnhem, OA Arnhem, inv. nr. 2075. In Arnhem gebruikten de Van Hagerbeers, zo blijkt uit de rekeningen, een rad.
[875] Kluge 1981, 180. De Duitse orgelmaker Gottfried Fritzsche liet in 1627 een ijzeren hamer komen bij de bouw van het orgel in de Sint-Ulrici te Braunschweig. Salomon de Caus beschreef in 1615 een machine om loden en tinnen platen te walsen, waardoor ze glad werden en gelijkmatig van dikte.
[876] Picerno 1985, 59.
[877] Klais 1982. H.G. Klais noemde als voordeel van het hameren dat het materiaal gladder is. Bij pas gegoten materiaal heeft het materiaal de neiging na buiging in de originele stand terug te keren, na het hameren niet. Brombaugh 1992, 27. De Amerikaanse orgelmaker Brombaugh was enthousiast over het hameren. Het materiaal wordt niet zozeer harder, wel verbeteren de kristallijne structuur, de stabiliteit en de klank. Hij hoorde dan ‘that special *vocal* sound’.
[878] Edskes 1975 (Rahmenplan), 23-24. De adviseur schreef orgelmaker Marcussen voor: ‘Die Ansprachvorgänge bei den Pfeifen müssen in Zusammenhang mit den vielen Doppelchören so viel wie möglich geschwächt werden. Die Intonation der Prinzipalpfeifen muss am Pfeifenmund so vorgenommen werden, dass nicht zuviel Wind auswärts geht’. ‘Bei den Flöten muss ebenfalls darauf geachtet werden, dass nicht zuviel Wind auswärts geht. Die relativ tiefe Kernlage bei diesen Registern muss beibehalten werden.’ ‘Der überkommene runde Klang der konischen Register darf keinenfals durch zu hohen Kernlage oder zuviel Wind mehr Strich bekommen’. Het karakter van de Quintadenen mocht niet worden veranderd.
Olav V. Oussoren, intonateur bij de restauratie in 1975, vertelde mij in de zomer van 2001 dat hij bij het intoneren aanwijzingen had gevonden dat er ingrepen op de kern werden uitgevoerd, zoals kleine kernsteken. Op mijn vraag of er nog met volledig open voet werd geïntoneerd stelde hij dat de stokboringen enigszins conisch verliepen, waardoor de pijp bij het stemmen kan wegzakken in de boring. In dat geval was het noodzakelijk de pijpvoet enigszins bij te kloppen.
[879] Mattheson 1739, 463. Mattheson vertelt dat het overslaan van de toon bij gedekte pijpen (‘Uiberschlagen’) ‘Filpen’ werd genoemd. Dat gebeurde als de kern te hoog lag. In open pijpen moest de kern zo liggen ‘daß man unter ihm nur eines Härleins breit hinsehen kan.’
[880] Edskes 1975 (Rahmenplan), 23-24.
[881] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, brief, 6 september 1837.

concludeerde in 1711 dat het orgel van de Nieuwe Kerk vergeleken met dat van de Westerkerk niet sterker was, maar daarover merkte hij dan wel op: 'Die Orgel geht sonst sehr starck und so tief, daß wann man oben dabei stehet, es einem im Kopf weh tuht'.[882] De negentiende-eeuwse orgelmaker G. Nijhoff waardeerde 'Die schoone en onvergelijkelijke Prestant 16 voet' van het hoofdwerk[883]; Charles Burney was verbaasd dat hij alle tonen van de Prestant 16' van het hoofdwerk en van het pedaal duidelijk kon volgen:[884]

> It enriched the harmony, gave a heaviness, and, if I may so call it, a clumsiness to the melody, that should predominate, and had the same effect, as if the treble part in a concert were played by double basses, with violins and violoncellos.

2.12.6. De klankwereld

Na de ombouw door Van Hagerbeer en Duyschot was het Nieuwe Kerksorgel rijk aan gevarieerde klankkleuren, al bleef de prestantklank de basis. De prestantstemmen maakte iets meer uit dan de helft (55 %) van het geheel.

2.12.6.1. Prestanten

Bij Schonat had het front van de hoofdkas geen duidelijk waarneembare scheiding tussen pijpen voor een hoofdwerk en voor een bovenwerk gekregen. De grootste pijpen van de Prestant 16' stonden in de middentoren. De spitsen hadden twee verdiepingen. Voor de Prestant van het bovenwerk kon Van Hagerbeer dan ook maar een deel van de frontpijpen benutten, de pijpen voor D, E, Fis-gis^1 en de verdubbelingen van d° t/m e^2. De houten conducten zaten met ijzeren nagels aan de rug van de frontstijlen vast. De rest (C F, a^1 en h^1 t/m c^3) kwam op de lade, evenals de pijpen van het derde en vierde koor.
Een ingrijpende operatie vond plaats bij de Prestant 16' van het hoofdwerk. Niet alleen kwamen er Fis en Gis, ook zorgde Van Hagerbeer in het laagste octaaf voor een wijdere mensuur: hij maakte C tot D, D tot E, E tot Fis, F tot G en G tot Gis, etc. De volgorde in de middentoren werd getransformeerd tot A G E D Fis Gis Bes. De C en F werden uit de pedaaltorens genomen, waar de Prestanten wijder waren. De andere frontpijpen van de Prestant 16' zijn over de spitse torens beneden en de tussenvelden onder en in het midden verdeeld. Pijp C, die oorspronkelijk voor het register Trommel had gediend (dat werd verwijderd), kreeg evenals de F lange conducten voor de verbinding met de baslade. Heel wat frontpijpen werden benut voor de dubbelkoren. De pijpen voor de tonen C-e^2 en de dubbelpijpen voor de tonen d^0-e^2 stonden in het front; de overige pijpen op de lade. Voor de Octaaf 8' werden in het front pijpen gevonden voor de tonen E, Fis Gis, H, c^0 en cis^0. Gezien de inscripties is dit door Van Hagerbeer uitgevoerd.
In het rugwerkfront waren veel pijpen door Schonat niet sprekend achtergelaten. Dat veranderde bij Van Hagerbeer, want hij bouwde deze stem in de hogere ligging uit tot IV sterk. In het front stonden C-f^2, met uitzondering van Fis en Gis, cis^1-dis^1 van het eerste koor, c^1-dis^1 (tweede koor) en e^1-f^2 (derde koor). Vanaf fis^2 stonden alle pijpen op de lade. De pijp voor de Fis kreeg een plaats vlak achter de frontpijpen van de middentoren en Gis stond tegen de noordelijke zijwand van de kas op een klos. Opvallend is dat beide pijpen door Schonat zijn gemaakt; Cor Edskes meende dat ze afkomstig waren uit de Prestant 16' van het pedaal.
Enkele pijpen in het pedaalfront veranderden van functie, zoals de C en F die voortaan voor de Prestant van het hoofdwerk dienden. Van de Prestant 16' van het pedaal stonden de pijpen C, D-E-dis^0, fis^0 en gis^0 in het front, de rest op de lades. De pijpen voor C-H werden aangesloten op de nieuwe basladen.
Van Hagerbeer en Duyschot voegden heel wat prestantregisters toe. Het gevolg was dat er op ieder werk een prestantenplenum kwam, met zowel op het boven- als het rugwerk een Octaaf 2'. Het had even geduurd, maar deze stem was nu ook op de Amsterdamse stadsorgels een gevestigd verschijnsel. De dispositie van het hoofdwerk en het pedaal bleef ongemoeid, al waren de stemmen door het toevoegen van de dubbelkoren van klankkleur veranderd.

---

[882] Uffenbach 1753-1754, 564.
[883] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, rapport, ongedateerd, maar uit 1835. Tegelijk merkte hij op dat het geheel nogal onegaal, traag en soms te zwak klonk.
[884] Burney 1775^2, 225.

Op het bovenwerk, niet langer het domein van wijde fluiten en tongwerken, stonden: Prestant, Octaaf, Superoctaaf, Scherp en Sexquialter. De Sexquialter op het bovenwerk was doorlopend en leverde samen met de Scherp een tintelend plenum op. Deze disponering van prestanten op het bovenwerk kwam niet zomaar uit de lucht vallen. Op de bovenwerken van de Sint-Jan te Den Bosch (1632) en de Pieterskerk te Leiden (1641) hadden de Van Hagerbeers Prestant, Octaaf, Superoctaaf, Tertiaan en Sexquialter gedisponeerd. In het Alkmaarse bovenwerk (1645) stonden volgens het oorspronkelijke plan: Prestant, Octaaf, Superoctaaf, Quintprestant $1^1/_3$', Sexquialter en Scherp. De Scherp kwam later te vervallen; de Quintprestant werd een Tertiaan. In de Nieuwe Kerk te Delft (1636) leverde Jan Morleth Prestant, Octaaf, Superoctaaf en Sexquialter. In het orgel van de Rotterdamse Laurenskerk (1639) nam Hans Goldfusz op: Octaaf, Superoctaaf, Sexquialter en Scherp.
Opvallend in het Nieuwe Kerksorgel zijn de zware bezettingen van de Mixturen en de Sexquialters. In de negentiende eeuw roemde orgelmaker G. Nijhoff 'de schoone spitsheid' van de Mixturen en de Scherpen.[885] In Groningen had Jacobus al een Sexquialter geplaatst die II-III sterk was.[886] In Amsterdam had deze stem op het bovenwerk de ongebruikelijk zware bezetting van II-VI.[887] Vooral in de discant leverde dat een grote intensiteit en kracht op. Tijdens de recente restauratie bleek uit de uitgepropte gaten dat er slechts verdubbelingen van kwint- en tertskoor waren ($2^2/_3$' en $1^3/_5$'). De intensiteit en de kracht namen naar boven stevig toe. De samenstelling zal als volgt zijn geweest:

C	f^1	f^2
$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$
$1^3/_5$	$2^2/_3$	$2^2/_3$
	$1^3/_5$	$2^2/_3$
	$1^3/_5$	$1^3/_5$
	$1^3/_5$	
		$1^3/_5$

De Sexquialter van het rugwerk was nog steviger van samenstelling. Hoewel het register op de laagste tonen slechts twee sterk was breidt het zich in de hoogte tot en met X sterk uit. De tonen waarop er koren bij kwamen waren f^0, c^1, f^1, a^1, c^2, f^2, a^2. Bij de restauratie is door Marcussen een samenstelling toegepast waarbij steeds bij een oneven aantal pijpen voor een tertspijp werd geplaatst. De versmelting is zo groot dat deze opbouw niet tot onbalans in de klank leidt.

C	f^0	c^1	f^1	a^1	c^2	f^2	a^2
$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$
$1^3/_5$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$
	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$2^2/_3$	$2^2/_3$	$2^2/_3$
	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$2^2/_3$
		$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$
			$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$
					$1^3/_5$	$1^3/_5$	$1^3/_5$
						$1^3/_5$	$1^3/_5$

Praetorius benadrukte dat de Mixturen waren bedoeld om een orgel zijn volle geluid te geven.[888] Hij beschreef in de eerste plaats een *Grosse Mixtur* die in zijn tijd konden oplopen tot X, XII of zelfs tot XX sterk, waarbij de grootste pijp een viervoet kon zijn. Meestal echter ging het om een bezetting van IV tot IX sterk per toets, waarbij de grootste pijp een 2' of 1' was. Daarnaast was de kleine Mixtuur of – zoals die volgens Praetorius in de Nederlanden werd genoemd – Scherp met meestal een III of IV sterke bezetting. Alle Mixturen en Scherpen van het Nieuwe Kerksorgel zijn in die zin Mixturen. De originele samenstellingen van al deze registers, is onbekend. Wel weten we op welke toetsen het aantal koren toenam en soms is ook het laagste koor bekend. Het lijkt erop

[885] GAA, Arch. Nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, rapport, ongedateerd, maar uit 1835.
[886] In het Duyschotorgel van de Westerkerk en van de Oude Lutherse Kerk te Amsterdam waren de Sexquialters II -IV sterk doorlopend. GAA, Arch. nr. 378 Bouwcommissie, inv. nr. 1 en Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 97, ingekomen en uitgegane stukken.
[887] Edskes 1975 (rapport), 9. Alleen het kwintkoor van de Sexquialter was behouden gebleven.
[888] Praetorius 1619 II, 130-131.

dat Van Hagerbeer bij zijn vulstemmen nog altijd de grens van $^{1}/_{8}$' of $^{1}/_{12}$' in acht nam.[889] Dat wil zeggen dat de toonhoogten binnen de gehoorsgrens vallen. We geven hier de samenstellingen zoals Marcussen die in 1981 heeft opgeleverd. De Mixtuur van het hoofdwerk was volgens Gerardus Nijhoff VI-VIII sterk.[890] Bij Marcussen kreeg deze stem de volgende samenstelling:

C	c^0	c^1	f^1	c^2	c^3
2	$2^{2}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$
2	2	4	4	$5^{1}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$
$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	4	4	4
$1^{1}/_{3}$	$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	4	4
1	$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$
1	1	$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$
	1	$1^{1}/_{3}$	2	2	2
				2	2

De Scherp van het hoofdwerk was bij Van Hagerbeer VI-VIII sterk. Na de restauratie door Marcussen had het register de volgende samenstelling. De hoogste toon was een $^{1}/_{12}$'. Omdat de terts ontbreekt, was deze samenstelling zeker niet de originele.

C	c^0	c^1	f^1	c^2	c^3
$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	4	4	4
1	$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	4	4
$^{2}/_{3}$	1	2	2	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$
$^{2}/_{3}$	1	$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$
½	$^{2}/_{3}$	$1^{1}/_{3}$	$1^{1}/_{3}$	2	2
½	$^{2}/_{3}$	1	$1^{1}/_{3}$	2	2
		1	1	$1^{1}/_{3}$	$1^{1}/_{3}$
			1	$1^{1}/_{3}$	$1^{1}/_{3}$

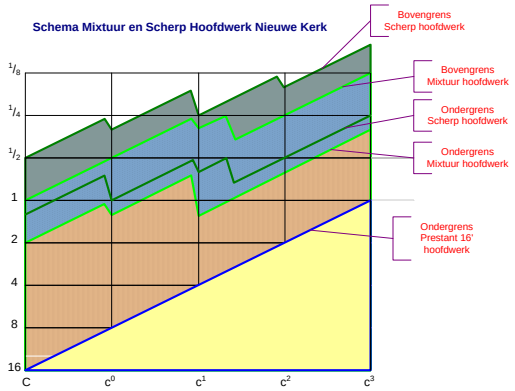


Fig.2.98. Schema van het klankbereik van het hoofdwerk van de Nieuwe Kerk te Amsterdam, na oplevering door Marcussen & Søn uit Åbenrå.

Waren de Mixtuur en de Scherp van het hoofdwerk al stevig bezet, bij die van het rugwerk was dat nog sterker het geval. Trok men de vier registers (buiten de grondstemmen) samen, dan spraken op de hoogste toon 38 pijpen tegelijk aan. Kwam daar nog de Sexquialter bij dan waren het 48 pijpen! Een dergelijke zware bezetting was mogelijk omdat er springlades waren, wat het windverlies tot een minimum beperkte. De Mixtuur van het rugwerk was VI-X sterk en kreeg bij Marcussen de volgende samenstelling:

C	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	a^2
$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	4	$5^{1}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$	$5^{1}/_{3}$
$1^{1}/_{3}$	2	2	$2^{2}/_{3}$	4	4	4	$5^{1}/_{3}$
1	$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$	4	4
1	$1^{1}/_{3}$	$1^{1}/_{3}$	2	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$	4
$^{2}/_{3}$	1	$1^{1}/_{3}$	2	2	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$	$2^{2}/_{3}$
$^{2}/_{3}$	1	1	$1^{1}/_{3}$	2	2	$2^{2}/_{3}$	$2/_{3}$
	1	$1^{1}/_{3}$	2	2	2	$2/_{3}$	
				2	2	2	
					2	2	

2

[889] Van de Linde 1999, 205. In het Utrechtse Domorgel repeteerde het hoogste koor van de vulstemmen steeds als de grens van $^{1}/_{12}$'(=g^5) bereikt werd. Galtus van Hagerbeer heeft deze grens niet verlaagd. Het eveneens boven $^{1}/_{8}$' uitstijgende repetitiepunt van de Tertsen van het bovenwerk en rugwerk te Alkmaar en hun bovengrens van fis^5 op de toets d^3, maakt aannemelijk dat Germer en Jacobus van Hagerbeer deze bovengrens ook bij hun nieuwe vulstemmen aanhielden.

[890] GAA, Arch. Nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, ongedateerd rapport, maar uit 1835.

De Scherp van het rugwerk, VIII-XII sterk, kreeg bij Marcussen de volgende samenstelling die ook niet origineel was omdat een terts ontbreekt:

C	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2
1	$1^1/_3$	2	$2^2/_3$	$2^2/_3$	4	4
1	$1^1/_3$	$1^1/_3$	2	$2^2/_3$	$2^2/_3$	4
$^2/_3$	1	$1^1/_3$	2	2	$2^2/_3$	$2^2/_3$
$^2/_3$	1	1	$1^1/_3$	2	$2^2/_3$	$2^2/_3$
½	$^2/_3$	1	$1^1/_3$	$1^1/_3$	2	$2^2/_3$
½	$^2/_3$	$^2/_3$	$1^1/_3$	$1^1/_3$	2	2
½	$^2/_3$	$^2/_3$	1	$1^1/_3$	2	2
½	$^2/_3$	$^2/_3$	1	1	$1^1/_3$	2
	$^2/_3$	1	1	$1^1/_3$	$1^1/_3$	
		1	1	$1^1/_3$	$1^1/_3$	
			1	$1^1/_3$	$1^1/_3$	
					$1^1/_3$	

De Scherp van het bovenwerk is III-IV sterk en repeteerde op cs^0 en c^2:[891]

C	cis^0	c^2
$1^1/_3$	2	$2^2/_3$
1	$1^1/_3$	$2^2/_3$
$^2/_3$	1	2
	$^2/_3$	2
$^2/_3$	$1^1/_3$	
	$1^1/_3$	

Bij de pedaalmixtuur – VI-VII sterk – was het laagste koor op viervoet. Ervan uitgaande dat het pedaal dezelfde klanken had als het hoofdwerk zou hier oorspronkelijk evenals bij het hoofdwerk een tweevoets koor hebben gestaan. Wel waren de mensuren wijder en was er in het grote octaaf één koor minder, zodat het register anders klonk. Bij Marcussen kreeg het register de volgende samenstelling, waarbij in het grote octaaf voor een VII sterke bezetting is gekozen. In het laagste octaaf is er een ½' die na c^0 overgaat in een kwintkoor.

C	4	$2^2/_3$	2	$1^1/_3$	1	$^2/_3$	½
c^0	4	$2^2/_3$	2	$1^1/_3$	1	$^2/_3$	$^2/_3$

De Cornet op het rugwerk was een tussenvorm van Sexquialter en Scherp.[892] Later werd in Holland de Cornet in fluitenmensuur populair, maar déze was gebaseerd op een prestantklank. Christian Vater beschreef de Cornet van het orgel in de Westerkerk, die gelijkenis zal hebben vertoond met die van het Nieuwe Kerksorgel: 'Cornet V a VI fach ist ein Register so in Holland gebreuchlich und nicht uneben ist, die größte Pfeife ist Quintaden mensur gedeckt, die übrig principal mensur'.[893] Het register bezat een kwintkoor en een tertskoor. Naar de discant werd de sterkte nog groter, omdat het tertskoor was verdubbeld.

c^1	8	8	$5^1/_3$	4	$3^1/_5$	
c^2	8	8	$5^1/_3$	4	$3^1/_5$	$3^1/_5$

Het lijkt erop dat men met het plaatsen van dit register een imitatie wenste van het gelijknamige blaasinstrument. In het *Dresdener Handschrift* staat bij de Cornet van het Silbermannorgel in de S. Sophien Kirche te Dresden vermeld: 'die Cornetti, ist eine tieffe ohne repetirnde contunuirte Mixtur, aber in der intonation also disponirt, daß diese Stimme allerdings den Blaßenden Instrumenten Zincken, Ital: Cornetto benandt, im Sono nachahmet'.[894] Doordat het geen tongwerk was, had men minder last van stemmingsproblemen.
Was dit register verwant aan het gelijknamige register in de Rotterdamse Laurenskerk dat IV-VI sterk was? De Cornet discant had een lange geschiedenis, vooral in de Zuidelijke Nederlanden en in Frankrijk. Al in 1566 kwam op het hoofdwerk van het grote orgel van de Onze Lieve Vrouwenkerk te Antwerpen een Cornet voor met een onbekende samenstelling.[895]

---

[891] Edskes 1975 (rapport), 10. Marcussen leverde de Scherp op met vanaf c^1 een samenstelling: 2 $1^1/_3$ $1^1/_3$ 1 1
[892] GAA, Arch. nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, rapport, 8 juni 1837. Volgens de firma Bätz (1837) moest de Cornet V disc worden verbeterd 'door er andere pijpen van wijdere mensuur in te brengen, dewijl de tegenwoordig daartoe gebruikte zijnde pijpen octaafpijpen zijn en alzoo geen cornettentoon kunnen opleveren'.
[893] Pape 2001, 72.
[894] Smets 1931, 36.
[895] Persoons 1981, 36.

12.6.2. Fluiten

De Fluiten waren in de Nederlandse orgelbouw langzamerhand niet meer zo belangrijk dat men streefde naar een volledige opbouw in voethoogten zoals in de zestiende eeuw gebruikelijk was. Op het bovenwerk van het Nieuwe Kerksorgel plaatste Van Hagerbeer als fluitregisters Quintadeen 8', Nasard $2^2/_3$' en Sifflet 1' en op het rugwerk: Fluit 4', Open Fluit 2' en Nazat 1½'. Opvallend is dat elke voethoogte was vertegenwoordigd, maar dan wel verdeeld over het boven- en het rugwerk. Ieder werk had een Quintadeen: op het hoofdwerk een 16' en op boven- en rugwerk een 8-voet. Die van het bovenwerk kreeg beweegbare deksels en alle pijpen hadden zijbaarden.[896] De Nasard van het bovenwerk leek – gezien de plaats op de windlade – een $2^2/_3$' te zijn geweest, bij de restauratie ontdekte men echter op grond van sporen dat het tóch een Nasard 1½' was. Het register zal cilindrische pijpen hebben gehad, al kan het evenals de Nasard in de Leidse Pieterskerk licht conisch zijn geweest. De Sifflet, open en cilindrisch, had geen baarden. Op het rugwerk stonden de wijde open fluiten Fluit 4' en Fluit 2'.
De Baarpijp van het bovenwerk was een conische stem, in feite een Gemshoorn 8'. De pijpen C, D, E-fis^0 zijn van zijbaarden voorzien, terwijl de C, D, E, F, Fis en Bes zijn afgevoerd. Van Hagerbeer heeft het register in de A-Kerk te Groningen leren kennen, al heette het daar Baarfluit. Eerder hadden de gebroeders Arnold en Tobias Baders in Dronrijp (1652-1658) een orgel opgeleverd met een Baarpijp. Jaren daarvoor hadden de Baders deze stem ook al in het orgel van Paderborn gedisponeerd.[897] De naam lijkt van 'baren' of 'zuchten' te komen. Volgens Praetorius ging het om open pijpen die van onder tamelijk wijd waren, en van boven spits toelopen waardoor ze als het ware halfgedekt waren.[898] Dit register klonk als een hoorn, waaraan het zijn naam Gemshoorn dankte. De Duitse organoloog waardeerde de lieflijke en zoete klank. Ook werd het volgens hem wel Viola di Gamba genoemd 'weil sie solchem Instrument am Resonans sehr nachartet, wenn sie recht gemacht wird, intituliret werden. Die Niederländer nennen es auch Coppelfloiten'.
Nadat de Baarpijp in het Nieuwe Kerksorgel was geplaatst, begon deze stem een zegetocht. Johannes Duyschot zou de Baarpijp later in het bovenwerk van de Laurenskerk te Alkmaar en in het grote orgel van de Nieuwe Kerk te 's-Gravenhage (1702) toepassen. In de achttiende eeuw kwam de Baarpijp veelvuldig voor in combinatie met Quintadeen en Vox Humana, wat wel 'het Hollandse drietal' werd genoemd.

12.6.3. Tongwerken

Volgens Andreas Werckmeister (1705) waren orgelmakers in zijn tijd minder geneigd tot het maken van tongwerken. Het vervaardigen van de corpora vroeg veel nauwkeurigheid en was tijdrovend. Dit gold ook voor de Van Hagerbeers, want die plaatsten op hun grote orgels meestal niet meer dan enkele Trompetten, een Vox Humana of een kortbekerig tongwerk. Het Groningse orgel bezat meer variëteit, maar dat was een overgeleverde situatie. De door Van Hagerbeer toegevoegde tongwerken in het Nieuwe Kerksorgel mochten er zijn. Joachim Hess roemde de Vox Humana in zijn *Luister van het orgel*: 'myns wetens zyn 'er geene die tot nog toe de natuur zo naby komen als die in de nieuwe Kerk te Amsterdam, en teffens in 't orgel 't welk my is toevertrouwt [Sint-Jan te Gouda]'.[899] Bij een latere gelegenheid voegde hij hieraan toe dat hij de Amsterdamse Vox Humana in de discant 'onverbeterlyk' vond.[900]

---

[896] Den Hertog 1999, 49-52 en voetnoten 137 en 139. Bij de Van Hagerbeers was de Quintadeen niet weg te denken. In Alkmaar was die van het bovenwerk (vanaf c^0) waarschijnlijk in 1651 toegevoegd door Jacobus (in het rugwerk was al een Quintadeen). In Pieterskerk Leiden staat er zowel een op het bovenwerk als op het rugwerk.
[897] Edskes 1971, 105 en 1972, 60-62. In de Martinikerk te Groningen is op het bovenwerk een stem die Arp Schnitger in 1691 'baartpijpe' noemde, maar die verder altijd Holfluit 8' werd genoemd. Het register was conisch en zou in 1664 zijn geplaatst. De geschiedenis ervan is duister. De orgelmaker Lohmann schreef in 1816 dat hij acht jaren eerder een inscriptie 'Moorey' had zien staan 'hebbende deszelfs naam gevonden in eene der oude pijpen van Holfluit 8 voet'. Van deze pijpen is het gedeelte van g^0 tot en met c^3 bewaard gebleven. Die pijpen zijn conisch en vervaardigd uit metaal met een hoog loodgehalte en met bijzonder dikke pijpwanden. Edskes kon de maker niet traceren. Als het jaartal 1664 juist is, kwam Andreas de Mare in aanmerking. Die had echter bij de A-Kerk ontslag had gekregen. Zou hij dan de opdracht hebben gekregen nieuwe registers te plaatsen? Of heeft hij dit rond 1661 gedaan?
[898] Praetorius 1619 II, 133-135.
[899] Hess 1772, 19.
[900] Hess 1774, 7.

Volgens Werckmeister was er niets nieuws onder de zon, want in feite was de Vox Humana een Baarpijp of Kromhoorn.[901] Hij beschreef de vorm van de beker als een dubbele kegel op een cilinder; in het grote octaaf kwam daar eventueel nog een kleine cilindrische opzet bij. In de Nieuwe Kerk heeft het pijpwerk achthoekige eikenhouten stevels met kleine afzaten aan vier zijden, de lepels zijn van messing met smalle randen, die oorspronkelijk onbeleerd waren. De koppen waren van lood. De lepeleinden hebben aan de tongzijde een basishoek van ca. $^{3}/_{4}$ van 90^{0}. De tongen hebben afgeknipte hoeken en een taps verloop van ca. 10%.
De bouwwijze van deze Vox Humana was geregeld het referentiekader bij de bouw van andere orgels.[902] Bij de oplevering van het Hoornbeeckorgel in de Ronde Lutherse Kerk in 1717 gaven de keurmeesters kritiek op de Vox Humana, die het 'manlijcke geluijt' ontbeerde.[903] De orgelmaker diende het onderste octaaf te vernieuwen en de rest op te schuiven, ''t welck het geluijt een vierde swaerder sal maecken'. Hierna zou de klank voldoen omdat die nu 'ten vollen de aart en natuur geeft van een goede Vox Humana […] sij is tegenwoordigh van deselfde mensuur ende proportie als de bovengenoemde [Nieuwe Kerk en Laurenskerk te Alkmaar]'. Toch werd enkele jaren later nog een verandering aangebracht door aan de bovenkant klepjes te maken. In 1721 vertelden de keurmeesters over het werk van Christian Müller: 'aengaende de vox humanie, heeft den Mr. orgelmaker over ijder pijp een loode cap ofte dexel gemaeckt ende overt geheel werck een hboute cas'.[904] Hieruit kunnen we opmaken dat zulke deksels er in de Nieuwe Kerk eerst niet waren.[905] In 1726 disponeerde Christian Vater in het orgel van de Westerkerk te Amsterdam een Vox Humana, die een kopie diende te zijn van die van de Nieuwe Kerk, zowel qua factuur als wat betreft de klank.[906]
In de zeventiende eeuw voelden velen zich door dit register gefascineerd, zoals de Harderwijker burgemeester Ernesto Brinck (rond 1630):

> Men heeft hedensdaechs oock an de orgels gepractiseert een nieuw register van eenige pijpen, 't welck men noemt Vox Humana, luydende anders niet alsof een mensch daeronder songe, die als men speelt met het gehele register, soo luyt het eveneens, alsof men een musyckstucke songe met verscheide stemmen; is nu onlangs t'Amersfoort int werck gestelt door eenen orgelmaker Galtis genoemt die het orgelmaken van sichselven geleert heeft.

In de renaissance werd de *Vox Humana* als een door God geschapen evenbeeld van de *Vox Dei* gezien. Het hoogste doel van de lagere organen was zo dicht mogelijk bij de menselijke stem aan te sluiten om zo goddelijke volkomenheid te bereiken.[907] Quirinius van Blankenburg beweerde dat het register zo 'eigentlyk' was, dat men weddenschappen afsloot of er op zijn orgel werd gezongen of niet.[908] Niet iedereen was even enthousiast over de klank.[909] In de vroege achttiende eeuw verwees Zacharias Uffenbach naar Johann Joachim Becker die in zijn *Theoria & experientia de nova temporis dimetiendi rationae &c. Physicae suae subterr. Subjecta* beweerde dat het onmogelijk is om de mensenstem door kunst te imiteren. Uffenbach vond de Vox Humana van de Amsterdamse Westerkerk onduidelijk; het leek eerder of een hele gemeente zong, waarbij de

---

[901] Werckmeister 1705, 20-21. 'Dergleichen findet sich in Syntagmate Praetorii Sciagraph, sub 38. noch unterschiedliche, wovon man ietzo wenig weiß. In diesem Buch ist auch die so genandte Niederländische Vox humana zu finden, sub Numero 17. 18. 19.'
[902] Van Biezen 1995, 562-563 en Vente 1971, 61. In Zwolle maakten de keurmeesters (Evert Havercamp, Nicolaas Woordhouder en Aeneas Veldcamps) in 1721 bezwaar tegen de Vox Humana van het Schnitgerorgel omdat die in de hogere ligging te 'trompettigh' sprak. Daarom adviseerde men het geheel een octaaf op te schuiven. Ook vond men dat er een Baarpijp en een Quintadeen dienden te zijn voor een goed effect.
[903] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 1238, 161-165, 14 november 1719.
[904] GAA, Arch. nr. 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 1238, 171-174, ongedateerd. Müller had ook nog nieuwe 'montstucken in ijder pijp gemaeckt op dat sij te williger en beter soude aenspreken gelijc sij nu tegenwoordigh doen tot volle genoegen.'
[905] Van Heurn 1804-1805 III, 226, Van Heurn schreef in 1804: 'Één ding behoord tot haare vereischten, naamentlyk, dat zy gedeeltelijk gedekt moet zijn; deze dekking veroorzaakt dat geluid, het welk haar, vooral in de Bas, zo eigen is, even als of iemand dóór den neus sprak'.
[906] GAA, Arch. nr. 378 Westerkerk, inv. nr. 1, resolutieboek. In Unnerbäck 1997, 53 en 193 staat vermeld dat in 1722 in Amsterdam een Vox Humana werd gekocht voor het orgel in de Duitse Kerk te Stockholm. Dit gegeven kreeg ik aangereikt door Victor Timmer te Leek.
[907] Köhler 1987, 59 en 247.
[908] Van Blankenburg 1739, 147.
[909] Burney 1991, 259. Van Nieuwkoop 1988, 638-639. Charles Burney vond de Vox Humana van het Müllerorgel in de Haarlemse Sint-Bavo nauwelijks overeenkomen met de menselijke stem. Op zijn best hoorde hij de krijsende stem van een negentigjarig besje en in de lagere regionen het geluid van een boerenjongen die op een kam speelde. Een jaar eerder schreef H. Peckham: 'the most wonderful is the Vox humana, so exactly imitative of the human voice, both in the base, tenor, and treble, that it was some time before I could persuade myself that I was not imposed on by real voices'.

nasaal zingende vrouwen overheersten. Hij hoorde er geen geoefende musicus of castraat in.[910] Huygens sprak in zijn *Orgelgebruyck* cynisch van 'het zeldsame register van de menschenstemme, die bij onse tijden daerin is gebracht tot verwonderinghe ende voldoeninghe van vele'.[911] Hij lijkt vooral te willen benadrukken dat anderen er zich over verwonderden.
Deze uitweiding over de Vox Humana zou bijna doen vergeten dat er ook nog een Trompet door Van Hagerbeer was geplaatst. Dit register had eikenhouten stevels, gemaakt uit massieve stukken hout, achthoekig van vorm, waarin de gaten voor de koppen waren geboord. De koppen van het grootoctaaf waren van perenhout, de rest was van metaal met hoog loodgehalte. Ook de bekers waren van lood. Voor de lepels en tongen is messing gebruikt. De lepels hadden relatief smalle onbeleerde randen met aan de einden een afschuining. De basishoek aan de tongzijde bedraagt ca. $67½^0$. De tongen verlopen naar boven taps ca. 10 % met de basishoek aan de tongzijde die ongeveer driekwart was van 90^0. De zogeheten *Luftton* van de bekers beweegt zich ruim een kleine terts boven de door de toets aangegeven hoogte.

2.12.7. Mensurering

Joachim Hess roemde het 'zilverachtig' geluid van het Nieuwe Kerksorgel.[912] Dat kan kloppen, want het pijpwerk bezat relatief enge mensuren. Toch waren de Van Hagerbeers gewend andere mensuren toe te passen dan Schonat. Jacobus had zich in de Nieuwe Kerk echter (gedeeltelijk) aan te passen. Wel kon hij eventueel registers opschuiven voor een wijdere mensuur. Dat lijkt echter alleen bij de hoofdwerkprestant in het grote octaaf te zijn gebeurd. Voor de meervoudige bezetting maakte Van Hagerbeer veel nieuwe pijpen. Meestal waren ze een halve toon wijder of was de labiumbreedte afwijkend.

2.12.7.1. Prestanten

Bij de prestantpijpen van Van Hagerbeer was de labiumbreedte in de bas ongeveer 1:4 van de plaatbreedte, in de richting van de discant verlopend naar 1:4,2. Voor de Prestant 8' van het bovenwerk nam Van Hagerbeer pijpen in het front zonder zich druk te maken over een precies mensuurverloop. Kennelijk wilde hij zoveel mogelijk pijpwerk van Schonat benutten. Ook keek hij niet zo streng naar het materiaal, want zijn eigen pijpen hadden een ander alliage dan die van Schonat. De labiëring van de Octaaf 2' in het bovenwerk was eng (van 1:4,3 tot 1:4,6). Bij de Octaaf 4' van het bovenwerk is dat 1:4.

Tabel 2.49. Wijdtemensuren van de prestanten van het bovenwerk in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Van Hagerbeer.

Toets	**C**	**F**	**c^0**	**f^0**	**c^1**	**f^1**	**c^2**	**f^2**	**c^3**
Prestant 8 bovenwerk							27.9	22,9	[17,2]
Octaaf 4' bovenwerk	79,4	64,2	46,7	37,6	28,2	23,1	17,3		
Octaaf 2' bovenwerk	46	37,2	27,8	23,1	17,3	14,6	11	8,7	
Superoctaaf 2' rugwerk	46,7	38,1	27,6	22,7	17,2	14,3	[11]	8,9	
		F	**B**	**f^0**	**b^0**	**f^1**	**b^1**	**f^2**	**b^2**
Sexquialter $2^2/_3$' bovenwerk		45,6	37,2	27,6	23	16,5	13,7	10,7	
Sexquialter $2^2/_3$' rugwerk		46,8	37	27,8	22,8	17,2	13,7	10,6	8,5
		Gs	**cs^0**	**gs^0**	**cs^1**	**gs^1**	**cs^2**		
Sexquialter $1^3/_5$' rugwerk		27,8	22,9	17,1	13,9	10,4	9,2		

De wijdtematen werden door Van Hagerbeer voor alle prestantregisters op één mensuurlijn uitgezet. Die constructie werd door zijn vader en broer ook al toegepast voor alle prestanten.

[910] Uffenbach 1753-1754, 764.
[911] Huygens 1641, 46. In Van Nieuwkoop 1988, 99 is het citaat van Huygens vermeld, maar nu juist zonder het laatste deel van de zin, zodat het cynische karakter van de uitspraak niet naar voren komt.
[912] Hess 1774, 7.

Alleen moet worden beseft dat dit orgel een hele toon hoger stond. En dus had de c^1 in het grote orgel van de Pieterskerk te Leiden de zelfde maten als de d^1 in Amsterdam.
In de grafiek zijn de mensuren van de bovenwerkprestanten van Van Hagerbeer uitgezet. Ook hier is de spreiding van de waarden zo groot dat valt te vermoeden dat er pijpen uit verschillende koren zijn toegepast. De Prestant 8' is tamelijk aan de wijde kant. Dat lijkt voor de meeste registers zo te blijven ook in de hoogte. In de bovenste octaven zijn de registers nog wat wijder.

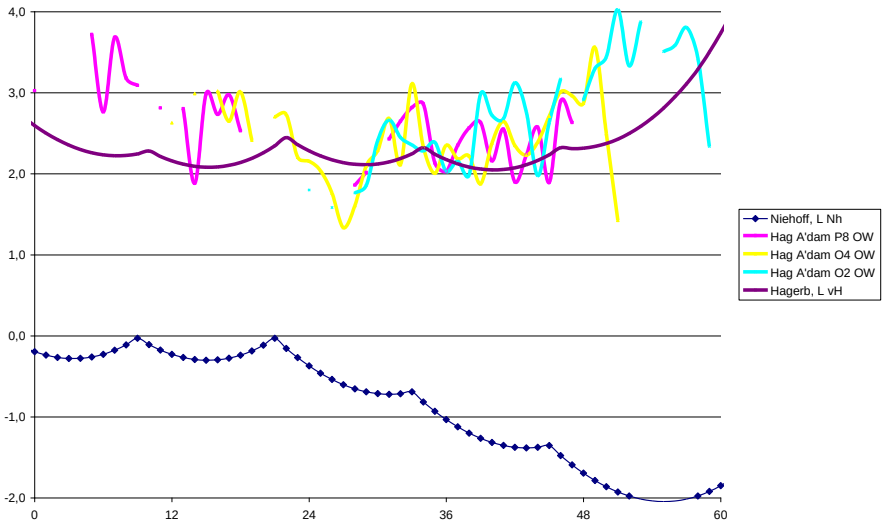


Fig.2.99. Mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de prestanten in het bovenwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam vergeleken met een 5:3 constructie (x-as) . Op de x-as geven de nummers de toonnummers aan beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

De Octaaf 2' van het bovenwerk en die van het rugwerk slingeren beide om de lijn van de Leidse Van Hagerbeer heen. Ook hier zien we weer de grote spreiding van de waarden. Mogelijk was de Octaaf van het bovenwerk iets wijder dan die van het rugwerk.

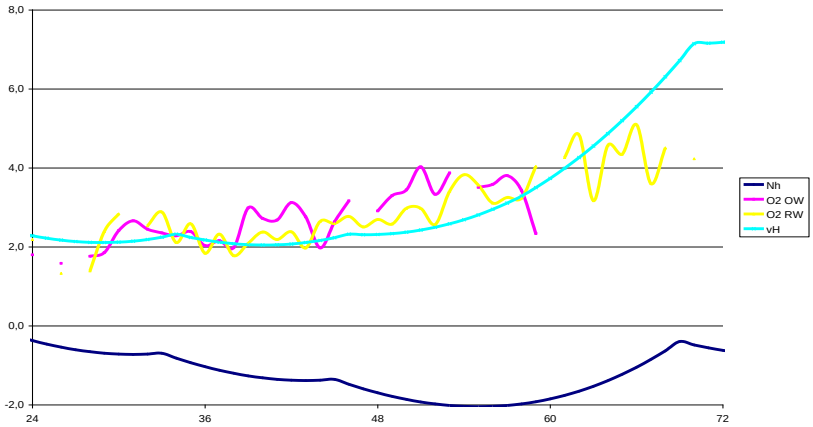


Fig.2.100. Mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de Octaaf 2' in het bovenwerk en in het rugwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam vergeleken met een 5:3 constructie (x-as) . Op de x-as geven de nummers de toonnummers aan beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

2.12.7.2. Fluiten en conische registers

Vier registers zijn door Van Hagerbeer uitgevoerd als open fluiten: op het rugwerk een vier-, twee- en $2^2/_3$ voet en op het bovenwerk een Sifflet. In principe zijn deze stemmen uit dezelfde mensuurlijn gemensureerd. Vergeleken met de Open Fluiten uit de zestiende eeuw waren deze registers veel enger. De mensuren van de Sifflet zijn omstreeks een kwint wijder dan de overeenkomstige prestantregisters. De labiëring beweegt zich rond 1:4,6. De Fluit 4' en de Fluit 2' hadden smalle labia (tussen 1:4,3 en 1:4,8).

Tabel 2.50. Wijdtemensuren van de fluiten van Van Hagerbeer in het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

Toonhoogte	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Open fluit 4' rugwerk	115	90,8	66,1	51,3	39,2	31,2	23,8	19,3	[15,5]
Openfluit 2' rugwerk		51,5	36,7	30,3	23	[19,3]	15		
Sifflet 1' bovenwerk	37,3	30,3	23	19,5	14,9	[12,5]	[10,5]		
	C	F	B	f^0	b^0	f^1	b^1	f^2	b^2
Quintfluit $2^2/_3$'rugw	80,6	63,6	53,6	36,8	29,7	[23]	19,2	[15]	[12,5]

Bij de Baarpijp 8' van het bovenwerk schommelen de verhoudingen tussen de boven- en onderdiameter tussen de 3:5 en de 2:3. De verhouding van labiumbreedte ten opzichte van de diameter verloopt van 1:4 in de laagte en in de hoogte enigszins smaller gelabieerd (tot 2:9). Bij de Gemshoorn van het Baderorgel in Zutphen (1639) is het conische verloop in de bas ongeveer 2:5 en dat neemt naar boven toe tot 2:3. Het labium is tamelijk smal, want de verhouding ten opzichte van de diameter is 1:4,5 ofwel 2:9.[913] De Baarpijp van de gebroeders Baders in het orgel te Dronrijp (1652-'57) is veel enger dan die van de Nieuwe Kerk.[914]
De Baarpijpen van Duyschot in Alkmaar en 's-Gravenhage waren enger gemensureerd dan die in Amsterdam.[915] Dat blijkt nog sterker het geval als we verdisconteren dat het orgel in Alkmaar in de C(-½)-stemming stond en in 's-Gravenhage in de c(0)-stemming. De Alkmaarse Baarpijp is nogal eng gelabieerd. De labiumbreedte is meestal $^1/_5$ van de omtrek, terwijl die bij de Haagse Baarpijp ¼ is.

Tabel 2.51. Wijdtemensuren van de Baarpijp in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Van Hagerbeer, vergeleken met die van Bader (Dronrijp, 1652-'57), en Duyschot (Alkmaar, 1684-'85).

Toonhoogte	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Baarpijp 8' bovenwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Van Hagerbeer)									
Onder	184,6	153,9	112,4	90,8	64,8	52,2	38	29,5	23,5
Boven	118,7	90,7	72,7	57,2	38,8	34,1	25,3	20	15,3
Percentage verloop b/o	64%	59%	65%	63%	60%	65%	67%	68%	65%
Baarpijp 8' Dronrijp (Gebr. Bader, 1652-'57)									
Onder			90	80,4	64,9	53,54	41,09	33,24	26,24
Boven			44,25	42,6	31,9	29,6	23,57	18,87	15,62
Percentage verloop b/o			49%	53%	49%	55%	57%	57%	60%
Baarpijp 8' Alkmaar (Duyschot, 1684-'85)									
Onder	174,4	134	100,5	78,7	58,5	47,8	[36]	29,3	21,3
Boven	123,3	91,4	67,5	53,6	41,1	33,3		22,6	17,7
Percentage verloop b/o	71%	68%	67%	68%	70%	70%		77%	83%
Baarpijp 8' 's-Gravenhage (Duyschot, 1700-'02)									
Onder	171,2	[138]	100,5	78,1	58	45,4	34,7	28,8	21,7
Boven	95,5	[83]	55,8	47,9	36,9	29,5	23,7	20,5	15,2
Percentage verloop b/o	56%	60%	56%	61%	64%	65%	68%	71%	70%

Bij de Quintadeen van het bovenwerk verloopt de progressie via het schema 5:3. De labiumbreedte beweegt zich van 1:4,2 naar 1:4. De mensuren van deze Quintadeen zijn wijder dan die van het rugwerk. De C's verschillen 5,5 HT, naarmate het hoger komt loopt dit geleidelijk terug tot 2 HT. Vergelijking met Quintadenen van andere orgelmakers maakt duidelijk dat Germer van Hagerbeer in de Laurenskerk te Alkmaar (1646) nog wijdere Quintadenen maakte. De Quintadeen van het bovenwerk was daar wijder dan die van het rugwerk. Ook in de Pieterskerk te Leiden (1646) is de Quintadeen van het bovenwerk wijder.

[913] Van Straten 1997, 185 en 234.
[914] De mensuurgegevens van de Baarpijp in Dronrijp zijn ter beschikking gesteld door Jan Jongepier te Leeuwarden.
[915] Mensuurgegevens van Alkmaar en 's-Gravenhage zijn beschikbaar gesteld door Jan van Biezen te Wassenaar.

Tabel 2.52. Wijdtemensuren van de Quintadenen in het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam van Van Hagerbeer en van Schonat vergeleken met de Quintadenen uit het orgel in de Nieuwe Kerk te 's-Gravenhage (1700-'02) en de Bovenkerk te Kampen (1629)[916].

Toonhoogte	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Quintadeen 8' bovenwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Van Hagerbeer)									
	108,9	87,9	63,5	51	37,1	[30]	[23]	[19,3]	14,9
Quintadeen 8' rugwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Schonat)									
	85,6	70,8	52,6	43,5	32,8	27,7	21,0	17,5	13,0
Quintadeen 8' bovenwerk en rugwerk Nieuwe Kerk te 's-Gravenhage (Duyschot, 1700-'02) c(0)									
	109,6	89,6	67,2	56,1	42,2	34,7	24,7	20,7	15
Quintadeen 8' rugwerk Bovenkerk Kampen (Morleth, 1629)									

Vergelijkt men de diameters met de 5:3 constructie dan blijkt dat ze – zeker in de bas – tamelijk wijd zijn. Dit wordt gaandeweg enger al zitten er bovenin weer relatief wijde pijpen. Ten opzichte van de Quintadeen bij Niehoff is dit met name in het lagere gebied een tamelijk wijd exemplaar.

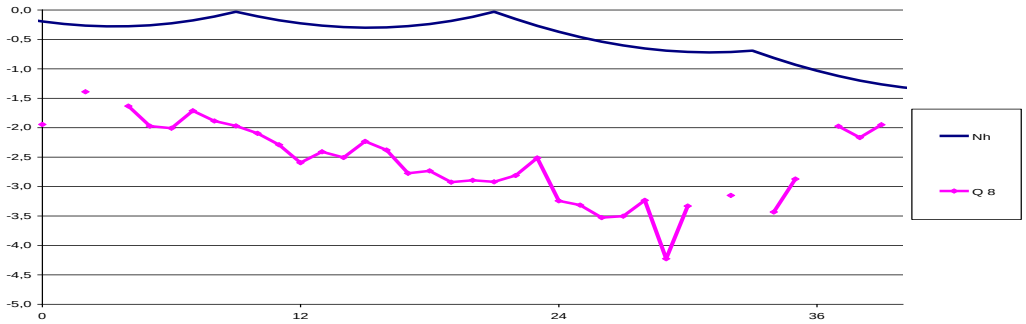


Fig.2.101. Mensuurlijnen van Niehoffs prestanten en van de Quintadeen 8' in het bovenwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam vergeleken met een 5:3 constructie (x-as). Op de x-as geven de nummers de toonnummers aan beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

In figuur 102 zijn de mensuren van de Fluiten van Van Hagerbeer afgezet tegen de 5:3 constructielijn. Omdat de waarden nogal slingeren is het niet gemakkelijk om systematiek te ontdekken. Wel lijkt het er op dat de lijnen oorspronkelijk dicht bij elkaar hebben gelegen. In de lage ligging is de Baarpijp nogal wijd, maar in het eengestreepte octaaf komt de lijn in de buurt van de Fluiten.

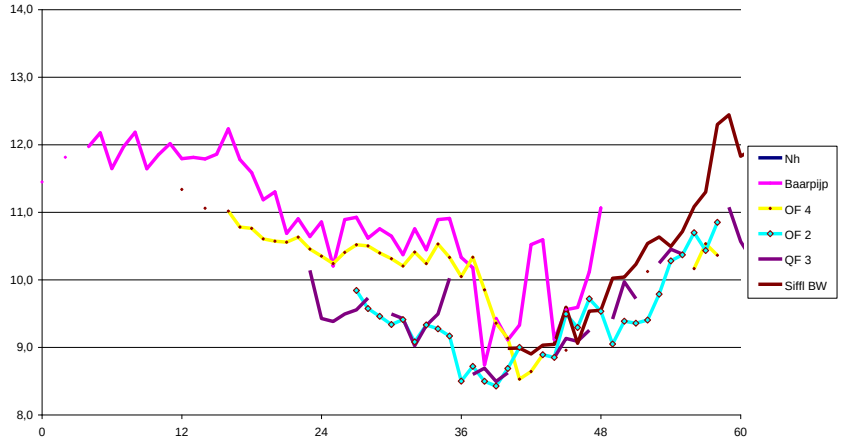


Fig.2.102. Mensuurlijnen van de fluiten en de Baarpijp (onderdiameter) in het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam vergeleken met een 5:3 constructie (x-as). Op de x-as geven de nummers de toonnummers aan beginnend op C 8' (0). Op de y-as zijn de verschillen in halve tonen uitgezet (HT).

[916] De mensuurgegevens van Kampen zijn beschikbaar gesteld door A.J. van der Kleij te Emmen en die van 's-Gravenhage door Jan van Biezen te Wassenaar.

2.12.7.3. Tongwerken

De Trompetten van rugwerk en het bovenwerk waren volgens orgelmaker G. Nijhoff (1835) in de bas sterk, in het middenregister zwak en boven zwak en zelfs stomp.[917] Dat stemt overeen met wat we zien aan de maten van deze registers. Van de rugwerktrompet ontbreekt de discant grotendeels, de bovenwerktrompet is nog grotendeel origineel. Koos van der Linde gaf als geometrische mensuurconstructie voor de Trompetbekers een lijn die bij c 4' en 2' een knik vertoont.[918] Daarbij waren de voor het afsnijden van de bekers gecorrigeerde diameters uitgezet tegen de theoretische lengte. Als men de verhouding tussen de octaven als 2:1 verhouding met additieconstante beschouwt, is de verhouding tussen de additieconstanten 7:6:5.

Tabel 2.53. Mensuren van de Trompet van Van Hagerbeer in het bovenwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Trompet bovenwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Van Hagerbeer)									
l.beker	1971	1456	1002,5	700,5	456	325,5	214	140,5	88,5
Ø beker.	131,1	115,9	96,4	84	74,4	61,6	56,5	55,1	51,2
Lengte keel	103,8	94	79,6	68,1	53	44,4	37,3	33,7	30,1
Breedte keel	18,4	16,7	13,5	12	9,6	7,9	7,5	7,4	6,8
Doorsnede keel	13,6	13	9,9	9	7,3	5,7	5,2	5,8	5

Bij de Vox Humana 8' van het bovenwerk zijn de bekers van het grote octaaf van korte bovencilinders voorzien, waarvan de hoogte bij C 30 mm is. Op alle bekers zijn klepjes aanwezig, waarvan Vlagsma dacht dat ze in de achttiende eeuw zijn aangebracht. Dat is vermoedelijk niet het geval; Edskes meldt althans dat de bovencilinders in 1840 grotendeels zijn vernieuwd.[919] Het verloop van de diameters is klein; het lijkt bijna alsof hier gekozen is voor een starre mensuur.

Tabel 2.54. Mensuren van de Vox Humana van Van Hagerbeer in het bovenwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam.

Toets	C	F	c^0	f^0	c^1	f^1	c^2	f^2	c^3
Vox Humana bovenwerk Nieuwe Kerk te Amsterdam (Van Hagerbeer)									
Ø beker.	55,4	56,4	54,9	51,5	51,1	51,8	47,1	47,4	44
Lengte keel	99,3	88,6	73,4	63,7	53,5	46,8	39	36,5	31
Breedte keel	18,1	16,1	13,9	11,9	9,4	7,4	7,6	7,5	6,5
Doorsnede keel	14,7	12,4	10,3	8,5	6,5	5,1	5,3	5,5	4,7

De organoloog Van Heurn verkondigde in 1804 de redenering: hoe wijder de keel, hoe wijder de opening en hoe wijder de breedte van de tong.[920] Zolang de dikte gelijk blijft, zal een bredere tong stijver zijn en dus een sterkere wind vereisen. Hoe breder de opening, hoe groter de inhoud van de keel 'en des te meer wind verzwelgd het zelve'. Hoe breder de tong, hoe stijver en hoe meer inhoud de keel heeft, des te sterker zal het tongwerk klinken. Omdat al te dunne tongen geen vast geluid geven, moet men de slapheid van de tong niet in de vermindering der dikte, maar in die der breedte vinden. Aangezien tongwerken in de laagte vaak sterk klinken kan men op die manier ook

[917] GAA, Arch. Nr. 378 Nieuwe Kerk, inv. nr. 182, rapport, ongedateerd, maar uit 1835. Edskes 1975 (Rahmenplan), 24. 'Bei der Vox Humana im Oberwerk ist darauf zu achten, dass der Grundton nicht zu leise wird. Die Zungenbiegung darf nicht zu weit nach unten verlegt werden.'
[918] Van de Linde 1999, 227.
[919] Vlagsma 1992, 269. Volgens Vlagsma zijn er slechts kleine afwijkingen tussen de mensuren van de Vox Humana in het orgel in de Nieuwe Kerk te Delft van Duyschot en die van de Nieuwe Kerk. De bekers van beide registers zijn wat betreft mensuur vrijwel gelijk. Edskes 1975 (rapport), 44. 'In het grootoctaaf is op de dubbele kegel nog een kleine cylindrische opzet. […] De bovencylinders zijn rond 1840 grotendeels vernieuwd.'
[920] Van Heurn 1804 III, 181.

de tongen op de hoogste tonen de normale breedte geven en die in de bas relatief smal maken. Twee tongen van gelijke lengte en breedte, maar van verschillende dikte leveren verschillende tonen op.[921] De dunste is de slapste en geeft dan ook een lagere toon 'omdat zij, naar evenredigheid van de dikte, langer is'.
De kelen van de Vox Humana en Trompet zijn nagenoeg even breed. Tussen de buitendiameter van de keel en de inwendige onderdiameter van de beker is er een mensuursprong. Uit dit alles blijkt een op de breedte gericht klankideaal. De tongen van de Trompet verlopen naar boven toe taps.[922] De tongdikte is in relatie met de open kelen aan de dunne kant.

2.12.8. Veranderde muziekpraktijk

In de loop van de zeventiende eeuw veranderde de muzikale smaak drastisch. Gaandeweg werd het strijkorkest uitgangspunt voor de muziekpraktijk, eventueel met toegevoegde blaasinstrumenten. Alle instrumenten dienden goed met elkaar te mengen. Een meervoudige bezetting met verschillende soorten instrumenten kwam in die tijd steeds meer voor. In de instrumentenbouw werd dan ook naar een klankbalans gestreefd waarbij de grondtonen in evenwicht waren met de boventonen, zodat het stemmenverloop doorzichtig bleef. De renaissance-instrumenten met hun kittelige boventoonopbouw begonnen uit de mode te raken. De weke dwarsfluit en blokfluit uit de renaissance werd omgevormd tot de heldere expressieve barokke 'flauto traverso', respectievelijk 'flauto dolce'.
Dat neemt niet weg dat ouderwets en nieuw naast elkaar bleven voorkomen. Bij het vredesspel *Triomfeerende Min* uit 1680 met muziek van Carolus Hacquart bliezen de muzikanten op schalmeien, trompetten en kromhoorns en wellicht ook op hobo's en een fagot. Ook werden er violen, altviolen en celli bespeeld.[923] In de *Harmonia Parnassia Sonatarum* van Hacquart uit 1686 is de kentering duidelijk merkbaar. In deze werken, bestemd voor strijkers met basso continuo, had de viool voor de bovenstemmen de voorkeur. Voor de middenstemmen werd nog de keuze tussen de altviool of altgamba gelaten; voor de bas werd de Viola di Gamba voorgeschreven en niet de violoncel. Hacquart richtte zich hier vooral op de huismuziek waar de gamba langer in gebruik bleef dan bij de vakmusici. Het zou tot na 1740 duren voordat de cello het basinstrument bij uitstek was.
Bij de orgels was de voorkeur voor labiale registers blijvend en dan in het bijzonder de prestanten, waarvan alle voethoogten (16', 8', 4', 3', 2') aanwezig waren. De fluiten werden steeds meer bijgoed. Helderheid en doorzichtigheid van klank bleven uitgangspunt. Daar kwam in het Nieuwe Kerksorgel monumentaliteit en kracht bij. Al klonken de bassen relatief zacht ten opzichte van de discant, ze gaven wel een duidelijke grondtoon. Dat bezorgde de orgelklank de doorzichtigheid die nodig was voor het polyfone lijnenspel. Tegelijk kon het monodische spel, waarbij een solostem werd begeleid door enkele zachtere stemmen, tot zijn recht komen. Het was de gewoonte aan het begin en eind van de bespelingen met het plenum of het volle werk te spelen en bij de andere stukken, de psalmverzen en de instrumentale vormen zoals canzone, allemande en gigue met de zachtere geluiden.[924]
Van Hagerbeers veranderingen mochten dan aanzienlijk zijn, het bleven uitbreidingen op de door Schonat gecreëerde mogelijkheden. Het pedaal bleef qua bezetting zelfs onveranderd. De 'wijde' fluiten kwamen echter in het rugwerk terecht. Het bovenwerk – dat paste in de Hollandse traditie – gaf de gelegenheid voor allerlei akoestische effecten, zoals het spelen van echo's. De afstand tot de luisteraar was groter dan bij de andere werken en dat was vooral voor de Vox Humana gewenst. In het orgel van de Ronde Lutherse Kerk stond dat register niet in het bovenwerk maar op het hoofdwerk. De keurmeesters gaven aan: 'maar datse soo soude klincken als inde nieuwe kerck alhier, ofte tot alkmaer, sulcks is onmogelijck door dien een vox humana seer hoogh moet staan en van verre gehoort worden, dat de situatie vande kerck en plaats niet toelaat'.[925]

---

[921] Van Heurn 1804 III, 205.
[922] Edskes 1975 (Rapport), 44. De tongdikte ligt bij de Trompet 8' van het bovenwerk tussen de 0,55 en de 0,16 mm, bij de Vox Humana tussen 0,53 en 0,20 mm. Uiteraard zijn veel tongen in de loop van de tijden vernieuwd. Men mag aannemen dat de sterkte bij vervanging niet veranderde. Van Heurn 1804-1805 III, 207.Volgens Van Heurn diende de Vox Humana slappere tongen te hebben, maar dat is in het orgel van de Nieuwe Kerk zeker niet zo geweest.
[923] Andriessen 1974, 146-148.
[924] Adlung 1768, 172.
[925] GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 1238, 161-165, 14 november 1719.

Was het Principaal in de zestiende eeuw de hoofdklank van het Hollandse orgel (zoals de naam al zegt), in de zeventiende eeuw veranderde dit. In Italië noemde men dit het *Ripieno*, in Frankrijk het *Plein Jeu* en in het Duitse spraakgebied *in organo pleno*. In Nederland ontstond geen nieuwe term. Men leunde wat dit betreft op de buitenlandse orgelbouw. Overziet men alle prestantstemmen, verdeeld over de verschillende werken, dan is duidelijk dat mede dankzij de manuaalkoppels een reusachtig scala plena mogelijk was.[926]

Tabel 2.55. Een overzicht van de prestanten in het grote orgel van de Nieuwe Kerk.

Hoofdwerk: Prestant 16', Octaaf 8', Octaaf 4', Quint 3', Mixtuur, Scherp
Bovenwerk: Prestant 8', Octaaf 4', Octaaf 2', Scherp, Sexquialter
Rugwerk: Prestant 8', Octaaf 4', Quartanus 3', Octaaf 2', Sexquialter, Mixtuur, Scherp
Pedaal: Prestant 16', Octaaf 8', Octaaf 4', Quint 3', Mixtuur

Bij een plenum konden ook nog de Trompetten en de Cornet worden bijgetrokken.[927] Slechts bij uitzondering zal men heel veel registers tegelijk hebben gebruikt, omdat de balgentreder zijn werk dan nauwelijks meer aankon vanwege de grote windvraag.
Gezien het veelvuldig disponeren van de prestanten op de orgels van Hans Schonat en van Jacobus van Hagerbeer moet het in hun tijd al gebruikelijk geweest zijn dat men tegelijkertijd meerdere prestantregisters trok, waaraan men eventueel een tongwerk, een Cornet of fluitregisters toevoegde. In 1736 schreef de Haagse organist Aeneas Veldcamps registratieaanwijzingen voor het pas gereedgekomen Moreau-orgel in Gouda.[928] Al zijn de ideeën niet automatisch toepasbaar op de zeventiende-eeuwse orgels, toch geven ze residuen van een oudere praktijk. Opvallend is dat Veldcamps bij grotere bezettingen steeds de belangrijkste prestanten van het hoofdwerk en het rugwerk combineerde – zonder Tertiaan, Sexquialter en de beide Scherpen – en wel op beide werken de Trompetten en de Cornet toevoegde.[929] Op het pedaal trok hij alle prestanten en tongwerken zonder Bazuin. Dat lijkt op een combinatie van het Franse *plein jeu* en *grand jeu*. Bij het spelen van een echo met plenumklank combineerde Veldcamps het plenum van de prestanten van het hoofd- en rugwerk met de Trompetten. Op het bovenwerk speelde hij de echo met de Baarpijp+Holpijp+Octaaf+Fluit+Gemshoorn.[930]
In de achttiende eeuw was in Duitsland (en in Nederland) een registratiepraktijk gemeengoed waarbij men verschillende klankkleuren mengde voor expressief spel. Ook de tongwerken hebben zelden alleen geklonken. Omdat ze in de discant minder krachtig waren, werden ze daar versterkt door toevoeging van labiaalregisters. Van Hagerbeer zorgde dan ook voor een assortiment aan fluitregisters, zoals de Fluit 4', de Fluit 2' van het rugwerk en de Sifflet van het bovenwerk die gunstige mengmogelijkheden gaven.
Het Nieuwe Kerksorgel werd aan het eind van de zeventiende eeuw en in de vroege achttiende eeuw gebruikt om instrumentale en vocale muziek te imiteren. Volgens de Engelse toerist John Percival (1718) was organist Jan Jacob de Graaf hierin een meester.[931]

> The organ in this church [Nieuwe Kerk], among variety of other stops, contains a vox humana which imitates perfectly well the tenor and bass of a man's voice, as likewise the sound of a bass viol and several other instruments of music, so that an artist such as the present organist [De Graaf] is, though blind, can alone entertain the hearers with a complete consort of vocal and instrumental music. I have met with many travelers who never heard it, which I much wonder at, being one of the greatest and most pleasing curiosities that offers itself abroad.

---

[926] Van Biezen 1995, 396-407. In de orgels van de Duyschotten kwam de Tertiaan niet voor. Als ze een bovenwerk bouwden was daarop geen volledig prestantenkoor, maar meestal Prestant, Octaaf en Sexquialter. Een volledig prestantenplenum was wel te vinden in het grote orgel van de Laurenskerk te Alkmaar (Schnitger 1723), in het grote orgel van de Sint Jan te Gouda (Moreau 1736) en in de Bavo te Haarlem (zonder Superoctaaf) (Müller 1738), maar niet in het Vaterorgel van de Oude Kerk te Amsterdam (1723).
[927] Werckmeister 1705, 16. Andreas Werckmeister stelde voor in het orgel van Grüningen in het rugwerk de Quint $1^1/_3$' te vervangen door een Quint $2^2/_3$' en de Sifflet 1' door een Tertiaan, 'damit auch der Accord complet, und die Registeratur zum vollen Wercke richtig sey'.
[928] Vlam 1965, 73-77.
[929] Faulkner 1995, 15-20. Mattheson en Adlung verlangden in het manuaalplenum alle labiaalregisters inclusief fluiten, strijkers en aliquoten. Johann Friedrich Agricola hield zich echter aan de 'regels' van Praetorius en Werckmeister om alleen prestanten voor het plenum te gebruiken. Hij vond echter wel dat men de tongwerken in het plenum kon gebruiken (zolang ze goed gestemd waren).
[930] Hoofdwerk: Prestant 16'+Prestant 8'+Quint $5^1/_3$'+Octaaf 4'+Superoctaaf 2'+Mixtuur+Trompet 16'+Trompet 8'+rugwerk: P 8'+H 8' +O 4'+S 2'+Mixt+Trompet 8'. In het pedaal kwamen P 16'+P 8'+O 4'+S 2'+Mixtuur+Trompet 8'. De echo op het bovenklavier was met B 8'+H 8'+O 4'+F 4'+G 2'.
[931] Van Strien 1998, 48.

Men zag het orgel zelfs als een imitatie van het orkest. Z.C. Uffenbach beluisterde in het Duyschotorgel van de Amsterdamse Westerkerk de klank van fluiten, trompetten, hobo's, bazuin en de mensenstem.[932] De vermelding van de hobo doet merkwaardig aan, omdat het gelijknamige tongwerk ontbrak. Doelde hij op de Sexquialter? De Haagse organist Quirinius van Blankenburg vond eveneens dat het orgel klankimitaties mogelijk maakte: 'trompet, bazuin, jagthoorn, cornet, gemshoorn, hobois, basson, dwarsfluit, flute douce, flajolet, viola di gamba, en de Vox Humana of mensche stem'.[933]
In zijn aanwijzingen voor het gebruik van het Goudse orgel lichtte Veldcamps een tipje van de sluier op hoe zulke imitaties te realiseren. Hij gaf wenken voor een 'Trompet Musicq' (zonder het gebruik van akkoorden), een 'Fluit Musicq', (met de handen in de discant en de melodie in het pedaal) en voor de strijkersklank.
Bij de trompetmuziek speelde Veldcamps op ongekoppelde klavieren. Hij gebruikte dan de Trompetten van hoofd- en rugwerk en voegde op beide klavieren Prestant, Octaaf en Superoctaaf aan toe. In het pedaal was een zelfde registratie, al kwamen daar nog de Prestant 16' bij (voor het specifieke baskarakter) en de Cornet 2' (voor de heldere belijning).
Bij de fluitmuziek speelde Veldcamps met beide handen in de bovenste twee octaven, terwijl de cantus firmus in de bas klonk. Kennelijk speelde hij dan afwisselend op elk klavier.

Bovenwerk:	Holpijp+Quintadeen+Fluit+Sifflet
Hoofdwerk:	Holpijp+Fluit
Rugwerk:	Holpijp+Fluit+Woutfluit
Pedaal:	Bourdon+Prestant+Octaaf

Bij een *Basso solo* met de melodie in de sopraan deed Veldcamps voorstellen voor de imitatie van de strijkersklank. Dan werd een $2^2/_3$' of zelfs een $5^1/_3$' getrokken, waarbij op het hoofdwerk de Prestant 16' of en Dulciaan 16' voorkwamen. Aangezien de kwintregisters moesten worden weggedekt, kwam ook de 2-voet voor en in het bovenwerk zelfs de Mixtuur. Voor het imiteren van vioolmuziek gebruikte Veldcamps forse klanken: een eerste en tweede viool werd op het rugwerk geïmiteerd door Prestant+Quintadeen+Octaaf+Roerfluit 4'+Superoctaaf+Sexquialter+Mixtuur+ Dulciaan.[934]
De Vox Humana werd bij tweestemmige zettingen met de bas in het pedaal gebruikt en ook met een uitkomende stem in de discant en met akkoordbegeleiding op een ander klavier, of met uitkomende stem in de tenor. In het pedaal gebruikte Veldcamps dan de Bourdon en de Prestant 8' en voegde eventueel een Octaaf toe. Bij de begeleiding op een ander klavier gebruikte hij Holpijp+Quintadeen+Roerfluit 4' of Prestant 16'+Holpijp. In het laatste geval speelde hij in de discant akkoorden. In de adviezen van Joachim Hess (1772) zijn ook signalen van oudere praktijken waar te nemen.[935] In de discant kon men een vrouwenstem verbeelden door aan de Vox Humana Holpijp en Quintadeen met de tremulant te gebruiken. Wilde men een mannenstem laten horen dan moesten alle 8-voeten op het bovenwerk getrokken worden: Holpijp, Quintadeen, Baarpijp en Prestant en ook nog Fluit, Nasard en tremulant.
Hess verdedigde zich al bij voorbaat tegen de kritiek dat een tongwerk niet gecombineerd mocht worden met zoveel grondstemmen 'maar veeleer het geluid verbeeterd en de natuur doet nader by komen'. Ook Veldcamps gaf steeds combinaties op waarbij tongwerken, prestanten en fluiten werden gecombineerd. Geen enkele maal treffen we echter een voorschrift aan om de Prestant 16' en de Bourdon 16' van het pedaal tegelijk te gebruiken of de Bazuin en de Trompet. Dit komt overeen met de in Duitsland gebezigde regel dat een wijd register niet werd gemengd met een eng register van dezelfde hoogte.[936] Ook werd de Quintadeen van het rugwerk alleen samen met de Prestant of Holpijp gebruikt. We zien geen signalen dat ze alle drie tegelijk werden getrokken.[937]

[932] Uffenbach 1753-1754, 564.
[933] Van Blankenburg 1739, 148.
[934] Bij Johann Sebastian Bach vinden we aanwijzingen in het eerste deel van zijn concerto in d-moll naar Vivaldi (BWV 596), waarbij hij de strijkersklank imiteerde door Prestant 8' of Prestant 8'+Octaaf 4'.
[935] Hess 1772, 40-41.
[936] Vlam 1971, 122-123. Rudolf Garrels stelde dat de Bazuin en de Subbas van wijde mensuur waren: 'hoe wijder, des te vetter en doordringender geluid'.
[937] Jackisch 1966, 214. Jacob Adlung beweerde in zijn *Anleitung* dat een Vox Humana zonder een ander 8-voets register nooit kon klinken als de menselijke stem. Hij verwees daarbij naar de orkestpraktijk waar men de hobo's combineerde met violen, klarinetten met trompetten, etc. Waarom zou men niet hetzelfde doen bij het orgel? Een organist moest zijn als een goede kok en al zijn registers zo kiezen dat ze zijn emoties weerspiegelden, nu eens vreugdevol en dan weer treurig.

In dit hoofdstuk lijkt een factor te ontbreken en wel het kerkelijke gebruik als instrument voor de begeleiding van de gemeentezang. Zulk gebruik was in Amsterdam afwezig, omdat de orgels daar pas in 1680 als zodanig gingen dienen. Elders vond het wel ingang en had het invloed op de eisen gesteld aan het klankenpalet. Het Nieuwe Kerksorgel werd uitsluitend tijdens de bespelingen gebruikt. De krachtige klank maakte het wél geschikt voor de begeleiding. Toch is er geen aanwijzing dat men bij de modernisering aan de zingende gemeente heeft gedacht. Een krachtig geluid en legio registratiemogelijkheden waren ook voor de bespelingen gewenst. Niet iedereen vond dat verfijnd Zo stelde in 1773 Charles Burney vast dat hij de grote orgels fraai vond, 'but all these enormous machines seem loaded with useless stops, or such as only contribute to augment noise, and to stiffen the touch'.[938]
De uitbreiding van de klavieromvang had ook consequenties voor de speelpraktijk. Klokkengieter Pieter Hemony legde rond 1678 uit waarom de Cis en Dis (en de Fis en Gis) in de vigerende muziekpraktijk overbodig waren. Dit was een reactie op een voorstel van Quirinius van Blankenburg die het Goudse stadsbestuur had geadviseerd het plaatselijke klokkenspel van volledig uitgebouwde octaven te voorzien. Dat was niet goedkoop, omdat er dan grote klokken voor Cis, Dis, Fis en Gis moesten worden gegoten. Hemony vond deze investering zinloos. Men speelde immers in een beperkt aantal toonsoorten, waardoor men zelden of nooit op die semitonen terechtkwam. Ten tweede kwamen in de cadensen vooral kwint- en kwartsprongen voor. De laagste tonen gebruikte men in principe alleen voor een hoofdcadens. Als men een Cis of Dis wilde toepassen, kwam die overwegend in sextakkoorden voor en niet op een zware tel. Zelfs de moderne Italiaanse of Franse componisten gebruikten deze tonen volgens Hemony zelden of nooit.[939] De ontwikkelingen verliepen echter snel. In het orgel van de Westerkerk (1686) ontbraken de Cis en de Dis nog, vier jaar later waren deze tonen in het orgel van de Oude Lutherse Kerk te Amsterdam wel aanwezig.[940]

2.13. Slot

Amsterdam, centrum van de internationale economie en cultuur, toonde zich in de Gouden Eeuw orgelstad bij uitstek. Nadat de stad in de zestiende eeuw de aandacht had getrokken vanwege de prestaties van Hendrick Niehoff en zijn kompanen, profiteerde zij vervolgens van de kwaliteiten van Levijn Eekman, Hans Wolfgang Schonat, Germer en Jacobus van Hagerbeer, Roelof en Johannes Duyschot. Kosten noch moeiten werden gespaard om voor kwaliteit te zorgen. Het stadsbestuur was er veel aan gelegen de andere Hollandse steden ook op dit punt te overtreffen. Deze kunstwerken zijn getuigenissen van een burgerlijke muziekcultuur die qua rijkdom en mogelijkheden niet onderdeden voor de muzikale middelen die de Europese vorstenhoven ter beschikking stonden.
Zowel in muzikaal als technisch opzicht veranderde de orgelstijl tussen 1630 en 1675 ingrijpend. Er vond een duidelijke ontwikkeling van renaissance naar barok plaats. In de zestiende eeuw was met het Niehofforgel in de Oude Kerk een nieuwe stijl geïntroduceerd die met recht het etiket Hollands mocht dragen. In de zeventiende eeuw zorgden invloeden uit andere cultuurgebieden voor stilistische veranderingen. Het begon met Eekman die Duitse elementen introduceerde. Schonat trok zich nauwelijks iets aan van de locale tradities en zette twee orgels in de Frankische trant neer. Van Hagerbeer en Duyschot lieten zich door hun ervaringen in Groningen beïnvloeden en lijken ook elementen van een zuidelijke stijl te hebben ingevoerd. Ze pasten vernieuwingen toe die vervolgens maatgevend zouden blijken te zijn voor de orgelbouw in de late zeventiende en vroege achttiende eeuw voor de hele Republiek. De omslag naar het nieuwe type barokorgel lag in Amsterdam in de jaren 1650.
Terwijl het publiek in de renaissance het liefst een 'saffte' en 'zoete' orgelklank beluisterde, groeide in de tweede helft van de zeventiende eeuw de behoefte aan monumentaliteit in klank. De zeventiende-eeuwse orgelbouwers Galtus en zijn zoon Germer van Hagerbeer – die ook in Amsterdam werkten – waren voortzetters van de school van Van Covelens. In het werk van de

[938] Burney 1775[2], 233.
[939] Hemony 1678. Hemony had van tevoren zijn licht opgestoken bij Jan Scholl, organist en klokkenist van Den Briel, diens broer Dirck, organist en klokkenist van Delft, en de Amsterdamse beiaardiers Salomon Verbeeck en Michiel Nuyts.
[940] Vlagsma 1992, 105 en 106.

jongere zoon Jacobus was dit al minder herkenbaar. Onder invloed van Eekman, Schonat en Duyschot vervaagden de oude idealen.
In dit hoofdstuk brachten we de ontwikkelingen in de orgelbouw in verband met de muziekpraktijk. Daarbij zagen we dat er in de zestiende eeuw een geavanceerde speeltechniek was ontstaan bij scherp contraterende klankkleuren. Op de orgels speelde men vocale composities, die men veelvuldig coloreerde. Een flexibele windvoorziening en een lichte mechaniek hielpen de organisten om deze muziek maximaal tot haar recht te laten komen. In de loop van de eeuw waren er allerlei ontwikkelingen, zoals een toename van de ambitus en het veelvuldige gebruik van de boventoetsen. Om de vocale ontwikkelingen bij te blijven veranderden de orgelbouwers geleidelijk aan de disposities en voorzagen zij de orgels van zoveel mogelijk verschillende registers. Daarbij stonden niet de harde contrasten, maar de subtiele kleuringen, op de voorgrond. Hoewel ook de monodische stijl haar invloed heeft uitgeoefend bleven de Amsterdamse instrumenten geschikt voor de polyfonie.
Bij de bouw van het nieuwe orgel in de Westerkerk toonden Roelof en Johannes Duyschot wat ze geleerd hadden in de Nieuwe Kerk. Daarna bouwden ze een orgel in de Oude Lutherse Kerk met reminiscenties aan de oudere instrumenten in de stadskerken. Ook in de Nieuwe Lutherse Kerk kwam een orgel dat in bepaalde opzichten aan het verleden deed denken. Toch was er ook een ontwikkeling naar de hoge barok, waarvan in het orgel van Christian Vater in de Oude Kerk qua kas en dispositie veel elementen zijn te herkennen. Bij een grondige studie van de latere Amsterdamse orgels zou retrospectief nog meer licht kunnen vallen op de in dit hoofdstuk beschreven orgels. Dat vergt een project op zich.
Het concept van het grote Oude Kerksorgel – waarover de kerkmeesters rond 1700 nog zo lovend waren – bracht echter met zich mee dat het de negentiende eeuw niet zou halen. Al bezat het instrument nog zoveel rijke muzikale mogelijkheden, uiteindelijk waren er teveel beperkingen voor het moderne gebruik, zo prijsde het zich uit de markt. Ook het orgel in de Nieuwe Zijdskapel heeft de negentiende eeuw niet gehaald, al is de kas in verminkte staat nog steeds in Jutphaas te zien. Des te opmerkelijker is het dat beide orgels in de Nieuwe Kerk vandaag de dag nog altijd in een moderne muziekpraktijk functioneren. De twee orgels trokken in het midden van de twintigste eeuw niet zo veel belangstelling onder het Amsterdamse publiek. In die tijd was het grote orgel in de Oude Kerk meer in trek. Dankzij de uitnemende restauratie door de Deense orgelmaker Marcussen en het achterblijven van een grondige restauratie van het Oude Kerksorgel is het grote orgel nu een model voor de praktijk van de oude muziek. Ook het transeptorgel – gereconstrueerd door Flentrop Orgelbouw – is een artistiek medium, waardoor in dit kerkgebouw veel facetten van de oude muziekpraktijk naar voren kunnen komen. Sfeerelementen en technische mogelijkheden uit een ver verleden inspireren om te musiceren, zowel in oude als moderne muziek, al is de barok dichterbij gebleven dan de oudere renaissancepraktijken.

Hoofdstuk III. Cultureel-maatschappelijke verkenningen naar het werkterrein van de Amsterdamse stadsorganisten in de Gouden Eeuw. De Amsterdamse orgelpraktijk ten tijde van de Van Noordts.

De muziek is de enige kunst die de engelen beoefenen:
zij geldt als de meest onstoffelijke en verhevene.
Maar zij is ook de meest primitieve,
de minst intellectuele, de meest zinnelijke kunst.

Jan & Annie Romein[1]

3.1. Inleiding

De veranderingen aan de Amsterdamse orgels in de zeventiende eeuw, zoals hiervoor beschreven, waren aanpassingen aan de groeiende eisen van een veranderende muziekcultuur. De heersende sfeer van de renaissance werd omgebogen in de richting van de barok. Het uitdrukken van muzikale affecten werd steeds belangrijker gevonden. Men disponeerde meer registers zodat subtiele mengkleuren konden worden samengesteld. Daarbij ging de prestantklank overheersen, terwijl de fluiten en tongwerken het bijgoed werden. Niet langer stond de vocale praktijk centraal, maar er ontstond een typische praktijk van instrumentale muziek. De stilistische veranderingen kwamen tot stand in een krachtenveld beheerst door marktmechanismen. Orgelbouwers bedachten allerlei nieuws of ze varieerden op bestaande ideeën, waardoor hun nieuwe instrumenten bijzonder en aantrekkelijk waren. Dat leidde ertoe dat men elders ook zulke vernieuwingen wenste. Hiermee zijn dus pushfactoren bepaald. Organisten die optraden als adviseurs wilden graag over nieuwe mogelijkheden beschikken, zodat zij hun grenzen bij het musiceren konden verleggen. Het was de overheid die alles moest betalen en die bereid was in de orgelbouw te investeren en goede vakmensen te benoemen. Hier komt een andere pushfactor naar voren: de stedentrots, het lokale patriottisme, gericht op het overtreffen van andere steden.
Organisten zorgden ook voor de pullfactoren. Zij werden daartoe gestimuleerd door het publiek. De honger om iets bijzonders en nieuws te horen wordt nooit gestild, al gebeurt de muzikale receptie altijd binnen het spanningsveld van herhaling van het bestaande (en geliefde) repertoire en het brengen van het nieuwe dat de nieuwsgierigheid prikkelt. Voordat we ingaan op het repertoire bepalen we de relatie tussen het publiek en de organisten door in dit hoofdstuk een analyse te geven van het fenomeen van de orgelbespelingen – die werden gehouden voor de kerkdiensten en ’s avonds om zes uur. Het accent ligt in dit boek op de Amsterdamse orgelpraktijk in de periode tussen 1630 en 1675 en daarmee op de orgelbespelingen. De orgels zwegen hier tijdens de kerkdiensten, omdat vóór 1680 ze in Amsterdam niet voor de gemeentezangbegeleiding werden gebruikt.
De orgelbespelingen kregen nogal eens een negatieve beoordeling. Dat is in de hand gewerkt door Constantijn Huygens’ publicatie van het *Gebruyck of ongebruyck van ’t orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden* – kortweg het *Orgelgebruyck* – in 1641.[2] Huygens achtte de bespelingen verwerpelijk, zag ze dus graag afgeschaft en zette ze daarom in een negatief daglicht. Volgens hem was het beter als de organist de gemeentezang ging begeleiden. Het betoog kwam Huygens op een felle reactie te staan van het Haagse gemeentelid Jan Jansz Calckman in diens *Antidotum, Tegengift vant gebruyck of ongebruyck van ’t Orgel in de Kercken der Vereenighde Nederlanden* (1642).[3]
Calckman was fel tegen de begeleiding van de gemeentezang gekant, omdat hij geen veranderingen in de gereformeerde eredienst wenste te accepteren. Hoewel Jan Jansz zijn standpunt nogal ongenuanceerd naar voren heeft gebracht, lag het dichtbij dat van de zestiende-eeuwse synodes en van de bekende Utrechtse theoloog Gisbertus Voetius. Al hadden de uitspraken van Huygens en Calckman vooral betrekking op de situatie in hun woonplaats ’s-Gravenhage, toch is bijna altijd aangenomen dat ze op het hele land van toepassing waren. Dat was gedeeltelijk zeker zo, want Huygens’ ideeën

[1] Romein-Verschoor 1976[11], 211.
[2] Huygens 1641. Over het *Orgelgebruyck* handelt mijn doctoraalscriptie (1996).
[3] Calckman 1641. Over deze uitgave Servaas van Rooijen 1911, Kalkman 1981, Hofman 1993 en Den Hertog 1995.

werden ondermeer beïnvloed door een orgelpraktijk die hij in Groningen aantrof. Bovendien werd zijn traktaat ook in andere steden gekocht. Ook wij halen de beide opponenten veelvuldig aan, soms bij gebrek aan anderen.
Er waren ook positieve standpunten over de bespelingen. Joost van den Vondel, Cornelis Plemp, en anderen bewonderden het orgelspel van vader en zoon Sweelinck. Zij maakten duidelijk dat er een groot aantal personen op afkwam. Ook het onbeschaafde karakter zal zijn meegevallen. Er zijn heel wat geschilderde kerkinterieurs waarvan men mag veronderstellen dat ze een moment uit een orgelbespeling in beeld brachten. Men mag dat aannemen als de orgelluiken open stonden, want die werden na afloop van de bespeling gesloten.[4] De afbeeldingen van Emmanuel de Witte geven de indruk dat een bespeling een rustig en gedistingeerd geheel was, al schuifelt soms een bedelaar door het beeld of ziet men jongelui voor de kerkbewaarder wegrennen.
De historiografie van de zeventiende-eeuwse orgelpraktijk heeft geleden onder de verdeeldheid van specialismen. Kerkhistorici als F.C. Kist en J. Luth zagen dat predikanten en kerkenraden tegenstanders waren van deze niet-liturgische muziek in het kerkgebouw.[5] Een eenzijdig beeld ontstond omdat zij de problematiek vooral vanuit de kerkelijke zijde bekeken en nauwelijks vanuit het gezichtspunt van de overheid of het publiek. Veel musicologen konden het belang van de bespelingen voor de muziekgeschiedenis niet inzien, vooral omdat zo weinig orgelmuziek uit die tijd bewaard bleef.[6] Historicus S. Groenveld was positiever. In 1966 publiceerde hij een artikel over het gebruik van het orgel ten tijde van Huygens en stelde vast dat menigeen door diens boek aan het denken was gezet.[7] Simon Schama beschouwde in zijn *Overvloed en onbehagen* de discussies over de functie van het orgel in het kerkgebouw als muggenzifterij, een strijd 'tussen zuiverheid in de leer en vrome geleerdheid'.[8] Het echtpaar Jan en Annie Romein gaf Jan Pietersz Sweelinck in *Erflaters van onze beschaving* zijn plaats in de cultuurgeschiedenis.[9] De uitspraak van Huygens dat 'het programma der verwerpelijke orgelbespelingen nog altijd 'tegens eenen Psalm thien Madrigalen, en lichter deunen'[10], bevatte', bracht het echtpaar tot de uitspraak: 'zo stapvoets voltrok zich de overgang van de katholieke naar de hervormde, nee, van de middeleeuwse naar de burgerlijke wereld'.
Huygens vond dat het kerkorgel het platvloerse vermaak diende; in artistieke zin zou het weinig voorstellen. Niettemin prees hij de bespelingen van werkelijk goede organisten zoals de Hagenaar Pieter de Voys. Ook vond hij dat orgelspel godsvrucht kon opwekken. Dat werpt de vraag op welke betekenis de zeventiende-eeuwse orgelbespelingen hadden voor de toenmalige maatschappij: platvloers vermaak, stichtelijke gebeurtenissen of artistieke hoogstandjes? Veranderden in de loop van de eeuw de visies op dit fenomeen? Overigens komen de puur muzikale aspecten pas in het volgende hoofdstuk aan bod. Daarover valt zoveel te zeggen dat het niet in dit hoofdstuk in een kort bestek kan worden besproken.
Elke onderzoeker van de zeventiende-eeuwse orgelpraktijk wordt gehandicapt door het fragmentarische karakter van de bronnen. B. van den Sigtenhorst Meyer beschikte voor zijn studie over Sweelinck over zo weinig materiaal uit Amsterdam dat informatie uit andere steden helderheid diende te brengen.[11] B. Bijtelaar trok in haar studie over de orgels in de Amsterdamse Oude Kerk discutabele conclusies over deze muzikale uitvoeringen.[12] Nieuw bronnenmateriaal werpt licht op specifieke aspecten. Daaronder nemen de lofdichten een speciale plaats in. Al leverden de dichters propagandistische teksten, ze noemen desondanks waardevolle details. Omdat de gegevens die specifiek op Amsterdam betrekking hebben, geen consistent beeld opleveren, lenen we geregeld informatie uit andere steden – meer nog dan we in de vorige hoofdstukken deden. Dat is verantwoord omdat het locale gebeuren in de Noordelijke Nederlanden niet los kon worden gezien van het bovenlokale, zeker op kerkelijk terrein. Amsterdam kon niet eigenmachtig een levensstijl

[4] Over de orgelluiken: Van Zanten 1999 en Giltay 1991.
[5] Kist 1840, Das 1925, Bruinsma 1954 en Luth 1986 (om de belangrijkste te noemen).
[6] Noske1955. Muziekhistoricus F. Noske vroeg zich in de laatste alinea van zijn artikel af 'of de predikanten, die op de Delftse synode het orgelgebruik als "een middelmaetige saecke" qualificeerden, de kerkmuziek niet méér geschaad hebben dan alle philippica's van Streso, Voetius en Calckman'. Opvallend is dat er in Grijp 2001 nauwelijks aandacht is voor de zeventiende-eeuwse orgelcultuur en de orgelbespelingen.
[7] Groenveld 1966.
[8] Schama 1988, 73.
[9] Romein-Verschoor 1976[11], 211-230.
[10] Huygens 1641, 34.
[11] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 87-100.
[12] Bijtelaar 1975.

introduceren. Niet alleen golden er normen en opinies van algemene aard en bepaalden de synodes de algemene conventies, ook hielden de Hollandse steden elkaar nauwlettend in de gaten om met elkaar in de pas te blijven – en soms liever nog een pas vóór.
We plaatsen deze culturele evenementen uit de tijd van de Van Noordts in een breder kerkelijk, maatschappelijk, cultureel en muziekhistorisch kader. Niet alleen komen de orgelbespelingen aan bod, maar ook de algemene stedelijke muziekpraktijk en de begeleiding van de gemeentezang. De bespreking van die onderwerpen geeft duidelijkheid hoe de orgelpraktijk zich ontwikkelde.

3.2. De Amsterdamse orgelpraktijk rond 1630 en haar wortels

Net als in het vorige hoofdstuk bespreken we hier eerst de situatie op de drempel 1630. De aanpak is echter verschillend. Omdat de orgels materiële objecten zijn, konden hiervóór de onderdelen tamelijk precies in kaart worden gebracht en die veranderden niet zomaar. Orgelbespelingen zijn echter sociale en culturele gebeurtenissen. Omdat de plaats van handeling het kerkgebouw was, spelen allerlei ideeën van religieuze en dus theologische aard een rol – tot aan rituelen toe. In de organisteninstructies, kerkelijke resoluties, lofdichten en reisverslagen overheersen de globale en algemene uitspraken. De structuren, de doelen en de inhouden zijn daaruit dan ook goed te distilleren; ook valt er veel te zeggen over het soort publiek en over de organisten. Omdat de muziekkritiek en de journalistieke verslaggeving van het muziekwezen nog niet bestonden, krijgen we nauwelijks zicht op de inhoud en de perceptie van de muziek. Ook kan de aard van die observaties nogal verschillend zijn. Aan de ene kant zien we een Huygens, verklaard tegenstander, die deze evenementen in een negatief daglicht probeerde te stellen; aan de andere kant ontmoeten we buitenlanders die vol verbazing iets observeerden dat ze nog nooit hadden gezien en daarom details vermelden die in de Nederlandse bronnen meestal ontbreken. Hoe het ook zij, het is onmogelijk het *evenement*, de bespeling op die en die datum en in die kerk, nauwkeurig te beschrijven. Daarvoor ontbreken nu eenmaal teveel gegevens! Dit hoofdstuk geeft dan ook vooral het algemene beeld.

3.2.1. De geografie van de bespelingen

We beginnen onze bespreking in de Oude en Nieuwe Kerk, de plaats waar de stadsorgels zich bevonden. Deze machtige en grote gebouwen met hun imponerende gewelven en machtige pilaren dateerden nog grotendeels uit de Middeleeuwen.[13] Kosten noch moeite waren door de voorouders gespaard om uitdrukking te geven aan religieuze ideeën. Uiteraard was dat gepaard aan een flinke portie stedelijke trots. Was de belangrijkste plaats oorspronkelijk weggelegd voor de altaren, de plaatsen waar de heilige hostie werd bewaard, na de Alteratie beheersten een preekstoel, banken, stoelen, psalmenborden en gekalligrafeerde stichtelijke teksten voortaan het interieur. Van belang was dat deze ruimtes formeel niet langer als heilig werden gezien.
Soberheid en gerichtheid op het Woord voerden voortaan als ideaal de boventoon: het gebouw was er voor rust, meditatie en straalde voornaamheid uit.[14] Menig intellectueel waardeerde dit als een beginsel omdat klassieke architecten zoals Leon Battista Alberti – een Rooms katholiek! – dat zo hadden voorgeschreven.[15] Pieter Saenredam zette de fascinatie voor verheven architectuur in verf op het doek: monumentaliteit en heldere mathematisch aandoende vlakken en lijnen waarbinnen rust en evenwicht overheersten.[16] Bij de nieuwbouw van de Amsterdamse Westerkerk (tussen 1620 en 1631), waar Hendrick de Keyser de renaissancearchitectuur een plechtig voorkomen gaf, kwam dat ideaal nadrukkelijk naar voren. Aanvankelijk ontbraken daar grafmonumenten, wapenborden, geschilderde Bijbelteksten, gebrandschilderde glazen en een orgel.[17] Ook bij de Noorderkerk, waarvan de opbouw is gestart in 1623, ging het om een evenwichtig en eenvoudig complex met de plattegrond van een Grieks kruis met kleine, als het ware driehoekige traveeën in de binnenhoeken.[18]
De werkelijkheid was anders, want meer dan voorheen werden de kerkgebouwen – na de Alteratie eigendom van de stad – getransformeerd tot tempels van stedelijke trots. Ze werden de gereformeerde,

[13] Over de Oude Kerk: Wegener Sleeswijk 1970, Van Rooijen 1985, Van Dael 1988 en Janse 2004. Over de Nieuwe Kerk: Brouwer Ancher 1897, Meischke 1962, Beek 1983 en Westenberg 1984.
[14] Huygens 1641, 24.
[15] Wittkower 1973, part I.
[16] Schwartz 1989 en Giltay 1991.
[17] Van Swigchem 1984, 85. Zie verder Van der Linden 1990, 1-30 en Jacobs 1990.
[18] Vervoorn 1992.

publieke kerk ter beschikking gesteld. Dat gold ook voor nieuw opgetrokken kerkgebouwen zoals de Westerkerk. De gereformeerde eredienst ontdaan van rooms katholieke opsmuk vond primair plaats in een setting, die weinig van doen had met calvinistische ingetogenheid. De kerkenraad had over de inrichting en het gebruik niets te vertellen. In de Oude Kerk kwamen in de eerste helft van de zeventiende eeuw herenbanken, een pompeuze preekstoel en een weelderig doopcentrum.[19] De stedelijke regering toonde iedere bezoeker graag waar de politieke macht lag.
Elke bezoeker van de Amsterdamse Oude Kerk kon op het koorhek de waarschuwing lezen: ‘’t Misbruyk in Godes Kerck allengskens ingebracht, is hier weer afgedaen in ’t jaer seventich acht XVc’. Alle roomse zaken waren verwijderd of met een laag kalk bedekt. Amsterdam liep hierin voorop, want in andere steden waren de veranderingen minder rigoureus doorgevoerd. In de Haarlemse Sint-Bavo verdween het heiligenbeeld van Sint Bavo pas in 1623; twintig jaar later nam men ook het glas met de afbeelding van Maria weg en nog weer vijf jaar later werden de kelken, het teken dat daar een priester was begraven, uit de grafstenen gehouwen evenals de woorden ‘bidt voor den zielen’.[20] Menig buitenlands toerist verbaasde zich erover dat zoveel restanten van de oude religie in de gereformeerde stadskerken bewaard waren gebleven.[21] In de Grote Kerk van Dordrecht zag een Engelsman aan het eind van de zeventiende eeuw een steen met een kruis erop: ‘held in much veneration by the Roman Catholics of the Low Countries, it having been formerly part of an altar in the church’. Katholieken bleven de stadskerken als gewijde ruimtes zien. Zelfs al waren ze door het ‘ketterse’ gebruik ontwijd. Maar voor menig Calvinist bleef het gebouw evenzeer een bijzonder karakter houden: het was de plaats van de verkondiging van Gods Woord, ook al hoefde het daarvoor niet speciaal gewijd te worden. Dit alles is tekenend voor het langzame verloop van de calvinisering van de Hollandse maatschappij.[22]
Het kerkgebouw bleef ontmoetingsplaats voor de gehele bevolking. Dat was in de katholieke periode ook zo, maar toen waren de sociale en religieuze elementen meer verstrengeld. De Alteratie had gezorgd – zoals Donald Weinstein verwoordde – voor een overgang van ‘ecclesiastical space to public, civic space’.[23] Dit kan worden gezien als een vorm van secularisering, ook omdat er geen altaren waren, die om speciale vormen van aanbidding vroegen. Dit spanningsveld, kerk en openbare ruimte tegelijk, zou gedurende het gehele *ancient regime* blijven bestaan. Tijdens de diensten was het kerkvolk rond de preekstoel gezeten. Er stonden veel mensen te luisteren of liepen rond. Het was rumoerig en bewakers hadden heel wat werk om de ergste uitwassen te beperken. Buiten kerktijd waren deze gebouwen een verlengstuk van de openbare straat. Toeristen en toevallige passanten wandelden rond en schuilden eventueel voor het slechte weer. Het idee van openbare ruimte werd versterkt doordat het kerkgebouw van oudsher een algemene begraafplaats was.[24] Iedereen kon hier worden begraven ongeacht kerkelijke achtergrond, zolang hij maar betaalde. Zelfs legde men hier onder grote belangstelling katholieke priesters in hun laatste rustplaats.[25] Menigeen was niet blij met deze functie van het godshuis. Volgens de Dordtse medicus J. van Beverwijck moesten deze gebouwen in waarde worden gehouden en niet met de stinkende lichamen worden bezoedeld.[26] De calvinistische theoloog André Rivet bracht naar voren dat zelfs barbaren hun heilige ruimtes niet als graven gebruikten. Men zou de magistraat moeten overreden de kerken alleen voor de levende gelovigen te bestemmen.[27] Dankzij de grafmonumenten en rouwborden leken de kerkgebouwen op

[19] Janse 2004, 322-331.
[20] Barten 1953, 178 en 179. Zie verder Van Bueren 1993, 218-227. Zie wat betreft de glazen Groenveld 1998.
[21] Van Strien 1989, 149.
[22] GA Rotterdam, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 1, resoluties kerkenraad, 11 november en 2 december 1643. In 1643 stonden te Rotterdam op het nieuwe orgel drie beelden, voorstellende ‘Geloof, Hoop en Liefde’; de kerkenraad sprak hierover met de kerkmeesters die beloofden ‘deselve te sullen laten slapen’.
[23] Roodenburg 1990, 55-56.
[24] Zie over dit onderwerp: Den Boer 1976. De reactie hierop en het antwoord van P. den Boer: Van Deursen 1976.
[25] Brinkhoff 1958-1962, 237. In de loop van de kerkgeschiedenis was dit fenomeen – het begraven in het kerkgebouw – geleidelijk aan ingeslopen, want in de vroeg christelijke tijd begroef men alleen op speciaal daarvoor aangelegde kerkhoven. Pas later ontstond de traditie hooggeplaatste personen in de kerk te ruste te leggen. Het tweede concilie van Brega (563 na Chr.) wees dit af, maar het concilie van Mainz (813 na Chr.) gaf verlof zolang het om bisschoppen, abten of andere voorname personen ging.
[26] Baumann 1910, 55. Janse 2004, 166. In Amsterdam werd in 1602 een keur uitgevaardigd dat het begraven op zondag en tijdens de avondpredikaties verbood: ‘alsoo door het openen van graven, groote stanck komt, so in de kercken ende kapellen als op de kerckhoven, ende deselve stanck groote oorsake geeft tot haestige of eenige andere sieckten, waardoor eenige van de Burgers en Ingezetenen dezer stede, gewoon zijnde ter kercke te komen om het Godswoord te hooren, oorsake souden mogen nemen, haar daarvan te onthouden’. GA Leiden, Stadsarchief van Leiden 1574-1816, inv. nr. 5188, blz. 92, 23 augustus 1635. In Leiden was er in 1635 vanwege de pest zo’n stank in de kerken dat het stadsbestuur op 23 augustus besloot de kerk te wieroken om de kwade stank die uit de graven kwamen, weg te nemen. In oktober werden op straat pektonnen gebrand tot zuivering van de lucht.
[27] Honders 1930, 143. Rivet vond het overbodig over deze wantoestand een ‘disputatio’ te houden; hier was een ‘amputatio’ nodig.

mausolea voor de hogere standen. In 1616 drukte Reynier Pauw door dat wapenborden niet langer in de Amsterdamse kerken mochten worden opgehangen.[28] Een generatie later waren ze weer volop aanwezig. Burgemeester Cornelis de Graeff liet de vroegere doopkapel in de Oude Kerk inrichten tot familiegraf alsof hij van adellijke afkomst was.[29] Ook de gewone man kon er worden begraven, maar dan wel op een minder aanzienlijke plaats.

Iedereen was overdag vrij om deze gebouwen te betreden, zolang hij geen ongepast gedrag vertoonde.[30] Bewakers die in de rekeningen 'hondenslagers' – een van hun taken was het weren van loslopende honden[31] –, 'opzieners', 'kerkbewaarders' of 'coddies' werden genoemd, waakten over de orde in het gebouw. 'Codde' betekent knuppel, wat is terug te vinden in de term koddebeier.[32] Het ambt stond niet in hoog aanzien. Gerbrand Adriaensz Bredero stelde in zijn *Spaanse Brabander* hondenslager Floris Harmensz voor als een zielige persoon, die weinig gezag uitstraalde. Ongetwijfeld was deze uitbeelding voor het theaterpubliek herkenbaar.[33] Vondel gebruikte het ambt later als metafoor in een hekeldicht op de Amsterdamse schout en degradeerde deze functionaris zo tot de arbeidersstand.[34] In deze grote gebouwen ontstond gemakkelijk onrust, zeker als er veel jeugd was. Dus kon een persoon het werk niet alleen af. Rond 1600 werkten in de Oude Kerk het hele jaar door twee hondenslagers, enkele jaren later zelfs drie.[35] In de periode tot 1630 zijn er ook betalingen aan de ratelwacht die geregeld insolenties voor de kerkdeuren weerde.[36] In sommige jaren liep het zo uit de hand dat zelfs de dienaren van de schout moesten ingrijpen.

Over de visies van gereformeerde kerkenraden in de Verenigde Provinciën op het gebruik van de kerkgebouwen is steeds meer bekend geworden. In hun resoluties noteerden de broeders de zaken die hun stoorden, zoals het dobbelen bij slecht weer,[37] de wanorde die ontstond door het voorlezen van de krant na de dienst[38] en het lappen van zeilen van de schepen onder de dienst[39]. Men vroeg de magistraat al die zaken te weren. Nog feller protesteerden deze colleges bij verstoringen van de kerkdiensten, zoals de herrie van wandelaars in de kooromgang van de Oude en Nieuwe Kerk tijdens de preek.[40] De stedelijke overheid stemde meestal in met het beleid van de kerkenraad, want ook zij streefde naar rust in de kerkgebouwen. Na 1577 werden in de stad Utrecht in hoog tempo keuren uitgevaardigd met de wens van een ordelijk gebruik van het kerkgebouw. Daaruit blijkt een steeds strenger optreden. In een plakkaat van 1604 verbood men de jongelui zich onbehoorlijk te gedragen, vooral als er 's avonds kaarsen brandden en het orgel werd bespeeld, wat 'den goeden ingeseetenen deser Stad ter eere ende recreatie gedaan wert'. De strafmaat ging geleidelijk omhoog: in 1581 verbeurden overtreders hun overjas, het speelgoed en een gulden, tien jaar later kon men een nacht op water en brood gezet worden, vanaf 1626 mochten zelfs kinderen vierentwintig uur gedetineerd worden, in 1664 werd dit omgezet in plaatsing in een tuchthuis of het krijgen van lijfstraf. We signaleren hier een toenemend 'beschavingsoffensief' waarbij de burgerlijke elite zich steeds meer tegen onbeschaafd gedrag ging afzetten.[41]

In deze kerkgebouwen – waarin zoveel mensen een plaats konden vinden – liet de overheid voorafgaand aan de kerkdiensten, op zondag drie keer en door de week twee maal, ten minste een kwartier orgelspel verzorgen. Dan zwaaiden 's avonds om zes uur de orgelluiken open en volgde een

---

[28] Elias 1903-1905, LXXXI.
[29] Janse 2004, 261.
[30] GA Haarlem, *Analyse van het vonnisboek 1583-1601 in R.A. 66-1* (Geraadpleegd in het het archief). In 1599 werd Cornelis Cuyper veroordeeld tot vier jaar verbanning uit Holland, omdat hij wandelaars in de Bavo in het gezicht had geslagen met een pekelharing en de kerkbewaarder had gedreigd met een mes. In 1600 had Lenaert Florisz met twee anderen 's avonds in de kerk de wandelende mensen brutaal bejegend en geweigerd de kerk te verlaten, ook had hij met meerdere vrouwen samengewoond. Het vonnis luidde veertien dagen op water en brood, betaling van de proces- en gevangeniskosten en drie jaar verbanning.
[31] Rooijakkers 1994, 225. Zie ook Janssens 1951.
[32] Verdam 1932, 298.
[33] Stutterheim 1974, 176-186.
[34] Verwey 1937, 926-927.
[35] GAA, Arch.nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28 t/m 30, uitgaafboeken. Vanaf 1580 was er één vaste hondenslager. In 1595 kwam er een tweede opzichter bij die vanaf de grote kermis tot Pasen de hele dag in de kerk diende te zijn.
[36] Wat betreft de Amsterdamse ratelwacht, zie Enschedé 1911.
[37] Roodenburg 1990, 81. Deze klacht over het dobbelen werd op 23 februari 1634 genoteerd. Op 4 januari 1663 noteerde de Amsterdamse kerkenraad een klacht dat in de Oude en Nieuwe Kerk 'bezijden de chooren, geduijrende de puplucke godtsdienst wort gewandelt en geraes gemaeckt'.
[38] GA Leiden, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 3, resoluties, 11 januari 1631. In Leiden klaagde de kerkenraad in 1631 dat na de kerkdienst de krant werd voorgelezen. GAA, Arch.nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 29, uitgaafboek, 3 mei 1633. In de kerkmeesterkamer van de Oude Kerk lag in die tijd steeds een recente krant. Men had een abonnement.
[39] AWH, Archief kerkenraad Enkhuizen, inv. nr. 1, resoluties, 6 juli 1581.
[40] Roodenburg 1990, 81.
[41] Bogaers 1985, vooral 114-117. Over beschavingsoffensief, zie Frijhoff 1985.

uur lang een bespeling door een geschoolde vakman. Het lijkt er op dat dit alleen in de wintertijd vanaf november tot en met april gebeurde, al zijn de bronnen daarover onduidelijk. Zes uur was een gunstig tijdstip, omdat de gegoeden en de kooplieden rond dat uur gewend waren hun sociale contacten te onderhouden. Eenmaal op pad deed men eventueel een van de stadskerken aan, ook om bekenden te ontmoeten. Men wandelde rond, voerde gesprekken en luisterde naar de orgelmuziek.

3.2.2. Bespelingen voor en na de kerkdiensten

Uit het voorafgaande kan de indruk zijn ontstaan dat de vrije avondbespelingen het belangrijkste waren. Dat zal zowel voor het publiek als voor de organist waarschijnlijk het geval zijn geweest. Toch hadden de bespelingen die aansloten op de kerkdienst de oudste wortels. In meerdere steden, zoals Leiden, 's-Gravenhage en Rotterdam, waren ze na afloop van de godsdienstoefening. In steden, zoals Amsterdam, kwamen ze alleen vóór de diensten voor. Daarnaast waren er voorbeelden, zoals in de Utrechtse Buurkerk, Weesp en IJsselstein waar voor en na afloop van de dienst werd gespeeld.[42] Hier komt eerst het ontstaan van dit soort bespelingen aan bod.

3.2.2.1. Wortels

In de vijftiende eeuw klonken de kerkorgels enkel tijdens de kerkelijke vieringen.[43] De organist speelde alternatim met het koor de verzen van de gezangen. Daarnaast liet hij op vaste momenten in de dienst bewerkingen van vocale composities horen. Pas later kwam orgelspel voor en na de kerkdienst in zwang. Voor het eerst lijkt dat het geval te zijn geweest in 1480 bij het Marialof in de Onze Lieve Vrouwenkapel te Antwerpen, waar van tijd tot tijd ook zangers of instrumentalisten meewerkten.[44]

> So sal de orgelist ghehouden sin alle avent alst fol gelut [de klokken volledig geluid zouden hebben] sal sin, eer men dat louf singen sal ein poese herlich op de orgelen te spelen, ende dan als dat lof gesongen is, so sal hi noch ein poese spelen.[45]

Het Antwerpse model waaide over naar Holland.[46] In Haarlem kreeg Claes van Wieringen in 1539 opdracht voortaan na het Lof te spelen.[47] De organist ontving een halve stuiver 'van elcke speelinge bij hem zelffs gedaen upte orgel tsavonts na 't loff'.[48] Later kwamen zulke aan de dienst gekoppelde bespelingen in Haarlem dagelijks voor. In Tiel speelde de organist rond 1550 'nae idt loff in summis festis ende solennibus festis, als die vier hoochtijden mit oir naevolgende drie heylich daech Ascensionis Domini [Hemelvaart], Trium Regum [Driekoningen] ende dergelijken, spolen een Moutet off meer, na wtwising der festdaghen'.[49] Ook in Delft en Bergen op Zoom zijn in het midden van de eeuw berichten over dergelijke bespelingen te vinden. In Amsterdam zullen ze toen eveneens zijn ingevoerd, want na de Alteratie waren er bespelingen voor de dienst. Dat was ongetwijfeld een continuatie van een voorreformatorische gewoonte.
De uitbreiding van het hoeveelheid orgelspel werd in de hand gewerkt omdat muziek zo geliefd was. De volle breedte van de muziekcultuur kon dan ook tot klinken komen. Het orgel was er op gebouwd om instrumenten als bourdon, regaal, trompet, cimbel en tamboerijn, te imiteren.[50] Ook dansmuziek en wereldse liedjes werden uitgevoerd. Omdat de orgelmuziek het intensievere kerkbezoek stimuleerde, was de overheid bereid erin te investeren. Het Zutphense stadsbestuur verhoogde in 1551 het salaris, omdat 'ein guet gespell summyge luede sich meer nae die kercke geven ende uut ein exempell van

---

[42] Jacobsen 1905, 223, Vlam 1965, 233, De Jong 1979, 17 en Vente 1989, 251.
[43] Bowles 1962.
[44] Persoons 1981, 115-116, 147-148. Soms voerde de organist na het Lof samen met de zangers een of meer polyfone 'motetten opten orgel' uit. In 1580 werd vermeld dat men tijdens het bijzondere plechtige lof 'zaterdags met solistenbezetting zong en dat er tevens orgelspel was: 'den duo ende trio op dorgele'. Op blz. 115 citeerde Persoons uit de *Beschryvinge van alle de Nederlanden* van Guicciardini (1612, 63): 'De oude Gilde, inhoudende omtrent hondert soo borgheren van der Stadt als vreemde, wordt ghemeynlijck gheheeten de Gilde van onser Vrouwen Capelle, ghewijdt ter eeren van de Maghet Maria, in de welcke, behalve vele Missen ende andere schoone Diensten, alle avondt onser Vrouwen, Salve Regina in schoone musijcke ghesonghen ende met lustigen orghelen ghespeelt wordt, op der voorseyder Gilde-broeders kost'.
[45] Forney 1987, 9-11. Kristine Forney gaf een andere interpretatie aan deze tekst. Zij meende dat het orgel alleen tijdens de dienst alternatim met het koor werd bespeeld.
[46] Musch 1998, 16. In Halle speelde men in 1532 voor de dienst tot alle 'personae ecclesiae' zich bij de Statio bevonden. Bij een vesperdienst speelde de organist net zolang tot met een klokkenslag een teken werd gegeven om op te houden.
[47] Van Nieuwkoop 1988, 539.
[48] Vente 1980, 186-188. In 1576 noteerden de Haarlemse thesauriers 'noch nae 't loff te spelen volgende oude haercomen'. Met andere woorden, het gebeurde al lang. In 1571 kreeg de organist voor 352 keer uitbetaald.
[49] Bush 1989, 32.
[50] Van Biezen 1990.

andere luede tot guede warcke ende Gaitz dienst verwerckt worden'.[51] De Italiaan Hieronymus Magius vergeleek bij zijn bezoek aan de Zuidelijke Nederlanden in 1571 het kerkorgel met de beiaard en constateerde dat beide instrumenten een groot genot gaven.[52] Gedeeltelijk ging het daarbij om amusementsmuziek.[53] Uit de opmerkingen van Magius blijkt dat het volk een stevige repertoirekennis moet hebben bezeten (vertaald uit het Latijn door André Lehr):

> Uit deze klokken klinken, als ze door musici bespeeld worden, […] evenals uit orgels, muzikale en harmonische akkoorden, zodat de volkeren grote dank aan de uitvinder verschuldigd zijn. Want niet alleen in de kerken, maar ook thuis, op straat en overal kan men het genot smaken dat door muziekorgels pleegt te worden voortgebracht. […] Welke melodie en van welke musicus een wijsje gespeeld wordt, kunt U gemakkelijk herkennen. Het is dan ook verbazingwekkend dat deze kunst niet tot onze landgenoten is doorgedrongen, zoals in zoveel andere streken is gebeurd.

Met de uitbreiding van het orgelspel bezorgde de overheid de burgerij meer afleiding. Ook was het een sociaal bindmiddel. Bij de stadsmusici was er ook sprake van een toename aan verplichtingen. In 1483 werd te Antwerpen tot genoegen van de burgerij het *Lauwyt* ingesteld, waarbij de stadsmuzikanten elke avond musiceerden. De huidige betekenis van het woord 'lawaai' zou te danken zijn aan de niet zuiver klinkende, schetterende muziek van deze speellieden.[54] In 1489 kregen de 'trompers' van de stad Utrecht opdracht 'alle heylige dagen' 's avonds een motet te spelen en op zaterdagavond te musiceren bij het Lof in de Buurkerk. Ook in Amsterdam groeide het takenpakket. Vanaf 1521 speelden de vier stadsmusici elke morgen en avond vanaf de stadstoren. Daarnaast maakten ze met hun schalmeien, trompetten, trommels en tamboerijnen 'groot geluyt' tijdens bijzondere feesten en als het leger uittrok.[55] Halverwege de eeuw sloot de stadsregering een nieuw contract met deze muzikanten dat ze dagelijks zouden optreden, behalve in de vastenperiode. Gewoonlijk speelden ze vanaf de toren van het stadhuis, bij slecht weer vanuit het Zegelhuis.

3.2.2.2. Beeldenstorm: kerkelijke tegenstand

Dat het orgel in de zeventiende eeuw in Nederland een belangrijke plaats zou gaan innemen was niet vanzelfsprekend. Al in de zestiende eeuw was er in zwingliaanse, doopsgezinde en calvinistische kringen felle tegenstand tegen het kerkorgel. De Zwitsere reformator Zwingli en zijn volgelingen die op dit punt rigoureus waren, hadden weinig invloed op de Nederlandse situatie. De wederdopers die in 1535 Münster innamen, des te meer. Zij vernielden waar mogelijk de orgels in de kerkgebouwen. Hun geestverwanten, de doopsgezinden, toonden in de zestiende en zeventiende eeuw nauwelijks belangstelling voor orgels in hun sobere nieuw ingerichte kerkruimten (in tegenstelling tot de Luthersen en de Roomsen).[56] In calvinistische kringen ging veel invloed uit van reformator Johannes Calvijn.[57] Daarover komen we later te spreken, hier schenken we vooral aandacht aan de bedreigingen van het orgel in de kerk.
De godsdiensttroebelen in Frankrijk en de daaruit voortkomende burgeroorlogen zorgden ervoor dat vanaf 1560 in dat land veel orgels, beschouwd als roomse voorwerpen, verdwenen. De polarisatie, vooral van de calvinisten, oefende invloed uit op de gebeurtenissen in de Nederlanden.[58] Op 10 augustus 1566 begon te Steenvoorde in het Westerkwartier van Vlaanderen de Beeldenstorm.[59] Deze plantte zich naar andere dorpen voort en vandaar naar de steden. In Gent werd het altaarstuk van Jan van Eyck in de Sint-Bavo tijdig in veiligheid gebracht, maar het grote orgel viel aan de brekers ten prooi.[60] Tien dagen later vond de Beeldenstorm in de Onze Lieve Vrouwenkerk te Antwerpen plaats. Een Engelse ooggetuige schreef: 'Ik zou u op geen tien bladen papier alles volledig kunnen

---

[51] Doornink 1997, 103.
[52] Lehr 1991, 105.
[53] De muziekmarkt was in de zestiende en zeventiende eeuw groter dan wel wordt aangenomen. Van der Merwe 1989, 16: 'The aristocrat maintained his own band; the bourgeois went to concerts; the lower orders got their music at taverns where it was laid on as part of the entertainment, and the poorest of all were driven to make their own music if they were to have any at all'.
[54] Spiessens 1970, 2 en 18.
[55] Spruit 1969, 95-107.
[56] Vlam 1971, 294. Voor de jonge orgelmaker Jasper Jansz Rutger Schenkels uit Münster was dit reden om in 1536 in Utrecht werk te zoeken.
[57] Brienen 1987, 207-210. Brienen maakte duidelijk dat Calvijn niets met het orgel in de kerk ophad. Toch verdween het orgel in de St. Pierre te Genève pas in 1562.
[58] Vente 1989, 238.
[59] Scheerder 1974, 18.
[60] Vente 1989, 238.

beschrijven, het orgel en al vernield'.[61] Het orgel van de Onze Lieve Vrouwenbroederschap in de noorderbeuk werd volledig verwoest.[62]

> Naer dat dit ketters gespuys haere boosheijt tegen het Eerweerdige Beelt van Maria uijtgewerkt hadde, hebben sij den autaer in stucken geslagen ende teenemael geschonden, de reek ofte besluijt des Capelle omverre geworpen, het gestoelte in stucken gecapt de gelaesen uytgeslaegen ende het vermaert ende treffelijck orgel vernielt soo dat in dese eertijds soo vermaerde ende treffelijcke Capelle niet meer te vinden was als eenen hoop van gruijs ende steenen. Alsdan heeft het Loff ende andere diensten in dese Capelle acht geheele maenden stil gestaen te weten tot den laesten April 1567 [nadat de laatste stormers en geestverwanten bij Oosterweel door overheidstroepen waren verslagen].

In 1573 kwam op initiatief van de organist Servaes vander Muelen een nieuw orgelwerk in de kapel in het 'oude houtwerck daer nog hangende'.
In andere steden nam de burgerlijke overheid het kerkorgel tijdig in bescherming. Te Roeselare bracht de stadstimmerman in augustus 1566 het in veiligheid.[63] In Breda werden in de Grote Kerk de orgelpijpen op 22 augustus op last van de magistraat geborgen. Tevens ontsloeg hij de organist; zijn salaris werd tot de dag van de afbraak doorbetaald. Nadat in januari 1567 de pijpen in het orgel terugkwamen, kreeg de organist weer betaald. In het oude klooster van Sint-Catherinadal bleef van het instrument niets heel.[64] In de Onze Lieve Vrouwenkerk te 's-Hertogenbosch liepen de beide orgels van de Onze Lieve Vrouwe Broederschap en op het doksaal zwaar letsel op; het grote ontsprong de vernietiging, omdat de wenteltrap naar de orgeltribune tijdig was afgebroken.[65]
Niet iedere calvinist stemde in met deze negatieve houding.[66] De negentiende-eeuwse historicus R.C. Bakhuizen van den Brink meende dat veel leden van de lokale elite het orgel graag zagen gehandhaafd.[67] Zij wilden de van beelden gezuiverde kerken voor de gereformeerde eredienst in gebruik nemen inclusief het orgelspel. Werden de beelden vernield en bleef het orgel gespaard, dan wees dit er volgens Bakhuizen op, dat het 'gepeupel' niet in het wilde weg zijn gang ging.
Vooraanstaande calvinisten hadden nogal eens de leiding over 'lieden van cleynen conditiën' die tegen beloning het werk uitvoerden. Soms stonden zij echter machteloos tegenover de vele plunderaars, die deden ''t gunt hen nyet belast en was'. In dit verband is het verslag over de gebeurtenissen van 25 augustus in Utrecht verhelderend.[68] Daar deed een klein aantal stormers, betaald, het werk volgens een van te voren bepaalde route. Toen Dirk Cater hoorde dat men de Buurkerk wilde binnendringen om te beeldenstormen, ging hij er meteen op af

> soe quam ick darinne, vande ick de kerck meestal gheruineert, meest in maniere of sij drie daegen daerin gheweest hadden; [ick] ben terstont op de orghel gheloopen en hebbe de bescermt dat se nyet bescadicht is gheweest.

Het orgel bleef dus gespaard. De leiders bij de plundering van de Sint-Jacobi en ook van de twee kloosters konden de stormers niet in bedwang houden. Steven van Zuilen trachtte 'duer bede van de gebuerluyden' het orgel van de Sint-Jacobi te bewaren en verjoeg enkele plunderaars van het orgel.[69] Jan van Renesse, een van de leiders, stond in het klooster van de Minnebroeders machteloos.[70]
Wat we uit deze verhalen leren, is dat het orgel door een deel van de elite, de overheid en ook organisatoren van de Beeldenstorm, werd gewaardeerd, zowel om het muzikale als omdat het spel mensen aantrok en dezen van onrust afhield. Daarin zien we een voorteken dat bijna al de orgels in de grote stadskerken de Opstand zouden overleven.

3.2.2.3. De Opstand

Nadat in 1567 de calvinistische beweging was verlopen, kwamen de protestanten in de illegaliteit terecht of namen de wijk naar het buitenland. Pas in 1572 kwamen de gewestelijke bestuurders van Holland en Zeeland op initiatief van Willem van Oranje in de eerste vrije Statenvergadering bijeen.

---

[61] Scheerder 1974, 39.
[62] Persoons 1981, 35-37.
[63] Scheerder 1974, 32.
[64] Scheerder 1974, 64.
[65] Vente 1989, 238.
[66] Scheerder 1974, 63. In Turnhout ging twee predikanten en twee beeldenstormers naar de magistraat om te vragen de kerken opnieuw te openen en de beelden, het doksaal en het orgel weg te nemen. Aan hun verzoek werd niet voldaan.
[67] Bakhuizen van den Brink 1860, 76.
[68] Ontleend aan Van Hulzen 1932, 39.
[69] Fruin 1875, 271-273.
[70] Fruin 1875, 274 en Van Hulzen 1932, 45.

Deze vergadering trad op als een zelfstandige tegenregering. Zowel de protestanten als katholieken kregen vrijheid van godsdienst. Dat stemde overeen met de wens van Oranje die religievrede voorstond. Een jaar later kwam er echter een verbod op de openbare uitoefening van de katholieke eredienst. Vanaf nu was de gereformeerde kerk de enige publiek toegestane kerk. Na dit verbod werd de traditionele devotiecultuur in de kerken ontmanteld. Niettemin nam kort hierna het pluriforme karakter van de samenleving toe. Gereformeerden, katholieken en doopsgezinden concurreerden met elkaar om het hart van de gelovigen.[71] Amsterdam, lang trouw gebleven aan het Spaanse gezag, voelde zich in 1578 als laatste Hollandse stad gedwongen de kant van de opstandelingen te kiezen. Veelal bleef het orgel in deze periode voor latere vormen van iconoclasme gespaard. De katholieke Willem Jansz Verwer beschreef in zijn dagboek hoe de geuzen Haarlem hadden ingenomen.[72] Op 4 december 1574 was kapitein Ripperda van Groeningen 'met zijn volck' naar de Sint-Bavo getrokken 'ende hebben die gedestruijeert van beelden, misgewaet ende anders ende alle tzelfde geroeft behalven drie orgelen ende het font [doopvont], ende het coere met het gestoelt [koorgestoelte] is blijven staen'. In de meeste andere Hollandse steden bleef het orgel eveneens gehandhaafd.
Toch waren de gereformeerde predikanten niet bereid het instrument een plaats in hun erediensten te geven. Dat bleek toen de synode van Dordrecht in 1574 bijeenkwam en de lijnen van de nieuwe kerk uitzette. De broeders verzetten zich tegen het kerkelijke orgelspel op grond van 1 Corinthe 14:19: 'Maer ick wil [*liever*] in de Gemeynte vijf woorden spreke*n* met mijn verstandt, op dat ick oock andere magh onderwijsen, dan tien duysent woorden in een [*vremde*] tale'.[73] De kerkelijke vergadering wraakte het spel na de dienst: de kerkgangers zouden maar vergeten wat ze tijdens de preek hadden gehoord en zo ontstond al snel superstitie. De synode conformeerde zich dus aan het standpunt van de Geneefse reformatoren. De broeders constateerden dat men het orgel gebruikte 'alsnoch in sommigen deser Kercken alleen int eijnde der predicatiën'.[74] Alleen van Rotterdam en Alkmaar is overgeleverd dat er in dat jaar orgelspel na afloop van de kerkdienst was.[75]
Ondanks het negatieve standpunt van de gereformeerden kwamen er door heel Holland (en ook daarbuiten) bespelingen gekoppeld aan de kerkdiensten. In Leiden werden de kerkorgels alweer in 1578 – nadat ze bijna vijf jaar hadden stilgestaan – weer in gebruik genomen.[76] In Haarlem zwegen ze een jaar lang.[77] Die in Amsterdam zijn vermoedelijk na de Alteratie in 1578 voortzettingen van de bespelingen uit de katholieke periode. Jan Pietersz Sweelinck die in 1577 organist werd, lijkt onafgebroken te hebben gefunctioneerd.
De volgende Dordtse synode (1578) wees ook het orgelspel vóór de kerkdienst af.[78] De orgels moesten zo snel mogelijk verdwijnen. Dit vond bij politieke instanties evenmin bijval. Dat was ook het geval bij een soortgelijke resolutie van de synode te Middelburg (1581).[79] In 1586 gaf de synode van Edam de predikanten het advies hun lokale overheden op vriendelijke wijze voor te lichten dat de dienst van Gods Woord meer resultaat zou opleveren als het orgel zweeg. In zijn *Schatboeck der roomsche dwalingen* (1617) waarschuwde André Rivet tegen het orgel in de kerk.[80] De Franse predikant was bereid te erkennen dat de orgelmuziek wel geoorloofd was en neutraal in het bijzondere gebruik onder de christenen: 'maer in't openbaer in de kercke ware het veel beter daer van te onthouden, als daer in te voeren, om daer in voort te varen, overmidts dat daer uyt meer perijckels als stichtinghe te verwachten is'.

[71] Frijhoff en Spies 1999, 351-440. Bij W. Frijhoff staat meer de tolerantie voorop en daarmee worden de tegenstellingen geminimaliseerd. Het lijkt erop dat Frijhoff de verschillen daarmee wat al te gemakkelijk wegmoffelt. Lang niet iedereen heeft meteen een keuze gemaakt. Zie daarvoor Groenveld 1995.
[72] Temminck 1973, 19.
[73] Rutgers 1889, 174.
[74] Polk 1968, 61-66. Polk noemde het typerend (voor Vlaanderen) dat een ontwikkeling in een stad in andere steden werd geïmiteerd.
[75] Voor Rotterdam: Lingbeek-Schalenkamp 1984, 235. Voor Alkmaar: RAA, Parochie Alkmaar vóór 1573, inv. nr. 2, blz. 192 en SA Alkmaar, inv. nr. 39, blz.101, 22 oktober 1577. Organist Pieter Olofsz werd in 1574 aangesteld door de kerkmeesters. Uit de resoluties van de Vroedschap blijkt dat hij in 1577 benoemd in stadsdienst kwam, voordien was hij in dienst van de kerk. Zie ook Van Nieuwkoop 1996, 174-175, waar de aanstelling in 1577 niet wordt vermeld.
[76] Den Hertog 1999 (Pieterskerk), 23-24.
[77] Van Nieuwkoop 1988, 463. Bij zijn aanstelling in 1579 kreeg Philip Jansz van Velsen opdracht 'naer alle predicatiën ende avontgebeden opt orgel te speelen'.
[78] Evenhuis 1965, 129-133.
[79] Het Middelburgse besluit werd genomen op aandrang van de Nederlandse gemeenten in Engeland. De Londense afgevaardigden stelden in de zendbrieven: 't gebruyck der orghelen in de kercken sal men afdoen'. Toorenenbergen 1872, 57-61. De Middelburgse synode nam dit zonder commentaar over. Rutgers 1889, 422.
[80] Rivet 1617, 391.

Hoewel de bekende synode van Dordrecht van 1618-1619 op kerkelijk terrein orde op zaken stelde, werd het orgelspel in de acta niet eens genoemd.

3.2.2.4. Redenen?

Wat speelde hier? Was niet nagenoeg alles van de katholieke eredienst zonder pardon afgeschaft? De beelden en de altaren werden verwijderd en de getijdenkoren – al op hun retour – waren afgedankt. Al zweeg het orgel tijdens de diensten, het werd hier en daar voor en of na afloop wél bespeeld. Hielden de burgerlijke overheden op dit punt een slag om de arm?[81] Dat is mogelijk, want voorlopig bleef onzeker hoe de leer en de liturgie van de gereformeerde kerk eruit kwamen te zien.[82] Terwijl de synodes een strikte lijn uitzetten, bewandelden meerdere steden een middenweg tussen Rome en Genève.[83] Niet voor niets was Rotterdam één van de eerste steden waar orgelbespelingen na afloop van de gereformeerde dienst voorkwamen. H. ten Boom die de gevolgen van de reformatie voor deze stad bestudeerde, constateerde dat de eerste gereformeerde predikanten allesbehalve steile calvinisten waren.[84] Daar komt nog bij dat het kerkorgel in Zwitserland en Frankrijk – ook bij de calvinisten – weer voet aan de grond begon te krijgen.[85]
Slechts weinig voorbeelden van plaatselijk stedelijk verzet van de predikanten zijn bekend geworden. Volgens Jan Jansz Calckman was dat er wel. Hij schreef dit in zijn *Antidotum* (1641) als reactie op de bewering van Huygens dat het merendeel van de Nederlandse kerken het orgel hadden willen behouden:[86]

> Daer in wort de waerheyt niet gesproocken, want my is niet onbekent out zijnde 76. jaeren, ende het broot des Heeren, met de gemeynte des Heeren 56 jaeren gegeten hebbende dat doen by de gemeynte iveers genoech is ghedaen om de orgels uyt de kercke wech te nemen, gelijck se doen ter tijdt tot veel plaetsen wech genomen wierden ende dat die gene die so hier, so daer, daer zijn in gebleven, niet in ghebleven zijn met wille van de ghemeynte maer door last van de Overheyt om tot een Burgerlijcke oeffeninghe, buyten de geestelicke oeffeninge te gebruycken.

Een bekend geval waar het synodestandpunt serieus werd genomen was te Middelburg. Daar verdwenen de orgels in de St. Maartenskerk en in de St. Pieterskerk naar het Westfaalse Münster.[87] Ze waren overbodig, omdat de gereformeerden het pleit hadden gewonnen. En dat terwijl de overheid in 1566 de orgels tegen de beeldenstormers had beschermd. Na de overgang van de stad in 1574 was het echter spoedig gedaan. Een verzoek van de organisten om in functie te mogen blijven op belofte dat zij voor en na de preek alleen psalmen zouden spelen vond geen gehoor. Ds. Geleijn Jansz Hoorne betoogde in de kerkenraad dat het orgel slechts kon strekken om het volk te doen vergeten wat het tijdens de preek had geleerd. De orgels konden beter uit de kerken worden verwijderd. De magistraat stemde daarmee in.
Een later geval is te vinden in Arnhem. Daar was aanvankelijk het orgelspel niet ingevoerd omdat het orgel onbruikbaar was. De predikanten ageerden in 1589 fel tegen de voorgenomen restauratie van het orgel in de Eusebiuskerk.[88] Toen de burgerlijke overheid het herstel tot een politieke zaak bombardeerde, verzandde de discussie. Ook in Middelburg was het tij intussen gekeerd. De magistraat besloot in 1597 een orgel in de Abdijkerk te plaatsen.[89] De voorbeelden van andere steden werkten aanstekelijk en de kerkenraad wist de plannen dit keer niet te verijdelen. De uitbreiding van de orgelcultuur valt te zien als een domino-effect, de ene na de andere stad volgde met de invoering. Op deze wijze werd het orgelspel in bijna alle steden de normale praktijk. In andere plaatsen bleef het orgel geruime tijd stil, maar werd het in de loop van de zeventiende eeuw in eer hersteld, zoals in Wijk

---

[81] Ook in Duitsland was het in de zeventiende eeuw normaal dat het orgel na afloop van de dienst werd bespeeld. Johan Samuel Petri, *Anleitung zur praktischen Musik,* (Leipzig, 1782), 297, vertelt dat sommige organisten bij het uitgaan van de kerken gewend waren 'alle seine Kunst auszukramen' (Geciteerd uit Musch 1998, 24). Fock 1950, 108. In de *Vesper- und Mettten-Ordnung* van de Michaelis-Kirche te Lüneburg van 1656 staat: 'Nach solches Endigung muß der Organist die Orgel gleich deß nachmittags rühren und also daß final machen, damit es nicht so stumpf, wie beßhero, hinfürder abgebißen werde, sondern es ein zierlicher unde vernünftiger Gottesdienst sey'.
[82] Duke 1990, 199-226 en 288. Nijenhuis 1976, 358-372. Woltjer 1994, met name 121-130.
[83] Van Kalven 1982, 28-54.
[84] Ten Boom 1987, 154-156.
[85] Hierover is weinig literatuur te vinden. In Young 1957, 35-48 staat wat informatie over het orgel en de protestantse kerken met de nadruk op Straatsburg en daaruit blijkt dat de negatieve houding onder calvinisten niet zo algemeen was als wel wordt aangenomen.
[86] Calckman 1641, 40.
[87] Kluiver 1974, 55-58.
[88] Luth 1986, 105-108.
[89] Kluiver 1974, 58.

bij Duurstede, Arnemuiden en Grootebroek.[90] Op het Hollandse platteland kwam het pas aan het eind van de zeventiende eeuw in zwang.[91] Zo ontstond geleidelijk de Hollandse orgelcultuur die we in de vorige hoofdstukken hebben omschreven.
Niet alle predikanten waren gekant tegen de bespelingen. Caspar Coolhaes publiceerde in 1610 in Leiden *Een cort warachtig verhael*, waarin hij de synode van 1574 aanwees als de bron voor de latere kerkelijke onenigheid.[92] Bij de resoluties over het spelen op de orgels na de kerkdienst en het doen van afkondigen schreef hij: 'wat kwaad en ontstichting kan dat veroorzaken'? Coolhaes was geen orthodoxe calvinist, want hij verwierp de strenge leer van de predestinatie. Daarom besloot de particuliere synode van Haarlem (1582) hem te excommuniceren. Ondanks zijn rehabilitatie door de nationale synode van Den Haag in 1586 keerde hij niet in het predikambt terug.
De strenge gereformeerden mochten dan nog zo hard strijden voor zuiverheid, de overheid claimde de supervisie op het openbare leven en rekende het orgelspel voor of na de kerkdienst daartoe. Dat blijkt uit de reactie van de Leidse magistraat op de Dordtse kerkorde van 1578, die de bespelingen als burgerlijke handelingen zag.[93] Hij schreef bij het artikel over het weren van de orgels: 'menschen genoecht en es niet geheel wech te nemen'. Dat suggereert dat men het luisteren naar het orgel primair als vorm van vermaak zag en niet zozeer als stichtelijk. Ook het luiden van de doodsklokken was in de visie van de Leidse overheid een vrije zaak, evenzeer had hij geen boodschap aan het synodale standpunt over het dansen in het openbaar. De Haagse predikant ds. Caspar Streso zou in 1640 opmerken dat de overheid zulke gewoontes beter achterwege had kunnen laten; nu ze er waren, kon men ze niet zomaar afschaffen.[94] Het orgelspel lokte de mensen naar de kerk, ook al waren ze niet gelovig. Dat zagen we al eerder in Zutphen waar men in 1551 flink in de orgels en in een goede organist had geïnvesteerd omdat dat het kerkbezoek verhoogde. Een belangrijke reden dat men de orgels handhaafde was uiteraard ook dat men er nogal wat geld in had geïnvesteerd en het zou zonde zijn om kapitaalvernietiging toe te passen.
Ook in Arnhem werd in 1589 door de kerkmeesters benadrukt dat het goed was om orgelspel in te voeren: 'soe idt selffde een oersaeck sal geeuen, dat voele minschen mede tot aenhoering van Goeds woert sullen kommen'.[95] De Arnhemse predikanten reageerden met een uitvoerig betoog.[96] Daarin werd ondermeer gesteld dat het orgel de wereldlijke lusten versterkte en niet bijdroeg 'tott affsterving des alden mensch'; men moest geen 'frudenspill' en dergelijke aanrichten in deze 'hoeg bedroeffden vnd periclosen tyden', maar veeleer treuren en rouw bedrijven. Het argument om tot invoering over te gaan, namelijk dat het 'liefflicke' orgelspel de mensen naar de kerk trok[97], zodat ze bekeerd konden worden, gold niet, want: 'Ex regula: non facienda mala, ut eveniant bona [men moet geen kwade dingen doen opdat er iets goeds uit voortkomt]. Item, dat sulk ongewisses dinck, daer van men ghein behoeftenisse noch beuell van Godtt hefft, daer wit ock, wanneer het einmall contra Canones sanos[98] toegelaten wirdt voel onheils erfolgen kan, onder sulken pretext in die Kerk Christi niet in te voeren, vnd daerna entweder niet, offte myt groter gevaer affgestelt werden konde'.
Het lijkt erop dat de overheid – die bepaald nog niet in zijn geheel calvinistisch van samenstelling was – in de laatste decennia van de zestiende eeuw wilde bevorderen dat zoveel mogelijk mensen de diensten in de *publieke kerk* bijwoonden. Nogal wat mensen bezochten zelden of nooit de kerkdiensten in de grote stadskerken of trokken naar de diensten van de doopsgezinden, luthersen, remonstranten of

[90] Over Wijk bij Duurstede: Den Hertog 1993. Over Arnemuiden: Kluiver 1974, 26. Over Grootebroek: AWH, Archief Stad Grootebroek, Archief N.H. Gemeente, inv. nr. nr. 112, rekeningen kerkmeesters.
[91] Van Strien 1990, 46. In de dorpskerk van Noordwijk hing in de zeventiende eeuw de lege orgelkas als een reliek van het verleden.
[92] Rogge 1858, 137-151. Caspar Coolhaes, geboren te Keulen in 1536, ging in 1560 tot de Luthersen over. Hij preekte in 1566 en 1567 te Deventer, vluchtte toen naar Duitsland en bleef daar tot laat in 1573 om predikant te Gorinchem te worden, vanwaar hij tijdens het beleg in mei 1574 naar Leiden werd beroepen; hij verbleef tijdelijk in Delft en preekte zijn intrede in Leiden op de dag van het ontzet. Bij de inwijding der hogeschool, waarin hij voorlopig theologie zou onderwijzen, sprak hij een rede uit.
[93] De uitspraken van de Leidse overheid zijn te vinden in Overvoorde 1912, 140. Streso 1651. De dankpreek van ds. Streso in 1651 voor de Staten Generaal begon met: 'De borgerlijcke regeeringe ende de kerckelijcke bedieninge zijn twee Goddelijcke beroepingen, die soo vele van malkanderen verschillen, dat de ene ghesegt wordt te zijn van deze werelt, d'andere niet van dese, maer van een andere werelt'.
[94] Dit gegeven is ontleend aan de 'notae' die ds. Caspar Streso toevoegde aan zijn brief aan Constantijn Huygens, gedateerd 20 april 1640 (Rasch 2007, 327-329, Worp 2344). Deze aantekeningen zijn door Rudolf Rasch in zijn uitgave van de 300 brieven van Huygens over muziek niet gepubliceerd. Samen met een vertaling, had hij ze al eerder aan mij ter beschikking gesteld. Ds. Streso noemde de bespelingen 'burgerljke handelingen'.
[95] Geciteerd uit Luth 1986, 105-106.
[96] Van Hasselt 1804.
[97] Van Eeghen 1949-1950, 73. Dat muziek als trekpleister voor kerkbezoek kon gelden, blijkt uit een kwestie in 1536 tussen de Cellebroeders en de vicecureiten van de Oude Kerk. De eerstgenoemde moesten beloven dat er tijdens de missen voortaan niet meer gezongen werd.
[98] Luth geeft hier sanos. Zou dat een drukfout zijn? Want dit zou betekenen 'gezonde regels'. Als er santos staat dan betekent de passage: 'tegen heilige regels'.

katholieken. Zo trof in 1593 Fyne Moryson in Leiden tijdens de kerkdiensten meer mensen op de markt dan in de kerk.[99] Of het orgelspel inderdaad meer mensen naar de kerk trok is uiteraard de vraag. Anderzijds, slechts een beperkt deel van de stadsbevolking was lid van de gereformeerde kerk, al was dit aantal volgens R.B. Evenhuis in Amsterdam vanaf het begin relatief groot.[100] Waren alle Amsterdammers tegelijkertijd naar de gereformeerde kerkdiensten gegaan, dan waren minstens vier keer zoveel kerkgebouwen nodig geweest. Om het kerkbezoek te bevorderen, stelden de kerkenraden pogingen in het werk tijdens de diensten het openbare leven in de stad zoveel mogelijk te laten stilstaan. Dat zou voorlopig onbegonnen werk blijken te zijn.
De Amsterdamse organisten hadden het druk met deze bespelingen.[101] Elke zondag waren er drie of vier diensten, de ene zondag een vroegdienst in de Oude en de week daarna in de Nieuwe Kerk. Op dinsdag was er in de Nieuwe Kerk een vroegdienst en op woensdag een avonddienst, terwijl in de Oude Kerk op donderdag een morgendienst en op vrijdag een avonddienst was. Ook waren er aanvankelijk nog bespelingen na afloop van de avondgebeden. In de grote stadskerken speelde de organist door tot de gemeente onder leiding van de voorzanger de psalm aanhief. Daardoor was er geen mogelijkheid vóór de dienst uit de Bijbel voor te lezen. Dat was op advies van de gereformeerde synodes bijna overal in de Republiek al ingevoerd.[102] De kerkelijke instanties vonden zulke lezingen nodig, omdat het kerkvolk daardoor Bijbelkennis opdeed.
In 1605 leek ook in de Nieuwe Zijdskapel een orgelpraktijk van de grond te komen: de kerkmeesters wilden hun orgel laten restaureren. De gereformeerde kerkenraad die hier lucht van had gekregen, besprak de gevolgen. Voor de dienst waren er Bijbellezingen en herstel van het orgel zou betekenen dat die zouden verdwijnen. En dus bepleitte het kerkelijke college tevens de afschaffing van de bespelingen in de Oude en Nieuwe Kerk, omdat in die kerken de lezingen voor de dienst nog altijd niet waren ingevoerd.[103] Protesten bij de burgemeesters zorgden ervoor dat de restauratie niet doorging. Vier jaar later bracht een ouderling naar voren dat velen het orgelspel in de Oude en Nieuwe Kerk voor de dienst liever zagen verdwijnen. Deze poging was opnieuw vergeefs. Pas later – op een onbekend moment – werd het Bijbellezen ook in deze twee grote stadskerken ingevoerd, overigens zonder het orgelspel af te schaffen. Bij de restauratie van het orgel in de Nieuwe Zijdskapel enkele decennia later, voerde de kerkenraad geen bezwaren aan.[104]

3.2.2.5. Het nut

Uit meerdere organisteninstructies blijkt dat de organisten tijdens deze bespelingen rond de kerkdienst de psalmverzen speelden die door de gemeente tijdens de dienst werden gezongen. Zo kreeg de organist van Arnhem in 1589 – nadat het orgel in de Eusebiuskerk was hersteld – de opdracht voor- en namiddags enige psalmen te spelen.[105] Wel diende hij te wachten tot de predikant van de stoel was. Dat laatste zal bedoeld zijn geweest om de predikanten tegemoet te komen, die niet blij waren met de renovatie van het orgel. Toen Lucas van Lennick in 1625 organist te Deventer werd, kreeg hij de instructie dat hij ‘alle mael als aldaer geprediget wordt, voor ende nae die predicatie op t’orgel sal speelen, voornaementch die psalmen die alsdan gesongen sullen worden’.[106] Een bijzondere en gedetailleerde instructie werd opgemaakt in Culemborg in 1623. De organist moest naast de aanvangs- en slotpsalm op zondagmorgen de berijming der Tien Geboden of de Apostolische Geloofsbelijdenis

[99] Jacobsen Jensen 1905, 282. Moryson schreef: ‘Yet were these Churches seldome full, for very many Sectaryes, and more merchants proeffering gayne to the dutyes of Religion, seldome came to Church, so as in Leyden a populous Citty, I often observed at tymes of divine service, much more people to be in the markett place then in the Church’.
[100] Evenhuis 1965, 129-133. R.B. Evenhuis meende dat er in 1578 10.000 gereformeerde leden en doopleden waren, terwijl het aantal bewoners in Amsterdam rond de 30.000 lag. Dat betekent dus dat $^1/_3$ van de bevolking gereformeerd zou zijn geweest. Dat is onwaarschijnlijk veel, zeker in een stad die tot dan toe onder Filips II was gebleven. Spaans 1989, 89. Joke Spaans heeft wat Haarlem betreft kunnen vaststellen dat in 1617 ongeveer 20 % van de Haarlemse bevolking gereformeerd was geworden. ‘Over het aantal liefhebbers, mensen die wel de kerkdiensten bezochten, maar zich niet onder de kerkelijke tucht stelden en geen deel namen aan het avondmaalt, ontbreken alle gegevens.’
[101] Het overzicht van de kerkdiensten is ontleend aan Roodenburg 1990, 78. GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, uitgaafboek, 144.
[102] Van Deursen 1991[2] (Bavianen), 172. GA Kampen, Stad Kampen Oud Archief, inv. nr. 61, resoluties Schepenen en Raad,13 december 1625. Te Kampen introduceerde men in 1625 in de Bovenkerk Bijbellezing toen het orgel in reparatie was. Vlam 1965, 105. In Hasselt bepaalde men in 1627 dat er eerst op het orgel gespeeld werd en dan uit de bijbel werd gelezen.
[103] GAA, Arch. nr. 376, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 3, resoluties 10 maart 1605 en 15 januari 1609.
[104] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van Burgemeesters; Dagelijkse notulen, resoluties en missivenboeken, inv. nr. 1, resoluties, blz. 105vo, 26 april 1635.
[105] Annegarn 1973, 34.
[106] Dubbe 1961, 150-152. Deze verwijzing kreeg ik van Heleen van der Weel te Wassenaar.

spelen en na de middagdienst enkele psalmen naar eigen keus. Bij de weekdiensten speelde hij alleen de gezongen psalmen, bij de avondgebeden enkele psalmen en het *Christe qui lux es et dies*.[107]
Ook in Utrecht kregen de organisten opdracht voor en na de dienst psalmen te spelen, zoals in 1596: 'sall de vorsz organist insgelijcx gehouden sijn zoe voer als naer die predicatie een bequaeme tijt die pshalmen ende anders te speelen'.[108] Deze instructie – of beter gezegd vermaning – werd door de kerkenraad nog eens in 1608 herhaald en de organisten van de Dom en de Jacobikerk ingeprent: 'in 't leste nae de predicatie int scheyden van 't volk sullen eerst spelen den psalm, dier in 't laeste gesongen is'.[109] Een jaar later werd ook de uit 1591 daterende instructie van de organist van de Nicolaïkerk vernieuwd door de 'oude ende tegenwoordige kerkckmeesters'.[110] De organist diende alle dagen te spelen dat er gepreekt werd 'ende dat alzoodanighen psalm ofte lofsanck, als daer voor en nae de predicatie sal gesonghen worden ende den psalm eenighe veersen naar de predicatie over gespeelt sijnde, sal hij moghen enighen anderen psalmen, hymne off eerlijcke musyckstuck, geen afgoderije oft superstitie daerin gelegen sijnde, moghen speelen'. Hij moest na het eerste klokluiden beginnen, 'om als daer eenighe vergaderinghe is van volck'. De psalm of lofzang diende genoteerd te worden op een zwart bord en hij diende vijf of zes verzen te spelen. Opvallend is hier de vermelding van de lofzang. In die periode was er in Utrecht een bundel met hymnen in omloop waarin oude roomse melodieën waren opgenomen die voorzien van gereformeerde teksten (contrafacten) in de publieke kerk werden gezongen.[111]
De krachtige toon van deze instructies vond men kennelijk geboden, omdat organisten ook wel andersoortig repertoire speelden. De eerder genoemde synode van Edam (1586) maakte daar al gewag van: zij schreef dat er 'lichtveerdige ende weereltlycke gesangen op klocken ende orgeln' werden gespeeld.[112] In Dordrecht in 1589 kregen de beide organisten (Adriaen Servaessen en Hendrick Speuy) het vermaan om na de preek meteen te beginnen met de psalmen en 'die 5 oft 6 maal achtervolcht hebbende, so sij dan musicale stucken willen spelen dat se grave stichtelicke stucken spelen'.[113] Vier maanden later kregen de organisten nadrukkelijk het vermaan om te spelen 'psalmen ofte motetten ende lichtvaerdige stuckskens achterweghen laten'. Uit het vervolg van de kerkenraadsnotulen bleek dat vooral de 'joncman Speuij' nogal eens 'lichtvaerdig' speelde. Hoewel men – om maar vast op ons verhaal vooruit te lopen – zou kunnen denken dat men later in de zeventiende eeuw geen wereldlijk repertoire ten gehore bracht, blijkt het hier om een constante factor te gaan. Ds. Koelman beweerde in 1678 dat de organisten bij het uitgaan van de kerk 'ydele gezangen' speelden 'tot verlustiging van die present zijn'.[114]
Al vóór de Opstand circuleerden in heel Europa berichten over lichtzinnig kerkelijk orgelspel.[115] In 1543 gaf de Weense Aartsbisschop een omvangrijke lijst uit van misbruiken in de roomse liturgie. Hij hekelde de musici die met hun gezang of orgelspel eerder de uitgelatenheid dan de vroomheid opwekten. Het concilie van Trente bepaalde in 1562 dat het tijd werd alle parodiemissen, zoals *Della Caccia* en *Battagli,* te laten verdwijnen; de *Caeremoniale Episcoporum* van 1600 schreef voor dat het orgelspel tijdens de hoogmis niet 'dartel of onrein' mocht zijn, wereldlijke en onwelvoeglijke wijzen waren niet toegestaan.[116] De humanist Erasmus keurde deze wereldse muziek in de kerk af, 'zoals er volgens mij zelfs in de theaters van de Grieken en de Romeinen nooit te horen geweest is'.[117] In zijn commentaar op de brief aan de Colossenzen verwoordde hij dat aldus:

> Men moet zich niet laten wijsmaken dat God zich verheugt over een ijdel gemurmel van stemmen, over een melodisch gehinnik van muzikanten of orgels waarmee zij de kerken overal doen weerklinken; men moet niet denken dat ik de stoffelijke muziek veroordeel indien ze met mate, sober en de eredienst waardig wordt toegepast: maar moge ik aantonen dat het allemaal niets (waard) is, wanneer het stille gevoel van eerbied afwezig is, wat het meest aangename lied voor God is, ook al komt daar geen enkel geluid van de stem aan te pas.

---

[107] De Jong 1957, 249.
[108] Vlam 1971, 301. Uit de instructie voor de organist van de Buurkerk te Utrecht, Jacob van Schendel, gedateerd 22 januari 1596.
[109] Vlam 1971, 232.
[110] Vlam 1971, 306 en 307.
[111] Luth 1986, 112-116. De synode van Utrecht gaf in 1612 toestemming voor het uitgeven van dit liedboek en in 1615 verscheen de bundel onder de titel *Hymni ofte loffsangen op de Christelijcke feestdagen.*
[112] Reitsma 1892, 136, art. 19.
[113] Vlam 1971, 93.
[114] Koelman 1678, 186-187.
[115] Körndle 2001. Hierin een lijst met aanduidingen van misbruiken van het orgelspel uit officiële stukken: 'profan, weltlich, possenhaft, geschwätzig, theatralisch, unrein, leichtfertig, lasziv, schamlos, obszön.' Zie verder Riedel 1960, 126-129.
[116] Trummer 1985, 145-147.
[117] Nuchelmans 1986, 116-127. Hier zijn de vertalingen van J. Nuchelmans gebruikt. Zie verder Fleinghaus 1984, m.n. 150-156.

Elders stelde deze humanist: ‘men stroomt toe naar de kerk, als naar een theater, om de oren te betoveren. En hiertoe worden grote sommen geld gegeven aan orgelbouwers en aan groepen kinderen die hun jeugd verdoen met het zorgvuldig aanleren van dergelijk gepiep, en intussen leren ze niets fatsoenlijks’. Hij gaf de voorkeur aan eenvoudige vocale kerkmuziek, omdat die de eerbied bevorderde. Het calvinistische verzet tegen het orgelspel is niet los te zien van de niet-religieuze elementen.
De instructies hiervoor hebben grotendeels betrekking op de bespeling na de dienst. Organisten startten dan kennelijk de psalm die net gezongen was en vervolgens speelden ze allerlei stukken (met onder andere wereldse liedjes). Bij de bespelingen voor de dienst zal de focus meer gericht zijn geweest op de te zingen psalm. In Zutphen werd de bespeling voor de dienst met de ‘finael’ ofwel de begintoon van die psalm, afgesloten.[118] In de grote Utrechtse stadskerken was er na de overgang naar de protestantse liturgie een nog specialere binding tussen orgelspel en gemeentezang. De organisten speelden daar ‘per intervalla’: eerst een orgelvers, dan een couplet door de gemeente, daarna het orgel, enzovoorts. Uiteraard was dat een voortzetting van de oude roomse praktijk. Soms speelde de organist gewoon door als de gemeente zong. Ds. J. Gerobulus (1603) ergerde zich hieraan: ‘Dat in sommige stadskerken de orgelen gebruykt worden onder ’t singen der Psalmen, edoch alsoo dat in de psalmen hierdoor niet overgeslagen wert; waerin wy niet en hebben willen eenige moeyte tot veranderinge aenrechten, de wyle t’selve al voor den tijt van onse bedieninge in dese stadt geweest is.’ In 1610 werd deze praktijk afgeschaft.[119]
Overigens is Utrecht het enige geval van alternatimspel dat we in Nederland hebben kunnen vinden. Het is aannemelijk dat in Amsterdam – gezien het ontbreken van Bijbellezingen – de ‘finael’ werd gegeven, al zullen we in het volgende hoofdstuk ook zien dat de psalmbewerkingen van Sweelinck en Anthoni van Noordt die gedachte niet ondersteunen.

3.2.2.6. Tradities

In Amsterdam waren er aanvankelijk ook bespelingen na het avondgebed. Deze dienst werd door het kerkvolk gezien als een continuering van het Onze Lieve Vrouwenlof, de vesperdiensten uit de prereformatorische periode.[120] Niet voor niets werden dit soort diensten in Friesland tot ver in de zeventiende eeuw aangeduid als het ‘loff’.[121] De Dordtse synode had geadviseerd om ze af te schaffen, al moest men er voor oppassen om de mensen voor het hoofd te stoten.[122] In Amsterdam waren er na de Alteratie zowel in de Oude als Nieuwe Kerk wekelijks twee avondgebeden, enkele jaren later teruggebracht tot één dienst op zondagavond. In 1580 werden de bespelingen na het avondgebed in beide kerken door een musicus met een zink opgeluisterd.[123] Dat was geen nieuw verschijnsel, want in 1532 verleende een musicus in ’s-Hertogenbosch medewerking aan de diensten van de Illustere Lieve Vrouwen Broederschap en speelde op zijn trompet of op zijn zink.[124] In 1625 schafte de Amsterdamse kerkenraad de avondgebeden af en daarmee verdwenen eveneens deze bespelingen.

---

[118] Doornink 1962-1963, 194.
[119] Vente 1989, 289 en Gierveld 1990, 79. Krüger 1933, 109. In Hamburg bleef dit alternatim spelen tot ver in de zeventiende eeuw bestaan.
[120] Wegman 1989, 185. ‘The Lof or *Salve* was a non-liturgical, devotional service usually held after Vespers or Compline. It featured the singing of antiphons and hymns (often accompanied by, or alternating with, the organ), the saying of prayers, and the ringing of church bells. The *Lof* enjoyed great popularity in the Low Countries, particularly with the lay confraternities. The Services could be simple or as elaborate as the funds of the confraternities allowed, ranging from modest devotional meetings that did not involve polyphony to splendid and sumptuous ‘concerts’ for the musical entertainment of citizens and visitors.’
[121] In 1617 speelde de organist van Leeuwarden tijdens ‘het loff’; in 1641 kreeg organist Sjoerd te Franeker opdracht ‘het avondloff’ te spelen. Aantekeningen in het zogeheten Penningarchief in het Liturgisch Instituut te Groningen.
[122] Spaans 1989, 84. Van Schelven 1934, 128. Thomas Tilius schreef op 1 april 1577 vanuit Haarlem: ‘Het spijt me dat sommigen erover morren dat de avondgebeden zijn afgeschaft, maar omdat deze huidige situatie niet kan blijven bestaan, moeten wij hen verdragen en moeten wij het hun gunnen een beetje te morren. De tijd zal alles doen vergeten, en zal door het vergeten hen van hun gemor genezen. Niets is zo moeilijk als in de smaak vallen en zichzelf te rechtvaardigen bij het gewone volk’. Drs. T.C. Tiersma te Leiden vertaalde dit fragment uit het Latijn.
[123] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, uitgaafboek, 141, 5 juli 1580. Benoemd werd Cornelis Comans van Amersfoort, ‘opte conditije gelijck de kerckmrn. van de Nije kerck’.
[124] Roelvink, 2002, 76. Het is niet moeilijk om door heel Europa voorbeelden van deze praktijk aan te wijzen. Doderer 1976, 106-107. Tijdens het bezoek in 1576 van de Spaanse en Portugese koningen aan het klooster Guadalupe werden er onder de vesper stukken op de zink met orgelbegeleiding uitgevoerd. Ook in de Sint-Joannis te Lüneburg (Duitsland) was er ten minste vanaf 1584 een vaste muzikant die ‘in die Orgell mit der Zincken blasen soll’. Meer dan een eeuw later is er nog steeds sprake van een ‘zinkenblazer’. Het lijkt erop dat hij ook op andere instrumenten speelde, zoals viool en luit. In 1602 kreeg de Zinkenblazer een aparte verering omdat hij ‘sich auf der Orgell lustig gemacht’ had. Zie rekeningenboek Sankt Johannis te Lüneburg. Afschrift in archief Gustav Fock in de Staats- und Universitätsbibliothek te Hamburg.

Had de bespeling na het avondgebed al een traditioneel voorkomen, er kwamen bespelingen voor met nog sterkere reminiscenties aan het roomse verleden. In 1593 vierde men in Utrecht in de Janskerk de geboorte van de kerkelijke patroon Sint Jan, ook al waren de heiligendagen afgeschaft.[125] Dat was iets uitzonderlijks en wellicht typisch voor Utrecht waar de oude broederschappen en conventen waren blijven bestaan.
Ook tijdens Kerst, Pasen en Pinksteren vonden na de Alteratie bespelingen plaats waarvan het repertoire was afgestemd op de hoogtijdagen. Walter Syvaertsz uit Amsterdam beschreef in 1604 hoe de organist vóór de Alteratie op eerste kerstdag een spel hielp 'vercieren'.[126] Dan stond op het hoogaltaar een wieg met een beeld van het Christuskind. Zodra iemand begon te wiegen, zongen de kinderen *Eia, Eia, Eia*, wiegden hun meegebrachte poppen en lieten hun schellen razen. Na de Alteratie bleef nog lang een vorm van 'kindeken wiegen' bestaan.[127] Een grote menigte kwam dan naar de kerk. Dat zal niet hebben betekend dat nog steeds het spel met de poppen en de schellen werd gespeeld, dat zou al te brutaal zijn geweest. De organist speelde dan kerstliederen en misschien zong het volk mee.[128] Ook Sweelinck was gewend tijdens de kerstperiode vóór de dienst kerstliederen te spelen. Uit de rekeningen van de kerkmeesters van de Oude Kerk blijkt dat de dienaren van de schout in meerdere jaren vóór 1600 in die periode te hulp werden geroepen om de massa in bedwang te houden.[129] Deze Amsterdamse melding was niet uitzonderlijk.[130] De Utrechtse Dom was op kerstmorgen afgeladen vol, twee uur voor de dienst begon. De Utrechtse kerkenraad besloot in 1608 het orgelspel voortaan met psalmgezang en Bijbellezingen af te wisselen.[131]
De gereformeerde dominees wilden graag alles wat met Kerst, Pasen en Pinksteren te maken had uit het sociale leven uitbannen omdat menigeen zich dan aan 'dertelheyt, superstitie ende affgoderie' te buiten ging.[132] De Dordtse synode van 1574 handhaafde alleen Pasen en Pinksteren. Toen bleek dat de burgerlijke regeringen de traditionele buitenkerkelijke feestelijkheden tijdens die dagen bleven toelaten, besloot de synode echter dat de kerkenraden op dit punt de lokale magistraat moesten volgen. Geleidelijk aan werden Kerst en Hemelvaart weer toegestaan, al hoopten de strengere calvinisten dat men dan vooral aandacht aan het Evangelie zou schenken. Toen de synode van 1618/1619 besloot om ook de viering van het Nieuwjaar te tolereren, tekende de Amsterdamse kerkenraad verzet aan.[133] Lag daar de kiem van de onrust tijdens de eerstvolgende Kerst in de Oude Kerk waarover Anna Roemers Visscher haar hart luchtte in een gedicht? De Amsterdamse overheid besloot het advies van de kerkmeesters te volgen 'dat het orgel zouw geslooten blijven op kersavondt, 2.kersavondt, N.Jaaravond, N.Jaardach, 3 Ko:avond, 3 ko:dag avondt op dat de insolentien mag geweerd worden'.[134] De organist werd op het hart gebonden om voortaan vooral psalmen te spelen. Vandaar dus dat Dirck Sweelinck in 1646 *kindeken* wilde *wiegen* in de Oude Kerk half januari. Zijn plannen werden door de gereformeerde kerkenraad ontdekt en vandaar dat dit feest met de roomse kennissen niet doorging.
De kerkelijke overheden probeerden 'volkse', devotionele praktijken die niet in de voorgeschreven dogmatische orde pasten te kanaliseren, te onderdrukken of te bestrijden.[135] Het kostte moeite de geest in de fles te krijgen. Het duurde tientallen jaren voordat zulke traditionele feestelijke gebruiken in Nederland van het toneel waren verdwenen. Ook in andere steden bleef de Kerst voor organisten nog lang een gelegenheid zich bijzonder te presenteren. De Leidse magistraat besloot in 1638 zijn orgels voortaan tijdens de Kerst te laten zwijgen, omdat steeds meer 'ongerechtigheden' waren

---

[125] Vlam 1965, 280.
[126] Syvaertsz 1604, voorreden A3. Onvolledig geciteerd in Dael 1988, 13. Het boekje is opgedragen aan de bekende theoloog Jacob Arminius. In de 'voorreden' wordt een uiteenzetting gegeven over allerlei katholieke gebruiken.
[127] Roodenburg 1990, 76. H. Roodenburg vond het moeilijk te bepalen of na de Alteratie voor de Amsterdamse bevolking de hoogtijdagen hadden afgedaan. Uit de stadskeuren blijkt dat tijdens de Pinksteren nog lang allerlei volksfeesten werden gevierd.
[128] Zie verderop in de tekst.
[129] GAA, Arch.nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, uitgaafboek, 16 januari 1595, 3 januari 1598 en 5 januari 1599: 'vereert die stats ofte schoutendienaers voor opsicht op die insolentien genomen'.
[130] Van Nieuwkoop 1988, 593. In de rekeningen van de kerkmeesters van de Sint-Bavo te Haarlem komt een onder het jaartal 1595 een post voor: 'noch de costerssoon gegeven dat hij den orgelist int stellen van den orgelen tegens den hoochtijden 3 maal sjaers helpt blasen'.
[131] Vente 1975, 15.
[132] Van Deursen 1991[2], 131. Muir 1997, 55-80 en 147-184. Zie verder Rogge 1875. Ds. Caspar Coolhaes schreef in 1607 een boekje over de traditionele roomse feestdagen en vertelde dat toen in de vastentijd het orgel niet bespeeld mocht worden en pas op Paasavond weer mocht klinken. Op de eerste Paasdag werd het *Te Deum Laudamus* gezongen en 'men speelt op de orgelen' en 'aen sommige plaetsen singen sij de musyc'. Ook met Hemelvaart had het orgel een belangrijke functie. Over de Sacramentsdag schreef hij: 'ende als dan die hoochmisse ghedaen ende op den orgelen genoech ghespeelt is, gaet elck weder te huys'.
[133] Roodenburg1990, 76. Het besluit van de Amsterdamse kerkenraad werd op 22 december 1620 genomen, een jaar nadat het kindje wiegen met Sweelinck had plaatsgevonden.
[134] RA Utrecht, Archief van de familie Huydecoper, inv. nr. 294.
[135] Rooijakkers 1986, 7.

geconstateerd.[136] Ook in Abcoude – gelegen in de provincie Utrecht niet ver van Amsterdam – speelde de koster tijdens Kerst en Nieuwjaar op het orgel traditioneel kerstrepertoire tot woede van de gereformeerden. Pas in 1649 lukte het – na klachten bij de Staten van Utrecht – hieraan een einde te maken.[137] In Zwolle besloot de kerkenraad op 22 december 1657 om de kerstliederen geleidelijk door psalmen te vervangen.[138] In Leeuwarden zong de gemeente aan het eind van de zeventiende eeuw nog altijd een kerstlied van drie of vier regels met een *kyrie eleison* als refrein. Verbitterd stelde ds. Jacobus Koelman in 1678 vast dat de predikanten dit negeerden.[139]
Hoewel de gereformeerden niet blij waren met deze selectieve handhaving van gebruiken uit de katholieke periode, liet de overheid die de hele stadsbevolking op het oog had, ze oogluikend toe. Nieuwe vormen die beter bij de calvinistische levenswijze pasten, ontstonden pas geleidelijk.

3.2.3. Vrije bespelingen

Al roerden de tegenstanders zich om het orgel te laten verdwijnen, de voorstanders kwamen nog beter aan hun trekken toen rond 1580 vrije bespelingen werden geïntroduceerd die niet aan kerkelijke plechtigheden waren gekoppeld. Hoewel enkele muziekhistorici, zoals M.A. Vente en A. Annegarn, meenden dat zulke evenementen halverwege de zestiende eeuw al bestonden, geven de bronnen daarvoor geen aanwijzingen.[140] Niet dat zelfstandig orgelspel buiten kerktijd niet voorkwam. Zo speelde de Utrechtse Domorganist in juni 1574 tijdens de processies ter ere van Sint Bonifatius ‘in organo, zoo lang pauseerde de suffragaan [de wijbisschop] Joachimus van het wijden, en nadat het orgel gespeeld had, toen ging men voort door het pand’. Dit suggereert een pauzespel, zonder liturgische context, al was dit wel onderdeel van een kerkelijke viering.[141]

3.2.3.1. Een noviteit

Het is niet bekend waar en wanneer de vrije orgelbespelingen begonnen. Net als bij de bespelingen rond de eredienst gooit Antwerpen hoge ogen.
In 1581 verviel de Onze Lieve Vrouwenkerk aan de calvinisten. Servaes vander Muelen diende dadelijk een verzoek in om organist te mogen worden. Men kwam overeen dat hij elke avond los van de kerkdiensten een uur lang psalmen en geestelijke lofliederen zou spelen.[142] Vander Muelen ging hier niet op in, omdat hij vanwege ‘zyn particulieren affairen moeste naer Hollant reysen’. Vandaar dat de kerkmeesters Jan Fabri aanstelden om het orgel te bespelen. In 1582 kwam Van der Muelen alsnog op de Antwerpse orgelbank terecht. Bij zijn verzoek aangesteld te worden, schreef hij dagelijks ‘van de gemente ende veel lieffhebbers der consten gepert ende gebeden’ te zijn om de taak op zich te nemen. De kerkmeesters gaven gehoor en stelden deze ervaren organist aan. Toen Antwerpen in 1585 door Don Parma voor de rooms katholieke Habsburgers werd heroverd, kreeg Van der Muelen ontslag omdat ‘quil ait servi aux hereticques’. In 1615 werd gesteld dat Van der Muelen ‘calvinist en beeldstormer in ’t geheim, heeft [gediend] sedert 1 july 1581, de kettersche praedication ende het zingen der Psalmen met alsdan op de orgel te spele’.
Of Antwerpen als voorbeeld fungeerde is onbekend, maar de organist van Alkmaar speelde vanaf 1582 van november tot en met februari elke avond ten minste een half uur voor de burgerij.[143] In Kampen werd op 17 januari 1582 bepaald dat de organist iedere werkdag moest spelen in de Broederkerk of in de Bovenkerk, zowel ’s morgens als ’s middags een uur en op zondag na afloop van de kerkdienst van tien tot elf uur.[144] Daarna kwamen er al snel meer steden met vrije bespelingen, want

[136] Den Hertog 1999 (Pieterskerk), 54.
[137] Vlam 1965, 13-14.
[138] GA Zwolle, Archief Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. KA017-003, resoluties, 22 december 1657.
[139] Koelman 1678, 192. Luth 1986, 119-128.
[140] Vente 1942, 51-52. M.A. Vente stelde in 1942 dat er vóór 1572 al vrije bespelingen zouden zijn geweest. Zijn voorbeelden hebben echter betrekking op bespelingen na afloop van de kerkdiensten.
[141] Van Rossum 1876, 186 en 248: ‘In den Dom, waar de wijbisschop in het koor de wijding verrichtte, onderbrak deze de wijding en werd het orgel gespeeld zoolang de plechtigheid bij de bedevaart gebruikelijk duurde’. Een wijbisschop is een hulpbisschop die geen eigen diocees heeft maar is aangesteld om de bisschop te helpen in diens functies die wijdingsmacht veronderstellen, zoals het consecreren van kerken en het toedienen van wijdingen. Soms staat hij de eigenlijke bisschop ook terzijde in het bestuur van het bisdom.
[142] Persoons 1981, 72 en 173, 174.
[143] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 27, 89^{ro+vo}, 20 maart 1582. ‘Des winsters alle avonden alst clocktgen luyt een half ure oft meer voor die burgerije’. Daarnaast: ‘Voorts of daer een Heeren in de stadt quamen so sal hy gehouden sijn tot believen van Burchemeesteren in der tijt die selfde met sijn const te vereeren daer sij hem ontbieden’.
[144] Van der Kleij 1995, 30.

enkele jaren later volgden Rotterdam en Leiden.[145] In de Utrechtse Buurkerk kwamen ze in 1596 van de grond, toen de organist opdracht kreeg om 's winters elke avond een uur lang te spelen.[146] Ook Amsterdam kreeg zulke avondbespelingen. Het lijkt erop dat daartoe in 1590 werd besloten, want in dat jaar kreeg Sweelinck een forse salarisverhoging, wat duidt op taakverzwaring.[147] In die tijd vestigden nogal wat kooplui uit de Zuidelijke Nederlanden zich in Amsterdam.[148] Waren ze zulke evenementen in Antwerpen gewend en hebben ze die ook in Amsterdam gewenst?
In het volgende hoofdstuk gaan we uitgebreid in op het repertoire, hier lopen we daarop vooruit met een korte samenvatting. Uit de bronnen blijkt dat er psalmbewerkingen, fantasieën en preludia, madrigalen en liederen, balletti en passamezzi werden gespeeld.[149] Daarnaast waren er intavolaties van vocale bewerkingen, zoals van Orlando di Lasso en Luca Marenzio. Het ging dus om een gevarieerd aanbod, een weerslag van het toen gangbare muziekrepertoire. Bij deze vrije bespelingen werden voor zover we kunnen nagaan nooit bepalingen over de keuze gemaakt. Organisten zullen vrij geweest zijn in wat zij speelden.
Hoewel de vrije orgelbespeling altijd is gezien als een typisch Nederlands verschijnsel, een reactie op het strenge calvinistische standpunt, zaait een citaat uit *Schatboeck der roomsche dwalingen* van André Rivet, begonnen als predikant in Frankrijk en later in Den Haag, hoogleraar in Leiden en Breda, twijfel. Onderstaand citaat komt uit een vertaling uit het Frans door Godefried Udemans, predikant te Zierikzee (1617):[150]

> Indien dat men de orghelen in Enghelant oft elders gebruyckt, soo is dat buyten de uren van den voorneemsten Godtsdienst, meer om de ommestaenders te vermaken, die ontrent den avont komen in de voorkercke wandelen, als om de groote stichtinghe die sy daer uyt verwachten. Sy wachten haer wel, dat sy het volck daer mede souden besigh houden, ende de goede uren daer inne door brenghen. In de furie van de oorloghe heeft men dese dinghen ende meer andere in Vranckrijk sien ghebreken: Maer dat was in sulcken tijt, alsmen den ghenen die Godt loofden, de tonghen uyt sneet: Ende als men die muyl bande, die haren mont wilden opendoen voor Godts eere. Men soude de orghelen ende vrolijcke instrumenten haest konnen vermaken, maer sy, die de levende instrumenten ghebroken hebben, en souden niet eene sulcken tonghe konnen maken, als sy by duysenden hebben uyt ghesneden, ende dat met kouden bloede. Het is valsch, dat het ghebruyck van de orghelen in de kercke geweest is van de oudtheydt aen.

Dit suggereert dat ook in Engeland en eerder al in Frankrijk vrije bespelingen voorkwamen. Voor hem waren de uren die men bij het orgelspel doorbracht nutteloos, iedereen die de godsdienstoorlog had meegemaakt wist dat toen de levende stem die God had geloofd, was gebroken. Rivet hoorde kennelijk liever psalmen zingen.
Bijzonder populair waren de bespelingen van de Sweelincks. In allerlei gedichten wordt gerept van een menigte luisteraars. Ook bezochten veel buitenlanders zijn bespelingen. Cornelis Plemp maakte een lofdicht in het Latijn op deze organist, waarin hij poneerde 'wiens faam de Italianen bereikte en de Britten over de zee; Lassus genoot van de mare onder uw Beierse landgenoten. Uit alle landen trok hij der vreemdelingen oren. Hij was het waard goden onder zijn gehoor te hebben.'[151] Cornelis Plemp beschreef hoezeer de toehoorders tijdens het musiceren van Sweelinck onder de indruk waren. Franciscus Sweertius voegde daaraan toe: 'Allen die de man kenden, zagen en beluisterden, gaven gewoonlijk hoog op van deze ervaring'.[152] Ook anderen benadrukten – en we kregen genoeg voorbeelden – hoe geweldig zij het spel van deze Amsterdamse Orpheus vonden. Vondel schreef dat de toehoorders ook onder de indruk waren van het musiceren van zoon Dirck.
Opmerkelijk is dat meerdere rituelen bij de vrije bespelingen herinnerden aan een kerkelijk verleden. Zo werden de luiken aan het begin geopend en aan het eind gesloten.[153] Deze gewoonte ging terug op de katholieken, die dat bij hun altaren en orgels aan het begin en einde van elke vorm van eredienst deden. In de vastenperiode bleven zowel de luiken van het hoogaltaar als die van de orgels dicht om duidelijk te maken dat er een vorm van rouw werd gedragen om het lijden van de Christus. Een herinnering aan die gewoonte was bij de protestanten dat er de avond voor de viering van het Heilig Avondmaal geen bespeling was en de luiken gesloten bleven.

---

[145] Voor Rotterdam: Lingbeek-Schalenkamp 1984, 235. Voor Leiden: Den Hertog 1999 (Pieterskerk), 28.
[146] Vente 1975, 14-15. Vlam 1971, 301.
[147] Bijtelaar 1975, 50. Bijtelaar benadrukte dat de salarisverhoging plaatsvond vanwege Sweelincks aanstaande huwelijk.
[148] Israël 1989, 29-37 en Gelderblom 2000.
[149] Noske 1955, 293.
[150] Rivet 1617, 394.
[151] Geciteerd uit Tollefsen 1971, 92 en 118. Sweertius was een Antwerpse zakenman (1567-1629) die dit berichtte in zijn lexicon voor geletterden uit de Nederlanden *Athenae Belgicae sive nomenclator inferioris Germaniae scriptorvm* (Tongeren, 1628).
[152] Ibidem.
[153] Vlam 1965, 265. In de Utrechtse Dom diende de koster de luiken na afloop van de bespelingen te sluiten.

Ook werd er onderscheid gemaakt tussen het gebruik van de verschillende orgels bij verschillende gelegenheden. Door de week musiceerden de organisten ‘alle avonden, tot vermaak der wandelaaren in de Oude Kerke op het kleine orgel’, op zondag en misschien ook op zaterdag was het grote orgel aan de beurt.[154] Dit is te zien als een residu uit de katholieke periode, toen in het gebruik van de orgels werd gedifferentieerd afhankelijk van het liturgische gewicht van de diensten.[155] Na de Opstand bleef men streng op dit onderscheid toezien, zoals blijkt uit de berisping die de Alkmaarse organist in 1654 kreeg. Hij speelde door de week op het grote orgel. Voortaan moest hij iedere zondagavond de sleutel van dit instrument bij de regerende burgemeester brengen en deze de zaterdag daarna ophalen.[156] Een ander ritueel was te vinden in Leiden, waar de organist de opdracht kreeg aan het begin het principaal, dat wil zeggen het plenum, te gebruiken en pas daarna de aparte klankkleuren.[157] Door heel Europa was het gebruikelijk de kerkdienst te beginnen met het plechtige sein van het volle werk, alsof men het profane van het sacrale wilde scheiden.[158]
De avondbespeling duurde ongeveer een uur. Huygens vertelde in zijn *Orgelgebruyck* dat de organist stopte met spelen zodra er niemand meer in het kerkgebouw was.[159] Dit maakt duidelijk hoezeer deze ambtenaar er was voor de burgerij. Dit was nog niet de zelfbewuste kunstenaar die zijn toehoorders tot een houding van eerbied voor de muziek dwong. Huygens beweerde cynisch dat het laatste stuk alleen door enkele kreupele personen en de koster werd beluisterd: niet de meest geïnteresseerden en het dienspersoneel bleven het langst!

3.2.3.2. Waarom?

Hoe valt het ontstaan van deze vrije bespelingen te verklaren? Was er bijvoorbeeld minder afleiding bij het wegvallen der heiligendagen en wilde men die op deze wijze compenseren? Dat kan zijn, maar in eerste instantie werd vooral de sociale kant benadrukt, zoals in de resolutie van de Utrechtse raad bij de introductie van de avondbespeling:[160]

> alle avont int begin van den donckere in de Domkercke, lampen ende keerssen doet ontsteken ende barnende houden tot seven uren toe tot gerieve van alle vrome heeren ende mannen die daer sullen begeren te wandelen, binnen den welcken tijt men oock verstaet, dat den organist een sekere tijt sal moeten op de organen spelen.

Uit deze tekst blijkt dat de kerk als wandelruimte werd gebruikt, vooral voor mannen. Het orgelspel veraangenaamde het verblijf en maakte een bezoek aantrekkelijker. De Utrechtse stadsregering formuleerde dat in 1617 nog fraaier toen ze de organist van de Pieterskerk opdracht gaf dat hij Zondags na de predicatie van de Engelsen in die kerk ’s morgens op de orgels zou spelen ‘ende den toehoorders mit een musycke vereeren ofte recreeren’.[161] Hier lag al meer nadruk op het feit dat het om een vorm van vermaak ging. In Leiden werd een zelfde argumentatie aangevoerd: de organist bespeelde het orgel ‘tot recreatie ende verlustinge van de gemeente’. Uit de toevoeging ‘ende omme dezelve duer middel van dien te meer uyt herbergen ende tavernen te houden’, blijkt dat de bespelingen een alternatief waren voor een bezoek aan drankgelegenheden en daaruit voortvloeiende ongerechtigheden.[162]
De belangrijkste motivatie voor deze avondbespelingen was dat de kooplieden behoefte hadden aan een ontmoetingsplaats. Die waren in Amsterdam aan het eind van de zestiende eeuw gewend in de open lucht op het oosteinde van de Nieuwe Brug aan de IJ-zijde van het Damrak hun beurs te houden. Om het bezoek aan deze openluchtbijeenkomst te animeren verzorgden de stadsspeellieden geregeld uitvoeringen.[163] Een Duitse reiziger nam in 1603 waar:[164]

---

[154] Fokkens 1664, 209 en Wagenaar 1765 II, 100.
[155] Vente 1989, 263-264. De organist van de Oude Kerk te Amsterdam ontving in 1526 bij de kerst zes stuivers omdat hij het grote principaal bespeelde en drie stuivers voor het musiceren tijdens het Lof op het kleine orgel. Bijtelaar 1966, 38. Vente 1942, 51. Maarten Vente veronderstelde dat het kleine orgel vooral voor liturgisch gebruik was en dat het grote orgel concertinstrument was. Volgens mij is dit een misinterpretatie. Kluiver 1974, 56. Organist Cornelis de Blinde van Gouda kreeg in 1508 een aanstelling in de Maartenskerk te Middelburg en moest op hoogtijdagen en bijzondere heiligendagen het grote orgel bespelen, in gewone missen het kleine orgel.
[156] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 131, memoriaal burgemeesters, 31 oktober 1654.
[157] Annegarn 1973, 231.
[158] Musch 1998. Adlung 1768, 172. Jakob Adlung stelde dat aan het begin en einde van de kerkdienst het volle werk of het plenum gebruikt werd en bij de koralen de andere registers.
[159] Huygens 1641, 15.
[160] Vlam 1965, 240.
[161] Aantekening overgenomen uit de Documentatie van G.G. Calkoen in het Utrechts Gemeentearchief.
[162] GA Leiden, archief kerkvoogdij Hervormde Gemeente Leiden, inv. nr. 3400, 15 april 1592.
[163] Scheller 1978, 61-68.

> So es heiter Wetter macht, kommen die Kauffleut täglich uf einer praiten schönen Prucken zusammen, welches sei die Pursch nennen; so es aber regnet, geschieht es in der groszen Kirchen, welches die Alt Kirchen genannt wird […] allda schlagt man alle Abend uf die Orgel, und gehen die Leut darinnen hin und wieder spatzirn, sonderlich die Kauffleut, wann sie etwas zu handeln haben.

Bij slecht weer trokken de zakenlieden niet alleen naar de Oude maar ook naar de Nieuwe Kerk.[165] Fyne Moryson vertelde in 1593:[166]

> […] in winter they meet in the New Church, in very great number, where they walke in two rankes by couples, one ranke going up, and another going downe, and there is no way to get out of the Church, except they slip out of the doores, when in one of those rankes they passe by them.

De kerkgebouwen dienden dus als een informele beurs. Aan het einde van de zestiende eeuw was in het kerkmeesterkantoor van de Oude Kerk op vaste tijden de makelaarsbeurs. Het vertrek was zo klein dat de zaken ook in de kerkruimte zelf werden afgehandeld. De katholieke Philipp Hainhofer uit Augsburg sprak er in 1598 schande van:[167]

> Het is hier de gewoonte dat de kooplieden in deze kerken rondwandelen, [dat er] een bijeenkomst [is] van mensen die een beurs houden en overeenkomsten sluiten; en dat is een zeer grote schande, dat ze zo de aan God gewijde tempels ontheiligen.

Vanwege de vele klachten besloot de vroedschap in 1607 een officieel beursgebouw te laten bouwen.[168] In 1613 werd deze binnenplaats met galerijen geopend. Later maakte Jeremias de Decker de veelzeggende vergelijking met het kerkgebouw:

> Een wandelpark, daer Moor met Noorman handel drijft,
> Een kerck, daer Jode, Turck en Christen in vergaeren,
> Een aller taelen school, een merckveld aller waeren,
> Een borse, die all's werelds borsen stijft.

Al konden de kooplui het hele jaar in deze beurs terecht, het kerkgebouw bleef een gunstige plaats voor het leggen van informele contacten. Om op de hoogte te blijven van recente ontwikkelingen speelde de mondelinge communicatie immers een belangrijke rol.[169] Amsterdam, stapelmarkt voor informatie, was knooppunt in het internationale berichtenverkeer. Het kerkgebouw en de beurs behoorden tot de infrastructuur voor verwerking, opslag en distributie van gegevens.[170]

3.2.3.3. Sociabiliteit en muziekleven

In het begin van de zeventiende eeuw was in de Nederlanden het aantal vormen van sociabiliteit beperkt. De nationale synode van 1581 noemde als openbaar vermaak: 'openbare danssingen, dansschoolen, battementspeelen, schermmeesters, rhetorizijnen, kermissen, rhetorizijnkameren, geltbruijlofsfeesten ende derghelijcke, kermisfeesten, vastenavont, kamerspeelen ende andere Bacchusfeesten'.[171] Al hechtte de Amsterdamse burger waarde aan de beschutting van de huiselijke kring, meer dan aan een uitbundig uitgaansleven, toch voelde hij behoefte aan een publieke ruimte als ontmoetingsplaats.[172] Het kerkgebouw leende zich daar uitstekend voor en zo bevorderde het open blijven ervan het sociale verkeer onder de burgerij.[173]
In het Amsterdamse amusementsleven speelde de jaarmarkt een hoofdrol.[174] Deze markt werd in de tweede helft van september gehouden.[175] Ze trok boeren, burgers en buitenlui uit binnen- en buitenland. De Dam was het middelpunt, maar overal in de stad was iets te doen. Het ging gepaard met een kermis met allerlei vormen van amusement, zoals theatervoorstellingen, koorddansen. Tijdens de kermis musiceerden allerlei speellieden op violen en trompetten. In de andere periodes, vooral in het koude en

---

[164] Ontleend aan Lesger 2001, 237.
[165] Wagenaar 1765 II, 29.
[166] Jacobsen Jensen 1905, 223.
[167] Scheller 1978, 66. Drs. T.C. Tiersma te Leiden vertaalde dit fragment uit het Latijn.
[168] Bijtelaar1965, 27-28.
[169] Méchoulan 1990, 79-127 en Keblusek 1992, 60.
[170] Lesger 2001, hoofdstuk 6.
[171] Rutgers, 1889, 549 en 552. Voor de Amsterdamse schermschool, zie Fontayne Verwey 1978.
[172] De Jong 1987, 133-134.
[173] Van Swigchem 1988. Hierin een overzicht van de invloed van de burgerlijke overheid op de stadskerk.
[174] Spies 1979, 24 en Frijhoff 1999, 442.
[175] Tussen 1655 en 1660 vond de markt plaats in augustus, vermoedelijk ter herinnering van de mislukte aanslag op de stad door Prins Willem II in 1650.

natte jaargetijde werd dit vermaak in de herbergen voortgezet. Op de genreschilderingen zien we hiervan de getuigenissen. In de loop van de eeuw streefden sommige herbergiers naar betere kwaliteit, andere niet.
Een ander deel van het muziekleven speelde zich af in de collegia musica. Meestal ging het om een groep van een vijftien tot twintig leden die gezamenlijk musiceerden. Het waren amateurs die dit voor eigen genoegen deden, soms met een vakman als leider. In Amsterdam was er in het begin van de zeventiende eeuw een collegium musicum onder leiding van Jan Pietersz. Sweelinck.[176] Dit collegium was niet openbaar toegankelijk. Hoewel bij de collegia aanvankelijk vrolijkheid en gezelligheid voorop stond, kwamen gaandeweg de meer esthetisch elementen naar voren en werd de sfeer van toewijding strenger bewaakt.[177] De in 1606 opgemaakte statuten van het Arnhemse collegium *Sint Caecilia*, opgericht in 1591, verboden het plegen van oneerbaarheid, het zingen van 'onnutte of onstigtige liederen' of het spreken van ontuchtige woorden.[178] Om de muzikale samenkomst niet te laten verworden tot ordinaire drinkgelagen werden het eten en de drank gerantsoeneerd. Het is opvallend dat in de wetten van het Arnhemse gezelschap in 1606 werd gesproken over zingen, in 1632 van zingen of spelen. In de collegia kwam men bij elkaar om te spelen, zelden of nooit was daar een publiek bij. In het buitenland waren er wel aanzetten tot een luistercultuur. In Praag was al in 1616 bij het collegium musicum de gewoonte kleine aantallen luisteraars toe te laten.[179]
Ook waren er in Amsterdam de bespelingen van de stadsmusici. Daarover is niet heel veel bekend. Het meeste hebben we al eerder vermeld. Ook zagen we dat deze musici optraden bij mooi weer voor de kooplieden bij de Nieuwe Brug. Over de beiaardbespelingen is zo mogelijk nog minder bekend, de kwaliteit van de klokkenspellen was zo matig dat het niet heel veel zal hebben voorgesteld.[180] Wat dat betreft had het publiek bij een orgelbespeling meer kans op luisterplezier, al was het maar omdat de orgels kwaliteit hadden.
Vanaf 1500 groeide de strijd om het publieke domein.[181] Niet alleen de centrale staat wilde zijn gezag legitimeren, ook de stedelijke overheid rechtvaardigde haar positie ten opzichte van burgers en inwoners. In de zestiende eeuw was er in West-Europa dan ook een door de stadsbesturen en coöperaties georganiseerde feestcultuur.[182] De processies, feesten en jaarmarkten waren de belangrijke ingrediënten. Tegelijk waren ze nuttig om informatie, kennis of opvattingen op de menigte over te dragen. Dit alles kwam de culturele contacten ten goede, ook tussen de steden onderling. Rederijkerskamers, maar ook muzikanten, zoals de stadsmusici, presenteerden zich dan. De door de overheid betaalde muziek was een middel om macht en soevereiniteit te tonen. In Amsterdam werden heel wat ceremoniële en politiek gekleurde intochten van belangrijke personen muzikaal omlijst.
Vanaf de jaren zeventig was er strijd over de macht op het openbare leven, doordat de kerkenraden hun positie gingen versterken. De magistraat verzette zich hier tegen en liet niet toe dat de nieuwe kerken al te rigoureus zaken ging verbieden.[183]
De kerkgebouwen waren bij 'onstuymigheyd des lochts' een goede schuilplaats. Werd het donker, dan stak men de kaarsen aan. Van de sfeer tijdens een avondbespeling krijgen we een beeld door een schilderij van Anthony de Lorme van de Rotterdamse Laurenskerk.[184] In de halfdonkere kerk staan verspreid door de kerk allerlei mannen en vrouwen te praten. De moderne luistergewoonte, waarbij toehoorders de uitvoerende kunstenaar respect betonen door stil en aandachtig te luisteren, was hun totaal vreemd. Ook elders kwam dat verschijnsel voor. Martinus ab Azpilcueta (Rome, 1578) vertelde dat de organisten van zijn land de diensten door hun orgelspel nogal verlengden, zodat de mis meer dan een uur duurde.[185] Dat bevorderde niet de concentratie van de mensen op het betrachten van het lijden van Christus. Ook het koor luisterde nauwelijks, de leden zaten te kletsen, grapjes te maken, te lachen en allerlei zaken af te handelen.

[176] Dekker 1971, 290-292.
[177] Burke 1991, 16. Bij corporaties en verenigverbanden speelde gezelligheid een rol, de feestelijkheid werd versterkt door geritualiseerd eten en drinken.
[178] Minderhoud 1997, 71.
[179] Overgenomen uit Smithuijsen 2001, 62. Zie verder Salmen 1988, 18.
[180] Van der Weel 2008, m.n. 46-51.
[181] Dixhoorn 2004, 318-339.
[182] Dixhoorn 2004, 301.
[183] Zijlmans 1999, 1-6.
[184] Liedtke 1982, afb. 109. Paneel met afmetingen 87x122,5 cm. Warsaw, Nationaal Museum, gedateerd 1652.
[185] Körndle 2001, 233-237.

De Franse historicus Lucien Febvre benadrukte dat de mens toen, sterker dan nu, werd geleefd door emoties.[186] Ook tijdens kerkdiensten, anatomiepresentaties en theatervoorstellingen toonden de toeschouwers zelden eerbiedige aandacht. In de grote stadskerken waren meerdere ordebewaarders nodig om het volk tijdens de diensten in bedwang te houden.[187] Dat gold voor de periode voor 1630, maar ook lang daarna. In 1711 bezocht een Engelse toerist het grafmonument van Willem van Oranje in de Nieuwe Kerk te Delft terwijl een dienst gaande was: 'I could not but have my indignation moved to see the congregation with their hats on and moving or talking without the least respect'.[188] Als de diensten waren afgelopen nam de wanorde nog toe, zoals Van Focquenbroch in zijn *Afrikaense Thalia, of het derde deel van de geurige zanggodin* van 1678 vertelde: [189]

> Even eens gelijck 't Canalje,
> Dat in 't uytgaen van de Kerck,
> Op malkander dringht soo sterck,
> Dat geen Mensch in die Batalje,
> Door 't gedrangh van Vrouw, en Man,
> Uyt de deur geraecken kan.

Fig.3.1. Interieur van de Laurenskerk te Rotterdam van Anthony de Lorme (Nationaal Museum te Warsaw).

Het verschil tussen wat wij onder beschaafd en onbeschaafd verstaan en wat men er toen onder verstond is groot. Bij de presentaties in de anatomische theaters bracht men de honderden toeschouwers in gescheiden vakken onder om gevechten te voorkomen. Instructies moesten ervoor zorgen dat iedereen op zijn plaats bleef.[190] In de stadsschouwburg hadden de suppoosten tijdens de toneelvoorstelling de grootste moeite de orde te handhaven. Steeds waren er verzoeken geen lastige kinderen mee te nemen.[191] Niet voor niets gebruikte Vondel het beeld van de volle schouwburg om een zich verdringende menigte 'van menschen, zoo wel oud als jong, en arm en rijck, behangen, en gepropt' te verbeelden.[192]
Pas aan het eind van de negentiende eeuw ontstond de gewoonte bij het luisteren naar openbare uitvoeringen rust en concentratie te betrachten.

---

[186] Lehr 1991, 105. Hieronymus Magius vertelde over Vlaanderen: 'Zo kunt u, wanneer de klokken worden bespeeld, de mensen niet alleen in hun huizen, maar ook op pleinen, met grote vrolijkheid zien dansen en springen'.
[187] Evenhuis 1967, 45-48. Roodenburg 1990, 355. In de notulen van de gereformeerde kerkenraad te Amsterdam komen meerdere voorbeelden van ordeproblemen voor, waarbij de hondenslagers hun werk soms hardhandig uitvoerden.
[188] Van Strien 1989, 147.
[189] http://home.planet.nl/~jhelwig/focquenbroch/athalfrm.htm .Gedicht nr. 66. Geraadpleegd 16 maart 2005.
[190] Rupp 1992, 45-59.
[191] Albach 1977, 31-32.
[192] Langvik-Johannessen 1975, 153.

3.2.3.4. Onderwerp van speculaties

Menigeen heeft in de instelling van deze vrije bespelingen het begin gezien van openbare concerten. Dat is een anachronisme. Wel werd aan de orgelmuziek een belangrijke functie toegekend. Toen men in 1612 het orgel in de Sint Jan te Wijk bij Duurstede wilde renoveren, schonken 'vele borgers ende ingesetenen der stede Wijck uuyt goede affectie tot de musycke' een bedrag om dat mogelijk te maken. Het is mogelijk dat men bedoelde dat men graag naar muziek luisterde. Ook kan het zijn dat de muziek een hoge symboolfunctie had voor deze samenleving.
Al vanaf de Middeleeuwen zag men de muziek immers als bijzondere, ja, zelfs als hemelse gave, zoals Tielman Susato in 1551 verwoordde:[193]

> Musica is een sunderlinge hemelsche gave van god geordineert, ende den menschen gegeven, niet tot oneerlycke oft lichtveerdigen misbruycke, maer om hem voer al danckelyck te lovene, ledicheit te schouwene, tyt te winnene, melancolie te verjagene, onlust te verdrivene, sware geesten te verlichtene, beroerde herten te verhuegene.

Het hemelse karakter had als effect: lofprijzing en uitbanning van melancholie en ledigheid. Dat paste bij de idee dat al van oudsher de orde en de harmonie in de kosmos door de muziek werd weerspiegeld vanwege de geordende verhoudingen in toonhoogten en ritme.
Middeleeuwse en klassieke auteurs hebben in hun verhandelingen over de muziektheorie verschil gemaakt tussen de *ars mechanica* – de levende muziek, geproduceerd door vocalisten en instrumentalisten – en de *ars speculativa* (de puur theoretische kant van de muziek).[194] Bij deze laatste ging het ook om de getalsverhoudingen die de harmonie in de macro- en microkosmos bepaalden. Op een ander niveau onderscheidde Boëthius (475-524) in zijn invloedrijke traktaat *De musica* drie vormen: de *musica mundana*, de *musica humana* en de *musica instrumentalis*. De *musica mundana* is onhoorbaar: het is de harmonie die het universum regeert door de getalsmatige verhoudingen in de kosmos. De andere twee vormen zijn aardse afspiegelingen. De *musica humana* weerspiegelt de harmonieuze orde in het menselijke lichaam. Alleen de *musica instrumentalis*, die evenzeer de harmonische verhoudingen diende te weerspiegelen, is hoorbaar. Zij wordt voortgebracht door instrumenten (*instrumenta artificialia*) of de menselijke stem (*instrumenta naturalia*). Voor Boëthius was de *musica mundana* de echte muziek en de ware musicus degene die wist van getalsverhoudingen: de theoreticus, niet de componist en al helemaal niet de uitvoerende musicus.
Ook Jan Pietersz Sweelinck verduidelijkte de belangrijke positie van de muziek met haar betekenissen. In zijn woord vooraf tot de eerste bundel Psalmen schreef hij:[195]

> De hele natuur is niets anders dan een volmaakte muziek, die de Schepper laat weerklinken aan de oren. Alles in het heelal wordt door een fantastische ordening gekenmerkt, de getallen met hun goede kenmerken, alle bewegingen en rotaties die zo goed samenklinken met de hemellichamen. Het beeld van de fundamentele hemelstreek leert men vooral kennen uit de elementen (aarde, water, lucht en vuur) en hun belangrijkste kwaliteiten (droog, vochtig, koud en warm) en uit het vreemde akkoord van hun tegengestelden. De Schepper temperde deze strijdigheden, zodat de elementen zich in harmonie tot elkaar konden verhouden. Vandaar dat klassieke schrijvers poneerden dat muziek niet alleen diende voor het luistergenot, maar ook om de ziel te kalmeren of te ontroeren.

Met muzikale harmonie wordt dus niet zozeer op de huidige betekenis van de fraaie samenklank gedoeld, maar op evenwichtige verhoudingen in de macrokosmos, die zijn terug te vinden in de microkosmos. Daarom heette God 'de architect van dit alles'. Het begrip *numerus* is hierbij de grondslag en de fraaie samenklank is daar een gevolg van: tonen die zich goed tot elkaar verhouden, leveren een consonante samenklank op. Volgens middeleeuwse principes geeft een componist dan ook slechts de harmonie van de schepping weer.
Het orgel gaf aan het idee van de harmonie bij uitstek uitdrukking en was een symbool van de *temperantia*. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een definitie in een woordenboek uit 1477: 'orgelpijppen dair die sanck in getemperiert wurdt'.[196] Dit instrument vertegenwoordigde de harmonie op alle niveaus: in de kosmos (*musica mundana*), in de mens (*musica humana*) en in de muziek (*musica instrumentalis*). Zoals de Heilige Geest (als wind voorgesteld) de orde in de kosmos bestuurt, reguleert de levensgeest

[193] Ontleend aan Moser 2001, 98.
[194] Moser 2001, 99-102.
[195] Het gaat om de uitgave van het *Cinquante Pseaumes de David* te Amsterdam uit 1604, uitgave R. Lagas (ed.) uit 1965 bij de Vereniging van Nederlandse Muziekgeschiedenis. Dit psalmboek was opgedragen aan de Schout, Burgemeesters en Schepenen van Amsterdam. Een uitgever is niet vermeld. De vertaling uit het Frans is van mijzelf.
[196] Moser 2001, 106.

zowel de mens als de lucht uit de blaasbalg het orgel. De wereld kon dan ook – zoals in de *Musurgia Universalis* van Athanasius Kircher (1650) – worden voorgesteld als 'Gods orgel'.[197]
Symboliek kwam eveneens voor in een gedicht van Du Bartas (1544-1590), waarin het orgel werd vergeleken met de wereld en het menselijke zijn:[198]

> Nu soo men lichtelijk kan speuren en bevinden,
> Dat eenderhande tocht van uytgeblase winden
> Doorwandelt het secreet en door de klappen gaet,
> Als d' organist met konst des orgels stecken slaet,
> En door de windelaedt verscheyden op sal trecken
> Door d'een en d'ander pijp, en gaet alsoo verwecken
> Seer lieflijck te gelijck de Cimb'len scherp van klangh,
> De fluyten soet van thoon, in allerhande sangh:
> Also door Godes Geest die alles hier doet leven
> Elck rond des Hemels wordt op syne maet gedreven:
> Also dat yder in 't natrecken van zijn as
> d'Een singht den boven-sangh en d'ander volgt den bas.

Het orgel werd in de *Hartspiegel* (1614) van de Amsterdamse Rederijker Hendrik Laurensz Spiegel gebruikt als een metafoor. Dit grootschalige dichtwerk is onderverdeeld in zeven aparte boeken waarvan ieder voor zich de naam van een van de zeven muzen droeg.[199] In het laatste boek, gewijd aan Euterpe, vertelde Spiegel hoe hij een bezoek aan *Ruyschestein* bracht, waar hij door fraaie muziek naar toe werd gelokt. Bij het betreden van de hal blijkt Apollo feest te vieren met de muzen, terwijl Euterpe het orgel bespeelt. Zij houdt op met spelen en de aandacht van Spiegel gaat dan naar de voorstellingen op de luiken, waar de klassieke verhalen van Arion, Plato en Cebes centraal staan.[200]

> Euterpes orghel schoon
> Stont an de Oostermuur: daar voren in ten toon
> Arion op een Dolfijn, vrolik zat en speelde;
> Euterpe zach op mij: het orghel zweeg; zy queelde.
> Int midden van de zee, en schrylings op een vis
> Daar 't naaste schip te vyand, gheen lyfberghing is,
> Gherust en vrolik wel vernoeght te zingen meughen,
> Die moet, vast van ghemoed, in God, in dueghd verhueghen.
> Het bulderig gheschut, pijl, blixem, donder, zwaard,
> Noch ghenerhande schrick dien magh vervaerd,
> Diet al acht voor gheleent, en danckbaar ook zijn leven,
> Los hertelijk bezit, en willigh kan begheven
> De dingen quellen niet: het is u wederwil,
> In schauw liefds misverstand, dat God weerstreven wil,
> Ziet hier in Platoos hol, qua anwenst ydel wenschen,
> En twist om schijnghoed valsch, eilaas hoe luttel menschen,
> Zich en der dingen heil, door reen-lichs hulp, slaan gha
> Veel min, ghants beeld en willeloos, Christ volghen na.
> Qua voorgangh misverstands anwenst, hout u gebonden
> An schaduws heils onrust, dies waarheids heiloos verkonden
> U niet ter herten raakt: of looft men met ter praat?
> Men looft in s'herten grond, gheld wellust, eer, en staat.
> Mits ginghe de orghel op, an d'ene duer gheschildert
> Was Platoos hol: daar elk door schaduw liefd verwildert.
> An d'ander duer, daerzach men Kebes tafereel
> T'een wees Melpomeen u, Erato t'aar ten deel,
> Zó ver de valsche schijn, en misverstand, doen dwalen.
> Hoe ghy daar uyt tot heil moeght raken, hoort verhalen.

F. Veenstra heeft in zijn heruitgave van het gedicht benadrukt dat het Spiegel te doen was om het *summum bonum*, het hoogste goed, 'een bepaalde maatvolle, evenwichtige harmonie in lichaam en ziel, die te verwerven is, maar niet altijd verworven wordt'.[201] Dat hoogste goed is het 'heijl' . Hoewel

[197] Scharlau 1969, 117-119.
[198] Ontleend aan Blankman 1993, 13. Het gedicht is afkomstig uit *La Semaine ou création du Monde.* Blankman gaf als bronvermelding *W.S. Heer van Bartas' Werken*, door Zacharias Heijns. Part 1. (Amsterdam, 1621), 263-264.
[199] Er ontbreken twee muzen en er is dan ook wel gedacht dat Spiegel nog twee boeken had willen schrijven. Veenstra bracht naar voren dat het laatste boek zo'n duidelijke afsluiting heeft dat het niet aannemelijk is dat hij dit nog had willen laten vervolgen door andere gedachten.
[200] Veenstra 1992, 176-179.
[201] Veenstra 1992, XXIV.

Spiegel veelvuldig de denkbeelden van klassieke auteurs gebruikte, toonde hij zich voor alles een christelijke auteur. De navolging van Christus was hem dierbaar, al verbaasde hij zich erover hoe weinig mensen zich daadwerkelijk bij Hem aansloten. Welnu, zo stelde Veenstra, hier viert Apollo feest: de god van de muziek en het symbool van zelfkennis.[202] Euterpe zong het lied van Arion. Nadat deze van het schip was geworpen, schoot een dolfijn hem dankzij zijn inspirerende zang te hulp. Voor Spiegel was duidelijk dat Arion 'vast van ghemoed was' en dat hij zich in God, 'in de dueghd', kon verheugen. Arion tekent de volmaakte mens, de 'stoïsche wijze' die het summum bonum heeft verwerkelijkt. Op de binnenkant van de luiken stond links de grot van Plato, een verbeelding van het niet los kunnen komen van de schijnwaarden der dingen.[203] Aan de andere zijde stond het tafereel van Cebes dat de weg naar het hogere goed wees.[204] Voor Spiegel was dit het beeld hoe mensen tot heil geraken.

Fig.3.2. Titelpagina uitgave van de Hart-Spieghel van H.L. Spiegel (1614) (K.B. 's-Gravenhage, overgenomen uit Veenstra 1992, 299).

Hoewel P.J.J. van Thiel de voostelling op de orgelluiken profaan heeft genoemd, lijkt het eerder een christelijk-humanistische boodschap te brengen.[205] Niet voor niets stond het orgel tegen de oostermuur, traditioneel de plaats van het altaar in een kerkgebouw. Spiegel gebruikte zijn beschrijving van het orgel als opstap voor zijn conclusie wat in de laatste regels van de *Spiegel* als volgt is verwoord:[206]

> … en leijden al gelijk dien tot haar aller moeder
> De Salicheijt, die deur dees deuchden òòk te vroeder
> En beeter is gemaak: zij kròònt hem met haar kracht;
> Dies gij voort Heijlich, veijlich leeft in volle macht.

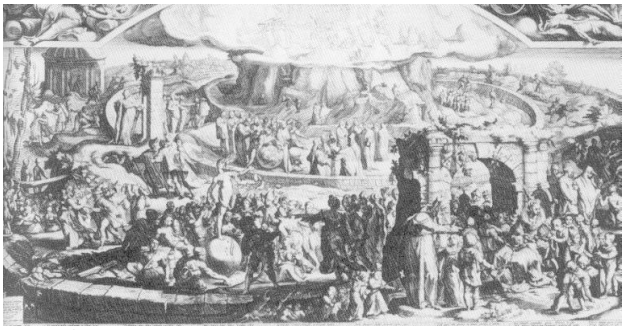


Fig.3.3. Het tafereel van Cebes in de versie van Goltzius (Rijksmuseum Amsterdam).

[202] Veenstra 1992, CXV.
[203] Vinken 1960. Veenstra 1992, XLI-L. Het ging bij Spiegel om een holle spleet die openbarstte waarbij hij een grot zag die op het menselijke hart leek. Het volk stond daarin in de schemer te twisten. Ontelbare mensen zaten met hun rug naar de zon en de maan zich te vergapen aan de schijnwerkelijkheid. Het bracht Spiegel tot de gedachte: 'God, waerheid, ware dueghd, is onze zielen spijs'.
[204] Warners 1971, 3. In het tafereel van Cebes, zoals dat in het Rijksmuseum hangt, zijn er twee ringmuren binnen elkaar en binnen de tweede ringmuur een steile rots waarop de derde ringmuur. Binnen de derde ringmuur verrees een bouwsel dat op een ronde tempel lijkt. In het eerste perk is vrouwe *bedrieglijkheid*, zij geeft jonge mensen een drank van dwaling en onwetendheid. De een drinkt er meer van dan de ander. In het tweede perk heeft de mens de vrijheid zijn leven verder te verslingeren. Komt hij niet tot inzicht dan wacht hem de verkeerde afloop. In dit perk is *schijngeleerdheid* aanwezig. In het derde perk, dat moeizaam is te bereiken langs een hoge rots, is de *werkelijke geleerdheid* gepersonifieerd in een oudere vrouw die de mens naar *gelukzaligheid* voert.
[205] Van Thiel 1973, 318.
[206] Veenstra 1992, 198.

Het moge duidelijk zijn dat Spiegel aan de harmonie een grote macht toekende. Deze werd door het orgel teweeggebracht. Het *summum bonum* is immers de volmaakte harmonie zoals die in de mens wordt ervaren.[207]

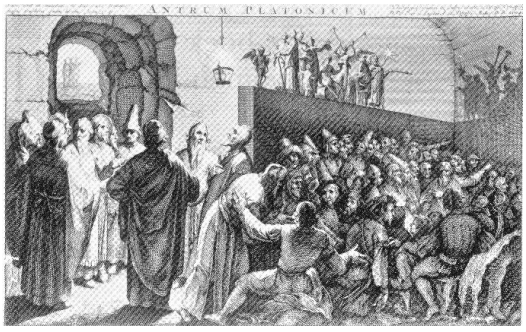


Fig.3.4. Gravure van Jan Saenredam: 'Grot van Plato'.[208] Deze afbeelding is ontstaan op initiatief van Spiegel zelf. (K.B. te 's-Gravenhage).

De 'hemelse' speculatieve positie van de muziek kwam in de zeventiende eeuw meer en meer onder druk te staan. Roemer Visscher stelde de retorica expliciet boven de muziek op grond van haar inhoudelijke kwaliteiten (1614): 'Musica can niet dan stameren en bauwen: dan Rethorica is vol Goddelijcke leeringhe', namelijk door het gebruik van woorden, dat wil zeggen door verstaanbare klanken.[209] Ook in de Amsterdamse Kamer *De Egelantier* werd dit standpunt uitgedragen. Men besefte dat de muziek, de kunst die als werelds en 'vleselijk' werd gezien, veel meer aanhangers had. Iedereen hield immers van 'Wein, Weib und Gesang'… Zoals Rutgaert Iansz. heeft verwoord: 'Den sanck en dranck occupeertse tot vrouwen'. Maar hier spraken de literatoren en dat zegt niet alles over iedereen! In dat opzicht is het laatste citaat sprekend: muziek had meer aanhangers.
Geleidelijk aan werd het idee van de *Musica mundana* achterhaald. Huygens geloofde er niet meer in: 'dalende uyt den Heidenschen Hemel, daer ick ongevoelick in ben geraeckt'.[210] De Amsterdamse hoogleraar Gerard Vossius (1577-1649) liet zich niet uit over de sferenmuziek.[211] Hij stelde wel dat ze nog nooit door iemand was waargenomen. In zijn werken legde hij de nadruk op de hoge status van de muziek. De neiging tot haar zou aangeboren zijn en onder de vrije kunsten nam ze de oudste positie in. Niet alleen beklemtoonde de Amsterdamse geleerde de affectieve werking, maar ook zag hij ethische krachten. Dankzij de harmonische werking van de muziek kon de burgerlijke samenleving worden gehandhaafd. Sterker nog, elke verandering in de muziekcultuur bracht tevens een verandering van het staatswezen tot stand. Daarom hadden de ceremoniële muziek in de Joodse tempel en de christelijke kerkmuziek een belangrijke rol gespeeld. De religieuze muziek voert van de menselijke / aardse weg naar de goddelijke / hemelse, zolang zij niet alleen lippendienst is, maar ook uit het hart voortkomt. Vossius liet zich nauwelijks uit over de muziekpraktijk van zijn dagen, hij benaderde zijn onderwerpen alleen uit de filosofie en ethiek.

3.2.4. Gemeentezangbegeleiding

Vanaf het prille begin van hun kerkelijke bestaan waren de gereformeerden gewend te zingen onder leiding van een voorzanger die bij een grote menigte de kracht miste om de zang in het gareel te houden.[212] In meerdere plaatsen probeerde men de zang te verbeteren door kinderen onder leiding van de onderwijzer te laten meezingen. Van tevoren had de jeugd de psalm ingestudeerd. Met het orgel, een machtig instrument, kon de gemeentezang echter gemakkelijker op hoger plan worden gebracht, zo dacht men. De gemeentezangbegeleiding kwam tot nu toe nauwelijks aan bod. Die werd in 1630 in Nederland slechts op enkele plaatsen toegepast; het verschijnsel oefende nog weinig invloed uit op het Hollandse (kerk)muziekleven. Dat veranderde na 1630 snel. Hier volgen enkele zaken uit de tijd daarvoor.

---

[207] Blankman 1993. Of Spiegel hier een verbinding heeft willen leggen tussen de *musica humana*, de *musica mundana* en de *musica instrumentalis* – zoals Marijke Blankman naar voren heeft gebracht – lijkt twijfelachtig.
[208] Voor meer informatie zie Vinken 1960.
[209] Ontleend aan Moser 2001, 119. Roemer Visscher schreef dit in zijn ''t Lof van Rethorica' (r. 65-66) voor het eerst gepubliceerd in 1614. Is dit gedicht spottend dan wel serieus bedoeld? Spies 1999, m.n. 67-68.
[210] Huygens 1641, 84. Zie verder Matthey 1973.
[211] Hüschen 1967.
[212] Over voorzangers is niet veel gepubliceerd. Een overzicht wat betreft Arnhem is gegeven in Potjer 2005.

Het orgel kon zowel op polyfone als op homofone wijze worden ingezet. Hoewel samenspelen met anderen dus voor de hand lag, dacht men in de zestiende eeuw niet dadelijk aan de gemeentezang. De gemeente was muzikaal ongeschoold en kwam niet gemakkelijk tot een harmonische samenklank met muziekinstrumenten. Dat was in de Lutherse vorstendommen in het Duitse Rijk anders. Daar had zich een heel andere praktijk ontwikkeld, waarin gemeentezang een logisch element was. In 1586 publiceerde Lucas Osiander uit Württemberg *Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Stimmen auf contrapunctsweise also gesetzt, dass eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann*.[213] De gemeente zong de koraalmelodie in de discant, terwijl het schoolkoor de andere stemmen uitvoerde. Dat deze praktijk ook met het orgel kon worden uitgeoefend blijkt in het vierde kwart van de zestiende eeuw uit overgeleverde praktijken te Hamburg van 'in die Orgel singen', dat wil zeggen dat jonge knapen samen met de organist optraden.[214] Ook zagen we enkele voorbeelden dat een muzikant met cornet of zink samen met de organist musiceerde. Het is de vraag of we in die tijd al van begeleiden zouden moeten spreken, daarvoor waren in de polyfonie de diverse stemmen te gelijkwaardig. Het ging mogelijk veeleer om meespelen en de melodie inkleuren.
Begeleiding van de gemeentezang kwam in Europa al vóór 1600 voor. Zo is er een notitie van ds. Hospinianus (1604) uit Zurich – een gebied waar het Zwinglianisme overheerste!: ''t welck [het orgel] in de tempelen der Christenen tot den kerckelijcken ghesange byghevoecht werdt, opdat het accoort int singhen te gheneuchelijcker ende te lieffelijcker soude moghen sijn'.[215] Ook in Duitsland lijkt de begeleiding van de gemeente al aan de orde te zijn geweest. In de *Gottesdienstordnung* van de calvinistische gemeente van Emden (1594) stond: 'Des Orgels is under dem Gesang neen Gebruck, ock by dem Godesdenst nicht, ahne allein des Sondages vor negen Uhren, wenn sick dat Volck samlet, und darna wen Idt tor Kercken wedder utgaeth'.[216] Ook al werd orgelbegeleiding bij de gemeentezang hier niet ingevoerd, uit het feit dat ze niet als een vreemd idee werd verworpen mogen we opmaken dat men het verschijnsel kende.
Was de primeur van de begeleiding van gemeentezang in Nederland weggelegd voor het Friese Sneek? In het burgerboek staat bij een vermelding van de traktementen van de stadsdienaars uit 1612: 'd'organist Hessel yder ferndelsjaers voor het spelen onder het singen 5 lb. van de rentmeester'.[217] Hessel was niet de vaste organist, want dat was Harmen Jans Potter. Met het zingen kan de gemeentezang bedoeld zijn, maar ook de begeleiding van vocalisten tijdens de bespelingen of bij officiële maaltijden van het stadsbestuur. Van de stad Groningen staat vast dat men de begeleiding van de gemeentezang in september 1628 startte.[218] De stadsregering nam toen het besluit dat de organist van de Martinikerk (die stadsambtenaar was) voortaan bij de gemeentezang zou spelen.[219] De magistraat gaf de opdracht, want de kerkenraad had geen zeggenschap over orgel en organist en moest kennelijk volgen. Aan beide zijden werden geen discussies gevoerd waaruit we de argumenten voor deze introductie zouden kunnen opmaken.
Diverse predikanten stemden in met deze verandering. Ds. P. Römeling, predikant te Farmsum in Groningen, schreef op 10 februari 1631 een uitvoerig exposé waarin hij de gereformeerde synode verandering van de gemeentezang voorstelde en dan vooral een hoger tempo.[220] Als één van de middelen daartoe noemde hij: 'het orgel ondert singen rass gande sal ooc een bequam ende beweglick Mittel sijn'. Bij deze vorm van begeleiding gaat het er dus vooral om dat de gemeente op tempo werd gebracht. In feite gaf de organist dus de leiding aan de gemeentezang. Nadat de invoering van orgelbegeleiding in de gewesten Groningen en Friesland in meerdere steden een feit was, sprak de provinciale synode van Franeker in 1632 uit dat begeleiding zonder voorafgaande toestemming van kerkelijke instanties mocht worden ingevoerd zolang er geen ontstichting van kwam.[221] Een jaar later

[213] Krüger 1933, 36, 37, 115 en 116. Osiander had navolgers, want in Hamburg werd in 1604 een gezangboek uitgegeven waarbij werd geschreven dat het ter begeleiding van de gemeentezang kon dienen. Uit het voorwoord blijkt dat de praktijk al jarenlang bestond.
[214] Krüger 1933, 116. L. Krüger noemde het een voorloper van de begeleiding van de gemeentezang.
[215] Hospinianus 1606. Van deze vertaling uit het Duits was het origineel in 1604 gepubliceerd. Het is ook mogelijk dat Hospinianus doelt op de alternatimpraktijk. Het feit dat hij echter schrijft over 'accoort' maakt aannemelijk dat hij doelt op gemeentezangbegeleiding.
[216] Nickles 1995, 88.
[217] Vlagsma 2003, 297.
[218] Luth 1999. Hierin is geponeerd dat er wellicht al voor 1600 in Friesland sprake was van begeleiding van de gemeentezang. Dat lijkt mij onwaarschijnlijk, want de synodes (zie hierna) zouden anders gereageerd hebben.
[219] GAGroningen, Acta consistoralia Groningen, 25 augustus 1624, 16 juli en 3 augustus1628, 4 januari 1632. Resoluties B & R, 24 juli 1626, 16 augustus 1628, R.A. III a 28, 20 september 1628. Geraadpleegd op microfiche. Met dank aan D.F. Kuiken voor het aanwijzen van de vindplaatsen.
[220] Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, inv. nr. 68B1, 10 februari 1631. Luth 1986, 117 en 422-433 en Luth 2002, 30-31.
[221] Kalma 1987, 94 en 104.

spaarde de synode van Harlingen de kool en de geit en legde zij niemand een strobreed in de weg om het begeleidende orgelspel in te voeren. Beide synodes aanvaardden de realiteit van een praktijk die door de burgerlijke overheden werden gewenst. Zo ver was men in Holland nog niet.

3.2.5. Conclusie

Het bleek mogelijk globale lijnen te trekken wat betreft de Amsterdamse orgelpraktijk rond 1630. Niet alle details zijn bekend geworden, maar er is een algemeen beeld. Vóór elke gereformeerde kerkdienst was er een bespeling. De kiemen ervan lagen in het midden van de zestiende eeuw en dus valt het te zien als een beweging vanuit het katholieke verleden. Omdat orgelspel een bezoek aan het kerkgebouw aantrekkelijker maakte (en dus ook het aanwezig zijn bij de diensten) was de overheid bereid in orgels en organisten te investeren. Na de Alteratie hadden de gereformeerde predikanten ze mokkend geaccepteerd, al bleven ze bezwaren koesteren omdat de Bijbellezingen voor de dienst erdoor werden verhinderd. Of zulke stichtende voorlezingen in1630 ook in de grote Amsterdamse stadskerken plaatsvonden is bij gebrek aan bronnen niet te bepalen. Bij deze bespelingen zullen vooral de psalmen die de gemeente tijdens de dienst zongen een centrale plaats hebben ingenomen, al is het niet uitgesloten dat ook andersoortig repertoire aan bod kwam.
Aanvankelijk waren er allerlei zaken met sterk Roomse connotaties, zoals de bespelingen na de avondgebeden en de bespelingen tijdens de kerst. Maar in Amsterdam was een proces van calvinisering niet uitgebleven.[222] In 1630 mochten de orgels in de periode van de kerst niet worden gebruikt. Vanwege de onrust die ontstond, kon de overheid niet anders doen dan een verbod uitvaardigen. Dat betekende uiteraard niet dat het verleden definitief was uitgebannen. In andere steden van de Verenigde Republiek was de Kerst nog lange tijd voor organisten een gelegenheid om het volk aan zich te binden.
Rond 1590 kwam er in Amsterdam een uitbreiding van de orgelpraktijk met het invoeren van vrije bespelingen die ’s avonds om zes uur begonnen en vermoedelijk vooral in de winterperiode werden gehouden. Dankzij het indrukwekkende spel van Jan Pietersz Sweelinck en later van diens zoon Dirck werden ze populair. Ze werden druk door kooplieden en andere leden van de stedelijke elite bezocht. Het waren dan ook gunstige gelegenheden om handel te drijven, want je zag nog eens iemand. Deze evenementen waren onderdeel van de sociabiliteit binnen de stad. Toch mogen we ze niet beschouwen als moderne concerten. Eerder hoorde het bij de door de stad bekostigde amusement, evenals de bespelingen van de stadsspeellieden en de beiaardiers. Harmonie, vrede en eensgezindheid werden door de muziekuitvoeringen in de hand gewerkt en zo waren ze onderdeel van het stedelijke leven geworden. Hoewel de liefde tot de muziek voor velen ongetwijfeld de bron was om ze te bezoeken, stond in deze periode zeker niet artistieke element het meest op de voorgrond. We zullen in het vervolg nog zien dat het vermaak en vormen van devotie werden gestimuleerd, zelfs bij de bespelingen van de beide Sweelincks.
In het buitenland en in Groningen en Friesland was het orgel al in gebruik voor de gemeentezang, in Holland nog niet. In de loop van de eeuw gingen steeds meer Hollandse steden ertoe over de gemeentezang door de organist te laten begeleiden. Aanvankelijk zorgden de organist en gemeente samen voor een vierstemmige zetting. Geleidelijk aan werd de begeleiding door de organist een vorm van leiding geven: hij zorgde voor een geschikt tempo. De schaduwen van dit verschijnsel hingen al over de Hollandse orgelcultuur; in de periode 1630 tot en met 1670 zou niemand er meer om heen kunnen. Soms zagen kerkenraden het als ruilmiddel: begeleiding in plaats van de bespelingen voor of na de kerkdienst. De diversiteit in standpunten was groot. Er waren mensen die tegen het orgel in de kerk gekant waren en die elke vorm van gebruik in deze verheven ruimte verafschuwden. Binnen kerkelijke kringen – en niet alleen de gereformeerde – was er een groep die de bespelingen onstichtelijk vond; ook waren er mensen die tegen begeleiding van de gemeentezang waren gekant. Onder de voorstanders van gemeentezangbegeleiding waren er die tegen de bespelingen waren. Uiteraard waren er ook voorstanders van de bespelingen. En dan was er – ook onder het kerkvolk – een grote groep wie het allemaal niets uitmaakte. Al deze geschakeerde meningen bespreken we hierna, om greep te krijgen op de materie.

[222] Elias 1903-1905. De invloed van een orthodox gereformeerd stadsbestuur vanuit de late zestiende eeuw tot aan 1627 is daarbij niet uit te vlakken.

3.3. De periode tussen 1630 en 1675

3.3.1. Inleiding

Het is opvallend hoezeer de belangstelling voor het orgel in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Nederlanden is gegroeid. Het aantal in gebruik zijnde orgels nam in de jaren dertig drastisch toe en heel wat bestaande instrumenten werden gemoderniseerd en uitgebreid. De Alkmaarse organist Jan van Bochem wees op deze hausse in een verzoekschrift aan de Vroedschap.[223] Hij constateerde dat zijn collega's 'avancement in de konste' maakten en dat menige stadsregering dat honoreerde door een stevige salarisverhoging toe te kennen. In de periode 1630-1675 werden ook de Amsterdamse orgels meermalen gemoderniseerd, waardoor men over moderne en geavanceerde instrumenten ging beschikken die een veelkleurige muziekpraktijk mogelijk maakten. Zo was het mogelijk op adequate wijze muziek uit het internationale repertoire uit te voeren. Daarnaast was er het typisch Hollandse repertoire met de (wereldse) liederen, de madrigalen en de psalmen. Ook diende het orgel als continuo instrument bij het musiceren van vocalisten en instrumentalisten; de begeleiding van de gemeentezang was voorlopig nog niet aan de orde, althans in Amsterdam. Alle orgelbouwkundige veranderingen waren dan ook gericht op het functioneren tijdens de bespelingen. De overheid hechtte belang aan dit orgelspel in het kerkgebouw, ook al was er geen directe liturgische functie. Vanwege de culturele waarde was ze bereid tot grote financiële investeringen.
De bespelingen waren dan ook populair, want Vondel dichtte na het overlijden van Dick Sweelinck:[224]

> Gestoelten noch gepropte bancken
> Niet langer Zwelings kunst bedancken
> Voor zijn verquickende avontklancken.

Het woord 'bancken' was hier nodig als rijmwoord voor het 'bedancken' in de volgende regel. Toch is dit raadselachtig, banken en gestoelten zijn toch dode voorwerpen die niemand kunnen bedanken? Het gaat hier dus om een metafoor. De betekenis krijgt een wending door het 'gepropt', een oud woord dat 'vol' of 'geheel gevuld' betekent. Kennelijk was het de bedoeling duidelijk te maken dat alle gestoelten en banken in de kerk vol mensen zitten. Ook het woord gestoelte is hier niet eenduidig bepaald. Het kan namelijk gaan – zoals het WNT aangeeft – om 'eene veelheid van zetels op eene zelfde plaats'. Op geschilderde kerkinterieurs staan tijdens een bespeling doorgaans niet meer dan enkele tientallen personen afgebeeld. De meeste van hen staan of wandelen, er zijn maar weinig zittende personen. Dat is heel anders bij de geschilderde kerkinterieurs van kerkdiensten, waar honderden mensen zijn te zien en een groot deel zit te luisteren naar een predikant. Of zou dat in Amsterdam bij de Sweelincks anders zijn geweest?
Het ligt meer voor de hand dat Vondel op de speciale banken tegen de kolommen voor de overheid en voor de stedelijke elite doelde.[225] Rond 1600 was men gestart om in het schip van de Oude Kerk rond de kolommen regeringsbanken te plaatsen: voor de burgemeesters (1600), regerende schepenen en oud-schepenen (1620), kerkmeesters (1625), vertegenwoordigers Admiraliteit (1645). Ook kwamen er in de loop van de tijd banken voor de commissarissen en secretarissen en voor de professoren van het Atheneum Illustre. Al stonden er her en der nog losse banken en enkele bankenblokken, die gemakkelijk verplaatsbaar moesten zijn vanwege het begraven, de 'gewone burgers' konden geen vaste plaatsen krijgen. Dit alles betekent dat we bij 'gestoelten en gepropte bancken' niet moeten denken aan een stampvolle kerk, maar aan de aanwezigheid van leden van de stedelijke elite die gezeten waren op de plaatsen waar ze recht op hadden. Dit stemt overeen met een beeld dat John Evelyn in 1641 gaf van de bespelingen in de Haarlemse Sint-Bavo.[226] De burgemeesters liepen daar tijdens de orgelbespeling te confereren:

> In the nave or body of the church hang […] also a very payre of organs which I could not find they made any use in divine-service or so much as to assist them in their singing of psalmes (as I suppos'd) but only for shew, and to recreate the people before and after their devorions, whilst the burgomasters were walking and conferring about their affaires.

---

[223] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1847, stukken over het orgel en de organisten. Het stuk is nu niet meer op die plaats te vinden, maar jaren geleden kreeg ik een fotokopie ervan.
[224] Verwey 1937, 887.
[225] Janse 2004, 322-331.
[226] Van Nieuwkoop 1988, 636.

Fig.3.5. Jacob van Ruysdael. Tekening van het interieur van de Oude Kerk te Amsterdam, gemaakt rond 1650 (Centraal Museum Utrecht).[227]

Opvallend is dat – ook al waren de bespelingen populair en werden ze door de overheid als belangrijk gezien – er niet veel berichten zijn te vinden waardoor we de feitelijke gang van zaken leren kennen. Er is dan ook weinig aan de eerdere schetsen toe te voegen. Over de bespelingen in de Nieuwe Kerk zijn enkele berichten overgeleverd. Philipp von Zesen schreef in 1664 in zijn beschrijving van de stad Amsterdam over het transeptorgel: 'darauf man alle Tage, sonderlich bei Winter-abenden, da viel Volkes auf und ab wandelt, zu spielen gewohnet'.[228] Hier vinden we de bevestiging dat de bespelingen vooral in de winter plaatsvonden, maar kennelijk niet uitsluitend. De Engelse toerist John Reresby meldde in 1657 dat het grote orgel van de Nieuwe Kerk voor de dienst werd gebruikt en 'soms 's avonds'.[229] Populair waren ook hier de zaterdagbespelingen, waarvan J. W. Vogel in 1678 schreef dat die een uur duurden en veel volk trokken.[230]

Fig.3.6. Emmanuel de Witte, Oude Kerk rond 1660 (Kunsthalle te Hamburg).

Op een schilderij (rond 1660) van Emmanuel de Witte in de *Kunsthalle* te Hamburg is te zien wat we ons bij een bespeling in de Oude Kerk kunnen voorstellen. De orgelluiken zijn geopend. De mannen

[227] Ontleend aan Janse 2004, 225.
[228] Von Zesen 1664, 240.
[229] Reresby 1813, 145.
[230] G. Leonhardt te Amsterdam wees de vindplaatsen aan van de teksten van Reresby en Vogel (en daarvan ook de tekst).

dragen de toen gebruikelijke hoeden, pofbroeken en mantels.[231] Een jongeman, met ongedekt hoofd, frivool gekleed en in zijn linkerhand een stok, lijkt terwijl twee oudere dames toekijken een sierlijk dansje uit te voeren. De twee heren op de voorgrond buigen zich naar elkaar over en wisselen gedachten uit. Een enkeling zit rechts in een bank te praten met een staande passant. Aan de linkerzijde laten een man en een vrouw hun romantische gevoelens door de muziek versterken. Alle aanwezigen zochten contact, ontmoetten vrienden, informeerden naar hun gezondheid, maakten afspraken of etaleerden de nieuwe mode en deden zaken.

3.3.2. De geografie

In de loop van de zeventiende eeuw waren de grote stadskerken nog nadrukkelijker tempels van stedelijke trots geworden. De Oude Kerk werd voorzien van schitterende kroonluchters en in 1641 kwam er een nieuwe preekstoel met een dooptuin. Verschillende aanpassingen gaven het gebouw een moderner uiterlijk, meer in overeenstemming met de architectuur van die tijd. Het nam toe in allure en toonde alle bezoekers rijkdom, zeker nadat in 1658 en 1663 de orgels waren gemoderniseerd. Het oude Niehofforgel dat er al imponerend uit zag kreeg een nieuw rugwerk. Het nieuwe kleine orgel van Schonat had een rijk bewerkte kas en luiken die door Brizé kunstig waren beschilderd.
De Nieuwe Kerk werd na de verwoestende brand in 1646 op kosten van de stadsregering met werkstukken van befaamde ambachtslui ingericht. Deze kerk lag dicht bij het regeringscentrum en daarom werden kosten nog moeite gespaard om te tonen dat de macht van de overheid zich uitstrekte tot de kerk. De beroemd geworden preekstoel van Vinckenbrinck bevatte allerlei gesneden taferelen en oogde als een minitheater. Zij toont de uitbeeldingen van de zes werken van barmhartigheid die zijn vormgegeven als een toneel met coulissen. Op de zes hoeken van de kuip staan de deugden: Geloof, Hoop en Liefde en Gerechtigheid, Voorzichtigheid en Standvastigheid. Bovenop het enorme klankbord van de kansel staat een toren van drie verdiepingen hoog, bevolkt door zeventiende-eeuwse figuren: mannen, vrouwen en kinderen, van wie sommigen nieuwsgierig vanaf de balustrade naar beneden kijken. Het nieuwe koorhek met de koperen spijlen met kwabornamenten door Johannes Lutma was bedoeld het oog te strelen, want een liturgische functie had het niet. Grafmonumenten van stadsregenten en beroemdheden gaven het geheel een aristocratisch aanzien. Een plan om de kerk meer allure te geven door een hoge toren werd in 1645-1652 wel gemaakt, maar niet uitgevoerd.[232]
Over beide orgels spraken we al uitvoerig, ze waren een grootse bijdrage aan het rijke interieur van dit gebouw.
De Nieuwe Zijdskapel aan de Kalverstraat met haar rijke roomse verleden werd opgepronkt met preekstoel, portalen en banken.[233] Dankzij een vooruitstrevend beleid van de kerkmeesters kreeg het gebouw nieuwe allure. In 1636 klonk daar het orgel dat Levijn Eekman in de oude kas had gemaakt. Hoewel de namen van alle organisten uit de zeventiende eeuw bekend zijn, is over de bespelingen in deze kapel niets terug te vinden.
Overigens kwamen er in deze periode ook nieuwe kerkgebouwen – de eerste eeuwen zonder orgel: de Oosterkerk (1669-1673), die is gebouwd ter vervanging van een houten preekschuur en de Amstelkerk (1670), gebouwd naar een ontwerp van Daniël Stalpaert als tijdelijke houten hulpkerk.[234]
In de manier waarop het kerkgebouw werd gebruikt veranderde ook in deze periode weinig. Constantijn Huygens maakte zich in zijn *Orgelgebruyck* tot spraakmaker van allen die wensten dat elke bezoeker hier eerbied toonde, ook al was aan de muren en pilaren niets heiligs toe te schrijven.[235] Of dat veel effect had? De grote stadskerken bleven begraafplaatsen. Willem Godschalck van Focquenbroch maakt in zijn *Afrikaense Thalia, of het derde deel van de geurige zanggodin* (1678) duidelijk dat dit begraven ‘big busyness’ was.[236]

> Het graf dat acht ick niemendalle,
> Ja ’k acht het een profijtlijck werck,

[231] Manke 1963, afb. 38. Dit schilderij is in de Kunsthalle te Hamburg (Kat. 70).
[232] Huisken 1995, 187-189.
[233] Dirkse 1977.
[234] Bakker e.a. 1988, 81 en 288.
[235] Huygens 1641, 19-25.
[236] http://home.planet.nl/~jhelwig/focquenbroch/athalfrm.htm. Het is het zevende gedicht De Æneas, van *Virgilius in sijn Sondaeghs-pack.* Geraadpleegd 16 maart 2005.

Mits ghy geen gelt hoeft te vermallen
Om my te leggen in de Kerck:
(Daer nu met paeps', en sotte mienen
De Gravemakers so veel broôn,
Onnuttelijcken aen verdienen,
Dat zy vet leven van de Doôn).

Ook de aankleding werd door menigeen bekritiseerd, met name de vele rouwborden met heraldische wapens. De schrijver van de *Korte Aenwysinge dat het Tegengift van den Orgelbestormer ongesont is* (1641) koesterde tegen al die eerbewijzen grote bezwaren. Hij zette dat af tegen de bedenkingen uit gereformeerde hoek tegen de Bijbelse voorstellingen in de gebrandschilderde ramen. Die waren niet alleen stichtelijker, maar richtten ook de aandacht beter dan dat men in de kerken allerlei wapenborden ophing met de blazoenen van de overledenen, waarop beren, leeuwen, arenden, bomen, bokken en wat dies meer zij, waren afgebeeld. Was het niet beter een kruisbeeld van Christus te tonen dan al die wapens, rapieren en helmen van lieden die goddeloos hadden geleefd?[237]
Kerkgebouwen, zo benadrukten we al meerdere malen waren publieke plaatsen en niet alleen heilige gebouwen. De orgelbespelingen waren passend bij dat publieke karakter. Ze werden zo aantrekkelijk mogelijk gemaakt, onder andere door vocalisten en instrumentalisten te laten optreden.

3.3.3. Bespelingen met vocale en instrumentale medewerking

Jacobus van Noordt zorgde na zijn aantreden in 1652 voor een concertpraktijk in de Oude Kerk, waarbij zangers en 'kunstspieler' tijdens de doordeweekse bespelingen bij het kleine orgel musiceerden.[238] Melchior Fokkens waardeerde het als 'schoone muzyck'.[239] De vernieuwing van het kleine orgel door Hans Wolfgang Schonat was ook bedoeld om beter aan de continuofunctie te kunnen voldoen. Ook was de nieuwe orgelgaanderij beter geschikt voor de muzikanten dan de oude. De borstwering was zo hoog opgetrokken dat niemand vanaf de kerkvloer kon zien wat zich hier afspeelde.[240] De nadruk lag zodoende niet op de musicus, maar op de muziek.
Als weerslag van deze praktijk beschilderde Cornelis Brizé, specialist in het maken van de *trompe l'oeuil*, de orgelluiken van dit kleine orgel met het toenmalige 'orkest'.[241] Allerlei muziekinstrumenten, geordend naar families, hingen aan festoenen tegen een fictieve muur:[242] in het midden de strijkers: violen, halve altviool en halve violoncelli; aan weerszijden hiervan de blazers: sopraanblokfluiten, pommer, altzink, tenorzink, blokfluit, rechte zink en dwarsfluiten, schalmei, bazuin, basfagot, basblokfluit en baspommer en dan verder nog de basluit, orpheoreon, gitaar en citer.[243] Het is een combinatie van in die tijd ouderwetse en moderne instrumenten. Of bij de bespelingen al dit soort instrumenten werd bespeeld?[244] Ook waren er enkele muziekbladen, overigens zonder herkenbare muziek. Moet deze voorstelling duidelijk maken dat de instrumentale muziek een steeds belangrijker plaats ging innemen in de muziekcultuur?
Ook bij de uitvoeringen op het grote Niehofforgel participeerden zo nu en dan groepen zangers en instrumentalisten. Omdat de orgelgaanderij te weinig ruimte bood voor grotere groepen musici, kwam er rond 1659 onder het rugwerk een galerij – door Von Zesen een 'Pohrkirchlein' genoemd – evenwijdig aan de westmuur.[245] In tegenstelling tot de galerij bij het kleine orgel waren de muzikanten

[237] W. S(chagen?) 1641. GA 's-Gravenhage, Archief kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 678, geklapperde resoluties kerkenraad, 26. De Haagse kerkenraad besloot op 11 april 1649 tegen de 'vermenigvuldiging van borden en wapens te prediken'. Van Lommel 1883, 96-97. Jacobus de la Torre gaf in 1656 een rapport van de staat van de katholieke godsdienst in Holland. Daarin merkte hij op dat de Grote kerk in Den Haag werd ontwijd – als alle overige zaken in onze gewesten – 'die nu propvol is met wapenborden en die zich nog altijd mag verheugen in kunstig vervaardigde glazen vensters die de bisschoppen en heiligen voorstelden'. Drs. G. Molenaar te Alphen aan den Rijn vertaalde dit fragment uit het Latijn.
[238] Von Zesen 1664, 339-340. Commelin 1694, 425: 'hier hoort men op eenige tijden, onder 't dreunen van den algemeenen orgelbas veel konstige zang- en speelstukken, tot vergenoegen der liefhebbers'.
[239] Fokkens 1662, 186-187.
[240] Gegeven ontleend aan de documentatie opgemaakt bij de restauratie van de Oude Kerk door A. van Rooijen. Aanwezig in het kantoor van de Stichting De Oude Kerk te Amsterdam.
[241] Scheltema 1856, 126. Op 28 februari 1658 besteedde de stadsregering aan 'het schilderen der deuren van buiten van het kleine orgel in de Oude Kerk met allerlei muziekinstrumenten'.
[242] Fremantle 1954.
[243] In de eerder genoemde documentatie in het bezit van de Stichting Oude Kerk te Amsterdam is een overzicht van drs. P. Fischer te Amsterdam. Zie verder Bijtelaar 1975, 247-249.
[244] Heel wat verschillende soorten instrumenten werden bij het orgel gebruikt. In de Sint-Joannis te Lüneberg werd in 1644 Hartwich Belve, luitenist, betaald omdat hij 'in der heylige Pfingste vnd sonsten vff der Laute in die Orgel hat geschlagen'. Zie rekeningenboek Sint-Joannis te Lüneburg. Afschrift in het archief van Gustav Fock in de Staats- und Universitätsbibliothek te Hamburg.
[245] Von Zesen 1664, 339-340.

hier vanuit de kerk zichtbaar. Dit bouwsel is door Emmanuel de Witte meerdere malen afgebeeld. De thesauriers hadden bepaald dat deze galerij niet meer dan tweehonderd gulden mocht kosten.[246] Gezien enkele zeventiende-eeuwse afbeeldingen moet in de Oude Kerk te Delft een zelfde soort bouwwerk zijn geweest.[247] Daar ontbreekt elk spoor in de archivalia, zodat we niet weten wanneer en waarom die daar werd gemaakt, behalve dan dat het voor de hand ligt dat ook de Delftse organisten met grotere groepen muzikanten samenwerkten.

In de archieven zijn van dit soort concerten weinig meldingen te vinden. Een Italiaan schreef in 1677 in een reisverslag dat de calvinisten in de Amsterdamse Oude Kerk na het *Weesgegroet Maria* bijeenkwamen om hun gebeden bij het orgel te zingen.[248] Het kan niet anders of dit was een misinterpretatie van bespelingen met vocale assistentie. Tsaar Peter de Grote kreeg in 1697 een onthaal op een concert in de Oude Kerk 'soo onder als voort orgel'. De kosten voor de musici bedroegen in totaal *ƒ* 95, het leeuwendeel ging naar de eerste violist.[249] In de Nieuwe Kerk kwamen ook concerten voor, gezien de melding in 1687 van een Engelse toerist dat 'some persons of quality to be obliged [accompanied?] by the organist, who for the space of near two hours made variety of excellent music'.[250]

De bronnen geven nauwelijks uitsluitsel over de medewerkers aan deze concerten. Wellicht verleenden de stadsmusici assistentie. In dat geval zal de organist hun uit eigen zak hebben betaald, want in de stadsrekeningen en die van de kerkmeesters zijn hiervoor geen posten te vinden.[251] Of hoorde het bij hun taak en dus bij hun salaris? Het is best mogelijk, want stadsmusicus Anthoni Pannekoeck bleek in 1661 over een grote partij muziek te beschikken, waaronder veel Italiaanse vocale en instrumentale composities, die bruikbaar was voor zulke uitvoeringen.[252] Uiteraard waren er ook andere beroepskrachten in Amsterdam beschikbaar, waaronder de leerlingen van de organist, die zoals we zagen, ook zangles kregen en een of meer instrumenten leerden bespelen. Ook muziekamateurs werkten mee, want rond de eeuwwisseling beluisterde Johann Mattheson in de Hollandse kerken de sonates van Corelli op het orgel met assistentie van amateurstrijkers.[253]

Omdat de Hollandse muziekpraktijk in de zeventiende eeuw onafscheidelijk was verbonden met de Italiaanse, verschoof de aandacht van de polyfonie naar de monodie en de *ars poëtica*. De aandacht voor nieuwe instrumentale genres groeide.[254] Joan Dusart mocht dan rond 1660 beweren dat weinig organisten de techniek van de basso continuo beheersten, al in de *Cantiones Sacra* van Jan Pietersz Sweelinck kwam een 'volgbas' voor.[255] Ook in *'t Uitnement kabinet* (Amsterdam 1646-1649), een verzameling muziekstukken voor amateurs, is de basso continuo standaard.[256] Diverse stadsorgels hadden een begeleidingsfunctie, zoals dat van de St. Joriskerk te Amersfoort dat in 1636 een volle toon omlaag ging opdat er beter bij gezongen en gespeeld kon worden.[257]

De gewoonte om musici aan te stellen met een speciale taak bij de bespelingen bestond al langer.[258] In Amsterdam had men zo zagen we al, zinkisten in verband met de bespelingen na het avondgebed. Vanaf 1593 liet de Leidse organist Cornelis Schuyt twee leerlingen met heldere stemmen 'tot

---

[246] GAA, arch. nr. 5039, Archief van de Thesaurieren Ordinaris, inv. nr. 2, resoluties, blz 16, 28 januari 1659. 'Ende aen Jacob van Oort, stadsorganist, toegestaen dat aan 't voors. Orgel sal mogen laten maecken iets dat hij aen de heeren Thresorieren geremonstreert heeft seer dienstigh en nodigh te sijn tot de somme van tweehondert gl. toe'.

[247] Liedtke 1982, afb. 120. Deze afbeelding van Hendrik van Vliet geeft zicht op de galerij in de Oude Kerk te Delft.

[248] Hoogewerff 1919, 94.

[249] Bijtelaar 1975, 92.

[250] Van Strien 1998, 39-40. Het bezoek aan de kerk was in de periode 30 juli - 6 oktober 1687.

[251] Snyder 1989, 63.

[252] Giskes 1988. GAA, NA, inv. nr. 2717, 19 januari 1661.

[253] Vlaardingerbroek 1989. Mattheson 1739, 91. 'Wobey ich iedoch absonderlich die Einsicht der Correllischen Wercke, ihres Alters ungeachtet zum trefflichen Muster angepriesen haben will, deren wo mir recht fünf, und in Amsterdam zu bekommen sind. Die unvergleichliche Geschicklichkeit dieses Verfassers in der zum Kammer gehörigen Instrumental-Schreib-Art hat so was ausnehmendes, daß ich so gar in den Holländischen Kirchen, wiewol ausserhalb der zum Gottes-Dienst bestimmten Zeit, nehmlich in den Vespern, oder nach deren Endigung, seine Sonaten nicht nur von dem Organisten allein, sondern auch von einem Violinen-Concert, welches zur Ubung der Kunstbeflissenen offt angestellet wird, ehmals mit vielem Vergnügen gehöret habe.'

[254] Grout 1980, 293-303.

[255] Rasch 2002 (Sweelinck), 6-7. Rasch poneerde dat de uitgever Phalesius deze 'volgbas' toevoegde om het werk beter verkoopbaar te maken.

[256] Rasch 1986, 123-126. Tot 1645 werd de continuo meestal bij de vocale muziek toegepast, daarna steeds meer bij instrumentale muziek.

[257] Vlam 1965, 28. Men doelde hier niet op de gemeentezang, want die werd nog niet begeleid. Lingbeek-Schalenkamp 1987, 270. In Rotterdam traden bij de Vrede van Munster in 1648 12 musici op bij het orgel 'die de triumphe speelden en songhen int vercondigen van de vrede'. Ook in de Sint Jan te Gouda trad enkele jaren een tibicinist op tijdens de bespelingen. Gegeven afkomstig uit het Vente-archief te Utrecht, map Gouda.

[258] Vlam 1965, 238 en Vlam 1971, 267.

verchieringe onder de orgalen' meewerken.[259] Drie jaar later vroeg hij de magistraat hen in stadsdienst aan te stellen, zodat ze de bespelingen konden blijven opluisteren totdat de stemwisseling intrad. Deze jongens werden 'coralen' genoemd, wat een binding met de prereformatorische periode suggereert. In de Leidse en Utrechtse stadskerken werden in de zeventiende eeuw contracten afgesloten met musici om met hun zink, kromhoorn en viool samen met de organist te musiceren.[260] In Haarlem dienden in 1634 'musiciens' – vermoedelijk de stadsmusici – een verzoek in om te mogen spelen bij het net opgeleverde orgel.[261] Het werd hun op 4 september door de burgemeesters toegestaan. Ook in het Zeeuwse stadje Arnemuiden was vocale medewerking tijdens een orgelbespelingen.[262] De orthodoxe kerkenraad had er geen bezwaar tegen, zolang het maar niet op zondag gebeurde.
Bestond de praktijk in de Oude Kerk al in de tijd van de Sweelincks?[263] F. Noske bracht naar voren dat de vocale psalmen van Jan Pietersz een ruimte met veel nagalm vereisen en opperde dat diens collegium musicum ze in de Oude Kerk uitvoerde.[264] Dat is best mogelijk, want Fyne Moryson bezocht in 1593 een bespeling in een Hollandse stadskerk en hoorde daar 'certayne antomes' zingen.[265] De Harderwijker burgemeester Ernesto Brinck vertelde dat in 1610 te Amsterdam het 41-stemmige motet van Allessandro Striggio werd uitgevoerd.[266] Waar kan een dergelijk werk anders ten gehore zijn gebracht dan in een ruimte met nagalm, zoals de Oude of Nieuwe Kerk?
Een mogelijke verwijzing naar zulke concerten is te vinden op het schilderij van Pieter Lastman *David in de tempel* (1619).[267] Dat hier een van de grote stadkerken model heeft gestaan blijkt uit het afgebeelde orgelfront. Dit heeft sterke gelijkenissen met het kleine Niehofforgel in de Oude Kerk.[268] In het centrum van de voorstelling zit koning David die zijn harp bespeelt. Een soldateske figuur stookt het brandofferaltaar op. Hoewel het hier om een historieschilderij met een Oudtestamentisch thema gaat, oogt de getoonde muziekpraktijk modern. Vijf vocalisten staan rond een lessenaar met daarop bladmuziek; onder hen zijn twee knapen die de diskant zingen. Achter de zangers staan de instrumentalisten: een jongen bespeelt de discant op de viool, de alt- en de tenorpartij klinken op schalmei en tenorbazuin, de basso continuo wordt gevormd door de viola di gamba en het orgel. De luit, hier alleen maar decoratief, lijkt de muzikale harmonie te symboliseren, terwijl de schellentrommel doet denken aan de joodse 'tof'. Zou dit gezien de getoonde muziekpraktijk een afbeelding zijn van een collegium musicum dat in een grote stadskerk musiceert?

[259] Annegarn 1973, 71-72.
[260] Vlam 1971, 295.
[261] GA Haarlem. SA Haarlem, inv nr. 216 rood, resoluties, 4 september 1634. Dit gegeven staat niet vermeld in Van Nieuwkoop 1988. Hangt dit verzoek van de speellieden samen met het rekest dat 44 liefhebbers in dit jaar indienden om meer orgelbespelingen te laten plaatsvinden op het grote orgel? Zie daarover Van Nieuwkoop 1988, 463, 635-636.
[262] RA Zeeland, Archief kerkenraad Herv. Gemeente Arnemuiden, inv. nr. 1, resoluties, blz. 44, 4 juni 1662.
[263] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28, uitgaafboek, 5 november 1613. Een extra aanwijzing voor die vocale medewerking is dat er in 1613 'tralywerck'bij het grote orgel werd aangebracht. Ook bij het kleine orgel waren er matjes. Zie ook hoofdstuk II.
[264] Noske 1988, 65.
[265] Jacobsen Jensen 1905, 283.
[266] Vlagsma 1986, 57-59.
[267] Klessmann 1979, 226-227. Het schilderij bevindt zich in het *Herzog Anton Ulrich-Museum* te Braunschweig. Eerder publiceerde ik over de schilderijen van Lastman en Sibilla in Den Hertog 1992. Lastman heeft heel wat fases uit het leven van de Oud-testamentische koning David afgebeeld. Zie daarvoor Tümpel 1991. Op blz. 171 wordt een tekening met de titel 'Daniel at Belshazzar's feast' nader besproken; daarop staat (schetsmatig) een orgel aangeduid.
[268] Zie hoofdstuk II.

Fig.3.7. *David in de Tempel*. Schilderij van Pieter Lastman, 1619 (*Herzog Anton Ulrich-Museum* te Braunschweig).

Rond 1640 maakte Gijsbert Jansz. Sibilla uit Weesp, oud-leerling van Lastman, een schilderij met een verwant thema.[269] Ook daarop is koning David omringd door vocalisten en instrumentalisten.[270] Het aantal zangers is groter dan bij Lastman en bestaat ook uit vrouwen. Op een tribune staan een luitspeler, een violist, een trompettist en twee bazuinblazers. Het orgel tegen de achterwand heeft een laatgotisch uiterlijk met hoofd- en rugwerk. Omdat deze kas geen gelijkenis vertoont met een ons bekend zestiende-eeuws orgel, ook niet met dat van Weesp, de woonplaats van de schilder, zou dit het in 1646 door brand vernietigde orgel van de Nieuwe Kerk kunnen zijn geweest.[271] Als oud-leerling van Lastman moet hij dit werk goed gekend hebben.

Fig.3.8. *David in de tempel.* Schilderij van Gijsbert Sibilla, rond 1640 (Vindplaats onbekend, eerder in verzameling Klenk te Zürich).

Het kan zijn dat beide schilderijen bedoeld waren als verbeeldingen van de 150ste psalm. De iconografie is in elk geval gericht op het verheven karakter van de muziek. Verschillende elementen zijn ontleend aan de katholieke eredienst, zoals de wierook en het zangkoor met de instrumentale muziek. Ook is het opvallend dat er vrouwen meedoen in het koor, want dat was in de zestiende eeuw nog ongebruikelijk, maar in de zeventiende-eeuwse roomse schuilkerken was dat normaal.[272] Omdat we weinig over de achtergrond van deze schilderijen weten – het is niet eens bekend voor wie ze werden gemaakt – komen we al snel terecht op speculatief terrein. Het incidentele en fragmentarische karakter van de hiervoor genoemde gegevens maakt ten overvloede duidelijk dat veel van de orgelpraktijk spoorloos is verdwenen.
De orgels in de Amsterdamse stadskerken werden in een grootse setting gebruikt. Er was een breed repertoire, waarbij ook concertmuziek werd uitgevoerd. Allerlei spanningsvelden maakten dat deze muziekuitvoeringen werden bediscussieerd. Kon het instrument niet beter bij de begeleiding van de gemeentezang worden ingezet? Hoewel de hier volgende beschrijving van de kerkelijke orgelpraktijk grotendeels buiten Amsterdam speelde, gaan we er uitvoerig op in om de plaats en positie van het orgel binnen de zeventiende-eeuwse cultuur te verduidelijken.

3.3.4. Gemeentezangbegeleiding

Intussen waren rond 1630 de problemen inzake de begeleiding van de gemeentezang nog bepaald niet opgelost. Nog steeds was menigeen bang dat de invoering van begeleiding een stap naar een nieuwe praktijk was, waaronder de woordverkondiging zou lijden. De aarzelingen om tot de invoering over te gaan verduidelijken dat het om meer dan een technische verandering ging. De introductie van de

[269] Van Beek 1927. Gijsbert Jansz. Sibilla (1598-1655) woonde in Weesp en was daar gedurende lange tijd lid van het stadsbestuur (als schepen, burgemeester, gasthuismeester en weesmeester). Veel gegevens over Sibilla zijn te vinden in documentatie die beschikbaar is in het gemeentearchief te Weesp.
[270] Sumowski 1983, 84. De vindplaats van het schilderij dat van Sumowski de titel 'Dankgebed van David' kreeg en dat eertijds in de verzameling Klenk te Zürich was te vinden, is onbekend. W. Sumowski heeft gewezen op de thematische verwantschap met het eerder besproken schilderij van Lastman. Als schilder moet Sibilla beïnvloed zijn door zijn leraar Lastman, Jacob Pynas en Claes Cornelisz Moeyaert en later ook door Rembrandt.
[271] Dijkstra 2002, 258. In het museum Catharijneconvent te Utrecht is een kerkinterieur dat is geschilderd door Sibilla. Het is zeer waarschijnlijk dat het hier gaat om de Grote Kerk te Weesp, waarop ook het orgel is afgebeeld. Dat deze afbeelding redelijk waarheidsgetrouw is, blijkt uit een tekening uit de 19e eeuw, zie Van Biezen 1995, 133. Er is geen gelijkenis met het door Sibilla afgebeelde orgel op het 'Dankgebed van David'. Ook is het uiterlijk niet te koppelen aan een andere ons bekend orgel.
[272] Kat 1939, 58-60.

begeleiding was nogal eens een reden de bespelingen voor en/of na de dienst te staken, een lokaas voor de orthodoxe gereformeerden om verlost te worden van deze gehate muziekuitvoeringen. Amsterdam besloot pas in 1680 ertoe over te gaan.[273]
Voorstanders van begeleiding konden tegen bespelingen zijn, terwijl anderen graag uitbreiding zagen van het orgelspel: zowel begeleiden als verzorgen van bespelingen. Sommige tegenstanders van het begeleiden tolereerden de bespelingen, louter en alleen om zo te voorkomen dat er verandering van de gereformeerde liturgie zou zijn.

3.3.4.1. Historisch verloop

Nadat er in Groningen en Friesland meerdere kerken de begeleiding van de gemeentezang hadden ingevoerd volgden ook de Hollandse steden. In december 1633 nam de magistraat van Delft als eerste het initiatief ertoe. De kerkenraad, verrast door dit besluit, ging zonder noemenswaardige discussie akkoord, al benadrukte hij dat het begeleiden ordelijk diende te gebeuren.[274] Nog geen jaar later kwam echter vanuit de theologische faculteit van Utrecht oppositie tegen het liturgische gebruik van het orgel. Bij zijn oratie had Gisbertus Voetius geponeerd dat de orgelmuziek geen deel uitmaakte van de openbare eredienst, noch aanhangsel mocht zijn. Een theologische discussie, aangezwengeld door een remonstrantse predikant, bloedde al snel dood.[275]
In Leiden werd de kwestie actueel toen de kerkmeesters op 15 december 1635 Alewijn de Voys contracteerden voor het organistschap van de Pieterskerk.[276] Hij diende vóór de kerkdienst te spelen. Dat was nieuw, want tot dan toe werd in Leiden alleen na afloop van de dienst gespeeld. Toen Alewijn een half jaar later in functie trad, gaf de magistraat hem opdracht ook de gemeentezang te begeleiden. De kerkenraad wist van niets. Toen de broeders erachter kwamen dat het stadsbestuur, in overleg met de kerkmeesters, van plan was de organisten voor de predicatie het orgel te laten bespelen (de psalm die gezongen zou worden), waren zij vooral bang dat het Bijbellezen in het gedrang kwam. Daarom stuurden zij op 2 mei 1636 iemand naar de stadsregering om ‘de inconvenienten voor te houden’. Tijdens de vergaderingen van 7 en 11 mei kwam de kerkenraad erop terug. Moest er dan toch voor de dienst worden gespeeld dan was het stichtelijker om dat tijdens het zingen van de psalmen te doen. De begeleiding was nu een feit, orgelspel na de kerkdienst werd meteen afgeschaft! Ook kwam er geen bespeling voor de dienst, de organist zal voortaan een kort voorspel hebben gespeeld, waarna hij de psalm inzette.
In Dordrecht lag het initiatief bij de kerkenraad die had vernomen dat het misbruik van de orgels elders was ‘gereduceerd’, namelijk tot spelen bij het psalmzingen in plaats van na de kerkdienst.[277] Op 28 januari 1638 vroeg het eerwaarde college aan de burgemeesters of het niet stichtelijk was het gebruik van de orgels te ‘herstellen’. De overheid stemde in met het verzoek. Begeleiding van de gemeentezang was ook in Dordrecht al snel een feit.
Nu diverse steden over de brug waren, bracht de classis Woerden de kwestie in 1638 op de agenda van de provinciale synode van Delft. Men vroeg of het wel stichtelijk was dat onder het zingen door de gemeente, dat men als een onderdeel zag van de kerkdienst, het orgelspel ‘in verscheiden kercken onder de synode resorteerende’, was ingevoerd.[278] Opvallend is dat het door de broeders van de classis werd aangeduid als ‘sodaenige ceremonien’. De synode bepaalde dat orgelbegeleiding een adiaforum (‘middelmatich’ = neutraal) was; elke kerkenraad mocht hierover zelf beslissen.[279] Alle classes van Zuid-Holland bespraken het gravamen van het orgelspel na de synodevergadering en stemden er mee in.[280] De provinciale synode van Gelderland betwijfelde de juistheid van deze uitspraak. Zij besprak op 6 augustus 1639 haar opstelling ten aanzien van het orgelspel tijdens het gezang. Hoewel een

[273] Luth 1986, 218.Ook in het gewest Groningen probeerde men de bespelingen voor de kerkdienst af te schaffen getuige een bepaling van de synode uit 1699 met het artikel: ‘Op den Sondagen, voor de negen ures predig sall een Olderling in stede des Orgel-pijppens, een ofte twee Capittelen wt den bijbel lesen, bett dat dat volck al tho samen kompt’.
[274] GA Delft, archief van de gereformeerde kerkenraad, inv. nr. 5, resoluties, 30 december 1633 en 6 januari 1634.
[275] Noske 1955, 296-298.
[276] GA Leiden, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 3, resoluties, 2, 9 en 11 mei en 8 oktober 1636. Den Hertog 1999, 52-54.
[277] GA Dordrecht, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 13, resoluties, 28 januari en 18 februari 1638. Verder GA Dordrecht, SA, inv. nr. 46, resoluties Oud Raad, 9 februari 1638. Zie ook Jensma 1987, 148 en 149.
[278] NA, Classis Woerden en Overschieland, inv. nr. 7, resoluties classisvergaderingen, blz. 61, 6 april 1638. Knuttel II 1909, 175 en noot 2.
[279] Meeter 1990, 54. De Nederlandse gereformeerden waren voorzichtig om de kerken plaatselijk vrijheden te geven wat betreft de adiafora omdat men bang was dat de eenheid binnen de kerk werd verstoord.
[280] In alle classes kwam dit gravamen aan de orde. Bijvoorbeeld NA, Classis Dordrecht, inv. nr. 28, akten der gedeputeerden, 22 juli 1638. In de vergadering van de classis ’s-Gravenhage werd het besluit op 26 juli besproken. Vanuit geen enkele Zuid-Hollandse classis werden bezwaren aangedragen en dus werd het betreffende gravamen verder stilzwijgend bekrachtigd.

beslissing werd uitgesteld, liet zij niet na op te merken dat de orgels tot grote ergernis werden misbruikt. Een jaar later oordeelde zij dat – ofschoon orgelbegeleiding een indifferente zaak was – het stichtelijk en veilig was alleen voor en na de kerkdienst te laten spelen.[281]

3.3.4.2. Constantijn Huygens en de Haagse ontwikkelingen

Voor Constantijn Huygens was nu het moment gekomen om zich in de discussie te mengen. In zijn *Orgelgebruyck* voerde hij een pleidooi om de bespelingen af te schaffen.[282] Hier komt het ontstaan van zijn boekje aan bod. Op vrijdag 16 december 1639 begon Huygens te schrijven, iets meer dan een maand later was het geschrift voltooid. Huygenskenner F.L. Zwaan was verwonderd over dit korte tijdsbestek en constateerde een grote gedrevenheid.[283] In deze periode schreef Huygens aan René Descartes dat hij het geschrift wilde laten uitgeven 'pour introduire ce que je croy utile, ou faire abroger ce qui est scandaleux sans doubte'.[284]
Ds. Caspar Streso en ds. Eleazar Lotius, beiden predikant van de gereformeerde kerk te Den Haag, kregen zijn geschrift vooraf te lezen. Aan ds. Lotius vroeg Huygens uitdrukkelijk of deze wilde optreden als censor. Tijdens de 17e eeuw probeerde de overheid de drukpers in bedwang te houden door plakkaten uit te vaardigen met aanvankelijk preventieve, later repressieve strekking. Van kerkelijke zijde vroegen synodes om censors aan te stellen. Dat werd door de overheid echter niet ingewilligd. Wel benoemden sommige kerkelijke instellingen visitatoren, wat overigens in de classis 's-Gravenhage niet het geval was.[285] Door de beide predikanten het manuscript in handen te geven, streefde Huygens mogelijk naar toestemming van de kerk, waarmee hij tevens gehoopt zal hebben eventuele tegenstanders de wind uit de zeilen te nemen. De toekomst zou uitwijzen dat het anders zou uitpakken, want ds. Streso zou in een preek duidelijk maken dat hij geen werkelijke voorstander van de orgelbegeleiding was; hij had zich door Huygens' geschrift niet laten overtuigen.
Een extra stimulans om het *Orgelgebruyck* uit te brengen was het bezoek dat Huygens in het gevolg van stadhouder Frederik Hendrik in november 1640 aan de Martinikerk te Groningen bracht. Het gezelschap beluisterde, 'aveq beaucoup de satisfaction la belle orgue, qui y est accompagner le chant du peuple aveq tant de gravité et majesté que c'est une merveille combien tout le monde s'en trouve édifié'. Bij het diner sprak Huygens vol enthousiasme over dit orgelspel. Zijn enthousiasme lijkt te zijn overgeslagen. Frederik Hendrik zegde toe een orgel in de Haagse Hofkapel te laten plaatsen.[286]
Ook de graaf van Emden, Ulrich II, was aan de maaltijd: dankzij zijn gezag begeleidde de organist van de gereformeerde kerk te Emden de gemeentezang voor het eerst tijdens de eerstvolgende kerstdagen.[287]
In februari 1641 verscheen het traktaat zonder auteursnaam bij Elzevier in Leiden. Huygens was nadrukkelijk in zijn standpunt. Het kerkgebouw bood voor zelfstandige muziekoefening niet het juiste podium. Hij verzekerde de liefhebbers dat het niet zijn bedoeling was 'haere oeffeninghe, beide in vermaeck ende voordeel, uyt te roeien ende te verdelghen'. Hij streed tegen het wereldse, waartegen hij zich ook bij een andere gelegenheid uitte.[288]

---

[281] Luth 1986, 215. De hier volgende besluiten zijn overgenomen uit een getypte versie van de Gelderse synoderesoluties aanwezig in GA Zutphen. Op 6 augustus 1639 besprak de Gelderse synode de vraag van de classis Zutphen 'wat de synodus resolveert van t'spelen der orgelen onder den gesange, twelck niet alleen in andere provincien, maer oock in sommige plaetsen deser provincie ingevoert?' Er werd nog geen beslissing genomen, wel werd opgemerkt dat de orgels niet alleen voor het spelen van de psalmen werden gebruikt, 'maer tot merckelicke ergernisse mede werden misbruckt, oock tot het spelen van profane ende dertele lichtveerdige liedekens'. Een jaar later oordeelde de Gelderse synode dat, hoewel orgelbegeleiding een indifferente zaak was, 'nochtans het allerstichlicxte en sekerste sij te blyven byt oude gebruyck van alleen voor ende nae den Godtsdienst te spelen, van hetwelcke men nyet lichtelicken tot nieuwicheit sonder merckelicke verbeteringe ende stichtinge ende oock met believen so wel der kerckenraeden als ooc der magistraten behoort te wycken, wenschende dat dieswegen in allen plaetsen onder desen synode resorterende daer d'orgelen syn een gemeenen eenparich gebruyck soo veel mogelick ende met goede manieren geschieden can, onderhouden worde.' Op de julivergadering in 1641 werd hieraan toegevoegd: 'om te houden eenen eenparigen voet int gebruyc van d'orgelen om alleen voor ende nae de predikatie te gebruycen, worden de E. broederen uyt den classe van Arnheym vermaent dat sy by haer E. en A. heren door den gevoechlisten ende soetsten wegh soeken t'effectueren, twelck sy ooc hebben beloofft om te sullen doen'.
[282] Den Hertog 1995. In mijn doctoraalscriptie gaf ik een overzicht van de gebeurtenissen rond het *Orgelgebruyck*.
[283] Zwaan 1974, 10.
[284] Rasch 2007, 343-348 (nr. 2485) en 500-501 (nr. 2635). Aan de Leidse hoogleraar Adolph Vorstius schreef Huygens dat het zou gaan om 'de ideeën van een twijfelaar, met argumenten naar rato van de korte tijd die ik eraan heb besteed'.
[285] Enno van Gelder 1972, 171. Op de synode te Rotterdam in 1641 werd gezegd dat de classes, waar drukkerijen zijn, bij de wethouders moeten aandringen op het stellen van visitatoren.
[286] Rasch 2007, 445-447 (nr 2584). Huygens 1974, 12. Zwaan dacht dat, gezien de manier waarop Huygens dit schreef, Frederik Hendrik er een voorwaardelijk geval van maakte: 'als uw geschrift goed wordt ontvangen'.
[287] Kaufmann 1968, 29.
[288] Worp 1892-1899 (deel VI), 36.

> Het mensch-gelijck geluyd van pijpen, soet en sterck,
> Is wel en stichtelick te besigen op aerde:
> Is 't maer vermakelick, en vreughd sijn' hooghste waerde,
> Wat doet het in de kerck?

In het tweede deel van zijn *Orgelgebruyck* prees Huygens het orgel aan als een machtig instrument voor de begeleiding van de gemeentezang. Hij stelde voor om eerst een voorspel van een tien à twintig maten te spelen om de correcte toonhoogte aan te geven en de zangers voor te bereiden op de 'zedighe ende eerbiedighe aendacht, die in't uytspreken van d'aenstaende heilighe woorden werdt vereischt'.[289] Dit voorstel moest de lezer, aldus de auteur, niet uitleggen als strijdig met zijn eerdere beweringen. Hij wilde beslist niet langs de achterdeur tóch weer onstichtelijke muziek binnenhalen. Vandaar dat hij en passant de klassieke en christelijke standpunten over de pedagogische werking van de muziek behandelde.[290]
Na het uitkomen van het traktaat stuurde Huygens exemplaren naar bekendheden uit kerk en samenleving.[291] Het merendeel reageerde beleefd, al werd zijn standpunt zelden bevestigd. De remonstrantse predikant ds. J. Uittenbogaert schreef zelfs dat hij naar bespelingen ging en daaruit stichting ontving.[292] Alleen Caspar Barlaeus stemde con amore met Huygens' standpunt in:[293]

> Terwijl er immers slechts over heilige zaken mag worden gesproken, dringen ze daar tussendoor wereldlijke en wereldse klanken aan de oren op. En al is er geen enkele onzuiverheid of gebrek aan deze klank, in niet-levende materie, toch zondigen zij in die zin dat zij het geheugen vullen met de herinnering aan weinig hemelse zaken, weergegeven met stemmen gemaakt bij dezelfde muziek. Overal klinken de orgels, terwijl wij het uitgaan van de kerk voorbereiden, terwijl wij kwebbelen, verzadigd van het geestelijke luisteren, terwijl wij denken aan ontbijt of middagmaal, terwijl wij in de wandelgangen de dag en het uur bespreken.

Was Barlaeus consequent? Nadat het grote orgel van de Nieuwe Kerk enkele jaren later bij de brand verloren was gegaan, verwoordde de Amsterdamse geleerde het belang ervan voor de Amsterdamse samenleving – een instrument dat alleen bij orgelbespelingen werd gebruikt! Hij hoopte zelfs dat er spoedig een nieuw orgel kwam[294]:

> Het orgel dat zo dikwijls God bezong en dat zo vaak met zijn heilig lied de gelovigen behaagde, ligt hier terneder. […] Jubal, breng de gebruikelijke muziek terug, breng al die stemmen terug. Maak dat het geleerde metaal weer tot ons spreekt. Zo zullen God en het goddelijke in de kerk meer behagen vinden.

Waarom schreef Huygens dit boekje? Hijzelf beweerde (uiteraard) dat het belang van kerk en maatschappij hem hiertoe had gebracht. Ook zal hij zeker intrinsiek gemotiveerd zijn, want hij had de orgelbegeleiding rond 1620 leren kennen tijdens zijn verblijf in Engeland. Bij een middagdienst was hij zo bewogen geraakt door een psalm die bij het orgel werd gezongen, dat hij wenste 'mijn' ziele altoos soo hoogh uyt der aerden ende in soo vluggen gestalte naerden Hemel stonden'.[295] Dit overkwam hem in Londen en ook elders meerdere malen.
Toch ligt het meer voor de hand dat hij revanche wilde nemen vanwege een gekwetst eergevoel. De Leidse hoogleraar Claude Saumaise of Salmasius had hem aangevallen op zijn beoordelingsvermogen wegens een drempeldicht dat hij voor een theologisch werk van Daniël Heinsius had vervaardigd. Saumaise liet zich denigrerend over dit boek uit en stak tegelijk de spot met de bewonderaars, de lofdichters.[296] Toen Huygens dit eind oktober 1639 onder ogen kreeg, was hij er zo van onderstebovenen dat hij dadelijk een omvangrijke verdediging schreef en deze door meerdere personen liet lezen. René Descartes – wie hij dit stuk liet lezen – stak hem een hart onder de riem, waarna hij de zaak probeerde te vergeten. Schreef hij de frustraties van zich af met een exposé over het orgelgebruik? Nergens staat dat als reden vermeld, maar het zou aannemelijk maken waarom hij zich zó fanatiek heeft gestort op

---

[289] Huygens 1641, 77-78.
[290] Huygens 1641, 79-84.
[291] Het merendeel van degenen die Huygens een exemplaar van zijn *Orgelgebruyck* opstuurde behoorde tot het Leidse academische milieu. Dat was logisch, want in Leiden was de begeleiding al ingevoerd en waren de orgelbespelingen na de dienst verdwenen. Prof. J. Golius was ouderling toen de beslissing werd genomen.
[292] Zwaan 1974, 185-186. Rasch 2007, 524-527 (nr 2653). Drieling 1848. In een brief (7 februari 1640) wilde Uittenbogaert iemand ervan overtuigen dat er geen orgel in de remonstrantse kerk van Rotterdam moest komen 'omme daerop te doen spelen, quansuys tot het stuer van het gesang der psalmen ende verwekking van devotie'. Hij bracht naar voren hoezeer de remonstranten vervolgd werden. 'Sullen wij dan noch om orgelen ende orgelspelen denken?'
[293] Rasch 2007, 538-543 (nr. 2657B). Ook prof. J. Golius bevestigde Huygens' standpunt.
[294] De tekst is afkomstig uit Enschedé 1917, 19. De vertaling is van dr. R.A. Rasch te Utrecht.
[295] Huygens 1641,109 en 111.
[296] Kluyver 1929.

een kwestie die bepaald niet van belang werd geacht. Er is geen enkele aanwijzing waaruit valt op te maken dat het in ’s-Gravenhage een kwestie was. Hiermee kon de secretaris van de stadhouder op een tamelijk gemakkelijke manier indruk maken op zijn lezers; de opinie van de gezagsdragers leek op dit punt gemakkelijk te beïnvloeden. Omdat in andere steden de gewoonte een feit was, was er nauwelijks tegenstand te verwachten. Het ziet ernaar uit dat Huygens specifieke invloed in zijn eigen woonplaats wilde uitoefenen, waar de materie tot dan toe niet controversieel lag. Dit was een misrekening die hij later ernstig heeft betreurd.
In eerste instantie leek succes verzekerd. De Haagse magistraat gaf opdracht de gemeentezang in de Sint-Jakobskerk met ingang van zondag 22 april 1641 te laten begeleiden.[297] Toch had Huygens op 26 februari 1641 tegen Barlaeus al zijn twijfel geuit: ‘En ook zullen de theologen geen verandering toestaan die opgelegd is door het wereldlijke gezag. Wat des dokters is, doen de dokters; de handwerkers beoefenen het handwerk. De geestelijke mens kan alles beslissen. Dit zijn de axioma’s van de kerkorde, algemene denkbeelden’.[298] Aan J.L. Calandrini had hij op 12 maart gevraagd of hij in Genève meer van ketterij werd verdacht dan in Holland.[299]
In een merkwaardig geschrift, een zogenaamd verzoekschrift aan de kerkenraad – dat gezien het handschrift door Huygens zelf was geschreven – staat dat ‘eenige van de voorsz diepsinnige broeders, als wanneer het orgel d’eerste mael alhier onder de psalmen speelden door schrick daer van de koorts op haer hals cregen, ende naer huijs gaen mosten een candeeltgen innemen ende gaen leggen rusten’. Bovendien leidde, aldus de schrijver, de orgelkwestie tot zodanige verdeeldheid dat ‘eenighe uijtmuijtende broeders ende susters van de selve kercke haer soo verre vergeten [zijn] door een uijtnemende groote neuswijsicheid, om op verscheide plaetsen alhier apperte vergaderingen ende conventiculen te houden’. Dit gevolg was ernstiger dan de oorzaak:

> Omme nu te komen tot een besluijt ende versoeck van de Supplianten, soo is haer meeninge niet om UE Eerwaerdicheit ’t hooff te breecken met veel requesten ten quellingen van ’t orgel, als U Eerwaerdich dat bevelende, maer versoecken seer reverentelijcken, dat U.Ed gelieve te letten op dese dangereuse ende seditieuse particuliere vergaderingen ende complotteringen, deselve niet licht te achten, also dit ende diergelijcke conventiculen de beginselen sijn geweest van veele scheuringen, factien, secten, ketterijen ende muijterijen.

De toon van dit verzoekschrift is hatelijk; er worden veel details vermeld op een wijze die de broeders van de kerkenraad zeker niet serieus zouden hebben genomen. Ook in de stijl van het geheel valt gemakkelijk woordkunstenaar Huygens te herkennen.
Andere bronnen laten echter niet zien dat er in deze periode al openlijk verzet bestond. Dat veranderde pas toen pastor loci, ds. Caspar Streso, enkele zondagen later een catechismuspreek hield over de beeldendienst. Deze preek ging heel kort over katholieke beeldenverering, de nadruk lag vooral op de kerkelijke ceremoniën.[300] Het is niet geoorloofd om zomaar zaken in de kerkdienst op te nemen die men nuttig acht. Zo was volgens ds. Streso de katholieke beeldendienst een zelf bedachte godsdienst, omdat deze in de Bijbel niet was ingesteld. Daarom voelde de predikant zich verplicht de gemeente te waarschuwen dat niet door orgelgeluid tot God gesproken kan worden. Onze Schepper verlangt louter een bezielde dienst van ons; onze mond is daartoe geheiligd en niet de levenloze orgelklanken. Wie denkt dat het introduceren van het orgel in de kerkdienst verdedigd kan worden met de woorden uit psalm 150: ‘Looft Hem met snarenspel ende orgel vergist zich. Want als op grond van deze tekst besloten kan worden dat orgelspel noodzakelijk is, mogen ook andere instrumenten, in deze psalm genoemd, niet ontbreken. ‘Maar nadat God bevolen heeft om de hele dienst van tempel en tabernakel te beëindigen, kunnen wij met geen enkel recht deze ene ceremonie behouden, tenzij die volgens een speciale opdracht in het Nieuwe Testament is gesanctioneerd’.
Kan het orgel in ons bekering bewerkstelligen en geestelijke vreugde opwekken? De Geest spreekt niet met levenloos geluid, maar door het Woord en de sacramenten. De ervaring leert dat het orgel veel vermag om de gevoelens tot vreugde te verheffen, maar dat is geen reden voor acceptatie. Dan zouden we tijdens de kerkdienst ook andere zaken moeten introduceren om de gemoederen in beweging te zetten. Dat zou voedsel geven aan vleselijke gevoelens en niet aan geestelijke vroomheid. Ook al is het orgel een groot kunstwerk, het moet in principe buiten de kerkdienst gebruikt worden.

---

[297] Rasch 2007, 573-583 (nr. 2765).
[298] Rasch 2007, 535-538 (nr. 2657A).
[299] Rasch 2007, 556-560 (nr. 2665).
[300] De preek in handschrift die door Streso in het Latijn was genoteerd, is in de Koninklijke Bibliotheek te ’s-Gravenhage. Hs. KA XLIV, fol. 643, e.v. Dr. R.A. Rasch te Utrecht stelde een vertaling beschikbaar.

Toch was ds. Streso geen tegenstander van orgelbegeleiding. Hij was bereid deze toe te laten als zou blijken dat het orgel een geschikt instrument was om de harmonie van het gezang te versterken. Het mocht dus alleen worden gebruikt zolang er geen ontstichting uit ontstond.
Velen onder de gemeente meenden echter uit de woorden van hun predikant te kunnen opmaken dat hij tegen de begeleiding was gekant. Opeens stond Huygens' boekje in het middelpunt van de belangstelling. Zijn boodschap bleek hard aangekomen te zijn bij de bevindelijke gelovigen die elk orgelspel zielloos en dood noemden en die veranderingen in de eredienst afwezen. Het bleek een signaal te zijn tot opstand.
De kerkenraad besprak de zaak op 22 mei. Het college kwam niet tot een besluit, omdat het niet voltallig was. Desondanks besloten de broeders (onder voorbehoud) de magistraat te vragen de orgelbegeleiding af te schaffen.[301] Dit verzoek werd dadelijk ingewilligd, kennelijk omdat men geen aanvaring met dit kerkelijke orgaan wenste. Hierna werd het voor Huygens erger en erger. Het toegewijde gemeentelid Jan Jansz Calckman publiceerde zijn *Antidotum,* waarin hij Huygens' visie fel hekelde.[302] Zo gaf hij commentaar op de bewering van Huygens dat er in Nederland vanaf de Reformatie geen verdeeldheid zou zijn ontstaan over het orgel in de kerk. De vergelijkingen zijn nogal cru, want in feite suggereerde Calckman dat er met de invoering van de gemeentezangbegeleiding afgodendienst werd bedreven:[303]

> Dat is waer, want soo langhe als zy niet en zijn gheport tot het invoeren van het vleeschelijcke gheluyt, te brenghen tot het geestelijcke, in den geestelijkcken Godesdienst, soo hebben sy dat ghedult sonder nadeel van den waren Godesdienst, konnen lijden, als noch, want de metalen slange was soo menig jaeren opgherecht, van Moses tijdt tot den tijden Hiskie [2 Koningen 18], sonder nadeel van den Godsdienst: maer soo haest als het volck daer mede afgoderij begonde te bedrijven, en den Godesdienst in den afgodischen dienst te veranderen, soo isse terstont van Hiskia ter neder gesmeten.

Het orgel is dus een sprekende metalen slang, een afgodsbeeld – en dat behoort te worden vernietigd. Calckman ging hier dus hele stappen verder dan ds. Streso, die nog een zeker voorbehoud had gemaakt.
Huygens klaagde zijn opponent bij de kerkenraad aan. Diens boekje was immers niet door het college geapprobeerd en bevatte persoonlijke aanvallen. Hoewel die approbatie niet officieel was vereist, riep de kerkenraad Calckman toch bij zich om hem te vermanen. Vooral Calckmans negatieve beoordeling van de synode te Delft van 1638 waarbij het orgelspel bij de gemeentezang tot een 'middelmatige' zaak was beoordeeld en waarmee de plaatselijke predikant ds. Eleazar Lotius indertijd namens de Haagse kerkelijke gemeente had ingestemd, was in het verkeerde keelgat geschoten. Het college besloot op 22 november enkele afgevaardigden met Jan Jansz te laten spreken 'of hy zig niet bewust en vind, van sich te ver in dat genoemde schrift vergeten te hebben'. Tevens diende de rol van uitgever Aert Meurs te worden onderzocht die kennelijk niet had aangedrongen op een approbatie.
Twee weken later vertelden de gecommitteerden dat Calckman spijt had betuigd en 'rondelyck en met tranen bekend, dat hij door iever wechgeruckt sijnde, verscheydene dingen heeft gesteld die hem leet waren, en wenschte niet gesteld te hebben'. Deze verklaring hoorde de kerkenraad graag, een belangrijke pijler van de tuchtoefening was immers boetvaardigheid.[304] De broeders besloten een acte van schuldbekentenis op te stellen, waarvan het concept met Huygens en Calckman werd besproken. De kerkenraad maakte duidelijk dat hij de harde toon van het *Antidotum* niet wenste te accepteren. Het was niet ongebruikelijk dat dit college bemiddelde in een kwestie tussen twee gemeenteleden. Die aanpak maakte het mogelijk om voorbij te gaan aan inhoudelijke aspecten. De kerkenraad volstond gezien de hoge leeftijd van Calckman met een ondertekening van de acte en de belofte zich voortaan voorzichtiger uit te laten.[305]

---

[301] GA 's-Gravenhage, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 2, resoluties, 22 mei 1641, 22 november, 6 en 20 december 1641.
[302] In Den Hertog 1995 zijn alle beschikbare gegevens over Calckman bij elkaar gezet; te zijner tijd hoop ik deze te publiceren.
[303] Calckman 1641, 36.
[304] Roodenburg 1990, 124-131.
[305] Huygens 1641 (Responsa),100-106. Huygens nam in zijn *Responsa Prudentum* (1641) ook op het 'extract uyt de Resolutien des Kercken-Raeds van 's Gravenhage, gehouden den 20. December 1641'. Hierin werd Calckman bij name genoemd. Het stuk begint met: 'Also eenigen tijd herwaerts in consideratie is gekomen, wat van het orgelspelen onder het psalmsingen in de kercke sy te houden: soo ist dat de Kerckenraed (eenstemmelick haer desen aengaende conformerende met het oordeel ende de uytspraecke des Synodi van Zuyd-Holland 1638. gehouden tot Delff Artic.50. verklaerende het selve te zijn eene middelmatige zaecke: te meer dewijle zulx soo wert gelaten inde vryheid van yeder Kerke, dat met eenen wert gestatueert, daerinne niets te doen als tot stichtinge vande selve) oversulx wel hadde gewenst, dat een yeder litmaet deser Gemeente, daerinne oock hadde geacquiesceert, ofte voor het toekomende noch acquiesceerde.'

Huygens vatte in juli 1641 het plan op de reacties op het Orgelgebruyck – waarom hij had gevraagd – te bundelen. Het duurde tot eind december 1641 alvorens bij de Elzeviers te Leiden een boek uitkwam met de titel *Responsa prudentum, ad Autorem dissertationis de organo in Ecclesiis Confoed. Belgii.* De oorzaak van de vertraging was dat meerdere personen pas laat op het verzoek om een beoordeling reageerden.[306] Het grootste deel van de Responsa is in het Latijn, waarmee Huygens definitief duidelijk maakte dat hij zich richtte tot het intellectuele publiek. In deze bundel waren onder andere de brieven van ds. Streso inclusief diens aantekeningen en van ds. Lotius te vinden. Het is de vraag of zij blij zullen zijn geweest met hun eerdere mening. Het is opmerkelijk dat commentaar van Huygens zelf ontbreekt. Het boekje werd afgesloten met het *Extract uyt de Resolutien des kerckenraeds van 'sGravenhage, gehouden den 20 december 1641*, de acte van censuur, die Jan Jansz Calckman had ondertekend. Huygens maakte gebruik van de kopie die hij van de kerkenraad had ontvangen met de letterlijke tekst: 'Uytgegeven voor Copie van Woorde tot woorde accorderende mette Principale Acte hier van zijnde, 't welck wy ondergeschreven midtsdesen getuygen, Samuel Cabeljau, pastor Eccl. Hagiens, Cornelis Triglandius, pastor Eccl. Hag., Henricus Hondius, Ouderling'. Wilde Huygens hiermee duidelijk maken dat de kerkenraad, die zich nooit publiekelijk heeft uitgesproken over de orgelkwestie, achter hem stond en niet achter Jan Jansz Calckman?
Al had Calckman zich door de kerkenraad tot de orde laten roepen, toch was hij het met het kerkelijke standpunt niet eens. Maar openlijk durfde hij dat kennelijk niet te zeggen. Hij uitte zijn ongenoegen door het uitgeven van een boek, dat eveneens door Aert Meurs werd gedrukt en waarvan de titel een expressie was van zijn gevoelens: *Droevighe Clachten der bedruckte gemeynte Iesu Christi, in dese tijden der vervolginge door gheheel christenheydt ende troostelijcke antwoorden hares verlossers Christi Iesu, tot versterckinge van de verslagene ende zwacke gemoederen in sodanige besoeckinge. Alles uyt den Woorde Godes eenvoudelijck te samen gestelt door een Liefhebber der Waerheydt. Ian Iansen Calckman.* Het was opgedragen aan 'alle states persoonen deses tijdts, hooge en leeghe, die de waerheyt beminnen en den Godsdienst liefhebben'.[307] In het woord vooraf staat te lezen, dat allen vervolgd worden die in Christus Jezus godzalig willen leven. Maar het was een troost te weten dat deze beproevingen waren bedoeld ter versterking van de verslagen en zwakke gemoederen. 'Want alle boose menschen ende bedrieghers sullen tot den quaden voortgaen, verleydende ende verleydet wordende'. Het bemoedigde Calckman te weten dat de gelovige de verdrukking van Christus overvloedig overkomt, maar ook de vertroosting. Alleen aan het eind van het woord vooraf werd zonder vermelding van concrete details gerept van persoonlijke problemen die Calckman en enkele van zijn medegelovigen hadden meegemaakt.
De Haagse kerkenraad volhardde in zijn houding van distantie door het verschijnen van dit boek te negeren. Huygens ontving een exemplaar van Henricus Bruno. In het begeleidende schrijven beklemtoonde deze dat Calckman opnieuw een boek tegen Huygens had uitgegeven.[308] Ook dat leidde niet tot een speciale reactie. Wat het voor Huygens erger maakte was, dat de leden van een Haags conventikel, een gezelschap van vrome gereformeerden, protesteerden tegen de strekking van het *Orgelgebruyck*. Zij trachtten puntsgewijs aan te tonen dat dit strijdig was met de gereformeerde leer.[309] De kerkenraad hield zich op de vlakte en gaf geen commentaar. De gang van zaken schoot meerdere conventikelleden in het verkeerde keelgat, zij onthielden zich van het Heilig Avondmaal. Het kostte de kerkenraad nog veel werk om de orde te herstellen.
Huygens had zijn les geleerd. Hij bemoeide zich nooit meer in het openbaar met zulke gevoelig liggende kerkelijke kwesties. In enkele gedichten uitte hij zijn woede over Calckman en zijn teleurstelling over de afloop.[310] Een van de weinige meevallers was dat in de Hofkapel op instigatie

[306] Rasch 2007, 569-571 (nr. 2738), 590-606 (nr. 2808), 626-627 (nr. 2903), 627-633 (nr. 2907).
[307] Een exemplaar van de *Droevige Clachten* van Calckman is in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage aanwezig.
[308] UB Leiden, Cod. Hug. 37, map 13, omslag 3, nr. 44, brief Hendrik Bruno aan Constantijn Huygens, 27 juli 1642.
[309] GA 's-Gravenhage, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 2, resoluties kerkenraad, 3 januari, 16 april, 25 november, 12 en 19 december 1642. Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage, Hs. KA XLVIII, fol. 632 en 633[309]. Op 3 januari 1642 dienden de leden van het conventikel een rekest in bij de Haagse gereformeerde kerkenraad.
[310] Worp Gedichten, IV, 120. Van Strien 1990, 358-365. Jonckbloet 1882, 161. Bilderdijk 1824, 222. In het 84ste sneldicht uit het vijfentwintigste boek van zijn Korenbloemen getiteld 'Prophetie' uitte Huygens zich als volgt: ''k Heb over langh gepleitt voor 't orgel in Gods Kercken, Ten besten van 't gemeen, en socht het uyt te wercken: Daer lachten ick wat om, en sweegh: wat schade 't my? Weer most ick uyt het land, en bender uyt gekomen: De kettery behaeght, de swacke sijn bekomen. Men gunt het orgel plaets, men roepter om ras, ras, En daer het is van ouds, en daer het noyt en was. 'k Heb nu en dan getracht het vuyl schavot te vellen, Met redenen soo goed, als qualick t'overtellen. Gebueren, die het raeckt, en wijse lieden meer, Verfoeyen 't, neffens my, en wenschen 't dingh om veer. 't En gaet niet, Moet ick weer te land uyt ballingh loopen, en isser soo weerom wat red'lickheits te hopen? Neen, neen, ter wereld uyt, en wesen eerst een lijck: Dan sal m'eens seggen, Toch, die goe man had gelijck.'

van de stadhouder een orgel werd geplaatst voor de begeleiding van de zang van de Waalse Gemeente.[311] Omdat Frederik Hendrik in die periode in Bergen op Zoom de markies was, kon Huygens als diens secretaris enige invloed uitoefenen. Of hij dat deed, is niet te bepalen, maar op 1 augustus 1642 vroeg de Bergse magistraat aan de kerkenraad of het niet stichtelijk was het orgel 'met eenen toon' bij het zingen te gebruiken. Tegelijk zag men de bespelingen in de winter liever stopgezet, omdat daar zoveel onstichtelijks gebeurde. De kerkenraad stemde hiermee in.[312]
Steeds meer steden schakelden hierna hun orgels in bij de begeleiding van de gemeentezang. De invloed van Huygens' traktaat laat zich raden. De Haagse kwesties maakten duidelijk dat iedereen die de introductie van de begeleiding van de gemeentezang voorstond, op zijn tellen moest passen. Een reputatie was snel verspeeld. Het invoeringsproces verliep in Nederland dan ook aarzelend. Tot ver in de twintigste eeuw bleven in orthodox calvinistische kringen bezwaren bestaan tegen het orgel als kerkelijk instrument.
Een curieuze, maar late reactie kwam van Lambert Bidloo in diens *Pan Panpoëticon Batavum. Het kabinet der voornaamste Nederlandse digteren* (1720). Hij uitte zijn ergernis over het gebruik van een orgel op het toneel en in een bijschrift toonde hij enthousiasme over Huygens' *Orgelgebruyck*, waarover zijn vader geregeld had gesproken:[313]

> Schoon gereedschap 'k meen het *orgel*, van welkx gebruyk, en misbruyck wel verdiend met aandagt gelezen het treffelyk werk des *Heeren van Zuylichem, Gebruyk*, en *Misbruyk van 't Orgel*; en 't schiet me by deze gelegendheyd in den zin, dat myn Vader, Z.G. ten tyde, als 'er zoo fel gepasquilleerdt wierd op het eerste alhier opgeregt orgel, en met my daarover sprekende, met ronde Woorden zeyde, 'Ja wel Kind, ik wenschte voor myn deel wel, dat 'er, naar proportie van ons kleyn Kerkje [doopsgezinde kerk], ook een was; en ik wilde zelf daartoe wel een stuyvertjen inleggen: want ik geloof niet, dat een slegt *Voorzanger*, en nog slegter nabaauwers voor God heyliger zyn, als dat men een goed Orgel tot Voorzanger maakte, en alzoo in bescheydene gelyk-luydendheyd zyn hert uytboezemde, daar men nu dikwyls, niet zonder moeylykheid, in die stigtelyke oeffening gestoord werd. 'Zoo sprak myn Vader, een Man (niet tot buytenspoorige roem, nog andere Vroomen te naar gesprooken) met zoo eerbiedige hoogagting voor de H. Schriftuure, eygene zedigheyd, en zorgvuldige opvoeding zyner Kinderen, als eenig *Christen*. ja op zekere tyd te mynen huyze *Operaas-Zingers* eenige Kerkelyke stukken door my hem uytgelegd hoorende, borst hy uyt, 'ô had men zulke Voorzangers onder een *Orgel*!' 't welk doelde op een Clavecimbel, waarop eene den *Bas Continuo* sloeg.

De orgelcultuur bleef in 's-Gravenhage voorlopig als van ouds. Pas op 1 mei 1671 kreeg de organist van de Sint-Jakobskerk opdracht voortaan de gemeentezang te begeleiden ter 'meerder harmonie in de godsdiensten'.[314] Vanuit de bevolking was geen tegenkanting te verwachten. De overheid had haar superioriteit over het kerkvolk intussen bewezen.

3.3.4.3. Huygens' beoordeling van de orgelkunst

Huygens hekelde het orgelspel tijdens de bespelingen. Wel maakte hij een voorbehoud voor de echte liefhebbers die zich soms in de kerk lieten opsluiten om de organist te horen oefenen.[315] Daaraan wilde hij zich niet ergeren. Zijn strijd ging 'tegens onsen stichtingloosen, ende, als ick achte eenighsins bewesen te hebben, gansch ontstichtenden Orgelsang'. Toch typeerde hij het orgel als 'het 'volmaeckste maecksel van all het ghene by menschen in 't uytspreken van Toonen te weghe is gebracht'. Eerder lijkt hij dan ook de populariteit bij het gewone volk aan de kaak te hebben willen stellen. De Vox Humana werd volgens hem gebruikt tot verwondering van velen die het beter dan hijzelf begrepen.[316] Zijn beoordeling van de Hollandse orgelkunst was kritisch: hij schroomde niet aan te horen, waarvan hij merkte dat de 'rouwste en vereeltste boerenoren erdoor werden getroffen, 'mogelick zijnder de mijne wat te gevoeligh af'? Huygens nam dus een elitair standpunt in en vond dat het orgel te platvloers werd gebruikt.[317]

---

[311] De Kler 1987, 58-61.
[312] GA Bergen op Zoom, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv.nr. i, resoluties kerkenraad, 1 augustus 1642.
[313] http://www.dbnl.org/tekst/bidl002panp01/bidl002panp01_016.html. Het gaat om blz. 192 en 193. Geraadpleegd 17 maart 2005.
[314] De Kler 1987, 32.
[315] Huygens 1641, 37- 46.
[316] Over de Vox Humana: Van Nieuwkoop 1988, 99. Hier wordt het citaat van Huygens gegeven, zij het dat het laatste deel van de zin is weggelaten, zodat het negatieve karakter van de uitspraak niet blijkt.
[317] Huygens is hier dubbel. Hij was toch een liefhebber van muziek? Hier deed hij alsof er op het orgel helemaal geen goede muziek werd gespeeld.

De beschrijving van de bespeling na de kerkdienst moest vooral verduidelijken dat het orgelspel niets had te betekenen.[318] De kerkmensen zochten contact, bespraken de preek, informeerden naar elkaars gezondheid, maakten afspraken of etaleerden zelfs de nieuwe mode. Het lawaai was zo groot, dat niemand zich op het orgelspel kon concentreren. Men had zich geruime tijd geconcentreerd op de preek. Bracht men het dan nog op om naar het orgelspel te luisteren dan gebeurde dat eerder ter ontspanning: 'gewisselick die soete winden kittelen daer veel eer onse menschelickheid, dan wyse inhalen om onse geestelicke voncken op te blasen'. Het was voor Huygens uitgesloten dat iemand na de kerkdienst zijn geestelijke gedachten door de muziek liet versterken.
Volgens Huygens waren de aanwezigen bij de bespelingen (vooral die in de avond) zo druk bezig met andere dingen dat de orgelklanken nauwelijks bij hun konden doordringen.[319] Twee categorieën kwamen erop af: 'ledigen en onledigen'. Onder de eerste vond men de jeugd, die de beslotenheid van het gebouw voor haar kattenkwaad benutte. De donkere hoekjes waren geschikt voor vrijende paartjes en voor vormen van vluchtige seksuele contacten, zoals prostitutie en homoseksualiteit. Huygens noemde deze groep de 'ledigen', omdat ze niets zinvols hadden te doen.[320] Wat hem betreft volstond een verwijzing naar de vergadering der spotters uit de eerste psalm. De tweede soort bezoekers – door Huygens 'onledigen' [die druk bezig waren] genoemd – bestond uit kooplui die het kerkgebouw als handelsbeurs beschouwden. Hier volstond hij met een verwijzing naar Christus' tempelreiniging.
Huygens' schilderingen van de orgelbespelingen en van het publiek geven geen goed beeld van het evenement. Deze generalisaties zijn sterk gekleurd door de retorische aanpak. Het is dan ook de vraag of Huygens de objectieve waarheid beschreef. In zijn betoog benadrukte hij voortdurend dat alles wat niet geestelijk is wereldlijk was en in het kerkgebouw niet thuis hoorde.
J. Hollander heeft in 1961 aangetoond hoezeer er in Engeland velen waren die een strakke grens aanbrachten tussen het wereldlijke en religieuze: 'to distinguish the strictly liturgical from the rest of musical practice is also partially occasioned by the fact that we see how all practical music, whether liturgical or not, is accounted for and justified in the same general way, with appeal to the same corpus of speculative musical knowledge'.[321] In hoeverre deze standpunten ook in Nederland werden gehuldigd is nog nauwelijks onderzocht.
Er is een duidelijke discrepantie tussen Huygens' mening en die van menig bezoeker van de bespelingen. Binnen de elite waren er heel wat die een meer algemeen christelijk of zelfs metafysisch geloof voorstonden. Huygens koos in zijn *Orgelgebruyck* voor de indirecte aanpak en zocht argumenten die verhelderden hoe onbeschaafd het gebruik van het kerkgebouw was zoals zijn tijdgenoten voorstonden. Daarbij deed hij een beroep op intellectuele argumenten, door steeds te laten zien wat stichtelijk was. Een van de waarden die de narratio volgens de wetten van de retorica dient te bezitten is die van de 'verisimilitudio' (waarschijnlijkheid in de zin van betrouwbaarheid), die de lezers moet overtuigen ('persuadere').[322] De overtuigdheid van de lezer correspondeert daarbij niet met een reële waarheid, omdat, zo redeneerden de retorici, de waarheid ongeloofwaardig kan zijn. Niet de objectieve waarheid is het doel, maar de subjectieve geloofwaardigheid en deze moet nagestreefd worden met alle middelen waarover de retorica beschikt. Heeft de schrijver zijn lezers doordrongen van de geloofwaardigheid van zijn voorstelling van zaken, dan is de bodem solide voorbereid voor een gunstige ontvangst van de 'argumentatio'. Wilde Huygens ons werkelijk doen geloven dat het orgelspel nietsbetekenend en van lage kwaliteit was? Het ligt voor de hand na het lezen van het *Orgelgebruyck* aan te nemen dat dit een onderwerp van ondergeschikt belang was geworden en dat slechts misbruik van het instrument de juiste benaming kon zijn. Hoewel Huygens' traktaat een ooggetuigenverslag lijkt te geven, blijkt het met omzichtigheid te moeten worden geïnterpreteerd. Huygens was negatief in zijn beoordeling van de orgelkunst binnen de kerkmuren en daarom gaf hij sterk subjectief getinte beschrijvingen. En als we daarbij ook nog zijn lofdichten op de plaatselijke organist Pieter de Voys betrekken – die we in het eerste hoofdstuk hebben besproken – en zijn grote bewondering daarin voor diens orgelspel, dan wordt al helemaal duidelijk hoezeer Huygens in zijn *Orgelgebruyck* een selectief beeld heeft gegeven.

---

[318] Huygens 1641, 9-15.
[319] Huygens 1641, 31-33.
[320] Zie ook Huygens 1641, 138. Daar wordt gezegd: 'andere, meer ledighe, te verbinden neder te sitten'. Ledig wordt daar opgevat als: veel vrije tijd hebben.
[321] Hollander 1961, 245 en 246.
[322] Witstein 1969 en Braet 1984.

3.3.4.4. Voor- en nadelen begeleiding

Waar orgelbegeleiding van de gemeentezang was ingevoerd, meldden de organisten dat ze de nieuwe taak niet gemakkelijk vonden. In Leiden vroeg organist Alewijn de Voys daarom salarisverhoging. Hij was verplicht tijdens de diensten aanwezig te zijn en mocht het werk niet aan een vervanger overlaten.[323] Daar kwam nog bij dat de voorzanger in functie bleef en dat men gewend was die te volgen, wanneer hij met zingen begon. We zagen dat al toen Jacobus van Noordt in Arnhem de gemeentezang ging begeleiden dat voorzanger Jan zich niets van de organist aantrok en door de magistraat werd gemaand om beter op te letten. Ook de Amsterdamse Luthersen voerden rond 1659 orgelspel in. In een resolutie van de kerkenraad werd uiteengezet wat er mis was en hoe men verbetering zag, met name dat het tempo gelijkmatig zou worden.[324]

> Alsoo hoe langs hoe meer in het singen van de psalmen ende lofgesangen in dese kercke groote discoort ende onordere voorvalt, soo werden de Christenen hierbij versogt ende vermaent vermits geordonneert is dat voorthaen duer het orgel eerst een toon geheven ende dan den voorsanger met de gemeene stemmen sullen volgen dat een ieder nu en met het singen telkens niet eerder wil opheffen ende aenvangen voor dat het orgel den toon geven den voorsanger opheft en sijne stemme gehoort wert. Oock henlieden in het singen soo veel doenlijck ten besten willen voegen ende d' ordinaris voijsen ende gemeene stemmen volgen sonder langer als 't behoort ende tegens het orgel ende aen te dringen opdat de voorsanger met hart ende onordentelijck singen alle disordere voorgecomen ende het gesang met meerder hermonie ende stigtinge in toecomende mag werden verrigt. Waer naer een ieder hem gelieve te reguleren.

Velen waren goed over de orgelbegeleiding te spreken. In Nijmegen maakte de stadsregering in 1662 plannen voor een eventuele invoering van de begeleiding van de gemeentezang. Zowel uit Arnhem en Zutphen kwamen gunstige berichten: de menselijke geest werd dankzij het orgelspel tot loven en danken van God de Heer opgewekt. Daarop besloot men in Nijmegen ook ermee te starten.[325] In Medemblik besprak de Vroedschap in 1679 of het orgel voortaan maar moest zwijgen, omdat een dure restauratie nodig was. Toch besloot het college tot herstel van het instrument om 'ongerijf aan 't kercksangh' te voorkomen.[326]
In principe was de begeleiding homofoon. In Deventer bepaalde men dat tijdens het zingen 'die ghemeine choorstemme [de psalmmelodie die in de tenor of in de sopraan kon liggen] op het orgel sal gespeelt worden'[327]; elders heette het dat het orgel en de stem van de gemeente gelijk op zouden gaan en samen een akkoord vormen.[328] Uiteraard pasten organisten daarbij de techniek van de basso continuo toe. Toen voor het eerst in de Haagse Hofkapel een psalm werd gezongen met begeleiding van het orgel, noemde de predikant het 'chanter simplement comme le peuple avec la basse continue'.[329] De organist moest steeds het juiste affect bij de tekst gebruiken, en deed dit onder andere door diminuties, loopjes en versieringen, aan de psalmnoten toe te voegen. Niet voor niets bond de kerkenraad te Arnhem in 1659 de organist op het hart tijdens het begeleiden, 'niet als simpelijck te speelen de tenor met de bas, sonder naeder te dimunueeren ende dan met een soet register'.[330] Ook in Delft kreeg de organist in 1634 het verzoek niet te veel diminuties toe te passen. In Utrecht drong de kerkenraad er in 1686 bij de organisten van de Dom en de Jacobikerk op aan om eenvoudiger te begeleiden.[331] Kennelijk werd ook daar de cantus firmus stevig gecoloreerd.
In zijn *Orgelgebruyck* gaf Huygens adviezen voor de begeleiding:[332]

- vooraf diende de organist de juiste toonhoogte aan te geven;
- tussen alle melodieregels een toontje vooraf, eventueel zelfs voor elke melodienoot. Dit was vooral nodig als men wist dat de onervaren zanger de fout zou ingaan[333];
- alle versieringen en diminuties vermijden;
- van het begin tot het eind hetzelfde tempo handhaven;

---

[323] Vlam 1971, 313. Den Hertog 1999, 54.
[324] GAA, PA 213, Archief van de Evangelisch-Lutherse gemeente te Amsterdam, inv. nr. 93, los stuk, niet gedateerd, maar vermoedelijk 1660.
[325] Van Schevichaven 1900, 110.
[326] SWH, SA Medemblik, inv. nr. 12, resoluties vroedschap, 29 december 1679.
[327] GA Deventer, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 2, resoluties 1591-1651, blz. 157.
[328] De Jong 1957, 252.
[329] Rasch 2007, 623-626 (2879).
[330] GA Arnhem, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 2, resoluties kerkenraad, blz. 45, 24 december 1659.
[331] Broeyer 1994, 105 en 106.
[332] Huygens 1641, 119-121.
[333] Het feit dat Huygens adviseerde voor elke melodienoot een toontje vooraf te geven maakt duidelijk dat er in deze periode in de Grote Kerk te 's-Gravenhage al langzaam werd gezongen. Luth 1986, 181 en 431.

- de orgelklank aanpassen aan het aantal kerkgangers.

Het resultaat zou zijn, zelfs bij de grootste gemeentes, een gestadig, statig, matig, eenstemmig, aangenaam gezang. Noch de stemmen onderling, noch het orgel moesten in toon, maat, of macht met elkaar strijden. En wie kon daar bezwaar tegen koesteren? Toch waren er velen – vooral in orthodoxe kringen – die diepgevoelde bezwaren hadden tegen het orgel in de kerk.

3.3.4.5. Bezwaren

Of het nu ging om de begeleiding van de psalmen, het dragen van lang of kort haar of de zondagsviering, men diende rekening te houden met traditionele meningen. De Leidse hoogleraar Marcus Zuerius Boxhorn drukte dit als volgt uit: 'sijner voorvaderen redelijcke manieren naer te volgen is immers wel prijselijc'.[334] Op theologisch terrein waagde hij zich niet, 'over de wil van Godt en sijn gebodt of verbodt. Het dachte my nimmermeer betaemelijck, sijn seysse in eens anders mans coren te senden'. Deze terughoudendheid was niet onverstandig, want al beschouwde men de genoemde kwesties als 'middelmatig' – zaken waarover binnen de kerk verschil van mening was toegestaan – een reputatie was snel te verliezen. Mede daardoor kwamen moderniseringen moeizaam tot stand.
In zijn commentaar op 1 Samuël 18:1-9 had Johannes Calvijn al gesteld dat het gebruik van muziekinstrumenten bij de schaduwdienst van het Oude Testament hoorde en dus niet bij de gereformeerde kerkdiensten.[335]

> Daarom is er onder het Pausdom een al te belachelijke en ongepaste nabootsing geweest, toen de voorvaderen gemeend hebben de kerken te versieren, en de godsdienst plechtiger te maken, als zij orgels en veel ander soortgelijk spel aanwendden, – waardoor het woord en de verering van God ten zeerste ontheiligd is, terwijl het volk aan die uitwendige gebruiken meer overgeleverd was dan aan het verstaan van het woord van God. Wij weten echter dat waar geen verstaan is, ook geen opbouwen is.

In 1 Corinthe 14:16 wordt, aldus Calvijn, verboden dank te zeggen anders dan in een voor ieder bekende taal. Hoe positief de invloed van de muziek ook mocht zijn, het was te vrezen dat vroeg of laat het verval echter zou binnensluipen. In navolging van Calvijn waren Heinrich Bullinger en Theodorus Beza eveneens tegen het gebruik van muziekinstrumenten in de eredienst.
In de zeventiende eeuw waren het vooral de orthodoxe gereformeerden die tegen het orgel in de kerk waren gekant. Hun voorman, Gisbertus Voetius, schreef in 1663:[336]

> Hoe de predikanten ook hebben gewaarschuwd en in de weer zijn geweest en aanvoerden, dat de vrees dat grotere misbruiken zouden volgen, allerminst ijdel was, zij hebben niéts bereikt, maar zij zijn gedwongen te verduren, al wat een of andere bestuurder of nog machtiger man heeft beliefd hier te doen.

Ds. J. Koelman schreef in 1678 dat het niet zou lukken om deze kwestie opnieuw op de kerkelijke agenda te krijgen. Niet alle predikanten waren immers tegen de bespelingen gekant.[337] Ds. Baudartius en ds. Revius, allebei uit Deventer, waren zelfs lovend over de orgelcultuur en speciaal over Sweelinck.
De Engelse toerist Peter Mundy vermeldde in 1640 dat er in Amsterdam acht of negen publieke kerken waren: 'Organs they have in some of them, butt are nott played till the people depart, soe that itt seemes they serve to blowe them outt off Church, as their is such a phrase used off those wee call puritaines.'[338] De woordspeling is begrijpelijk als men de wind die door de pijpen werd geblazen erbij betrekt. De orthodoxen zagen het orgelspel niet als middel om de mensen naar de kerk te lokken. Orgelbespelingen werden nogal eens beschreven als iets waarmee ook de kerkelijke instanties instemden. Dat deed Joost van den Vondel in de inleiding op zijn *Lucifer*.[339] Hij gebruikte het orgelspel als een argument voor allen die tegen het toneelspel ageerden, vooral de gereformeerde kerkenraad. 'En wil men ons immers dus ongenadigh knuffelen om het woort spel, waer blijven we dan met orgelspel, Davids harp- en zangspel, en het spel van tien snaren, en ander fluit- en snarespel, by verscheidenheit van Onroomschen, in hunne vergaderingen ingevoert?' Voor Vondel was het

[334] Boxhorn 1644, 7 en 22. In hoeverre was de opinie van Boxhorn over de theologen beïnvloed door de orgelstrijd?
[335] Van Dijk 1979, 148-149. De vertaling uit het Latijn is van D. van Dijk.
[336] Soeting 1984, 68. De vertaling van dit fragment uit het Latijn is van ds. A.G. Soeting.
[337] Koelman 1678, 186-187.
[338] Temple 1925, 68. Deze passage van Mundy lijkt niet op Amsterdam te slaan, want de orgelbespelingen waren daar voor de diensten.
[339] Rens 1979, 56.

ongerijmd dat het toneelspel niet was toegestaan, terwijl het goede voorbeelden van de ethiek gaf, en de orgelbespelingen wel.
De tegenstanders zochten ter onderbouwing van hun standpunt in eerste instantie teksten in de Bijbel, zonodig ook bij de kerkvaders en de reformatoren. Toch konden zij in het Nieuwe Testament maar moeizaam een expliciet verbod op het musiceren bij de eredienst vinden.[340] Dat maakte het voor hen extra aannemelijk dat het niet was toegestaan. Wat niet was geboden, was verboden. Het gebruik van de instrumenten in de tempeldienst was door de eerste christenen in hun samenkomsten als behorende bij de schaduwdienst afgeschaft. Johannes 4:23 maakte hun duidelijk dat de eredienst geen offerdienst van oudtestamentische statuur kon zijn. De tekst in de *Brief aan de Efeziërs* 5, waarin Paulus de christenen aanspoorde naar hartenlust te zingen, had voor menigeen geen betrekking op de eredienst. De zeventiende-eeuwse orthodoxe predikanten konden de muziek in de gereformeerde kerken dan ook niet als een middelding zien.
Ook de standpunten van de kerkvaders, zoals Ignatius, Polycarpus, Ireneus, Tertullianus, Cyrillus, Ambrosius, Hiëronymus en Augustinus, werden in de discussies betrokken.[341] Uiteraard hadden zij nooit nagedacht over orgelbegeleiding – als er al orgels waren in hun tijd waren dat geen grote en indrukwekkende muziekinstrumenten. Daarom werden vooral hun uitspraken over het zingen gebruikt. De voorstanders van het orgel in de kerk duidden hun beweringen zo dat het leek alsof deze oudvaders met hen instemden. Zo had Hiëronymus er de nadruk op gelegd dat men met hart en ziel God moest loven. Dit citaat werd ook op het orgelspel toegepast. Huygens citeerde Bernardus: ‘Het gesangh selver zij voll defticheids: het en luyde noch dertel, noch boersch’.[342] De lofzangen die men God toezong, moesten ‘niet met ydele pronckerije van stemme oft handen’ versierd worden. Jan Jansz Calckman vond in zijn *Antidotum* (1641) dat Huygens in zijn *Orgelgebruyck* deze citaten had misbruikt.[343] Dat zou vooral het geval zijn bij de manier waarop Huygens Augustinus citeerde. De kerkvader had het zonde genoemd dat hij meer werd getroffen ‘door de soeticheyt der stemmen, dan door den sin der woorden, ende dat hy daeromme begeert, dat alle melodie der soeter gesangen’.
Ds. Jacobus Hondius getuigde in zijn *Swart Register van duysent sonden* (1679) tegen het orgelspel.[344] Voor hem was het de vraag of leden van de gereformeerde kerk zondigden als zij dachten ‘dat het gespeel der orgelen voor, onder, ende nae het psalm-singhen plaets behoort te hebben in de gemeynte onder het Nieuw Testament’. Hij gaf de volgende argumenten:

(1) Het spelen op het orgel bij de eredienst vond in het Nieuwe Testament geen fundament;
(2) Christus en zijn Apostelen met in hun kielzog de Apostolische kerk gebruikten de orgels niet bij de eredienst. Wij moeten niet wijzer zijn dan de apostel Paulus in 1 Corinthe 4:6: ‘Ende dese dingen, broeders, hebbe ick op my selven ende Apollo by gelijckenisse gepast, om uwen’t wille: op dat ghy aen ons soudt leeren niet te gevoelen boven ’t gene geschreven is, dat ghy niet, d’eene om eens anders wille, opgeblasen en wordet tegen den anderen;
(3) Ook 1 Corinthe 14:16-19 en 26 geven tegenargumenten: in de Gemeente hoort niets te gebeuren dan wat tot stichting strekt en men moet godsdienstige oefeningen vermijden die geen stichting geven;
(4) Het Oude Testament was niet in het geding, omdat de ceremoniële wetten waren afgeschaft;
(5) De kerkorgels waren pas 1200 na Chr. ingevoerd;
(6) Als het bespelen van de orgels in de eredienst diende om de devotie op te wekken, dan hadden de Apostelen dat wel te kennen gegeven;
(7) De synode van Dordrecht van 1574 had zich tegen orgelspel in de eredienst uitgesproken.

In de discussie speelden vooral de ceremoniële aspecten, zoals die in de Bijbel waren besproken. Zelfs Huygens – geen theoloog – besprak ze; hij deed dat in een refutatie, een weerlegging van de tegensprekers.[345] De vraag was of men in het Oude Testament muziek gebruikte omdat men ‘harder en

[340] Luth 1986, 106. Luth geeft een samenvatting van het bezwaarschrift uit 1589 van de Arnhemse kerkenraad gericht aan de overheid om het orgel in eer te herstellen.
[341] Luth 1986, 106. In het bezwaarschrift van de Arnhemse kerkenraad werden deze kerkvaders expliciet genoemd.
[342] Huygens 1641, 96.
[343] Calckman 1641, 183: ‘ende hy neemte het Augustinus aen, en pastet op zijn gevoelen’.
[344] Hondius 1679.
[345] Huygens 1641, 56-81.

vleeslijker' was.[346] Had de christelijke kerk de muziekinstrumenten achterwege gelaten omdat ze joods waren? Huygens vertrok vanuit de Bijbelse gedachte dat de mens ter ere van de Schepper zijn lichaam diende te stellen tot een levende, heilige en welbehaaglijke offerande.[347] Het schepsel is zijn Schepper alle lof schuldig en wel in gedachten, woorden en werken.[348] Men kan God met het hart loven, maar ook met het hart en de woorden. Men kan bij 'woorden' zowel aan gesproken als gezongen tekst denken.[349] Ook is het mogelijk het gebaar toe te voegen, dat wil zeggen alles wat uit het hart komt en niet met het woord te maken heeft, zoals het vouwen van de handen en het knielen.[350] Elk gebaar dat in het goede hart wortelt, stijgt ter ere van God naar de hemel. Kan iemand God loven door een lofzang op een orgel te spelen? De organist looft God met meer dan zijn hart, want hij voegt de hand bij de tong. Pas als men speelt, zingt en een lofzang denkt, kan gezegd worden: hij looft God, met hart, hersenen, mond en hand in de goede aarde geworteld! Als uitwerking nam Huygens koning David tot voorbeeld. Deze 'Man naar 's Heeren Hert' zong met zijn totale wezen samen met zangers en instrumentalisten. Omdat nergens een verbod is te vinden om tot Gods eer te musiceren, hoe zouden we hem dan niet navolgen? Ook refereerde Huygens aan het standpunt van ds. André Rivet die meende dat mensen tot de wederkomst van Christus zintuiglijke prikkels nodig hebben om geleid te worden tot de ware en innerlijke godsdienst.
Ook Calckman besprak uitvoerig het ceremoniële aspect. Had Christus het zingen tijdens de eredienst wel verplicht gesteld?[351] Nergens staat immers dat Hij had gezongen of Zijn discipelen bevolen had om dat te doen. In die tijd werd de grondtekst in Mattheüs 26:30 vertaald als: 'Als sy den lofsanck gesproocken hadden'. Sommige auteurs hadden vermoed dat het zingen werd getolereerd en niet meer dan dat. Toen de Korinthische gemeente begon met zingen, heeft Paulus het niet verboden, omdat hij vond dat er weinig verschil was met het gezang van de oude Israëlieten: een 'wel onderscheyden ende zedich uytspreken', dat veel leek op het latere psalmzingen. Van Athanasius, de bisschop van Alexandrië, was gezegd dat hij zijn psalmlezingen met zo weinig stembuigingen uitvoerde, dat het meer op spreken dan op zingen leek. Later gingen steeds meer mensen gezangen zingen, maar wel uit een zinnelijke behoefte. Alles wat Huygens over Koning David had beweerd, ontkrachtte Calckman door te betogen dat diens uitlatingen geen algemene geboden voor de godsdienst waren. Zo doelde David in psalm 57 op het persoonlijke gebedsleven.[352] De kerkmuziek door David in de tempel ingebracht werd nooit voor een ware godsdienst gehouden. Als Paulus over psalmen en lofzangen schreef, dan ging het over de publieke vergaderingen buiten de godsdienst om.
Een reactie vanuit Alkmaar van Willem Schagen (1642), *Korte aenwijsinge dat het tegengift van den orgelbestormer ongesont is*,[353] was bijna geheel gewijd aan de kerkelijke ceremonieën. De schrijver maakte onderscheid tussen de inwendige en uitwendige godsdienst. De inwendige vindt plaats in de harten van mensen en hoeft niet specifiek in de kerk te geschieden; de uitwendige godsdienst krijgt gestalte in de zichtbare eredienst. De ceremonieën van het Oude Testament, een voorafschaduwing van de Messias, waren met Zijn komst beëindigd. Dat betekende niet dat rites en ceremonieën verboden waren. Integendeel, in de tijd van het Nieuwe Testament en in de gereformeerde kerk waren zaken als klokkenluiden, verkondigen van de huwelijksgeboden, preken, bidden en zegenen, dopen en vieren van het Heilig Avondmaal, in gebruik. Deze uiterlijke vormen waren bedoeld tot stichting, tot aandacht en tot dienst van God. Minder belangrijke rituelen waren het afnemen van de hoed onder het

[346] Rivet 1617, 389. Rivet is expliciet: 'dat de schaduwen van het Oude Testament ons niet en verbinden, ende datmen gheen besluyt en kan maken van dien ouden Ceremonialen Dienst op den onsen'.
[347] Ontleende Huygens deze ideeën aan Rivet? Rivet 1617, 391.
[348] Liet Huygens zich inspireren door *Discours de la methode* van Descartes, deel vijf, waarin het redelijke schepsel wordt gedefinieerd? Descartes 1977, 92.
[349] Weber 1979, 40. Pidoux 1962, 17. In zijn *La forme des prières et chantz ecclésiastiques* van 1542 merkte Calvijn op: 'Quant est des prières publiques, il y en a de deux espèces. Les unes se font par simple parolle, les aultres, avecque chant'.
[350] Volgens Verdam 1932 is 'gelaet': wijze van zich voordoen, voorkomen of manieren, gedrag. Het is niet duidelijk waarom Huygens hier niet gekozen heeft voor het woord gebaar. Misschien vanwege een al te roomse connotatie? Gebaar en houding behoren tot de middelen waarvan de mens zich spontaan of bewust bedient om zijn gevoelens tot uitdrukking te brengen resp. aan anderen mede te delen. Brinkhoff 1958-1962, 780.
[351] Calckman 1641, 8-15.
[352] Calckman 1641, 85-164.
[353] Het tractaat *Korte aenwijsinge dat het tegengift van den orgelbestormer ongesont is* werd in 1641 in Alkmaar uitgegeven bij Jan van de Briel, boekverkoper in de Hoop. Hoewel de schrijver alleen zijn initialen prijsgaf is het aannemelijk dat het hier gaat om Willem Schagen. Havingha 1727, 151. Havingha deelt mee dat twee andere leden uit het geslacht Schagen, Andries en Laurens, zich bemoeiden met enkele kwesties wat betreft de grootte en de stemming van het nieuwe grote orgel in de Laurenskerk.

zingen, het opstaan onder het bidden en het knielen.[354] Ook de gewoonte psalmen te zingen naar de Geneefse wijze was moeilijk uit de Schrift te onderbouwen. De gereformeerden hadden de gebruiken ingesteld, omdat ze tot stichting en aandacht strekten. Zowel het kerkelijke als burgerlijke orgelspel was in het Nieuwe Testament niet verordend. Kwesties daarover vielen onder het generale gebod: 'Laet alle dingen eerlijck ende met orden geschieden'.[355] Slechts de kerkelijke en politieke overheden konden beoordelen of een vernieuwing verkeerd was. Het kerkelijke gebruik van het orgel was van de Duitse gereformeerde kerken overgenomen. Was het dan verkeerd?
De discussies over de ceremoniële wetten liepen hoog op toen rond 1650 de kwestie van de zondagsheiliging centraal kwam te staan.[356] Diende tijdens de zondag absolute rust te heersen of was een ruimere interpretatie toegestaan? Hadden de Oudtestamentische wetten nog steeds zeggingskracht op dat punt? Er ontstond strijd tussen de strengere Voetianen en de meer gematigde Coccejanen.[357] Dat gaf een onofficiële scheiding in de kerk. En dat terwijl men in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de kerk sterk naar eenheid had gestreefd. Zowel Calckman als Huygens – allebei lid van de kerk en zonder academische theologische opleiding – mocht zijn mening publiceren. Later waren het vooral theologen die over discutabele onderwerpen hun mening in het openbaar gaven. Voetius schreef zijn uitvoerige verhandeling over de orgelkwestie (1661) in het Latijn.[358] Daarmee richtte hij zich tot vakgenoten en niet tot 'gewone' gemeenteleden.
In zijn *De wonderen des allerhoogsten* (1669) schreef ds. Abraham van de Velde een paragraaf over het orgel in de kerk getiteld: 'nieuwigheden doorgaans gevaarlijk'.[359] Hij stak van wal met de opmerking:

> Met één woord dan, wij oordeelen dese en diergelyke voorslagen en nieuwigheden [net daarover had hij over formuliergebeden geschreven], in deze zorgelyke tyden gansch ondienstig, gelyck ook het invoeren van nieuwe formulieren van gezangen en menschelyke liedekens, buyten degene die wij vinden in des Heeren Woord, en daaronder het gespel en gepiep der orgelen in de kerke; welk een en ander strydt tegen de resolutien en besluiten van de Synoden onzes Vaderlands.

Van de Velde haalde de besluiten van de eerdere synodes van Dordrecht, Middelburg en Gelderland aan en beriep zich op André Rivet, Hermanus Faukelius, Jodocus Larenus, Johannes Hoornbeeck en Gisbertus Voetius. Daarnaast verwees hij naar een hoofdstuk over de orgels in een boek van R. Hospinianus, predikant in het Zwitserse Zürich, dat gericht was tegen allerlei roomse misbruiken. Het was verschenen in 1606 in Amsterdam in vertaling met als titel *Van de tempelen*.[360] Dit boek had ook Calckman voor zijn *Antidotum* gebruikt, overigens zonder het als bron te vermelden.[361]
Aan al die discussies zien we dat de gemoederen in beroering bleven en de argumenten keer op keer werden herhaald.

3.3.4.6. Kwesties in Amsterdam

Welke discussies werden in Amsterdam over het gebruik van het orgel in de gereformeerde kerk gevoerd? Daarover zijn nauwelijks signalen te vinden. Wel is het goed om hier vast te stellen dat de Luthersen, Doopsgezinden en Rooms katholieken, zoals eerder bleek, in deze hun eigen weg zijn gegaan.[362]

---

[354] W.S. noemde ook de gewoonte tijdens het Avondmaal aan te zitten, terwijl in de Duitse en Franse kerken werd gestaan. In de Engelse en Zwitserse kerken knielde men. RA Zeeland, Archief Nederlands Hervormde Kerk te Sluis, inv. nr. 3, blz. 5, 27 juni 1649. De kerkenraad van Sluis noemde het knielen tijdens het Heilig Avondmaal superstitieus. De Engelse predikant had dit ingevoerd en de kerkenraad merkte op dat 'sijn Engelsche communicanten tot ergernisse van andere was gebruyckende'. Op 3 juli verdedigde hij zich door te zeggen dat niemand hem ertoe had gedwongen. De kerkenraad besloot het op de classis te bespreken. In 1658 werd opgemerkt dat het niet gebruikelijk was om het brood in de handen te geven bij het H. Avondmaal.
[355] 1 Korinthe 14:40.
[356] Evenhuis 1967, 113-116. Van Veen 1889.
[357] Van der Wall 1994.
[358] Hoedemaker 1886, 51-94. Duker 1904, 346-354. Voetius veroordeelde het orgelspel als kerkmuziek omdat het de gewijde stemming van het kerkvolk verlaagde. Wat bij de openbare eredienst niet stichtelijks was en de gemeente niet opbouwde, moest worden verworpen. Wat aanleiding gaf tot verkeerde dingen in de kerkelijke samenkomsten mocht niet worden gebruikt, al behoorde het tot de 'middelmatige' zaken.
[359] Van de Velde 1751, 396-398.
[360] Hospinianus 1606. De Nederlandse vertaling van dit werk was gemaakt door Andreas van Oosterbeeck (1584-1616), predikant in Montfoort, naar de tweede uitgebreide Latijnse editie van *De origine, progressu, usu et abusu templorum*, gepubliceerd in Zürich in 1603 en geschreven door Rodolphus Hospinianus (Rudolf Wirth, 1547-1626), predikant in Zürich. In vijf boeken gaf hij de geschiedenis, functie en doel van de verschillende onderdelen en voorzieningen van de kerk, voornamelijk van de christelijke kerken maar soms ook van de tempels in andere religies.
[361] Den Hertog 1995, 79.
[362] Zie bijvoorbeeld ook Steketee 1998.

De kwestie van de begeleiding van de gemeentezang werd bij enkele Amsterdammers actueel toen Huygens in 1640 zijn *Orgelgebruyck* had geschreven. Toen het manuscript klaar was, liet hij het, zoals wij zagen, door kennissen lezen mogelijk ook om lofdichten te ontvangen, een impliciete adhesiebetuiging. Uiteraard was dit een particuliere aangelegenheid en niet een officiële, zoals Huygens en anderen ook met andere voorgenomen uitgaven deden. Het manuscript van het *Orgelgebruyck* kwam in deze contreien eerst bij Joachim de Wicquefort terecht, die daarna door Pieter Cornelisz Hooft werd uitgenodigd om met Caspar Barlaeus en David Mostart naar het Muiderslot te komen voor een gezamenlijke leesdag.[363] In september 1640 schreef Hooft aan Wicquefort dat hij de argumentatie goed vond en dat hij een lofdicht wilde maken.[364] Omdat hij in die tijd ziek werd, stuurde hij het werk pas enkele maanden later naar Huygens.[365]

Op het Orgelgebruyck van de Heer van Zuylechem

Wie vlijtigh 't oogh op 't boeck der Werelt velt,
In elcke soort van schepsels vint gespelt
Des Scheppers Lof. De Byen en de Mieren
Getuigen's met haer' geest. De domme dieren,
Van groot tot kleen, jae d'alderminste Worm,
Verklaren 't met geschiktheydt hunner form.
't Onroerend tuygh, de levenloose dingen,
Die seggen 't niet alleen, maer leeren 't singen.
Het drooge been, het dorre hout, het tin
Verheft sijn' stem, en swaeyt des menschen sin
Tot deftigheyt, tot oodtmoed, tot eerbiedingh
Aen sijnen Godt; met wonderlijck uytwiedingh
Der woestigheydt: en preeckt, in tael verstaen
Van Noor en Moor, Oost en West-Indiaen.
Danck heb 't vernuft, uitvinder van de keelen
Des Orgels, dat de zielen weet te streelen,
En mengtze met geneughte, tot het puyck
Haers heils. Het pleit, gevoert om 't slim gebruyck,
Waer uyt voor hen veel aenstoots was geresen,
Heeft HUYGENS nu beslecht, en 't recht gewesen.

Huygens reageerde pas op 5 oktober en excuseerde zich voor zijn late reactie. De brief had hem bereikt in Grave terwijl het leger bezig was op te breken. Hij sprak zijn dank uit voor Hoofts moeite 'in 't lesen mijner droomen, in 't berijmen mijner ongerijmtheden'.[366]
Ook Mostart scheef een lofdicht, waarvan niet bekend is of dit Huygens ooit heeft bereikt.[367] Een samenvatting van Huygens' ideeën is te vinden in het volgende gedeelte. Mostart noemde het kerkgebouw 'Zijn Huys'.

Hij, die geen huys bewoont gemaekt van menschen handen,
Maar d'opperste opperkwijts doet onser offeranden.
Wil, dat men in zijn huys, door menschen vuyst gesticht,
Waer in onz' dienstplicht tot zijn Godtheit wordt ge[richt.]
Goede orde houw en regel.

Buitengewoon enthousiast reageerde Caspar Barlaeus. Hij wilde het manuscript dadelijk laten uitgeven, vergezeld van een lofdicht van zijn hand met de titel *Constantini Hugenii ... de organorum in templis usu et abusu*.[368]
Deze groep Amsterdammers – erudiete leden van de culturele elite, die door hun literaire bezigheden invloed uitoefenden – was niet representatief voor het gereformeerde volksdeel. Hooft was rekkelijk calvinistisch en Barlaeus remonstrants. De gereformeerden zouden zich weinig aan hun mening gelegen laten liggen. Alleen Mostart kon in zijn functie van stadssecretaris enig gezag laten gelden, maar of hij dat daadwerkelijk deed is niet na te gaan.
Huygens gaf zijn *Orgelgebruyck* anoniem uit en dus kon hij de lofdichten niet gebruiken. Nadat het boek was uitgekomen, kreeg de Amsterdamse hoogleraar Gerard Vossius een presentexemplaar met

[363] Van Tricht 1973, 258-259.
[364] Van Tricht 1973, 292-294 (nr. 1040, 1042 en 1043).
[365] Van Tricht 1973, 297- 298.
[366] Van Tricht 1979, 301, nr. 301.
[367] Noske 1955, 293. Frits Noske vermeldt dat het autograaf zich in de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek bevindt.
[368] Noske 1955, 291-292.

een verzoek om aan te geven of hij ermee instemde.[369] Hierop kwam geen reactie, ook al probeerde Huygens hem via Barlaeus hiertoe te bewegen. Vossius was te voorzichtig om zich in deze heikele zaak te mengen. Hoofts gedicht werd bij meerdere gelegenheden uitgegeven: in *Klioos Kraam* (rond 1655), in *Mengelrym* en in latere heruitgaven van het *Orgelgebruyck* (1659 en 1660).[370] De invloed van de voorstanders van de invoering van de begeleiding van de gemeentezang was voorlopig niet groot genoeg om een verandering in Amsterdam teweeg te brengen.
De tegenstanders van het orgelspel hebben zich overigens geregeld geroerd, al zijn daarvan weinig signalen te vinden. Vondel vertelde in het grafdicht van Dirck Sweelinck dat diens leven was vergald door vijanden van de orgelcultuur. Het moet velen een doorn in het oog geweest zijn dat de kerkgebouwen bij de bespelingen voor sociale en culturele doeleinden werden gebruikt. Een schilderij van Emmanuel de Witte, gemaakt rond 1660, laat zien dat de hondenslagers nog steeds druk waren om niet alleen de honden maar ook de jeugd in het gareel te houden of uit de kerk te weren.[371]
In 1655 schreef Vondel over het Schonatorgel in de Nieuwe Kerk: 'het heerlijck orgel noot geen dwaze zangverquisters, maer wijzen'.[372] Kennelijk waren er stemmen opgegaan het orgel in te zetten voor de begeleiding van de gemeentezang. Vier jaar later roerden deze 'zangverkwisters' zich met een herdruk van Huygens' *Orgelgebruyck*.[373] Waarschijnlijk had H.F. Waterloos, de voorzanger van de Nieuwe Kerk, hier de hand in, want in het boekje vinden we enkele gedichten van zijn hand samen met het lofdicht van Hooft.[374] Nog geen jaar later kwam een tweede herdruk uit. De actievoerders vergrootten hun impact door de namen van Huygens en de in 1647 overleden Hooft, toonaangevende vertegenwoordigers van de intelligentsia, aan hun campagne te verbinden.[375] Deze actie was misschien extra gestimuleerd doordat de Lutheranen in deze tijd een orgel lieten plaatsen speciaal voor de gemeentezang.[376]

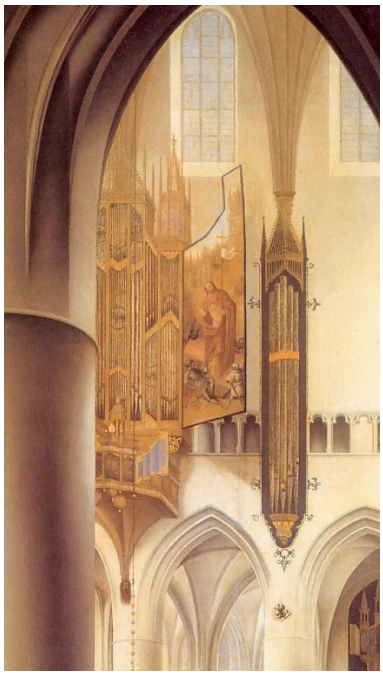


Fig.3.9. De Sint-Bavo te Haarlem. Fragment uit schilderij Pieter Saenredam dat onderdeel was van de 'Dutch Gift' (Edinburgh, National Galery).

[369] Rasch 2007, 508-509 (2641E).
[370] Rintjes 1657, 46. Dit gedicht is ook opgenomen in de uitgaven van het *Orgelgebruyck* van Huygens van 1659 en 1660.
[371] GAA, Arch. nr. 378 Oude Kerk, inv. nr. 28 t/m 30, uitgaafboeken. Er waren constant drie ordebewakers. Van de Nieuwe Kerk is dit niet te onderzoeken vanwege het ontbreken van gedetailleerde rekeningen.
[372] Albrecht 1982, 80 en 88.
[373] Huygens 1659 en 1660.
[374] De gedichten van Waterloos komen voor in Huygens 1659 en 1660.
[375] Schenkeveld-Van der Dussen 1994, 71.
[376] Steketee 1998, 31-35. Zie verder L. Meyer, *Verzameling van minnedichten, lof-, eer-, lijk- en grafgedichten; deels gedrukt, deels eigenhandig geschreven, 1651-1671*, 36 met een gedicht dat op verzoek van organist Jacobus Haffner was gemaakt. 'Lof zij u, Godt, die niet alleen met gorgelen En keel, in onze kerk; maar ook met orgelen De kalvren onzer lip wilt offren zien.' En verderop: 'Zo lang dit Orgel houdt zijn klank, zal ook die lof, die eer, die dank Steets op de tong van uw gemeente leeven'.

In het najaar van 1659 trof Anthoni van Noordt voorbereidingen voor een uitgave van zijn *Tabulatuurboeck*.[377] De organist van de Nieuwe Zijdskapel wierp zich daarmee op als pleitbezorger van de bespelingen. Was dit een reactie op de heruitgave van het *Orgelgebruyck*? In zijn opdracht stelde Van Noordt zich bescheiden op: zou deze uitgave een bijdrage leveren aan de speelkunst, dan wilde hij de dank daarvoor aan de regerende burgemeesters laten toekomen. Het *Tabulatuurboeck* was een artistieke en intellectuele bijdrage aan een cultuur die gedijde door de gunstige economie. Nog steeds voerde Amsterdam de wereldhandel aan, al stond de positie onder druk. Voortdurend bleven kostbare investeringen nodig voor het handhaven van goede buitenlandse contacten. Zo versloeg de Hollandse vloot in november 1659 onder leiding van Michiel de Ruyter de Zweden, waardoor de greep op de noordelijke zeeroutes bewaard bleef. In 1660 paaiden de Staten Generaal de aanstaande Engelse koning Karel II ter gelegenheid van de restauratie van de Engelse monarchie met een cadeau dat voornamelijk uit schilderijen bestond. Bij de samenstelling van deze 'Dutch gift' hadden de Amsterdamse regenten Andries en Cornelis de Graeff een groot aandeel. Er zat een Saenredam bij met de afbeelding van het grote orgel van de Haarlemse Sint-Bavo. Deze ode op de Hollandse orgelcultuur was jarenlang in bezit geweest van Andries de Graeff.[378]
Uit de jaren zestig en zeventig zijn geen berichten bekend dat er in Amsterdam discussies over het orgel werden gevoerd. In deze tijd bouwde Jacobus van Hagerbeer de orgels in de Nieuwe Kerk om zodat ze grote allure kregen. Deze orgels en ook die in de Oude Kerk en in de Nieuwe Zijdskapel waren louter voor de bespelingen bestemd. Ze dienden tot het vermaak, tot stichting van het publiek en men kon er artistieke genoegens aan beleven. Bij het vermaak had ongetwijfeld het emotionele aspect een hoofdrol, terwijl de bij de stichting vooral de religieuze, meditatieve en misschien ook wel cognitieve aspecten meespeelden. Al deze kanten worden hierna onderzocht, al is het niet altijd gemakkelijk de algemene patronen te achterhalen.

3.3.5. Tot vermaak

Hoezeer de band tussen de handel en de muziek ook in de periode 1630-1675 bleef bestaan, blijkt uit het lofdicht op Jacobus van Noordt[379]:

> De kooplie'n, op de rijke Beurs,
> Die bleeke zorgen schier verstikken
> Om 't goed, en harten vol getreurs
> Kunt gij door uw gespeel verquikken,
> Gelijk een jonge Lente-spruit
> Verfrist word door een uchtent-regen.

Al ging het hier om beiaardbespelingen, ook de orgelbespelingen bleven in de belangstelling zoals blijkt uit de opmerking van Huygens dat men het kerkgebouw bezocht om handel te drijven. Uit de hierboven geciteerde passage blijkt de affectieve werking van de muziek. De kooplui, geplaagd door zorgen en wellicht zelfs door treurige gedachten konden zich door de muziek laten verkwikken. Niet voor niets had de Leidse magistraat in 1578 gezegd dat de bespelingen 'tot 's menschen genoecht' waren.[380] Het genoegen is immers wat een mens nodig heeft of verlangt tot zijn aangename stemming en vreugde en ook wordt er het opwekken van de geest mee aangeduid.[381] Verhelderend is wat de Amsterdamse schoolmeester Anthoni Smijters in 1620 als epitheta opgaf bij het woord *orgel*:[382] 'Ongelijk, vrolijk, verblijdend, klinkend, muzikaal, hees, melodieus, geschikt, sluitend, gekast [met een kast er omheen], schoonluidend, goddelijk, geblazen, verguld, uitstekend'. Deze bijnamen of toenamen laten zien dat orgelspel als opwekkend werd beschouwd. Natascha Veldhorst bracht naar voren dat de zeventiende-eeuwse toneeldichters de muziek verreweg het vaakst toepasten in situaties van vreugde.[383] Het zingen moest vrolijkheid uitdrukken of opwekken. Op de achtergrond staan ideeën waarin de werking van de muziek in de ethische sfeer werd getrokken. Het volgende citaat uit een

[377] Seiffert 1896, Fischer 1960, Groenveld en Den Hertog 1987 en Frijhoff 1999, 593-594 (het gaat om de bijdrage van N. Veldhorst).
[378] Israel 1995, 750. Schwartz 1989, 128-129. Schwartz werpt de vraag op of het schilderij van Saenredam diende als een souvenir aan het bezoek van Karels zuster Mary Stuart in 1660 aan de Haarlemse Bavo 'die overal vol brandende keersen was ende daer musijck gespeelt wiert'.
[379] *Bloemkrans* 1659, 553-554.
[380] Overvoorde 1912, 140.
[381] Verdam 1932 op 'genoechte' en 'vermaken'.
[382] Van der Sijs 1999, 153.
[383] Veldhorst 2006, 176.

vertaling van *Het Toonneel ofte Spiegel des Aerdtbodems* van P. Boaistuau (1599) is op dat punt illustratief:[384]

> Wat sullen wy meer segghen van de Excellentie der Menschen? Men heefter soo wonderlijcke ghevonden in de Musique, datse de affectien veranderden van de ghene die hun hoorden: hun ghelaet ende gesten maeckten de menschen blyde, bedroeft, ghestilt, stout, al nae dat sy in hun gheluyt wilde versoeten ofte verherden, Terpandrus ende Metimeus, Empedocles, Orpheus, ende Amphion hebben so wtnemende in dese conste gheweest, soo dat sy in hueren tijt vele onsinnighe, rasende ende besetene menschen door hun harmonie genesen hebben. Pythagoras bedwanck door de perfectie deser conste de sinnen eens dertels ende oneerlijcx ionghelinck soo dat hy hem in corten tijt cuys ende onbevleckt maecte, ende dede hem al zijn amoureusche trecken vergheten, de welcke hem sonder ophouden pynichden.

De muziek heeft hier betekenis in zichzelf, waarbij het repertoire – religieus of werelds – er weinig toe doet. Het is de muziek als zodanig die affectieve kracht bezit.
Omdat de 'vrije' orgelbespelingen niet aan kerkelijke bijeenkomsten waren gekoppeld, ligt het voor de hand dat het vermaak geseculariseerd is, ook al was het repertoire gedeeltelijk religieus. Veel tijd was ingeruimd voor wat wij amusementsmuziek zouden noemen. De moderne massamedia bestonden nog niet. Vandaar dat de organist een belangrijke functie had bij de verbreiding van muziek. De meeste organisteninstructies gingen niet veel verder dan te bepalen dat organisten stukken dienden te spelen die 'niet lichtvaardig', 'zonder afgoderij', 'eerlijk' en 'zedig' waren. Er was dus onderscheid tussen ordentelijke muziek en die van kermis en kroeg. Wat betreft de keuze van het repertoire hield de overheid zich doorgaans op de vlakte. Een van de Leidse organisten kreeg van de overheid als waarschuwing ''t werc nae behooren te roeren'.[385] De overheid kapittelde de organist pas als de bevolking protesteerde.
De Engelse toeristen John Evelyn en Fyne Moryson verbaasden zich erover dat de burgerij de bespelingen bezocht 'rather for recreation, then devotion'.[386] Dat er wereldse muziek en dus amusementsmuziek ten gehore werd gebracht blijkt uit de volgende uitspraken. De Gelderse synode van 1639 meldde in haar acta dat 'dese E. vergaderinge is bericht dat op sommige plaetsen de orgelen niet alleen werden gebruckt tot het spelen van de psalmen, maer tot merkelicke ergernisse mede werden misbruckt oock tot het spelen van profane ende dartele lichtveerdige liedekens'.[387] Jan Calckman beweerde in zijn *Antidotum* dat hij het orgelspel als burgerlijk vermaak wilde tolereren (al was het maar om de stadsregenten hierin niet tegen te spreken).[388] Dit kwam hem vanuit Alkmaar op een vinnige reactie van Willem Schagen te staan die meende dat het hem blijkbaar niet ergerde als het kerkgebouw een 'Minnistebruylofts vergaderinge' werd.[389] Dit was beledigend, want de *Meniste Bruiloft* – oorspronkelijk een ordentelijke muziekherberg van Jan Siewertsz – was het Amsterdamse speelhuis waar gelegenheid was tot prostitutie.[390] Calckman die geen voorstander was van de bespelingen, had echter ook beweerd dat de kerkelijke gemeente nooit door 'droomen van de wint door pijpen uitgeblasen' was gesticht. Volgens hem hingen 'vleeselijcke, dartele menschen' met hun hart meer aan de orgelmuziek dan aan het gebed. Meestal was de organist een vijand van Gods Woord, die liever *Meysjen op riviertge sat* speelde dan een psalm.[391]
In het repertoire waren de madrigalen met hun toonschilderingen en tekstsymboliek populair, evenals veldslagen en andere vormen van programmatische muziek.[392] Het effectwerk werd niet geschuwd. In Haarlem kreeg een Fransman een fooi omdat hij bij het orgel gezongen had 'met een blat in de mont voor een rariteyt'.[393] De aanwezigheid van speelhulpen gaven de orgels mogelijkheden in verwante richting: de cymbelster, de trom, de tremulant en de tsjilpende nachtegaal. Ook kon de nachtegaal worden geïmiteerd zoals Van Eyck dat bij zijn *Engelse Nachtegaal* voor blokfluit deed.[394]
Tesselschade Roemers Visscher vergeleek de stem van een door haar bejubelde zangeres in een

[384] Wordt geciteerd in Veenstra 1973, 193. Ik raadpleegde het exemplaar van het boek van Boaistuau uit de UB te Leiden.
[385] Annegarn 1973, 37.
[386] De Beer 1955, 29-30. Jacobsen Jensen 1905, 283.
[387] Overgenomen uit getypte versie van de Gelderse synoderesoluties, aanwezig in GA Zutphen.
[388] Calckman 1641, 40, 62 en 77.
[389] W. S. *Korte aenwijsinge* 1641.
[390] Van de Pol 1996, 274, 279-280, 365. In de begintijd waren deze speelhuizen overigens wel fatsoenlijk.
[391] Calckman 1641, 171.
[392] In het volgende hoofdstuk worden dit soort zaken nader uitgewerkt.
[393] Van Nieuwkoop 1988, 595.
[394] Van Baak Griffioen 1991, 174-179.

lofdicht met die van de nachtegaal en betrok daarbij de orgelklank. Doelde ze hier op de orgelklank als zodanig of op het orgelregister Fluit?[395]

> Wiens tjilpendt schril geluydt
> Gelijck een orgel fleuyt,
> veel losse toontjes speelt.

M.A. Vente wist nauwelijks raad met de aanwezigheid van de speelhulpen en dacht dat ze vooral voor de 'gewone man' waren bestemd.[396]

> Opdrachtgevers, organisten en orgelmakers hadden zelf wellicht geen belangstelling voor enkele dezer accessoria, doch zij waren er zich van bewust, dat het orgel er niet alleen was voor professionele musici en uit de gegoede burgerij voortkomende 'liefhebbers der muziek', maar ook voor de gewone man.

In een volgende opmerking krabbelde hij terug door te stellen dat een scherpe grens tussen kunst- en volksmuziek ontbrak, al bleef hij trom en nachtegaal zien als banaliteiten. Besefte hij dat in die tijd de smaken van de diverse bevolkingsgroepen niet zo strikt van elkaar waren te onderscheiden? Onze normen gelden nu eenmaal niet voor die tijd.
Amusement en vermaak mogen dan een grote rol hebben gespeeld, al te lichtzinnig zullen de bespelingen niet zijn geweest. Ze werden immers gepresenteerd als alternatief voor cafébezoek. Een van de Leidse organisten diende te spelen 'tot recreatie ende verlustinge van de gemeente ende omme dezelve duer middel van dien te meer uyt herbergen ende tavernen te houden'.[397] Ook J. Dullaert vond een bezoek aan een bespeling beter dan het nutteloos slijten van de vrije tijd bij een dronken waard.[398] De kans dat ruzies en onenigheden in de kroeg ontstonden was groter dan in het kerkgebouw waar immers geen drank werd geschonken. Zulke opmerkingen zullen tegemoetkomingen zijn geweest aan de gereformeerden, want menig predikant wantrouwde de groepsvorming in de horeca, omdat daar nogal eens afwijkende meningen werden gekoesterd. Met muziek probeerde men daar – zeker in de mindere herbergen – mensen te verleiden tot minder gewaardeerd gedrag, zoals dronkenschap, de 'moedersonde' van waaruit ergere zonden konden voortkomen: dansen, geweld, ongeoorloofde seksualiteit, 'wereltlicken luesten ende geilheit des vleisches'.[399] Het wantrouwen van de dominees mag dan groot zijn geweest, in werkelijkheid viel het met drankmisbruik in de kroeg wel mee. Sterker nog, het was van belang dat iedereen in zulke gelegenheden terecht kon. Ze boden warmte en gezelligheid en tegelijk informatie over recente maatschappelijke ontwikkelingen en mogelijkheid voor handelscontacten.[400] Echter, ook de bespelingen waren onderdeel van deze infrastructuur.
De relatie tussen het café en de bespelingen werd ook gelegd in een anekdote afkomstig uit de verzameling van Aernout van Overbeke (aangelegd vóór 1674).[401] Een verschijnsel waarover men zich vrolijk begint te maken was meestal uit de mode of werd niet als hoogstaand gezien.

> Tot Amsterdam is 't de gewoonte, dat gedurende de winter alle saterdag avond in de Nieuwe Kerck op het Orgel gespeelt word; alwaar onder andere eenige oude mannetjes zijn die noyt manqueren daar te komen. Een guyt van een jongen klampte 'er zoo een aan, en vroeg, mannetje kan je my niet een schelling wisselen? Jou hoerekind, antwoorde hij, dat ik zoo veel geld in mijn zack had, ik zou hier niet, maar in de kroeg zitten.

Gezien de tijd waarin de anekdote is genoteerd, gaat dit over de bespelingen door Anthoni van Noordt. Ooit waren deze vrije bespelingen – uitvoeringen in de kerk – gepresenteerd als een waardig alternatief voor de kroeg. De magistraten wilden het volk immers daar weghouden. Wat deze oude man betreft was dat gelukt. Maar toch, hij zocht zijn vermaak bij de gratis bespelingen omdat hij te arm was voor geregeld cafébezoek. De guit van een jongen had, als hij werkelijk had willen wisselen, beter een van de gegoeden kunnen aanschieten. Waren die er wel? Het oude mannetje zou een van degenen kunnen zijn die bij de Nieuwe Kerk hun vaste stek hadden. Gerbrand Adriaensz Bredero beschreef dit type in zijn *Spaanse Brabander*.[402]

---

[395] Sneller 1994, 78-81.
[396] Vente 1989, 120.
[397] GA Leiden, archief kerkvoogdij Hervormde Gemeente Leiden, inv. nr. 3400, 15 april 1592. Annegarn 1973, 70.
[398] *Bloemkrans* 1659, 540-543.
[399] Muchembled 1991, 212. Thierry 1996, 163-187. Roodenburg 1990, 338-344. Noordam 1995, 145. D.J. Noordam nam dit letterlijk op. Hij bracht naar voren dat de kerkgebouwen de gelegenheid boden tot seks. 'De grote ruimten gaven bovendien de mogelijkheid direct tot de daad over te gaan.' Als bewijs gaf hij dat vrouwen in de Pieterskerk tippelden tussen de deuren onder het orgel op zoek naar klanten.
[400] Van Deursen 1991[5], 120-129. In Amsterdam waren er heel wat lokaliteiten waar men drank kon krijgen. Lingbeek-Schalenkamp 1987, 270. In het najaar van 1648 ontving organist Verrijt 15 gulden van de kerkmeesters voor twee organisten die gedurende vijf kermisdagen gespeeld hadden, het jaar daarop eveneens 15 gulden voor het spelen tijdens de kermis.
[401] Van Overbeke z.j. Zie ook Dekker 1984.
[402] Stutterheim 1974, 184-185.

> Onder het uurwerck in de nieuwe Kerck, daer sit sulcken veem [troep] Van ouwe praaters, van Koddenaars [grapjassen, oude snaken] en van ouwe Klouwers [ouwe kerels, ouwe vrijers] Met heur hangende hoofden, met hooge ruggen en kromme schouwers, Daer sitten de druyp-neuzen, die sijpoogen [mannen met traanogen] by menkaar.

Deze informatie mag dan uit 1615 dateren, het verschijnsel kwam kennelijk ook later voor. Die plaats was bij oude nietsnutten populair en dicht bij de roerige en centraal gelegen Dam. De kern van de grap lijkt te zijn: als dit soort mensen de bespelingen frequenteerde, wat had iemand uit de hogere lagen van de bevolking er te zoeken?

3.3.6. Het openbare muziekleven

Ook het verdere openbare muziekleven stond in dienst van het vermaak van de bevolking. Over dit onderwerp valt veel te vertellen, in het kader van dit hoofdstuk bepreken we ons echter tot enkele hoofdlijnen.
Dat de jaarmarkt nog steeds van belang was blijkt uit een gedicht dat Daniël Questiers in een zangbundeltje *Olipodrigo van de Amsterdamse Kermis* (1654). Hij schreef ondermeer:[403]

> Laat ons koordespringers kijken,
> Of een een gaawe guigel vent.
> 't Doolhof[404] te zien, kan mee geschien,
> Of gaan nae de Schouburg strijken
> Dus zo krijght de Kermis END [doel?].

Uiteraard worden hiermee maar enkele van de uitvoeringen genoemd, want er waren ook heel wat verschillende soorten muziek te beluisteren, waaronder ook die van de stadsmusici.
In de tweede helft van de zeventiende eeuw toonden enkele stadsspeellieden zich actief en zorgden dat de stadsmuziek bestaansrecht bleef houden in de burgerlijke cultuur. Willem Cornelisz van Velsen, Jacobus Haffner, Anthoni Pannekoeck, Joseph Butler, Johannes Beierman en Michiel Nuyts hielden het instituut in leven. Naast optredens in overheidsdienst verzorgden ze ook muziekuitvoeringen (vocaal en instrumentaal) bij bruiloften en banketten in opdracht van privéklanten. Vanuit het nieuwe Stadhuis speelden de zes stadsmusici dagelijks van achter een venster vocale en instrumentale muziekstukken op de trombone, bazuin, kornet of kromhoorn. Fokkens vond dat deze stukken 'heel uytnemende vermakelyk' klonken.[405] Vondel beschreef het als:[406]

> Hier blazen schuiftrompet en kromme en rechte fluit
> Orlandoos grooten geest ter heerenvenstren uit,
> Ter eere van de Wet en burgerwandelaeren,
> Verquickt door bly muzijck, in ongeruste maeren
> Van oorloge of tempeest.

Aan de verwijzing naar Orlando valt af te lezen dat nog steeds de *stile antico* werd gepraktiseerd. In 1668 schreef de Engelse toerist Edward Browne: 'At eleven o'clock, the time of going onto the Exchange, there is good music at the Stadhouse, given formerly by the Earl of Leicester'[407] Ook hij constateerde dus een binding met de late zestiende eeuw. Bij belangrijke gebeurtenissen traden deze muzikanten pontificaal op, zoals bij de Vrede van Westminster in 1654, die het einde van de Eerste Engelse oorlog inluidde.[408] Bij de afkondiging speelden eerst de stadsmusici en dan de stadstrompetters, hierna kwamen kanonschoten en klokgelui, gevolgd door toneelspel. In de avonduren waren er vreugdevuren.
Muziekuitvoeringen hadden hun wortels ondermeer in het theater. Natascha Veldhorst (2004) werd in haar dissertatie niet moe te benadrukken hoezeer de muziek essentieel onderdeel was van de toneelvoorstellingen.[409] Huygens schreef in zijn *Orgelgebruyck* over 'onse Musike, zynde een gedeelte van 't Camerspel (welckers Bedrijven en uytkomsten daermede onderscheiden ende gespeckt

---

[403] Ontleend aan Spies 1979, 24.
[404] Eisma 1998 en Spies 2001. In deze doolhoven waren mechanische speelwerken, beiaards en ook wat men noemde 'orgels'. In deze omgeving was een orgel een op aangeblazen lucht bewegende en geluid of muziek makende vertoning.
[405] Fokkens 1662, 146 en Von Zesen 1664, 259.
[406] Albrecht 1982, 84.
[407] Van Strien 1989, 192. Kennelijk werd hier verwezen naar een situatie die 80 jaar eerder speelde.
[408] Dudok van Heel 1980, 35. GAA, Arch. nr. 367, Archief Burgerweeshuis, inv. nr. 175.
[409] Veldhorst 2004.

werden)'.[410] Hij doelde kennelijk zowel op de muziek tussen de bedrijven als die in het toneelstuk zelf. Vernieuwingen op het terrein van deze toneelmuziek werden vooral aangezet door T. Rodenburgh en J.H. Krul. Laatstgenoemde richtte in 1634 in een gebouw ergens op de grachten een *Musyckkamer* op, die overigens niet lang heeft bestaan. In de eerste versie van de stadsschouwburg die in 1637 werd gebouwd was een kleine muziekkamer ingericht van 2,25 bij 1,10 meter, waar niet meer dan drie musici zich konden bewegen.[411] Uiteraard werd ook op andere plaatsen in de schouwburg gemusiceerd als de dramatische situaties daar aanleiding toe gaf. Na de verbouwing in 1665 was er een 'moderne' orkestbak naar Italiaans / Frans model dat 'Orquest' werd genoemd.[412]
Incidenteel waren er in de Amsterdamse schouwburg publieke concerten.[413] In augustus 1643 werden tijdens het zomerreces van het toneel muziekuitvoeringen gegeven door vaklieden, die duizend gulden opbrachten. In 1648 werd in augustus en september negenmaal het nastuk vervangen door 'muziek'. Deze werd waarschijnlijk verzorgd door 'Mr Litiene, musyckmeester', Jacobus Haffner en Pieter Luidhens. In 1662 traden in de zomer de musici van de koning van Frankrijk op. Zeven dagen concerteerden ze, wat een zeshonderd gulden opbracht.
Ook de beiaardbespelingen gingen in belang toenemen. Dankzij de prachtige klokkenspelen die werden geleverd door de gebroeders Hemony kregen ze een belangrijke functie. We refereerden in het eerste hoofdstuk al aan Salomon Verbeeck die door Vondel bejubeld werd in een lofdicht dat er niet om loog. Wat hij speelde staat nergens vermeld, al zal het vermoedelijk veel hebben geleken op de door Jacob van Eyck gepubliceerde muziek voor blokfluit: psalmbewerkingen, preludia, fantasieën, dansmelodieën en allerlei populaire liedjes.[414] Ook zijn we ingelicht over het repertoire op het mechanische spel van de Oude Kerk dat om het kwartier was te beluisteren. Caspar Commelin schreef in 1694:[415]

> Aldus draayt desen speeltrommel alle uur eens rondom, spelende gemeenlyk voor 't slaan der heele uuren de wyze van een Psalm, eerst enkel, gebroken, verdubbelt, zomtyts met vier of vijf accordeerende toonen gelyk, ook wel dat de Bas-klocken de rechte wijs houden, en de Superiusklocken daer boven uyt kolloreren en fugeeren; voor 't slaan der halve uuren speelt men ook wel Psalmen of Lof-zangen, maar duurt omtrent half zoo lang als de heele uuren; de quartieren speelen zonder slach, en hebben slechts een versken van een regel, omtrent maar vyf of zes maten lang; op zommige tyden speelt men ook wel May-liedtjes of andere vermaaklyke deuntjes, nadat het de Meester in de zin komt, want gemeenlyk worden de wyzen zes of acht maal of meer Iaarlyks verandert.

Er is geen enkele reden om te veronderstellen dat er voor 1675 ander repertoire op de mechanische trommel werd gezet. Liederen, lofzangen en psalmen waren dus elke dag te beluisteren.
De Amsterdamse overheid zorgde voor een levendige muziekcultuur. Dat gaf de bevolking vreugde en plezier en verhoogde de burgerzin. Bij de beiaard zagen we al dat het repertoire niet zelden religieus was. De aspecten van devotie en stichtelijkheid waren dan ook nooit ver verwijderd in het openbare muziekleven van Amsterdam.

3.3.7. Devotie

Al gaf ds. Petrus Wittewrongel, gereformeerd predikant te Amsterdam, toe dat de mens niet zonder enig vermaak kon, er was maar weinig vertier dat hij tot de geoorloofde 'eerlicke vermaeckelickheyt' rekende.[416] Ds. Florentius Costerus voegde nog het zingen van lofzangen (1687) toe: 'het is een middel om de neergebogen zielen op te beuren, het doffe en dodige hart levendig te maken, en ook anderen te stichten.'[417] Er waren voor de tijdgenoot dus twee soorten vermaak: eerlijk en niet steeds acceptabel vermaak. In het *Oogmerck des Auteurs* van zijn *Gulde-Iaer Feestdagen* (1634), stelde de auteur – vermoedelijk Joannes Stalpart van der Wiele – dat het zijn bedoeling was met de lofzangen niet zozeer de kunst te bevorderen, als wel de devotie.[418] De receptie van de muziek was dus afhankelijk van het doel dat men beoogde. Het woord vermaak laat in het midden of het gaat om artistieke, religieuze of wereldse genoeglijkheden. Devotie was iets anders dan amusement. Deze verwijzing naar het

[410] Huygens 1641, 25.
[411] Veldhorst 2004, figuren 20 en 21.
[412] Veldhorst 2004, 61. Elenbaas 2004.
[413] Rasch 1987 (Schouwburg), 188.
[414] Wind 2006.
[415] Geciteerd uit Bijtelaar 1947, 67-68.
[416] Geciteerd uit Exalto 2005, 75.
[417] Geciteerd uit Exalto 2005, 75.
[418] Van Leeuwen 2001, 169.

religieuze element heeft niet zelden te maken met de teksten die erbij horen. Dat valt te zien bij de psalmen, maar ook bij het katholieke liturgische repertoire.
Velen in de zeventiende-eeuwse samenleving waren overtuigd van de devotie die het orgelspel teweeg kon brengen. De Raad van Amersfoort constateerde in 1634 dat hun orgel in de Joriskerk niet verloren mocht gaan, vanwege de devotie die het spel teweegbracht.[419] Engelse reizigers waardeerden de orgels, wat 'seemed to be a reproach to our dissenters, who exclaim with so much vehemence against these church bagpipes as they style them'.[420] De Engelse reiziger Leake maakte in zijn dagboek een verwijzing naar de Puriteinen die in zijn eigen land korte metten met de orgels hadden gemaakt.[421] Volgens hem was de vrees van de Britse antipapisten ongegrond, want kerkmuziek deed geen schade, 'in using the organ the Dutch simply tried to highten their devotion':

> All instrumental music in churches was esteemed sounding a march to Rome, and whatever was decent and tended to advance the beauty of holiness was nicknamed superstition and the trappings of the whore of Babylon and therefore to be hewed in pieces as Samuel did Agag [1 Samuël 15:33] etc. May latest posterity never see the second part of this Holy Farce acted among us. And may those who are fondest of bringing us to correspondence with Dutch models, learn so much sense and religion of our neighbours as to conclude that slovenliness and in-harmoniousness are far from being agreeable in places where divine service is performed.

Huygens vond dat het orgelspel eerder het amusement dan de devotie diende: 'gewisselick die soete winden kittelen daer veel eer onse menschelickheid, dan wyse inhalen om onse geestelicke voncken op te blasen'.[422] Al is de uitspraak nog zo stellig en negatief geformuleerd, Huygens lijkt hier te reageren op degenen die vonden dat Gods lof met het orgelspel op bijzondere wijze werd verkondigd. Hij schreef over 'menschen […], die, of naer de Predike, oft tegens Avond, den Kercken-Orgelist uytgehoort hebbende, vertrouwen eenigh gedeelte van haeren redelicken Godsdienst daerin te hebben voldaen, ende haere gemoederen kittelen met de minste inbeeldinghe van yet goeds daerin betracht te hebben.' Kennelijk zagen veel mensen een bezoek aan een bespeling als een vorm van rationele religie, die zelfs gelijkwaardig mocht zijn aan een preek.
Om devotie op te wekken lag het voor de hand dat men er voor zorgde dat het repertoire een geestelijk karakter had. Zoals we eerder zagen werden er tijdens de bespelingen voor de dienst psalmen gespeeld. Niet voor niets schreef de bekende Deventer predikant ds. J. Revius in 1625: 'tot psalmen en gebee'n wort t'orgel recht gebruycket'.[423] Opvallend is dat daarbij de psalmen werden uitgebreid met 'gebeden', wat we daaronder ook moeten verstaan. In 1654 kwam voor de provincie Groningen een schoolorde uit met een bepaling over orgelspel (veel schoolmeesters waren daar tevens organist): 'Die de Orgel bedienen sullen niets anders als Davids Psalmen off eenige in de Kercken gewoonlyke Lieden voor of na de Predikatie op den Orgel spelen, die tot andagt dienen, dogh met haar spelen de tyt des voorlesens geen sints beletten of verkorten'.[424] Ook de zogeheten *Enige gezangen* hoorden dus bij het toegestane repertoire.
Uit verschillende bronnen valt op te maken dat het orgelspel van de Sweelincks religieuze connotaties opriep. In de eerder geciteerde *Lykklacht* schreef Nicolaes Vooght over Sweelincks 'hoge kunst' waar 'Gods-dienst ende vreughd te saem geoefent worden: De Gods-dienst door het woord, waer op zyn konst drijft, De vreughde die de galm en thoon is ingelijft'.[425] Cornelis Plemp schreef in 1636 over de kerstmuziek die Dirck ten gehore had gebracht: 'De engelen brachten het Christuskind een serenade met hemelse muziek, en terecht met engelachtige melodieën[426]'. Vondel schreef in Dirck Sweelincks grafdicht:

> Nu zwyght de galm der Orgel-tongen,
> Die door de pijpen quam gedrongen,
> Daar hemelsche Engelen op songen.

[419] Vlam 1965, 24-25.
[420] Van Strien 1989, 149.
[421] Spraggon 2003
[422] Huygens 1641, 12 en 29.
[423] Smit 1935, 66.
[424] Luth 1986, 218.
[425] Geciteerd uit Curtis 1987[3], 220.
[426] Tollefsen 1971, 119. Deze dichtregel is hier opgenomen in een vrije vertaling uit het Latijn.

Uiteraard waren de Amsterdamse gereformeerde predikanten niet blij met dit soort getuigenissen. Toen ze hoorden dat Dirck Sweelinck met een groep katholieke kennissen het *kindeken wiegen* wilde beoefenen wisten ze daar een stokje voor te steken.
Merkwaardig is het slot van het lofdicht dat Joan Dullaert schreef op de Rotterdamse organist Joan Crabbe:

> Hoe vleijend volgt gij Jesses zoon,
> Door Orgelpijpen, schel van stem!
> Hoe steekt gij Scheidman na de kroon!
> En trotst 't aaloud Jeruzalem;
> Met toonen, die Jehovaas lof,
> Op Davids snaren galmen deen.
> In 't heilig, heilig, heilig Hof,
> Daar d'Opperpriester rookte alleen.

Dat Crabbe hier wordt gezien als iemand die musiceert tot eer van God in navolging van de Oudtestamentische Koning David (Jesses Zoon) is niet vreemd. Wel dat hier ook sprake is van de tempeldienst en dan nog wel de dienst van de hogepriester in het allerheiligste om duidelijk te maken hoe vervuld van devotie het orgelspel was. Dit is bepaald geen gereformeerd geluid, want in Hebreeën 5:4 was duidelijk gesteld: 'Ende niemandt en neemt hem selven die eere aen, maer die van Godt geroepen wort, gelijckerwijs als Aaron'. In dat zelfde Bijbelhoofdstuk stond te lezen dat Christus dat recht had overgenomen 'in der eeuwigheid'.
De gereformeerden hadden een kersteningoffensief ingezet, waarbij de mensen een kerkelijk geordend gedrag zouden ontwikkelen en waar cognitie en geloof hand in hand gingen. Men hoopte hiermee dat het geordende gedrag zou worden vertaald in geloof, dat vooral steunde op een leven van gebed, meditatie en Bijbeloverdenking.[427] Men betwijfelde nogal eens of orgelmuziek daar een wezenlijke bijdrage aan leverde.
Er zijn enkele berichten van protestanten die de bespelingen zagen als een mogelijkheid om te mediteren terwijl de organist de psalmen speelde. We zagen al dat ds. J. Uittenbogaert geregeld naar een bespeling in een grote stadskerk ging, al was hij remonstrants.[428] Deze pastor zat treurig te luisteren omdat de harmonie in de landelijke kerk ontbrak en dacht terug aan de tijd dat hij hier thuishoorde.[429]
Ook de Portugese Joden gingen wel naar de bespelingen. In september 1639 ontstond er commotie omdat enkelen van hen onder de kerkdienst bij het zingen en bidden het hoofd bedekt hielden.[430] De hoeden werden hun van het hoofd gerukt en ze werden heen en weer geduwd. Om zulke confrontaties te vermijden, bepaalde de *Mahamed*, de raad van de Portugese Gemeente, dat niemand van zijn natie voortaan een gereformeerde dienst of een orgelbespeling mocht bezoeken. Zulke toestanden brachten hun gemeente maar in opspraak. Was men bezorgd voor vormen van acculturatie? Willem Frijhoff heeft gesteld dat in de Hollandse zeventiende-eeuwse samenleving mensen van verschillende religieuze achtergrond tamelijk vrij met elkaar omgingen, al legde menigeen zich toch ook beperkingen op.[431] De Joden kregen het verbod door hun eigen raad opgelegd en niet door de stadsregering.
De als vroom bekend staande natuuronderzoeker Jan Swammerdam oordeelde dat het vermaak van orgelspel kon ontroeren, maar dat dit weinig opleverde voor het eeuwige heil. Dit verklaarde hij in een gedicht, geïnspireerd op het Bijbelboek Prediker.[432]

> By stemmen of by 't orgelchoor daar 't hert bemacht [overweldigd] wordt door 't gehoor,
> Wanneer gestaadigh een accoordt wordt queelendt van ons aangehoort.
> Of dat dan eens een helle fluyt ons ruckt de ziel ter boesem uyt.
> Of dat het vroolijck pluymgediert in naare bossen tierelierdt,
> Wanneer 't op heuvels en in dal maackt over aangenaam geschal;
> Soo dat en stem en melodey ons streelt en kittelt op een rey.
> Hier meenden ick, was alle lust, maar neen 't gemoet en hadt geen rust:

[427] Frijhoff 1986, m.n. 72-73.
[428] Rasch 2007,524-527 (nr 2653). Drieling 1848. Zie eerder in de tekst van dit hoofdstuk.
[429] Zwaan 1974, 185-186.
[430] GAA, Arch. nr. 334, Portugees-Israëlietische Gemeente te Amsterdam, inv. nr. 19, *Livro de Escamoth*, blz. 112, 7 september 1639. Prof. Dr. Yosef Kaplan van The Hebrew University van Jeruzalem stelde een vertaling beschikbaar van dit fragment. Voor een beter begrip van deze resolutie: Kistemaker 1987.
[431] Frijhoff 1999, 359.
[432] Lindeboom 1980, 42-53.

> Want als 't geluyt maer was vergaan soo bleef de ziel ontleedight staan,
> Die nooit dan weer haar kracht vergaart, als door een voetsel naar haar aardt:
> En naar dat sy haar ydelheyt, met heete traanen heeft beschreyt.

De dichotomie tussen geestelijk en wereldlijk was overigens niet zo strikt als het voorgaande suggereert.[433] Het was gebruikelijk om de geestelijke teksten op wereldlijke melodieën te zetten om de jeugd iets te geven wat ze in plaats van de 'sotte vleeslicke' liederen kon zingen.[434] Uit talloze liedbundels blijkt hoezeer de methode van het contrafact in de liedkunst was ingeworteld. Voorbeelden te over zijn te vinden in de *Uytspanningen* van de piëtistische ds. Jodocus van Lodensteyn (1676) die louter religieuze teksten bevat met melodieën die 'Wereldsche Vleeschlijke Menschen op haare ydele liederen gebruyken'.[435] Lodensteyn stelde 'De Voys en Weegt Godt niet of die is zwaar of licht'. Volgens hem was de 'zoetigheyd van de Maat-trant den Christenen eygen. Heeft de wereld yets zoets gevonden en gebruykt, zy bezitten het onregtveerdig; wy nemen het onze'. De consequentie was dat niet vastlag of bij een reeks variaties op bepaalde melodie op een geestelijke of wereldlijke tekst werd gedoeld. De Jezuïeten gaven in Brugge in 1609 een liedboek uit met geestelijke contrafacten op wereldlijke melodieën. Zij waarschuwden deze liederen niet te spelen op klokken of orgels zolang de onnutte woorden die voorheen werden gebruikt nog in de herinnering van de toehoorders aanwezig waren.[436] Ook op psalmmelodieën werden wereldlijke teksten gezet, zodat ze andere associaties konden oproepen dan die van de originele psalmtekst. Daarom werd in instructies bepaald dat voor en / of na de dienst psalmen dienden te worden gespeeld die door de gemeenten werden gezongen.
De magistraten waren op de hand van het volk – waarvan ze uiteraard deel uitmaakten – en duidden de betekenis van de bespelingen dan ook om tot burgerlijk vermaak. Vermaak was hier echter wijder dan alleen de devotie van het kerkelijke repertoire: de psalmen en de geestelijke liederen. Zij boden ook ruimte aan wat wij amusement zouden noemen. Zo kreeg naast de gereformeerde woordverkondiging ook (orgel)muziek een plaats in het kerkgebouw. Bespelingen mochten geen onderdeel zijn van de kerkdiensten of van de godsdienstoefening, tegelijk hadden ze verbinding met de religieuze praktijken in de Republiek der Verenigde Nederlanden.

3.3.8. Het paapse

In de Roomse Kerk speelde de muziek vanaf de Middeleeuwen een grote rol. Het gregoriaanse repertoire bepaalde daarbij de liturgische setting. Tijdens de kerkdiensten werd steeds meer polyfone muziek uitgevoerd en ook instrumentale muziek op het orgel en andere instrumenten ten gehore gebracht. Het concilie van Trente stelde paal en perk aan al deze praktijken, maar met de contrareformatie werd een nieuwe religieuze geestdrift openbaar. Samen met de op het gevoelvolle en dramatisch gerichte tijdgeest heeft deze geleid tot de barok. Muziek speelde daarbij ook een grote rol. In Italië, Frankrijk, Spanje en Zuid-Duitsland kon men kerkdiensten bijwonen waarin de muziek bijdroeg aan de pracht en de praal. Menig Nederlander die in het buitenland naar de kerk ging was er diep van onder de indruk. Constantijn Huygens die in 1620 Venetië bezocht, luisterde daar met veel enthousiasme naar de muziek van Claudio Monteverdi.[437]
Ook de Nederlandse katholieken probeerden in hun schuilkerken zoveel mogelijk de muziek te praktiseren. A.I.M. Kat heeft enkele signalen van de praktijk in de schuilkerken beschreven.[438] Zo vertelde hij dat op de feestdag van de H. Catherina van Siëna (30 april) in 1642 pastoor Marius ten huize van een rijke koopman kwam preken. Bij deze plechtigheid was een grote menigte aanwezig, toen er muziek werd gemaakt was dit op zo grote afstand te horen dat er klachten over werden ingediend bij de Amsterdamse magistraat. Janssenius rapporteerde dit aan de secretaris van de Propaganda. Marius kreeg vervolgens een vermaning vanuit Rome om voortaan voorzichtiger te zijn. De Brusselse internuntius bemoeide zich ermee en schreef (vertaald uit het Latijn):

---

[433] Grijp 1991, 23-27.
[434] Grijp 1991, 25. Grijp verwijst naar J. Cats, *Klagende maegden* (1634), blz. 161. De opzet was te stichten en op een geestelijke wijze te vermaken. Dichter Jacob Cats kende het probleem dat hierachter lag: 'die syn dan slimst alsse best gesongen worden, want door het aerdig drayen van een lieffelicke stemme worden deselve so diep gedruckt in de herten van de singers als van de toehoorders datse daer na met geen middelen daer uyt en syn te krygen.'
[435] Van Lodensteyn 1735. Stronks 1991, 50-52. Ook andere predikanten deelden het standpunt van Lodensteyn.
[436] Grijp 1991, 26.
[437] Noske 1985.
[438] Kat 1939, 50-51.

> Van verschillende zijden verneem ik, dat er in Holland maar weinig muziek gemaakt wordt, en dan nog maar alleen op plaatsen, waar het niet gehoord kan worden en geen schade kan doen; en soms wanneer er enig gevaar is, zingt men zó zacht, dat er buiten de kamer weinig te horen is.

Of de nuntius gelijk had is moeilijk te bepalen. In 1644 meldde de Amsterdamse kerkenraad zijn bezorgdheid aan de stadsregering.[439] Openlijk trokken de katholieken naar hun schuilkerken, sommigen zelfs met stoel en kerkboek onder de arm. De muziekpraktijk zorgde voor een bijzondere aantrekkingskracht.[440] De kerkenraad sprak het vermoeden uit dat deze groei aan katholieke bekeerlingen in de hand zou zijn gewerkt door een gemis aan onderlinge liefde en wanorde op het gereformeerde kerkelijk terrein.[441] De magistraat stond het kerkbezoek aan roomse bedehuizen oogluikend toe. Sommigen verdedigden dit tolerante beleid fanatiek, anderen hekelden het.[442] De kerkenraad stelde zowel in 1656 als 1681 remonstranties op met klachten over de 'paepsche stoutigheit'.[443] In 1656 werden niet minder dan tweeënzestig vergaderplaatsen genoemd. Hier kwamen op klaarlichte dag, des zondags en door de week, vele honderden samen, zingende en spelende 'op positiven orlighen, fyolen en andere instrementen'.[444] In de Zandstraat was een schuilkerk 'met ghroote conflulency van musike' en in De Krijtberg aan het Singel werkte pater Laurens 'met musick instrementen'. De overheid reageerde hierop door te bepalen dat deze vergaderplaatsen op straat niet herkenbaar mochten zijn als roomse kerk. In 1676 constateerde de kerkenraad dat op de Raamgracht een mis was opgedragen 'opentlijck met open deuren en vensteren met het geluijt van allerleij musijckinstrumenten'. Nog voor de kerkenraad zijn klacht op het stadhuis had ingediend, had de magistraat de voornaamste Amsterdamse katholieken op het stadhuis ontboden om hierover te spreken. Aan het eind van de zeventiende eeuw publiceerde de dichter Hieronymus Sweerts een verzameling teksten die hij op luifels, winkelruiten en uithangborden had aangetroffen.[445] In de verzameling kwam ook voor 'De 5. Zinnen in de religie, in een studente kamer opgehangen'. Met alle denominaties werd daarin de draak gestoken. Bij de paapsen werd het gehoor genoemd: 'want die horen graag zingen, en op 't orgel en andere instrumenten spelen'. Het orgelspel had dus een geur van roomsheid, hoewel er ongetwijfeld meer connotaties waren.

De orgelbespelingen hadden voor Roomsgezinde personen bijzondere aantrekkingskracht omdat ze het religieuze karakter van de (orgel)muziek waardeerden. Fyne Moryson zag in 1593 mensen tijdens een vrije bespeling een kaarsje branden, intussen hun gebeden mompelend.[446] In oktober 1643 ontving Hendrick van Hagerbeer, organist te Gouda, klopjes, priesters en andere roomsen op het orgel van de Sint Jan om met hen te zingen en te spelen. Van Hagerbeer, lid van de gereformeerde kerk, werd gekapitteld, hij mocht geen 'afgodische' gezangen meer spelen en ook geen roomse geestelijken toelaten op de orgelgalerij. In maart 1648 – Van Hagerbeer was overleden en er was nog geen opvolger – musiceerden klopjes en andere roomsen opnieuw bij het orgel. De kerkenraad vroeg de kerkmeesters dit voortaan te beletten.[447] En wat te denken van het voorval in Rotterdam waar een aantal kloppen in 1666 op een maandagavond in de gereformeerde Laurenskerk op de orgeltribune 'paapse' koorgezangen zong, waarbij veel toehoorders 'sijn tegenwoordigh geweest'? Deze zaak verdween in de doofpot.[448] De voorbeelden maken ten overvloede duidelijk hoe geleidelijk en onvolledig het proces van calvinisering verliep.[449]

In Amsterdam kwamen (zoals we eerder zagen) ook 'paapse' incidenten voor. Nicolaes Lossy werd beschuldigd van het spelen van roomse stukken. Uit de bronnen wordt overigens niet duidelijk wat daarmee werd bedoeld. De hondenslager lijkt de aanstichter van de commotie te zijn geweest als klokkenluider avant la lettre.[450] Al kwam de kerkenraad meerdere malen op deze zaak terug, toch werd

---

[439] Frijhoff 1999, 386.
[440] Evenhuis 1967, 184. Na 1680 zou men minder tegen roomsen optreden. Roodenburg 1990, 151.
[441] Roodenburg 1990, 152.
[442] Broeyer 1998.
[443] Roodenburg 1990, 150-151.
[444] Evenhuis 1967, 203-206.
[445] Geciteerd uit Exalto 2005, 14.
[446] Jacobsen Jensen 1905, 283.
[447] Archief Sint Jan te Gouda, AHGG, Acta kerkenraad, inv. nr. KA 2 (1643-1650), blz. 8vo, 9 en130^{vo}, 17, 22 en 28 oktober 1643 en 19 maart 1648. Archivaris H. den Dolder te Gouda stelde mij deze gegevens beschikbaar.
Van der Loos 1932, 350. Het katholicisme mocht zich in Gouda in een warme belangstelling verheugen. Aan de Gouwe was een kerk met een positief dat 'onder de misse met levendige musiecken der cloppen gebruyckt' werd. In een schuilkerk van de Jezuïeten aan de Keizerstraat zong men onder begeleiding van een blinde organist die op een positief speelde.
[448] GA Rotterdam, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 3, resoluties kerkenraad, 8 en 15 december 1666.
[449] Spaans 1989 en Groenveld 1995.
[450] Zie hoofdstuk I.

geen bewijs geleverd. Kennelijk probeerden de tegenstanders van de bespelingen de openbare mening met verdachtmakingen te mobiliseren. Uit een puntdicht van de katholieke dichter Jan Vos (ca. 1610-1667) blijkt dat deze oppositie niet door iedereen werd gewaardeerd.[451]

> Aan zeekere oproerige P. die geen snaarspel noch orgel in de kerk wou hebben:
> Toen Sauwel toornigh wierdt, deedt hem het spel bedaaren:
> Maar gy wordt toornigh door het spel van pyp en snaaren.
> Verkeerde Sauwel, geeft de reeden toch gehoor.
> Wie alle hulp ontzeidt daar is het Dolhuis voor.

Bij de gesignaleerde gevallen gaat het om het topje van de ijsberg. Menig organist was immers katholiek of sympathiseerde daarmee. Geregeld zullen er 'paapse stukken' ten gehore zijn gebracht of beter gezegd, stukken met een roomse connotatie, zoals hymnen en geestelijke madrigalen. Dit werd gestimuleerd omdat menig rooms burger de bespelingen bezocht om daar de sfeer van het verleden te proeven en er godsdienstige plichten mee te vervullen.
In de zeventiende eeuw bleven veel religieuze riten en praktijken bestaan in een conjunctuur die daaraan vijandig scheen.[452] Een goed voorbeeld is de praktijk bij de orgelbespelingen. Wanneer kerkelijke instanties opriepen om tijdens de bespelingen geen afgoderij of superstitie te bedrijven, dan doelden ze onmiskenbaar op het roomse muziekrepertoire. 'Paapse superstitiën' werden door hen niet langer als passend gezien in een gereformeerde samenleving. Al ging dat vooral over het houden van een mis, ook het ten gehore brengen van gregoriaanse hymnen en dergelijke werd niet langer getolereerd. Het spreken over bijgeloof gebeurde dikwijls vanuit een elitenorm, waarbij gereformeerden zich boven de roomsen verheven voelden. In de aangeroerde kwesties zag men dan een complex van antinormen of verouderde normen.[453] Dat de maatschappij was veranderd in een multiconfessionele samenleving en dat ook de praktijk van de kerkmuziek was gewijzigd, deed daaraan niets toe of af. De regenten die dikwijls geen precieze calvinisten waren of soms zelfs van een ander geloof, stonden ambivalent tegenover roomse praktijken, ook omdat ze andere belangen hadden te dienen dan de kerkenraden, zoals de handhaving van de orde en de rust in de samenleving.
S. Groenveld constateerde in het midden van de zeventiende eeuw een proces van 'verzuiling'.[454] Er kwamen confessionele subculturen, ofwel gereformeerde, roomse, doopsgezinde en lutherse 'zuilen', waarbinnen de gelovigen hun activiteiten ongeacht standsverschillen in levensbeschouwelijke verbanden ondernamen. Deze theorie verklaart waarom men vóór die tijd nauwelijks drukte maakte over roomse uitingen bij bespelingen, zoals het kindje wiegen van Jan Pietersz Sweelinck. Deze 'verzuiling' was van ongeveer 1650 tot 1750 op haar hevigst en leidde ertoe dat men de sociabiliteit meer in de eigen kring zocht. Hier speelde overigens wel mee, dat residuën van het voormalige geloof ook bij de calvinisten waren blijven hangen. Een goed voorbeeld is de gedachte aan de 'goede werken' bij het bedrijven van armenzorg

[451] Vos 1726, 452.
[452] Frijhoff 1986, 71.
[453] Frijhoff 1986, 80-81.
[454] Groenveld 1995. In de sociale geschiedenis spreekt men wel over secessiefrictie. Een duidelijk voorbeeld daarvan waren de spanningen tussen de Joden en de Christenen in de eerste eeuwen van de jaartelling.

3.3.9. Overheidsvisies op de muziek en het orgel

3.3.9.1. Inleiding

Belangrijke uitgangspunten van de (orthodoxe) gereformeerden waren het *sola scriptura*, *sola fide* en *sola gratia*. Men benadrukte dat er voor uiterlijkheden, pracht en praal geen plaats was in de cultuur, zeker niet in het kerkgebouw. Ook Huygens hekelde in zijn *Orgelgebruyck* de overdadige versieringen in het kerkgebouw. [455] Hij beweerde zelfs: 'als oft wy blijde waeren de witte muren onser Tempelen, dier beste cieraed d'eenvoudigheid is, met onnutte, maer beschilderde panneelen ende vergulde Fluyten kinderachtigh op te proncken'. Hij vond dat er eenvoud diende te heersen. Wie rond 1660 de Oude of Nieuwe Kerk binnen wandelde zag het tegendeel; vooral de orgelkassen waren toonbeelden van overdaad. Wij zijn er aan gewend dat de orgels rijkelijk versierd zijn en dat op de luiken reusachtige schilderingen zijn aangebracht. In de Gouden Eeuw zal menig gereformeerde de wenkbrauwen gefronst hebben over deze pronkzucht in het kerkgebouw.
De gereformeerden wantrouwden afbeeldingen in de kerk. Niet voor niets stond in de *Catechismus* in het kader van het tweede gebod, 'Ghy en sult u geen gesnede*n* beelt, noch eenige gelijckenisse maken, [van 't gene] dat boven in den hemel is, noch [van 't gene] dat onder op der aerde is: noch [van 't gene] dat in de wateren onder der aerde is', de vraag: Maar zou men de beelden in de kerken als boeken der leken niet mogen dulden? In het antwoord werd duidelijk dat het in het kerkgebouw zou moeten gaan om de 'levende verkondiging zijns Woords'. Vandaar dat het afbeelden van God, in de gedaante van de Christus of in de vorm van een duif, op grond van de Tien Geboden als onwenselijk werd gezien.[456] In Engeland brak in de jaren veertig een Beeldenstorm uit waarbij veel puriteinen alle afbeeldingen van God, in directe of indirecte vorm, uit de kerken onverbiddelijk verwijderden.[457] In Nederland bleef men op dit punt ambivalent. Zo werd de *Opstanding van Christus* op de luiken van de hoofdkas van het orgel in de Haarlemse Bavo, ook na de Reformatie gehandhaafd.[458] Het proces om de roomse herinneringen uit te bannen uit de kerkgebouwen, verliep niet langs één weg. Er werd op dit punt wel verschil gemaakt. God de Vader mocht niet afgebeeld worden en werd dus weggehaald. Christus en de Duif – als symbool van de Heilige Geest – bleven wel. Dit geldt bijvoorbeeld voor gebrandschilderde ramen.
Tegenwoordig wordt de classicistische architectuur in de Hollandse stadskerken met al het beeldhouwwerk en de schilderingen, nogal eens als vanzelfsprekend aanvaard. En dat terwijl deze stijl bij uitstek door de Contrareformatie werd gepropageerd en tal van heidense en roomse elementen bevatte. Beseft moet worden dat de gereformeerde kerkenraden niet genoeg macht hadden om hiertegen op te treden: kunst was regeringszaak. De magistraat drukte door wat hij belangrijk vond. Terwijl de tegenstanders hun mening over het orgel niet onder stoelen en banken stak, verantwoordde de magistraat zijn overtuigingen en standpunten zelden of nooit. Uiteraard gebeurde dat wel impliciet. De besluiten die hij nam om nieuwe orgels te bouwen en de bestaande instrumenten te vernieuwen waren een duidelijke stellingname. Een middel om boodschappen over te brengen, was het iconografische programma van de orgelkas. In de zeventiende-eeuwse samenleving mag het middeleeuwse gedachtegoed tanende zijn geweest, de ideeën van harmonie en de goddelijke oorsprong van de muziek bleven springlevend. Binnenskamers werd er heel wat afgediscussieerd, want uiteraard kenden de regenten de standpunten in de samenleving, de felle bezwaren bij de orthodoxe gereformeerden en ook de humanistisch getinte meningen onder de intellectuele elite. Willen we dus iets weten over de standpunten van de overheid dan moeten we vooral kijken naar zulke indirecte uitingen.
Vandaar ook dat we in het vervolg de iconografische programma's bij de kassen van de Nieuwe Kerk te Amsterdam en de Laurenskerk te Alkmaar onderzoeken. Dat waren in beide gevallen ontwerpen van Jacob van Campen (1596-1657). In de ontwerpfase voerde Van Campen grondig overleg met thesauriers en burgemeesters. Zijn ervaringen in Alkmaar gebruikte hij bij zijn ontwerp te

[455] Huygens 1641, 40-41.
[456] Zie uitgaven van catechismuspreken met een bespreking van Zondag 35, zoals die van ds. Johannes van der Kemp uit Dirksland die in 1717 stelde: 'Moet ons Godts Beeldt van zynen Zone, in 't Evangeli en in de geloovigen afgeschildert, niet genoeg zyn?' Van der Kemp 1735, 691.
[457] Spraggon 2003, m.n. 32-60.
[458] Schwartz 1989. Op schilderijen van Pieter Saenredam zijn deze schilderingen op de orgelluiken te zien. Meer daarover: Van Nieuwkoop 1988, 64-66. Van Bueren 1993, 220-222. Truus van Bueren twijfelde of de Verrijzenis is gehandhaafd: 'dit mocht volgens de leer van Calvijn absoluut niet worden afgebeeld. Protesten van de kerkenraad, opmerkingen en klachten van Ampzing ontbreken echter'.

Amsterdam.[459] Omdat men geen uitleg aan de symboliek heeft meegegeven, is hier ruimte voor interpretaties.

3.3.9.2. Weerslag van humanistische ideeën

Jacob van Campen gebruikte de schilderkunst en de architectuur bij de verwezenlijking van zijn idealen: het opnieuw scheppen van een universele harmonie, zoals men die had leren kennen uit de klassieke en Bijbelse oudheid.[460] Vitruvius had in zijn *De Architectura* benadrukt dat een architect een *homo literatus* diende te zijn, een man aan wiens artistieke productiviteit een op de rede gebaseerde intellectuele kracht ten grondslag lag. Van Campen baseerde zijn ontwerpen dan ook op filosofische en metafysische ideeën en liet zich inspireren door de klassieke theorieën, zoals van Plato en Vitruvius, met in hun kielzog Palladio en Scamozzi.[461] De zuilenordes hadden niet alleen de juiste proporties, ook de juiste hiërarchie werd zorgvuldig in acht werden genomen. Pilasters en het timpaan speelden eveneens een belangrijke rol. In de proporties van zijn gebouwen kwamen mathematisch geordende getalreeksen voor om de goddelijke schoonheid van de schepping te benadrukken. De hoofdvorm van een ontwerp werd zoveel als mogelijk aan antieke typen gebouwen ontleend, al dan niet in omgewerkte vorm. Een buitenplaats was bij Van Campen dan ook een eigentijdse variant van een klassieke villa; een stadspoort werd een triomfboog en de Amsterdamse schouwburg een overdekt antiek theater. Gezien het voorgaande valt te verwachten dat de muziek – de ideale uitdrukking van de orde in de schepping – het waard was in een verheven en passend milieu te worden geplaatst.

Fig.3.10. Een voorontwerp voor het orgel van de Laurenskerk te Alkmaar op perkament (Gem. Archief te Alkmaar).

In Alkmaar was voor het eerst in de Hollandse orgelbouw een orgelkas gemaakt als een zelfstandig bouwwerk, direct aan de begane grond verbonden, en van daar af met drie etages boven elkaar: het toegangsdeel, het deel met het rugwerk en de hoofdkas met het timpaan. Er zijn twee gestapelde klassieke orden: de Ionische en Korinthische. Van alle klassieke orden werd de slankere Korinthische

[459] Enschedé 1917, Fremantle 1959, Fischer 1969, Kluiver 1974, Vlagsma 1987, Vlagsma 1992, 149-155, Huisken 1995, 143-153 en Van Zanten 1999 en 2005.
[460] Huisken 1995.
[461] Van der Linden 1990 en Buvelot 1995.

als de meest statusvolle gezien en de kleur van het marmer versterkte dat nog.[462] Tot dan toe waren de orgels als zwaluwnesten tegen de muur aangebracht.

Fig.3.11. Portret van Jacob van Campen.

Bij zijn orgelontwerpen liet Van Campen zich inspireren door het boek van de Jezuïet Juan Bautista Villalpando *De postrema Ezechielis prophetæ visione* (Rome, 1604) dat handelde over de tempel van Ezechiël. Het boek beperkte zich tot de hoofdstukken 40, 41 en 42 uit Ezechiël. Het was gepubliceerd met subsidies van de Spaanse koning Filips II en had in het beschaafde Europa groot succes, mede omdat het een *imago* van het goddelijke archetype gaf.[463] Villalpando had 'bewezen' dat de vijf klassieke ordes van de architectuur waren ontleend aan de goddelijke orde van de Oudtestamentische tempel die dus een klassiek aanzien had. Met de door Vitruvius geponeerde getalrelaties, demonstreerde hij zelfs dat alle afmetingen zoals in de Bijbel genoemd, gelijkenissen vertoonde. Dat toonde de fundamentele gelijkwaardigheid van de christelijke openbaring en van de klassieke cultuur aan. Een wijze van denken die niet onomstreden was, want volgens anderen was de tempel van Salomo het meest volmaakte gebouw omdat God de vorm en de verhoudingen had geïnspireerd.[464] In 1634 had Van Campen gehoord dat de uit Amsterdam afkomstige Joachim de Wicquefort dit in zijn bezit had.[465] Op zijn verzoek kreeg Constantijn Huygens dit exemplaar van Wicquefort te leen.
In dit boek was een vouwplaat opgenomen met een tekening van de opstand van de tempel. Daarop staat het tempelgebouw met drie verdiepingen en een timpaan. De orgelkassen van Alkmaar en Amsterdam lijken daar sprekend op, al moest Van Campen de afmetingen van dit hoofdwerk relatief groter nemen. In de loop van de eeuw kwamen meerdere op dit tempelmodel geïnspireerde prenten in Holland uit.[466] In 1642 verscheen te Middelburg van Jacob Jehuda Leon *Afbeeldinge van den tempel Salomonis*, een beschrijving van een maquette daarvan als een bijzondere uitwerking.[467] De tempel stond voor Villalpando model voor een volgens muzikale wetten geordende wereld. Een driedeling lag daarbij voor de hand, omdat er drie aspecten van de Rede zijn, drie graden van geestelijke opstijging. Het zijn in de neoplatoonse tempelinterpretaties de kosmische regionen van aarde, de zichtbare hemel en het *Empyreum*.[468] In de orgelontwerpen zal elk onderdeel van de etages en het timpaan een verwijzing zijn geweest naar de kosmische harmonie.[469]

[462] Vlaardingerbroek 2004, 111. In het Stadhuis waren de schouwen in de kamer van de burgemeesters en de oud-burgemeesters in de Korinthische orde en van wit marmer. De schepenen kregen wit marmer. De vroedschappen kregen een schouw in de Composiete orde, waarin veel rood marmer was verwerkt. De thesauriers kregen een schouw met de Ionische orde.
[463] Van Pelt 1984, 253-254. Herz 1988. Alexandra Herz besprak de invloed van Villalpando's ideeën op enkele kerken in Rome (rond 1600).
[464] Van Pelt 1984, 235.
[465] Worp 1911-1917 deel II, briefnummers 1046 en 1509.
[466] Rosenau 1979, 116. Helen Rosenau besprak de serie van G. Surenhusius in diens uitgave *Mischna* (Amsterdam, 1698-1705) en de prenten in de *Afbeeldingen der merkwaardigste Geschiedenissen van het Oude en Nieuwe Testament* van Jan Luyken.
[467] Stellingwerf 1990.
[468] Van Pelt 1984, 232.
[469] Van Pelt 1984, 234.

De invloed van deze Jezuïet op Van Campen was bepaald groot. P.F. Vlaardingerbroek heeft gevonden dat de plattegrond van het Amsterdamse stadhuis – een rechthoek met in het hart een grote zaal met galerijen die verlicht wordt vanuit twee binnenplaatsen – sterke gelijkenissen vertoonde met die van het paleis van Salomo zoals door Villalpando geschetst.[470] In zijn beschrijving noemde deze de zaal de 'Basilica van het woud van de Libanon'; ze was van 45 kolommen voorzien. Mogelijk oriënteerde Van Campen zich ook bij de opstand van het stadhuis op de tempel zoals Villalpando die heeft gezien. Door onderdelen van die architectonische verschijningsvorm over te nemen kregen Van Campens gebouwen een extra lading die terugging op de Bijbelse traditie.

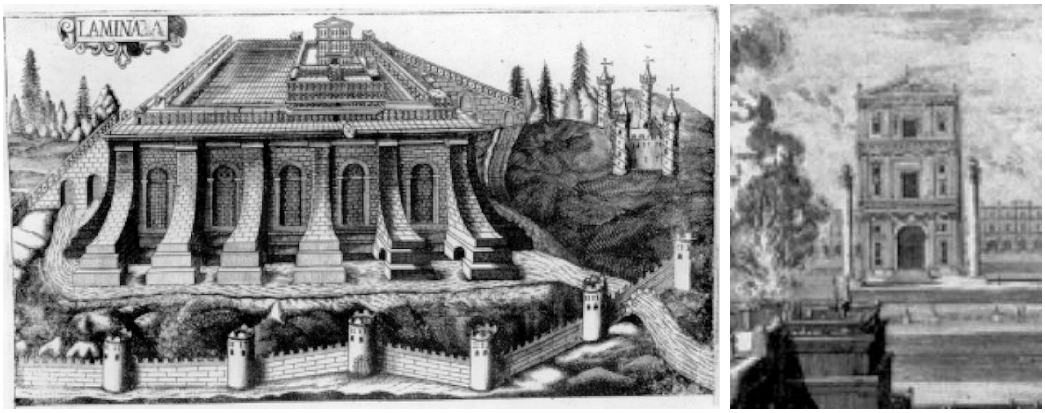


Fig.3.12 en 3.13. Links afbeelding tempelcomplex, geïnspireerd op de versie van Jacob Jehuda Leon en rechts die van Jan Luyken (Rosenau 1979, 116 en 143, afb. 122).[471]

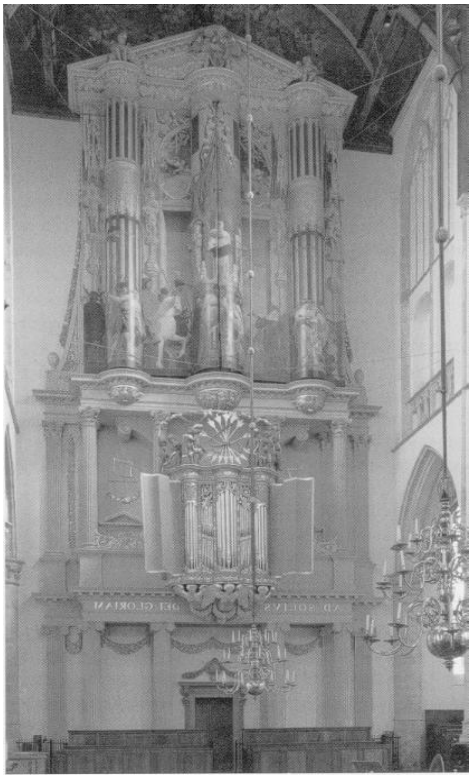


Fig.3.14. Het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar (Jaap den Hertog)

De onderafdeling van de orgelkassen is ingeruimd voor de grote toegangsdeur (zoals bij Villalpando's tempel). Vitruvius gaf voorschriften voor tempeldeuren en maakte onderscheid tussen de Dorische, Ionische en Attische stijl.[472] In Alkmaar is de Ionische stijl gebruikt met gebeeldhouwde voluteconsoles die rechts en links tot de onderlijn van de bovendorpel hangen, afgezien van het bladmotief. Van Campen omlijstte de deur zoals Scamozzi dat had gedaan.[473] Enkele jaren eerder had hij zulke omlijstingen ook bij de ramen en deuren van het Mauritshuis te 's-Gravenhage toegepast. Het is eigenaardig dat de deurpartij in Amsterdam ook in Ionische stijl is, terwijl de zuilen daar in Korinthische stijl zijn. De tweede etage is het territorium van de organist, gezeten achter het rugwerk. De bovenste verdieping wordt door de hoofdkas met de geschilderde luiken gevormd, het domein waar de pijpen hun klanken voortbrengen.
Mogelijk dacht Van Campen met zijn indeling aan voorhof, heilige en heilige der heiligen. Zulke vergelijkingen zijn niet uit de lucht gegrepen: C.J.R. van der Linden wees er in 1990 op dat er ook bij het ontwerp van de Nieuwe Kerk te Haarlem meerdere ontleningen aan het boek van Villalpando zijn. Het meest opvallende is het toepassen van ingezwenkte steunberen.[474]

[470] Vlaardingerbroek 2004, 55-59.
[471] De afbeelding die Caramuel von Lobkowitz in *Architectura Civil Recta y Oliqua* (1678) gaf, is gebaseerd op die van Jacob Jehuda Leon en op Jan Luyken, *Afbeeldingen der merkwaardigste Geschiedenissen van het Oude en Nieuwe Testament* (1729). Rosenau ziet dit alles als een variant op de interpretatie van Villalpando.
[472] Peters 1999[3], 126-131.
[473] Buvelot 1945, 145.
[474] Van der Linden 1990, 21. Van Campen voorzag ook de kerken van Hoge Zwaluwe en Renswoude (1639-1641) van ingezwenkte steunberen.

De Haarlemse preekstoel heeft gelijkenissen met afbeeldingen van het reukofferaltaar. Symboliek zoals bij de Nieuwe Kerk te Haarlem en bij de orgelkassen kan op grond van de kanttekeningen bij de laatste tien hoofdstukken van Ezechiël in de *Statenvertaling* worden geformuleerd als: de christelijke kerk is de ideële voortzetting van de tempel van Jeruzalem, haar eredienst die van de tempelcultus:[475]

> Godt hier seer levendich af-beelt ende voorseyt eene gewisse ende seer volmaeckte herstellinge van sijn huys, stadt, volck ende lant (dat is, sijne algemeyne kercke in den Nieuwen Testamente uyt Joden ende Heydenen) den geestlicken Godtsdienst, mitsgaders de Christelijcke gemeynschap ende onbegrijpelicke gelucksalicheyt der strijdende, ende principalick der triumpherende kercke, met den overvloet harer geestlicke gaven ende zegeninghen, onder haren Hooghe-priester, Coninck, Vorst, Hooft ende Heere Iesu Christo.

In de zeventiende-eeuwse cultuur speelde de traditie van het oude Israël een grote rol.[476] Dat bleek ook bij de inwijding van het Amsterdamse stadhuis op 29 juli 1655. Twee weken later werd het Schonatorgel met de kas naar ontwerp van Van Campen opgeleverd! Ds. Melchior Johannes preekte in de Nieuwe Kerk over de eerste twee verzen van psalm 30.[477] Schepen Hans Bontemantel vertelde daarover: 'den texst daer den Coninck Davids van sijn soon Absalon was vervolcht geweest en (dese) daerdoor was omgecoomen, waernae David wederom te Jerusalem gecomen sijnde den tempel weder inwaide'.[478] Bontemantel verwees naar 2 Samuël 18 en 19.[479] Was het tijdstip van deze ingebruikneming gekozen om in de pas te blijven met het Bijbelse verhaal? De inwijding van Salomo's Tempel was immers zeven jaar nadat de bouw was gestart. Ze vond plaats in de zevende maand. De bouw van het stadhuis was zeven jaar eerder gestart… Zij was nog niet voltooid!
Ook menig theoloog hield zich in die tijd met de Oudtestamentische tempel bezig. In het kader van de wederkomst van Christus werd diepgaand nagedacht over zaken als de dubbele opstanding der doden, de wederopbouw van Jeruzalem, de zichtbare heerschappij van Christus gedurende duizend jaren, het herstel van de tempel en over de tempeldienst. Gisbert Voetius heeft in zijn traktaat *De Templis* uitvoerig geschreven over de hoofdstukken uit Ezechiël. Daarbij verwees hij naar rabbi Alschech die naar aanleiding van Haggai 2 had geponeerd dat het nieuwe heiligdom geestelijk moet worden verstaan. Voetius sloot zich bij diens gedachtegang aan en onderstreepte deze met de woorden van Jezus uit Johannes 4:32-24 waarin het evenzeer gaat om de geestelijke tempel waarin nieuwtestamentische christenen moeten bidden.[480]
Johannes Coccejus – de leraar van ds. Lucas van Noordt – vroeg zich af of christenen uit het Jodendom, het heidendom en de islam ooit de gerenoveerde tempel zullen zien.[481] Hij was daar zeker in: nee, dat was niet zo. De vernietiging van de tweede tempel heeft behalve aan de politieke dimensie van Israël tevens een definitief einde gemaakt aan het priesterschap. Coccejus zag de voorstellingen in Ezechiël over de tempel zinnebeeldig. God woont niet langer in tempels met handen gemaakt, maar heeft zijn majesteit boven de hemelen gesteld (psalm 8:2). Het gaat nu om een geestelijke tempel, waarin alleen toegang is voor mensen die 'besneden van hart' zijn. Aardse offers en alle ceremonieën van de wet hebben sedert het jaar 70 na Christus opgehouden te bestaan. Coccejus die veel aandacht schonk aan de vormgeving, gaf alle details van het heiligdom een spirituele duiding. In zijn bibliotheek bevond zich het boek van Leon. In zijn *De prophetie van Ezechiël met de uitleggingen van Johannes Coccejus*, dat in 1691 in Amsterdam werd uitgegeven, stond te lezen dat hij kennis had genomen van de theorieën van Villalpando. Uit zijn correspondentie blijkt dat Coccejus van plan is geweest om een houten maquette van de tempel te laten maken.
De belangstelling voor het uiterlijk van de Bijbelse tempel was groot, ook onder theologen. Het ging echter vooral om een duiding van de details in geestelijke zin. Wel dachten heel wat zeventiende-eeuwers dat de tempel ooit weer zou worden opgebouwd. Jacob van Campen sloot zich in zijn ontwerpen aan bij de algemene passie voor het heilige. Van Campen en zijn opdrachtgevers lijken impliciet het orgelspel als een vorm van offerdienst te hebben gepresenteerd. Al bij Dullaerts lofdicht op Joan Crabbe zagen we dat ook hij die suggestie wekte, door het spelen van de organist en het offeren van de hogepriester op een lijn te stellen. Waren de theologen blij met orgelkassen als

[475] Kanttekeningen van de Statenvertaling.
[476] Groenhuis 1981 en Frijhoff 1999, 360.
[477] Psalm 30: 1 en 2: 'Een Psalm, een liedt der inwyinge van Davids huys. Ick sal u verhoogen, HEERE, want ghy hebt my opgetrocken, ende mijne vyanden over my niet verblijdt.'
[478] Kernkamp 1897 II, 59.
[479] In die teksten gaat het niet over de inwijding van de tempel, maar over Davids huis.
[480] Van Campen 2006, 51.
[481] Van Asselt 1997, 81-82.

afbeelding van het Heilige der Heilige? Zowel Van Campen als Dullaert volgde niet de calvinistische lijn. Toch zijn er geen uitspraken waaruit blijkt dat er protesten waren.[482]
In het vervolg zal blijken dat in de Alkmaarse en Amsterdamse orgelkassen nog meer elementen van de tempelgedachte waren verwerkt. Hoewel de orgelontwerpen van Van Campen zijn te verbinden aan Bijbelse tradities, werden er ook kosmische ideeën verwerkt. Dit blijk uit het gedicht dat de Alkmaarse burgemeester J. van Foreest na de oplevering van het Alkmaarse orgel vervaardigde. De kerkmeesters vonden het vers zo belangwekkend dat ze het in 1651 op een bord lieten schilderen dat bij het grote orgel werd opgehangen.[483]

Op de voortreffelykheyd des orgels

Zie! door dit heerlyk werk niet stil verbeeld den Heemel:
Dit lieffelyk geluyd ons hert beweegen moet.
Stond iemand ooit verbaast op 't zien van 't Lucht geweemel,
Al deez' verandering noch duyzend maal meer doet.
Hoe komen over een de pijpen, die malkander
In lengte en in fatzoen gantsch niet gelyk en zijn.
De kringen even eens des hemels, de een door de ander
Vast loopend' loopen, en elk sterre geeft haar schijn;
Aanschouwer, ziet gy hier zoo veele gulde monden?
Weet, ieder brald den lof des Heeren krachtig uyt.
't Is Alkmaar niet genoeg veel volks Lof te verkonden,
Zoo deeze plaatze ook niet laat hooren zulk geluyd.

Van Foreest legde een verband tussen de tonen van het orgel en de beweging van de sterren, een beschrijving van de harmonie der sferen. Waren de vergulde monden van de frontpijpen verwijzingen naar de *musica celestis*?

3.3.9.3. Het harmonische aspect

Simon Stevin (1548-1620) poneerde dat de algemene regels van de natuur – die hij identificeerde met de Schepper van alle dieren en mensen – in de architectuur moesten worden gehoorzaamd.[484] Deze regels betroffen de symmetrie ('lijcksijdicheydt') die in de schepping even manifest is als in het vermaak van het publiek. De geometrie nam bij Stevin een belangrijke plaats in, omdat deze de samenhang van het universum representeert. Op grond van zulke beweringen en niet op grond van een subjectief getint estheticisme, bepaalden zeventiende-eeuwse architecten het uiterlijk van de gebouwen. Tijdgenoten merkten op dat Van Campens' architectuur over 'goede simmeterije', 'correspondentie ende harmonije' beschikte.[485] Theodorus Schrevelius noemde deze begaafde architect een 'geswinde mathematicus'. Die wiskunde was gestoeld op de Euclidische benadering, al kan Van Campen weet hebben gehad van de moderne theorieën van ondermeer Descartes over de waarneming en over de geometrie. Rudolf Wittkower heeft laten zien hoe bepalend de 'organische geometrie' was voor het werk van de renaissancearchitecten.[486] Volgens Leon Battista Alberti's aan Vitruvius ontleende wiskundige definitie, bestaat schoonheid uit een rationele ordening en samensmelting van de proporties van alle delen van een gebouw, zodat elk deel zijn absoluut vaststaande vorm en omvang heeft en niets kan worden toegevoegd of verwijderd zonder de harmonie van het geheel te verstoren. Everard Meyster vatte dit idee in zijn *Goden Landspel* (1655) samen.[487] Nadat hij een schildering in woorden had gegeven van allerlei facetten van het ontwerp van het Amsterdamse stadhuis, constateerde hij:

Elck op zijn plaets naer kunst, naer maat en eygenschap:
Nooit zagh ick meerder kunst, nooit meerder weetenschap!
De kunst heeft eer behaelt haer prael pracht zoo te toonen.

[482] RAA, Archief Kerkenraad Hervormde Gemeente Alkmaar, inv. nr. 4, resoluties kerkenraad, 24 maart 1642. In 1642 ging een van de predikanten van Alkmaar met de burgemeesters over 'het stuck van het orgel' praten. De afloop ervan is onbekend.
[483] Havingha 1727, 102 en 103. Havingha gaf de Latijnse tekst en de vertaling van Cornelius van Herk (die ik citeer). GA Alkmaar, Archief van de kerkmeesters, inv. nr. 1, blz. 5vo, 1651. In 1651 gaven de kerkmeesters opdracht aan Mr. Pieter en Mr. Aelbert om het lofdicht op een paneel te schilderen. Het werd daarna bij het orgel opgehangen. Havingha geeft niet expliciet aan dat het betrekking had op het grote orgel, maar had het over de drie orgels in de kerk.
[484] De Mare 1994, 113.
[485] De Jongh 1973, 101.
[486] Wittkower 1973, 12-19.
[487] Meyster 1655, 23.

> […] Wat konstenaer bevind, of vond sich zoo bequaem?
> Die eenige festons met meerder konst kan streng'len?

J.H. Kluiver en A.H. Vlagsma gingen dan ook op zoek naar het verhoudingenschema van het Alkmaarse orgel. Kluiver was stellig in zijn idee dat Van Campen zijn ontwerpen op de gulden snede baseerde. Merkwaardig is dat – terwijl velen al moeite hebben met het uitgangspunt dat een verdeling in gulden snede esthetische waarde zou bezitten – hij samenstellingen gebruikt heeft in de vorm van ½ a^2 + ½ a^4, waarbij a^2 staat voor de minor en a^4 voor de minor van de minor van de minor. Het is een raadsel welke esthetische genoegen daarmee is voorzien. Vlagsma temperde Kluivers ideeën, maar wist geen totaalplan te geven. De uiteenzettingen van deze onderzoekers komen onbevredigend over, want ze zijn grotendeels op aritmetische verbanden gestoeld; nergens blijkt welke constructies met passer en liniaal zouden zijn toegepast. En dat terwijl R. Meischke en J.J. Terwen in hun studie over het Amsterdamse Trippenhuis hebben gesteld dat het bepalen van zulke schema's pas lonend is als op zijn minst originele bouwtekeningen aanwezig zijn. Dan valt te controleren of de bouwers zich hebben gehouden aan de opgegeven maten.[488] Het is dan ook vreemd dat Kluiver en Vlagsma de twee detailtekeningen van Pieter Saenredam niet hebben gebruikt. Het gaat om een opstandtekening waarop enkele hoofdmaten van de kas zijn aangetekend en een tekening van het middendeel van de Alkmaarse orgelkas, waarin Van Campen de festoenen kon intekenen.[489] De aangeduide maten op deze tekeningen zijn overigens moeilijk op zinvolle wijze aan de huidige kasmaten te relateren. Dat is te verwachten, want de (historische) betrouwbaarheid van de moderne opmetingen wordt verkleind door meetfouten en door afwijkingen die zijn ontstaan door temperatuursverschillen of verzakkingen.[490]

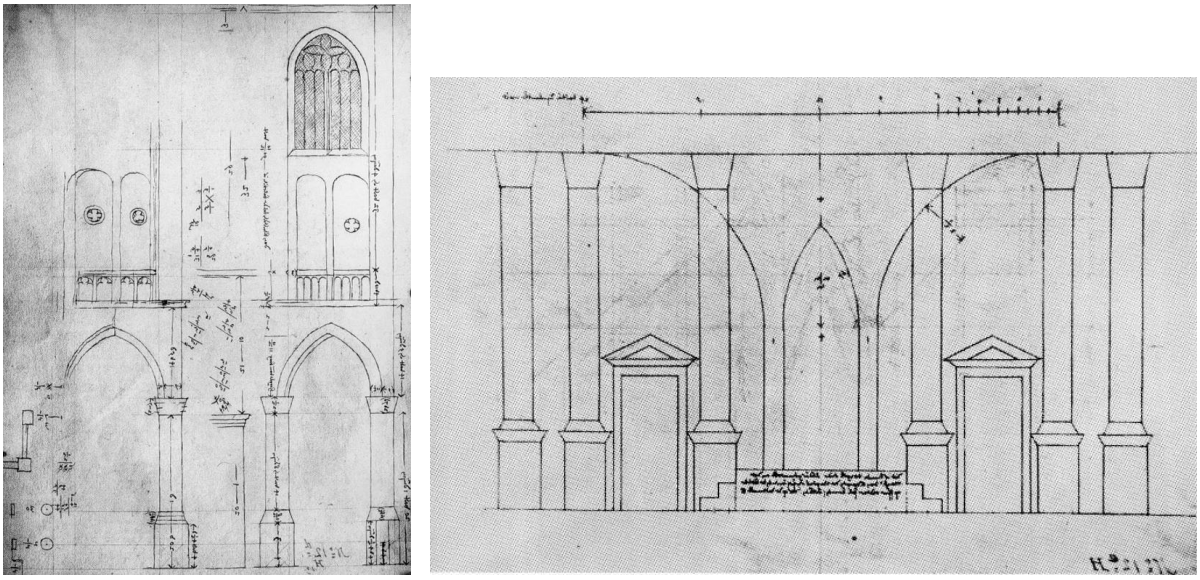


Fig.3.15 en 3.16. Tekeningen van Pieter Saenredam, links een opstand en rechts de maten van het middendeel van het Alkmaarse orgel (RACM te Amersfoort).

Hier geven we de resultaten van een analyse die leidt tot een denkbare constructie van de hoofdmaten van het Alkmaarse ontwerp.
Een opvallend en beeldbepalend element in het ontwerp zijn de vier zuilen onder de hartlijn van de hoofdwerkstijlen. Dus domineren reusachtige verticalen het ontwerp. Het grote bouwwerk diende nu eenmaal op een beperkte ruimte te worden opgetrokken. Als tegenwicht staan aan weerszijden, halverwege de buitenzuil van de hoofdkas en de wand, ook nog zuilen. Doordat het nu naar boven toe wordt verengd, krijgt het publiek in de kerk niet de indruk dat het hoofdwerk voorover helt. Voor een goede aansluiting zijn er tegen de hoofdkas ovale wangen aangebracht. Inclusief het timpaan neemt de hoofdkas de helft van de totale hoogte in beslag. Door de drie hoekpunten van het timpaan gaat een cirkel die aan de onderkant van de console onder de middelste pijpentoren uitkomt. Deze cirkel raakt de wanden van het schip van de kerk. De ingeschreven achthoek geeft de bovenzijden van het

[488] Meischke 1983, 171. Zie verder Gerritsen 1997, die aangeeft dat Van Campen voor het ontwerp van de zuilen altijd Scamozzi zou hebben gevolgd.
[489] Schwartz 1989, afb. 115 en 116.
[490] Het is weinig zinvol de maten van orgelkassen op te geven in millimeters, dat suggereert een nauwkeurigheid die niet reëel is.

timpaan. De horizontale middenlijn van de cirkel komt uit op een lijn die de hoofdkas in verticaal opzicht verdeelt in de gulden snede. Onder deze cirkel is een vierkant waarvan de zijden gelijk zijn aan de breedte van het schip. Van dit vierkant (dat op de grond staat), komt het snijpunt van de diagonalen aan de onderkant van de middentoren van het rugwerk terecht en dus aan de bovenkant van de fries van de Ionische orde. De hoogte waarop het dak van het rugwerk ligt, is bepaald door de omschreven cirkel van het vierkant waarvan de cirkel van de hoofdkas de ingeschreven cirkel is.

Fig.3.17. Ingekleurde tekening van het Alkmaarse orgel Pieter Jansz Saenredam (27 en 28 mei 1661) (Wenen Grafische Sammlung Albertina).

Het hoofdwerk heeft drie ronde pijpentorens met aan weerszijden vlakke velden, waardoor een indeling van het front in negen delen ontstond. De vier zuilen die de bovenkas schragen, bevinden zich op afstanden die zich verhouden als 3:5:3.[491] Al de zuilen en pilasters volgen verder verhoudingen uit de klassieke voorbeeldboeken. Bij de nadere detailleringen stuiten we al snel op problemen om tot goede constructies te komen. In de studie van Vlagsma zijn heel wat verhoudingen getypeerd. Omdat dit niet tot een samenhangende constructie leidt, laten we een verdere bespreking achterwege.
De afbeeldingen op de luiken zijn geschilderd als anamorfoses. Dat wil zeggen dat de figuren zodanig vertekend zijn dat ze van dichtbij niet en vanaf de begane grond wel in de juiste perspectivische verhoudingen worden gezien. Mogelijk zijn de maten van de kas dan ook aangepast, zodat het front er vanuit de kerk harmonisch uitziet, eerder dan op het tekenbord. Het is uiteraard moeilijk zo niet onmogelijk daarover nader uitsluitsel te geven en leidt al snel tot weinig zinvolle speculaties. Het eerder beschreven schema met de cirkel en het vierkant staaft de symbolische duiding van de kas: het vierkant (met vier zijden en vier hoeken) representeert symbolisch de aarde, de cirkel, versterkt door de ingeschreven achthoek, de eeuwigheid.
In de Nieuwe Kerk te Amsterdam ontwierp Van Campen ook een driedelig front met timpaan. Hier wist hij op vernuftige wijze de pedaaltorens op te nemen in het ontwerp. De kas is kleiner dan die te Alkmaar, omdat de grootste pijp de C van de Prestant 16’ was. Hoewel de wandbreedtes van beide kerkgebouwen elkaar weinig ontlopen (Amsterdam: 12,50 m Alkmaar: 12.18 m), verschilt het verhoudingsschema. Omdat de hoofdmaten van de fronten van de hoofdkas en het rugwerk zich nagenoeg exact als 1:2 verhouden, is het rugwerk ‘een echo’ van de hoofdkas, ook omdat de pijpenvelden dezelfde patronen volgen. Het rugwerk komt dan ook imposanter over dan het Alkmaarse. Doordat de drie etages nagenoeg even hoog zijn, is de eenheid van de orgelkas vergroot en zijn alle delen functioneel aan elkaar verbonden. Het geheel lijkt ook meer op het model dat

[491] In het Streekarchief te Alkmaar bevindt zich een op perkament geschilderde tekening waaruit kan blijken dat de verhouding oorspronkelijk 1:2:1 was. Bij een breedte van 24 voet komt men op 6:12:6.

Villalpando voorschreef en dat door Luyken was gevolgd. Zuilen van de Korinthische orde komen alleen in het onderste deel voor en zijn in twee drietallen onderverdeeld. Samen met de stevige architraaf erboven vormen de zuilen de omlijsting van de indrukwekkende deur. De twee pedaalfronten zijn samen even breed als het middendeel dat ze omsluiten. De binnenste stijlen van deze pedaalfronten staan precies onder de binnenste stijlen van de buitenvelden van de hoofdkas. Het vlakke veld in het pedaaldeel is net zo breed als het vlakke buitenveld van het hoofdwerk. Dat betekent dus dat de middenstijlen van het pedaalfront precies onder de buitenstijlen van de hoofdkas staan. Mogelijk heeft men vanwege de beschildering van de orgelluiken de divergerende werking van de zuiver cirkelvormige torens, die bij het Alkmaarse orgel de waarneming vanuit één punt bemoeilijkt, willen verkleinen door de torens iets ovaal te maken.[492]

3.3.9.4. Ornamentiek

Dankzij de rijkdom aan ornamenten aan de Alkmaarse orgelkas raakt het oog niet snel verzadigd. De regisseur van het programma – wie anders dan Jacob van Campen – is vanuit de tempelgedachte vertrokken. Er zijn allerlei verwijzingen naar het eeuwige en hemelse: engelen, gevleugelde figuren, vogels, muziekinstrumenten, festoenen met bloemen en druiventrossen. Opvallend is de versmelting van constructieve en ornamentele elementen tot één enkel vlak van afbeeldingen, lijstwerk, architectonische en vegetale motieven. Stuk voor stuk symbolen van overdaad, weelde, en van vreugde.
De meeste engelen, van wie meerdere musiceren tot eer van God, zijn als kinderen afgebeeld, tekenend voor de onschuld. Engelen, zo staat in Hebreeën 1:14 te lezen, zijn dienende geesten die zijn uitgezonden voor hen die het heil beërven.[493] Volgens de leer van de middeleeuwse theoloog Bonaventura waren de engelen geschapen om God te aanschouwen en, in ondergeschikte orde, om de planeten in beweging te brengen. Vondel laat de aartsengel Gabriël in zijn *Lucifer* (1654) als volgt de functie van de engelen omschrijven:[494]

> Laet zommigen voor Godt de schael vol wieroock branden,
> En brengen voor Godts troon der menschen offerhanden,
> En wenschen, en gebeên, en zingen ’s Godtheits lof,
> Dat zich de galm verspreie in ’t eeuwighjuichend hof.
> Een ander draey’ gestarnte en ronde hemelklooten,
> Of zett’ den hemel op, of hou de lucht gesloten
> Met wolcken, om den bergh te zegenen om laegh,
> Met eenen zonneschijn, of versche regenvlaegh
> Van manne en honighdau, daer Godt wort aengebeden,
> Door d’eerste onnozelheit, de burgery van Eden.
> Wie door de lucht, en ’t vier, en aerde, en water rent,
> Die matige op zyn pas een ieder element,
> Naer Adams wensch, of legg‘ den blixemstraal aen banden,
> Of breidele den storm, of breeck’ de zee op stranden.
> Een ander sla de treên des menschen gade op ’t velt.
> De Godtheit heeft zyn hair tot op een hair getelt.
> Men draegh’ hem op de hant, dat hy zyn’ voet niet stoote.
> Wort iemant, als gezant, gezonden van een’ Groote
> Aen Adam, ’s aertrijcks Vorst, dat hy zyn last verricht’.
> Zoo luidt myn last, waer aen de Godtheit u verplicht

Wanneer engelen zijn afgebeeld – en dat gebeurde al vanaf de middeleeuwen – hoe aards ze er ook uitzien, dan symboliseren ze de hemelse muziek.[495]

---

[492] Kluiver 1974, 11.
[493] Sweerts 1698. In de *Inleiding tot de Zang- en Speelkunst* van Cornelis Sweerts is een gedicht op de titelpagina dat begint met: ‘De Zang- en Speelkunst, die met de Eng’len in ’t Muzijk, Haar zelf en anderen vermaken’.
[494] Rens 1979, 73-74. Zie verder Wildiers 1988, 58-59.
[495] Elders 1994, 216.

Fig.3.18. Cherubs bij de middentoren van het grote orgel in de Laurenskerk te Alkmaar (Jaap den Hertog).

Er is een diversiteit aan wonderlijke dieren, soms met menselijke trekken. Vóór de pijpenvoeten in de ronde torens kruipen gebeeldhouwde figuren met het lichaam van een leeuw, een mensengezicht en vleugels. Dit is een verwijzing naar de cherub, een heilig symbool in de tempel van Salomo.[496] In de middenpartij is ajourwerk van drie engelenkoppen met palmtakken. Hier is de gedachtenis van Ezechiël 41:18: 'Ende het was gemaeckt [met] Cherubim ende palmboomen'. In de consoles onder de twee kleine ronde pijpentorens zijn feniksen of adelaars met gespreide vleugels die vanuit een nest van bladeren naar beneden kijken.[497] Deze vogels symboliseren het bovenaardse en de vrijheid, waarnaar de ziel streeft.[498]

Op het timpaan – zo blijkt uit een tekening van Pieter Saenredam – stond in de zeventiende eeuw het beeld van de *Faam*, de op twee bazuinen blazende gevleugelde vrouw.[499] Met haar rechterhand houdt ze de bazuin van de goede faam aan haar mond. In haar linker, en ongebruikt, heeft ze de bazuin van de slechte faam. Zij symboliseert de roem, haar bazuinen dienden ter verbreiding en haar vleugels stonden voor de snelheid van de verspreiding.[500] De *Faam* werd bij de theatervoorstellingen geregeld ingezet en daalde dan als 'blasende gherucht' [nieuwsverkondiger] neer vanuit de toneelhemel.[501] In meerdere Bijbelteksten werd verduidelijkt dat de bazuin of de ramshoorn werd gestoken als signaal om het volk te verzamelen, maar vooral ook om de Lof des Heren te verkondigen.[502] Dat het orgel ook de roem van de stad verkondigde, blijkt uit het stadswapen in het timpaan dat door twee engelen wordt vastgehouden. Op speelse wijze zitten de engelen aan weerszijden op de pijpentorens.[503]

Fig.3.19. Ornamenten bij de blinderingen voor de pijpen van het hoofdwerk (Jaap den Hertog).

[496] Miller 1954, 118.
[497] De Vries 1996, 138.
[498] Bronswijk 1990, 33.
[499] Zie ook Ezechiël 33: 1-6.
[500] Brummel 1949, 142. Roemer Visscher (1614) schreef over de Faam: 'Nec prodest malis, nec ledit bonos [zij is de slechten niet van voordeel, noch schaadt zij de goeden]. De Fame vlieght snel, en wort breeder inde vlucht; dan zy verschoont (soo dit woordt seyt) noch ontschuldight den boosen, noch quetst den goeden oprechten niet, al hoe wel dattet hem somtijts wel soo laet aensien: dan 't oude spreeckwoort blijft waer: Al is de loghen snel De waerheyt onderhaeltse wel. En noch meer: De waerheyt is een Dochter van de Tijdt. Oock: 'tKomt al uyt, dat onder het Sneeu duyckt.
[501] Veldhorst 2004, 67-68.
[502] Miller 1954, 496.
[503] Uit een ingekleurde tekening in het Regionaal Archief te Alkmaar blijkt dat er oorspronkelijk in het timpaan meer engeltjes zouden zijn voorzien. Hierop ontbreekt de Faam.

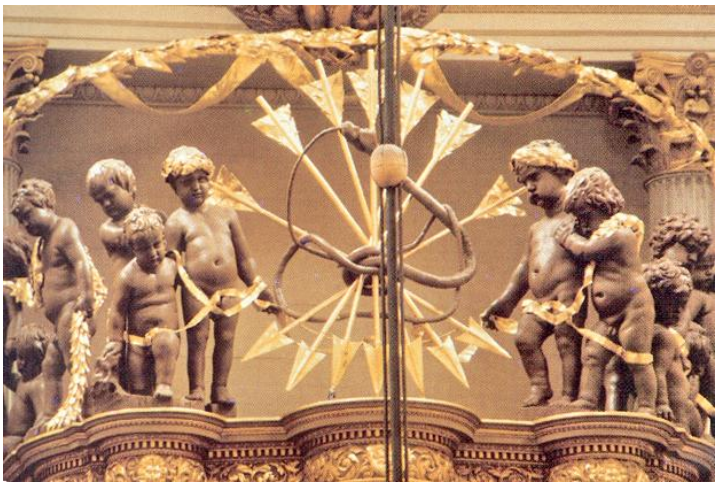


Fig.3.20. Putti op het rugwerk van het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar (Jaap den Hertog).

Op het rugwerk staan en zitten twaalf putti. Sommigen kijken vanuit de hoogte neer op het gewemel in de kerk. Hun festoenen en slingers tonen het feestelijke karakter van hun samenzijn. Twee jongens hebben een lauwerkrans om het hoofd, anderen dragen linten en festoenen van lauwerblad. De buitenste twee ondersteunen een lange boog van laurierblad, zodat de centrale, gouden pijlenbundel geheel door dit ereloof wordt omringd. Het beeld van de pijlen gebundeld door een slang, is bekend als embleem met het motto 'vis escia vinci': 'kracht kan niet overwonnen worden'. De slang die zich in de eigen staart bijt[504], de *Ouroborus*, is het zinnebeeld van de eeuwigheid en van eeuwig leven in het hiernamaals.[505] De zeven pijlen zouden kunnen duiden op de volmaaktheid. Uiteraard zouden ze ook kunnen slaan op de Zeven Provinciën, Ook in het wapen van de Staten Generaal vinden we ze in gebundelde vorm terug.

Fig.3.21. Rugwerkkas orgel in de Laurenskerk te Alkmaar met soffiet (Jaap den Hertog).

[504] Op het grafmonument van Jacob van Campen in de Sint Joriskerk te Amersfoort is eveneens een *Ouroborus* te zien.
[505] Otten 1996, 99. Bronswijk 1990, 31. Blankert 1999, 80-83. Er is nog een alternatieve interpretatie van de pijlenbundel met de slang. Van Campen heeft een schilderij gemaakt van *Het Laatste Oordeel* waarbij de Christusfiguur in de linkerhand een pijlenbundel (of bliksemschichten) houdt als teken van de goddelijke toorn. Zo gezien zou de slang om de pijlenbundel tekenend zijn voor de woede van God die wordt tegengehouden omdat de duivel nog regeert.

Het soffiet onder het positief wordt gevormd door drie naakte en gevleugelde vrouwenfiguren die te voorschijn komen uit hoornvormige schelpen. Ze fungeren als ‘drager’ waarbij ieder één van de pijpentorens voor haar rekening lijkt te nemen. Hoewel ze in de literatuur nogal eens voor engelen werden versleten, zou het wel eens kunnen zijn dat ze naar de drie muzikale muzen verwijzen: Terpsichore, Euterpe en Polyhymnia.[506] Dat zou wel weer betekenen dat de antieke en de Bijbelse allegorieën door elkaar zijn gebruikt.
Ten slotte, de kas was rijk van verguldsel voorzien. Ook dit is een verwijzing naar de tempel van Salomo, die grotendeels met goud was overtrokken.[507] De burgemeesters maakten zich bezorgd over het effect, want toen het werk bijna werd opgeleverd, stuurden ze Van Campen een brief met de vraag of het verstandig was zoveel goud aan te brengen.[508] Werd de rest van het kerkinterieur daardoor niet teveel verduisterd? Het college was ongerust vanwege de kerkenraad, want enkele predikanten waren al eens over het orgel komen praten en dat wijst op bezwaren.[509] Het goud kwam er desondanks en wel voor een bedrag van twaalfhonderd gulden.
Al het beeldhouwwerk aan de Alkmaarse orgelkas heeft een meerledige functie. Om te beginnen was het van belang, zoals Vitruvius benadrukte[510], dat deze ornamenten aan de architectuur elegantie en luister toevoegden, zodat alles van een perfecte afwerking getuigde. Daarnaast zien we ook dat allerlei versieringen ontleend zijn aan Bijbelteksten – de cherubs, de palmen, de engelen – zodat ze het idee van de Tempel nader ondersteunen.

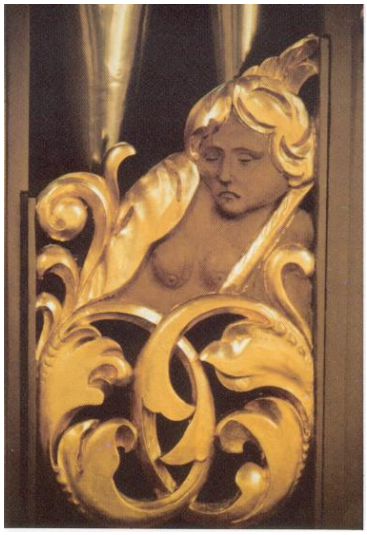


Fig.3.22. Blindering bij de pijpvoeten in het hoofdwerkfront Laurenskerk te Alkmaar.

Diende de ornamentiek van de orgelkas in de Nieuwe Kerk te Amsterdam ook de tempelgedachte? De orgelkas steunt op een serie pilasters en daarop zijn marmerreliëfs aangebracht met gebeeldhouwde putti die omhoog lijken te klimmen langs een touw waaraan ook allerlei muziekinstrumenten zijn gespannen. Aan de linkerkant is de lier (van Apollo) en aan de rechterkant de harp van Koning David. In het timpaan staat in het midden een orgeltje met aan weerszijden vier engeltjes met vleugels, waarvan er een als organist optreedt. De friezen van de galerij en van hoofdwerk zijn rijk bezet met snijwerk: vogels, bladeren en bloemen. Bij het oksaal is een doorgaand festoen, door papegaaien, symbool van de retorica, op de hals gedragen. Sommige daarvan pikken nijdig achterom naar de knellende band, waardoor ze niet kunnen ontsnappen.

[506] Fischer 1969. Fischer noemt deze figuren half cherub, half vrouw. Engelen of cherubijnen werden in de Bijbel echter nooit als vrouwen gezien. In Job 1:6 wordt gesproken van engelen als zonen van God.
[507] Zie bijvoorbeeld 1 Koningen 6.
[508] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1847, nr. 12, 29 januari 1643.
[509] RAA, Archief Kerkenraad Hervormde Gemeente Alkmaar, inv. nr. 4, resoluties kerkenraad, 24 maart 1642. De afloop van dit gesprek is onbekend, alleen dat het ging over ‘het stuck van het orgel’.
[510] Peters 1999, 190-196.

Fig.3.23. Onderbouw grote orgel Nieuwe Kerk te Amsterdam (Jaap den Hertog).

Het snijwerk voor de pijpvoeten bestaat uit acanthuslofwerk, met cherubs, hoornen van overvloed, vogels, zonnebloemen en kleine festoenen. De zonnebloem werd gezien als symbool van de godsvrucht omdat zij zich altijd naar de zon richt, zoals de ziel zich tot Christus wendt.[511] Mogelijk is de zonnebloem als extra verwijzing naar de Tempel bedoeld. Volgens Jehuda Leon was boven de toegang van dat gebouw een ‘Gouden Lanteern’ die ‘als de Sonne daer op haer stralen Schoot, diende om de bedienaers des Tempels te waerschouwen dat die nu reede gheresen was; op datmen van alsdan den dienst van het daghelijcks Offer soude moghen beginnen.’ De brede onderlijst tussen de kroonlijst van de onderbouw en het middendeel bevat gekruiste palmen als tekenen van overwinning.

Fig.3.24. Blinderingsnijwerk bij het hoofdwerk van het orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Jaap den Hertog).

[511] Van der Linden 1990, 11,12 en 26.

Fig.3.25 en 3.26. De beeldengroep op het rugwerk van het orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Jaap den Hertog).

In 1687 keek een Engelse toerist tijdens een bespeling met vocalisten en instrumentalisten naar de gebeeldhouwde jongedame op het rugwerk en raakte zo onder de indruk ‘that sometimes I could fancy I heard her pleasant voice, but she is placed so high that I might be deceived’.[512] Deze gebeeldhouwde zangeres op het rugwerk was samen met de gambaspeelster een onderdeel van een tafereel dat de ‘harmonie der sferen’ uitbeeldde. Centraal staat de bol met de dierenriem, waarop de kreeft, de leeuw en de vis duidelijk in het oog vallen.[513] Daarnaast zit de zangeres met een bloemenkrans in het haar, die waarschijnlijk is bedoeld als de muzikale muze Euterpe. Zij heeft haar linkerarm op de bol gelegd en houdt een opengeslagen muziekboekje vast. Haar rechterhand is geheven alsof ze de maat slaat. Aan de andere kant is de gambaspeelster, die Harmonia, de beschermvrouw van de muziekleer, personifieert.[514]

Fig.3.27. Harmonia in de versie van Ripa (Uitgave 1644, 341).

Met haar linkerhand houdt ze het instrument vast, terwijl ze op de bol leunt, haar rechterhand onder het gezicht en de strijkstok naar achter gekeerd. Het ontwerp lijkt sterk op de *Iconologia* van Cesare Ripa geïnspireerd:[515]

> Een ionge Dochter, sittende op een blauwe Hemelsche kloot, met een penne in de hand, houdende de oogen op een Musijckboeck gevest […] Datse sit, is, om dat de Musijck een sonderlinge ruste voor een bekommert gemoed is. De kloot ontdeckt, dat al het overeenstemmigh geluyt van ’t klinckende musijck, sich rust en grondvest in de overeenstemminge der Hemelen: gelijck dieselve van de Pithagoristen bekent is: welcke overeenstemminge ons, als

[512] Van Strien 1998, 39-40. Het bezoek vond plaats tussen 30 juli en 6 oktober 1687.
[513] Peters 1999, 258. Vitruvius hield zich in zijn hoofdstuk over de uurwerken uitvoerig bezig met de dierenriem. Hij gaf aan dat het trekken van geboortehoroscopen een zaak was voor de Chaldeeën.
[514] Ripa 1644, 341.
[515] Ripa 1644, 336.

> noch, door haere kennisse, is mede gedeelt, en daerom leenen wy onse ooren gewilligh totte Musicale gelijkstemmigheyt.

Verder schreef Ripa over de muziek:[516]

> Daer zijn eenige uyte Heydenen geweest, die daer seyden, dat de Goden van de getallen en van de soete Harmonie van de Musijck, gemaeckt waren, even als de Menschen met lijf en met ziele. En daerom hoorden zy in alle offerhanden seer gaerne de Musijck en de soetigheyt van de stemme.

Dit benadrukt weer de gedachte van de tempel, waarin het offer aan de goden – of beter gezegd aan God – wordt opgedragen. Aan weerszijden, enigszins op de achtergrond, zijn twee zwanen, de metgezellen van de muziekgod Apollo die hun 'zwanenzang' zingen. Her en der liggen muziekinstrumenten verspreid: een blaasinstrument, een lier met daarnaast de viool, enkele fluiten en het trommeltje met schellen.[517]

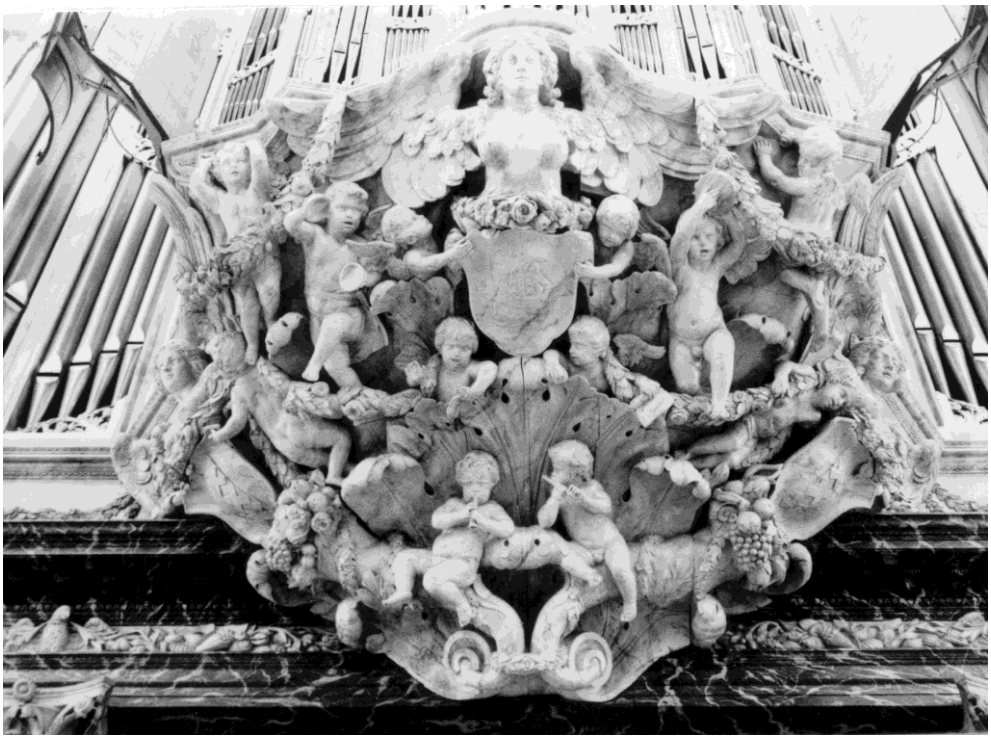


Fig.3.28. Soffiet onder het rugwerk van de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Jaap Kruidenier).

Een opvallend element in het ontwerp is het soffiet onder het rugpositief dat door Artus Quellinius vervaardigd zal zijn.[518] Deze exuberantie van door elkaar gestrengelde beeldelementen is volledig van hout, al gaat het vanwege de marmerbeschildering door voor een beeldhouwwerk. In deze virtuoze variant op het Alkmaarse soffiet omringt een wolk van musicerende gevleugelde kindertjes drie gevleugelde vrouwen die het rugpositief ondersteunen en die schilden met het stadswapen en het koggenschip, de emblemen van de stad, dragen. De figuren steunen op acanthusbladeren. Het geheel wordt gecompleteerd door festoenen, die zich op de basementlijst voortzetten. Van de vrouw onder de middentoren is alleen haar bovenlichaam te zien, de twee stevige vleugels en haar hoofd met het haar in vlechten. Op haar voorhoofd heeft ze een ketting met in het midden een medaillon. Op een grappige manier tuurt het jongetje onder haar rechtervleugel door.[519]

---

[516] Ripa 1644. 336.

[517] Bronswijk 1990, 34. De roep van de zwaan, die in doodsnood zingt, is het teken van Christus in doodsstrijd. Zwanen waren de vogels van de god Apollo en aan hen werden zienersgaven toegeschreven.

[518] Fischer 1969. Pieter Fischer vroeg speciaal aandacht voor het soffiet en probeerde de genealogie ervan te traceren, maar vond geen bevredigend antwoord op zijn vragen.

[519] Bijtelaar z.j. (Nieuwe Kerk), 15. De beelden van David en de twee musicerende vrouwen op het timpaan zouden pas na 1660 zin opgesteld en worden niet gerekend tot Van Campens ontwerp. De linkerfiguur met een boek in de hand symboliseert wellicht de zangkunst, de rechter met een portatief, de speelkunst. Op een schilderij van Emmanuel de Witte is het fronton bekroond met ballen, in plaats van beelden. Het schilderij werd gedateerd omstreeks 1662. Op de voorgrond staan een epitaaf en een preekstoel die niet in de Nieuwe Kerk behoren.

Wie onder het orgel staat en naar boven kijkt zal instemmen met Everard Meyster (1655) die over dit orgel dichtte:[520]

> Och ja, met een geschal Van duysent Voog'len klanck, soo weelderigh gestrengelt
> Als 't *Orgel* is met sijn', en groove galm gemengelt,
> In *Katherinaes Kerck*, nieuw t'Amsterdam geset,
> Van 's Stad-huys Architekt, soo heerelijck als net
> Op maet van kunst bedocht. […]

In Alkmaar staat op de onderste architraaf een spreuk: *AD SOLIUS DEI GLORIAM* (ter ere van de enige God'), bij de Amsterdamse orgelkas ontbreekt een dergelijke tekst. Er zijn nog meer verschillen. Al geeft ook hier alle beeldhouwwerk een bijdrage aan de pracht en praal van het geheel, toch zijn er minder verwijzingen naar de Tempel, zoals in het Oude Testament beschreven. Nadrukkelijker zijn er allerlei elementen die op directe wijze naar de muziek verwijzen. Niet alleen zijn er musicerende engelen, op het rugwerk zijn muziek en de harmonie gepersonifieerd. De verwijzingen van Ripa naar de heidenen die in hun offeranden graag de muziek wilden beluisteren omdat dat meer kracht bijzette, maken duidelijk dat ook in het Amsterdamse ontwerp de muziek een hoogstaand karakter krijgt toegewezen.
Een vergelijking van de voorstellingen op de luiken met Bijbelse taferelen maakt duidelijk waarom er zulke verschillen waren tussen beide orgelkassen.

3.3.9.5. De Alkmaarse luiken

Het Alkmaarse decoratieprogramma, zeker dat van de luiken, werd vooraf en in overleg met de burgemeesters opgesteld. Eerst werd een proef op een maquette van de orgelkas geschilderd. Perspectivische problemen konden nu op experimentele wijze worden opgelost.[521] Om de cilindervormige pijpentorens in de voorstelling te integreren, waren meerdere anamorfoses nodig, zoals van de bazuinblazer op de middentoren en de jongeman die de dwarsfluit bespeelt. Voor iedereen was nu duidelijk hoe het geheel op de toeschouwers zou overkomen, zolang men de proporties in ogenschouw bleef nemen. In nauw overleg werkte Caesar Boëthius van Everdingen met Jacob van Campen aan de beschildering op deze maquette. Hij was 547 werkdagen bezig en reisde minstens twee maal naar Amersfoort om met Van Campen het ontwerp nader uit te werken. Pas na de keuring van deze verkleinde weergave, gaven de burgemeesters toestemming tot de definitieve uitwerking op de luiken die met dezelfde 'kunst ende perfectie' diende te worden uitgevoerd.[522] In het contract met de schilder Van Everdingen, waarin weinig details staan vermeld, wordt als titel genoemd: *De triomf van Saul*. Het ging om een nadere uitwerking van 1 Samuël 18:6-7:

> 't Geschiedde nu, doe sy quaemen, ende David wederkeerde van het slaen der Philistijnen, dat de wyven uytgingen uyt alle steden van Israël, met gesanck, ende reyen, den Coninck Saul te gemoete: met trommelen, met vreucht, ende met musijck-instrumenten. Ende de wyven spelende antwoordden [malcanderen] ende seyden: Saul heeft sijne duysenden verslagen, maer David sijne tienduysenden.

Van Everdingen situeerde de ontmoeting tussen de vrouwen en Saul en David bij een stadspoort. Het gezelschap zal zo dadelijk de stad binnentrekken. De poort, in gotische stijl met twee verdiepingen, wordt op natuurlijke wijze bekroond door het fronton van de hoofdkas. Aan weerszijden van de middelste zuil zijn uitzichten op de blauwe wolkenlucht. De cilindervormige 'pijpentorens' van het orgel zijn in zuilen getransformeerd, wat meewerkt aan de plasticiteit en het driedimensionale van de voorstelling. Boven de loge zijn classicistisch ogende festoenen en stierenschedels. We zien hier dus twee stijlperiodes vertegenwoordigd, de gotiek en het classicisme. Deze aanwezigheid van de gotiek is opvallend, want juist Van Campen lijkt met zijn classicistische stijl resoluut afstand te hebben genomen van de gotiek. 'Van Campen dien die eer voor eeuwig toe sal hooren Van 't blinde Nederlands misbouwende gesicht, De vuyle Gotsche schel te hebben afgelicht.'[523] Het is mogelijk dat Van

[520] Meyster 1655, 54-55.
[521] De Vries 1996, 159 (n.43).
[522] De Vries 1987, 122. Aan de binnenzijde van de luiken kwam een notenhoutimitatie met gouden biezen en een franje. Op deze ondergrond schilderde Hendrick Gerbrandtsz uit Hoorn In 1646 enkele zwevende engeltjes met draperieën en muziekinstrumenten.
[523] De Jongh 1973, 85. Von der Dunk 2006. Thomas H. von der Dunk heeft in een artikel over de ontwerpen voor de toren van de Amsterdamse Nieuwe kerk de visie dat Van Campen afstand zou hebben genomen van de gotiek gerelativeerd. Hij heeft gewezen op het conformiteitsbeginsel. 'Van Campen zou daarin – en dat is het paradoxale – juist vanwege zijn theoretische reflectievermogen mogelijk nog wel verder kunnen zijn gegaan dan menig minder in de klassieken onderlegd architect.'

Everdingen en Van Campen met hun aanpak hebben willen verwijzen naar de gotische stijl van het kerkgebouw, dat immers nog grotendeels vijftiende-eeuws was.
Voor het poortgebouw op de luiken stond het vijftiende-eeuwse oksaal van de Sint Joriskerk te Amersfoort – de woonplaats van Van Campen – model: allerlei torentjes en boogprofielen zijn te herkennen.[524] Dat werpt een ander licht op de zaak: een tastbare herinnering aan het roomse verleden! De boogprofielen met de hogels boven de loge en de open traceringen met de opvallende stijl daarin, werden vrijwel exact overgenomen van de buitenste traveeën. Met hun centrale accolade in de tracering, leenden deze traveeën zich voor een deling middendoor, die voor het ontwerp gewenst was. Zelfs de zijbladen van de lelie op de accoladeboog kwamen in de schildering terug. In de rekeningen van de Alkmaarse kerkmeesters is een post: 'voor handteijkening aan de koster tot Amersfoort noch betaelt 2-10-.'.[525] Kennelijk maakte Van Everdingen in de Joriskerk tekeningen van het oksaal.
Een oksaal of doksaal in een kerk, die tegelijk parochie- en collegiale kerk was, was bedoeld om de ruimte waar de kanunniken plachten te zingen af te scheiden van de lekenkerk. Ook gaf een oksaal de mogelijkheid om een deel van de liturgische handelingen vanaf de bovenzijde vanaf het uitgebouwde lectorium in het midden van de balustrade te verrichten, zoals de lofprijzing en de schriftlezing. Aan de bovenzijde van de orgelluiken zijn twee loges met musicerende personen. Links blazen enkele mannen met naakte bovenlijven op trompetten, rechts zijn vrouwen en kinderen, waarvan één kind, bloot als een cupido, op een fluit blaast en twee vrouwen tokkelinstrumenten bespelen. Een van de vrouwen die met haar luit enigszins over de door tapijt bedekte balustrade naar voren hangt, draagt als een courtisane een donker oogmasker. Is dit een liturgische setting? Eerder zijn elementen verwerkt van 'musicerende gezelschappen' zoals de Utrechtse Caravaggisten die schilderden, de muziekpraktijk uit het theater.
Koning Saul, hoofdpersoon van dit tafereel, zit in zijn rode mantel op een wit paard. Hij heeft een eenvoudige getande kroon op zijn voorhoofd. Hier viert hij zijn triomf. David, de jongeman met snor, op zijn hoofd een lauwerkrans, gehuld in pantervel, in al zijn jeugdige geringheid de feitelijke overwinnaar, staat tamelijk onopvallend samen met een vrouw en een jongetje in Sauls nabijheid op de rechter zuil. Hij draagt het enorme zwaard van Goliath, diens hoofd op de punt gespietst. De vrouw naast David in het witte gewaad is eveneens gelauwerd en voert een palmtak met zich mee als teken van de overwinning. Naast haar staat een jongen die de helm van Goliath torst. Rechts van deze groep zijn soldaten, gekleed in Romeinse dracht, met trompetten zichtbaar, terwijl links een aantal mannen door de poort gaat met buitgemaakte helmen, kurassen en wapens; in de middenpartij passeert een groep gevangenen met hun handen op de rug gebonden. Een schaars geklede man, een vrouw, een paar kinderen en een negerjongen worden door twee soldaten bewaakt.
Andere gevangenen staan op het punt door de poortopening te gaan. Zij worden ter meerdere eer en glorie van de overwinnaar opgebracht.[526]
Twee musicerende vrouwen op de voorgrond zingen Saul toe. De vrouw in een bruin gewaad begeleidt op haar luit de zangers die tegenover haar in de schaduw van een tweede grote vrouw staan opgesteld en waarvan de meest linkse figuur een draailier bespeelt. De andere vrouw in een gele jurk met ontblote borsten bespeelt een strijkinstrument dat het midden houdt tussen een viool (vier snaren) en een viola (vorm van de kast). In haar lauwerkrans zijn witte rozen gestoken. Naast haar blaast een in het wit geklede jongeman op zijn dwarsfluit. Er zijn vier kinderen: de jongen geheel links heeft een witte veer als een kam over zijn haar gezet, ze beschikken over twee strijkinstrumenten, een trom en een fluit. De muziek, dat mag duidelijk zijn, speelt hier de hoofdrol.
Heiligenbeelden flankeren de poortingangen. Dat is opmerkelijk bij de gereformeerde afwijzing van het 'gesneden beeld'.[527] Stuk voor stuk zijn hier personen uit het Oude Testament afgebeeld die een belangrijke plaats innemen in de heilsgeschiedenis, zoals blijkt uit Openbaringen 3:12:

> Die overwint, ick sal hem maken tot ee*n* pilaer inden tempel mijns Godts, ende hy en sal niet meer daer uytgaen: ende ick sal op hem schrijven den naem mijnes Godts, ende den naem der stadt mijns Godts, [*namelick*] des nieuwen Ierusalems, die uyt den hemel van mijnen Godt afdaelt, ende [*oock*] mijnen nieuwen naem.

[524] Haakma Wagenaar 1985. Voor informatie over het oksaal te Amersfoort: Dekhuyzen 1969, 61-65.
[525] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 1847, nr. 14.
[526] Openbaringen 6:2: 'Ende ick sagh, ende siet, een wit peerdt: ende die daer op sat hadde eenen boge: ende hem is een croone gegeven, ende hy ginck uyt overwinnende, ende op dat hy overwonne.'
[527] Zie hierover vraag en antwoord 98 uit Zondag 35 van de Heidelbergse Catechismus.

Fig.3.29. De luiken van het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar in gesloten toestand (Jaap den Hertog).

Fig.3.30 en 3.31. Enkele details van de muziekloges en de jongen die op dwarsfluit speelt op de luiken van het grote orgel in de Laurenskerk te Alkmaar (Jaap den Hertog).

Aan weerszijden van de ronde pijpentorens staan op ranke zuilen stamvaders van het volk Israël.[528] Abraham staat afgebeeld met een vuurpot in zijn linker- en het offerzwaard in de rechterhand. Deze pot was bestemd voor het brandoffer dat hij met zijn zoon Isaäc moest brengen. Isaäc heeft een lam in zijn armen. Vervolgens komt Jacob die in gevecht is met de engel. De langdurige worsteling werd door zijn nieuwe naam bezegeld: Israël, omdat hij met God en de mensen had gestreden. Jozef staat met een veldheerstaf in zijn rechter- en een korenschoof in zijn linkerarm. Als onderkoning van Egypte zorgde hij voor de redding van het volk Israël.
Op de middentoren die de ingang van de stadspoort in tweeën deelt, staan de drie voormannen die het volk Israël uit Egypte naar het land Israël hebben geleid. Twee engelen houden boven hun hoofden een gordijn vast dat ze als een bekroning uitspreiden. In het midden staat Mozes met beide wetstafelen. Jozua die het volk in het beloofde land binnenleidde, heeft vijf kronen in zijn hand, een verwijzing naar de koningen die hij in een veldslag overwon. Gideon draagt de bazuin, kruik en fakkel. Hij versloeg met een kleine troepenmacht een groot leger met een krijgslist, na een signaal braken zijn mannen hun kruiken, bliezen op hun hoorn en brandden hun fakkels; hierdoor geïntimideerd sloeg de vijand op de vlucht. Zes van deze oudtestamentische leiders staan expliciet in Hebreeën 11 vermeld, ook genoemd de galerij der geloofshelden. ‘Het gheloove nu is een vaste grondt der dingen die men hoopt, [*ende*] een bewijs der saken die men niet en siet.’
Hoewel de intocht van Koning Saul in de heilige stad, samen met de ontvangst door de zingende en reien dansende maagden, het centrale gegeven is van deze voorstelling, zijn op ingenieuze wijze andere Bijbelse elementen ingeschoven. Daardoor wordt het geheel een krachtig en groots gebracht beeldverhaal. Voordat we dat alles nader interpreteren, beschrijven we de luiken van het Nieuwe Kerksorgel te Amsterdam.

3.3.9.6. De Amsterdamse luiken

Terwijl in Alkmaar sprake is van één grote afbeelding bevatten de Amsterdamse luiken vijf afzonderlijke taferelen: de hoofdpunten op de weg die David ging om gezalfd te worden tot Koning van Israël. Ook hier sluit de beschildering aan bij de architectuur van de orgelkast. Zo zijn bij gesloten deuren van
de hoofdkas de rondingen van de pijpentorens omgewerkt tot marmeren zuilen en bundelpeilers, waarbij op ingenieuze wijze plastisch gestructureerde kapitelen aan de bovenrand van het schilderstuk en de gebeeldhouwde architraaf van de kas zijn aangebracht. De beschilderingen zijn van de hand van Jan Gerritsz Bronchorst uit Utrecht, die daar anderhalf jaar mee doende was.[529] Als ondergrond zorgde de stad in het voorjaar van 1654 voor ‘linden om te plemuren tot de schilderyen van ’t orgel’.[530] De keuze voor deze schilder lag voor de hand, want al eerder had hij grootschalige projecten aangepakt, zoals het ontwerpen van enkele glas-in-loodramen in de Nieuwe Kerk. Ook had hij meerdere doeken met musicerende gezelschappen vervaardigd.

[528] Van Zanten 1999, 131-132.
[529] Döring 1993, 82-88, 200-201 en 281. Van Zanten 1999, 143-168.
[530] Döring 1993, 281. Er werd een honderd ellen linnen gebruikt. Het bedrag van *ƒ* 174-12-0 werd uit de stadskas betaald.

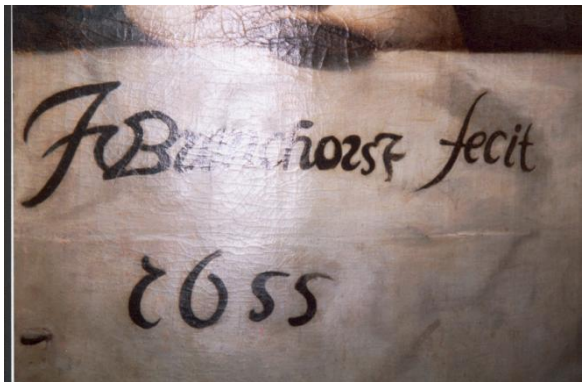


Fig.3.32. Signatuur op de luiken van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Jaap den Hertog).

In gesloten toestand van de luiken toont het middendeel een imaginair gebouw met meerdere vensters van waaruit mensen naar buiten kijken, en enkele nissen waardoor musicerende mensen naar een plateau komen. In deze zone leefde Bronchorst zijn voorliefde voor de trompe l'oeuil uit. Zij is grotendeels in imitatiemarmer geschilderd en sluit aan bij de kasdelen. Vermoedelijk beeldde de schilder zichzelf af als de man met zijn hand op de rand van het venster. Ook andere personen stonden model, waaronder de balgentreder, zoals blijkt uit een puntdicht van Jan Vos:[531]

> Hein staat op d'orgeldeur: is 't om zijn ooren t'aazen?
> 't Is om dat hy zoo stijf als d'orgel weet te blaazen.

In zijn *Inwydinghe van het stadthuis* (1655) uitte Vondel zijn enthousiasme over Bronchorsts werk:[532]

> Vier orgeldeuren noôn alle oogen, door de gunst
> Van Bronckhorsts tekengeest en schoone schilderkunst,
> Hem van natuure alleen miltdaedigh ingegeven.
> Men ziet hier geene verf, maer louter ziel, en leven.

We volgen de prins der dichters, die danig was te spreken over het realistische gehalte van de voorstellingen, in zijn poëtische beschrijving van de voorstellingen en gebruiken deze als opstap voor een duiding van het geheel.
In geopende toestand zien we op het linkerluik bovenaan de *Triomf van koning Saul* na de overwinning van David op Goliath. Hier dus hetzelfde thema als in Alkmaar, maar nu als openingstafereel. Het is dan ook interessant om van Vondel een eigentijds commentaar te vernemen:

> Daer Saul zit te paerde, en David voert het hooft
> Van Goliath, den reus, gelijck hy wort gelooft
> Om zulck een trotse daet, en ingehaelt van rejen,
> Die, zingende, in triomf, den helt ter poorte inlejen,
> En wetten Sauls haet, en kroonzucht door dien zang,
> Bezuurt van Jesses zoon, zoo veele jaeren lang.

Voor Vondel is helder dat deze voorstelling de aanleiding vormt voor de latere tweespalt tussen Saul en David en een reden tot 'kroonzucht'.[533] Vanaf nu loerde Saul op David 'ende bespiedde alle gelegentheyt om hem te dooden', zoals in de kanttekeningen van de Statenvertaling staat. Saul, de koning met de bijbehorende tekenen van zijn waardigheid, zit in zijn rode mantel op een wit paard, de veldheersstaf in zijn hand, de kroon op het hoofd. Een knecht met de *fasces*, de roedenbundel, gaat hem vóór. Links van Saul loopt David, de latere koning, met het zwaard van Goliath en diens hoofd daarop gespietst. Aan de rechterkant zien we een jonge knaap. Achter de koning komen soldaten die een gevangene met een ontbloot bovenlijf met zich meevoeren. Boven op het poortgebouw wachten een stuk of acht personen de koning op. Hier wordt bepaald geen menigte gesuggereerd: slechts enkele vrouwen en kinderen staan de helden in de opening van de stadspoort op te wachten. Volgens Vondel

[531] Vos 1726, 546. Von Zesen 1664, 238-240. Von Zesen schreef dat verschillende gezichten op de orgelluiken portretten zijn van bestaande personen.
[532] Albrecht 1982, 80.
[533] Rens 1979, 12. In zijn *Lucifer* schrijft Vondel over staatzucht, een bijzondere vorm van hoogmoed, waarbij een mens een hoger status nastreeft dan God voor hem heeft weggelegd. Van Dijk 1979, 146. In zijn leerredenen over 1 Samuël 18: 1-9 heeft Calvijn over Saul gesteld (vertaald uit het Latijn): 'Maar wanneer hij de gunst en het gezag van David bemerkt die hij door het verslaan van Goliath verkregen had, wordt hij door nijd wrevelig, en op de toom bijtend kropt hij de nijd op, al gissend vermoedend dat hij het is die God tot opvolger in de regering bestemd heeft. Vandaar dus de haat van Saul, die hij hoewel hij ze ontveinst, toch bij zichzelf gevoed en gekoesterd heeft.'

dansen deze vrouwen de reien. Ze gebruikten als muziekinstrumenten de luit en een schellentrommel. O. Dapper vertelde in zijn stadsbeschrijving over de ‘maegde en jonge vrouwen: ‘die met vrolijk gejuigh op pijpen, schalmeyen, en allerlei zoet klinkende snarengespel, geluit maken’.[534] Hij zag kennelijk meer dan wij.

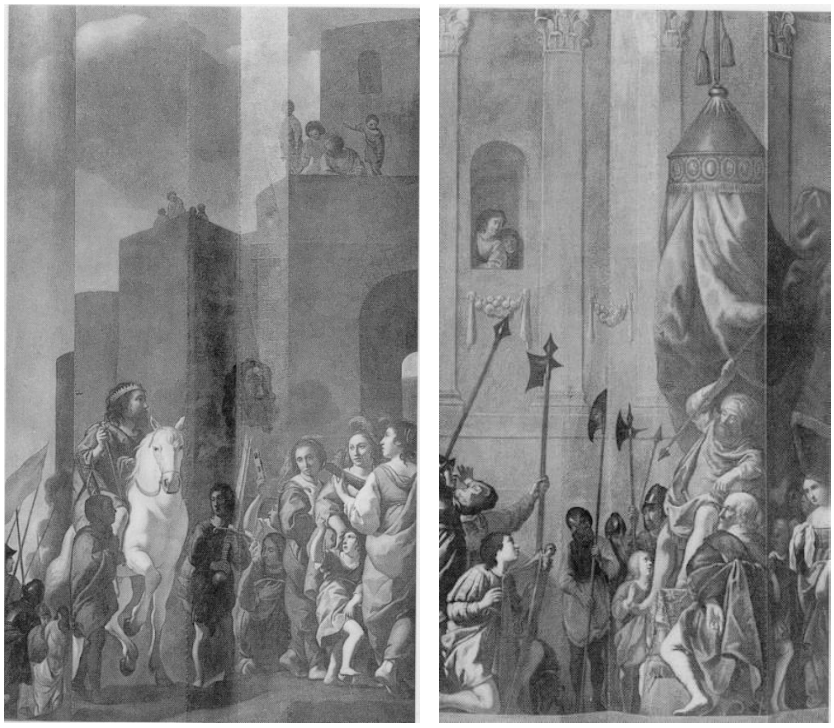


Fig.3.33 en 3.34. Binnenzijden van het linker en rechter bovenluik van het hoofdwerk van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Van Zanten).

De onverenigbaarheid van karakters en van jaloezie komen in het tafereel op de binnenzijde van het rechterluik aan het hoofdwerk tot uitbarsting. De begroeting voor de stadspoort vond blijkens de Bijbel de volgende dag plaats. Saul, die tijdens een vorm van melancholie zijn speer naar David gooit. ‘De sin is dat Saul van den Booze geest gequelt wordende, als in verruckinge van sinne viel ende vreemde ghebeerde betoonde.’[535]

> Men ziet, daer Davids harp en snaer den Godtvergeten
> En dollen Saul streelt, hoe eerloos en vermeten
> De Haet dien jongeling den schicht toedryven wil,
> Terwijl hy dien ontduickt, en balling wordt al stil.

Op dit doek zijn verwijzingen naar de paleisarchitectuur te vinden, zoals Korinthische pilasters en festoenen. Vanuit een ovaal venster kijken twee personen van boven neer op het tafereel. David ligt half geknield voor de koning met zijn handen nog in de speelhouding. Saul, zittend onder een monumentaal baldakijn, zal dadelijk zijn lans werpen naar de geknielde David. Verschrikt kijkt deze op naar de koning die omringd wordt door een gezelschap waaronder een oudere man – Samuël? –, enkele hellebaardiers, een vrouw en een kind. Vondel geeft een vernietigend oordeel: godvergeten, eerloos en vermeten. Vanaf nu is David balling, op de vlucht voor wraak.
Hierna beschreef Vondel de scène op het linker pedaalluik. Twee soldaten met naast hen een hond staan met elkaar te praten:

> Tot dat een flux soldaet hem bootschapt, hier beneden,
> Hoe Saul op den bergh, van wanhoop overstreden,
> Na zulck een nederlaegh, met zijn verwaete [verdoemde, rampzalige] ziel,
> Op drie verslage zoons, in zijnen degen viel.

[534] Dapper 1663, 383.
[535] Kanttekeningen Statenvertaling.

Fig.3.35 en 3.36. Binnenzijden van het linker en rechter pedaalluik van het grote orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (Van Zanten).

Dit is het moment waarop David de dood van koning Saul vernam (2 Samuël 1:1-5). Een Amalekiet, weggevlucht uit Israëls leger, kwam met gescheurde kleren en aarde op zijn hoofd als teken van rouw bij David om hem zowel de nederlaag van het leger mee te delen, als de zelfmoord van Saul. Op de achtergrond staan soldaten met hellebaarden en spiesen. Deze Amalekiet heeft de kroon in zijn hand die hij, geknield, aan David – gehuld in koningsmantel – aanbiedt. Dit is conform het Bijbelverhaal waarin wordt verteld dat deze soldaat de kroon en een geborduurde armband van Saul meebracht. Vondel benadrukt de nederlaag en de zelfmoord van Saul en het sneuvelen van diens drie zonen. Hij vertelde dat Saul zich in zijn degen liet vallen, terwijl in de Bijbel sprake is van een spies. Dat geeft een parallel met het vorige verhaal, want Saul wilde David aan zijn spies rijgen en nu is hij omgekomen door zijn eigen spies. Vondel schenkt overigens geen aandacht aan het vervolg van het Bijbelverhaal waar David vol verdriet is over de dood van de 'gezalfde des Heeren'.
Omdat David niet weet wat hem nu te doen staat, vraagt hij God eerst om raad. Dat moment is te zien op het rechterluik van de pedaaltorens. Vol spanning staat de jonge held achter de geknielde hogepriester met zijn rechterhand geheven boven het hoofd als om het felle licht af te schermen. De priester vangt met zijn efod – het met edelstenen bezette borstschild – een gebundelde luchtstraal op.[536] Deze invallende godsspreuk wordt op een lei genoteerd: de Hebreeuwse tekenen: *chet, bet, resj, waw* – de eerste letters van het woord 'Hebron'. God stuurde David dus naar Hebron. De priester is van plan het ontbrekende toe te voegen en te noteren wat God spreekt.
Hoewel Vondel het hier over de priester Abjathar heeft, wordt in de Bijbeltekst gesuggereerd dat David zelf de vraag aan God stelt (2 Samuël 2:1): 'Ende 't geschiedde daerna, dat David den Heere vraeghde, seggende: sal ik optrecken in eene der steden Juda? Ende de Heere seyde tot hem: Treckt op; ende David seyde: waer henen sa lick optrecke? End hy seyde: na Hebron'. Ook de kanttekeningen in de Statenvertaling geven aan dat hier een orakel werd gevraagd. Er wordt namelijk verwezen naar Richteren 1:1 en 1 Samuël 23:6-9 en 30:7-8.[537] Vondel beschreef het tafereel op het rechterluik als volgt:

> Op dat men het gevolgh aen deze keten schakel',
> Vraeght David Godt om raet, daer Abjathar 't orakel
> Zal spellen, uit den glans van 't heilig borstgesteent,
> Dat hem naer Hebron wijst, die Sauls doot beweent.

[536] Döring 1993, 84.
[537] In Richteren 1:1 werd expliciet naar Numeri 27:21 verwezen waar van Jozua staat dat de priester raad voor hem zal vragen.

En dan is er nog een raadselachtig element: naast Abjathar en David zijn twee naakte vrouwen te zien. De drie soldaten in de deuropening zijn met iets bezig, maar wat? Een soldaat bukt zich, terwijl de ander toekijkt. De derde soldaat kijkt in de verte.
Bij gesloten deuren is het hoogtepunt van het verhaal te zien: in Hebron krijgt David zijn zalving tot koning ten troost van het volk. Daarmee wordt de vroegere, verborgen zalving door Samuël (1 Samuël 16) vervuld. David die zojuist zijn klaaglied op Saul en Jonathan heeft gezongen, is het koningschap waardig:[538]

> Wanneer de dubble deur van 't orgel hangt geslooten,
> Wort David, daer hy knielt, gezalft en overgooten
> Ten koning, over 't huis van Juda, toen die stam
> Te Hebron, met gejuich, op deze staetsi quam,
> Waerop d'eenstemmigheit van uitgeleze keelen,
> De joffers en de jeught, met zingen, dans, en speelen,
> En cyter, en tamboer, en rinckeltuigh, en luit,
> Verheffen haeren galm, die aen den hemel stuit.

De geschilderde zuilengalerij, waarin het timpaan is geïntegreerd, is afgebeeld in een sterk perspectivische verkorting. Vondel noemde het een 'staetsi', een plaats waar men tijdens een processie of andere kerkelijke optocht stilstond. Ook andere elementen doen rooms aan, zoals de olielampen, die sterk aan godslampen doen denken, het wierookvat en de priesters.[539] De Joods uitgedoste mannen verduidelijken echter het Bijbelse karakter. Hier zien we het moment van Davids zalving tot koning van Juda. In 2 Samuël 2:4 staat dat de mannen van Juda de zalving verrichtten. De jonge koning, in het middelpunt van de voorstelling, zit geknield en houdt zijn handen voor de borst gekruist. Hij is gekleed in zijn koninklijk gewaad. Voor hem zit een jongen met de kroon op het hoofd. Samuël giet de olie op zijn hoofd. Achter David staat iemand die uit een boek voorleest, met een hoed met twee Hebreeuwse letters, een *gof* en *hé*, het eerste en laatste teken van de opdracht 'Heilig aan de Heere'.
De soldaat aan de rechterzijde draagt een vaandel. Het lijkt of hier twee Bijbelverhalen in elkaar zijn geschoven. Er is namelijk ook nog een persoon die achter een tafel zit met een koeienkop voor zich. Is dit Samuël of Isaï, de vader van David?[540] Samuël had immers van God de opdracht gekregen een jonge koe als offerdier mee naar Bethlehem te nemen, ter maskering van de eerste, geheime zalving. Onder de menigte, soldaten, vrouwen met kinderen en priesters zullen zich ook zijn broers hebben bevonden, zoals uit de Bijbel valt op te maken. Het geheel maakt bepaald geen plechtige indruk. Hoewel de aandacht van de meeste personen gericht is op de zalving, kijken er heel wat een andere kant op. Nogal wat kinderen zijn druk met hun spel, zoals het jongetje dat tegen de pilaar opklimt. Ook zijn er moeders die hun kinderen met zich meedragen. En uiteraard zijn er de soldaten! Opvallend is de soldaat in het uniform van het Statenleger met een oranje vaandel. Het geheel maakt een levendige en spontane indruk. Dat zal de bedoeling zijn geweest. Dit is immers het volk dat zijn koning omringt.

Fig.3.37. Linkergedeelte van de luiken van het orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam in gesloten toestand *De Zalving van David* (Jaap den Hertog).

[538] Karel Deurloo, 'Vier onbegrijpelijke lettertekens op een orgelluik zeggen heel wat' in *Trouw*, Vrijdag 24 oktober 1986.
[539] Van Zanten 1999, 161. Van Zanten noemde het een classicistisch paleisinterieur.
[540] 1 Samuël 16:1-13.

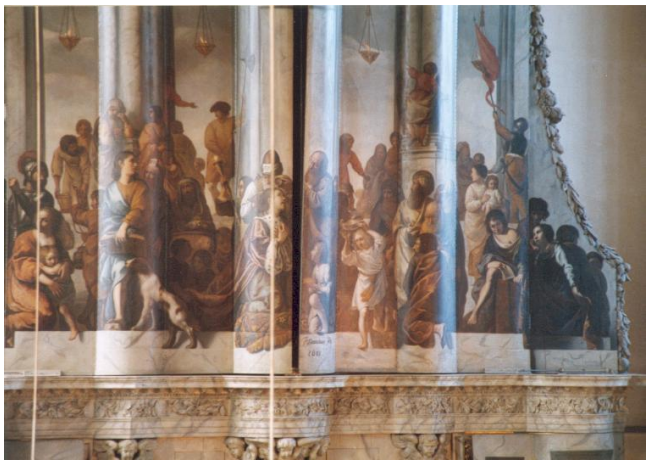


Fig.3.38. Rechtergedeelte van de luiken van het orgel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam in gesloten toestand *De Zalving van David* (Jaap den Hertog).

Vondel rekende ook het onderste deel, een fantasiegebouw met nissen, toegangen en vensters, tot het totaalplan. Elkaar verdringende musicerende personen vieren hier de zalving van David. In de woorden van Dapper: 'daer rontom de joffers en jeugt, met zingen, danzen en spelen, een vrolijk geluidt en haar stemmen verheffen'.[541] Hier zien we niet de elitaire muziekpraktijk maar eerder die van de straat. Op het rugwerk ziet men twee rechthoekige doorgangen waardoor een viertal jongens naar buiten komt. Een van hen knielt op de rand met een muziekboek in zijn handen, een andere knaap komt net aanlopen, zijn rechterbeen geheven voor de volgende stap, daarachter een jongen met een muts op het hoofd en in de opening nog een vierde jongen. Het tafereeltje straalt iets olijks uit. Vanuit de wat hoger gelegen openingen kijken een jonge vrouw met een luit en een man, vermoedelijk de schilder, naar het gewemel van de musicerende personen onder zich. Tegelijk schouwen zij naar het volk dat door het kerkgebouw wandelt. Eén van de zingende kinderen wijst naar de afbeelding van de zalving op het hoofdwerk.

3.3.9.7. Het duiden

Alvorens over te gaan naar het geven van een duiding, zullen we eerst pas op de plaats maken en iets meer zeggen over het karakter van het geheel. Uitgangspunt moet zijn dat de zeventiende-eeuwers lering wilden trekken uit historische gebeurtenissen die vergelijkbaarheid vertoonden met hun eigen tijd. De beschilderingen van de Alkmaarse en de Amsterdamse luiken hebben meerdere pennen in beroering gebracht. Een start werd gemaakt door W. Haakma Wagenaar in zijn kandidaatsscriptie over de Alkmaarse orgelkas.[542] Hij gaf de voorstellingen een politieke duiding. In de figuren van Saul en David herkende hij de types van respectievelijk de Spaanse koning Filips II en de stadhouder. Haakma Wagenaar stelde vast 'voor een stadsbestuur [het Alkmaarse] in de jonge Republiek was het naderende conflict tussen Saul en David wel een geschikt Bijbels thema om de eigen positie ten opzichte van de ongeloofwaardige Spaanse machthebbers en de stadhouders te legitimeren'.[543] Hij haalde als argument het achtste couplet van het Wilhelmus aan. Op grond hiervan vallen beide types te herkennen: Saul als koning Filips II, David als tegenstadhouder Willem van Oranje, de revolutionair. Het genoemde couplet begint immers met 'Als David moeste vluchten voor Saul den tyran'. Het is de vraag of deze interpretatie gerechtvaardigd is. Waarom noemde men de voorstelling dan 'de triomf van Saul'? Zou dat cynisch bedoeld zijn? Een triomf die uiteindelijk een nederlaag werd?
In Haakma Wagenaars kielzog gingen Sandra de Vries en Mieke van Zanten verder op de weg van de politieke duiding. Laatstgenoemde schonk ook specifieke aandacht aan de luiken van het Nieuwe Kerksorgel.[544] In Alkmaar zag Van Zanten vooral signalen van 'de dankbaarheid bij de burgemeesters voor de grote daden van de stadhouder, leider van het Neerlands Israël, bij de strijd tegen Spanje'. De

[541] Dapper 1663, 383.
[542] Haakma Wagenaar 1985.
[543] Haakma Wagenaar 1985, 20.
[544] De Vries 1987 en 1996 en Van Zanten 1999 en 2005

Amsterdamse luiken zouden een uitbeelding zijn ‘van de verticale band, die van de aarde met de hemel, van het Amsterdamse stadsbestuur met zijn God’.[545]
Haakma Wagenaar heeft er wel op gewezen dat er verbindingen zijn te leggen met het theater. De toneelschrijver Jan Vos bracht in het woord vooraf van zijn *Medea* al naar voren dat ‘een Spel [toneelstuk] […] een spreekende schildery verstrekt’.[546] Toneelstukken werden dus gezien als voorstellingen vergelijkbaar met schilderijen. Dit idee is ook bij Vondel terug te vinden in zijn woord vooraf van zijn *Gebroeders*. Vos wilde met zijn uitspraak het belang benadrukken van de eenheid van plaats en tijd in elk onderdeel van het toneelstuk. Iedere schilder zou volgens hem ‘niet meer op een panneel uitbeelden dan ‘er op een plaats en op een zelfde tijdt gebeurt is’. Vandaar ook dat een goed toneelstuk uit vijf onderdelen bestaat ‘om d’ooren en oogen van het volk, door het hooren en zien vermoeit, te verpoozen en tijdt te geeven om het geen ’er vertoont is, zoo diep in de gedachten te drukken dat het ’er door het volgende Bedrijf niet weeder uitgerukt kan worden: want de Neederlandtsche Speelen zijn dikwils vol verwarringen, daarze, dit staat vast, als ze niet teegens de Natuur strijden, en zich ondertusschen gevoeglijk ontwarren, te beeter om zijn’. Vos gaf ook het belang aan van toneelspelen:

> De Speelen zijn eerst gevonden om de doffe geesten door eerelijke tijdverdrijven te vermaaken; daar na om de menschen door behaagelijke dingen te zeedevormen, en het spoor van de deugdt te wijzen: zoo moet men, om deeze schatten gemakkelijk door d’ooren in ’t hart te storten, de Speelen na d’oogen van het volk, daar menze aan vertoont, voegen.

Vos verwoordde hiermee de taak van de dichter – het geven van lessen, ‘Zeedevormen’ –: een zelfde taak zag ook de schilder voor zich. Dat is dus eveneens de achtergrond van de voorstellingen op de Alkmaarse en Amsterdam luiken. Niet voor niets waren er bij het Nieuwe Kerksorgel vijf verschillende taferelen, een beeldverhaal in episodes, een tragedie met enerzijds de ten ondergaande koning Saul en aan de andere kant de koning David die zich door God geroepen weet.
Er is geopperd dat Vondel een van de bedenkers van de iconografie is geweest. De details van zijn beschrijving lijken daarop te duiden. Al in 1640 was zijn drama *Gebroeders* op de Amsterdamse planken gebracht en had het Amsterdamse publiek een visie op deze hogepriester kunnen vormen. De Hebreeuwse schrifttekens en de precieze manier waarop de kleding is geschilderd duiden er op dat een theologisch geschoolde persoon is ingeschakeld bij het bedenken van het iconografische programma. Hoe het ook zij, in elk geval is aannemelijk dat Van Campen in samenspraak met de burgemeesters een lijn uitzette. De gelaagdheid van het verhaal, de aparte taferelen, zijn ieder voor zich ‘leesbaar’ en tegelijkertijd zijn er onderlinge verbindingen.
De duidingen van beide orgelkassen moesten, dunkt ons, zo helder zijn dat ook het geschoolde deel van het kerkvolk ze kon vatten. Het gevaar bij iedere betekenisgeving is dat deze tot een intellectualistisch spel verwordt waarvoor een niveau van connaisseurschap is vereist dat voor menigeen niet haalbaar is. Uitgangspunt dient te zijn dat de iconografische elementen ontleend zijn aan de Bijbel, aan de klassieke oudheid en de eigentijdse historie. Ook de verwijzing naar de tempel volgens de ideeën van Villalpando was bekend, omdat Leon met zijn maquette door het land reisde en belangstelling trok.

3.3.9.8. De speciale rol van David

In de betekenisgeving spelen de voorstellingen met David op de luiken een hoofdrol. Het was niet ongebruikelijk om deze Koning op te voeren in het kader van een orgel.[547] We zagen al dat hij op de luiken van het Oude Kerksorgel David en Goliath en de dans voor de ark voorkwamen. Ook op de luiken van het orgel in de Nieuwe Zijdskapel, geschilderd door David Colijns, kwamen twee Bijbelse verhalen die belangrijke functies van de muziek demonstreren voor: *De triomf van Saul* en *David die voor de koning speelt*. We geven een beschrijving van die voorstellingen en kijken welke duidingen men in de zeventiende eeuw eraan zou kunnen hebben geven.

---

[545] Van Zanten 1999, 163 en 168.
[546] Zie http://www.dbnl.org/tekst/vos_002wjcb01_01/vos_002wjcb01_01_0011.htm. Geraadpleegd op 15 mei 2008.
[547] Van Zanten 2005, 169-173.

Op het linkerluik van het orgel van de Nieuwe Zijdskapel, de verwelkoming van Saul voor de stadspoorten, is het moment te zien dat er werd gezongen: ‘Saul heeft sijne duysenden verslagen, maer David sijne tien-duysenden’. In tegenstelling tot de luiken in Alkmaar en in de Nieuwe Kerk te Amsterdam valt hier meer de nadruk op David met het zwaard en het hoofd van Goliath. Hij wordt omringd door twee dames: een die op de eenhandsfluit en de trom speelt en een ander die viool speelt.[548] Ook is er een jongeman die zingt met zijn liedboek op de rechterknie. Saul, gekleed als Oosters vorst, is gezeten op een zwart paard met de bevelhebberstaf in de rechterhand. Hij staat wat achteraf. Op de achtergrond – voor de stadsmuur (of wat daar voor door gaat) is een woud van spiesen. Het leger trekt dus mee op met Saul en David. Naast Saul staat een soldaat met een zwaard in zijn hand. De vijf hoofdpersonen op deze afbeelding zijn fraai gekleed in kleurige gewaden. De aandacht valt vooral op de muziek die werd uitgevoerd om de overwinning en dus om David te eren.
Op het rechterluik komt Saul juist overeind om zijn speer te werpen naar David die helemaal opgaat in zijn spel. Zijn beide handen grijpen een vierstemmig akkoord. Achter het half geopende gordijn zit een soldaat met de spies in ruste op zijn schouder, hij zit in trance te luisteren – een grote tegenstelling met Saul. Een knecht staat naast hem met de hand in schrik geheven. In dit tafereel is dus een grote tegenstelling, het geconcentreerd musiceren en de agressiviteit van de koning. Calvijn heeft over dit Bijbelgedeelte gezegd: ‘Laten wij dus leren uit het voorbeeld van Saul, die, omdat hij David wel eer scheen te bewijzen en veinsde, dat hij hem met gunst omringde en liefhad, en voor de mensen schijn ophield, maar van binnen toch haat koesterde, door God die de harten onderzoekt veroordeeld is’.[549]

Fig.3.39. Linkerluik van het orgel in de Nieuwe Zijdskapel te Amsterdam (Museum Catharijneconvent te Utrecht).

[548] Over de eenhandsfluit en trom ofwel ‘pipe en tabor’ zie Bosmans 1991.
[549] Van Dijk 1979, 156. De vertaling uit het Latijn is van D. van Dijk.

Er is een gedicht van Hendrick Speuy in diens *Tabulatuurboeck* (1610) dat zich tot de 'schimpers' richt, degenen die gekant waren tegen de muziek (die door Gods Geest was ingegeven).[550] Een van hen is Saul:

> Klaer bewijs deser Const, gaet de Schrift openbaren,
> Soo dat David Gods Knecht, D'selve heeft ghehanteert,
> Passeren deed' hy den Gheest, die Saul quam beswaren,
> En heeft tot aller tijt Gods Naem daer med' gheeert:
> V wilt u daerom (Beminders) tot dese Const begheven,
> Ydele Const versmaet Godtlijcke. Const doet leven.

Zo bezien kan men het rechterluik van het orgel in de Nieuwe Zijdskapel opvatten als een waarschuwing tegen diegenen zijn gericht tegen Gods Geest en met wie het verkeerd afloopt. De kunst echter wekt tot leven. Calvijn stelde dan ook: 'Laten wij daarom erkennen dat het door een bijzondere weldaad van God jegens ons geschiedt, als wij genieten van rede en verstand, en onze geest behouden, en laten wij aan zijn leiding en bewaring de weldaad dank weten, en Hem de verschuldigde dank toebrengen.'[551]

Fig.3.40. Rechterluik van het orgel in de Nieuwe Zijdskapel te Amsterdam (Museum Catharijneconvent te Utrecht).

De taferelen van Colijns lijken zo uit het theater te zijn weggelopen. Het linker paneel toont de gestolde beweging van twee vrouwen die een instrument bespelen en de zingende jongeman.[552] De stadsmuur op de achtergrond lijkt op een geschilderd decor. Op het rechterluik zijn de personen afgebeeld voor een gordijn, dat half open staat zodat men een soldaat op de achtergrond ziet zitten. Wellicht heeft Colijns zich georiënteerd op het treurspel *Goliath*, vermoedelijk geschreven door Joannes Pietersz Vechter, Victorijn of Victorinus genaamd, vriend en mecenas van Joost van den

[550] Speuy 1610, 1962[2], IX.
[551] Van Dijk 1979, 159.
[552] Veldhorst 2004. Op het toneel werden allerlei soorten muziekinstrumenten bespeeld.

Vondel.[553] Deze tragedie kwam uit naar aanleiding van de verovering van 's-Hertogenbosch in 1629 door prins Frederik Hendrik en werd meermalen opgevoerd in de *Nederduytsche Academie* te Amsterdam. Het stuk eindigt met: 'Het schijnt der Maegden Rey, Die u uyt alle Steen van Iuda voorgenomen, Hier hebben met haer spel en sang te verwelkomen'. P. Minderaa, die dit stuk opnieuw uitgaf, verbaasde zich erover dat het was gekoppeld aan de verovering van 's-Hertogenbosch, want in het hele stuk is geen enkele verwijzing naar die overwinning of naar prins Frederik Hendrik te vinden. Wel gaat het over strijd, in het bijzonder de geestelijke. In een van de reien is dat als volgt geformuleerd:[554]

> Wilt ons in 't leven toch bewaren
> Dat wy, ô Heer, Ghód der heyrscharen
> Aenroepen mogen uwen naem,
> Ah! Wilt ons brenghen we'er te saem,
> En laet ons lichten Uw' aenschijn,
> So sullen wy behouden syn.

Minderaa wees erop dat de zeventiende-eeuwse protestanten de analogie zagen tussen de strijd van Israël tegen de heidenen en de strijd der Nederlanden tegen Spanje en Rome.[555] Zowel David als Frederik Hendrik werd gezien als pion in Gods heilsplan. De muziek leverde bij dit alles haar eigen bijdrage en die wordt geïllustreerd op beide luiken: de lofprijzing en de affectieve werking.
Terug naar het Alkmaarse front met zijn merkwaardige titel: *De triomf van Saul*. Was de zegepraal dan niet aan David? De maagden zongen toch: 'Saul heeft zijn duizenden verslagen, maar David zijn tienduizenden'? Al was de overwinning aan de jonge held te danken, het was Saul die als koning zijn intocht maakte. 1 Samuël 17:47 zegt: 'Ende dese gantsche vergaderinge sal weten, dat de HEERE niet door het sweert, nochte door de spiesse en verlost: want de krijch is des HEEREN, die sal ulieden in onse hant geven.' De vrouwen vieren de triomf van de formele koning Saul. Ook bij de Amsterdamse luiken is hij een van de centrale personen. Bronchorst liet zien hoezeer het gevecht om de macht centraal stond, waarbij David de echte winnaar was, ten koste van veel hartzeer. Het is een menselijk verhaal, waarbij jaloezie en rechtvaardigheid met elkaar in strijd zijn. Niet voor niets moest David naar Hebron, waar men Sauls dood beweende. Het ging om het luisteren naar de stem Gods. Bij de voorstelling van de intocht te Jeruzalem en van de voor Saul musicerende David, de psalmdichter, die de lof des Heren verkondigde, speelde de muziek een belangrijke rol. Hij zou dan ook het voorbeeld zijn voor alle gelovigen na hem. Dat leverde ook het argument om het orgel te gebruiken, want David had duidelijk gemaakt hoe belangrijk de muziek in religieus opzicht was.
Voor de gereformeerden hadden de ceremoniële zaken uit het Oude Testament met de komst van Christus afgedaan. Het *Sola Scriptura* – het Woord van God in gesproken en geschreven vorm – was voor de gelovige voldoende. Vondel gaf een opening tot de interpretatie. In het voorwoord van zijn *Pascha* (1612) vroeg hij zich af of 'de Wet met al heur ceremoniën ende uiterlijke diensten' inderdaad was afgeschaft. Hij concludeerde dat alles uit het Oude Testament een voorspel was 'van hetgene men in den toekomende Messias verwacht hadde'. Die verhalen, beelden en gelijkenissen waren 'naakte comediën ende tragediën' om mensen te onderwijzen die de verborgen mysteries van het Rijk der Hemelen niet op een andere manier kunnen verstaan. Hoewel Vondel in die tijd doopsgezind was, heeft hij het standpunt ook in zijn roomse periode gehandhaafd. Dat maakt misschien ook wel duidelijk dat het hier om een algemene opvatting gaat. Zijn opmerkingen waren bedoeld als verdediging voor het opvoeren van toneelstukken met Bijbelse stof. Kåre Langvik-Johannessen poneerde dat Vondel steeds de Bijbelse en christelijke *imitatio* zocht.[556] Saul kon niet zonder David. Daarmee is het type van Christus geïntroduceerd, de Heiland die de verlossing teweegbracht. In zijn treurspel *Gebroeders* (1639) legde Vondel de priester Abjathar de volgende regels in de mond[557]:

> Ghy hebt het Rijck beschut voor wreede Philistijnen,
> En Gods geslacht verlost; 't welck God hier over roemt,
> En David, onder hem, der stammen heiland noemt:

[553] Minderaa 1963.
[554] Minderaa 1963, 61.
[555] Minderaa 1963, 5.
[556] Langvik-Johannessen 1975, 14.
[557] Langvik-Johannessen 1975, 66.

Staat David hier dus model als prefiguratie van Christus, Saul staat voor de postfiguratie van Adam.[558] Terwijl de oude koning zondigde tegen Gods wetten, wist de nieuwe koning naar Diens stem te luisteren. Zo krijgt de muziek in deze iconografie haar juiste plaats toegewezen, die van aanbidding met de kracht van het affect. De overwinning is aan David en in diepere zin aan zijn koningszoon Christus. De onderliggende betekenis van de voorstelling op de Alkmaarse luiken is dat de muziek de triomf van de Heiland bejubelt.
Hoezeer de voorgaande gedachten leefden blijkt uit de beschildering boven de Alkmaarse orgelkas. In 1692 liet het stadsbestuur die blauw schilderen met daarop sterren als benadrukking van het hemelse.[559] Omdat de verf afschilferde besloot men het muurvlak met blauw geschilderd hout te bekleden. Romeyn de Hooghe schilderde er een jaar later allegorieën op. Opvallend daarbij is de vrouw die het Christusmonogram met zich meedraagt met de eerste en laatste letter van Zijn naam. Op een bord vlakbij het orgel gaf men een uitleg van de voorstelling:

> Op het taeffereel boven den Orgel
>
> Als Heyl of wonderdaen uyt d'orgel toonen brommen,
> Looft vreemde en borger 't werck soo groots in top geklommen:
> Cieraden voeden 't oog maer 't hert moet hoger op,
> Klim op dan; volg de deughd sy plet den slang de kop;
> Met liefde en hoop op God, van Syn genade omschenen
> Afschouwlyck monsters rot, waer vlucht, waer stuyft gy hene
> Eer gelt en moordsucht blyf gedoemt in d'afgronts kolck;
> Recht, vrede en godsdienst is de burg van 't vrye volck.

Dit versterkt de eerdere duidingen van de Alkmaarse en Amsterdamse orgelkassen. Hier wordt immers de Christusfiguur aangeduid door de stralende zon en het monogram. Het orgel voert hier dus naar hogere gedachten over Christus en Zijn zaligheid.

Fig.3.41. Het tafereel boven het orgel in de Laurenskerk te Alkmaar door Romeyn de Hooghe (Otten 1996).

[558] Langvik-Johannessen 1987, 119. Rens 1979, 11: 'De kern van de bijbelse zeventiende-eeuwse drama's bleef de heilsgeschiedenis. De profeet is een voorafbeelding van de Verlosser. In feite gaat het altijd over de grote daad van Gods Zoon die door zijn onschuldig lijden de mensheid verloste uit de ban van de zonde.'
[559] Otten 1996.

Ook al zijn hier (indirecte) verwijzingen naar Christus, men stelde geen episodes uit Zijn leven centraal. Die zouden in orthodoxe kringen immers op bezwaren zijn gestuit. Het was beter taferelen uit het leven van David te nemen, waaruit bleek hoezeer hij de gewenste Gods was en een voorafschaduwing van Christus.
In zulke duidingen zijn uiteraard meerdere lagen te herkennen. Naast puur geestelijke betekenissen zullen er ook politieke zijn geweest. Er treden twee figuren op die beiden koning zijn geweest over hetzelfde rijk: Saul en David. De ene heeft zijn macht misbruikt, de ander weet zich door God verkoren. De Alkmaarse overheid zal zichzelf graag hebben gezien als onderdeel van de goddelijke gewenste overheid die gerechtvaardigd was om de tiran Filips II te verjagen.

3.3.9.9. De totaliteit

Eerder zagen we hoe bij het Alkmaarse orgelluik allerlei elementen aan het roomse verleden herinnerden, zoals het oksaal met de beide loges. Tegelijkertijd kan men hierin een verwijzing zien naar het theater en zeker niet naar de eredienst. En dan de heiligenbeelden. De zeven Oudtestamentische figuren zijn de aartsvaders en de aanvoerders die Israël het beloofde land hebben binnengeleid. Zo wordt duidelijk gemaakt waar het om gaat, heilsgeschiedenis tot in de hoogste graad. Saul kan de stad binnen dankzij ‘heiland’ David.
In Alkmaar is alles in één tafereel gegoten. In Amsterdam zijn de diverse stadia van de geschiedenis afzonderlijk weergegeven, zodat het (bekende) verhaal precies te volgen is. David neemt de positie van de tiran wordende Saul over. De revolutionaire overheid is gerechtvaardigd. Davids strijd eindigt met zijn zalving tot koning van Juda. Opvallend is dat deze bekroning te zien is als de orgelluiken gesloten zijn. Tegelijk ziet men dan op het onderste deel van het orgel allerlei personen, jongelui, mannen en vrouwen musiceren tot eer van deze verhoging van David, de door God gekozen vorst. In zijn *Koning David herstelt* (1660) dichtte legde Vondel de hovelingen van David de volgende woorden in de mond:[560]

> Betrou op Gods barmhartigheit,
> Die al zijn werken gaet te boven,
> En geen boetvaardigen ontzeit
> De hant te bieden.
> […]
> Dan zult gy op den troon herstelt
> Met harp en lofzang triomfeeren.

In zijn *Inwydinghe* drukte Vondel het musiceren ter ere van David als volgt uit: ‘Verheffen haeren galm, die aen den hemel stuit’. Er zijn heel wat psalmen die bruikbaar zijn om dit idee te illustreren. We geven hier als voorbeeld de tekst van Psalm 108:1-7. En besef: een dergelijke tekst werd in de zeventiende eeuw door menigeen door en door gekend.

> Een Liedt, een Psalm Davids.
> O Godt, mijn herte is bereyt: Ick sal singen, ende psalm-singen, oock mijne eere.
> Waeckt op, ghy luyte, ende harpe, ick sal in den dageraet opwaken.
> Ick sal u loven onder de volcken, o HEERE, ende ick sal u psalm-singen onder de natien.
> Want uwe goedertierenheyt is groot tot boven de hemelen, ende uwe waerheyt tot aen de bovenste wolcken.
> Verheft u, o Godt, boven de hemelen, ende uwe eere over de gantsche aerde.
> Op dat uwe beminde bevrijdt worden, geeft heyl [door] uwe rechter-hant, ende verhoort ons.

Tussen de Alkmaarse en Amsterdamse kassen zijn echter ook verschillen. De ornamenten in Alkmaar hebben sterk betrekking op de tempel van Ezechiël, zoals de vogelfiguren en de cherubijnen; in Amsterdam is het vooral de muzikale functionaliteit die wordt benadrukt met de musiceren engelen en de talloze muziekinstrumenten en het tafereel op het rugwerk met de twee vrouwen die spelen en zingen geleund op de bol met de dierenriem. Hoe het ook zij, bij beide kassen is de orgelkas een afbeelding van de tempel volgens Ezechiël.[561] Villalpando heeft centraal gesteld dat de tempel met het

[560] Geciteerd uit Langvik-Johannessen 1975, 207. Het gaat om de verzen 433-436 en 441-442 uit deze tragedie.
[561] Couprie 2001, 34. Het orgel in de Nieuwe Kerk te ’s-Gravenhage uit de jaren 1700-1702 kreeg luiken met daarop aan de ene kant de joodse priester Zacharias, de toekomstige vader van Johannes de Doper die op de trappen van de tempel staat en zojuist door de engel met stomheid is geslagen. Aan de andere kant staat koning Salomo na de inwijding van de tempel. Couprie geeft als interpretatie van de verhalen dat met de aanschaf van het orgel de bouw van de ‘tempel des Heeren’ [de Nieuwe Kerk] was afgerond en dat het instrument met zijn ‘hemelse’ muziek ons dan te hulp zal komen: ‘het zal ons aan onze sprakeloosheid ontrukken dankzij de als door onzichtbare hand teweeggebrachte muziek, die onze lofprijzingen, smeekbeden en dankzeggingen naar God doen opstijgen’.

Heilige der Heilige de voorafschaduwing was van Christus en van het Hemelse Jeruzalem. Door God Zelf geïnspireerd, waren de vorm en het meubilair noodzakelijkerwijs volmaakt. Ezechiëls visioen kon alleen worden gevat – zo geloofde Villalpando – als het in concrete architectuur werd vertaald, vandaar dat de Spanjaard zo'n uitvoerige beschrijving gaf. Ook Jehuda Leon en Coccejus hadden behoefte aan maquettes om zo het heilige tot de mensen te brengen. Als de luiken gesloten zijn (en het instrument zwijgt) staat zowel in Alkmaar als in Amsterdam de triomferende Christus centraal. Jezus van Nazareth was de nieuwe tempel die door de profeten was voorspeld, centraal uitgangspunt van de christelijke theologie.[562] Had Hij zelf niet gezegd in Johannes 2:19 'Breket desen tempel, ende in dry dagen sal ick den selven oprechten.' In vers 21 staat er: 'Maer hy seyde [*dit*] van den tempel sijns lichaems.'. Hij maakte de toegang tot de Eeuwige Stad mogelijk.
Deze voorstellingen werden bekeken door de mensen die door de kerk wandelden. Werd het orgel gebruikt, dan hoorde men de klinkende tonen. In Amsterdam konden de mensen zich dan indachtig maken de weg die David en (indirect) Christus moesten gaan om tot de Verlossing te komen. Kort samengevat: het oprechte vermaak verheuge zich in de ware deugd met de muziek als dienend medium. De metafoor van de tempel was in deze theorieën een paradigma van de muzikale wereldharmonie In 1597 publiceerde Louis Richeome *Trois discours Pour la Religion Catholique*. Hij grondde zich op de theorieën van Villalpando en concludeerde:[563]

> Si comme David, qui avoit preparé à son fils Salomon les materiaux du Temple, composa & laissa tant de beaux Hymnes, Pseaumes, & Motets, accordez sur la harpe, sur les psalterions, sur le regale & autres instruments pour representer la secrette musique s' iceluy temple faicte à la semblance de la musique celeste, dont nous parlons maintenant.

Al was Richeome aanhanger van de Contrareformatie, deze harmonische en kosmologische ideeën werkten ook door in reformatorische kringen en waren dus van algemene aard.
De drie etages zijn dan ook zinnebeeldig te duiden. Het onderste deel is het 'aardse' deel. Het middendeel is het domein van de musici die hun dienst van de lofprijzing verrichten. De hoofdkas staat voor de muziek zelf en verwijst naar het idee van de Harmonie der Sferen, hier bevinden zich de orgelpijpen die beginnen te spreken als ze bezield worden door de wind. Zo is het idee van stijging naar de hemelse gewesten uitgewerkt met de muziek als verbindende factor. De muziek is hier niet zozeer onderdeel van de oudtestamentische offerdienst, maar ondersteuning van de toekomstvisioenen. Hoewel het voor de hand ligt naar de oudtestamentische verhalen te kijken, is het Bijbelboek Openbaringen – zoals meerdere malen bleek – tenminste zo bruikbaar voor de duiding. De hele heilsgeschiedenis komt aan bod en de muziek werkt daaraan mee.

3.3.9.10. Conclusie

Eymert-Jan Goossens onderzocht de idealen die de ontwerpers en in het bijzonder Jacob van Campen van het Stadhuis te Amsterdam voor ogen hebben gestaan.[564] Daarbij bleek dat het gebouw een afspiegeling was van wat vanuit de religie en de wetenschap bekend was over de plaats van de mens in de schepping. Alle schilderijen en beeldhouwwerken 'maakten destijds deel uit van een abstracte formule'. Het stadhuis was een ultieme uiting van de toenmalige macht en beschaving. Tegelijk moet – zo beweerde Goossens – Jacob van Campen zowel Plato's ordening van de kosmos als een christelijk tempelgebouw voor ogen hebben gestaan. Men zag de schepping van het gebouw als een microkosmos, gebouwd volgens dezelfde wetten of ordeningsprincipes als de macrokosmos. Gedacht werd hier aan de sterren en de planeten, de tekens van de dierenriem, de werelddelen en wereldzeeën, de bouwstenen van de wereld (aarde, water, lucht en vuur) en de acht windrichtingen, de seizoenen, dag en nacht en tot slot de vier kardinale deugden. Daarnaast hebben alle stadhuiskantoren een eigen ordening en decoratie-ensemble die samenhing met hun functie.
Het ligt voor de hand dat ook de orgelkas paste bij de abstracte formule die heeft gegolden voor het Stadhuis. De plaats van de mens in de schepping was hier op religieuze wijze ingekleurd. Allerlei theologische connotaties waren gegeven door de verhalen van Saul en David. Dogmatische onderwerpen als zonde, predestinatie en uitverkiezing en Gods roeping, werden centraal gesteld.

---

[562] Van Pelt 1984, 120.
[563] Geciteerd uit Van Pelt 1984, 233-234.
[564] Goossens 1996.

Tegelijk zijn er de toekomstverwachting, waarin Christus als Verlosser zal optreden en wordt iets uitgebeeld van dienst terugkeer aan het einde der tijden en de Eeuwige Stad.
Ook is er de liturgische of ceremoniële duiding. Vanwege de overwinning worden de dankoffers gebracht door het zingen van de liederen met begeleiding van muziekinstrumenten; ook de puur instrumentale muziek wordt onder de aandacht gebracht. Dit is een gebaar naar de Calvinisten die het *Sola Scriptura* zo centraal gesteld hadden dat er voor de levende muziek maar weinig plaats was. De overheid benadrukte met het iconografische programma dat de muziek en de orgelbespelingen ook hun grond in de Schrift hadden. De ceremonieën van het Oude Testament mochten dan hebben afgedaan, daarmee was de muziek niet ontdaan van haar functie als hemelse gave. De impliciete, maar ook expliciete verwijzingen in de iconografie naar de katholieke liturgie, zoals het Amersfoortse oksaal, maar ook de wierookvaten, het offeren en de priesters, illustreren een verleden dat – net als het oudtestamentische – voorbij was.
Het idee van de harmonie is in allerlei lagen aanwezig, vooral in de aandacht voor de muziek. Met de dierenriem wordt ook de Harmonie der Sferen aangeduid. David verkeerde in harmonie met wat God van hem verwachtte, terwijl bij Saul sprake is van disharmonie. Deze harmonie had betrekking op de hele maatschappij, ook op de politiek. Daar waar Gods wetten heersten is er harmonie in de publieke regering en onder de bevolking. Gehoorzaamheid aan de hogere bedoelingen was van belang.
Vondel beschrijft de geschiedenis van David zo uitvoerig om te laten zien dat David, die het symbool is voor het goede en het door God gewilde gezag, uiteindelijk in staat is alle tirannen te overwinnen.[565] Indirect wordt hiermee gerefereerd aan het Amsterdamse gezag dat, zolang het voldoet aan de eisen van goed overheidsoptreden, ook in staat zal zijn alle moeilijkheden te overwinnen. In het verlengde liggen politiek getinte interpretaties. Niet voor niets liet de magistraat in beide steden kanten van het formele koningschap zien. Dat was bedoeld om het eigen gezag te onderstrepen.[566] In Alkmaar zal tegelijk meegespeeld hebben dat men graag de overwinning op de Habsburgers wilde vieren die in 1646 nog steeds gerechtvaardigd moest worden. De muziek was ter meerdere eer en glorie van aardse overheid met als diepere laag de Hemelse machthebber. In het Amsterdamse geval kan de overgang van de ene, al gewijde vorst op de andere, duiden op de overgang na 1648, van de soevereiniteit van de Habsburgers op de Staten, waarvan de Amsterdamse regenten deel uitmaakten. Alle afbeeldingen van overheden zijn te toevallig om geen betekenis te hebben!
In de zeventiende-eeuwse cultuur was een belangrijke plaats – zo niet de belangrijkste – weggelegd voor het gesproken, geschreven èn gezongen woord. We zien dat terug in de iconografie van de beide orgelkassen. De voorstellingen roepen narratieve communicatiestructuren op. Omdat zij naar de Bijbel verwijzen, krijgen allerlei afgebeelde gebeurtenissen specifieke betekenissen. Toch is er veel meer aan de hand dan werd geïllustreerd. De verhalen blijken meerdere lagen te hebben en overstijgende betekenissen komen naar voren. En dan schonken we nog geen aandacht aan de uitspraak van Vondel dat Bronchorst met zijn schilderingen op het Nieuwe Kerksorgel ‘louter ziel en leven’ liet zien.
Uiteraard is dit een gemeenplaats. Het was niet de verf zelf die hier te zien was, maar meer dan dat. Het ‘leven’ moeten we duiden dat de schilder in staat was om de werkelijkheid na te bootsen.[567] Karel van Mander heeft dit idee in zijn *Den grond der edel vrij schilder-const* (1604) geformuleerd als de basis van het geheel: ‘t’ Leven der Schildery [is] leydsterre, grondsteen en schietwit. […] In ’t leven vind mental’.[568] Of men het woord ‘ziel’ in de uitspraak van Vondel als een synoniem moet zien van ‘leven’ is de vraag. Ook van dat woord gaf Karel van Mander een uitleg. Hij bedoelde er de gemoedstoestand mee die in een schilderij zichtbaar dient te worden gemaakt. De zaken van het hart dienen in de houding, het gebaar en de gelaatsuitdrukking zichtbaar te worden. De gemoedstoestanden of affecten vormen de ware ziel van de kunst:[569]

> […] desen Affecten […] oft siele, die Const in haer heeft besloten, op datse voortaen […] oock mochten in ’t werc consten deucht vermeeren, en ’t ghewin den werckman croonen met eeren.

In de verhalen van Saul en David spelen de affecten een grote rol. Bronchorst kon zich dus volledig uitleven in een affectvolle benadering. Emoties spelen een grote rol en daarmee zijn we weer dichter

[565] Albrecht 1982, 90.
[566] Zie bijvoorbeeld De Vries 1987, 124-127 en Van Zanten 1999, 132-136 en 162-168.
[567] Emmens 1979, 50.
[568] Geciteerd uit Albrecht 1982, 89.
[569] Geciteerd uit Albrecht 1982, 89. Citaat afkomstig uit het eerste deel van Karel van Manders *Den grond der edel vrij schilder-const* (1604).

bij de muziek, die toch ook in die tijd werd gezien als taal van de emoties. Daarover berichten we in het vijfde hoofdstuk nader.

3.3.10. Ontwikkelingen in het buitenland

In de loop van de zeventiende eeuw was orgelspel zonder directe band met de eredienst niet langer een typisch Nederlands verschijnsel. Het voorbeeld deed niet alleen volgen in de Republiek zelf, maar ook ver daarbuiten. In de Sint Nicolaïkerk te Kopenhagen organiseerde Johan Lorentz (ca.1610-1689), een van de leraren van Ditrich Buxtehude, bespelingen. Een beschrijving stond te lezen in *Encomion Regni Daniae* (1654). Lorentz was gewend het orgel te bespelen op maandag, woensdag en vrijdag van vier tot vijf uur en de rest van het jaar een uur eerder. De organist – zo meldde de chroniqueur – liet veel 'mooie stukken en psalmen' horen. Zowel in de zomer als de winter luisterde de culturele elite met plezier toe.[570] Lorentz, die in 1635 met de dochter van Jacob Praetorius, de organist van de Sint-Jacobi te Hamburg, was getrouwd, hoorde wellicht van zijn schoonvader over de Amsterdamse bespelingen. Ook in het Noord-Duitse Lübeck kwamen orgelbespelingen naar Nederlands model.[571] In 1752 schreef Caspar Rütz:[572]

> Es soll nemlich in alten Zeiten die Bürgerschafft, ehe sie zur Börse gegangen, den löblichen Gebrauch gehabt haben, sich in der St. Marien Kirche zu versammlen, da denn der Organist einigen Zeiten ihnen zum Vergnügen, und zur Zeit-Kürtzung, etwas auf der Orgel vorgespielet hat, um sich bey der Bürgerschafft beliebt zu machen. Dieses ist sehr wohl aufgenommen worden, und er von einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber von der Music gewesen, beschencket worden.

Deze uitvoeringen waren door organist Franz Tunder (1614-1667) geïntroduceerd. In 1646 wees hij de 'Kirchenvorsteher' van de Sint-Marien in Lübeck erop dat hij ze al enkele jaren in hun kerk op de donderdag verzorgde.[573] Mogelijk was dit dus het geval vanaf zijn benoeming in 1641. Het enthousiasme en de giften van zijn toehoorders moedigden hem aan er enkele violisten bij te halen en daarna zangers, 'biß endlich eine starcke Musik daraus geworden [ist]'. Na de dood van Tunder werden deze uitvoeringen verplaatst naar de zondag, omdat er veel te veel lawaai aan verbonden was. In de woorden van Caspar Rütz:[574]

> Ich habe einen Mann von einigen 90 Jahren gesprochen, der sich noch wohl erinnern kunte, daß in seiner Jugend diese Musicken in der Woche, und zwar auf einem Donnerstag gehalten worden. Damahls soll, laut Aussage dieses Mannes, der Lerm und das Geräusch bey der Music noch ärger gewesen seyn, als anjetzo. Welches eben der Bewegungs-Grund soll gewesen seyn, warum diese Musicken ohne Zweifel, mit Genehmhaltung der Obrigkeit, auf die obgemeldeten Sonntag verleget werden.

Zijn opvolger Ditrich Buxtehude (1637-1707) introduceerde kort na zijn benoeming in 1668 *Abendmusiken*.[575] Deze werden gehouden op zondag na de Vesper en het aantal keer bleef beperkt tot vijf (de beide laatste zondagen na Trinitatis en de tweede, derde en vierde zondag van het Advent). Om vier uur in de middag begon men en ze duurden een uur. Ook hier gaf Rütz nadere informatie, want volgens hem waren de

> Abend-Musicken, welche jährlich in der St. Marien Kirche von dem dasigen Organisten von der großen Orgel gehalten werden, sind nicht allein theatralisch, sondern sie sind ein vollkommenes *Drama per Musica* (wie der Italiäner redet) und es fehlet nichts weiter, als daß die Sänger agieren, so wäre es eine geistliche Opera. Es wird von dem Poeten eine Biblische Geschichte zum Grunde gelegt, nach den Regeln der theatralischen Ticht-Kunst ausgeführet, und in 5 Handlungen abgetheilet, welche an eben so vielen Sonntagen aufgeführet werden […].

Later werden deze uitvoeringen getypeerd als 'geistliche Konzerte'. Het ging hier immers niet om kerkmuziek bij de eredienst, maar zoals Oscar Söhngen constateerde: 'mit dem Abendmusiken trat die

---

[570] Pirro 1913, 18-19 en 81. Bij het jaartal 1672 schreef Holger Jacobaei in zijn journaal: 'Organum pneumaticum templi S. Nicolai egregium ets. Organista ipse nulli in Europa secundus. Han leger derpaa om Sommeren Mandag, Onsdag, Fredag, fra Klokken 4 til 5, meget konstige stykker, hvilket baade Fremmede, og Indvaanerne selv, som sammetid spadsere i Kirken, med Forlystelse horer; om Vinteren fra 3 til 4. Lonnes derfor af Borgerskabet'.
[571] Rampe 2004, 163-165.
[572] Snyder 1989, 63. Zij verwijst naar Rütz 1752, 61.
[573] Stahl 1952, 75.
[574] Rütz 1752, 44.
[575] Edler, z.j. 31. 'It was perhaps widespread custom for organists to provide for the entertainment, who were preparing for stock exchange operations or had need of respite, which they particular preferred to take in the market church. For the most part, however, these old traditions were not institutionalized.' Volgens Edler staat in oudere bronnen dat de Abendspiele hun oorsprong hadden in oude gewoonten over heel Europa. Hiervoor zijn echter niet veel bewijzen te vinden.

Kirchenmusik aus den Raum des Gottesdienstes heraus'.[576] De grens met het theater viel steeds moeilijker te trekken.
Het is onbekend of de Hollandse bespelingen hierbij nog model stonden. Ditrich Buxtehude noemde de door hem verzorgde Abendmusiken in 1687 'ein sonst nirgendswo gebräuchliches Werk'.[577] Voor hem lag hier een kiem voor moderne muzikale ontwikkelingen. Deze buitenlandse ondernemingen hebben veel vernieuwingen op het terrein van het componeren en de uitvoeringspraktijk in gang gezet, zoals blijkt uit de werken van Tunder en Buxtehude. Uiteraard zijn we hier in het Lutherse Duitsland met zijn eigen kerkmuzikale tradities, waar men de muziek altijd al een ruime liturgische plaats had gegeven. Toch stond ook dat verschijnsel onder spanning. Binnen de Lutherse kerken was ook een piëtistische stroming gekomen die meer aandacht wenste voor het woord dan voor de klanken. Was dat de reden dat Tunder en Buxtehude hebben gekozen voor deze benadering? Door de *Abendmusiken* buiten de eredienst te plaatsen en doordat de leiding aan de musicus was, lag de nadruk meer op de muziek die een eigen leven ging leiden. Dit waren preludes op de latere concertuitvoeringen waarbij het genieten van de muziek een geseculariseerde activiteit was.
Overigens zijn er ook andere initiatieven geweest met sterke gelijkenissen met de activiteiten van Tunder en Buxtehude. Onder leiding van Matthias Weckmann musiceerde in Hamburg in 1660 een 'Collegium Musicale öffentlich, so wol für fremde als Einheimische Libhaber angestället'.[578] Hier was dus een luisterend publiek aanwezig. Bijna vijftig muzikanten speelden in het Refectorium van de Dom 'die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden'. Toen in Neurenberg in 1643 een 'absonderlichen Oration' met een 'herrlichen Music' plaatsvond in een grote zaal bezochten over de duizend mensen deze uitvoeringen. In Parijs verzorgde Jacques Champion de Chambonnieres in 1641 in een zaal buiten het koninklijke hof met een gezelschap van 'joueurs d'instruments … des concerts de musique'; in Leipzig vermeldde chroniqueur E. Heydenreich al voor 1636 'und war solchs ihr künstlichs musiciren auf einem Saal zu gewissen Stunden gehalten und von den Zuschauern, wie in einer Comoedi zu geschehen pflegt, viel Geld eingesammelt'.
Al deze voorbeelden zijn te incidenteel om al te spreken van een commercieel gerund muziekbedrijf.

3.3.11. Op de grens

Het jaar dat Anthoni van Noordt overleed vormde de afsluiting van de door ons bestudeerde periode 1630-1675. Twee jaren eerder had Anthoni om gezondheidsredenen afstand moeten doen van zijn plaats op de orgelbank. In de Nieuwe Kerk liet hij twee gemoderniseerde orgels na. Zijn broer Jacobus van Noordt begon rond 1675 op te krabbelen van de gevolgen van zijn faillissement. Het is de vraag of hij weer met enthousiasme aan het werk was gegaan. Daar komen we nog op terug. Ook hij had ervoor gezorgd dat zijn orgels er goed bijstonden. Het grote orgel was stevig door Jacobus van Hagerbeer aangepakt, maar had nog veel van de oude glans bewaard. Het kleine orgel mocht dan nog stemmen uit de zestiende eeuw bevatten – het was op moderne leest geschoeid en geschikt voor een continuopraktijk waarbij zangers en instrumentalisten allerlei muziekstukken uitvoerden.
Het karakter van de bespelingen lijkt in deze periode niet ingrijpend te zijn veranderd. Doordeweeks werd het kleine orgel gebruikt en op zaterdag en zondag het grote orgel. Terwijl de organist aan het spelen was, wandelde het publiek in de kerk op en neer. Voor de dienst werd in Amsterdam de psalm die daarna door de gemeente werd gezongen ingeleid. Nadat het orgel de 'finael' had gegeven stopte de organist met spelen en zette de gemeente onder leiding van de voorzanger in met zingen. Om zes uur 's avonds kon iedereen naar de avondbespeling die ongeveer een uur duurde. Het vermaak stond hierbij centraal. Die term moet breed worden opgevat. Het kon zijn dat men zich in een betere stemming liet brengen door de muziek of misschien genoot men van de artisticiteit van de organist, het was ook mogelijk dat men zich liet amuseren of zoals Huygens schreef: liet men zich door 'die soete winden kittelen'.
De lofprijzing die het orgel mogelijk maakte, werkte devotie in de hand. Ds. Uittenbogaert en vele anderen ontvingen stichting van het luisteren naar de psalmen die door de organist werden uitgevoerd. De orgelbespelingen en het orgelspel riepen dan ook religieuze connotaties op. Die lagen al in de idee van de 'Harmonie der Sferen' besloten, maar ook in de Bijbelse tradities. De orthodoxe

[576] Söhngen 1957, 181.
[577] Karstadt 1981, 122. Ook bij de bekende *Abendmusiken* van Ditrich Buxtehude heerste bepaald geen stilte, vooral de jeugd maakte veel lawaai.
[578] Salmen 1988, 16.

gereformeerden gruwelden van deze metafysische en religieuze interpretatie van de orgelmuziek. Zij spraken over tongenmuziek en stelden het *Sola Scriptura* centraal. ‘Liever spraken zij in de gemeente vijf woorden met verstand’…. Omdat velen de muziek als een bijzondere gave Gods zagen (en dus als stichtelijk) waren de bespelingen in die zin geen wereldse vermakelijkheden, maar stichtende gebeurtenissen die door menigeen werd beschouwd als behorende tot de ‘redelicke godsdienst’. Voorlopig bleef het orgelspel in Amsterdam beperkt tot de bespelingen. Als onderdeel van het publieke leven organiseerde de overheid dit vermaak voor de hele bevolking. De avondbespelingen bleven in trek bij de elite. Wel zijn er signalen dat de culturele elite zich meer en meer ging ergeren aan de ongerichtheid van deze gebeurtenissen. De anekdote over de bespeling in de Nieuwe Kerk uit de verzameling van Aernout van Overbeke en de uitspraken van Huygens laten negatieve beoordelingen zien. Er waren felle tegenstanders, zoals blijkt uit het grafschrift van Dirck Sweelinck. Ook was er een groep ‘zangverquisters’ die de orgels in gebruik wilde nemen voor de gemeentezangbegeleiding. Voorlopig kregen zij geen kans om hun ideeën te (laten) praktiseren. De orgels werden zelfs uitgebreid en verfraaid om het publiek te bekoren.

3.4. De orgelcultuur na 1675

Was het niet beter geweest de grens van de beschreven periode op 1672 te stellen? Zowel in economische als in culturele zin was dit *Rampjaar* een waterscheiding, oorlog en ellende plaagden Holland. Bij de organisten zagen we al dat de status en de artistieke positie nooit meer zou worden wat zij ooit waren geweest. Daar staat tegenover dat de renovatie van het grote orgel in de Nieuwe Kerk in 1673 werd voltooid; verschillende organisten keurden het werk. 1675 is als grens dus niet absoluut; de veranderingen verliepen vloeiend. De introductie van de gemeentezangbegeleiding die aan een duidelijk moment gekoppeld is vraagt nu onze aandacht. Tegelijk kijken we welke invloed het algemene muziekleven uitoefende.
Terwijl de stad in de tweede helft van de eeuw stevig in aantal inwoners gegroeid was, bleef het aantal plaatsen van de bespelingen constant op drie. In alle nieuwe wijken kwamen wel kerken, maar daarin werden geen orgels opgesteld. Hoewel in de Westerkerk en in de Waalse Kerk orgels werden geplaatst, werden die niet voor vrije bespelingen gebruikt. Het is tekenend dat de orgelcultuur beperkt bleef tot het oude stadsgedeelte met het regeringscentrum, waar vooral de rijkere bovenlaag van de stadsbevolking woonde. Ook al ging zij in de grachtengordel wonen, het eerst gebouwde gedeelte was nog dicht bij de Oude en Nieuwe Zijde. Als de vrije bespelingen werden gehouden was de gewone man meestal nog aan het werk. Erika Kuijpers constateerde in de genoemde periode een toenemende sociale segregatie.[579] De bovenlaag van de burgerij ontwikkelde zich tot een rijke elite, waar menigeen zich een ‘aristocratische’ levenswijze aanmat. De scheiding tussen het privédomein en de openbaarheid, door Norbert Elias getypeerd als proces van civilisatie, werd strikter.[580] Politieke, sociaaleconomische en wetenschappelijke ontwikkelingen deden na 1672 de versnippering en diversiteit binnen de samenleving alleen maar toenemen.[581]
Ook na 1675 bleven de bespelingen voor de dienst gehandhaafd. Dat blijkt uit de berisping die Jacobus van Noordt in 1677 kreeg over het te lang doorspelen wat de Bijbellezingen verhinderde. De kerkenraad regelde de zaak zonder de burgemeesters in te schakelen.[582] Kennelijk voelde het college zich machtig genoeg. Dat was mogelijk omdat Van Noordt lidmaat was (anders dan de Sweelincks). De vrije bespelingen bleven eveneens bestaan, al ging de frequentie omlaag. Waren ze in de Oude Kerk aanvankelijk dagelijks, aan het eind van de jaren zeventig verdwenen de doordeweekse bespelingen. Een achttiende-eeuwse stadsbeschrijving noemde als oorzaak de ‘traagheit der organisten’.[583] Jacobus van Noordt die na zijn faillissement weinig fut had, lijkt er genoeg van te hebben gehad om dagelijks op te draven, ook al was dat zijn taak.[584] De Amsterdamse stadsorganisten hadden in de zeventiende eeuw geen specifieke instructies. Er zijn zelfs aanwijzingen dat ze eigenmachtig konden bepalen of ze een bespeling verzorgden.[585] Ook de gespannen politieke situatie werkte het verdwijnen in de hand. Nadat de Republiek in 1672 in oorlog was geraakt, vaardigde de magistraat een verbod uit op allerlei amusement, zoals de kermis en de toneelvoorstelling.[586] Al vielen de bespelingen niet onder dit besluit, men kan zich voorstellen dat er minder bezoekers kwamen opdagen.
Vooral de vrije bespelingen op de zaterdagavond waren populair. We beschikken over een beschrijving van een Italiaanse toerist die in december 1677 een dergelijk evenement bezocht. Hij was op bezoek bij een lid van de Amsterdamse regentenfamilie Blaeu[587] die hem meetroonde naar de Oude Kerk.

---

[579] Kuijpers 2005, 139-177.
[580] Elias 1997[4].
[581] Zijlmans 1999, 198.
[582] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 13, resoluties, blz. 349 en 388, 7 en 14 oktober 1677.
[583] Wegwyzer 1713, 137. Bijtelaar 1975, 235 citeert uit de *Geschiedenis van Amsterdam* van Jan Wagenaar (1765), II, blz. 100: ‘Ook plagt men, nog in de voorgaande eeuwe, alle avonden, tot vermaak der wandelaaren in de Oude Kerke, op het kleine Orgel te speelen. Doch zulks is, al sedert veele jaaren, buiten gebruik geweest’.
[584] Zie hoofdstuk I.
[585] GA Leiden, NA, inv. nr. 332, acte 61, 19 september 1629. Een signaal dat een organist zelf bepaalde of hij zou spelen krijgen we uit een notariële verklaring op verzoek van de organist van de Leidse Pieterskerk. Op de zondag van de Katwijkse kermis in september 1629 ging de koster tussen vijf en zes uur ’s middags naar het huis van de organist om te vragen hoe het kwam dat hij niet op het orgel speelde. De koster, die geregeld schold op de organist en hem van dronkenschap beschuldigde, vond dat hij geen tijd had – ook al was hij hoofd van dienst in de kerk – zich ermee te bemoeien dat de organist op tijd in de kerk kwam. Omdat deze personen elkaar niet mochten, is het lastig de zaak op zijn merites te bekijken. Zie verder Doove 1968, 41.
[586] Albach 1977, 114.
[587] Elias 1963[2], 472-474. Het is niet duidelijk om welk lid van de familie Blaeu het hier gaat. Het zou de boekhandelaar en drukker Joan Bleau kunnen zijn (die door stadhouder Willem III in 1672 uit het stadsbestuur was gezet), maar ook is het mogelijk dat het hier om een van zijn zonen Willem, Pieter of Johan gaat. De familie behoorde tot de regentenstand, maar haalde meestal niet het hoogste; het burgemeesterschap was voor hen onbereikbaar.

Kennelijk werd het hem niet als hoogstaand gepresenteerd, want de Italiaan schreef: ‘una cosa assai ridicolosa’ en ‘veduta questa curiosità’. Waren deze typeringen afkomstig van Blaeu? Hoe kon de Italiaan anders weten dat deze bespelingen dagelijks plaatsvonden en dat er altijd een grote toeloop was, maar dat die van de zaterdag het meest populair waren? De toehoorders namen de melodie van het orgel al wandelende in zich op: ‘che passegiando per quel gran tempio di tanto in tanto come stupido sta a sentire la melodia dell’organo’. Hij vond dat er een goede vakman achter de klavieren zat. De Italiaanse observator gaf geen uitsluitsel over het aantal bezoekers, maar volstond met de mededeling dat er een ‘gran concorso di popolo’ was. Er waren duidelijk afgebakende muziekstukken te beluisteren (‘suonansi diverse arie, e si come l’organo è ottimo [optimaal]’), al vertelde hij niet welke stukken. Wel beschreef hij de Vox Humana die klonk als de menselijke stem (‘che toccato imita la voce umana’), of bij meerstemmig gebruik, als een koor van diverse stemmen (‘In maniera che pare agli orecchii di chi sente, che cant un bel concertato coro di diverse voci’). Werd dat register gebruikt, dan stonden de mensen stil met het gezicht naar het orgel gekeerd te luisteren (‘al suono dit quest-aria tutti cessarono di passegiare, et ognuno attentissimo stava rivolto all’ organo’). Hieruit blijkt weer eens de preoccupatie met de Vox Humana.
Opvallend is hier de negatieve beoordeling. ‘Ridicolosa’ betekent zoveel als ‘belachelijk’ of ‘onbenullig’. Uit de beschrijving wordt niet duidelijk waarom dit waardeoordeel werd gegeven. Was het omdat er geen liturgische context was of vanwege het ongeorganiseerde karakter? De Italiaan zal gewend zijn geweest aan statusvolle muzikale presentaties tijdens de kerkdiensten, in het theater of in de paleizen. Hier wandelden de mensen maar wat rond en besteedden alleen specifieke aandacht aan de muziek als er wat bijzonders was te horen. Veel vragen, maar weinig antwoorden.
Uit het feit dat de frequentie omlaag ging en ook het gegeven dat er vanuit de culturele elite weinig prijzend commentaar is overgeleverd zouden we kunnen opmaken dat de bespelingen langzamerhand als een laag bij de gronds verschijnsel zonder veel artistieke pretenties werden gezien. Dat was bij de Sweelincks wel anders geweest! In het eerste hoofdstuk hebben we al geconstateerd dat in het laatste kwart van de eeuw de sociale positie van de organisten behoorlijk achteruitging en dus ook hun culturele positie. Dat de kracht er enigszins uit was blijkt ook uit het feit dat de organisten in de jaren tachtig de begeleiding van de gemeentezang op zich dienden te nemen. Dat werkte mee aan een devaluatie van de bespelingen.

3.4.1. Gemeentezangbegeleiding

In 1680 veranderde de orgelpraktijk ingrijpend. Het college van regerende burgemeesters en oud-burgemeesters besloot de gemeentezang bij de ‘publicquen godsdynst’ in de stadskerken door de organist te laten begeleiden. In het resolutieboek werd op 10 oktober 1680 aangetekend: ‘nae vergaende deliberatie is goetgevonden, dat voortaen in alle de kercken daer orgels sijn onder ’t singen van de psalm opt orgel sal werden gespeelt’.[588] Een dag later bracht een commissie uit het stadsbestuur de beslissing over aan de kerkenraad. Deze reageerde:[589]

> Ende voorts, dat bij den welgemelten heeren was bekent gemaeckt de resolutie bij de samentlicke burgermeesteren, sowel oude als tegenwoordelick regerende [de ‘consulaire heren’], genomen, als dat nu voortaen de orgels, in de kercken daer de selve sijn, bij den publijcken godsdijnst onder het gesang sullen gebruijckt worden. De E. Vergadering het ene en het ander gehoort hebbende, heeft de broederen voor hunne getrouwe uijtvoeringe der commissie in de gedane rapport bedanckt, ende het laeste aengenomen voor genotificeert.

Uit deze tekst valt op te maken dat de magistraat er stevig over had nagedacht, maar zoals gewoonlijk geven de resoluties geen argumenten. De kerkenraad – dat wordt ook duidelijk uit de tekst – mocht en wilde zich er niet in mengen. Dat was maar verstandig ook, nu kon hij zich immers altijd verschuilen achter de brede ruggen van de stadsregering. Een jaar later liet de kerkenraad weten dat iedere predikant de koster voor de dienst moest laten weten welke psalmen werden gezongen met het aantal verzen, zodat er geen misverstanden konden rijzen over wat de organist voor en na afloop van diende te spelen.[590] Enkele jaren daarna kregen de voorzangers de opdracht minstens een half uur voor het zingen in het kerkgebouw aanwezig te zijn om uit de Bijbel te lezen; zij dienden te stoppen als de organist

[588] GAA, Arch. nr. 5024, Archief van burgemeesters, inv. nr. 2, resoluties, blz. 215, 10 oktober 1680.
[589] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 14, resoluties, blz. 198, 11 oktober 1680.
[590] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 14, resoluties, blz. 204.

begon te spelen.[591] Eerst was er dus de Bijbellezing en dan het orgelspel. Daaruit blijkt dat ook Amsterdam zich conformeerde aan de algemene gewoonten. Thomas Penson beluisterde in 1687 het orgel van de Nieuwe Kerk 'together with the people's voices in singing of psalms (who all sing by notes)'.[592] Hij vertelde niet hoe het zingen op hem was overgekomen. Wel was het bijzonder voor hem dat de gemeenteleden onder het zingen boekjes gebruikten.
Waarom is de begeleiding pas in 1680 ingevoerd? Kwam dit late tijdstip door de veranderde houding van de kerkenraad of juist van de consulaire heren, de regerende en de oud-burgemeesters? Was de macht van het kerkelijke college zo verzwakt dat het de zaak op zijn beloop liet? De Amsterdamse kerkhistoricus R.B. Evenhuis dacht dat de kerkenraad niet zo enthousiast was over de invoering, omdat de broeders in hun resoluties slechts lieten aantekenen: 'voor genotificeert'.[593] Het is echter de vraag of het college in deze als tegenstander moet worden gezien. In die tijd was de 'rust' van de achttiende eeuw – zo constateerde Evenhuis eveneens – al begonnen en dat tussen het consistorie en het stadhuis niet over van alles en nog wat strijd was.[594] Zelfs was er sprake van een aanhoudend goede verstandhouding. Daar komt bij dat de kerkenraad het hogere gezag erkende. Ook de invloed van de commissaris politiek laat zich raden. De werkelijke reden zullen we wel nooit achterhalen. Het kan zijn dat de overheid ook op dit punt in de pas wilde lopen met de andere grote Hollandse steden. We kunnen vermoeden dat de organisten geen voorstanders van de gemeentezangbegeleiding waren en dat ze het een lastig en inferieur werk vonden. De magistraat liet zich weinig aan hun mening gelegen liggen. Sybrandus van Noordt was nog jong en Hendrick Rijpelenburgh lijkt geen vooraanstaande propagandist van de orgelcultuur te zijn geweest.
Ook in Utrecht was sprake van een late invoering van de begeleiding. De gang van zaken is daar interessant omdat zij iets zegt over kerkelijke tegenstand.[595] De organisten namen – in elk geval voor de buitenwereld – het initiatief, terwijl de overheid zich steeds op de vlakte hield.[596] Lang was de kerkenraad in staat geweest om de begeleiding van het psalmgezang te voorkomen. Nog in 1655 hadden de gezamenlijke hoogleraren van de theologische faculteit – onder wie Voetius – met succes tegen een eventuele invoering geageerd.[597] Zij brachten de bekende argumenten naar voren:

> Het gesangh in de kerken een stuk sijnde des openbaaren Godsdienstz, moet gehouden en bestierd worden een puyr kerkelikke saake is, ende daarom kerkelik behoort te geschieden van de voorgangers der Gemeente daertoe gesteld. Ten anderen, alhoewel de Musyk een eerlikke oeffeninge is, en buyten den openbaaren Godsdienst in 't privé, of in publike plaatzen tot eerlik vermaek hier en behoord mede gebruyckt te worden om Psalmen en geestelikke liedekens te speelen. Dat nochtans het orgelspeelen by den publyken Godsdienst des nieuwen Testamentz eene onnutte en onstichtelikke oeffeninge is, dewelcke de gedachten des meerendeels der Christenen van de rechte aandacht tot een vleeselik vermaak aftrekt, en den rechten Godsdienst derselven, die in den Geest en der waarheyd moet geschieden veel meer belettet, als voortsettet.

Opvallend is dat de vrije bespelingen hier impliciet goedkeuring kregen, zolang er maar psalmen en geestelijke liederen (sic!) klonken. Na 1680 lieten de Utrechtse organisten hun orgels toch klinken tijdens het zingen van de gemeente. Wilden zij in de pas lopen met hun Amsterdamse collega's? Op 15 november 1680 besprak de kerkenraad dat er was begeleid op Dankdag zonder dat het college erin was gekend.[598] Men ontbood organist van de Jacobikerk en die zei dat organist Johan Valbeeck 'sulxs hem heeft aengeseyt, dat hij van meeninge was de orgel te laten gaen onder het singen, sonder te weten door wat ordre hij sulxs heeft ondernomen'. In februari 1682 waagden de organisten van de Dom en de Sint Jacobi opnieuw een poging. De kerkenraad verzocht de overheid steun en kreeg die ook. Toen het in oktober 1683 weer gebeurde, beriep het college zich op het stuk uit 1655. Twee maanden later stelden de broeders gelaten vast dat het zich ten aanzien van 'de sake van 't orgel' bij de ontstane situatie had neer te leggen. Na het overlijden van de strijdlustige orthodoxe predikanten Gisbertus Voetius in 1676 en van Jodocus van Lodensteyn in 1677 had het college niet voldoende macht om deze zaak in eigen voordeel te beslechten.[599] In 1686 riep het de organisten van de Dom en de

[591] GAA, Arch. nr. 376, Archief kerkenraad, inv. nr. 15, resoluties, blz. 29. Op zaterdagavond voor het Heilig Avondmaal verviel de orgelbespeling. Dan moest men een half uur voor de dienst beginnen en werd er alleen gezongen en gelezen.
[592] Van Strien 1998, 39.
[593] Hiermee maakten zij duidelijk dat geen discussie zou volgen.
[594] Evenhuis 1967, 16.
[595] Das 1925, 77-78. Vente 1975, 17. Broeyer 1994, 104 en 105.
[596] Over de verhouding van de burgerlijke en kerkelijke Utrechtse overheden zie Van Lieburg 1989, met name 66-67.
[597] Vlam 1971, 234-235.
[598] Vlam 1971, 234.
[599] Broeyer 1994, 105 en 106. De Utrechtse hoogleraar Franciscus Burman, een Coccejaan, had in 1671 geen bezwaren tegen de begeleiding van de gemeentezang en zich daarmee distantieerde van de standpunten van Voetius en Essenius.

Sint-Jacobi op voor een gesprek om hen te kapittelen dat hun begeleiding eenvoudiger moest zijn. Dit kon het kerkbestuur doen omdat deze stadsorganisten lid van de gereformeerde kerk waren.
Uit het overzicht van de invoering van de begeleiding van de gemeentezang blijkt dat deze nooit een vanzelfsprekendheid is geweest. Ook op dit punt hielden de steden elkaar nauwlettend in de gaten. Wat de een had wilde de ander eigenlijk ook wel graag bezitten. Door deze ontwikkelingen kreeg de orgelcultuur een ander gezicht. De organist diende nu primair de kerkelijke gemeente, meer dan dat hij verantwoordelijk was voor entertainment.

3.4.2. Na voorspoed achteruitgang

Omdat de orgelpraktijk in de grote Amsterdamse stadskerken drastisch was veranderd, werden bijna alleen nog maar de grote orgels gebruikt. Daarom besloten de burgemeesters in 1681 de kleine orgels te laten verplaatsen naar de Zuider- en Westerkerk ‘tot beter harmonie in het singen van de psalmen’.[600] Toen de Haarlemse organist Joan Dusart dit hoorde, stelde hij voor beide instrumenten van het register Cornet te voorzien, zodat ze beter geschikt waren voor het begeleiden van de gemeentezang.[601] De verhuizingen gingen niet door. Sybrandus van Noord en orgelmaker Appolonius Bosch dienden in december 1683 een plan in bij de kerkmeesters van de Zuiderkerk om in hun kerkgebouw het kleine orgel uit de Oude Kerk te plaatsen.[602] Om onbekende redenen kwam dit plan niet tot uitvoering. De Zuiderkerk bleef zonder orgel tot in de negentiende eeuw, toen het binnenwerk van het kleine orgel uit de Oude Kerk alsnog naar dit kerkgebouw verhuisde.[603] In de achttiende eeuw werd het kleine orgel in de Oude Kerk alleen nog in bijzondere gevallen gebruikt.[604] De kerkmeesters van de Nieuwe Kerk lieten weten dat het transeptorgel weinig waarde had en dat het afbreken de bruikbaarheid zou verminderen. In de Westerkerk kwam een nieuw orgel gebouwd door vader en zoon Duyschot.[605] Het transeptorgel werd in de achttiende eeuw nog wel geregeld bespeeld in het kader van bespelingen.

Tabel 3.1. Verhuizingen van kleine orgels uit de grote stadskerken.

Kerk van afkomst	Jaar verhuizing	Bestemming
Utrecht Jacobikerk[606]	**1666**	Rotterdam, remonstrants
Den Haag Jakobskerk[607]	**1680**	Den Haag Kloosterkerk
Haarlem Bavo Noorderorgel[608]	**1691**	Huissen
Rotterdam Laurenskerk[609]	**1720**	Rotterdam, Oosterkerk
Enkhuizen Westerkerk[610]	**1726?**	Harenkarspel?
Leiden Pieterskerk[611]	**1733**	Leiden Marekerk
Haarlem Bavo Zuiderorgel[612]	**1791**	Haarlem Nieuwe Kerk

Het strenge onderscheid tussen het grote en kleine orgel werd niet meer gehandhaafd, ook omdat de kleine orgels in deze grote ruimtes voor de gemeentezang minder bruikbaar waren. Vandaar dat de meeste van deze instrumenten in de Hollandse stadskerken naar een andere, meest kleinere, kerk

[600] Bijtelaar 1975, 231.
[601] Vlam 1965, 312-313. Het is mogelijk dat op het hoofdwerk van het nieuwe orgel in de Westerkerk te Amsterdam een Cornet / Sexquialter VII-IX in prestantmensuur heeft geklonken die op de manier van Dusart was geprepareerd. Van Biezen 1995, 373-374.
[602] GAA, Arch. nr. 378 Zuiderkerk, inv. nr. 9, kasboek, 16 januari 1685. Op 4 januari 1684 had Appolonius Bosch *ƒ* 37-16-0 ontvangen, een jaar later kreeg Sybrandus van Noord *ƒ* 15-15-0.
[603] Van Os 1968.
[604] Bijtelaar 1975, 235.
[605] GAA, Arch. nr. 378 Westerkerk, inv. nr. 1 en Arch nr. 378 Bouwcommissie, inv. nr. 1. Zie verder Vlagsma 1992, 48-51.
[606] Dalenoort 1986. Het kleine orgel in de Jacobikerk te Utrecht trok meerdere belangstellenden. Op 27 februari 1657 besprak de lutherse kerkenraad te Amsterdam de mogelijkheid om het aan te schaffen. Merkwaardigerwijs noteerde de Utrechtse magistraat pas drie dagen later het besluit om het te koop aan te bieden. Twee gecommitteerden gingen kijken en in hun rapport stelden zij dat het instrument te oud was en grotendeels vergaan. Dit orgel verhuisde in 1666 naar de Remonstrantse kerk te Rotterdam. Zie verder Vlagsma 1992, 70.
[607] De Kler 1987, 69.
[608] Van Nieuwkoop 1988, 340.
[609] Vlagsma 1992, 69-70.
[610] De verdwijning van het kleine orgel uit Enkhuizen is gehuld in raadselen. In de *Oprechte Haerlemse Courant* van 26 mei 1726 werd een positief aangeboden met een dispositie die doet vermoeden dat het hier om een typisch kerkorgel ging. Zie Gierveld 1977, 414.
[611] Den Hertog 1999 (historisch rapport).
[612] Van Nieuwkoop 1988, 331.

verhuisden, waar ze – eventueel na uitbreiding – wel voor de begeleiding konden worden gebruikt. In tabel 3.I is dit verschijnsel in kaart gebracht, waaruit een grote spreiding in jaartallen blijkt.
Curieus is de gang van zaken in Rotterdam.[613] In 1679 deed een Engelse reiziger de Rotterdamse Laurenskerk aan. In zijn dagboek noteerde hij:[614]

> One small single and one double and very large one with very great variety in it. On this the organist playes several voluntaryes each Saturday after 6 in the afternoone. And on Sundays he playes the tune of the psalme immediately before it is sung but playes not while they are singing.

Het lijkt eerder dat deze beschrijving betrekking heeft op Amsterdam, want in Rotterdam was allang de gemeentezangbegeleiding ingevoerd. Over het kleine orgel schreef deze Engelsman niet, maar dat werd alleen door de week gebruikt. De kerkmeesters van de Laurenskerk bevestigden in 1705 dat hun organist verplicht was om dit kleine werk te bespelen. De orgeltreder kreeg opdracht steeds te melden welk orgel was gebruikt. Toen de organist vier jaar later salarisverhoging kreeg, werd weer nadrukkelijk bepaald dat hij beide instrumenten diende te gebruiken. Het tij keerde, in 1720 verhuisde het kleine orgel naar de Rotterdamse Oosterkerk waar tot dan toe geen orgel was, omdat ‘gemelte kerck, so in het preken als het wijshouden in het zingen der psalmen seer difficil is’.

3.4.3. Overheidsmuziek

Het moge duidelijk zijn dat er naar het einde van de zeventiende eeuw toe een teruggang van de orgelcultuur was: de achteruitgang van de sociale positie van de organisten, een hoofdtaak in de kerkdienst, terugloop van het aantal bespelingen en het (dreigend) verplaatsen van de kleine orgels. Hoe valt deze regressie te verklaren? Had deze van doen met veranderingen in het door de overheid geïnitieerde stedelijke muziekleven?
Na 1690 verdwenen de stadsspeellieden van het stedelijke toneel. Trad een van hen terug – vanwege overlijden of om een andere reden – dan kwam er geen opvolger. De overheid stelde het instituut dus op uitsterven. In de jaren negentig waren er geen stadsmusici meer in Amsterdam. Dat was later dan in andere steden.[615] In Leiden werden de stadsmusici al in 1636 naar huis gestuurd. In Haarlem was er tot 1646 een groep met een vaste aanstelling. In dat jaar kregen de musici zonder duidelijke aanleiding ontslag. In Utrecht gebeurde dit in 1674, direct na de opheffing van de Franse bezetting. Omdat men gewend was dat speellieden bij universitaire plechtigheden musiceerden, werd in 1681 toch weer een viertal musici in stadsdienst genomen, zij het tegen een veel lagere honorering dan hun voorgangers. Groningen was de enige stad in de Republiek waar dit instituut tot in het begin van negentiende eeuw bleef bestaan. Wat betreft de trompetters op de torens waaraan we in het eerste hoofdstuk aandacht schonken, zij bleven nodig en dus veranderde er in hun aantal niets. Amsterdam liep ook ver achter bij de internationale ontwikkelingen, waar het instituut van stadsmusici al eerder was afgeschaft: in Frankrijk bijvoorbeeld al rond 1640.[616]
Dit verdwijnen van het beroep van stadsmusicus moet worden gezien in het licht van een groeiende vrije markt, tekenend voor de sociale verschuivingen in de maatschappij. Had het stadsbestuur voortaan musici nodig, dan huurde men ze in op freelance basis. Vaste dienstverbanden waren niet nodig, want in Amsterdam liep een toenemend aantal vrije muzikanten rond die graag iets bijverdienden. Hoewel ze in de rechterlijke en notariële archieven hun sporen hebben nagelaten, is hiernaar nog nauwelijks onderzoek gedaan.
Heel anders verliep het met de beiaardiers. We zagen al dat hun positie naar het eind van de eeuw steeds sterker begon te worden. We haalden reeds de uitspraak aan van Von Zesen dat de mensen stil naar het klokkenspel van de beurstoren stonden te beluisteren met ‘solches kunstgetöhne mit fast entzückten Sinnen’.[617] Organisten hadden dan ook de neiging om een combinatie van de beide beroepen na te streven, ze werden – zeker in de achttiende eeuw – zowel organist als beiaardier. Het beiaardspel zorgde voor vertier voor de wandelaars op straat en dat bleef de overheid wat waard, zeker nu de orgels hoofdzakelijk de gemeentezang opluisterden.

---

[613] Lingbeek-Schalenkamp 1988, 182, 184 en 185.
[614] Yates 1991, 19. Het gaat om een anoniem reisdagboek, maar Yates veronderstelde dat het Lord Wyndham betrof.
[615] Zie http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/dmh07.htm. Geraadpleegd op 1 augustus 2007.
[616] Supičić 1987, 108.
[617] Von Zesen 1664, 233.

3.4.4. Betaald amusement

In het vervolg onderzoeken we in hoeverre de teruggang in orgelcultuur te maken zou kunnen hebben met een toename van betaald amusement. Daardoor ontstond meer differentiatie in muziekcultuur. Gingen de bespelingen als gratis amusement niet langer een hoge plaats innemen op de cultuurladder? Nu er een toenemende scheiding tussen het privédomein en de openbaarheid kwam zouden de bespelingen wel eens als volks te boek kunnen gaan staan.
Over de ontwikkelingen in de richting van het betaalde amusement heeft Peter Burke een hypothese geformuleerd.[618] Daarvoor moeten we eerst terug in de tijd. In de eerste plaats signaleerde hij dat in verschillende Europese steden reeds in de loop van de zestiende eeuw theaters op commerciële basis ontstonden. Dat gebeurde pas als de groei van een stad boven een drempel kwam van 100.000 inwoners. Zulke theaters waar men tegen betaling toneelvoorstellingen kon bijwonen, kwamen voor in Napels, Venetië, Madrid, Londen en Parijs. Het lijkt erop dat deze instellingen toen economisch rendabel waren. Om financieel gunstig te opereren, was men niet alleen afhankelijk van een groep rijke burgers en adellijke personen maar evenzeer van arbeiders, ambachtslieden en studenten die de goedkopere plaatsen innamen. Burkes veronderstelling blijkt ook voor Amsterdam te kloppen, want het commerciële theater kwam daar in 1617 van de grond, toen er in de stad een 105.000 inwoners waren.[619] Samuël Coster startte zijn Academie met de afspraak dat de stedelijke instellingen van armenzorg een derde van de netto-opbrengst van de toneelopvoeringen ontvingen.
Economische haalbaarheid was niet de enige reden voor deze vorm van professionalisering bij het Amsterdamse toneel. Nadat de gereformeerde kerken in Holland in 1573 de status van publieke kerk hadden gekregen, poogden ze hun interne hervormingsstreven uit te breiden naar de publieke samenleving. Er werd stevig geageerd tegen alle vormen van dansen en tegen de Rederijkerskamers. Rederijkers waren in de ogen van predikanten en classes actief als zelfstandige opinieleiders. Zij werden als een bedreiging voor de invloed en aanhang van de publieke kerk gezien.[620] Meer en meer werden de rederijkers dan ook van de straat verdreven.[621] Tussen 1614 en 1650 ontwikkelden kamers, stedelijke overheden en stedelijke instellingen exploitatietechnieken voor openbaar toneel. Daarbij golden twee principes: de kamers traden voortaan op in binnenruimten – wat ze uiteraard voorheen ook hadden gedaan, maar dan voor een select publiek – en de kosten werden niet langer door de stadsbesturen vergoed, maar verhaald op het publiek.[622] Deze veranderingen vonden hun voorlopige hoogtepunt met de opening van de Amsterdamse schouwburg in 1638. Vanaf dat moment kregen de professionalisering en de wijze van exploiteren van het openbare toneel nieuwe impulsen.
In het kielzog van de theaters kwamen in Europa publieke concerten van de grond, waar men tegen betaling van muziek kon genieten. Burke constateerde dat dit gebeurde ‘after a time-lag of a century or so, suggesting that the proportion of the public with an appetite for concerts was a smaller one’. De eerste concerten tegen betaling zouden volgens hem in Engeland in de Mitre Inn in Londen in 1664 zijn geweest. Het is verhelderend die ontwikkelingen eerst te bekijken om daarna te zien dat die in Amsterdam al eerder voorkwamen.
In Engeland vonden de vroegste publieke concerten plaats in cafés. Meestal stond in dat soort ruimtes ook een kamerorgel, waarbij volgens Roger North ‘some shopkeepers and foremen came weekly to sing in consort and to hear and enjoy ale and tobacoo; and after some time the audience grew strong’.[623] Een Franse reiziger vertelde dat Londense caféhouders ‘translated the organs out of the churches to set them up in taverns, chanting their dithyrambics and bestial bacchanalias to the tune of those instruments which were wont to assist them in the celebration of Gods’s praises’. Het orgel werd hier dus als kerkelijk instrument gepresenteerd. Vanaf de jaren zeventig groeide het aantal publieke uitvoeringen. In 1672 adverteerde men in de *London Gazette* dat in het huis van John Bannister (‘called the music school’) muziek werd gemaakt door excellente meesters. De uitvoeringen begonnen om vier uur ’s middags ‘and every afternoon for the future, precisely at the same hour’. Er was een podium voor de musici die door een gordijn werden afgeschermd. Voor een shilling kregen de

[618] Burke 1993, 27-40.
[619] De Vries 1995, 88. Het daar opgenomen staatje met inwonertallen in de Hollandse steden was eerder gepubliceerd in Van der Woude 1972, 114. Wat Amsterdam betreft noemde Van der Woude een inwoneraantal van 104.932 in 1622.
[620] Dixhoorn 2004, 338.
[621] Snoep 1975.Toch deden Rederijkers veel meer. Ze organiseerden op verzoek van de overheid openbare feesten en plechtigheden. In 1609, 1638, 1648, 1642 en 1648 verzorgden ze in Amsterdam *tableaux vivants*.
[622] Dixhoorn 2004, 341.
[623] Young 1965, 33.

toehoorders zoveel bier en tabak als zij wensten. Deze concerten maakten zoveel indruk, dat Thomas Mace in zijn *Musick's Monument* (1676) voorstelde om een concertgebouw op te richten op kosten van de gemeenschap. Zelfs opperde hij plannen voor de inrichting, waarbij de musici in een aparte ruimte kwamen te zitten met de toehoorders in galerijen met uitzicht op het orkest. Voorlopig kwam het daar niet van.
Ook J. Harley concludeerde dat de 'taverns' een belangrijke plaats innamen bij het ontstaan van het concertleven: 'The connection between taverns and musicians had been accepted as a natural one since time immemorial, and if much of the music was bad, much was good. Apart from the churches and theatres there were, until 1672, no other regular places of performances.'[624] Dat deze concerten in cafés en herbergen waren, maakt duidelijk hoezeer ze onderdeel waren van het sociale en economische leven. Pas in de achttiende eeuw zou het concertleven in Engeland werkelijk op gang komen. Toen kwamen er concertgebouwen en steeds meer op de muziek zelf gerichte uitvoeringen. J.H. Plumb karakteriseerde dat als de 'geboorte van een consumptiemaatschappij', waarbij ook de vrijetijdsbesteding commercialiseerde.[625] Hij vergeleek vormen van vrijetijdsbesteding aan het eind van de zeventiende en aan het eind van de achttiende eeuw.

> Theatre, music, dancing, sport – these were the cultural pastimes for which the prosperous gentry and the new leisured middle class hungered. But their houses were not large enough for private theatres, for private orchestras and private concerts, nor had they money to lavish on such conspicuous aristocratic consumption as a string of racehorses. And so it is not surprising that market towns began to build subscription. Assembly Rooms, where the social elite of the country and the county town could meet for balls, for music, for improving lectures and, of course, for dramatic performances.

Deze ontwikkelingen zijn in de literatuur soms als uniek en als vooruitlopend op andere landen gepresenteerd.[626]
Dit lijkt voor Amsterdam zeker te ver gezocht. De herbergen speelden hier al veel eerder een belangrijke rol bij de muziekoverdracht, temeer omdat dit de plaatsen waren waar voor menigeen zich het sociale leven afspeelde. In 1625 kwam er in 'De menniste Bruyloft' van Jan Theunisz een orgel, dat gebouwd was door Eltye Fockess van Reson.[627] Het bevatte zes stemmen, waaronder twee achtvoeten en was voorzien van een tremulant en een nachtegaal. De Engelse toerist Robert Bargrave meldde in 1655 dat de gelagkamer in het Herenlogement, 'the noblest Taverne in the world', was uitgerust 'with a glorious Organ'.[628] In 1660 musiceerde François de Knibberch dagelijks in een herberg op zijn klavier van 3 tot 9 uur tot groot enthousiasme van de gasten.[629] Ook in andere herbergen werd muziek geboden, waarbij de gasten de vertering betaalden en zo ook de muziek.[630]
Archivaris N. de Roever stelde dat de concurrentie onder de diverse uitbaters groot was en dat men veel moeite deed om mensen te trekken, waaronder het inhuren van musici. Al aan het begin van de zeventiende eeuw zouden er herbergen met vaste speellieden zijn geweest.[631] Uit de latere periode noemde Roevers de herberg van de Amsterdamse stadsmusicus Richard Hancock, zoon van de Amsterdamse stadsmusicus, op het Rokin. Daar waren klavecimbels, klavechorden, kornetten, luiten en gamba's beschikbaar; de bezoekers gebruikten intussen tabak, bier, wijn en oesters. Uiteraard was er veel onderscheid in kwaliteit tussen wat in de diverse herbergen werd geboden. De duurdere gelegenheden zorgden ook voor betere muziek. Hoewel niet valt na te gaan of er na Sweelincks dood ook een collegium musicum in Amsterdam was gevestigd, beschikte Jacobus van Noordt in zijn tuinhuis aan het Hoedemakerspad een klavecimbel en een groot aantal stoelen; hier zal dus met grotere gezelschappen zijn gemusiceerd.[632]
In 1681 verscheen een boekje met de titel *t'Amsterdamsch Hoerdom* waarin werd beschreven hoe in bordelen de muziek voor extra aantrekkingskracht zorgde.[633] De anonieme schrijver vertelde dat in een gelagkamer iemand op een klavecimbel speelde 'en nevens hem een ander, die een zeer aangenaam

[624] Harley 1968, 137.
[625] Plumb 1982, 282.
[626] Young 1965.
[627] Giskes 1994, 70. Over Jan Theunisz, zie Wijnman 1928.
[628] Tilmouth 1972, 154.
[629] De Roever 1890, 110-111. In Weesp was er van 1659-1673 een organist en beiaardier Quirijn de Knibberch.
[630] Prick van Wely 1979.
[631] Dat gebeurde wel in Giskes 1994.
[632] GAA, Arch. nr. 5072, Desolate Boedelkamer, inv. nr. 376, register inventarissen, blz. 247vo-254.
[633] De Vries 1681, m.n. 11 en 61-64.

geluit op een Fiool maekte'.[634] In deze kamer krioelde het van de mensen. In een ander huis werd luid op een orgel gespeeld.

> Hoe! zeid ik tegen myn Leidsman, gebruikt men sulke instrumenten ook in dese platsen; 'k Meende, dat men sich maar alleenlyk in de Kerken daar af diende. Daar zyn'er eenigen, gaf hy my ten antwoord, die dusdanige kleine Orgeltjes in hun huisen hebben, hoewel ze niet toegelaaten behoorden te worden; maar deese Messieurs nemen de ganse hant, als men hen maar alleenlyk een lid van een vinger aanbied, en aldus kruipen dusdanige ongeregeldheeden allenskens soo diep in, dat men se naderhand seer beswaarlyk weer te recht kan helpen; Toen de Speelhuizen in *Amsterdam* eerst opgerecht wierden, vervolgde hy, wierden ze *Meniste Bruyloften* genaamd, om dat men'er een eerlyke en vermakelike tytkorting kon vinden, Fatsoenelyke Burgers gingen'er met hun Vrouwen, en die een Vryster ten Huwelyk aanzogt, soo hy geen Man van d'aldergrootste staat was (want de sulken waren te groots om met Juffers in een burgelyk Geselschap te komen) zou getoond hebben, dat hy sich 't vryen gantsch niet verstond, soo hy zyn liefste niet in een Muziekhuis gebragt hat, waar van men'er toenmaals maar een stuk of twee vond, Ondertusschen enige Hoertjes van hun Pollen insgelyks in deeze huisen gebracht geworden zynde, lieten zich voorstaan; vermits'er veel jonge lieden kwamen, die door het behoorlyk geluid der Fioolen en klavecimbels verlokt wierden, dat by deeze Manier van tappen een groot voordeel gedaan zou konnen worden. Straks waaren'er waarden die hand aan 't werk sloegen, en Muzikanten aannaamen; 't geen hen zoo wel gelukte, vermits zy een Vrouwmensch of twee hielden die met dansen en hoerachtige gebaarden de Messieurs wisten aan te locken, dat'er allenskens meer van deese Huisen kwamen, en dat men in plaats van een Juffertjen of twee in de kamer te laaten komen, 't getal hand over hand soo zeer deed aangroeyen, dat'er tegenwoordig menigmaal vyftien of zestien op een avond compareren; invoegen dat de man gemeenlyk een vogeltje kan krygen, dat 's te zeggen in huyzen, daar de nering van man volk soo ongemeen groot niet en is. Zelfs is het soo ver gekomen dat d'eerst huyzen, daar ik gesegt heb dat eerlyke lieden verkeerden en daar men zich met hoeren en zulk geschoor niet bemoejen wilde, 't eenemaal alle neering verlooren; sulks datse moeite genoeg hadden om'er de mond by op te houden. Dewyl'er nu onder dese nieuwe Tappers waaren, die zich inbeelden, dat een Fiool niet geluits genoeg maakte om het volk in huys te locken, begon men Orguls te stellen, en sedert die tydt zyn'er noch hier en daar van deeze Instrumenten gebleeven.

Bij de eerdere voorbeelden ging het om herbergen waar men door het inhuren van musici zorgde voor een grotere aantrekkingskracht om te consumeren, een vorm van klantenbinding. Aan het eind van de eeuw kwamen er echter ook speciaal geafficheerde concerten. Wel vermoedde J.W. Enschedé dat dit concertwezen, waarbij de burgerij tegen betaling naar muziek luisterde, uit de horeca voortkwam.[635] Het vroegste hem bekende voorbeeld van zo een georganiseerd concert was in 1697 te Rotterdam, waar Franciscus Aarts met toestemming van de stadsregering elke woensdag van 5 tot 7 uur concerteerde. Een jaar eerder stond echter in de *Amsterdamse Courant* een advertentie van Johan Abell en Johan Schenck gericht aan 'alle Heeren'. Elke woensdag gaven zij met hun collegium musicum in de Kloveniersdoelen een concert dat om zes uur begon. Abell was een befaamd Engels zanger die vanaf 1695 het continent bereisde. In dit zelfde jaar probeerden de musici Simon van der Cruijssen en Emanuel van der Hoeven, samen met Nicolaes Sauter en Jacques Cocqu, een dergelijk collegium musicum van de grond te krijgen in het logement *'t Keizershof* aan de Nieuwedijk. Men kreeg toegang als men zich van tevoren had laten inschrijven. Dat was ook het geval bij een collegium musicum van Hendrick Anders, Carlo Rosier, François Desroziers en Michel Parent dat vanaf mei 1697 enkele jaren in de zomer in Amsterdam optrad.[636]
Ook in de Schouwburg veranderde de muzikale praktijk. In juni 1672 was het gebouw gesloten vanwege de rampzalige toestand in den lande, maar op donderdag 25 november 1677 ging het weer voor het publiek open om zoals de burgemeesters formuleerden 'daer te doen singen eenige musyckstucken en presenteren eenige vertoningen'.[637] De gereformeerde kerkenraad maakte zich dadelijk zorgen over de muziekspelen met verandering van tonelen. Hij wist te melden dat op donderdagavond een muzikale komedie ging met een Jupiter die uit de hemel neerdaalde. De première van de opera Isis van Lully, want daar ging het om, vond plaats op 25 november 1677, reprises worden gegeven op 29 november, 6 en 13 december.[638]
Wat betreft de muzikale praktijk veranderde er ook een en ander: in plaats van een speelmanensemble kwam er een min of meer modern orkestje met vijf à zes muzikanten, vermoedelijk strijkers met fagot

[634] Van de Pol 1996, 69.
[635] Enschedé 1904, 14.
[636] Verhagen 1989, 129. In deze periode wordt geregeld de naam collegium musicum gebruikt waar het ging om publieke concerten tegen betaling.
[637] Westerling 1919, 278
[638] In de tijd hierna was het theater open op maandag- en donderdagavond. Was de toeloop erg groot, dan gaf men op de zaterdagavond een reprise. Op de andere weekdagen waren theatervoorstellingen niet toegestaan vanwege de gereformeerde avonddiensten. Ook op de dagen van voorbereiding van het Avondmaal waren theateruitvoeringen verboden. Zie ook Schmidt 1989 en Schneider 1989.

en klavecimbel, geschikt voor ensemblemuziek met continuo.[639] In september 1680 breidden de regenten van de Schouwburg het ensemble uit tot twaalf musici. Het lijkt erop dat ze hiermee de regenten van de Godshuizen wilden ergeren. Die hadden de schouwburgregenten diverse financiële beperkingen opgelegd, maar ze hadden verzuimd hen te verbieden extra musici en toneelspelers aan te nemen! Steeds werden dan ook weer musici ingehuurd; sommigen van hen waren min of meer vast aanwezig. De bewaard gebleven administratie vanaf september 1681 laat helaas niet toe de ontwikkelingen precies in kaart te brengen.
In het Amsterdamse toneelleven waren al eerder veranderingen ingezet. Toen de schouwburg in 1677 werd heropend, stelde de stadsregering nieuwe regenten aan.[640] Dat bood kansen aan een genootschap dat al vanaf 1669 bestond: *Nil Volentibus Arduum*. In 1681 publiceerde een van haar leden Andries Pels *Gebruik en misbruik des tooneels*. Het was een afrekening met de toneelcultuur van de voorgaande decennia. In dit geschrift werd ruim baan gegeven aan het nieuwe Franse classicisme. De volkse kluchten, ooit zo populair bij het theaterpubliek werden uitgebannen. René van Stipriaan constateerde: 'het publiek liep ondertussen niet echt warm voor de bewerkingsijver van Nil. De Schouwburg bleef vaak leeg'. Het lijkt er op dat met al deze vernieuwingen niet langer het brede publiek werd getrokken, maar eerder de elite en de rijkere bovenlagen uit de maatschappij. Dat zelfde valt waar te nemen bij de introductie van de opera.
Was er in Amsterdam aan het einde van de zeventiende eeuw nog een collegium musicum? Als ze er al waren, musiceerden de leden van zo'n gezelschap vooral voor zichzelf. In 1683 bekeek men in het collegium musicum van Arnhem nog eens de oude wetten en bepaalde men 'dat voortaen geene toehoorders meer sullen worden geadmitteert als die met ijmandt der ledematen van 't collegie komen'. Ook was publiek toegestaan wanneer alle deelnemers van het college toestemming gaven (met de bepaling dat men eerst een uur zonder toeschouwers zou musiceren).[641] C. Smithuijsen constateerde dat pas na 1700 aanwezigheid van toehoorders bij muzikale uitvoeringen regel begon te worden.[642] Sterker nog, die toeloop zou zelfs bepalend zijn voor de ontwikkeling van de instrumentale concertpraktijk.

3.4.5. Opera

Rond 1680 startte Dirck Strijcker met de voorbereidingen om in Amsterdam opera-uitvoeringen van de grond te krijgen: het eerste publieke Italiaanse operahuis buiten Italië.[643] Strijckers vader was consul geweest in Venetië en daar had Dirck zijn grote belangstelling voor de Italiaanse opera opgedaan. Aanvankelijk zouden de optredens plaatsvinden in de stedelijke schermschool aan de Leidsegracht, maar al snel veranderden de plannen en werd op een open ruimte tussen de Prinsengracht en Keizersgracht een eigen pand gebouwd, waar 450 toeschouwers terecht konden. Het gebouw voldeed aan de hoge eisen die zulke opera's stelden. Voor de toneelinrichting werd met medewerking van de burgemeesters Jeronimo Sartorio aangetrokken die in 1678 ook een theater in Hamburg had gebouwd. Bij de werving van de musici beperkte men zich niet tot Nederland. Op 28 september 1680 verscheen te Venetië een advertentie in een lokale krant waarin musici werden opgeroepen om te zingen in een opera 'per il prossimo Carnevale'.[644] Tevens werd iemand gezocht die het libretto wilde schrijven en op muziek zetten. Bekend is dat Matheo Batalje en zijn vrouw werden geëngageerd, zij stonden in dienst van de vorst van Palts-Neuburg.[645] Als componist werkte mee Pietro Antonio Fiocco.[646]
De geplande première op zaterdag 28 december 1680 ging wegens ingrijpen van de kerkenraad niet door: op die dag was in de gereformeerde kerken de voorbereiding voor het Heilig Avondmaal. De eerste voorstelling vond nu plaats op Oudejaarsdag met een uitvoering van Pietro Andrea Ziani's *Le*

---

[639] http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/dmh10.htm . Geraadpleegd op 1 augustus 2007.
[640] Van Stipriaan 2002, 180-185.
[641] Minderhoud 1997, 84.
[642] Smithuijsen 2001, 62.
[643] Westerling 1919 en Rasch 2002 (Fiocco).
[644] Bianconi 1984, 259. Het genoemde bericht was op 28 september 1680 'V'è qui persona, che cerca Musici per condurli in Amsterdam a recitar un 'Opera per il prossimo Carnevale, ma vorrebbe anco trovare chi componesse il Dramma e la Musica'.
[645] Bottenheim 1946, 23. De uitvoeringen schijnen populair geweest te zijn, want op 15 november en 11 december 1680 richtten de burgemeesters een brief aan de vorst om hem te bewegen het echtpaar deze winter aan Strijcker over te laten voor 'de alhier opgezette opera'.
[646] Rasch 2002 (Fiocco).

Fatiche d'Ercole per Deianira, een opera die eerder met groot succes in Venetië was uitgevoerd. Reprises vonden plaats tot 5 maart 1681. De hogere maatschappelijke klassen kwamen er op af, ook uit 's-Gravenhage. Stadhouder Willem III met zijn vrouw en de 85-jarige Constantijn Huygens reisden naar Amsterdam om getuige te zijn. Philips Doublet schreef een enthousiast verslag.[647] Slechts op details had hij kritiek: de stemmen van de zangers waren goed, maar sommige vocalisten waren geschikter voor de kerk of de kapel. Constantijn Huygens jr. vond drie of vier zangers 'très-excellentes. La meilleure est une basse, la deuxièsme celle d'un schastré qui a chanté longtemps dans les Opéras de Venise, la troisiesme d'un homme qui chante une taille, et la 4me d'une femme'. Van de andere opera's, die hier zijn vertoond, is met name *Helena rapita da Paride* van Don Domenicho Freschi in een bewerking van Fiocco bekend. In de inleiding van het tekstboekje verontschuldigden de organisatoren zich bij voorbaat voor de (scabreuze) inhoud: 'indien er iets aanstootelijk mogt gevonden worden, soo gelieft de stof aen te sien daer 't van handelt, en dat 'er onderscheyt is tusschen de selve en 't Burgerlyck Leven'.[648]
De operaonderneming bleek niet rendabel. Slechts mensen uit de hogere standen kwamen er op af, want voor de burgerman waren de uitvoeringen te duur.[649] Op 25 februari 1681 schreef Thomas Arents aan de regenten van het Weeshuis dat het gerucht ging dat de opera-uitvoeringen aan de Leidsegracht weinig of niets opbrachten. Strijcker maakte zich hierover niet ongerust, de burgemeesters hadden hem financiële garanties gegeven. Uiteindelijk gaf de overheid hem 1200 gulden als schadeloosstelling voor de uitvoering waarbij de stadhouder aanwezig was geweest. In januari 1682 viel het doek. Strijcker verkocht het gebouw voor 200 gulden aan de stad. Na dit echec kreeg hij van de Haarlemse burgemeesters gedurende acht jaar het recht om opera's en Franse en Hollandse toneelstukken te laten opvoeren.[650] In de volgende jaren probeerde David Lingelbach operavoorstellingen in Buiksloot te ondernemen.[651] Omdat dit niet in de stad was, hoefde men geen belasting aan de Godshuizen af te dragen. De classis van Edam ageerde en schreef dat er speciaal een huis voor was gebouwd 'in 't welck van eenige Italiaenen de soo genaemde opera vertoont soude worden'. Was dit het gezelschap dat eerder op uitnodiging van Strijcker in Amsterdam had gespeeld? De gang van zaken blijft duister.
In de volgende jaren werd moeite gedaan om in Amsterdam opnieuw een opera van de grond te krijgen. Ook Nederlanders gingen dit soort zangspelen componeren. Bottenheim die de geschiedenis van de opera heeft beschreven, vermeldt hoe voor- en tegenstanders zich uitten.[652] Zo citeerde hij de volgende dialoog (1702):

Willem
Maar wilje wat nieuws, maak een Opera, dat word nu de mode

Eelhart
Wel ik versta de Muzyk niet

Willem
Dat 's juist niet van noode.
We hebben hier gaauwe komponisten, die daar uitstekend in zijn.
't Lokt echter veel volk.

Ook Rijndorps *Geschaakte Bruid* (1690) etaleerde een negatieve visie op de opera.[653] Hij vergeleek deze met de mechanische orgels in het Oude en Nieuwe doolhof te Amsterdam.[654]

Al die bruyery van lollen en van zingen?
Dan zong er een: Kadmus, Hermioen … lompe dingen.
't Is Doolhofspul, met al haer beesten styf en loom,
Van Draaken, Reuzen: foei: dan brogt me 'er eens een boom
Dan naamen ze 'em weer weg, 't zyn kind're viezevaazen,
Me ooren tuiten noch van 't handgeklap, van 't raazen
Van veele lieden, die noch taal, noch zang verstaan

[647] Deze brief is gedateerd 6 februari 1681 en is opgenomen in *Oeuvres complètes, Tome huitième: Correspondance 1676-1684 Christiaan Huygens* (Den Haag, 1899), 318-319.
[648] Scheurleer 1901-1904, 34.
[649] Westerling 1919, 286.
[650] Bottenheim 1946, 47.
[651] Westerling 1919, 289-291. Bottenheim 1946, 38-41.
[652] Bottenheim 1946, 42-43. Ook bij Scheurleer 1901-1904, 28.
[653] Bottenheim 1946, 43. Ook bij Scheurleer 1901-1904, 28.
[654] Eisma 1998 en Spies 2001.

> En meer uit grootsheid als vermaak in de Op'ra gaan:
> Het is de mode askaks in Vrankryk en Itaalje,
> 't Toneelspel in 't Neerduits dat is maar voor 't Kanaalje.

Het 'gewone' volk, 'het canaille', ging naar het 'gewone' theater. De hogere standen en de mensen die het konden betalen gingen naar de opera.
Het was dus niet simpel om een muziekbedrijf op commerciële wijze te beheren. Wat dat betreft hadden de Amsterdammers lering kunnen trekken uit de gang van zaken in Venetië, hun grote voorbeeld. Daar werd al decennialang gewerkt aan een rendabele opera.[655] Lorenzo Bianconi en Thomas Walker deden onderzoek naar de operaondernemingen in drie Italiaanse steden.[656] Zij constateerden dat in alle gevallen de adel en het patriciaat garant stonden voor financiële haalbaarheid, maar dat het nodig was daarnaast betalende toeschouwers aan te trekken. Voor het welslagen van de onderneming van een opera was vooral het patriciaat van belang. Het betaalde meestal de loge die daardoor hun eigendom was en daarnaast werd een jaarlijkse bijdrage gedoteerd. Kosten noch moeite werden door deze rijke edellieden gespaard om te zorgen voor een grootse opzet van de uitvoeringen. Sommige loges waren eigendom van vorsten buiten Venetië die daar vaak grote bedragen voor neertelden. Hiernaast waren er ook bezoekers die eenmalig naar het theater kwamen, toeristen maar ook leden uit de kleine burgerij. Zij betaalden aan de kassa entreegeld.
Zo ontstond in Italië verschil tussen het hoftheater en het publieke theater. 'It seems clear that such 'popularity' is to be understood as induced or imposed 'popularity', in the sense of best-selling': 'popularity' as a reflection of the propagandistic effectiveness of the *drama per musica*, emanation and projection of the ruling class'. Bianconi en Walker stellen dan ook voor het concept 'popularity' in de zin van het best verkopend, te vervangen door 'publicity' iets dat een publiek karakter heeft.
Antoine Furetière zag in zijn in 1690 in 's-Gravenhage uitgekomen *Dictionaire universel* 'publicque' als een verzamelwoord dat stond tegenover 'particulier' maar 'se dit aussi d'une assemblée ouverte à tout le monde, ou à quelques personnes choisies'. Een eerste hint naar de term 'publiek' in de meer moderne zin des woords is te vinden bij zijn lemma 'Opéra': 'Spectacle public, représentation magnifique sur la scène, de quelque ouvrage dramatique, dont les vers se chantent, et sont accompagnés d'une grande symphonie, de danses, de ballets, avec des habits et des décorations superbes, et des machines surprenantes'.
Dit alles maakt duidelijk dat het woord 'publiek' in de zeventiende eeuw niet de connotatie had die wij er aan hechten. Werd het al gebruikt dan altijd in de betekenis van openbaar, zoals in de benaming 'publieke kerk', die voor iedereen bestemd of toegankelijk was. Het stond tegenover privé of besloten.

3.4.6. De orgelbespelingen

De geschetste ontwikkelingen hebben de hypothese van Burke meer grond gegeven. Het toneel bleek in de vroege zeventiende eeuw commercieel levensvatbaar. Meestal werd de muziek gebracht in vocale, maar ook in instrumentale settings in het kader van het theater en de opera. Het lijkt er op dat de betaald te genieten muziek leidde tot het verdwijnen van de onbetaalde. Zo ontstond differentiatie in repertoire en in kwaliteit van uitvoering. Een consumptiecultuur met een eigen economie ontstond. De behoefte om puur en alleen van muziek te genieten en daarvoor te willen betalen, groeide aan het einde van de zeventiende eeuw. Het zou tot ver in de achttiende eeuw duren alvorens hier in Amsterdam een levensvatbare commerciële muziekcultuur ontstond.
Jürgen Habermas poneerde dat in de premoderne openbaarheid de publieke sfeer en de publieke opinievorming nog geheel afhankelijk waren van wereldlijke en kerkelijke machten.[657] Hij grondde zich op ideeën van de klassieke filosofen die een strikte scheiding poneerden tussen de private en publieke sfeer. Vooral in de feodale maatschappij werden in het openbare bereik allerlei attributen van heerschappij met nadruk gepresenteerd. Habermas stelde dat de heerschappij over een 'öffentliche' representatie beschikte. 'Diese repräsentative Öffentlichkeit konstituiert sich nicht als ein sozialer Bereich, als eine Sphäre der Öffentlichkeit, vielmehr ist sie, wenn sich der Terminus darauf übertragen ließe, so etwas wie ein Statusmerkmal.' De burgerlijke overheid liet gedurende de zeventiende eeuw op alle mogelijke manieren haar status en haar macht zien. Ook het kerkgebouw en het orgel met de bespelingen behoorden tot de middelen. De orgelkassen in de Laurenskerk te Alkmaar en in de

[655] Wolff 1974[2], 17-31.
[656] Bianconi 1984, m.n. 242-244.
[657] Habermas 1978[9], 17-25.

Nieuwe Kerk te Amsterdam waren een belichaming van het statusoogmerk, waarbij een rijkdom aan verwijzingen naar hoge idealen duidelijk maakte waarvoor de overheid wenste te staan.
In de tweede helft van de zeventiende eeuw trokken de politieke en culturele elites zich om wat voor redenen dan ook terug uit de algemene stedelijke feestcultuur.[658] Het lijkt erop dat zij niet langer deze vorm van communicatie met het publiek nodig hadden of waardeerden. We zien dat bij het straattoneel van de rederijkers, dat rond 1650 grotendeels was verdwenen.[659] Deels was dat het gevolg van een taaie, jarenlange lobby tegen het toneel door de gereformeerde predikanten. Tegelijk echter was er een wisselwerking tussen overheden, publieke kerk, rederijkerskamers en andere instanties, waardoor een nieuwe publieke cultuur tot stand kwam, waarbij het theater alleen in besloten ruimtes werd opgevoerd. Het gedrukte woord en de drukprent en niet de openbaar uitgesproken tekst en de fysieke beelden werden de dominante massamedia. Doordat de overheden hun subsidies voor het publieke toneel na 1600 geleidelijk afschaften, begon een nieuw proces van professionalisering en commercialisering van het ontwikkelde theaterleven. Wat was er eerder: de opkomst van een nieuwe publieke cultuur of de onderdrukking van de oude? Had het stijgende scholingsniveau zo'n krachtige invloed op de orale intellectuele cultuur, dat die allengs marginaal werd? Uiteraard gaat het hier om overlappende processen die in tijd niet altijd gemakkelijk nader zijn te definiëren.[660]
Heeft de terminologie iets te zeggen heeft over het karakter van de orgelbespelingen? In de bronnen werden de toehoorders aangeduid met termen als 'die burgerye'[661] of 'de gemeente'[662] en 'alle vrome heeren ende mannen'[663] en 'eenighe vergaderinghe van volck'[664]. Uit deze termen blijkt dat het om grotere groepen ging. Speciaal werden de mannen genoemd, met aandacht voor de heren en voor de 'gemene' [gewone] man. De aanduiding zegt dus niet veel over het doel waarvoor men bij elkaar kwam. Dat is meer het geval als men de termen 'liefhebbers' of 'beminders' gebruikt. In de toneelwereld duidde men daarmee degenen aan die de voorstellingen frequenteerden. Men sprak aanvankelijk van beminders als ze geen lid waren van een kamer van de retorica en toch de bijeenkomsten bezochten. Later waren het bezoekers van de toneelvoorstellingen die één keer per jaar betaalden en zich op die manier 'uitkochten'.[665] Ook bij de gereformeerde kerk sprak men van 'liefhebbers' die geen lid waren geworden en toch geregeld naar de kerkdiensten kwamen. Ook in het kader van de bespelingen kwam de term 'liefhebber' of 'beminder' voor. Huygens schrijft in zijn *Orgelgebruyck* over liefhebbers en 'kloecke meesteren van 't orgelspel'. Het woord liefhebber had een dubbele betekenis: hij die als amateur muziek uitvoert, maar ook de passieve luisteraar. De term beminders komt voor in het gedicht van Speuy en lijkt dan opgevat te worden als een synoniem voor liefhebber. Verdam gaf als betekenissen van het woord liefhebber 'beminnaar', 'aanhanger' en 'begunstiger'.[666] Meestal schreef men *toehoorderen*[667], een adequate maar vagere term in de context van de bespelingen. Verdam gaf bij toehoren: toeluisteren of behoren tot of bij, passen bij e.d.[668] Smijters noemde als epitheta van toehoren luisterend, willig, gewillig, curieus [nieuwsgierig] vreedzamig, toehorend, oorbiedig [het oor lenend] leerwillig, goedhartig.[669] Opvallend is dus de tweedeling in de terminologie: aan de ene kant de vage aanduidingen van de burgerij aan de andere kant het publiek van de liefhebbers. Dat alles is kenmerkend voor de publieke sfeer waarover Habermas sprak. We proeven er echter ook uit dat er mensen waren die echt luisterden en anderen die bij andere activiteiten hun vermaak zochten…

---

[658] Frijhoff 1999, 175.
[659] Dixhoorn 2004, 342-343.
[660] We schenken verder geen bijzondere aandacht aan de openbare feesten: kermissen, jaarmarkten, e.d. met de daarbij behorende muzikanten. Als men de schilderijen van bijvoorbeeld Jan Steen en David Teniers de Jonge mag geloven was dit steeds meer het terrein van de gewone man en het toneel van de vedelaars, de zangers e.d. En niet te vergeten van de schare van dorpsbewoners waar we al helemaal niet over schrijven.
[661] RAA, SA Alkmaar, inv. nr. 27, resoluties, 20 maart 1582.
[662] Vlam 1965, 240 en Vlam 1971, 301.
[663] Vlam 1965, 240.
[664] Vlam 1971, 306 en 307.
[665] Boheemen 1999, 91. Balthasar Huydecoper gaf wat betreft het Amsterdamse theater de volgende omschrijving (periode 1624-1631): 'Want, gelijk er thans 'liefhebbers' zijn, die eenmaal in 't jaar betaalen, en zich dus 'uitkoopen', om dat loopende saizoen altijd den vrijen opgang in den schouwburg te hebben, waarvan zij den naam van 'uitkoopers' verkreegen hebben; zo waaren er ook in dien tijd 'liefhebbers', of gelijk ze toen hieten, 'beminders', die bij 't jaar of ook wel en doorgaands bij 't half jaar betaalden; enkelijk gerekend van den tijd, dat zij betaalden, gemerkt de rederijkers geen gestelden tijd hadden, waarop zy een nieuw speelsaizoen aanvangen.'
[666] Verdam 1932, 332.
[667] Vlam 1965, 242 en Calckoen, St Pieterskerk, 97 (C.85) (Documentatie aanwezig in het Gemeentearchief te Utrecht).
[668] Verdam 1932, 609.
[669] Van der Sijs 1999, 205.

In 1698 schreef K. Zweerts in een gedicht: ‘’t Muzijk is hier [Nederland] in zulk een achting nooit geweest’.[670] Deze uitspraak is koren op de molen van allen die onze muziekhistorie weinig niveau toedichten. Volgens Zweerts werd de kerkmuziek in de andere landen wel hoog gewaardeerd: ‘schoon ’t elders strekt voor een van hun godsdienstigheden’. Hij bracht naar voren dat men hier te lande veel op had met alle buitenlandse stijlen en dan vooral de Franse dansmuziek. De opmerkingen van Zweerts zijn moeilijk op hun merites te beoordelen. In het voorgaande bleek er een levendige orgelcultuur te bestaan waar een grote schare aan ‘liefhebbers’ op afkwam. Er waren grote namen aan verbonden: de Sweelincks en de Van Noordts. Wat van hun muziek resteert, maakt duidelijk dat die grote kwaliteit bezat. Mensen gingen naar deze orgelbespelingen om zich te vertreden, om zich te amuseren en ook om gesticht te worden.
In de Gouden Eeuw werd de kloof tussen de elitecultuur en die van de lagere klassen groter. Velen binnen de elite distantieerden zich van gedrag dat men als ongewenst of onbetamelijk wenste te beschouwen.[671] Een voorbeeld vinden we bij Huygens, die, zichzelf tot de hogere ambtenaren rekenend, toch in zijn *Orgelgebruyck* geregeld de zucht tot eerbetoon van de regenten op de korrel nam. Binnen de kerkmuren was volgens hem eenvoud op zijn plaats; rang- en standsverschillen mochten er niet voorkomen. Niet in de wijze van begraven, ook niet allerlei vormen van eerbetoon bij de kerkdienst zoals de speciale gestoelten en de voorrang die de hogere heren in de openbare gebeden kregen. Pas in de negentiende eeuw, na de scheiding van kerk en staat, was het kerkgebouw geen ruimte meer, waar iedereen zomaar kon rondlopen.

3.4.7. Het vervolg

De bespelingen voor de dienst bleven in Amsterdam gedurende de hele achttiende eeuw bestaan, ook nadat de gemeentezangbegeleiding een feit was! In september 1686 besprak de kerkenraad zijn ergernis dat het Bijbellezen erdoor werd verhinderd. Hieruit blijkt dus dat de organist voorafgaand ook nog een (korte) bespeling verzorgde, buiten het voorspel en de begeleiding van de gemeentezang. Met instemming van de burgemeesters deelde het college de organisten mee dat zij een kwartier voor het laatste klokgelui met spelen moesten stoppen ‘dat ter selver tijdt sal aanvangen en onverhindert sal gelesen worden’.[672] Het kan verkeren, want in 1764 tekende de kerkenraad bezwaar aan tegen het ontbreken van orgelspel bij de vroegdiensten, vooral als een proponent preekte.[673] Een klacht bij de burgemeesters leidde niet tot resultaat. De organisten waren kennelijk vrij of ze deze bespelingen wel of niet wilden verzorgen. Dat kan ook blijken uit de observatie van Charles Burney in 1773 bij een avonddienst in de Nieuwe Kerk. Volgens hem werd het orgel alleen voor het begeleiden van de gemeentezang gebruikt ‘in two long and tiresome psalms’.[674]
De vrije bespelingen bleven in Amsterdam bestaan en die op de zaterdagavond waren populair. De blinde Jan Jacob de Graaf, die vanaf 1702 in de Nieuwe Kerk wist velen in verrukking te brengen met zijn orgelspel en was in staat zo te spelen dat het leek alsof er een vocaal of instrumentaal gezelschap aan het musiceren was. In de *Wegwyzer of korte beschrijvinge van Amsterdam* van 1713 staat vermeld dat hij ‘zyne konst op ’t groot of ’t kleyn orgel [liet] hooren; en doet door de verandering der geluiden, en de onnavolghlyke gaauwheid, zo met den handen als met den voeten, de ziel gelyk als buyten ’t lichaam opvoeren.’ [675]
De kosteloos toegankelijke orgelbespelingen bleven gedurende de hele achttiende en negentiende eeuw bestaan. In een reisbeschrijving stond een aantekening over de orgelbespelingen in Haarlem, gedateerd 6 november 1772:[676]

> Des namiddags te 4 uur hoorden wij in de hoofdkerk het fraai orgel spelen, hetwelk niet minder beroemd dan alom bekend is. Alle dinsdagen en donderdagen word van 12 tot 1 uur, en daarenboven des winters alle saturdagen des namiddags van 6 tot 7 uur op hetzelve gespeeld; doch op dezen laatsten dag is het alleen aan manspersoonen vergunt, in de kerk te komen en de muziek aan te horen, maar op de andere gemelden dagen staat het iedereen vrij, dezelve bij te wonen. Het is voor reizigers van belang van deze dagen en uuren onderrigt te zijn: want, wanneer

[670] Sweerts 1698.
[671] Roodenburg 1990, 34-43.
[672] RA Utrecht, Archief van de familie Huydecoper, inv. nr. 80 en Verhagen 1989, 68 en 74.
[673] Bijtelaar 1975, 152.
[674] Burney 1775[2], 225.
[675] *Wegwyzer* 1713, 164. Deze informatie kwam in de volgende drukken niet meer voor
[676] Van Nieuwkoop 1988, 640. De reisbeschrijving werd in 1783 te Amsterdam uitgegeven.
Haarlem is de enige plaats in Nederlanden waar zulke gratis orgelbespelingen gehandhaafd bleven tot op de dag van vandaag.

> men buiten dien tijd dit vermaard orgel wil horen, moet men een' dukaat betalen; maar op die tijden kan men het voor niet horen. De organist wordt wél betaald, want hij heeft eene jaarwedde van duizend gulden.

In het tijdschrift *Caecilia* gaf recensent C. Leemans in 1849 commentaar op het gedrag van het publiek tijdens een bespeling door de Rotterdamse organist B. Tours. Ook al was de organist op artistieke wijze bezig, het publiek had daar kennelijk weinig begrip voor.[677]

> Behalve dat een groot aantal der toehoorders zich niet ontzag, om, door het rooken van sigaren en pijpen het tempelgebouw als in een koffijhuis te herscheppen, en de bewijzen gaf dat het evenmin de achting, die het aan de aanwezige Dames schuldig was, wist in het oog te houden, scheen wederom een ander gedeelte in den waan te verkeeren, dat de Kerk eene opentlijke wandelplaats was, waar men door een onophoudelijk gepraat en een onafgebroken, boven alles zich verheffend voetengeschuifel beproeven moest, of men den Organist ook in de war brengen, of men de krachtigste akkoorden niet evenzeer, als de zoetvloeijendste melodiën van zijn meesterlijk spel, voor hen die kwamen om een rein kunstgenot te smaken, zou kunnen doen verstommen en verloren gaan. Wee en schande over de Midassen, barbaren en Vandalen, die gevoelloos en opzettelijk – zoo veel goeds bedierven, den verdienstelijken Tours [de Rotterdamse organist B.Tours] zoo ondankbaar behandelden, zulk eenen ongunstigen dunk over den staat onzer beschaving veroorzaakt hebben!

Pas aan het eind van de negentiende eeuw slaagde men erin om de bezoekers stil te laten luisteren, zittend in de kerkbanken.

3.5. Tot slot

Al in het begin van de zestiende eeuw was orgelmuziek onder de stedelijke Hollandse bevolking populair. Voor of na de kerkdienst waren er bespelingen, wat kerkbezoek aantrekkelijker maakte. De burgerlijke overheden waren bereid in de orgelbouw te investeren en stelden bekwame organisten aan, ook om het aanzien van de stad te verhogen. Dit was in bijna heel Europa de trend. Tegelijk riep dat tegenstand op, zoals bij de humanistische geleerde Erasmus en ook bij de zwinglianen en calvinisten. Dit meningsverschil bepaalde grotendeels de agenda van allen die later over het orgel in de kerk spraken. Dat kwam al naar voren toen in 1566 de beeldenstormen door het land raasden. In sommige plaatsen was het orgel als rooms katholiek object doelwit van vernieling, elders nam de overheid het instrument in bescherming net als de beelden zelf. Toen de Opstand in 1572 een feit was en de geuzen de steden innamen, bleven de orgels in de grote stadskerken gespaard. In enkele steden werden deze instrumenten meteen na afloop van de gereformeerde kerkdienst gebruikt. Het is aannemelijk dat dit op initiatief of – in elk geval – met goedkeuring van de overheid gebeurde. De Dordtse synodes van 1574 en 1578 tolereerden geen orgelspel tijdens de dienst en wilden ook geen bespelingen ervoor of erna. De burgerlijke overheid trok zich van zulke besluiten weinig aan.
De magistraat had de totale bevolking op het oog en zag graag dat het kerkgebouw door iedereen werd bezocht, ook (of juist) al hielden de gereformeerden er hun diensten. Het orgelspel voor of na de dienst maakte een bezoek aantrekkelijker. Dit streven stond op gespannen voet met dat van de kerkenraden die een zuivere kerk wilden en dus hoge eisen stelde aan haar leden via een systeem van tucht.[678] De kerkelijke partij vond dat het argument om mensen met het orgelspel naar de diensten te lokken niet geldig was, zelfs als iemand tot bekering kwam. De overheid als eigenaar speelde echter de hoofdrol bij het beheer over het kerkgebouw en het orgel. Vanaf het eind van de zestiende eeuw kwamen er ook nog vrije bespelingen. Hiertegen hebben de kerkelijke partijen nauwelijks geageerd. Dit burgerlijk vermaak was kenmerkend voor deze maatschappij. Dat de bespelingen gericht waren op de brede bevolking blijkt uit gevallen waarin katholieken een rol speelden. Zij gingen nogal eens naar de oude stadskerken om hun religieuze handelingen in stilte te verrichten. Na de Vrede van Münster veranderde dit alles. Er kwamen meer schuilkerken in waarin katholieken hun eigen muziek konden uitvoeren. Dit was uiteraard louter liturgisch. Huygens spreekt over dit soort kwesties in zijn *Orgelgebruyck* slechts zijdelings. Duidelijk is dat hij er op aanstuurde dat de kerk een brandpunt van concentratie en meditatie zou zijn. Daarbij stond hem het Engelse voorbeeld voor ogen, waar mensen op elk moment van de dag de kerk binnen konden lopen om hun geestelijke leven op te laden. Orgelbespelingen – en dan vooral de vrije – waren er voor het vermaak. Dat woord moet in de breedste zin worden genomen. Allerlei liederen op wereldlijke teksten werden uitgevoerd, maar ook was er religieus repertoire met een serieuze inslag. De bespelingen zijn dan ook te zien als een weerspiegeling van een maatschappij, waarin het wereldse, religieuze en burgerlijke zo waren

[677] Cevaal 1999, 91. De Leidse kerkvoogden besloten in 1850 'nu en voortaan geen orgelconcerten meer toe te laten en wel op grond van de ongeregeldheden welk bij soortgelijke orgelconcerten plaats vindt'. Enige tijd later kwam men op dit besluit terug.
[678] Van Deursen 2004, 148-150.

verstrengeld dat ze steeds naast en door elkaar voorkwamen. Dat leverde spanningen op in de toenmalige discussiecultuur. De traditie was in de Gouden Eeuw heilig. Wat eenmaal een plaats in het burgerlijke en kerkelijke leven had gekregen, werd niet zomaar afgeschaft of omgeduid. Huygens heeft dat ervaren nadat hij het debat had aangezwengeld over de gemeentezangbegeleiding. Jan Jansz. Calckman mag dan een niet al te beschaafd discours hebben gevoerd, veel van zijn ideeën hadden evenveel of misschien zelfs meer aanhang dan die van Huygens. De invoering van de begeleiding van de gemeentezang ging niet zonder slag of stoot, omdat kerkelijke instanties bang waren dat dit op de lange duur tot een liturgische praktijk zou leiden waarbij de aandacht voor het Woord afnam. Omdat het begeleiden vaak leidde tot vermindering van het aantal bespelingen – bijvoorbeeld door het afschaffen van de bespelingen voor en na de kerkdienst – wilde men wel toegeven.
We constateerden een duidelijke ontwikkeling. Na een onzeker begin rond de Opstand kwamen er al snel in alle steden orgelbespelingen voor en / of na de kerkdiensten en vrije avondbespelingen. Rond 1630 breidde die orgelcultuur zich uit, orgels werden gebouwd of vernieuwd en de bespelingen kregen een vaste plaats. Tegelijkertijd is al een tegenkracht waarneembaar, vooral door de invoering van de gemeentezangbegeleiding, waardoor er her en der minder bespelingen kwamen. In Amsterdam lijkt er eerder nog een extra stimulans te zijn geweest onder leiding van de beide Van Noordts. Dat blijkt vooral uit de bouw en verbouwing van de orgels. Jacobus van Noordt maakte werk van een concertcultuur waarbij ook vocalisten en instrumentalisten meewerkten. Anthoni van Noordt publiceerde zijn *Tabulatuurboeck*. Na 1672 verdwenen de doordeweekse bespelingen verdwenen. De Italiaanse toerist ging naar een bespeling die hij als ‘ridicolasa’ typeerde. In het eerste hoofdstuk constateerden we al een achteruitgang in salarissen van de organisten, terwijl de beiaardiers vooruitgingen. Werd er meer belang gehecht aan het beiaardspel dan aan het orgelspel? Leed de orgelcultuur onder het opkomen van de betaalde muziekconsumptie? Die kreeg echter pas in de achttiende eeuw haar beslag. Voorwaarde voor het kunnen bereiken van openbaarheid was de aanwezigheid van een relatief open infrastructuur waar afzenders en ontvangers van boodschappen met elkaar communiceren. Die ontbrak in de late zeventiende eeuw nog grotendeels. We kunnen dit het echtpaar Romein nazeggen: ‘zo stapvoets voltrok zich de overgang van de katholieke naar de hervormde, nee, van de middeleeuwse naar de burgerlijke wereld’.

Hoofdstuk 4. Het muziekrepertoire bij de zeventiende-eeuwse Amsterdamse orgelbespelingen, met speciale aandacht voor het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

‘Waer in soose bevinden dat tot bevordering der
Speelkonste yets van mijn is te wege gebracht,
ende haer een spoor gegeven wordt tot meerder
en meerder voortsettinge der selver.’

Anthoni van Noordt (1659)

4.1. Inleiding

Tot nu toe is nog nauwelijks besproken hoe de competente Amsterdamse organisten op hun kwalitatief hoogstaande orgels speelden en wat voor muziek zij tijdens de orgelbespelingen uitvoerden. Menig aspect komt nu aan bod, maar een volledig overzicht zal het niet worden, daarvoor is te weinig orgelmuziek uit het midden van de eeuw overgeleverd. Terwijl uit de vroege zeventiende eeuw een corpus klaviermuziek van Jan Pietersz Sweelinck ter beschikking staat, is er uit de periode tussen 1630 en 1675 weinig meer dan het *Tabulatuurboeck met psalmen en fantasieën* van Anthoni van Noordt overgeleverd. Hoewel Sweelincks orgelmuziek in de literatuur veel belangstelling heeft getrokken, lijkt die van Van Noordt tot nu toe hooguit voer voor liefhebbers te zijn geweest.
Dat komt ook omdat er dikwijls laatdunkend over de zeventiende-eeuwse Nederlandse muziekcultuur wordt gedaan. De receptiegeschiedenis heeft sterke wortels in de negentiende eeuw, toen men zich steeds meer voor de Gouden Eeuw begon te interesseren. In dat tijdperk van glorie waren er reusachtige prestaties geleverd. Men zocht naar bewijzen en vond er vele. Zo kreeg men zicht op de literatuurproductie – Vondel, Hooft, Bredero… en op de schilderkunst – Rembrandt, Hals, Vermeer... Uiteraard ging men ook op zoek naar de muziek uit die tijd. Hoewel men al in het midden van de eeuw Sweelincks klaviermuziek herontdekte, werd snel duidelijk dat er geen reuzenproductie was te verwachten. Dat wekte de indruk dat Nederland en dus ook Amsterdam op muziekgebied weinig had te betekenen. De nuchtere kooplui – zo meende men te moeten constateren – hadden weinig gedaan om het ongrijpbare van de muzikale expressie vast te laten leggen en ook om de musici te patroneren.
Niet alleen negentiende- en twintigste-eeuwse cultuurhistorici en musicologen hadden weinig vertrouwen in hun voorouders. ‘Een muzikale barbarij’, zo meende Constantijn Huygens met hooghartig snobisme de Noordelijke Nederlanden te moeten typeren.[1] En vandaag de dag lijkt zijn uitspraak onveranderd te zijn overgenomen. Niet zo lang geleden haalde musicoloog Louis Grijp Huygens’ woorden met instemming aan. De armoede van de muziekcultuur was volgens hem zo groot dat zelfs een Nederlandse air hier niet van de grond kon komen.[2] Professionele musici kregen geen functie in de eredienst en hadden in andere verbanden nauwelijks mogelijkheden om zich te ontplooien. Het mecenaat was niet op de opbouw van de muziekcultuur gericht, waardoor stimulansen tot niveauverhoging ontbraken. Een muzikale voorhoede zou dan ook hebben ontbroken, met uitzondering uiteraard van Jan Pietersz Sweelinck.
Dit negatieve standpunt leek zijn bevestiging te vinden in de beperkte compositorische productie uit die tijd. Daarover debatteerden rond 1930 de Zaanse organist Jan Zwart en de redacteur van het maandblad van de *Nederlandsche Organistenvereniging*, Herman Rutters, rond 1930.[3] Zwart had in het tijdschrift *De Harp* de oratie van Prof. dr. A. Smijers besproken, waarin de Utrechtse hoogleraar zich negatief uitliet over de Hollandse muziekcultuur na Sweelinck. De calvinisten

[1] Jonckbloet 1882, 265. Rasch 2007, 989 en 1032 (5412 en 5658). ‘Dans nostre Barbarie l’on veut croire que j’entens un peu au mestier […] ce n’est qu’en Hollande où je puisse estre considérable qu’en qualité d’amateur enragé des belles choses harmoniques’. In een andere brief schreef Huygens dat men in Frankrijk geloofde dat Holland en Moscovië ‘sont esgalement brutales et barbares, et qu’il faut des coups de fouet pour nous desniaiser en matière de musique et nommément en ce qui est de la viole de gambe, que d’aucuns Hollandois entendent peut-estre aussi bien que d’aucuns Françoiz’. Rasch wees erop dat Huygens van tijd tot tijd het Nederlandse muziekleven aanprijst, zie Rasch 2007, 1213-1214 (7041), waarin hij vertelt dat er in Amsterdam en Den Haag belangrijke componisten zijn.
[2] Grijp 1991, 28.
[3] De discussies tussen Jan Zwart en Herman Rutters zijn te vinden in de afleveringen van november en december 1930 en januari 1931 in de 28ste jaargang van *Maandblad Het Orgel*.

kregen de schuld. Zwart vond echter dat er zelden zo'n bloeiend muziekleven was geweest als toen: 'een zelfstandige orgelkunst gebouwd op de psalmen die in J. Pzn. Sweelinck ontstaat'. Volgens hem waren de muziekcolleges en de orgelbespelingen broedplaatsen van muzikaal energiek leven geweest. Rutters wierp tegen: 'een gezond, krachtig, vitaal muziekleven openbaart zich in de allereerste plaats uit de muzikale *productie*; musiceeren – dat is vóór alles: componeeren, scheppen; uitvoeren is slechts een intermediaire functie. Men kan dan alleen van een werkelijk bloeiend muziekleven spreken, wanneer er een belangrijke muzieklitteratuur is'. In zijn reactie toonde Zwart enthousiasme voor de muziek van Van Noordt:

> U vraagt: Wat heeft Nederland in dit opzicht nu nà Sweelinck gepresteerd? "Welke figuur kan het aanwijzen, gelijkwaardig aan verschijningen als . . ." "Welk componist heeft Nederland na 1621 voortgebracht, die het met den eersten den besten gewoon begaafden Duitschen Cantor uit dien tijd kan opnemen?" Nu, laat ik U dan antwoorden: stellig één! – één figuur, gelijkwaardig aan verschijningen als door U genoemd; één componist na 1621, die het niet alleen tegen den eersten den besten Duitscher Cantor kan opnemen, maar zelfs tegen den allereersten en allerbesten uit de Noord-Duitsche orgelscholieren van Sweelinck! Wie die eene is? Niemand minder dan onze 17e eeuwsche Amsterdamsche Oude-Zijdskapel [sic] – later Nieuwe Kerk-orgelist: ANTHONIE VAN NOORDT van wien de Nederl. Muz. Gesch. Ver. het door hem in 1659 uitgegeven "Tabulatuar-Boeck van Psalmen ende Fantasyen" herdrukte! Kennisname van dit Nederlandsch orgelwerk dat ook alweer zijn inspiratie dankt aan het Calvinistisch psalmboek, zal U doen zien dat de geheele leerlingenschool van Sweelinck buiten ons land, niet gaat boven die, die hij ten onzent in v. Noordt en anderen achterliet. Want dat v. N. niet alleen stond met zijn bijzondere gaven, blijkt uit zijn voorrede; waarin hij bescheidenlijk erkent, dat het aan voortreffelijke geesten in dese conste geenszins heeft ontbroken.

Rutters vond één voorbeeld niet de moeite om de gelijkwaardigheid van de Nederlandse muziek na Sweelinck met die van andere landen aan te tonen. 'Aangenomen, dat het een bijzondere, ja geniale figuur is. Maar mag men uit zijn verschijning een vitaal, kiemkrachtig muziekleven concludeeren?'
Hoezeer ook nu nog het standpunt van Rutters wordt gehuldigd, blijkt uit de kritische beschouwing van de Utrechtse hoogleraar E. Wennekes in het kader van het prioriteitsprogramma 'De Nederlandse cultuur in Europese context' (2000).[4] Wennekes maakte onderscheid tussen 'productieve' toonkunst, het componeren, en 'reproductieve' toonkunst, waarmee het veelomvattende terrein van de muzikale uitvoeringspraktijk kan worden omschreven. In zijn betoog wenste Wennekes recht te doen aan de musicus 'als interpretatief intermediair tussen componist en luisteraar'. 'Het aantal internationaal invloedrijke componisten van Nederlandse origine is de afgelopen driehonderd vijftig jaar beperkt gebleven.' De criteria voor de Nederlandse toonkunst waren dus volgens Wennekes: productieve toonkunst is gebaseerd op het componeren van werken die internationaal bekendheid dienen te krijgen, verder is er slechts sprake van reproductieve toonkunst.
Deze visie lijkt nog sterk bepaald door negentiende-eeuwse uitgangspunten. Doet ze recht aan de muziekcultuur uit de Gouden Eeuw? Allerlei vormen van improvisatie worden niet serieus besproken en componisten krijgen al (te) snel een waardeoordeel opgedrukt. Orgelcomposities worden vooral bekeken als scheppingen die beoordeeld moeten worden op creativiteit en originaliteit, ook al waren ze bedoeld als modellen voor een improvisatiepraktijk.

4.2. Aanpak

In dit hoofdstuk ontwikkelen we nader zicht op de orgelmuziek uit de periode 1630-1675 en dan vooral de Hollandse, meer in het bijzonder die uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt. Dit werk geeft aanknopingspunten om de kennis van de orgelcultuur uit te breiden.
Zelf lijkt Van Noordt zijn werk te hebben gezien als een product passend in de cultuur van zijn eigen tijd. In het woord vooraf schrijft hij immers dat het boek bevat: 'proeven [bewijzen] van etlicke psalmen, door verscheyde versen, soo in de superius, tenor als bassus verandert, beneffens eenige fantasijen'.[5] Het woord proeve doet denken aan de proef die men aflegde als men in een gilde werd opgenomen. Van Noordt wilde met dit werk dus zijn meesterschap bewijzen. Hij

[4] Wennekes 2000. Het is opvallend dat er in de uitgave van de *Nederlandse Muziekgeschiedenis* die onder redactie stond van Prof. dr. Louis Grijp (2001), nauwelijks aandacht is geschonken aan de zeventiende-eeuwse orgelcultuur en ook niet aan Anthoni van Noordt en zijn *Tabulatuurboeck*. Wat dat betreft komen die onderwerpen er beter vanaf in Frijhoff en Spies 1999 (een cultuurgeschiedenis!).
[5] Anthoni van Noordt, *Tabulatuurboeck van psalmen en fantasyen* (1659), Jan van Biezen (ed.) (Amsterdam, 1976). Uitgave van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. *Monumenta musica neerlandica*, 11.

benadrukte dat zulke werken nooit in druk waren uitgegeven omdat ze met de gravuredruk moesten worden gepubliceerd. De componist stelde zich bescheiden op door vast te stellen dat 'het nochtans aen uytstekende geesten in dese konste niet heeft ontbroken'. Hier lijkt hij te suggereren dat ook collega's zulke werken hadden kunnen schrijven.
Kennelijk konden de 'oeffenaers deser konste' de manier van noteren herkennen, want aanwijzingen voor de uitvoering ontbreken. Dat kon ook anders. Zo gaf Girolamo Frescobaldi bij enkele uitgaven[6] een uitleg van de door hem beoogde spelpraktijk, terwijl Samuël Scheidt in zijn *Tabulatura Nova*[7] de wijze van noteren verdedigde en instructies gaf voor het registreren. Deze componisten schreven voor een groot marktgebied, waarin niet iedereen wist wat precies werd bedoeld. Van Noordt had echter de 'bevordering van de speelkonste' in eigen land op het oog en hoopte dat hij met zijn boek 'een spoor gegeven had tot meerder en meerder voortsettinge der selver'.
Bij het analyseren van Van Noordts *Tabulatuurboeck* treedt het probleem op dat er uit deze jaren geen vergelijkbare werken van andere Nederlandse componisten zijn. Wel maken we vergelijkingen met de muziek van Sweelinck en Speuy, maar die komt uit een andere periode. Voorkomen moet worden, dat Van Noordts werken het imago krijgen van een geïsoleerd verschijnsel. Zijn eenenveertig psalmverzen en zes fantasia's zijn op de zestiende-eeuwse *stile antico* geïnspireerd met zijn nadruk op het polyfone stemmenverloop. De strenge regels voor het contrapunt waren nog altijd uitgangspunt. Toch getuigt deze muziek ook van een modernere benadering. Er komen gedurfde dissonanten in voor en vrijmoedig gebruikte, spannende melodische lijnen en intervallen. De levendigheid van de ritmiek is voor zijn tijd opvallend. Wij analyseren wat in dit werk de constanten zijn. Die zijn bepaald door de Europese muziekcultuur en meer bijzonder de orgelcultuur. We zullen daartoe het werk van Europese tijdgenoten, zoals de Italiaanse, Noord-Duitse en Engelse musici, als referentiekader gebruiken. Bovendien zijn er allerlei opmerkingen van tijdgenoten die het mogelijk maken ideeën en conventies op het spoor te komen. Omdat veel verschijnselen in de muziekwereld een lange adem kenden, kijken we ook naar uitspraken van zestiende en achttiende-eeuwse theoretici.
J. Nattiez dacht na over de niveaus van 'stilistische relevantie' en liet in een omgekeerde piramide zien welke invloeden de componist vanuit de algemene muziekcultuur ondergaat van het specifieke naar het meer algemene.[8] Ieder muziekwerk toont immers overstijgende kenmerken. Zo is de wijze waarop een componist een bepaalde kerkmodus hanteert, afhankelijk van de dan vigerende praktijk. Een componeerstijl wordt meestal bepaald door de conventies uit de tijd van ontstaan en ook door de ontwikkelingen binnen de professionele carrière van de musicus. Het idioom was herkenbaar en de regels van het componeren lagen grotendeels vast. Stilistische ontwikkelingen binnen het leven van Anthoni van Noordt zijn niet te reconstrueren, maar wel elementen uit de hogere lagen van Nattiez' piramide.[9] Als we in dit hoofdstuk het werk van Van Noordt typeren, maken we daarbij steeds uitstapjes naar de hogere niveaus.

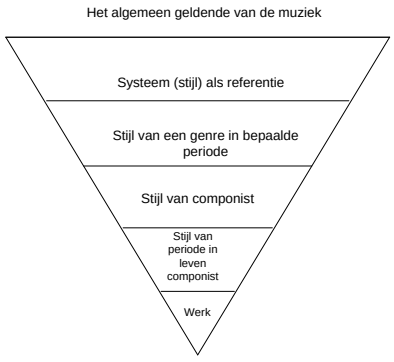


Fig.4.1. Omgekeerde piramide van stilistische relevantie (Nattiez 1990).

[6] Een vertaling in het Engels uit het Italiaans van de woorden vooraf uit de *Toccate e partite d'Intavolatura, Capricc fatti sopra diversi soggetti* en de *Fiori musicali* in MacKlintock 1979, 133-136. Zie verder Stembridge 2005.
[7] Vogel 2001, 12-14.
[8] Nattiez 1990, 135-139.
[9] Van Nieuwkoop 1990. Van Nieuwkoop probeerde een stilistische ontwikkeling binnen het leven van Van Noordt te bepalen. Volgens mij gebruikte hij niet de goede uitgangspunten, zoals uit de analyse in dit hoofdstuk zal blijken.

Om Van Noordts stijl te herkennen, zoomen we in dit hoofdstuk speciaal op de genres van de psalmbewerking en de *fantasia* in. Daarbij zien we welke werkwijzen een componist toepaste, welke muzikale technieken hem ten dienste stonden en hoe hij die uitbuitte. De Duitse theoreticus Christoph Bernhard, leerling van Heinrich Schütz, bracht naar voren dat er bij het componeren van muziek drie stadia waren: *inventio* [eigen vinding], *elaboratio* [uitwerking], en *executio* [uitvoering].[10] Van Noordt hanteerde deze termen ook, zoals blijkt uit de aanvraag voor het octrooi bij de Staten van Holland, waarin hij het *Tabulatuurboeck* zijn 'nieuw geinventeerde werck' noemt.[11] Ook al was een eigen inventie voorwaarde voor een octrooi omdat het product anders al door een eerder octrooi beschermd kon zijn, zij sloot ook aan bij een retorische aanpak. In dit hoofdstuk stellen we in het bijzonder de aspecten van de *inventio* en de *elaboratio* centraal. Bij de *inventio* gaat het om het grondplan van de compositie, bij de *elaboratio* om te uitwerking van de basisideeën. Johann David Heinichen schreef daarover:[12]

> Denn es ist nicht einmahl genug, daß ein Componist eine ihm natürlich einfallende gute Invention hinschreibe, welche so wohl der Expression der Worte, als dem Gout verständiger Zuhörer eine Genüge leiste, sondern es gehöret auch Kunst dazu, selbige den Gelegenheit Regelmäßig auszuführen, und zu weisen daß man Wissenschaft und Gout beysammen habe.

Van Noordts composities waren zo te zien voor de lespraktijk bedoeld en dienden als studiemateriaal voor het leren componeren en improviseren. Zijn *inventio's* werden bestudeerd en overgenomen. De Amerikaanse organist William Porter heeft voorgesteld om weer in de stijl van de Noord-Duitse orgelcomponisten te leren improviseren. Daarbij heeft hij het analyseren van uitgeschreven zeventiende-eeuwse composities als uitgangspunt genomen.[13]

> Written composition, for the Hamburg organists, drew upon patterns of musical craftsmanship that can be shown to have their roots in composition-in-performance, a term that is now associated with certain traditions of poetry.

Een analyse van de muziek uit het *Tabulatuurboeck* kan inspireren om oude vormen van improvisatie te laten herleven. Bij uitgeschreven werken moet men overigens wel verdisconteren dat er tijdens het noteren is verbeterd en dat er spitsvondigheden zijn toegevoegd. Een improvisator is aan het moment overgeleverd, waardoor fouten en moeizame passages nauwelijks zijn te vermijden. We kunnen ons wel afvragen in hoeverre hier iets van de toenmalige improvisatiepraktijk is te achterhalen.[14]
In het *Tabulatuurboeck* toonde Van Noordt overigens maar een beperkt deel van zijn vakkennis. Organisten waren gewend vocale muziek – vooral madrigalen – te bewerken om die op orgel uit te voeren. Ze voegden dan versieringen en ornamenten toe. Men noemde dat intavoleren, een vorm van *elaboratio*. Organisten waren bovendien gewend buitenmuzikale elementen in hun muziek te verwerken, bijvoorbeeld bij het spelen van muzikale veldslagen. Daarom besteden we aandacht aan het genre van de Bataille. Ook andere genres komen aan bod, zoals de toccata, de liedbewerking en de dansvormen, al was het maar om te laten zien dat die ook in Nederland werden beoefend. Uiteraard is er in die tijd in de Verenigde Provinciën veel muziek voor vocale en instrumentale bezettingen gepubliceerd.[15] Daaraan schenken we slechts zijdelings aandacht. Het zal nog wel even duren voor een werkelijk overzicht mogelijk is van de Nederlandse muziekgeschiedenis uit de zeventiende eeuw. Dit hoofdstuk kan daarbij als bouwsteen dienen.

4.3. Algemene vaardigheden

Eerst concentreren we ons op enkele bekwaamheden van zeventiende-eeuwse organisten. Een kwestie die in de literatuur veel stof deed opwaaien is of ze improviseerden en wat de functie was van de uitgeschreven muziek. Omdat er heel wat gegevens beschikbaar zijn, kunnen we

[10] Dreyfus 1996, 3.
[11] NA, Archief der Staten van Holland na 1572, inv. nr. 1613, minuutoctrooien 1659 en 1660, 8 december 1659. Bijlage 4.
[12] Heinichen 1728, 27.
[13] Porter 2002, 72-73.
[14] Schulenberg 1995.
[15] Zie bijvoorbeeld Noske 1989.

hypotheses formuleren. Slechts bij benadering valt te bepalen hoe de Amsterdamse organisten uit de periode 1630-1675 te werk gingen.

4.3.1. Voor de vuist weg

Voordat vormen van muzikale notatie bestonden, zo stelde Charles Burney (1789), 'music must have been played extempore [onvoorbereid], or by memory'.[16] Dit onderscheid is bepalend geworden voor de muziekhistorie. Musici herhalen wat eerder is gespeeld (door henzelf of door anderen) of zij spelen spontaan wat het moment hun ingeeft en geven hun fantasie de vrije loop. Muziek leeft bij de gratie van de letterlijke herhaling, maar ook bij variatie en vernieuwing. Er zijn vormen van conserveren, waarbij er niet zelden een klassieke standaard ontstaat, en aan de andere kant allerlei moderniseringen. Door muziek te noteren en te verspreiden, documenteert men wat in de mode is. Ook komen zo eventueel normen tot stand. Zo blijven de creatieve ideeën ook voor het nageslacht bewaard.
Dit heeft er toe geleid dat in de zestiende eeuw een gedifferentieerde orgelpraktijk ontstond. Adriano Banchieri (1568-1634) maakte in zijn *Conclusioni nel Suono del'Organa* (1591) onderscheid tussen vier soorten orgelspel: 1. *Fantasia* (wat de organist ter plekke bedacht); 2. *Intavolatura* (het intavoleren van vocale muziek); 3. *Spartitura* (van blad spelen)' 4. *Basso seguente* (spelen van de volgbas).[17] Toonde de organist in het fantaseren vooral zijn individualiteit; bij de laatste drie punten ging het voornamelijk om het adapteren van het werk van anderen. 167 jaren later zette Jakob Adlung (1699-1762) in zijn *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (1758) uitvoerig de specifieke competenties van de klavierspelers uiteen.[18] Die bestonden uit: 1. Het fantaseren of 'das Spielen aus eigener Erfindung'; 2. Het spelen van een koraal; 3. De Italiaanse tabulatuur; 4. De generaalbas. Adlung stelde zich op een didactisch standpunt, want hij schreef dat men tijdens de opleiding eerst de basso continuo leerde, dan het koraalspel, daarna het van blad leren spelen en dan pas het fantaseren.
Tussen de indelingen van Banchieri en Adlung bestaan grote overeenkomsten, behalve dat het intavoleren van vocale muziek was vervangen door het spelen van koralen. De discrepantie was echter niet eens zo groot, zeker als men beseft dat hier het verschil van een katholiek en een protestant achter zit. Het ging om de praktijk waarbij men een bestaande zetting versierde en adapteerde. De klavierkunst kwam er volgens Adlung bekaaid af, omdat er nog steeds geen boek bestond waarin alle aspecten op toereikende wijze behandeld werden. Vooral op de terreinen van het koraalspel en het fantaseren was alles 'fast noch wüste und leer'. Zelf probeerde hij in deze lacunes te voorzien.
Al hadden deze indelingen betrekking op Italië en Duitsland, de situatie in Holland was vergelijkbaar. De basso continuo speelde daar aanvankelijk een minder belangrijke rol.[19] De *Cantiones Sacrae* (1619) van Jan Pietersz Sweelinck waren voorzien van een becijferde bas, maar vermoedelijk was dit gedaan door de Antwerpse uitgever Petrus Phalesius om het werk op de internationale markt beter verkoopbaar te maken.[20] Organisten – en dus ook de Nederlandse – waren van oudsher in staat om zelfstandig de tijd te vullen met het uitdragen van eigen muzikale ideeën. Zij beheersten de basso continuo, wat inhield dat ze zich dienden te realiseren welke muzikale structuren en lijnen in de muziek van anderen optraden. Daarnaast gaven deze klavierspelers vertalingen populaire werken uit het bestaande muziekrepertoire. Al in de zestiende eeuw vond men: 'mon orgue, c'est mon orchestre'. Niet voor niets werden veel orgelregisters gezien als imitaties van het toenmalige orkest, en was, zoals wij zagen, zelfs de mensenstem in het orgel vertegenwoordigd.
Omstandig vertelde Ernst Ferand in *Die Improvisation in der Musik* (1938), geadstrueerd met voorbeelden en bronnenmateriaal, hoezeer het improviseren een substantieel onderdeel was van het organistenvak. Hij demonstreerde dat organisten in de zestiende eeuw vocale muziek intavoleerden zonder in directe zin schriftelijke materialen te gebruiken. Daarnaast speelden zij 'aus dem

[16] Burney 1789[2], 152[n].
[17] Geciteerd uit Ferand 1938, 320.
[18] Adlung 1758, 625. We hebben de volgorde veranderd om duidelijk te maken hoezeer de indeling nog nagenoeg lijkt op die van Banchieri.
[19] Zie het eerste hoofdstuk.
[20] Rasch 2002 (Sweelinck), 6-7.

Stegreif' zelfstandige instrumentale stukken als *praeambula, intonaties, fantasieën, toccata's* en *ricercares*. Zijn conclusie was: 'Wir sahen die gesamte Entwicklungsgeschichte der Musik von Kundgebungen des Improvisationstriebes begleitet'.[21] Ook in de zeventiende en achttiende eeuw vormde deze werkwijze de basis van het beroep. Het muzikale geheugen en voorstellingsvermogen speelden bij dit alles een stevige rol. Niet alleen bedacht men polyfone structuren, ook vervaardigde men bij bestaande composities tegenstemmen of liet men één of meer stemmen weg. Een praktijk die vandaag de dag nog steeds door beiaardiers wordt beoefend.
Het ging om een procesmatige aanpak, zoals ook blijkt uit de terminologie met improvisatorische inslag, die aanvankelijk alleen begon met bijwoorden en zinnen met bijwoordelijke bepalingen.[22] In het Duits sprak men van: *unvorsehender Weise, aus dem Stegreif, auf zufälliger Art, aus dem Kopf* en *unbedachtsam*; in het Engels: *unexpected, on the spur of the moment, by chance, on the sudden* en *accidently*; in het Latijn: *ex improviso, ac improvisa, ex tempore, ex sorte, repente, ad placitum, ad libitum, sine arte* en *sine meditatione*. Deze manier van benoemen werd pas later in werkwoorden en zelfstandige naamwoorden uitgedrukt (bijvoorbeeld: *sortisare* (It.) en *sortisatio, ricercare* en *ricercar*).
Banchieri benadrukte dat de organist bij het fantaseren naast kennis van de muziektheorie, vooral ook intelligentie diende te bezitten.[23] Hij zag het musiceren dus primair als een cognitieve activiteit. Hoe belangrijk de beheersing van de polyfonie werd gevonden, blijkt uit het onderscheid dat de Italiaanse theoreticus Biagio Rossetti in 1529 tussen organisten maakte:[24]

- De contrapuntspelers, die hij als de 'echte kerkorganisten' zag. Die waren vooral te vinden onder de 'Ultramontani', [de Nederlanders en Fransen] 'tot schande van de Italianen';[25]
- Scheppende improvisatoren;[26]
- Voortreffelijke organisten, die een polyfone zetting compleet en duidelijk weergeven;[27]
- Organisten die niet deugen en alleen maar gewichtig doen.[28]

Nog in de achttiende eeuw was het uit het hoofd spelen de basis voor het beroep. Andreas Werckmeister vond in 1702 dat elke organist een thema moest kunnen uitwerken en voor de vuist weg op liederen variëren.[29] Organisten die voortdurend hetzelfde stuk bleven uitvoeren leken wel goede musici, 'worüber aber den Zuhörern endlich die Ohren weh zu thun pflegen'. In 1739 vatte Quirinius van Blankenburg de vaardigheden van een organist samen:[30]

> Uit deze alle blykt zeer klaar dat tot het ampt van een organist geen geringe wetenschap behoort, wyl hy niet alleen een volkome kennis van den aart en 't gebruik aller speeltuigen en den styl van de zangmusiec moet bezitten, maar ook daarenboven vlug en ervaren in de compositie zyn, om voor de vuist op den orgel als een geheele opera van allerlei stoffen (die niet laf of plat maar, gelyk men hedensdaaags zegt, van goede smaak moeten zyn) te konnen voortbrengen.

Hoe dicht improviseren en componeren bij elkaar lagen blijkt uit de mededeling van Hernando de Cabezón in het woord vooraf van de *Obras de Música para Tecla, Arpa, y Vihuela* (Madrid, 1578). Diens vader Antonio vond tijdens zijn reizen door Vlaanderen en Italië nooit tijd om de grote werken die hij speelde op te schrijven.[31] In de *Obras* zijn enkele werken van Antonio te vinden die speciaal werden uitgegeven 'voor de instructie van de leerlingen'. Deze tweespalt komt ook naar

---

[21] Ferand 1938 (i.h.b. 414) en Ferand 1956. Ernst Ferand begint zijn boek uit 1938 (blz. 1) met de term 'Augenblicksäußerungen', 'denen mehr oder weniger die Merkmale des Schöpferischen, Produktiven, also im allerweitesten Sinne "Künstlerischen" anhaften'.
[22] Blum 1998, 36.
[23] Geciteerd uit Ferand 1938, 320. Ferand verwijst naar *L'Organo Suonarino* (1605), waar staat dat de organisten bij het begeleiden van de vocalisten 'auch im imitierende Spiel ihre 'gelehrte Phantasie' zouden kunnen tonen.
[24] Geciteerd uit Ferand 1938, 319.
[25] '[…] sese exercitantes in pulsando contrapuncto […] sub canto plano […] ut multum pollent ultramontani, non sine Italorum rubore. Hi itaque ueri & Ecclesiastici censendi sunt organistae.'
[26] 'Alios uideas ex suis imaginationibus præambula non improbanda concinne colligere, super missarum partibus ex tempore de sua industria eleganter uagari […].'
[27] '[…] carmina cantu mensurabili compacta pulsare […] ita ut singulas quasque carminis partes possis auribus haurire […].'
[28] 'Iactant tamen se tanquam probos gnarosque organistas, verum ubi unum Kyrieeleison in cantu plano obieceris pulsandum.'
[29] Werckmeister 1702, 68 e.v. Werckmeister gaf in zijn *Harmonologia Musica* aanwijzingen voor de orgelpraktijk. Zo merkte hij op dat organisten die veel aan de tabulatuur bleven hangen meestal geen goed tempo wisten te handhaven. Hij vond het wel goed dat men van bladmuziek leerde spelen omdat men daaruit kon zien wat andere 'rechtschaffene Organisten' gecomponeerd hadden. Van deze collega's kon men goede manieren en 'Inventiones' leren. Hij gaf ook adviezen voor het 'Probe-spiel'.
[30] Blankenburg 1739, 148.
[31] Wyly 1964, 102. Organist Albert de Klerk vertelde over Hendrik Andriessen die elke zondag tijdens de hoogmis het orgel van de Jozefkerk te Haarlem bespeelde, dat diens improvisaties geleidelijk aan uitgroeiden tot composities die daarna werden uitgegeven (Mondeling communicatie met Albert de Klerk te Haarlem in de jaren '70 van de twintigste eeuw).

voren in de definitie die de Hoornse organist Juriaen Spruyt in de vroege achttiende eeuw van ‘componist’ gaf:[32]

> Componist is iemand die soo ver in de wetenschap der musicq gevordert is dat hij bekwaam sij, om na sijn eijgen gedagtens iets te spelen of op ’t papier te stellen het welk van andere musicq-kundigen na sijne gedagtenis kan worden uijtgevoert, het sij door de stem of een instrument der musicq.

Voor Spruyt maakte het geen verschil of diens inventie wel of niet op papier stond. Getrainde klavierspelers die veel ‘uit het hoofd’ spelen, kunnen dankzij hun muzikale voorstellingsvermogen en auditieve geheugen ter plekke en spontaan complexe muzikale structuren bedenken. Volgens ds. Gulielmem Baudartius varieerde Sweelinck op *Den lustelickén Mey is nu in zijnen tijdt*, ‘d’welck hy, soo ick goede memorye daer van hebbe, wel op vijf-en-twintigerley wijsen speelde, dan sus, dan soo’.[33] Uitgeschreven werken als *Est ce mars* en *Mein junges Leven hat ein End* tonen een modelmatige aanpak met niet meer dan tien variaties.
Michael J.F. Wiedeburg – organist in Norden – schreef in 1755 een uitvoerig handboek voor de klavierspeler; in het hoofdstuk ‘Vom Fantasiren’ beklemtoonde hij dat het fantaseren niets anders is, ‘als ein Componiren ohne viel Bedenken und künsliches Nachsinnen’.[34] Vandaar ook dat hij organisten adviseerde om veel naar goede organisten te luisteren. Als een verstandig muzikaal ‘Ohr zuhöret, so prägt sich vieles in Gedächtniß des Zuhörers ein, welches ihm hernach bey der freyen Fantasie oft schön zu statten kommen kann’. Deze achttiende-eeuwse bron is voor Van Noordts tijd minder relevant, dat is wel het geval met wat Johann Ulrich Steigleder schreef in het woord vooraf van zijn bundel ricercares (1624):[35]

> Nachdem ich in meiner Jugent, neben erlernung dess Instruments und Orgel Schlagens, von meinem lieben vattern, auch zu Organistischer Composition was zu fantasirendem schlagen in die handt füglich insonderheit angehallten worden, Habe ich von Erster Zeit ahn, biss hiehero, solcher Kunst soviel mir möglich nachgesetzt wie ich dan inner ettlich Jaren allerhand Maniren von gaistlich und welltlichen Stücken ein zimbliche ahnzall uffs papyr gebracht welche ich doch zu publiciren, darvon wenig oder vil, nit jederzeit: sondern selbige allein in mein diensten zu gebrauchen vor mich uffzubehallten willens gewesen […].

Opvallend is dat Steigleder het heeft over de ‘Organistischer Composition’; dat lijkt een inperking. Tegelijk blijkt hieruit dat hij niet alles uit het hoofd fantaseerde, maar dat hij veel van zijn werken uitschreef. Ook vertelde hij dat velen dit soort werken wilden bezitten. Hij gaf zijn muziek uit vooral met het oog op de studerende jeugd.
Toch werden improviseren en componeren niet altijd aan elkaar gelijk gesteld. Mattheson (1740) vertelde over Heinrich Rogge (geb. 1642):[36]

> Man will sagen, dass er, dem ungeachtet, in dem Fantaisiren auf der Orgel, aus freiem Geiste, und wie man spricht, ex tempore, glücklicher gewesen sey, als im Setzen. Seine zu Papier gebrachte Sing- und Orgelstücke lassen sich aber sehr wohl horen, und rühren so Hertz, als Ohr.

In dit citaat zijn voor het improviseren drie verschillende termen gebruikt: ‘fantaseren’, ‘uit de vrije geest’ en ‘ex tempore’. Spontaniteit werd hoog gewaardeerd. Overigens heeft de term fantaseren in verschillende tijden verschillende connotaties opgeroepen. Tegenwoordig betekent deze zoveel als: zomaar wat voor zich uit zitten te spelen, al kan er ook in doorklinken dat men verbeeldingskracht weet te tonen.
Pas vanaf de negentiende eeuw werd het onderscheid tussen ‘componeren’ en ‘improviseren’ strikt. Men ging ze zelfs als tegengesteld zien, waarbij de term ‘compositie’ aan schriftelijk gefixeerd werk werd gebonden. De interpretatie van een notentekst vroeg om een diepgaand inleven in de bedoelingen van de componist. Elke noot was van belang en zou naar verwachting een bijdrage leveren aan de expressie. De werken van Bach, Mozart en Beethoven en anderen werden norm en uitgangspunt voor de muziekpraktijk. Toen het interpreteren van die werken een steeds hogere vlucht nam, groeide de behoefte het scheppende vermogen in te zetten bij het ‘künstlerisch’ improviseren.[37] Het improviseren – als vrije vorm van muziek en individuele expressie – werd een reactie op de vloed van gedrukte muziekwerken. Zelfs kon de improvisatie de

[32] Spruyt, z.j. Juriaen Spruyt (vroege achttiende eeuw) gaf als definities: ‘Componeren is een melodie na sekere regels en maat te samenstellen’ en ‘Compositie is een samenstelling van de musicqnoten uijt welke de melodie bestaat’.
[33] Baudartius 1625, 163.
[34] Wiedeburg 1775, 776 en 876.
[35] Emsheimer 1928, 94.
[36] Mattheson 1740, 293.
[37] Ferand 1938, 3-4.

compositie te boven gaan vanwege het spontane en vergeestelijkte karakter en als een vorm van zelfexpressie en het etaleren van een persoonlijke muzikale taal.

4.3.2. Uitgeschreven muziek

Jakob Adlung deed halverwege de achttiende eeuw badinerend over organisten die hoofdzakelijk 'gesetster Stücke' speelden.[38] Deze musici waren volgens hem minder muzikaal, zij waren kennelijk 'mit einem geringern Pfunde zu frieden'. Wel zou de goede 'Einbildungskraft und die Vollkommenheit eines unterscheidenden Gehörs ihn desto brauchbarer machen'. Organisten moesten niet teveel muziek overschrijven. 'Das Ausführen aus freyen Gedanken' kostte niet alleen minder tijd, men bedierf ook de ogen niet. Desondanks waren er ook voordelen aan het spelen van 'de Italiaanse Tabulatuur' verbonden, ofwel 'wenn Clavierstücke nach Noten gespielt werden'.[39] Een vakman moest in staat zijn om alle gezette stukken voor de vuist weg van blad te spelen en diende tijdens de opleiding hierin te worden geoefend. Adlung noemde Gottfried Walther uit Ulm, naar wie hij met grote verbazing had geluisterd, als een voorbeeld van iemand die buitengewoon vaardig was in het prima vistaspel. Het belangrijkste profijt van uitgeschreven muziek was dat men andermans ideeën leerde kennen, om zo de eigen fantasie te prikkelen. Adlung adviseerde dat men beter terughoudend kon zijn met het uitgeven van de eigen composities.[40] Nadat de uitgever een vermogen had gespendeerd, werd per stad hoogstens één exemplaar verkocht, waaruit een schare van liefhebbers kopieerde. De uitgeverij bleef zitten met de onverkochte exemplaren.
Volgens Adlung moest men er zich voor hoeden alleen eigen ideeën naar voren te brengen: 'Der Eigensinn war unverantwortlich'. Ook leende niet ieder genre zich voor het 'Extemporiren', zoals de danssoorten, Courante, Allemande en Sarabande die vastgestelde vormen en maatsoorten hadden met letterlijke herhalingen.

> Wer kann aber verlangen, wenn man den einen Theil aus dem Stegreif hergespielt, daß derselbige bey der Wiederholung uns von Note zu Note wieder beyfallen solle? Also muß man dergleichen entweder vom Papiere spielen, oder auswendig lernen, welches letztere sehr beschwerlich und oft sehr miβlich. Bey einer Fuge, Concert, Caprice und dergleichen ist man an so vielerley Umstände nicht gebunden, sondern, wer den Hauptsatz (Thema) in den Gedanken hat, (welcher doch so lang nicht pflegt zu seyn, als die Theile der vorerwehnten Stücke,) der kann hernach ohne Noten glücklich fortkommen.

Uitgeschreven en uitgegeven composities gaven goede manieren en *Inventionen*.[41] Dit paste bij het onderwijssysteem, waarbij studie van de *exempla classica* normaal was.[42] Ze vormden de belangrijke grondstof van de opleiding. De Leidse organist Cornelis Schuyt verklaarde over zijn jongere collega Jan Jansz van Sonnevelt dat die zijn tijd nuttig had besteed en zo ijverig had geoefend dat hij niet minder dan dertig muziekstukken op voortreffelijke wijze kon spelen. Ongetwijfeld waren dit uitgewerkte composities (van zijn leraar of van anderen).[43] Had men de kans, dan schreef men over uit gedrukte werken, betaald of onbetaald.[44] Leerlingen kregen de

---

[38] Adlung 1758, 50-51. Buchstab 2002, 77. In 1658 plaatste orgelbouwer Ludwig Compenius een nieuw orgel in de Slotkerk van Weimar. Compenius adviseerde om geen borstwerk aan te brengen, 'Es verfinstert aber den organisten seine tabulatur'.
[39] Adlung 1758, 699-701.
[40] Adlung 1758, 54.
[41] Schweitzer 1963, 286. Johann Sebastian Bach schreef op de titelpagina van zijn *Inventionen und Sinfonien* (1723): 'Auffrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Claviers besonders aber denen Lehrbegierigen eine deutliche Art gezeiget wird, nicht alleine mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen.' Zie verder Dreyfus 1996, m.n. hoofdstuk I.
[42] Rackwitz 1981, 196. Dat spelen uit tabulatuur een belangrijk onderdeel van de klavierlessen was blijkt uit de opmerking van de Duitse componist Georg Philipp Telemann: 'liess ich mich auf dem Clavier unterrichten: gerieth aber zum Unglück an einen Organisten der mich mit der Deutschen Tabulature erschreckte, die er eben so steiff spielte, wie vielleicht sein Grosvater gethan, von dem er sie geerbet hatte'.
[43] Annegarn 1973, 80.
[44] Wolff 1999, 61. Valentin Eckelt, leerling van Johann Pachelbel, tekende in zijn muziekboek aan over enkele stukken dat hij ze van zijn leraar had gekocht. Emsheimer 1928, 93. In 1652 schreef Johan Oswald dat hij van zijn schoonvader Johann Ulrich Steigleder tien tabulatuurboeken in bezit had 'darinnen alle Moteten, welche von Zeit der angestellten Stifftsmusic bis auf Annum 35 auss dem Orlando Hasslero Vulpio Praetorio Wallisero Agazario auch was sonsten von privatis Dasero Ludovico und dergleichen in der Stifftskirche gebraucht und aussgesetzt worden'. Oswald bood de 372 stukken te koop aan voor 3 Kreitzer het stuk.

gelegenheid kopieën van het werk van hun leermeester te maken, net zoals dat bij de kunstschilders normaal was.[45]
Er is nog weinig studie gemaakt naar dit facet van het organistenvak. Zo is niet altijd duidelijk of het de gewoonte was dat men de compositie klakkeloos overschreef, of dat men het werk meteen analyseerde of zelfs bewerkte. Organisten maakten overigens ook muzikale schetsen op papier en noteerden geheugensteuntjes op leien met muziekbalken. De Delftse organist Dirck Scholl beschikte over vier leien, waarschijnlijk vooral voor lesdoeleinden, maar ook ter ondersteuning van het componeren.[46] Wanneer organisten hun muziek opschreven, noemden ze dat 'in tabulatuur schrijven'. *Tabula* was het Latijnse woord voor plank of bord en dat van hout of metaal was en ging het hier om een verwijzing naar de lei of het schrijftafeltje. Wanneer musici vocale muziek aanpasten om te spelen op klavier, luit of vihuela dan heette dat *intavoleren.* De muziek werd genoteerd op lijnen met noten of met behulp van letters. Een *Tabulatuurboeck* was – hetzij in handschrift, hetzij in gedrukte vorm – een verzameling van tabulaturen. Het is moeilijk te bepalen of daarmee werd gedoeld op een apart muziekstuk of op een bladzijde in tabulatuurschrift. Symptomatisch is de titel die Bernhard Schmid, organist te Straatsburg, meegaf aan zijn twee orgelboeken (1577): *Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument*. Het eerste deel – een mengsel van intavolaties en zelfstandige klaviermuziek – bestond uit 'außerlesne Moteten und Stuck, zu sechs, fünff und vier Stimmen, auß den Kunstreichesten und weitberümbtesten Musicis und Componisten diser unser zeit abgeseβt'.[47] Toch staat *Tabulatur* in de hoofdtitel in enkelvoud.
In de zestiende eeuw was het al gebruikelijk om klaviermuziek te noteren, zo blijkt uit allerlei archiefgegevens. Een Haarlemse organist kreeg in 1535 de opdracht na het Lof 'een geset stuck' te spelen.[48] Wilde men dat hij iets van blad speelde of ging het om een geïntavoleerde compositie? Toen de Utrechtenaar Peter Uyttenbogaerdt in 1555 organist van de Dom werd, schreef zijn vader op kosten van het kapittel een 'librum de membranis ad usum organiste nostre [een perkamenten boek ten behoeve van onze organist]'.[49] Dat hoeft niet te betekenen dat het om uitgeschreven orgelmuziek gaat. In München zijn uit de zestiende eeuw enkele boeken bewaard die geschreven zijn door de organist van Augsburg en waarin alleen de Gregoriaanse melodieën staan, kennelijk als basis voor het improviseren.[50] In 1544 schreef de Leidse organist Ghijsbrecht Fransz een motet en enkele andere orgelstukken over van zijn collega Jan Jansz Kaga waarvoor hij als tegenprestatie enkele kerkdiensten waarnam.[51] In 1529 kreeg de organist van de Illustere Lieve Vrouwen Broederschap te Den Bosch een uitkering omdat hij een zangboek had samengesteld dat boven bij het orgel lag om daaruit te spelen.[52] Een jaar later betaalde men hem voor een boek 'daer vele motijven [motetten?] in staen ende twee missen van requyem'. Weer een jaar later kwam er een handschrift 'dat hy gemact heft van alle die vesperen myssen ende hoechtiden op die orgelen te spelen'. Hierna vonden de heren van het convent het welletjes, ze vonden het niet nodig dat hun organist elk jaar een boek compileerde.
Ook in de Gouden Eeuw was het noteren van klaviermuziek gangbaar. Organist Cornelis Schuyt had meerdere manuscripten met eigen klaviermuziek in zijn bezit en beschikte tevens over een manuscript *Fantasijen van verscheyden Engelsche Meesters in Tablatuere tot de Clavecimbalen*.[53] De Delftse bierbrouwer Cornelis Graswinckel had drie tabulatuurboeken, één met composities van Pieter de Voys en twee boeken met werken van de Delftse organist Cornelis Schoonhoven.[54] Zijn stadsgenoot Dirck Scholl en organist Jacob van Blanckenburg uit Dordrecht bezaten uitgebreide partijen tabulatuurboeken.[55] Ging het hier om eigen composities of om intavolaties van vocale of

[45] GA Leiden, Rechterlijke Archieven, inv. nr. 42, 31 mei 1555. Organist Cornelis Boscoop bezat tabulaturen die zijn leerling vrij mocht kopiëren.
[46] Meilink-Hoedemaker 1985 (Scholl), m.n. 271.
[47] Geciteerd uit Frotscher 1935, 153.
[48] Van Nieuwkoop 1988, 358.
[49] Vente 1989, 145-147. Maarten Vente noemde meerdere voorbeelden waarbij vocale muziek door de organist in tabulatuur werd gebracht. Zijn informatie is op dit punt soms discutabel, want organisten schreven vaak de muziek uit voor de zangers, ook omdat ze inzicht hadden in de muzikale lijnen.
[50] Rifkin 2005, 147.
[51] GA Leiden, Rechterlijke Archieven, inv. nr. 42, 21 november 1544.
[52] Roelvink 2002, 337-340.
[53] Rasch en Wind 1994, 344.
[54] De Ruiter 1981, 75.
[55] Vlam 1971, 257 en 258.

instrumentale werken? Wat aan handschriften met klaviermuziek uit deze tijd is overgeleverd, zoals het handschrift van Anna Maria van Eijl en dat van Susanne van Soldt, is meestal afkomstig van amateurmusici, maar met muziek van beroepsmusici. Van Sweelinck is voornamelijk klaviermuziek bewaard die voor zijn leerlingen was bestemd.[56]
Organisten in Holland publiceerden hun eigen klaviermuziek niet zomaar. Daarvoor was de markt te klein. Slechts drie gevallen uit de zeventiende eeuw zijn bekend. Uitgever M. Oelschlagel te Halle presenteerde in 1630 het plan een *Tabulatura, Fantasien mit 3. Stimmen durch alle 8. Tonos von J.P. Sweelinck, Organisten zu Amsterdam, komponiert und von Samuele Scheidt Hallense kolligirt* uit te geven. Het valt niet vast te stellen of dit plan, waarvan Scheidt de initiatiefnemer was, is gerealiseerd: het boek is nergens gevonden.[57] In Holland werden slechts twee proeven van de kunst gedrukt: *De psalmen Davids, gestelt op het Tabulatuer van het orghel ende clavecymmel* van Hendrick Speuy (1608) en het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt (1659). Hoe groot de oplages waren is niet te bepalen. Van Noordts boek – we bespraken dat al eerder – zal een kleine oplage hebben gehad. Het boek van Speuy kreeg een grote verspreiding doordat de auteur het naar een hele serie stadsbesturen opstuurde. Zo zond hij ondermeer tien exemplaren naar Haarlem en dertien naar Gouda, waarvoor hij vereringen ontving.[58] De stadsbesturen zullen de boeken hebben weggegeven, in elk geval is niet één exemplaar teruggevonden. Het boek dat als uitgangspunt voor de moderne herdruk heeft gediend was geschonken aan de Engelse koning Jacobus I en bleef bewaard in de het *British Museum* te Londen.[59]
Italiaanse, Franse en Duitse componisten brachten over een lange periode heel wat klaviermuziek op de drukpers, al bestond ook hier, gezien de omvang van de beroepsgroep, slechts een beperkte markt. Het vroegste gedrukte orgelboek, het in Mainz uitgegeven *Tabulaturen etlicher Lobgesang* van Arnolt Schlick, was van 1512. Uit Italië kwam tussen 1570 en 1650 een gestage stroom van nieuwe uitgaven van de persen die naar heel Europa uitwaaierde. De gevestigde en belangrijke organisten, Andrea en Giovanni Gabrieli, Claudio Merulo, Girolamo Diruta en Girolamo Frescobaldi, richtten zich op een internationale markt. Al stokte de toelevering van nieuwe Italiaanse werken in de tweede helft van de eeuw, veel oude uitgaven bleven nog lang in de circulatie. Mattheson schreef dat klavierwerken van Claudio Merulo en Michelangelo Rossi in de vroege achttiende eeuw nog altijd werden gespeeld (een eeuw na dato!).[60] 'Sie verdienen wahrlich beide, daß man ihre Nahmen nicht in Vergessenheit begraben seyn lasse'. In Frankrijk zijn uit de zestiende eeuw alleen de boeken van Pierre Attaignant en uit de vroege zeventiende eeuw die van Jean Titelouze bekend. Na 1660 kwam daar echter een hausse aan klaviermuziek uit. Zo publiceerden onder andere Henry du Mont, François Roberday, Gabriël Nivers, Nicolas-Antoine Lebègue en Jacques Boyvin hun orgelmuziek. In Duitsland was er geen concentratie in een bepaald tijdvak of een bepaalde streek.[61]
Gedrukte muziek was een kanaal voor de verspreiding van muzikale stijlen. De Leidse organist Cornelis Schuyt bezat onder andere klavierwerken van Girolamo Diruta en Claudio Merulo.[62] De Amsterdamse musicus Anthoni Pannekoeck beschikte over klaviermuziek van Frescobaldi.[63] Een gedicht van Joan Dullaert toont aan dat het orgelspel van Joan Crabbe door de Antwerpse organist Henricus Liberti was beïnvloed. 'De geest, de kunst en wetenschap' van Frescobaldi was in zijn spel te beluisteren. Crabbe zou Heinrich Scheidemann naar de kroon hebben gestoken.[64] Nederland, zo wordt ook hier weer eens duidelijk, was in cultureel opzicht geen geïsoleerd eilandje.

---

[56] Dirksen 1997, 493-516. Pieter Dirksen heeft in navolging van Alan Curtis geponeerd dat de klaviermuziek uit handschriften uit de periode 1605-1621 stamt.
[57] Curtis 1987[3], 82.
[58] Lingbeek-Schalenkamp 1984, 105. Speuy ontving van het Haarlemse stadsbestuur £ 23 10 sc voor de tien exemplaren die hij had toegezonden. Van Nieuwkoop 1988, 91 en 546 en Curtis 1962/'63, 245.
[59] In de uitgave van Noske van 1963 staat vermeld dat er ook een exemplaar is in *Euing Collection* in de Glasgow University Library.
[60] Mattheson 1739, 89.
[61] Voor een overzicht van gepubliceerde muziek (en van handschriften) geeft Seiffert 1899 veel informatie, Apel 1967 is op dit punt onmisbaar.
[62] Rasch en Wind 1994, 343 en 351.
[63] GAA, NA, inv. nr. 2717, 19 januari 1661. In de inventaris van Anthoni Pannekoeck worden aan klavierwerken genoemd: 'Alm. Cour. Sarab. geschreven met Canzonen', 'Fiori musicali' en 'Il primo libro di Capricci' en 'Canzoni alla Francessi' van Frescobaldi (bij de laatste 3 wordt genoemd onder de categorie 'partitura'. Ook had Pannekoeck zeven tabulatuurboeken 'met enige losse scriften'.
[64] *Bloemkrans* 1659, 540-543. Over Liberti: Rasch 1980.

De gedrukte muziek was grotendeels voor vakmusici en muzikaal ontwikkelde liefhebbers bestemd.[65] Samuël Scheidt (1624) en Johann Ulrich Steigleder (1627) gaven hun collega's proeven van muzikale creativiteit die op klavier speelbaar waren.[66] Daarnaast waren er boeken voor beginners en leerboeken met regels en voorbeelden van het contrapunt. Populair waren de verzamelingen met liturgische werken, boeken met versetten of orgelkoralen, bedoeld voor de kerkelijke praktijk. Voor de thuismarkt werden eenvoudige liedbewerkingen en dansmuziek die speelbaar waren op klavecimbel, virginaal, klavechord of orgel. Bij dit alles moet worden beseft dat er in die tijd nog geen scheiding was tussen componist en uitvoerder. Dat was pas in de twintigste eeuw het geval, zoals Lukas Foss verwoordde:[67]

> The methodical division of labor (I write it, you play it) served us well, until composer and performer became like two halves of a worm separated by a knife, each proceeding obliviously on its course. Around 1915, composition withdrew underground, leaving the field to the performer and to the music of the past.

4.3.3. De 'Niederländischen Manier'

De Europese muziekcultuur heeft haar grote bloei vooral aan het schrift te danken.[68] Door toonhoogtes, klanken en ritmen in tekenschrift te visualiseren was het mogelijk om de communicatie met andere musici te bevorderen, ook al waren er geen persoonlijke contacten. Daardoor ontstond tegelijk een vorm van abstrahering, zodat genoteerde muziek een eigen leven kon gaan leiden. Hieraan gekoppeld kwamen er stijlen van lezen en interpreteren. Dit alles werkte een uitvergroting van de muzikale gedachten in de hand en zorgde voor een reflectieve houding ten opzichte van de muziek die op haar beurt weerslag heeft gehad op het musiceren. Zo was het mogelijk ingewikkelde en vreemdsoortige ideeën te leren kennen. Vandaar ook dat het Nederlandse muziekleven niet is los te denken van de Italiaanse, Spaanse, Franse, Duitse en Engelse muziekcultuur.
In heel Europa was het al in de vroege zestiende eeuw gebruikelijk om klaviermuziek op notenbalken te noteren, al konden het aantal lijnen en de vorm van de noten aanzienlijk verschillen.[69] Pierre Attaignant paste in zijn muziekdruk van 1530 een systeem toe met twee keer vijf lijnen. Het gaat om een klaviernotatie, waarbij steeds de verdeling tussen de handen is aangegeven. Het voordeel was dat men akkoorden met een steeds verschillend aantal noten kon aangeven.

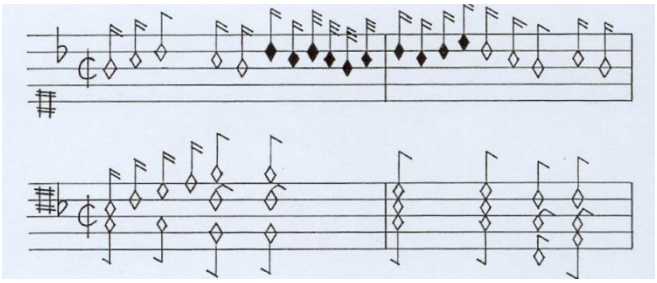


Fig.4.2. Klaviernotatie *Quatorze Gaillardes* (P. Attaignant, overgenomen uit Kugler 1975, 117).

Het zogeheten partituursysteem dat in Italië en Duitsland gangbaar was en waarbij voor elke stem een aparte notenbalk was gereserveerd, gaf een helder beeld van de stemvoering. Het polyfone aspect was goed gewaarborgd, ook bij stemkruisingen. Daarnaast was het gemakkelijk met typendruk te drukken en dus redelijk goedkoop uit te geven. Het systeem was daarnaast bruikbaar voor uitvoeringen met blaas- of strijkinstrumenten. Een voorbeeld is te vinden in de *Tabulatura Nova* van Samuël Scheidt, waarvan we hier een gedeelte uit het eerste vers van *Wir glauben all' an einen Gott* presenteren. Bij dit partituursysteem was het niet altijd gemakkelijk om zomaar van blad te spelen. Dat bezwaar kleefde ook aan de in Duitsland ontwikkelde weergave waarbij men de

[65] Riedel 1960, 27-28.
[66] Mahrenholz, 1924 en Emsheimer 1928.
[67] Foss 1976, 32.
[68] Voor een overzicht van de materie, zie het lemma 'Notation' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* 2e druk (L. Finscher, ed.).
[69] Een introductie voor het onderwerp: Kugler 1975.

noten met een letter aanduidde en de ritmische waarde met een apart tekentje. Men dient een goed ontwikkeld muzikaal voorstellingsvermogen te hebben om daar behendig mee om te gaan.

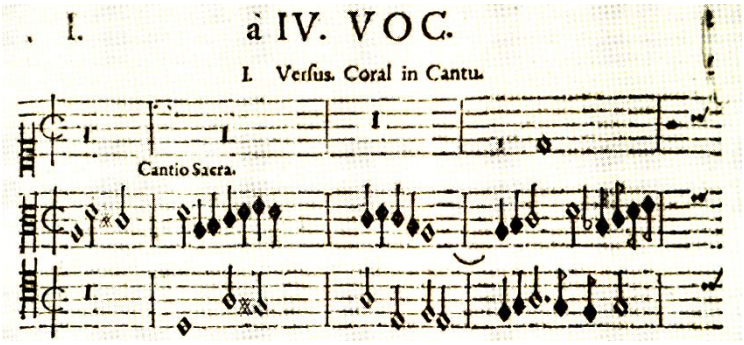



Fig.4.3. Voorbeeld van de partituurnotatie, (Samuël Scheidt, *Tabulatura Nova*, ontleend aan Vogel 1994.).

Een systeem dat gangbaar was in Noordwest Europa was de Engels-Nederlandse tabulatuurnotatie. Dit werd het eerst toegepast in Engeland, om daarna ook in Nederland voet aan de grond te krijgen. Samuël Scheidt (1624) was de eerste die deze naam gebruikte.[70] Bij dit systeem zijn de noten op twee balken van zes lijnen genoteerd, waarbij de bovenbalk voor de rechter-, de onderbalk voor de linkerhand was bedoeld.[71] In feite verbeeldde dat het op zijn kant gezette klavier, waarbij iedere horizontale lijn of een tussenruimte correspondeerde met een ondertoets. Een boventoets kreeg men door specifieke tekens vóór de noot te zetten: een kruis als verhogingsteken, een molteken als verlaging en een dubbel kruis als herstellingsteken. Elke balk had twee sleutels: bij de standaardvorm heeft de bovenste balk zowel een C- en G-sleutel die respectievelijk op de onderste en twee na onderste lijn staan en de onderbalk een C- en F-sleutel die op de bovenste lijn en op de twee na bovenste zijn geplaatst. De C-sleutel markeert de plek van de c^1, de F-sleutel die van de f^0 en de G-sleutel die van de g^1. Daarmee liggen drie klaviertoetsen verankerd en de rest kon vanuit deze referentiepunten worden bepaald. Zodoende is het gebied van F tot en met g^2 bestreken. Met een hulplijntje voor de a^2 waren alle tonen van een doorsnee zestiende-eeuws orgel – van F tot en met a^2 – te visualiseren. Met de linkerhand speelde men meestal tot en met d^1 en de rechterhand vanaf b^0. Als de ambitus van het orgelklavier groter was, bracht men hulplijnen aan.[72] Doordat de noten dicht op elkaar stonden, dacht men gemakkelijk in akkoordgrepen. Tot laat in de zeventiende eeuw bleef dit notatiesysteem in Engeland en in de Lage Landen in gebruik. Geleidelijk aan gingen organisten over op het Franse systeem van twee balken met vijf lijnen, dat we vandaag de dag nog steeds gebruiken.

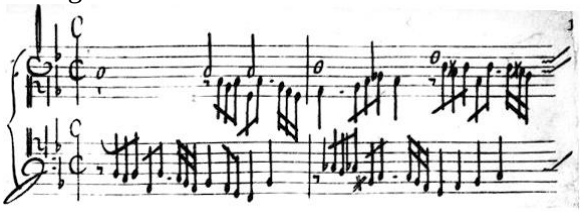



Fig.4.4. Voorbeeld Engels-Nederlandse tabulatuursysteem (Maat 1-4 van psalm 15 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow)).

Voorbeelden van die Engels-Nederlandse systeem zijn te vinden in handschriften als het *Fitzwilliam Virginal Book* en in een gedrukt boek als de *Parthenia* (1611). Ook Anthoni van Noordt gebruikte in zijn *Tabulatuurboeck* het Engels-Nederlandse systeem. Hij maakte enkele aanpassingen waarvan niet duidelijk is of die in zijn tijd al bij het systeem hoorden of dat het eigen vindingen waren van de componist. Voor de pedaalnoten paste hij de Duitse tabulatuurnotatie toe. Hiermee kon het volledige bereik van C tot en met d^1 worden weergegeven. Deze combinatie van

[70] Vogel 1994, 4.
[71] Frotscher 1935, 388.
[72] Zie bijvoorbeeld psalm 50:1 uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt, waar twee lijntjes onder de notenbalk de plaats van de C en E aangeven.

notatiesystemen komt ook voor in het handschrift *LynarA1*.[73] Eerder was in een uitgave van muziek van Annibale Padovano (1604), *Toccate et ricercari d'organo*, ook al een mengsel van noten- en lettertabulaturen gebruikt.[74] Overigens duidde Van Noordt het pedaal niet altijd met letters aan. Bij psalm 119:3 is de bas in noten genoteerd, terwijl in de titel 'pedal' staat. Kennelijk werden de Duitse letters toegepast voor een beter overzicht, liever dan een extra notenbalk te gebruiken.
Wat nu als afhankelijk van de toegepaste muzikale vorm de ligging van de diverse stemmen afwijkt van de normale? Met dit probleem geconfronteerd, verschoof Anthoni de sleutels aan het begin van de balk. Zo komt bij de driestemmige bewerkingen met de cantus firmus in de sopraan de middenstem geregeld onder de c^1. Door de C-sleutel in de bovenbalk op de een na onderste lijn te plaatsen, verschuift het gebied naar g^0 tot en met e^2 en zijn er nauwelijks hulplijnen nodig. Ook bij de duo's zijn er geregeld zulke verplaatsingen. In psalm 38:1 heeft de tegenstem de ambitus van G tot en met g^1. In de onderbalk staat de C-sleutel op de tweede lijn van boven, zodat niet meer dan één hulplijn nodig was. Curieus is de sleutelplaatsing bij het tweede vers van psalm 119, een duo met een rijk gecoloreerde bovenstem, waar de onderstem c^2 als hoogste toon heeft. Aanvankelijk staat de C-sleutel voor de onderstem op de vierde lijn van boven, verderop verhuist deze naar de een na bovenste lijn. Bij de trio's met de cantus firmus in de bas is opmerkelijk dat de F-sleutel is gehandhaafd, zelfs waar de linkerhand aanhoudend boven de c^1 blijft. Eerder zou men verwachten dat er twee balken, ieder met een G-sleutel zouden zijn gebruikt. Vanwege de F-sleutel lijkt de stem op de onderbalk op een bas of tenor, terwijl zij in werkelijkheid een discantstem is. De C-sleutel staat op de derde lijn van boven, zodat de ambitus van de notenbalk in het gebied c^0 tot en met a^1 ligt. Zulke sleutelverplaatsingen verhogen bepaald niet de leesbaarheid.
Een ander zwak punt van het systeem is de weergave van stemvoering. Welke toon hoort bij de sopraan, alt, tenor of bas? Scheidt wees erop dat als meerdere stemmen op één balk staan 'biszweilen auch die Parteijen so wunderbarlich unter einander springen das manch guter Gesell sich nicht recht drein schicken und welches Discant, Alt, Tenor oder Bassen wissen kan'. Van Noordt ving dit op door een verhuizing van de ene naar de andere balk aan te geven met dunne lijntjes.[75] Ook de stemkruisingen duidde hij met streepjes aan. Bij het spelen van meerdere tonen tegelijkertijd op één klavier hebben zulke stemkruisingen weinig zin omdat tussen de beide tonen geen essentieel timbreverschil is waar te nemen.[76]
Om alle moderne muzikale vormen te kunnen realiseren was het creatieve gebruik van het Engels-Nederlandse notatiesysteem niet te vermijden. Daarom gebruikte Van Noordt de Duitse tabulatuur voor het pedaal, de verhuizingen van sleutels, de hulplijntjes en de voortgangslijntjes. Duidelijk is dat de voordelen van het systeem bij de sleutelwisselingen teniet gaan. De speler moet zich steeds heroriënteren om niet de weg kwijt te raken. Zou het partituursysteem hier niet veel bruikbaarder zijn geweest? Van Noordt had vermoedelijk de Hollandse organisten op het oog die aan het Engels-Nederlandse systeem gewend waren, inclusief de aanpassingen.
Zeventiende-eeuwse organisten lieten de keuze van het notatiesysteem nogal eens afhangen van het toegepaste genre. Girolamo Frescobaldi schreef zijn muziek met strenge stemvoering in partituur en bij de vrije stemvoering gebruikte hij een grepennotatie. Johann Jakob Froberger gebruikte voor de *stylus fantasticus* (zoals de toccata's) de Italiaanse orgeltabulatuur, voor de *stylus motecticus* (*Ricercari*, *Canzonen*, *Caprice*) de partituurnotatie, voor de *stylus choraicus* (danszettingen) en voor de *stylus melismaticus* (variaties) de Franse orgeltabulatuur.[77]
Ook de Engels-Nederlandse manier van noteren lijkt bij een muzikale stijl te hebben gepast. Dat komt naar voren in het verslag van een benoemingsprocedure te Leipzig (1637), waarbij de kandidaten Daniël Weixer en Zacharias Eckhart hun deskundigheid hebben getoond.[78] Over Weixer

[73] Van Dijk 2002. Hedar 1951, 53- 55 en Belotti 1995, 101. Een compositie in de codex E.B. 1688 uit de muziekbibliotheek van Yale university heeft de gemengde notatie met Duitse neumen en tabulatuurnotatie. Het anoniem overgeleverde stuk is een bewerking van een sonate voor viool, gamba en continuo.
[74] Lemma 'Notation' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2e druk (L. Finscher, ed.). Voor Padovano, zie Apel 1967, 176-177.
[75] Deze stemaanduidingen lijken kenmerkend voor het *Tabulatuurboeck* van Van Noordt, al komt in *LynarA1* ook incidenteel een dergelijke streep voor.
[76] Young 1957, 117. De organist Jacob Paix excuseerde zich in zijn *Tabulaturbuch* (1573) voor de parallelle kwinten in zijn intavolaties. Volgens hem kon de vocale componist ze door stemkruisingen vermijden, maar een klavierspeler hoefde daar niet voor te zorgen.
[77] Riedel 1960, 38-39. Harald Vogel stelde in zijn uitgave van de *Tabulatura Nova* van Samuël Scheidt dat organisten niet zomaar uit deze partituurnotatie konden spelen, maar eerst het geheel in een tabulatuurnotatie afschreven.
[78] Wustmann 1926, 151. Deze organisten moesten hun deskundigheid tonen op het terrein van de basso continuo, het improviseren en variëren van een koraal en fuga en hun kennis van het instrument. Hoewel Eckhart beter prestaties leverde, kreeg Weixer de aanstelling.

– leerling van Samuël Scheidt – schreef men dat hij de tabulatuur prima beheerste en neigde naar de Italiaanse manier, Eckhart daarentegen 'hat gute resolvirte und geschwinde Hände und eine feine Art zu coloriren und zu varijren und thut es hierinne dem andern zuvor, incliniret mehr zu der Niederländischen als zu der Italienischen Manier'. 'Manier' lijkt hier met 'stijl van spelen' te moeten worden vertaald. Dat de 'Italiaanse manier' te maken had met de partituurnotatie blijkt uit de titel van het orgelboek van Johann Klemm met fuga's: *partitura seu Tabulatura Italica* (1631).[79] Klemm vertelde in het woord vooraf dat het Italiaanse systeem in zijn land enkele decennia eerder was geïntroduceerd, waarbij hij doelde op de *Tabulatura nova* (1624) van Samuël Scheidt, die zich daar uitvoerig voor verantwoordde.
De 'Niederländischen manier' – zoals men die in Leipzig noemde – was een verwijzing naar de scholen van kerkmusici die tussen 1450 en 1580 het gezicht van het Europese muziekleven bepaalden. Jan Pietersz Sweelinck was een van de laatste vertegenwoordigers van die school. In zijn standaardwerk over het fluitspel (1752) vertelde Joachim Quantz over de invloed van deze Nederlandse kerkmusici op het ontstaan van de orgelcultuur (vertaling van Lustig, 1754):[80]

> Byzonderlyk geraakte de KONST VAN 'T ORGELSPEL, die men voor 't grootste gedeelte van de *Nederlanders* had ontfangen, door de voornoemde en eenige andere bekwaame mannen toen reeds zeer sterk in zwang; tot eyndelyk de verwonderenswaardige *Johan Sebastian Bach*, dezelve tot den top van volmaaktheid bragt.

Ook Sweelinck zal de Engels-Nederlandse wijze van noteren hebben gebruikt.[81] Dit is niet te bewijzen omdat er geen enkel autograaf van zijn klavierwerken is bewaard. Al gebruikte Samuël Scheidt de partituurnotatie, de stijl waarin hij schreef werd als Nederlands beoordeeld. Dat bleek toen hij een exemplaar van zijn *Tabulatura Nova* in 1624 naar de Keurvorst van Saksen Johann Georg I opstuurde.[82] De bekende componist Heinrich Schütz beoordeelde deze schenking, op grond waarvan de hoogte van de verering werd bepaald.[83] Schütz bepaalde: 'Sachen für Organisten auf die Niederländische Manier vndt auf seine, Scheitten art, gar wohl zu hören'. Met 'die Niederländische Manier' lijkt hier niet alleen op Sweelinck te zijn geduid, maar op de stijl van de kerkmusici uit deze streken.[84] Anders zou Schütz toch de naam van zijn leraar hebben genoemd?

4.4. Gebruikte vormen algemeen

4.4.1. Inleiding

De bespelingen waren bestemd voor een breed publiek dat werd vermaakt en werd gesticht. Het ligt voor de hand dat de organist in dit alles zijn 'konst' wilde bewijzen en dat de diverse genres er op waren gericht om zulke doelen te bereiken. Huygens noemde in zijn *Orgelgebruyck* expliciet de psalmbewerkingen, fantasia's en preludia, madrigalen en liederen.[85] De Amsterdamse stadssecretaris David Mostart voegde daar nog aan toe dat ook balletti en passamezzi tot het repertoire behoorden.[86] En dan waren er ook nog de intavolaties van vocale bewerkingen. Volgens Joost van den Vondel werd op de Amsterdamse orgels zowel muziek van Orlando di Lasso als van Luca Marenzio uitgevoerd. Bij de bespelingen voor en na de kerkdienst speelde de organist en of meer psalmen die tijdens de dienst werden gezongen. Huygens' 'dromen van de organist' waren waarschijnlijk vrije stukken die niet aan een bestaande tekst waren gebonden en die ook niet een bewerking waren van instrumentale of vocale stukken. Deze onderdelen hadden een voorbereidende functie, gaven de 'toon' aan, zoals Huygens opmerkte, of waren bedoeld als een uitleiding van de bespeling.
Het repertoire was een potpourri, een verzameling van serieuze geestelijke stukken en ook lichtvoetige amusementsstukken: madrigalen, liedvariaties, balletti en passamezzi. Deze bonte verzameling vertoont gelijkenissen met het repertoire in de zestiende-eeuwse Europese uitgaven

---

[79] Robinson 1998.
[80] Quantz 1754, 236. Dirksen 1997, 608. Pieter Dirksen nam aan dat het om de invloed van Sweelinck zou gaan.
[81] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 69 en 70. Van Sweelinck zijn twee canons in handschrift bekend, die geschreven zijn op een notenbalk met vijf lijnen.
[82] Kade 1878.
[83] Müller von Asow 1976[2], 74.
[84] Hoewel ook wordt aangenomen dat dit slaat op de kunst van de variatiewerken. Mededeling Ton Koopman te Bussum.
[85] Huygens 1641, 10-15.
[86] Noske 1955, 293.

van klaviermuziek.[87] De boeken van Nicolaus Ammerbach, Jacob Paix, vader en zoon Schmid bevatten zowel bewerkingen van motetten, geestelijke liederen en *Canzoni alla Francese* met fugatische technieken, als dansstukken, zoals passamezzi, gaillardes en pavanes. Ook in de manuscripten van Anna Maria van Eijl, Susanne van Soldt, Camphuyzen en Broeckhuyzen is dit afwisselende repertoire te vinden. Deze composities zullen niet representatief zijn geweest voor de orgelbespelingen. Het eenvoudige karakter maakt duidelijk dat ze bestemd waren voor de eerste stadia van de opleiding. Zo componeerde de Arnhemse stadsorganist Gisbert Steenwick materiaal voor zijn stadgenote Anna Maria van Eijl. Het laat een goede beheersing van contrapuntische technieken en van de variatiekunst zien.
Hoewel bij de bespelingen was er geen liturgische context, ook omdat ze geen onderdeel waren van de kerkdiensten, toch lijken organisten een structuur te hebben aangebracht in hun programma's. Dat suggereerde Huygens met zijn bewering dat elke bespeling (na de kerkdienst) begon met een voorspel, waarna een psalmbewerking werd gespeeld. Eventueel kon er daarna nog een psalm komen, daarna 'wederom van syne droomen', daarna kwamen er madrigalen en 'Endtelick een besluyt als 't voorspel was'. De aparte stukken hadden dus functionaliteit.
In hoeverre het repertoire in de loop van de eeuw veranderde is moeilijk te bepalen. In 1668 dichtte Jeremias de Decker:[88]

> Doch 't spijt my dat ons keel, veêl, orgelfluyt en toren,
> Meer nieuwe vodden doen als oude wijskens hooren.

De veranderingen blijken eveneens uit de opmerking dat organist Jan Jacob de Graaf van de Nieuwe Kerk zijn luisteraars na de eeuwwisseling tijdens de vrije bespelingen onthaalde op 'a complete consort of vocal and instrumental music'.[89] Hij zal de toenmalige populaire muzieksoorten hebben gespeeld. We weten daar niet zoveel van, maar wél dat in het repertoire van de zeventiende-eeuwse Nederlandse instrumentale kamermuziek de verschillende nationale stijlen van alle delen van Europa vielen te beluisteren. Hier te lande zorgden de intensieve handel, de kosmopolitische interesse en de instroom van buitenlandse musici voor een atmosfeer waarin dit amalgaam van stijlen gedijde.[90] Al heeft onze kennis over het repertoire meestal vooral betrekking op de huiskamer en het collegium musicum, het is plausibel dat deze invloeden de algemene smaak beheersten. Uiteraard waren de muzikale voorkeuren niet algemeen gedeeld. Zo vertelde Quirinius van Blankenburg dat de Delftse organist Dirck Scholl († 1702) weinig ophad met de muziek van de Italiaan Arcangelo Corelli. Tijdens een concert had hij in aanwezigheid van een grote menigte een boek met diens muziek genomen en gezegd: 'dat ik wist dat dit het eenigste exemplaar was, ik lei 't zo aanstonds op 't vuur'.[91]
Indirecte informatie over het orgelrepertoire is te vinden in een instructie voor de organist van het nieuwe orgel in de Sint-Janskerk te Gouda, opgesteld door de Haagse organist Aeneas Veldcamps, een representant van de oude Hollandse orgelstijl (1736). Hij vermeldde de diverse genres. Daaronder bevonden zich *Praeludium, Principael* en *Finael* of 'op sijn Frans nu Plein Jeux ou Plein Chant'.[92] Hij noemde ook vormen van instrumentale muziek en dansvormen als Allemande, Courante, Bouré, Gavotte en Gigue. Bij de muziek op het register Trompet ging het om een duo of een trio met pedaal. Veldcamps beschreef meerdere varianten om de Vox Humana te gebruiken. Uit dit alles blijkt dat ook de orgelcultuur werd gekenmerkt door een diversiteit aan stijlen. Opvallend is de aanwezigheid van de dansvormen die sterk op de Franse leest zullen zijn geschoeid.
In het vervolg bespreken we enkele van de belangrijkste genres. Eerst zetten we enkele algemene lijnen uit voor een inbedding van de verdere bespreking.

[87] Young 1957, hoofdstuk II.
[88] De Decker 1668, 46.
[89] Van Strien 1998, 48.
[90] Caughill 1983, 459.
[91] Van Blankenburg 1739, voorrede § 23.
[92] Vlam 1965, 73-77.

4.4.2. Processus

In de zeventiende eeuw was voor veel organisten de beheersing van het contrapunt en die van de compositie onscheidbaar. Sweelinck gaf zijn leerlingen een geschrift dat haast letterlijk uit Zarlino's *Le Institutioni Harmoniche* van 1573 was overgeschreven en dat werd aangeduid met *Compositions-regeln*, een overzicht van de regels van het contrapunt en voorbeelden van harmonische cadensen.[93] Cadensen zijn technische procedures die iets van een eindeffect in zich hebben.[94] Tomás de Santa Maria schonk klavierspelers in zijn *Arte de tañer fantasia* (1565) 'de kunst de fantasia te spelen': iets wat al wat meer op een leergang lijkt. Het tweede deel van zijn boek droeg als titel: 'gaat over de kunst van het spelen, […] wat is het spelen van *fantasia*, alles wat betrekking heeft op de kunst, en van de algemene regels'.[95] Hij behandelde allerlei concepten uit de muziektheorie, in het bijzonder de modi en de cadensen. Ze werden geadstrueerd met voorbeelden die men uit het hoofd diende te leren, ook in getransponeerde ligging. Girolamo Diruta gaf het hoofdstuk over contrapunt als titel: 'hier wordt de manier behandeld om *fantasia* te spelen op een klavierinstrument'.[96]
Het lijkt er op dat organisten geen les in 'vormleer' kregen. Werd er al aandacht geschonken aan de opbouw van een werk, zoals in de theoretische geschriften van Joachim Burmeister, dan ging dat meestal niet veel verder dan indelingen in de trant van exordium, corpus en slot.[97] Men had geen kant en klare vormschema's die alleen maar in details hoefden te worden ingevuld, zoals soms inzake de sonatevorm of de late barokfuga wel werd gesuggereerd.[98] Eerder waren het ideeën, intenties en ontwikkelingsmanieren die aan muziekstukken ten grondslag lagen. De componist nam allerlei muzikale ideeën als uitgangspunt en buitte de muzikale mogelijkheden daarvan uit. Al doende en redenerende ontstond dan een vorm. Dat was niet de zweverige, door het onbewuste aangestuurde daadkracht zoals later in de romantiek werd verheerlijkt.[99] Pas in de achttiende eeuw ging men ideeën en systematiseringen, die als gezaghebbend golden voor het componeren van nieuwe stukken, op schrift stellen.
Laurence Dreyfus heeft erop gewezen dat het woord 'vorm' nogal eens dient als synoniem of metafoor voor 'genre' of 'soort'.[100] Wie het over de 'vorm' van een menuet of een allemande heeft, moet beseffen dat die naam niets zegt over de lengte of over de externe planning. De spraakverwarring is in de hand gewerkt door de negentiende-eeuwse muziekbenadering toen men steeds meer uitging van de idee van 'Kunstformen' en 'Liedform'. Op historische gronden vond Dreyfus het beter 'genre' te zien als een verwijzing naar categorieën waardoor mensen naar de soort ervaringen verwijzen. In de praktijk was men immers gewend muzikale genres met 'zelfstandige naamwoorden aan te duiden: aria, sonate, fuga, menuet, motet, madrigaal, enzovoorts. Eerder dan te doen alsof het om een puur logisch systeem gaat, is deze losse notie van genre nuttig, omdat de verschillende soorten afhingen van wie ze gebruikten. Daarom werden in traditionele uiteenzettingen van muzikale soorten, waarden en affectieve ervaringen het eerst genoemd. 'And if these values are not to be brushed aside, external form must be seen as a feature of genre rather than an empty vessel into with genre is poured.' Er zijn heel wat andere aspecten die een cruciale rol spelen: de ruwe vorm, de geschikte stijl, het jasje waarin het geheel is gestoken, typische openingen en afsluitende onderdelen, de aanleiding, de aard van het ensemble waarvoor het stuk is gecomponeerd, typische onderwerpen die ergens voor staan of juist afwezig zijn, typische melodische karakters, het harmonische vocabulaire, contrapuntische technieken, zelfs de taken van de luisteraars en de uitvoerders.
Recent gaf Fritz Reckow een inspirerende benadering voor de 'Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter' die ook handvatten biedt voor de benadering van de vormen uit de zeventiende eeuw.[101] Bij zijn analyse van de *conductus* en het *motet* gebruikte hij theoretische noties uit die tijd. Hij keek vanuit het perspectief van de compositieproblemen 'die sich im

[93] Gehrmannn 1901 en Grapenthin 2002.
[94] Caeyers 1989, 201. Voor een overzicht over cadensen in de zestiende en zeventiende eeuw ziet men hoofdstuk V uit Caeyers 1989.
[95] Hultberg 1964.
[96] Geciteerd uit Dirksen 1997, 330.
[97] Rivera 1993, 202-205.
[98] Dreyfus 1996, 135-141.
[99] Damman 1967, 230-231.
[100] Dreyfus 1996, 135-141.
[101] Reckow 1986.

Zusammenhang mit wechselnden Arten von Musik, Repertoires, Gattungen, jeweils gestellt haben.' Hij constateerde dat de muziek als een verloop vanaf een begin naar een zeker doel werd beschreven, een *processus*. Muziek is een dynamisch fenomeen en kennelijk werd het idee bepaald door de gedachte aan de concreet hoorbare uitvoering. De samenhang tussen de verschillende onderdelen werd eerder bekeken vanuit het optreden na elkaar. De componist liep een 'weg' die na hem iedereen die de compositie uitvoert of aanhoort van het begin tot het eind meemaakt.
Vooral de contrasten tussen de onmiddellijk op elkaar volgende onderdelen werden als belangrijk gezien. *Identitas* [op een zelfde manier] en *similtudo* [gelijkheid, overeenkomst] leiden al snel tot *fastidium* [verveling], terwijl *diversitas* [verscheidenheid] en *varietas* [afwisseling] de luisteraar geboeid houden. In de Middeleeuwen vond men dat de samenhang niet mocht verdwijnen ten gunste van ongecontroleerde grilligheid. Dat is een heel verschil met de latere *Stylus Phantasticus*. Reckow merkte op:

> Je stärker und evidenter Zusammenhang und Zusammenhalt des Ganzen aber schon gesichert sind, desto mehr Spielraum besitzt der Komponist bei der Gestaltung der einzelnen Teile – mit der Einschränkung allerdings, daß innerhalb eines *processus* in besonderem Maße *diversitas* und *varietas* erwartet werden.

De contrasten dienden overigens niet vanwege zichzelf te worden toegepast. Het was van belang dat de luisteraar *placentia* [wat behaagt] en *delectatio* [genoegen] werden bereid. Deze *colores* binnen de *processus* bepalen niet de constructie van het geheel, dat volgt al uit de benaming. Hier helpen de retorische categorieën *egressio* [afdwaling] en *digressio* [uitweiding]. Hoewel daarmee tijdelijk de kortste weg wordt verlaten, draagt het toch bij aan het *amplificare* [het sterk doen uitkomen van de zaak], *extendere* en *dilatare* [uitbreiden en vermaken]. Ten slotte geven we Reckow hier nog het woord om zijn ideeën nader toe te lichten.

> Erwartet wird von einem *processus* zuallererst der Eindruck von Folgerichtigkeit und anhaltender Spannung (sowie Balance), die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit von Teil zu Teil nicht nur zu erhalten, sondern immer wieder neu zu stimulieren, den Hörer in jedem Augenblick des Ablaufs wirksam zu fesseln und zu führen. Mit dem *processus*-Konzept verbindet sich die Formidee eines farbigen, kontrast-, schmuck- und spannungsreich bewegten kohärenten Ganzen.

De ideeën van Reckow vertonen overeenkomsten met die van de Amsterdamse hoogleraar Frits Noske.[102] Bij hem stonden ook de dynamische factoren centraal, de krachten die meewerken om iets in het leven te roepen. Daarom maakte hij verschil tussen 'muziek als object' en 'muziek als activiteit'. Eerst constateerde Noske dat 'de vorm van het voltooide en gefixeerde muziekwerk, hoe nauwkeurig en verfijnd ook ontleed, zegt ons maar weinig over het compositie-proces'. Het is dan ook de moeite waard de *forma formans*, de vormende vorm, te analyseren, eerder dan de *forma formata*, de gevormde vorm. Noske die zijn theorie toelichtte aan de hand van enkele variatiereeksen van populaire liederen van Sweelinck, wilde aantonen dat de werken van Jan Pietersz Sweelinck niet incoherent waren, zoals sommige musicologen in zijn dagen meenden. Het waren eerder progressieve systemen, dan ruimtelijke patronen.[103] Noskes theorie is eerder van semantische dan van syntactische aard. Dat is dan ook de beperking van het gebruik van het idee van *forma formans*.
De muzikale structuurfactoren manifesteren zich als beweging. Tijdsfactoren bepalen onze beleving: 'Zij veroorzaken psychische deviaties van de klokketijd en kunnen dus worden gekenmerkt als spanningscategorieën'. Er zijn drie fundamentele structuurfactoren: versnelling, vertraging en stabilisatie. Als de proportionele versnelling of vertraging de melodie betreft, dan pleegt men zich te bedienen van ruimtelijke termen als 'verkleining' en 'vergroting'. Processen van canonische aard en diminuties geven een gevoel van gestadige versnelling. Het gaat om *micro-stretti* die een bijdrage leveren aan de *macro-stretti* die het stuk kenmerken. Deze *stretti* gaan niet noodzakelijk met contrapuntische overlapping gepaard, de normale betekenis van dat woord. Ze hebben betrekking op de verkorting en versnelling bij thematische figuren.
Noske meende dat de begrippen 'accelerando' en 'rallentando' in de tijd van Sweelinck niet werden toegepast. Sweelinck zou zich hebben beperkt tot trapsgewijs versnelde bewegingen met verhoudingen als 1:1, 2:1, 4:1. Liet deze musicoloog zich toch door de *forma formata* misleiden? Al werden de notenwaarden in verhoudingen van hele getallen genoteerd, in de uitvoering zijn er

[102] Noske 1969. In Noske 1988 werkte deze musicoloog zijn idee van de *forma formans* nader uit.
[103] Monelle 2000, 97.

altijd vormen van rubato. In dat opzicht zijn de uitspraken van Frescobaldi verhelderend. In het woord vooraf van zijn Toccata's (1615 en 1616) vergeleek hij de voordracht van zijn stukken met die van de moderne madrigalen die al naar gelang van het affect van de woorden in de tekst dan weer snel dan weer langzaam moet zijn.[104] Bij het naderen van een cadens moest men deze voorbereiden door middel van een ritardando. Opvallend is dat bij Frescobaldi het accelereren niet werd genoemd en het rallentando wel. De kracht van Noskes theorie is dat het dynamische aspect naar voren wordt gehaald en dat hij niet alleen daarbij het ritmische aspect benadrukt, maar ook ruimte opent om de polyfone en melodische structuren te benoemen. Op dat punt is wel de vraag in hoeverre al zulke ideeën over versnelling en vertraging zijn hard te maken en in hoeverre ze door de luisteraar worden ervaren.

4.4.3. Het intavoleren

Een belangrijke organistentechniek was die van het intavoleren, wat wil zeggen het overzetten van een vocale polyfone compositie voor klavier.[105] Deze praktijk kende een lange traditie. Zo gaf Hans Buchner rond 1530 in zijn *Fundamentum, sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planem, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias* regels voor het omvormen van een koorgezang tot een 'sinfonia'.[106] De muzikale stemmen werden met loopjes en ornamenten opgesierd. Dat noemde men coloreren, breken of diminueren. Dit duidt op het versplinteren van de melodie en de vervanging van muzikale intervallen door stromen kortere noten.[107] Het werk van Buchner, overigens bepaald niet het vroegste voorbeeld, circuleerde in beperkte kring. De meeste vakorganisten gebruikten tijdens de lessen hun eigen leermaterialen en methoden.
In de zeventiende eeuw waren er heel wat publicaties met uitgewerkte voorbeelden beschikbaar. Rond 1610 was in Amsterdam muziek van de coloristen E.N. Ammerbach en Bernhard Schmid te koop.[108] Deze boeken bevatten intavolaties van werken uit de Nederlandse scholen met die van Orlando di Lasso prominent op de voorgrond. Bernhard Schmid sr. uit Straatsburg, die ook zo'n verzameling uitgaf, schreef dat hij de stukken met coloraturen had opgesierd, voornamelijk voor jonge en beginnende organisten, hoewel 'ich selber auch lieber gewolt, das dem Componisten sein auctoritet und Kunst unverändert blibe'.[109] Wat hij bedoelde wordt uit de verdere tekst duidelijk, want Schmid verklaarde dat hij de motetten en andere stukken slechts met 'geringen Coloraturen' had versierd. Het was niet zijn bedoeling de ervaren organisten aan zijn colloraturen te binden 'sonder einem jetlichen sein verbesserung frei lassen'. Hij had slechts de jonge instrumentalisten op het oog.
Hermann Finck beschreef in zijn *Practica Musica* (1556) de uitwassen van de coloristenstijl. Impliciet wordt duidelijk hoe het beter kon:[110]

> Wenn die Organisten auf Orgeln oder Instrumenten eine Probe ihrer Kunst ablegen sollen, so nehmen sie zu dem einzigen Kunstgriffe ihre Zuflucht, daβ sie leeren Lärm ohne irgendwelche Anmut hervorbringen. Damit sie aber den Ohren der ungelehrten Zuhörer leichter schmeicheln und wegen ihrer Fingerfertigkeit Bewunderung erregen, laufen sie bisweilen eine halbe Stunde lang mit den Fingern über die Tasten herauf und herunter und hoffen, auf diese Weise durch solchen anmutigen Lärm mit Gottes Hilfe Berge zu bewegen, aber es wird nur ein lächerliches Mäuslein geboren; fragen nicht darnach, wo Meister Mensura, Meister Taktus, Meister Tonus und sonderlich Meister bona fantasia bleibe. Denn nachdem sie einige Zeit einstimmig mit groβer Geschwindigkeit auf den Tasten umhergeirrt sind, fangen sie zuletzt an, eine zweistimmige Fuge zu gestalten, und mit beiden Füβen auf dem Pedale arbeitend, fügen sie die übrigen Stimmen hinzu. Eine solche

[104] Stembridge 2005, 51-54. 'Primieramente, che non dee questo modo di sonare stare soggetto à battuta, come veggiamo usarsi ne i Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, e sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole'. Vertaling: 'Ten eerste, deze stijl van spelen moet niet worden bepaald door een [regelmatige] maat, maar dient te lijken op de uitvoeringsstijl van de moderne madrigalen die, hoewel moeilijk, gemakkelijk wordt gemaakt door de slag soms heel langzaam en soms snel te laten zijn, en bij gelegenheid zelfs even uit te stellen in overeenstemming met de *affetti* ofwel de betekenis van de woorden'.
[105] Vente 1942, 195, Jas 1997, 123-138 en Van Nieuwkoop 1988, 357. De organist te Delft vanaf 1546 voerde na de mis een hymne of motet uit; Servaes vander Muelen speelde vanaf 1556 in Bergen op Zoom na het Lof een motet.
[106] Schmidt 1974.
[107] Owens 1997, 30. De term coloreren komt uit de tijd dat de muziek genoteerd werd met open noten. Men kleurde ze dan om ritmisch snellere figuren te krijgen.
[108] Vanhulst 1990, 75. In deze inventarislijst zijn er ook heel wat intavolaties voor luit opgenomen.
[109] Frotscher 1935, 140-169.
[110] Geciteerd uit Frotscher 1935, 141.

> Musik ist aber den Ohren, ich will gar nicht bloβ sagen Sachverständiger, sondern schon solcher, die gesunde Sinne haben und verständig urteilen, ebenso angenehm wie Eselsgeschrei.

Een goede en bekwame organist, zorgde ervoor dat hij de *mensura* en de tactus handhaafde en dat hij niet tegen de regels van de modi zondigde. Het was echter vooral van belang dat hij meester bleef over de 'bona fantasia'.
De coloristentechnieken bleven in Holland ook na de Reformatie tot het standaardrepertoire behoren.[111] Een voorbeeld daarvan is de bewerking van het chanson *Susanne un Jour* van Orlando di Lasso in het manuscript van *Susanne van Soldt*.[112] Deze intavolatie vertoont in bepaalde opzichten overeenkomsten met de bewerking door Andrea Gabrieli.[113] In zijn *Flores de Música pera o instrumento de Tecla e Harpa* van 1617 gaf de Portugese organist Manuel Rodrigues Coelho (ca. 1570-ca. 1635) vier varianten op ditzelfde chanson.[114] Kennelijk wilde hij laten zien welke *varietas* en *diversitas* er bij het intavoleren was te bereiken.
Organisten beschikten over leerboeken met formules en schema's of kregen van hun leraar dergelijke overzichten gepresenteerd.[115] Een voorbeeld is de in 1535 door Silvestro Ganassi gepubliceerde handleiding voor het diminueren op de blokfluit.[116] In de instructie staat dat men het best simpel kon beginnen. Door eenvoudige diminuties te leren beheersen en geleidelijk de complexere, ontwikkelde men een gevoel voor muzikale mogelijkheden.[117] Ganassi gaf veel voorbeelden. Zijn tabellen laten zich lezen als een vorm van progressieve complicering, waarbij iedere opvolger er ingewikkelder uitziet. Verder zijn van de leerboeken voor het diminueren nog te noemen de drukken van Diego Ortiz (Rome, 1553), Girolamo dalla Casa (Venetië,1584), Giovanni Bassano (Venetië, 1584), Giovanni Battista Bovicelli (Venetië, 1594), Giovanni Battista Spadi (Venetië, 1609) en Francesco Rognoni (Milaan, 1620).[118] In dit soort boeken wordt niet alleen het diminueren besproken, ook worden uitgewerkte voorbeelden gegeven van vocale composities die meestal in de bovenstem zijn gecoloreerd. Opvallend is dat dit soort boeken alleen in Italië en dan nog vóór 1620 werd uitgegeven. Hoewel de praktijk van het diminueren nog decennia lang voortduurde, werd niet langer de noodzaak gevoeld om vernieuwingen op dit terrein te stimuleren. Vakorganisten waren in het intavoleren getraind. De meest ervaren onder hen waren moeiteloos in staat aan bestaande composities coloraties toe te voegen. Zij improviseerden *passagi* of *gorgie* met kenmerkende en uitgewerkte intervallen en ritmen.[119] Daarnaast voegden ze ornamenten toe en expressieve hulpmiddelen als *accenti, groppi* en *trilli*. Gioseffo Zarlino kritiseerde in zijn *Le Institutioni harmoniche* (Venetië, 1558) de zangers die te wilde diminuties toevoegden, omdat dit het luisteren verstoorde en voor veel fouten zorgde. Men mocht best virtuositeit tonen, maar niet ten koste van het gemak waarmee men speelde. Liever te simpele muziek dan troebele overdaad. Deze uitval was begrijpelijk. Ook organisten van de zogeheten coloristenschool waren gewend zo extravagant te ornamenteren dat het muzikale verloop bij muzikale intavolaties nauwelijks meer was te volgen. Dit fenomeen ging in de zeventiende eeuw dan ook tot de oude stijlen behoren. Als reactie schreef de volgende generatie organisten haar klaviermuziek – zeker wanneer ze die uitgaf – steeds nauwkeuriger uit. Deze organisten vonden dat het affect van de woorden bij muziek met teksten goed moest worden uitgedrukt. Dat vereiste zorgvuldige en expressieve middelen.

4.4.4. De madrigalen

Tijdens de Amsterdamse orgelbespelingen voerde Dirck Sweelinck volgens Joost van den Vondel in de Oude Kerk een enthousiast pleidooi voor de madrigalen van Luca Marenzio en Orlando di

---

[111] Deze stijl van componeren kreeg in de musicologie geen goede naam omdat men zich ergerde aan de overdaad aan versiernoten. Op dat punt is er sprake van een verandering: Vogel 1978, 93-102. In Davidsson 1994 artikelen over deze materie van K. Marshall, W. Porter, M. Belotti en P. Dirksen.
[112] Slenk 1965, 237. Slenk noemde *Susanne un jour* 'the famous Huegenot chanson spirituelle'.
[113] In zijn dissertatie over vader en zoon Schmid vergeleek C.W. Young een serie bewerkingen van *Susanne un Jour*. Die uit het *manuscript van Susanne van Soldt* ontbreekt. Zie Young 1957, 366-373.
[114] Zie de uitgave *Edition Schott* 4633. Bewerkt en uitgegeven door M.S. Kastner.
[115] Baak Griffioen 1991, 361.
[116] Ganassi 1535, 1956^2.
[117] Tilmouth 1972, 154. Brennan 1999, 163. De Engelse reiziger Robert Bargrave hoorde in februari 1653 een beiaardier 'strikes double noats, and play in division, both in tune and time, very much like an Organ; so musically that till I heare something equall it, I shall esteeme it, Sans Pareille'.
[118] Erig 1979, m.n. 22-23 en 401-405.
[119] Collins 2001.

Lasso.[120] De Italiaanse componist Marenzio (1553-1599) bezat een opmerkelijke artisticiteit en techniek.[121] Hij wist in zijn werken – die meestal op pastorale teksten waren gebaseerd – contrasterende gevoelens en visuele details met virtuositeit uit te drukken. Di Lasso (1532-1594) werd tijdens zijn leven gezien als de belangrijkste in componistenland en dat ebde nog lang na zijn dood door. Nog in 1659 memoreerde Hendrick Waterloos de grote invloed van Di Lasso op de Hollandse muziekcultuur, waarvan hij overigens vond dat de herinnering om godsdienstige redenen diende te worden uitgebannen:[122]

> Wegh met Orlandoos gheest. De dart'le Magdrigaalen,
> En lichte liederen, die moeten uit Godts kerk.

Het genre van het madrigaal was zo populair dat het in de periode 1550-1650 de culturele horizon van de componisten, theoretici en zangers bepaalde.[123] Een madrigaal was zoals Ioannes van der Elst in zijn *Grondt van de Musiicke* (1663) typeerde, muziek die 'beweeght tot affectie van liefde, compassie, dient tot lamentatie &c.'.[124] Meestal ging het om een meerstemmig lied gemaakt bij liefdespoëzie. Doorgaans zong een beschaafd gezelschap van vier of vijf dames en/of heren een madrigaal, gezeten rond een tafel. De onderlinge harmonie beleefden deze mensen in het uitvoeren van de kunstig gecomponeerde polyfone structuren en de affecten.[125] Het genre was een weerspiegeling van de muzikale harmonie als aardse reflectie van de *Harmonie der Sferen*. Aanvankelijk ging het vooral om de deelname aan dit uitvoeringsproces, later kwam ook de presentatie voor een algemeen publiek meer op de voorgrond.
Lange tijd was Antwerpen het belangrijkste centrum van waardering voor de madrigalen in Noord-Europa.[126] In de zestiende eeuw was het een artistiek en intellectueel middelpunt, mede vanwege de belangrijke drukkerijen en uitgeverijen, zoals die van Plantijn en Phalèse.[127] Tussen 1555 en 1620 kwamen meer dan vijfentachtig verschillende uitgaven met Italiaanse en Nederlandse madrigalen van de pers. Toen Lassus na zijn Italiaanse periode twee jaar in Antwerpen verbleef, droeg hij aan deze populariteit bij met uitgaven van madrigalen. Ook inspireerde hij locale musici tot het zelf componeren van madrigalen.
Nadat Pierre Phalèse jr. de leiding van het bedrijf in 1581 van zijn vader had overgenomen, kreeg de verkoop van madrigalen stevige impulsen. Als vaardig amateurmusicus had Pierre oog voor de muzikale kwaliteit en de potentiële markt. Zijn eerste uitgave *Musica Divina* met alleen Italiaanse composities stelde hij zelf samen, later trok hij componisten aan om de uitgaven te verzorgen. Tijdens wekelijkse optredens bij Pevernage aan huis werden de nieuwste aanwinsten uitgevoerd. Ook op andere plaatsen waren uitvoeringen die vakmensen en amateurs in contact brachten met de meest recente Italiaanse muziek. Hoewel het mecenaat gedeeltelijk in het aartshertogelijke hof was te vinden, begunstigden vooral Italiaanse en Nederlandse kooplui het genre door hun belangstelling en hun financiële bijdragen.[128] Deze zakenmensen participeerden ook in de uitvoeringen en deden mee aan de discussies over de muziek. Het succes van dit repertoire hing echter vooral af van de boekverkoop. Het merendeel werd afgezet in Duitsland, Engeland en de Noordelijke Nederlanden. Vooral de composities van Luca Marenzio en Giacomo Gastoldi vonden gretig aftrek en werden zelfs in het Nederlands vertaald.
Het genre kon gedijen omdat het niveau van de muziekuitvoeringen in de Scheldestad hoog was. Volgens Lodovico Guicciardini (1567) hadden zelfs amateurs het musiceren zozeer tot perfectie gebracht dat het de vergelijking met de muziek aan de vorstenhoven kon weerstaan.[129] Hij schreef: 'Oock siet men [te Antwerpen] t'alle tyden bruydloften, maeltyden, dansen: allenthenen hoortmen

[120] Verwey 1937, 887.
[121] Grout 1980[3], 237.
[122] Huygens 1659.
[123] Bianconi 1987, 1-7.
[124] Van der Elst 1663, 66.
[125] Bianconi 1987, 28.
[126] Hoekstra 1994 en 1999.
[127] Burke 1993, 45-50.
[128] Marnef 1996. Hierin een overzicht van de demografische, economische en culturele aspecten van Antwerpen in de zestiende eeuw.
[129] Guicciardini 1612, 28. 'Hier [Vlaanderen en Brabant] zijn oock d'oprechte meesters der Musijcken, die de selve vermaeckt ende volmaect hebben: want dese konste is hen alsoo aengheboren, dat mannen ende vrouwen natuerlijck op mate singen, met seer goede gratie ende melodye: ende hebbende daer nae de konste by de natuere ghevoeght, maken met stemmen ende allerley instrumenten sulcke proeve ende t'samengeluydt, als elck wel siet ende hoort: ende worden altijdt ghenoech gevonden in alle Hoven der Christelijcker Vorsten.' Hoewel het jaartal van deze uitgave 1612 is, is de uitspraak van Guicciardini van veel eerder datum (voor 1568).

lustich ghesanck ende gheclanck: in het cort ghesegt, t'alle canten ende weghen blijckt deser stadt rijckdom, macht, pomperye ende heerlijckheidt'.[130] De gevestigde musici, Hubert Waelrant[131], Séverin Cornet, Cornelis Verdonck, Noël Faignient en André Pevernage, stonden bekend als uitstekende vakmensen. Francis Sweertius schreef in 1628 dat Pevernage 'een voortrekker in de muziekkunst was [artis musicae coryphaeus]' en dat Verdonk 'vermaard [was] in de muziek, en als we Jan Pieterszoon Sweelinck, musicus en duidelijk de eerste onder de Nederlandse organisten, mogen geloven, als hij in zijn betrekkingen de gelegenheid had gehad, zou hebben kunnen wedijveren met alle Italiaanse componisten'.[132]
In de late zestiende eeuw was de Engelse componist Peter Philips een propagandist van de madrigaalkunst.[133] Hij had enkele jaren in Italië gewerkt en woonde daarna in Antwerpen waar hij een omvangrijke muziekpraktijk opbouwde. Een door hem samengestelde anthologie *Melodia Olympica* kwam bij Phalèse uit; onder de zevenenzestig madrigalen waren er negen van Luca Marenzio en zes van zichzelf. Van Philips zijn meerdere klavierbewerkingen van madrigalen bekend, waaronder enkele van Marenzio.[134] In 1593 bezocht deze organist in gezelschap van een groep Italiaanse kooplui Jan Pietersz Sweelinck.[135] Zonder twijfel leverde dit bezoek een extra impuls op voor de madrigaalkunst.
Met Sweelinck ontwikkelde zich de Amsterdamse orgelcultuur; in diezelfde periode wonnen de madrigalen aan populariteit. De instroom van Antwerpse kooplui werkte stimulerend op de populariteit van het genre. Het is veelbetekenend dat Joannes Tollius, afkomstig uit Amersfoort, in 1597 vanuit Padua een bundel met madrigalen naar Amsterdam zond met een opdracht aan het collegium musicum waarvan Sweelinck de leider was. Van de acht leden die hierin in 1604 participeerden – de kooplieden Godert Kerckrinck, David de Weerdt, Pierre de Schilder, Robbert Bernart, Gommert Spranger, Philippe Calandrin[i], Iean Harinchoeck en Iacques Wynegum – kwam tenminste de helft – in elk geval Bernart, Spranger, Calandrini en Harinckhoeck – uit de Zuidelijke Nederlanden.[136] Ook Iean Ludovicq [Louis] Calandrini was lid van dit collegium musicum.[137] Aan deze 'singulier amy' werd de *Rimes Francoises et Italiennes* opgedragen : 'Or estant seur que vous auez non seulement la coignoissance de la Musique, mais signamment que vous vous y delectez, excercez, & que vous l'aimez entierement'. Huygens vertelde dat het collegium in 1602 wekelijks bijeenkwam ten huize van Calandrini.[138]
De verspreiding van de madrigalen in de Noordelijke Nederlanden blijkt uit catalogi en boedelinventarissen.[139] In 1608 bestond tweederde van het bezit aan muziekboeken in de Utrechtse Stadsbibliotheek uit madrigalen of een verwant genre. Ook particulieren hadden ze in bezit, zoals de organist Cornelis Schuyt, stadsmusicus Anthoni Pannekoeck en de Dordtse organist Jacob van Blanckenburg.[140] Meerdere Nederlanders componeerden madrigalen en lieten die ook uitgeven.[141] In 1583 parodieerde Sweelinck vijf madrigalen uit *Harmonia Celeste* en *Musica Divina*.[142] Jaques

[130] Guicciardini 1612, 92.
[131] Spiessens 1995.
[132] Tollefsen 1971, 118. De tekst: 'Cornelivs Verdonck in Turuhoutano celeberrimo municipio nascitur anno salutis M.D.LXIV. mihi familiaris. A musica clarus, & si *Ioanni Petri Swelingo* Musico & Organistarum Belgij facilè principi credimus, si per occupationes licuisset, cum omnibus Italiae phonascis contendisset'.
[133] Smith 1999 en 2002.
[134] Smith 1999.
[135] Op de terugreis werd Philips gevangen genomen op verdenking van complotteren tegen koningin Elisabeth, na enkele verhoren liet men hem gaan. Baudartius 1625, 163. Ds. Guilelmum Baudartius schreef over Sweelinck: 'Welcken lof de const-rijcke Organist ende Musicien Pedro Philippi Organist binnen Brussel, ende alle andere hem geern gheven, hem eerende als eenen Phœbus ofte Apollo'.
[136] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 280. Gelderblom 2000, bijlage 4.
[137] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 19 en 66. Van den Sigtenhorst Meyer veronderstelde dat Jan Ludovicq Calandrini dezelfde was als Willem van den Heuvel, die handel dreef onder de firmanaam Jan Calandrini. Blom 2003 deel II, 113. De Calandrini's waren afkomstig uit Lucca, maar waren daar in 1567 gevlucht vanwege hun calvinistische overtuiging. Giovanni Calandrini vestigde zich kort voor 1603 als bankier in Amsterdam. Jean-Louis, de oudste zoon kwam geregeld in Den Haag op bezoek voor hij zich in 1612 als zakenman te Genève vestigde.
[138] Dekker 1971. In 1597 werd in Heidelberg een verzamelbundel uitgegeven door Louis Mongart met vijftig psalmen van Orlando di Lasso en twintig stukken van andere componisten. De bundel is opgedragen aan een muziekcollege te Amsterdam. Heesakker 1987, 24-26. Als jonge knaap speelde Constantijn in dit gezelschap een keer mee op zijn Viola di Gamba, waarbij een groot aantal mannen en vrouwen aanwezig was.
[139] Rasch 2002 (Sweelinck), 10-12.
[140] Rasch en Wind 1994, 346-353. GAA, NA. inv. nr. 2717, 19 januari 1661 en Vlam 1971, 257. Van der Heijden 1960, 13-14. In een bundel *Madrigalia* van J. Stalpart van der Wiele, gezongen door de kloppen in een katholieke schuilkerk zijn geen melodieën afgedrukt. Kenden de kloppen die uit het hoofd?
[141] Noske 1988, 26-32, Annegarn 1973, 91-96 en Schönberger 1973.
[142] Van den Sigtenhorst Meyer 1934, 280 en Dekker 1971.

Vredeman gaf in 1602 een bundel uit: *Musica Miscella*, waaronder zeven *madrigaletti*. De Leidse organist Cornelis Schuyt gaf meerdere bundels uit: *Primo libro de madrigali à cinque voci* (1600), de *Hollandsche Madrigalen* (1603) en *Hymeneo, overo Madrigali Nuptiali et altri amorosi a sei voci* (1611). In 1605 kwam een collectie madrigalen *Nervi d'Orfeo* uit met van Sweelinck, Schuyt en de Delftse organist Cornelis Schoonhoven elk één werk. In het woord vooraf van Jacob Graswinkel stond (in vertaling uit het Italiaans): 'en ik hoop dat zij [de madrigalen] u als muziek om te zingen of te *spelen* zullen behagen en u tot tevredenheid zullen stemmen'.[143] In 1640 kwamen de madrigaleske zettingen van *De Kruisbergh* van de Haarlemse stadsmusicus Cornelis Padbrué uit met teksten van Vondel. Daarna kwamen er ook nog uitgaven van Jan Albert Ban en Joan Dusart.[144] In 1647 en 1649 werden de madrigalen van Luca Marenzio, Peter Philips en De Claudin door de Utrechtse boekhandelaar Hendrick Laurensz te koop aangeboden.[145] Het zijn maar enkele voorbeelden om aan te tonen hoe populair het genre was. Duidelijk mag zijn dat de grote inspiratie uit Italië kwam.
Geleidelijk verdwenen de madrigalen uit beeld. In 1656 schreef uitgever Van Geertsom te Rotterdam in het woord vooraf van een bundel *Canzones*:[146]

> Het is ten hoogste te verwonderen, dat die gewesten der Werelts, de welcke so vruchtbarig voor desen waren voort brengende […] onlangs so dorre schijnen geworden te zijn, dat men in eenige jaren herwaarts, het minste niet en heeft konnen achterhalen, het geene eigentlijk dienen soude tot oprecht vermaak […] terwijl Italien ons in overvloet mededeelt, ende dat van de aldersuiverste Fonteinen deser eeuwe, de aldersoetste Harmonien die men soude konnen bedenken.

Niet voor niets constateerde de Amsterdamse dichter Jeremias de Decker in 1668 dat het orgelrepertoire was veranderd en dat de oude melodieën waren verdwenen.[147] Doelde hij hier op de madrigalen? De Haagse organist Quirinius van Blankenburg (ca. 1654-1739) kon de veranderingen in het repertoire niet waarderen. Quirinius genoot zijn muzikale opvoeding in Gouda, waar zijn vader stadsorganist was. Hij vond dat er in zijn jeugd 'vele laffe en slegte auteuren' in de mode waren. Zij brachten 'geen verheve en volgeestige stof maar in tegendeel vele lomperyen' voort. Zijn vader prentte hem in dat de goede muziek uit Italië kwam.[148] Moeten we hier denken aan de madrigalen? Een diepgaande studie naar het madrigaal in Holland in de Gouden Eeuw is nodig om te bepalen hoe de receptiegeschiedenis verliep.

4.4.5. Intavolatie van een madrigaal, een voorbeeld

Om duidelijk te maken hoe een intavolatie van een madrigaal er uitzag geven we hier als voorbeeld *de bewerking van Che fa* uit het handschrift *LynarA1* (zie bijlage 30 voor een volledige transcriptie).[149] Hoewel het niet uit de periode 1630-1675 dateert, geeft het een goed beeld van de werkwijze.
Het uitgangspunt van deze intavolatie was het vijfstemmige madrigaal *Che fa hoggi il mio sole*. Dit was in 1580 door Luca Marenzio gepubliceerd en herhaalde malen uitgegeven. Het kwam voor in de eerder genoemde bundel *Nervi d'Orfeo*. Een betrouwbare toeschrijving van deze klavierbewerking uit *Lynar A1* is tot nu toe niet gelukt, al heeft het anonieme stuk trekken die aan de stijl van Sweelinck doen denken.[150] Het werd aanvankelijk toegeschreven aan Peter Philips.[151] David Smith, die de klavierwerken van deze componist uitgaf, wees deze toeschrijving af, omdat de figuratie te afwijkend was van de rest van diens werken.[152] Pieter Dirksen liet vervolgens zien dat overeenkomsten bestaan tussen de bewerkingen uit *LynarA1* van *Che Fa* en *Amarilli* dat met

---

[143] Schönberger 1972, 6.
[144] Grijp 1991, 37.
[145] Rasch 2001, 104.
[146] Van den Borren 1951, 27.
[147] De Decker 1668, 46.
[148] Van Blankenburg 1739, voorrede § 6.
[149] Lynar A1 is nu bezit van de Staatsbibliotheek te Berlijn. Harald Vogel poneerde in band 3 van de *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente* van Jan Pieterszoon Sweelinck (Wiesbaden, 8743, 2004), 6 (zonder bewijzen) dat *Lynar A1* 'höchstwahrscheinlich' was samengesteld door Andreas Düben, 'dem später führend in Stockholm tätigen Sohn des Leipziger Thomas-Organisten, hauptsächlich in Amsterdam geschrieben. Düben verbrachte von allen Studierenden die längste Zeit in Amsterdam (1614-1620) und hat wahrscheinlich in den letzten Lebensjahren als Sweelincks 'Adjunkt' (Assistent) gewirkt. Damit ist das Rätsel um die Herkunft der wohl wichtigsten Handschrift mit Claviermusik aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts und deren Bezug zu Sweelinck gelöst.'
[150] Dirksen 2003, 52-56.
[151] Dickinson 1956, 274, Breig 1968, 117 en Dirksen 1997, 657 en 668.
[152] Smith 1999 (klaviermuziek Philips), xxii.

zekerheid aan Philips kan worden toegeschreven. Mij lijkt een toeschrijving aan Sweelinck waarschijnlijk, zoals ik hieronder beargumenteer.
Door de toevoeging van allerlei coloraties is in deze bewerking een dynamisch geheel ontstaan. Zou men niet weten dat het om een madrigaal ging, dan zou men al snel kunnen denken aan een preludium of fantasia. Het verschil is dat er geen thema's worden uitgewerkt en dat er sprake is van een motivische schrijfwijze. De achtsten en de zestienden overheersen nogal eens. De vijf stemmen van het vocale model – die soms kris kras door elkaar lopen – is in de intavolatie overheersend tot vier stemmen teruggebracht.
De intavolatie begint met onversierde noten, een letterlijke weergave van het vocale stuk. Het begin in lange notenwaarden doet denken aan dat van een Fantasia van Sweelinck. Geleidelijk aan verandert de sfeer en voegt de bewerker snellere notenwaarden toe, wat een vloeiende beweging in de hand werkt. Bij de eerste twee pijlen van onderstaande figuur is de syncopische figuur omspeeld. In de bovenstem is de c^2 toegevoegd als *superjectio*, waardoor de dissonant wordt beklemtoond. De oplossing gaat via de fis^1 naar de gis^1. Anders gezegd, de prime a^1- a^1 verandert in een kleine terts a^1-c^2 die via de fis^1 op naar de kleine terts gis^1-b^1 oplost. Bij de volgende vier pijlen is de melodische kleine terts a^1-c^2 steeds opgevuld, eerst met achtsten en dan met zestienden, kleine figuren die als een omspeling van de achtsten vallen te zien. De imitaties geven het geheel een polyfone hechtheid.

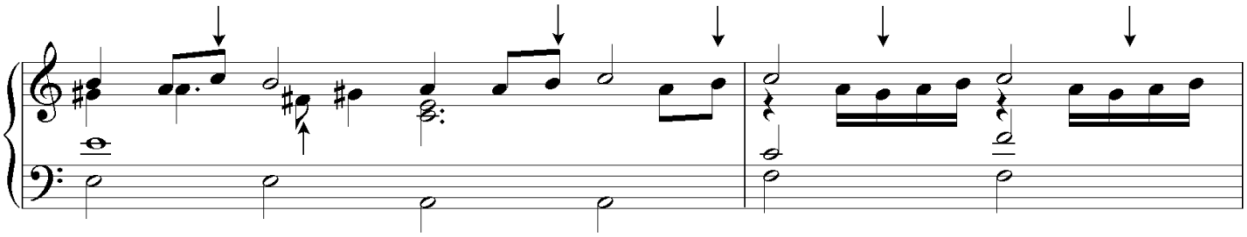


Fig.4.5. Maat 11-12 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1*, blz. 316-317).

Vanaf dit moment groeit de beweging. In de onderstaande figuren (6 en 7) is te zien hoe het betrekkelijk rustig verlopende vocale model is omgebouwd tot een virtuoos geheel, eerst met diminuties in zestienden en daarna de tertsbrekingen die bij legatissimo spel een syncopisch effect geven.

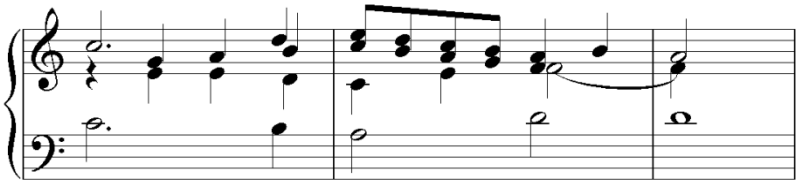


Fig.4.6. Maat 14-15 uit het madrigaal *Che fa* (Luca Marenzio).

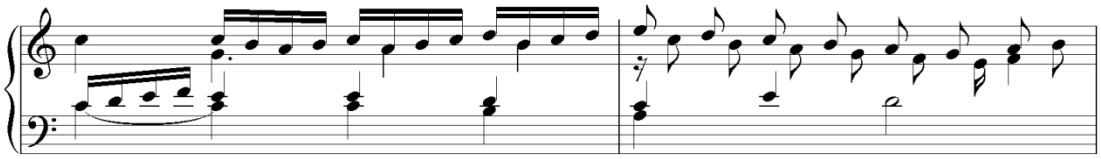



Fig.4.7. Maat 14-15 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1*, blz. 316-317).

De bewerker nam soms vrijheden bij het ombouwen van het vocale model. Dat blijkt uit de passage in maat 18-19. In het vocale model loopt de cadens uit op een samenklank in E groot, in feite een 'Trugschluss'. Bij de intavolatie is gekozen voor een G-samenklank. Dat is meer voor de hand liggend, maar wel minder verrassend. Zo is er wel afwisseling met het vervolg in de maten 19-20, waar die samenklank in E wel voorkomt.

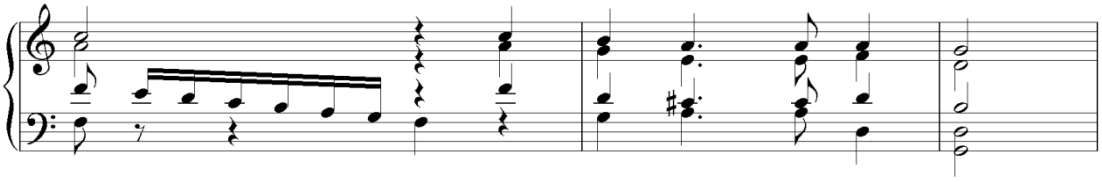



Fig.4.8. Maat 18-19 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1*, blz 316-317).

In de maten 19 en 20 is de overeenkomst tussen het model en de bewerking tamelijk nauwkeurig, behalve dat de bas in zestienden wordt omspeeld. Daardoor krijgt het geheel een stuwende werking naar het E-akkoord in maat 21.

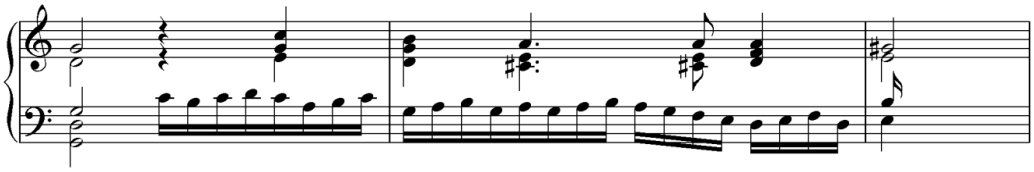



Fig.4.9. Maat 19-20 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1, blz. 316-317*).

In een passage even verderop is er een opeenvolging van akkoorden met een gecoloreerde discant. De diminuties zorgen ervoor dat de akkoorden hechter aan elkaar worden verbonden en dat de aandacht meer naar de bovenstem uitgaat.

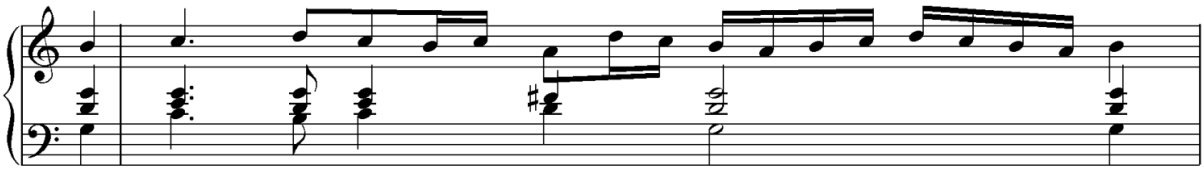



Fig.4.10. Maat 27 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1,* blz. 316-317).

Overheersend zijn hier tweedelige ritmes, maar in maat 33-35 is er sprake van driedelige ritmiek. Ook dit is bij Sweelinck een gebruikelijk procedé, al deden veel anderen in de renaissance dit eveneens. Mede doordat de triolen in twee stemmen parallel verlopen, is er een emotioneel geladen sfeer.

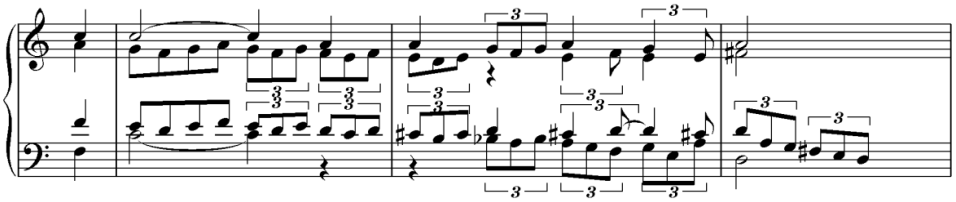


Fig.4.11. Maat 33-35 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1,* blz. 316-317).

Maat 44-46 laat zien hoe dynamisch de coloratie kon zijn. In de bas wisselen de octaafsprongen en de toonladderfiguren elkaar in rap tempo af in een toccata-achtige aanpak. Voor het overige zijn er twee- en driestemmige samenklanken.

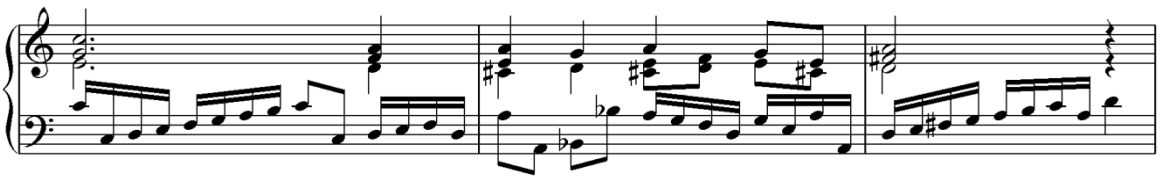



Fig.4.12. Maat 44-46 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1,* blz. 316-317).

Het slot heeft kenmerken van Sweelincks gebruikelijke aanpak. Na een serie vijfstemmige akkoorden wordt het geheel met een toccata-achtig slot met zestienden afgesloten. Het is een typisch Dorische cadens met zowel bes als cis. Het stuk sluit af met een picardische terts.

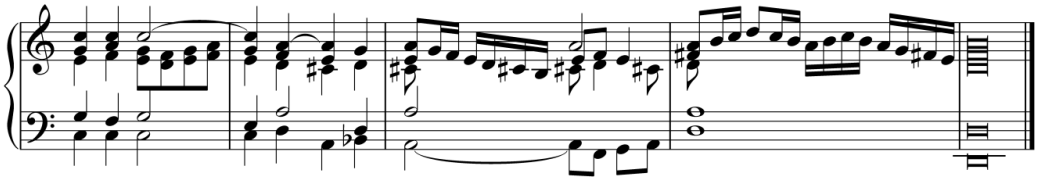



Fig.4.13. Maat 48-51 uit de intavolatie van *Che fa* (*LynarA1*, blz. 316-317).

Deze intavolatie van *Che fa* is vervaardigd met allerlei kenmerkende technieken van het coloreren. De opbouw is doelbewust gemanipuleerd, kennelijk ook om het gemis aan tekstdictie te vergoeden. Het ligt voor de hand dat een talentvolle musicus als Sweelinck de maker is geweest. Vandaar ook dat we bij het analyseren geregeld konden verwijzen naar zijn aanpak.

4.4.6. Bataille

Een genre waarover we in het kader van de Hollandse orgelbespelingen slechts indirect worden ingelicht is dat van de *Bataille*, de muzikale uitbeelding van een veldslag. We gaan er hier uitgebreid op in, omdat zo blijkt dat je niet altijd een uitgave van klaviermuziek nodig hebt om het repertoire te reconstrueren. Ook zien we dat organisten het effectbejag niet schuwden en op hun orgels allerlei fenomenen met klank illustreerden.
Dat de *Bataille* tijdens orgelbespelingen werd uitgevoerd, blijkt uit een notitie van de Haagse schoolmeester David Beck. Hij schreef dat de organist 'in de groote kerck'[153] te Amsterdam – wie anders dan Dirck Sweelinck? – op maandagavond 23 september 1624 een uur lang *De slag van Pavia* onder grote belangstelling had uitgevoerd.[154] De orgels in de Oude Kerk waren voor programmatische effecten geschikt, mede dankzij de tongwerken. Het genoemde stuk was een eulogie op de bekende veldslag uit 1525. Al in de zestiende eeuw was het thema populair, zoals blijkt uit een opmerking van Johann Mathesius (1504-1565):[155]

> Die Schlacht von Pavia, Buhlliedlein [minneliedjes] und Gassenhawer [straatliederen], auf der Orgel in der Kirche schlagen, ist gut fiedlerisch und sackpfeiferisch.

Wellicht gebruikte de Amsterdamse organist in de zeventiende eeuw nog altijd de door Matthias Werrecore gecomponeerde anthologie ter herdenking van de slag van Pavia (Neurenberg, 1544): *Guter, seltsamer, und künstlicher teutscher Gesang, sonderlich ettliche künstliche Quodlibet, Schlacht, und der gleichen, mit vier oder fünff Stimmen*.[156] Deze Vlaming was in 1522 kapelmeester geworden van de kathedraal van Milaan.[157] Het geheel was scenisch opgebouwd met afwisselende muzikale ideeën: melodisch – ritmisch figuren (zoals het herhaalde *fa ri ra ri ra ri ron*), het geroep van de strijdkreten ('all'arm, butte selle, monta a caval'), de onomatopeeën (*tif taf ture lure lof tof*) en taalverwarring (Italiaans, Frans, Duits en Spaans). Sommige melodieën waren aan bestaande soldatenliederen ontleend.
Beck was ervan op de hoogte dat de *Slag van Pavia* werd uitgevoerd. Kende hij dit stuk al, was er een aankondiging of stelden ingewijden hem op de hoogte? Dat het genre populair was blijkt uit een ludiek gedicht dat Willem Godschalck van Focquenbroch later in zijn *Thalia, of geurige sang-goddin* (1665) maakte op een onbekende juffrouw die de *Slag van Pavia* geregeld op het klavecimbel uitvoerde.[158]

> Op het speelen van een bataille, aen Juffrouw N.N.

---

[153] Giskes 1989, 100. 'De chiesa maggiore (letterlijk vertaald de Grotere of Oudere Kerk, de Oude Kerk dus, ook al omdat elders de Nieuwe Kerk als *la chiesa nuova* vermeld staat).'
[154] Veldhuijzen 1993, 174. Frotscher1935, 126 en 221-222. De vroegst bekende bataille voor orgel staat in de *Krakauer Orgeltabulatur* van Johannes van Lublin (1548), een bewerking van *La guerre* van Clement Jannequin. Battailles zijn in allerlei uitvoeringen overgeleverd, voor orgel, blokfluit of luit. Voor een bespreking zie Noske 1976 en Van Baak Griffioen 1991, 109-113 en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, trefwoord *Battaglia* (geschreven door W. Braun).
[155] Frotscher 1935, 136. Het lijkt er op dat Mathesius hier doelde op de speciale mogelijkheden van het orgel om bordoenen, vedels, fluiten en tongwerken te imiteren.
[156] In 1549 was het stuk in Venetië opnieuw uitgegeven met als titel *La Bataglia Taliana*. Een facsimile van deze uitgave: Bossuyt 1987. De cyclus werd al snel voor luit geïntavoleerd door Hans Newsidler. Hij duidde dit werk aan als 'die Frantsösisch Schlacht die heisst Singnori', een titel die verwijst naar de originele vocale zetting.
[157] Bossuyt 1987 en Haberl 1871.
[158] http://home.planet.nl/~jhelwig/focquenbroch/ethalfrm.htm. Geraadpleegd op 16 maart 2005.

Wat hart is soo verhart dat niet en souw verslingren,
Door 't aengenaem geluyt, van uw Albaste vingeren?
Geen: mits ghy yeders ziel verwint, ontrooft, ontsteelt,
Wanneer uw oogh en handt om strijdt Bataille speelt.
Ey speel geen slagh meer van Pavyen!
Want niemant kan de neerlaegh mijen,
O Schoone! want ghy windt altijt,
Schoon ghy maer met uw oogen strijdt.

Sporen van dit stuk zijn overgeleverd, want in het elfde deel van de *Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlieties en Contredansen* (ca. 1715), uitgegeven door de Amsterdamse uitgever Estienne Roger, komt onder nummer 789 een stuk voor met de titel *De slag van Pavie*.[159] Dit stuk vertoont opvallende overeenkomsten met de *Batali* van Jacob van Eyck in diens *Der Fluyten Lusthof* (1649).[160] Een analyse van enkele onderdelen verduidelijkt een en ander.
Beide stukken beginnen in een driedelige maatsoort met signaalachtige figuratie. Het is alsof hier de trompetten oproepen om mee ten strijde te trekken.

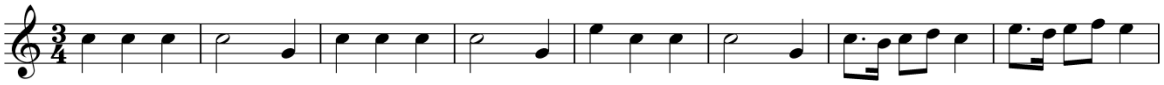



Fig.4.14. Maat 1-8 van de *Batali* voor blokfluit (Jacob van Eyck, *Der Fluyten Lusthof*, blz.50vo).

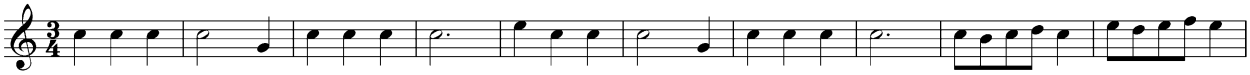



Fig.4.15. Maat 1-10 uit de *Slag van Pavie* van de *Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlieties en Contredansen* (deel 11, blz 2).

De gelijkenissen in deze twee melodieën worden bepaald door het gebruik van de tonen van de C-drieklank, zij het in verschillende ritmische vormen. Het ging hier uiteraard om een uitgeschreven notatie van de natuurtonen, zoals die op een oorlogstrompet tot klinken kon komen. De melodie van Van Eyck is rijker versierd. Als de schrijver van deze *Boerenlieties* zijn notentekst al aan de versie van Van Eyck heeft ontleend, dan vertoont deze de verschijnselen van een corrupte versie. Dit is ook het geval bij het *Allarm*, een onderdeel dat in beide versies voorkomt. In dit deel komt een meer opgewonden sfeer naar voren die past bij het begin van de veldslag.

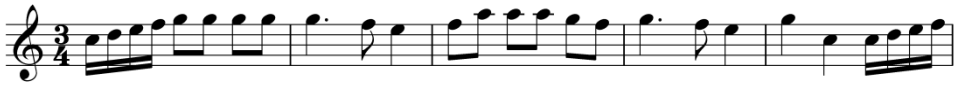



Fig.4.16. Maat 1-5 uit de *Allarm* van de *Batali* voor blokfluit (Jacob van Eyck, *Der Fluyten Lusthof*, blz.51vo).

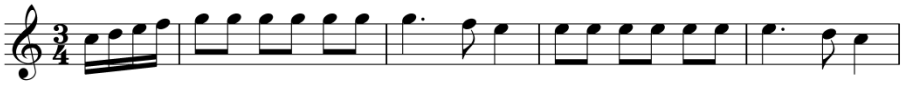



Fig.4.17. Maat 1-5 uit *Allarm* uit de *Slag van Pavie* van de *Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlieties en Contredansen* (deel 11, blz. 3).

Beide versies van het hierop volgende *Allarm* zijn qua aantal maten even lang. Die uit de *Boeren Lietjes* heeft een opmaat. Bij de versie van Van Eyck is er verderop een deel met de titel: 'Ick wou wel dat den krygh an ginck'. In de *Boerenlieties* komt een bijna identieke melodie in tweedelige maat voor, maar dan zonder die naam. In dit gedeelte zijn de tonen van de C-drieklank weer overheersend. Dit eenvoudige lied kon dan ook door alle soldaten worden gezongen. Met uitzondering van het laatste kwart is de melodische gelijkenis groot, al paste Van Eyck een eenvoudiger ritmiek toe. De melodie uit de *Boerenlieties* heeft opnieuw een opmaat.

[159] Veldhuyzen 1985, nummer 789.
[160] Ik gebruikte de facsimile-uitgave van *Der Fluyten Lusthof*, uitgegeven bij Saul Groen te Amsterdam. Zie verder Van Baak Griffioen 1991, 109-113.

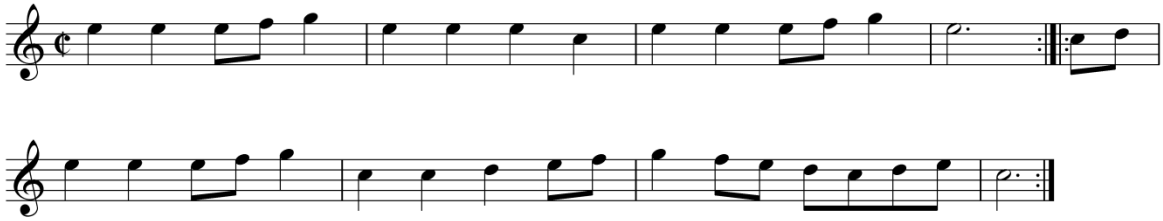



Fig.4.18. Maat 1-7 van 'Ick wou wel dat den krygh an ginck' uit de *Batali* voor blokfluit (Jacob van Eyck, *Der Fluyten Lusthof*, blz. 51vo).

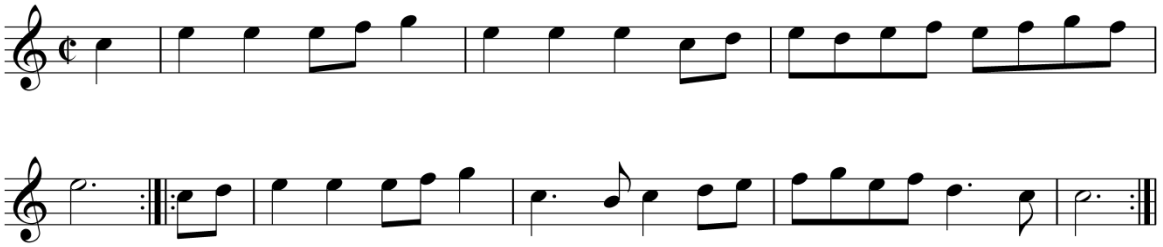



Fig.4.19. Melodie uit de *Slag van Pavie* uit de *Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlieties en Contredansen* (deel 11, blz. 3).

De *slag van Pavie* uit de *Oude en Nieuwe Hollantse Boerenlieties en Contredansen* is simpeler dan de *Batali* van Van Eyck.[161] In beide versies komt ook nog een air de cour voor, het *Wilhelmus van Nassauw*, al is die in de *Boerenlieties* nogal primitief. Uit het gebruik van deze hymne die rond 1568is gecomponeerd, blijkt dat de titel *Slag bij Pavia* meer een soortaanduiding is dan dat deze op de veldslag zelf sloeg.

Er moeten in de Gouden Eeuw heel wat *Batailles* voor orgel hebben bestaan. Of speelde men ze uit het hoofd? Vanwege de simpele melodiek zou dat gemakkelijk kunnen. Dit genre wordt wel aangemerkt als 'programmamuziek'. In de negentiende-eeuwse en vroeg twintigste-eeuwse musicologie werd het met argusogen bekeken. Iets van de discussies daarover valt toe te lichten aan de hand van een verzameling van negen stukken van William Byrd die bij elkaar *The Battell* werd genoemd en die voorkomt in *Mye Ladye Nevells Booke*. Dat werd gezien als een naïeve, kinderlijke en triviale poging om realistische situaties uit te beelden. Genoveva Nitz concludeerde in 1979 dat dit soort stukken, zoals die van Byrd, in de zestiende eeuw dikwijls werd gecomponeerd.[162] Tot het wezen van dit genre horen de lange liggende harmonieën en de voorliefde voor drieklankbrekingen. Dit is ook te horen noemde in gelijkwaardige stukken van John Bull, Ferdinando Richardson, John Dowland (*Battle Galliard*) en Andrea Gabrieli (*Aria della Battaglia per sonar d'Instrumenti da Fiato*). Hans Klotz constateerde in 2004 een zekere radeloosheid bij het duiden van de betekenissen.[163] Hij onderzocht de vraag in hoeverre de unieke demonstratie van de klankruimte in *The Battell* door het programma werd ondersteund en gedragen. In zijn conclusie kwam hij tot het vermoeden dat Byrd 'das Programma dieser Reihe vor allem dazu nütze, die Anwendung der instrumentalen Satzkonzeption in ihrer äußersten Konsequenz, d.h. unter Ausschluß jeglichen Ausdrucksgehalts, rechtfertigen zu können'. Hij vond dat het niet zozeer om een precieze nabootsing gaat, maar om een *bewußtes, kunstreiches Spiel*, dat beter met het begrip *Theater-Haltung* is te beschrijven.

In het debat over programmatische en absolute muziek wordt nog wel eens in dichotomieën gedacht.[164] Bij de absolute muziek gaat het dan om de pure muziek met niets anders dan esthetische kwaliteiten. Zij uit zich in een unieke, complete en deugdelijk taal met eigen waarden en normen die onafhankelijk is van woorden en tekst. Bij een rigide toepassing van deze visie is de muziek geen taal van de emoties en beschrijft ze geen gebeurtenissen. Woordschildering en symboliek zijn uiterlijkheden die de muziek niet werkelijk raken. Bij de programmatische muziek komen echter beschrijvende, emotionele en symbolische betekenissen naar voren.

De term programmamuziek stamt uit de negentiende eeuw en staat in rechtstreeks verband met de romantische uitdrukkingsesthetiek. Otto Klauwell zag in 1910 het ontstaan van de puur

[161] Wind 2002.
[162] Nitz 1979, 96-108.
[163] Klotz 2004, 516-533 en 576-579.
[164] Dahlhaus 1989 en Newman 1992.

instrumentale muziek aan het begin van de zeventiende eeuw als een belangrijke grens, 'Erst jetzt beginnt die Zeit der eigentlichen Programmusik'.[165] Hij besprak stukken van Froberger met titels als *Plainte, faite à Londers, pour passer la mélancholie* en concludeerde:

> Sucht man auf Grund dieser Überschau der der Sphäre der Programmusik angehörigen Kompositionen Frobergers zu einem Endergebnis bezüglich seiner Stellung zur Programmusik zu gelangen, so dürfte dies auf folgende Weise zu formulieren sein: Froberger bemüht sich, nicht ganz ohne einigen Erfolg, bestimmte Seelenstimmungen durch bewusste Anwendung geeigneter Kunstmittel zu entsprechendem musikalischen Ausdruck zu bringen.

Klauwell zag de composities van Byrd, Froberger en ook van Kuhnau als een onzeker en nauwelijks doelbewust experimenteren. Het is niet zo verwonderlijk dat hij bij Richard Wagner en Richard Strauss terechtkwam als de ware programmacomponisten. Hij bewonderde hun instrumentaties en symbolisch te duiden polyfonie 'endlich in der durch keine Rücksicht mehr beschränkten Wahl der Programmatischen Vorwürfe'.[166] Zulke uitspraken hebben dit soort muziek weinig goed gedaan; de waardering voor de zeventiende-eeuwse programmamuziek is dan ook nauwelijks of niet op gang gekomen. Daarin zullen trouwens andere normen moeten worden gehanteerd. Immers, een discussie zoals die uit de negentiende eeuw, zou men in de Gouden Eeuw niet hebben begrepen. Eerder overheerste toen het Aristoteliaanse idee dat muziek (met de dichtkunst) was bedoeld om 'de natuur na te bootsen' (of letterlijk: verscheidene idealen van karakters te imiteren).[167]
We zijn ver van de Amsterdamse orgelbespelingen afgedwaald. De analyse maakt duidelijk dat het spelen van Batailla's en andere stukken die buitenmuzikale impressies opriepen, ook in Nederland gangbaar was.[168] En dan is nog onvermeld gebleven dat in het manuscript van Anna Maria van Eijl (rond 1670) een *Bataille* van Johann Caspar Kerll was te vinden. De literatuur over *The Battell* van Byrd laat zien dat in de musicologie sprake is van een paradigmawisseling. Men zoekt de verklaringen in de structuur van de muziek. Zowel Nitz als Klotz laat de functie van de uitvoerder bij deze muziek buiten beeld. Wellicht wordt dat in de hand gewerkt doordat men bij een virginaal minder gemakkelijk dan bij een orgel de klankkleur kan veranderden. Toch is het mogelijk met verschillende speelmanieren en met versieringen de expressie aan te passen. En dan is er nog de perceptie van het publiek. Wat waren in die tijd de conventies en kende het publiek die? Dit zijn vragen waar we hier niet nader op ingaan. In het volgende hoofdstuk zullen we ze voor de muziek van Anthoni van Noordt bespreken.

4.4.7. Ars inveniendi

Het leren componeren van een meerstemmige cantus firmuszetting verliep in principe op een zelfde manier als het intavoleren. In een eenvoudige zetting met consonante akkoorden kreeg iedere stem door het toevoegen van motieven en figuraties zijn eigen kleur. Buchner noemde dit het *Fundamentum*: een aanwijzing om een willekeurige melodie met passende samenklanken tot twee, drie of meer stemmen uit te werken.[169] Deze werkwijze werd in de opleiding van organisten gepraktiseerd, zoals blijkt uit de *Elementa Musica* van de Hoornse organist Juriaen Spruyt (vroege achttiende eeuw).[170] Dit handschrift, bedoeld voor de beginnende klavierspeler, gaf een opzet voor het samenstellen van tweestemmige stukken. Spruyt begon met een instructie hoe de intervallen te verbinden; daarna kwamen uitgewerkte voorbeelden van diminuties bij alle intervallen, dan voorbeelden van duo's bij psalm 119. Meestal zal een musicus deze methode en de uit het hoofd geleerde formules hebben gecombineerd. Zijn contrapuntische vaardigheden stuurden de muzikale ideevorming aan.
Volgens Jan Adam Reincken (circa 1670) leerden organisten eerst tweestemmig en dan pas driestemmig te bewerken, waarbij steeds de imitatietechnieken werden geoefend:[171]

---

[165] Klauwell 1910, 21 en 31.
[166] Klauwell 1910, 417-423.
[167] Samama 1988.
[168] Monelle 2000, 36. Raymond Monelle schreef: 'The military topic has the longest history, perhaps, of any topic in our musical literature. It is already to be found, in the form of fanfare figures, in Jannequin's chanson "La Guerra" from Monteverdi's *Fourth Book of Madrigals* of 1603, and it is still to be heard, through in dysphonic form, in Mahler's Third Symphony'.
[169] Schmidt 1974, 17.
[170] Spruyt z.j.
[171] Gehrmann 1901, 53.

> Man pfleget die Lernenden der Compositionen Nachdehme sie Etwas Perfect worden, anzuführen In setzung Eines Contrapuncts gegen Einen Choral à 2: Item wenn sie etwa Ein oder 2 oblighen, wie Es die Italiäner Nennen dagegen führen können, weiter anzuführen zu den Fugen, und besonders, daβ sie solche Ins kurtze Imitiren oder kurtz hinter Einander herbringen Können.

De werkwijze van zeventiende-eeuwse organisten bij het componeren leek veel op die van hun voorgangers uit de zestiende eeuw. Die maakten onderscheid tussen de *ars transferendi*, de kunst van het overzetten, en de *ars inveniendi*, de kunst van de vinding. Een componerende musicus was dus net als een kunstschilder een *inventor* [uitvinder].
De Spaanse theoreticus Tomás de Santa Maria (1565) stelde in zijn *Arte de tañer fantasia* (1565) in het hoofdstuk *Van de manieren om harmonieus te spelen* (vertaald uit het Spaans):[172]

> Wil men met kunst en harmonie spelen, dan moet men zich voorstellen dat de stemmen mensen zijn met een goede intelligentie die ieder voor zich spreken als zij moeten spreken, stil blijven wanneer zij stil moeten blijven en antwoorden wanneer zij moeten antwoorden. De stemmen dienen elkaar dus respect te betuigen in overeenstemming met de rede.

Bij dit alles golden de wetten van de 'buen arte de musica'. Bij het construeren van het contrapunt was de belangrijkste regel dat op de ritmisch sterke plaatsen in de tactus consonante samenklanken werden geplaatst, op de zwakke eventueel dissonanten, met uitzondering van de geliefde voorhoudingsdissonant. De dissonant werd in de zestiende eeuw – en ook in de zeventiende – gezien als een overgang tussen twee consonanten.[173] In de Nederlanden noemde men dit nogal eens: 'na het suere komt het soet'.[174] Ook werd gezegd: 'het onvolmaakte zoekt altijd het volmaakte.[175] Rond 1660 schreef Christoph Bernhard dat componisten zich niet meer streng aan de regels gebonden voelden. Hij definieerde het componeren als 'de wetenschap van het zetten van een goed contrapunt door het gebruik van goed samengestelde consonanten en dissonanten'.[176] Het was hem erom te doen dat de verschillende stemmen samen harmonisch optrokken. Voor de vocale (en ook instrumentale) muziek adviseerde Bernhard de partijen nooit te hoog of te laag te nemen omdat het dan onnatuurlijk overkwam. Ook mochten de stemmen niet te ver van elkaar af liggen. Bernhard benoemde het contrapunt in de oude stijl als *contrapunctus gravis* en in de nieuwe als *contrapunctus luxurians*. In de laatstgenoemde stijl komen geregeld snelle noten voor, ongebruikelijke loopjes die geschikt zijn affecten op te wekken, of grillige dissonanten. Samuël Scheidt schreef in januari 1651 aan de theoreticus Henricus Baryphonus over de moderne stromingen van zijn tijd. Hij uitte zijn afschuw over de 'dwaze' en 'verkeerde' gebruiken.[177]

> Es soll ein sonderlich hohe Kunst seyn, wann ein hauffen *Consonantien* unter einander lauffen. Ich bleibe bey der reinen alten *Composition*, und reine Regeln. Ich bin oft aus der Kirchen gangen, daß ich die Bergmaniren nicht mehr anhören woollen. Ich hoffe, es soll die neue falsche Müntze abkommen, und neue Müntze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemüntzet werden.

In zijn antwoord benadrukte Baryphonus de noodzaak van goede theoretische kennis voor elke componist, maar ook voor de praktiserende musici:[178]

> Die Frage anlagend, Ob einem Practicanten exacta Musicae Theoreticae, nimmerum Mathematicae, cognito von nöthen sei? Antworte ich, daß man zwene Arbitros rerum musicarum hat, als: … Rationem & Auditum. Wenn nun ein Componist etwas aufsetzet, muß er das Gehör, als den Arbitrum, so zu der Praxi gehöret, erstlich zu rathe ziehen, und vernehmen wie es klinge. Will man diesem judicio des Gehöres keinen völligen Glauben zumessen, provociret man ad judicium rationis, welches die Theoria verwaltet, und lässet die causas inquiriren, warum dieses wohl klinge? Und warum dieses zu gebrauchen, jenes aber zu vermeiden sei? Und alsdenn is das judicium exactum, wenn Ratio und Sensus zusammen stimmen, und einerlei Sentenz stellen u. denn es ist nicht genug daß man saget, diß ist in Compositione gut, diese ist böse; sondern man muß auch Ursache anzeigen, warum es gut oder böse sei.

---

[172] Hultberg 1964, 95-96. Ontleend aan een vertaling uit het Engels.
[173] Dahlhaus 1961, 43.
[174] De Waard 1942, 18. Beeckman schreef na een les van Sweelinckleerling Evert Verhaer: 'maer naer suyr terstont soet'. De Waard 1939, 140. Beeckman spreekt hier van een 'onsoete of valsche' kwint. Op oktober 1618 schreef Beeckman (blz. 230): 'want al de liefdelickheyt van musycke bestaet in comparitie van soete en onsoete'.
[175] Cohen 2001. Verdam 1932, 554. 'Soete: al wat aangenaam is voor het gemoed, lieflijk. Suur: onaangenaam in zijn gevolgen.' Sijs 1999, 235. Anthoni Smijters noemde als epitheta van zoetigheid: 'honing, muskus, riekend, lieflijk, godenspijzig, lekker, smakelijk, delicaat, gekonfijt, aanlokkend, hemels, vermakelijk, verkwikkend, aangenaam, confituren, vriendelijk, aantrekkelijk, vrouwen-troetelend, goedertieren, natrekkend, bloemen'.
[176] Müller-Blattau 1926, 40. 'Die *Composition* ist eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten *Con-* und *Dissonantiis* einen *harmonischen Contrapunct* zu setzen.'
[177] A. Werckmeister, *Cibrum musicum oder Musicalisches Sieb* (Quedlinburg, 1700), 41. Overgenomen uit Rose 2004, 39.
[178] Overgenomen uit Yearsly 1994, 95-96.

4.4.8. Psalmbewerkingen

Een van de genres waar de ars inveniendi haar toepassingen vond, was dat van de psalmbewerkingen. Alleen al door het numerieke overwicht in het zeventiende-eeuwse Hollandse orgelrepertoire nam dit genre een voorname plaats in. Voorafgaand aan elke Amsterdamse kerkdienst en tijdens iedere avondbespeling werd er tenminste één, soms zelfs twee verschillende bewerkingen uitgevoerd. We beschikken over voorbeelden van psalmbewerkingen die gemaakt zijn door Jan Pietersz Sweelinck, Hendrick Speuy en Anthoni van Noordt. Deze stukken hadden niet zozeer een liturgisch oogmerk, al is het mogelijk dat het publiek ze zo heeft gezien. Bij de gereformeerde eredienst was slechts plaats voor de eenstemmige Geneefse psalmmelodieën. Dit contrast tussen eenstemmigheid en polyfonie vraagt om een nadere uitdieping.
In zijn *Epistre av Lecteur* bij zijn *Forme* (1542) rekende Johannes Calvijn het psalmgezang van de gemeente tot de publieke gebeden.[179] Al waren de woorden het belangrijkst, door de bijgevoegde melodieën drongen zij dieper in het hart door. Voorwaarde was dat de melodie in overeenstemming met het idee van Augustinus ‘ne soit leger et volage; mais ait pois et maiesté’. De kerkzang zoals Calvijn die zich voorstelde was een opwekking tot Gods lof, een troost, een orgaan tot overdenking. Zij mocht dan ook niet te ingewikkeld zijn zodat de uitspraak van de tekst niet werd vertroebeld. Deze Reformator had niets op met polyfonie binnen de kerkmuren, noch met homofone zettingen, omdat hij vreesde dat de muziek de aandacht van de tekst zou afleiden. Hij zag een groot verschil tussen muziek thuis, aan tafel uitgevoerd, en in de kerk. Daar werd gezongen ‘en la presence de Dieu et de ses anges’.
Hoewel tijdens de kerkdiensten alleen de eenstemmige zang was toegestaan, bestond er toch een actieve markt van polyfone bewerkingen van psalmmelodieën. Marcus van Vaernewijck vertelde over Gent in 1568:[180]

> Ooc ghijngen mans ende vrauwen arm en arm al zijnghende dees psalmen up diveersche wijzen. Zoo deden ooc die jonghe kinderen bij schoonen daghe, ende ooc werden zij ghesonghen met partijen in de huijsen, up de wijnckelen ende dierghelijcke menaigne.

Verondersteld mag worden dat het hier ging om de zettingen van Goudimel.[181] Er waren ook vijfstemmige motetachtige zettingen, gecomponeerd door Jean Louys te Antwerpen, maar die waren bedoeld voor een *collège musicale*. Ook de uitgave van de *Cinquante Pseaumes de David avec la musique à cinq parties d’Orlande de Lassus* (Louis Mongart te Heidelberg, 1597) was bestemd voor ‘l’Honorable Compagnie des nourissons, disciples, fauteurs et amateurs de la douce et saincte musique, à Amsterdam’.[182] Voor dit gezelschap bewerkte Jan Pieterszoon Sweelinck later alle 150 psalmen. Deze figurale werken waren te moeilijk voor de gewone man op straat of om zomaar thuis te zingen.
De Amerikaanse musicoloog Howard Slenk presenteerde in zijn dissertatie een overzicht van zestiende-eeuwse uitgaven met vocale psalmzettingen afkomstig uit de Zuidelijke Nederlanden. Hij schatte dat er alles bij elkaar meer dan drieduizend composities werden uitgegeven. De uitgaven van zulke polyfone werken vallen grotendeels in de periode vóór 1589. Ze waren meestal in de stijl van een chanson, motet of madrigaal. Jean Louys – om een voorbeeld te noemen – nam veel vrijheid in het gebruik van de *cantus firmus*, door steeds brokstukken van de psalmmelodie te verwerken. Slenk constateerde een duidelijke relatie tussen de publicatie van deze werken en de calvinistische beweging. Toch bleef de verspreiding niet tot de protestantse groepen in de samenleving beperkt, ook katholieken voelden zich ertoe aangetrokken. Nadat Jan Pietersz Sweelinck het genre tot een hoogtepunt had gebracht, componeerden in zijn kielzog ook Lucas van Lennick en Paul Sieffert polyfone psalmen.[183] Daarna zijn er nauwelijks voorbeelden te vinden. Bij het voorgaande dringt zich een parallel op met de ontwikkelingen bij de madrigalen. Ook die waren in eerste instantie voor huiselijk gebruik en voor de collegia musica bedoeld. Geleidelijk aan

---

[179] Lenselink 1983, 158-162.
[180] Slenk 1965, 233 en 271.
[181] Slenk 1965, 234. In de uitgave van Goudimel van 1565 staat vermeld dat de zettingen thuis werden gezongen: ‘non pas pour induire à les chanter en l’ eglise, mais pour s’esjouir en Dieu particulièrement ès maisons’.
[182] Dekker 1971, 291. Van den Sigtenhorst Meyer 1948, 109-110.
[183] Voor Sieffert: Dahlhaus 1965 en Werbeck 1998. Voor Van Lenninck, zie NA, RSG 1649, 18 mei. Staten van Holland, inv. nr. 1606: minuutoctrooien 1648-1650, 18 mei/27 juli 1649. Van Lenninck gaf een zesstemmige *Oliva Pacis, Modulamina* en *Psalmen en* Loffsangen uit. Deze werken zijn niet bewaard gebleven.

kwamen ze bij de orgelbespelingen terecht. Zou dat ook zo zijn geweest bij de psalmen? Een aanwijzing is dat organist Servaes vander Muelen rond 1582 – nadat de Calvinistische eredienst was ingevoerd – elke avond psalmen en geestelijke lofliederen speelde op het orgel in de Antwerpse kathedraal.[184] Enkele tientallen jaren later memoreerde men dat Van der Muelen had gediend 'de kettersche praedicatien ende het zingen der Psalmen met alsdan op de orgel te spele'. Speelde de organist alternatim met de zingende gemeente?
Mogelijk hebben de organisten van de eerste periode na de Alteratie de vocale modellen gebruikt die door Louys, Loys Bourgeois en anderen waren aangeleverd. De stijl van componeren van zulke vocale psalmen leunde aan tegen het genre van de chansons, madrigalen en motetten. Organisten zullen ook hun ervaringen hebben ingezet die ze hadden opgedaan bij het spelen van bewerkingen van hymnen, motetten,'contrapunt of gregoriaans'.[185] Men was gewend op gevarieerde wijze zulke zettingen te vervaardigen, zoals onder andere blijkt uit een passage uit de *Trienter Tabulatur* (vroege zestiende eeuw) met orgelversetten over *Gaude Dei genetrix*:[186]

> Welchen verss ich acht mal gesetzt, doch keins dem andern gleich, Sunder yedes mal ander Contrapunct, auch uff yede Compositz eigen Regel funden und gemacht, die do gewiss sein, leichtlich allenn chorgesang uff die art zu setzen.

De term cantus firmus [letterlijk: vaste melodie] werd vooral in de middeleeuwen en renaissance gebruikt, in de zeventiende eeuw sprak men in Nederland eerder van 'de voys'.[187] Het gaat om een bestaande melodie als basis voor een polyfone compositie. Deze was oorspronkelijk meestal als *cantus planus* gebruikt, bijvoorbeeld de melodie van een hymne in langere notenwaarden. Na 1600 bleven de cantus firmusbewerkingen bestaan, vooral bij het protestantse koraal en in mindere mate bij het gregoriaans (vooral in Zuid-Duitsland).[188]
Binnen de zestiende-eeuwse katholieke liturgie nam de hymne, het metrisch gebonden strofenlied een speciale plaats in.[189] Tijdens de feestdagen zong men graag het *Conditor alme siderum, Veni Creator Spiritus* en wat dies meer zij. Het is dan ook geen wonder dat in het klavierrepertoire al vroeg bewerkingen van hymnen, vooral van de Mariafeesten, voorkwamen. Zo zijn in het *Buxheimer Orgelbuch* acht van de twaalf hymnen bewerkingen van Mariateksten. De Spaanse componisten Antonio en Hernando de Cabezón componeerden rond 1560 bewerkingen van verzen van het *Ave Maris Stella* en het *Pange lingua*. In de duo's en trio's ligt de cantus planus in de boven-, midden- of onderstem.[190] Ook vierstemmige zettingen kwamen bij hen voor met gecoloreerde discant, een baszetting en het gebruik van de middenstemmen voor de cantus firmus. In het *Mulliner Book*, een hoogwaardige bron van Engelse orgelmuziek, staan vier verzen van het *Aeterne rerum conditor*. Het eerste vers is een gefigureerde cantus in de onderstem, met een gefigureerde bovenstem met veel imitaties; het driestemmige tweede vers heeft een matig versierde cantus in de onderstem met twee beweeglijke bovenstemmen ook met imitaties; het derde vers – vierstemmig en homofoon aandoend – heeft een bijna onversierde cantus in de tenor met een rustige beweging in de andere stemmen; het vierde vers heeft een ongefigureerde cantus in de bovenstem met twee beweeglijke onderstemmen, die gedeeltelijk imitaties heeft en deels een complementaire ritmiek.
Zowel E.N. Ammerbach (1571) als Bernhard Schmid Sr. (1577) publiceerde intavolaties van kerkliederen.[191] Al beschikken we uit die periode niet over zulk repertoire uit de noordelijke Nederlanden, het moet er in ruime mate geweest zijn. Het improviseren van psalmbewerkingen zal voor de eerste generatie organisten na de Alteratie geen enkel probleem hebben opgeleverd. Wel

---

[184] Persoons 1981, 72 en 173, 174.
[185] Jas 1997, 123-138 en Van Nieuwkoop 1988, 357.
Van Nieuwkoop 1988, 539. Claes van Wieringen, organist in de Haarlemse Bavo, kreeg in 1549 salarisverhoging als hij tijdens het Lof speelde; tien jaar later speelde Claes ook na het Lof. Vente 1942, 106.In Bergen op Zoom werd de organist in 1555 verplicht de verzen van het Lof te spelen zoals dat in Antwerpen gebeurde.
[186] Kugler 1975, 96-97.
[187] Zie bijvoorbeeld in het *Tabulatuurboeck* van Hendrick Speuy (1610).
[188] Zie het artikel 'Cantus firmus' van M.J. Bloxam. *Grove Music Online* ed. L. Macy, http://www.grovemusic.com (geraadpleegd 6 augustus 2007).
[189] Edler 1997, 44-47.
[190] Frotscher 1935, 251-255.
[191] Zie het artikel 'Intabulation' van H.M. Brown. *Grove Music Online* ed. L. Macy, http://www.grovemusic.com (geraadpleegd 6 augustus 2007).

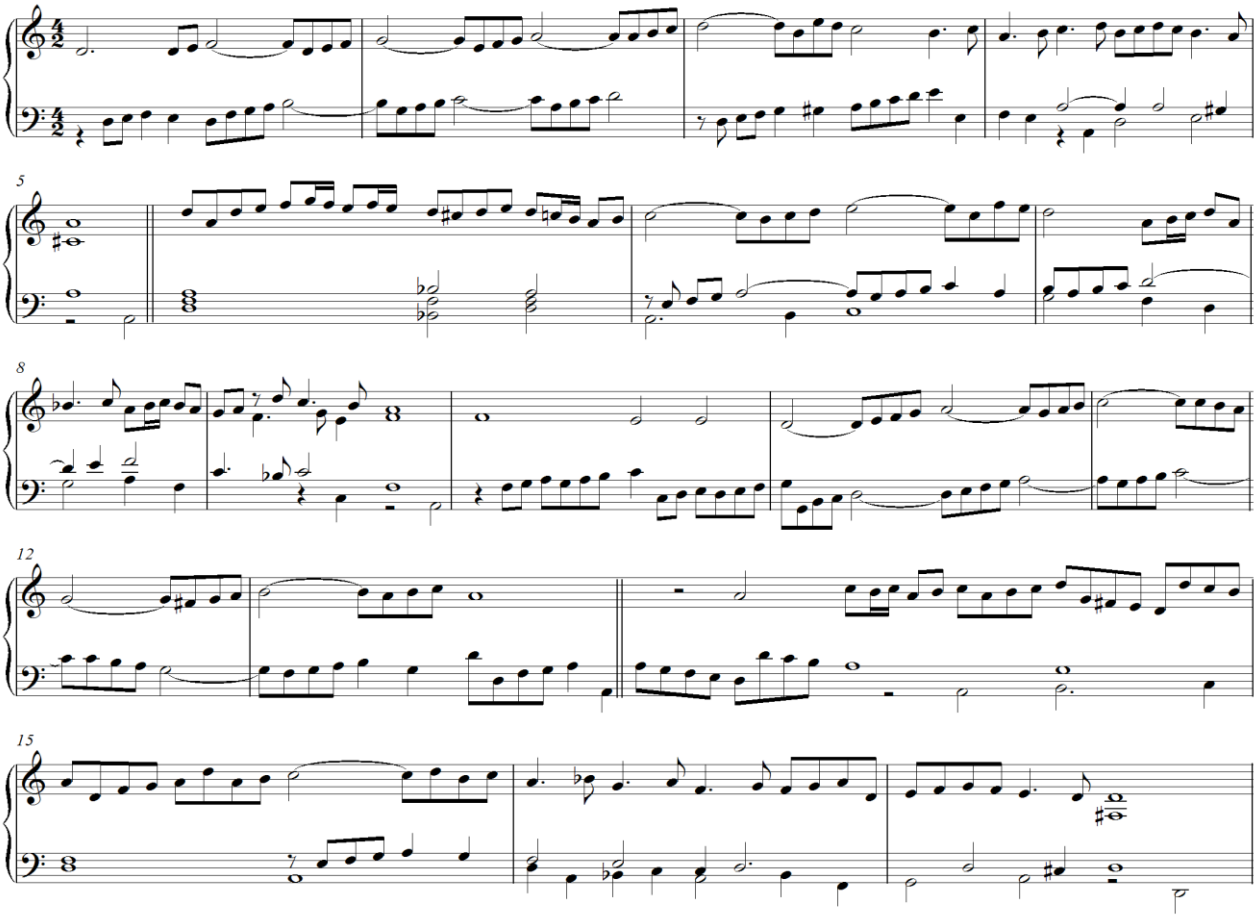
maakte men van een psalmbewerking een reeks achter elkaar gespeelde verzen, want het alternatimspel was niet langer gebruikelijk.[192] Volgens Huygens speelde men meestal drie of vier coupletten achter elkaar, 'in alle vaten van de konst vergoten'.[193] Elk vers kreeg daarbij conform de tekst een eigen karakter.[194] Grosso modo bepaalde de lengte van de psalmmelodie bij een bewerking de lengte van het orgelvers.[195] Eventueel versprong 'de voys' tussentijds naar een andere stem, zoals bij enkele bicinia van Hendrick Speuy.
Van Sweelinck zijn minstens drie psalmbewerkingen bekend: over psalm 36, 116 en 140.[196] Bewerkingen van psalm 23 en 60 zijn ook aan hem toegeschreven, maar daarvan blijft het auteurschap twijfelachtig. Hoe het ook zij, uit deze bewerkingen blijkt hoezeer er in Amsterdam in de vroege zeventiende eeuw een traditie was, waarin op gedifferentieerde wijze met de psalmmelodieën werd omgegaan. Bij de twee-, drie en vierstemmige bewerkingen kon de cantus firmus in de sopraan, de tenor of bas worden gelegd. De cantus firmus was meestal niet gefigureerd, de tegenstemmen wel. Deze waren veelal zeer beweeglijk en van veel imitaties voorzien. In de typeringen van de werkwijze bij het componeren van psalmbewerkingen uit de zeventiende eeuw komt bijna altijd het woord 'breecken' voor. Constantijn Huygens beschreef dit op dichterlijke wijze: 'sijne dry of vier versen, in alle vaten van de konst vergoten, in allerhande swieren gebogen ende gebroken'.[197] Huygens doelde hier op de diminutietechniek, waarbij langere noten worden opgevuld door een reeks korte noten. Het gebruik van diverse figuren en motieven gaf de muziek levendigheid.

[192] Hoewel er waarschijnlijk in de Verenigde Provinciën wel plaatsen waren, zoals Utrecht waar men alternatim speelde met de zingende gemeente. Slenk 1965, 146. Ook Claude Goudimel en Claude le Jeune schreven meerdere verzen bij hun psalmmotetten.
[193] Huygens 1641, 14.
[194] Zie het volgende hoofdstuk.
[195] Dirksen 2000. Dirksen gaf een overzicht van de bekende bewerkingen van de Geneefse psalmen, waaruit blijkt dat er van bijna alle 150 psalmen een bewerking bestaat. Overigens is het niet te schatten hoeveel verschillende bewerkingen zijn gespeeld, maar dat moet in de duizenden lopen. Omdat de Amsterdamse gereformeerden het psalmboek van voor naar achteren doorzongen, hebben de organisten bij elke psalm een bewerking gemaakt.
[196] Dirksen 1997, 145-178.
[197] Huygens 1641, 14.

Fig.4.20. Bewerking van psalm 8 (*Camphuysen-manuscript*, folio 52, Muziekbibliotheek Universiteit Utrecht).

In het zogeheten *Camphuysen manuscript* is een bewerking van psalm 8, waarvan hier het tweede vers is afgedrukt.[198] De herkomst van dit manuscript is niet te bepalen, maar volgens Alan Curtis na 1669 lijkt het te zijn vervaardigd. De zetting is duidelijk bedoeld voor een niet zo gevorderde musicus, wellicht als lesmateriaal. Het laat een afwisseling in muzikale aanpakken zien. Gedeeltelijk is het tweestemmig met imitaties in de beide stemmen, waarbij er opvallend veel overbindingen zijn. Ook wordt het geheel afgewisseld door een meer homofone aanpak met een gefigureerde bovenstem. Hoewel geen grootse muziek, komt het geheel toch bekoorlijk over. Een vakman of gevorderde amateur kon het stuk als uitgangspunt gebruiken om met hulp van de diminutietechniek en door het aanbrengen van versieringen een afwisselender geheel van te maken.
Voor diverse musicologen was het de vraag of psalmbewerkingen zijn te karakteriseren als variatiereeksen of als een verzameling van min of meer zelfstandige verzen.[199] In het kader van de bespelingen schreven de zeventiende-eeuwse Nederlanders niet 'variatie' of iets wat daarop leek, maar altijd 'vers'.[200] Ds. J. Uittenbogaert benoemde het fenomeen als: 'een psalm – dat doorgaens geschiet, op elck veers, met verscheyden registeren ende melodien verscheydelick zwierende'. Dit mag dan een typisch Hollandse gewoonte geweest zijn, ook Samuël Scheidt schreef in zijn *Tabulatura Nova* (1624) consequent: 'Versus' met het bijgevoegde coupletnummer en eventueel nog een toevoeging in de vorm van: 'Coral in Cantu, Tenore of Basso'. Deze aanduidingen leggen een directe relatie met de coupletten van het desbetreffende lied. Ook de Franse theoreticus S. de Brossard (1705) definieerde 'verso' op deze wijze en voegde eraan toe 'ainsi nommées parce que pour l'ordinaire elles n'excedent guere la longueur d'un Vers'.[201]
Een verset, versus of vers werd in zich zelf als volledig gezien, bijvoorbeeld als alternatimvers, en kon eventueel zelfstandig worden uitgevoerd.[202] 'Variatio' definieerde Brossard als: 'Les différentes manieres de jouer ou de chanter un Air, soit en subdivisant les Notes en plusieurs de moindre valeur, soit en y ajoûtant des agréements, &c.'. Variaties zijn meestal in een cyclische context opgenomen. Zo vindt men in de psalmen voor blokfluit van Jacob van Eyck cycli met een immanente ontwikkeling. Na de 'kale' melodie komen steeds rijkere variaties met een toenemende beweeglijkheid. Al blijven de psalmnoten aanwezig, bij de laatste variatie valt het niet mee de oorspronkelijke melodie terug te vinden. Bij Jan Pietersz Sweelinck en Anthoni van Noordt zien we dat de psalmbewerkingen bijna altijd uit een verzameling zelfstandige verzen bestonden, die slechts zo nu en dan tot koppelverzen werden verbonden. In het volgende hoofdstuk zal ik de vraag bespreken in hoeverre de term 'vers' ook verwees naar de tekst van het betreffende couplet.

4.4.9. Relatie met gemeentezang

In Haarlem bracht een groep burgers in 1634 naar voren dat de voorzanger en de kerkelijke gemeente door het orgelspel tijdens bespelingen 'te vaster werden in den toon gestelt, ende dies te meerder ende meerder in de conste van musycke, ende wel singen van de psalmen geoeffent' zouden worden.[203] Zij bedoelden daar uiteraard mee dat deze lieden de psalmen beter leerden kennen als de organisten die voorspeelden.[204] De stadsregeringen stimuleerden dit soort oefeningen,

[198] Meer informatie over het *Camphuysen manuscript* in A. Curtis, *Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th centuries* (Amsterdam, 1961) *Monumenta Musica Neerlandica*, III, xvii-xix. Psalm 8 was door Curtis niet opgenomen. Het is besproken in Rasch 1973.
[199] Seiffert 1897, 96. Max Seiffert nam aan dat Van Noordt de term 'vers' gebruikte omdat hij te rade was gegaan bij de Noord-Duitsers.
[200] Vlam1971, 301. In een organisteninstructie, om een voorbeeld te noemen, stond: 'ende den psalm eenighe veersen gespeelt'.
[201] De Brossard 1705, 217.
[202] Breig 1967, 47-50. Werner Breig meende dat de term *versus* verwees naar de alternerende voordracht. Hij constateerde dat er geen bezwaar was allerlei verzen aan een te koppelen tot een cyclische vorm. Bij Scheidt – zo merkte hij op – zien we een verbinding van het *varatio* en *verzen* principe. Dirksen 1997, 126-128. Pieter Dirksen noemde het frequente gebruik van kettingvariaties 'one of the most significant general hallmarks of Sweelincks variation work'.
Opvallend is dat in de handschriften van Sweelinck dikwijls 'variatio' boven een bewerking van een geestelijk lied staat, terwijl Scheidt consequent het bovenschrift 'versus' gebruikt evenals de andere Duitse leerlingen van Sweelinck.
[203] Van Nieuwkoop 1988, 635-636.
[204] Veldhuijzen 1993, 103, 149 en 183. David Beck woonde in 1624 in 's-Gravenhage enkele malen een bespeling bij, verzorgd door Pieter de Voys. Op 27 mei noteerde hij dat de 50e psalm 'op verscheijde register' en op 6 oktober psalm 101 was uitgevoerd.

want ook op de voorslagen in de Amsterdamse torens klonken elke dag op het hele en het halve uur psalmen.[205]
Een duidelijk te volgen 'voys' bevorderde de inprenting. Niet voor niets zijn in Van Noordts *Tabulatuurboeck* slechts vier van de 41 verzen gecoloreerd. Dat zo weinig diminuties en versieringen zijn aangebracht is des te opvallender omdat bij de gemeentezang rijkelijk versieringen aan de psalmnoten werden toegevoegd. In Maastricht noemde men deze wijze van zingen het draaien van 'kiremirkens' aan de noten.[206] In een Engelse kerkorde stond als advies bij het psalmzingen: 'moet de stemme goede toon houden en statelyk geboghen worden'. De gemeenteleden voegden elk hun eigen versieringen toe, waardoor vormen van heterofonie ontstonden.[207] Constantijn Huygens hoonde de wijze van zingen, dat hij zeer onregelmatig en als een gebrul vond klinken.[208] Aan gereformeerde zijde beleefde menig gemeentelid deze wijze van zingen als intens emotioneel en diep religieus. Jan Jansz Calckman, piëtist in hart en nieren, vond in zijn *Antidotum* dat de gemeentezang inderdaad op huilen en schreeuwen leek, zoals Huygens had geschreven. Hoewel hij toegaf dat dit kwam omdat men ongeschoold was, zag hij tegelijkertijd echter: 'soo en strijden sy niet teghen de mate des Geestes, dat se gaern beter soecken te leeren'.[209]
De gemeentezang lijkt vanaf het begin van de Reformatie hard, langzaam en ongelijk te zijn geweest. Een roomse priester observeerde dat de gereformeerden op 1 juni 1578 in de Pieterskerk te Leiden 'met groot geluyt' ofwel uit volle borst zongen.[210] De Leidse hoogleraar Marcus Zuerius Boxhorn constateerde in 1641 dat de voorzangers de grootste moeite hadden op te boksen tegen degenen die zich als haantjes gedroegen. 'Maar het gebeurt niet zelden dat u een gebrul hoort waar u een gezang verwacht, wanneer zonder maat en regel: "De holle holten gaan steunen en zuchten"'.[211] Van een zangmeester stond in de notulen van de Amsterdamse kerkenraad geschreven 'dat hy soo lange in 't singen aenhoudt, waermede hy eenyge pracht met sijn stemme schijnt te betonen'.[212]
Dat het niet altijd even goed overkwam werd ook veroorzaakt doordat de gemeente veel foute noten zong.[213] Isaäc Beeckman zag als oorzaak de drukfouten in de psalmboeken en de in zijn ogen ouderwetse gangen in de Geneefse psalmen:[214]

> Maer daervan segghen de meesters, dat se in de kercke qualick gesonghen worden, waervan ick oock ergenswat van geteeckent hebbe, my verwonderende, dat se in alle steden van een ygelick al eveleens qualick gesonghen worden, daer nochtans de fouten geen orden, noch gelyckheyt, en hebben, maer syn sonder eenparicheyt.

Beeckman vond de Geneefse melodieën ouderwets. De varianten die de gemeente zong, waren volgens hem natuurlijker en dus beter.[215] In het woord vooraf van zijn nieuwe psalmberijming opperde ds. Jacobus Revius de mogelijkheid het aantal psalmmelodieën te reduceren vanwege de moeilijkheidsgraad van sommige.[216] Toch verwierp Revius zijn eigen idee omdat hij de Geneefse psalmwijzen voortreffelijk vond. De Leidse hoogleraar Marcus Zuerius Boxhorn schreef aan

---

[205] Commelin 1693, 440. Eerst kwam de eenstemmige melodie, dan een eenvoudige zetting met diminuties, een beweeglijke zetting met eventueel een begeleiding van vier- of vijfstemmige akkoorden, soms lag de cantus firmus in de bas 'en de superiusklocken daer boven uyt kolloreren en fugeeren'.
De instructies van beiaardiers laten zien dat de voorslagen in de andere Hollandse steden op het hele uur een psalmmelodie lieten horen. Van der Weel 2008, 111-116.
[206] Luth 1986, 199.
[207] Hoek 1987. Klaas Hoek nam stelling tegen hen die zeventiende-eeuwse kerkzang zien als verval. Hij meende dat de melodieën door de volksmuziekpraktijk transformeerden.
[208] Huygens 1641, 114-115. 'Als ofter meer gehuylt oft geschreewt dan menschelick gesonghen werde. […] De toonen luyden dwars onder een, als gevogelte van verscheiden becken. De maten strijden, als Putemmers, d'een dalende soo veel als d'ander rijst. Daer wert om 't seerste uytgekreten, als of 't een sake van overstemminge waere.'
[209] Calckman 1641, 194.
[210] Van Eeghen 1959-1960, 728. Slenk 1965, 271. In een verslag door een katholieke geestelijke van de beeldenstorm in de Antwerpse kathedraal (1566): 'soo hebben sy alsamen, die in de Kercke waren, luyer stemmen psalmen gesonghen'.
[211] Rasch 2007, 516-520 (nr. 2647).
[212] Roodenburg 1990, 80.
[213] Luth 1989.
[214] De Waard 1945, 35 en 289.
[215] De Waard 1945, 137. In Dordrecht zong de gemeente in de eerste regel van psalm 16 in plaats van sol sol fa fa: sol sol re fa. In de vijfde regel van deze psalm wordt niet *sol fa mi fa* gezongen, maar *sol sol mi fa*, omdat twee keer *fa* teveel dissoneert.
[216] Geciteerd uit Hasper 1976, 431-436.

Constantijn Huygens dat hij vond dat veel verschillende melodieën dienden te zijn omdat de affecten van de diverse teksten dan beter tot hun recht kwamen.[217]
Bij de gemeentezangbegeleiding praktiseerden organisten de technieken van de basso continuo, onder andere door het toevoegen van diminuties. Zo zorgden ze voor het juiste affect passend bij de teksten. Toen in de Haagse Hofkapel voor het eerst bij orgelspel werd gezongen, schreef de predikant 'chanter simplement comme le peuple avec la basse continue'.[218] De begeleiding was in principe homofoon, wat wil zeggen dat er akkoorden waren, ornamenten en loopjes.[219] De kerkenraad van Arnhem vond dat dit de melodische lijn vertroebelde. Hij gebood in 1659 'niet als simpelijck te spelen de tenor met de bas, sonder naerder te dimunieeren'.[220] De Delftse kerkenraad wilde in 1634 met de organist spreken voordat hij een aanvang nam met het begeleiden van de gemeentezang 'en hen vermaenen dat hij onder het singen soo modest wil spelen, sonder hiertoe diminutien te maeken'.[221]
Ook zeventiende-eeuwse psalmzettingen, bedoeld voor huiselijk gebruik, tonen aan dat het toevoegen van diminuties aan de psalmmelodie gebruikelijk was. In de manuscripten van *Susanne van Soldt* en *Camphuysen* staan meerdere voorbeelden. In 1622 schreef Martin vander Bist uit Antwerpen een *Tracté de musicque* met een uitvoerige uitleg van de contrapuntregels en de modi.[222] Hij demonstreerde zijn werkwijze met allerlei voorbeelden. Aan dit traktaat waren twaalf psalmen toegevoegd, gecomponeerd door diverse auteurs. Bij de zettingen werd in één van de handen een driestemmig akkoord genomen, in de andere hand de psalmmelodie of de bas met diminuties. De slotakkoorden waren zesstemmig.
In Zutphen speelde de organist vóór de dienst en hij sloot af met een voorspel voor de gemeentezang. De slotnoot – of zoals men toen zei de 'finael' – was de beginnoot voor de gemeente.[223] Zo werd ondervangen dat men op de verkeerde toon inzette. Van Noordts psalmbewerkingen zullen niet daarvoor bedoeld zijn geweest. De stemhoogten van psalm 6 en psalm 119, met g^2 als hoogste noot, gingen de meeste mannen en vrouwen te hoog. En dan te weten dat de Amsterdamse orgels nog een halve toon hoger klonken dan we vandaag de dag gewend zijn.[224] Het normale stembereik gaat voor mannen zeker niet hoger dan f^1 en voor de vrouwen f^2.[225]
De psalmbewerkingen van Van Noordt (en die van Sweelinck) gaven de gemeente voorbeelden van correct psalmgebruik. J. van Nieuwkoop dichtte de organisten een educatieve taak toe.[226] Dat was inderdaad het geval, al had deze een beperkte reikwijdte. Om foute zangnoten te voorkomen, bracht men liever psalmboeken uit met een correcte notentekst.[227]

4.4.10. *Fantasia*

De *fantasia* was een belangrijk element van de bespelingen. Uit de mededelingen van Constantijn Huygens valt op te maken dat iedere bespeling ermee begon 'naer 's Meesters welgevallen: daermede hy sich ten Toon bereide van 'tghene hem te spelen staet'.[228] Zulke vrije stukken konden ook halverwege en aan het einde van de bespeling worden geprogrammeerd. Van Noordt publiceerde in zijn *Tabulatuurboeck* zes Fantasia's. Ook de Haagse organist Pieter de Voys componeerde Fantasia's, al kennen we die niet. In 1645 bedankte De Voys Huygens echter voor een hem in handschrift toegezonden *fantasia* die door een musicus met de naam Gottschalck Beer

[217] Rasch 2007, 516-520 (nr. 2647). Boxhorn merkte op dat men niet de Engelse manier moest volgen, die het orgelspel alle vrijheid lieten.
[218] Rasch 2007, 623-626 (2879). Noske 1955, 303-306.
[219] GA Deventer, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 2, resoluties, 157, 10 januari 1642. De kerkenraad besloot met goedkeuring van de magistraat onder het zingen 'de ghemeine choorstemme' op het orgel te laten spelen. De Jong 1957, 252. 'De stemmen van de gemeente en het orgel vormden samen een akkoord.'
[220] GA Arnhem, Kerkenraad Hervormde Gemeente, inv. nr. 2, resoluties kerkenraad, blz. 45, 24 december 1659.
[221] GA Delft, Archief van de kerkenraad te Delft, inv. nr. 5, 30 december 1633 en 6 januari 1634.
[222] Vander Bist 1622, 1979.
[223] Doornink 1962-1963, 194.
[224] Zie het tweede hoofdstuk.
[225] Luth 2001. Uit de achttiende eeuw zijn voorbeelden overgeleverd waaruit blijkt dat voor het kerkvolk een hoge f niet uitzonderlijk was. Door een grote hoeveelheid lucht wordt die hoge toon bereikt, wat niet zonder te schreeuwen kan.
[226] Van Nieuwkoop 1988, 90-92.
[227] Luth 1986, 150-154.
[228] Huygens 1641, 9-10.

was gecomponeerd.[229] Daarbij merkte hij op: 'Heb se aen mijn soon gesonden die meenden dat ick se gemackt hadt, also het mijn stijel seer gelijck is'.
Al betreffen deze voorbeelden uitgeschreven composities, het woord *fantasia* suggereert een relatie met het improviseren. De Amsterdamse schoolmeester Anthoni Smijters bestempelde het woord *fantasije* als 'inbeelding', iets wat men zich verbeeldt, maar niet werkelijk is.[230] Het gaat dus om het maken van een voorstelling. Huygens lijkt het subjectieve element te hebben willen benadrukken toen hij de *fantasia* bestempelde als: 'eens menschen droom, door pijpen uytgeblasen'.[231] Hij wilde de orgelbespelingen in een negatief daglicht zetten. De droom was – zo schreef hij elders – een 'dencken sonder verstandt'; daarmee kon men zich beter niet bezighouden.[232]
Het woord fantasie zou in deze context kunnen verwijzen naar het onderbewuste: het schemergebied waar verlangens, angsten en projecties hun eigen rol spelen. De onbewuste fantasieën – waarbij emotionele ervaringen uit het soms verre verleden een grote rol spelen – worden als bepalend gezien voor iemands handelen. Sigmund Freud sprak over een mentaal natuurreservaat. Daarin kan men zich terugtrekken om de boze buitenwereld niet al te vrij tegemoet te treden.[233] De idee van het onderbewuste staat echter ver af van het geestelijke klimaat in de zeventiende eeuw. Eerder zal men zich toen hebben georiënteerd hebben op het gedachtegoed van de filosoof Plato. Hij gebruikte het concept van de 'fantasia' om de illusie aan te duiden.[234] Ook Aristoteles noemde het begrip 'phantasia' en interpreteerde het idee als een bevrijding van de 'mentale' of geestelijke 'beweging', het gezag dat de zintuiglijke perceptie in verbinding brengt met de gedachten. Daarnaast verwijst het begrip naar iets dat door inspiratie en hartstocht voor iemand natuurlijk lijkt of voor anderen zichtbaar wordt gemaakt. In het neoplatonisme is de 'fantasia' de kracht van de ziel die zorgt voor een combinatie van het aardse en het kosmische. De Griekse wijsgeer vond dat instrumentale solospel de morele waarden bevorderde. Bij de Fantasia's kregen de abstracte en artistieke pretenties dan ook meer kans dan bij andere genres.
In de eerder geciteerde indelingen van Banchieri en Adlung werd al benadrukt dat het fantaseren een vorm van musiceren was 'aus eigener Erfindung'. De term *fantasia* verwijst dus ook naar het proces van muziek maken, dat sterk was gebonden aan de individualiteit van de speler. In leerboeken, zoals die van Tomás de Santa Maria, *Arte de tañer fantasia*, waarnaar we al eerder hebben verwezen, werd het spelen uit eigen vinding vanuit een theoretisch standpunt bekeken en werden de regels vastgelegd.[235] Daarbij blijkt dat het steeds ging om het polyfone spel met veel imitaties. Allerlei compositieprocedés werden aan de hand van tweestemmige voorbeelden uitgelegd. Het begrip *fantasia* was verbonden met vrijheid en speelsheid. Bermudo vond dat componisten een goede stijl van fantasia dienden te ontwikkelen. Hoe belangrijk hij dat vond, maar ook hoe gevaarlijk, blijkt uit de volgende tekst van zijn hand:[236]

> Beginnende organisten en klokkenisten proberen vaak weg te komen met het gebruik van teveel fantasie in hun spel. Maar dit wetende zijn er ook muzikanten die zonder dit gebruik niet zo behendig hadden gespeeld (i.e. Morales en Josquin).

Het fantaseren werd verrijkt door het beluisteren en bestuderen van andermans werken. De Spaanse vihuelist Miguel de Fuenllana gaf in 1554 een boek uit met Fantasia's en schreef:[237]

> Mijn mening is, dat iedereen die werkelijk muziek wil leren maken, zich gedurig in het studeren en transcriberen van de composities oefent, want dat werpt pas echt vruchten af. Mocht er enige geur van opsmuk

[229] Rasch 2007, 731-732 (4080).
[230] Sijs 1999, 83.
[231] Huygens 1641, 10, 14-15.
[232] Worp, Gedichten deel VII, 77. Zie verder: Strengholt 1977.
[233] Wiersema 1994, 12.
[234] Edler 1988, m.n. 55.
[235] Harich–Schneider 1962[2].
[236] Gásser 1996, 115 en 186-187. 'Mucho yerran los tañedores que commenzando a tañer quieren salir con su fantasia. Aunque contrapunto, si no fuese tan bueno como el de los sobredichos muicos [i.e. Moales eb Josquin], no habían de tañer tan presto fantasia, por no tomar mal aire.'
[237] Geciteerd uit Gásser 1996, 114 en 186. 'Mi opinión es que cualquiera que quisiera aprender la música de veras, siempre se ejercite en estudiar y poner las obras compuestas, pues de éllas sa saca el verdadero fruto. Y si algún olor de compostura tuvieren las fantasías que en este libro pongo, confieso ser la causa el haber visto y puesto muchas obras de excelentes autores.' De vertaling is van Liesbeth Walther te Utrecht.

> kleven aan de fantasieën in dit boek, dan is de reden daarvan dat ik veel werken van uitstekende auteurs heb gezien en getranscribeerd.

Hoewel we over heel wat uitgeschreven Fantasia's beschikken, moeten we ervan uitgaan dat het gebruikelijk was dat organisten zulke stukken improviseerden. De besten onder hen konden wellicht al improviserend het niveau van componeren bereiken.

4.4.10.1. De genres

De term *fantasia* komt al vanaf de vroege zestiende eeuw voor als titelaanduiding van een compositie. Toch is het moeilijk een heldere definitie te geven. De naam lijkt ook gemakkelijk uitwisselbaar met andere namen. Zo schreef Michael Praetorius een hoofdstuk: *Von den Præludiis vor sich selbst: als da sind, phantasien, Fugen, Simphonien und Sonaten*. Daarin noemde hij: 'Capriccio seu Phantasia subitanea [capriccio hetzij geïmproviseerde *fantasia*]'. De termen *capriccio* of *fantasia subitanea* waren kennelijk gelijkwaardig, al is mogelijk dat de één naar de geïmproviseerde en de ander naar de gecomponeerde vorm verwees.[238] Praetorius legde nader uit dat het ging om het 'tractiren' van een 'fuga'. Verder noemde hij nog de 'ricercar' en de 'toccata' die hij ook onder de vrije werken schaarde. Bij het ricercare werd meestal één thema op velerlei manieren verwerkt; bij de toccata was er sprake van 'enkelen griffen, und Coloraturen'. Deze terminologische onbepaaldheid is des te opvallender, omdat Praetorius zich in zijn verdere werk een meester in het categoriseren toont. In de achttiende eeuw deed Samuël de Brossard zijn *Dictionaire de musique* (1705) niet veel anders.[239] Bij het woord *ricercata*, verwijst hij naar *Prelude* of *fantaisie*. Bij het trefwoord *fantasia (fantaisie)* gaf hij verwijzingen naar *capricio, ricercata, sonata*. Bij *Capriccio* stelde hij: 'ce qu'on nomme autrement *Phantasia, Preludio, Ricercata &c*'. Met andere woorden, het ging bij hem kennelijk om inwisselbare namen voor dezelfde inhoud.
Thomas Morley leverde zijn eigen bijdrage aan het genredebat.[240] Bij het lemma *fantasie* in *A plaine and easie introduction to practical musicke* (1597) schreef hij: 'the most principal and chiefest kind of musicke which is made without a dittie [deuntje of wijsje] is the fantasie'. Even verderop legde hij uit waarom hij onderscheid maakte tussen verschillende muzieksoorten, waarbij hij vooral vanuit het perspectief van de uitvoerder keek: verschillende karakters, verschillende aanleg, verschillende genres.

> Some will be so excellent in points of voluntary upon an instrument as one would thinke it impossible for him not to be a good composer, and yet being enioyned to make a song will do it so simplie as one would thinke a schollar of one yeares practice might easily compose a better.

In zijn *Compendium of Practical Musick* (1667) liet Christopher Simpson zien hoe vaag de grenzen waren. Zijn definitie zal ons helpen de Fantasia's van Van Noordt nader te typeren:[241]

> In this sort of music [the fancies] the composer, being not limited to words, doth employ all his art & invention solely about the bringing in and carrying on of these fugues according to the order and method formerly shown.

In Frankrijk kwam de *fantasia* voort uit het improviseren van polyfone composities in de stijl van een vocaal motet. Charles Guillet gaf in 1610 in Parijs vierentwintig Fantasia's uit. Hij schreef in het woord vooraf dat hij deze werken 'à l'heure de prières' had uitgevoerd. Ze waren uit zijn herinnering genoteerd omdat zijn opdrachtgever in deze werken zoveel plezier had. Mersenne vatte het motet, de *fantasia* en het ricercare dan ook onder één noemer samen.[242]

> Le motet ou la Fantaisie est une pleine Musique figurée, & enrichie de toutes les subtilitez de cette science. […] Et lors que le Musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appellee *Fantaisie*, ou *Recherche*.

---

[238] Praetorius 1619 III, 21-25.
[239] De Brossard 1705, 11, 25 en 95.
[240] Morley 1597, 181.
[241] Lord 1970, 77.
[242] Mersenne 1636 (Traitez de la voix et des chants), 164. Cohen 1962, 238. Cohen 1958, 16.

Het is veelzeggend dat het de organisten van het gereformeerde Dordrecht in 1598 werd toegestaan om 'motetten' te spelen.[243] Bestond in Noord-Nederland toen nog een zelfde traditie als in Frankrijk?
Athanasius Kircher hield zich in zijn *Musurgia universalis* (1650) uitvoerig bezig met het begrip *fantasia*.[244] Hij benadrukte dat de organist een *Praeambula* kon spelen om de toehoorders voor te bereiden op wat volgde. Volgens Kircher noemden de Italianen *Toccata's*, *Sonates* en *Ricercari* wat hij *Preludia* zou noemen. Dat hing samen met zijn idee dat zulke stukken vooral inleiding waren op vocale stukken. De *Phantasticus stylus* was voor hem de minst gebonden componeerstijl, waarbij men noch door woorden, noch door een harmonisch subject werd ingeperkt. De componist diende dit soort werken met *ingenium* te behandelen. Ook moest hij de 'verborgen' regels van de harmonie en geestrijke vervlechtingen van harmonische progressies en fuga's – hier in de zin van canonische technieken – toepassen. Later gaf Kircher overigens een overzicht waarbij hij de *fantasia* wel als soortnaam meenam.
In zijn *Anleitung zu der Musikalischen Gelahrtheit* (1758) begon Jacob Adlung allerlei genres op te sommen – Sonate, Polonaise, Menuett, Toccata, etc. – al snel slaakte hij de verzuchting: 'Denn wer wollte solche Gattungen hier alle erzehlen können, da täglich neue (wenigstens dem Namen nach) ersonnen werden'.[245]
We houden het erop dat *fantasia* een containerbegrip is en dat musici een eigen invulling konden geven. Als we het begrip niettemin enigszins proberen af te bakenen en enige eigen inhoud in de zeventiende-eeuwse praktijk te geven, dan ging het meestal om een polyfone compositie waarin de organist zijn ingenium toonde door het toepassen van alle mogelijke muzikale technieken. Daarbij stond het modale karakter centraal, zodat ieder stuk de expressie van een bepaald affect kon zijn.
Opvallend is wel dat de fantasia een typisch instrumentaal genre was, dat voor alle mogelijke instrumenten en bezettingen werd gepraktiseerd. Zo zijn er in Nederland de Fantasia's van de Utrechtse beiaardier Jacob van Eyck voor blokfluit.[246] Uit heel Europa (en ook uit Nederland) zijn grote aantallen Fantasia's voor de luit overgeleverd. Ook voor ensembles werden Fantasia's gecomponeerd, zoals die in *'t Uytnement kabinet* (1646) en de *XXIX Konicklycke Fantasien*, bevattend werken voor drie violen, uitgegeven door de Amsterdamse uitgever P. Matthijsz.[247] Voor klavier was het genre vooral in Noord-Europa populair. Er zijn heel wat Fantasia's uit de Zuidelijke Nederlanden en Engeland overgeleverd, waaronder die van Peeter Cornet en Abraham van den Kerckhoven.
Van Sweelincks Fantasia's zijn de meeste gebaseerd op één thema.[248] Componisten als William Byrd, John Bull en Peter Philips zullen hem geïnspireerd hebben om zulke werken te schrijven. Hij was niet de enige, want de Leidse organist Cornelis Schuyt beschikte over een manuscript met Fantasia's uit Engeland.[249] Sweelinck toonde in lange stukken met veel imitatief contrapunt een exploitatie van het variatieprincipe. Zijn thema's ('soggetti') – meestal in lange notenwaarden – waren meestal modale patronen, zoals de hexachordreeks die zowel stijgend als dalend voorkwam. Het ging niet zozeer om de originaliteit van het thema, als wel om de wijze waarop het werd toegepast. In al die stukken speelde de al of niet gevarieerde herhaling van het thema een grote rol. In de Engelse traditie was de *ostinato-fantasia* ontwikkeld, waarin het thema steeds werd herhaald in de bovenstem. Bij Sweelinck gebeurde de herhaling van het thema afwisselend in alle stemmen, waarbij vergroting, verkleining en opsplitsing, driedelige opbouw en complex contrapunt, soms afgewisseld met virtuoze passages, voorkwamen. In het *Fitzwilliam Virginal Book* komt van zijn hand een *Fantasia in g* voor, een monumentale bijdrage aan de techniek van de 'fuga contraria'. Hier wordt iedere thema-inzet in de tegengestelde beweging beantwoord, gecombineerd met canons en stretti. De manier van werken zoals Sweelinck op dit terrein presenteerde werd

[243] Vlam 1971, 93.
[244] Ontleend aan Schneider 1998, 104-106.
[245] Adlung 1758, 702.
[246] Baak Griffioen 1991, 264-267. De *Fantasia's* van Jacob van Eyck zijn langer en ingewikkelder dan de preludia. Volgens Ruth Baak Griffioen begonnen instrumentale collecties vaak met preludes en fantasieën. Ze spreekt over duizenden van dergelijke stukken, die bedoeld zouden zijn om de stemming van het instrument te testen en die dienden als inleiding op stukken in dezelfde modus.
[247] Rasch 1972 (Dutch collections).
[248] Dirksen 1997, hoofdstuk IV.
[249] Rasch en Wind 1994, 344.

hoofdzakelijk door zijn Noord-Duitse leerlingen voortgezet. Het lijkt erop dat men in Nederland een andere weg is ingeslagen, getuige de zes Fantasia's van Van Noordt.

4.4.10.2. Structuren en affecten

Al was er voor organisten vrijheid, in de musicologische literatuur wordt toch nogal eens de structuur van de grote vorm van de *fantasia* nader besproken. Zo benadrukte men bij de Fantasia's van Sweelinck en Van Noordt de driedeligheid, als zouden deze componisten van tevoren de totale vorm al hebben bepaald. Meestal zegt een dergelijke indeling meer over de wijze waarop de analyse heeft plaatsgevonden, dan over het stuk zelf. Kennelijk is het moeilijk te accepteren dat deze stukken vanuit een *processus* zijn gedacht. Bij Sweelinck, aldus Pieter Dirksen, zou het achterliggende concept van de *Fantasia's* op een retorische wijze zijn bepaald.[250] Het zouden muzikale redevoeringen zijn met een indeling als: *exordium*, *narratio*, *divisio* of *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* en *peroratio* of *conclusio*. Dirksen zette zijn hypothese kracht bij door een schema te presenteren met de overeenkomstige retorische terminologie bij enkele technische karakteristieken in Sweelincks Fantasia's.

Tabel 4.1. Overeenkomstige terminologieën muziektheoretisch en retorisch, betrekking hebbend op *Fantasia's* van Sweelinck (Dirksen 1997).

Vergroting	*augmentatio*
Diminutie	*diminutio*
Omkering	*inversio*/*contrario*
Syncopatie	*syncope*
Verkleining / fragmentatie	*apocope*[251]
Stretto	*hyppalage*
Ostinato	*anaphora*

Meerdere van deze termen hadden niet zozeer een retorische duiding, maar eerder muziektechnische. Zo verwijst *diminutio* naar het proces om langere noten in meerdere kleinere te verdelen.[252] In de retorische literatuur, bedoeld voor het gesproken woord, zoals bij Johannes Susenbrotus (1566) was de betekenis van diminutio: afzwakking van kenmerken zoals bescheidenheid of verachting in een persoons- of zaaksomschrijving ter verkrijging van grotere overtuigingskracht. Een *Hyppalage* is in de muziekretorische literatuur bepaald geen stretto, maar een fuga waarin het thema is omgekeerd.[253]
Het valt te betwijfelen of organisten inderdaad hebben gedacht aan een dergelijke retorische aanpak, zelfs al stelde Dirksen dat deze principes niet allemaal in één en hetzelfde stuk hoefden te worden toegepast.[254] Waarom benadrukte Morley anders dat de componist aan niets was gebonden?[255] Simpson constateerde dat de componist niet door een tekst werd ingeperkt.[256] Mersenne gaf aan dat de musicus de vrijheid nam om de hartstocht van een enkel woord uit te drukken. Morley stelde dat bij dit genre alles was toegestaan, behalve het veranderen van de melodie en het verlaten van de modus. Het thema was de baas en de grenzen van de modus werden gerespecteerd. Al lieten de componisten zich door allerlei mogelijke technieken inspireren, er was geen dwingende noodzaak ze toe te passen. We zullen dan ook zien dat elke *fantasia* van Van Noordt een andere opzet en uitwerking heeft, ook al zijn er tussen die stukken gelijkenissen.
Een alternatieve benadering kwam van G.G. Butler die enkele historische gegevens beschreef waaruit blijkt dat de term *fantasia* betrekking had op de aanduiding van muzikale structuren, zoals

[250] Dirksen1997, 336-344 en Kirkendale 1979.
[251] Walker 2000, 102. Burmeister definieerde de *Apocope* als een afbreken van het thema, waardoor het niet in alle stemmen wordt gecompleteerd. Zie Rivera 1993, 163-165.
[252] Bartel 1985, 146-147.
[253] Bartel 1985, 190-191.
[254] Dat neemt niet weg dat componisten allerlei narratieve aanpakken kunnen hebben gebruikt, maar dat veronderstelt andere structuurfactoren dan Dirksen heeft genoemd. De literatuur daarover heeft meestal betrekking op de muziek uit de negentiende en twintigste eeuw. Zie verder Monelle 1992, 251-273. Muzikale retorici probeerden door het gebruiken van de klassieke retorica het muziekbedrijf meer status te geven. Dat maakt het al enigszins verdacht of het werkelijk was bedoeld voor de alledaagse praktijk.
[255] Morley 1597, 181.
[256] Geciteerd uit Meyer 1982, 156. Lord 1970, 77.

sequensachtige imitaties.[257] Hij vond een ondersteuning in de verhandeling *Bellum musicali* van Claudius Sebastiani (Straatsburg, 1563).

> […] Het is van het grootste belang dat zij [de musici] zoveel mogelijk, op zijn minst de *loci*, ofwel fugae of de meer geschikte *fantasia* in gedachten houden. Op deze manier kunnen ze desgewenst in de gedachten terugkeren. Om dit gemakkelijker toe te passen, dienen zij wel te beseffen dat het nodig is om te oefenen en om veel muzikale passages te praktiseren. Het kan gebeuren dat ze, wat op het moment niet in hun macht is te bevatten, zich hierna herinneren, hoewel ze dachten dat ze het compleet hadden vergeten en dat het al aan de vergetelheid was overgedragen.

Zo bezien is het aannemelijk dat het genre van de *fantasia* zich uit de mnemotechnieken ontwikkelde.[258] Iedere musicus leerde fuga's en cadensen uit het hoofd en paste ze vervolgens in alle mogelijke liggingen toe. Daarbij was het de kunst een thema in alle stemmen adequaat uit te voeren met een goed contrapunt. Deze gememoriseerde fuga's en cadensen dienden vervolgens als bouwstenen die op gevarieerde wijze aan elkaar konden worden geplakt. Ioannes van der Elst schreef in 1663 in zijn *Den ouden ende Nieuwen Grondt van de Musiicke* dat de componist moest letten 'op de verscheydentheyt vanden stijl oft maniere van Componeren'.[259] Daarbij noemde hij als vijfde stijl 'van liber [vrije] fantasyen'. Bij zijn uitleg zei hij dat deze stijl vol diende te zijn van 'liber fantasyen en fugen'. De term *fantasia* werd hier gebruikt als genreaanduiding èn als locus. In alle fantasieën zien we dat er iets was dat we vandaag de dag meestal het 'thema' noemen, de melodie die in alle stemmen wordt geïmiteerd.[260] Zarlino sprak in zijn derde deel van *Le Instutioni*, hoofdstuk 26 over een 'soggetto' [subject]. Hij stelde dat elke compositie een subject diende te hebben evenals in de literatuur het geval was. In dat deel van zijn theoretische uiteenzettingen beschreef hij verschillende soorten soggetti: ze konden geleend of vrij zijn, monofoon of polyfoon. In feite was het subject van een compositie 'het eerst wat werd uitgeschreven of het eerste wat de componist zich voorstelde'. Uit de verschillende beschrijvingen zouden we kunnen opmaken dat Zarlino voor een compositie met het imitatieve contrapunt de term *soggetto* meestal liet slaan op het 'thema' of 'thema's' die werden geïmiteerd en die de componist waarschijnlijk uitwerkte voor hij begon te componeren. Toch is dat niet het geval. In zijn hoofdstukken over *fuga* en *imitatione*, gebruikte hij het woord *modulatione*, een algemene term die 'melodische lijn' of 'melodische beweging' betekent. Zarlino gebruikte het woord *soggetto* slechts een keer in de twee hoofdstukken over imitatie. Dan slaat het op de *cantus firmus* in lange noten bij een driestemmig stuk.

Pietro Pontio (1595) gebruikte niet het woord *soggetto* of *modulatione*, maar gaf de voorkeur aan de term *inventione* die hij op twee- of vierstemmige voorbeelden toepaste. Het lijkt erop dat hij die term zowel voor een van de stemmen uit zijn voorbeeld gebruikte als voor het hele voorbeeld. Pontio schreef hierover het volgende:[261]

> Inventione […] is wat zich van plaats tot plaats in een bevallige beweging of melodische voortschrijding voortbeweegt; en waarbij het andere deel soms wordt gevonden in de kwint, soms in de sext en wellicht in de terts of het octaaf, al naar de gelegenheid toestaat, dit alles wat zijn beweging aangenaam en harmonieus maakt om naar te luisteren. Aldus geconstrueerd, kan de inventione fraai worden genoemd zo lang de intervallen in overeenstemming zijn met de modus waarop de compositie is gebaseerd; als het anders verloopt, dan kan het

[257] Butler 1974, 609. 'Item illud maxima praecipuum est, ut quantum poterint memoriae commendent, ad minus locos sive Fugas aut Fantasias magis idoneas : sic tandem efficient ut in viros evadant : quo facilius fiat, noverint exercitatione opus esse, & multarum Musicarum rerum percurritatione. Unde fiet ut quod iam assequi non valuerint, olim reminiscantur, cum maxime oblitos opus esse, oblivionique tradidisse existimaverint '. Butler vertaalde dit in het Engels en ikzelf zorgde voor een vrije Nederlandse versie.

[258] Cohen 1958, 20. Charles Guillet gaf in 1610 fantasieën uit en schreef in het voorwoord: 'apporter quelque commodité à ceux qui s'estudient à la Musique; & aussi à ceux qui apprennent à jouer des Orgues; à ceux-cy leur donnant dequoy s'exercer les doigts sur le clavier, & à tous les deux ensemble leur frayant (par ces Fantasies qui serviront d'exemples) le chemin pour venir plus facilement à la cognoissance des Modes.' Naast technische oefeningen waren ze vooral voorbeelden waardoor men de modi leerde kennen.

[259] Van der Elst 1663, 66. Van der Elst maakt onderscheid tussen de volgende stijlen: 1. kerkelijk muziek, 2. dansliederen of balletten, 3. motetten, 4. madrigalen, 5. liber fantasieën, 6. Commedien. Zij dienden te zijn: 1. vol van majesteit en gewicht, 2. overeenkomen met de passieën en bewegingen van het lichaam, 3. bewegen tot affectie van devotie, 4. bewegen tot affectie van liefde, compassie en dienen tot lamentatie, 5. vrije fantasieën en fugen, 6. de materie van de commedieën volgen.

[260] Walker 2000, 68-69.

[261] Pontio, P., *Dialogo* (Parma, 1595), 46. 'L'inventione [..] sera queall, che con leggiadri movimenti, ò intervalli si moverà da luogo; e poi con 'l altra parte si troverà hora in quinta, hora in sesta, tal volta in terza, overo in ottave, si come l'occasione porterà, facendo gli suoi movimenti grato, & harmonioso udire. Questa cosi fataa invention si protrà chiamare bella; quando, però gli suoi intervalli seranno second oil tuono, dove sera fondata detta compostione, che, s'altrimente fosse, non si potrebbe cosi chiamar. Et sappiasi certo, che la sua bellezza consiste nel far modular bene le parti insieme; & che I suoi intervalli siino commode al cantore'. Dit citaat is afkomstig uit Walker 2000, 68 en door mij uit het Engels vertaald.

> niet mooi zijn. En laat het voor zeker bekend zijn dat de schoonheid gelegen is in het goed samenstellen van de delen en in het feit dat de intervallen gemakkelijk liggen voor de zanger.

Uit de tekst blijkt dat Pontio bedoelde dat een *inventione* een goed geconstrueerde melodie was die op niet al te moeilijke wijze imitatorisch kon worden behandeld. In het tweede deel van de definitie verklaarde Pontio de rol die de modus speelde: een goede *inventione* dient de belangrijke noten van de modus te benadrukken en is zo geconstrueerd dat de stemmen bij elkaar passen.
Bij elke *fantasia* stond het modale karakter centraal. Isaäc Beeckman vertelde dat de organist van Zierikzee rond 1600 stukken met één centrale modus speelde.[262] Bij Sweelinck en Van Noordt komt zelfs nog het Frygisch voor, dat toen al verouderd was. Dat karakter gaf het geheel een affectieve betekenis. Jaques Vredeman, musicus te Leeuwarden, presenteerde in zijn *Isagoge Musica* (1618) een overzicht van de affecten van de diverse modi.[263]

- Dorisch: strect tot Ghewichtige ende Sententieuse woorden
- Phrygisch: eygentlijc tot bewegende ende verweckende woorden
- Lydisch: tot woorden van droeffenis met genucht des Geests verheffende
- Mixolydisch: tot tegenstrydende woorden des Menschens gemoets beweginghe
- Aeolisch: tot soeticheyt ende lieflijcheyt met Godtvruchtichz vermengt
- Ionisch: streckt tot genuchte en vermakelijcheyt oft dartelheyt
- Hypodorisch: tot Heerlijcke Schoone woorden, met staticheyt vermengt
- Hypofrygisch: tot bidden, ootmoedige ende smeeckende woorden
- Hypolydisch: tot Godtvruchtige deur Blyschap schreyende woorden
- Hypomyxolydisch: tot troudienende danckseggingе, ende eerbiedende woorden
- Hypo-aeolisch: is van Natueren droevich, suchtende ende schreyende
- Hypoionisch: tot ootmoedicheyt, claghen, kermen

Vredeman doelde uiteraard op de vocale muziek, waarbij men een hechte relatie tussen de tekst en de keuze van de modus wilde horen. De toepassing van een modus kan in de instrumentale muziek een zelfde soort affect oproepen, ook als er geen tekst beschikbaar is.

4.4.11. De fuga

Het woord ‘fuga’ is als muziekterm vanaf de veertiende eeuw tot minstens in de vroege achttiende eeuw in verband gebracht met een compositietechniek, waarbij vormen van imitatie werden toegepast. Het woord fuga diende echter ook als genreaanduiding. Dat maakt het niet altijd gemakkelijk greep op de historische ontwikkelingen te krijgen. Omdat de fantasieën – in het bijzonder die van Anthoni van Noordt – nogal eens in verband worden gebracht met de fuga, schenken we hier aandacht aan enkele historische ontwikkelingen.
Bij het imitatieve contrapunt maakte Gioseffo Zarlino – in navolging van Johannes Tinctoris – onderscheid tussen ‘fuga’ en ‘imitatie’.[264] Bij een fuga werden bij de beantwoording zowel het ritme als de intervallen letterlijk gereproduceerd. Het ging dus om een canon, waarvan zonodig de letterlijke imitatie na enige tijd mocht afbreken. Een ononderbroken fuga noemde hij gebonden. Brak deze af dan ontstond een vrije fuga. Ging het om een globale nabootsing van het ritme of de intervallen dan noemde Zarlino dat een ‘imitatie’. Een ‘fuga’ was alleen mogelijk bij een imitatie op een prime, kwart, kwint of octaaf. Tinctoris eiste bij een fuga dat alle hexachordnamen letterlijk terugkwamen, wat slechts mogelijk was als melodie binnen de omvang van het hexachord bleef. In die zin gebruikte Jaques Vredeman in zijn *Isagoge musica* (1618) de term als synoniem voor het woord canon.[265] Aanvankelijk verwees de term fuga dan ook naar een contrapuntische procedure met imitaties van meerdere elkaar volgende stemmen. In die zin presenteerde Adriano Banchieri in zijn *L’Organo suonarino* (1605) dat er vijf ‘Charaktere’ van imitatorische thema’s waren: ‘fuga plagale’, ‘fuga triplicata’, ‘fuga grave’, fuga chromatica’ en ‘fuga harmonica’.[266] In de loop van de eeuw werd de term ‘fuga’ echter geleidelijk aan een genrenaam.

---

[262] De Waard 1939, 84. ‘Nicolais den Isereman seght, dat den orgelist Bartholomeus onderscheyt maeckt tusschen musyckstukken, ende dat hij sommige heet *primi toni*, sommighe *secundi toni* etc.’
[263] Vredeman 1618, 50-51. In het exemplaar van het gemeentearchief te Leeuwarden zijn bij elke modus in zeventiende-eeuws handschrift de nummers van de bijbehorende 150 psalmen geschreven en de tekens van de dierenriem.
[264] Haar 1971.
[265] Vredeman 1618, 37.
[266] Edler 1997, 345-346.

Al in de vroege zeventiende eeuw werd 'fuga' geregeld gebruikt als titel van een compositie. Ioannes van der Elst schreef in 1663 over de fugatechniek met voortdurende thema-inzetten: 'Vande Fugen sijn de boecken vol'.[267] Bernhard Schmid (jr.) schreef in zijn *Tabulatur Buch* (1607) boven twaalf stukken fuga en vertelde erbij dat de Italianen het *Canzoni alla Francese* zouden noemen.[268] In zijn *Tabulatur Buch darinnen das Vatter unser* (1627) legde Johann Ulrich Steigleder een verband met de fantasia, want het eerste stuk was een 'Fantasia, oder Fugen Manier'. In het in 1631 gepubliceerde *Partitura seu Tabulatura Italica* van Johann Klemm komen zesendertig fuga's voor.[269] In 1624 publiceerde Samuël Scheidt een 'Fuga' en een 'Fuga Contrario', stukken die sterke gelijkenissen vertoonden met fantasieën van zijn leraar Sweelinck.[270] Toen Matthias Weckmann een proefspel verzorgde op het orgel van de Sint-Jacobi te Hamburg kwam er tot besluit een vrolijke fuga, met het volle werk gespeeld.[271] En zo zijn er nog heel veel meer voorbeelden te noemen. In al deze gevallen was er sprake van een voortdurende themaherhaling. Tussenspelen werden net zo min toegepast als het gebruiken van verdere afgelegen toonsoorten. Meestal volstond men met de tonica en de dominant en heel zelden ook nog de subdominant.
In de loop der tijden ging men steeds meer eisen stellen aan een fugatische verwerking. Een van de belangrijkste zorgpunten bij het gebruik van de imitaties was hoe het tonale karakter van de compositie te bewaren. Niet alleen diende het thema een duidelijk tonaal karakter te hebben, bepaald door de tonica en de dominant, ook diende de muzikale beantwoording niet te ver van de oorspronkelijke modus af te wijken. De Italiaanse organist Girolamo Diruta nam een fikse stap voorwaarts toen hij als eerste de tonale beantwoording beschreef.[272] Hij deed dat in zijn *Seconda parte del Transilvano* (1609), waarin hij aanbevelingen deed voor het herkenbaar houden van de modus in een fugatisch opgezet stuk.

1. Het thema moest beginnen op de tonica of op de dominant;
2. De melodische beweging diende zowel de tonica als de dominant te benadrukken;
3. Het antwoord behoorde zowel de tonica als de dominant te accentueren.

In de laatste bepaling zat het idee van tonale beantwoording. Diruta gaf een thema in d Dorisch beginnend op tonica d en opklimmend naar dominant a als voorbeeld. Het antwoord steeg dan niet van de dominant a naar een kwint daarboven, maar naar de tonica. Lag de modus eenmaal vast, dan hoefde men deze aanpak verder niet meer toe te passen. Diruta laakte composities zonder een tonale beantwoording. Giovanni Gabrieli (1557-1613) stemde daarmee in getuige zijn composities. Nadat Paul Sieffert, leerling van Jan Pietersz Sweelinck, zijn *Psalmen Davids* (1643) had gepubliceerd, kreeg hij zware kritiek te verduren van Marco Scacchi uit Warschau onder andere vanwege het nalaten van een tonale beantwoording.[273] De Psalm 133 van Sieffert begon met een reële beantwoording van het thema. De stijgende kwint van d naar a werd beantwoord door een kwint a tot en met e. Scacchi vond het belangrijker dat de modus goed werd geïntroduceerd. Sieffert verdedigde zich met het argument dat in Noord-Europa andere regels golden dan in Italië. Hij beriep zich op componisten als Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler en zijn leraar Sweelinck.[274] Rond 1680 beïnvloedde Johann Baptist Samber uit Zuid-Duitsland de theorievorming rond de fuga.[275] Hij promootte bij het componeren de volgende ideeën:

- het kiezen van een thema passend binnen de modus;
- de constructie van een geschikt antwoord binnen de modus;

---

[267] Van der Elst 1663, 64. Ioannes van der Elst maakte in zijn *Grondt van de Musiicke* onderscheid tussen vier soorten 'fugen': 'die voortgaen met de selve Intervallen en Sanghwoorden' en dus in unisono, octaaf, quint en kwart inzetten. De tweede die inzetten met de 'selve movementen ende Figuren, maar niet met de selve Intervallen'; ze zetten in in de secunde, terts, sext en septiem en werden '*Imitatio*' genoemd. De derde is die 'alleenelick voortgaen met de selve Figuren' en worden genoemd '*Consequentia*'. De vierde zijn de 'Conterfugen', 'die bestaen in 't selve ghetal van Mate en Figuren, waer van de een partije klemt en d'ander daelt.'
[268] Apel 1967, 197.
[269] Robinson 1998.
[270] Vogel 1998.
[271] Krüger 1933 (Kortkamp), 206.
[272] Dahlhaus 1964 en Walker 1985/'86.
[273] Dahlhaus 1964 en Werbeck 1998.
[274] Falk 1964, Dahlhaus 1965 en Well 1989. In Duitsland schreef Christoph Bernhard als eerste het tonale antwoord voor in zijn *Tractatus Compositionis augmentatus* (ca. 1660). Uit orgelcomposities van Franz Tunder blijkt dat het fenomeen al eerder had wortel geschoten.
[275] Walker 2000, 269-272 en 353.

- het organiseren van het corpus van het stuk dat eventueel ver weg mag voeren van de modus;
- de afsluiting van de fuga met een prominente terugkeer van het thema in de uitgangsmodus en in stretto.

De Duitse theoretici Johann Mattheson, Andreas Werckmeister en in het bijzonder Johann Joseph Fux werkten in de achttiende eeuw de opbouw nader uit. In die tijd begon de fuga doorgaans met de *dux*, waarna in een andere stem (een kwint hoger of een kwart lager) de *comes* verscheen. Daarna kwamen de *dux* en dan de *comes* opnieuw (afhankelijk van het aantal stemmen dat de fuga telde). Zo bepaalde de afwisseling tussen *tonica* en *dominant* het verloop van de expositie. In feite was dit het enige deel van de fuga dat aan strenge regels diende te voldoen. Hoewel de fuga's aanvankelijk vooral vierstemmig waren, konden ze ook wel twee-, drie- of vijfstemmig zijn. Om eenvormigheid in het verdere verloop van de compositie te vermijden paste iedere componist variatietechnieken toe, zoals vergroting of verkleining van het thema, het gebruik van de omkering en het polyfone stretto.
In 1739 stelde Quirinius van Blankenburg dat iedere organist als bewijs van zijn vaardigheid 'het wel verhandelen van een *Fuga* of speeltext, met uitbreidingen, afleidingen, tegenwerpingen, en verder 't geen tot de kunst nog zoude mogen behooren' moest kunnen uitvoeren.[276] Van Blankenburg vond dat men te pas en te onpas fuga's speelde. In zijn *Elementa Musica* liet hij zien dat hij heus wel in staat was om een dergelijk stuk te componeren. Uit zijn opmerkingen blijkt dat de fuga in de achttiende eeuw een specifiek genre was waarin men min of meer vaste eigenschappen toedichtte. In tegenstelling tot wat Fux schijnt te hebben gewild, blijkt uit de vele fuga's van Johann Sebastian Bach en Ditrich Buxtehude dat er nooit een stereotype vorm heeft bestaan.

4.4.12. Preludium, Toccata en Canzona

Een klavierstuk dat niet aan een tekst was gebonden, lijkt men vooral in Nederland al snel fantasia te hebben genoemd; toch werden er ook heel wat toccata's gecomponeerd. Bij Praetorius (1619) vinden we aandacht voor dat genre: de toccata 'ist als ein Præambulum, oder Præludium, welches ein Organist, wenn er erstlich uff die Orgel, oder Clavicymbalum greifft, ehe er ein Mutet oder Fugen ansehet, aus seinem Kopff vorher fantasirt'.[277] Praetorius had veel heerlijke Toccata's van de voornaamste Italiaanse en Nederlandse organisten verzameld. Kennelijk was het niet alleen Jan Pietersz. Sweelinck die zich met dit genre bezighield.
De toccata's van Sweelinck zijn duidelijk geïnspireerd op werken van Andrea Gabrieli en Merulo. Meestal starten ze met een inleiding met akkoorden en imitaties in een tamelijk rustige beweging, daarna zijn er uitgebreide en virtuoze passages in een beweging van zestienden. De imitaties worden vooral toegepast op canzoneachtige thema's. Willi Apel gaf de volgende analyse:[278]

> In den Abschnitten mit Komplementärmotiven benutzt Sweelinck ein Kunstmittel, das in der Claviermusik seiner Zeit eine bedeutsame Rolle spielt. Schon 100 Jahre vor ihm findet es sich andeutungsweise in den Orgelwerken des Arnolt Schlick, etwas häufiger in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwar meistens in Variationen, zum Beispiel bei Cabezon, Facoli, Radino, Byrd und anderen. Sweelinck gilt allgemein als der erste, der es in größerem Umfange und mit vollem Bewußtsein seiner Bedeutung verwendete. Wie sehr dergleichen aber ‚in der Luft lag', erkennt man daraus, daß es um die gleiche Zeit im fernen Süden ebenso systematisch verwendet wurde, nämlich von den Neapolitanern Mayone und Trabaci.

Uit de periode na de dood van Jan Pietersz Sweelinck zijn uit Nederland geen stukken overgeleverd met de titel *toccata*, al zijn er in het zogeheten Gressemanuscript composities die er op lijken. Alan Curtis wist dit manuscript niet goed te plaatsen, mede omdat hij er niet in slaagde de componist Jb. Gresse – waarnaar het manuscript is genoemd – thuis te brengen.[279] Het gaat hier echter om een lid van de familie Gresse uit het in de Achterhoek gelegen Groenlo. In de eerste helft van de zeventiende eeuw was Joachim of Jan Beerndt Gresse organist van de St.

---

[276] Van Blankenburg 1739, 148-149.
[277] Praetorius 1619 III, 25.
[278] Apel 1967, 325.
[279] Meer informatie over dit Gresse-manuscript in A. Curtis, *Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th centuries* (Amsterdam, 1961) *Monumenta Musica Neerlandica*, III, xix-xxiii.

Calixtuskerk.[280] Rond 1665 overleed hij, waarna zijn zoon Jan hem opvolgde. Ook waren er twee andere zonen Frans en Henrick. Frans of Franciscus kwamen we in het eerste hoofdstuk al tegen als een van die loslopende musici die in Amsterdam probeerde werk te vinden. Aangezien bij slechts een deel van de stukken uit het manuscript de naam Gresse wordt vermeld, mogen we aannemen dat het boekje van een van de leerlingen van één der Gresses was. In het boek komen veel Franse melodieën voor, maar de *style brisé* of de Franse manier van versieren ontbreekt. 'And the keyboard style, like the notation, is still after the manner of the English virginalists'. Alle stukken van Gresse zijn geïnspireerd op de stijl van de Franse suite.
Een van de preludia uit dit handschrift is het openingsdeel van de *toccata* XX in A aeolisch van Johann Jakob Froberger.[281] Vergelijkt men die met het origineel dan blijkt dat maar 16 van de 94 maten zijn overgenomen. Bij het deel A is er een lichte wijziging (zie het origineel (Fig. 21)): het stuk B in het manuscript is meer gefigureerd dan bij Froberger. De mansucriptversie is uitgebreid door een extra herhaling in te bouwen (B). In de laatste twee maten is er een eigen gecomponeerde afsluiting, een omspeelde cadens naar A aeolisch.
Uit dit voorbeeld blijkt dat de termen preludium en toccata inwisselbaar konden zijn. Ook de andere preludia in het Gressemanuscript hebben veel figuratie, waarbij korte motieven meerdere malen herhaald worden. Zulke vormen zijn gemakkelijk te improviseren. Dat zal ook wel de reden zijn dat er verder niet veel van dit soort stukken zijn overgeleverd.

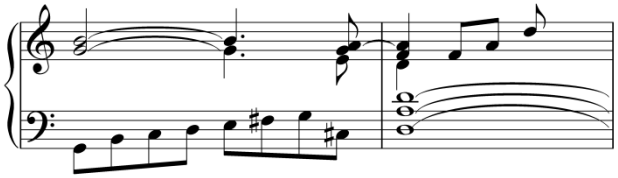



Fig.21. *Toccata* XX in A aeolisch van Johann Jakob Froberger (maat 7-8).

Mogelijk zijn ook de andere composities uit het Gressemanuscript op het werk van Froberger geïnspireerd. De *Canzonae* hebben in elk geval een verwante stijl.

[280] RA Gelderland te Arnhem, Oud Rechterlijk Archief Groenlo, inv. nr. 44, blz. 5 en 59, 12 juni 1666 en 6 oktober 117. Joachim Gresse was getrouwd met Catherina van Alderen. Er is ook een Wigmolt van Allen die getrouwd was met Jan Beerndt Gresse, die had zonen Frans en Henrick.
[281] Zie *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* X^2 1903, 22. Van Toccata XX noemde Guido Adler twee bronnen: het manuscript 16550 van de *Wiener Hofbibliothek* en het manuscript 6712 van de Berlijnse Koninklijke Bibliotheek, vervaardigd door Gottlieb Muffat.

Preludium uit Gressemanuscript

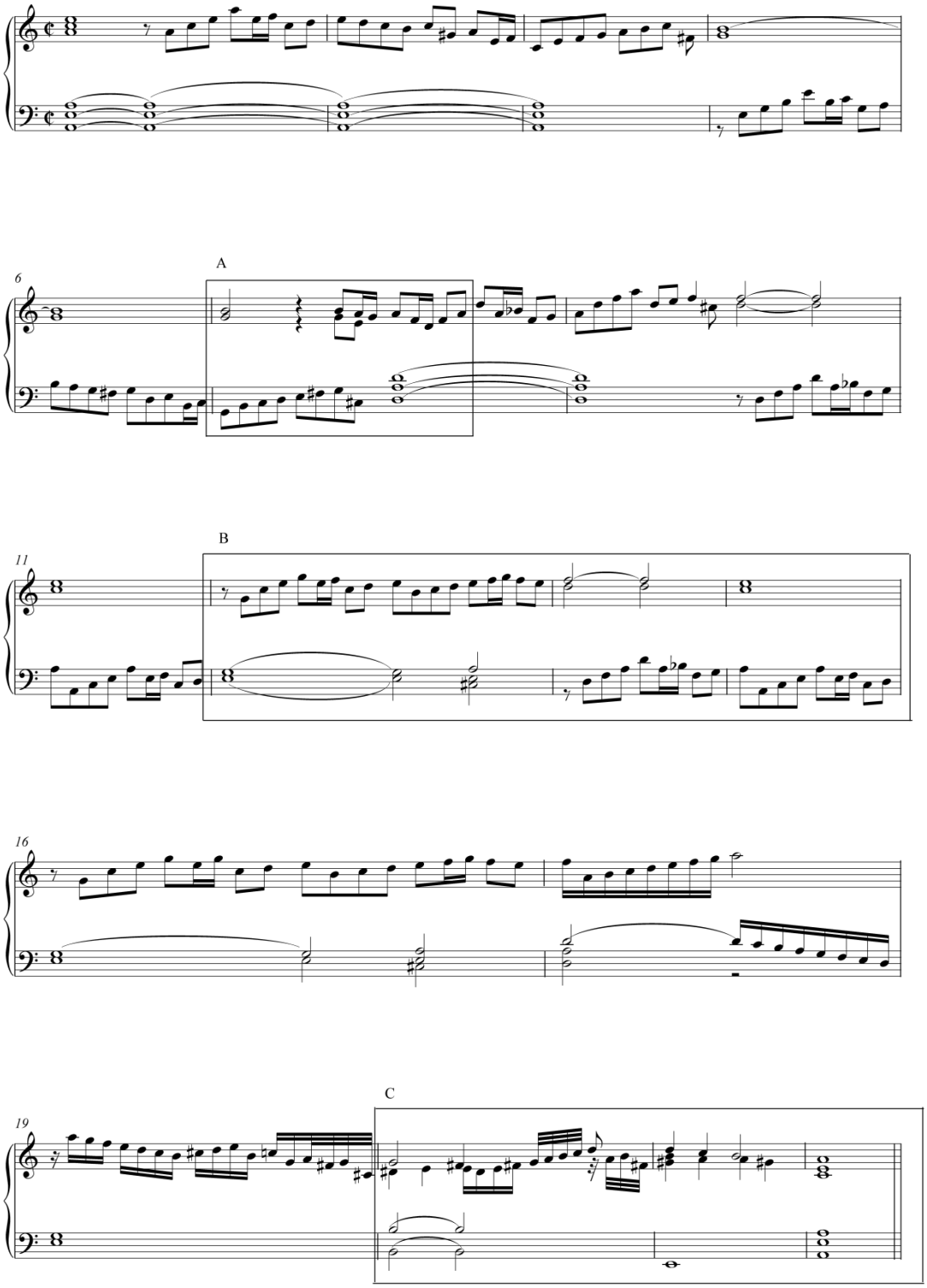



Fig.22. Preludium uit het Gressemanuscript, blz. 31 (Muziekbibliotheek Universiteit Utrecht).

Nu de belangrijkste uitgangspunten en de genres van de orgelmuziek in de Gouden Eeuw aan bod zijn gekomen zijn we toe aan een nadere analyse van de werken van Anthoni van Noordt, eerst zijn psalmbewerkingen en daarna de fantasieën.

4.5. De psalmbewerkingen van Anthoni van Noordt

4.5.1. Inleiding

Met zes fantasieën en met variaties op tien verschillende psalmen geeft het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt een rijkdom aan voorbeelden van midden zeventiende-eeuwse orgelmuziek. De 41 twee-, drie -of vierstemmige cantus firmusbewerkingen zijn gecomponeerd met veel *diversitas* en *varietas*. De psalmmelodie ligt in de sopraan, in de tenor of in de bas. De afwisseling is zo groot dat een motief in een ander vers meestal niet meer voorkomt. Hoewel idiomatisch homogeen, is er een grote muzikale kleurigheid.
In de musicologie heeft het boek altijd een geïsoleerde plaats ingenomen. Uit het midden van de Gouden Eeuw zijn immers geen gelijkwaardige Hollandse psalmbewerkingen overgeleverd. Ook de vergelijking met de werken van Sweelinck en Speuy gaat niet altijd op, al was het maar vanwege de tussenperiode van zo'n veertig jaar. Desondanks heeft J. van Nieuwkoop geponeerd dat Van Noordts muziek nog veel trekken heeft van de stijl van zijn illustere voorgangers.[282] Uit de hier volgende analyse zal moeten blijken of deze stelling valt te handhaven. Nu kan slechts in het algemeen worden gezegd dat meerdere procedés en stilistische aanpakken van Van Noordt bij Sweelinck reeds in de kiem aanwezig waren.
De eerste belangrijke publicaties over Van Noordts muziek dateren al uit de negentiende eeuw. In die tijd werd Anthoni vooral als leerling of navolger van Sweelinck en als voorloper van Bach gepresenteerd. A.G. Ritter zette de toon: 'Weit weniger berühmt, als Swelinck (sic), ist Anthony van Noordt, der als schaffender Künstler jenen überragte'.[283] Was deze vergelijking terecht? Robert Eitner reageerde: 'dass Noordt zwar ein begabter und gebildeter Musiker ist, der es ernst mit seiner Kunst meint, der aber 50 Jahre später als Sweelinck lebte, daher auf seinen Schulter stehen könnte und doch kaum an dieselben heranreicht, denn die Genialität mit der Sweelinck schaffte, fehlt ihm'.[284] Deze muziekhistoricus had eerder de fantasieën van Van Noordt voornamelijk afgezet tegen die van Sweelinck, de psalmbewerkingen echter tegen de koraalbewerkingen van Bach. Hij had toen opgemerkt: 'Jede Melodie ist zwei, drei bis siebenmal bearbeitet und hat mit den Bach'schen Choralbearbeitungen die größte Ähnlichkeit. Besonders auffallend ist für jene Zeit die kontrapunktische Behandlung der Motive und das festhalten an einen Motiv, sowie wir es später bei Bach in der höchsten Vollendung finden'.[285] Het ging dus vooral om de schrijfstijl en de motiefbehandeling.
Ook in de twintigste eeuw deed men pogingen om deze muziek een plaats in de muziekhistorie te geven. Ernest W. Mulder die meer naar het vormaspect keek, typeerde Van Noordts psalmbewerkingen als 'een fase tussen het motet en de instrumentale derivaten daarvan enerzijds en het latere koraalvoorspel anderzijds, zoals dit bij de voorgangers van J.S. Bach als Buxtehude, Pachelbel e.t.q. optreedt'.[286] In 1967 liet Willi Apel weten Van Noordts psalmbewerkingen voor de tijd van ontstaan tamelijk ouderwets, ja zelfs conservatief, te vinden.[287] Bij Van Noordts muziek klonken de psalmmelodieën tamelijk letterlijk of zoals Apel typeerde, als een Calvinistische *cantus planus*. Daarnaast ziet Apel echter ook verzen waarin de melodie was voorzien van levendige figuren. Tegen deze cantus planus had Van Noordt tegenstemmen geplaatst die bestonden uit levendige motieven of speelfiguren in korte imitaties. Bij de vierstemmige verzen hebben de drie stemmen – 'wie zu erwarten' een rustiger beweging, waarbij soms een voorimitatie optreedt 'der einen oder des anderen Choralzeile führt'. Apel noemde de rijk gecoloreerde psalm 24:2 een opmerkelijke afwijking omdat ze met haar *cantus coloratus* in zestienden gelijkenissen zou vertonen met de manier waarop Scheidt en Scheidemann te werk gingen. Ook schonk Apel aparte aandacht aan de Bicinia, waarvan hij vooral die van psalm 119:1 en 2 noemde vanwege de onderscheiden types:

[282] Van Nieuwkoop 1990 en 1993.
[283] Ritter 1884, 56.
[284] Eitner 1885, 75.
[285] Eitner 1882, 164.
[286] Mulder 1955, 246-247.
[287] Apel 1967, 746-748.

> In jenem werden die langen Töne des Chorals mit einer schnell bewegten Gegenstimme kontrapunktiert, während in diesem der Choral in Achtel-Noten durchfiguriert und mit einer ähnlich verlaufenden Gegenstimme versehen wird.

Wanneer we hier eerst de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* aan een nader onderzoek onderwerpen, concentreren we ons op de compositieprocedés en ontwikkelen we al doende zicht op het eigene van Van Noordts stijl. Centraal staan de toepassing van de grammaticale regels en het specifieke idioom. Als *musicus practicus* schuwde Van Noordt de tamelijk felle dissonanten en de ingewikkelder samenklanken niet. Alle muzikale aspecten, de motivische schrijfwijze, het modale karakter, intervalgebruik, de toepassing van het contrapunt, harmonische structuren, het ritme en de vormaspecten komen aan bod. Geregeld maken we vergelijkingen met uitspraken uit de muziektheorie en zien we hoe Van Noordt de theorie toepast. Dit mondt uit in een plaatsbepaling van zijn composities in de muziekgeschiedenis.
Het *Tabulatuurboeck* is – zoals Christoph Bernhard dat noemde – geschreven in de meer overdadige stijl.[288] Dat blijkt al uit de duo's waar de afstanden tussen de stemmen soms tot drie octaven oplopen. De grenzen tussen het modale en harmonische denken waren bij Van Noordt niet meer zo duidelijk waar te nemen, al oriënteerde hij zich op de leer van het zestiende-eeuwse contrapunt. Omdat het *Tabulatuurboeck* nogal omvangrijk is, valt het niet altijd mee alle facetten goed te overzien. Geregeld zullen we ons moeten behelpen met het geven van voorbeelden om duidelijkheid in de aanpak te krijgen. Bij deze analyse gaan we uit van de notentekst in het enig bewaard gebleven exemplaar te Krakow. Niet altijd zijn we er zeker van of de ideeën van de componist ongeschonden tot ons komen. Het lijkt er op dat soms verhogingen, verlagingen en overbindingen niet zijn genoteerd. Verder is het best mogelijk dat er verschrijvingen zijn. Jan van Biezen deed als heruitgever suggesties om in dat manco te voorzien.[289] Hoogstens formuleren wij hypotheses bij wat kennelijke omissies en abuizen zijn.

4.5.2. Klavierstijl

Bij het componeren van klavierwerken bestonden in de vroege zeventiende eeuw nog niet zulke grote verschillen met het creëren van vocale composities als later het geval was. Die waren er overigens wel, zoals blijkt uit de vele intavolaties van vocale muziek, waaraan figuraties en ornamenten waren toegevoegd. Het was altijd een probleem om verschillende stemmen naar één klavier te vertalen, zeker als het vocale model vier- of vijfstemmig was. Organisten kregen door het intavoleren een leerschool in de polyfonie. Niet alleen leerden ze de vocale werken van anderen en vooral ook van de grote componisten door en door kennen, tegelijk dienden ze te adapteren en te bewerken. Getuige de bewaard gebleven klaviermuziek had men inderdaad de kwaliteit ontwikkeld om veel met weinig middelen te kunnen zeggen. Willi Apel merkte op dat in de zestiende eeuw de individualiteit van de scheppende kunstenaar op het terrein van de klaviermuziek – 'trotz seiner Befreiungstendenzen' – nog niet tot uitdrukking kwam.[290] In de volgende eeuw was dat al veel meer het geval, te beginnen bij Sweelinck, en verder bij Frescobaldi, Froberger en Buxtehude. In hoeverre Van Noordt een eigen individualiteit toonde, komt nog nader aan bod.
In de loop van de zestiende en aan het begin van de zeventiende eeuw groeiden er in Italië (vooral Venetië) en Engeland verschillende stijlen van klaviermuziek. In beide gevallen ziet men daar de polyfonie overheersen. Desondanks werd in de Italiaanse klaviermuziek enerzijds een quasi homofone toccatastijl toegepast, waarin figuratie met akkoorden werd gecombineerd, anderzijds was er een strikte polyfone schrijfwijze in de ricercares, die nauwelijks figuratie kende. Bij de Engelse virginalisten bestond er veel meer een eenheidsstijl. Daar was echter een strikte stemvoering niet vereist en eventueel werden aan de samenklanken tonen toegevoegd.
Pieter Dirksen zag in de stijl van componeren bij Sweelinck bij de variatiewerken (de geestelijke zowel als de wereldlijke) invloeden uit Spanje, Engeland en Noord-Duitsland.[291] Dirksen

---

[288] Müller-Blattau 1926, 71. 'Die andere *Species Styli inaequalis* ist *luxurians*, welche ich so nenne wegen derer vielerley Arten des Gebrauchs derer *Dissonantzen*, welche andere *Licentias* nennen, weil sie mit denen vorgemeldeten *Figuris* nicht scheinen entschuldiget zu werden.'
[289] Van Biezen 1976, m.n. XV-XVIIII.
[290] Apel 1967, 71-72. Deze gedachte lijkt sterk ingegeven door Jacob Burckhards visie op de renaissance als tijdperk van individualisme.
[291] Dirksen 1997, 517-521 en 524-526.

constateerde een integratie van elementen uit allerlei cultuurgebieden, tussen specifieke genres, tussen de nieuw ontstane op de polyfonie gebaseerde idiomatische schrijfwijze en tussen verschillende compositie-elementen zoals de figuratie en de imitaties. In tegenstelling tot William Byrd, die in zijn stijl van klaviermuziek nogal eens de strikte stemvoering opofferde aan een meer akkoordachtige aanpak, zorgde Sweelinck voor een veel striktere polyfonie. Hij liet zich daarbij ongetwijfeld beïnvloeden door de recente Venetiaanse muziek voor klavier. Het lijkt er op – zo bracht Dirksen naar voren – dat zijn kennis van de oude, lineaire Tudorstijl vooral afkomstig was van John Bull; zo werd zijn werk 'the brilliant if somewhat eccentric continuation of that tradition'. Naarmate Sweelinck rijper werd, kon hij steeds beter de beperktheden van het klavier ondervangen door boeiende stemvoeringen te hanteren, overwegend zonder stemkruisingen. Waar hij die wel toepaste, werden ze 'handled in such a way that they do not endanger the clarity of voice leading'.
Voordat we starten met de analyse van Van Noordts muziek geven we als definitie van motief: een melodisch patroon dat minstens één keer zodanig wordt geïmiteerd, dat het ritme en de globale toonbeweging, de opeenvolging van stijging en daling, steeds gelijk blijven. Het hoeft bij een motief dus niet om een letterlijke herhaling te gaan, de intervallen kunnen zonodig worden aangepast. Waar we het woord 'figuur' gebruiken, gaat het om een samenhangende reeks muzieknoten, of zoals Constantijn Huygens heeft getypeerd: 'swieren'.[292]

4.5.3. Van Noordt en de polyfonie

Van Noordt was steeds uit op een correcte en goede stemvoering. Hoewel hij de Engels-Nederlandse notatiewijze gebruikte, plaatse hij streepjes in de notentekst om te weten bij welke stem welke noot hoorde, ook op minder overzichtelijke plekken. Zo werd het oog geholpen om te zien welke noten samen één stem vormden. Soms zwegen stemmen voor een tijd om ruimte te bieden aan een andere stem. Nog sterker bleek dit lineaire aspect uit de stemkruisingen die geregeld voorkomen en dan niet alleen als op verschillende klavieren werd gespeeld, maar ook in passages op één klavier.
Stemkruisingen op één klavier treden vooral op bij de vierstemmige bewerkingen, als de begeleidende stemmen relatief weinig ruimte beschikbaar hebben, zoals bij het zevende vers van psalm 119 (maat 15-16). Om de stemvoering helder naar voren te laten komen hebben we deze passage zowel in partituur- als klaviernotatie afgebeeld. In maat 15 beweegt de alt zich in de buurt van de c^2, terwijl de sopraan naar de g^1 gaat. De octaafsprong schept ruimte, terwijl de alt ondertussen vloeiend doorloopt. Dat het een kruising van stemmen betreft, is goed te horen omdat de sopraan bij een aangehouden noot onder de alt duikt. Op natuurlijke wijze wordt de sopraan weer bovenstem vanwege de tegenbeweging met de a^1 als kruispunt.

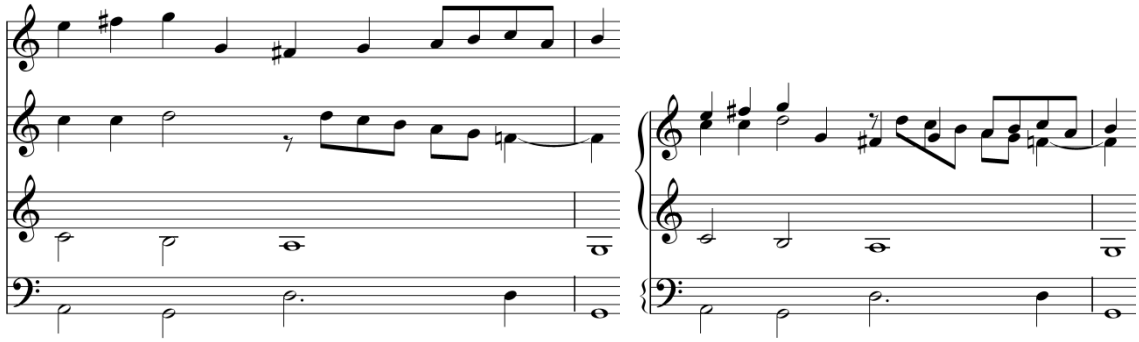



Fig.4.23. Maat 15-16 van Psalm 119:7 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt). Links in partituur en rechts in klaviernotatie.

Een plaats waar de stemkruising in de notentekst zeer goed valt te zien, maar minder duidelijk is te horen, vinden we in psalm 6:4 (maat 18-20). Deze passage hebben we in partituurnotatie gezet om het verloop van beide stemmen extra te verhelderen. De altstem blijft steeds in het laagste domein, terwijl de tenor zich in het hogere gebied beweegt. Omdat de twee stemmen op één klavier worden gespeeld is dat nauwelijks hoorbaar. Het is zelfs de vraag of men bij nauwkeurig luisteren hoort

[292] Huygens 1641, 14.

dat dit een stemkruising is. Uit de variant waarbij alt en tenor zijn omgewisseld blijkt hoe weinig het uitmaakt.

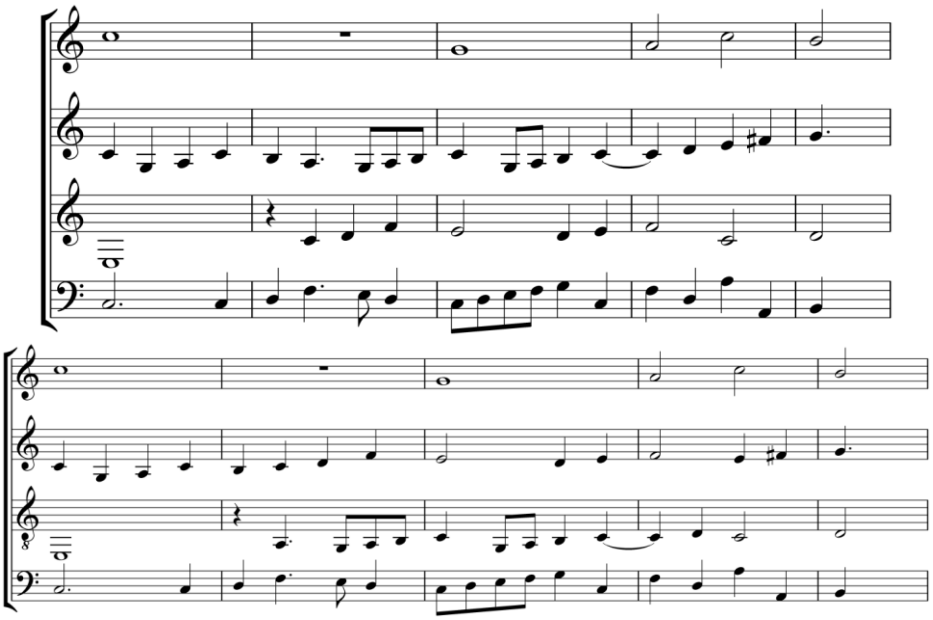



Fig.4.24. Maat 17-20 van psalm 6:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt). Boven het originele stemverloop en onder met alt en tenor deels omgewisseld vanaf de snijpunten van de stemkruising.

Opvallend is wat zich in het slot van psalm 6:5 voordoet. In de bas is een sprong A-f^0, ofwel een kleine sext, terwijl er in de tenor een secunde e^0-d^0 is. Dit had – ook met de strenge contrapuntregels in het achterhoofd – kunnen worden omgedraaid (bas: A-d^o en tenor e^0-f^0). Kennelijk wilde de componist voorkomen dat alle drie de stemmen in dezelfde richting bewegen. In dat geval zou de samenklank d^0-f^o-d^1-a^1 in deze passage drie keer achter elkaar voorkomen. Bij de uitvoering op een orgel zijn er twee mogelijkheden. Als de bas – evenals de tenor en alt – wordt uitgevoerd met een achtvoets klank, blijft de parallelle beweging hoorbaar, al wijken de klankkleur van de bas en tenor van elkaar af. De samenklank op d blijft in grondligging. Voert men de bas uit met een zestienvoet, dan ontstaat een sextakkoord. In dat geval is er een hoorbare stemkruising. Na de sprong met de kleine sext geeft de dalende verminderde kwart een kruidig effect.

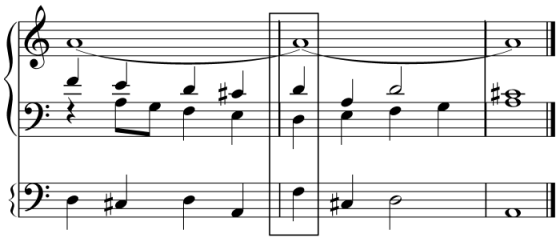



Fig.4.25. Maat 38-40 van psalm 6:5 (*Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt).

Bij zulke stemkruisingen blijkt een verschil tussen wat op papier staat, de gevormde vorm, en het klinkende resultaat, zoals dat zich aan de luisteraar voordoet. Dat is zeker het geval bij psalm 24:2. In de middenstem van maat 31-33 zijn twee identieke grote tertsen achter elkaar. De bovenste toon is aan de tenor toegewezen en bij het volgende interval aan de alt. Dat suggereert een lineair horizontaal verloop, meer dan een verticale begeleiding. Dit voorbeeld maakt duidelijk dat Van Noordt niet zozeer een monodische vorm van schrijven nastreefde, maar dat hij uit was op een polyfoon stemmenweefsel.[293]

[293] Breig 1965. Breig heeft de Noord-Duitse orgelkoralen met gecoloreerde cantus firmus getypeerd als ‘monodischen Satze’. Daarbij verwees hij naar het door de basso continuo begeleide sologezang. Dirksen 1997, 579. Pieter Dirksen spreekt van een ‘monodische’ orgelstijl als er een tweede manuaal of het pedaal wordt gebruikt. We komen hier nog op terug.

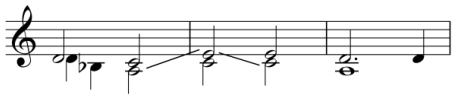



Fig.4.26. Middenstemmen in maat 31-33 van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Stemkruisingen treden ook op in de trio's die op één klavier werden gespeeld. Een voorbeeld komt voor in psalm 119:4 (maat 31-34). Hier is een canon in het octaaf die over een periode van zes hele noten is doorgezet. Dat was de componist wel een stemkruising waard.

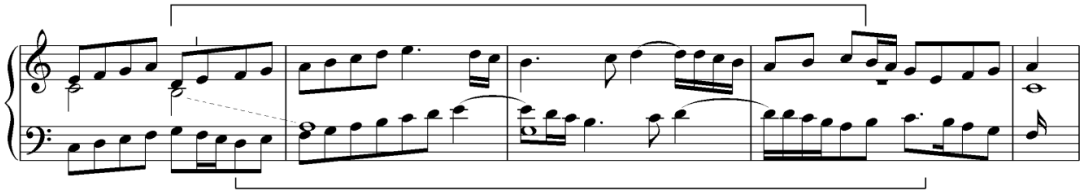



Fig.4.27. Maat 31-34 van psalm 119:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De nadrukkelijke aandacht voor de polyfonie blijkt ook uit de manier waarop de tegenstemmen in ritmiek en melodiek contrasteren. Opvallend is dan ook de wijze waarop vermeden wordt dat stemmen al te lang parallel verlopen. In dat opzicht overtrof Van Noordt zelfs Sweelinck die op zijn beurt op dat punt rigider was dan de Engelse virginalisten.[294]

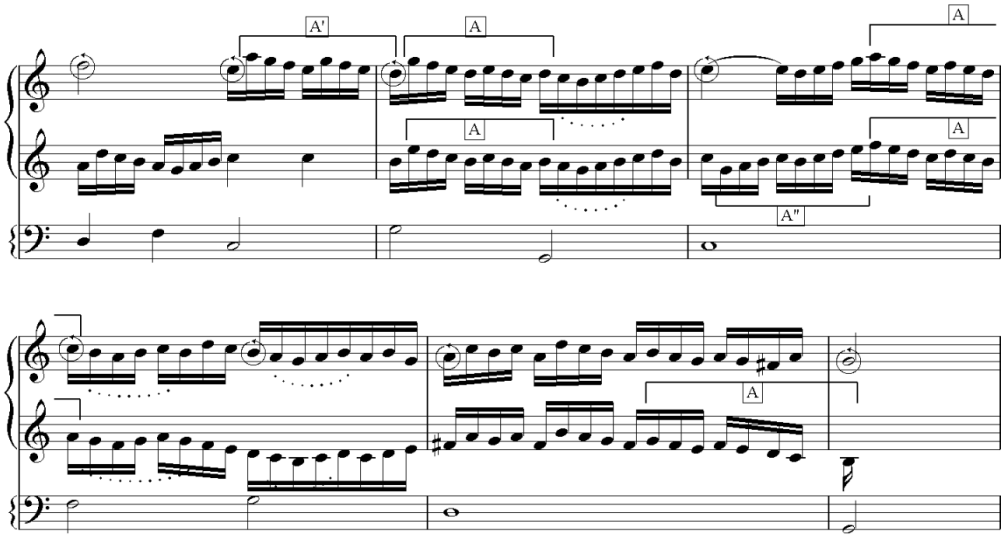


Fig.4.28. Maat 6-10 van psalm 119:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook bij de snellere figuratie speelden imitaties steeds een rol. In psalm 119:3 gaf Van Noordt de gecoloreerde bovenstemmen elk een eigen klankkleur. De bas volgt het ritme van de psalmmelodie in de bovenstem, kennelijk om die te benadrukken (zie de omcirkelde noten). Omdat de figuratie steeds een opmatig karakter heeft, ontstaat een stuwing naar het sterke maatdeel, veelal de plaats van de cantus firmusnoot. Het motief onder de rechte haken (A en A^1) komt zes keer voor. Bij de eerste keer (A') is er in het midden een stijgende terts, daarna steeds een stijgende secunde. Daarnaast is er nog de omkering (A"). Bovendien zijn er nog verschillende varianten wat betreft de eindnoot. Deze kan in een stijgende of dalende richting worden bereikt. Met stippellijnen is een ander motief van zestienden aangeduid dat zes keer voorkomt. Deze motiefverwerking zorgt voor structuur. In deze passage komen veel parallelle tertsen en sexten achter elkaar voor. Dat was voor Van Noordt uitzonderlijk, want meestal beperkte hij dit tot drie à vier gelijke intervallen achter elkaar. Daardoor lijkt de tweede stem vooral de bovenstem te versterken. Zowel de opmatige beweging als het parallel lopen van de melodieën maakt dat de cantus firmus ondanks de grote ritmische opeenhoping toch nadrukkelijk naar voren komt.
In psalm 36:2 van Jan Pietersz Sweelinck komt een gelijksoortige passage voor. Daar ligt de cantus firmus ingebed in twee beweeglijke buitenstemmen. Gezien de notatie dient dit vers op één klavier

[294] Dirksen 1997, 529-531.

te worden gespeeld. Ook hier zijn veel tertsparallellen die af en toe worden afgewisseld door sexten.

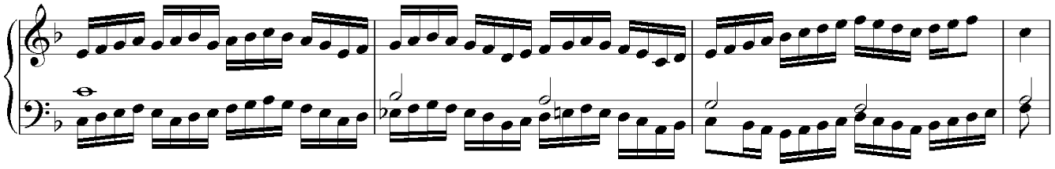



Fig.4.29. Maat 87-89 van psalm 36:2 (Jan Pietersz Sweelinck).

Een bijzonder geval van letterlijke herhaling komt voor in Van Noordts psalm 22:2 (maat 19-20). Een motief treedt vijf keer op, afwisselend verdeeld over de beide bovenstemmen. Vier keer is er een letterlijke imitatie, wat stagnatie en stilstand suggereert, de vijfde maal zijn er andere melodische intervallen. In dit psalmvers komt de hier toegepaste figuur – in verschillende contexten – maar liefst vierentwintig keer voor.

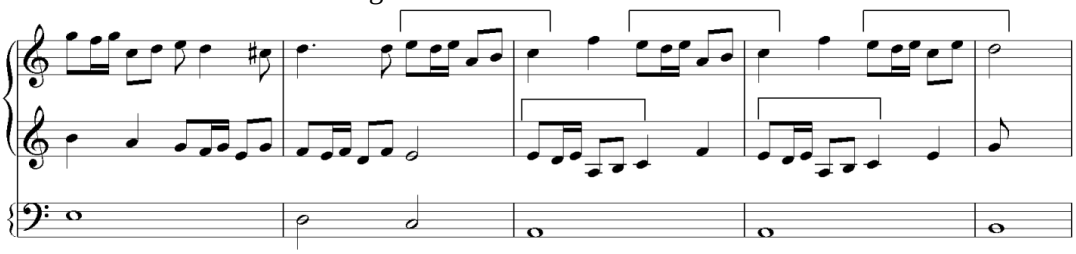


Fig.4.30 Maat 17-20 van psalm 22:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 2:2 – een trio met de cantus firmus in de bas – is in de beide bovenstemmen een canon ter lengte van iets meer dan drie halve noten die op een kwart afstand inzet. Vooral de ritmische afwisseling maakt dit tot een kunstige constructie.

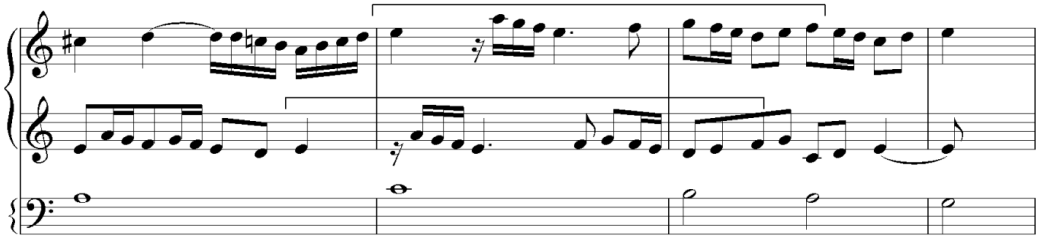



Fig.4.31. Maat 25-27 van psalm 2:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook het imiteren van een deel van een figuur in een andere stem – al is het in het voorbijgaan – versterkt het polyfone karakter, zoals in psalm 38:2. Dit is geen motiefherhaling, omdat de imitatie onderdeel is van een groter geheel.

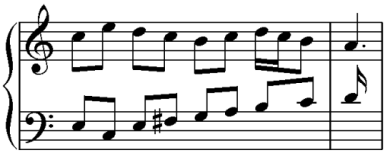



Fig.4.32. Maat 23-24 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Al deze gevallen, waarvan we er hier maar een paar opvallende bespraken, maken duidelijk dat Van Noordt op speelse wijze zorgde voor hechtheid van melodische en ritmische patronen. Uit de stemkruisingen, de motiefherhaling en de ritmische onafhankelijkheid van de stemmen blijkt dat de componist belang hechtte aan de lineaire stemvoering. Om Van Noordts uitgangspunten verder te verhelderen, geven wij nu een gedetailleerde analyse van het eerste deel van psalm 22:1.

4.5.4. Het polyfone begin van psalm 22:1

Bij het analyseren van de muziek staan heel wat middelen ter beschikking om zicht te krijgen op de diepere bedoelingen van een componist en op de structuur van een compositie. Eerder hebben we al positie gekozen door de ideeën van Fritz Reckow en Frits Noske als uitgangspunt te nemen. Kort samengevat luiden die ideeën: componisten zullen *identitas* en *similtudo* vermijden om geen

fastidium op te wekken, eerder kiezen ze voor *diversitas* en *varietas*, zodat de luisteraar geboeid blijft. Daarnaast zijn er structuurfactoren die zijn te typeren als versnelling, vertraging of stilstand. Deze begrippen worden niet opgevat als absolute categorieën en ze leiden niet automatisch tot vormen van classificatie. Herhaling geeft aan de muziek een grote kracht en fungeert als bindmiddel. In de renaissance komt deze vooral voor in de vorm van imitatie, fuga en canon. Zelden of nooit worden grotere gedeelten van de compositie letterlijk herhaald, zoals bij de dansvormen *Pavan* en *Almande*. Door alle stemmen heen treden gelijkwaardige ideeën op. Niet zelden is er daarbij een spanningsveld tussen het letterlijk imiteren en het toepassen van kleine of grotere variaties.

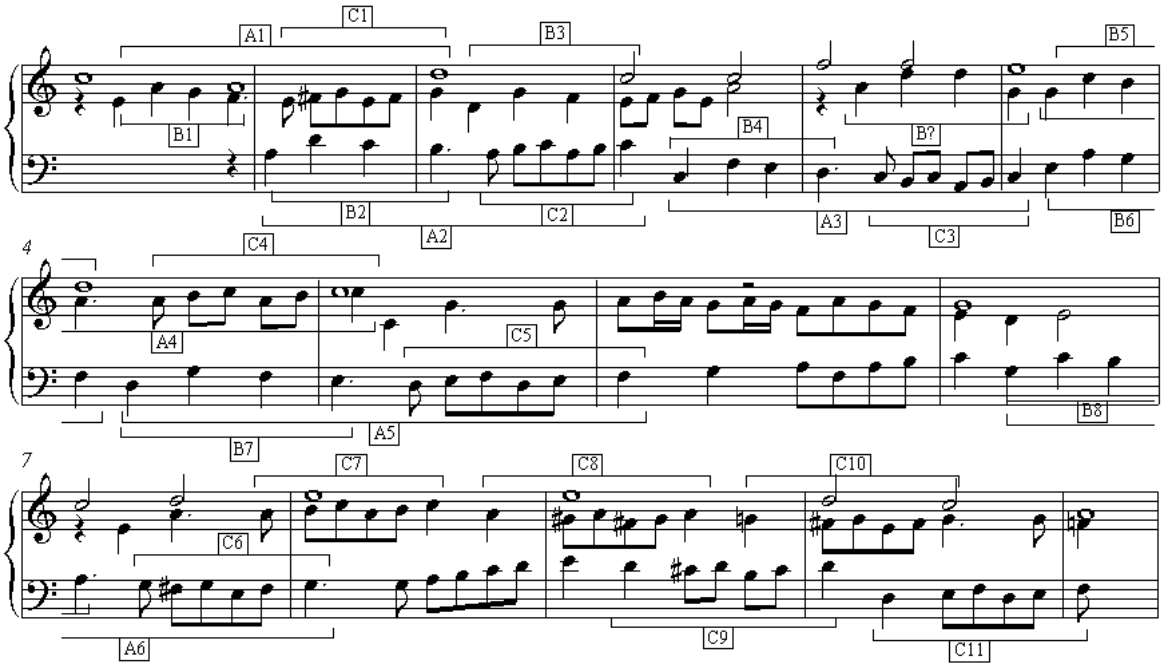


Fig.4.33. Maat 1-14 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 22:1 – een trio met de cantus firmus in de sopraan – zijn de beide tegenstemmen contrapunt tegen de cantus firmus in de bovenstem. Het hoofdbestanddeel van de eerste twee regels wordt gevormd door het motief met de letter A, ter lengte van twee hele noten, dat zes keer optreedt. Motief A1 begint een kwartnoot later dan de cantus firmus en is opmatig van aard. Omdat de a als finalis optreedt, is er een Aeolisch karakter. De volgende inzet (in de onderkwint) suggereert een fugatische opzet. Hier is gekozen voor een D-samenklank met d^1 als 'finalis'. Deze A2 wordt in de bas herhaald (A3), waarbij de f^o als sterke toon optreedt en dus voor een F-samenklank zorgt. Daarna komt er opnieuw een inzet in de alt (A4). Ook hier vinden we een 'canonische' behandeling, want halverwege zet het motief in de bas in (A5). Na een kleine tussenperiode komt het motief weer in de bas (A6). De inzetten volgen het patroon: A(lt)B(as)B ABB. Als we de afstanden tussen de inzetten van het motief in hele noten meten, ontstaat het volgende verloop:

A1	A2	A3	A4	A5	A6
0	1	2	2	1	3

Er treedt dus weinig regelmaat op. Na de inzet in de alt komt het antwoord in de bas canonisch. Het laatste optreden van het motief komt vertraagd in de tweede regel van de cantus firmus voor. Nergens is er een letterlijke herhaling van de gang van zaken.

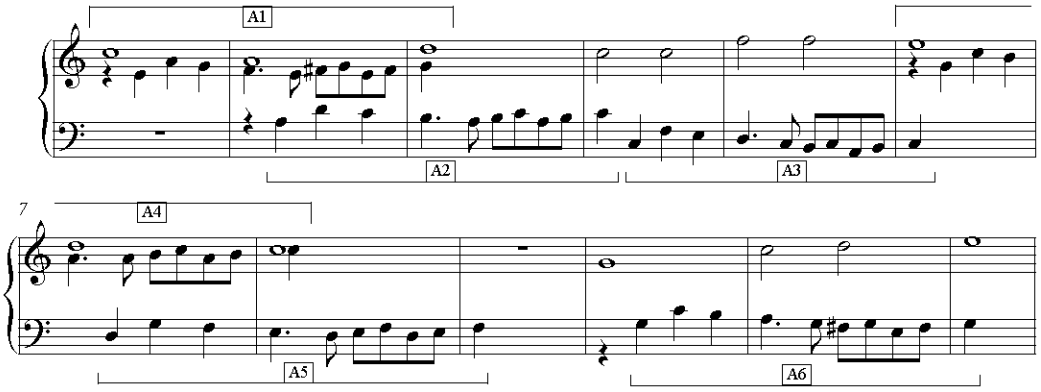



Fig.4.34. De A-motieven in maat 1-14 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In bovenstaande figuur zijn alle motieven genoteerd, zonder het verdere contrapunt, om het raamwerk helder naar voren te laten komen. Hoewel dan nog heel wat noten hun plaats moeten krijgen, wordt de bedoeling van dit begin al meteen duidelijk. Geregeld veroorloofde Van Noordt zich vrijheden. Bij A1 is er eerst een f^1 en dan een fis^1. Deze chromatiek komt bij de imitaties verderop niet meer voor. De herhalingen zijn bepaald niet letterlijk, ook omdat het onmogelijk was om in deze situaties vormen van streng contrapunt toe te passen.
We kunnen dat laten zien door zelf een alternatief te construeren, met letterlijke imitaties.
Het is immers gemakkelijk om een algoritme te ontwikkelen voor de verwerking van het motief. Deze melodie begint op het zwakke maatdeel en daarna volgt de grondtoon van het akkoord. Vervolgens komt een toon die een sext hoger of een terts lager ligt dan de voorafgaande 'finalis'. Het ligt voor de hand om deze toon op een consonant en dus een terts, een kwart (als deze in de alt ligt), een kwint of een sext onder de volgende toon in de cantus firmus terecht te laten komen. Omdat de figuur om de aanvangstoon cirkelt, komt het motief één toon hoger uit. Ook die toon ligt een terts, een kwart, een kwint of een sext onder de noot van de cantus firmus. Hoewel er dus heel wat vrijheidsgraden zijn, leiden niet alle mogelijkheden tot een muzikaal bevredigend resultaat. Uit onderstaande figuur blijkt dat het in principe mogelijk is het motief steeds na een hele toon te laten inzetten en letterlijk te imiteren. Tegelijk laat de figuur zien dat er dan wezensvreemde elementen voorkomen, zoals de vierde inzet die in de moderne popmuziek wel zou kunnen maar in de zeventiende-eeuwse orgelmuziek ongepast was.

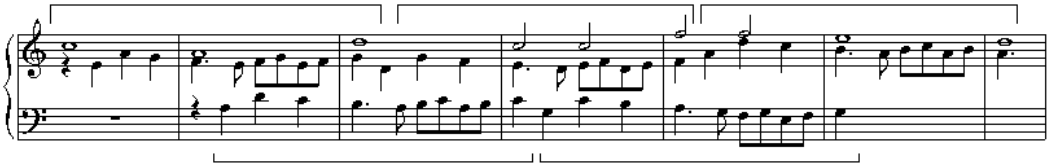


Fig.4.35. Een fictieve werkwijze voor maat 1-14 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Deze uitwerking toont ons dat het in feite onmogelijk is na elke halve noot opnieuw het motief te laten inzetten. Rigide imitaties leiden tot verzwakking van de samenklanken op de sterke maatdelen. Van Noordt lijkt het beste uit het mogelijke te hebben gehaald. Vandaar ook dat A3 in de tweede helft een dalende beweging heeft gekregen, zodat de slottoon gelijk is aan de begintoon. Zo komt A4 terecht op de toon die aanvankelijk de finalis was.
De contrapuntische mogelijkheden zijn verder uitgebuit door de beide helften van het motief een aparte behandeling te geven. Het eerste deel met de kwartsprong, dat we B hebben genoemd, komt acht keer voor, het C-motief elf keer. Door het motief B apart te gebruiken kan de indruk ontstaan dat A weer inzet. Dat is het geval bij B3. Het lijkt dan alsof wordt vastgehouden aan de fugatische werkwijze. Dat is schijn, want een hele noot later komt de inzet van motief A in de bas. Bij de inzet van A4 is er tegelijk de inzet van motief B5 in de bas. Daar is niet duidelijk in welke stem A zal komen. De alt blijkt te winnen, terwijl B5 door B7 wordt gevolgd, wat kopmotief van A5 blijkt te zijn. In maat 5 suggereert een stijgende kwartsprong dat ook daar het motief B inzet. Dat blijkt echter niet het geval te zijn.
Ook het motief C wordt in een contrapuntisch spel betrokken. Uiteraard komt het voor als onderdeel van het A-motief (zes keer). Daarna gaat het optreden als een zelfstandig motief.

Wanneer het slot van een motief in het vervolg zelfstandig wordt behandeld of wanneer dit voorkomt als de kop van een nieuw motief, dan noemde men dat een *anadiplosis*. Die figuur is afgeleid uit de redekunst. J. Susenbrotus legde in 1566 nader uit: '*anadiplosis of reduplicatio* ontstaat, wanneer het laatste woord van het voorafgaande deel in het begin wordt herhaald ofwel wanneer wij uit het eind van het voorgaande deel het begin van het volgende vormen'.[295]
In maat 11 is in de alt een verwrongen vorm van A. Alleen de kwartsprong en de gepunteerde figuur komen uit A, daarna komt C7, gevolgd door C8 met een kwartnoot vooraf.

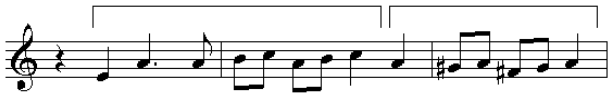



Fig.4.36. Bovenstem in maat 11-13 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Terzijde: het C-motief komt ook elders in het *Tabulatuurboeck* voor. C8 treedt letterlijk op in psalm 38:5 (maat 12-13). We laten hier die passage zien, ook omdat daaruit blijkt hoe vrijmoedig Van Noordt met een motief omging. Eerst zien we drie keer het motief C-8 (waarbij de beginnoot en de slotnoot identiek zijn), daarnaast is er nog twee keer een variant waarbij de slotnoot een terts hoger ligt als de beginnoot.
Nadat in het eerste deel van psalm 22:1 het C-motief is verwerkt komt een stroom van achtste noten op gang die een ritmische versnelling oplevert. Dit alles gaat naar een passage met nog meer zestienden, maar die valt buiten het onderdeel dat we hier bespreken.

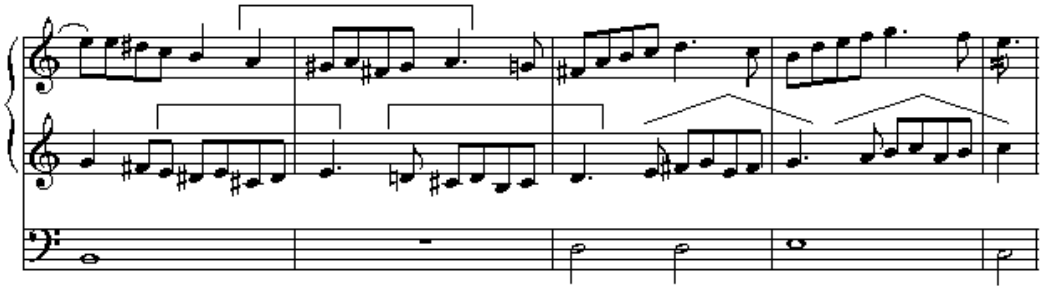



Fig.4.37. Maat 12-15 van psalm 38:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Nu heel wat noten van het begin van psalm 22:1 in analytische zin een specifieke betekenis hebben gekregen, is er nog één melodie die de aandacht verdient. Het betreft de overgang van de eerste naar de tweede regel in het psalmvers. In meerdere opzichten wijkt de figuur in de alt van haar omgeving af. Een melodische kwint komt verder in het gedeelte van maat 1-14 immers niet voor en ook de achtste met twee zestienden ontbreekt daar. Het is niet meer dan een korte aankondiging van zaken die verderop het psalmvers gaan domineren.

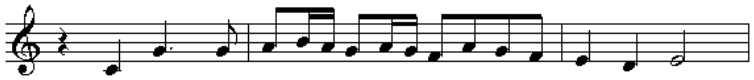



Fig.4.38. Alt in maat 8-10 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Nu de opbouw van de eerste veertien maten duidelijk is, kunnen we de conclusie trekken dat het grootste deel van de noten bij imitaties is betrokken. Aan het construeren ervan moet minstens enig rekenwerk zijn vooraf voorafgegaan. Het A-motief heeft een zodanige opbouw dat het B-deel contrapunt is tegen het C-deel. Bracht dat op het idee om A steeds te herhalen? Ook de repetitie van C komt op natuurlijke wijze tot stand. Het resultaat is dat het melodische materiaal een grote consistentie heeft: de melodische kwart (10 keer), de ritmische beweging in kwarten en achtsten, de gepunteerde figuur. Beide tegenstemmen vertonen een zelfstandig verloop. En dat terwijl ze een beperkte ambitus hebben: de alt tussen c^1-d^2 en de bas A-e^1. Deze bereiken gaan die van vocale stemmen niet te buiten.
Uit de voorgaande analyse blijkt dat de compositie een zekere complexiteit heeft, een teken dat hier een ervaren musicus aan het werk is geweest. In de theorieboeken suggereerde men dat componisten leerden om geleidelijk aan voor een toenemende complexiteit te zorgen. Aanvankelijk maakten ze eenvoudige zettingen met een rustige beweging, meestal in kwarten, die

[295] Geciteerd uit Bartel 1982, 86.

daarna met achtsten, zestienden en tweeëndertigsten werden aangekleed. In onderstaande versie van het begin van psalm 22 is te zien hoe een simpele uitvoering er uit zou kunnen zien. De samenklanken schrijden voort met een rustige harmonische beweging. Op de sterke maatdelen treden als intervallen op (eventueel met een of meer octaven ertussen): terts, kwint, sext, kwart en prime. Op de zwakke maatdelen zijn er doorgangs- of wisselnoten die mochten dissoneren. Vanuit deze eenvoudige versie kan men allerlei versieringen toevoegen en ritmische wijzigingen aanbrengen, zodat de compositie steeds interessanter gaat worden.

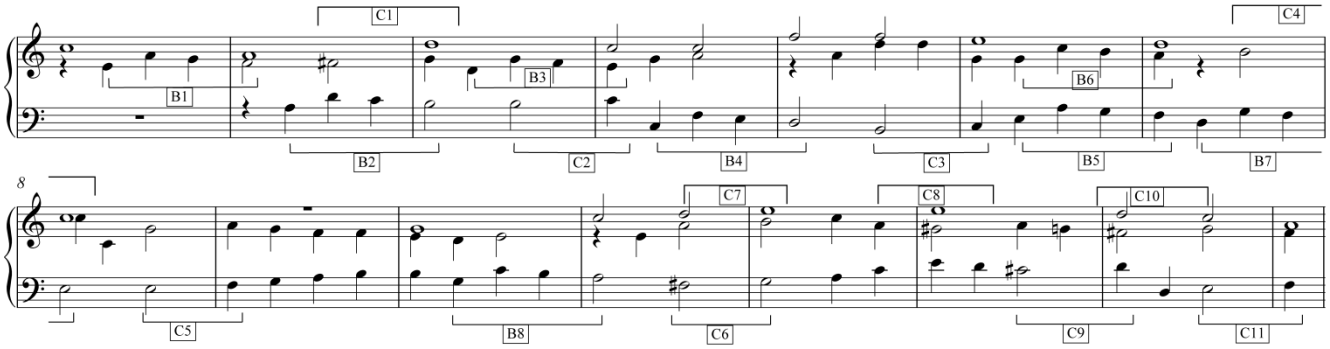


Fig.4.39. Maat 1-14 teruggebracht tot het geraamte in kwarten van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In de muziektheorie van de zeventiende eeuw werden 'sext- en kwartsextakkoorden' niet als omkeringen, maar als nieuwe combinaties van kwarten en sexten opgevat.[296] In onderstaande figuur is het harmonische schema van de passage uit psalm 22 genoteerd. In de notentekst zijn alle sextakkoorden met een 6 aangegeven. Ook treedt een verminderd akkoord op, bestaande uit twee kleine tertsen. Deze samenklank was in de zestiende eeuw bepaald populair. Bij Sweelinck zien we haar geregeld (zie verderop). Omdat de buitenste twee stemmen een verminderde kwint vormen, ontstaat een spanning die in de opvolgende grote terts oplost.

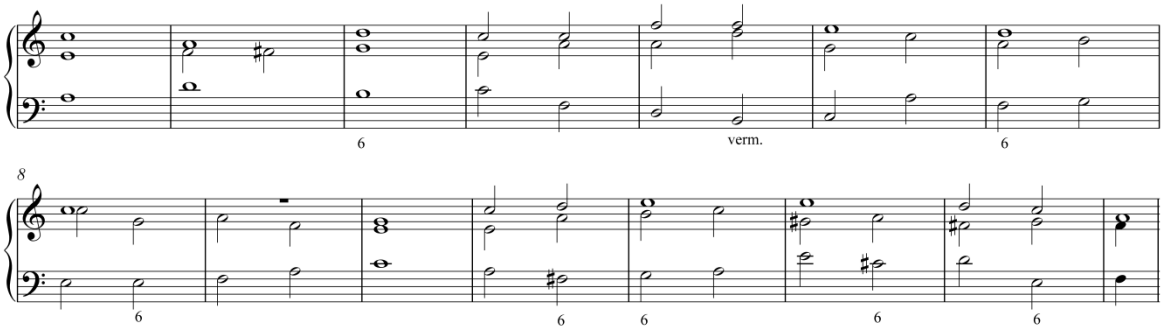


Fig.4.40. Het geraamte van de samenklanken in maat 1-14 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij deze analyse onderzochten we structuurelementen. Bijna alle noten kregen betekenis op grond van hun plaats in het contrapunt. Eén melodisch motief bleek voldoende potentie te hebben voor veertien maten muziek, waarin sprake was van *diversitas* en *varietas*.

4.5.5. Analyse

Een getrainde improvisator kan een passage zoals in psalm 22:1 na enige voorbereiding ter plekke bedenken. Hij is dan beperkt door de randvoorwaarden: de regels van het contrapunt en het vinden van oplossingen op plaatsen waar letterlijke imitaties niet mogelijk zijn. Desondanks dringt zich de vraag op of er bij deze 'papieren' analyse niet teveel betekenis wordt gehecht aan al of niet oppervlakkige gelijkenissen. We beseffen dat de grenzen van een zinvolle analyse moeilijk zijn vast te stellen, zeker ook omdat het tegelijk een vergaande vorm van interpretatie is. En wat moet de luisteraar ermee? Johann Mattheson waarschuwde al dat het bijna onmogelijk was om bij het luisteren naar een polyfoon vierstemmig stuk in een keer alle finesses van de polyfonie te

[296] Caeyers 1989, 98-99.

bevatten.[297] Men moest het tenminste nog een keer horen om te weten hoe de structuur in elkaar stak.
Laurence Dreyfus gebruikte het begrip *inventio* als kritisch instrument voor het betere begrip van muziek (in zijn geval van Bach).[298] Daarmee liet hij zien dat de componist ook een denker was. In de psalmbewerkingen van Van Noordt vormen vooral de motieven de kern van de inventio. In de *elaboratio* zocht hij zodanige plaatsing van die motieven dat het verloop niet van spanning werd beroofd. Uit het voorgaande bleek al dat Van Noordt er niet op uit was een streng en geleerd contrapunt te maken. Dat was anders dan bij Samuël Scheidt en Matthias Weckmann die sommige variaties volledig in canon schreven.[299] Als de gelegenheid hem de kans bood, liet Van Noordt knappe staaltjes van imitatie zien. Bij het luisteren naar deze muziek valt steeds het spontane karakter op. Vooral de niet al te strenge werkwijze en de aanpassingen van intervallen en ritmes maken dat er geen academische sfeer heerst.
In de inleiding van het vijfde boek van de madrigalen van Claudio Monteverdi betwistte zijn jongere broer Giulio Cesare Monteverdi de uitspraak van Zarlino dat contrapunt en compositie synoniem zouden zijn.[300] Dat gold ten hoogste voor de *prima prattica*, die vooral op de samenklanken was gebaseerd. Maar niet voor de *seconda prattica*, want daarbij zocht men naar een 'perfectie van de melodie' om de tekst tot uitdrukking te brengen en de luisteraar te emotioneren. Hij wees erop dat ook Zarlino de nadruk op de samenklank had gerelativeerd: 'zoals de eerwaarde Zarlino heeft toegegeven in deze woorden: "als we samenklank absoluut nemen, zonder er iets aan toe te voegen, zal het geen kracht hebben om enig uiterlijk effect voort te brengen".' In de *seconda prattica* mochten dan ook de regels van het contrapunt worden overtreden wanneer de expressie en betekenis van de woorden dat vereisten. Als belangrijkste adept van Monteverdi's ideeën in Duitsland verdedigde Marco Scacchi in zijn *Cribrum musicum* de nieuwe stijl tegen de in zijn ogen conservatieve leerling van Sweelinck, Paul Sieffert.[301] In zijn verhandeling, *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649), stelde Scacchi dan ook (in vertaling): 'De oude muziek bestaat uit een praktijk en bijna uit een en dezelfde stijl van het toepassen van consonanten en dissonanten'. Vervolgens werkte hij een classificatiesysteem uit waarin hij het geëigende gebruik beschreef van de twee praktijken (oud en modern) naar gelang hun functie in de kerk, kamer of het theater. Scacchi erkende het belang van het handhaven van de *prima prattica*, zoals belichaamd in de muziek van Giovanni Pierluigi da Palestrina, maar tegelijk etaleerde hij de muziek als een vooruitstrevende discipline die door vernieuwingen wordt voortgedreven.
Christoph Bernhard echode in zijn *Tractatus augmentis compositionis* de ideeën van Scacchi en werkte deze verder uit. Hij beschreef de muziek in termen van retorische figuren die werden verdeeld volgens de indeling in de *stylus gravis* (oude stijl) en de *stylus luxurians* (moderne stijl). Hoewel Bernhard, net als Scacchi, een grote voorstander was van de moderne concertante muziek, was zijn theoretische visie toch gericht op de oude contrapuntische praktijk. Hij verklaarde de nieuwe stijl vooral als een uitbreiding van de intrinsieke kwaliteiten van de oude stijl: 'Bißhero haben wir gehandelt die *Figuras fundamentales*. Wie nun die Alten von denselben nicht geschritten, also soll man auch derselben sich bey ihren Arten der *Composition* allein gebrauchen'.[302]

---

[297] Mattheson 1722 (Erster Band), 345. 'Eine blosse, bewegliche von einer schönen Stimme gesungene Melodie, wozu nur etwan ein gantz simples accompagnement kömt, hat mehr Trost über die Herrzen, als alle gekünstelte Harmonien. Das finden die heutigen klügesten Italiäner gar wohl, welche selten mit mehr, als dreyen Stimmen, arbeiten, deren zwo, nur der dritten wegen, da sind. Die Gemüther können nicht afficiret werden, wenn Sie ein Ding nicht begreiffen. Nun hat ja der beste Musicus zu thun, einem Concert von vier Stimmen (geschweige mehren) in allen dessen Drehungen und Wendungen so genau zu folgen, daß ihm nichts entwische, und muß er es wohl ein paarmal anhören, ehe er alles in Obacht nehmen kann. Was will denn ein unerfahrner nicht für Verwirrung daraus schöpffen? Wie will er den der Menge Stimmen, die immer gegen und durch ein ander arbeiten, gerühret werden?' In een voetnoot haalde Mattheson Rosenmüller aan die in een woord van een uitgave met Paduanen etc. schreef (78 jaren eerder) 'man könne das erstemal nicht so eigentlich an einem Stücke hören, was daran sey'.
[298] Dreyfus 1996, 26-28.
[299] Bij Scheidt is het vierde vers van *Gelobet seist du, Jesu Christ* in zijn *Tabulatura Nova Teil II* een 'bicinium duplex contrapunctus' en het zevende vers van de *Christe qui lux es & dies* (deel III) een 'canon in subdiapason post minimam pedaliter'. Bij Matthias Weckmann is de derde variatie van het vierde vers van *O Lux beata trinitas* een 'canon in Hypodiapason post semiminimam' en de vierde vers een 'canon in Hypodiapason post [semi]minimam'. Zie ook Davidsson 1991, 153.
[300] Strunk 1950, 410.
[301] Yearsly 1994, 47-53.
[302] Müller-Blattau 1926, 147.

Van Noordt die in 1659 de voorbereidingen voor de uitgave van zijn werk startte, stond met veel andere componisten op de brug van de *prima prattica* naar een moderne benadering. Uit zijn werk blijkt dat hier min of meer de *stylus luxurians* is gepraktiseerd: er zijn immers veel vrijheden toegepast. Hoewel er veel elementen gemeenschappelijk zijn met Sweelinck – een Zarlino-adept – is hier sprake van een modernere benadering. In de bespreking van het idioom die hier volgt, gebruiken we geregeld de compositieleer van Bernhard als denksysteem van een tijdgenoot. Niet dat Van Noordt die gekend zal hebben. Integendeel, veel van diens zaken hebben in Van Noordts muziek geen weerklank gevonden.

4.5.6. Motivische schrijfwijze

In het *Tabulatuurboeck* is een groot scala aan motieven te vinden. Een eenmaal toegepast motief komt verder in het boek meestal niet veel meer dan één keer voor. Dat blijkt – om maar een voorbeeld te noemen – uit het B-motief in psalm 22:1 dat bestaat uit vier noten. Het is als figuur zo voor de hand liggend dat men zou denken dat het geregeld zou terugkeren. Toch zien we het in de 41 verzen slechts negen keer en daarbij doet slechts één geval aan een motief denken.

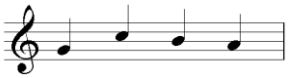



Fig.4.41. Motief B uit psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 116:5 zien we het B-motief twee keer achter elkaar in de bas. De context van beide figuren is echter verschillend. Niet alleen zijn ze op een andere wijze in het melodische verloop ingebed, ook hebben ze door de bijbehorende harmonieën verschillende functies. In het eerste geval is er een opvolging: I-V-I-V_6-IV_6. In het tweede geval gaat het om een dominant-tonica volgorde, waarna via een tussendominant het sextakkoord van G verschijnt.

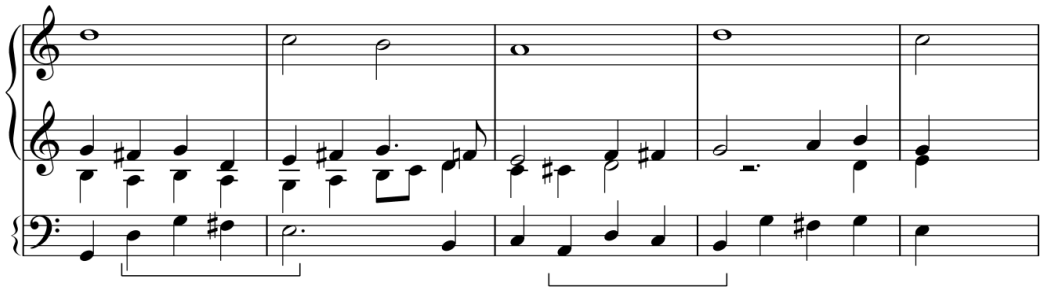



Fig.4.42. Maat 21-24 van psalm 116:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In alle andere gevallen waarin het B-motief optreedt, gaat het om een eenmalige verschijning binnen een couplet, zoals in de bas van psalm 119:3 (maat 1). Wie zou verwachten dat dit het intro is voor een imitatie en dus voor een muzikale verwerking, al of niet geornamenteerd of in getransformeerde vorm, komt bedrogen uit. Wel geeft de kwartsprong hier – in combinatie met de beweging in zestienden in de middenstem – een levendige inzet van een vers met een vrolijk affect. Dat er hier in feite een octaafparallel optreedt, was voor Van Noordt kennelijk geen probleem.

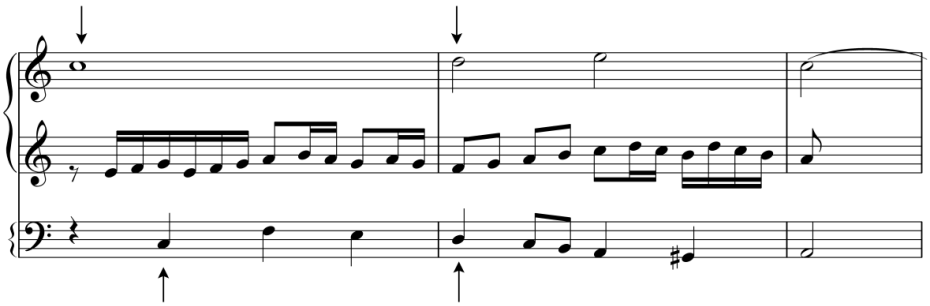


Fig.4.43. Maat 1-2 van psalm 119:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Niet alle gevallen van het B-motief lopen we na – de lezer overtuige zichzelf.[303] Hier besteden we alleen aandacht aan psalm 119:4. Van Noordt paste daar de zelfde tactiek toe als bij psalm 22:1 door een combinatie te maken met de C-figuur uit psalm 22:1.

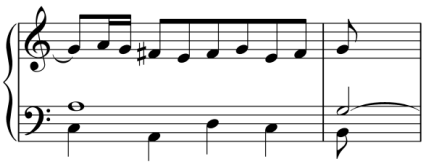



Fig.4.44. Maat 11 van psalm 119:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Tijdens het componeren van de muziek overheerste de *varietas*. Het B-motief komt dan ook geregeld in een geritmeerde vorm voor. Direct na de inzet van de eerste toon van de cantus firmus in de tenor is in psalm 119:4 een melodie in de bas met in de kop het geritmeerde B-motief. Daarna komt dit motief in de sopraan, waar de eerste kwart is veranderd in een stijgende secunde. Bij de daarop volgende inzet begint het motief met een stijgende kleine terts. Al wordt dit melodische interval dadelijk in de sopraan geïmiteerd, het is niet het begin van een motief. Aan dit intervalgebruik zien we opnieuw hoezeer de omstandigheden bepalend waren voor de compositorische keuzes.

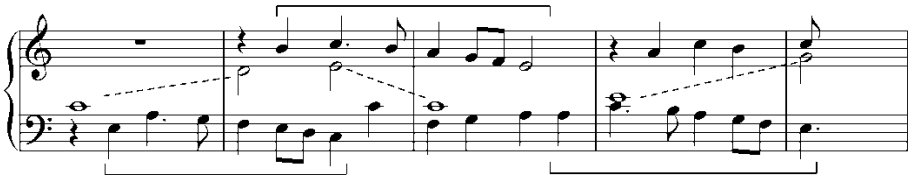


Fig.4.45. Maat 1-4 van psalm 119:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De omkering van dit B-motief komt vijf keer voor:[304] in psalm 38:3 twee keer; de varianten zijn met A1 en A2 aangegeven: A2 een secunde (en een octaaf) lager inzet. Dadelijk hierna komt een kort motief B1 dat vervolgens een septiem lager wordt geïmiteerd (B2).

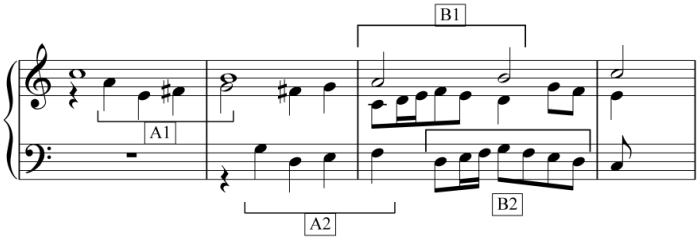


Fig.4.46. Maat 1-3 van psalm 38:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Een melodie is een motief als er sprake is van herhaling. Meestal treedt de herhaling op in een andere stem – hoewel soms ook in dezelfde stem. De herhalingen hoeven niet letterlijk te zijn, soms zijn er een of meer intervallen gewijzigd vanwege de harmonie, soms is het ritme gewijzigd om te voorkomen dat op de verkeerde plekken dissonanten ontstaan. Vandaar dat de keuze om een gedeelte van een melodie nog als motief mee te rekenen arbitrair kan zijn. Hoewel meestal de motieven een behandeling krijgen, waarbij er steeds weer wordt herhaald komt het soms voor dat verderop in het psalmvers wordt teruggekomen op een eerder motief als een herinnering of echo. Het aantal herhalingen binnen één psalmvers verschilt sterk, variërend van twee tot 24 keer. Opvallend is dat de motieven bij Van Noordt niet zo veelvuldig in de andere psalmbewerkingen terugkeren. We zagen dat bij het bovenstaande motief B met de stijgende kwart. Van Noordt heeft zijn streven naar *diversitas* ver doorgevoerd.

[303] Ook nog psalm 38:4 maat 6, psalm 6:5 maat 32, psalm 2:3 maat 64, psalm 116:1 maat 24 en psalm 24:2 maat 20.
[304] Verder nog in psalm 38:1 maat 5 en psalm 6:1 maat 9. Ook hiervan komt de geritmeerde vorm voor in psalm 6:4 maat 31, Psalm 119: 3 maat 4/5, psalm 119:7, maat 23.

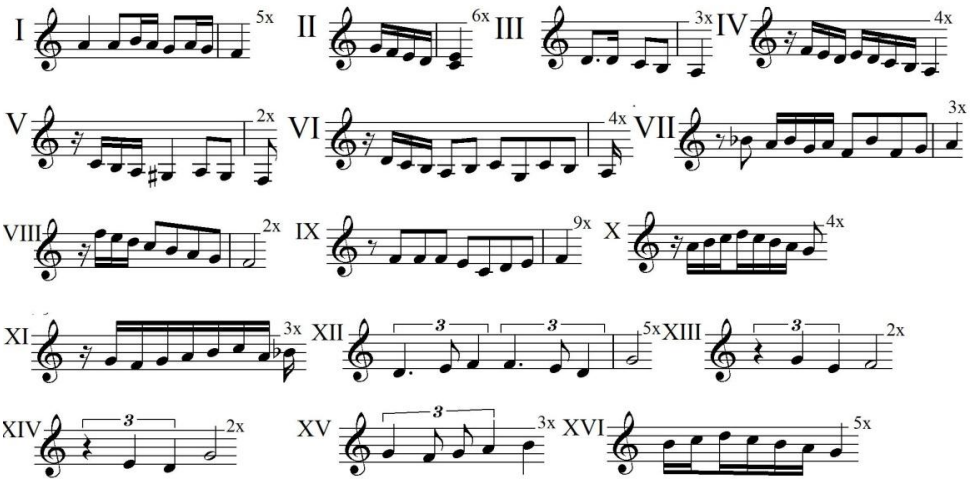



Fig.4.47. Overzicht van motieven uit psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).[305]

Om een indruk van de overvloed te geven, presenteren we hier alle voorkomende motieven in psalm 2:1 (getransformeerd naar het eengestreepte octaaf). De lengte van deze motieven varieert van een halve tot een hele noot. Bij sommige motieven is de basisvorm niet even gemakkelijk te bepalen. Meestal zijn de motieven niet ontleend aan de melodiek van de cantus firmus, behalve bij X, die sterke overeenkomsten heeft met de vijfde regel van de psalmmelodie, zij het dat gekozen is voor een beweging in achtsten. In onderstaande figuur vergelijken we beide melodieën, de cantus firmus en het motief, aan de hand van zesde keer dat het motief voorkomt (maat 36), want dan is de gelijkenis het grootst.

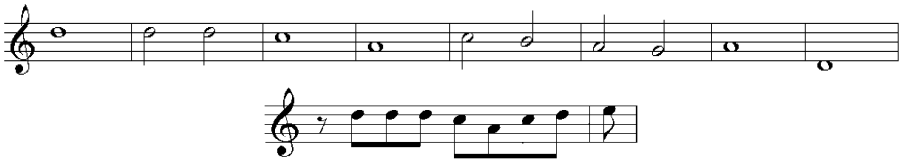



Fig.4.48. Psalm 2 regel 5 en het motief uit maat 36 van psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij de zeventien motieven uit psalm 2:1 (Fig.4. 47.) zijn interne overeenkomsten aan te wijzen: negen stuks bezitten een melodisch dalende tendens; de nummers XI, XIII en XVII hebben eerst een stijgende en dan een dalende beweging (XI en XVII zijn op één zestiende na identiek). Zagen we eerder hoezeer psalm 22:1 is gekenmerkt door *varietas* en *diversitas*, ook bij psalm 2:1 blijkt dat het geval te zijn. Deze motivische werkwijze is in alle psalmverzen toegepast. Het *Tabulatuurboeck* blijkt hiermee een leerboek in de kunst van het vinden van ideeën.
In Psalm 24:1 en 3 is in iedere regel van de cantus firmus een motief verwerkt. Dit zijn de enige psalmverzen waarbij dit het geval is. Hier het eerste vers, waarbij de imitaties in halven en kwarten zijn.

[305] Uiteraard is dit overzicht tamelijk arbitrair. Zowel de grondvorm als de aantallen zijn op basis van bepaalde overeenkomsten gekozen. Het is mogelijk om hier en daar andere keuzes te maken. Het belang van dit overzicht ligt er echter vooral in dat men zowel de variëteit als de overeenkomsten kan zien.

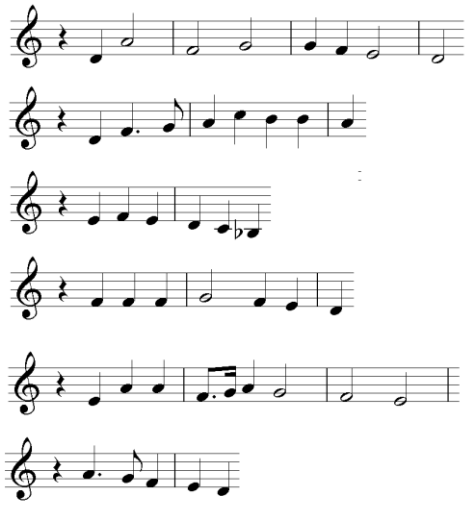



Fig.4.49. Voorimitaties van de cantus firmus uit psalm 24:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Al herhaalde Van Noordt veelvuldig muzikale figuren, hij gebruikte niet de typische speelfiguren die bij Sweelinck een fundamenteel onderdeel zijn van diens figuraties en die ook bij de Engelse virginalisten standaard zijn. Van den Borren noemde zulke figuren: 'brisure ou decomposition d'intervalles'.[306] We doelen hier op figuren, zoals hieronder zijn genoteerd:

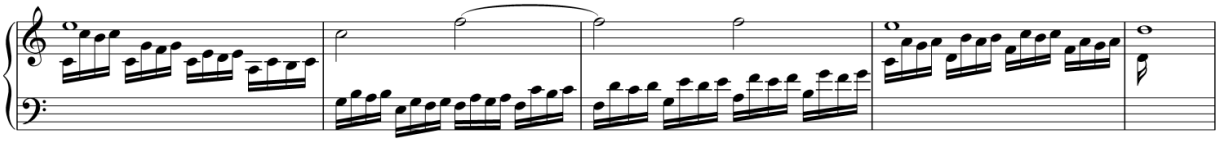



Fig.4.50. Maat 29-32 van psalm 140:2 (Jan Pietersz Sweelinck).

Men zou kunnen zeggen dat Van Noordt een 'vocale' figuratie heeft nagestreefd (met alle gevaar van misverstanden). Dit wil overigens niet zeggen dat zijn muziek minder beweeglijk zou zijn dan die van Sweelinck. Dat valt waar te nemen in psalm 119:1 waar stromen zestienden voorkomen. Ook daarin treden grotere melodische sprongen op, maar ze hebben niet het motorische karakter van Sweelincks speelfiguren.

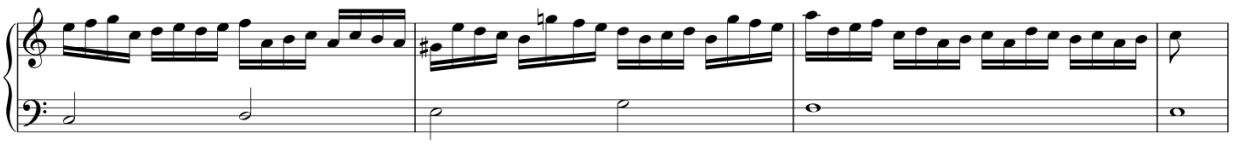



Fig.4.51. Maat 12-14 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook gebroken akkoorden komen bij Van Noordt zelden achter elkaar voor. Sweelinck deed dat bijvoorbeeld in zijn psalm 140:1 (maat 17-18). Ook het tremolofiguur in de vorm van herhaalde zestienden, dat valt te zien als de nabootsing van het effect van een tremulant, komt bij Van Noordt niet voor. Bij Sweelinck speelt deze figuur een rol in psalm 116:3 (maat 101-102).

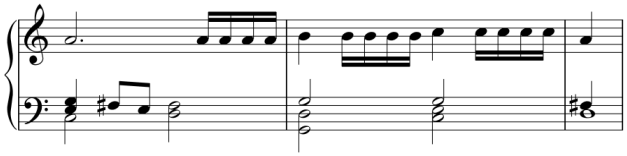



Fig.4.52. Maat 101-102 van psalm 116:3 (Jan Pietersz Sweelinck).

Van Noordt moet er naar hebben gestreefd in elk vers steeds weer andere motieven te gebruiken. Zo heeft hij het scala aan mogelijkheden dat hem binnen de grenzen van de strenge contrapunt ten dienste stond, weten te benutten. Alles bij elkaar bevat het *Tabulatuurboeck* dan ook ver boven de zevenhonderd (!) verschillende motieven. Deze werkwijze bepaalde hoofdzakelijk de *inventio*.

[306] Van den Borren 1978[2], 78.

4.5.7. Vergelijking

Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann, Matthias Weckmann, Jan Adam Reincken, Orlando Gibbons, om maar enkele van de bekendste zeventiende-eeuwse organisten te noemen, beoogden een polyfone schrijfwijze met veel herhalingen en met motieven als bouwstenen. Dat wil niet zeggen dat ze deze werkwijze allemaal even ver doorvoerden. Er werd ook gefigureerd zonder dat er direct sprake was van imitaties. Al deze organisten hadden veel geleerd van Jan Pietersz Sweelinck die zich er een meester in toonde. In de toccata's wisselde Sweelinck de figuratie en meer fugatische onderdelen gedurig van elkaar af. Wellicht waren deze stukken juist bedoeld om vanuit het leren diminueren te komen tot een muzikale verwerking en opbouw met allerlei vormen van herhaling. Zo geeft zijn toccata in d Dorisch (L 15) veel afwisseling en voorbeelden van motivische uitspinnen. In maat 14 tot en met 16 wordt een kort motief in de cantus en de alt geïmiteerd, eerst een keer in een stijgende variant daarna drie keer in een dalende. Vanaf maat 17 wordt een zelfde aanpak herhaald, maar dan in de tenor en bas. Een dergelijke passage is uiteraard simpel te construeren en kan ook gemakkelijk worden ingebouwd tijdens een improvisatie, eventueel met toevoeging van zestienden of kleine veranderingen in het ritme.

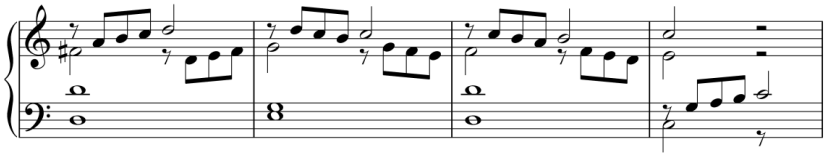



Fig.4.53. Maat 14-17 van toccata d Dorisch (L 15) (Jan Pietersz Sweelinck).

Vanaf maat 74 van deze Sweelincktoccata wordt een motief ter lengte van een hele noot twee malen herhaald. Het is een uitgeschreven triller met een stijgend loopje zestienden, zowel vooraf als achteraf. Ten opzichte van de vorige passage is er – zo zou Noske hebben gezegd – een vorm van versnelling. Ook een dergelijke passage is bij een improvisatie gemakkelijk in te passen, al is zij al weer wat ingewikkelder dan het motief met de achtsten.

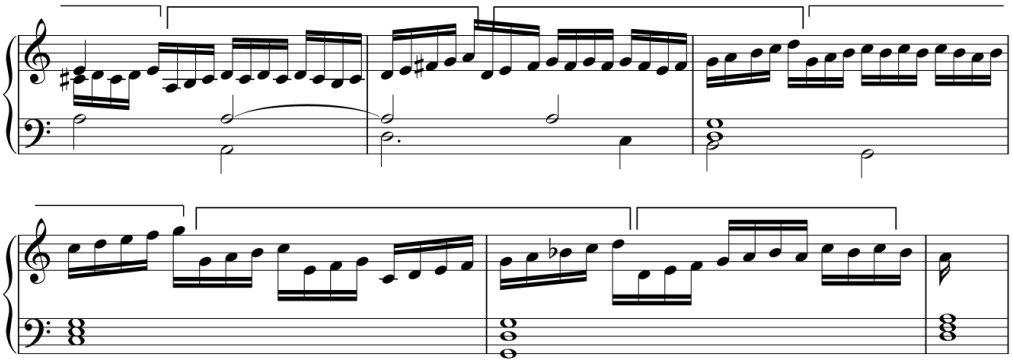


Fig.4.54. Maat 74-77 van toccata d Dorisch (L 15) (Jan Pietersz Sweelinck).

In zijn bewerking van *psalm 140* paste Sweelinck de motivische schrijfwijze nog niet zo uitgebalanceerd toe als in zijn latere stukken. Wel nemen de ritmische spanningen geleidelijk aan toe.[307] Wat dat betreft vertoont deze variatiereeks – eerst twee duo's en dan drie trio's – gelijkenissen met de *hexachordfantasie*, onder meer door de sextolen aan het eind. De figuratie overheerst. Dit is dan ook geen verzameling verzen, maar een karakteristieke variatiereeks met immanente spanningsopbouw. Het is opvallend dat in het *Fitzwilliam Virginal Book* bij ieder vers steeds 'variatio' staat.[308] Deze aanduiding kan van de componist zelf zijn. Want hoewel het hier niet om een autograaf gaat, is het stuk maar kort na het componeren in het *Book* ingeschreven.

[307] Dirksen 1997, 501. Volgens Dirksen is *psalm 140* een revisie van *De tien geboden (LyB7)*. Hij plaatst deze daardoor in de late periode van Sweelinck, waarbij hij vooral de vierde variatie als uitgangspunt neemt.

[308] *Fitzwilliam Virginal Book* (deel II, blz. 151). Bij stukken van John Bull en Ferdinando Richardson komt enkele malen het woord 'variatio' voor (XXXII, XLVII en CLXXXIII). Verder is de term in het Fitzwilliam Virginal Book ongebruikelijk. In het manuscript LyB2 komt deze bewerking voor als *Die 10 Gebott Gottes*, daar ontbreekt de vierde variatie. Merkwaardigerwijs wordt het tweede vers genoemd: 'Versus, a 2' en het laatste vers: 'Variatio, Cohrall im Tenor'.

In de bewerking van psalm 36 is Sweelinck al veel verder op weg naar een motivische schrijfwijze. De bewerking bestaat uit drie losse verzen.[309] De motivische schrijfwijze komt nog sterker naar voren in de bewerking van Duitse kerkliederen, zoals *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*.[310] Dit is geen variatiereeks, maar een verzameling verzen. In het handschrift te Boedapest is steeds de aanduiding 'vers' gebruikt. In iedere melodieregel worden motieven herhaald. In de driestemmige verzen zijn in de twee tegenstemmen steeds imitaties. Sweelinck kwam in deze bewerking met verrassende en spannende motieven. In het eerste vers is de onderstem in ritmisch opzicht een achtste ten opzichte van de bovenstem verschoven.

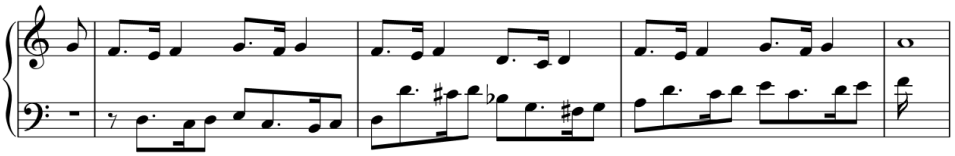



Fig.4.55. Maat 13-14 van het eerste vers van *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* (Jan Pietersz Sweelinck).

Wijzen deze voorbeelden – hoe weinig ook in getal – op een ontwikkeling in Sweelincks oeuvre? Ging hij geleidelijk de mogelijkheden uitbuiten om zelfstandige verzen te maken met een motivische bouw?[311] Bij zijn leerlingen Jacob Praetorius en Heinrich Scheidemann is in hun koraalbewerkingen steeds motiefherhaling aanwezig. Praetorius liet in de zeven verzen van zijn *Vater unser im Himmelreich* zien hoezeer hij in de sfeer van de *prima prattica* bleef. Vooral in het tweede vers, een trio met de cantus firmus in de bas, en het derde vers, een trio met de cantus firmus in de sopraan, toonde hij zich een leerling van Sweelinck. In de andere verzen zijn modernere benaderingen te horen, waarin veel meer de toepassing van fugatechnieken, figuraties en echo-effecten, centraal staan. In zijn *Tabulatura Nova* heeft Samuël Scheidt de erfenis van zijn leraar nader uitgewerkt, al blijft figuratie de overhand houden.
Het is moeilijk te gaan in hoeverre Van Noordt een navolger was van Dirck Sweelinck. Van deze organist is weinig klaviermuziek bekend. Zijn *Wie schön leuchtet der Morgenstern* is een variatiereeks met een groeiende beweeglijkheid.[312] De diverse variaties laten vooral figuraties zien met slechts hier en daar motiefherhaling.
Hoewel Van Noordt bepaald niet uniek was in zijn motivische schrijfwijze, ging hij in het toepassen duidelijk verder dan die anderen. De mate waarin dit opgaat moeten we vooreerst nog relativeren. Immers, de meeste bewerkingen van koraal- en psalmmuziek uit de Nederlandse en Duitse traditie zijn als losse composities overgeleverd, terwijl Van Noordt in één boek 41 psalmverzen bij elkaar zette. Met dit corpus bood hij een overzicht van een werkwijze. Onderdeel van het compositieprocedé lijkt te zijn geweest om niet te veel in herhaling te vallen en geen stereotypen te gebruiken. Van Sweelinck zijn echter slechts enkele psalmbewerkingen bekend en die stammen ook nog uit verschillende periodes. Ook de vergelijking met Samuël Scheidt en Ulrich Steigleder – die wel een corpus samenstelden – gaat niet helemaal op. Steigleder publiceerde veertig bewerkingen van het *Vater unser im Himmelreich*. Hij liet zien hoe men één koraal op verschillende manieren kon bewerken. Willi Apel analyseerde dat 'das unterscheidende Element innerhalb der zahlreichen *cantus-planus-Stücke* liegt in der Bildung der Gegenstimmen'.[313] Steigleder toonde in elk vers een andere compositietechniek met gebruikmaking van figuratief contrapunt. Scheidt presenteerde een bonte verzameling van genres met toepassing van allerlei verschillende technieken.
Van Noordts *Tabulatuurboeck* bevat een schat aan motieven. Het zou mogelijk zijn een dictionaire te maken met een overzicht daarvan. Ook valt aan te geven hoe ze werden verwerkt. Dat zou nuttig kunnen zijn voor iemand die van dit boek wil leren. Die werkwijze zou ook passen in de sfeer van de zeventiende eeuw. Men was dol op rubriceren en tabelleren.

---

[309] Dirksen 1997, 173-178 en 501. Dirksen plaatste *psalm 36* in Sweelincks middenperiode: 'Motivic or imitative use of phrases of the cantus firmus plays a much smaller role here, in part being replaced by 'stratified' writing, in part by free imitative figures'.
[310] Dirksen 1997, 196-198 en 501. Dirksen meende dat *Ich ruf zu Dir* tot de middenperiode behoorde. Vanwege de grote ritmische grilligheid en de motivische behandeling lijkt een tamelijk late conceptie voor de hand te liggen.
[311] In het volgende hoofdstuk geef ik meer voorbeelden.
[312] Dirksen 1991, VII en 19-24. Zie verder Dirksen 1997, 318-322.
[313] Apel 1967, 395-399.

Fig.4.56. Gedeelte uit *Bártfa manuscript 27*, blz. 55 (Budapest, National Szèchènyi Bibliotheek).

In een manuscript uit de collectie van Bártfa's Sint-Aegidikerk in Hongarije, dat dateert uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, staat een dergelijke figurentabel.[314] Dit overzicht doet denken aan gedrukte diminutiehandleidingen voor blaas- en strijkinstrumenten. De handgeschreven tabel bestaat uit 643 formules en neemt negen bladzijden in beslag. Boven de velden staat: slicht, felt, baß. De eerste rij, zonder kopje, bevat het diminutiepatroon ter lengte van een hele noot. Het tweede veld toont de hoofdtonen waar omheen de figuratie is gedrapeerd: 'schlicht' betekent 'vereenvoudigd'. Het derde veld bevat het ontbrekende en de volgende noot. Het vierde veld, aangeduid als 'baß' toont de contrapuntische beweging van een tweede stem waartegen het betreffende diminutiepatroon tot klinken komt. Deze aanduiding kan misleidend zijn, omdat het ook om een bovenstem kan gaan. Het was duidelijk niet de bedoeling dat een gebruiker bij het componeren een interval opzocht en daarbij een geschikte diminutie uitkoos. Zo zijn de 68 manieren om een dalende secunde op te vullen willekeurig over de lijst verspreid. Eén bepaalde formule komt zelfs 56 keer letterlijk voor. Was de tabel op chronologische wijze samengesteld? Dit alles suggereert dat de schrijver van dit overzicht zichzelf met deze vorm van boekhouding wilde helpen. Of werkte de organisatie van het geheel dat in de hand? Wellicht was het ook bedoeld als een hulpmiddel om een creatief proces op gang te brengen.
Omdat een componist er op was gericht zo gevarieerd mogelijk te schrijven, zal hij een systeem of een denkwijze hebben gehanteerd waarin steeds weer nieuwe ideeën werden opgeslagen als betekenisvolle eenheden. Ook Van Noordt moet een methode hebben gehad waardoor hij rijk en afwisselend kon componeren, maar daarover vallen slechts hypotheses te maken. Vormen van tabellen zullen zeker van nut zijn geweest. Ook werden uiteraard standaardfiguren uit het hoofd geleerd. Om een voorbeeld te noemen: gaat men uit van een eenvoudige dalende figuur in achtsten zoals I in onderstaand voorbeeld, dan kan men deze met zestienden aankleden, waardoor – zoals hieronder getoond – twee varianten ontstaan.

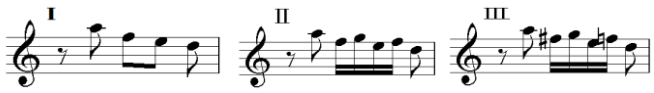



Fig.4.57. Een muzikaal motief en twee varianten.

[314] Johnson 1990. Het manuscript bevindt zich in de Nationale Schèchènyi Bibliotheek te Boedapest.

Vanuit de eenvoudige uitgangsvorm komen er figuren als II tot stand met twee zestienden erbij (als *superjectio*) en in III nog weer een zestiende om de terts op te vullen (tegelijk is de f verhoogd). Welnu, III komt voor in psalm 116:1 (maat 30).
Hoewel er weinig leerboeken voor beginners zijn overgeleverd vinden we in de *Elementa musica* van Jurriaen Spruyt (vroege achttiende eeuw) didactische voorbeelden van duo's van psalm 119.[315] Spruyt noteerde de cantus firmus in het oorspronkelijke ritme, behalve bij de eerste en derde variatie waar deze in gelijke notenwaarden is gegeven. Bij de eerste variatie, grotendeels tweestemmig, is op de eerste en op de laatste tel van het vers een versterkend akkoord. Verder past hij nagenoeg steeds dezelfde ritmische figuur toe – de zestiende rust en dan drie zestienden en een kwart. In de bas overheerst de beweging in achtsten.

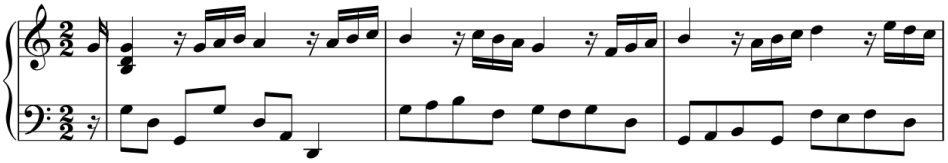



Fig.4.58. Begin van psalm 119 (eerste variatie) (*Elementa musica* Juriaen Spruyt).

Een variatie in giguemaat met de cantus firmus in de bas maakt een levendige indruk ($^{12}/_{8}$), al ontkomt ook deze niet aan het cliché:

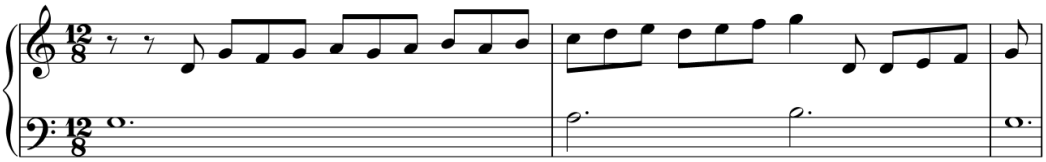



Fig.4.59. Begin van psalm 119 (vijfde variatie) (*Elementa musica* Juriaen Spruyt.

Wellicht oefende men eerst zulke stereotypen, waardoor men greep kreeg op de eenvoudige diminuties. Geleidelijk aan zullen organisten steeds meer *diversitas* en *varietas* hebben nagestreefd.

4.5.8. Diminueren

Als specifieke vorm van het diminueren bespreken we hier het coloreren van de cantus firmus in een vers *cantus ornatus*. Daarbij werden de noten van de psalmmelodie aan elkaar verbonden met slierten noten. Psalm 38:2 begint met een onversierde bovenstem en is vanaf maat 18 gecoloreerd.

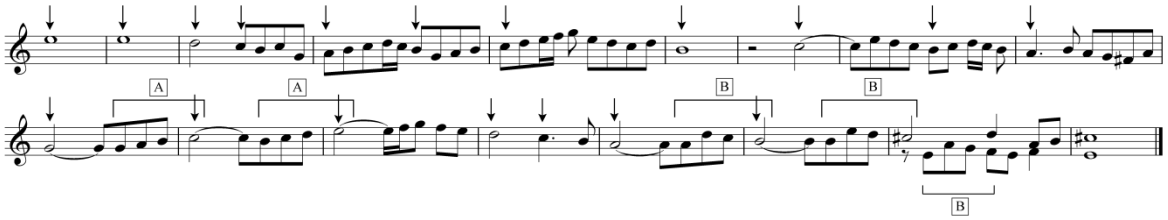


Fig.4.60. Bovenstem uit maat 16-32 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De noten van de cantus firmus zijn duidelijk herkenbaar aanwezig, met uitzondering van de slotnoot a^1, want de bovenstem gaat naar de cis^2, de picardische terts. Dit slot is met een *supplementum* van twee maten uitgebreid.[316]

[315] Spruyt, z.j. Juriaen Spruyt debiteerde in zijn *Elementa musica* (vroege achttiende eeuw) onjuistheden over het ontstaan van de psalmen, zoals dat G. Goudimel de psalmmelodieën zou hebben gecomponeerd. Ook trok hij een relatie met het gregoriaans en stelde: 'dog bij de konstkenners heeft de voornoemde Melodie de naam van Gregoriaanse zangwijsen behouden'.
[316] Ook bij psalm 6:2 is de slotnoot cis^2 in plaats van a^1 (er is geen supplementum).

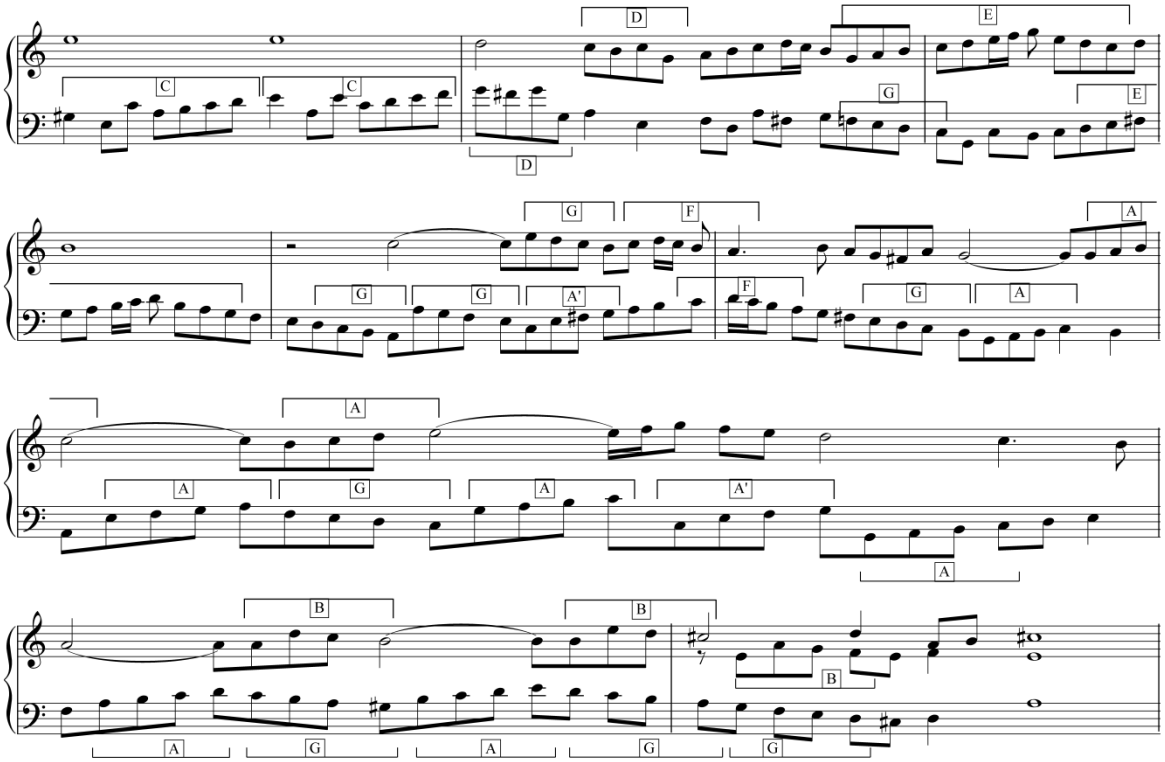



Fig.4.61. Maat 26-32 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De melodie in de bovenstem van psalm 38:2 heeft een vloeiend verloop, want de secundes overheersen met slechts zo nu en dan een sprong van een terts of kwart. Ook de overbindingen werken gunstig. De figuren A en B hebben een opmatige en stuwende beweging naar de volgende noot van de *cantus firmus*. Hoewel elke regel een doorlopende beweging heeft, werken de diminuties een segmentering in de hand, waarbij meerdere aparte frases in een psalmregel voorkomen. De enkele zestiende die in dit gedeelte voorkomt, is niet veel meer dan een versiernoot. Daarbij valt vooral de losse zestiende noot in maat 27 op die de g^2 als topnoot van de melodie accentueert. In het kader van de diminutietechniek is het van belang dat de melodieën bij het modale karakter passen.
De opbouw van deze bovenstem is pas werkelijk te begrijpen als men de onderstem erbij betrekt. Dankzij de imitaties is ook hier met betrekkelijk weinig melodisch materiaal voor veel afwisseling gezorgd. Het A-motief dat in de bovenstem twee keer optreedt, komt in de onderstem zes keer voor. De eerste keer is het onderdeel van een uitgebreidere figuur, het kopgedeelte wordt daarna vijf keer geïmiteerd:

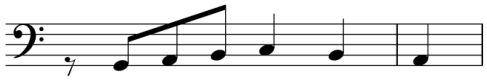



Fig.4.62. Bas uit maat 25 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Hoewel Van Noordt heel wat *varietas* heeft aangebracht, heeft hij vooral gezorgd voor een sterke consistentie in het melodische materiaal. Eerder was er al een motief dat lijkt vanuit het A-motief getransformeerd te zijn tot A'; het begint met een grote terts en stijgt verder in secundes. Negen keer komt de omkering van het A-motief (G). Dit deel van het psalmvers wordt dus sterk bepaald door figuren met een opmatige beweging van drie achtsten. Twee keer is er in de bas een combinatie van A en G. E is op te vatten als een uitbreiding van A. Een stijgende toonladder gaat naar de g^2, en valt dan terug naar de e^2 en vervolgens naar de b^1. In de bas is een canonische behandeling van dit motief in de onderkwart toegepast. Dit gebeurt bij de afronding van de psalmregel en versterkt het slot ervan. In de bovenstem is er alleen de slotnoot van de cantus firmus is. In de bas wordt de E gevolgd door een toonladder naar de A. De 'canonische' passage F – in het octaaf – is de voortzetting van G. Ook in de bas is de F onderdeel van een grotere figuur

met een stijgende toonladder en daarna een dalende toonladder. Dit gedeelte wordt gekenmerkt door toonladderfiguren.
In C en D zijn enkele grotere melodische sprongen. Die lijken op een instrumentale figuur die Sweelinck (in navolging van de virginalisten) nogal eens gebruikte. Van Noordt heeft deze ingebouwd in een langer melodisch patroon, waarin na de drie achtsten een cesuur optreedt vanwege het grotere interval. In *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* van Sweelinck komt dit motief ook voor, maar dan zeven keer achter elkaar. Het is niet duidelijk of het opmatig is bedoeld of als een soort akkoordbreking.

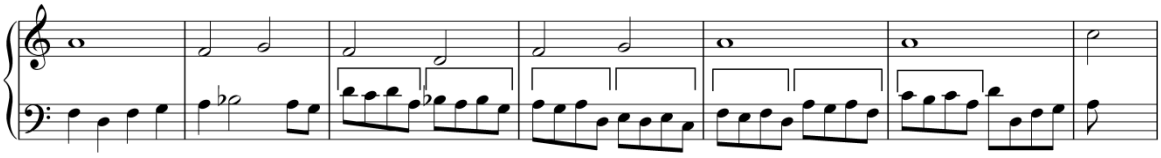



Fig.4.63. Maat 3-8 uit het eerste vers van *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* (Jan Pietersz Sweelinck).

In onderstaande figuur zijn bij de fragmenten uit *Ich ruf zu Dir* en bij psalm 38:2 twee verschillende metrische indelingen gegeven (met haken boven en het alternatief onder de melodie). In het fragment (maat 9-11) is te zien hoe Van Noordt met dit zelfde motief omging; daar is een opmatig karakter het meest voor de hand liggend vanwege de octaafsprong g^0-g^1.

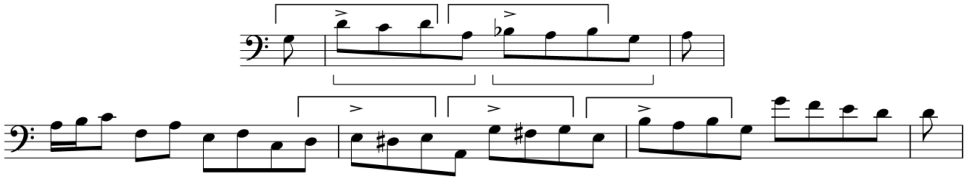



Fig.4.64. Boven: Bas uit maat 4-5 van het eerste vers *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* met metrische indeling (Jan Pietersz Sweelinck). Onder: Baslijn uit maat 9-11 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Al met al hebben we in het geanalyseerde deel van psalm 38:2 zeven verschillende motieven onderscheiden. Het B-motief komt alleen in de bovenstem voor, de meeste motieven in de beide stemmen. In de bas is twee maal het motief C, dat niet in de bovenstem is te vinden. Wel komen er de tonen van het A-motief in voor.
Op kundige wijze wist Van Noordt de bovenstem van coloraties te voorzien. De noten van de cantus firmus zijn op elegante en vloeiende wijze aan elkaar verbonden. Het tonenmateriaal past bij de modus van de psalm. Met een beperkt aantal middelen is ook hier veel variatie aangebracht.

Een grootschalige vorm van figuratie komt voor in de gefigureerde bovenstem van psalm 24:2, in het *Tabulatuurboeck* een uitzonderlijk geval. Het gaat om een gecoloreerde cantus firmus met een driestemmige begeleiding. In figuur 66 (hieronder) zijn de noten van de cantus firmus met pijlen aangegeven.

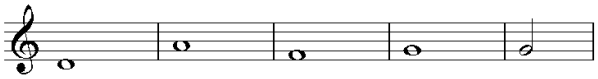



Fig.4.65. Eerste vijf noten van de cantus firmus psalm 24.

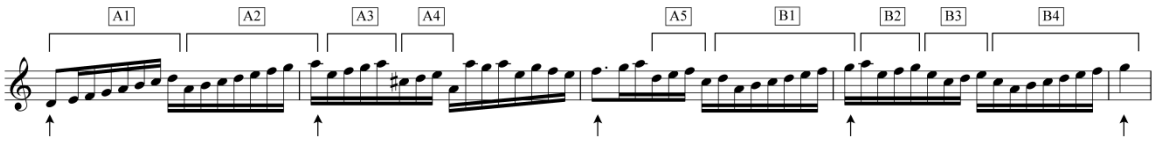



Fig.4.66. Gecoloreerde sopraan uit maat 1-4 van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De toonladderfiguren zijn Dorisch; daarbij zorgt de cis halverwege voor leitoonwerking. Ook in deze figuratie is sprake van structuur. Eerst zijn er stijgende toonladderfiguren, waarbij al in het begin een ruimte wordt omspannen van een octaaf en een kwint. Deze stijgende tendens is ook aanwezig in A3. A4 en A5 hebben drie stijgende zestienden, maar springen daarna naar een toon die een kwart lager ligt. Bij de B-figuren is er eveneens sprake van stijgingen, al beginnen ze met een dalend melodisch interval.

Alle hoofdnoten, met uitzondering van de eerste, liggen een octaaf hoger. Nemen we de noten op de halve noot mee, dan ontstaat het hieronder afgedrukte patroon. De c^2 en e^2 behoren niet tot de cantus firmus, maar zijn onderdeel van de onderliggende harmonieën.

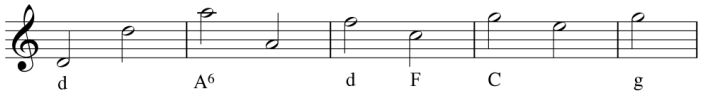



Fig.4.67. Geraamte van de ongecoloreerde sopraan uit de eerste regel van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Alle gegeven voorbeelden maken duidelijk hoezeer Van Noordt een motivische schrijfwijze toepaste. Hij streefde een zekere melodische gelijkvormigheid na, met steeds weer verrassende variaties en subtiele verschillen. In zijn melodieën bracht hij met structurele middelen voortdurend vormen van versnelling en vertraging in.

4.5.9. Modale taal

De muzikale taal in het *Tabulatuurboeck* stond nog ver af van de tonale schrijfwijze, die in de achttiende eeuw gebruikelijk werd. Ook op dit punt toonde Van Noordt zich een overgangsfiguur. In de zestiende eeuw waren er geleidelijk aan diverse gezichtspunten wat betreft de modi ontstaan. Naast de traditionele indeling zoals in de middeleeuwen was vastgelegd, gaf Heinrich Glareanus (1547) door toevoeging van Aeolisch en Ionisch een indeling in twaalf modi.[317] In de zeventiende eeuw kwamen er varianten, zoals die van de Italiaan Adriano Banchieri in zijn *Cartella musicale* (1614). In het onderstaande schema zijn de drie mogelijkheden naast elkaar genoteerd. Bij de opsomming van Banchieri staat alleen de finalis met het bijbehorende voorteken.

Tabel 4.2. De modi zoals bij diverse theoretici voorkwamen.

Modus	Traditionele kerkmodi	Dodecachordon	Volgens Banchieri
1	d-♮ authentiek (Dorisch)	d-♮ authentiek (Dorisch)	d-♮
2	d-♮ plagaal (Hypodorisch)	d-♮ plagaal (Hypodorisch)	g-♭
3	e-♮ authentiek (Frygisch)	e-♮ authentiek (Frygisch)	a-♮
4	e-♮ plagaal (Hypofrygisch)	e-♮ plagaal (Hypofrygisch)	e-♮
5	f-♮ authentiek (Lydisch)	f-♮ authentiek (Lydisch)	c-♮
6	f-♮ plagaal (Hypolydisch)	f-♮ plagaal (Hypolydisch)	f-♭
7	g-♮ authentiek (Mixolydisch)	g-♮ authentiek (Mixolydisch)	d-♭
8	g-♮ plagaal (Hypomixolydisch)	g-♮ plagaal (Hypomixolydisch)	g-♮
9		a-♮ authentiek (Aeolisch)	
10		a-♮ plagaal (Hypo-aeolisch)	
11		c-♮ authentiek (Ionisch)	
12		c-♮ plagaal(Hypoionisch)	

Dat de leer van Banchieri ook in Nederland werd onderwezen blijkt uit de mededeling van Quirinius van Blankenburg (1739) dat hij in zijn jeugd – hij gaf het jaartal 1664 – onderwezen was in de acht ‘zo genaamde kerktonen *Primi toni, Secundi toni, Tertii, Quartii, Quint, Sexti, Septimi & Octavi toni*’.[318] Van Blanckenburg vertelde niets over de voortekens, maar suggereerde vier mineur- en vier majeurtoonladders:

d, g, a, e, C, F, D, G

Van Noordt lijkt wat betreft de modi in de sfeer van Banchieri en Van Blankenburg te hebben geopereerd.
Om te beginnen waren de modi bij hem uiteraard afhankelijk van de gekozen psalmmelodieën. Een deel daarvan stond in *cantus durus* (zonder voorteken aan het begin van de balk), een ander deel in *cantus mollis* (met één mol aan het begin van de balk). Psalm 15 was in de Straatsburgse en latere Franse versies in principe Hypomixolydisch, hier is echter gekozen voor Hypoionisch, wat blijkt uit de finalis f en de mol als voorteken. Het vers begint bij Van Noordt zelfs Hypo-aeolisch. In de

[317] Deze indeling is overgenomen uit Dodds 1998, 346, met uitzondering van de laatste kolom.
[318] Van Blankenburg 1739, 58.

tabel hieronder zijn de diverse gegevens bij elkaar gezet om duidelijk te maken welke (hoofd)modi aan de orde komen in het *Tabulatuurboeck.*

Tabel 4.3. De modi en ambitus van de cantus firmus in de diverse psalmen uit het *Tabulatuurboeck* van Van Noordt.

Psalm	Hoofdmodus	Ambitus	Voorteken
15	f Hypoionisch	f^1-d^2	1 mol
38	a Aeolisch	g^1-e^2	
6	a Aeolisch	g^1-g^2	
7	g Hypodorisch	d^1-d^2	1 mol
2	d Dorisch	c^1-d^2	
50	d Dorisch	c^1-c^2	
119	c Hypoionisch	g^1-g^2	
116	g Mixolydisch	g^1-e^2	
22	a Aeolisch	g^1-f^2	
24	d Dorisch	c^1-c^2	

Hoewel de psalmmelodieën in principe modaal waren, ging men in de zeventiende eeuw vanwege een harmonisch bepaalde denkwijze meer 'toevallige' verhogingen en verlagingen toepassen. Ook bij Van Noordt zijn deze niet-oorspronkelijke leitonen te vinden, afhankelijk van het muzikale verloop. Bij psalm 7 is in de tweede regel van de eerste twee verzen een fis die bij het derde vers echter achterwege blijft. Bij de vierde regel van psalm 119:8 komt een fis voor, terwijl in alle andere coupletten een f is genoteerd; in psalm 2:1 komt in de vijfde regel een g^1 en in de zevende regel een gis^1.
Voor de 'toevallige' verhogingen of verlagingen bestonden weinig vaste regels. Soms is het voor de uitvoerder lastig een afweging te maken, zoals blijkt uit moderne uitgaven van het *Tabulatuurboeck* waar soms suggesties worden gedaan voor leitonen.[319] In psalm 116:1 zien we de volgende situatie:

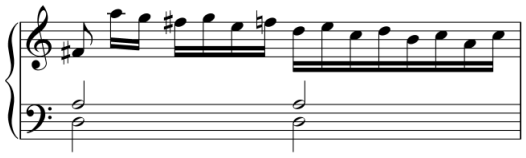



Fig.4.68. Maat 32 van psalm 116: 1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In het origineel staan alleen bij de f^1 en de eerste f^2 een kruis, bij de daarop volgende f^2 niet. Zou dit een omissie zijn? Dat is de vraag, omdat de fis fungeert als leitoon voor de g en de f bovenwisseltoon is voor de e en dus naar het akkoord van d kleurt. Zowel een f als een fis zou hier goed passen.

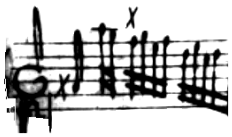



Fig.4.69. Bovenstem in maat 32 van psalm 116: 1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

De overvloed aan verhogingen en verlagingen in het *Tabulatuurboeck* maakt het minder plausibel dat Van Noordt nog uitging van de leer van de hexachorden.[320] Binnen een compositie hoefde een verandering van een mi in een fa niet noodzakelijk verbonden te zijn met een verandering van de modus, meestal gaat het om een kleuring. De observatie van de Gentse geestelijke Ioannes van der Elst (1663) in zijn *Den ouden ende Nieuwen Grondt van de Musiicke* is verhelderend; hij constateerde:[321]

[319] Van Biezen 1976, 55.
[320] Van Blankenburg 1739, 128. Van Blankenburg had in zijn jeugd leren solmiseren: 'En dat is zeer goed om dat het de leerlingen verplicht op den halven toon te letten'.
[321] Van der Elst 1663, 4.

> Om dat de Practijcke van de Musijcke daghelijcx toeneemt, ende datter inde Scale ende Clauwier allenskens meer Enarmonijcke oft minste halve-toonen by-ghebrocht worden.

Vandaar ook dat cantor Thomas Selle de leerlingen van de St. Johannis-school te Hamburg al voor 1643 niet meer in het solmiseren onderwees.[322] Hij leerde hun de 'Fundament-Buchstaben' 'welcher auch die Teütschen Organisten sich mit gutem grunde und großen Nutzen gebrauchen'. Men hoefde maar een klavechord, spinet, klavecimbel, regaal of een positief in de buurt te hebben om zonder de hulp van een leraar te leren zingen. Het herkennen van de mi-fa ('wie die lieben alten gesagt, sind *tota musica*') was nog wel van belang omdat deze vooral in de cadensen, rein gezongen en gespeeld dienden te worden 'damit der Gezang nicht auf ein Lahm *MI* auß gehe'. In de conclusie van zijn *Anleitung zur Singekunst* stelde Selle dat wie met letters had leren zingen, tegelijk ook een 'Vorschmack' had gekregen van de instrumentale muziek en in het bijzonder van het orgel. Stond men tijdens een uitvoering achter de organist dan was het gemakkelijk om de eigen partij uit de tabulatuur af te lezen. Volgens Selle was 'die Doctrina Intervallorum' voor jonge knapen vanwege het chromaticisme te moeilijk en te subtiel. Al was die theorie niet zo moeilijk, toch stuitte men in de praktijk voortdurend op problemen.
Dat er ook bij Van Noordt sprake was van chromaticisme valt zelfs al te constateren bij een oppervlakkige blik in zijn muziekuitgave. De boventoetsen werden bij hem relatief meer gebruikt dan bij Sweelinck en bij menig Noord-Duitse orgelcomponist. Van Noordt beperkte zich wat betreft de semitonen tot cis, dis, es, fis, gis en bes, de tonen die in een gemodificeerde middentoonstemming bruikbaar waren (gemodificeerd omdat de es ook als dis gebruikt werd). Dat hij overwegend meer boventoetsen dan Sweelinck gebruikte, blijkt bij vergelijking van het gebruikte tonenmateriaal in beider psalmduo's.[323] Van het gebruikte toonmateriaal bestaat bij Van Noordt 4,1% uit boventoetsen (cis, dis of es, fis, gis, bes), bij Sweelinck is dat slechts 2,3 %.

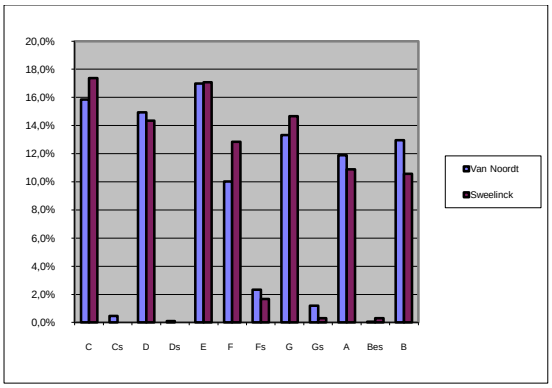


Fig. 4.70. Het relatieve aantal keren dat een bepaalde toon voorkomt in de duo's uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt en van Jan Pietersz Sweelinck (psalm 116 en 140).

In het *Tabulatuurboeck* zijn enkele vaste gewoontes wat betreft de verhogingen: de es treedt uitsluitend op als een mol voorteken is; een dis komt niet voor als in het betreffende vers een bes voorkomt.

Tabel 4.4. Het soort semitonen dat voorkomt in de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

Psalm	Modus	Toegepaste verhogingen
Psalm 38	Aeolisch	cis – dis – fis – gis
Psalm 2, 24 en 50	Dorisch	cis – fis – gis – bes
Psalm 119	Hypoionisch	cis – fis – gis – bes
Psalm 116	Hypomixolydisch	cis – fis – gis – bes
Psalm 22	Aeolisch	cis – dis – fis – gis
Psalm 6	Aeolisch	cis – fis – gis – bes
Psalm 15	Hypoionisch	cis – es – fis – bes
Psalm 7	Hypodorisch	cis – es – fis – bes

[322] Carter 2006, 28, 36, 86 en 106. Dit schreef Thomas Selle in zijn *Anleitung zur Singekunst* (rond 1642).
[323] Bij Van Noordt gaat het om psalm 38:1 en 2 en 119:1en 2; bij Sweelinck om psalm 116:1 en 140:1 en 2. De vergelijking moet met een korreltje zout worden genomen. Bij Van Noordt was het aantal noten 19838, bij Sweelinck slechts 662.

Christoph Bernhard gaf als regel dat bij cadensen de picardische terts diende te worden gebruikt.[324] Inderdaad sluiten alle verzen in het *Tabulatuurboeck* daarmee af. Ook in de tussencadensen, waarbij de dominant naar de finalis gegaan, komt deze verhoogde terts voor. Deze praktijk was bij Sweelinck eveneens gangbaar. Verhogingen ontstaan dikwijls in de buurt van een cadens. Zo oefenen fis en gis in de tussentijdse cadens V^6-I van psalm 38:3 een werking naar de a uit.

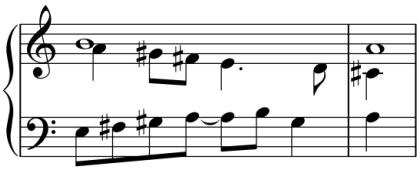



Fig.4.71. Tussencadens in maat 15 van psalm 38:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In een mineursamenklank past uiteraard niet een verhoging van de terts. Toch is er in het *Tabulatuurboeck* één uitzondering. In psalm 116:2 (maat 31) is op de laatste achtste een cis tegen een c. Dit lijkt geen verschrijving te zijn, want de bovenstem heeft een c^2 die bij de cantus firmus hoort, terwijl de cis in de onderstem onderdeel is van de chromatiek.
Meestal ontstaan verhogingen omdat de desbetreffende toon een functie als leitoon krijgt, dat wil zeggen dat een verhoogde septiem wordt gecreëerd (met in het kielzog de sext). Dat is een duidelijke karakteristiek van het dur-moll principe en een signaal dat afstand van de modale uitgangspunten is genomen. Willi Apel stelde vast: 'Nicht der Leitton als solcher charakterisiert das neue Tonsystem, sondern seine restlose Durchführung, seine unbedingte Herrschaft'.[325] Het toepassen van leitonen maakt dat de typerende eigenschappen van de kerkmodi worden afgevlakt. Het eigenaardige van de muzikale taal van de renaissance is dat beide mogelijkheden, de gealtereerde en diatonische septiem, naar behoefte en smaak werden toegepast. Niet altijd is duidelijk of de verhogingen en verlagingen in het *Tabulatuurboeck* chromatische kleuringen zijn of transposities naar een andere ladder.[326]
Als onderwisseltoon bij een a, g of d lijken gis, fis of cis de voorkeur te hebben in plaats van een g, f of c. Ook dat is een teken dat al enige afstand is genomen van de oude modale praktijk. In de eerste maten van psalm 50:2 komt zowel cis als gis als onderwisseltoon voor.

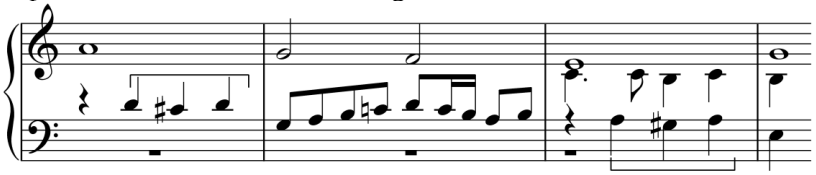


Fig.4.72. Maat 1-4 van psalm 50:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In de eerste maat van psalm 15:1 komt in het begin een c (en dus niet de leitoon cis), wat duidelijk maakt dat dit vers start in Hypo-aeolisch. In maat 5 is er een bijna identiek motief in dezelfde ligging (een octaaf hoger) met een cis.

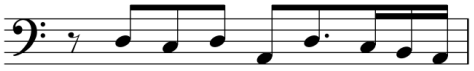



Fig.4.73. Beginmotief van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij stijgende toonladders zijn verhogingen gebruikelijk; veelal worden ze bij daling in de diatonische tonen hersteld. Deze gewoonte kwam al bij Sweelinck voor. Het verschijnsel doet denken aan de wijze waarop we tegenwoordig mineur behandelen met melodisch stijgend en melodisch dalend. Een voorbeeld is te vinden in het eerste vers van psalm 2. Hier is een tussencadens naar D met een picardische terts. In maat 29 heerst de bes, in de volgende maat de b. De c in de tweede maat is bovenwisseltoon van de b. Daardoor is er eerst een mineurakkoord dat op de laatste kwart van de maat verandert in een sextakkoord majeur.

[324] Falck 1964, 55.
[325] Apel 1972, 14.
[326] Gallo 1989, 129.

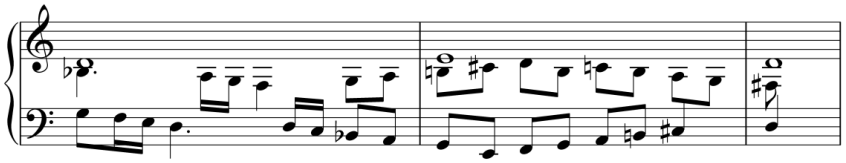



Fig.4.74. Maat 29-30 van psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Vanwege de cadens naar A in de laatste maten van psalm 22:1 oefenen fis en gis hun stuwende werking uit. Tegelijk zijn er tegenkrachten aanwezig, vooral in de neergaande beweging. Het motief onder de haken is acht keer toegepast. De ligging is iedere keer bepalend voor de keuze van de verhoging of verlaging. Het eerste motief heeft laddereigen tonen re-fa-mi-re. In het tweede motief wordt de a voorzien, daarom komen fis en gis voor. Het vierde motief gaat in de richting van de g, hier dus een fis. Ook de twee volgende motieven zijn zonder verhogingen. In het motief dat dan volgt treedt weer de stuwing naar de a op. De negende keer is de a hoofdtoon, dan treedt vanwege de daling een g en f op. Het verloop is dus steeds gemakkelijk te verklaren.

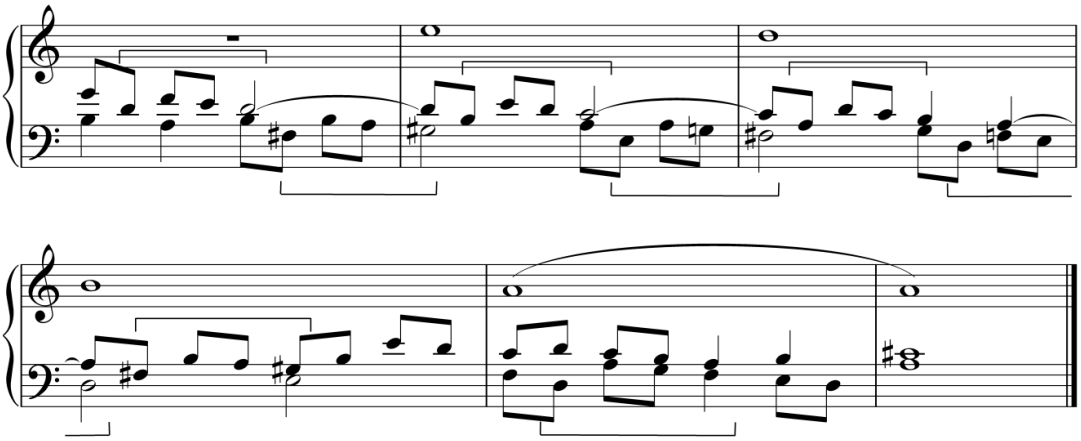


Fig.4.75. Maat 57-62 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bekijkt men het harmonische geraamte dan valt de afwisseling tussen kwintsext- en grondakkoorden op, met steeds vormen van leitoonwerking.

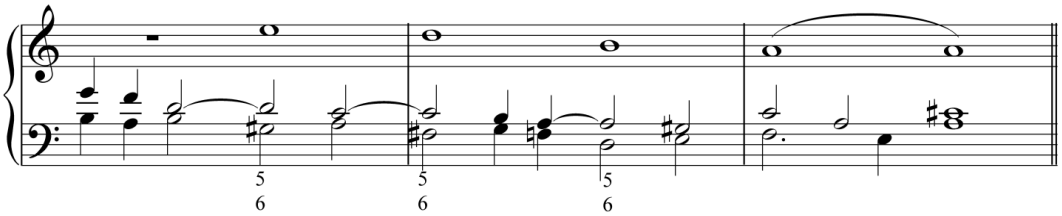


Fig.4.76. Geraamte van hoofdsamenklanken in maat 57-62 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In principe is de modus van psalm 38:1 en 2 a Aeolisch. Geregeld komt – vooral bij stijgende toonladders – een gis voor met eventueel ook een fis. Desondanks zijn er gevallen, waarbij een toonladder in g optreedt met een fis. In maat 23 is in de onderstem een g. Een gis zou ook mogelijk zijn geweest, maar werd niet gebruikt omdat de versregel naar G cadenseert.

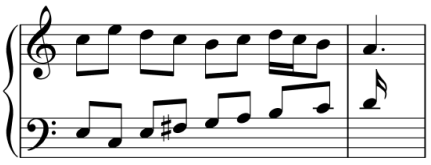



Fig.4.77. Maat 23 in psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De overmatige kwart of *tritonus* komt in de melodische gangen in het *Tabulatuurboeck* geregeld voor (f-g-a-b-c, c-d-e-fis, d-e fis-gis of bes-c-d-e). Van der Elst die zag dat allerlei ‘chromatijcke kleene halve-toonen’ waren toegevoegd, deed een voorstel voor ‘nieuwe chromatijcke sanghwoorden’.[327] Het voert te ver deze ‘sanghwoorden’ hier te bespreken, ze maken echter wel

[327] Van der Elst 1663, 11-15.

duidelijk dat de grenzen van het modale denken in die tijd werden overschreden. Van der Elst probeerde – zoals velen van zijn tijdgenoten – orde te brengen in de chaos van nieuwe ontwikkelingen.

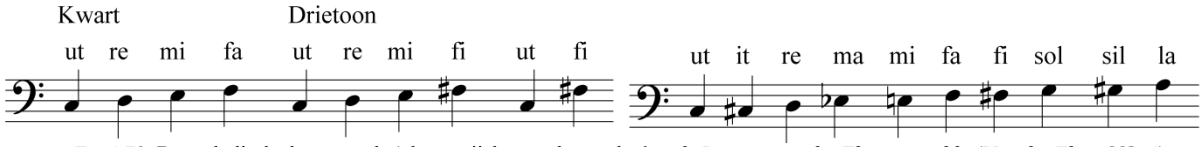


Fig.4.78. De melodische kwart en de 'chromatijcke sanghwoorden' zoals Ioannes van der Elst voorstelde (Van der Elst 1663, 4).

Al vanaf het midden van de zestiende eeuw was chromatiek gangbaar, vooral bij de madrigalen. Ook organisten gebruikten de chromatische kwart veelvuldig, zoals ondermeer blijkt uit de opmerking van Thomas Morley (1597) die het een 'point which our organists use' noemde.[328] Achter elkaar komen halve afstanden stijgend of dalend voor. Morley voegde hieraan toe 'is not right Chromatica, but a bastard point patched up, of halfe chromaticke and halfe diatonick'. In zijn compositieleer beschreef Christoph Bernhard een niet-diatonische voortschrijdende beweging als: '*Passus duriusculus*, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein *Semitonium minus* steiget, oder fället'.[329] Het gaat er dus om dat in één en dezelfde stem stemmen dissoneren en niet de intervallen tussen de twee stemmen.[330] Bernhard gaf twee voorbeelden:

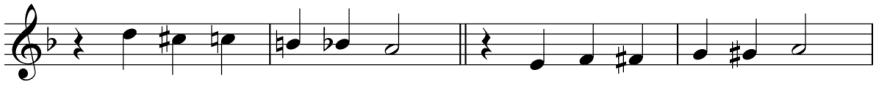



Fig.4.79. Voorbeelden van Christoph Bernhard uit *Tractatus compositionis augmentatus* (Müller-Blattau 1926, 77).

Hij voegde daar nog aan toe: 'welcherley Gänge einige für *chromatische* Art Sätze gehalten, mit was für Gründe aber, solches mögen sie ausfechten'.
Van Noordt paste chromatische gangen zowel in bewegingen van halve noten, kwarten of achtsten toe. Hoezeer hij dit fenomeen heeft uitgebuit, blijkt vooral uit het tweede vers van psalm 116, waar een voortdurende stroom van chromatische gangen is, overheersend in een beweging van kwarten of halven; bij de laatste psalmregel zelfs in een beweging van achtsten. Neemt men de chromatiek in alle andere verzen mee, dan ziet men overwegend stijgende passages. Daarbij gebruikte Van Noordt vooral cis, dis, fis en gis. De es komt bij hem in de chromatiek nooit voor, de dis slechts één keer.
Overigens dient de chromatiek in het *Tabulatuurboeck* niet om tot gedurfde harmonische samenklanken te komen, zoals in de Italiaanse madrigalen van tijd tot tijd het geval kan zijn. Ze was vooral bedoeld als een kleuring van de stemmen. In technische zin was het niet zo moeilijk om het fenomeen toe te passen. Meestal werd een grote terts of sext in het dito kleine interval omgedoopt of vice versa. Een letterlijk voorbeeld is te vinden in psalm 116:2, waar sprake is van een nevenschikking van het sextakkoord a-klein en A-groot en even later van G-groot naar E-groot. Men kan ook zeggen dat het geslacht van de harmonie werd veranderd.

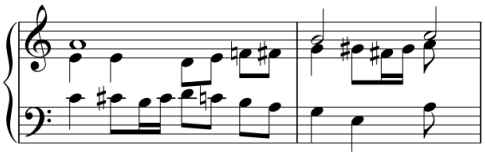



Fig.4.80. Maat 30 van psalm 116:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Van Noordt had geen bezwaar tegen een *querstand*. Christoph Bernhard zou het onderstaande geval uit psalm 7:3 een *octava superflua* hebben genoemd.[331] Hij vond dat men een dergelijk (in feite) verboden gebruik in zettingen met meer dan twee stemmen niet rigoureus hoefde te handhaven.

[328] Morley 1597, annotatie bij blz. 2.
[329] Müller-Blattau 1926, 77.
[330] Williams 1997, 62.
[331] Müller-Blattau 1926, 41.

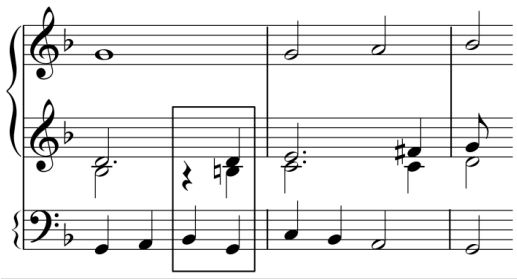


Fig.4.81. Querstand in maat 4 en 5 van psalm 7:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Hoewel Van Noordt zijn muziek in principe op een modale wijze schreef, zijn er toch heel wat plekken aan te wijzen die niet zijn te verklaren vanuit een strikte aanpak. Dat zijn muziek moderner is dan die van Sweelinck bleek al uit het veelvuldiger gebruik van de boventoetsen. De componist van het *Tabulatuurboeck*, die tot de volgende generatie behoorde, was – meer dan zijn voorgangers – op weg naar een benadering in afwisseling tussen majeur en mineur.

4.5.10. De grotere melodische intervallen

Bij een strikte stemvoering krijgen de horizontale lijnen een groot gewicht. Omdat Van Noordts muziek nog was gerelateerd aan vocale gewoonten, komen overheersend stapsgewijze voortschrijdingen voor met kleine en grote secundes. Om nader zicht te ontwikkelen op de wijze waarop zijn melodisch materiaal is geconstrueerd, volgen hier enkele noties over de melodische intervallen groter dan een secunde. In het *Tabulatuurboeck* komen alleen de terts (klein en groot), de kwart (verminderd en rein), de kwint, de sext (klein en groot), het octaaf en de decime voor. In de vocale muziek gold de regel: hoe groter het melodische interval, hoe meer het als dissonant werd ervaren. Zelfs het melodische octaaf werd niet als consonant gezien, omdat het een zanger inspanning kost dit interval zuiver te intoneren. De verminderde kwart en overmatige kwint werden zonder meer als dissonant gezien.

Tabel 4.5. De melodische intervallen (>secunde) in de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

Interval	relatief	Absoluut
kleine terts	31,8%	1449
grote terts	16,0%	729
verm. kwart	0,7%	29
reine kwart	29,9%	1361
reine kwint	11,8%	539
kleine sext	2,1%	95
grote sext	0,5%	23
rein octaaf	7,1%	324
grote decime	0,0%	3
	100,0%	4554

De verdeling van deze grotere intervallen in het psalmendeel van het *Tabulatuurboeck* blijkt uit tabel 4.5. Het mag duidelijk zijn dat het aantal secundes nog veel en veel groter is.
Het aantal tertsen (groot en klein) nam bijna de helft van het totale aantal grotere intervallen in beslag, daarbij zijn er twee keer zoveel kleine als grote tertsen. Dat hangt samen met het modale karakter, want in die tijd waren het Dorisch en Frygisch met hun karakteristieke re-fa en mi-sol nog gangbaar. Dat is ook logisch omdat in een toonladder met witte toetsen meer kleine dan grote tertsen optreden (klein: d-f, e-g, a-c, b-d, groot: c-e, f-a, g-b). In de onderstaande passage uit maat 19 van psalm 38:5 komen twee kleine tertsen en een grote terts voor. Dit motief komt in datzelfde vers nog meerdere malen voor, waarbij Van Noordt de intervalstructuur overigens niet handhaafde. Desondanks blijven de kleine tertsen in de meerderheid.

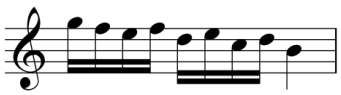



Fig.4.82. Figuur in maat 19 van psalm 38:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In het *Tabulatuurboeck* zijn er vier keer zoveel kleine als grote melodische sexten. Christoph Bernhard – die de sexten tot de imperfecte consonanten rekende (evenals de tertsen) – bracht naar voren dat a-f, d-bes en e-c waren toegelaten (vanwege de sprongen re-fa en mi-fa) en hij keurde –

zij het met schroom – ook d-fis en e-gis (dalend) goed.[332] Van Noordt ging op dat punt veel verder. Alleen de dalende kleine sext bes-d is bij hem afwezig. De kleine sexten treden bij Van Noordt overwegend in stijgende richting op. Uit het feit dat ze op alle mogelijke tonen kunnen voorkomen blijkt hoezeer dat interval door hem was geaccepteerd. De grote sext werd als dissonant ervaren. Het is veelzeggend dat Christoph Bernhard er in zijn theoretische geschriften geen aandacht aan schonk. Desondanks komt deze in Van Noordts muziek geregeld voor.

Tabel 4.6. De melodische sexten in de psalmen van Van Noordt.

Melodische kleine sexten bij		Van	Noordt
stijgend		dalend	
cis-a	6	c-e	1
d-bes	13	d-fis	1
e-c	10	e-gis	1
fis-d	8	f-a	6
gis-e	7	g-b	2
a-f	19	a-cis	1
b-g	20		
Melodische grote sexten bij		Van Noordt	
stijgend		dalend	
c-a	5	cis-e	1
f-d	4	d-f	3
g-e	8	e-g	1
bes-g	1	a-c	1

Meestal geeft de sext een cesuur in de melodiek, zoals bij psalm 116:1. De functie is hier dezelfde als die van de voorafgaande kwartsprong, zij het dat de werking door de grotere sprong sterker is en voor een climax zorgt.

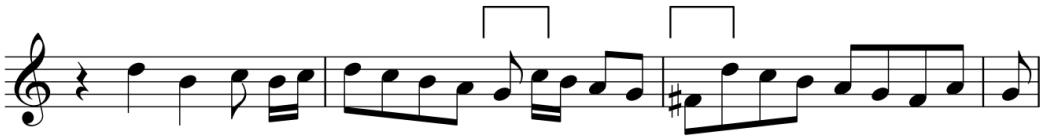



Fig.4.83. Bovenstem in maat 1-3 van psalm 116:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De sext komt ook voor in situaties, waarin het akkoord de structuur van de melodiek bepaalt, zoals in psalm 119:1, waar zowel de fis[1] als de d[2] onderdelen zijn van de gebroken majeursamenklank.

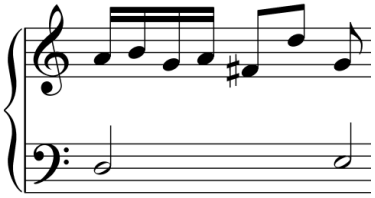



Fig.4.84. Maat 2 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Werd de grote sext al ervaren als dissonant, dit was nog sterker het geval bij de verminderde kwart of kwint. Christoph Bernhard vond dat die intervallen alleen in de recitatiefstijl waren te accepteren.[333] Meestal ontstond een verminderde kwart omdat in het interval ut-fa, de ut werd verhoogd. Aan f-cis, c-gis, bes-fis en es-b liggen dus in feite de f-c, c-g, bes-f en es-bes ten grondslag; bij de stijgende gevallen cis-f, fis-bes, b-es de intervallen c-f, f-bes en bes-es. In de paragraaf over de ‘relations inharmonical’, concludeerde Christopher Simpson – in zijn *Compendium of practical music* (1667) – dat de verminderde kwart fis-bes geen onharmonische relatie produceerde omdat deze in de gebruikelijke toonladders uit vier halve toonafstanden

[332] Falck 1964, 107.
[333] Falck 1964, 54.

bestond zodat hij in feite dezelfde afstand was als de grote terts.[334] ‘Now I suppose that no practical musician will say that the two terms of a greater 3rd have any harsh relation one to the other, which granted, doth also exempt the other (being the like interval) from relation inharmonical, though in appearance it be a 4th and hath flat against sharp in cross reflection’. Zo gaf Simpson argumenten om dat wat in het verleden verboden was, toch te kunnen accepteren.
In de psalmbewerkingen in het *Tabulatuurboeck* komt de verminderde kwart 29 keer voor en wel op verschillende hoogten.

Tabel 4.7. De melodische verminderde kwarten in de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

Melodische verminderde kwart bij		Van Noordt	
dalend		stijgend	
f-cis	7	cis-f	4
c-gis	9	fis-bes	4
bes-fis	3	b-es	1
es-b	1		

In psalm 6:1 (maat 34-35) valt waar te nemen dat de melodische verminderde kwart ontstaat vanwege de beoogde leitoonwerking; dat is vooral het geval bij de dalende sprong c-gis.

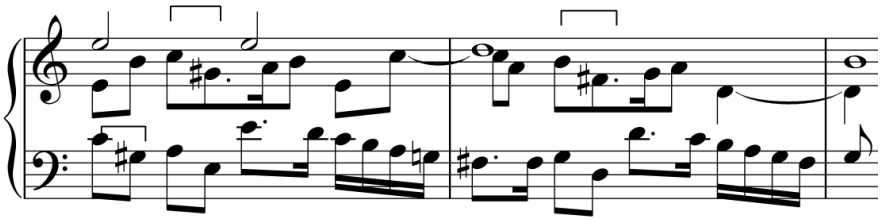



Fig.4.85. Maat 34-35 van psalm 6:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 7:2 is de verminderde kwart onderdeel van een harmonische figuur. Deze komt voor in een spannende passage, terwijl de g nergens is te bekennen. Het valt niet mee om hier een logische verklaring te geven. Is de fis[1] leitoon naar de daarop volgende g[1]? Die heeft een lengte van slechts een zestiende!

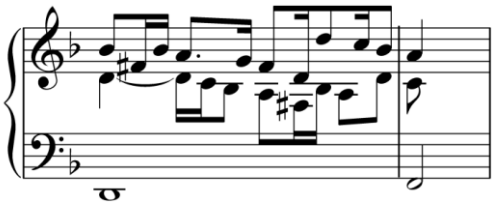



Fig.4.86. Maat 18 van psalm 7:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In het *Tabulatuurboeck* treedt slechts één verminderde kwint op en wel in psalm 119:1 in stijgende richting. Het interval ontstaat doordat de mi door een fa wordt gevolgd; de fis past in de toonladder van g.

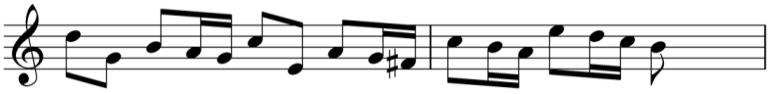



Fig.4.87. Bovenstem in maat 9-10 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Sprongen groter dan het octaaf komen in het *Tabulatuurboeck* alleen maar in de vorm van een decime voor. Dat gebeurt drie keer. De eerste treedt op in maat 22-23 van psalm 119:2 en fungeert

[334] Lord 1970, 47-49. P.J. Lord besprak in een voetnoot ook het standpunt van Zarlino en gaf een citaat uit het derde boek van de *Le Institutioni Armoniche* van 1558: ‘But when the relationship is that of the semidiatessaron, and it occurs between accidental signs, such as the # and the *b*, or when only one of these signs is present, we need not avoid it at all, for the two divisions being harmonic it is obvious that they will make a goof effect, even though they are not varied’.

als afscheiding tussen twee versregels. Ook in psalm 116:1 is een decime, die een cesuur in de melodiek geeft, waardoor de hoge toon een accent krijgt.

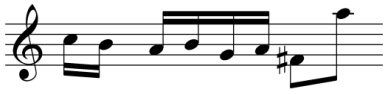



Fig.4.88. Bovenstem in maat 32 van psalm 116:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 24:2 komt eveneens een decime voor. In de editie van het *Tabulatuurboeck* van Max Seiffert staat de passage (zoals hieronder onder haken genoteerd) een terts hoger dan in de editie van Jan van Biezen. Seiffert heeft zich daarbij gegrond op de originele uitgave, want ook daar staat de passage zo genoteerd. Van Biezen volgde hier de kopie van August Gottfried Ritter die in de bibliotheek van het Nederlandse Muziek Archief te 's-Gravenhage wordt bewaard. Kennelijk maakte Ritter stilzwijgend een verbetering van de originele muziektekst. Dit gedeelte lijkt uit het verband van de melodie te schieten en vooral de dalende sextsprong doet weinig natuurlijk aan. Daar komt bij dat de noot van de cantus firmus een f is en dat met de decime de a wordt versterkt. Deze sprong zou eventueel kunnen worden geïnterpreteerd als een uitroep op 'verhoogde' toon wat op een zeventiende-eeuws orgel nog nadrukkelijker wordt doordat de hoge ligging krachtig was geïntoneerd.

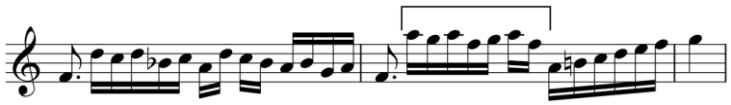



Fig.4.89. Bovenstem in maat 22-23 van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Van Noordt paste zulke grote melodische intervallen spaarzaam toe, in tegenstelling tot Sweelinck die geregeld intervallen groter dan een octaaf toepaste. In diens psalm 116:4 is zelfs sprake van een octaaf plus een verminderde kwart en een octaaf plus een kwint. Het moge duidelijk zijn dat Sweelinck daarmee vooral echo-effecten beoogde.

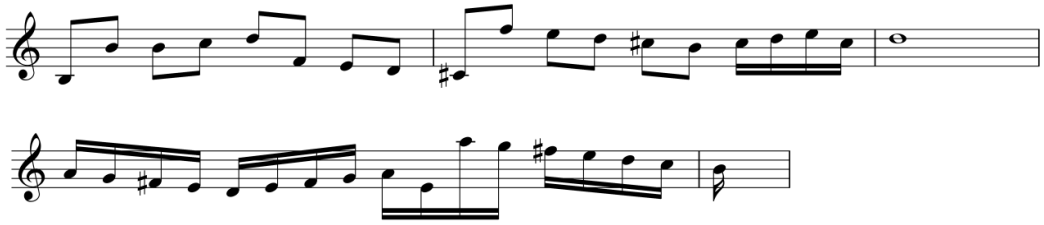


Fig.4.90. Bovenstemmen in de maten 120-121 en 136 van psalm 116:4 (Jan Pietersz Sweelinck).

In het *Tabulatuurboeck* komen grote sprongen meestal niet voor, omdat de melodieën een vloeiend en 'vocaal' aanzien hebben. In de klaviermuziek van Heinrich Scheidemann en Matthias Weckmann zijn incidenteel overmatige kwarten, grote of kleine septiemen en nonen toegepast. De septiemen en nonen zijn meestal vanuit de melodiek te verklaren, waarbij in feite (een gedeelte van) de figuratie een octaaf wordt verlegd. In de intavolatie van het *Angelus ad Pastores Ait* van Orlando di Lasso door Scheidemann zijn – en het is maar een voorbeeld – twee melodische septiemen en een none achter elkaar. Een dergelijke passage zou bij Van Noordt ondenkbaar zijn geweest.

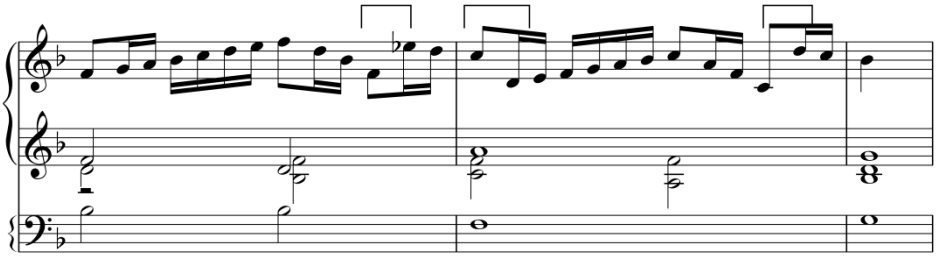



Fig.4.91. Melodische septiem en none in maat 106-107 de intavolatie van *Angelus ad Pastores Ait* van Orlando di Lasso (Heinrich Scheidemann).[335]

[335] K. Beckmann (ed.), Edition Breitkopf 8455.

In melodisch opzicht voer Van Noordt een traditionele koers. De dissonante verminderde kwarten en kwinten zijn ingebed in een structuur waarin leitonen een grote rol spelen. Septiemen en nonen waren bij hem uitgesloten.

4.5.11. Het contrapunt

Van Noordt volgde de strengere regels van het contrapunt: op de sterke maatdelen consonanten en op de zwakke maatdelen eventueel een dissonant; op het sterke maatdeel was eventueel ook nog een voorhoudingsdissonant mogelijk. Een melodische sprong groter dan de secunde diende altijd naar een consonante samenklank te gaan. De dissonanten zijn overheersend doorgangs- of wisselnoten. De dissonant is daarbij niet zozeer bedoeld als een kontrast, maar eerder als een nauwelijks merkbare onderbreking van de aaneenschakeling van de consonanten. In elk geval ligt de primaire functie in het verhogen en beklemtonen van de aantrekkelijkheid van de daaropvolgende consonant. Zo heeft Zarlino het opgevat toen hij in zijn *Le Institutioni harmoniche* stelde: 'De dissonant doet de onmiddellijk volgende consonant aangenamer schijnen'.[336] Isaäc Beeckman beschreef dit in 1620 als:'naer suyr terstont soet'.[337]
Zarlino maakte bij de toepassing van de dissonant onderscheid tussen twee technieken, waarbij de verhouding tussen de beklemtoonde en onbeklemtoonde tijden of tijdsdelen bepalend was: de syncopedissonant en de doorgangsnoot. Daarnaast komt ook de wisselnoot voor die als een variatie op de doorgangsnoot mag worden beschouwd. Wat betreft de syncopedissonant waren er in principe drie regels:

- Hij moet voorbereid worden door een consonant interval op de onbeklemtoonde tijd
- Hij moet aangehouden worden, zodat op de volgende beklemtoonde tijd een dissonant ontstaat.
- Hij moet opgelost worden in een consonant interval door een dalende secundebeweging op de volgende onbeklemtoonde tijd.

4.5.11.1. Contrapunt in de duo's

Bij zijn duo's volgde Van Noordt vrij exact de contrapuntregels. Af en toe zijn er twee dissonanten achter elkaar, zoals in psalm 38:2. De septiem wordt gevolgd door een verminderde kwint, de none door een septiem. Omdat dit soort dissonanten in het voorbijgaan optreden, geven ze geen bijzondere spanningen. Beide plaatsen worden gezien als zwakke maatdelen.

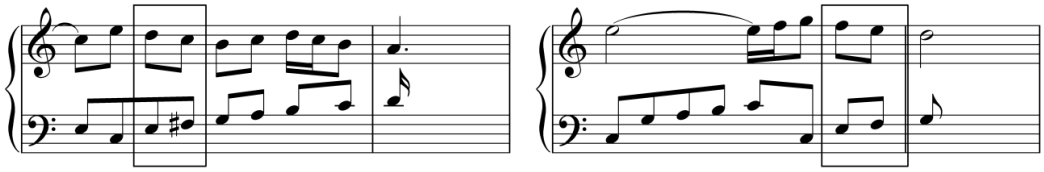


Fig.4.92. De maten 23 en 27 van psalm 38:2 uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt).

In de duo's komen veel tertsen en sexten als harmonische samenklanken voor. Vergelijken we alle samenklanken uit de psalmduo's van Van Noordt en Sweelinck dan blijkt – ook al gaat het maar om een beperkt aantal verzen – al meteen een significant verschil.
De prime, de kwart (dissonant!), de kwint en het octaaf komen in Sweelincks duo's meer voor dan in die van Van Noordt (44,2 % tegen 36,0 %). Dat dit verschil te maken heeft met het gebruik van de tertsen en sexten, blijkt uit het feit dat dit gebruik bij Van Noordt in 45,9 % van de gevallen voorkomt, bij Sweelinck echter 36,7 %. De dissonante harmonische intervallen komen bij beide componisten in verhouding evenveel voor: bij Sweelinck 26,0 % en bij Van Noordt 26,5 %. Dit bevestigt dat Van Noordt een schrijfwijze voorstond met veel parallelle tertsen en sexten in het contrapunt.

[336] Caeyers 1989, 115. G. Zarlino, *Institutioni harmoniche*, deel III, 173. 'La dissonanza fa perere la Consonanze, la quale immediatamente le segue'.
[337] De Waard 1942, 18. Beeckman schreef in 1620 dat er nooit twee dissonanten achter elkaar mogen komen.

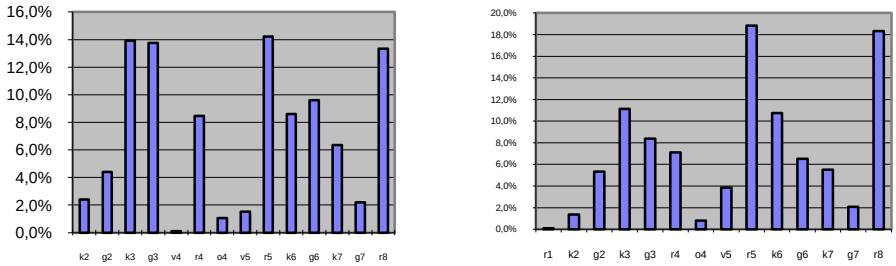


Fig.4.93. Links de verdeling van de harmonische intervallen in de vier duo's uit het *Tabulatuurboeck* van Van Noordt en rechts die uit de psalmen van Sweelinck (psalm 116 en 140).

Syncopedissonanten waren in de duo's niet onmisbaar: in psalm 38:1 en in psalm 38:2 zijn er tenminste geen te vinden. In psalm 119:1 komen twee syncopedissonanten voor. Bij de tweede wordt de oplossing naar de fis door middel van een *accentus* benadrukt.

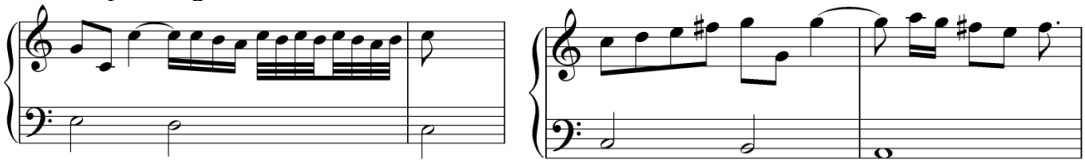


Fig.4.94. Links maat 27 en rechts maat 28-29 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij psalm 119:2 komen in het tempo van de achtste noten twee syncopedissonanten achter elkaar. De volgorde van de harmonische intervallen is daarbij: kleine terts-kwart-kleine terts-grote terts-secunde-kleine terts. Deze plek vraagt van de uitvoerder een flexibele aanpak zodat de afwisseling tot haar recht komt.

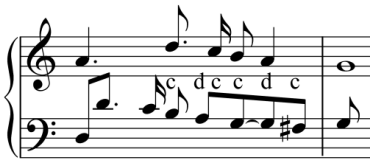



Fig.4.95. Maat 29 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 50:1, een trio, komt in maat 8 een tweestemmige passage voor met een syncopedissonant in beide onderstemmen. Op het zwakke maatdeel is een grote sext als consonant, op het sterke maatdeel de kwart. De oplossing verloopt via de a^0 als *superjectio* die daardoor mede dankzij het ritmische verloop de fis^0 accentueert. Christoph Bernhard definieerde de *Superjectio* als: 'welche sonst insgemein *Accentus* genennet wird, ist, wenn neben einer *Con*- oder *Dissonantz* im nächsten *Intervallo* drüber eine Note gesetzet wird, doch meistentheils wenn die Noten natürlich eine *Secunde* fallen sollten'.[338]

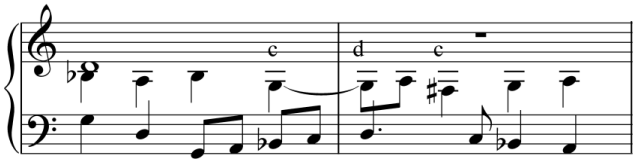



Fig.4.96. Maat 7-8 van psalm 50:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 24 van hetzelfde psalmvers is ook tweestemmig contrapunt. Vanuit de voorbereidingsconsonant komt er een septiem op het relatief sterke maatdeel die in een sext oplost. Het loopje van de zestienden maakt dat men eerder de kleine harmonische terts gis^0-b^0 als de oplossing zal ervaren.

[338] Müller-Blattau 1926, 71.

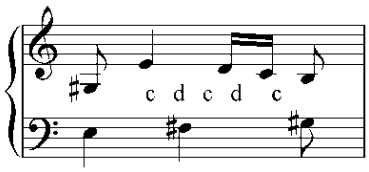


Fig.4.97. Maat 24 van psalm 50:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Deze syncopedissonanten zorgen voor ritmische en melodische variatie. Op grond van de rigide toepassing van de regels van het contrapunt is het niet vreemd dat men nogal eens gedacht heeft dat de duo's voor het midden van de zeventiende eeuw nogal ouderwets waren getint. Inderdaad vertonen ze sterke gelijkenissen met een oudere aanpak. Andere elementen maken dat deze duo's moderner ogen, zoals de voorkeur voor de tertsen en sexten in de samenklank en de ritmische flexibiliteit.

4.5.11.2. Contrapunt in de trio's

Niet voor niets behandelden we eerst het duo, want een drie- of vierstemmige samenklank werd als de som van intervallen gezien, een drie- of vierstemmige zetting als een samenstelling van tweestemmige contrapuntische complexen. Carl Dahlhaus vatte dat als volgt samen: 'Die Kategorien des klassischen Kontrapunkte sind am Modell des zweistimmigen Satzes entwickelt worden'.[339]
Dit valt goed waar te nemen bij psalm 119:4 (maat 23) waar drie dissonante klanken achter elkaar komen. In beide buitenstemmen zijn doorgangsnoten die ten opzichte van de cantus firmus in de tenor juist zijn aangebracht. Dat de tonen ten opzichte van elkaar dissoneren levert geen enkel probleem op, zeker omdat ze in het voorbijgaan optreden. Uit deze (en ook de vorige) passage blijkt dat Van Noordt lineair dacht en dat de totaalklank het resultaat was van een optelsom. Daarbij ontstaan van tijd tot tijd interessante samenklanken.

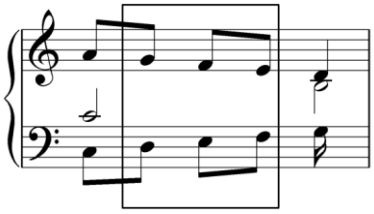



Fig.4.98. Maat 23 van psalm 119:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook bij de syncopedissonanten zijn de regels van het contrapunt gevolgd. Bij psalm 50:1 (maat 18-19) ligt de syncope in de middenstem. Het kwintsextakkoord op het sterke maatdeel lost op in een grote drieklank van C. De figuur in de bas is een normale diminutie van het interval d^0-B.

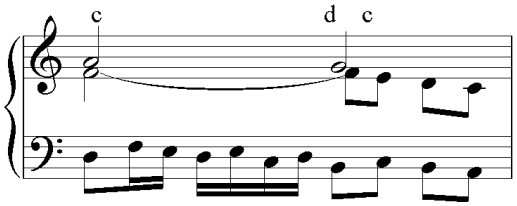


Fig.4.99. Maat 18-19 van psalm 50:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 22:1 komen in de middenstem drie syncopedissonanten achter elkaar voor (maat 46-48). De eerste en de derde zijn van het gangbare type. Bij de tweede wordt de dissonant echter niet rechtsreeks opgelost, maar via de gis^1. Christoph Bernhard noemde dat een *Subsumtion*.[340]

[339] Dahlhaus 1961, 43.
[340] Müller-Blattau 1926, 148.

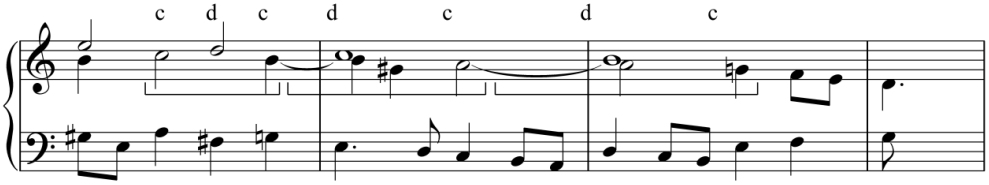



Fig.4.100. Maat 46-48 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Dat het niet ongewoon was om een syncopedissonant op indirecte wijze op te lossen, valt te zien in psalm 6:3 (maat 13). De oplossing komt op het volgende sterke maatdeel. De a^2 kan geen oplossing zijn, omdat de septiem naar de sext moet oplossen.

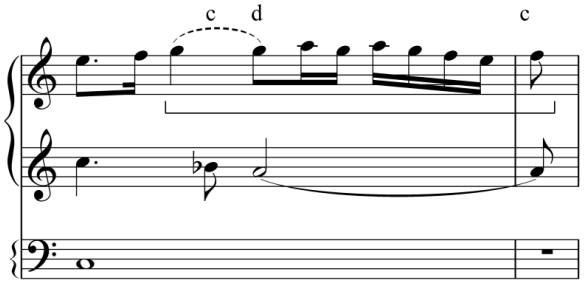


Fig.4.101. Maat 13 van psalm 6:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 38:5 (maat 27-31) komen achter elkaar syncopedissonanten voor. De eerste treedt op tussen de beide buitenstemmen. De oplossing is de f op het volgende sterke maatdeel die via een figuratie in de bovenstem verloopt. De daarop volgende syncope is weer tussen de buitenstemmen. Ook hier wordt de oplossing gehoord op het sterke maatdeel daarna. Bij de syncope is eerst een kwartsextakkoord toegepast als voorbereiding op de voorhouding in het volgende sterke maatdeel die vervolgens na allerlei omspelingen oplost in de consonante C-samenklank.

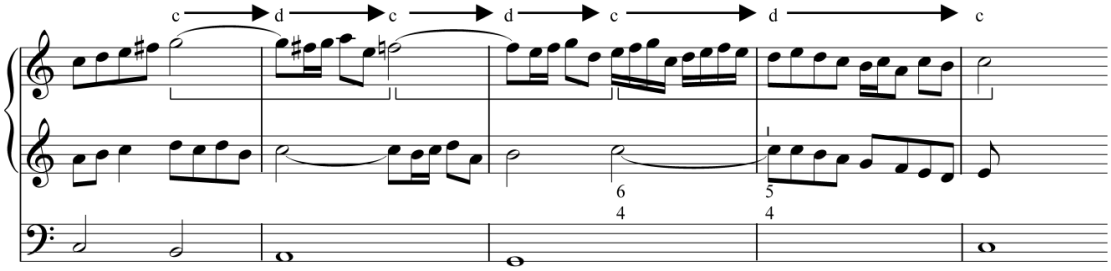



Fig.4.102. Maat 27-31 van psalm 38:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 38:3 (maat 14-15) geeft de onderstem ten opzichte van de cantus firmus in de bovenstem eerst een correct verlopende syncopedissonant. Ook in het volgende sterke maatdeel staat een dissonant (vanwege de overbinding). Daarna komt de consonante b^0 een octaaf onder de b^1 van de psalmmelodie. De constructie in de bas suggereert een syncope, maar die is daar niet. Vanuit de regels van het strenge contrapunt is deze passage niet te verklaren. Was dit een fout of wilde Van Noordt van het sterke een zwak maatdeel maken, zodat de volle nadruk op de consonante oplossing van het A-akkoord komt te liggen?

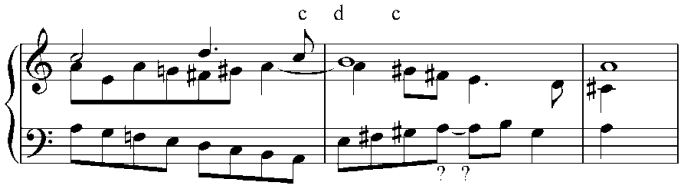



Fig.4.103. Maat 14-15 van psalm 38:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook in psalm 50:2 komen syncopedissonanten voor, maar dan steeds op de tweede kwart. Drie keer achter elkaar is er een gelijkwaardige situatie.[341] Het verloop is steeds volgens de bekende

[341] Iets dergelijks is ook te vinden in psalm 7:1 maat 42 en psalm 2:3 maat 15.

regels. Hier is niet alleen de beweging van de halve noot (of hele noot) gevolgd, maar lijkt de tactus twee keer zo snel te moeten worden genomen.

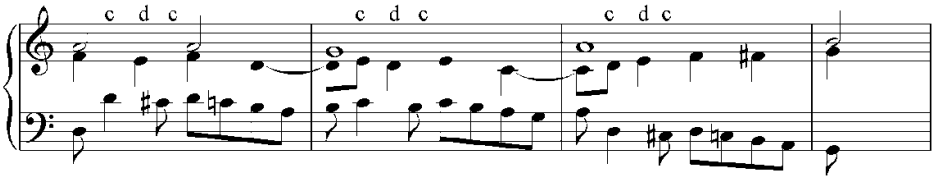


Fig.4.104. Maat 10-12 van psalm 50:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij de afsluiting van psalm 50:1 komen in de midden- en bovenstem twee syncopedissonanten voor. Als voorbereidingsconsonant is de eerste keer de terts gebruikt. De tweede dissonant niet is voorbereid. De bas heeft een beweeglijke partij die een dissonant op een relatief zwak maatdeel teweegbrengt, zodat de oplossing van de eerste syncopedissonant pas plaatsvindt als de toonladderbeweging in de bas op een relatief sterk maatdeel terechtkomt bij de (eerder verwachte) A-samenklank.

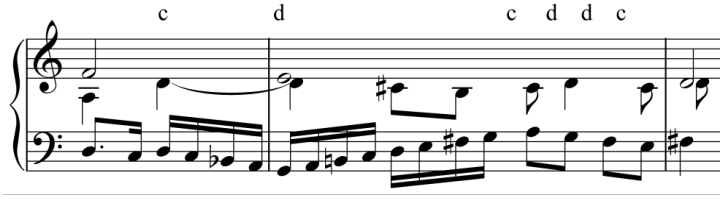



Fig.4.105. Maat 45-46 van psalm 50:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Deze drie voorbeelden maken duidelijk dat Van Noordt soms tot gedurfde combinaties kwam, eventueel met complexen van syncopedissonanten. Zo komt in psalm 2:2 (maat 6-8) in beide bovenstemmen een voortdurende afwisseling van dissonanten en consonanten voor, die zorgt voor een onrustig verloop (boven de figuur is de afwisseling in de bovenstemmen, onder de figuur is de afwisseling wat betreft het geheel genoteerd). Het gaat hier vooral om de wijze waarop de beide bovenstemmen op elkaar reageren. Daardoor ontstaat een figuur die Burmeister *congeries* heeft genoemd: ‘een opeenhoping van de perfecte en imperfecte consonanten, die in gelijke beweging mogen voortschrijden’.[342] De stemmen bewegen zich stijgend of dalend en veranderen door deze wisseling de *harmonia*.

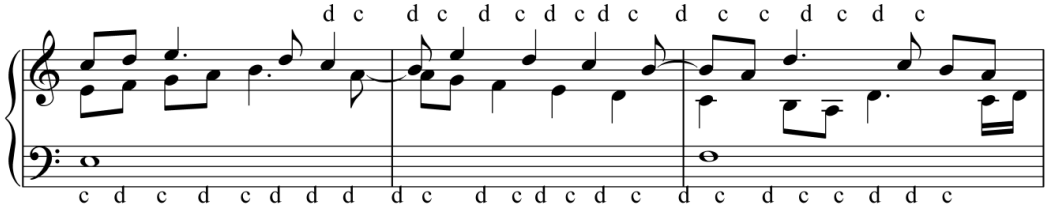


Fig.4.106. Maat 6-8 van psalm2:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Met enkele voorbeelden hebben we het gebruik van de syncopes bij de trio’s besproken. De meerstemmigheid dient steeds te worden bekeken als optelsom van tweestemmig muzikale verlopen. Hierbij ontstaan van tijd tot tijd kruidige passages die kenmerkend zijn voor Van Noordts stijl.

4.5.11.3. Contrapunt in de vierstemmige zettingen

Op het eerste gezicht kan het erop lijken dat de vierstemmige verzen wel veel meer vanuit de samenklanken zijn gedacht. Ook hier zijn alle stemmen echter in contrapuntisch opzicht op de cantus firmus betrokken, waarbij de traditionele regels voor consonantie en dissonantie blijven gelden. Hoe vanuit de in lineair opzicht correcte stemvoering toch enerverende harmonieën kunnen ontstaan, is bijvoorbeeld te zien in onderstaande passage uit psalm 2:3. In maat 30 gaat een d-akkoord via een doorgaande toon over in een samenklank met alleen de terts bes-d (zonder kwint)

[342] Bartel 1985, 141-142. Rivera 1993, 185. ‘Congeries (in het Grieks *synathroismos*) est coacervatio specierum concordantium tam perfectarum, quam imperfectarum, quarum par motus est concessus.’

die daarna naar een drieklank g-klein verhuist. De tussenliggende samenklank vormt zelfs een cluster d-c-bes-a. Onder de e^1 in de cantus firmus ligt een kwintsextakkoord dat in een vijfde trap voor D-groot oplost. De doorgangsnoot f zorgt voor dissonantie, waarbij tegelijkertijd een klein septiem en een grote secunde voorkomen. Een harmonische analyse op negentiende-eeuwse wijze is hier nauwelijks denkbaar.

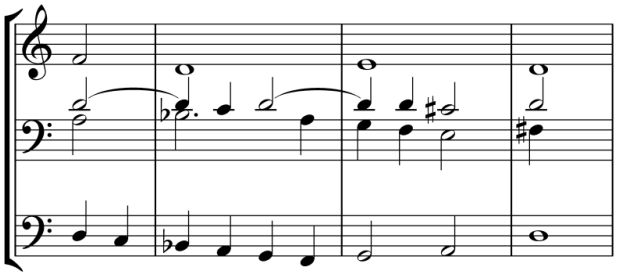



Fig.4.107. Maat 30-33 van psalm 2:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 50:4 (maat 5-6) vinden we in de tenor en alt een ‘gewone’ syncopedissonant. De voorbereidingsconsonant is een grote terts; de voorhouding lost op in een grote terts bes^0-d^1. Een normale situatie dus.

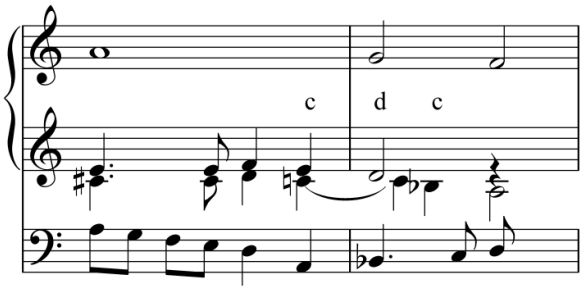



Fig.4.108. Maat 5-6 van psalm 50:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 9 en 10 van psalm 50:4 treffen we een geval aan met twee syncopedissonanten achter elkaar. Bij de eerste syncopedissonant is de voorbereidingsconsonant een terts die via de dissonante kwart in een terts oplost. Deze oplossingstoon blijkt echter een onderwisselnoot te zijn. De d^1 die de bovenste toon is van de kwart, is consonant met de cantus firmus. Deze consonant gaat op het sterke maatdeel over op een secunde die via een *superjectio* e^1 (sic) oplost in de terts cis^1-e^1. Harmonisch gezien wordt een G-samenklank opgevolgd door een kwartsextakkoord dat via de cis^1 naar een sextakkoord d-klein gaat. Vanuit tweestemmigheid bekeken een eenvoudige situatie. De optelling ervan geeft echter iets wat die simpelheid overstijgt.

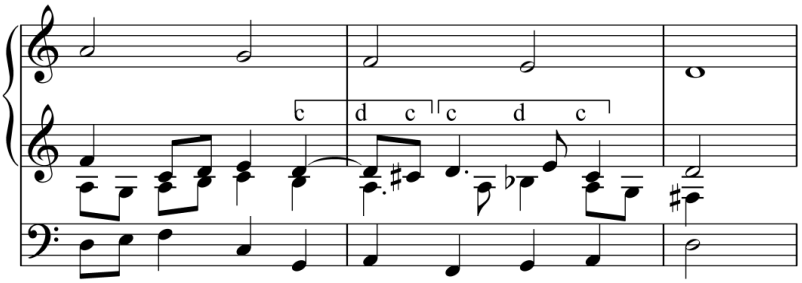



Fig.4.109. Maat 9-10 van psalm 50:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 23 en 24 van dezelfde psalm treden twee syncopedissonanten achter elkaar op: de eerste in de tenor is van het normale soort, de volgende is een apart geval. Op de tweede tel van de maat staat de dissonant. De oplossing daarvan is te vinden op de laatste kwart van deze maat. Het lijkt een soort verschuiving van de tactus. Vanuit de regels van het contrapunt bezien een merkwaardige situatie.

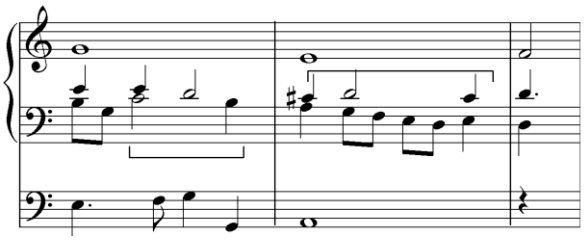



Fig.4.110. Maat 23-24 van psalm 50:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 29-37 staat een serie syncopedissonanten in de vorm van een *congeries*. We geven een poging tot verklaring met een harmonische becijfering vanuit de bas. Uiteraard blijft gelden dat de onderlinge verhoudingen tussen elk tweetal stemmen het uitgangspunt waren: de septiem lost in de sext op en gaat dan naar een kwint, een kwart lost in de bijbehorende terts op, enzovoorts. Op de plaats met het vraagteken is een cluster g-a-b. Niet op alle plekken is er een harmonisch bevredigende verklaring mogelijk, terwijl de uitleg vanuit de regels van het contrapunt betrekkelijk simpel valt te geven.

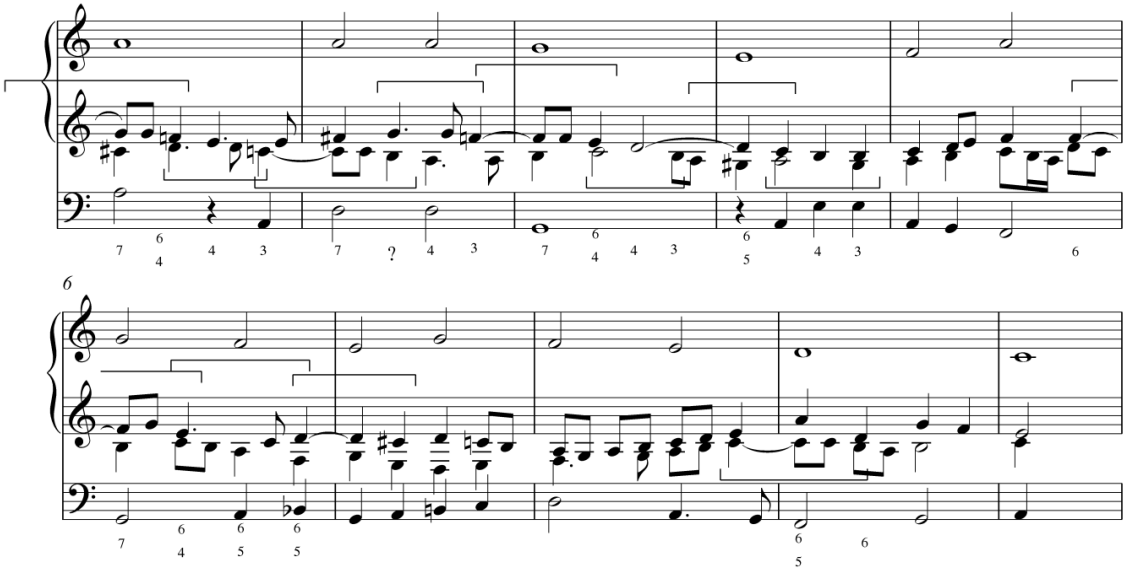



Fig.4.111. Maat 29-37 van psalm 50:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Hoewel er dus steeds syncopedissonanten worden toegepast met een klassiek voorkomen, kan de inbedding apart lijken. Voor Van Noordt was de syncope een belangrijk middel om op gerichte wijze spanningen en ontspanningen in zijn muzikale verloop in te bouwen. Was hij bewust uit op zulke complexe akkoordvolgordes? Of tolereerde hij die als de opbrengst van de lineaire schrijfwijze? Vergelijkt men dit idioom met dat van Sweelinck of van de Noord-Duitsers dan ziet men daar zelden zulke scherpe samenklanken. Zij pasten de basisregels van het contrapunt dan ook minder rigide toe.

4.5.12. De samenklanken: harmonie en disharmonie

Bij het bespreken van het contrapunt kwamen de muzikale samenklanken al aan de orde. Dat is vanzelfsprekend, want door het combineren van intervallen ontstaan akkoorden. Toch moeten we ons realiseren dat het akkoord in de zeventiende-eeuwse muziekbeschouwingen – zeker waar het de *prima prattica* betrof – niet zozeer als harmonische eenheid werd gezien.[343] Men zag het als een combinatie van boven elkaar geplaatste intervallen, een incidentele verticale combinatie van elkaar horizontaal passerende muzikale lijnen. Hoewel de basnoot het fundament was, beschouwde men omkeringen van drieklanken en septiemakkoorden als op zichzelf staande, nieuwe samenklanken. Met Jean-Philippe Rameau (circa 1720) kwam de leer van de harmonische functionaliteit van de

[343] Caeyers 1989, hoofdstuk III.

grond. De basis werd gevormd door zijn theoretische uiteenzettingen over akkoordomkeringen, de fundamentele bas en de akkoordopbouw.[344]
In de renaissance bestaan de akkoorden bij de drie- en vierstemmige stukken op de sterke maatdelen overheersend uit consonante intervallen: de kleine en grote terts, de kleine en grote sext, de reine kwint en de reine kwart (alleen tussen de bovenstemmen). In zijn *Musicae Compendiae* typeerde René Descartes de kwart als 'de ongelukkigste van alle consonanten'.[345] Als dit interval voorkwam in een sextakkoord werd het als consonant gerekend, in een kwartsextakkoord niet. De grote en kleine drieklank, bestaande uit twee op elkaar gestapelde tertsen en eventueel verdubbelde tonen, komen in alle zeventiende-eeuwse muziek het meeste voor.
Welke specifieke majeur- en mineurakkoorden voorkomen, hangt om te beginnen af van de functie die de boventoetsen op het orgelklavier hebben. In de zeventiende eeuw was op iedere witte toets een grote drieklank mogelijk en ook op de Bes en Es. Bij de kleine drieklank ligt dit anders: de kleine drieklank op f kon niet optreden, omdat de as niet beschikbaar was. De kleine drieklank op c was slechts mogelijk als de boventoets es werd gebruikt. In het *Tabulatuurboeck* was dat alleen het geval in de psalmen 15 en 7. In onderstaand schema staan alle grote en kleine drieklanken vermeld zoals in Van Noordts muziek voorkomen.

Tabel 4.8. De grote en kleine drieklanken in de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* Van Noordt.

C	Cis	D	Es	E	F	Fis	G	Gis	A	Bes	B
M		M	M	M	M		M		M	M	M
m		m		m			m		m		m

De grote drieklank op B treedt alleen op waar een dis is toegestaan (mits bruikbaar in de stemming), zoals bij psalm 38 en 22. In psalm 22 komt een passage voor die – als de Amsterdamse orgels inderdaad in een middentoonstemming stonden – wreed moet hebben geklonken.

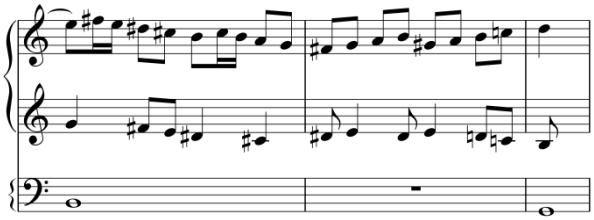



Fig.4.112. Maat 52-53 van psalm 22:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Of een samenklank majeur of mineur werd genomen hing primair af van de modus. In psalm 50:4 (maat 17-18) is sprake van een curieus woordgrapje. In de bijbehorende psalmtekst wordt gesproken van 'klein ofte groot'. Bij het woord 'klein' plaatst Van Noordt een kleine drieklank en bij 'groot' een grote drieklank. Dat men in die tijd sprak van kleine en grote terts blijkt uit de *Wiskonstige Musyka* van Dyrck Rembrandtsz van Nierop (1659): 'Tartie major of groote derde, om dat hier twee heele toonen tusschen begrepen zijn' en: 'Tartie minor of kleyne derde om dat hier tusschen […] ander halve toon begrepen zijn'.[346]
In de muziektheorie van de vroege zeventiende eeuw hadden sextakkoorden dezelfde status als grondakkoorden, omdat ze uit consonante intervallen zijn opgebouwd. Anders gezegd, het sextakkoord wordt niet als omkering van de volmaakte drieklank gezien, maar als een grondakkoord met gesubstitueerde kwint'.[347] Toch waren beide soorten niet pertinent gelijkwaardig.[348] Een sextakkoord vereist bepaalde melodische bewegingen in de bas en dat is bij een grondakkoord niet nodig. Zo is er meestal sprake van een secundeschrede in de bas bij het verlaten van het sextakkoord. Ook bij parallelle sextakkoorden zal de bas steeds in secundes verschuiven. Wel is het mogelijk dat een sextakkoord optreedt als een vervanging van het grondakkoord, waarbij eventueel een sprong in de onderstem kan worden gemaakt. Dit zien we

[344] Cohen 2001, 141. Zelfs Rameau was gewend om vanuit de samenstellende intervallen te denken.
[345] Brockt 1978, 25. 'Hæc infelicissima est consonantiarum omnium'.
[346] Van Nierop 1659, 25 en 27.
[347] Caeyers 1989, 130.
[348] Wolf 1965, 35-39.

bijvoorbeeld in psalm 7:3, een geval dat we al eerder hebben besproken in het kader van de *querstand*.

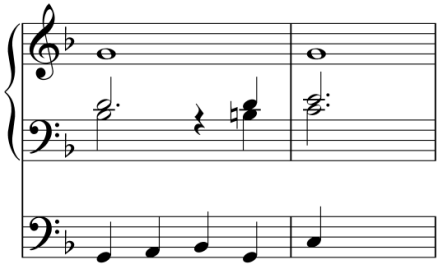



Fig.4.113. Maat 4 van psalm 7:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Sextakkoorden komen nogal eens voor op sterke maatdelen. Ze werken een vloeiend muzikaal verloop in de hand. In psalm 50: 4 leidt de afwisseling tussen grond- en sextakkoorden tot accentverschuivingen. Althans, als we er vanuit gaan dat een grondakkoord een sterkere consonantiegraad heeft dan een sextakkoord.

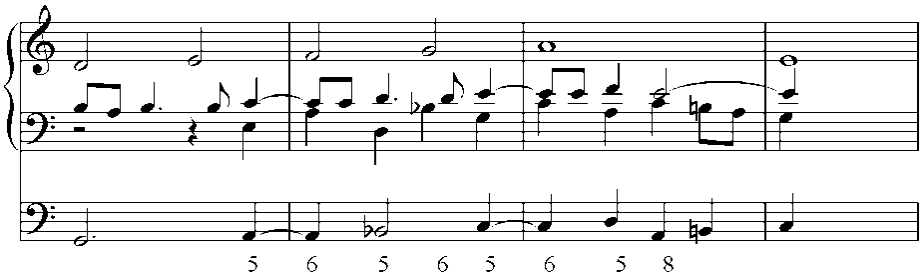


Fig.4.114. Maat 39-41 van psalm 50:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Een opvallende verschijning is de verminderde drieklank. Zij treedt meestal op boven een leitoon, zoals cis, fis, gis of een b en staat bijna altijd op een zwak maatdeel.[349] Haar functie is gelijkwaardig aan wat men later een tussendominant is gaan noemen. Daardoor kan zij vooral in cadensen een belangrijke sturende rol vervullen. In psalm 38:3 staat in maat 20 op de tweede kwart een verminderde drieklank gis-b-d. Twee maten verder is op de tweede kwart een sextligging van de overmatige drieklank e-gis-c geplaatst en op de laatste achtste de samenklank d-fis-c met de verminderde kwint fis-c. Deze gevallen zijn vanuit het contrapuntische stemverloop goed te begrijpen.

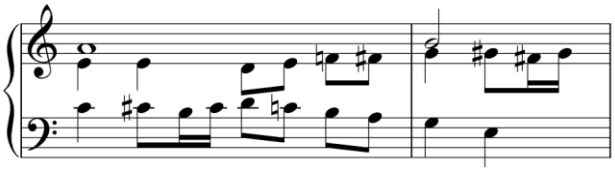



Fig.4.115. Maat 20-22 van psalm 38:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het kwartsextakkoord komt meestal voor als onderdeel van een syncopedissonant. Hier volgt een voorbeeld uit psalm 50:4 met een oplossing naar een dissonantachtig sextakkoord. Vervolgens komt er een kwintsextakkoord dat oplost naar een grote drieklank.

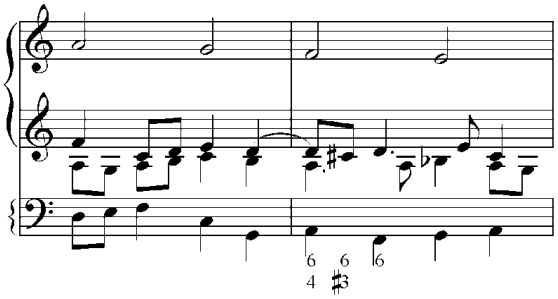



Fig.4.116. Maat 9-10 van psalm 50:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[349] Eerder zagen we bij psalm 22:1 een verminderd akkoord op een sterk maatdeel.

Al volgde Van Noordt in de samenklanken wat in zijn tijd gangbaar was, toch komt hij van tijd tot tijd uit bij scherpe dissonanten. Meestal is dat een gevolg van de strikte toepassing van de contrapuntregels.

4.5.13. Tactus en ritme

De motivische schrijfwijze werd door Van Noordt met veel *diversitas* en *varietas* toegepast. Er is dan ook sprake van een buitengewoon gedifferentieerde ritmiek. Voordat we daarop ingaan, bekijken we eerst de samenhang van de ritmische eenheden in de tactus of maatslag.
Onze moderne maattekens komen voort uit de renaissancenotatie. Ze waren een middel om aan te geven wat de toebedeelde duur aan elke notenwaarde was, maar dan steeds in verhouding tot de andere. Dit was nodig omdat die variabel kon zijn. In het *Tabulatuurboeck* wordt steeds het teken ¢ gebruikt. De Italianen noemden het *alla breve* waarbij een ⌀ 'in depressione' kwam en een ⌀ in 'elevatione'.[350] De puls en tactus gingen in de zeventiende eeuw steeds meer uit elkaar groeien.[351] Hoewel de tactus aan de langere notenwaarden bleef gekoppeld, kon de feitelijke puls door de kleinere notenwaarden worden bepaald. De maatstrepen werden door Praetorius aangeduid als *virgulae* [stokjes].[352] Ze dienden om de weg niet kwijt te raken bij veel kleine notenwaarden en gaven dus niet zozeer de plaatsen van de accenten aan, als wel de tijdsindeling.[353] Was er in het *Tabulatuurboeck* aan het eind van de regel niet voldoende ruimte, dan kwam de maatstreep na de semibrevis.[354]
In het *Tabulatuurboeck* hebben alle psalmbewerkingen (en de fantasieën) een tactus *alla breve*, op één uitzondering na. Psalm 119:6 heeft als proportieteken $\frac{12}{8}$. John Playford (1694) beschreef dit als: 'is called twelve to eight, each bar containing twelve Quavers, six with the hand down, and six up'.[355] Heeft Van Noordt dit van de snelle allegrodelen uit de Italiaanse kerksonates afgekeken?[356] Die werden door een levendige, dansachtige vioolfiguratie gekenmerkt en hadden een relatief eenvoudige bas. Dit zesde vers roept een dansante, gigueachtige ritmiek op.

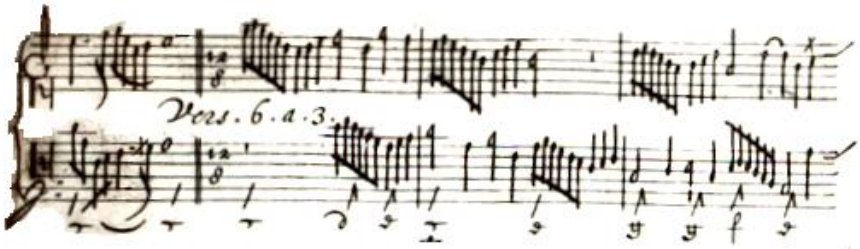



Fig.4.117. Overgang psalm 119:5 en 6 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Ook Psalm 24:1 komt dansant over, zij het met een tweedelige ritmische beweging. De melodieën in de tegenstemmen hebben steeds een opmatig begin. Met het toepassen van zulke dansbewegingen liep Van Noordt vooruit op een ontwikkeling die aan het einde van de zeventiende eeuw in Nederland haar beslag kreeg. Bij Aeneas Veldcamps (1736) die in zijn psalmvariaties allerlei maatsoorten toepaste, waren de danssuites het referentiekader.[357] 'Allemande manir, dat is een maet à quatre Temps off Bouré off Gavotte à deux Temps off Gigue à $^{12}/_{8}$ off Gigue à $^{6}/_{8}$' en de $^{6}/_{4}$ maat 'op een Courante manier'.

[350] Praetorius1619 III, 49. Ravenscroft 1614, 20.
[351] Houle 1961, 9, 44 en 74.
[352] Praetorius 1619 III, 34-35. Hierover ook in hoofdstuk V.
[353] Praetorius1619 III, 45.
[354] Rademaker 1961, 35-36. Dr. C.S.M. Rademaker poneerde in zijn doctoraalscriptie over het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt dat achter deze vreemde maatindeling wellicht een specifieke symbolische bedoeling zat. Hij verwees naar de in die tijd populaire getallenmysticus Jacob Böhme en naar de mystificaties rond het jaar 1666. Hoewel ik niet uitsluit dat in het *Tabulatuurboeck* zulke mathematische structuren zijn opgenomen, is deze matenindeling vooral ook uit ruimtegebrek te verklaren.
[355] Zimmerman 1972, 76.
[356] Danckert 1924, 52-59.
[357] Vlam 1965, 73-77.

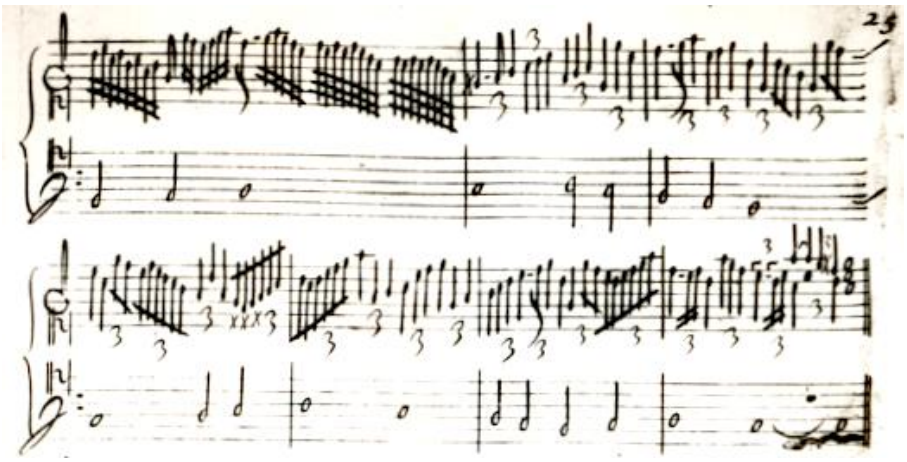



Fig.4.118. Maat 32-46 van psalm 119:1 (Tabulatuurboeck Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

In enkele verzen is een afwisseling van het tweedelige door een ternair ritme, wat Van Noordt met een *3* boven de noten noteerde. Bij de Engelse virginalisten was dit soort afwisselingen een middel geworden om de variatiemogelijkheden uit te buiten, zoals blijkt uit het *In nomine* van William Blitheman en het *Miserere* van William Byrd. Ook Sweelinck (psalm 36:2) en Speuy (psalm 27 en 51) gebruikten deze vorm van variatie.[358] In bovenstaande figuur is een passage uit psalm 119:1 te zien, die meteen ook verduidelijkt hoe Van Noordt een en ander noteerde.
De notatie van de ritmes in het *Tabulatuurboeck* wijkt meestal maar weinig af van onze moderne manier van doen. De notenwaarden variëren in lengte tussen vier gekoppelde hele noten en een tweeëndertigste. De semibrevis bestaat uit twee minimae. Elke semiminima is onderverdeeld in twee of drie fusae, die weer kunnen worden onderverdeeld in twee of drie semifusae. En dan zijn er ook nog de tweeëndertigsten. Daarnaast is er een systeem van rusten. Jaques Vredeman noemde een kwartrust een 'snac ofte sucht'; de rust met de duur van een fusa (achtste rust) een 'halven snack'.[359] Dat duidt op een uitvoeringspraktijk, waarbij de zangers de rusten benutten om adem te halen.
De genoemde notenwaarden kunnen eventueel door een overbinding worden verlengd. Een punt achter een noot voegt de helft aan de waarde van die noot toe. Er was echter één uitzondering, want soms verving de punt achter een kwart een overbinding met een zestiende. Dit verschijnsel werd door Jean Titelouze in zijn *Hymnes de l'eglise* (1623) beschreven.[360] In het *Tabulatuurboeck* komt het voor in psalm 15:1 (maat 31-34). Verder paste Van Noordt dezelfde ritmische figuren toe, maar dan altijd met een overbinding[361] of een zestiende rust.[362] De zestiende rust zorgt ervoor dat een dissonante samenklank wordt vermeden. Als er op de plaats van het accent een rust staat, kwam daarna een consonant.

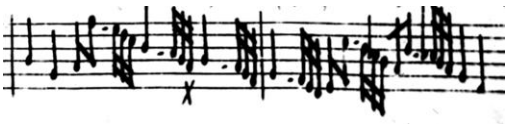


Fig.4.119. Onderstem uit maat 31-34 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

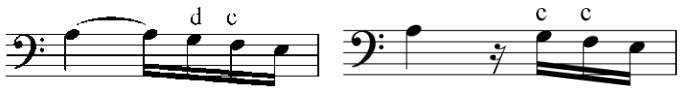



Fig.4.120. Ritmische figuren met overbinding of zestiende rust, waarbij aangegeven of de toon consonant of dissonant kan zijn.

Het ritme van de psalmmelodieën werd in het *Tabulatuurboeck* met semibreves en minima genoteerd, waarbij het verloop gelijk was aan de eenstemmige melodieën in de psalmboekjes voor

[358] Dirksen 1997, 174. Dirksen wees op de parallel tussen de instrumentale zetting van psalm 36 en Sweelincks vocale zetting van diezelfde psalm. Hij was van mening dat de driedeling is gekozen vanwege de tekst ('O que tes graces').
[359] Vredeman 1618, 18.
[360] Zie de heruitgave van Alexander Guilmant, Edition Schott ED 1869 (Mainz etc., 1967).
[361] Zie bijvoorbeeld psalm 7:2, waar deze vorm negen keer achter elkaar voorkomt.
[362] Zie bijvoorbeeld psalm 2:1 maat 22 en psalm 50:3 maat 42-46. Wellicht ontstaat de figuur met rust doordat het imitaties zijn van situaties waarbij de zestiende rust noodzakelijk is.

het kerkvolk. De enige uitzondering is de syncope in de tweede regel van psalm 116. Sommige psalmverzen hebben geen rusten, terwijl in de andere coupletten van dezelfde bewerking wel pauzes zijn aangebracht (psalm 38, 6 en 119).[363]
Van Noordt zette een grote variatiebreedte aan ritmische figuren in, mede met hulp van de vele overbindingen. Soms overheerst een gelijkmatig verloop, op andere momenten is de muziek heftig. Gedeeltelijk zijn de ritmische figuren opmatig, deels beginnen ze op een sterk maatdeel. Gaat men de mogelijke combinaties van diverse notenwaarden na, dan blijkt dat deze in vergaande mate zijn uitgebuit. Een voorbeeld van minder gebruikelijke combinaties is te vinden in psalm 7:2 (maat 18). Zowel in de alt als in de sopraan zijn vreemde ritmische patronen. Het is bijna of Van Noordt hier de noten bewust heeft verschoven om af te wijken van wat men indertijd gewend was. Uiteraard zijn beide stemmen complementair aan elkaar; als men naar het globale ritmische verloop luistert, is het resultaat wel regelmatig (in de figuur is dat complementaire ritme onder de notenbalk genoteerd).

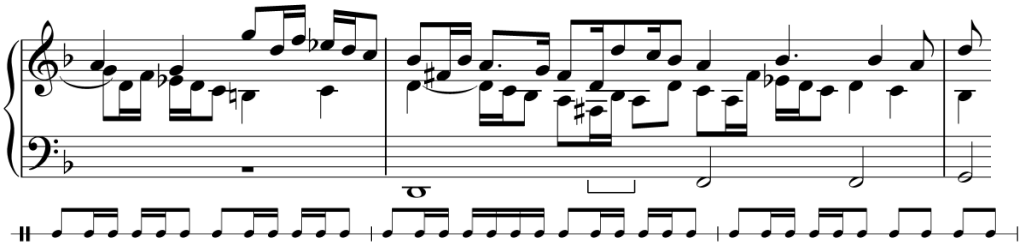


Fig.4.121. Maat 17-19 van psalm 7:2 met daaronder het ritmische verloop (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het ritmische karakter van de stemmen wordt ook bepaald door de sprongen die immers voor klemtonen zorgen. Men kan dit zo uitvoeren dat een jazzy effect ontstaat. Als het melodische materiaal niet zo afwijkend was zou men kunnen denken dat men in de stijl van Hugo Distler is terechtgekomen. De metrische en ritmische indeling in maat 17-19 van psalm 7:2 is hier niet gemakkelijk te vinden. Wel lijkt op enkele plaatsen sprake van een indeling in groepen van drie zestienden.

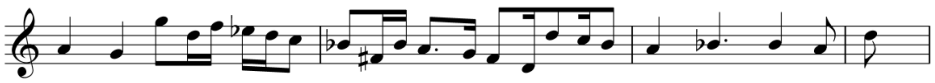



Fig.4.122. Bovenstem uit maat 17-19 van psalm 7:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ritmisch tegendraadse figuren komen overigens voor bij veel orgelmuziek uit de vroege zeventiende eeuw, zoals van Sweelinck en Orlando Gibbons.
De ritmische indeling is meestal sterk aan het melodische verloop gerelateerd, ook omdat melodische sprongen cesuren opleveren. Als voorbeeld van ritmische levendigheid kan de middenstem van psalm 15:1 dienen. Met de haken is een mogelijke indeling in ‘zelfstandige’ eenheden aangegeven. Daardoor krijgt men ook zicht op accenten die vanaf maat 32 naar de zwakke maatdelen verhuizen. Een dergelijke indeling is arbitrair: sommige grenzen en accenten kunnen anders worden genomen. Al blijft de puls op de sterke maatdelen liggen, er zijn enkele zaken die het evenwicht verstoren. Bij syncopes krijgt de lange noot een accent. Ook is het zeker dat een rust op het sterke maatdeel de daarop volgende toon zwak doet zijn. De ritmische patronen zijn ongelijk van lengte. In samenhang met de andere twee stemmen werkt dat een levendig polyfoon verloop in de hand.

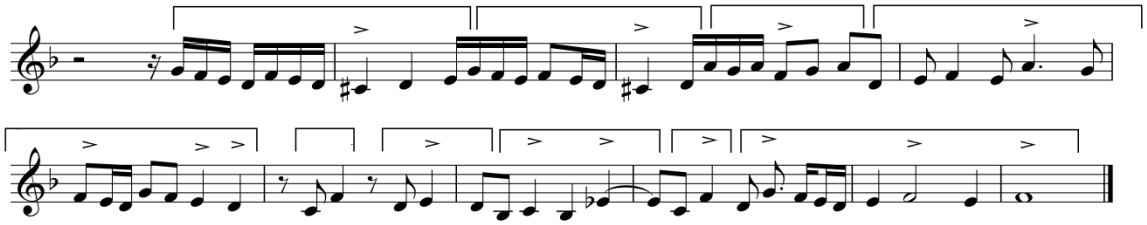



Fig.4.123. Middenstem uit maat 27 tot einde van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[363] Sweelinck voorzag het eerste vers van zijn psalm 116 niet van rusten tussen de regels en vers twee (gekoppeld aan het eerste) wel; bij zijn psalm 140 waren de eerste drie verzen zonder en de volgende voorzien van pauzes.

In de vocale muziek van zestiende-eeuwse componisten, in het bijzonder die van Orlando di Lasso, waren accentverschuivingen normaal.[364] De tekstaccenten lagen in de diverse stemmen op verscheidene plaatsen en niet alleen op sterke maatdelen. Het resultaat was een ritmisch levendige uitvoering. Bij een regelmatige tactus ontstaat een divers spanningsveld of zoals H. Leuchtmann stelde:

> The result is a continuous onslaught of stresses in the individual voices, through which a robust liveliness results that cannot be accommodated into modern conducting patterns; one can understand why the old manner of conducting only according to the tactus allowed the singers the necessary freedom for verbal stresses.

Ook in de muziek van Van Noordt ziet men hoezeer dat het geval is. Hierop komen we in het volgende hoofdstuk terug bij de bespreking van de uitvoeringspraktijk.
Bij zijn uiteenzetting over de *forma formans* bij Sweelincks muziek behandelde F. Noske alleen bewerkingen van wereldlijke liederen. Daar waren volgens hem de procedés te vinden met proportionaliteit in hele getallen. In Sweelincks bewerkingen van geestelijke liederen zijn de structuurprocedés niet zo karakteristiek als in de variaties op wereldlijke liederen en in de toccata's. In de diverse genres hanteerde Sweelinck een andere componeerstijl. Soms maakte hij een imitatie met materiaal uit de cantus firmus; daarnaast komen veel figuraties in de tegenstemmen voor en motieven die worden geïmiteerd. De lengtes van de verschillende onderdelen hebben nauwelijks of geen verhoudingen, gebaseerd op hele getallen.
Bij de *forma formans* kunnen de lengte van het motief en de wijze waarop herhaling is toegepast meewerken aan het gevoel van spanning en ontspanning. In het notenvoorbeeld uit psalm 38:5 (maat 25 e.v.) brengen we dat in kaart (voor de overzichtelijkheid is de *cantus firmus* weggelaten). Het eerste motief in de bovenstem (aangegeven met haak) komt drie keer voor: twee keer in de bovenstem en tussentijds in de onderstem. Het lijkt daarna nog te worden herhaald in de onderstem, maar dit is een uitbreiding van het motief waarvan de laatste achtsten in een geornamenteerde vorm twee keer in de bovenstem terugkomen. Hieruit is een nieuw motief van vijf noten gedistilleerd dat nog twee keer is herhaald. Met een omspeling in zestienden wordt de toon e^2 naar de d^2 geleid. Met behulp van crescendo- en decrescendotekens zijn de spanningtoenames en ontspanningen aangeduid. De bewegingen in arsis en thesis zullen door elke uitvoerder verschillend worden gespeeld. Valt bij het eerste gedeelte de nadruk op de kwarten, in het tweede gedeelte staat het stuk meer stil en zijn het de halve noten die de beweging bepalen, ondanks de snellere noten. In het eerste gedeelte is dus voornamelijk sprake van versnelling, in het tweede van stabilisering.

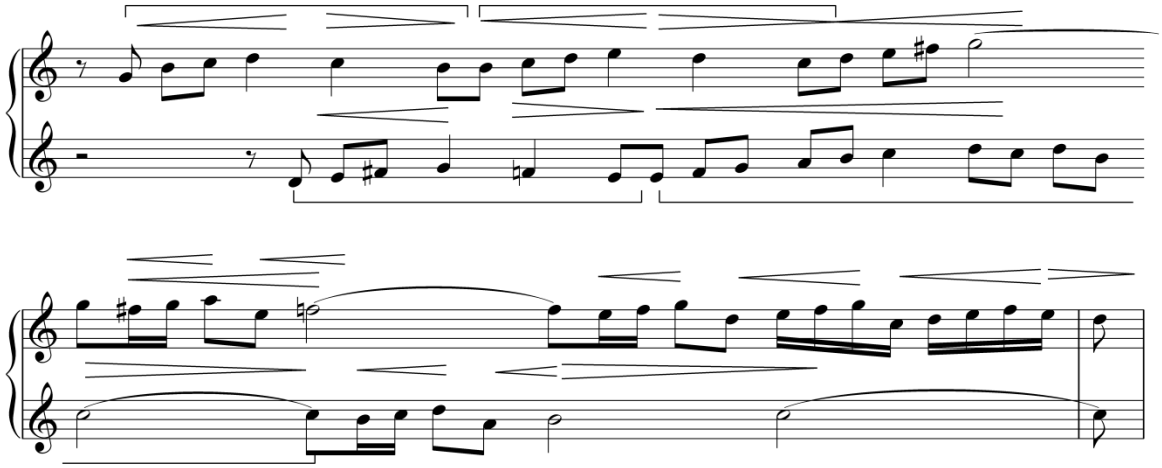



Fig.4.124. Het verloop van spanningen in maat 25 e.v van psalm 38:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[364] Leuchtmann 1999.

4.5.14. Ornamentiek

De gebruiker van het *Tabulatuurboeck* kreeg ideeën aangereikt om zelf bij de eigen improvisaties en composities toe te passen. Daarbij kon hij zien hoe de motieven en figuren in grotere structuren waren ingebed en welke ordening men op grond van de regels kon handhaven, zodat de luisteraar *placentia* en *delectatio* ontvingen. Daarnaast – zo typeerde Reckow – zijn er de *colores* die binnen de *processus* niet de constructie van het geheel bepalen, maar wel bijdragen aan het luistergenoegen. Johann Mattheson gaf in zijn *Vollkommener Capellmeister* (1739) eveneens een aan de retorica ontleende indeling van het musiceerproces.[365] Hij maakte onderscheid tussen *inventio, dispositio, elaboratio, decoratio* en *executio*. Met deze vijf categorieën wijkt Mattheson af van Christoph Bernhard, die er slechts drie noemde. Terwijl Bernhard de *elaboratio* zag als een algemene en veelomvattende categorie, vond Mattheson dat de *inventio* de architectonische, structurele opbouw van de compositie bepaalde; de *elaboratio* was niet veel meer dan het invulwerk als het plan van de compositie eenmaal klaar was. Daarna kwam de *decoratio*, de aankleding van het stuk door de uitvoerder met muzikale ornamenten.
Van Noordt schreef zijn muziek nauwkeurig uit; hij zorgde dus ook voor de *decoratio*. Niet alleen noteerde hij allerlei diminuties, *passaggi* en *gorgi*, ook duidde hij versieringen aan met tekentjes. Terwijl we onder een motief een muzikaal afgebakende figuur verstaan die tenminste één keer wordt herhaald, is een ornament of versiering niet essentieel voor de structuur van de muziek, maar zal het meestal een bepaalde toon benadrukken. Nemen we het strikt, dan kunnen we pas over versiering praten als deze ook weg kan blijven. In de literatuur zijn zulke uitgeschreven trillers tot de versieringen gerekend. Praetorius schonk er in het derde deel van zijn *Syntagma Musicum* uitvoerig aandacht aan.[366] Soms achtte hij kennelijk de notatie te armoedig om uit te drukken wat precies is bedoeld. Dat blijkt uit zijn beschrijving van de *tremulo*: ‘ist nichts anders, als ein Zittern der Stimme uber einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten’. Bij de *Groppi*: ‘Werden in den Cadentiis und Clausulis formalibus gebraucht, und müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden’. Bij Van Noordt komt zowel de *tremulo* als de *groppo* voor. Zo is er in psalm 38:1 zeven keer een trillerfiguur (in feite een tremulo). De triller zou uiteraard gemakkelijk kunnen worden vereenvoudigd tot een figuur van zestienden of zelfs achtsten. Binnen het muzikale proces gaat het hier om essentiële onderdelen; vereenvoudiging zou de muziek van haar kracht beroven.

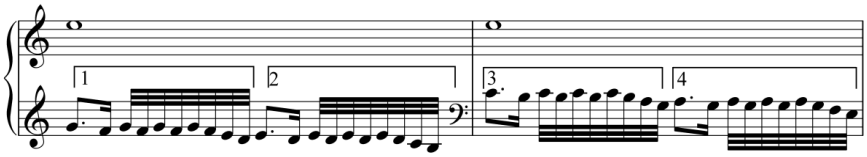



Fig.4.125. Maat 16-17 van psalm 38:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In dat zelfde psalmvers vinden we een afsluiting met een *groppo*. De cis^0 werkt hier als leitoon naar de d^0 en die overgang vindt plaats met een cadenstriller in een versnelde beweging. Een dergelijke triller zal dan ook anders worden uitgevoerd dan de eerder genoemde in hetzelfde vers.

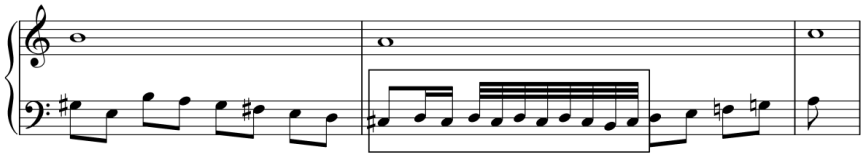


Fig.4.126. Maat 30-31van psalm 38:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Alle in tweeëndertigsten uitgeschreven trillers starten in het *Tabulatuurboeck* op de bovensecunde en komen in twee varianten voor.[367] Bij de eerste variant is de opvolger van een triller altijd een toon hoger. Bij de tweede kan deze zowel een toon lager als hoger zijn. Bij de eerste variant zal altijd de eerste noot dissoneren tegen de andere stem en de tweede noot juist consonant zijn. Meestal is er dan ook sprake van een oplossing op de volgende tel.

[365] Mattheson 1739, 131, 235-242. Zie verder ook Dreyfus 1996, 1-9 voor een exposé over deze retorische benaderingen.
[366] Praetorius 1619 III, 235-236.
[367] De eerste variant komt in de psalmbewerkingen 22 keer voor en de tweede 28 keer.

Fig.4.127. Twee vormen van de met tweeëndertigsten uitgeschreven trillers zoals in het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt voorkomen.

Opvallend is dat bij de tweede variant niet bij voorbaat vast ligt welke noot met die van de tegenstem dissoneert (de eerste of de tweede). In het eerder geciteerde voorbeeld uit psalm 38:1 (maat 16-17) is bij de eerste, tweede en derde triller de eerste noot consonant en de tweede dissonant, terwijl het bij de daarop volgende niet uitmaakt. In psalm 119:1 (maat 33) zijn twee trillers aan elkaar geknoopt. Op de sterke maatdelen wisselen steeds de consonanten en dissonant elkaar af (alleen aan het einde wordt dit doorbroken).

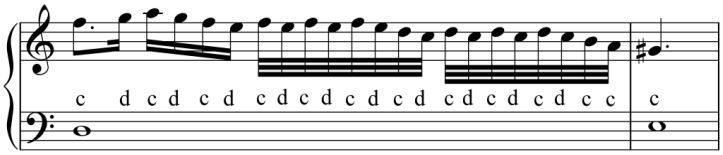


Fig.4.128. Maat 33 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Psalm 119:1 biedt een voorbeeld waarbij de eerste noot van de triller dissonant is tegen de cantus firmus en de tweede consonant, maar dat hangt samen met de aanwezigheid van de syncopedissonant.

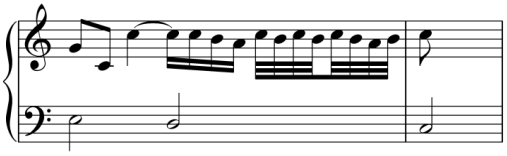



Fig.4.129. Maat 27 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Deze trillers zijn soms onderdeel van wat men een ‘big triller’ zou kunnen noemen, zoals in psalm 38:4. In dit motief wordt finalis a benadrukt, vooral omdat die nogal eens met de noot van de cantus firmus dissoneert, waardoor een sterke leitoonwerking ontstaat. De terts b^1-gis^0 lost op naar a^1-a^0.

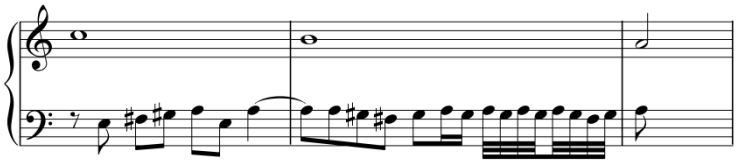



Fig.4.130. Maat 1-2 van psalm 38:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Van tijd tot tijd wordt een beoogde plaats van een versiering aangegeven met een dubbele streep door de notenstok.[368] In bijna alle gevallen zijn deze strepen toegevoegd aan een gepunteerde achtste noot, gevolgd door een zestiende noot of twee tweeëndertigsten.[369] In één geval staat deze versiering bij een kwart noot met een punt. Zou dit een triller zijn die begint op de hoofdtoon en die tot de punt duurt? In psalm 119:5 komt een reeks motieven negen keer voor en alleen de tweede keer staat het teken met de dubbele streep genoteerd. Het ligt hier voor de hand om op de hoofdtoon te beginnen. Niet alleen zijn er de twee superjectio’s vooraf, waardoor het voor de hand ligt om de tertssprong d^2-b^1 niet te verkleinen tot een secunde. Ook kan men zorgen voor een contrast met de daarop volgende triller die als het ware de b^1 omspeelt. Vergat Van Noordt bij de overige motieven de versiering aan te tekenen en diende de uitvoerder deze op eigen initiatief toe te voegen? Elke uitvoerder zal zoiets op een persoonlijke manier aanpakken, zoals men dat ook in de zeventiende eeuw gewend was.

[368] Curtis 1987[3], 205-212.
[369] Komt voor: psalm 38:5 (een keer (m. 16) met versiering), psalm 6:1 (10x) twee keer met versiering, psalm 119:5 (9x, in m. 9 een keer met versiering) en in fantasie 6 (1x m.10). Zie verder voor dit onderwerp Curtis 1987[3], 205-212.

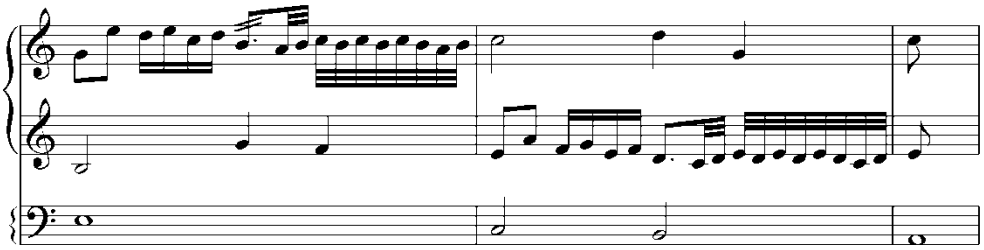



Fig.4.131. Triller aangegeven met dubbele streep in maat 9-10 van psalm 119:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook de *tirata*, een toonladderfiguur in zestienden, werd veelvuldig toegepast.[370] Praetorius heeft het over lange snel uitgevoerde loopjes, die 'so gradatim gemacht werden, und durchs Clavier hinauff oder herunter lauffen'. Verder gaf hij als commentaar: 'Je geschwinder und schärffer nun diese Laüfflein gemacht werden, doch also das man eine jede Noten recht rein hören und fast vernemen kan: Je besser und anmütiger es sein wird'. Van Noordt gebruikte deze versiering ook wel als onderdeel van een motief, zoals in psalm 2:2 (maat 57-58) waar deze figuur achter elkaar twee keer voorkomt en in psalm 7:1 vijf keer (maat 26-32). Ook gebruikt hij deze figuur geregeld als onderdeel van een cadens, zoals in psalm 119:4. Dan kunnen we met recht van een versiering spreken.

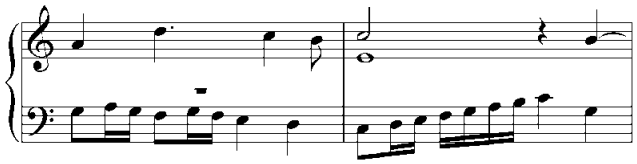



Fig.4.132. *Tirata* in maat 8-9 van psalm 119:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 119:2 is een Schleifer, een loopje met drie tweeëndertigsten, een *tirata mezzo*. Ze zorgt voor een verschuiving van de klemtoon ten opzichte van de tactus, al was het maar vanwege het opmatige karakter.

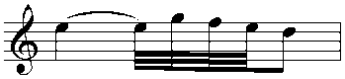



Fig.4.133. Accentus in maat 19 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Praetorius geeft in het derde deel van zijn *Syntagma Musicum* een serie voorbeelden van figuren die hij aanduidde als *accentus*.[371] Als verklaring gaf hij: 'wenn die Noten folgender Gestalt [hij doelde op de door hem gepresenteerde muziekvoorbeelden] im Halse gezogen werden'. Bedoelde hij dat deze noten zachter werden gezongen? Dat zou overeenkomen met een uitspraak van Jean-Jacques Rousseau uit 1768, want die stelde: 'Passage. Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire assez court; lequel est composé de plusieurs Notes ou Diminutions qui se chantent ou se jouent très-légérement.'[372] Vanuit dat licht bekeken is de kritiek van Johann Adolph Scheibe (1738/'45) op Johann Sebastian Bach beter te begrijpen, omdat die 'alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht […] mit eigentlichen Noten' uitdrukte.[373] Het gevaar dreigt dus dat de uitvoerder niet in de gaten heeft dat het om een versiering gaat en deze te zwaar aanzet.
Het woord *accentus* komt uit het Latijn en is een samentrekking van ad [bij]+cantus [lied]. Mattheson gaf in 1722 de volgende definitie en etymologie:[374]

> Ein Accent in den Noten ist der innerliche Gehalt und Nachdruck derselben, welcher so placirt ist, daß dadurch eine Note vor der andern, ohne Ansehen ihrer äuserlichen Gestalt und gewöhnlichen Geltung, zu gewissen Zeiten, hervorraget. Das ist die Definitio. Das Wort kommt her von canere und ad, als wollte man sagen: ad canere, mitsingen: weil solche Noten, die dergleichen accentum haben, natürlicher Weise, einem jeden dergestalt eminenter ins Gehör fallen, daß er sie gleichsam mitzusingen, und ihnen beyzustimmen genöthiget wird. Das ist die Etymologia.

[370] Praetorius 1619 III, 236.
[371] Praetorius 1619 III, 232.
[372] Geciteerd uit Lohmann 1990, 70.
[373] Lohmann 1990, 32.
[374] Mattheson 1722 deel I, 43.

Het is duidelijk dat Mattheson hier doelt op de klemtoon. Wellicht bedoelde Praetorius dat ook, maar hij creëerde een tegenstelling door de versiering heel licht en zacht te nemen; zo komt de hoofdnoot er beter uit.
Een *accentus* in de zin zoals Praetorius deze definieerde, is de achtste met punt en daarna twee tweeëndertigsten. Hier zorgen de tweeëndertigsten er voor dat de volgende achtste als een doeltoon gaat fungeren.

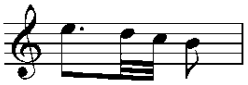



Fig.4.134. Accentus in maat 17 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Christoph Bernhard noemde als speciaal ornament de *superjectio*: 'insgemein *Accentus* genand, ist, wenn über eine *Consonans* oder *Dissonanz* eine Note im nechsten *Intervallo* drüber gesetzet wird. […] Dieser Accentus wird gebrauchet, wenn eine Stimme herunter gehet oder auch springet'.[375] En dan komt de belangrijkste opmerking: 'Doch ist zu mercken, daß gleich wie das *Fundament* der *Composition* nicht zuläßt, aus einer Dissonans einen Sprung zu thun, also man auch nicht einen solchen übeln Sprung mit dem *Accentu* zieren oder entschuldigen könne'. Bij de bespreking van de *stylus gravis* voegt hij er nog aan toe dat deze figuur zo populair was bij zangers en instrumentalisten: 'welche im *Stylo gravi* zuweilen einen *Accent* genommen, welches hernach die *Componisten* gut befunden und also in ihren Sätzen *imitiret* haben'.
Deze versiering trad op in de vorm van een noot op het dichtstbijzijnde hogere interval en kon naast een consonant of dissonant komen te staan. Sweelinck paste deze figuur al veelvuldig toe. Een voorbeeld uit het *Tabulatuurboeck* is te vinden in psalm 119:6 (maat 18-21). Met behulp van de punten zijn de ornamentnoten aangegeven die hier optreden als volwaardig onderdeel van de motieven. Het ornament komt in het *Tabulatuurboeck* overigens veel meer voor in bewegingen van zestienden.

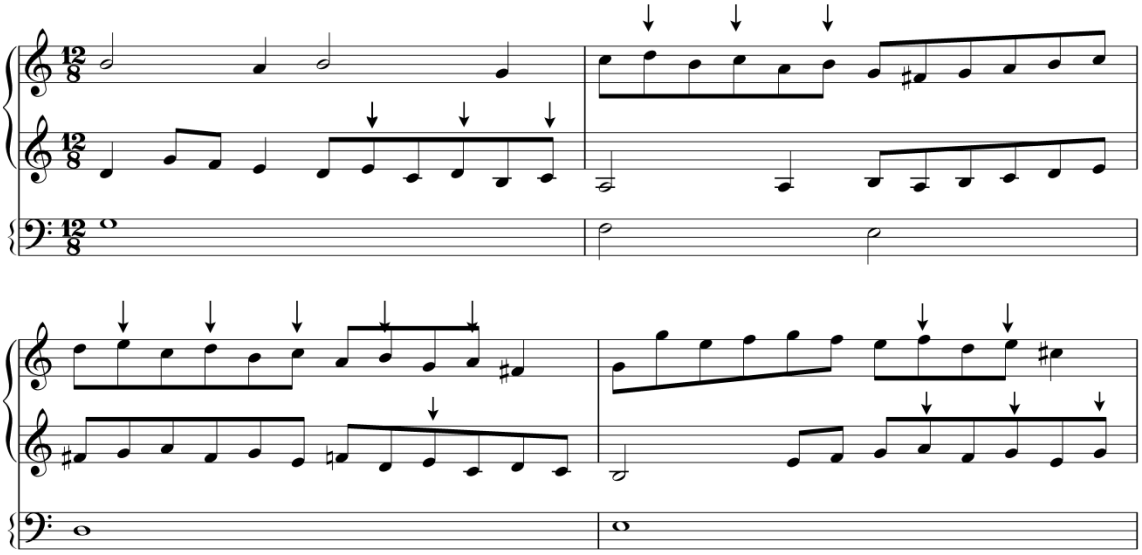



Fig.4.135. Maat 18-21 van psalm 119:6 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 34-36 van psalm 7:1 noteerde Van Noordt een superjectio maar dan met gepunteerde ritmen.[376] Bij de eerste vorm, een variant van de tweede, zien we de *superjectio* als tweeëndertigste. Door de gepunteerde notatie te gebruiken wordt de *accentus* nog lichter genomen.

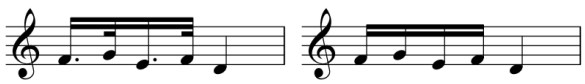



Fig.4.136. Twee manieren van een *superjectio* in maat 34-36 van psalm 7:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[375] Müller-Blattau 1926, 71 en 148.
[376] Hoewel dit op een uitgeschreven vorm van *inégalité* lijkt, is dat niet zo: dit zetten we uiteen in het volgende hoofdstuk.

Door in een stijgende terts bij een gepunteerd ritme een korte noot toe te voegen, ontstaat eveneens een accentus. Deze vorm van ongelijkheid is te vinden in psalm 119:2.

Fig.4.137. Figuren uit bovenstem in maat 25-27 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Uit deze voorbeelden blijkt hoe vloeiend de grens was tussen figuur en ornament. Van Noordt voegde versieringen toe omdat ze de structuur van zijn muziek op een essentiële wijze verhelderen. Op de uitvoering van zulke versieringen komen we in het volgende hoofdstuk terug.

4.6. Vorm en genre in de psalmbewerkingen van Van Noordt

Hierna analyseren we de vormaspecten van de psalmverzen waarbij we onderscheid maken tussen diverse typen. Daarbij dienen we te beseffen dat de Geneefse psalmmelodieën een onregelmatige opbouw vertonen. De psalmregels hebben niet steeds hetzelfde aantal lettergrepen en kunnen aanzienlijk in lengte variëren. Slecht zo nu en dan heeft het couplet een speciale vorm, zoals psalm 2 met een schema van herhalingen ABAC DEDF. De opbouw van de psalmmelodie bleef in het *Tabulatuurboeck* strikt gehandhaafd. Er waren geen tussenspelen tussen de psalmregels, wel bleven soms de rusten tussen de regels weg, wat zorgde voor een inkorting. Van tijd tot tijd is er een tussencadens die structuur en onderverdeling aanbrengt. Bij psalm 2:1 bijvoorbeeld sluit het eerste deel in maat 30-31 af met een tussencadens (naar D), waarna het tweede deel begint. Hierin is er een voorimitatie van de volgende psalmregel opgenomen. In het tweede couplet loopt de muziek door zonder nadrukkelijke tussencadensen. De bewerkingen van de psalmen tonen evenals de *Fantasia's* kenmerken van een *processus*. Niet de regelmaat en herhaling staan centraal, maar de *diversitas* en de *varietas*.
In zijn *Musica Poëtica* (1606) gaf Joachim Burmeister een indeling voor muziekstukken in exordium, corpus en slot.[377] Dit lijkt op het werk van Aristoteles te zijn geïnspireerd die deze verdeling voor een tragisch drama of een episch gedicht voorstelde: begin [archè], midden [meson] en einde [teleutè]. De driedeling is in elk psalmvers uit het *Tabulatuurboeck* te herkennen en geeft een bruikbaar aanknopingspunt voor enkele analytische overwegingen.

4.6.1. Exordium

Het exordium diende om de sympathie van de luisteraar op te wekken en mocht kort zijn. Meestal eindigde het met een harmonische cadens [*clausula vera*] of een harmonische passage. Burmeister vond een fugatische inzet geschikt 'zodat de oren en de geest van de luisteraar tot een actieve luisterhouding worden gebracht, en zijn goede wil is gewonnen'.[378]
Slechts bij drie van de 41 verzen uit het *Tabulatuurboeck* begint de bewerking met een gelijktijdige inzet van de cantus firmus en de tegenstem(men) (Psalm 38:1, psalm 119:6 en psalm 24:2). Het merendeel van de psalmverzen – negenentwintig stuks – start met de cantus firmus, waarna de tegenstemmen één voor één inzetten; bij twaalf verzen begint het exordium voordat de cantus firmus vertrekt. In dit laatste geval – dat vooral bij de vierstemmige bewerkingen optreedt – loopt de lengte van zo'n 'voorspel' uiteen van een halve noot tot zes hele noten. Eventueel is het beginmotief aan de cantus firmus ontleend. Psalm 38:5 bijvoorbeeld heeft een imitatie in verkleining. De notenwaarden zijn vier keer zo snel als bij de cantus firmus en bovendien zijn er diminuties toegevoegd:

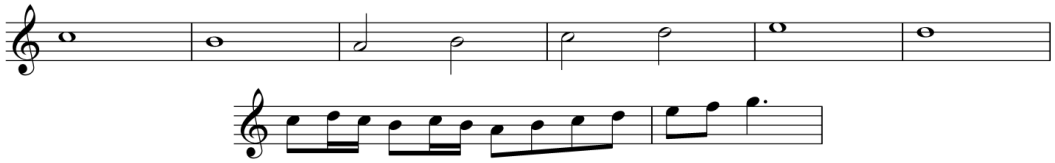



Fig.4.138. Eerste psalmregel van psalm 38 en het eerste motief uit maat 2-3 van psalm 38:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Van tijd tot tijd signaleren wij interessante fugatische inzetten. Bij Palm 7:2 is een voorimitatie van de eerste melodieregel in de onderkwint verwerkt. Na een halve noot komt in de bovenstem de inzet van de grondligging in g Dorisch. Gesolmiseerd zijn de eerste vijf tonen gelijk. Deze inzet werkt verrassend omdat het vorige vers in G is afgesloten en men dus een voortzetting in die modus zou verwachten. Dit 'voorspel' is inleidend bedoeld, want als de psalmmelodie inzet, is er een nieuw motief met de cantus firmus in verkleining.

[377] Rivera 1993, 202-205.
[378] Rivera 1993, 202-203. '[…] qua auditoris aures et animus ad cantum attenta redduntur, illiusque benevolentia captatur.'

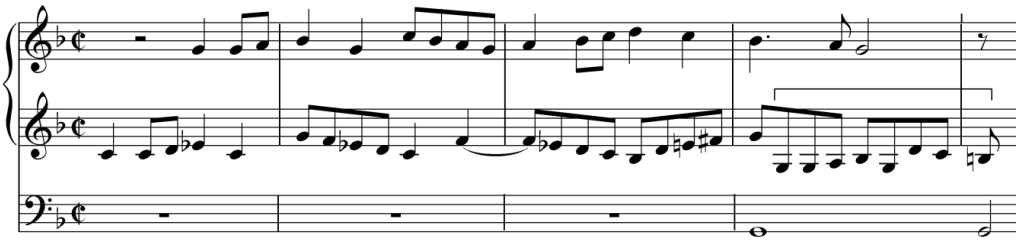



Fig.4.139. Exordium in maat 1-6 van psalm 7:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Nog verrassender is de inzet bij het achtste vers van psalm 119. Dit vers begint met de cantus firmus. Het exordium valt samen met de eerste melodieregel. Na de afsluiting van het voorafgaande vers met een C-akkoord komt een motief dat begint met een a (zie de haken). Deze melodie wordt letterlijk in de bas herhaald en dan in de sopraan. Door dit begin lijkt het of de bewerking in a Aeolisch staat, terwijl zij toch grotendeels in c Ionisch is gezet.

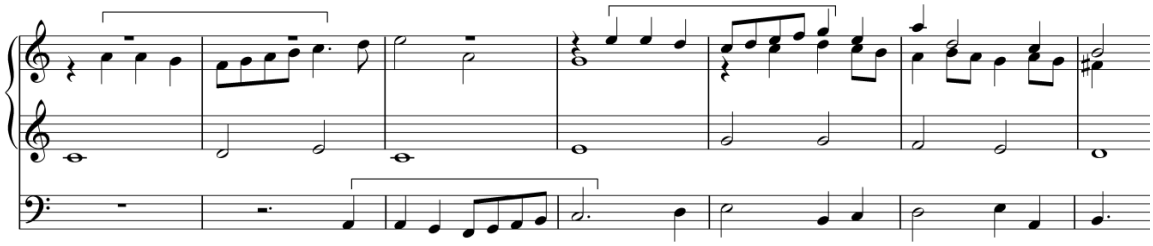



Fig.4.140. Exordium in maat 1-6 van psalm 119:8 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Als we alle exordia van de psalmverzen overzien, blijkt alleen al op het punt van de inzetten een grote mate van afwisseling.

4.6.2. Corpus

Volgens Burmeister was het corpus van de compositie bestemd voor de specifieke affecten.[379] Hierin komen – en hij dacht uiteraard vooral aan de vocale muziek – de argumenten aan de orde vanwege de *confirmatio* [bevestiging]. Deze argumenten dienden in overeenstemming te zijn met de tekst van de vocale compositie of van de instrumentale liedbewerking. In het *Tabulatuurboeck* is de lengte van het corpus sterk afhankelijk van de psalmmelodie. Deze wordt benut om de cantus firmus nader toe te lichten of zoals Huygens typeerde: hier wordt de muziek ‘in alle vaten van de konst vergoten, in allerhande swieren gebogen ende gebroken’.[380]
Een uitvoerige bespreking van de wijze waarop het corpus wordt ingericht, kan hier achterwege blijven, omdat we veel technische middelen die Van Noordt ten dienste stonden al hebben behandeld. Hier volgt slechts aandacht voor de tussentijdse cadens. Als deze voorkomt dan is dat aan het eind van een psalmregel. Van Noordt toont daarbij een voorkeur voor de authentieke variant in de vorm van V-I of V_6-I. Daarbij krijgt de eerste trap altijd een picardische terts. Een dergelijke tussentijdse sluiting met tussentijdse cadens V_6-I is te vinden bij psalm 2 bij de scheiding tussen de twee delen.

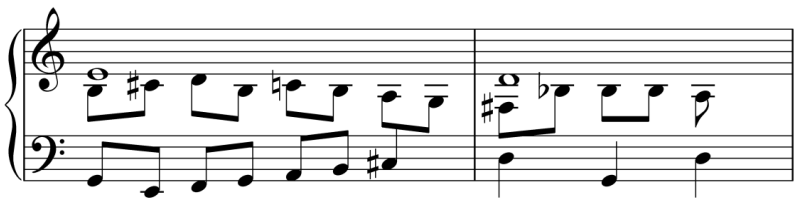


Fig.4.141. Maat 30-31 van psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[379] Rivera 1993, 202-205.
[380] Huygens 1641, 14.

4.6.3. Slot

In het slot van een psalmvers komt de muzikale beweging tot stilstand in de slotcadens door *modulatio* [matiging]. Eventueel komt eerst de beweging van een of twee stemmen stil te liggen, terwijl de rest nog in een *supplementum* doorgaat. Ook op dit punt toonde Van Noordt diversiteit. Vijf keer eindigt het stuk bij de slotnoot van de cantus firmus; vijfentwintig keer krijgt de slotnoot een lengte van twee maten, drie maal drie maten en twee keer vier maten. Het *supplementum* krijgt veelal een extra stem. Dit was in de vroege zeventiende eeuw niet ongebruikelijk. Dat blijkt bij het speelwerk van de Utrechtse Nicolaïkerk waar men stukken kon zetten 'met twee parthijen te spuelen musicaell ofte somtijts in een cadentie te spuelen met dryen'.[381] Deze versteviging kwam in het *Tabulatuurboeck* voor bij de duo's en de trio's manualiter, maar niet bij de trio's met pedaal en de vierstemmige bewerkingen.

4.6.4. Types

Elke psalmbewerking bestond uit een of meer verzen die verschillend werden gezet. Daarbij paste Van Noordt bepaalde types toe. Niet alleen wisselde het gebruik van het aantal stemmen, ook was van belang in welke stem de cantus firmus lag: discant, tenor of bas. Aan de volgorde van de bewerkingen ziet men dat Van Noordt contrasten nastreefde tussen op elkaar volgende onderdelen. De veronderstelling dat Sweelinck zich voor zijn koraalbewerkingen vooral door de Engelse virginalisten liet beïnvloeden, lijkt te eenzijdig, want ook op het continent bestonden tradities waaraan hij zijn ideeën kan hebben ontleend.[382] Al rond 1500 werden vocale hymnen gecomponeerd en geïntavoleerd waarvan de cantus firmus in de discant, tenor of bas lag.[383] Pierre Attaignant gaf rond 1530 duo's en trio's van hymnen en misdelen uit. Ook vader en zoon Bernhard Schmid en Nikolaus Ammerbach publiceerden zulke bewerkingen. In zijn vocale psalmen toonde Sweelinck hoe hij het melodische materiaal van de Geneefse psalmwijzen wist uit te buiten in allerlei verschillende types cantus firmusbewerkingen.[384] Wel is opvallend dat het in de vroege zeventiende eeuw in de Duitse gebieden regel lijkt te zijn geweest om cantus firmusbewerkingen vijf- of zesstemmig te maken. Sweelinck en zijn leerlingen bleven de voorkeur houden voor een twee-, drie of vierstemmige behandeling; vijfstemmigheid was uitzondering.[385]
Van Noordt paste bij de opbouw van zijn *Tabulatuurboeck* veel afwisseling toe. Bij vijfentwintig verzen is de cantus firmus in de superius, bij vier in de tenor en bij twaalf in de bas. De cantus firmus in de alt komt niet voor. Van Noordt was wat dit betreft geen vernieuwer, al tonen zijn duo's en trio's met gecoloreerde sopraan oorspronkelijkheid. De volgorde van het type verzen is hiërarchisch bepaald: een duo komt namelijk altijd voor een trio en dat weer voor een vierstemmige zetting. Meestal komt een bewerking met de cantus firmus in de superius voor die in de tenor en die weer voor die in de bas. Toch paste Van Noordt deze schematisering niet te rigoureus toe. Zo begint psalm 116 met een trio met de cantus firmus in de tenor dat wordt gevolgd door een trio met de melodie in de superius. Bij psalm 119 komt een eerst een duo met de cantus firmus in de bas en daarna een duo met de cantus firmus (gecoloreerd) in de superius. Max Seiffert meende dat Van Noordt met deze opeenvolging climaxwerking op het oog had.[386] Als dat al zo is, dan gebeurde dat niet door een intensivering van het ritme. De vierstemmige bewerkingen hebben

[381] Van den Hul 1982, 283. Ook Sweelinck en Speuy pasten deze versterking in bijna alle trio's en duo's in het supplementum toe.
[382] Curtis 1987[3] en Dirksen 1997.
[383] Gerber 1965, 48.
[384] Noske 1988, 46-66.
[385] Dirksen 1997, 541-549. Pieter Dirksen stelde: 'In conjunction with Sweelinck's consistent application of keyboard polyphony throughout his keyboard oeuvre the variation on number of voices forms the most important hallmark of his style.'
[386] Seiffert 1897, 96.

immers overwegend een beweging in achtsten, terwijl de voorafgaande driestemmige verzen meestal worden gekenmerkt door een beweging in zestienden.

Tabel 4.9. Schema van de variaties van het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

Psalm 15		a 3 sup			
Psalm 38	a 2 sup (2x)	a 3 sup (2x)	a 3 bas		
Psalm 6		a 3 sup a 3 sup (col.)	a 3 bas	a 4 sup(2x)	
Psalm 7		a 3 sup	a 3 bas	a 4 sup	
Psalm 2		a 3 sup	a 3 bas	a 4 sup	
Psalm 50		a 3 sup (2x)	a 3 bas	a 4 sup	
Psalm 119	a 2 bas a 2 sup (col.)	a 3 sup col. a 3 ten	a 3 bas (2x)	a 4 ten (2x)	
Psalm 116		a 3 ten a 3 sup	a 3 bas (2x)	a 4 sup (2 x)	
Psalm 22		a 3 sup	a 3 bas	a 4 sup	
Psalm 24				a 4 sup a 4 sup col	a 4 bas

Was een dergelijke opbouw conventioneel bepaald? Van Sweelinck zijn maar drie psalmbewerkingen overgeleverd (psalm 36, 116 en 140).[387] Daar kunnen we steeds dezelfde volgorde herkennen als bij Van Noordt. Bij zijn bewerkingen van gregoriaanse hymnen en Duitse geestelijke liederen volgde Sweelinck een andere indeling, bijvoorbeeld bij *Allein zu dir*: vierstemmig-tweestemmig-driestemmig-vierstemmig. Ook Samuël Scheidt gebruikte in zijn *Tabulatura Nova* bij de kerkliederen een symmetrische opbouw: vier-drie-twee-drie-vier stemmen.[388] Eventueel kon na de vierstemmige beginvariatie direct al een tweestemmige komen. De vierstemmige verzen aan het begin van de reeks waren bij Scheidt meestal koraalricercares, terwijl de drie- en tweestemmige zettingen beweeglijk zijn.

4.6.5. Duo's

Het tweestemmige vers in vocale vorm heeft oude papieren en stond model voor de instrumentale variant. Er waren verschillende namen voor in omloop. Hendrick Speuy noemde het een *duo* terwijl Samuël Scheidt het betitelde als *bicinium*.
In 1531 publiceerde Attaignant een orgelboek met ondermeer duo's. Het *Christe eleison* heeft een licht gecoloreerde cantus firmus in de discant. De tegenstem met meerdere toonladderfiguren beweegt zich in een ambitus van G-a^1. In het slot wordt het geheel met een derde stem versterkt. De cantus firmus is grotendeels cantus planus. Soms zijn er interessante diminuties, zoals bij de tussencadens in maat 4.

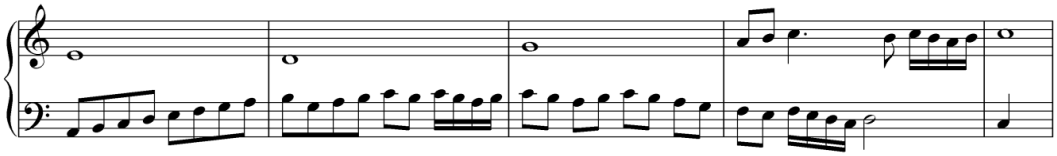



Fig.4.142. Eerste vier maten van het Christe Eleison uit de *Messe Kyrie Fons* (Pierre Attaignant, 1531).

De verschillen met Van Noordts duo's zijn niet eens zo groot, ook al zijn die meer dan honderd jaar later gecomponeerd. Het belangrijkste verschil is de motivische schrijfwijze. Attaignant paste overheersend lang uitgesponnen figuren toe. Drie van de vier duo's in Van Noordts

[387] De bewerking van psalm 23 lijkt mij niet van Jan Pietersz Sweelinck te zijn.
[388] Vogel 1994 en 1998.

Tabulatuurboeck hebben de cantus firmus in de superius (psalm 38:1 en 2 en psalm 119:2) en twee daarvan bezitten een gecoloreerde discant. De tegenstemmen tonen ritmische en melodische vrijheid. Het duo met de melodie in de bas (psalm 119:1) heeft een rijk gecoloreerde bovenstem met uitgeschreven trillers. Het begint met een tweedelig ritme en eindigt in een driedelige beweging. Omdat de stemmen soms meer dan twee octaven uit elkaar liggen, zijn er grote klankverschillen. En dat terwijl het regel was dat de stemmen bij de vocale duo's niet verder dan een undecime van elkaar verwijderd mochten zijn.[389]

Tabel 4.10. Ambitus van de stemmen uit Van Noordts psalmduo's.

	Boven	Onder
Psalm 38:1	g^1-e^2	G-a^1
Psalm 38:2	fis^1-g^2	G-g^1
Psalm 119:1	b^0-a^2	G-g^0
Psalm 119:2	d^1-a^2	G-c^2

De G is steeds de laagste toon; verder wordt bijna het hele orgelklavier tot en met a^2 benut. De omvang van de tegenstem van psalm 119:2 gaat die van de normale mannelijke zangstem ver te boven. Meer nog dan in het andere type psalmbewerkingen krijgt het element van virtuositeit in de duo's een kans. Er is sprake van een scala aan toonladderfiguren en een beweging waarin de zestienden en tweeëndertigsten geregeld het beeld bepalen. Het gaat hier om typisch instrumentale muziek. Niet voor niets benadrukte de Dordtse organist Hendrick Speuy in zijn *Tabulatuurboeck* (1609) dat zijn duo's zowel op het orgel als op het spinet konden worden uitgevoerd. Deze opmerking verhoogde uiteraard de verkoopbaarheid. Ook bij veel andere gedrukte composities gaf men aan dat ze voor verschillende bezettingen konden worden benut, instrumentaal of vocaal.

Alan Curtis vond dat het bicinium bij Sweelinck (vooral dat van psalm 116) 'begins with dignity and restraint, builds gradually toward a central climax with sixteenth-note figuration of wide *ambitus*, and ends with increased use of sequentially extended motives'.[390] De grotere eenheid in figuratie werd verkregen door het zelfde motief over een langere periode door te voeren en daaruit steeds weer nieuwe te vinden. M. Bukofzer die ook aandacht schonk aan de motiefverwerking bij Sweelinck, zag diens muziek als 'a network of motives, rigidly worked out for a certain time and then replaced by others'.[391]

De *bicinia* met cantus planus van Van Noordt doen meer dan zijn andere verzen denken aan die van Sweelinck. Curtis vond:[392]

> All the retrospective features of Van Noordt's style seem to be concentrated in his bicinia. The second two-part "Vers" of Psalm 38 includes, in fact, the only instance of larger rhytmic displacement (cf. the middle of m.7 with the beginning of m. 9) and of a line that approaches triadic and "zigzag" figuration in the English manner. Its first half (to the middle of m. 18) could easily be mistaken for a bicinium of c. 1600 or earlier, but in the latter half of the "Vers" Van Noordt breaks up the rigid cantus firmus, introduces simple stepwise motives, and returns to a more "up-to-date" style.

Desondanks heeft Van Noordt de erfenis van zijn voorgangers verder ontwikkeld, ook in zijn duo's met *cantus planus*. De gelijkenissen met die uit de oude stijl liggen slechts aan de oppervlakte. De aaneenrijging van korte motieven zorgt voor een grotere variëteit in ritmische geleding, maar ook voor eenheid in melodiek. Van Noordt gaf de voorkeur aan vloeiende melodische lijnen, terwijl Sweelinck veel meer instrumentale speelfiguren toepaste. In dat opzicht geven de bicinia met *cantus ornamentus*, geschreven in de vrije imitatorische stijl, geen breuk te zien met de gedeelten die *cantus planus* zijn uitgevoerd. Van Noordt was, vergeleken met Sweelinck, meer uit op het contrast tussen *diversitas* en *varietas*.

Wie zou denken dat het duo als vorm in de loop van de zeventiende eeuw steeds meer tot het verleden ging behoren heeft het mis. We vinden heel wat voorbeelden bij Samuël Scheidt, Heinrich Scheidemann, Matthias Weckmann, Ditrich Buxtehude, Georg Telemann en Johann Sebastian Bach. Werner Breig heeft over de *bicinia* van Scheidemann opgemerkt: 'sie bewahren im wesentlichen den Typus in der Gestalt, die Sweelinck ihm Gab'.[393] In deze duo's zien we motiefverwerking, maar dan steeds in combinatie met typische speelfiguren, gebroken akkoorden en toonladders. Ook bij Scheidt is in de gefigureerde duo's een duidelijke relatie met zijn leraar

[389] Falck 1964 (Treatise of composition), 4.
[390] Curtis 1962/'63, 157
[391] Bukofzer 1975², 76.
[392] Curtis 1963, 283.
[393] Breig 1967, 21.

Sweelinck te zien. Wel componeerde hij ook duo's met toepassingen van contrapuntische technieken, zoals *contrapuncto duplici* en *complexus mutui*.[394] Ook dat is niet vergelijkbaar met Van Noordts duo's met *cantus ornamentus*. Bij Weckmann en Buxtehude vallen soms gelijkenissen op in de stijl van werken met Van Noordt. Overwegend zijn daar meer gebroken akkoorden en is er een motorisch aandoende bewegingsdrift die gelijkenissen met de duo's van Scheidemann vertoonde.

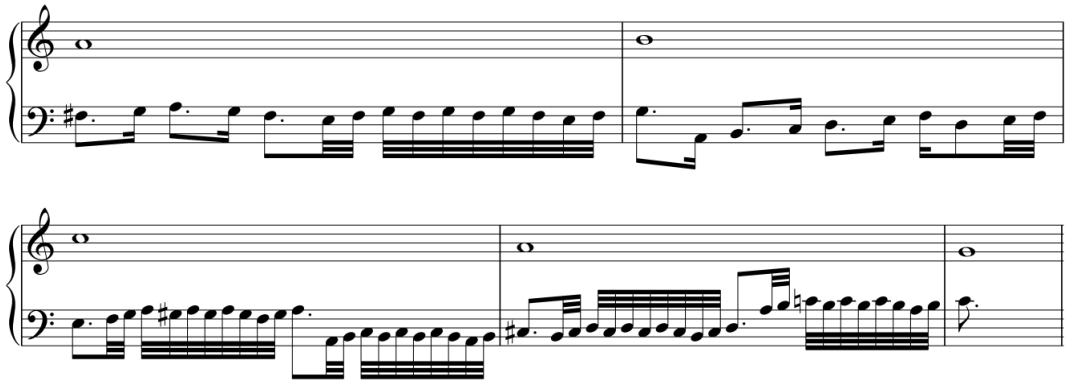



Fig.4.143. Maat 27-30 uit *Quartus versus* van *O Lux Beata Trinitas* (Matthias Weckmann).

De bovenstaande passage uit *O Lux Beata Trinitas* maakt duidelijk hoe Matthias Weckmann in een duo twee elementen benutte: het herhaalde figuur met de gepunteerde achtste, de zestiende en de trillerfiguur. Vergelijking met psalm 38:1 uit het *Tabulatuurboeck* ligt voor de hand. Daar zijn immers ook trillerfiguren. Van Noordt zette de trillers achter elkaar in een doorlopende beweging. De herhaalde gepunteerde figuur komt in het *Tabulatuurboeck* nauwelijks voor. De voorkeur ging uit naar een vloeiende melodische stijl, waarin niet zozeer scherpe accenten en heftige contrasten op de voorgrond stonden.

4.6.6. Trio's

Het trio was bij Van Noordt een veel toegepaste vorm: meer dan de helft van de psalmverzen uit het *Tabulatuurboeck* is daarin vervaardigd. Dit type is maximaal geschikt voor de polyfonie. Bij een *cantus planus* is het immers mogelijk beide tegenstemmen op een vrije manier te ontwikkelen, maar ook kan men gemakkelijk imitaties toepassen.

4.6.6.1. Trio met cantus firmus in de tenor

Het trio met de cantus firmus in de tenor heeft oude papieren. In de vocale zestiende-eeuwse muziek was de tenor immers de hoofdstem die op polyfone wijze werd omspeeld. Dit type kwam al voor bij drie van de vijf verzen van het *Salve Regina* van Paul Hofhaimer (vroege zestiende eeuw).[395] Daar komen in de onderstem veel kwart- en kwintsprongen voor die zo kenmerkend zijn voor een bas. Het is opvallend hoezeer deze trio's worden gekenmerkt door een levendige beweging in beide tegenstemmen. Uit latere tijden zijn veel voorbeelden van dit type voor orgel te vinden, waarin het polyfone karakter maximaal tot zijn recht komt en waarbij zowel de boven- als onderstem een gelijkwaardig karakter heeft.
Dit type komt in het *Tabulatuurboeck* twee keer voor (psalm 116:1 en 119:4). De tegenstemmen bewegen zich over de hele omvang van het klavier, al komt de laagste toon net als bij de duo's niet onder de G. Door de grote beweeglijkheid komt de melodiek in de tegenstemmen instrumentaal over. Wel is de bovenstem meestal beweeglijker dan de onderstem, die van tijd tot tijd een meer ondersteunende functie heeft. Bij psalm 116:1 zijn vanaf maat 30 alleen nog halve noten gebruikt, terwijl de bovenstem zich vrij beweegt.

[394] Vogel 1998, 53 en 76. Het gaat om het zevende vers van *Christe qui Lux es & dies* en het derde vers van *Christ lag in Todesbanden.*
[395] Apel 1967, 77-78.

Tabel 4.11. Ambitus van de stemmen uit de trio's met de cantus firmus in de tenor van Van Noordt.

	Boven	**Cf**	**Onder**
Psalm 119:4	d^1-g^2	g^0-g^1	G-f^1
Psalm 116:1	d^1-a^2	g^0-e^1	G-d^1

Vergelijking met het werk van zijn collega's maakt duidelijk hoezeer Van Noordt voor een conventionele aanpakt koos. In psalm 140:4 van Sweelinck – ook een trio met cantus firmus in de tenor – bestaat een opvallende gelijkwaardigheid tussen boven- en onderstem. Meer dan bij Van Noordt het geval was. In het vijfde vers met een beweeglijke bovenstem met overwegende zestienden heeft de onderstem een rustiger verloop met een meer ondersteunende functie. Psalm 36:2 is een mengvorm van de beide verzen uit psalm 140. Dat ook Scheidt dit type bewerking toepaste ligt voor de hand. In het derde vers van zijn *Wir glauben all' an einen Gott* en in het vijfde vers van *Vater unser im Himmelreich* is een rijke afwisseling aan figuraties. Na verloop van tijd zijn er passages in de bovenstem met zestienden en in de onderstem een ondersteuning in kwarten of achtsten. Hier noteerde Scheidt: 'imitatio violistica'. Dat maakt eens te meer duidelijk dat er bij dit type verzen nauwelijks sprake is van een vocale aanpak. Heinrich Scheidemann paste dit type toe in het derde vers van *Es spricht der Unweisen Mund wohl* en ook in het derde vers van *In dich hab' ich gehoffet Herr*. Werner Breig schreef daarover: 'In diesen Satztechniken ist eine freie Handhabung jener alten Praxis der Parallelführung von Stimmen zu sehen, die sich zuweilen in der strengen Form des *Canon sine pausis* kristallisierte'.[396]
In het *Tabulatuurboeck* blijkt uit de notatie dat deze werken op één klavier dienen te worden gespeeld. Dankzij de schrijfwijze, waarbij zelden of nooit beide tegenstemmen tegelijkertijd een virtuoos verloop hebben, is dat steeds uitstekend te realiseren.

4.6.6.2. Trio met cantus firmus in superius

Het trio met de melodie in de superius komt in het *Tabulatuurboeck* tien keer voor. Dat maakt duidelijk dat het ook voor Van Noordt een vorm was waarin hij zijn ideeën kwijt kon. In de analyses van psalm 22:1 en psalm 2:1 zagen we al hoe hij de motivische schrijfwijze uitbuitte en zorgde voor een melodische eenvormigheid. Opvallend is dat slechts één trio met een exordium begint voordat de cantus firmus verschijnt (psalm 6:1). De rest start met de inzet van de psalmmelodie. De slotnoot is meestal twee hele noten lang en wordt eventueel door een vierde stem versterkt (psalmen 38:3 en 4 en 116:2).

Tabel 4.12. Ambitus stemmen uit de trio's met cantus firmus in de sopraan van Van Noordt.

	Cf	**Midden**	**Onder**
Psalm 15:1	f^1-d^2	a^0-c^2	F-d^1
Psalm 38:3	g^1-e^2	e^0-c^2	F-e^1
Psalm 38:4	g^1-e^2	a^0-c^2	A-a^1
Psalm 6:1	f^1-g^2	b^0-e^2	A-a^1
Psalm 7:1	d^1-d^2	f^0-c^2	F-d^1
Psalm 2:1	c^1-d^2	c^0-a^1	E-e^1
Psalm 50:1	c^1-c^2	e^0-a^1	C-d^1
Psalm 50:2	c^1-c^2	e^0-a^1	E-e^1
Psalm 116:2	g^1-e^2	g^0-a^1	F-d^1
Psalm 22:1	g^1-f^2	fs^0-e^2	F-g^1

De cantus firmus ligt vooral in het eengestreepte en gedeeltelijk in het tweegestreepte octaaf. De bas heeft hier steeds de functie gekregen van fundament. Vandaar dat de onderstem meer ruimte heeft dan de middenstem. Daarbij valt op dat de middenstem soms naar de laagste regionen gaat, omdat de cantus firmus deze stem als het ware naar beneden 'duwt'. Het komt drie keer voor dat de bas onder de F duikt, afhankelijk van de ligging van de cantus firmus (c^1-d^2). Dit type – met de cantus firmus in de sopraan – heeft een rijke geschiedenis. Sweelinck paste het meermalen toe. Zijn psalm 36:1 begint met een imitatie van de cantus firmus in een beweging van kwarten. In een geleidelijke opbouw neemt de beweging toe en komt tot een tamelijk virtuoze baspartij in zestienden met verderop in de onderstemmen een parallelle beweging in zestienden. Terwijl er bij

[396] Breig 1967, 24.

Sweelinck vormen van proportionele versnelling zijn, is er bij Van Noordt sprake van een gedurige afwisseling in ritmische afwisseling.
Het derde vers van het *Vater Unser im Himmelreich* van Samuël Scheidt is een *Coral in Cantu, à 3 Voc.* Hoewel hier net als bij Sweelinck in een rustige beweging een fugatisch opgezet exordium wordt ingezet, komt er al snel een beweging in zestienden op gang. Het geheel doet instrumentaal aan met de nadruk op een doorlopende beweging. Over ditzelfde vers componeerde Sweelinckleerling Jacob Praetorius een bewerking in triovorm. Het affect van dit stuk is bepaald dramatisch. Steeds is er een motivische schrijfwijze met een afwisseling in de ritmiek. Er zijn treffende overeenkomsten met de compositiewijze van Van Noordt. Verschillen zijn er ook. Zo coloreerde Praetorius geregeld de cantus firmus en wordt bij hem elke regel afgesloten met een cadens, waarna de nieuwe regel wordt opgezet met een motief ter voorbereiding. Opvallend is ook het gebruik van de chromatiek in de vierde regel, dat een sfeer van 'Italian madness' oproept.[397] Vergelijking van al dit soort verschillen maakt duidelijk hoeveel variatiebreedte er was. Tegelijkertijd beseffen we dat het niet altijd gemakkelijk is om de stijlverschillen tussen componisten te benoemen.

4.6.6.3. Trio met gecoloreerde cantus firmus in de superius

Twee trio's uit het *Tabulatuurboeck* hebben een rijk gecoloreerde cantus firmus in de superius (psalm 6:2 en 119:3). Dit valt te zien als een uitbreiding van het duo met een gecoloreerde cantus firmus. Wat beide stukken uitzonderlijk maakt is dat het kennelijk de bedoeling was om de onderstem op het pedaal te spelen zodat de beide bovenstemmen op gescheiden klavieren konden worden uitgevoerd. Het zijn dan ook typisch instrumentale trio's. Bij beide psalmverzen staan de bovenstemmen op de bovenbalk genoteerd, de bas in noten op de onderbalk. In de titel van psalm 119:3 staat 'Pedal', bij psalm 6:2 niet. Vooral Psalm 119 is een virtuoos geheel, zeker waar de zestienden overheersen. De ambitus van de bas overschrijdt het decime niet. De middenstem die voortdurend onder de bovenstem ligt (stemkruisingen zijn hier afwezig), heeft in psalm 119:3 een opvallend uitgebreide ambitus. Dit stuk heeft een weidsheid die de andere verzen uit het *Tabulatuurboeck* overstijgt.

Tabel 4.13. Ambitus van de stemmen uit de trio's met de gecoloreerde cantus firmus in de sopraan van Van Noordt.

	Cf	**Midden**	**Onder**
Psalm 6:2	c^1-a^2	b^0-d^2	Fs-a^0
Psalm 119:3	e^1-a^2	a^0-f^2	F-a^0

Hoe Van Noordt aan het idee kwam om zulke typen te realiseren is moeilijk na te gaan. Het coloreren van de cantus firmus was niet ongebruikelijk. Sweelinck maakte van het zesde vers van zijn *Erbarm dich mein, o Herre Gott* ook een trio met de cantus firmus in de superius met een relatief rustige begeleiding in de tegenstemmen gekenmerkt door afwisseling van halve noten en kwarten. In maat 246 beweegt de middenstem in zestienden parallel aan de bovenstem. Dit vers zou ook op pedaal en op twee klavieren kunnen worden gespeeld; het staat niet vast hoe de componist het heeft bedoeld. Bij de Noord-Duitse orgelcomponisten is geen equivalent ervan te vinden. Als de cantus geornamenteerd is dan is dat meestal bij vierstemmige verzen.

4.6.6.4. Trio met cantus firmus in bas

De cantus firmus kon ook in de bas liggen. Scheidt betitelde deze vorm als: 'Coral in Basso à 3 voc. Caspar Commelin noemde het in 1693 als vorm voor de beiaard: 'De Bas-klocken, de rechte wys houden, en de Superiusklocken daer boven uyt kolloreren en fugeeren': aan de ene kant de langzame beweging van 'de voys', aan de andere kant coloraties en imitaties in de discantstemmen.[398] Dat is een goede beschrijving van de werkwijze die Van Noordt in de tien trio's bezigde.

[397] Deze aanduiding is van organist Bernhard Winsemius (tijdens een les in de Haarlemse Orgelmaand).
[398] Commelin 1693, 440.

Zoals we al zagen, kunnen bij dit type verschillende soorten exordia optreden. Zo hebben die bij psalm 7: 2 en 38:5 een lengte van twee hele noten voordat de cantus firmus inzet en die bij psalm 22:2 vier hele noten. Ook de lengte van het supplementum kan stevig variëren: psalm 6:3 met een slotnoot van een hele noot en psalm 116:4 en 22:2 met een lengte van respectievelijk vier en vijf hele noten. Wat betreft de ligging van de cantus firmus had Van Noordt meestal weinig keuze. De hoogste noot van het pedaal was immers een d^1 en dus moest hij wel het middengebied gebruiken. In psalm 2:2 en 50:3 koos hij voor de hoge ligging. Hier had hij ook het onderste octaaf kunnen nemen. Maar dat deed hij alleen bij psalm 7:2. Zou die keuze hebben afgehangen van de modus? Bij psalm 2 en psalm 50 gaat het immers om authentiek en bij psalm 7 om plagaal Dorisch. In al de tien verzen bereikt de bovenstem de hoogste toon a^2; de middenstem ligt overwegend een kwart onder de bovenstem. Psalm 6:3 is de meest uitzonderlijke omdat beide stemmen in de superius liggen.[399]
Ook dit type met de cantus firmus in de bas was allang gangbaar. Bij Sweelinck zien we het in het tweede vers van *Erbarme dich mein, O Herre Gott* en het tweede vers van *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ*. Het lijkt erop dat Sweelinck de voorkeur gaf aan een manualiter uitvoering, want in maat 61 van *Ich ruf zu Dir* is de noot in de cantus firmus vanwege de stemkruising 'gebroken'.
Ook de Noord-Duitse componisten Samuël Scheidt, Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann en Matthias Weckmann, pasten dit type toe. Het kwam op hun orgels uitstekend tot zijn recht vanwege de rijke bezetting aan pedaaltongwerken. Praetorius liet in het tweede vers van het *Vater unser* zien hoe beide bovenstemmen in ritmiek niet voor elkaar onder hoeven te doen. Hij gaf dit trio gestalte met een grote *diversitas* en *varietas*.

Tabel 4.14. Ambitus van de stemmen uit de trio's met de cantus firmus in de bas van Van Noordt.

	Boven	**midden**	**Cf**
Psalm 38:5	fs^1-a^2	gs^0-d^2	G-e^0
Psalm 6:3	e^1-a^2	c^1-g^2	G-g^0
Psalm 7:2	g^1-a^2	fs^0-e^2	D-d^0
Psalm 2:2	d^1-a^2	g^0-d^2	c^0-d^1
Psalm 50:3	b^0-a^2	d^0-e^2	c^0-c^1
Psalm 119:5	e^1-a^2	fs^0-e^2	G-g^0
Psalm 119: 6	fs^1-a^2	g^0-e^2	G-g^0
Psalm 116:3	e^1-a^2	g^0-d^2	G-e^0
Psalm 116:4	fs^1-a^2	g^0-d^2	G-e^0
Psalm 22:2	e^1-a^2	g^0-d^2	G-f^0

4.6.7. Vierstemmig orgelkoraal

In het *Tabulatuurboeck* zijn acht vierstemmige verzen met de cantus firmus in de sopraan en een bas die in het pedaal wordt gespeeld. Deze *cantus planus* verzen (met ten hoogste enkele doorgangsnoten) komen motetachtig over, vooral vanwege de imitaties. De beweging is rustiger dan bij de duo's en trio's, want de achtste noten overheersen. Soms is het melodische materiaal in de tegenstemmen ontleend aan de cantus firmus. De psalmmelodie ligt, zoals te verwachten valt, vooral in het eengestreepte octaaf en deels in het tweegestreepte. De ambitus van de alt en de tenor is afhankelijk van de ligging van de cantus firmus. Desondanks loopt de laagste toon van de tenor door tot de d^0. Op meerdere plaatsen zijn er stemkruisingen.

Tabel 4.15. Ambitus van de stemmen uit de vierstemmige koralen met de cantus firmus in de sopraan uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

	Cf	**alt**	**tenor**	**bas**
Psalm 6:4+5	g^1-g^2	f^0-a^1	d^0-a^1	E-a^0
Psalm 7:3	d^1-d^2	d^0-a^1	d^0-g^1	F-a^0
Psalm 2:3	c^1-d^2	a^0-bs^1	d^0-f^1	D-a^0
Psalm 50:4	c^1-c^2	g^0-a^1	d^0-e^1	F-bes^0
Psalm 116:5+6	g^1-e^2	g^0-b^1	e^0-g^1	F-b^0
Psalm 22:3	g^1-f^2	a^0-b^1	d^0-a^1	F-a^0

[399] Het kan ook zijn dat hij liever niet de lage C gebruikte en dat zou bij psalm 2 en psalm 50 nodig zijn geweest.

Hans van Nieuwkoop ontwikkelde de hypothese dat deze vierstemmige stukken tamelijk laat door Van Noordt zijn gecomponeerd, terwijl bijvoorbeeld de bicinia en de trio's al van vóór 1657 zouden zijn.[400] Van Nieuwkoop onderbouwde deze ideeën niet met een muzikale analyse. Het is de vraag of Van Noordt hier werkelijk zichzelf vernieuwde. Ook bij Sweelinck komen we vierstemmige bewerkingen tegen met de cantus firmus in de sopraan, zoals het eerste vers van *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*. De onderstem kan hier niet zo goed op het pedaal worden uitgevoerd, vanwege de toonladderfiguur in zestienden en de uitgeschreven triller. Vanwege de gelijkwaardigheid van de vier stemmen ligt een eenmanualige uitvoering voor de hand. Bij Scheidt zien we een andere benadering. Hij adviseerde de kopers van het derde deel van zijn *Tabulatura Nova* als volgt te spelen:[401]

> Ist der Choral im Discant mit 4. Parteien, so spielet man den Choral auff dem Ruckposetif mit der rechten Handt, den Alt Tenor auff dem Oberclavir oder Werck mit der lincken Handt, unnd den Baß mit dem Pedal.

Scheidt vond deze aanpak geschikt voor de Magnificatverzen, de hymnen en de psalmen. Voorbeelden zijn te vinden in het *Magnificat, 2. Toni*, dat in benadering niet heel ver af staat van de stijl van Van Noordt. Bij Scheidemann is het vierstemmige vers met cantus planus ook aanwezig. Breig gaf als analyse:[402]

> Der cantus firmus bleibt – von hier und da auftretenden Durchgangsbildungen abgesehen – unverziert. Die kontrapunktierenden Gegenstimmen vereinigen sich zu einem den ganzen Vers durchziehenden gleichmäßigen Fluß; ihr Rhythmus ist von ruhiger Viertel- und Achtelbewegung beherrscht und steigert sich nur auf kurze Strecken zu Sechzehntelbewegung. Im rhytmischen steht Scheidemann damit Scheidt näher als dem gemeinsamen Lehrer [Sweelinck], doch unterscheidet sich Scheidts scharf konturierte imitatieve Durcharbeitung wesentlich von dem freieren Linienspiel Scheidemanns, bei dem die Stimmen in ständig wechselndem gegenseitigen Verhältnis bald imitierend behandelt sind, bald den cantus firmus umspielen.

Als voorbeeld noemde Breig Scheidemanns bewerking van het tweede vers van *A solis ortus cardine*. Een vergelijking met de vierstemmige verzen van Van Noordt laat gelijkenissen zien, al komen de verzen bij laatstgenoemde affectvoller over.
Bij de vierstemmige verzen uit het *Tabulatuurboeck* is de beweeglijkheid, zowel in ritmisch, melodisch als harmonisch opzicht, meer divers dan in het andere type verzen. Wel heeft de bas nogal eens een ondersteunende functie. In vergelijking tot de driestemmige bewerkingen met de cantus firmus in de sopraan zijn er relatief meer kwart- en kwintsprongen. Doordat er vanwege het contrapunt consonanten op de sterke maatdelen zijn, lag overheersend gebruik van drieklanken voor de hand. Daardoor waren sprongen niet te vermijden. Immers, alleen bij sextakkoorden beweegt de onderstem stapsgewijs.

Tabel 4.16. Vergelijking relatieve aantallen melodische sprongen in de bassen van de trios en de vierstemmige koralen uit het *Tabulatuurboeck* van Van Noordt.

Interval	Bas 3-stemmig	Bas 4-stemmig
kleine terts	24.9%	16.3%
grote terts	13.6%	10.5%
Verm. kwart	0.8%	0.5%
reine kwart	29.2%	34.8%
reine kwint	13.4%	20.9%
kleine sext	1.2%	0.9%
grote sext	0.3%	0.5%
rein octaaf	16.6%	15.5%

Het *Tabulatuurboeck* heeft twee vierstemmige zettingen met 'de voys' in de tenor *cantus planus* (psalm 119:7+8). Beide bovenstemmen staan op de bovenbalk genoteerd; en de cantus firmus en de bas op de onderbalk. Bij het zevende vers staat *ped.* genoteerd; een dergelijke aanduiding ontbreekt bij het achtste vers. Dit type heeft een zelfde karakter als dat met de melodie in de sopraan. De ambitus van elke stem is sterk door de vorm bepaald: de melodie ligt in de tenor (g^0-

[400] Van Nieuwkoop 1990, 47.
[401] Zie Vogel 1994, 1998 en 2001 (i.h.b. blz.13).
[402] Breig 1967, 27.

g^1), de bovenstem gaat van fis^1 tot a^2, de alt ligt daar overwegend een kwint onder. Het pedaalspel speelt zich vooral af in het middengebied van het pedaalklavier.

Tabel 4.17. Ambitus van de stemmen uit de vierstemmige koralen met de cantus firmus in de tenor van Van Noordt.

	Boven	**alt**	**c.f.**	**bas**
Psalm 119:7	fs^1-a^2	c^1-d^2	g^0-g^1	G-a^0
Psalm 119:8	fs^1-a^2	c^1-e^2	g^0-g^1	F-a^0

Ook andere componisten pasten dit type toe, zoals Jacob Praetorius in het vierde vers van *Vater unser im Himmelreich*. Met een rustige beweging wordt daar de cantus firmus in de tenor omspeeld. In het supplementum – en daarin wijkt dit vers af van Van Noordts bewerking – krijgt de slotnoot een toccata-achtige behandeling.

4.6.8. Apotheose

In zijn bewerkingen van psalm 24, het slot van het psalmengedeelte in het *Tabulatuurboeck*, toonde de componist nog meer alternatieven te beheersen. In het eerste vers is dat misschien nog niet zo duidelijk. In dit vierstemmige koraal cantus planus met de psalmmelodie in de sopraan heeft elke psalmregel een motief met melodisch materiaal in de tegenstemmen dat is ontleend aan de cantus firmus. Dit is in geen van de andere vierstemmige bewerkingen zozeer het geval. Het geheel lijkt op een statige dans, wat wordt versterkt door het opmatige karakter van de gebruikte motieven.
De wijze van componeren bij het tweede vers met een *cantus ornatus* en een driestemmige begeleiding vindt in het *Tabulatuurboeck* verder geen parallel. Er is een grote bewegingsdrift in de bovenstem met een beweging van zestienden, toonladders en andere figuren. De bekende Belgische musicoloog Charles van den Borren betitelde deze vorm van figuratie als *broderie*, een vorm van borduurwerk.[403] Van tijd tot tijd verdubbelt de bovenstem, zodat vijfstemmigheid ontstaat. Zulke stemsplitsingen zijn in de zeventiende-eeuwse orgelmuziek weinig gangbaar. Er zijn enkele voorbeelden te vinden bij de Noord-Duitse componisten, zoals bij Franz Tunder.[404] Wellicht liet men zich inspireren door de vioolpraktijk, waar een uitvoerder immers ook tweestemmig kan spelen.
Ewald Kooiman wijdde een apart artikel aan dit vers.[405] Volgens hem was de coloratie nog duidelijk in de lijn van de Sweelincktraditie. Wel bracht hij een nuance aan: ‘en het lijkt me niet onaannemelijk dat Van Noordt een meer expressief gebruik van dit toonladder materiaal bedoelde te maken dan zijn beroemde stadgenoot dit had gedaan’. Tegelijk zag Kooiman een opvallend onderscheid tussen de beweeglijkheid van de cantus ornatus en het statische karakter van de overige stemmen. Hij vond dat het pedaal meestal als harmoniedrager fungeert, de tenor en alt vertonen het karakter van vulstemmen. Zijn conclusie was dat er afhankelijkheid was van de traditie. Hij vond die overigens verre van slaafs overkomen, gezien het gebruik van de toonladderfiguren en de introductie van tweestemmigheid in de bovenstem. Tegelijk zag hij een emancipatie waarbij Noord-Duitse invloeden zeker niet uitgesloten moeten worden geacht. ‘Deze twee punten lijken het eigen, enigszins hybridisch karakter van dit psalmvers te bepalen: in de cantus ornatus de verbondenheid met de traditie, in de andere stemmen een evolutie in de richting van een nieuw type koraalbewerking.’
Ogenschijnlijk kwam Van Noordt in dit vers dichter bij de compositiewijze van Scheidemann. Wel is er door het ontbreken van langere tussenspelen tussen de regels een compactere schrijfwijze. De typering van Kooiman lijkt op die van Breig, die de Noord-Duitse gecoloreerde orgelkoralen – waaronder ook die van Matthias Weckmann – zag als als ‘monodische Satze’. Daarbij verwees hij naar het door de basso continuo begeleide sologezang.[406] ‘Die Mittelstimmen können wohl, solange sie akkordisch füllend angelegt sind, in den Klang, gleichsam als bloße Aussetzung der Basses, eingeschmolzen werden’.

[403] Van den Borren 1978², 48-49. ‘La broderie consiste dans le fait de compliquer une mélodie toute simple au moyen de dessins qui lui donnent un aspect plus orné et plus mouvementé.’
[404] Een dubbele bovenstem paste Tunder toe in zijn koraalbewerking *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (maat 130-131).
[405] Kooiman 1972.
[406] Breig 1965.

Deze typering van dit tweede vers van psalm 24 lijkt niet aannemelijk. Er is immers geen continuo-benadering: de akkoorden hebben geen extra tonen om kracht bij te zetten, zelfs het slotakkoord is vierstemmig; in de tegenstemmen praktiseerde Van Noordt optimaal de polyfonie, soms zelfs met stemkruisingen. Gallus Dressler (1563-1564) maakte onderscheid tussen een exordium 'nudum', waarbij de stemmen met veel imitaties geleidelijk aan inzetten, en een die hij 'plenum' noemde, waarbij ze alle tegelijk van start gaan.[407]. Dat wijst op een krachtig affect. Van Noordt dacht niet zozeer vanuit een monodische en harmonisch bepaalde denkwijze. Bij hem stond immers de stemvoering centraal.
Het derde vers van psalm 24, vierstemmig met de cantus firmus in de bas, is de triomfantelijke afsluiting van de psalmencyclus. Mede dankzij de motiefbouw is er een levendig polyfoon weefsel. Na een breed opgezette inleiding ter lengte van zes hele noten verheft zich boven de cantus firmus een complex contrapunt. Het uitgebreide startmotief komt vijf keer voor: vier keer beginnend op d, twee keer op a en één keer op f. Het is dus geen fugatisch voorspel (avant la lettre). Het roepende karakter van de a die als een la fungeert, wordt door de toevoeging van de diminuties op dynamische wijze versterkt. Fraai is de tweede inzet die op een canon lijkt. Eerst is er de imitatie in de kwart die al snel wordt gewijzigd in een imitatie in de kwint. In maat 12 loopt het *exordium* uit op een Dorische cadens. Elke psalmregel wordt voorgeïmiteerd en vanwege de driestemmigheid levert dat heel wat stemkruisingen op.
Een supplementum van zes maten geeft dit vers, maar ook het psalmengedeelte van het *Tabulatuurboeck* een krachtige afsluiting.

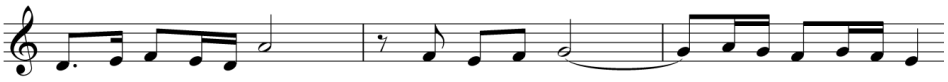



Fig.4.144. Beginmotief psalm 24:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Een vergelijking met psalm 36:3 van Sweelinck – ook vierstemmig met de cantus firmus in de bas – maakt duidelijk dat Van Noordt een modernere schrijfwijze voorstond. Ook al paste Sweelinck motieven toe die in alle vier stemmen worden herhaald, toch is er bij Van Noordt geregeld sprake van een vrij gekozen figuratie.

Tabel 4.18. Ambitus van de stemmen uit de koralen van psalm 24 uit het *Tabulatuurboeck* van Van Noordt.

	Boven	**alt**	**tenor**	**bas**
Psalm 24:1	c^1-c^2	a^0-a^1	d^0-a^1	F-c^1
Psalm 24:2	d^1-a^2	a^0-bs^1	d^0-f^1	D-g^0
Psalm 24:3	d^1-f^2	a^0-d^2	d^0-g^1	C-c^0

Aan de omvang van de stemmen valt af te lezen hoezeer deze verzen een krachtige finale zijn. De D en C komen meermalen voor. Omdat in het derde vers de cantus firmus in de sopraan ligt, ontbreken daar de tonen fis^2-a^2. Dat kan worden gecompenseerd door dit vers met een krachtig plenum te spelen waarin de hoge tonen wel zijn vertegenwoordigd.

4.6.9. Afsluitende opmerkingen

Heel wat aspecten van de psalmen uit het *Tabulatuurboeck* zijn nu besproken, toch valt er nog heel wat te onderzoeken, 41 verzen geven een overvloed aan muzieknoten, die nog niet alle in deze analyse zijn besproken. Dat nadere onderzoek is weggelegd voor de toekomst en vraagt ook om een meer nauwkeurige en bredere bestudering van de zeventiende-eeuwse orgelmuziek dan nu beschikbaar is. Dat neemt niet weg dat de voorgaande analyse van Van Noordts psalmbewerkingen ons heel wat inzicht heeft verschaft in de karakteristieken van diens composities. Deze dragen allerlei kenmerken van het componeren door musici van een generatie na Sweelinck, dus van het midden van de zeventiende eeuw. In Van Noordts charmante stijl is een sfeer van barok voelbaar, een affectgeladen aanpak. Meer daarover komt aan de orde in het volgende hoofdstuk waar we de relatie met de tekst en het expressieve karakter van de muziek bespreken. Hierna onderwerpen we Van Noordts *Fantasia's* aan een nadere analyse.

[407] Kirkendale 1979, 28-29.

4.7. De *Fantasia's* van Van Noordt

4.7.1. Inleiding

Naast psalmbewerkingen heeft Anthoni van Noordt ook zes *Fantasia's* gecomponeerd. Musicologen waardeerden deze stukken verschillend.[408] Max Seiffert constateerde dat Van Noordt in zijn *Fantasia's* tot een kortere vorm kwam dan Sweelinck, waardoor ze gelijkenissen vertoonden met de latere fuga.[409] A.G. Ritter had Van Noordt meer in de eigen tijd geplaatst:[410]

> [...] die Frucht, die die abgeschlossene erste Hälfte des 17. Jahrhunderts für Noordt getragen, besteht allerdings in einer freieren Anwendung der Chromatik, nicht aber um nach aussen vorzudringen, sondern um im Innern den Gang der Stimmen und der Modulation zu glätten und zu präziseren. So stehen uns diese Sachen in einem gewissen Sinne nahe, obwohl sie in einem Boden wurzeln, den der Gang der Kunst bereits zu verlassen begonnen hat.

De Belgische musicoloog Ch. van den Borren vond alleen de laatste twee *Fantasia's* het aanhoren waard (de rest vond hij weerzinwekkend), omdat de thema's persoonlijke elementen hadden, die 'juist hierdoor in hun verdere bewerking de illusie weten te scheppen van een zekere lyrische ontplooiing'.[411] Verder zag hij:

> Allemans-thema's, figuratie uit de oude rommelkamer, zagerige rhythmen en bewegingen: ten gevolge van die gebreken zal men er moeilijk iets anders in ontdekken dan volmaakte schooltaken, waar met de regels gegoocheld wordt, doch geen, of quasi geen persoonlijk initiatief een uitweg vinden kan.

Willi Apel die Van Noordts psalmbewerkingen conservatief vond, was integendeel over diens *Fantasia's* zeer te spreken.[412] Hij merkte op dat ze net als de *Fantasia's* van Sweelinck waren gebaseerd op één thema dat in meerdere episodes werd behandeld. Van Noordts stukken waren in kleinere kaders opgedeeld op veel uniformere wijze dan die van Sweelinck. Apel zag de *Fantasia's* als voorlopers van de fuga, ook wat betreft de thema's. Die waren zijns inziens noch van het canzone-, noch van het ricercaretype, maar kenmerkten zich door 'ein gutes Gefühl für individuelle Prägung und dynamische Linienführung'. Apel wees op de tussenspelen 'als gliedernde Teile des Fugenablaufes'. Zijn conclusie was dat men rond 1650 niet licht stukken kon vinden, waarin zich de principes van de latere fuga zo duidelijk aankondigden als in Van Noordts *Fantasia's*.
Alan Curtis verklaarde het verschil tussen de stijl van Sweelinck en Van Noordt aan de hand van de *Fantasia's*.[413] 'Van Noordt's, like those of Scheidemann and other later Germans, are shorter, more unified, and without much sectional contrast'. De tamelijk constante ritmische beweging werd bijna nergens onderbroken en slechts een beperkt aantal ritmische motieven domineren. 'The lines have been stripped of any fanciful figuration, and a well-balanced, sober network of stepwise motives has replaced the vigorous triadic figures of Sweelinck and the English school'. Zelfs legde Curtis een verbinding met de Hollandse architectuur, waar het uitgebalanceerde classicisme van Van Campen de meer gelede, levendige en zwaar geornamenteerde 'rolwerk' van Hendrick de Keijser en zijn school had vervangen.
Ook Robert Tusler, Gary Lee Zwicky en Dagmar Teepe beoordeelden de *Fantasia's* positief.[414] Zij zagen hoe de levendige thema's tot een hechte vorm waren gesmeed door de motivische schrijfwijze. Ritmische versnellingen en stretti zorgden voor vormen waarin muzikale spanningen floreerden.

4.7.2. Polyfonie

Al zijn de *Fantasia's* – net als de psalmverzen – strikt polyfoon gecomponeerd, toch zijn er grote verschillen tussen beide genres. De psalmbewerkingen zijn op de cantus firmus gebaseerd die overwegend in langzame notenwaarden voorkomt. Elke *Fantasia* echter begint eenstemmig met

---

[408] Eitner 1882 en 1885, 75. Het waren in de negentiende eeuw vooral Robert Eitner en Max Seiffert die Van Noordt zagen als leerling van Sweelinck.
[409] Seiffert 1897, 98-99 en Seiffert 1899, 162-164.
[410] Ritter 1884, 56.
[411] Van den Borren 1951, 133.
[412] Apel 1967, 747-748.
[413] Curtis 1987[3], 154-155.
[414] Tusler 1958, 100-101, Zwicky 1965, 152-153 en Teepe 1991, 212-221.

een karakteristiek levendig thema of subject dat veelvuldig in alle stemmen wordt herhaald. In deze stukken is het contrapunt dus gemaakt bij beweeglijke melodieën. Elk stuk heet *Fantasia*, terwijl op de titelpagina van het *Tabulatuurboeck* de term '*fantasyen*' staat. Dat verwijst naar de loci, de imitaties en de harmonische figuren.
Aan het notenbeeld valt af te lezen dat deze stukken op één klavier werden gespeeld. De vier stemmen besloegen bij elkaar een beperkte toonruimte: F en a^2.[415] Vandaar dat de stemmen soms enige tijd zwijgen; ook stemkruisingen waren niet te vermijden. Steeds is er een motivische schrijfwijze, al ligt de nadruk op de behandeling van het thema dat in allerlei liggingen voorkomt. Verder zijn er allerlei contrasten, zoals tegenthema's en iets wat op een contrasubject lijkt en tussenspelen. Meerdere malen is er sprake van chromatiek bij een modale schrijfwijze.
Naast het opzetten van fugatische doorwerkingen, werden er verschillende contrapuntische technieken toegepast, zoals de canon en het dubbele contrapunt. Christoph Bernhard definieerde in de aanhang van zijn *Tractatus composiotionis augmentatis*:[416]

> 1. Ein doppelter *Contrapunct* ist eine sinnreiche *Composition*, in welcher nach gehöriger Verwechselung der Unter-Parthey in die Obere, und der Oberen in die Untere eine gantz andere *Harmonie* sowohl in der Verwechselung, als außer derselben gehört wird.
> 2. Und ist zweyerley: Denn entweder kommet das *Mi* und *Fa* nach der Verwechselung an seinen gehörigen Ort zu stehen oder nicht.
> 3. Wenn das *Mi* und *Fa* nach der Verwechselung an seinen gehörigen Ort zu stehen kommet, so ist der *Contrapunct* in *Octava*.
> 4. Wenn aber nach der Verwechselung das *Mi* und *Fa* nicht an vorigen Ort zu stehen kommet, so ist der *Contrapunct* wieder zweyerley nehmlich entweder *in Decima* oder in *Duodecima*

In het vervolg laten we zien hoe Van Noordt in zijn *Fantasia's* bewijzen gaf van zijn muzikale vakmanschap met een staalkaart aan *inventio's*.

4.7.3. Thema's

Volgens Samuël de Brossard (1705) diende een thema op de dominant of op de grondtoon te beginnen – in zeldzame gevallen op de mediant – en te eindigen op de grondtoon of op de mediant.[417] Bij de *Fantasia's* van Van Noordt beginnen twee thema's (I en VI) op de dominant, de overige op de grondtoon. Ze zijn elk voor zich representatief voor een bepaalde modus, waarbij alle tonen functioneel op de finalis zijn betrokken.[418] Met uitzondering van het tweede thema – dat met een achtste begint – beginnen ze met een halve noot. De beperkte lengte – variërend van drie tot en met vijf en een halve hele noten – maakt het thema duidelijk herkenbaar.[419] Bij het tweede is er vooraf een achtste rust. Binnen al deze melodieën is sprake van bewegingen van *arsis* en *thesis*: een toenemende en afnemende spanningsbeweging. Bij de laatste twee thema's geeft de halve noot rust vooraf het idee van een opmaat. De affectvolle beweeglijkheid van de barok is voelbaar. Van Noordts thematiek wijkt af van wat in een eerdere periode bij de Fantasia's gebruikelijk was. Zo zijn de thema's van Sweelinck altijd in lange notenwaarden, waardoor ze met het levendige contrapunt contrasteren. Bij de Noord-Duitsers, en dan vooral Heinrich Scheidemann, is een trend waarneembaar naar een levendiger melodiek. Toch hebben die thema's niet die ritmische en melodische gespannenheid van die van Van Noordt.[420]
De Amsterdamse musicoloog Pieter Fischer heeft zich afgevraagd of Van Noordt zijn thema's had ontleend aan het werk van anderen. Hij zag overeenkomsten tussen het tweede thema en een melodieregel van het *Merck toch hoe sterck* uit de *Gedenck-Clanck* van Adriaan Valerius.[421] Fischer nam meteen weer afstand van zijn idee, omdat hij constateerde dat de gelijkenis slechts schijn is door de tegengestelde plaats van de geaccentueerde noten. Het thema lijkt overigens ook op dat van de *Sonate in C* voor viool solo van Johann Sebastian Bach. Ook deze analogie is oppervlakkig. Wel paste Bach met gebruikmaking van chromatiek een contrasubject toe dat gelijkenis vertoont

---

[415] Bij de vijfde *Fantasia* is die ruimte zelfs beperkt tot F-e^2.
[416] Müller-Blattau 1926, 123-124.
[417] De Brossard 1705, 28.
[418] Voor de relatie tussen het solmiseren en de modi gebruikte ik Lohr 1948[2].
[419] I. 3 hele noten, II. 4 hele noten, III. 4 hele noten, IV:7 hele noten, V. 4 ½ hele noten, VI. 5 ½ hele noten.
[420] Een overzicht van de canzones en fuga's met voorbeelden van thema's bij Frescobaldi, Froberger en de Noord-Duitse orgelcomponisten uit de zeventiende eeuw is te vinden bij Hedar 1951, 90-197.
[421] Fischer 1963.

met het contrathema uit de tweede Fantasia van Van Noordt. En dan meldde Fischer nog niet eens dat het thema – of wat er op lijkt – ook nog optreedt in een *Praeambulum* van Josef Ferdinand Norbert Seger (1716-1782).[422] Het zijn indicaties dat het om een karakteristiek melodisch patroon ging.
In het *Tabulatuurboeck* staan zes *Fantasia's*, twee Dorische, twee Frygische, een Ionische en een Mixolydische. Dat betekent dat de eerste twee de re, de derde en vierde een mi en de vijfde en zesde de ut als finalis hebben. Van Noordt kwam kennelijk tot deze keuze omdat hij van een re-modus, mi-modus en ut-modus elk twee voorbeelden wilde geven. Werden modale composities uitgegeven, dan waren ze meestal als volgt gerangschikt: authentiek Dorisch, plagaal Dorisch, authentiek Frygisch, etc. Ook konden nog Ionisch en Aeolisch voorkomen. Al vanaf het einde van de zestiende eeuw gingen componisten minder moeite doen om authentiek en plagaal van elkaar te onderscheiden. Giovanni Gabrieli schreef in dat geval bijvoorbeeld *terzo & quarto Tono*. Bij Van Noordt zien we een traditionele aanpak, zonder dat hij al te nadrukkelijk onderscheid maakte tussen de diverse modi.

4.7.4. Thema's afzonderlijk

Het thema van *Fantasia I* staat in de authentiek Dorische modus. De tonen bewegen zich in het *hexachordum naturale* en het *hexachordum durum*. De begintoon la fungeert als een roeptoon, wat door de toonherhaling nog wordt versterkt. Via de fa en mi zakt de melodie af naar re, om vervolgens bijna een octaaf te stijgen en dan weer stapsgewijs naar de re (de finalis) terug te gaan. In de overheersende beweging van achtsten geven de zestienden, die hier optreden als *superjectio*, de re een stevig accent. Opvallend is de grote ambitus van het thema wat – zoals we nog zullen zien – beperkingen oplegt bij de beantwoording ervan in de andere stemmen.

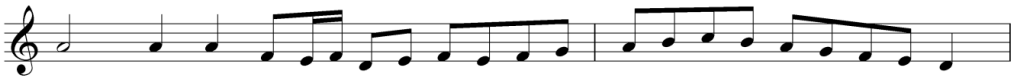



Fig.4.145. Thema *Fantasia* I (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook *Fantasia II* heeft een Dorisch thema met tonenmateriaal dat exclusief uit het *hexachordum naturale* is genomen. Vanwege de roeptoon la en de grondtoon re gaat het om de authentieke variant. Op de halve noten worden de la, de sol en de fa geaccentueerd, mede door de 3-tonige motieven. Door middel van *accenti* krijgen twee van de drie mi's een klemtoon, waardoor ze in dit Dorische geheel extra zwaar worden aangezet. Dit thema lijkt op een omspeling van de melodie van psalm 24. Een gedeelte ervan komt in het *Tabulatuurboeck* in enigszins gewijzigde en getransponeerde vorm voor in psalm 24:2 (maat 5). Ook in de andere Dorische psalmen zijn flarden van dit motief terug te vinden.

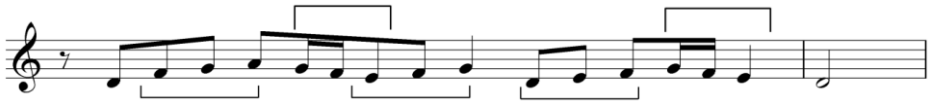



Fig.4.146. Thema *Fantasia* II (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het thema van *Fantasia III* is Frygisch. Het bestaat uit een voor- en nazin, gescheiden door een rust. De nadruk ligt in de voorzin op de mi. Daarna is er een moment van afwachten vanwege de halve noot met de kwart rust. In het tweede deel van het thema zien we een betrokkenheid op de dominante a, mede vanwege wisseltoon gis. Daardoor kan in deze compositie ook *Aeolisch* naar voren komen. In de slotformule zijn het vooral de la, de fa en de mi die door hun ritmische beklemtoning sterk overkomen.

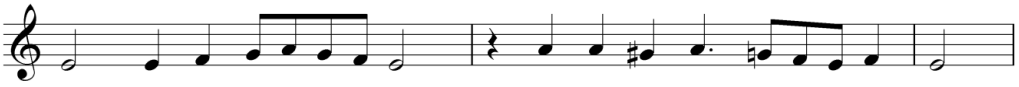



Fig.4.147. Thema *Fantasia* III (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het vierde subject – ook Frygisch – is compact. De opbouw van het thema vertoont enige gelijkenis met het tweede thema vanwege de stijgende opgevulde tertsen. De zestiendenfiguur vult

[422] Johan Zoutendijk uit Heythuysen attendeerde mij op deze overeenkomst.

het kwartinterval op en valt te waarderen als een *accentus*. De twee syncopes zorgen voor ritmische levendigheid. Het thema start met mi fa sol la, om dan naar de mi te gaan en deze te omspelen. Toch is hier een tegenkracht aanwezig doordat de re wordt beklemtoond. Niet voor niets komt Aeolisch geregeld onder de aandacht in deze *Fantasia*.

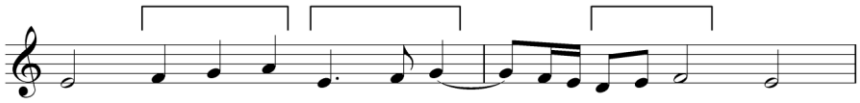



Fig.4.148. Thema *Fantasia* IV (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij *Fantasia V* geeft de tweede inzet de basisvariant in de Ionische modus. Dat wordt ook duidelijk als verderop in dit stuk twee keer een cadens naar c voorkomt. Gesolmiseerd is het thema: sol mi la sol fa mi re do, het (tonale) antwoord heeft fa mi la sol fa mi re do. In beide varianten is een sterke betrokkenheid op de do. De g fungeert als dominant. In dit thema zijn geen bijzondere ritmische of melodische effecten.

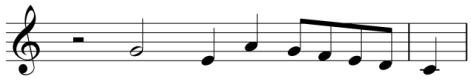



Fig.4.149. Thema *Fantasia* V (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij het zesde thema is de grondvorm ook bij de tweede inzet te vinden en komt dan in de cantus en in de tenor. Het is typisch Mixolydisch met de sol als finalis. Een belangrijke rol speelt het chromatische loopje b c cis d want daardoor ontstaat extra nadruk op de sol.[423] Doordat deze melodie tamelijk kort is en er eigenlijk alleen maar van de g^1 naar g^1 wordt gewandeld, ontstaat al dadelijk een afwachtende sfeer. Hoe zal het verder verlopen?

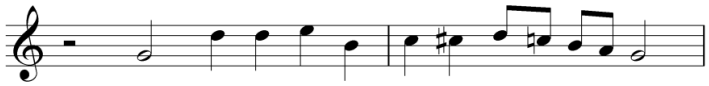



Fig.4.150. Thema *Fantasia* VI (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Met de keuze van deze thema's toonde Van Noordt zijn fantasierijke aanpak. In elke melodie zijn effecten die voor een bijzondere accentuering of een dynamisch effect zorgen. Daardoor zijn het geschikte uitgangspunten voor een Fantasia.

4.7.5. Exordium

In de laatste decennia is steeds meer bekend geworden hoe de muziektheorie zich in de loop der tijden heeft ontwikkeld. Het volle licht lag daarbij op Duitsland en Italië en in wat mindere mate op Engeland en Frankrijk. Over Nederland is nauwelijks iets bekend omdat – zeker na Sweelinck – er weinig werd getheoretiseerd. Dat maakt het moeilijk iets te weten te komen over het gangbare muzikale taalgebruik. We zagen dat al bij de termen *thema*, *subject*, *inventione*. Nog ingewikkelder is het te weten hoe men de verwerking heeft aangeduid. Vandaar dat we bij gebrek aan beter de internationale literatuur volgen.
Het begin van een *Fantasia* – in alle gevallen fugatisch van opzet – pleegde men nogal eens aan te duiden als *exordium*. De Duitse theoreticus Alps Dressler omschreef dit als de situatie 'wanneer alle stemmen niet op hetzelfde tijdstip van start gaan, maar waarbij de een na de ander volgt in reeksen. Zulke *exordia* bestaan meestal uit imitaties'.[424] In dit gedeelte diende de componist te zorgen voor het vastleggen van de modus. In het vervolg mocht men daar vrijer mee omgaan. In dat exordium werd het thema in alle stemmen gepresenteerd. Iedere *Fantasia* begon met een inzet van het thema in een van de stemmen. In de literatuur vindt men daarvoor termen als *dux*, *antecedens*, *subjectum*, *thema*, *phonagogus*, *guida* en *Wegweiser*.[425] De stem die volgde werd soms aangeduid met *comes* en ook wel *consequens*. Later hebben vooral in het spraakgebruik van de

[423] Meyer 1982[2], 156. Voorzichtigheid is geboden bij het interpreteren van de chromatiek, want Christopher Simpson stelde al dat de *Fantasia* niet vergelijkbaar was met het madrigaal.
[424] Kirkendale 1979, 28.
[425] Walker 2000, 260.

fuga de termen *dux* en *comes* doorgezet. Daarbij was steeds nadrukkelijker sprake van kwintbeantwoording. De fugatische opzet in het *exordium* werd oorspronkelijk vooral in de vocale muziek toegepast. Daarbij was het totale toongebied (een tweeënhalf octaaf) zo ingericht dat de sopraan en de tenor en de alt en de bas een zelfde ruimte hadden bij een octaaf verschil. Tussen die stemmen onderling zat een kwart of een kwint verschil. Meestal voerden de sopraan en tenor het thema in de oorspronkelijke of authentieke ligging, terwijl het dan in de alt en de bas een kwint lager klonk (eventueel een octaaf lager of hoger). In het vervolg geven we de thema-inzetten aan met S(=sopraan), A(=alt), T(=tenor) en B(=bas). De eventueel toegevoegde kleine letter staat voor de begintoon.
Van Noordt gaf de voorkeur aan een start in een binnenstem. Slechts één *Fantasia* begint met een sopraaninzet; geen enkele kent een start in de bas. Begint de tenor, dan is de volgende inzet in de sopraan en omgekeerd; als de eerste inzet in de alt ligt, is de volgende in de bas (in principe ook omgekeerd). Als de alt en bas aan de beurt zijn geweest, komt het thema vervolgens in de sopraan en tenor of omgekeerd. Afhankelijk van deze voorwaarden zijn er niet meer dan acht mogelijkheden: ABST, ABTS, BAST, BATS, TSAB, TSBA, STAB en STBA. Twee mogelijkheden vallen af, omdat een eerste inzet in de bas niet voorkwam. Van de resterende mogelijkheden heeft Van Noordt er in de eerste vier *Fantasia's* drie toegepast: TSAB, ABST, STAB. De eerste en derde *Fantasia* beginnen met de tenor, waarmee de authentieke uitgangsmodus wordt vastgelegd. De tweede *Fantasia* start met de basisvariant van het thema in de alt. De vierde is ten opzichte van de derde alleen anders doordat eerst de sopraan en dan de tenor optreedt. De laatste twee *Fantasia's* volgen een afwijkend patroon. Ze beginnen beide in de alt en direct daarna volgt een inzet in de sopraan (ASBT, ASTB). De beide bovenstemmen beginnen dus en worden door de twee lage stemmen beantwoord.
In het exordium van *Fantasia* I komt het modale karakter goed tot zijn recht. Het thema begint met een a die vervolgens naar de d afdaalt. In de sopraan wordt dit letterlijk herhaald, zij het een octaaf hoger. Bij de beantwoording in de alt of bas zou men verwachten dat de melodie tussen de e en de a komt te liggen. Er is echter een tonaal antwoord: de e^1 is vervangen door een d^1. De beginterts is dus gewijzigd in een secunde. De aanpassing van het ritme is van ondergeschikt belang, wel komt ze de duidelijkheid van de inzet ten goede.
Hoewel het thema authentiek Dorisch is, komt er in de tegenstem bij het thema in de cantus een bes^0. Dat kon niet anders omdat de bovenstem een f heeft. Van Noordt had de bes kunnen voorkomen, door bijvoorbeeld in de tegenstem een d^1 toe te passen en op grond daarvan een ander contrapunt tegen het thema te kiezen. De bes geeft echter een kleuring naar het *hexachordum molle*, wat het authentieke karakter verzacht. In de vierde maat zorgt de cis^1 in de tenor voor een vloeiend verloop vanwege de leitoonwerking.

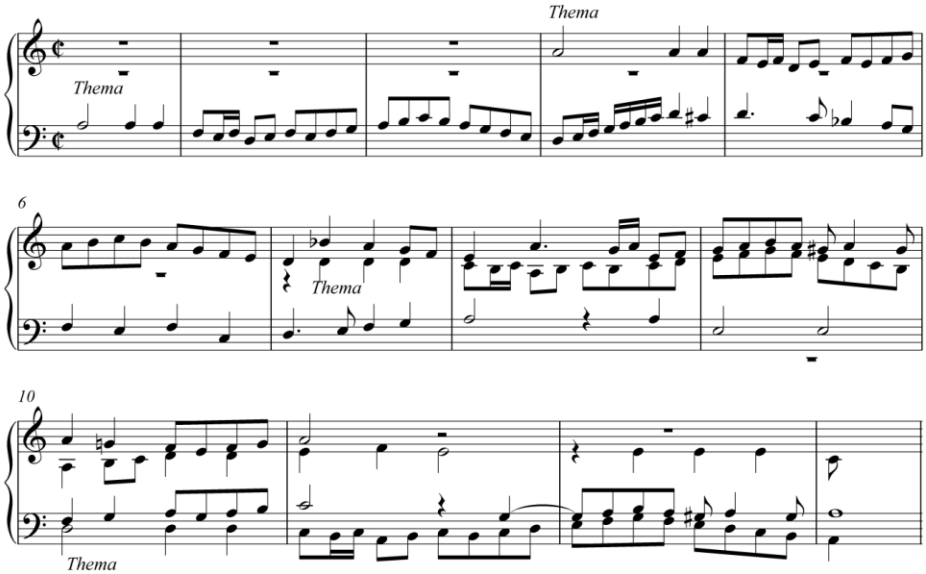



Fig.4.151. Maat 1-12 van *Fantasia* I (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).[426]

[426] Voor de duidelijkheid is de altpartij consequent op de bovenste notenbalk genoteerd en de tenor op de onderste, dit in tegenstelling tot de wijze waarop Van Noordt zelf noteerde.

Omdat de inzet met de d^1 in de alt een plagale ligging geeft, komt de bes^1 in de tegenstem goed tot zijn recht. Toch is ook duidelijk dat de transpositie van het thema met haar nadruk op de e^1 naar Aeolisch gaat. Inderdaad maakt de gis^1 in de bovenstem de komst van de a als finalis aannemelijk. Wat gebeurt er echter bij de nieuwe inzet in de bas? De samenklank van E lijkt een cadens naar a in te luiden. Er komt echter een grondligging van d, met de inzet van het thema in de bas. Een verrassende gang van zaken en hoewel Van Noordt er van alles aan heeft gedaan om octaafparallellen te ontwijken, wekt de passage wel die suggestie. Overigens komt die cadens naar a verderop, in maat 12. De slotnoot van het thema in getransponeerde ligging is een A. De volgende thema-inzet verschijnt al voordat het exordium is beëindigd, dit keer in de alt. Het gaat om de getransponeerde versie met e als begintoon.
Terwijl de thema's van Van Noordt door hun modale benadering traditioneel overkomen, is de behandeling moderner. A.G. Ritter vond: 'Bei van Noordts Vorgeschrittenheit im Gebrauch der versetzten Töne hiess dies nur den Namen für eine Sache fortpflanzen, die in Wirklichkeit zu existieren aufgehört hat. Wenn er in der einen Fuge mit phrygischem Anfange den Gefährten in die Quinte H setzt, so ist er eben über das System hinaus'.[427] Van Noordt paste eventueel de begintoon van het thema aan, wat lijkt op een tonale behandeling.[428] Dat hij echter bij Frygisch die toon niet aanpaste, was tegen de regels van de zestiende-eeuwse polyfonie.
De opmerking van Ritter krijgt meer reliëf als we de exordia in de Frygische *Fantasia's* analyseren. Het thema van *Fantasia III* bestaat uit twee delen, waarin het tweede deel met de gis als leitoon de a^1 benadrukt. De beantwoording in de sopraan is gelijk aan de eerste presentatie. Daarna komt het thema in de alt, het eerste deel is een kwint lager dan het origineel. Het tweede deel van het thema is een kwart lager. In die versie komt dit thema vervolgens nog een keer in de bas. Op deze wijze wordt een listig spel gespeeld met liggingen want het eerste deel lijkt in de gewijzigde versie naar a Aeolisch te gaan. In het tweede deel vindt een opvallende benadrukking plaats van de b die als mi fungeert. Van Noordt vermijdt hier een inzet met b als begintoon.

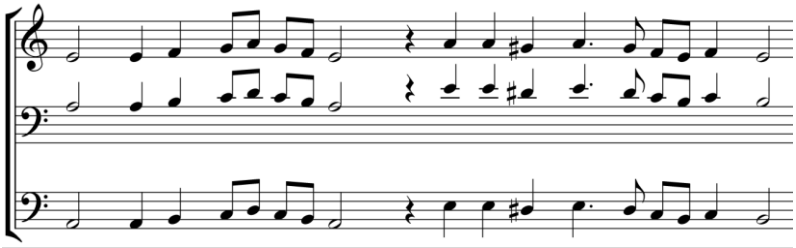



Fig.4.152. Thema met antwoorden uit *Fantasia III* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij het Frygische thema van *Fantasia IV* wordt de eerste (en authentieke) versie twee keer geëxposeerd. Dan komt een inzet in de alt die een kwart lager ligt, waarbij de mi fa in de kop van het motief blijft gehandhaafd. Dit is het geval waarop Ritter doelde, want bij de volgende inzet is de eerste toon een a in plaats van een b. Die a is onderdeel van de drieklank in a. Hierna volgt het thema verder het eerdere patroon. Daarbij is de mi fa dus niet gehandhaafd. Het was in de fugatheorie ongebruikelijk om een Frygisch thema letterlijk te beantwoorden. De vierde inzet is dus zoals het volgens Ritter hoorde.

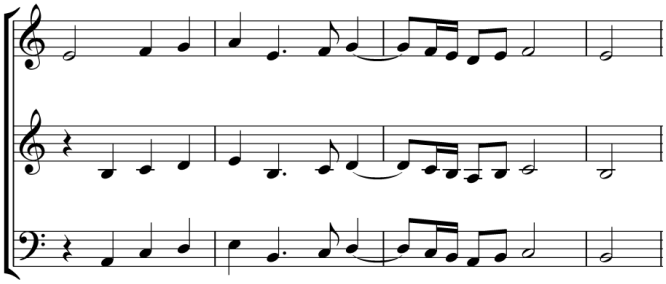



Fig.4.153. Thema met antwoorden uit *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[427] Ritter 1884, 56.
[428] Walker 2000, 352. Zarlino schreef *guida* en *consequente*. Deze termen werden door Seth Calvisius (1592) vertaald in *dux* en *comes*. Na 1680 werden deze termen toegepast op de fuga.

Bij de zetting van het thema in de bas kon de b uiteraard alleen als onderste toon van een sextligging worden gebruikt (tenzij een fis werd geïntroduceerd, maar dat was in deze modus niet gewenst). Bij het slot van het thema zijn er in de bas een c^0 en een B. Hierboven zijn twee sextakkoorden, waarbij het tweede de omkering van een verminderde drieklank is. Dit wekt de verwachting dat het thema in de bas oplost in de A. Dat is echter een verzwegen oplossing. Hieraan valt ook te zien dat een sextakkoord als zelfstandige samenklank werd gezien die niet door een grondakkoord hoefde te worden gevolgd.

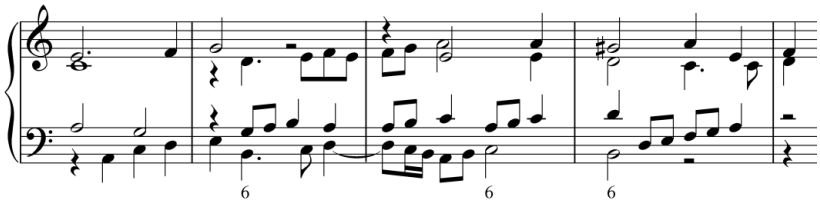



Fig.4.154. Maat 14-16 van *Fantasia IV* met toegevoegde aanduiding voor sextakkoorden (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Een opvallende gang van zaken is te vinden in *Fantasia V*. In de expositie worden hier twee vormen gepresenteerd. De beginnoten daarvan verschillen een kwint, terwijl dat bij de rest van de noten een kwart is. Deze compositie staat in Ionisch en in beide vormen wordt de finalis benadrukt. Het is dan ook niet zo duidelijk wat de grondvorm van het thema is, want beide varianten worden gebruikt.

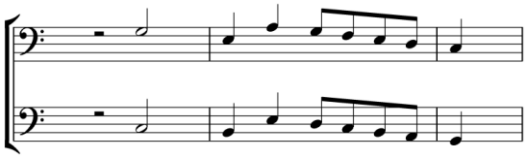



Fig.4.155. Thema met antwoord uit *Fantasia V* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In *Fantasia VI* krijgt het Mixolydische thema een beantwoording die een kwint lager is. De melodische kwint is door een kwart vervangen, zodat dit 'antwoord' met d begint. Ook hier komt de 'grondligging' van het thema in de sopraan. Deze eerste variant heeft de finalis als belangrijkste toon, want na de d^1 komt de g^1.

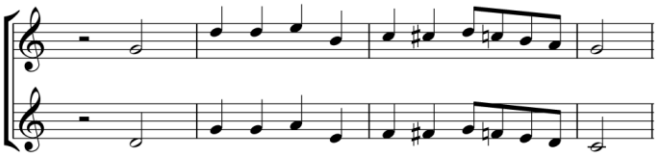



Fig.4.156. Thema met antwoord uit *Fantasia VI* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Hoewel het thema in deze zes *exordia* steeds achter elkaar wordt gepresenteerd, is er verschil in aanpak. Dit vond meestal zijn oorzaak in het modale aspect, hoewel de wijze van verwerking ook persoonlijke tintjes heeft. Dat wordt nog duidelijker als we hierna een fenomeen bespreken dat op een contrasubject lijkt.

4.7.6. Metalepsis

In diverse exordia is sprake van een voortzetting van het thema, die tevens dient als contrapunt voor de volgende expositie van het thema. Deze melodie, die dus enkele malen wordt herhaald, komt verder in het stuk niet meer voor. In de verte lijkt ze op wat later een contrasubject werd genoemd. Dat woord is geïntroduceerd door Johann Joseph Fux in zijn *Gradus ad Parnassum* (1725).[429] Hij zag graag fuga's die op twee thema's gebaseerd waren. Het tweede thema diende te contrasteren met het eerste, zowel in ritmisch als in melodisch opzicht. Het is gebruikelijk dat het contrasubject verderop in het stuk steeds blijft voorkomen. In het *Tabulatuurboeck* is er echter geen contrasubject. Een dergelijke melodie lijkt eerder op een figuur die Joachim Burmeister als *metalepsis* heeft beschreven. Het gaat in feite om een dubbele fuga waarin een stem fugatisch de

[429] Walker 2000, 316 en 346.

melodie van een andere imiteert, zodat in hun modale overeenkomst de twee stemmen zijn beperkt tot de zelfde ambitus; spoedig daarna is het op dezelfde manier fugatisch in de andere stemmen.[430] De *metalepsis* van *Fantasia II* geeft de uitgangsmodus extra nadruk. Het gaat niet om de contrastwerking, maar eerder om een bevestiging. Niet alleen liggen de tonen in het *hexachord naturale* met hoofdtonen sol, la en re, ook geeft de leitoon cis stuwing naar de *finalis*. Een *accentus* geeft de fa extra klemtoon. Bij de keuze van de melodie is sprake van herhalingen, zoals het loopje mi fa re.
Bij de verwerking van deze *metalepses* is afgezien van dubbel contrapunt. Nadat de dux is geweest, zet de metalepsis in als contrapunt tegen het thema in de bas. De volgende metalepsis heeft een vrij contrapunt. Hierna komt de versie van het thema in de sopraan, zonder *metalepsis* als contrapunt (die al is geweest). Wel komt de *metalepsis* van deze sopraanversie als contrapunt tegen de vierde presentatie van het thema in de alt. De *metalepsis* hierna heeft weer een vrij contrapunt. De bas zwijgt en binnen het driestemmige weefsel wordt het notenbeeld niet zo complex. De hele procedure geeft een grote melodische afwisseling, waarbij het modale karakter bepalend is: het eerste deel van het exordium is immers Dorisch en het tweede Aeolisch.

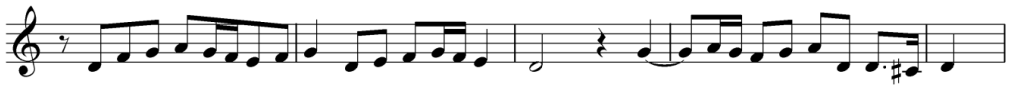



Fig.4.157. Thema en *metalepsis* uit *Fantasia II* (*Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt).

Ook *Fantasia III* heeft een *metalepsis* (vier keer). Deze melodieën zijn steeds contrapunt tegen het eerste deel van het thema. Bij het tweede deel van het thema komt steeds een vrij gekozen contrapunt. Hier is sprake van dubbel contrapunt en wel in de duodecime. Variant I (die begint met de c) komt drie keer voor. De eerste keer ligt ze onder het thema, de tweede keer erboven. Bij de vierde *metalepsis* die contrapunt is tegen de vijfde keer dat het thema voorkomt is de *metalepsis* een kwart lager getransponeerd.

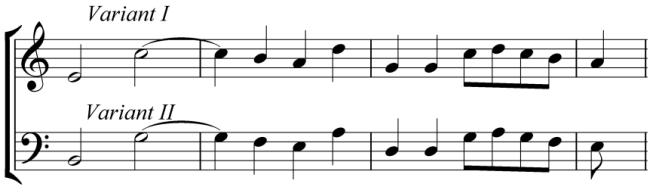



Fig.4.158. *Metalepsis* uit *Fantasia III* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De *metalepsis* bij *Fantasia IV* heeft (bijna) dezelfde ambitus als het hoofdthema. Beide melodieën contrasteren met elkaar in ritmisch opzicht. De ene volgt de tactus, terwijl de andere aan het einde een syncope heeft. De leitoon zorgt voor een moduswisseling.

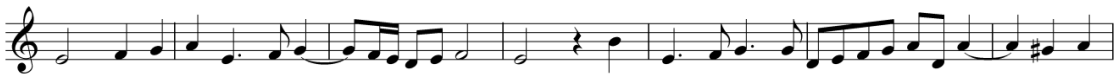



Fig.4.159. Thema en *metalepsis* uit *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De *metalepsis* komt vier keer voor, waarbij dubbel contrapunt in de duodecime optreedt (vandaar dat er geen sextparallellen zijn). Bij het thema in de tenor ligt ze in de sopraan. Hier ontstaat een beweeglijk duet, mede door de twee gepunteerde figuren die een kwart ten opzichte van elkaar zijn verschoven. Direct na deze passage komt het thema in de alt met de *metalepsis* in de bas. Het thema is nu een kwint hoger en de *metalepsis* een octaaf lager. De derde keer (maat 10-13), een vervolg op de derde themaverwerking, is vrij gekozen contrapunt. De *metalepsis* is getransponeerd terwijl het eerste interval een kwart is in plaats van een kwint. Als het thema de vijfde keer voorkomt (in maat 18) – dus buiten het *exordium* – komt de vierde *metalepsis*. Terwijl het thema de uitgangsligging heeft, is de *metalepsis* een kwint verschoven. In onderstaande figuur is te zien hoe de verschuivingen van het thema en de *metalepsis* zich tot elkaar verhouden.

[430] Walker 2000, 97-101. Rivera 1993, 162-163. 'Metalepsis est talis habitus fugae, in quo duae melodiae in harmonia hinc inde transsumuntur et in fugam vertuntur.'

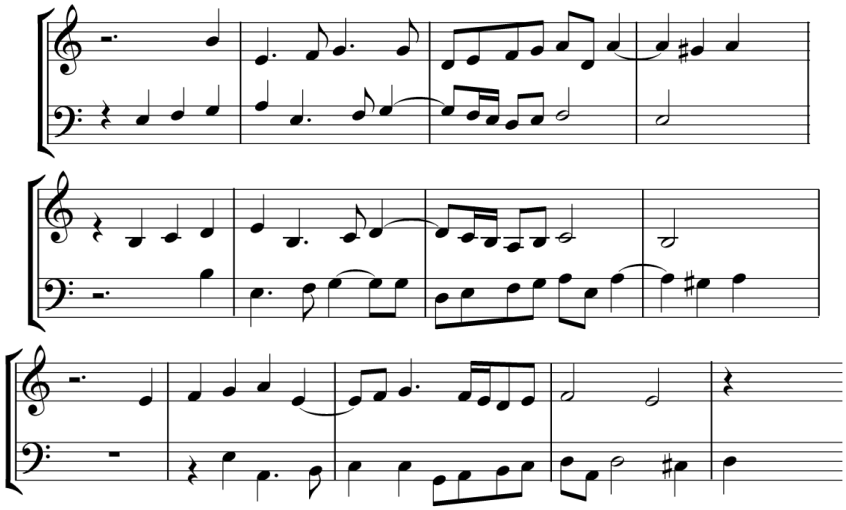



Fig.4.160. Varianten gecombineerd thema en *metalepsis* uit *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Fantasia V heeft in het *exordium* een langer thema dan verderop. Het slotdeel ervan is contrapunt tegen de volgende thema-inzet. Het is de vraag of we dit ook moeten zien als *metalepsis*, want het gaat hier niet om een aparte frase of duidelijk gescheiden melodisch fragment. Het is echter wel in dubbel contrapunt in het dubbeloctaaf (geen kwinten als consonant).
Nog moeilijker is te bepalen of het exordium van *Fantasia VI* een *metalepsis* heeft. Nadat het hoofdthema in de alt is geëxposeerd, komt het antwoord in de sopraan. Er is dan een melodie die in maat 14 nog een keer voorkomt. Ook daar is het een vervolg op het thema (in de bas). Er is weinig aanleiding hier aan een *metalepsis* te denken, omdat de herhalingen van deze melodie niet letterlijk zijn.

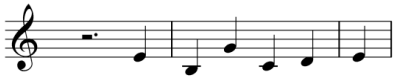



Fig.4.161. Melodie in maat 5 en 14 uit *Fantasia VI* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Zo langzamerhand zijn de verschillen tussen de exordia wel duidelijk. Er is heel wat verscheidenheid, in de volgorde, in de wijze van beantwoorden, in de modale structuur en in de toepassing van het contrapunt, zeker bij de *metalepses*.

4.7.7. Themaverwerking

De thema's worden in het verloop van de *Fantasia's* in de verschillende stemmen herhaald. Voordat we kijken hoe de verwerking gebeurt, schenken we aandacht aan de liggingen. In elke stem heeft een thema een basisligging en een hoge ligging, waarbij de beginnoot kan afwijken, zoals te zien valt in onderstaande figuur die betrekking heeft op *Fantasia I*.

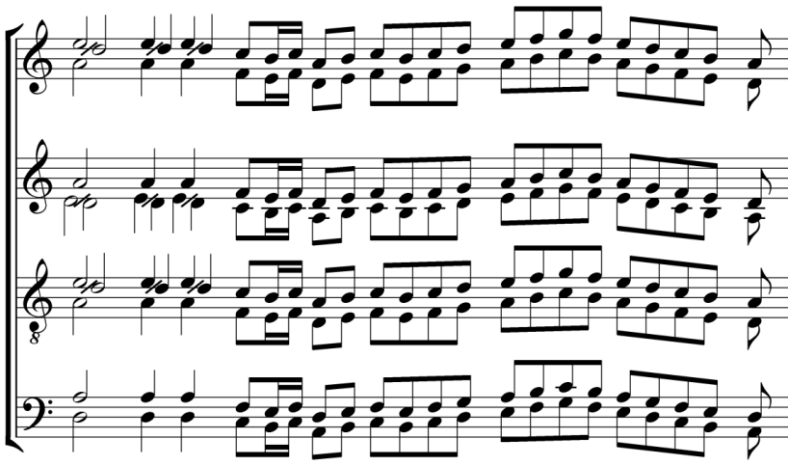



Fig.4.162. Thema's in verschillende liggingen in de diverse stemmen uit *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In onderstaande tabel valt te zien dat alle stemmen in Van Noordts *Fantasia's* een ambitus hebben van meer dan een octaaf. En dat terwijl het geheel in een beperkt toongebied is ondergebracht. In zijn beschrijving van de modi besprak Christoph Bernhard het lied of stem met een ambitus groter dan een octaaf en noemde dat de *modus superfluus*. Daarbij maakte hij het volgende onderscheid:[431]

> Zu denen *Superfluis* gehören auch die *Mixti*, wenn nehmlich ein *Tenor* nicht allein die *Octave* um eine *Secunde* oder *Tertie* übertrifft, sondern auch gar zur *Quarte* unter dieselbe, oder zur *Quinta* drüber gehet, Welches ich doch mich nicht erinnere in unseren Kirchen-Liedern zu finden, in *Musica Figurali* aber geschiehet es ja zuweilen. Werden daher *Mixti* genennet, weil *Modus authenticus* und *plagalis* darinnen zu spüren, davon bald unten.

Fantasia II heeft als laagste toon een c^0 en gaat tot en met a^2. Het betekent dat de stemmen elkaar wel moeten overlappen (wat uiteraard ook al gebeurt als de omvang van een octaaf niet wordt overschreden). Uit de gang van zaken blijkt hoezeer Van Noordt afstand van de vocale praktijk heeft genomen. Het waren niet de *Mixti* van Bernhard die hem tot zulke omvangen heeft gebracht, want veelal is valt geen combinatie van authentiek en plagaal te herkennen. Zoals uit het bovenstaande overzicht van *Fantasia I* blijkt kent één stem steeds een lage ligging van het thema en één die een kwint omhoog is getransponeerd. Zo ontstaat overlapping, want – om een voorbeeld te noemen – het thema in de hoge ligging van de tenor, is tevens de lage ligging in de alt.

Tabel 4.19. Omvang stemmen in de *Fantasia's* uit het Tabulatuurboeck van Anthoni van Noordt.

Fantasia	Amb c	Amb a	Amb t	Amb b
I	d^1-g^2	(f^0) a^0-d^2[432]	c^0-a^1	F-d^1
II	f^1-a^2	(a^0) cis^1-c^2 (e^2)	g^0-a^1	c^0-e^1
III	d^1-f^2	fis^0-c^2	d^0-g^1	G-d^1
IV	d^1-e^2	gis^0-b^1	e^0-g^1	G-a^0
V	c^1-e^2	g^0-a^1(b^1)	c^0-f^1	F-a^0
VI	fis^1-a^2	a^0-e^2	d^0-a^1	B-g^1

Ook bij Sweelinck hebben de stemmen geregeld zulke grote omvangen dat thema's (en figuratie) in verschillende liggingen optreden. Pieter Dirksen gebruikte voor dit verschijnsel de term mutatie, naar analogie van de hexachordenleer.[433] Hij suggereerde dat het binnen een stem ging om een 'mutatie' tussen twee stemsoorten, 'to accomodate a melody which has such a range that it cannot be solmizated within a single hexachord, but has to change at a certain point to another one'. In Sweelincks *Toccata in d Dorisch* (L15) komt een fugatische passage voor met een zelfde aanpak als bij Van Noordt. De volgorde van de steminzetten bij de korte fuga in deze *Toccata* is ABSTABST. Het thema komt steeds in twee liggingen voor: A laag-B hoog-S laag-T laag-A hoog-B laag-S hoog-T laag. Door de beperkte omvang van het thema blijft elke stem binnen een klein gebied. Ook in andere stukken heeft Sweelinck deze praktijk van een hoge en lage versie binnen de zelfde stem toegepast. Van Noordt had het niet van een vreemde. Omdat zijn thema's een grotere ambitus hadden, dijde iedere stem echter veel sterker uit dan bij Sweelinck het geval was.

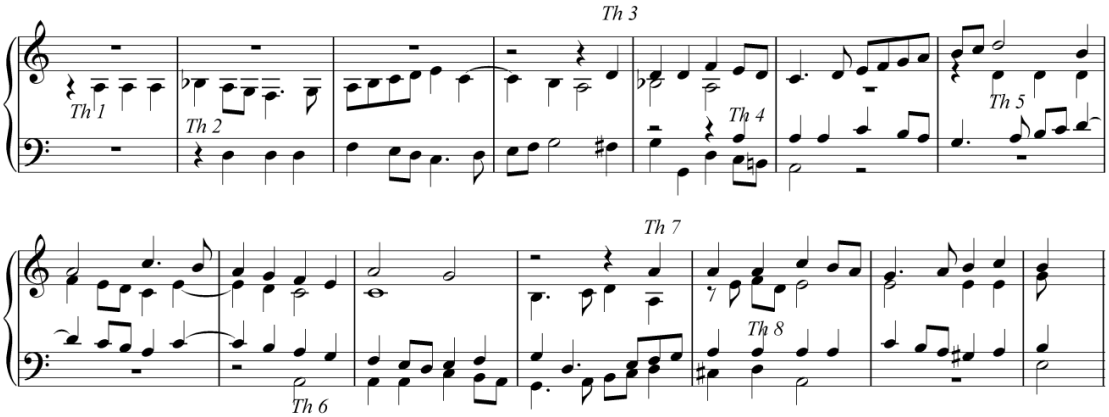



Fig.4.163. Maat 41-53 uit *Toccata in d Dorisch* (Jan Pieterszoon Sweelinck, L 15).

[431] Müller-Blattau 1926, 91-92.
[432] In *Fantasia II* is het moeilijk te bepalen of de f^0 in maat 17 tot de tenor of tot de alt behoort.
[433] Dirksen 1997, 531-535.

In het *Tabulatuurboeck* is de verdeling van deze hoge en lage versies over de stemmen tamelijk willekeurig. In onderstaande tabel is dit te zien en ook dat er tussen de *Fantasia's* onderling grote verschillen zijn. Daarbij hebben we alle thema's in verkleining meegenomen (daarover later).

Tabel 4.20. Verdeling hoge en lage versies van het thema over de stemmen in de *Fantasia's* uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

	Laag	Hoog
I	15	21
II	18	10
III	17	22
IV	15	13
V	24	22
VI	31	8

In onderstaand schema is een overzicht van de groeperingen van de thema-inzetten – meestal in blokken van vier – met de afwisseling tussen de hoge en lage versies. In de *exordia* worden steeds de lage versies gebruikt. In de *Fantasia's III* en *V* komen daarna vier inzetten in de hoge ligging, in de andere Fantasia's is dat niet het geval. Hoewel meestal de hoge en de lage liggingen in groepen van vier optreden (waarbij alle stemmen worden gebruikt) zijn er ook mengvormen.

Tabel 4.21. De groepering van thema-inzetten waarbij aangegeven is de hoge (H) of lage (L) ligging in de *Fantasia's* uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

I:	LLLL	LLLL	HHHH	HH	HHHHH	HHHH	LLLL	HHHHH	HLLL	
II:	LLLL	LLLL	LLLL	HHHH	LHHL	HLLL	HHHL			
III:	LLLL	HHHH	HHLLHL	HHHH	LLLLLL	HHHH	HHHH	LLL	HHHL	
IV:	LLLL	LLLL	HHH	HHHH	HHHH	LLLLL	HLLH			
V:	LLLL	HHHH	LLLL	LLLL	LLLL	HHHH	HHHHL	LL	LLLL	HHHH
VI:	LLLL	LLL	LL	LLLL	HHHH	HHHH	LLLL	LLLLL	LLLL	LLLLL

De begintoon kan bij een thema-inzet anders zijn. Daaraan refereerden we al bij de bespreking van het exordium. We komen de vorm tegen die als dux optreedt en die dus als eerste wordt geëxposeerd; dan ontmoeten we de getransponeerde versie als reële beantwoording; ook is er een variant met de eerste toon afwijkend. Soms wordt ook nog bij het thema dat als dux optreedt, de begintoon gevarieerd.

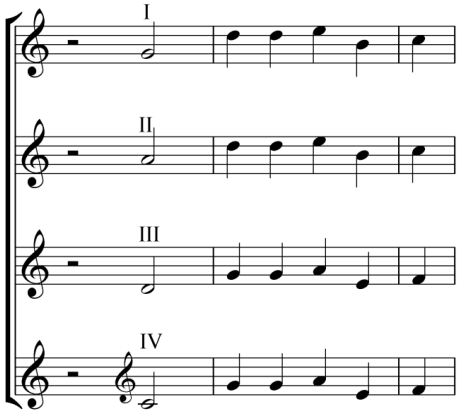



Fig.4.164. Thema *Fantasia VI* in verschillende liggingen en met verschillende begintonen (*Tabulatuurboek* Anthoni van Noordt).

Opvallend is dat wat wij een tonale beantwoording zouden noemen, beduidend meer voorkomt dan de reële en dat dit ook niet tot het begin van het stuk beperkt blijft. Een uitzondering is *Fantasia II*. Omdat het thema binnen het *hexachord naturale* blijft, is hier bijna steeds een reële beantwoording. Als voorbeeld geven we hier het thema uit *Fantasia VI* dat vier varianten kent.[434]

[434] I komt 8 keer voor, II 4 keer, III 10 keer en IV 2 keer.

4.7.8. Verwerkingsaspecten van het thema

In elke *Fantasia* is er een stroom van herhalingen van het hoofdthema door alle stemmen. De tegenstemmen leveren het contrapunt en zo ondersteunen ze de hoofdgedachte of zetten ze die in een ander daglicht. Van Noordts *Fantasia's* geven dan ook een uitstekende illustratie van de omschrijving die Tomás de Santa Maria gaf van het polyfone componeren: iedere stem richt zich op het verloop in de andere stemmen. Er zijn ook specifieke technieken om met het thema om te gaan, waarvan we er enkele bespreken.

4.7.8.1. Stretto

Om te beginnen is er het polyfone *stretto*, dat wil zeggen de situatie waarin een thema inzet, voordat het vorige is afgelopen. Het woord *stretto* komt uit het Italiaans en betekent 'gedrongen', 'snel' of 'jagend', ook kan er iets in worden beluisterd van verdringen.[435] Een stretto lijkt enigszins op een canon, maar is daarvoor al weer te snel afgelopen.
Bij *Fantasia I* vindt de vijfde thema-inzet al plaats terwijl het exordium nog niet is afgelopen. Ook de volgende inzet komt een hele noot te vroeg. Verderop in deze *Fantasia* komen twee stretti achter elkaar. In maat 89 zet het thema in de sopraan in (in een kortere versie van het hoofdthema) en na een hele noot verschijnt het thema in de tenor. Weer een hele noot later volgt een tonale beantwoording in de alt. In maat 93 signaleren we opnieuw een drievoudig stretto, in de volgorde bas-alt-sopraan-tenor. Het thema leent zich goed voor deze vorm van verwerking doordat de eerste hele noot ervan op één toon blijft, terwijl het slot (waartegen de volgende thema-inzet komt) een toonladderfiguur is met op de sterke maatdelen de zelfde noot.
In *Fantasia IV* komt een passage voor met canonische allures. Het gaat hier om een stretto of canon tussen sopraan en tenor waarbij de alt ook mee lijkt te doen. Wel zijn er aanpassingen in de onderstem om de canon passend te krijgen. Zo eindigt het thema in de tenor niet op de finalis, maar op de la.

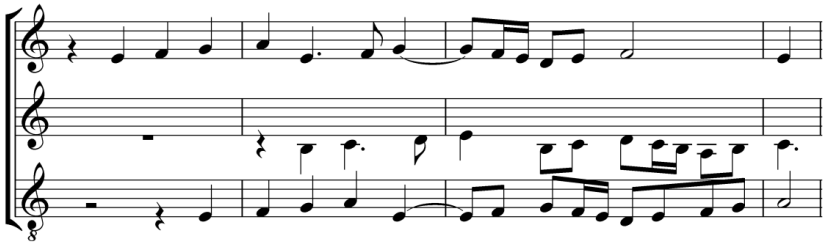



Fig.4.165. Stretto in maat 93-95 van *Fantasia IV* in partituurnotatie (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Direct hierna zet een tweede stretto in, dit keer in sopraan en bas. De begintoon in de sopraan is aangepast, zodat er eerst een kleine terts a^1-c^2 komt, die in de bas door de kleine secunde B–c^0 wordt beantwoord. Ook is de melodie in de onderstem zo aangepast dat een noot ter lengte van drie achtsten door een achtste is vervangen; daarnaast is het thema verkort. Net als bij het vorige stretto eindigt het in de bas niet op de finalis, maar op de e. Terwijl in het eerste stretto de stemmen dicht bij elkaar liggen, is de onderlinge afstand hier groter. Ook dat creëert spanningstoename.

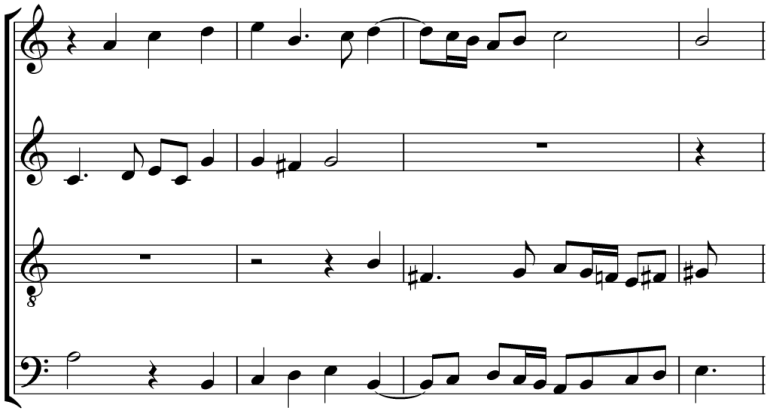



Fig.4.166. Stretto in maat 95-97 van *Fantasia IV* in partituurnotatie (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[435] Jeppeson 1950, 167.

Het tweede deel van *Fantasia VI* begint met een stretto, waarbij de beantwoording in de onderkwint is. Voorlopig blijft het een tweestemmige passage en alleen het eerste deel (onder de haken) is een streng doorgevoerde canon. In het overige deel van deze tweestemmigheid komen imitaties voor die bij een oppervlakkige inspectie de indruk wekken van een canonische doorgevoerde passage, dat is echter nauwelijks het geval. De *figurae suspirans* in het tweede gedeelte geven het geheel een vloeiend en stuwend karakter.

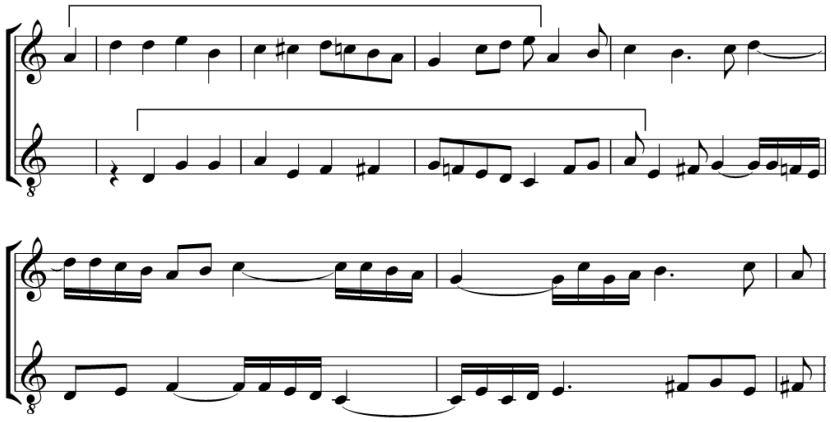



Fig.4.167. 'Stretto' in maat 47-52 van *Fantasia VI* in partituurnotatie (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 54 is er in de beide buitenstemmen opnieuw een canonische inzet. Hoewel dit gedeelte vierstemmig start, treedt al spoedig een reductie op naar drie en vervolgens naar twee stemmen. De stemmen liggen verder uit elkaar dan bij het vorige stretto wat een intensivering geeft van het spanningsverloop. Alleen het gedeelte onder de haken is canonisch, terwijl in het vervolg weer imitaties worden toegepast. Vanwege de Mixolydische modus is er een tonale beantwoording.

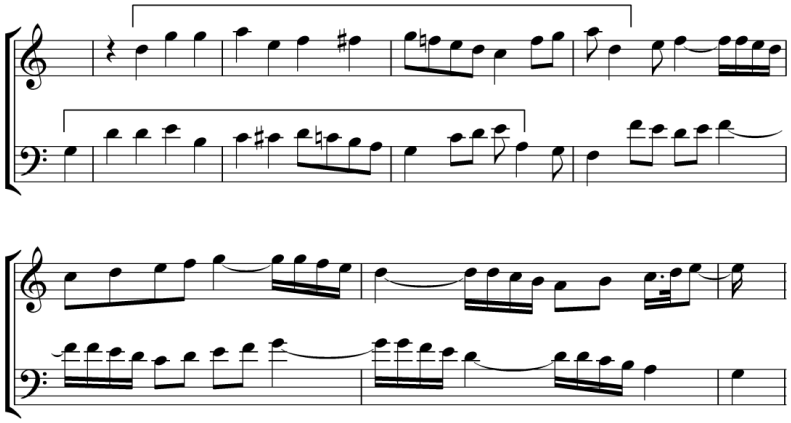



Fig.4.168. 'Stretto' in maat 53-59 van *Fantasia VI* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

4.7.8.2. Inkorting en verkleining

Bij de verwerking van het thema komt het nogal eens voor dat het thema is ingekort. We zagen dat al bij *Fantasia V*, waar we aarzelden om het laatste deel van het hoofdthema in het exordium *metalepsis* te noemen. Veel opvallender en functioneler treedt inkorting op in *Fantasia I* waar vanaf maat 89 een kort gedeelte van het hoofdthema in *stretto* voorkomt. Terwijl het notenmateriaal van het hoofdthema afkomstig is uit twee hexachorden, is in dit ingekorte deel uit één hexachord geput. Omdat het thema ook in stretto voorkomt, bestaat in dit deel van de *Fantasia* (maat 89-96) geen enkele twijfel over het feit dat hier d Dorisch de baas is.

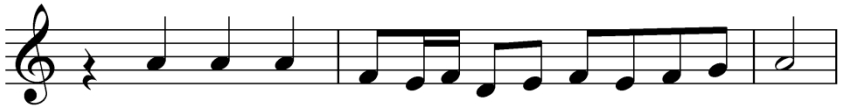



Fig.4.169. Hoofdthema in korte vorm maat 89 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Nog een andere manier om het hoofdthema te verwerken is de verkleining, het toepassen van kleinere notenwaarden. Waar dit voorkomt, gebeurt het aan het einde van de Fantasia. Qua beweeglijkheid wordt er dan een schepje bovenop gedaan. Dat geeft het geheel een grotere intensiteit en vraagt om een extra inspanning van de uitvoerder. Christopher Simpson (1667) besprak de *Fantasia* en stelde vast: 'but still concluding with something which hath art and excellency in it'.[436]
In *Fantasia III* is de verkleining van het hoofdthema geheel in achtsten uitgevoerd. Alle tonen en de intervalstructuur zijn identiek, alleen de beweging is versneld. De lengte van vier hele noten is tot twee gereduceerd. Terwijl het hoofdthema door de rust in het midden een afwachtende sfeer oproept, zijn de voor- en nazin hier aan elkaar geklonken, waardoor de passage dynamischer overkomt. Dit gedeelte van het stuk kenmerkt zich door een heldere opbouw, waarin eerst veertien keer het verkorte eerste deel van het thema, het A-deel, voorkomt. Daarna is het hele thema (A+B) in verkleining zeven keer aan de beurt.[437] Aan de aantallen valt af te lezen dat er een snelle opeenvolging is, die bijna de indruk wekt van motiefverwerking. Vooral het gedeelte van maat 89 tot en met 102 heeft een opeenstapeling van imitaties met een doorlopende beweging in achtsten.

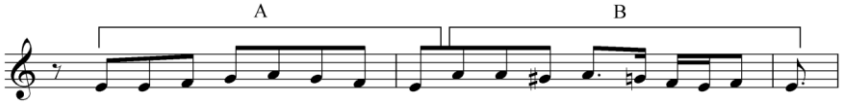



Fig.4.170. Thema in verkleining in maat 102-103, etc. van *Fantasia III* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Fantasia V wordt afgesloten met het thema in verkleining. In deze vorm komt het negen keer voor. Vanaf maat 94 zien we een continue stroom van achtsten, voordien een afwisseling tussen beweging in kwarten en achtsten. Dit alles mondt uit in een *supplementum* ter lengte van drie maten.
Ook *Fantasia VI* heeft aan het eind een thema in verkleining. Eerst is tien keer een motief met achtste noten (A) geschreven. Deze worden vanaf maat 82 in snel tempo in alle stemmen en in allerlei liggingen doorgevoerd. Het eerste interval mag daarbij afwijken. In maat 89 volgt een verkleining van het hoofdthema met achtsten en zestienden (B). Dit komt zeven keer voor.[438] Deze versie is niet alleen een omspeling van het hoofdthema in gecoloreerde vorm, maar is ook verkort.

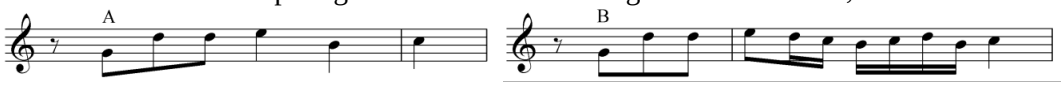



Fig.4.171. Thema in verkleining maat 83-84 en 91 van *Fantasia VI* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Op buitengewoon afwisselende wijze verwerkte Van Noordt de hoofdthema's van zijn *Fantasia's. Diversitas* en *varietas* waren de leidende concepten.

4.7.9. Contrathema

In de loop van enkele *Fantasia's* zijn er soms nieuwe gedachten die optreden in de vorm van een *contrathema*. Iets dergelijks lijkt Christopher Simpson (1667) te hebben bedoeld in zijn beschrijving van de *Fantasia*:[439]

> When he [de componist] has tried all the several ways which he thinks fit to be used therein, he takes some other point, and does the like with it, or else, for variety, introduces some chromatic notes with bindings and intermixtures of discords, or falls into some lighter humour like a madrigal, or what else his own fancy shall lead him to; but still concluding with something which hath art and excellency in it.

In *Fantasia II* is in maat 57-58 een tussentijdse sluiting met een cadens naar D. In de alt is daarna een melodie met dalende chromatiek als contrathema die acht keer voorkomt. Simpson zou hebben gezegd: 'other point'. Het lijkt een 'contrasubject', omdat het tijdelijk een vast contrapunt is tegen het hoofdthema. Er zijn twee liggingen waarin de melodie voorkomt. Vandaar dat deze dalende chromatische reeks een opbouw heeft die de afwisseling d Dorisch en a Aeolisch in de hand werkt. Het hoofdthema en dit contrathema zijn anders van karakter. Zo geeft de beweging in kwarten een

[436] Lord 1970, 78 en Meyer 1982[2], 156.
[437] Het A-gedeelte heeft de volgende inzetten: Ba-Sa-Te-Aa-Se-Ba-Ta-Sa-Ae-Be-Sa-Ad-Ta-Bd.
[438] Eerste versie Sg-Bc-Ac-Ta-Bc-Ae-Ta-Ad-Ta-Sa-Tg. Tweede versie Bc-Sg-Td-Ba-Bc-Ad-Sa.
[439] Lord 1970, 78 en Meyer 1982[2], 156.

verschil met die in achtsten. Terwijl de ambitus van het hoofdthema van d tot en met a is, ligt dit contrathema tussen a en d.

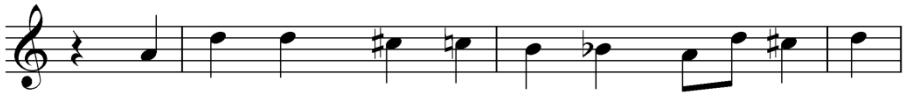



Fig.4.172. Contrathema I maat 59-60 van *Fantasia II* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Dit contrathema komt in elke stem twee keer voor, waarbij het ten opzichte van het thema steeds van positie wisselt. Daarbij wordt steeds dubbel contrapunt toegepast. In de volgorde waarin het optreedt, valt weinig planmatigheid te ontdekken (ABATSBST).

Tabel 4.22. Inzetten van het thema en het tweede thema in *Fantasia II* uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

Contrathema	**hoofdthema**	**ligging hoofdthema ten opzichte contrathema**
Aa	Td	onder
Ba	Sd	boven
Ad	Ba	onder
Te	Aa	boven
Se	Ta	onder
Be	Aa	boven
	Se	
S(a)	Bd	onder
T(e)	Ba	boven

Dit contrathema wordt nogal eens in verband gebracht met de *Chromatische Fantasia* (L1) van Sweelinck. Dat is echter schijn, want de hele inbedding van de chromatiek is bij Van Noordt van andere aard. Slechts één kleine passage roept de herinnering aan Sweelinck op, namelijk de *figura corta*. Bij Sweelinck is de imitatie tussen boven- en middenstem van groter belang. Het toepassen van chromatiek – zo benadrukten we eerder – was nu eenmaal standaardprocedé.

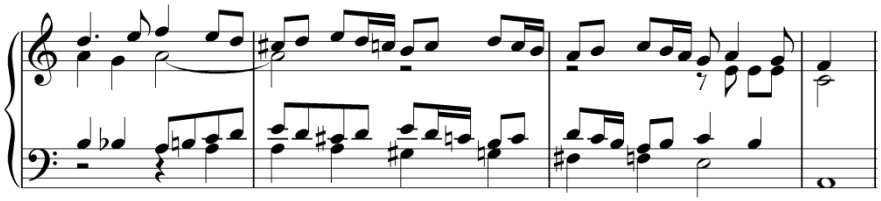



Fig.4.173. Maat 181-183 van de *Chromatische Fantasia* (Jan Pietersz Sweelinck, L1).

Fantasia IV heeft in het tweede deel (vanaf maat 40) een contrathema dat vier keer voorkomt. In modaal opzicht heeft deze melodie iets onbestemds. Ze lijkt niet op het hoofdthema en Frygisch heeft hier nauwelijks vat op. Eerder zou men haar Mixolydisch kunnen noemen, zeker omdat de sol dominant is.

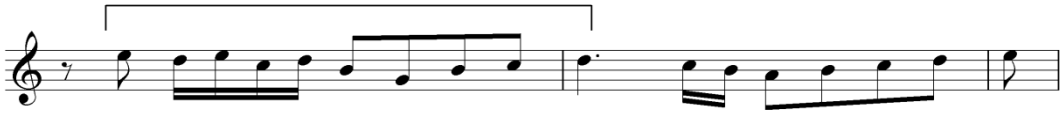



Fig.4.174. Nieuw thema in maat 41-42 van *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het A-deel wordt apart als bouwstof voor een tussenspel gebruikt. In de volgorde van de inzetten is echter weinig specifieke orde te ontdekken.

Tabel 4.23. Volgorde inzetten hoofdthema en contrathema bij *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Contrathema	**Thema**	**Ligging thema**
Se	Ta	onder
Te	Ae	boven
Ba	Sa	boven
Aa	Be	onder

In *Fantasia IV* treedt verderop een tweede contrathema op. Eigenlijk zou men het beter een contramotief kunnen noemen. Het is drie keer contrapunt tegen het thema, terwijl het ook zelfstandig een rol speelt en zorgt voor het materiaal van een tussenspel. In dit deel van de Fantasia heerst veel *diversitas*.

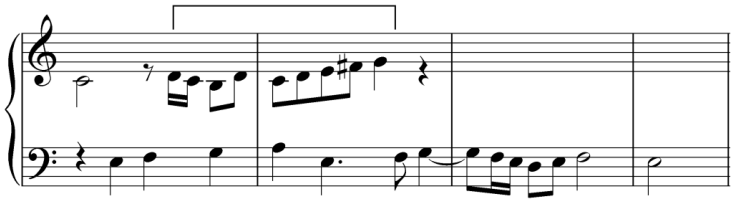


Fig.4.175. Tweede contrathema in maat 62-64 van *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Vanaf maat 85 zien we een derde contrathema of tweede contramotief dat drie keer voorkomt. We geven de eerste verschijning als voorbeeld. Uit de verwerking van dit motief blijkt weer dat Van Noordt geen strenge contrapuntbehandeling voorstond, maar met vrijheid en variatie voor een goed verloop heeft gezorgd.

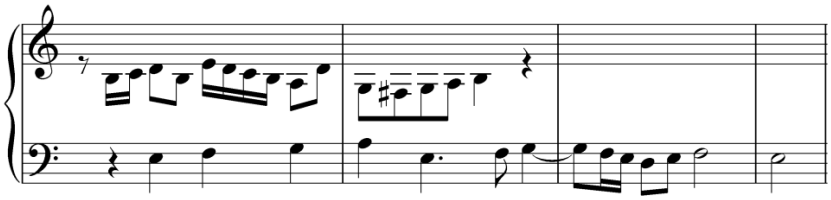



Fig.4.176. Derde contrathema in maat 85-87 van *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In *Fantasia V* duikt een contrathema op dat al snel vervormt; alleen het ritme en de globale toonbeweging blijven gehandhaafd. Eerst ligt het in de tenor terwijl het thema (in c Ionisch) in de sopraan is. Dan komt het in de alt (tonale beantwoording) met het contrasubject in de bas; de derde en vierde keer vervormt de melodie, zodat het nauwelijks nog herkenbaar is.

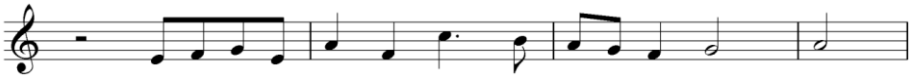



Fig.4.177. Tweede thema in maat 38-42 (octaaf hoger) van *Fantasia V* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In deze *Fantasia* komt vanaf maat 54 een spannend contrathema met chromatiek. Het gaat om een stijgende chromatische kwart die acht keer (in verschillende liggingen) voorkomt.

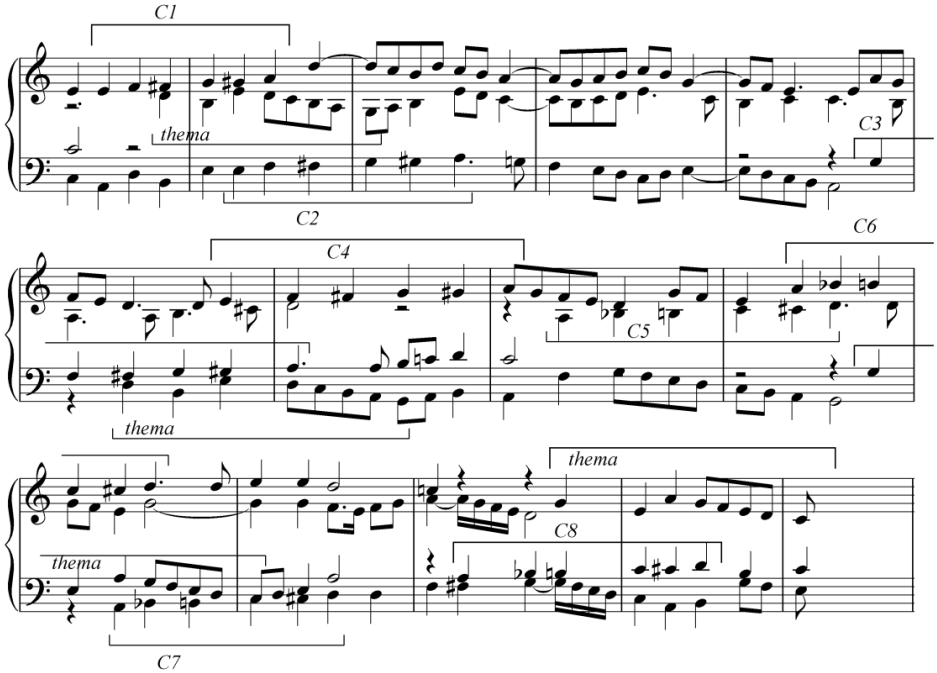



Fig.4.178. Chromatiek in maat 54-66 van *Fantasia V* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Er treedt een curieuze verwerking op, want als het thema de eerste keer bij deze passage in de alt ligt, start de chromatiek (C1) twee kwarten eerder in de sopraan en twee kwarten later in de bas. Het thema wordt dus als het ware door de chromatiek omarmd. Iets dergelijks gebeurt ook bij de

volgende thema-inzet in de bas, zij het dat de chromatische kwart twee kwarten eerder in de tenor en twee kwarten later in de sopraan begint. In een tussenmaat signaleren we weer een chromatische kwart (C5). Als het thema in de tenor ligt komt er weer een 'omarming' met C6 en C7. Bij de volgende thema-inzet in de sopraan start de chromatiek in de tenor. Kortom, het gaat hier om een tamelijk kunstig gebruik van de voortdurende afwisseling met halve toonafstanden, waardoor de passage dramatiek ademt.

4.7.10. Tussenspelen

Geregeld komen in Van Noordts *Fantasia's* tussenspelen voor. Soms is het melodische en/of ritmische materiaal aan de thema's ontleend, meestal contrasteren ze ermee. Deze tussenspelen kunnen verschillende lengtes hebben. Het zijn als het ware kleine *Fantasia's* binnen de grote *Fantasia*. De primaire functie is om groepen thema's van elkaar te scheiden. D. Teepe heeft geconcludeerd dat Van Noordt hier een noviteit introduceerde: 'Abschnitte von großem Umfang und formbildender Funktion, die völlig ohne Thema und Kontrasubjekt auskommen, sind bei Sweelinck undenkbar'.[440] In de achttiende eeuw waren tussenspelen in de fugatische stukken standaard. Zo adviseerde Johann Mattheson in 1739 een opbouw met meerdere groepen thema's (in de volgorde dux-comes-dux-comes) die hij *Durchführungen* noemde.[441] Daartussen kon men korte decoratieve passages (*Zwischenspiele, Schmückungen* of *Zierrathen*) opnemen om voldoende variatie te houden.
Tussenspelen in fugatische stukken kwamen niet zomaar uit de lucht vallen. Bij Heinrich Scheidemann is in de *Fuga in d* eveneens een tussenspel te vinden. Nadat het thema elf keer is verwerkt, komt het tussenspel waarbij een motief meerdere malen wordt geïmiteerd. Vervolgens gaat de fugatische verwerking van het thema verder (vijf keer).

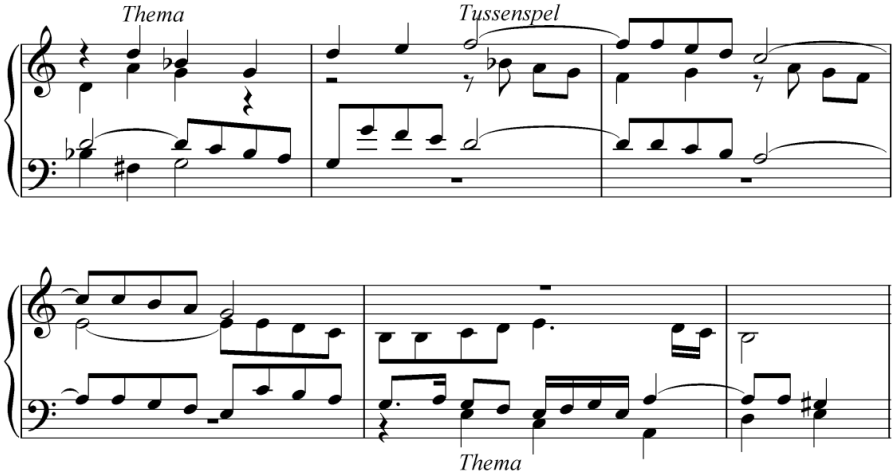



Fig.4.179. Maat 17-22 van *Fuga in d* (Heinrich Scheidemann).

In *Fantasia I* is het tussenspel vanaf maat 40 gebaseerd op een motief dat achttien keer voorkomt. Vanwege de *superjectio* is de verwantschap met het hoofdthema duidelijk hoorbaar. In de loop van het tussenspel is de eerste achtste noot twaalf keer aan de vorige overgebonden. De intervalstructuur in de imitaties is van wisselende grootte. Mede door het pregnante ritme komt het geheel speels over.

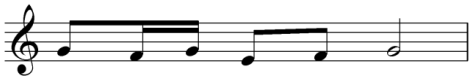



Fig.4.180. Motief in maat 40 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 66 komt een ander tussenspel met het motief uit de figuur. Dit tussenspel is een geschakeerd vlechtwerk, waarbij A zestien en B veertien keer voorkomt.

[440] Teepe 1991, 213.
[441] Walker 2000, 345.

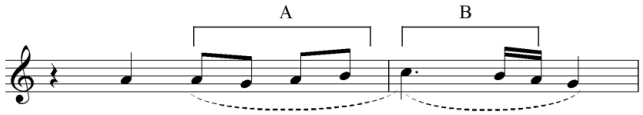



Fig.4.181. Motief in maat 66 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Tussenspelen zorgen voor onderbrekingen in de stroom van de herhaalde thema's. In *Fantasia II* signaleren we een langdurig tussenspel met een eigen doorwerking van stukken uit het hoofdthema.

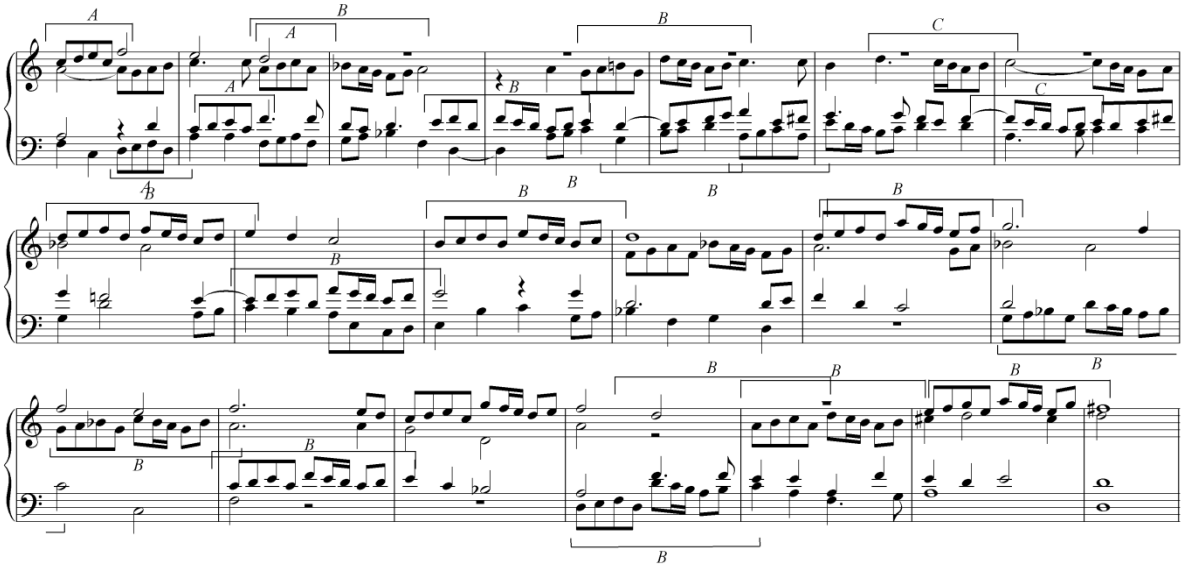



Fig.4.182. Tussenspel in maat 39-58 van *Fantasia II* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Dit tussenspel start met het motief A dat vier keer wordt herhaald. De vierde keer blijkt intro te zijn voor B dat vier keer voorkomt, als men tenminste de tweede keer in de tenor als een kleine variatie wil zien. Tussendoor komt nog het motief C met een syncopische inzet. Van nu af komt in elke maat – en dus twaalf keer – het motief B. Al met al is dat dus maximaal zestien maal verwerkt. Dit tussenspel is dus op twee deelmotieven gebaseerd: A en B-A. Het zorgt voor een spanningsvolle afsluiting van het eerste deel van deze *Fantasia*.
Tussenspelen werken mee aan het gevoel van *egressio* en *digressio*. Hoewel daarmee tijdelijk de kortste weg wordt verlaten, dragen ze bij aan het *amplificare*.

4.7.11. Structuren

Het inzetten van de *metalepsis*, de contrathema's en de tussenspelen geeft *diversitas* en *varietas*. Terwijl er veel herhalingen zijn, al of niet gevarieerd, zijn er diverse middelen ingezet voor het contrast. Elke *Fantasia* heeft een eigen opbouw die niet altijd even gemakkelijk is te doorzien. Vandaar dat we hier voor elk stuk een sfeertekening geven.

4.7.11.1. Fantasia I

In *Fantasia I* wordt het thema vijfentwintig keer in een volledige vorm gebruikt. Daarnaast is er ook een thema in de verkleining dat negen keer optreedt. Van tijd tot tijd zijn er stretti en tussenspelen. Eerst is er een verwerking van het thema (veertien keer), waarbij er één keer een verkort thema is. In feite bestaat dit gedeelte uit drie kortere delen, waarna een tussenspel komt waarin een karakteristiek element van het thema wordt verwerkt, uitmondend in een cadens naar A. Dan start het thema opnieuw in de sopraan met een nieuwe verwerking ervan (vijf keer). Weer komt er een tussenspel met een verwerking van een ander element uit het thema (de vier achtsten). Nadat dit tussenspel is afgesloten met een cadens naar d, komt in het slotdeel het thema in volledige en verkorte vorm voor. Eerst keert het volledige thema vier keer terug, dan de verkorte vorm zeven maal, grotendeels in stretti. Ten slotte presenteert Van Noordt vier keer het volledige thema en twee keer het verkorte. Ter afsluiting is er een supplementum ter lengte van twee maten.

Exordium 4 x thema 12 maten Cadens naar a	Verwerking 4 x thema + 1 x verkort 12 maten Cadens naar a	Verwerking 5 x thema 14 maten	Tussenspel 10 maten Cadens naar A	Verwerking 5 x thema 17 maten	Tussenspel 9 maten Cadens naar d

Verwerking 8 x thema + 9 x verkort 35 maten	Suppl. 2 maten

Fig.4.183. Indeling *Fantasia I* met de periode uitgedrukt in maten (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Op grond van bovenstaand schema zou men kunnen denken dat er een driedelige opzet is nagestreefd met drie even lange delen, een eerste deel van 38 maten, dan twee tussenspelen met het centrale deel 36 maten, en het slotdeel van 37 maten. Dat komt echter niet met de luisterervaring overeen. Veeleer wordt de indeling door de cadensen bepaald. Een cadens is 'een technische procedure, die door haar bijzonder eindeffect, specifieke momenten in de muziek beklemtoont, en die de muzikale gedachten afrondt'.[442] In die betekenis komt deze term voor het eerst aan het eind van de zestiende eeuw in Italië voor, ter vervanging van de tot dan toe gebruikelijke *clausula*. In de literatuur werden de cadensen gepresenteerd als middelen tot tekststructurering. Zarlino schreef:[443]

> Derhalve gebruikt men hem niet tenzij men komt aan een pauze of aan een periode in de tekst of de zin; dit wil zeggen in de stem welke hij beëindigt, of in een van zijn delen. Vandaar dat de cadens zoveel waarde heeft in de muziek als de punt in de tekst: zodat wij hem het punt in de muziek noemen.

Meestal passen de tussencadensen bij de uitgangsmodi; dat zijn de *cadenze regulare*.[444] In Dorisch zijn dat die naar d en a, in Frygisch naar e en a, in Ionisch naar c en g, in Mixolydisch naar g en d. In *Fantasia I* komen voornamelijk authentieke cadensen voor, zij het dat het stuk met een plagale variant afsluit. Uit de cadensen blijkt dat deze compositie uit twee hoofddelen bestaat. In maat 48-49 is een authentieke cadens naar A die gezien de behandeling van de twee onderpartijen duidelijk als tussentijdse afsluiting is bedoeld. De figuur in de bovenstem van maat 48 heeft een *superjectio* wat de sluiting benadrukt. Uiteraard wordt ook het tussenspel ermee afgesloten. Beide bovenstemmen gaan hierna tijdelijk samen verder, waarbij het thema weer inzet in de sopraan met de opmatige variant.

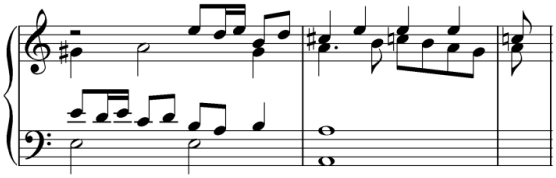



Fig.4.184. Cadens in maat 48-49 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De volgende cadens in maat 74 geeft eveneens het idee van een cesuur. Het betreft het slot van het tweede tussenspel. In de overgang naar de volgende maat komt er na een A-akkoord een drieklank in d. In de bas is een toonladderfiguur verwerkt die de A aan de d^0 verbindt. In de alt en de tenor zetten al nieuwe figuren in voordat de cadens van start gaat die doorlopen in het vervolg. De procedure zorgt ervoor dat de inzet van het hoofdthema in de sopraan duidelijk is waar te nemen.

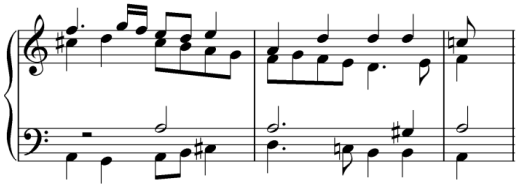



Fig.4.185. Cadens in maat 74-75 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[442] Caeyers 1989, 201.
[443] Caeyers 1989, 203. G. Zarlino, *Instutioni harmoniche*, dl. 3, 221: 'Non è pero da usarla, se non quando si arriva alla Clausula, overo al Periodo contenuto nella Prosa, o nel Verso; cioè in quella parte, che termina il Membro di essa, overo una delle sue parti. Onde la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto è il Punto nella Oratione: & si puo veramente chiamare Punto della Cantilena.'
[444] Schmalzriedt 1972, 56-59.

De volgende plaats waar een afsluiting kan worden gevoeld, is in maat 79 waar een cadens van A naar d is. In de sopraan is er een syncopische figuur die ook bij de cadens in maat 48 is gebruikt. In de bas staat een kwintsprong van a^0 naar d^0. Toch is dit geen afsluiting, want in de alt was al eerder een inzet van het thema opgestart. De muziek loopt dus gewoon door. Merkwaardig is ook dat het thema na de cadens in de bas weer lijkt in te zetten, in de vorm van herhaalde noten met het ritme van de *dactylus*. Dit is echter een schijninzet: al snel blijkt dat deze verder niets met het thema van doen heeft. Door zo met een cadens om te gaan, creëert de componist extra afwisseling.

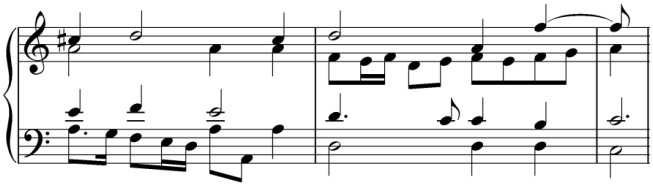



Fig.4.186. Cadens in maat 79-80 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Als de cadens in maat 48 een soort puntkomma aangeeft, dan zijn de twee andere cadensen eerder de komma's. Uiteraard zijn er ook nog andere cadensen. Zo wordt het exordium afgesloten met een cadens van E naar a. In de bas is weer een toonladderfiguur die de e^0 aan de A verbindt. In de tenor is een syncopische figuur die de impressie van de cadens versterkt. In de alt zet het thema al weer in voor de sluiting is afgewerkt. Met behulp van de cadensen in maat 24-25, 31-32, 89-90, 94 en 95 heeft Van Noordt zijn stukken structuur gegeven. Zulke tussentijdse afsluitingen werken tegelijkertijd mee aan het idee van *arsis* en *thesis*. Ze zijn daar functioneel vanwege de tussentijdse klemtonen.
In het eerste deel van *Fantasia I* zijn er achter elkaar veertien inzetten. In onderstaand schema geeft een vak tussen de verticale lijnen een periode van drie maten aan. Daarbij ziet men dat de eerste vier inzetten (de expositie) elkaar regelmatig volgen, maar dat de inzetten daarna dankzij de twee stretti uit de pas lopen. De negende versie is een verkort thema. Hierna komen de laatste vijf weer achter elkaar. De eerste acht inzetten (die verdeeld zijn in 4+4) horen bij elkaar. Na het achtste geval kan zelfs een maat met een *tirata* als overgang worden betiteld. Het zijn lage versies van het thema, terwijl de laatste zes een hoge ligging hebben. Van Noordt zorgde er dus voor dat de regelmaat herhaaldelijk wordt doorbroken.

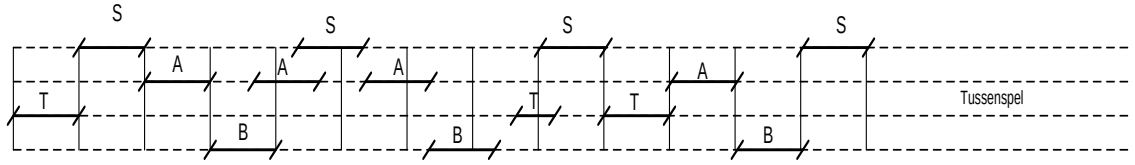


Fig.4.187. Themaverwerking in maat 1-48 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Na het tussenspel komt een nieuw deel waarin het thema wordt verwerkt. Alle versies zijn van de hoge soort. Ook hier vallen de onregelmatige onderlinge afstanden op. De volgorde van de inzetten in de diverse stemmen lijkt een herhaling van zetten. De laatste vijf uit het eerste deel begonnen met STAB, dat is hier ook het geval. Kwam er in dat eerste deel nog een S, hier komt een T. Toch zijn zulke gelijkenissen slechts schijn, want niet alleen is er een ander contrapunt, ook kan het gaan om een versie met een tonaal begin. Na dit deel met vijf inzetten komt er een tussenspel van 9 maten (één maat eerder dan het vorige tussenspel)

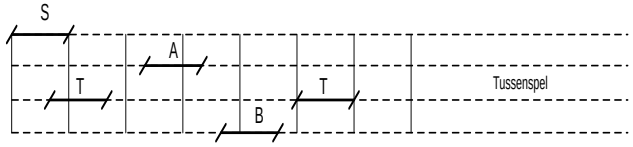


Fig.4.188. Themaverwerking in maat 49-74 van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Na het tussenspel zet het thema in de sopraan in. Eerst komt hier het thema vier keer volledig in de hoge ligging; twee keer zit daar een maat tussen. Daarna komt er een deel met het verkorte thema (zeven keer: vier keer de lage versie en drie keer de hoge). Geregeld is hier sprake van een stretto. Daarna komt het hoofdthema terug en wel twee keer achter elkaar in de bas (eerst hoog en dan

laag) met vervolgens TBTS en daar doorheen geweven twee keer het verkorte thema (ST). De Fantasia sluit af met een supplementum ter lengte van twee maten.

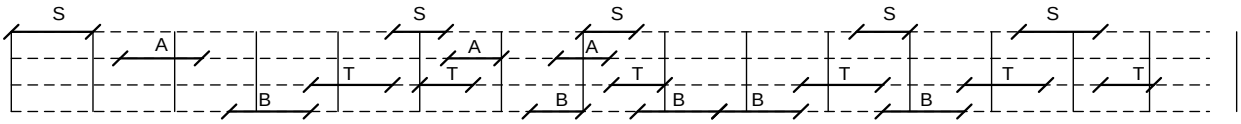


Fig.4.189. Themaverwerking in maat 75-slot van *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Langzamerhand is er voldoende zicht op de wijze waarop Van Noordt dit stuk heeft ingericht. De cadensen versterken de finalis of de dominant. De vorm ontwikkelt zich gaandeweg. Op grond van de cadensen kan men zeggen dat de *Fantasia* als geheel uit twee hoofddelen bestaat en dat daarbinnen onderdelen van beperkte lengte zijn toegepast.

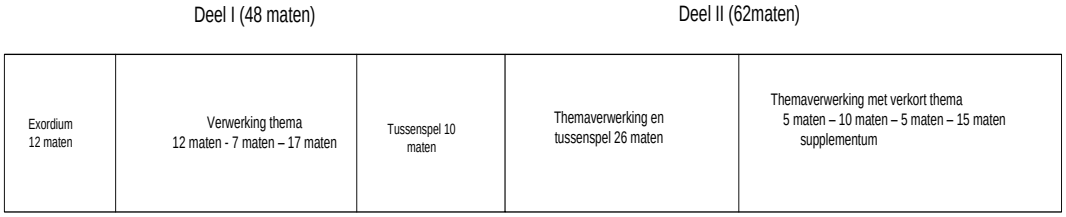


Fig.4.190. Globale indeling *Fantasia I* met periodisering op grond van cadensen (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

4.7.12. Fantasia IV

In *Fantasia* IV zijn diverse compositietechnieken toegepast: een *metalepsis*, drie contrathema's en dan nog stretti. Ook dit muziekstuk bestaat uit twee delen waarvan het eerste met een cadens naar A wordt afgesloten. Het thema is dan elf keer aan bod geweest. Van die ruimte wordt de helft door het exordium in beslag genomen, waarin *metalepses* (M) worden toegepast. Een supplementum ter lengte van één maat sluit dit deel af. Er is geen tussenspel en er zijn geen stretti bij de thema's. Dat was niet nodig, omdat er genoeg diversiteit en polyfone variatie was.

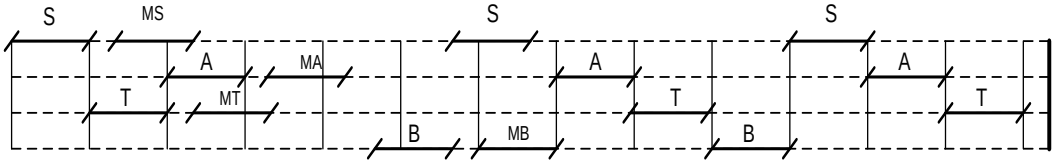


Fig.4.191. Themaverwerking in maat 1-40 van *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Na afsluiting van het eerste deel komt het tweede deel van deze *Fantasia* met contrathema's en kleinere motieven. Hier is sprake van een gedurig spel van herhalingen en stretti. Bij de eerste vier thema-inzetten begint steeds in een andere stem het eerste contrathema (ct1). Uit dit contrathema is het kopgedeelte als motief genomen (c). Dit treedt in totaal tien keer op, en vormt de grondstof voor een tussenspel vanaf maat 54. Als het thema weer in de bas opduikt, komt er een contrathema of beter gezegd een contramotief (p), dat bij drie thema-inzetten wordt toegepast. Deze losse bouwsteen voor tussenspelachtige passages komt twaalf keer voor en dan nog twee keer in gedeformeerde en ingekorte vorm. Daarna volgen drie thema-inzetten waarin ook een 'contrathema' of 'contramotief' wordt gebruikt. In maat 91-92 is een afsluiting met twee stretti achter elkaar, waarbij het thema in de onderstem is gedeformeerd. Dan kom het thema in de alt en in de tenor. Het gedeelte wordt afgesloten met een supplementum.

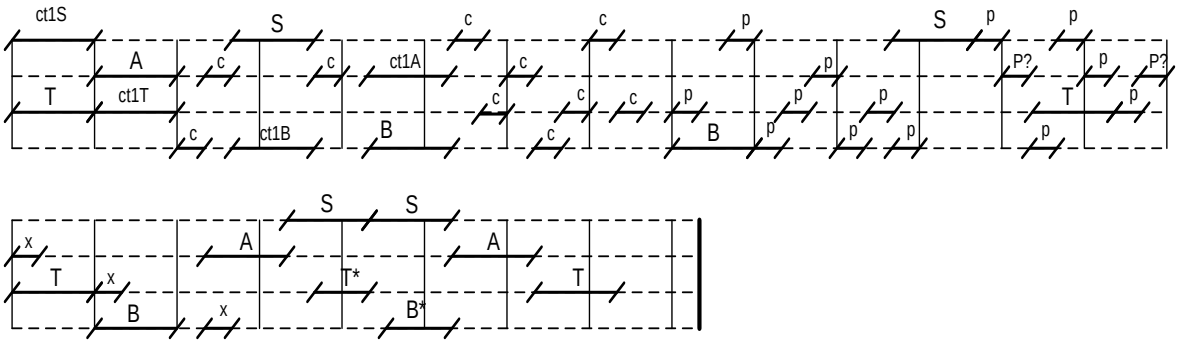


Fig.4.192. Themaverwerking in maat 41-slot van *Fantasia IV* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In deze driedelige *Fantasia* komt het thema zesentwintig keer voor, zij het dat er twee gewijzigde versies zijn. Daarnaast zijn er metalepses ‘m’ (vier keer), een eerste contrathema ‘ct’ (vier keer) en contramotieven ‘p’ (twaalf keer) en het motief ‘x’ (drie keer). Voorwaar, een afwisselend geheel. Opvallend is ook dat er niet veel tussencadensen zijn. Alleen op de al aangeduide plaatsen zijn duidelijke cesuren in het stuk waar te nemen.

4.7.11.3. Fantasia II en III

Fantasia II valt in twee grote delen uiteen, respectievelijk 57 en 44 maten lang. Daarin zijn duidelijk afgebakende episodes te herkennen. Het exordium met daarin de *metalepses* wordt met een cadens afgesloten; dan komen er twee blokken met de verwerking van het thema, gevolgd door een tussenspel met een tussencadens. In het tweede hoofddeel volgen twee aparte verwerkingsdelen. Het eerste daarvan bevat een contrathema en het tweede is gevuld met flarden en motieven uit het thema. De afsluiting is een supplementum gelardeerd met melodische figuren uit het hoofdthema.

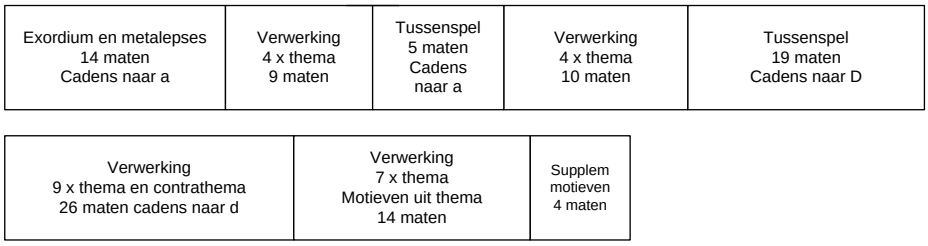


Fig.4.193. Globale indeling *Fantasia II* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Fantasia III heeft drie hoofddelen met een cadens naar C en naar A en is minder brokkelig. De cadens naar A is gezien de modus e Frygisch een *cadenze irregulare*. Het derde deel is relatief lang en wordt gekenmerkt door het thema in de verkleining dat eerst veertien keer in verkorte vorm voorkomt en dan nog zeven keer volledig. Opvallend is dat het exordium – met *metalepses* – niet duidelijk is afgebakend. Het thema komt acht keer achter elkaar voor.

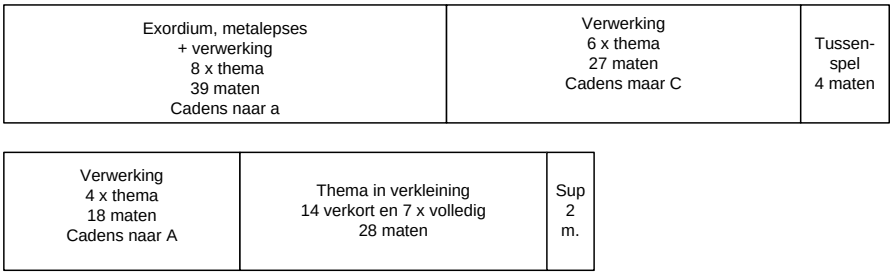


Fig.4.194. Globale indeling *Fantasia III* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

4.7.11.4. Fantasia V en VI

Fantasia V is de meest gesegmenteerde van de *Fantasia's*. Hier is steeds afwisseling tussen de verwerkingsdelen en de tussenspelen. Aan het slot komt het thema in verkleining. Er zijn cadensen naar C en naar G.

Exordium 4 x thema Cadens? naar e	Verwerking 8 x thema 1 schijninzet 16 maten	Tussenspel 10 maten Cadens naar C	Verwerking 4 x thema + 4 x contrathema 11 maten	Tussenspel 6 maten	Verwerking 4 x thema 8 x contrasubject 12 maten

Tussenspel 3 maten Cadens naar G	Tussen- spel 4 maten Cadens naar C	Verwerking 4 x thema Stretti 5 maten	Verwerking 9 x thema in verkleining 10 maten	Tussen-spel 2 maten Cadens naar C	Verwerking 5 x thema 9 maten	Verwerking 2 x thema 4 maten Cadens naar G	Suppl 2 maten

Fig.4.195. Globale indeling *Fantasia V* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook *Fantasia VI* is opgebouwd uit een serie kleinere secties die bij een tweedelige opzet horen. In feite vormen het *exordium* en de daarop volgende verwerking nagenoeg één geheel, want er is hier geen duidelijke tussencadens. Tussen de thema-inzetten zijn steeds overgangsmaten. Het tweede deel begint met stretti. In het slot komt het thema voor in de verkleining en op verschillende manieren verwerkt.

Exordium 4 x thema 4 Metalepses? 15 maten Geen cadens	Verwerking 4 x thema Klein tussenspel 12 maten	Tussenspel 5 maten	Verwerking 4 x thema Combinatie met tussenspelen 14 maten Cadens naar D	Verwerking thema met stretti 27 maten Plagale cadens naar d

Verwerking thema Met strettie en tussenspelen 8 x thema 21 maten Cadens naar G	Verwerking thema met tussenruimtes 4 x thema 15 maten Plagale cadens naar G	Verwerking thema Kop in verkleining 10 x 'thema' 7 maten	Verwerking 7 x thema in verkleining omspeeld 7 maten Plagale cadens in G	Supp 2 m.

Fig.4.196. Globale indeling *Fantasia VI* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

4.7.11.5. Enkele algemene aspecten

Onderstaand overzicht geeft het aantal themaherhalingen inclusief de verkleiningen en verkortingen in elke *Fantasia*. Uit de wijze waarop de stukken zijn opgebouwd, blijkt dat er steeds kleine groepen thema-inzetten bij elkaar horen. Twee keer komt 28 voor. Dat is zeven maal vier en komt overeen met zeven groepen van vier inzetten, waarbij elke stem een inzet heeft.

Tabel 4.24. Overzicht van het aantal themaherhalingen in de *Fantasia's* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

I	26 x thema + 10 verkort
II	28 x thema
III	18 x thema +14 x in verkleining verkort + 7 x verkleining in lengte
IV	28 x thema
V	30 x thema + 9 x verkleining
VI	24 x thema + 10 x verkleind (verkort) + 7 x in verkleining

Allerlei speculaties over de indeling van de stukken en de lengten van de delen zijn mogelijk. Het is de vraag wat die opleveren. Zo bestaat *Fantasia I* uit drie delen waarvan de onderlinge lengtes 48, 41 en 22 maten lang zijn. Dat zijn bepaald geen eenvoudige getalsverhoudingen. De lengtes van de Fantasia's lijken dan ook ontstaan te zijn als een *processus*. Bij de tweedeling is er soms een duidelijke cesuur, die we eerder in dit hoofdstuk de waarde van de puntkomma hebben toegedicht. Bij de driedelige is dat al minder het geval.

Van Noordts muziek wordt gekenmerkt door een dynamisch verloop vanaf een begin naar een zeker doel. Evenals een woudloper die zich een weg hakt door het bos met minder overzicht dan de helikopterpiloot erboven, zo liep de componist een 'weg' die na hem iedereen die de compositie uitvoert of aanhoort van het begin tot het eind kan meemaken. Het is uiteraard mogelijk dat Van Noordt bij het noteren van zijn *Fantasia's* nadien nog correcties heeft aangebracht, maar het is niet zo aannemelijk dat het dan ging om ingrijpende structuurveranderingen. Nauwelijks is er immers gestreefd naar structuren met grote regelmaat, laat staan overkoepelende ordeningen. Ondank de vele herhalingen toonde Van Noordt zich een meester in het contrast. De componist ging, zo blijkt uit de analyse, naar 'eigenen Plesier und Gefallen' te werk. Volgens Morley was dat kenmerkend voor het genre:[445]

> When a musician taketh a point [thema] at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seeme best in his own conceit.

Simpson was nog nadrukkelijker op het punt van de inventiones. Hij merkte op dat de traditionele regels bij het fugatische element nog stevig in tel waren:[446]

> In this sort of music, the composer, being not limited to words, doth employ all his art and invention solely about the bringing in and carrying on of these fugues according to the order and method formerly shown.

4.7.12. Fuga

In de musicologie heeft men Van Noordts muziek meestal beschouwd vanuit het perspectief van de latere ontwikkelingen. Vandaar dat A.G. Ritter de *Fantasia's* als *Fuga's* typeerde.[447] Max Seiffert herkende eenvoudige en samengestelde doorwerkingen van het thema met een tweede thema en verkleiningen. Zijn opmerkingen sluiten aan bij het taalgebruik van de latere barokfuga.[448]

> Hoewel Noordt meestal Sweelinck navolgt, toont hij in den bouw van zijne fantasiën eene bijzondere zelfstandigheid. Zijne fantasiën bestaan ook uit drie hoofddeelen; doch hij tracht niet, zooals Sweelinck deed, door allerlei kunstgrepen, b.v. verlenging, verkorting, stretto van het thema en het vormen van contrasteerende contrapunten, ieder deel zooveel mogelijk te rekken, maar zoekt veel meer den vorm samen te trekken en die fugatische kunsten daarin eene bepaalde plaats aan te wijzen. Het eerste hoofddeel brengt slechts eenvoudige doorvoeringen van het thema; in het tweede komen vrije of in den vorm van motieven geschreven contrapunten steeds tegenover het thema; voor het laatste deel is het stretto en ook de verkorting van het thema bewaard gebleven. Doordat Noordt vermijdt midden in de deelen volkomen sluitingen te maken, ze integendeel altijd aan het einde van de hoofddeelen aanbrengt is bij hem de vorm compacter en gemakkelijker te overzien dan bij Sweelinck.

Seiffert constateerde hoezeer Van Noordt heeft vastgehouden aan de themabewerking. Van daaruit was het contrapuntische materiaal gevormd: 'dien dubbele draad laat hij niet uit de hand glippen en hij laat daarop dubbel licht schijnen door zijn bekwaamheid in het omvormen van zijn thema'. Ook Robert Tusler was stellig: 'With Van Noordt the fantasia has now become the baroque fugue'.[449] De structuur van de muziek maakte hem dat duidelijk: 'for now the working-out of the subject with its inherent affection is the primary intent'. Zulke uitspraken roepen de vraag op in hoeverre Van Noordt inderdaad barokfuga's schreef. Volgens P. Schleuning was dat het geval:[450]

> Die Freiheit, innerhalb des Bereiches des Imitationssatzes alle nur erdenklichen Möglichkeiten formaler Organisation zu erproben, läβt es schon sehr früh (1659), singulär und ohne nachweisbare direkte Auswirkung zu fast genauen Mustern der klassischen Fugenform des 18. Jahrhunderts kommen – wenn auch noch ohne die später verbindlichen Intervallabstände der Themenbeantwortungen –, und zwar bei dem Amsterdamer Anthoni van Noordt († 1675). Ohne jedes freie und variierende Spiel wird ein Kanzonenthema in Exposition und drei Durchführungen – die letzte mit Engführung – bearbeitet. Bemerkenswert sind die beiden, unterschiedliche Themenmotive aufgreifenden Zwischenspiele, die hier wohl erstmals als gliedernde Bestandteile eines Imitationsstückes auftreten.

Uit het voorafgaande blijkt dat er weinig bezwaren zijn om de *Fantasia's* van Van Noordt als voorlopers van de latere achttiende-eeuwse *Fuga* te zien. Er is echter een *exordium* en geen expositie. Gezien de verschillen tussen de zes Fantasia's streefde de componist niet naar één ideale

---

[445] Morley 1597, 181.
[446] Lord 1970, 78 en Meyer 1982^{2}, 156.
[447] Ritter 1884, 56.
[448] Seiffert 1899, 162-164.
[449] Tusler 1958, 101.
[450] Schleuning 1971, 11.

vorm. Hij zette allerlei middelen op een persoonlijke manier in, zoals verkleining van het thema, introduceren van een contrathema, een tussenspel en het polyfone stretto. Het belangrijkste verschil met de achttiende-eeuwse fuga is echter dat hij steeds dicht bij de uitgangsmodus bleef.

4.7.13. De forma formans en de processus

Noske schonk in zijn analyses van de *forma formans* van de werken van Sweelinck nauwelijks aandacht aan diens *Fantasia's*. Dat is opmerkelijk, want juist in alle beschrijvingen van het concept *Fantasia* – zoals te vinden bij Morley, Praetorius en Simpson – is de idee van de vormende vorm terug te vinden.[451] In Van Noordts *Fantasia's* is dit gerealiseerd door figuren van spanning, ontspanning en stabilisatie. De thema's met hun arsis- en thesisbeweging presenteren in een notendop wat in het hele stuk valt te herkennen.
Voor het gevoel van spanning en ontspanning is het ritmische verloop essentieel. Sommige *Fantasia's* mogen dan in halve en hele noten beginnen, al snel overheerst de beweging in achtsten met zo nu en dan kwarten en zestienden die als versieringen fungeren. Onderling zijn er op dit punt nogal verschillen. *Fantasia* V is overwegend in achtsten en kwarten, passend bij het Hypoionisch, door Vredeman gekarakteriseerd als: 'tot ootmoedicheyt, claghen, kermen'.[452] Het contramotief versterkt dit karakter door de chromatiek. *Fantasia VI* is gecomponeerd in het Mixolydisch: 'tot tegenstrydende woorden des Menschens gemoets beweginghe'. Dat karakter vindt zijn weerslag in de fellere ritmiek. Hoewel bij alle *Fantasia's* het slot het meest beweeglijk is, zijn er ook tussentijds geregeld spannende episodes.[453]
Het ritmische beeld verschilt aanzienlijk met dat van de vroeg zeventiende-eeuwse *Fantasia's*, zoals die van Sweelinck. Daar is aanvankelijk een langzame beweging met vervolgens een geleidelijke versnelling. Bij de *Fantasia's* van de Zuid-Nederlandse organist Peeter Cornet zijn bijvoorbeeld geregeld sterk gefigureerde passages ingevoegd die het geheel een toccata-achtige uitstraling geven. Zelfs diens meest gedrongen stuk, de *Fantasia ottavi toni*, tendeert naar een canzoneachtige aanpak.[454] Halverwege verdwijnt het hoofdthema uit beeld en gaat het slot op een *Toccata* lijken.
Van Noordt volgde ook in zijn *Fantasia's* de regels van het renaissancecontrapunt. De samenklanken met hun verschillende graden van dissonantie dragen bij aan het gevoel van spanning en ontspanning. Omdat deze stukken sterk aan de modus zijn gebonden, is de harmonische wereld minder levendig dan in de psalmbewerkingen. De drieklanken en sextakkoorden overheersen. Ook in deze stukken moeten de semitoetsen worden gebruikt. In alle zes *Fantasia's* zijn de cis, fis en gis aanwezig. In de twee Frygische ontbreekt een bes. Die toon komt wel voor in de eerste en laatste twee. In *Fantasia III* is de dis aanwezig (twaalf keer). Heel soms ontstaat een passage met scherpte, zoals bij de gecombineerde toepassing van dis en fis, die in de middentoonstemming vals is, tenzij de dis is aangepast.

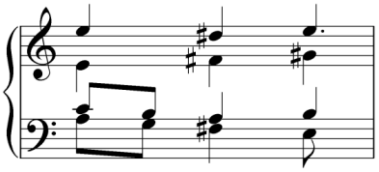



Fig.4.197. Maat 73 van *Fantasia III* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De lengte van een harmonie kan variëren tussen een hele noot en een achtste. In *Fantasia I* zijn vanaf maat 90 harmonieën die een hele noot duren. Deze situatie ontstaat vooral door de toonrepetities van het thema. Even verderop wisselt het harmonische ritme weer af in halve noten en in kwarten. Over het algemeen trekt het harmonische ritme zich weinig aan van het melodische ritme.
Aan het gevoel van versnelling of vertraging werkt ook het onregelmatige verloop in de lengtes tussen de volgende thema-inzetten mee. Bij de eerste veertien inzetten van *Fantasia I* variëren de afstanden tot het volgende begin in hele noten gerekend nogal.

---

[451] Morley 1597, 181.
[452] Vredeman 1618, 50.
[453] Robinson 1998, x.
[454] Dirksen 2001, 28-29. Het gaat om *Fantasia VI*.

Tabel 4.25. Lengten tussen de eerste veertien thema-inzetten bij *Fantasia I* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ta	Sa	Ad	Bd	Ae	Sa	Ad	Bd	Te*	Se	Td	Aa	Ba	Sd
3	3	3	2	2	3	3	4	1	3	3	2	3	3

Gioseffo Zarlino en andere laat zestiende-eeuwse theoretici adviseerden voldoende ruimte te laten tussen thema-inzetten, omdat overlapping het moeilijk maakt de thema's te volgen.[455] Van Noordt hield zich niet aan dit advies. Zijn voordeel was dat dit alles de beweeglijkheid ten goede kwam. Tegelijkertijd deed hij echter een groot beroep op de luistervaardigheid van het publiek. Bij iedere Fantasia oefenen diverse structuurmiddelen invloed uit op de inzetten. Zo veroorzaakt het stretto een gevoel van versnelling; soms worden de inzetten voor langere tijd door een tussenspel onderbroken met motieven die beduidend korter zijn dan het hoofdthema.
In de analyse overheerste tot nu toe het gezichtspunt van de componist. Dat zegt weinig over de wijze waarop de uitvoerder en het publiek deze muziek percipiëren. Het mag duidelijk zijn dat goede kennis van de compositorische ideeën de uitvoerder brengt tot een overwogen interpretatie. Dan kunnen de arsis-thesis bewegingen gerichter worden gerealiseerd, zodat het affect beter uit de verf komt. Op dit punt bestaat voor iedere uitvoerder veel speelruimte. Of de luisteraar de subtiliteiten van de componist kan volgen, hangt uiteraard af van de bij hem aanwezige kennis en luistervaardigheid. Experimenten van R. Francès toonden aan dat menig luisteraar niet in staat is bij een fuga het thema en het contrasubject te herkennen.[456] Het is al heel wat als de luisteraar iets van de *forma formans* en het *ingenium* meebeleeft. Mogelijk kon menig luisteraar in de vroege zeventiende eeuw de muzikale ideeën wel naar waarde schatten. Simpson beweerde in 1667 dat de kennis zou zijn afgenomen: 'This kind of music [de Fantasia's] (the more is the pity) is now much neglected by reason of the scarcity of auditors that understand it; their ears being better acquainted and more delighted with light and airy music'.[457] Dat soort deskundigheid is ook bij het Amsterdamse publiek vermoedelijk in de loop van de Gouden Eeuw minder geworden. Of men de *Fantasia's* van Van Noordt heeft doorzien? Daar zullen we nooit achterkomen, al moeten we beseffen dat het idioom van deze stukken hun vertrouwd in de oren heeft geklonken

[455] Robinson 1998, ix.
[456] Geciteerd uit Nattiez 1990, 17.
[457] Lord 1970, 78 en Schleuning 1971, 12.

4.8. Vergelijkingen

4.8.1. Tijdgenoten

Van Noordts *Fantasia's* hebben een ander karakter dan die van Sweelinck. Terwijl bij Sweelinck nog altijd de renaissance hoorbaar is, bevond Van Noordt zich al in de vroege barok. Zijn muziek is – zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien – meer gericht op het uitdrukken van de affecten. Zelfs ging hij innovatief te werk, want de tussenspelen waren een benadering die elders nog nauwelijks werden toegepast. Een vergelijking met de werken van zijn Noord-Duitse collega's, Heinrich Scheidemann, Franz Tunder en Matthias Weckmann, levert dan ook weinig op, omdat dezen een andere richting waren ingeslagen. Van Scheidemann is slechts één *Fantasia* bekend (in G). Daarvan heeft Werner Breig het vermoeden uitgesproken dat, als het hier al om een authentiek werk gaat, een tamelijk vroege compositie moet zijn, vanwege de waarneembare invloed van Sweelinck.[458]
Hoewel er uit Holland nauwelijks gelijkwaardige orgelmuziek is overgeleverd, zijn er aanwijzingen dat de stijl van Van Noordt niet uniek was. Zie bijvoorbeeld het *Voorspel* van de Haarlemse organist Cornelis Jansz Helmbreecker in het tweede deel van het *'t Uitnement Kabinet* (1649, herdruk ca. 1655).[459] Dit trio voor twee melodie-instrumenten en bas heeft een motivische en vrije imitatorische schrijfwijze. De onderstem begint met een motief A dat in de bovenstem een hele noot later op licht gevarieerde wijze wordt herhaald. Die aanpassing is nodig om te zorgen voor een betrekking op de uitgangsmodus C Ionisch. Het B-deel van dit thema komt drie keer voor, de laatste keer parallel verlopend aan de bovenstem. In de vijfde maat is een cadens naar C met een *tirata* die ervoor zorgt dat de opgebouwde spanning afneemt. In het vervolg zien we een aangepaste versie van A. In maat 9 leidt dit tot een cadens naar G Ionisch. Hierna komen motieven C en D met meerdere herhaalde noten. Maat 14 wordt beheerst door de syncope en de accentverschuivingen. C en E worden herhaald. Weer is er een cadens, dit keer naar C. Ook treffen we passages met *figurae cortae* aan en achtste figuren, verlopend in een parallelle beweging. Deze compositie was bedoeld voor amateurs die in triobezetting wilden spelen. Vandaar het tamelijk eenvoudige karakter. Duidelijk is de motivische verwerking, de *diversitas* en de ritmische afwisseling. Er zijn allerlei karakteristieken in te vinden die ook voor de muziek van Van Noordt bepalend zijn. Zijn dit tekenen van stilistische ontwikkelingen in de Nederlanden na Sweelinck? Van Noordt én Helmbreecker leefden in ieder geval als tijdgenoten in hetzelfde ontwikkelingsstadium.

[458] Breig 1967, 86-87.
[459] Heruitgave door R.A. Rasch, *'t Uitnement Kabinet, deel X, werken voor twee melodie-instrumenten en bas of basso continuo* (Amsterdam, 1973).

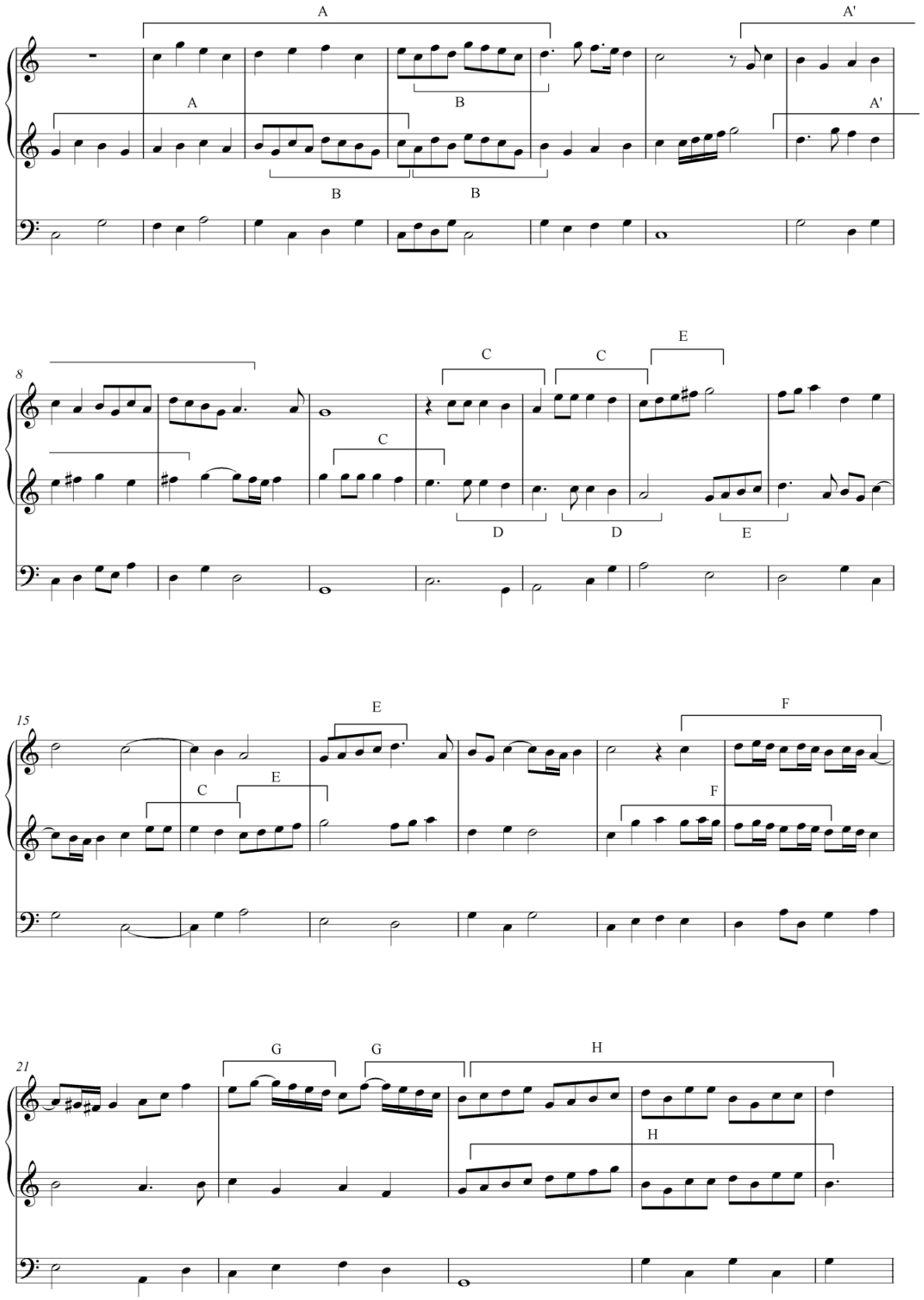



Fig.4.198. Maat 1-25 van het *Voorspel* (Cornelis Jansz Helmbreecker, *'t Uitnement Kabinet,* deel II, nummer 1).

Heeft Van Noordt zich laten inspireren door Engelse musici die in Nederland verbleven? Zij concipieerden in hun *Fantasia's* een grote muzikale beweeglijkheid, vooral in de werken voor viola di gamba, waar arsis- en thesisbewegingen steeds een rol speelden. Daarvan zijn in *'t Uitnement Kabinet* eveneens voorbeelden te vinden, zoals het elegante *Capricie voor de Fiool de Gamba* van de Haarlemse musicus Pieter Luidhens.[460] Ook hier is een motivische schrijfwijze toegepast. Voortdurend wordt er gewerkt met syncopes en accentverschuivingen. Ook daarin zien we parallellen met Van Noordts muziek.

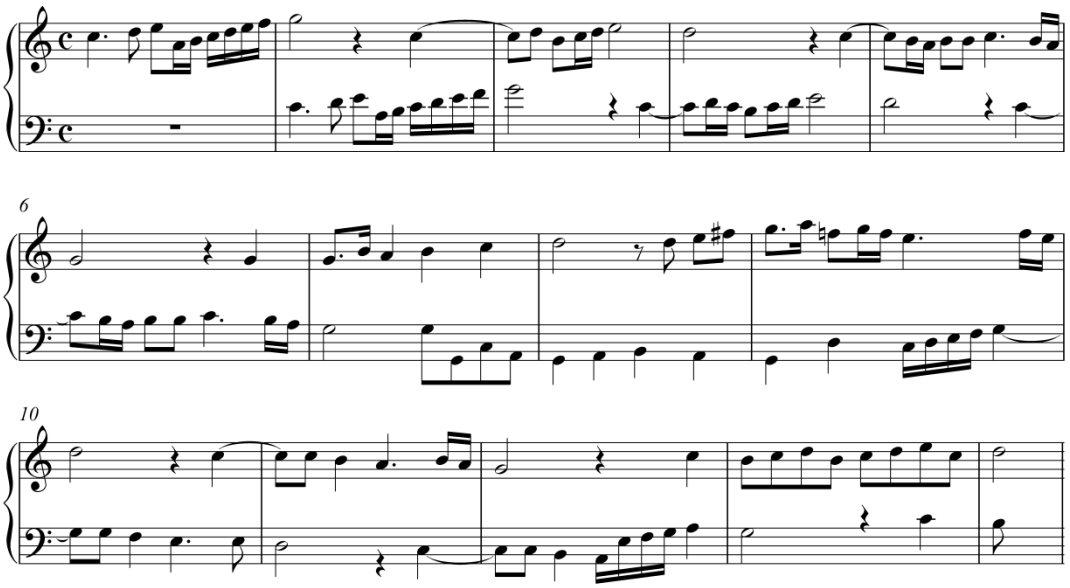



Fig.4.199. Maat 1-14 van *Capricie voor de Fiool de Gamba* (Pieter Luidhens, *'t Uitnement Kabinet*, deel I, nr. 33).

Om Van Noordts aanpak nog beter te begrijpen zou men meer moeten weten over de relatie van zijn werk met de toenmalige muziekcultuur. In elk geval maken de voorbeelden van Helmbreecker en Luidhens duidelijk dat de motivische schrijfwijze in Holland gangbaar was. Toch waren er ook andere ontwikkelingen. F. Noske onderzocht Nederlandse uitgaven van motetten uit de zeventiende eeuw, zoals van Jan Baptist Verreyt en Carel Hacquart.[461] Hij concludeerde:

> Although imitative technique, characteristic of Renaissance style, is still traceable in the early *concertato* motet, there is right from the beginning a tendency to split the composition into short, self-contained sections without any overlap of melodic lines at cadence points. Quite often these sections are delineated by a change of time signature and, later in the century, explicit change of tempo.

Er waren duidelijke stijlverschillen tussen al die Hollandse composities die op de drukpers werden gelegd. Er valt nog veel te onderzoeken en er is genoeg muziek overgeleverd om dat te realiseren.

4.8.2. Navolging?

Heeft Van Noordt in Nederland navolgers gehad? Of kende zijn boek nauwelijks verspreiding? Er is slechts één exemplaar overgeleverd terwijl er geen kopieën van de stukken bekend zijn. Dat zou uiteraard kunnen betekenen dat de andere exemplaren kapot zijn gespeeld en weggegooid. Slechts incidentele gegevens kunnen ons op weg helpen. Een bron die details prijsgeeft, is de serie richtlijnen die Aeneas Veldcamps in 1736 opstelde voor de organist te Gouda.[462] Hier blijkt dat de vormtypes zoals Van Noordt toepaste, in zijn tijd nog steeds voorkwamen. Zo noemde hij het duo met de cantus firmus in de bas of de sopraan, het trio met de melodie in de sopraan of in de bas, de vierstemmige bewerking met een gecoloreerde sopraan. Veldcamps dacht echter niet langer alleen vanuit de *alla breve*. Ook paste hij andere maatsoorten toe, waarbij de danssuites het referentiekader waren. Hij stelde zoals we eerder zagen dat men op de wijze van de Allemande

[460] Heruitgave door R.A. Rasch, *'t Uitnement Kabinet, deel VII, duo's voor melodie-instrument en Viola di Gamba of andere bas-instrument, basso-continuo* (Amsterdam, 1976).
[461] Noske 1989, 40.
[462] Vlam 1965, 73-77.

Bouré, Gavotte, Gigue ($^{12}/_{8}$ en $^{6}/_{8}$)' en Courante($^{6}/_{4}$) kon spelen.[463] Bij Van Noordt zijn al de voorbodes te zien.
Juriaen Spruyt schreef in zijn *Elementa musica* (vroege achttiende eeuw) duo's van psalm 119.[464] Ze waren vooral didactisch bedoeld. Technieken uit de zeventiende eeuw zijn in de basis te herkennen. Anthoni van Noordt zal als leerling zijn begonnen op de wijze zoals Spruyt die voorschreef. Wat maakte dat hij uitgroeide tot een grote meester? Waren er in de achttiende eeuw ook organisten die zijn niveau evenaarden? Veel van wat ons aan geschreven composities uit de achttiende eeuw – ook buiten de psalmen – is overgeleverd doet vermoeden dat werkelijk talentvolle meesters niet voorkwamen. De gewoonte om te improviseren bleef echter bestaan. Omdat de muziekuitgeverij zich wat betreft de klaviermuziek vooral op de amateurs richtte die behoefte hadden aan speelmateriaal, beschikken we nauwelijks over getuigenissen van het eigen niveau van de organisten.

[463] Mattheson 1739, 161. Johann Mattheson gaf voorbeelden hoe men ervoor kon zorgen een koraal in verschillende danssoorten te laten voorkomen zonder de melodie te veranderen.
[464] Spruyt z.j.

Hoofdstuk 5. De psalmbewerkingen van Anthoni van Noordt, vormen van betekenisgeving en manieren van uitvoeren.

Et debbe avertir d'accompagnare, quando potrà, in tal maniera ogni parola che [..] l' harmonia sia simele à lei.
Gioseffo Zarlino[1]

5.1. Inleiding

In het vorige hoofdstuk onderbouwden wij de stelling dat Anthoni van Noordt met zijn *Tabulatuurboeck* zijn collega's – de vakorganisten – heeft willen demonstreren hoe ze bewerkingen en *Fantasia's* met een polyfone schrijfwijze binnen een goeddeels modale wereld zouden kunnen vervaardigen. Een scala aan ritmische, melodische, contrapuntische en harmonische topoi typeerde de stijl. Toch waren het niet alleen de muzikale technieken die centraal stonden, ook allerlei sfeerelementen en emotionele aspecten lagen erin opgesloten. Zo konden de leergierige collegae hun repertoire aanvullen.
De eerdere analyse zou de indruk hebben kunnen wekken dat betekenissen in de muzikale taal als zodanig liggen opgesloten: de muziek van Van Noordt als vorm van *musica absoluta* [losgemaakt, bevrijd]. Er zijn uitvoerders die aan dit standpunt de voorkeur geven: het *Tabulatuurboeck* als proeve van een eigen zelfstandige taal.[2] En inderdaad, de betekenisgeving bij muziek verschilt van die van de gesproken taal of van de beeldende kunst. Een vertaling in een ander medium is niet zonder meer mogelijk. Muziek is 'at once intelligible and untranslatable'. Net als de gesproken taal representeert zij op eigen manier de realiteit.[3] Molino probeerde deze kloof te dichten door muziek en taal als twee voorbeelden van een symbolische vorm te zien, waardoor zij beide gemeenschappelijke kenmerken bezitten: 'the musical language is sonority constructed and recognized by a culture'.[4] Het wezenlijke achter een muzikale passage is niet in woorden te vatten. Hoogstens is het mogelijk denotatieve betekenissen te achterhalen. Op indirecte wijze wordt het afwezige dan aanwezig gesteld.
Toch staan er al geruime tijd vraagtekens bij de idee dat het bij muziek om pure abstracties zou gaan, ook al werd dat in de negentiende eeuw door de aanhangers van de absolute muziek gepropageerd.[5] In het vervolg gaat de aandacht uit naar de expressieve aard van Van Noordts muziek in relatie tot de teksten. Elk psalmvers (en *Fantasia*) heeft een eigen karakter dat samenvalt met de sfeer van de tekst. Zo kreeg de triomfantelijke tekst van psalm 24 vers 3: 'Dat God zoekt met harten verblijd', bij Van Noordt haar weerslag in een muzikaal vrolijk karakter. Psalm 116:2 dat handelt over 'de angsten van de hel', komt mede vanwege de chromatiek klagend over. In Van Noordts tijd was muziek meer dan een verzameling akoestische signalen. Menige luisteraar hoorde een mengeling van verwijzingen, symbolen en metaforen en vooral ook van affecten. Bij de psalmverzen in het *Tabulatuurboeck* is steeds een hechte verbinding tussen woord en muziek waar te nemen. Emoties worden in gradaties weerspiegeld.
Van Noordts muzikale idioom wordt nu opnieuw besproken, maar dan vanuit het gezichtspunt van de betekenissen. De centrale vraag is welke vormen van expressie schuilen in dat indrukwekkende aantal muzikale figuren. Zeventiende-eeuwers zouden zeggen: welke affecten drukte de componist in de muziek uit? We gebruiken noties uit de muzikale retorica en de affectenleer. Om die in te bedden zijn er vooraf methodologische overwegingen. Tevens bespreken we de titelpagina en de opbouw van het *Tabulatuurboeck* als handvatten voor duiding.
Van Noordts muziek moet zijn tijdgenoten bekend in de oren hebben geklonken. Zij kenden de conventies, maar ook de uitzonderingen op de regels. Omdat die vormen van *tacit knowledge* in de loop van de geschiedenis verloren zijn gegaan, moeten wij het met afgeleide kennis doen. De muzikale communicatie wordt nu eenmaal door codes aangestuurd. Of het nu gaat om de grote

[1] Geciteerd uit Annegarn 1973, 93. Het citaat, waarin de vanzelfsprekendheid van de overeenstemming tussen woord en muziek wordt benadrukt, is afkomstig uit Zarlino I ('l'Instutioni harmoniche'), parte 4, cap. 32, blz. 438.
[2] Ouwerkerk 2004. Organist Peter Ouwerkerk stelde in *Muziek & Liturgie*: 'we moeten erg blijven oppassen dat we niet in een soort laatbarokke uitlegkunde verzeild raken'.
[3] Monelle 2000, 11-13.
[4] Molino 1975, 53.
[5] Dahlhaus 1978.

componisten, zoals Jan Pietersz Sweelinck en Johann Sebastian Bach, of om locale bekendheden zoals een Joachim Gresse, ze hanteerden vaste stijlfiguren. In de zeventiende eeuw werden de regels daarvoor vooral door muziektheoretici geformuleerd. Uiteraard hanteerden deze musici andere codes dan hun latere collegae, al zijn er heel wat regels en onderdelen van conventies blijven bestaan, eventueel in gewijzigde vorm. In dit hoofdstuk gaan we op zoek naar zulke *topoi*. Het is een universele gedachte dat de muziek geschikt moet zijn voor het onderwerp waarop zij betrekking heeft. We analyseren een groot aantal muzikale figuren en gaan van tijd tot tijd op zoek naar parallellen in de muziek van tijdgenoten. Overigens valt niet elke noot uit het *Tabulatuurboeck* te duiden: dat zou al te zeer suggereren dat tekst en muziek één op één met elkaar corresponderen. De muziek mag echter zichzelf zijn en blijven.
Historische kennis, waaronder die van de conventies op het terrein van de affecten, helpt om een goede eigentijdse uitvoering te realiseren.[6] Daarom is het tweede deel van dit hoofdstuk gewijd aan de uitvoeringspraktijk. Al is het te waarderen dat een uitvoerder verbeeldingskracht en originaliteit toont, graag herkennen we dat de muziek wordt gediend. We voeren een pleidooi om Van Noordts muziek op expressieve wijze te spelen. In de uitvoering – intermediair tussen compositie en publiek – kan men de affecten zo realiseren dat recht wordt gedaan aan de *diversitas* en *varietas*. Wel beseffen we dat deze composities, gemaakt in een ver verleden, deel uitmaakten van een cultureel klimaat dat is verdwenen en waarvan slechts indirect de sporen zijn te traceren. De wijze waarop de muziek toen geklonken heeft is slechts bij benadering te reconstrueren.

5.2. Receptie van de muziek

Stelt u zich voor, u loopt als zeventiende-eeuwer door een Amsterdamse stadskerk tijdens een bespeling. Wat zou er dan in u omgaan terwijl u naar orgelmuziek luistert, wellicht die van Anthoni van Noordt? Op die vraag zal wel nooit antwoord komen. Wij hebben onvoldoende kennis over die periode om ons daarin met huid en haar te verplaatsen. Wel kunnen we op zoek gaan naar bronnenmateriaal om ons enigszins te realiseren wat muziek in die tijd deed met luisteraars.

5.2.1. Voorbeelden

In zijn dagboek informeerde de Haagse schoolmeester David Beck ons over enkele bezoeken aan bespelingen, maar hij gaf slechts spaarzaam commentaar.[7] Op 27 mei 1624 bezocht hij de kerkdienst in de Jakobskerk, ‘de kerck uyt zijnde hoorden wy mr. Pieter [Alewijnsz de Voys] den blinden Organist op den Orgel spelen de 50 Psalm op verscheijdene registers, ende deden daernaer een wandelinge over ende weer in de wagen-straet’. Op 11 augustus was hij een half uur ‘onder het Orgel-spel (van den Constigen Organist ende Musicant den blinden mr. Pieter Alewijnsz)’. Op 6 oktober hoorde hij De Voys opnieuw spelen en wel ‘de 101 Psalm’. Beck vertelde niet hoe het spel op hem overkwam. Het lijkt erop dat hij voornamelijk aandacht had voor de psalmverzen, die in verschillende klankkleuren werden uitgevoerd.
Ds. J. Uittenbogaert, de bekende voortrekker van de Remonstranten, gaf een iets bredere beschouwing: ‘ende vinde mij altemet [af en toe] des avonds in de kercke om den meester een psalm – dat doorgaens geschiet, op elck veers, met verscheyden registeren ende melodien verscheydelick zwierende – te hooren spelen, onder ’t spel stillekens in mijn selven den Heer singende, ende mijn bedroefden gheest in God tot sijnen loff vermakende’.[8] Zijn mededelingen krijgen een duiding in het licht van de daarop volgende mededeling dat hij intussen aan een betere harmonie in de kerk dacht. Ook hij had vooral aandacht voor de psalm, waarvan hij zich bewust was dat elk vers anders werd uitgevoerd. Ondertussen zat hij daar te bidden en te mediteren. Hij lijkt te zeggen dat hij de psalm in zijn binnenste meezong. Hij kende dus de tekst van de verzen en begreep wat de muziek te zeggen had.
De informatie van Constantijn Huygens – die zich opstelde als verklaard tegenstander van de bespelingen – zegt slechts indirect iets over de muzikale perceptie.[9] Bij zijn uiteenzetting over de psalmbewerking stelde hij: ‘Waer is de vrucht van dat geluyd? Wat geweld doen alsdan de

[6] Walls 2002, 17.
[7] Veldhuijzen 1993, 103, 149 en 182.
[8] Zwaan 1974, 185-186.
[9] Huygens 1641, 10-15.

spraeckeloose toonen op onse gemoederen? Wy komen, seght men, versch van de Heilighe oeffeningen: onse ooren tuyten noch daer van, de gedachten zynder voll af: soo duiden wij lichter tot geestelickheid 't gene onse ooren terstond daerop bejegent, dan tot eenighe ydelheid'. Huygens wilde hier vooral het 'stichtingloose gebaer' bij de bespeling na afloop van de kerkdienst onderstrepen. Hij ageerde tegen een mening die kennelijk door velen werd gehuldigd, als was de muziek een aanjager van het geestelijke vermaak. Vooral de psalmbewerkingen waren daarvoor het voertuig. Men luisterde naar de psalm, daardoor kwam de tekst naar voren en zo kwam men tot meditatie en lofzang.
Op die manier valt ook de uitspraak van Johann Kortkamp te duiden over het orgelspel van Sweelinckleerling Jacob Praetorius dat 'Andacht erwecken und bewegen konnte'.[10] Praetorius voerde het boetelied *Erbarm Dich mein o Herre Gott* tot genoegen van het kerkvolk devoot en aandachtig uit. 'Mit was Freudigkeit er die hohen Festage mit seinen Orgelspielen gezieret, ist nicht zu beschreiben.' Tegelijk is hieruit af te lezen dat muziek als voertuig van de affecten werd gezien. Dat is ook het geval in het gedicht op Joan Crabbe waar Joan Dullaert benadrukte hoe intens diens spel overkwam:[11]

> Wanneer uw kunst-geleerde Hand
> Op Maten en op Stekken springt,
> Staat Kerk, Gewelf en Koor in brand,
> Door 't vuur dat uit de Pijpen dringt;
> Het Orgel blaakt van enkle vlam,
> Gestoelten, Bankken en Portaal,
> Pilaren, Zarken, koud en klam,
> Die gloeijen brandende altemaal.
> Doch niet van een verterend vier,
> Maar van 't geen in uw geesten blaakt,
> 't Welk, door zijn goddelijke zwier,
> Ons stom en stijf als Marmor maakt.

Ongetwijfeld is hier sprake van dichterlijke verbeelding en overdrijving. Dit woordenspel met affecten zag men als een deugd en als een kwaliteit, anders had het lofdicht geen zin. Toch is het ook typerend voor een receptiecultuur, waarbij emotionaliteit niet werd geschuwd. Even verderop in Dullaerts gedicht staat te lezen: 'Hoe zoet, hoe lieflijk streelt uw hand Klaauwier, en Stek en heele Maat' en: 'Gij jaagt de droefheid uit het hart, In 't Kerkgewelf van Sant Laurens, En heeld, door 't Orgelspel, de smart Van t'alderdroefste en treurigst mensch'. Deze gedachten komen ook voor in het gedicht op Jacobus van Noordt met uitspraken als: 'Gij blaakt mijn Geest met ziel-vermaak' en 'harten vol getreurs Kunt gij door uw gespeel verquikken'.[12]
Aan muziek werd een affectieve kracht toegekend, een uitdrukking van emoties. Dat moet ook het geval zijn geweest bij de muziek van Anthoni van Noordt en daarom eerst iets over de leer van de affecten.

5.2.2. Affectenleer

Al in de zestiende eeuw hadden componisten de intentie om de in de tekst geobjectiveerde affecten in de muziek hoorbaar te maken. Zij gebruikten daarvoor werkwoorden als *exprimere, exhibere, proferre.* De barokmens was – in de woorden van Rolf Damman – 'bestrebt, seine in affektbestimmten Extremen hin- und herbewegte seelische Situation in der Balance zu halten'.[13] Componisten wilden de luisteraars met hun muziek buiten zichzelf brengen, de tegengestelde affecten aanwakkeren en vervolgens weer lessen. Tijdens het luisteren naar muziek zouden allerlei fysiologische processen in het menselijke lichaam werkzaam zijn. Met de affecten gaf de componist niet zozeer uitdrukking aan zijn artistieke individualiteit. Het ging om het affect als 'ein in deutlichen Umriβlinien fixierter Gegenstand. In stilisierter und überhöhter Pose ist er darzustellen'.

[10] Krüger 1933 (Kortkamp), 199. Mattheson 1740, 330.
[11] Bloemkrans 1659, 540-543.
[12] Bloemkrans 1659, 553-554.
[13] Damman 1967, 215-397 (in het bijzonder 222).

In zijn *Den ouden ende Nieuwen Grondt van de Musiicke* (1663) vatte Ioannes van der Elst de leer van 'de beweghinghe des ghemoedts' samen, met de sleutelwoorden 'harmonie' en 'een sekeren toon'.[14]

> Om te becommen het eynde van de Musijcke, d'welck is, des menschens gemoet met ghenoechte te beweghen tot verscheyden affectien en beroeringhen, moet voor al den Componist sijn ooghmerck nemen op den text oft de woorden: ende daer toe verkiesen eenen sekeren Toon die over-een-komt met de nature en wesen vande selve woorden, daer op soekende oft makende eenich subject oft Liedeken, wiens compositie en ghesteltenisse naer de selve woorden oock moeten ghevoegt worden. Alsoo verheesschen de blijde woorden eenen blijden toon en een blijde subject, d'welck oock met blijde consonantien, roeringhen, en modulatien moet verciert worden: en de droeve woorden verheesschen een droeve Compositie. Soo moet den componist met sijn harmonie naervolghen het weenen, lachen, klaghen, vreesen, gram-sijn, de ruste beroerte, haesticheyt, traecheyt, het sterven, verrijsen en dierghelijcke.

Deze visie komt overeen met die van de Haarlemse priester Jan Albert Ban in diens *Kort Zangh-Bericht* (1643). De kracht van de 'zielroerende-zangh' lag volgens hem in het 'uitspreken van de woorden'. Echter niet alleen vanwege die woorden zelf, maar vooral ook 'om de beteikenisse van de zaek; dat is den eigenschap van zinbeduidzel, te erinderen'.[15] Goed gecomponeerde muziek had de macht 'het oor te vermaeken, en het gemoedt te ontroeren'. Daarbij was de 'zinroerende kracht' in het geding. Dat verwees naar het verstand en het begrip en ook naar het gemoed, het hart, kortom de zetel van het gevoel.[16] Volgens Ban werd eerst het oor getroffen en dan drong het dieper door 'alzoo werd ook de inbeeldinge beweeght, ende het gemoedt ontroerdt'.[17]
Vooral in het Duitse taalgebied verschenen veel geschriften waarin de muziek als taal van de emoties werd gepresenteerd. De ideeën waren gebaseerd op klassieke schrijvers als Aristoteles, Cicero en Quintilianus. Die vonden immers dat de spreker de gevoelens van zijn publiek diende te sturen en te controleren. Ook Michael Praetorius legde een verband tussen de retorica en de muziek:[18]

> Gleich wie eines Oratoris Ampt ist, nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhafftigen Worten, unnd herrlichen Figuris zu zieren, sondern auch recht zu pronuncijren, und die affectus zu moviren: In dem er bald die Stimmen erhebet, bald sincken lesset, bald mit mächtiger und sanffter, bald mit ganßer und voller Stimme redet. Also ist eines Musicanten nicht allein singen, besondern künstlich und anmütig singen: Damit das Hertz der Zuhörer gerühret, und die affectus beweget werden, und also der Gesang seine Endschafft, dazu er gemacht, und dahin er gerichtet, erreichen möge.

In deze passage beschreef Praetorius een zangpraktijk die op Italië georiënteerd was. Hij waarschuwde tegen een uitvoering waarbij de uitvoerder de tekst te weinig recht deed. De muziek was voor hem een eigenstandige taal, waarop de terminologie van de retorica kon worden toegepast. Musici dienden ervoor te zorgen dat het gemoed van de luisteraar werd beroerd en door de affecten werd bewogen. Al leunde dit esthetische concept op de retorica, het was niet in zichzelf retorisch.
De affecten werden gezien als gerationaliseerde emotionele toestanden of hartstochten. Veel componisten zochten naar muzikale middelen om droefheid, boosheid, haat, vreugde, liefde en afgunst uit te drukken. Dat gebeurde zowel in de vocale als in de instrumentale muziek. René Descartes was een van de eersten die een min of meer systematisch overzicht gaf van de gemoedstoestanden, de affecten. Hij deed dat in zijn *Les passions de l'âme* (Amsterdam, 1649). Maar dit werk had geen betrekking op de muziek. En dat terwijl hij in zijn *Compendium Musicae* (1618) al had verzucht dat er zoveel over de 'passions' in de muziek was te zeggen.[19] Athanasius Kircher ging er wel uitvoerig op in.[20] Aan zijn werk ontlenen we in het vervolg diverse ideeën. In de theoretische werken over de muzikale affecten van schrijvers als Marin Mersenne, Kircher, Andreas Werckmeister, Wolffgang Caspar Printz, Johann Mattheson, en Joachim Quantz zijn verschillende benaderingen te zien. Al bestonden er veel gemeenschappelijke ideeën, er bestaat in

[14] Van der Elst 1663, 65.
[15] Ban 1642, 3-4 en 7.
[16] Verdam 1932, 541.
[17] Verdam 1932, 266. 'Inbeeldinghe' betekende zoveel als voorstellingsvermogen.
[18] Praetorius 1619 III, 229.
[19] Brockt 1987, 29.
[20] Scharlau 1969.

feite geen systematische affectenleer. In de wijze waarop componisten de affecten in hun muziek toepasten is nog minder structuur te ontdekken.
Muziek werd gezien als een middel om de mens in een betere stemming te brengen en om de melancholie te verdrijven. Hoewel het tegenstrijdig klinkt, kon muziek ook melancholisch of droevig maken, in dat geval nam het de vorm aan van catharsis. Zonder uitzondering verdeelden de schrijvers over de affectenleer de emoties in twee grote contrasterende klassen.[21] Aan de ene kant stonden vreugde, energie, kracht en ook hardheid, ruwheid, bitterheid, aan de andere kant stonden verdriet, zachtheid, zwakte, liefde, medelijden. Deze twee groepen van affectieve kwaliteiten konden van persoon tot persoon variëren; soms is het de bitterheid die in de eerste categorie overheerst en liefde in de laatste en soms zijn het de vreugde en de droefheid.
Ook in de filosofie van die tijd bestond deze tweedeling. D.V. Coornhert schreef in zijn *Zedekunst dat is wellevenskunste* (1586) over 'de nederste krachten der zielen' of de hartstochten die 'gheen of luttel ghemeenschap mette verstandelyckheyd ofte redene' hadden, maar 'meest metten lichame'.[22] '[…] in deze nederste ende onredelycke krachten der zielen ruyschen die stormen ende razen die baren der verstoorlyckheyden, stadelyck in deze zee vloeyende ende ebbende met begheerlyckheyd ende afkeerlyckheyd.' Hij zag een tweedeling: 'begheerlycke' en 'afkeerlycke' gevoelens. Deze twee brengen vier andere voort: hoop, vreugde, vrees en droefheid. Coornhert wenste dat de mensen zichzelf beter leerden kennen, om zo tot een betere levenswijze te komen. In de *Zedekunst* schreef hij niets over muziek. Anderen deden dat wel en benadrukten de invloed op de hartstochten en het herstel van het innerlijke evenwicht.
Het is opvallend dat in de *musica poetica* – de stroming in de muziek die de relatie met de tekst nader in noten uitwerkte – overheersend de treurige affecten tot uitdrukking kwamen. Ook in de psalmteksten van het *Tabulatuurboeck* komen veel vormen van ellende en nietigheid voor. En dat terwijl theoretici vonden dat het opperste doel van de muziek was de vreugde die zij een mens bezorgde. Rolf Damman heeft erop gewezen dat de donkere affecten in de muziekleer vanuit compositorische gronden een grote plaats innamen: 'ihre Bewältigung stellt den Komponisten vor eine neue Aufgabe'.[23] De muziek van de zestiende eeuw was voornamelijk consonant en dat bepaalde de harmonische ontwikkeling. Dissonanten waren onontbeerlijk, maar werden als ondergeschikt gezien. Naarmate de passies en de hartstochten een grotere plaats gingen innemen, kregen de dissonanten een belangrijkere rol toebedeeld.
Christopher Simpson gaf in 1667 voorschriften voor 'accommodating notes to words'.[24] Uiteraard had hij het daarbij over de vocale muziek. Instrumentale psalmbewerkingen leunden daar dicht tegen aan. Dus zal het meeste van toepassing zijn geweest.

> When you compose music to words, your chief endeavour must be that your notes do aptly express the sense and humour of them. If they be grave and serious, let your music be such also; if light, pleasant or lively, your music likewise must be suitable to them. Any passion of love, sorrow, anguish and the like is aptly expressed by chromatic notes and bindings. Anger, courage, revenge, etc., require a more strenuous and stirring movement. Cruel, bitter, harsh, may be expressed with a discord which, nevertheless, must be brought off according to the rules of composition. High, above, Heaven, ascend, as likewise their contraries, low, deep, down, Hell, descend, may be expressed by the example of the hand which points upward when we speak of the one and downward when we mention the other, the contrary to which would be absurd.

5.2.3. Beweging

Het ritme speelde in de affectenleer een grote rol. Al vanaf de klassieken bestaan allerlei theorieën over de versvoeten. Veel humanisten meenden dat de *ethos*, de affecten of zelfs de emoties, werden weerspiegeld in de beweeglijke figuren.[25]
Bij Marin Mersenne vinden we een uiteenzetting hoezeer de (ritmische) beweging emotionele kwaliteiten kan reflecteren.[26] In *Proposition XXVI* van zijn 'Embellissement des Chants' verwees hij naar de Grieken die vonden dat de kennis van de melodische intervallen en dus van de melodie

[21] Walker 1978, 63.
[22] Coornhert 1586, m.n. 17 en 18.
[23] Damman 1967, 254 e.v.
[24] Lord 1970, 77.
[25] Houle 1987, 71-77.
[26] Mersenne 1636, 401-402.

van belang was ‘pour exprimer la passion du sujet’. Evenzeer was echter de beweging van belang of zoals de Grieken dat noemden: de *rhytmopoeia*. Mersenne stelde meteen vast dat dit niet alleen betrekking had op de liedkunst. Een componist diende te beseffen ‘qu’avant que de commencer une fantaisie, ou telle autre piece de Musique que l’on se peut imaginer, ils sçachent les mouvements dont il faut se servir, s’ils desirent que leur Musique face quelque impression sur l’esprit des Auditeurs’. Vervolgens legde de Fransman uit dat dit alles ook voor de meerstemmige muziek gold, waarin veelal de keuze van de modus de verbindende schakel was. Vervolgens vertelde hij over de functie van de beweging. Zo is bijvoorbeeld een gelijkmatig ritme geschikt voor ‘la tranquilité & la paix, & qui sont amis du repos & de la solitude [eenzaamheid]’. Dit diende dan gepaard te gaan aan de Dorische modus.

> Ceux qui desirent passer outre pour trouver la raison des effects de chaque mouvement, pied, ou vers, doivent s’estudier à connoistre les mouvements des passions, du sang & des autres humeurs, qui se suivent & s’accompagnent ordinairement, car il semble qu’il n’y a nul moyen plus puissant pour exciter les passions des Auditeurs que d’user des mesmes temps & mouvements dont se servent les mesmes passions dans ceux qui en sont touchez.

Mersenne adviseerde dus om studie te maken van het effect van beweging op de hartstochten. Hij gaf een overzicht van de versvoeten, de wijze waarop deze kunnen worden gebruikt in combinatie met het juiste gebruik van de modi en hoe de versvoeten in de muziek kunnen voorkomen. Tegelijk sprak hij twijfel uit, want hij vond het moeilijk om te bepalen wat de verschillende effecten waren van metrische voeten, ook omdat dichters daar vaak heel verschillend mee omgingen. Wel zag hij dat men vaak opeenvolgende korte lettergrepen gebruikte om iets uit te drukken wat snel en licht is.
In 1673 publiceerde Isaäc Vossius *De poematum cantu et viribus rhytmi* met een uitgewerkte affectenmetriek, waarin hij allerlei versvoeten een karakterisering gaf.[27] Deze indeling vond later bij Johann Mattheson aftrek, want in diens *Der vollkommene Capellmeister* (1739) schreef hij: ‘und Gerhard Johann Voß (sic) hat ein eigenes Wercklein von den rhytmischen Kräfften, *De viribus rhytmi*, geschrieben welches hiebey gute Dienste thun kan’.[28] Vervolgens werkte Mattheson een Affekten-Metrik uit, waarin hij zich overigens slechts gedeeltelijk baseerde op het werk van Vossius. In de tabel is een overzicht van beider ideeën die onderling aanzienlijk verschillen. Dat maakt duidelijk hoe subjectief dergelijke interpretaties zijn. W. Reich heeft er terecht op gewezen dat de mogelijkheden van deze aanpak te begrensd zijn om een gedifferentieerd stelsel van uitdrukkingsformules op te stellen.[29]
Hoewel deze theorieën uit later tijd dateren dan Van Noordts muziek geven ze indicaties over de ritmische patronen en over de betekenissen die door het gebruik ervan konden worden opgeroepen. We komen er dan ook op terug.

Tabel 5.1. Metrische patronen met karakteriseringen van Isaäc Vossius (1673) en Johann Mattheson (1739) (◡ = kort en □ = lang).[30]

Metrum	Korte vorm	Karakterisering Vossius	Karakterisering Mattheson
1. Pyrrhichius	◡ ◡	Snel, vluchtig	Oorlogszuchtig, zeer heftig
2. Spondeus	□ □	Prachtig, langzaam	Eerbaar, ernstig
3. Jambus	◡ □	Manlijk, heftig	Matig, vrolijk
4. Trochaeus	□ ◡	Vrouwelijk, week	Onschuldig, niet ernstig, dansant
5. Tribrachys	◡ ◡ ◡	Waardeloos, ongeïnspireerd	Identiek aan triolenbeweging
6. Molossus	□ □ □	Bijzonder waardig	Zeer ernstig, bedroefd
7. Anapästus	◡ ◡ □	Sierlijk	Vrolijk, maar toch ernstig
8. Dactylus	□ ◡ ◡	Mooi en aangenaam. Uitdrukking van pathos	Gemeenschappelijk ritme, zowel ernstig als schertsend.

[27] Arbogast 1983, 232-233.
[28] Mattheson 1739, 160 e.v.
[29] Reich 1958, 277. Reich stelde als methodologie voor: ‘Um diesen Schwierigkeiten zu entgehen, wird im folgenden versucht die Mittel der programmatischen Gestaltung aus dem Sonaten [*Biblische Historien* van Kuhnau] selbst zu erschließen, und zwar durch Gegenüberstellung verwandter musikalischer Tatbestände einerseits und verwandter programmatischer Situationen anderseits’.
[30] Ontleend aan Serauky 1955, 105-106,

5.2.4. Relaties tussen muziek en tekst

Wanneer er sprake is van een hechte relatie tussen tekst en muziek spreekt men wel van *musica poetica*. De Duitse theoreticus Joachim Burmeister – die zijn traktaat *Musica Poetica* als titel meegaf – was een van de eersten die zijn begrippenkader gedeeltelijk aan de filologie ontleende.[31] Uiteraard hadden zijn theorieën primair betrekking op de vocale muziek, waar de tekst een hoofdrol speelt, en niet zozeer op de instrumentale muziek. Toch is het aannemelijk dat ook de componisten van instrumentale muziek zich hierdoor lieten beïnvloeden en *musica poetica* vervaardigden.
Dat Johann Sebastian Bach de tekst als uitgangspunt nam voor zijn orgelbewerkingen van geestelijke liederen wordt langzamerhand door niemand betwijfeld. Aan de kennis op dit terrein droeg de bekende theoloog Albert Schweitzer als een van de eersten substantieel bij.[32] Schweitzer betwijfelde echter of Bachs voorgangers eveneens een relatie tussen muziek en tekst legden.

> Bei einem oder dem andern spiegelt sich wohl auch der Text etwas in der Musik wider. […] Bei näherem Zusehen entdeckt man aber, daß diese Textreminiszenzen mehr zufälliger Art sind, und daß er, ebensowenig wie die andern, prinzipiell und bewuβt von der Poesie ausging.

Met die ‘andern’ doelde hij op organisten als Johann Pachelbel, Johann Gottfried Walther, Georg Böhm, Ditrich Buxtehude en Matthias Weckmann.
Dit standpunt weerhield meerdere musicologen er niet van aan te tonen dat enkele van de genoemde orgelcomponisten bewust relaties tussen tekst en muziek legden. Na de orgelwerken van Matthias Weckmann geanalyseerd te hebben concludeerde Hans Davidsson dat in diens werken betekenissen lagen die het strikt muzikale ver overtroffen.[33] Peter Reichert toonde aan dat de koraalvoorspelen van Ditrich Buxtehude waren opgebouwd uit figuren die in de werken van muzikale retorici aan de orde komen.[34] Of tekstrelaties ook in de orgelmuziek van Jan Pietersz Sweelinck en Samuël Scheidt voorkomen, valt moeilijker te bepalen.[35] Daarnaar is nog weinig onderzoek gedaan. Wel bestaat er een indirecte aanwijzing. In Amsterdam werd Orlando di Lasso halverwege de zeventiende eeuw als de grote inspirator voor de orgelkunst gezien. Zou dat alleen vanwege diens muzikale aanpak zijn? Of doelde men hier tevens op de wijze waarop hij de relatie tussen tekst en muziek wist te bepalen? Joachim a Burck typeerde dit als: ‘Hij [Lassus] wist werkelijk het gevoel uit te drukken, talloze malen de zaak in de kern weer te geven’.[36] En ook merkte op: ‘deze muziek werd gekenmerkt door de zuivere weergave van de tekst’.[37] Waar het bij Lassus op aankwam, was het uitdrukken van ‘de zin van de teksten’.[38]
Illustratief voor een benadering waarbij de tekst op een emotionele manier werd ingekleurd is wat Johann Mattheson in zijn *Ehren-Pforte* vertelde. Een Duitse organist fantaseerde in 1700 na de kerkdienst over een kerklied.[39] Van tevoren kregen de kerkgangers een gedrukte tekst van het lied om te bewijzen

> Dass durch rechtschaffenes, zum Inhalt der Worte sich schickendes Präludiren, und durch eine künstliche Variation, es sey nun freudig, ernsthafft, oder traurig, die Andacht bei Ihnen wirklich besser könne erweckt und unterhalten werden, als durch die ganz einfältige Melodie des Chorals allein; wenn man nur dabey die Worte in Gesangbuche vor sich siehet, und dieselbe, bey dem spielen des Organistens, in Bedenken nimmt.

Volgens Deryck Cooke heeft muziek aspecten, die aan de architectuur, aan het schilderen en aan de literatuur zijn gerelateerd.[40] Zijn uitspraken werden gedaan in het bewustzijn dat de muziek haar eigen technische wetten kent ‘concerned with the organization of notes into coherent forms, but considered as expression’. Het puur architecturale aspect wordt vooral gevonden in de polyfone werken en kan bestaan uit materiaal dat geen emotionele expressie kent. In deze pure vorm treedt

---

[31] Rivera 1993.
[32] Schweitzer 1963, 42. Hedar 1951, 303.
[33] Davidsson 1991.
[34] Reichert 1994.
[35] Mahrenholz 1924, 124. Mahrenholz meende dat bij Scheidt de tekst geen enkele rol speelde. Hedar 1951, 304. Hedar merkte op dat de slotvariatie van ‘Da Jesus an dem Kreuze stund’ van Scheidt met haar chromatiek wel een relatie heeft tussen tekst en muziek.
[36] Damman 1967, 220-221. ‘Verê scit affectus exprimere, res ipsas numeris aequipare’.
[37] ‘Veram explicationem textus’.
[38] ‘Sensus textuum’. Damman haalde ook nog een uitspraak aan over Lassus van de Antwerpse arts Samuël Quickelberg (1529-1568), waarin hij de plasticiteit (*ante oculas*) en het beeldende karakter van de muziek prees.
[39] Mattheson 1740, 287.
[40] Cooke 1989[2], 32-33.

het echter nauwelijks op. Ook het zuiver picturale element komt in de muziek slechts beperkt voor. 'The appeal of this kind of music is through the aural imagination to the visual imagination and thence to the emotions'. De woorduitbeelding in tonen behoorde tot de *buona maniera* van het componeren. Madrigalismen vonden in het zestiende-eeuwse madrigaal een uitgebreide toepassing. De *imitazione della natura delle parole* was geen afzonderlijke stijl, maar was onderdeel van de technische vaardigheden van de componist. Meer dan de inhoud van de grammaticale volzin kreeg de betekenis van het elk woord afzonderlijk de aandacht. In de meeste Westerse muziek die van 1400 tot nu is gecomponeerd is er een krachtige 'literaire aanpak', omdat de muziek een taal van de emoties is die verwant is aan de redevoering. 'The appeal of this music is directly to the emotions and, to be fully appreciated, should be responded to in this way'. Opvallend is dat Cooke hier niet primair op de retorica doelde, in de musicologie is dat verband echter wel gelegd. Men ziet haar als een theoretisch kader waarin het muziekstuk wordt opgevat als een redevoering waarin de componist zijn kennis inzet om een rijk geornamenteerd geheel te maken. Allerlei muzikale middelen zijn argumenten en tegenargumenten die de luisteraar dienen te overtuigen ('persuadere').[41]
Volgens Rubén López Cano mag deze muzikale retorica dan een theoretisch hulpmiddel zijn om buitentekstuele acties te reguleren, het is een werkelijkheid die buiten de muzikale tekst als zodanig staat.[42] Muziek is een zwak gecodificeerd systeem: 'its expressive facets and content facets are not perfectly broken down into discrete stable units which are well defined and differentiable.' Toen Michel Imberti onderzoek deed naar de verwoordingen van muzikale ervaringen concludeerde hij dat grote gebieden van het semantische spectrum niet met gesproken taal kunnen worden bereikt. Sterker nog, ze weerstaan het. De beslissing om een verschijnsel retorisch te duiden, hangt af van de luisteraar. In de literatuur over de muzikale retorica uit de zeventiende eeuw is niet veel meer gebeurd dan het organiseren van instabiele semiotische functies. De Berlijnse hoogleraar musicologie Janina Klassen constateerde dan ook dat de figurenleer soms te gemakkelijk als een 'sleutel voor de ontrafeling van oude muziek' werd gebruikt.[43] Tegelijk zag ze een afgrendeling door het gebruik van Latijnse en Griekse terminologie. De meeste overzichten met muzikale figuren van Burmeister, Nucius, Kircher en dergelijke kenden in de tijd van ontstaan geen wijde verspreiding. Ze waren ook niet gelijkluidend en zeker niet dekkend voor alle muziek uit de barok. Op dit terrein bestond geen uniform spraakgebruik en geen algemeen aanvaarde esthetische theorie.
In de cultuur van de Gouden Eeuw stond het woord centraal, omdat dit het primaire middel tot communicatie was. Iedere leerling van de Latijnse school leerde de beginselen van de retorica. De toepassing en het continue gebruik van bepaalde terminologie zal zeker invloed hebben gehad op een deel van het muziek beluisterende publiek. Verschillende schrijvers over de *musica poetica* poneerden een theoretisch kader dat zowel op de taal als op de muziek toepasbaar was. De uitingen van deze muzikale retorici vormen een brug naar de literaire, theologische en muzikale ervaringen. Rubén Cano meende dat de muzikale retorica niet voldeed als volwaardig analyse-instrument. De beperkende factoren zag hij als resultaat van een disfunctionerend proces van 'intersystemic analogisation'. Het was voor hem een eigenschap inherent aan de algemene retorische gedachte en aanwezig in alle retorische argumentaties. Toch zag hij voordelen. Retorica was bedoeld om het publiek te overtuigen. Retorici gaven de voorkeur aan een subjectieve waarheid boven wat werkelijk waar is. Geloofwaardigheid is belangrijker voor hen dan het logische. De emotionele effecten krijgen de voorkeur boven de strikt rationele argumentatie. De studie van de muzikale retorica heeft dus voordelen, vooral als ze wordt gebruikt als een vorm van *inventio*.

5.2.5. Expressieve aanpakken

Hier geven we voorbeelden die duidelijk maken hoezeer zeventiende-eeuwse klaviercomponisten het expressieve karakter van hun puur instrumentale muziek op het oog konden hebben zoals uit de titels van hun stukken blijkt.

---

[41] Unger 1985[4], 37-39. Hans-Heinrich Unger citeerde ondermeer Joh. Nucius (1613) en Daniël Speer (1697) die lijsten met woorden gaven 'die in der Musik 'auszudrëcken und zu malen sind''.
[42] Cano 1998.
[43] Klassen 2001, 73.

Een vroeg voorbeeld is te vinden bij Peter Philips die in 1593 een *Dolorosa Pavan* en een *Dolorosa Galliard* schreef: 'Composta in Prigione [gecomponeerd in de gevangenis]'. Zoals Alan Curtis het uitdrukte, was dit een 'very personal lament'.[44] De pavane kreeg in de literatuur heel wat aandacht vanwege het gebruik van chromatiek. David J. Smith heeft beargumenteerd dat Philips de eerste was die de chromatische kwart in het repertoire voor de solo-instrumenten toepaste. Bijgevolg kan hij worden verbonden aan de evolutie van de chromatische *Fantasia*.[45]
Het *dolorosa* in de titel geeft een verwijzing naar de smart. Philips gaf daarmee een herinnering aan een voor hem pijnlijke periode. Het karakter van de muziek diende dat te versterken. Toch is het de vraag of men puur op grond van de muzikale figuren en van de modus zou verwachten dat dit een muzikale klacht is. Kennelijk bedoelde Philips hier Hypoionisch wat door Vredeman werd getypeerd als: 'tot ootmoedicheyt, claghen, kermen'.[46] Willi Apel waardeerde het – afgezien van enkele delen met routinematige aandoende figuratie – als een van de belangrijkste en meest fijnzinnige composities van die tijd.[47] Het laag klinkende begin in C-dur, 'das aber das Gefühl melancholischer Klage ebenso ergreifend zum Ausdruck bringt, als wenn ein tragisches Moll ertönte. Ganz besonders schön ist der zweite Abschnitt, in dem wiederholt ein 'klagendes' Motiv von höchst eindringlicher Prägung erklingt'.

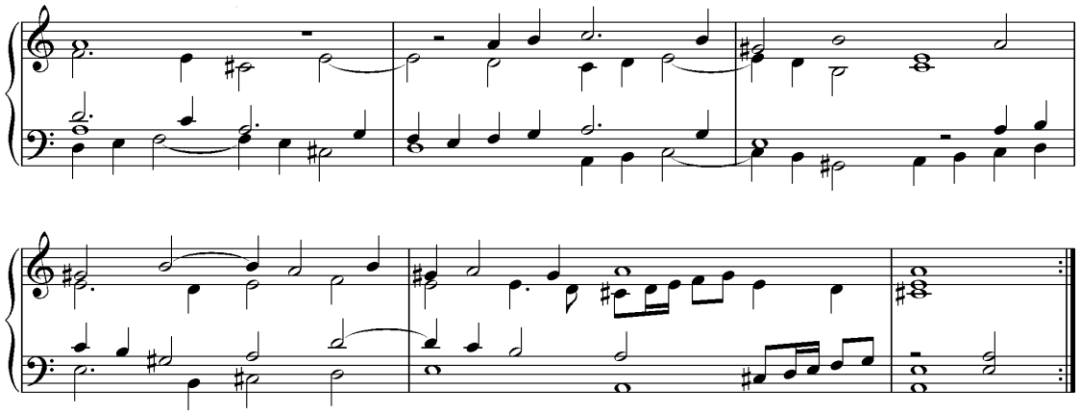



Fig.5.1. Maat 46-56 uit *Pavana dolorosa* van Peter Philips (Fitzwilliam Virginalbook I, 321-326).

In Engeland en op het continent was deze *Dolorosa Pavan* buitengewoon populair.[48] Nog bekender was de *Pavana Lachrymae* van John Dowland. Hoewel Dowland veel luitmuziek componeerde, dankt hij zijn faam tegenwoordig vooral aan zijn liederen.[49] Van vele van deze 'songs' of 'ayres' bestaan twee versies, één voor stem met luitbegeleiding en één adaptatie voor vier zangstemmen. Zijn grootste liedcomposities hadden een luitpartij die meer is dan een harmonische ondersteuning en vaak een zelfstandig karakter draagt. Uit de titels van vele liederen, zoals *Sorrow, sorrow stay, In darkness let me dwell* en *Flow my teares,* komt het weemoedige karakter naar voren. Dit blijkt ook uit de titel van een pavane voor luit, *Semper Dowland, semper dolens* [altijd Dowland, altijd droevig]. En dan was er ook *Lachrymae or seven teares,* een serie van zeven pavanes voor viola da gamba en/of violen, gebaseerd op het lied *Flow my teares.* Van de *Lachrymae* zijn meerdere klavierbewerkingen overgeleverd, zoals van William Byrd en van Jan Pieterszoon Sweelinck. Werner Breig heeft erop gewezen dat bij de meeste 'intavolaties' van de *Pavana Lachrymae* niet een van de versies van Dowland als uitgangspunt is genomen.[50] Eerder was er een 'ideaal' tweestemmig skelet van de buitenstemmen, met de driestemmige imitatieve structuren in het tweede en derde deel. Pieter Dirksen gaf een uitvoerige analyse van het stuk van Sweelinck en typeerde de aanpak.[51] Toch schonk hij nauwelijks aandacht aan het expressieve karakter van de middelen die Sweelinck heeft ingezet waardoor het stuk ook op klavier de weemoedige indruk

[44] Curtis 1987[3], 31.
[45] Smith 2003.
[46] Vredeman 1618, 50-51.
[47] Apel 1967, 293.
[48] Dirksen 1997, 297.
[49] Grout 1980[3], 248-249.
[50] Breig 1985.
[51] Dirksen 1997, 308-314.

oplevert. Hoewel we in het kader van deze studie niet uitvoerig op deze kwestie kunnen ingaan, bespreken we een voorbeeld om de toon te zetten voor het vervolg van onze studie. Het gedeelte dat we hier hebben afgedrukt is het begin van het eerste variatiedeel. Er is een motief dat drie keer voorkomt en dat start met twee *figurae cortae* met daarna een tirata van zes zestienden. Daarna komt een ritmische figuur met een gepunteerde kwart en een achtste. Al deze figuren zorgen voor een ritmische aanpak die anders overkomt dan het vierstemmige begin waar de lachrymae-sfeer wordt opgeroepen met een relatief langzame beweging. Het mag duidelijk zijn dat Sweelinck hier een vorm van intavolatie toepast met een grotere mate van bewogenheid en innerlijke onrust.

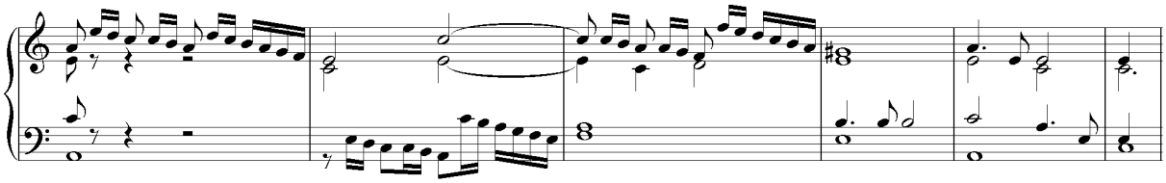



Fig.5.2. Maat 17-21 uit *Paduana Lachrymae* van Jan Pietersz Sweelinck.

Willi Apel schonk slechts zijdelings aandacht aan deze *Paduana*: ‘ähnlich denen von Byrd, Morley und Farnaby, aber zurückhaltender in der Verwendung von aüßerlichem Figurenwerck’.[52] Deze Amerikaanse musicoloog reageerde op allerlei commentaar dat de stijl van Sweelinck oppervlakkig zou zijn. Hoewel hij ook vond dat er onder Sweelincks composities droge en pedante werken zijn, meende hij toch dat originaliteit en vitale creativiteit overheersen.

> Allerdings erweist man Sweelinck keinen Dienst, wenn man, wie es häufig geschieht, seine Hauptleistung im Formalen erblickt. Was er auf diesem Gebiet geleistet hat, ist nur ein Produkt der Logik, des Verstandes, hat daher auch keine nennenswerte Wirkung auf die weitere Entwicklung ausgeübt. Seine künstlerische Bedeutung liegt im Detail, in dem, was sich innerhalb des an und für sich belanglosen Rahmens abspielt. Seine Werke – wenigstens die wertvollsten unter ihnen – sind vielleicht die vollkommenste Realisierung einer Ästhetik, die man als ‚Freude am reinen Spiel‘ bezeichnen könnte. Dabei ist das Wort ‚rein‘ in seinen beiden Bedeutungen zutreffend, sowohl der Ausschließlichkeit wie auch der Sauberkeit, die ja von jeher als eine charakteristische Eigenschaft der Holländer gilt. Alles vollzieht sich in geordneten Wegen, die aber wie bei einem Wandel durch einen wohlgepflegten Garten immer wieder den Blick auf eine andere Blume, eine andere Farbe lenken. Alles entfaltet sich in einem Spiel, das ebenso heiter wie ernst ist, ganz unbeschwert vom Gefühlsmäßigen, manchmal etwas zu korrekt, meist aber anregend und fesselnd: Unterhaltungsmusik im schönsten Sinne des Wortes.

Apel toonde geen aandacht voor het expressieve element in Sweelincks composities. In zijn typering lijkt hij een paradigma te verwoorden, namelijk dat het bij de orgelmuziek gaat om de abstracte vormen. Ook bij de orgelkoralen van Sweelinck besteedde hij alleen aandacht aan de puur muzikale aspecten. Over de relatie van woord en toon repte hij niet, net als de meeste andere musicologen die zich met deze orgelmuziek hebben beziggehouden.
Binnen de musicologie zijn de stukken met speciale titels, zoals de *Paduana Lachrymae* als een zijweg gezien van de hoofdrichting van de muziekgeschiedenis. Meestal worden zulke stukken gerangschikt onder de ‘karakterstukken’. De uitdrukking ‘caractère’ werd aan het eind van de zeventiende eeuw in Frankrijk algemeen gangbaar. Arnfried Edler stelde dat ‘klavieristische Charakterstücke traten aber bereits vor dem 17. Jahrhundert, und zwar in der Regel einzeln auf: Ihr Ort im Gattungsgefüge befand sich durchweg in der Nachbarschaft der Tänze, was allerdings nicht unumstritten war’.[53] Deze Duitse muziekhistoricus citeerde Johann Mattheson die in zijn *Neu-Eröffneten Orchstre* van 1713 had geschreven over ‘Alle übel-inventierte Stücken als Guckguck, Nachtigall, Bataillen und dergleichen Bagatellen, die aber bey Leute von gutem Gout mehr vor ridicul als vor plaisant passiren’. Edler rangschikte stukken als *Lamentation faite sur la mort tres douloureuse de Sa majesté Impériale Ferdinand la troisième; et se joüe lentement avec discretion. An. 1657* van Johann Jakob Froberger onder de karakterstukken. Edler schonk nauwelijks aandacht aan de expressieve kant van de muziek. En dat terwijl – om maar een van de vele voorbeelden te noemen – John Bull een *Melancholy Pavan* schreef. Ook de bekende *Fantasia* van John Munday uit *Fitzwilliam Virginal Book* bevat bij alle onderdelen etiketten als ‘Faire wether’, ‘Lightning’, ‘Thunder’.[54] Als zulke labels er niet waren, zou men niet meteen aan een programmatisch stuk

[52] Apel 1967, 331-332.
[53] Edler 1997, 172-183.
[54]

denken. Uiteraard is niet bekend wat Munday wilde bereiken met deze aanduidingen. In ‘lightning’ is sprake van een hele serie *figurae cortae* die zorgen voor klemtonen op de sterke maatdelen, op de achtsten. Mogelijk beoogde hij een werkelijke nabootsing, een letterlijke illustratie van de bliksem, door middel van muziek. Wellicht ook wilde hij de uitvoerder inspireren tot een speciale speeltrant waarin de muziek en de ervaring een gemeenschappelijk beschrijvingskader hebben ‘that common description must at the same time be a description of what can be seen, or thought, or touched, or tasted, and what can only be heard’.[55]

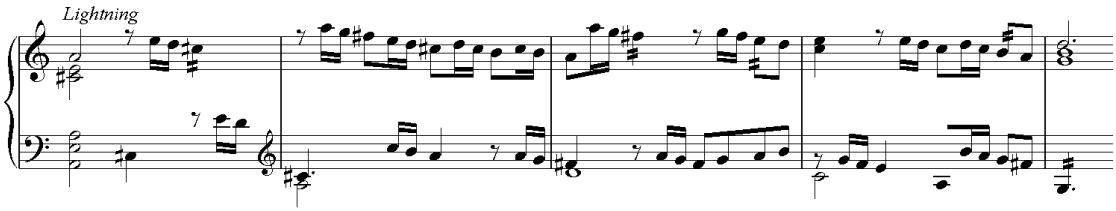



Fig.5.3. Maat 11-15 uit *Fantasia* van John Munday (*Fitzwilliam Virginalbook* I, 23-26).

Wie ziet hoeveel componisten titels aan stukken hebben meegegeven met verwijzingen naar buitenmuzikale zaken, kan zich niet aan de indruk onttrekken dat het hier ging om meer dan spielerei of een tegemoetkomen aan het publiek. Het is duidelijk dat klaviercomponisten experimenteerden om op het klavier, het virginaal en het orgel, expressieve elementen in te zetten, om allerlei emoties uit te drukken en buitenmuzikale elementen te schilderen. Dat is wat Cooke de picturale en literaire zijde van de muziek noemde. Een dergelijke aanpak paste bij de zeventiende eeuw waar men in de kunsten bepaald nog niet zo op zoek was naar de abstractie. Om dat als ridicuul of plat af te doen, is ingegeven door het idee dat muziek vooral de hogere waarden vertegenwoordigt die het aardse overstijgen.
Wel heeft Peter Kivy benadrukt dat muziek nauwelijks picturaal kan zijn.[56] ‘In a given culture, and, to a large if as yet undetermined extent, cross-culturally, pictures tend to be immediately recognized for what they are, whereas mere representations […] require an accompanying instruction’. Bij een afbeelding of schildering zou de herkenning onmiddellijk moeten zijn en zonder hulp van anderen of van begeleidende uileggen. Dit is ook het geval als op een orgel het geluid van de koekoek of de nachtegaal wordt nagebootst. Voor het overige is de herkenning altijd indirect, of via de bijbehorende teksten (zoals in het *Tabulatuurboeck* via de psalmteksten). Dan weer gaat het via de muzikale notatie of zijn er conventies, zoals de beschrijvingen van muzikale retorici uit de muzikale figurenleer.

[55] Kivy 1991[2], 44.
[56] Kivy 1991[2], 22.

Fig.5.4. Titelpagina *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt (*Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

5.3. Specifieke betekenissen in het *Tabulatuurboeck*

Het *Tabulatuurboeck* is meer dan alleen een overdrager van muzikale ideeën, voor de trotse bezitter zal het ook een rijk bezit zijn geweest dat goed oogde. Het exemplaar in Krakow was gebonden in een leren band met in gouden letters de titel en de plaats van herkomst 'Amsterdam'. Eerst schenken we hier aandacht aan de titelpagina en aan de ordening van de psalmbewerkingen. Ook die elementen hebben iets te vertellen over de bedoelingen van de componist en geven een eerste mogelijkheid om na te denken over de aspecten van betekenisgeving.

5.3.1. Titelpagina

Elke Amsterdammer die het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt in 1660 in handen kreeg, snapte dadelijk dat het om klaviermuziek ging. Daarvoor was de titelpagina niet nodig, al was het handig dat ergens de titel en de naam van de auteur stond met het adres van de uitgever. De rijk versierde titel zorgde voor reclame en tegelijk werden er boodschappen en betekenissen doorgegeven.[57] De nadere informatie staat met zwierig gekalligrafeerde letters in het centrum, omringd door allerlei architectonische voorwerpen. Evenals bij veel andere muziekuitgaven (en ook bij boeken over van alles en nog wat) wekte dit de suggestie: treedt binnen, onderzoek de schatten die zijn opgenomen. Bij de *Hortus Musicus* van Jan Adam Reincken (1687) geeft een poortgebouw een doorkijk in de muzikale tuin waar liefhebbers zich kunnen verstrooien. Het classicistische geheel geeft het verfijnde en elitaire karakter weer van de geboden muziek.[58] Reincken benadrukte in het woord vooraf dat zijn muziek niet voor iedereen was te begrijpen; slechts kenners konden de reikwijdte overzien.[59]

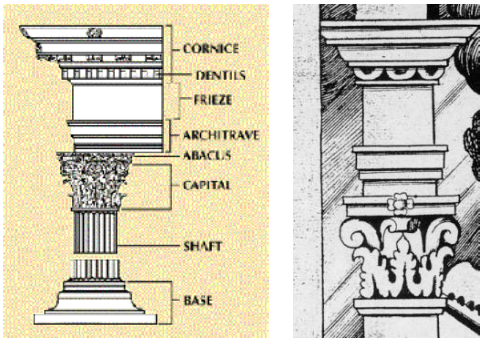


Fig.5.5. De indeling van een Korinthische zuil, met daarnaast het bovenste gedeelte van de zuil op de titelpagina (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Van Noordt plaatste de titel op een kwabornament. Een vorm van decoratie die sinds de late zestiende eeuw volop in de mode was, en die in de Amsterdamse Nieuwe Kerk in de jaren zestig van de zeventiende eeuw werd toegepast bij het koorhek en bij het transeptorgel. Aan weerszijden is de titel omlijst door zuilen die met enige goede wil zijn te duiden als Korinthisch. De acanthusbladeren – of wat daarvoor doorgaat – zijn schematisch aangeduid. Op het basement van de linkerzuil staat Koning David, herkenbaar aan zijn Koninklijke dracht en harp, aan de rechterzijde staat Sint Caecilia met haar orgeltje. Beiden personifieerden de verheven en religieuze muziek. De zuilen vormen geen onderdeel van een gebouw, omdat de horizontale draagconstructie boven de kapitelen afwezig is. Wel zijn de zuil, de architraaf, het fries en de deklijst op schetsmatige wijze aangegeven. Aan weerszijden staan op getekende plateaus figuren die doen denken aan wierookschelpen waaruit rook opstijgt. Is dit een verwijzing naar de twee losse pilaren die voor de tempel van Salomo stonden?
In het midden zweeft een toren met negen orgelpijpen op de wolken. Aan de onderzijde daarvan bevinden zich vier engelenkopjes, herkenbaar aan hun vleugels, terwijl er aan weerszijden ook nog

[57] Fraenkel 1968. S. Fraenkel gaf veel voorbeelden van titelpagina's van 1500 tot en met 1800.
[58] Defant 1998 en Grapenthin 1993. In de artikelen van Christine Defant en Ulf Grapenthin is een poging tot een nogal subjectieve interpretatie van de titelpagina van de *Hortus Musicus* van Jan Adam Reincken.
[59] Reincken 1888.

een engelenkopje aan de zijkant is. Aan de voet van de pijpen zijn ornamenten met vogelfiguren. Door het geheel is een festoen geweven, waarin onder de pijpentoren een zonnebloem en een kwast en aan weerszijden de druiventros, elk met weer een kwast, herkenbaar zijn. Voor de zuil hangen aan weerszijden bij elkaar geknoopte instrumenten. Links zien we een luit, citer, panfluit, zink, schalmei en bladmuziek en rechts een cello met strijkstok (vier snaren), een gebeeldhouwde Davidsharp, een koppel fluiten, een trompet en bladmuziek. Onder de tekst staat in het midden de lier met zeven snaren, getooid met een kroon. Aan weerszijden zitten een zwaan met twee palmtakken. De beeldtaal is die van de klassieke bouwkunst zoals door Jacob van Campen in Nederland geïntroduceerd, met de Korinthische zuilen en de festoen als essentiële elementen. Meerdere afgebeelde voorwerpen zijn symbolisch te duiden. Hiervoor geeft de *Iconologia* van Cesare Ripa aanwijzingen.[60] Daarnaast zijn in de emblematische literatuur allerlei betekenissen vermeld. Uit die bronnen valt af te leiden dat alle muziekinstrumenten bij elkaar genomen de idee van de harmonie verbeelden. Het orgel daalt als het ware uit de hemel neer. De verwijzing is niet alleen naar de muzikale harmonie maar ook naar de sociale en de politieke. Kircher introduceerde het beeld van het wereldorgel als imago van de schepping.[61] God werd daarbij gezien als de bespeler die aan alle registers trok en de toetsen bediende en alles naar Zijn wil liet verlopen. De engelen hadden de functie de lofprijzing gaande te houden. Vondel schreef in het woord vooraf van zijn *Gebroeders* (1639) – en hij dacht daarbij aan de Vlaamse schilder Rubens:[62]

> Boven in ’t gewelf van ’t prachtige marmeren en cederen hof zwieren zommige Engelkens, die, naer de gewoone zinryckheid des allervernuftighsten Schilders, elck om strijd bezigh zijn, om net uit te beelden, ’t geen ter zaecke dient.

De verwijzing naar een marmeren en cederen hof duiden de koninklijke omgeving aan. Ook op de titelpagina lijken zulke duidingen voor de hand te liggen: de Korinthische zuilen als symbolen van voornaamheid, de engelen die de pijpentoren dragen, als verwijzing naar het hemelse. De wierookschelpen versterken de gedachte.
De symboliek van de titelpagina is dus duidelijk: muzikale harmonie, lofprijzing en het hemelse. Tegelijkertijd springen de overeenkomsten met de orgelkas van Jacob van Campen in de Nieuwe Kerk in het oog: de classicistisch uitgevoerde pilaren, de orgelpijpen met hun spitslabia, de engelkopjes, de zwanen, David met zijn harp, de muziekinstrumenten voor de pilaren en de festoenen. Dat zorgt voor een omgeving van theologische, politieke en sociale duidingen die in het derde hoofdstuk al naar voren kwamen.

5.3.2. Gekozen psalmen

In de Gouden Eeuw kenden veel inwoners van Amsterdam de teksten en de melodieën van de Geneefse psalmen op een prikje. Waren aanvankelijk de orgelbespelingen ingesteld om de psalmen beter te leren kennen, die kennis zal geleidelijk aan zijn toegenomen. Men leefde in een orale cultuur, waardoor het auditieve geheugen beter was ontwikkeld dan vandaag de dag. Deze kerkliederen waren een belangrijk onderdeel van de cultuur. De gereformeerden begonnen en sloten hun kerkdiensten af met het zingen van een psalm. Ook de remonstranten gebruikten ze aanvankelijk in de liturgie. De doopsgezinden mochten dan de voorkeur geven aan eigen liederen, in hun bundels kwamen in de loop van de zeventiende eeuw steeds meer Geneefse psalmmelodieën voor, zij het met eigen berijmingen.[63]
De verbreidheid van de melodieën blijkt ook uit de praktijk van de contrafactuur.[64] Veel nieuwe liedteksten – zowel geestelijke als wereldlijke – werden op psalmmelodieën gezet. Bredero liet een ‘Amoureus-liedt’ zingen op de wijs van psalm 23 en een klaaglied over het verlies van een geliefde op die van psalm 5. Een substantieel deel van *Der Fluyten Lusthof* van de Utrechtse

[60] Ripa 1644.
[61] Scharlau 1969, 117-119.
[62] Langvik-Johannessen 1975, 46-47.
[63] Zijlstra 2000, 443. In 1632 werd bij ’t Lam te Amsterdam, een van de doopsgezinde denominaties, bepaald dat voortaan alleen psalmen mochten worden gezongen. Bij de Vlamingen, een andere doperse groepering, vonden de psalmen ook ingang, al was men gekant tegen de wraakpsalmen. Visser 1988, 194-196. Pieter Visser heeft geconcludeerd: ‘Het gebruik van psalmen in de doopsgezinde eredienst breidde zich in de loop van de zeventiende eeuw slechts geleidelijk aan uit; de ‘liedekens’ werden geenszins prijsgegeven’.
[64] Grijp 1991.

beiaardier Jacob van Eyck bestond uit psalmen.[65] Dit zijn slechts voorbeelden waaruit een grote vertrouwdheid spreekt.
Deze degelijke kennis van de psalmen kwam van pas als de gebruiker van het *Tabulatuurboeck* de samenhang tussen de psalmteksten wilde begrijpen. De ordening komt merkwaardig over: eerst psalm 15, dan psalm 38, daarna psalm 6, etc. Dat lijkt tamelijk willekeurig. De volgorde wordt ook niet door de modi bepaald, want dan zou er eerst een Dorische psalm zijn, dan een Frygische en zo verder. Toch is er een systematisch plan, een doorlopend verhaal, dat men ontdekt als men de teksten achter elkaar doorleest. Het *Tabulatuurboeck* bevat eenenveertig verzen: een centrale vraag en dan veertig verzen met het antwoord.[66] In psalm 15:1, in de berijming van Petrus Datheen, lezen we:

> Wie is 't die zal wonen eenpaar
> In Uw lieflijke tenten Here?
> Wie zal toch verkeren hiernaar,
> Door Uw goedheid, zonder gevaar,
> Op Uwen heil'gen berg met ere?

Dit is de vraag naar het eeuwige leven en die hield de gemoederen in de zeventiende eeuw stevig bezig. De uiteindelijke conclusie staat in psalm 24:2, het één na laatste vers van het *Tabulatuurboeck*:

> Zijnen berg is een heilig oord.
> Wie zal daarop komen nu voort?
> Wie zal daar wonen ende blijven?
> Die zijn hart en handen heeft rein
> Die de leugens haat groot ende klein
> Noch geen meineed en zoekt te drijven.

Dit aantal lijkt niet zomaar te zijn gekozen. Het getal veertig is immers door Christus geheiligd in Mattheüs 4:2 omdat Hij zoveel dagen en nachten in de woestijn heeft gevast. De zondvloed stroomde veertig dagen en nachten (Genesis 7:12). Mozes verbleef veertig dagen zonder eten en drinken op de Sinaï (Exodus 24:18); het volk van Israël reisde veertig jaren door de woestijn. Van de profeet Elia is bekend hoezeer hij werd beproefd. Een engel bezorgde hem in de woestijn eten, waarna hij opstond 'en hij ging door de kracht derzelver spijs, veertig dagen en veertig nachten, tot aan den berg Gods' (1 Koningen 19:8). Het getal veertig staat dus vooral voor boete en beproeving.[67]
Een parafrase van de psalmteksten geeft de opzet van het totaalplan duidelijk weer.

> Een dringend gebed stijgt op tot God om niet te straffen. Zijn kastijdingen drukken zwaar vanwege mijn dwaasheid. Hoe lang zal het duren voor er ontferming komt? Mijn misdaden zijn groot. Hij wil mij reinigen! Wie zal Uw lof en eer ín de dood verbreiden? In de hel zal niemand U danken! Alle hoop is op de Here God gevestigd, want Hij alleen kan bevrijden. Heb ik mijn dagen zo doorgebracht, als mijn vijanden mij toeschrijven? Heb ik enig onrecht begaan? Heb ik de vromen schade berokkend? Mijn vijand jaagt mij na, ik word er verdrietig van. Sta op Here, wil uw woede niet tegen mij keren! Help mij om dat beloofde koninkrijk binnen te komen. Waarom razen de heidenen met deze hoogmoed? De koningen verbinden zich met grote macht om God en zijn Gezalfde te bestrijden. Maar God zal ze belachelijk maken, hun opzet zal door Hem bespot worden, omdat die opzet ijdel is en niet door God geacht. Hij zal hen ieder bij zijn eigen naam aanspreken in Zijn gramschap. Hij zal hen verbaasd maken: 'Gij koningen wilt horen'! God heeft Zijn Koning uitverkoren en gezalfd over Sion, mijn heilige berg. Hij zal dit aardrijk bijeen roepen. Vóór hem uit gaat een groot onweer. Hij spreekt over de hemel en aarde recht, zeggende: verzamelt mijn heiligen die mijn verbond onderhouden. Hij zal u niet straffen om uw offeranden die Hij van u heeft geëist. Gelukzalig is de mens die leeft in een oprecht gemoed en die zich aan Gods wetten houdt. Zij die altijd in Gods wegen gaan, zijn wijs. U wilt mijn leven door Uw genade naar Uw wet regelen, zodat ik van schande word bevrijd. Zolang ik Uw woord vlijtig zal onderzoeken, zult Gij eer ontvangen uit een rein hart. Ik wil Uw uitnemende wet onderhouden, daarom ben ik bevangen met ziekte. Verlaat mij niet langer. Met mijn lippen zal ik Uw rechten vertellen. In Uw getuigenissen heb Ik meer troost en vreugde bevonden dan in 's werelds rijkdommen. Ik heb de Heer lief, omdat Hij verhoord heeft mijn bidden tijdens mijn zware klachten. Ik zal in mijn moeilijke dagen tot Hem bidden, omdat Hij zich tot mij neigt. In mijn angst voor de hel riep ik de Naam des Heren aan: O Heer! Verlos mij uit de nood. Ik ervoer dat Hij weldadig was, vriendelijk en genadig. Ik geloof en daarom spreek ik: toch werd mijn ziel zeer jammerlijk geplaagd. Toen sprak ik met een verslagen gemoed: 'Alle mensen zijn leugenaars!' Waarom verlaat Gij mij? Uw hulp is ver weg. Iedere dag roep ik U aan met mijn hart, U

[65] Van Baak Griffioen 1991, 276. Het gaat om de psalmen: 1, 9, 15, 33, 68, 101, 103, 116, 118, 119, 133, 134, 140 en 150.
[66] In bijlage 31 zijn alle teksten afgedrukt van de psalmen die in het *Tabulatuurboeck* voorkomen.
[67] Bronswijk 1990, 69.

> antwoordt niet. Zelfs ‘s nachts. U die daar woont onder Uw volk Israël, bent heilig. Onze vaders hebben vast op U gebouwd. Op U alleen hebben zij vertrouwd, waarvan Gij hun banden hebt ontbonden. Biddende waren zij van druk bevrijd. Zij hoopten op Uw goedheid.

De ordening van deze teksten is bepaald door theologische keuzes: aanvechtingen, uitverkiezing en geloofsvertrouwen. De gedachtegang vindt zijn parallel in de Heidelbergse Catechismus met haar vraag naar de uitverkiezing: ‘wat is uw enige troost, beide in het leven en sterven?’ Vervolgens worden de ellende van de mens, de aanvechtingen en de beproevingen beschreven. Geleidelijk komt de verlossing met de werken der dankbaarheid. Psalm 24 spreekt daarom van een rein en oprecht leven in de dienst van God. Als kerngedachte komt de heilige berg naar voren.[68] Aanvankelijk zag men in de bijbel de bergen Sinaï en Sion als verblijfplaats van *Jahweh*. In de loop der tijden werd de naam Sion echter steeds hechter verbonden aan de Tempelberg te Jeruzalem. Soms stond ze synoniem voor Jeruzalem, maar dan vooral als verwijzing naar de tempel, de ‘woonplaats des Heren’. In het Nieuwe Testament kreeg Sion apocalyptische betekenis. In psalm 2:1 is er zelfs een indirecte verwijzing naar Christus: ‘De Gezalfde des Heren’. Dit alles maakt duidelijk hoezeer de psalmen zijn gericht op de eeuwige toekomst.
Anthoni van Noordt heeft de catechismus, de ‘ware melk voor kinderen en volwassenen’, goed gekend. Zijn vader was als schoolmeester verplicht dit leerboek te onderwijzen. Hij zal zich hier stipt aan hebben gehouden, want in Schagen stonden predikanten met een orthodoxe inslag. Tot 1624 was ds. Vincent Meusevoet *pastor loci*. Hij trad op als vertaler van Engelse piëtistische geschriften.[69] Van zijn vijfde tot zijn elfde jaar beluisterde Anthoni bijna elke zondag ds. Ludovicus Hondius, ook contraremonstrants van signatuur, getuige het boekje dat hij over de pest schreef.[70] Na de verhuizing naar Amsterdam bleven de Van Noordts gereformeerd. Hun betrokkenheid is moeilijk concreet te maken, maar ieder lid verscheen verplicht aan het Heilig Avondmaal. In de gereformeerde prediking speelde de Heidelbergse catechismus een grote rol.[71] Vanaf 1632 werd dit boek in de grote Amsterdamse stadskerken in de middagdiensten vraag voor vraag behandeld. Iemand die was opgevoed in de gereformeerde religie was met de kerngedachten van ‘het fundament der religie, de fakkel der schriftuur’ op de hoogte. De jongste broer Lucas studeerde theologie bij de Leidse hoogleraar Johannes Coccejus die vooral bekendheid kreeg door zijn verbondstheologie.[72] Coccejus was ervan overtuigd dat het verbond van de genade al was geopenbaard aan Abraham en zijn nakomelingen. Dat inspireerde deze theoloog tot allegorische en typologische duidingen van het Oude Testament. Hij zag allerlei prefiguraties van het latere werk en het onderwijs van Christus. Zo vond hij dat zelfs de kleuren van het gordijn van de tabernakel zoals beschreven in Exodus 26 betekenisvol waren; het blauw stond voor de genade, het scharlaken was een teken van nederigheid. Ook al is niet te bepalen hoeveel invloed Coccejus op de jonge alumnus uitoefende, Lucas stelde zich later op als een gematigde predikant en was bepaald geen Voetiaan.[73]

5.3.3. Cyclus

De opzet als cyclus met aaneengeschakelde psalmteksten past bij de centrale rol van de retorica in de cultuur. Elke geschoolde redenaar zal zijn materiaal arrangeren en ordenen voordat hij aan de feitelijke uitwerking begint. Deze leer, meestal opgevat in haar wijdere, op Aristoteles teruggaande

---

[68] Miller 1954, trefwoorden ‘berg’, ‘Jeruzalem’ en ‘Sion’.
[69] Frijhoff 1995, 159-175.
[70] RA Haarlem, DTB Schagen, inv. nr. 7. Op 16 september 1629 doopte ds. Ludovicus Hondius zijn zoon Jacobus, maar ook Lucas van Noordt. Beide jongens werden later predikant. Ds. Jacobus Hondius was de schrijver van het *Swart register van duysent sonden* (Amsterdam, 1679). RA Haarlem, NA, inv. nr. 4549, Schagen, 16 augustus 1626 en 4 september 1626. Ds. Lodevicus Hondius had het in 1626 stevig aan de stok met de Heer van Schagen. Tijdens het gebed zou hij gezegd hebben: ‘dat Godt doch wilde breijdelen die boosheijt ende godtloosheijt vanden heere van Schagen’. De schoolmeester van Kolhorn noemde hij ‘een man ofte een kint des doots te sijn’. Het boekje van ds. Ludovicus Hondius droeg als titel: *Christel. Bericht op de bedenckingen des gemoedts over de pestilentie waer inne oock ondersocht wordt of ’s menschen leven kan verkort ende verlenght worden* (Amsterdam, 1637).
[71] Evenhuis 1967, 41-42. In 1642 besloot de Amsterdamse gereformeerde kerkenraad voortaan ook in de Zuider- en Westerkerk uit de catechismus te laten preken.
[72] Benedict 2002, 340.
[73] Van der Wall 1994. In alle kerkelijk verdeeldheid die na 1660 over de zondagsheiliging ontstond stonden de Voetianen en Coccejanen lijnrecht tegenover elkaar. Dat uitte zich meestal in een strijd tussen de orthodoxie en de middenorthodoxie.

betekenis van *ars* van alle beschaafde communicatie, fungeerde ook als strategie van inventie.[74] Van Noordts boek is op het punt van ordening niet uniek. Het *Tabulatuurboeck* van Hendrick Speuy (1620) en de *Pathodia Sacra* van Constantijn Huygens (1647) zijn eveneens als cyclus gebouwd. Alle drie de uitgaven hebben de psalmen als onderwerp. Dat suggereert een didactische samenhang: qua teksten en in muzikale zin. Bij het *Tabulatuurboeck* van Van Noordt is dat nog versterkt doordat er eerst een vraag komt. De samenhang in deze cyclus beweegt zich vooral op het niveau van de theologie en de poëzie.
Zou het aanbrengen van samenhang dieper reiken dan een puur didactische opzet? Het ontdekken van een tekstuele samenhang gebeurt meestal immers pas als men erop bedacht is. Of Van Noordt allerlei verborgen, esoterische, boodschappen heeft willen doorgeven, bedoeld voor een beperkte kring insiders, is niet te bepalen. Een andere mogelijkheid zou kunnen zijn dat Van Noordt zijn *Tabulatuurboeck* zag als een geïndividualiseerde entiteit, een 'Muziek-Werk', zoals dat in de negentiende eeuw gangbaar werd.[75] Het ideaal was dan een 'cyclische samenhang', een eenheid van de totale compositie door een opbouw vanuit één kerngegeven. Het gaat dan om een voorwerp dat bijzondere, gerichte, geconcentreerde esthetische beschouwing verdiende en dat de dagelijkse realiteit verre overstijgt. Het is niet aannemelijk dat Van Noordt van zulke ideeën uitging. Bij hem stond immers juist de contrastwerking centraal. De Bijbelse psalmen geven een staalkaart aan emoties: liefde, haat, boosheid, angst, berusting en wat dies meer zij. Het construeren van de cyclus garandeerde dat in de muziek veel affecten naar voren konden komen met de tegengestelden: van de diepste ellende tot de hoogste jubel. Doordat elk vers sterk aan de tekst is gebonden, volgt het muzikale verloop de verhaallijn. In die zin is er dus een muzikale ontwikkeling.
Het idee van cyclus werpt de vraag op naar de samenhang tussen de psalmverzen. Hebben afzonderlijke bewerkingen hier onafhankelijk van elkaar bestaansrecht?[76] Was het *Tabulatuurboeck* een verhalenreeks, waarvan elk onderdeel apart 'gelezen' kan worden? Het zijn vragen waar vanuit het perspectief van de componist moeilijk antwoord op kan worden gegeven. Wel is duidelijk dat men bij een orgelbespeling één, hoogstens twee psalmbewerkingen speelde. Zou Van Noordt gewild hebben dat organisten daarbij zijn volgorde aanhielden? Aan het boek ligt geen liturgisch plan ten grondslag. Van Noordt zal de psalmbewerkingen zelden in de volgorde van de cyclus gespeeld hebben. Het is zelfs de vraag of de samenhang tussen de verzen onderling zo hecht is, ook al zijn de verzen in een bewerking als geheel bedoeld, zoals uit de notatie blijkt. Elk vers heeft de slotnoten in semibrevia met daarna een dubbele streep. Bij het laatste vers van een bewerking was er een *longa* als finale slotnoot. De meeste verzen (of koppelverzen) doen zich aan ons echter voor als zelfstandige eenheid.
Wel combineerde Van Noordt in zijn *Tabulatuurboeck* meerdere malen twee verzen: psalm 38:1+2, psalm 6:4+5 als bij psalm 116:3+4 en 5+6. Bij psalm 38 is er een toenemende beweeglijkheid, die op driekwart van het geheel overgaat in *cantus ornamentus*. De psalmteksten zullen aanleiding hebben gegeven om te koppelen, want steeds begint de tekst van het vervolgcouplet met het woord 'want'. Bij psalm 116:5+6 begint het zesde vers met 'Ik geloove, dies spreek ik in 't gemeen'. Dat is niet los te zien van het voorgaande tekstdeel. Sweelinck heeft bij zijn psalm 116 niet alleen het derde en vierde vers aan elkaar geregen, maar ook de eerste twee verzen. Van Noordt liet ze daarentegen gescheiden. Er bestond op dit punt nu eenmaal geen vaste regel.
Opvallend en uitzonderlijk is dat Van Noordt in psalm 6:2 tussentijds een pauze heeft gemaakt. Na de tweede regel staan tijdelijk alle stemmen stil. Dit vers, een trio met gecoloreerde sopraan, begint

[74] Huys 2004, 26-27. Vergelijk de openingsvraag van Aristoteles' *Rhetorica:* Wat is retorica? In zijn antwoord stelde deze filosoof dat retorica het vermogen is met betrekking tot elk onderwerp in te zien wat overtuigingskracht heeft. Alle andere zaken zijn in staat tot het onderrichten en overtuigen met betrekking tot het eigen onderwerp. Even verderop stelde Aristoteles dat het overtuigen plaatsvindt wanneer het betoog de gevoelens van de toehoorders opwekt. Zie verder Leeman 1987.
[75] Sabbe 2003[2], 12-13.
[76] Stephan 1985. R. Stephan citeerde Mattheson die bij de Duitse klaviercomponisten tussen 1650 en 1750 in navolging van Froberger een 'Partiten-Geist' meende te bespeuren. Het gaat om allerlei vormen van Partita [opeenvolging van stukken], waarbij meestal het variatieprincipe wordt uitgebuit. Bij Bach vond dit principe van cyclisch denken zijn hoogtepunt en daarom eindigde hij zijn artikel met: 'Für Bach kann ein einzelnes kleines Menuett ebenso ein Werk sein wie ein Kantaten-Jahrgang ein Zyklus ist, jedoch, im Gegensatz zum zyklischen Werk, stets eine Folge von Werken, die vereinigt eine höhere Einheit bilden, einzeln aber durchaus für sich bestehen können'.

met de tekst: ‘Maar wil U Heer ontfermen en over mij erbarmen’. Hier is een *aposiopesis* toegepast, een stijlfiguur die bedoeld is om een uitroepteken aan te geven; ze wordt hier door een cadens voorafgegaan met een *tirata*.[77] Hierna zet de muziek weer tweestemmig in, met even later een derde stem. Iedere regelovergang in dit vers is aangegeven met een dubbele streep. John Playford schreef in 1662 dat dubbele maatstrepen dienden om ‘strains of stanzas of the Songs and Lessons’ te scheiden.[78] Normaliter gebruikte Van Noordt deze dubbele strepen alleen maar om de verzen te scheiden en niet om de regels te scheiden.

5.3.4. Expressiviteit

De definitie van de affectenleer die Ioannes van der Elst heeft gegeven, wijst ons een weg om iets te achterhalen van wat Van Noordts muziek uitdrukte. De modus moest immers passen bij de woorden en het subject – bij de psalmen het motief. Van Elst, die sprak ook over ‘consonanten’ en ‘modulatien’, maakt de bekende tweedeling vrolijk en bedroefd. Als we hierna enkele verzen uit het *Tabulatuurboeck* bespreken, maken we gebruik van zulke ideeën. Tegelijkertijd beseffen we dat – zoals Deryck Cooke schreef –‘words are poor things, except in the hands of a poet. The emotional adjectives I have used […] are only feeble labels to indicate the general feeling of the music’.[79]
We starten met Psalm 22:1 uit het *Tabulatuurboeck*. In het vorige hoofdstuk hebben we al een muzikale analyse van het eerste deel van dit vers gegeven, nu gaan we op zoek naar andersoortige duidingen. In de berijming van Datheen – zoals in de dagen van Van Noordt gangbaar – heeft dit vers als begintekst: ‘Waarom verlaat Gij mij, mijn God, mijn Heer?’. De modus van dit vers begint in Hypo-aeolisch, door Vredeman getypeerd als: ‘is van Natueren droevich, suchtende ende schreyende’. Is een betere overeenstemming tussen tekst en gekozen modus denkbaar? Dit affect werd nog versterkt door de melodisch stijgende kwart die als droefgeestig werd ervaren.[80] Niet voor niets kwam de melodische kwint in de eerste twee regels slechts een keer voor. Ook de ritmische beweging zet in met kwarten en achtsten. Vanaf maat 15 komt er een serie *figurae cortae*, achtsten met zestienden in een verhouding van 1:2. Deze toenemende beweeglijkheid komt overeen met de tekst waarbij het gaat over ‘zeer benauwd’. In de volgende regel met de tekst ‘Verre hebt gij mijn klagten versteken’, zetten de motieven met *figurae cortae* door. De figuren zouden kunnen worden geïnterpreteerd als een ‘bewogen zijn’. Anthoni Smijters gaf bij het woord ‘beweging’ als epitheta: ‘geweldig, haastig, windig, beroerlijk, hees, ongestadig, vloeiend, vlietend, oproerig, beweeglijk, opworpig, ongestuimig, roerlijk, ongerust [rusteloos], sterk, schipbrekend’.[81] Het gaat dus om ongerustheid en beroering.
Van Noordt heeft zich in de keuze van het melodische materiaal en ook de ritmische beweging aangepast aan het karakter van de tekst. Dit blijkt ook uit het einde van het vers bij de tekst ‘zeer verslagen’. Er is een constante stroom van achtsten, waarbij figuren voorkomen die kunnen worden opgevat als zogeheten *figurae suspirantae*. Dat wil zeggen dat ze beginnen met een achtste rust of een overbinding met daarna (in een opmatige beweging) drie achtsten. Letterlijk betekent dat ‘figuren met een zuchtend of smachtend karakter’.
Komen in dit eerste vers van psalm 22 vooral het verdriet en de ernst naar voren, in het zesde vers van psalm 119 is de andere zijde van het emotionele spectrum te horen. Het is door Van Noordt als een instrumentale dans in 12/8 maat gecomponeerd, een *gigue*. De bijbehorende tekst luidt:

> In mijn hart en gemoed, alzoo men ziet,
> Draag ik Uw woord, dat ik niet overtrede,
> Maar trouw’lijk wandel in Uw woord met vliet.
> O Heere, Uw naam moet wezen beleden
> Van mij, en hoog geprezen bovenal,
> Leer mij verstaan Uwe regten en zeden.

---

[77] Rivera 1993, 177. Unger 1985[4], 70-72. In psalm 36:1 van Sweelinck komt eveneens een *aposiopesis* voor.
[78] Zimmerman 1972, 78-88. Houle 1961, 36. De enkele maatstrepen dienden ‘to divide the time according to the maeasure of the semibreve’.
[79] Cooke 1989[2], 30.
[80] Damman 1967, 276-277.
[81] Van der Sijs 1999, 59.

De gebruikte modus past bij de tekst, zoals blijkt uit de beschrijving van Vredeman die over de Ionische modus schreef ‘streckt tot genuchte en vermakelijcheyt oft dartelheyt’.[82]
Het toonmateriaal voegt zich naar het karakter van de tekst. Van Noordt liet de dur-kant naar voren komen door de semitonen fis, gis en cis te gebruiken. De tussentijdse cadens en de slotcadens zijn beide naar C. Het beginmotief met een beweging in achtsten met het accent op de eerste noot geeft het begin een luchtig karakter. Het zal geen toeval zijn dat dit motief zeven keer voorkomt, de laatste keer op het woord ‘Uw’. In de overgang van de eerste naar de tweede regel zijn sprongen van octaaf, grote terts en kwart, even verderop zijn er subtiele accentverschuivingen.

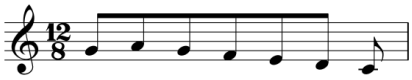



Fig.5.6. Beginmotief uit psalm 119:6 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Na de tussencadens naar C wordt in het tweede deel de sfeer meer ingetogen (maat 24). Hier wordt God aangesproken en wordt Zijn hoogheid beleden. Dit gedeelte start met een motief dat in tegenstelling tot de meeste motieven uit dit vers een opmatig karakter heeft, het begint met een kwart rust en met de klemtoon op de gepunteerde kwart.

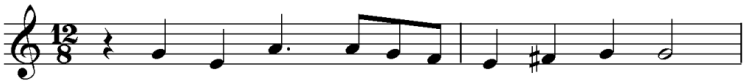



Fig.5.7. Maat 24 uit psalm 119:6 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij de overgang naar de volgende zin komt het gedeelte in de tekst met ‘Van mij, en hoog geprezen’. Dit wordt ingeleid met een gepunteerde achtste wat het driedelige karakter in de ritmiek – en dus het dansante karakter – benadrukt.

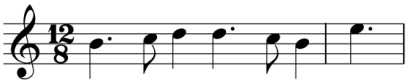



Fig.5.8. Motief uit maat 33, psalm 119:6 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Verderop zorgen accentverschuivingen en kwart- en tertssprongen voor instabiliteit. Is de vraag naar rechten en zeden gekoppeld aan de moeilijkheden van het menselijke bestaan? Door de tegenkrachten wordt het vrolijke affect ingebed in allerlei onzekerheden.
De 12/8 maatsoort verwijst naar de *Jigge* of *Gigg*, een snelle dans die bij het gewone volk populair was.[83] J.G. Walther dacht ‘daß dieser Tantz vom Schlenckern [slinger, draai] der Beine, dessen sich so wohl die Seil-Täntzer als andere bedienen, und giguer (gall.) gennenet wird’.[84] Uiteraard is dit zesde vers van psalm 119 geen echte *gigue*. Bij een dansvorm treden immers vormen van periodisering op, zoals een indeling in vier maten. Toch komt het wel in de buurt van een strakke vorm. Van Noordt zorgde steeds voor imitaties in de twee bovenstemmen en de indeling is afhankelijk van de lengtes van de zinnen, in hele noten gemeten: 8, 9, 8, 9, 8, 9.
De psalmbewerkingen waren dus geen louter kerkelijke ernst. En dat terwijl de Amsterdamse predikanten de gehele eeuw door waarschuwden tegen ‘de sonde van het dansen’.[85] De ouders mochten hun kinderen niet naar dansscholen sturen en ook werd opgetreden tegen muzikanten die de trouwfeesten muzikaal opluisterden. De door hen gespeelde dansmuziek zouden slechts ongerechtigheden – zeg seksuele uitspattingen – in de hand werken. Ook in de geestelijke muziek zoals de psalmbewerkingen verwezen klanken naar volkse elementen. Leonard G. Ratner poneerde in zijn *Classic Music* (1980) dat de dans ‘by virtue of their rhytm and pace, represented feeling’.[86] Dansvormen en specifieke ritmen maakten in de klassieke periode onderdeel uit van een thesaurus aan karakteristieke figuren. Die werden met bepaalde gevoelens en affecten geassocieerd. Volgens Raymond Monelle bestonden zulk soort duidingen al veel eerder.[87] Hij vond dat ze ‘not signify by virtue of resemblance, but because they reproduce styles and repertoires from elsewhere’. In het geval van psalm 119:6 – waar Van Noordt de gelukzaligheid verbeeldde – kan de maatsoort worden opgevat als een verwijzing naar het volkse en naar de uitgelatenheid.

[82] Vredeman 1618, 50-51.
[83] Taubert 1968, 122-123.
[84] Walther 1732, 281.
[85] Roodenburg 1990, 321-329.
[86] Ratner 1980, 9.
[87] Monelle 2000, 17-19.

Dat Van Noordt graag verschijnselen in klank illustreerde, blijkt ook uit psalm 2:1 met de tekst: ‘Waarom raast dat volk met zulken hoogmoed?’ Volgens het woordenboek van J. Verdam betekent razen: krankzinnig of gek worden, ijlen of verwarde taal uitslaan in droom of koorts en bij hoogmoed wordt verwezen naar de overmoed. Verderop in de psalmtekst wordt gesproken van het woeden van de heidenen. Bij dit trio met de cantus firmus in de sopraan komt in de tegenstemmen vijf keer een motief met *figurae cortae* voor. Steeds daalt het motief een terts. In maat 4 is in de bas chromatiek. In maat 5 verschijnt een tweede motief bij het woord ‘hoogmoed’ met vier dalende zestienden en een kwart. Bij dit motief ligt de klemtoon steeds op de kwart. In de verschillende stemmen wordt het geïmiteerd, zodat het in totaal zes keer voorkomt. Het ligt dan ook voor de hand om dit vers met grote felheid te spelen.

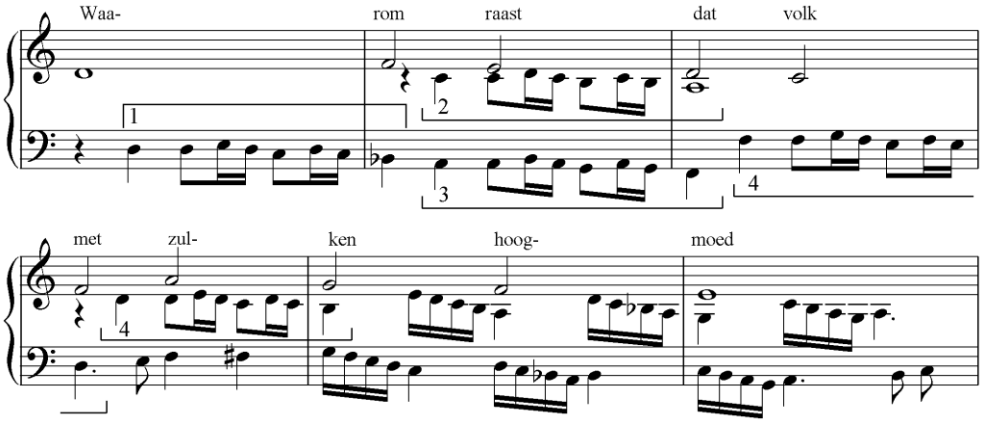


Fig.5.9. Maat 1-6 uit psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De sfeer en de emotionele lading zijn niet gemakkelijk te bepalen. Hoewel de psalmmelodie plagaal Dorisch is, is het modale karakter in beide tegenstemmen onduidelijk. De start is in Aeolisch. Vredeman karakteriseerde die modus als ‘tot soeticheyt ende lieflijcheyt met Godtvruchtichz vermengt’. De uitvoerder zou dus op het idee kunnen komen om hier vooral een verdrietig karakter te etaleren. Klopt de relatie met de tekst dan nog? Die spreekt immers van razen, een agressief en woedend geluid. Hier zijn dus twee min of meer tegenstrijdige conclusies mogelijk. Aan de ene kant zijn er de ritmische en melodisch krachtige uitdrukkingen, aan de andere kant geeft de modus en het melodische materiaal aanleiding tot een bewogen karakter. Wat ging er om in een zeventiende-eeuwer die tijdens de bespelingen door de kerk liep? Gezien de populariteit van de psalmen en de grote kennis van de teksten, zullen de luisteraars toch tenminste hebben verwacht dat tekst en muziek bij elkaar horen. Dit zal zeker het geval zijn geweest bij de bespelingen voor de kerkdienst, waarbij de te zingen psalm werd voorbereid. De eerdere voorbeelden lieten zien dat tekst en expressieve middelen met elkaar in overeenstemming zijn, al zien we dat verschillende interpretaties mogelijk zijn.

5.3.5. Enkele bijzondere figuren

Zagen we bij titelpagina van het *Tabulatuurboeck* een picturale duiding, bij de rangschikking van de psalmen kwam een literair verschijnsel in het verschiet. Hier bespreken we enkele muzikale figuren uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt die mede dankzij de bijbehorende tekst vormen van herkenning in de hand werken. Dit koppelen we aan een verkenning van eventuele conventies.

5.3.5.1. Anabasis en de berg

Fig.5.10. Het globale melodische verloop van de eerste regel uit psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Visuele herkenning wordt opgeroepen bij Psalm 24:2 met de tekst 'Zijnen berg is een heilig oord'. In de discant vormen de notenkoppen een stijgende toonladder die na een tussentijdse daling naar de top gaat, waarna dalingen en stijgingen elkaar afwisselen. Meerdere malen komt de hoogst bereikbare noot (a^2) voor. Deze guirlande aan noten vertoont gelijkenis met de contouren van een gebergte, in overeenstemming met de psalmtekst: een sliert van zestiende noten, die door de ritmische en melodische beweeglijkheid voor een sfeer van vrolijkheid zorgen. Omdat Van Noordt geen nadere verklaring bij de notentekst heeft gegeven, kunnen we hoogstens op grond van deze ervaring als hypothese stellen dat de relatie tussen de noten en de psalmwoorden bewust is bedoeld. Bovendien weten we dat er op dit punt in die tijd gewoontes waren om de visuele component in de inventio te betrekken, zoals in de muziek van Heinrich Schütz valt te zien. Hans-Heinrich Unger noemde dit 'Augenmusik'.[88] Hij haalde Joh. Nucius (1613) aan die adviseerde woorden als licht en dag, nacht en duisternis op muziek te zetten met behulp van lege of opgevulde notenkoppen.
Peter Kivy heeft benadrukt dat we bij al deze vormen van stijging en daling niet de muziek op en neer horen gaan, maar dat we de noten zien dalen en stijgen.[89] 'They are the result not of how we describe music but merely how we describe notation, which has no more to do with how music sounds than the way we write "cat" has to do with how Tabby [gestreepte kat, oude vrijster] looks'. Aan de andere kant is het een traditie om in de muziek daling en stijging in de luisterervaring centraal te stellen, they 'have become so ingrained in our descriptions not just of musical notation but of the phenomenology of our musical perception, that we literally hear the rise and fall of musical lines […]'.
Het is voorstelbaar dat Van Noordt een berg in muziek hoorbaar wilde maken, wat dat ook moge betekenen. Mogelijk zijn er luisteraars die dat wensen te beluisteren in de op- en neergang. Het lijkt hier belangrijker te constateren dat de muziek op een alternatieve manier kan worden 'gelezen'. De muziektheoreticus Athanasius Kircher zag stijgende notenslierten als een expressie van verheffing en van opzien naar de Allerhoogste.[90] De muziek is dan een expressie van religiositeit. Dit zou de indruk kunnen vestigen dat Van Noordt met zijn *Tabulatuurboeck* de preekstoel heeft beklommen om een exegese van de psalmen te geven: een vorm van theologische hermeneutiek.
In het geval van de berg uit psalm 24:2 zien we dat een reeks noten meerdere interpretaties oproept die op verschillende niveaus worden afgehandeld. Uiteraard is er de muzikale connotatie. Het gaat immers om toonladderfiguren. Vervolgens is er de schildering van de berg, wat meer is dan alleen de fysieke berg, maar ook verwijst naar de berg Sion, met haar bijbetekenissen. Bovendien zijn er symbolische ideeën vanwege de stijgende richting van de figuur: het gebed, het in gedachten opgaan tot God.
De werkwijze in psalm 24:2 lijkt bij Van Noordt verder geen parallel te hebben. Andere passages die over bergen gaan, zoals in psalm 15:1 en 2:3, zijn in elk geval niet met deze vorm van 'Augenmusik' verbeeld.
In de muzikale retorica werd een stijgende toonladderfiguur, zoals in psalm 24:2, getypeerd als *anabasis* [Grieks].[91] Athanasius Kircher noemde deze *ascensio* [Latijn]: 'een muzikale periode, waardoor we iets wat uitsteekt boven andere dingen, iets wat in het opstijgen is begrepen of iets verhevens uitdrukken, zoals: 'Ascendens Christus in altum''. Al doet een dergelijke definitie

[88] Unger 1985[4], 39. Unger trok hier een parallel met het beeldrijm in de dichtkunst.
[89] Kivy 1991[2], 53-57.
[90] Bartel 1985, 84.
[91] Bartel 1985, 84-85. 'Anabasis sive Ascensio est periodus harmonica, quam exaltationem, ascensionem vel res altas & eminentes exprimimus, ut illud Moralis (Ascendens Christus in altum, etc.)

vermoeden dat het een topos was, dat wil niet zeggen dat het een regel was die klakkeloos werd toegepast. Van Noordt heeft niet overal ‘iets wat met iets verhevens is uitgedrukt’ met een stijgende reeks tonen gepaard laten gaan. Wel was dit het geval in psalm 119:4 bij ‘Dies bid ik, zijnde met krankheid bevaân’ waar een *anabasis* in een beweging van zestienden voorkomt, een expressie van gebed. Ook in psalm 116:1 (maat 6) komt deze figuur voor, een toonladder met een spanwijdte van anderhalf octaaf, bij de tekst: ‘Hij heeft verhoord’. Hier gaat het over het gebed, de verbinding met het eeuwige. De gelijkenissen met het berglandschap van psalm 24:2 zijn opvallend.

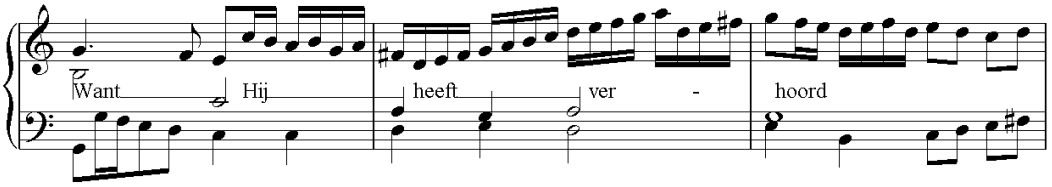


Fig.5.11. Maat 5-7 uit psalm 116:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

5.3.5.2. Kastijding

Een ander motief met picturale trekken komt voor in psalm 38:2 bij de tekst: ‘Want Uw pijlen (hard gedreven)’. Eerst zijn er twee *figurae cortae* met ieder twee zestienden en een achtste, dan komen er twee *tiratae mezzae*, vier tweeëndertigsten met een achtste. Dit motief wordt een kwint hoger herhaald. Het geheel komt fel over. Deze combinatie van figuren zorgt voor een toenemende beweeglijkheid en wekt de indruk dat de pijlen op het lichaam inbeuken. Ook de herhaling zorgt voor een dynamisch effect.

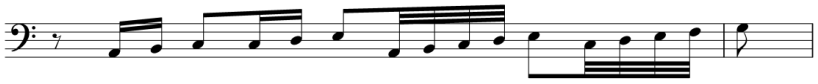



Fig.5.12. Motief uit maat 1 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Na dit motief komt bij de woorden ‘hard gedreven’ een dalende figuur van zestienden. Dit is een *katabasis*, een neergaande beweging, wat het drukkende karakter lijkt aan te duiden.[92] Kircher vond dat deze figuur kon dienen als expressie van nederige of slechte zaken. Hier is bovendien sprake van de ritmische figuur *Pyrrhichius* die Isaäc Vossius als ‘snel en vluchtig’ typeerde, terwijl Mattheson ze ‘oorlogszuchtig’ en ‘zeer heftig’ vond.[93]

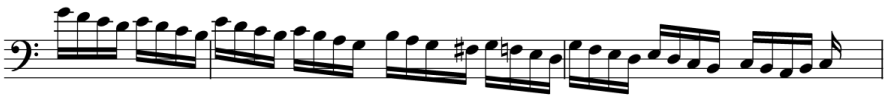



Fig.5.13. *Pyrrhichius* in maat 3-5 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Met de combinatie van beide passages – die met de *figurae cortae* en de dalende zestienden die in een soort slingerbeweging afdalen – krijgt de felheid van het ‘hard gedreven’ een muzikaal equivalent.
Wat schilderen de genoemde figuren nu binnen het muzikale verloop? Is het de bedoeling dat we de pijlen voor ons zien die het lichaam binnendringen en steeds dieper gaan? Dat zou ver gaan. Waaraan zouden we kunnen horen dat het om pijlen gaat? Het mag duidelijk zijn dat het niet om een directe nabootsing van de geluiden gaat die met het binnendringen van die scherpgepunte pijlen gepaard gaan. Eerder ligt het voor de hand aan emoties te denken. De eerste figuur geeft onrust, vooral door de toename in beweeglijkheid, maar ook doordat de achtsten worden beklemtoond. De *katabasis* in combinatie met de *Pyrrhichius* geeft een snel vlietende daling, een hopeloosheid die – en dat is wel een afbeelding (al is het maar in de notatie) – steeds dieper gaat.

---

[92] Bartel 1985, 115. Kircher gaf ook duidingen van geringheid en het afdalen naar de hel: ‘Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in inferium viventes’. Vertaling: Catabasis of de afdaling is een muzikale periode, waardoor wij die van de anabasis tegengesteld affect uitdrukken, zoals de affecten van de onderworpenheid en de nederigheid. Zij wordt ook benut, om zeer nederige of slechte zaken uit te drukken, zoals in de volgende teksten: ‘Ik ben daarentegen zeer gering’ (Massainus) of: ‘Die een luxe leventje leiden zijn ter Helle gevaren’ (Massentius).
[93] Arbogast 1983, 232.

Vanwege de melodisch stijgende intervallen wordt de beweging met horten en stoten voltooid. Het suggereert ook een draaibeweging om een as.
De *tirata mezza* die eerder in psalm 38 voorkwam, komt in een iets andere context terug in psalm 6:1 bij de tekst: 'Kastijd mij niet zo zwaarlijk'.[94] De passage wordt met een uitgeschreven triller ingeluid. Er zijn gelijkenissen in de aanpak met die van psalm 38:2. Aan de ene kant kan men er een verwijzing in zien naar de inslagen van de pijlen, anderzijds is er het emotionele moment, de innerlijke onrust die de ellendige toestand teweegbrengt.

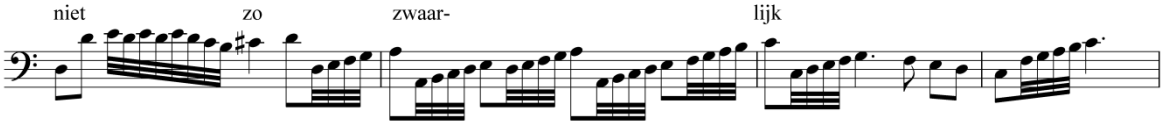



Fig.5.14. Basstem in maat 29-32 van psalm 6:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De *tirata mezza* komt in de zeventiende-eeuwse orgelmuziek geregeld voor. Er zijn aanwijzingen dat de duiding op conventionele wijze was bepaald.[95] In het achtste vers van het *Vater unser im Himmelreich* uit de *Tabulatura Nova* van Samuël Scheidt treedt deze figuur vier keer op bij de woorden 'und trösst uns in der letzten Noth'.[96] Scheidt lijkt dus innerlijke onrust te hebben bedoeld. In *An Waßer Flüßen Babylon* paste Jan Adam Reincken de figuur met vier tweeëndertigsten dertien keer toe bij het tekstgedeelte 'da weinten wir'.[97] Een vergelijkbare figuur is te vinden in het vijfde vers van *O Lux Beata Trinitas* van Matthias Weckmann.[98] Het is moeilijk te bepalen welke verwijzing zij daar heeft, omdat niet zeker is welke tekst wordt gevolgd. Hans Davidsson was van mening dat het een melancholieke sfeer ademt. Hij meende dat mogelijk het vluchtige van de wind opgewekt door de Heilige Geest wordt uitgebeeld.

5.3.5.3. De triller

In het *Tabulatuurboeck* komt geregeld een uitgeschreven triller voor. Michael Praetorius schreef: 'ist nichts anders, als ein Zittern der Stimme uber einer Noten: die Organisten nennen es Mordanten oder Moderanten'.[99] Het lijkt alsof Praetorius vond dat ook de instrumentale triller een imitatie was van het 'zittern' – trillen, sidderen of beven – van de menselijke stem. Uit de voorbeelden blijkt dat het gaat om trillers die beginnen op de boven- of ondersecunde en niet om de cadenstriller, want direct daarna besprak Praetorius de *Groppi* in de cadensen: 'und müssen scherffer als die Tremoli angeschlagen werden'.
Om de expressieve duiding van de triller beter te begrijpen besteden wij eerst aandacht aan het taalgebruik van de Duitse theoreticus.[100] Bij de bespreking van het zingen, schreef hij namelijk:[101]

> Sintemal die jenigen gar nicht zu loben, welche von Gott und der Natur, mit einer sonderbahren lieblichen zitterten und schwebenden oder bebenden Stimm, auch einem runden Halß unnd Gurgel zum diminuiren begabet.

Bij de vereisten die Praetorius stelde aan de stem, gaf hij aan 'daß ein Sänger erstlich eine schöne liebliche zittern und bebende Stimme […] und einen glatten runden Hals zu diminuiren habe'. In het vorige hoofdstuk vroegen we ons al af of dat te maken heeft met een zachtere uitvoering van de diminutie. Bij de paragraaf over de *tremoletti* tekende hij nog aan 'und dießes ißt mehr uff Orgeln und Instrumenta pennata gerichtet, als uff Menschen Stimmen'. De orgeltrillers kunnen worden

---

[94] Vogel 1994, 53-54.
[95] Schweitzer 1963, 440. Schweitzer besprak de stijgende figuur met drie tweeëndertigsten in de muziek van Bach en noemde het een 'Auferstehungsmotiv'.
[96] Vogel 1994, 38-55. Ook bij de andere verzen van het *Vater unser* lijkt een relatie tussen de tekst en de muziek aanwezig. Niet voor niets zijn er negen verzen, evenveel coupletten als er in de oorspronkelijke berijming van Luther zijn.
[97] Het gedeelte waar het over gaat is maat 103 t/m 106. In maat 86 komt deze figuur één keer voor.
[98] Davidsson 1991, 155-157.
[99] Praetorius 1619 III, 235.
[100] Bötticher 2002, 168-170. J.A. Bötticher besprak de relatie tussen muziekinstrumenten de menselijke stem met speciale aandacht voor de orgeltremulant. Hij citeerde Johann Samuel Beyer (1703): 'Tremulo ist ein liebliches Sausen der Stimme einer Nota, und geschiehet in einem Ton entweder Spatio oder linea, gleich dem Tremulant in der Orgel'. Ook Johann Crüger typeerde de *trillo in unisono* als 'liebliches Sausen'.
[101] Praetorius 1619 III, 229-231.

gezien als een poging de lieflijke beweging in de stem van de zanger te imiteren.[102] Er is een relatie met de emotionele kant van het musiceren. Het ‘zittern’ was een vorm van vibrato dat niet op mechanische wijze werd ingezet, maar als expressief middel.
In psalm 38:1 is zeven keer een uitgeschreven triller toegepast, voorafgegaan door een achtste met punt en een zestiende. Dit behoort bij de tekst: ‘de hitt’ Uwes toorns wil keeren’. Bij ‘de hitt’ komt de figuur met de triller vier keer voor. Deze gaat tegelijk gepaard aan een dalende beweging in de vorm van een *katabasis*. Dat versterkt de sfeer van ellende. Hierna is een opvallende scheiding, want bij het woord ‘Uwes’ komt een stijgende figuur die we in het bovenstaande notenvoorbeeld als A hebben aangeduid. Deze figuur komt al eerder in het zelfde vers voor en wel – zij het in zijn geheel een toon lager – bij de tekst ‘Heer genadig’ in maat 8. Dat wijst erop dat Van Noordt hier een accent heeft willen aanbrengen vanwege Gods naam. Nadien komt de triller terug in de vorm van een *katabasis*. Alles bij elkaar treedt de triller zeven keer op. Deze vorm van getalsymboliek benadrukt de volledigheid van Zijn woede. Het getal zeven staat voor de volmaaktheid: God schiep de wereld in zes dagen en rustte op de zevende.

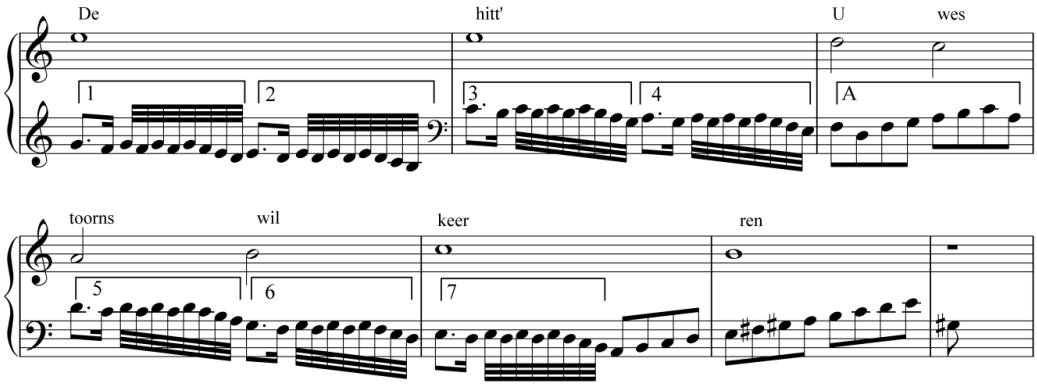


Fig.5.15. Maat 16-21 van psalm 38:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Als de triller het ‘lieblichen zittern und schwebenden oder bebenden Stimm’ benadrukte, dan blijkt daaruit dat in deze passage de mens centraal staat. Hij drukt zich uit op zijn kleinst en lieflijkst tegenover de grote toorn van God. De triller kan worden gezien als een uitdrukking van ontzetting, van sidderen waartoe de angstige mens wordt gebracht. Ook is het een imitatie van een expressiemiddel dat de vocalist inzet om zijn publiek te boeien. Muzikaal gezien, geeft zij op bijzondere wijze accent aan de hoofdtonen in dit muzikale verloop.
Ter zijde, in psalm 38:1 zijn het niet alleen de trillers die zorgen voor de toon van onrust en ontzetting. Er zijn ook andere figuren die het neerdrukkende karakter van Gods woede benadrukken en een uitdrukking zijn van gebed. In maat 14 en 15 is een *anabasis* van drie aan elkaar gekoppelde stijgende toonladders. Direct na het gedeelte is weer een toonladder in achtsten van A tot en met e^1. Deze breekt abrupt af en valt terug naar de gis. Deze melodische kleine sext bewerkstelligt een spannend affect. Stuk voor stuk werken de genoemde figuren mee aan het affect van onrust.
Een ander psalmvers met een serie trillers is psalm 6:1. De gedachte is hier ‘wil mij niet straffen, Heer’. Aanvankelijk is de triller daar onderdeel van een groter motief, een imitatie met diminuties van de cantus firmus. De eerste achtste met een punt is vier keer aan de voorafgaande noot overgebonden. De duidingen van psalm 38:1 gelden ook hier. De eerbied voor het Opperwezen wordt opnieuw benadrukt, want op het woord ‘Here’ is weer sprake van een beweging in achtsten.

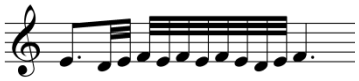



Fig.5.16. Trillerfiguur in maat 3-7 van psalm 6:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[102] Printz 1689, 51. Wolffgang Caspar Printz heeft in zijn *Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis* geschreven: ‘Trillo ist ein Zittern der Stimme in einer clave über einer grossen Noten mit einem etwas scharffen, doch lieblichen und manierlichen Anschlagen. Triletto ist ein Zittern der Stimme, so viel linder als Trillo, oder fast gar nicht angeschlagen wird. Diese beyde Figuren müssen mit lebendiger Stimmen gewiesen werden.’

In psalm 6:1 komen elf uitgeschreven trillers voor. Bij de derde regel van dit vers is vier keer eenzelfde figuur met triller, die door een overbinding aan de vorige noot is gekoppeld. Daarna komt er in maat 28-29 in de basstem drie keer een motief met een triller. Door de octaafsprongen is het duidelijk dat het motief begint met een onbeklemtoonde achtste. Daarna komt de triller, gevolgd door een achtste of kwart.

Fig.5.17. Trillerfiguur in maat 28-29 van psalm 6:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In geen ander vers uit het *Tabulatuurboeck* zijn er in kort bestek zoveel trillers. De tekst gaat dan ook over het oordeel dat op de mens rust. Ook andere elementen werken aan het affect mee. In het tweede vers is de onrust niet weggeëbd, want bij 'Want mijn ziel en lijf beven' is drie keer een triller, waarmee het beven zijn uitdrukking krijgt.
Nog een betekenisvolle figuur met een triller vinden we bij psalm 6:3 bij de tekst: 'Mijn geest hem ook ontstellet'. Dit wordt 'uitgebeeld' door een motief met syncopische inzet, vervolgens komt er gezien de dubbele streep een triller. Overigens is deze versiering niet uitgeschreven; ze zou dus in principe achterwege kunnen blijven.

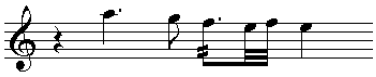



Fig.5.18. Beginmotief psalm 6:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Wie nu echter zou denken dat de triller alleen negatieve gevoelens tot uitdrukking brengt, vergist zich. In psalm 119:1 – de psalm van de gelukzaligheid en de vreugde van de wet – zijn negen uitgeschreven trillers die qua vorm gelijk zijn aan die in psalm 38 en die meestal eindigen met een dalende reeks. Trillers worden geregeld aan elkaar gekoppeld, zoals bij het woord 'naarstig', waar er zelfs drie zijn verbonden. Dit vers lijkt vooral de ijver te benadrukken en iets van de lieflijke vorm van 'zittern'. De gelijkenis met de eerdere gevallen verduidelijkt dat trillers een uitdrukking zijn van innerlijke bewogenheid. Gelukzaligheid en ontzetting, de uitersten in het spectrum van de emotie, kunnen in de muzikale uitwerking en in de beleving soms dicht bij elkaar liggen.

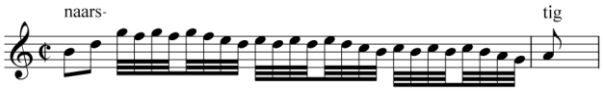



Fig.5.19. Discant in maat 25 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 119:5, een trio met de cantus firmus in de bas, komt een triller negen keer voor bij de tekst: '(Hoe zal een jongman onstraffelijk gaan) in zijne wegen? Als hij hem regt zal dragen'.

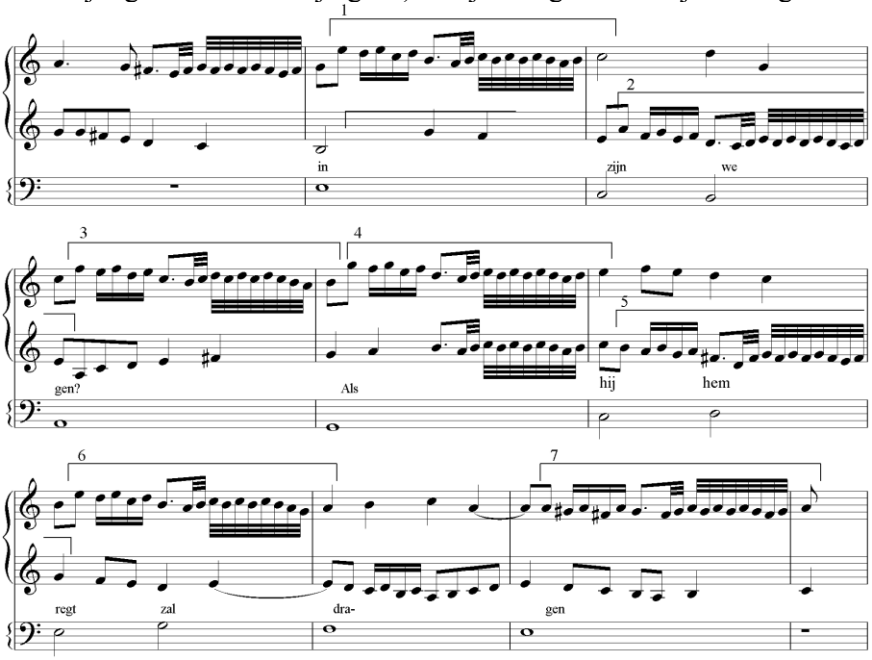



Fig.5.20. Maat 8-17 van psalm 119:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Zeven keer komt ze voor in een grotere figuur die begint met een achtste met daarna vier zestienden. Het dynamische effect ontstaat omdat het motief niet alleen een opmatige inzet heeft, maar ook streeft naar de slotnoot van de figuur die op het sterke maatdeel ligt. Het motief wordt beurtelings met grote bewegingsdrift in een van de stemmen uitgevoerd.
Waren de trillers als nabootsing van de beving en ontzetting in de zeventiende-eeuwse orgelmuziek conventionele tekens? Het lijkt erop, want ook bij andere zeventiende-eeuwse orgelcomponisten zijn ze te vinden. Het is gemakkelijk om in de orgelliteratuur voorbeelden te vinden; het valt buiten het kader van deze studie om daarvan enige opsomming te geven.

5.3.5.4. Figura corta

De *figura corta* heeft in de retorische literatuur een tamelijk technische beschrijving gekregen in de trant van: drie snelle noten, waarbij er een lang is.[103] Het gaat dus om het ritme . Toch ontbreekt een duiding of zelfs een verwijzing naar het affect dat deze figuur zou kunnen oproepen. Meestal treedt de *figura corta* op in combinaties van twee ( ). In het *Tabulatuurboeck* ligt het accent bijna altijd op de eerste en tweede achtste, hoewel er ook een opmatige variant is ( ). In de affectenmetriek is de eerste variant de *dactylus* (∪ ∪ **)** die door Vossius werd getypeerd als ‘mooi en aangenaam, uitdrukking van pathos’ terwijl Mattheson schreef: ‘zowel ernstig als schertsend’. De tweede figuur die een opmatig karakter heeft is de *anapest* (∪ ∪). Deze werd door Vossius als ‘sierlijk’ gezien en door Mattheson als ‘vrolijk, maar toch ernstig’.[104] Niet voor niets schaarde Praetorius sommige *figurae cortae* onder de voorbeelden van de *tremoletti*.[105] Daarnaast geeft deze figuur een beklemtoning van de achtsten, waardoor zij een vorm van *accentus* is. In de moderne literatuur is nogal eens benadrukt dat het een vrolijk affect oproept en vertrouwen in God zou uitdrukken.[106]
Van tijd tot tijd zorgen de *figurae cortae* in het *Tabulatuurboeck* voor energieke passages. Eerder bespraken we al het geval van psalm 2:1 bij de tekst: ‘Waarom raast dat volk met zulken hoogmoed’. Bij dat vers is er echter een zekere ambivalentie en ligt de keus bij de uitvoerder om te zorgen voor een krachtige en geaccentueerde aanpak of juist voor een stijl van uitvoeren, waarin de angst en de onzekerheid doorklinkt. In psalm 22:1, waar in de tekst verlatenheid en aanvechtingen centraal staan, komen de *figurae cortae* in verschillende situaties voor. Bijzonder is het geval bij de tekst ‘ben ik benauwd zeer’. Deze handelt over verlatenheid en de afwezigheid van Gods hulp. Het motief met de *figurae cortae* dat in de vorm van een stretto drie keer letterlijk in het octaaf en nog een keer op dezelfde toonhoogte wordt herhaald. Eerst komt er een kwartsprong en dan daalt de melodie een terts, waarbij dankzij de *figura corta* de beide achtsten klemtoon krijgen. Dit muzikale verloop wordt hierna nog een keer herhaald, maar dan een toon hoger. Het zijn dus twee groepen van drie basismotieven. Door de letterlijke herhaling ontstaat een vertragend effect, een soort stilstand. En steeds is er de kwartsprong die de f en later de g accentueert.

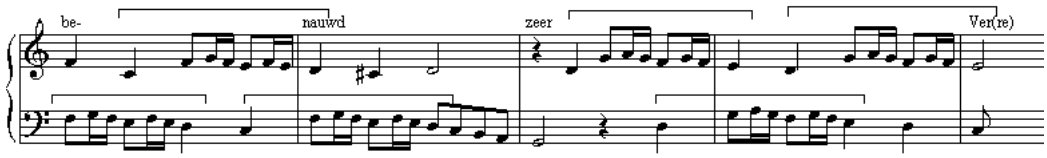


Fig.5.21. Maat 15-19 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In het vervolg van dit vers komt vanaf maat 22 tien keer de *figura corta* voor bij de tekst: ‘Verre hebt gij mijn klagten versteken, die mij uitbreken’. Gaat het hier om dezelfde innerlijke onrust van psalm 2:1? Of is hier het tegengestelde affect en is het beter dit vers ingetogen te spelen? De keuze van de speelwijze hangt af van wat men er in zal zien.

[103] Bartel 1985, 144-145.
[104] Arbogast 1983, 232.
[105] Praetorius 1619 IIII, 235.
[106] Clement 1989, 64.

In psalm 38:4 is de *figura corta* ingebouwd in een motief met een dalende melodische beweging van een verminderde of reine kwint. Vier keer komt g als begintoon voor, vier keer a en verder twee keer c, d, e en b.[107] In dit couplet gaat het over de straf voor de zonden met bijbehorende tekst: ‘zeer zwaar over mijn hoofd gaat; als een last om zeer zwaar dragen’.

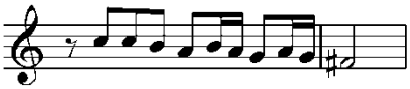



Fig.5.22. Motief uit maat 11-20 van psalm 38:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 22 komt het beginmotief nogmaals. Dan komt er bij de overgang naar de volgende regel (‘’t Allen dagen’) drie keer een figuur met de *figura corta*. Het slot van dat motief wordt drie keer apart verwerkt, wat een vorm van versnelling oplevert. De eerste keer is er (op de vierde tel in de maat) een fis. Bij de herhaling in de middenstem komt er een f. De eerste keer is er een betrokkenheid op de g, de tweede keer op de e, de terts in de grondligging van C. Deze wordt door het derde motief naar een grondligging in a omgeduid. Het melodische materiaal in de figuur werkt dus mee aan een modale (of tonale?) spanning, waarbij de samenklanken elkaar afwisselen.

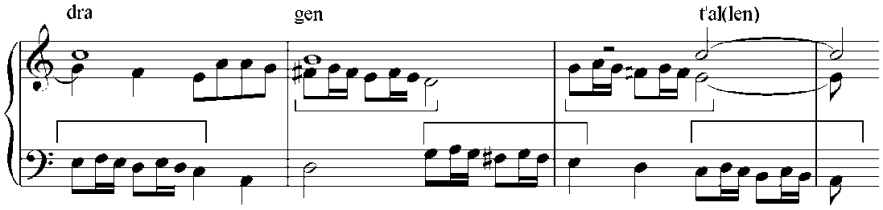



Fig.5.23. Maat 22-24 van psalm 38:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook in psalm 50:3 komt de *figura corta* geregeld voor. Het affect komt onrustig over. In het begin van dit vers vormt zij onderdeel van een langere figuur, een uitgeschreven triller. Dit motief treffen we twee keer volledig aan. Daarna komt het deel onder de haak nog negen keer. Als overgang naar de volgende tekstzin treedt het onderdeel met de *figura corta* zes keer op.

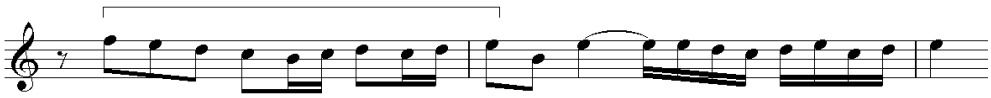



Fig.5.24. Beginmotief psalm 50:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 24:3 passeert de *figura corta* bij ‘Die mensche zal zegen ontvaân’ acht keer de revue, zij het dat daarbij zes keer de eerste noot is overgebonden aan de voorafgaande. Ook in psalm 38:5 (‘Mijn wonden mij zeer vermoeien) en in psalm 6:1 (‘In Uwen toorn vervaarlijk’) komt deze figuur voor. Een variant is te vinden in psalm 6:3, waarbij een motief vier keer voorkomt in een ritme met tweeëndertigsten. Het vormt de brug van ‘Vreeze maakt mij onvro’ naar ‘O Here!’.

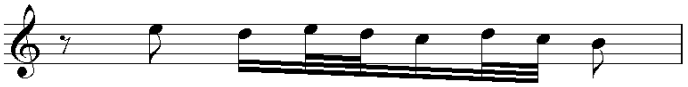



Fig.5.25. Motief uit maat 19 van psalm 6:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De *figura corta* is veelvuldig gebruikt; de bijbehorende teksten refereren bijna altijd aan verontrust zijn en aan vormen van bewogenheid.
Ook andere orgelcomponisten pasten de *figurae cortae* toe bij teksten met negatieve emoties. In psalm 116:1 van Sweelinck komt de figuur zeven keer voor bij de tekst: ‘Ick sal hem bidden in mijn quade daghen’. De *figura corta* is hier opmatig gedacht. Vooral bij de octaafsprong gaat de klemtoon naar de volgende achtste. Ook in psalm 116:2 van Sweelinck komt deze figuur voor bij de tekst ‘Ik was beladen met angsten der hellen’. Hoewel daar minder sterk twee groepjes ♩♫ aan elkaar zijn verbonden, is het affect heftig.

[107] Bronswijk 1990, 58. Het motief komt dus dertien keer voor: dertien is het getal van het ongeloof en het verraad: aan het laatste Avondmaal zaten dertien personen, waarvan één Judas, zijn Heer zou verraden.

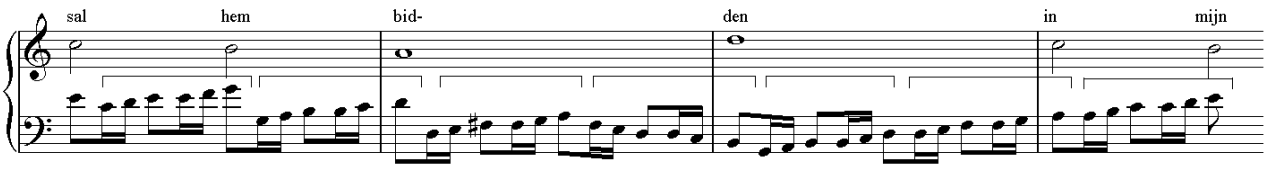



Fig.5.26. Maat 18-21 van psalm 116:1 (Jan Pietersz Sweelinck).

In het orgelkoraal *An Waßer Flüßen Babylon* van Jan Adam Reincken komt de *figura corta* op verschillende plaatsen voor. In het begin van dit lang uitgesponnen koraal is de figuur onderdeel van een motief dat wordt voorafgegaan door een octaafsprong. De klemtoon valt op de achtsten en dat kan samenhangen met heftige gevoelens. In deze orgelbewerking wordt de klacht van de dichter van de 137ste psalm uitgewerkt die zijn harp aan de wilgen heeft gehangen.

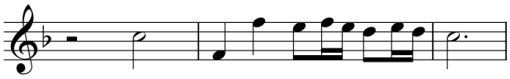



Fig.5.27. Motief uit maat 1-3 van *An Waßer Flüßen Babylon* (Jan Adam Reincken).

Aan het einde van deze compositie keert de *figura corta* terug. De tekst 'täglich von ihnen leiden' wordt daar muzikaal verbeeld. Halverwege dit gedeelte komt een echopassage waarbij vier keer een stijgende figuur met de figura corta voorkomt, steeds met een echo in de alt. De relatie met de tekst spreekt voor zich.

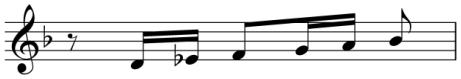



Fig.5.28. Motief uit maat 313 van *An Waßer Flüßen Babylon* (Jan Adam Reincken).

Kende men in de achttiende eeuw inderdaad een betekenis van vreugde en troost toe aan de *figura corta* zoals Albert Clement heeft beweerd? Deze figuur lijkt in de zeventiende eeuw eerder een duiding te hebben gehad van heftigheid, angst, verdriet, woede en agressie.

5.3.5.5. Sorrow

Een figuur die valt te duiden als conventioneel is de *figura suspirans*, een dalende reeks van drie zestienden, startend op de tweede zestiende, veelal met een rust vooraf.[108] *Suspiratio* betekent zucht en belangrijk is de korte onderbreking van de melodie die door de rust ontstaat. Jaques Vredeman noemde een kwartrust een 'snac ofte sucht'; de rust met de duur van een achtste een 'halven snack'.[109] We vinden de figuur in de *Fantasia Farewell* voor luit van John Dowland. Het stuk is op een chromatisch thema gebaseerd en daarnaast komt ook veelvuldig de genoemde figuur voor. Levi Sheptovitsky constateerde dat het stuk een sfeer heeft van 'sadness, sorrow, melancholy, disappointment or even heavy foreboding'.[110]

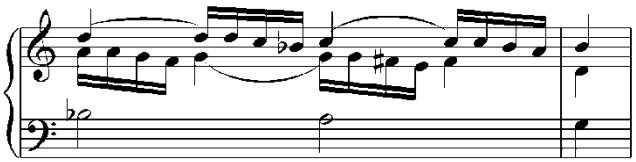



Fig.5.29. Maat 13 uit de *Fantasia Farewell* voor luit (John Dowland).

Een opvallende toepassing van de *figurae suspirantae* komt voor in het eerste vers van *Erbarme dich mein, o Herre Gott* van Sweelinck, een duo met de cantus firmus in de sopraan. In dit gebed om ontferming is de vijfde regel een bekentenis van schuld. Bij het woord 'gesündigt' komt paarsgewijs de figuur met zestienden. Het opvallende is dat tot dan toe er in de cantus firmus geen enkele versiering of coloratie is geweest. Net daarvoor is in de tegenstem (maat 24 en 25) een beweging in achtsten, die eerst een *katabasis* geeft en dan een *anabasis*. Binnen het muzikale

[108] Bartel 1985, 259. Printz 1689, 51. Wolffgang Caspar Printz beschreef deze figuur: 'ist nichts anders als eine Figura Corta, welch an statt der fördern längern Noten ein halb so grosse Pause, und eine denen andern beyden gleiche Note hat'.
[109] Vredeman 1618, 18.
[110] Sheptovitsky 2003.

verloop van dit vers trekken de *figurae suspirantae* niet alleen speciale aandacht door een verandering van het ritmische verloop, ook zullen deze figuren steeds worden voorafgegaan door een ‘snack adem’, waardoor de erop volgende kwartnoten worden beklemtoond. Dat versterkt het dolorosa karakter.

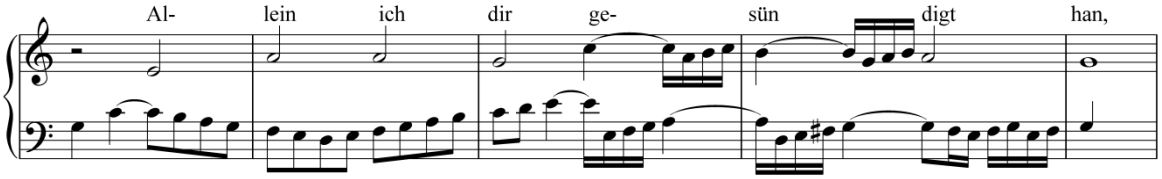


Fig.5.30. Maat 24-28 uit Variatio 1 van *Erbarme dich mein, o Herre Gott* (Jan Pietersz Sweelinck).

In psalm 7:2 van Van Noordt komt deze figuur ook voor in een paarsgewijze combinatie in het zelfde type als bij Dowland en Sweelinck (maat 9-11) bij de vraag: ‘God, op wien ik hoop met verlangen, heb ik mijn dagen zulks begangen [begaan]?’ Het gedeelte heeft een droevige sfeer, die leidt tot heftigheid, vanwege de beklemtoning van de kwarten.

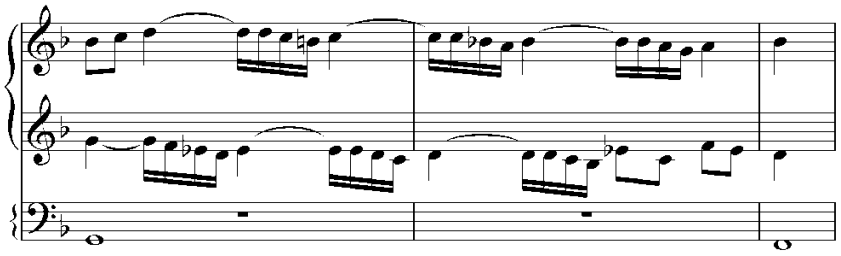


Fig.5.31. Maat 9-11 van psalm 7:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De *figurae suspirantae* komen we bij de composities van Van Noordt tegen in allerlei verschillende varianten, stijgend zowel als dalend. Deze figuren zorgen voor accentuering van bepaalde noten. De expressieve betekenis die ze hebben is dan ook meestal gekoppeld aan de heftiger affecten die overheersend relaties hebben met negatieve emoties.

5.3.6. Herhaling

F. Reckow heeft gesteld dat – in een ‘architectonisch’ vormconcept – herhalingen normaliter dezelfde functie hebben als pilaren in een gebouw. Ze dienen ‘ter verduidelijking of *emphase*, als vulling of als bekrachtigingen.’ ‘Sie stellen nicht eine Hauptsache, ein wesentliches Moment der [...] Formel des musikalischen Verlaufs dar, sondern erscheinen als Zusätze, die zwar der Faßlichkeit und Nachdrücklichkeit der ‘Klangrede’ dienen, aber zur Substanz nicht beitragen’.[111] Herhalingen zijn belangrijk, al was het maar omdat een gebouw – zeker als het hoog opgaat – zonder pilaren in elkaar zakt.

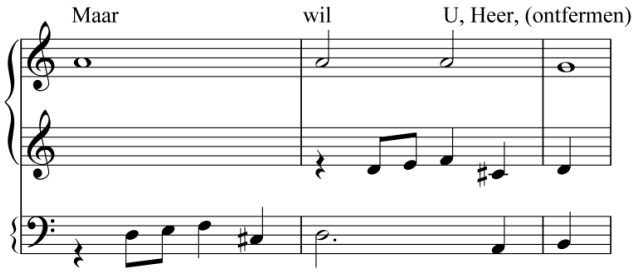



Fig.5.32. Letterlijke motiefherhaling in maat 1-2 van psalm 6:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Hier zij opgemerkt dat bij de herhaling van melodische en/of ritmische patronen niet automatisch de retorische figuur *anaphora* is bedoeld. In een goed opgezette toespraak ging het daarbij om een herhaling van het eerste woord van een zin. Burmeister heeft dit in muziekretorische zin tot een

[111] Reckow 1986, 12. Reckow ontleende enkele uitspraken aan het werk van Carl Dahlhaus.

fuga omgeduid waarin een melodisch patroon in een of meer stemmen wordt behandeld.[112] Als Van Noordt een motief letterlijk herhaalt (eventueel in het octaaf), dan is dat vooral vanwege de modus.[113] Een letterlijke herhaling treedt op in psalm 6:2. Deze zorgt voor nadruk en bevestigt de modus d Dorisch, waardoor het affectieve karakter van het vers stevig wordt vastgelegd. Dit beginmotief wordt ook herhaald met een modale beantwoording in de kwint.[114] Dat legt eveneens het karakter van de modus vast.
Hoezeer de herhaling helpt om de modus vast te leggen blijkt ook uit het eerste vers van psalm 24 dat een inleiding heeft ter lengte van vijf semibreves. Hierin wordt de 'voys' in verkleining verwerkt, eerst in de alt en later in de bas. In stretto geeft de tenor het modale antwoord. Omdat er steeds een c als ut is die in dit gedeelte niet tot leitoon wordt omgevormd, blijft het authentieke Dorisch gehandhaafd.[115] Zoals Jaques Vredeman verwoordde: 'strect tot Ghewichtige ende Sententieuse woorden'.[116]

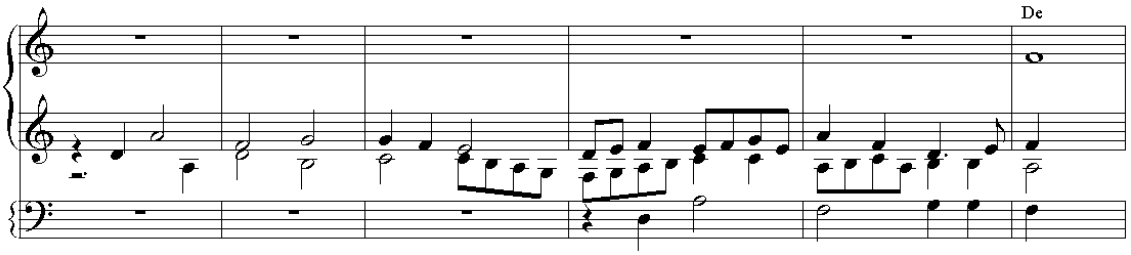


Fig.5.33. Maat 1-5 van psalm 24:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Opvallend is dat het voorspel bij psalm 24:3 in de inleiding wel de leitoon cis heeft. Ook dit vers komt mede door het authentiek Dorische karakter statig en voornaam over. Het bijbehorende affect is vrolijk, met wellicht iets van triomf.
Een geval waarbij het modale karakter wordt gemanipuleerd met hulp van een herhaalde melodie, is te vinden vanaf maat 9 in psalm 7:3. In de overgang van de eerste naar de twee regel komt drie keer een motief voor waarvan de eerste zeven tonen letterlijk worden herhaald: eerst in de bas, dan in de alt en ten slotte in de tenor. De eerste psalmregel is overheersend in g Dorisch. Hoewel de cantus firmus in de tweede regel op de finalis begint, is in de harmonische begeleiding een c mineur akkoord. Zo ontstaat tussen beide zinnen een tegenstelling, zowel qua toonsoort, beweging en harmonische zetting. Dit contrast wordt in de hand gewerkt doordat de eerste regel als tekst heeft 'Zo moet mijn vijand mij najagen' en de tweede: 'van hem werd ik neder geslagen'.

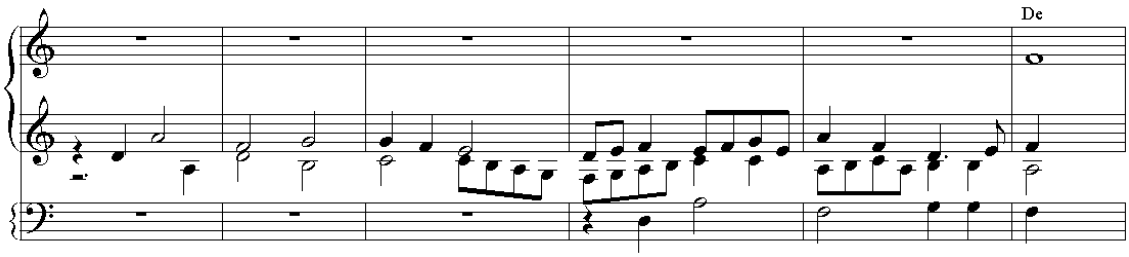


Fig.5.34. Maat 9-12 van psalm 7:3 (*Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt).

5.3.7. Metrum en ritmiek

Ook ritme en tempo dienden gerelateerd te zijn aan de tekst. Thomas Morley vond dat vreugde met snellere notenwaarden had te maken en de klacht met rustiger beweging.[117] De Haarlemse priester Jan Albert Ban noemde tempo als een manier 'om de woorden wel uit te spreken' – en hij doelde

[112] Unger 1985[4], 68; Bartel 1985, 89-94; Rivera 1993, 184-187. 'Anaphora est ornamentum, quod sonos similes per diversas aliquas, non aute omnes, Harmoniae voces repetit in morem Fugae, cum tamen revera non sit fuga. Ad Fugam enim requiruntur omnes Voces, si Fugae nomen Harmonia moveatur.'
[113] Psalm 15:1, 38:5, 6:1, 2 en 3, 119:8, 116:1 en 2.
[114] Psalm 6:4, 7:1, 2 en 3, 2:2 en 3, 50:1 (onderkwint), 2, 3 en 4, 119:5, 6 en 7, 116:3 en 4, 22:1, 2 en 3, 24:1 en 3.
[115] De leitoon cis komt in dit vers voor het eerst in maat 7 op het woord 'aard'. Daar ontstaat een sextakkoord A-groot wat vervolgens een grondakkoord wordt.
[116] Vredeman 1618, 50-51.
[117] Morley 1597, 177-178.

op de relatie met het affect – ‘in den tydt, ende het getal des tydts, welk de durentheidt der geluyden meet’.[118]
Van Noordt heeft zich aan deze praktijk geconformeerd. In zijn bewerking van psalm 6:1, waar sprake is van een ritmiek met tweeëndertigsten en een afwisseling in de plaatsen van de accenten, is een grote mate van beweeglijkheid. De felle klacht in de tekst leidt tot muzikale hartstocht. In psalm 119:1, die gaat over de gelukzaligheid, klinkt opgewondenheid door. Deze verzen doen in levendigheid niet voor elkaar onder. Van Noordt hanteerde niet zozeer de dichotomie tussen vrolijkheid en klacht, eerder is er sprake van een afwisseling tussen opgewondenheid en rust, die zowel op positieve als negatieve gevoelens kunnen slaan. Toch zijn er essentiële verschillen bij zulke tegenstrijdige emoties. Dat blijkt aan de hand van enkele voorbeelden.
Een middel om het expressieve karakter van de muziek tussentijds te wijzigen was het overgaan op een ander metrum. Bijna alle psalmverzen hebben een tweedelige ritmiek, maar in psalm 119:1 (maat 34) gaat de beweging bij de tekst ‘Gods geboden zeer zoet en zijne kennis met vlijt te doorgronden’ over in driedeligheid. Dit benadrukt daar kennelijk het zoete. In psalm 2:1 is een dergelijke overgang bij de tekst: ‘God te bestrijden’. In dit gedeelte overheerst de terts re-fa:

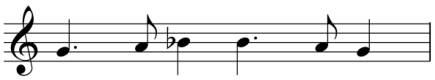



Fig.5.35. Motief uit maat 51 van psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Deze passage loopt vooruit op een zelfde soort motief in psalm 119:6, al heerst daar dan wel de grote terts. Ging het in psalm 2 over ‘bestrijden’, psalm 119 handelt over ‘belijden’. Ook in psalm 50:2 is een passage in driedelige maat bij de tekst: ‘En Zijn volk rigten, zeggende zeer snel: Verzaemt Mij Mijn heil’gen, die met vertrouwen Offeren en Mijn verbond onderhouwen’. Dit geeft een suggestie van reidans, waarmee de heiligen voor God verschijnen. Valt de driedelige ritmiek in psalm 2:1 te zien als een krijgsdans? Daar gaat het over de heidenen die optrekken om God te bestrijden.[119]
Ook Sweelinck paste in zijn composities geregeld verandering van metrum toe. In zijn psalm 36:2 – grotendeels in een tweedelig metrum – begint het *Abgesang* driedelig. Pieter Dirksen wees op een parallel met de vocale zetting van dat vers, waar de metrumwisseling gebeurt bij: ‘O que tes graces nobles’.[120] ‘The vocal setting seems inspired here by the words ‘graces nobles’, and there is thus no reason to assume that the keyboard set is not likewise. Here then one is confronted with concrete evidence that Sweelinck follows a text in an instrumental work too.’
Roept een driedelig metrum al snel associaties op met de dans, zoals bij psalm 119:6, andere psalmverzen in het *Tabulatuurboeck* hebben eveneens een dansant karakter, al is het metrum tweedelig. Het voorspel van psalm 24:1 dat vijf maten duurt, doet denken aan een allemande. De eerste en opmatige kwint zorgt voor accenten, die het karakter vastleggen. Een triomfkreet barst los: ‘De aard’is onzes Gods voorwaar en wat zij begrijpt ver en naar, Met de mensen daarin woonagtig’. In het hele psalmvers overheerst het vrolijke affect. Elke melodieregel gaat gepaard met een voorimitatie van de bijbehorende zin uit de cantus firmus, de melodieën zijn steeds opmatig. Vooral de vijfde regel – met de tekst ‘Hij verrijkt die alzins in’t rond’ – doet (afhankelijk van de manier waarop het wordt gespeeld) hups aan vanwege het motief met de achtste met een punt en dan de zestiende.

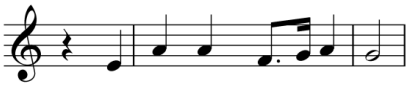



Fig.5.36. Motief uit maat 33 van psalm 24:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Met zijn ritmische taal riep Van Noordt een scala aan affecten op. Hoewel er veel voorbeelden zijn te geven, schenken we hier slechts aandacht aan een passage in psalm 6:1 (maat 33-38). De middenstem heeft een ander bewegingsverloop dan de onderstem. In de tekst staat ‘als ik wel waardig ben’ en geeft het bewustzijn dat hij de straf heeft verdiend. Wat Van Noordt precies

[118] Ban 1642, 3-4.
[119] De Jager 2005, 167. In de *Pathodia Sacra* van Constantijn Huygens vindt men geregeld in de psalmen (en eveneens in de airs) een verandering in het metrum, waarbij een tweedelige beweging wordt afgewisseld met een driedelige. ‘In een aantal gevallen versterkt de verandering van het metrum een contrast in de tekst.’
[120] Dirksen 1997, 174-175.

uitdrukte met dit muzikale verloop is moeilijk te bepalen. Is het de onzekerheid of de straf wordt ontlopen? Drukte hij de gedachte uit dat de mens niet goed in elkaar zit en uit de pas loopt met zichzelf?

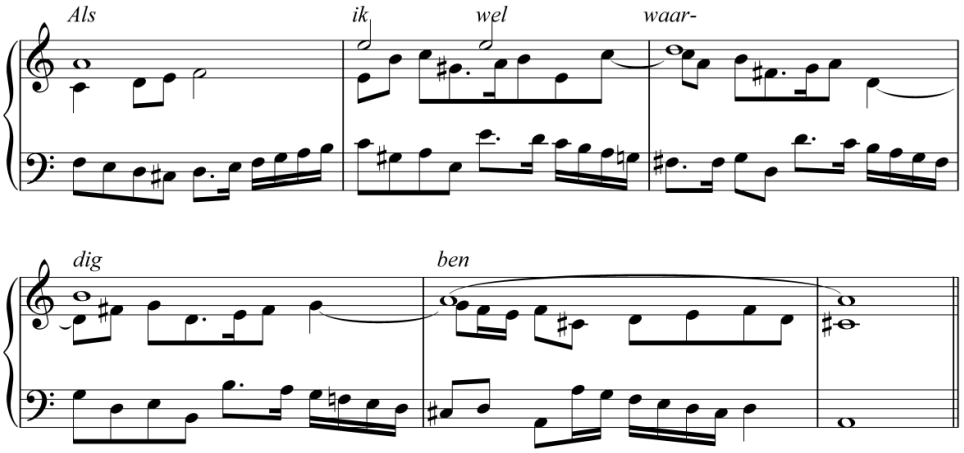


Fig.5.37. Maat 33-38 van psalm 6:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook Bach paste dergelijke ritmische verwarringen soms toe, kennelijk vanwege de relatie met de tekst. In zijn *Jesus Christus unser Heiland* uit de *Klavierübung* is te zien dat de stemmen in ritmische zin uit de pas zijn met elkaar. Albert Schweitzer zag met name de figuren in de basfiguur als 'Darstellung der Schläge des göttlichen Zornes'.[121]

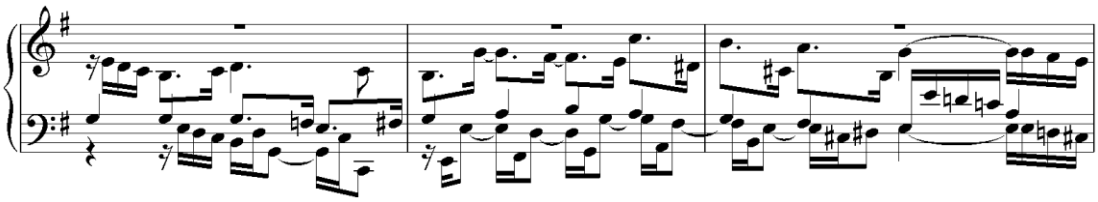



Fig.5.38. Maat 14-16 van het koraalvoorspel *Jesus Christus unser Heiland* (Johann Sebastian Bach, BWV 665).

Uiteraard zijn de werken van Bach en van Van Noordt in velerlei opzicht onvergelijkbaar. Wel valt aan dit voorbeeld af te lezen dat de componist de ritmische beweging voor speciale effecten die te maken hadden met tekstduiding, manipuleerde. Van Noordt was Bach daar al in voorgegaan. Tempo, maat en ritmische beweging, mits op de juiste wijze uitgevoerd, geven de muziek haar karakter en daardoor komen de affecten tot hun recht.

5.3.8. Hoog en laag

Een onderwerp dat menig zeventiende-eeuwse theoreticus bezighield was de expressieve waarde van de intervallen: welk interval is geschikt om welke emotie uit te drukken?[122] In de volgende twee paragrafen komen de absolute en relatieve toonhoogten aan de orde. Het gaat dus over de ligging van de toon en over de melodische intervallen. De gepubliceerde theorieën hebben meestal betrekking op de *seconda prattica*, de Italiaanse barokstroming waarbij niet langer de strenge regels van de polyfonie hoefden te gelden. Hoe konden klanken worden gevonden die recht deden aan de affecten van de tekst?
Hier eerst iets over de ligging van de tonen. Hoge tonen en stijging dienden eerder voor vrolijke zaken; lage tonen en daling hebben meestal voor verdrietige zaken gediend. Dat blijkt ook uit de menselijke stem. In momenten van blijdschap schiet de stem in de hoogte, terwijl bij verdriet de hoge tonen worden afgeremd omdat de keel is toegeknepen. De Dordtse natuurkundige Isaäc Beeckman, evenals later Athanasius Kircher, zag de ligging van een toon als middel om affect uit te drukken:[123]

---

[121] Schweitzer 1963, 440.
[122] Walker 1978, 63.
[123] De Waard 1942, 129. 'Den psalm 137 is primi toni, maer hy en climpt tot de bovenste *sol* niet, omdat de materie droevich synde, de voys ook droevelick luyden soude.' De Waard 1939, 229. Beeckman schreef in oktober 1618 een verhandeling over lage en hoge noten. Het begint met: 'dat de leeger note altyts soeter is'.

> […] de droefheydt houdt den geest omleeghe ende nederich, maer de blydtschap verheft die, also dat in blyde saken de liedekens […] wel […] klimmen moghen.

De menselijke stem heeft een betrekkelijk grote toonomvang. De uiterste gebieden zijn meestal minder gemakkelijk aan te spreken voor de natuurlijke stem. Gebruikte Van Noordt daarom de laagste en hoogste tonen in de onderscheiden stemmen – sopraan, alt, tenor en bas – relatief weinig? Zijn muziek ligt overwegend in het middengebied. Ook op blaas- en strijkinstrumenten waren de hoogste en laagste tonen meestal moeizamer uit te voeren en kostten meer kracht. Zo moet de lage C op de grote Amsterdamse orgels in die tijd minder goed hebben aangesproken en daardoor tamelijk zacht hebben geklonken.[124]
De C komt in het hele *Tabulatuurboeck* slechts twee keer voor. In psalm 50:1, een trio met de melodie in de superius, komt deze lage toon bij de tekst: 'Van den opgang tot den ondergang (van de zon)' als uitloop van een toonladderpassage. Samen met de c^1 en de e^1 vormt deze C een zuivere samenklank. De neergaande beweging, de *katabasis*, beslaat meer dan twee octaven. Ook de middenstem heeft een dalende tendens. In deze passage wordt de neergaande zon geschilderd die uitloopt in een verheerlijking van Gods macht. Dit is een voorbeeld van toonschildering, al moeten we met Peter Kivy instemmen dat het vooral de muzikale notatie is die op het idee brengt om dit verband met de tekst te 'zien'.[125]

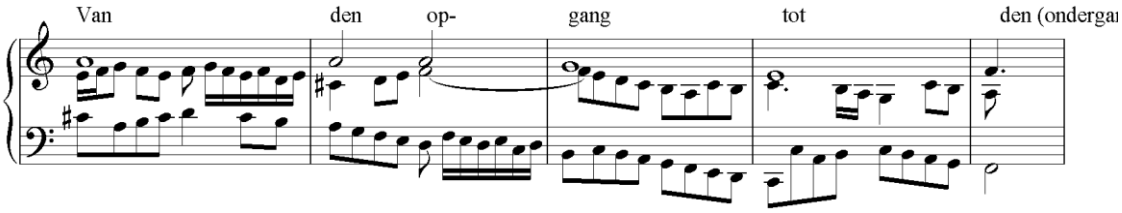


Fig.5.39. Maat 17-20 van psalm 50:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij de cantus firmus van psalm 24:3 treedt ook een C op. Gespeeld met het tongwerk Bazuin – in het grote orgel van de Amsterdamse Nieuwe Kerk beschikbaar[126] – werkte het optreden van deze toon mee aan het *grave* affect van dit slotvers, wat overigens niet wil zeggen dat het om een grote(re) geluidssterkte ging.
De oplopende discant van de Amsterdamse orgels zorgde ervoor dat de a^2 pregnant klonk.[127] Bij Van Noordt wordt ze geregeld gebruikt en steeds op effectvolle wijze, zoals in psalm 24:2 (maat 15-19). In de tekst gaat het over het wonen op de berg der heiligheid. Alle cantus firmus noten zijn met pijlen aangegeven, zodat gemakkelijk is te zien dat een groot gedeelte van deze zin een octaaf omhoog is getransponeerd. Hierbij komt de a^2 vijf keer voor. De melodie start met een *anabasis* en eindigt met een *katabasis*, als teken dat het leven nog altijd in het hier en nu is.

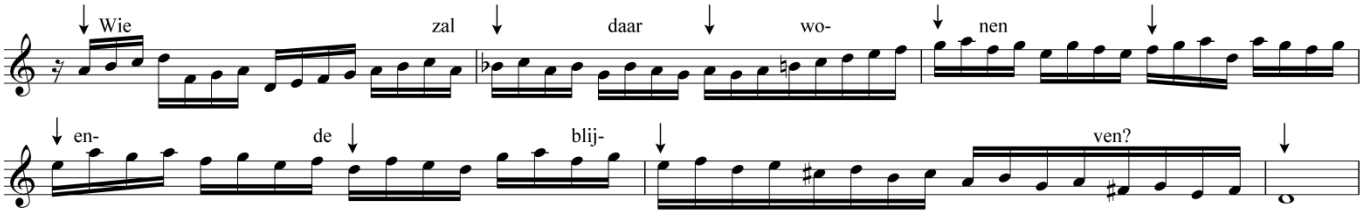


Fig.5.40. Bovenstem uit maat 15-19 van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het zou niet moeilijk vallen om met meer voorbeelden te demonstreren dat de tekst Van Noordt ertoe bracht de melodie een lage of hoge ligging te geven. De componist deed daarbij zijn voordeel met de wijze waarop de klank van de Amsterdamse orgels was opgebouwd: een niet al te sterke bas tegen een in klanksterkte oplopende discant.

---

[124] Zie in hoofdstuk II bij de beschrijvingen van het grote Niehofforgel in de Oude Kerk en het grote Schonatorgel in de Nieuwe Kerk.
[125] Kivy 1991[2], vooral hoofdstuk V.
[126] Of deze C zo sterk heeft geklonken is de vraag, want het register had tinnen lepels (die later zijn vervangen door messing exemplaren). Zie hoofdstuk II.
[127] C. van Oostenbrugge van Flentrop Orgelbouw te Zaandam vertelde dat Johannes Duyschot de Mixtuur van het orgel in de Westerkerk te Amsterdam (1683-1686) bij de hoogste toon nog weer een extra sterke bezetting meegaf. Een teken hoezeer men belang hechtte aan een toenemende kracht in de discant.

5.3.9. De melodische trappen

Volgens de Haarlemse priester Albert Ban had elk melodisch interval een eigen zeggingskracht.[128] Componisten die de intervallen op de goede wijze toepasten, konden 'eenighe wonderlyke ontroeringhe […] inde gemoederen van de hoorders' teweegbrengen:[129]

> Den zanghwyze om de woorden wel uit te spreken bestaet in drie dingen. Eerst in het klimmen ende daelen van den stemme, het welke geschiet met Trap-geluyden als zyn, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, ende Sprongh-geluyden gelyk zyn den Drielingh, *Ut, Mi*, den Vierlingh *Ut, Fa*: den vyflingh Ut, Sol: welker ider in 't bysonder heeft zyne eigenschap om het oor te vermaeken, en het gemoedt te ontroeren.

Het oor wordt door 'lieffelyke' of door 'geweldige klanken, ofte meklanken' geraakt: 'alzoo werd ook de inbeeldinge beweeght, ende het gemoedt ontroerdt'.[130] Dit gebeurde vooral op 'vreemde zanghplaetzen, ofte met ongewoonlike schikkinge der trappen van halve Toonen, ende Toonen, mitsgaeders andere vreemde Stemsprongen'. De Haarlemse priester vond de kleine secundes lieflijker dan de grote, de kleine tertsen mi-sol en re-fa aangenamer dan de grote tertsen fa-la en ut-mi, de kwinten ut-sol en re-la heerlijker en geweldiger dan de kwart ut-fa of de tertsen. In zijn uitleg liet hij vooral het belang van de leitonen gis, dis, fis, cis, bes en as zien. Een belangrijke regel was bij hem:

> Want het is een grote veranderinghe, alsmen zoet geproeft hebbende, bitter smaekt: ofte averechts eerst bitter, en dan zoet gevoelde: zoo mede ist een groote veranderinghe, alsmen van droefheidt komt in vrolykheidt: ofte averechts. Het welke werdt veroorsaekt naer de verscheidentheydt van de lydinge, en de overvallen des gemoedts: volgens den zin der woorden, die men spreekt, ende de klanken diemen zinght.

De ideeën van Ban – geen professionele musicus – zijn niet zomaar toepasbaar op Van Noordts muziek. Daar komt nog bij dat een organist al snel werd belemmerd door de stemming, terwijl Ban zich speciaal een 'volmaakt klavier' had laten maken om tot het maximum te kunnen gaan bij het toepassen van de geschikte intervallen.[131] Van belang in zijn theorieën is dat hij de expressieve waarde van het melodische interval op het oog had. Daarbij was de regel: hoe groter de sprong, hoe heftiger het affect. Ook andere theoretici verdeelden de melodische intervallen in twee soorten. In de eerste plaats zagen zij een groot verschil tussen stijgende en dalende en tussen kleine en grote intervallen. De kleine intervallen werden als zwak gezien, meer geneigd naar droefheid, en de grotere als sterk en vrolijk. In het geval van een dalend en toch sterk interval, zoals de grote sext, twijfelden zij of deze zwak was. De secundes en kleine tertsen waren altijd zwak, ongeacht of ze stijgend of dalend voorkwamen. Marin Mersenne vatte deze ideeën in zijn *Harmonie Universelle* (1636) als volgt samen:[132]

> & les demitons & dieses representent les pleurs & les gemissemens à raison de leurs petits intervalles qui signifient la foiblesse: car les petits intervalles qui se font en montant ou descendant, sont semblables aux enfans, aux vieillards & à ceux qui reviennent dune longue maladie, qui ne peuvent cheminer à grands pas, & qui font peu de chemin en beaucoup de temps.

D.P. Walker zag een 'attractive power of the semitone, which produces in the listener the impression that certain melodic lines are likely to rise or to fall'.[133] Dit concept werkte de psychologische notie van verwachting in de hand, het vermoeden dat de melodie en harmonie op een bepaalde manier voortschrijden: 'an expectation which is often fulfilled and often disappointed'.

In Van Noordts muziek hebben de melodische intervallen ieder een eigen functie. Iets uitzonderlijks krijgt daarbij al snel bijzondere betekenis. Dat is het geval bij de decime die in het *Tabulatuurboeck* slechts drie keer voorkomt en dan voor een krachtig affect zorgt. In psalm 116:1 is bij de tekst 'Hij Hem tot mij neigt naar Zijn woord' in de discant een beweeglijke melodie in

---

[128] Ban 1642, 7-11.
[129] Ban 1642, 3-4.
[130] Ban 1642, 7.
[131] Ban 1642, 19-20. '[…] en hebbe alzoo gevonden en doen maeken een volmaekte Claeuwecymbal, in October des jaers 1639, naer welke naermaels meer andere gemaekt zyn'. Men mag aannemen dat de afbeelding op bladzijde 28 van zijn boek een weergave is van een octaaf van het klavier.
[132] Mersenne 1636 *Livre Second des Chants*, 173. Vertaling : 'De semitonen en verhogingen vertegenwoordigen de tranen en het gekerm vanwege hun kleine intervallen die de zwakheid beduiden; want kleine intervallen, of ze nu stijgend of dalend zijn, zijn net als kinderen en net als grijsaards en degenen die herstellen van een langdurige ziekte, die niet kunnen voortbewegen met grote stappen en die lang doen over een korte afstand'.
[133] Walker 1978, 67.

zestienden. De sprongen vertonen een toenemende grootte: eerst een kwart dan een kleine sext, een octaaf en dan de kleine decime. Deze toename is op te vatten als een *auxesis* [*vermeerdering* of *groei*] of *incrementum* [uitbreiding]. J. Susenbrotus formuleerde in 1566: '*Incrementum, auxesis* geschiedt zo dikwijls iets stapsgewijs stijgt en niet alleen tot de hoogste graad, maar soms daarboven uit'.[134] Bij het woordje 'naar' in de psalmtekst wordt de hoogste toon bereikt. Hierna komt een *katabasis* over anderhalf octaaf, een afdaling naar de tonica, waarna een *tirata* het naderende slot van het psalmvers benadrukt. Steeds zijn er dalende melodieën, waarbij de sprongen maken dat de melodie niet te laag uitkomt. Het affect van deze dynamische passage past bij de tekst waar de geplaagde gelovige tot gebed komt omdat hij weet dat God zich tot hem keert. Waar de stijgende toonladder vooral het gebed symboliseert, is in deze passage steeds sprake van dalende figuren. Dat valt te interpreteren als: de bijstand komt uit de hemel.

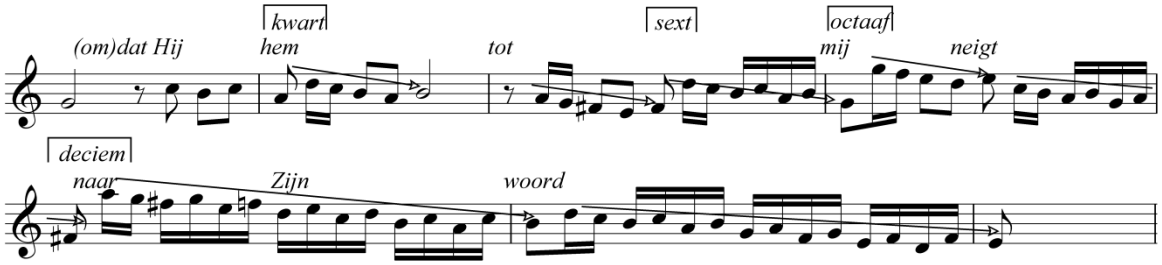


Fig.5.41. Bovenstem uit maat 28-33 van psalm 116:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De tweede decime is te vinden in psalm 119:2. Bij dit duo met gecoloreerde sopraan is de melodie naar de e^1 afgezakt, de noot van de cantus firmus is echter op g^2 gelegen. In de voorafgaande tekstregel is aan de orde: 'En zoeken te doen dat regt is en goed'. Het eerste deel van deze zin beweegt zich in het tweegestreepte octaaf, terwijl het tweede deel over het rechte en het goede zich in het gebied van het eengestreepte octaaf beweegt. Dankzij de decime springt de melodie terug naar de hoge ligging. De cesuur in de melodie geeft volle aandacht voor: 'Gij wilt Heer dat een ieder zij genegen Te houden Uwe geboden (zeer klaar)'.

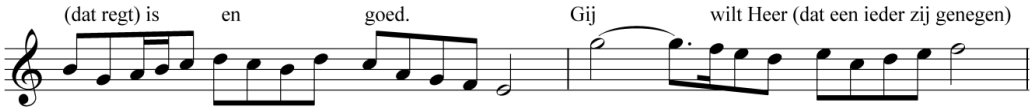



Fig.5.42. Bovenstem uit maat 21-24 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Een derde geval met een decime komt voor in het tweede vers van psalm 24 bij de tekst 'Die zijn hart en handen heeft rein'.[135] Van belang is de context waarin deze verschuiving plaatsvindt. Het lijkt hier te gaan om een *hyperbaton*, een figuur die alleen de achttiende-eeuwse theoreticus Scheibe heeft vermeld: 'Sie geschiet, wenn man entweder einen Ton, oder auch einen ganzen Gedanken von seiner natürlichen Stelle an einen andern Ort versetzet'.[136] Of is het een *hyperbole* in de trant zoals Burmeister heeft beschreven? Bij hem was het een figuur waarbij de melodie boven de hoogste grens uitreikte.[137] In het berglandschap van deze melodie staat de hogere ligging voor datgene wat dicht bij het hemelse ligt.

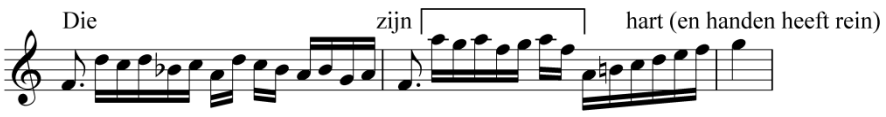



Fig.5.43. Bovenstem uit maat 22-23 van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[134] Bartel 1985, 110-113. 'Incrementum Auxesis, est quoties gradibus aliquot pervenitur, non modo ad summum, sed interim quodammodo supra summum.'
[135] Zie wat betreft dit interval ook het vorige hoofdstuk.
[136] Bartel 1985, 192-194.
[137] Bartel 1985, 194-196. Rivera 1993, 182-183. 'Hyperbole est Melodiæ supra supremum ejus terminum superlatio.' In het voorbeeld dat Burmeister gaf – het *Benedicam* van Orlando di Lasso – blijkt dat de hoogste ligging van de basstem met de sprong van een kleine sext al wordt bereikt.

Ook het melodische octaaf kan soms een heftig affect opleveren. De passage in de bovenstem van psalm 7:2 (maat 16-18) toont de onrust die past bij de tekst: ‘God, op Wien ik hoop met verlangen, Heb ik mijn dagen zulks begangen Als zij toeschrijven Uwen knecht?’ Een gekweld mens lijdt onder het onrecht van achterklap. Het ritmische verloop geeft instabiliteit en in snel tempo komen drie octaafsprongen langs. Na de twee octaafsprongen komt een verminderde kwart. Het karakter daarvan was volgens Johann Kirnberger in het tweede deel van *Die Kunst des reinen Satzes* (1774-1779): weemoedig, klagend en angstig.[138] Kirnberger mag dan in een andere tijd geleefd hebben, ook voor zeventiende-eeuwers ging van dit interval een sterke dissonantwerking uit. Het laatste deel van dit fragment komt eigenaardig over: eerst een dalende grote terts – die Kirnberger als pathetisch en melancholisch zag – en dan een stijgend octaaf. De passage geeft aan hoe Van Noordt een boeiende melodie maakte met rijke afwisselingen aan soorten intervallen.

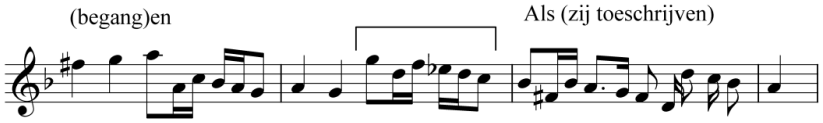



Fig.5.44. Bovenstem uit maat 16-18 van psalm 7:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De verminderde kwint komt in Van Noordts muziek slechts één keer voor en wel in psalm 119:1 in een stijgende beweging. In deze passage is sprake van climaxwerking. Eerst komt een figuur met een melodische grote terts en een reine kwart. In het tweede figuur zijn de sprongen vergroot tot een kwart en een verminderde kwint met vervolgens een kwint. Het geheel heeft dus een stijgende werking met de e^2 als climax. In de verminderde kwint geeft de fis aan de c een harmonische kleur, waarbij de b^1 in de volgende maat wordt voorbereid. In deze passage worden de noten van de gebroken akkoorden geaccentueerd: eerst het G-akkoord, dan het a-klein akkoord en weer het G-akkoord. De verminderde kwint werkt op bijzondere wijze mee aan de accentuering van de c^2. Vanwege de gebroken harmonieën komt de cantus firmus uitstekend tot zijn recht. De tekst spreekt over de gelukzaligheid.

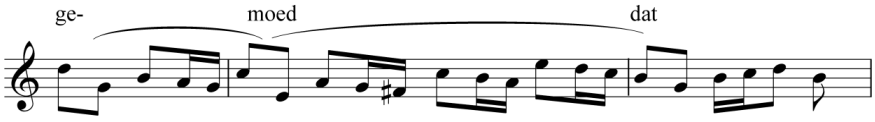



Fig.5.45. Bovenstem uit maat 9-11 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij de imitaties van de motieven blijft de intervalstructuur veelal niet behouden. Zo start het eerste vers van psalm 50 met een motief dat zeven keer voorkomt (zie haken). Het gaat hier om een beweeglijk motief in achtsten. Vier keer start het motief met een melodisch dalende kwartsprong, in de andere gevallen is er een dalende kwint. Die sprongen geven het motief een krachtig affect, zeker omdat het motief zo dikwijls wordt herhaald. Van Noordt zorgde voor onderscheid tussen de loopjes. De modus is hier het authentiek Dorisch en dat geeft het statige karakter dat past bij de tekst.

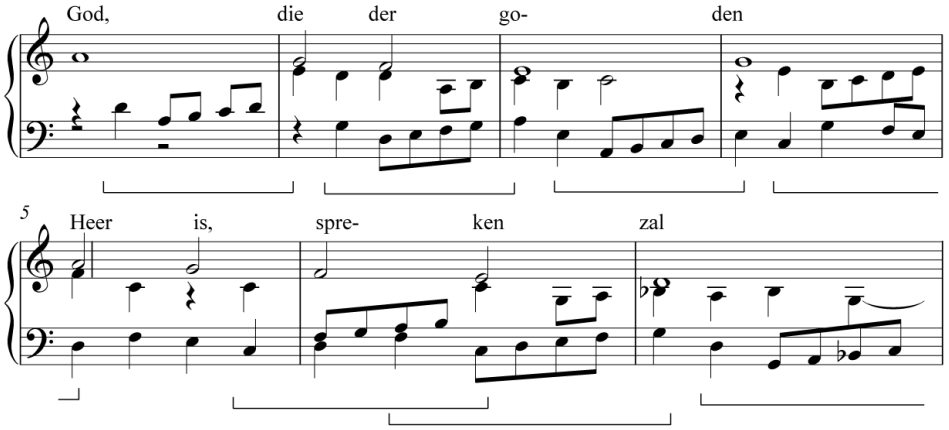


Fig.5.46. Maat 1-7 van psalm 50:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[138] Ontleend aan Kloppers 1966, 141.

Dat de intervalstructuur het affect sterk kan beïnvloeden, mag duidelijk zijn. Zo straalt de muziek in psalm 50:2 een gedempte sfeer uit. Dat lijkt in tegenspraak met de tekst die begint met: 'Voor Hem gaat een fel verslindende vuur, Een groot onweder'. Zo'n tekst is heel geschikt voor een programmatische aanpak à la John Munday. Hier is echter een ingetogen en weemoedig aandoende start, waaraan de kleine secundes in de melodische gangen en de dalende sprong bijdragen. Het gebruikte motief is op te vatten als een variant op het eerder besproken beginmotief van psalm 50:1, maar dan met een uitbreiding vooraf en een vervolg. Wilde Van Noordt zó duidelijk maken dat het God is die spreekt?

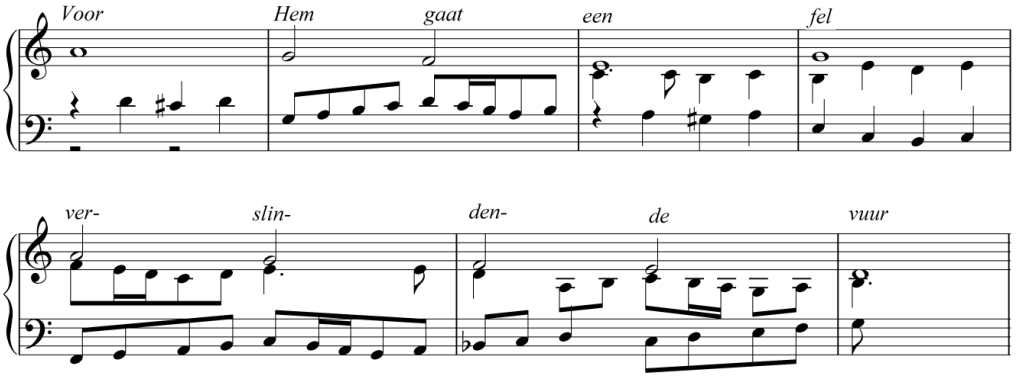


Fig.5.47. Maat 1-5 van psalm 50:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook in het vervolg van dit vers blijft de sfeer ingetogen, al is er mede dankzij de *figura corta* sprake van een toenemende beweeglijkheid. Het lijkt er op dat Van Noordt niet in directe zin de nadruk legt op het 'onweer', maar veeleer op het effect van neerslachtigheid.
In de literatuur kreeg de kwart specifieke aandacht. Athanasius Kircher onderscheidde drie soorten reine kwarten, afhankelijk van de plaats van de mi-fa.[139] Als de onderste toon van de kwart een *mi* is dan zag hij het – geciteerd in de woorden van zijn vertaler Andreas Hirsch – als: 'so wirds etwas weich, und nimmt mit seiner Weiche auch die folgende tonos ein, daher entstehen weiche Gemüths-Bewegungen, Lieb, Traurigkeit'.[140] Als de mi-fa precies in het midden van de kwart ligt, was het een uiting van stoutmoedigheid en ernst. Was de bovenste toon een fa dan had het interval een harde werking omdat twee hele tonen het interval beheersen en was er sprake van gekwetstheid en tegenzin.
In psalm 22:1 is de eerste kwart de 'weiche', in overeenstemming met de godverlatenheid in de tekst. Daarna komt hetzelfde soort kwart nog één keer voor, maar verder meestal de andere types. De keuze van de kwart lijkt dus weinig te maken te hebben met het specifieke karakter. Het is ook denkbaar dat Van Noordt met het motief een verwijzing wilde geven naar het lijdenslied *O Haupt voll Blut und Wunden*. In 1601 publiceerde Hans Leo Haβler deze melodie voor het liefdeslied 'Mein G'müt ist mir verwirret'.[141] In 1647 gaf Johann Crüger zijn *Praxis pietatis melica* uit en gebruikte toen de passietekst van Paul Gerhard *O Haupt voll Blut und Wunden*. Toch is het niet zo waarschijnlijk dat dit zo is bedoeld, want waarom zijn dan slechts de eerste vier noten gebruikt? Een overeenkomst in karakter vanwege de droefgeestigheid van de kwart ligt meer voor de hand.

[139] Damman 1967, 276-277.
[140] Wald 2006, 140.
[141] De Leeuw 1977, 77 en 459-463.

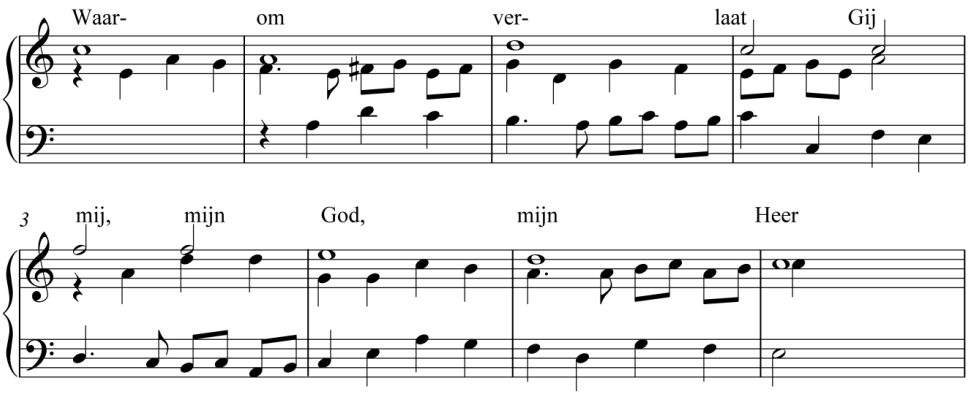


Fig.5.48. Maat 1-8 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Van Noordt liet de negatief geladen affecten meer optreden dan de vrolijke. Dat past uiteraard bij het karakter van de cyclus, waarin ellende en verlossing dicht bij elkaar liggen. Hoewel de componist op een bewuste manier met de intervallen en hun liggingen omging, valt niet elke sprong zomaar aan de tekst te relateren. Indirect werd de keuze in sterke mate bepaald door de modus en zo kwam het juiste affect tot zijn recht.

5.3.10. Passus duriusculus

Chromatiek – zowel stijgend als dalend – neemt in de muziek van Van Noordt een voorname plaats in. Deze figuur met herhalingen van halve toonafstanden werd al vanaf het midden van de zestiende eeuw gebruikt, vooral bij de madrigalen. Peter Williams, die een compleet boek aan dit onderwerp wijdde, concludeerde dat chromatiek in de muziek van alle eeuwen zo veelvuldig voorkwam dat zij gaandeweg aan specifieke betekenissen verloor.[142] Ook in de meer 'abstracte' muziek, zoals fuga's en *Fantasia's*, was zij niet weg te denken. Het lijkt er op dat men er allerlei zaken als vervreemding, liefde of zelfs 'muziek' mee ging uitdrukken. Desondanks zijn er aanwijzingen dat chromatiek een sterk middel was om uitdrukking te geven aan de smart. Kircher zag de kleine secunde als een sterke dissonant.[143] En zoals zijn biograaf U. Scharlau uitdrukte: de koppeling van zulke intervallen voerde wat hem betreft naar klankwerkingen met een depressieve werking.
In semantische zin lijkt de chromatische kwart oorspronkelijk sterk gekoppeld te zijn geweest aan woorden als 'pianto' en 'lagrime'.[144] Al in de zestiende eeuw komen in madrigalen chromatische passages voor met teksten die huilen suggereren. In die tijd werd aan een duiding met iconische trekken gedacht. John Dowland gebruikte in zijn *In darkness let me dwell* een dalende chromatische figuur op het woord 'weep'. De associatie met het huilen moet al snel verloren zijn gegaan. In de zeventiende eeuw was er eerder de verwijzing naar de klacht. Opvallend is dat oorspronkelijk vooral de dalende chromatiek dat effect opriep. Geleidelijk aan werd ze zowel dalend als stijgend toegepast. Bij Van Noordt komt de stijgende variant het meest voor. De stappen met de chromatische halftonen zijn een expressie van somberheid. De mate waarin dit door hem is toegepast, kent nauwelijks zijn weerga.
Psalm 116:2 is een trio met de cantus firmus in de sopraan. In de berijming van Datheen is de tekst:

> De strikken des doods hadden mij omvaen;
> Ik was beladen met angsten der hellen
> Ik was in nood, in zuchten en in kwellen
> Doch ik riep des Heren Naam alzo aan.

Hoewel de chromatiek het belangrijkste uitdrukkingsmiddel is, werken ook andere middelen mee aan de sombere affecten. Dit vers begint met een toonladder als tegenstem die in een beweging van kwarten een kwint stijgt. Dit gedeelte heeft in de terminologie van Vossius het ritmische verloop van de *spondeus*, door Mattheson later getypeerd als ernstig. Binnen het bereik van deze *anabasis*

[142] Williams 1997, m.n. 247-2488.
[143] Scharlau 1969, 248.
[144] Monelle 2000, 66-77.

zijn er twee chromatische stappen. Daarna volgt een *katabasis* in een beweging van achtsten, gevolgd door een octaafsprong met een dalende kwart. In de bas zet een tegenstem in die als een letterlijke imitatie van de alt begint. De melodie in de alt cirkelt als het ware om de d^1 heen ('de strikken des doods hadden mij omvaam'). Twee keer is er in deze regel stijgende en twee keer dalende chromatiek. Bij de overgang van de eerste naar de tweede regel zijn er in de alt nog syncopes. Meerdere middelen zetten het negatieve affect kracht bij.
In de tweede regel ('Ik was beladen met angsten der hellen') zijn er coloraties in de cantus firmus. Vijf keer komt een stijgende chromatische figuur voor. In de alt en in de bas zijn chromatisch opgevulde kwarten b-e en e-a. Bij de *tirata* in maat 12 treden tegelijk een fis en een f op! Bij maat 15 en 16, waar het over de hel gaat, heeft de bas enkele grotere melodische sprongen. Daarna komt de tekst 'Ik was in nood, in zuchten en in kwellen'. De tegenstem start chromatisch: vier keer dalend, gevolgd door een beweging in achtsten, een stijgende terts en dan twee keer een stijgende secunde. Het laatstgenoemde motief komt voor als slot van de basstem in maat 18. Vanaf maat 24 is er een versnelling doordat de beweging in achtsten (complementair) doorloopt.
Bij de laatste regel treedt chromatiek op in een beweging van achtsten. Dat zorgt voor een groeiende spanning. Het loopt uit op: 'doch ik riep de naam des Heren aldus aan' met in de bas een *anabasis*. Zeven keer komt chromatiek voor. Dan wordt in de maten 30 en 31 op de tweede kwart gewisseld van de kleine terts naar de grote, terwijl in maat 32 nog weer op de halve noot wordt gewisseld (f /fis). Dit alles werkt mee aan harmonische onbepaaldheid. Vandaar dat hier sprake lijkt te zijn van de retorische figuur *parrhesia* [vrijmoedigheid, gedurfdheid].[145] De *katabasis* in maat 32 versterkt het idee van neerslachtigheid.
In dit psalmvers zijn de muzikale middelen gericht op de verdrietige affecten. De beweging is bijna doorlopend in achtsten. Slechts twee keer komt een kortdurende diminutie in zestienden. Allerlei erupties leiden tot een spanningsvol verloop. Afhankelijk van de gekozen registratie zal het gebruik van de tremulant deze negatieve gerichtheid nog versterken.

[145] Bartel 1985, 231-233.

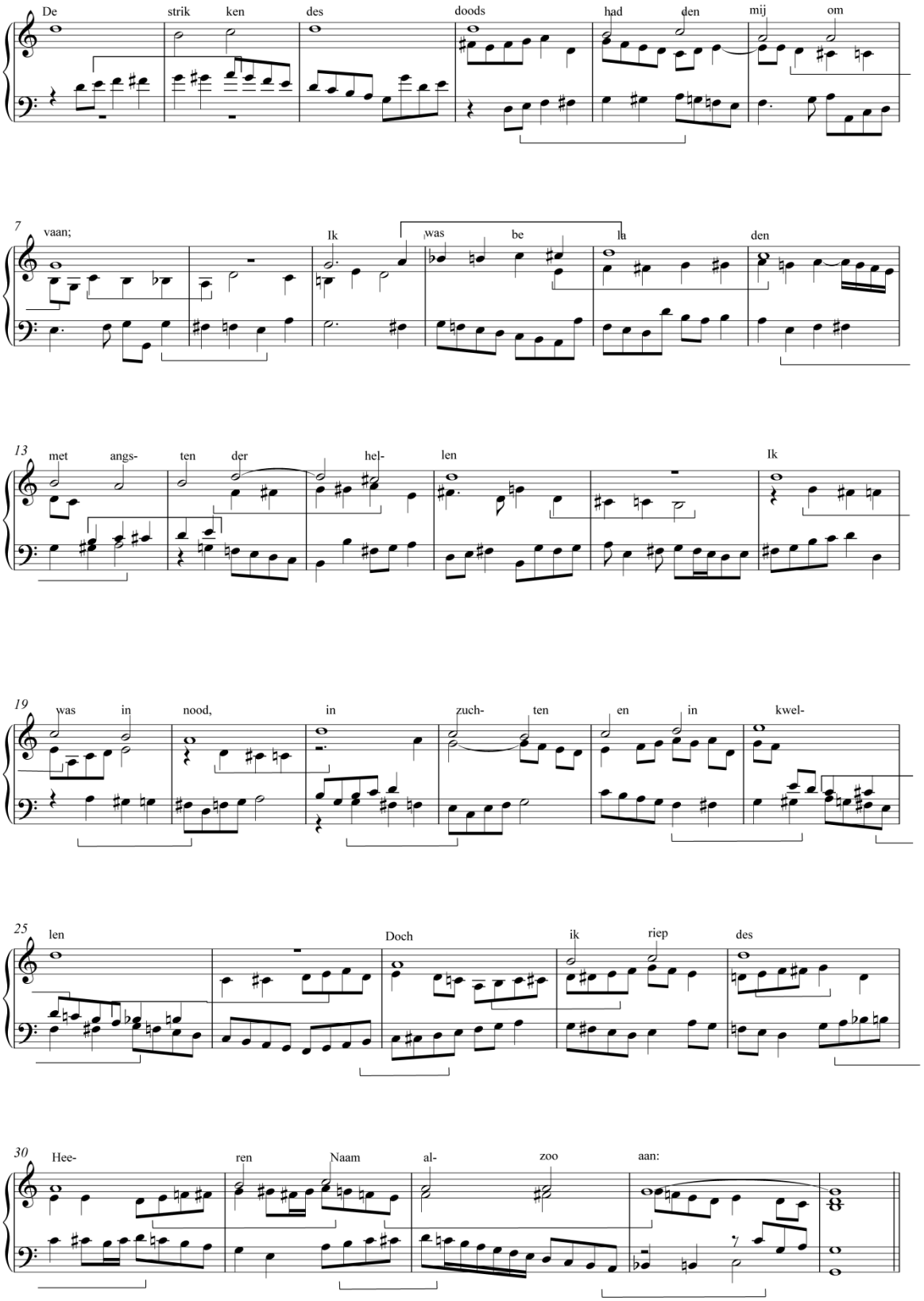



Fig.5.49. Psalm 116:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook op andere plaatsen in het *Tabulatuurboeck* is herhaaldelijk chromatiek toegepast. In het tweede vers van psalm 50 komen zeven passages met chromatiek voor. In dit vers gaat het over het spreken van de Here tot Zijn volk in het onweer. In maat 12 en 13 is een stijgend kwart chromatisch opgevuld. In de maten 35-36 is het ritme driedelig met een spanningsvol gebeuren,

waarbij de harmonieën in korte tijd afwisselen. Eerst komt in de bas de chromatiek, dan in de alt en ten slotte in de melodie. In de maten 44-47 komt in de bas (in achtstenbeweging) drie keer een chromatische gang. Gecombineerd met een syncope in de alt ontstaat een opgewonden sfeer. Ook in psalm 22:1 treedt de chromatiek meerdere malen op: in de maten 38 en 39 drie keer; in maat 44 waarbij de g en de gis in de halve noten beweegt.
Het gebruik van chromatiek – ongeacht de richting, stijgend of dalend – was voor Van Noordt een belangrijk expressiemiddel dat hij regelmatig toepaste om de klacht uit te drukken.

5.3.11. Contrapunt en harmonieën

Niet alleen de affectwerking van de melodische intervallen, ook die van de harmonische samenklanken kregen veel aandacht van de theoretici. Hoe dichter de verhoudingsgetallen van het interval bij 1:1 lag, hoe meer het de volkomenheid naderde en daarmee ook het vreugdevolle. Maar met de toenemende complicering van de verhoudingen in het interval neemt de onvolkomenheid toe en daarmee drukt het vooral leed uit. Kircher zag een duidelijke relatie met optische kleuren.[146]

> Die soni verhalten sich gegen der hörenden Kraft, wie die Farben zu der sehenden: dann wann die objecta visiva mit einer andern Farb bestrichen, und nach dem sie unterschiedlich situiret sind, so afficiren sie das Gesicht einmal anderster, als das ander mal.

Uit de vermenging van kleuren als geel, rood en blauw ontstaan andere kleuren. Zo is het octaaf een samenstelling van kwint en kwart. Op grond hiervan construeerde Kircher een overzicht waarin de overeenkomstige kleuren en intervallen waren opgenomen. Als synoniem zag hij:

> Vreugde = consonant = helderheid = snelle beweging
> Leed = dissonant = donker = langzame beweging

De kleine secunde kreeg de kleur wit. Zij was immers in alle andere intervallen begrepen, zoals alle kleuren bij elkaar het wit geven. De grote secunde, het tegengestelde van de kleine secunde kreeg de kleur zwart. Kircher had ook ideeën over de wijze waarop deze muzikale bouwstenen dienden te worden gebruikt. Het zwaartepunt lag bij de consonanten (octaaf, kwint en terts met de sext als omkering). Al deze intervallen, maar bijzonder de grote terts, geven de muziek een aangename klank. Binnen de zetting is hun taak de muzikale spanningen op te roepen, waaruit de schoonheid en plasticiteit van de melodieën opbloeit. Iedere componist had in principe de vrijheid de harmonische intervallen op zijn eigen manier met elkaar te combineren. Dissonanten mochten echter niet overheersen.
Ook Van Noordt lijkt het contrapunt met aandacht voor de tekst te hebben geconstrueerd. Het eerste vers van psalm 38 begint met een harmonisch octaaf, op de priem na het meest consonante interval. Op de sterke maatdelen zijn steeds consonante intervallen met overheersende terts- en sextklanken. Dissonante intervallen komen verderop ook op sterke maatdelen voor. Gebruik ervan suggereert innerlijke onrust. Om het grote leed van de psalmdichter uit te drukken zijn ook andere muzikale middelen gebruikt, zoals uitgeschreven trillers en toonladderfiguren.

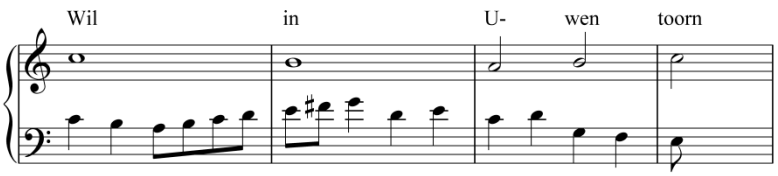



Fig.5.50. Maat 1-3 van psalm 38:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook de syncope was een veelgebruikt middel. Zulke *syncopatio's* zijn te zien als een vergrijp tegen de normale orde. Ze verwijzen naar vormen van verzet en roepen een negatief affect op.[147] In het vorige hoofdstuk zagen we in psalm 2:2 (maat 6-8) een serie syncopische figuren. Deze staan in een welsprekende relatie met de tekst, want die luidt: 'Laat ons breken meteen haar banden'. In psalm 50:3 (maat 17-20) komt een serie syncopes achter elkaar bij: 'Hoort mijn volk, Ik spreek […]'. Een van de bovenstemmen in deze passage is steeds ten opzichte van de andere verschoven. Daardoor zijn sommige tonen uitgerekt, terwijl de andere doorlopen. Dat leidt tot een cluster aan syncopes. Dit

[146] Scharlau 1969, 253. Wald 2006, 150. Het citaat komt uit de vertaling van Andreas Hirsch (1662).
[147] Clement 1989, 37.

verwarde geheel lijkt te suggereren dat de luisteraar geen raad weet met Gods stem. Hier is sprake van de retorische figuur *congeries*, het gaat immers om een aaneenrijging van consonanten en dissonanten.[148]

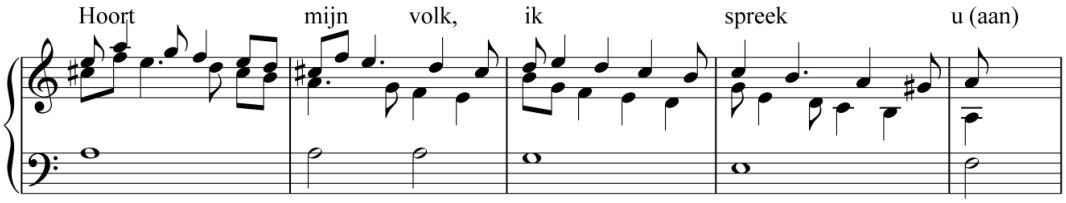


Fig.5.51. Maat 17-20 van psalm 50:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook psalm 116:5 laat een gedifferentieerd gebruik van syncopes zien. Dit vers begint met een voorimitatie van de psalmregel met afwisselend fis en f. Bij de inzet van de cantus firmus is de fis leitoon. Op het sterke maatdeel komt net voor de inzet van de cantus firmus een kleine septiem. Deze lost op naar een kleine sext. Daarna komt een kwintsextakkoord waarbij de noot van de psalmmelodie bovenin ligt. In de beide onderstemmen gaat dit gepaard met een syncope. Dit harmonisch spannende verloop brengt gekweldheid naar voren. De tekst luidt: 'Gij hebt Heer, mijn ziel bevrijd'. In dit psalmvers staan passages met op de sterke maatdelen sextakkoorden, kwartsextakkoorden en syncopes. Verderop is de tekst: 'Dies wil ik wand'len mijn dagen alleen Vromelijk voor U, O, mijn God zeer groot!' In het zesde vers staat in het tweede deel: 'Toch werd mijn ziel zeer jammerlijk geplaged'. Beide verzen zijn dus bepaald geen uitingen van geloofszekerheid of blijdschap. Het verloop gaat van tijd tot tijd dan ook flink uit de pas met grondakkoorden op zwakke maatdelen. Harmonie en ritme werken samen om te zorgen voor spanningsvolle momenten.

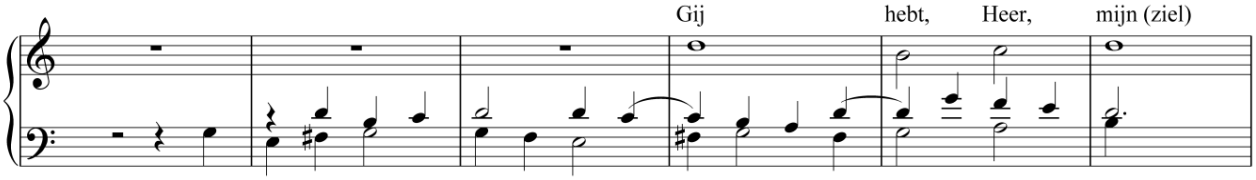



Fig.5.52. Maat 1-6 van psalm 116:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

5.3.12. Wie zal wonen op de heilige berg?

De *forma formans* van de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* is bepaald door golvende patronen van spanningen en ontspanningen. Nu we de rol van de tekst nader hebben bepaald, kan deze *vormende vorm* preciezer worden geduid. Twee aspecten zijn daarbij van belang: de relatie tussen muziek en tekst en de motivische schrijfwijze. Anthoni van Noordt zette iedere teksteenheid op een nieuwe manier in noten. Daarbij zorgde hij voor muzikale ontwikkelingen, soms door de opeenvolgende motieven gelijkenis te geven. Niet zelden komen abrupt nieuwe ideeën tot stand. Ter verduidelijking van deze werkwijze analyseren we psalm 15:1, een trio met de cantus firmus in de superius. In de muzikale uitwerking is het karakter van de *processus* waarneembaar. De twee onderstemmen doen in beweeglijkheid niet voor elkaar onder. Imitaties spelen een grote rol. In de tekst die begint met 'Wie is 't die zal wonen eenpaar [eenparig]?', komt de vraag aan bod wie zalig zal worden.

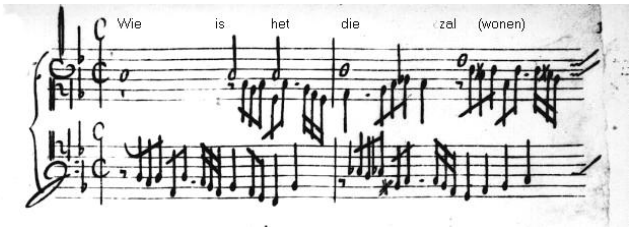



Fig.5.53. Maat 1-4 van psalm15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

[148] Bartel 1985, 140-142.

Aan de verwerking van het eerste motief valt al af te lezen hoe gedurfd Van Noordt zijn muzikale materiaal verwerkte. De eerste inzet is *Hypo-Aeolisch* met d als finalis. Nadat dit motief in de onderstem is gepresenteerd, komt het dadelijk een octaaf hoger in de alt letterlijk terug. Dit is een *anaphora* die de modus versterkt. De derde inzet, die een halve toon hoger begint, contrasteert hiermee scherp, wat vooral komt door de combinatie van de leitoon b en de es, een verminderde kwart. Van Noordt paste dit dissonante melodische interval regelmatig toe, ook al vond menig theoreticus uit zijn tijd deze afstand minder gewenst. De hierop volgende motiefherhaling is in g Hypodorisch en vandaar de fis. De vijfde inzet is in d Dorisch, zij het met cis als leitoon. Al met al komen dus in een kort bestek de cis, fis en es voor.
Opvallend is de ritmische gestalte van het motief: vier achtsten, een achtste met een punt en dan drie zestienden. De plaats van de accenten is te bepalen doordat de tweede toon als wisseltoon optreedt. Die is in metrisch opzicht dus zwak evenals de leitoon. In onderstaande figuur hebben we door middel van accenttekens een metrisch indeling gegeven. De tweede klemtoon zal minder sterk worden ervaren als de eerste. Het hoofdaccent ligt echter op de derde, alleen al doordat het een gepunteerde figuur is, vormt deze toon de spil waaromheen de hele figuur als het ware draait. Past men deze klemtonen stelselmatig toe op elke variant van het motief, terwijl de accenten in de andere stemmen het normale patroon volgen, dan ontstaat een vorm van polyritmiek die past bij het vragende karakter van de tekst.

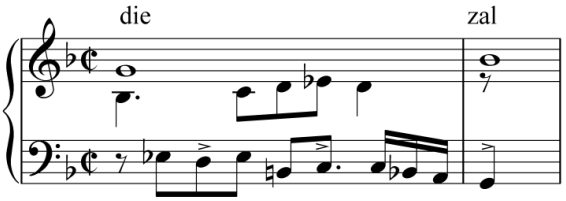



Fig.5.54. Maat 3 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De toonladder van G tot en met g^0 in de bas verloopt in een beweging van kwarten, het slot is chromatisch. Deze *anabasis* is illustratief voor het ‘wonen eenpaar’, want dat gaat over de berg Sion en dus over een hoge en verheven plaats waar men zal wonen. Het gaat hier om een moeizame gang, een *passus duriusculus*. In maat 6 komt in de alt een gedeelte met een letterlijke imitatie uit deze *anabasis*.
Het begin van het volgende motief (in de bas) is gelijk aan het slot van het beginmotief. Dat verschijnsel is in de retorische literatuur beschreven als *anadiplosis*. J. Susenbrotus (1566) stelde: ‘*anadiplosis of reduplicatio* ontstaat, wanneer het laatste woord van het voorafgaande deel in het begin wordt herhaald ofwel wanneer wij uit het eind van het voorgaande deel het begin van het volgende vormen’.[149] De eerste keer is met de es als *fa super la* en de B als mi. De figuur komt twee keer voor en dat lijkt illustratief voor het woord ‘paar’ uit de psalmtekst.

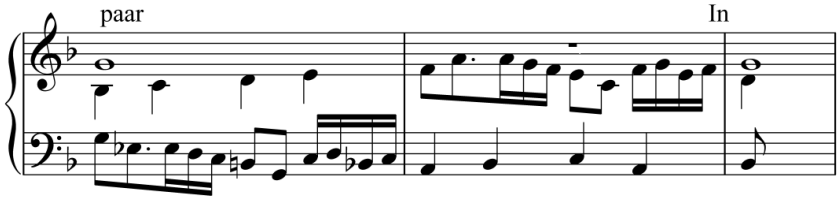



Fig.5.55. Maat 6-7 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 8 komt de kop van het vorige motief nog één keer voor. Dit doet denken aan een *apocope*. Deze retorische figuur werd meestal beschreven als een middel waarbij een letter of lettergreep aan het eind van een woord wordt weggeworpen.[150] Hierbij is de bes *fa super la* en de fis treedt op als mi.

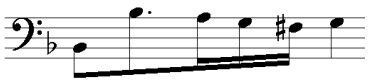



Fig.5.56. Maat 8 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[149] Geciteerd uit Bartel 1985, 85-86. ‘Anadiplosis, reduplicatio, est cum ultima prioris commatis dictio in sequentis initio iteratur: vel cum antecedentis membri exitum, consequentis initium facimus.’
[150] Bartel 1985, 102-104.

De eerste zin van het psalmvers wordt gekenmerkt door afwisseling. Hoewel de herhalingen consistentie geven, komt het geheel zowel ritmisch als melodisch tegendraads over. Meerdere malen is er een *fa super la* in combinatie met een mi. De sfeer past bij het vragende en onzekere karakter van de tekst 'Wie is 't die zal wonen eenpaar'.
In maat 9 – bij 'Uw (lieflijke tenten, Heer)' – begint de stemming om te slaan. Er is een tussencadens naar Bes, waarin weer een *fa super la* voorkomt met daarvoor een e. Het gepunteerde ritme zorgt ervoor dat de dissonante es[1] meer nadruk krijgt.

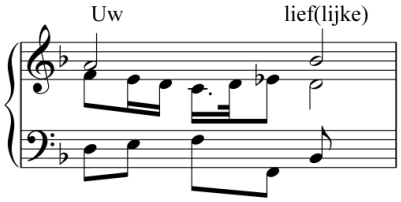


Fig.5.57. Maat 9 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij 'lieflijken tenten' krijgt de melodische en ritmische ontwikkeling een andere tendens, vloeiender en rustiger. In maat 9 wordt het motief met een figuur voorbereid met zowel de e als es. Hierna komt een motief met vier dalende secundes en drie stijgende. Ook hier zien we weer een es als *fa super la* en een b als mi. Die laatste noot wordt daarna weer in een bes omgezet. In maat 10 treedt een afwisseling op tussen e en es en tussen b en bes. De plaats van de mi-fa verandert, waardoor mutaties nodig zijn en men terechtkomt in een hexachord met een ander karakter.

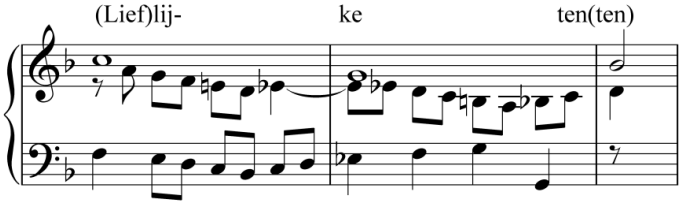


Fig.5.58. Maat 10-11 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het zwierige motief in achtsten dat in maat 10 en 11 nog twee keer voorkomt, is ook in andere psalmverzen in het *Tabulatuurboeck* te zien, zoals in psalm 38:3 (maat 9), waar het gaat over het onbehagen door Gods toorn, (bij het woord 'bevonden'). Suggereert dit de herinnering aan de lieflijke tenten? De tweede keer is in psalm 24:3, waar de bevrijding door Gods goedheid centraal staat. De ritmische gestalte en melodische beweging zijn dezelfde, de ligging en de toonhoogten zijn verschillend.

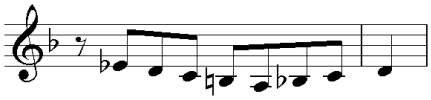



Fig.5.59. Alt uit maat 11 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 13-14 neemt de beweeglijkheid toe vanwege de *figura corta*. In maat 13 is in de bas een syncope met eerst een fis die de halve noot met de g benadrukt en daarna komt f die noodzakelijk is omdat het motief in de bas start met een es. Er ontstaat hier een stuwing naar het vervolg, waarbij het vragende karakter centraal blijft staan.

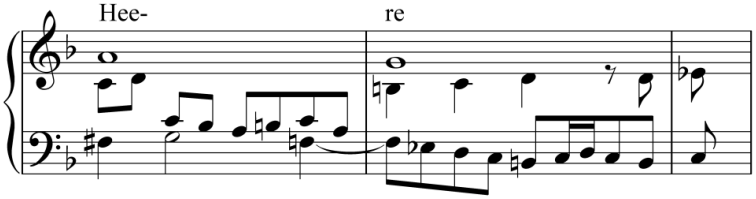


Fig.5.60. Maat 13-14 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Maat 17 bevat opnieuw een *anadiplosis*: het slot van het motief staat aan het hoofd van het nieuwe motief met achtsten. In de andere stem geeft een kwart met punt een tegenbeweging. Ook heeft

maat 18 een voorhoudingssyncope die oplost in een Bes-akkoord. Harmonische en ritmische spanningen wisselen elkaar in rap tempo af.

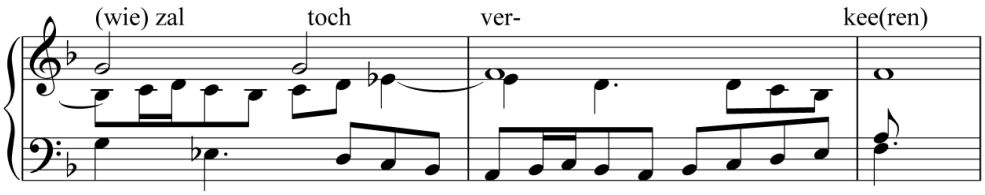


Fig.5.61. Maat 17-18 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het motief met de *figura corta* wordt in maat 19 en 20 drie keer geïmiteerd. Er ontstaat een versnelling, vooral doordat iedere imitatie al na een halve noot inzet, terwijl dat voordien steeds na een hele noot gebeurde. In maat 20 lost een verminderde drieklank op in een Bes-akkoord.

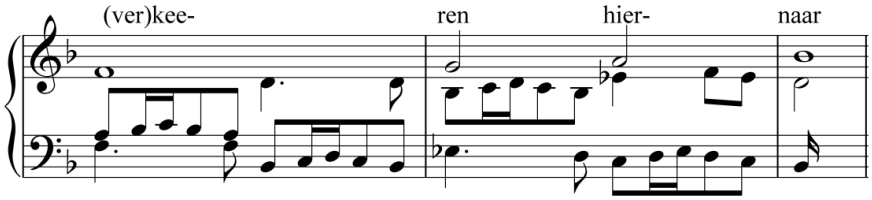


Fig.5.62. Maat 19-20 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De ritmische beweging blijft toenemen, waarbij in de volgende zeven maten motieven zijn verwerkt met zestienden. Verschillende varianten passeren de revue. Hier wordt het feestelijke ‘Door Uw goedheid zonder gevaar’ toegelicht.

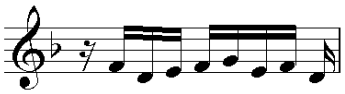



Fig.5.63. Alt uit maat 22 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De eerste variant keert – zij het in een andere ligging – terug in het begin van psalm 119:1 bij het woord ‘gelukzalig’. Sowieso treft men deze figuur in de orgelliteratuur veelvuldig aan. Albert Schweitzer noemde dit ritmische figuur in zijn biografie over Bach een ‘Seligkeitsrhytme’.[151] Het gaat om motieven die het gevoel van het lieflijke en zalige uitdrukken. Deze theoloog deed zijn waarnemingen vooral op empirische wijze en zocht niet naar een theoretische basis. Eerder zocht hij betekenissen door het associëren van muzikale figuren met de teksten. Zulke ervaringskennis is van belang, ook om de muziek van Van Noordt te duiden.[152] De bedoelde figuur is in de muziek van Van Noordt geregeld terug te vinden bij verschillende teksten: in psalm 6:3 (maat 22-23) bij ‘hoog geprezen’ en psalm 119:3 (maat 11-12) bij ‘Uwe wet door Uw genade’, etc.

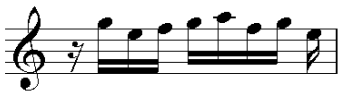



Fig.5.64. Motief uit bovenstem maat 1 van psalm 119:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Terug naar psalm 15:1. In maat 28 verandert de sfeer doordat de vloeiende beweging van zestienden door een motief met de *figura corta* wordt onderbroken. In de tekst is sprake van het ‘zonder gevaar’. In de volgende maat komt een figuur van drie zestienden twee maal voor, een overgang naar de laatste regel.

[151] Schweitzer 1963, 461.
[152] Monelle 2000, 21-24.

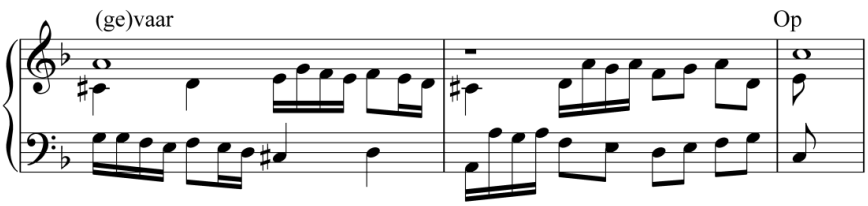



Fig.5.65. Maat 28-29 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In maat 30 verlenen de octaafsprong en de schijnsyncope heftigheid aan het muzikale verloop.

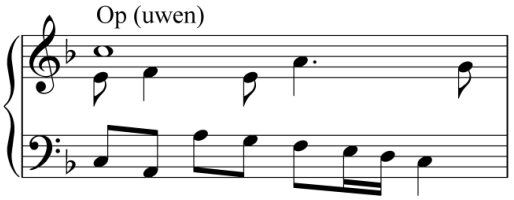



Fig.5.66. Maat 30 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In de laatste zin die handelt over de heilige berg, treedt een figuur op die ook in de eerste regel voorkomt: de achtste met punt en daarna drie zestienden. Zo ontstaat een verwijzing naar het wonen op de heilige berg. Zeven keer komt de gepunteerde ritmische noot voor. Zou dit op symbolische wijze de heiligheid van de berg benadrukken? Het affect van deze laatste regel komt door de beweeglijkheid en door de ritmische accentverschuivingen in de tegenstem vrolijk over.

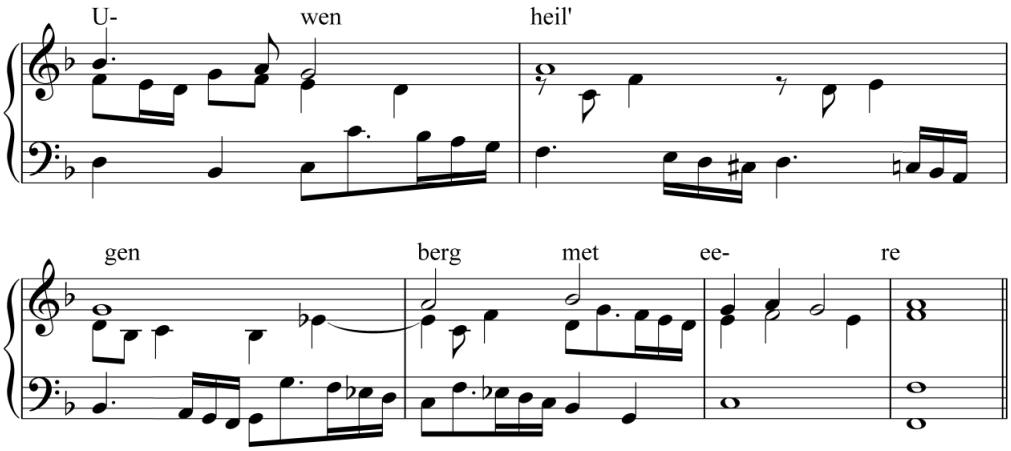


Fig.5.67. Maat 31-36 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De figuur met de achtste met punt en de drie zestienden komt in het *Tabulatuurboeck* diverse malen voor. In psalm 15:1 (in de eerste en laatste zin) alleen al twaalf keer. De bijbehorende teksten gaan over het wonen op de heilige berg.

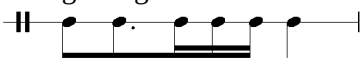



Fig.5.68. Gepunteerd ritme in psalm 15:1, 116:1 en 24:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 116:1 (maat 22) komt dezelfde figuur voor in de context van ‘bidden in mijn kwade dagen’. Gaf de tekst aanleiding om via dit citaat terug te denken aan psalm 15? De figuur wordt hier voorafgegaan door een kwart met drie achtsten, zodat een versnelling optreedt. Door de indeling in eenheden van verschillende lengte ontstaat instabiliteit (‘kwade dagen’).

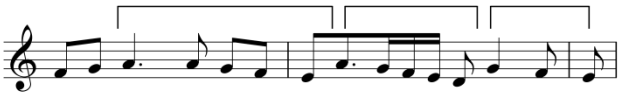



Fig.5.69. Discant uit maat 21-22 van psalm 116:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 24:3 (maat 28) komt de achtste met drie zestienden twee keer voor bij de tekst: ‘Zulks’ is het geslachte (dat God zoekt met harten)’. Eerst komt de figuur in de alt, dan in de tenor. Het is een herinnering aan hen die op de heilige berg verkeren.

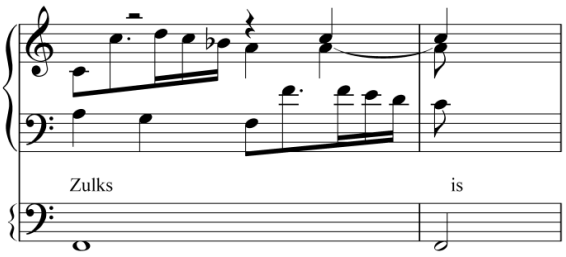



Fig.5.70. Maat 28 van psalm 24:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het gaat hier om verwijzingen waarmee de gedachte aan het eerste vers wordt opgeroepen. Mogelijk was het ook een topos, want Sweelinck gebruikte deze ritmische figuur in psalm 36:1 (maat 53 en 54) bij de tekst ‘Hij wil blijven in de boosheid’.[153]

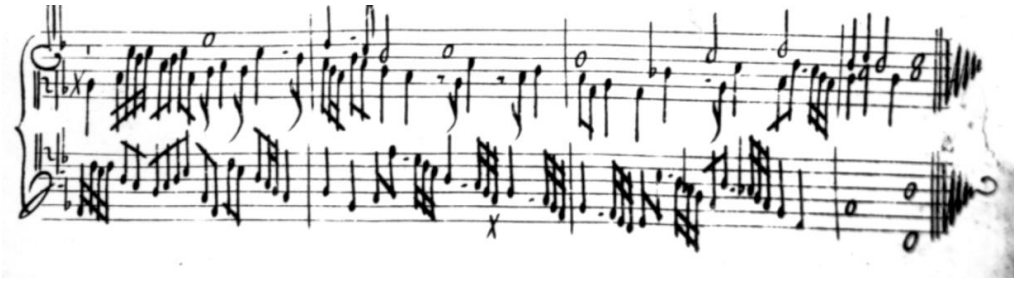



Fig.5.71. Maat 29-36 uit psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Dit eerste psalmvers uit het *Tabulatuurboeck* heeft geen supplementum. De laatste noten zijn semibreves, terwijl alle andere bewerkingen *longae* hebben met een ongemeten karakter.[154] Wilde Van Noordt het vragende karakter benadrukken?
Uit de voorgaande analyse blijkt hoezeer de variatie in figuren is gebaseerd op het affect van de tekst. De melodiek en de samenklanken spelen daarbij eveneens een rol. Bij de semitonen overheerst de es, de toon die verder alleen nog in de bewerkingen van psalm 7 voorkomt. In de laatste zin zijn meerdere octaaf-, kwint- en kwartsprongen met een heftig affect. Ook de chromatiek en de *fa super la* met een mi geven rusteloosheid weer. De *forma formans* wordt mede bepaald door de affecten die door de tekst worden opgeroepen.
Deze analyse laat zien hoezeer Van Noordt *varietas* en *diversitas* nastreefde, vooral vanwege de relatie met de tekst.

5.3.13. Gekozen aantallen

Een aspect dat soms zijdelings aan de orde kwam was dat van het aantal keer dat een motief voorkwam. Dat Van Noordt ze bewust heeft gekozen, bleek al uit de keuze van het aantal psalmen: één vraag met veertig verzen als antwoord. Dit valt te duiden als een vorm van volheid van beproeving. Bij de *Fantasia’s* gaf Van Noordt twee voorbeelden van de Dorische, twee in de Frygische en een *Fantasia* in de Lydische en een in de Mixolydische modus. Dat zijn zes stuks en dat levert een bijzonder getal op. Het staat immers voor het aantal scheppingsdagen en dus ook voor het aantal werkdagen. Daarnaast wordt ook gesproken van de zes tijdperken uit de wereldgeschiedenis.[155] Zarlino schonk in zijn *Le Institutioni harmoniche (*1558 en 1573) aandacht aan dit volmaakte getal door er maar liefst vier hoofdstukken aan te wijden.[156] In de laatste kwart van de zeventiende eeuw publiceerden meerdere componisten cycli met zes stukken. Enkele

[153] Het is uiteraard de vraag of Sweelinck hier de tekst van psalm 36 heeft gebruikt of die van psalm 68.
[154] Van Biezen 1976, XVI. Jan van Biezen dacht in zijn heruitgave dat er minstens een tweede vers moest komen. In zijn argumentatie verwees hij naar de kopie van A.G. Ritter die aan het eind van het vers ‘V.2.’ schreef. Tegelijkertijd gaf Van Biezen ook een argument dat er gezien de ruimte op de pagina’s maar één vers kon zijn.
[155] Bronswijk 1990, 72.
[156] Fend 1989, 78-93.

voorbeelden: Jan Adam Reincken *Hortus Musicus* (6 triosonaten, Hamburg, 1687); Johann Pachelbel: *Musicalische Ergötzung* (6 partita's, Erfurt, 1691) en *Hexachordum Apollinis* (6 variatiereeksen voor klavier, Neurenberg, 1699); Johann Kuhnau *Musikalische Vorstellung. Einiger Biblischer Historien, in 6 Sonaten auff dem Claviere zum spielen* (Leipzig, 1700). Soms lijkt aan de keuze voor dit aantal een ordening van de toonsoorten ten grondslag te liggen, maar meestal is de samenhang tussen de stukken nauwelijks vast te stellen.
Of in het *Tabulatuurboeck* meer aantallen met een symbolische duiding voorkomen, valt te vermoeden. Zo zou het aantal keren dat een motief wordt herhaald verband kunnen houden met de woorden. In psalm 15:1 komt in de laatste regel bij de 'heilgen berg met eere' zeven – het heilige getal – keer een figuur met drie zestienden voor. Op het woord 'heil'gen' komt de vorm met kwart en punt (B) drie keer voor. De vorm met achtste en punt (A) komt vier keer voor. De figuur komt zes keer in de onderstem en de laatste keer in de middenstem voor. Wilde Van Noordt zo een expressie van heiligheid geven?

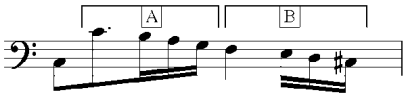



Fig.5.72. Maat 31-32 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het getal zeven verwijst naar de volheid en de universaliteit, het getal acht naar de heilige volkomenheid en de nieuwe schepping.[157] In de eerste regel van het psalm 15:1 ('Wie is 't die zal wonen eenpaar') treedt de ritmische figuur in de A-vorm acht keer op (eerst in de context van het openingsmotief vijf keer en vervolgens nog drie keer in na-ijlende vormen). In maat 6 staat bij het woord paar (als onderdeel van het woord 'eenpaar') twee keer dezelfde figuur:

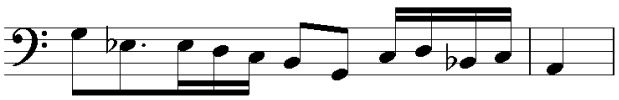



Fig.5.73. Figuur uit maat 6 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Heeft Van Noordt zulke aantallen bewust gekozen om uitdrukking te geven aan de volmaaktheid? In psalm 38:1 paste hij de trillerfiguur zeven keer toe bij 'De hitt' Uwes toorns wil keeren'. Geeft dit uitdrukking aan het allesvernietigende karakter van Gods boosheid? In psalm 50:1 komt bij de tekst: 'Uit Sion komt God die daar is bekleed met heerlijkheid'. Zeven keer laat hier een motief de melodieregel in ritmische verkorting horen. Is het Gods volmaaktheid die in het zevenvoudige een bekroning lijkt te vinden?
Ik volsta met deze voorbeelden en opper het vermoeden dat Van Noordt vormen van getalssymboliek toepaste.

5.3.14. Enkele overwegingen

Als vormen van conventionele betekenissen ontbreken of verloren zijn gegaan, wordt muziek al snel als een abstractie ervaren. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een uitspraak van de musicoloog Willy Apel: 'To regard an organum by Perotinus, a conductus of the 13th century, a motet by Machaut, an echo-fantasia by Sweelinck, or even Stravinsky's octet for wind instruments as expressive would simply render the term meaningless'.[158] Het lijkt er op dat Apel bedoelde dat dit soort muziek geen directe betekenissen of gevoelens in zich draagt. Raymond Monelle vond dat het indexicale element hier over het hoofd was gezien. Hij verwees naar 'de kerkelijk implicaties van Sweelincks technieken'.[159] Dat maakt duidelijk dat ook Monelle nauwelijks conventies kende van waaruit Sweelinck heeft gedacht.
Bij Van Noordt zijn herhalingen die een bepaalde sfeer oproepen zo gebruikelijk dat het zeer aannemelijk is dat hij expressieve duidingen op het oog had. Zijn muziek roept een rijkdom aan betekenissen op. In hoeverre de luisteraar die waarneemt, hangt af van zijn kennis van de muzikale

[157] Bronswijk 1990, 55 en 72.
[158] Apel 1970, 301. Geciteerd uit Monelle 2000, 15.
[159] Monelle 2000, 15.

gewoonten en de teksten. Bij het luisteren ontstaan zulke duidingen niet automatisch, hoewel de kenners van de psalmteksten de relatie met de muziek kunnen vermoeden. De receptie van Van Noordts muziek heeft dan ook geleden onder het gebrek aan kennis van zeventiende-eeuwse conventies. Meestal ervoer men haar als stichtelijke muziek, wat de psalmmelodieën in de hand werken. Men denkt dan al snel aan meditatief, piëtistisch en ingetogen.
Hoezeer Jan Pietersz Sweelinck de expressie van de tekst serieus nam, is in de literatuur nog nauwelijks naar voren gekomen. Een eerste exploratie heeft E. Rebling in 1950 uitgevoerd.[160] In zijn *Den Lustelycken Mey* legde hij de relatie tussen tekst en muziek in de vocale werken van Jan Pietersz Sweelinck. Voor Rebling was duidelijk dat 'de expressie van de gevoelens in vele stukken tot een zo spontane en ongereflecteerde uitwerking komt, dat men de ingewikkelde contrapuntiek [in het bijzonder in de *Rimes*] daarbij helemaal vergeet'. Volgens Rebling had Sweelinck de eisen van Zarlino in acht genomen. Hij ging immers uit van 'het taalrythme, het woordgehalte en de uitdrukking van de tekst'. 'Maar niet alleen in de muzikale uitbeelding van afzonderlijke woorden uitte zich deze gerationaliseerde uitdrukking van de menselijke aandoeningen, die zo typerend is voor de hoog ontwikkelde aristocratisch-individualistische stijl, zoals hij door Coclico[161] en vooral Zarlino als muzikaal ideaal van de verfijnde geestelijke en maatschappelijke elite van geheel West-Europa theoretisch was gefundeerd'; 'ook de algemene sfeer, het hoofdaffect richtte zich naar het gehalte van de psalm'. Rebling constateerde dat Sweelinck nooit zover was gegaan als Lasso. In diens werken 'wordt elke constructieve vorming van de melodische lijnen door de dramatische kracht in de ban gehouden.' Opvallend is de verbinding die Rebling hier legt tussen Sweelinck, Orlando di Lasso en Zarlino. Hij vergeleek het modernisme van Lasso met het traditionalisme van Sweelinck. Dit hoofdstuk over het *Tabulatuurboeck*, in combinatie met de uitspraken van Rebling, moge duidelijk maken dat hele terreinen braak liggen voor grondig en breed opgezet onderzoek.

[160] Rebling 1950, 112-131.
[161] Adrianus Petit Coclico, (ook Coclicus) (in de Nederlanden, 1499 – Kopenhagen, omstreeks 1562) Nederlandse muziektheoreticus, zanger en componist. In Nürenberg schreef en publiceerde Coclico zijn *Compendium musices* (uitgegeven in 1552), waarin hij als eerste muziektheoreticus de stijl van de Musica reservata definieerde: 'Vere musicus est et habetur, non qui de numeris, prolationibus, signis ac valoribus multa novit garrire et scribere, sed qui docte et dulciter canit, cuilibet notae debitam syllabam applicans ac ita componit, ut laetis verbis laetos addat numeros et e contra.' In hetzelfde jaar gaf Coclico zijn *Consolationes piae ex psalmis Davidicis* uit onder de titel *Musica reservata*.

5.4. Uitvoeringspraktijk

Hoe Van Noordt zijn werken heeft uitgevoerd is onbekend, want daarvoor missen we specifieke aanwijzingen. Kenden zijn collega's de muzikale conventies? Andere organisten, zoals Nicolas Lebègue (1631-1702) en Johann Jakob Froberger (1616-1667), maakten zich zorgen of hun collega's hun notenteksten naar hun zin zouden interpreteren. Lebègue schreef in het woord vooraf van zijn *Premier Livre d'Orgue* (1676):[162]

> Je souhaiterais fort que tous ceux qui me feront l'honneur de toucher ces pièces voulussent les jouer selon mon intention, c'est-à-dire avec le meslange des jeux et avec le mouvement propre pour chaque pièce, et sur tout de les étudier en sorte qu'ils les sceussent assez pour les bien jouer de suite, elles paroitraient bien davantage et auroient infinement plus de grâce.

Froberger had een leerling diens muziek noot voor noot leren spelen: 'Ist schwer aus den Notten zu finden. […] Und bleibe auch des Hern Grieffgensseiner Meinung, das wer die Sachen nit von ihme Herrn Froberger seliger gelernet, unmüglich mit rechter Discretion zu schlagen, wie er sie geschlagen hat.'[163] Componisten als Maurice Ravel en Igor Stravinsky vonden dat uitvoerenden de notentekst letterlijk – zeg maar mechanisch – dienden te volgen en geen persoonlijke elementen mochten toevoegen.

Hoe notengetrouw hij de muziek ook uitvoert, iedere interpreet zal tevens een persoonlijke ervaring laten horen. Daarnaast wordt hij gestuurd door de eigentijdse conventies. In de loop van de eeuwen waren er dan ook grote verschillen in benadering. Was er in de negentiende eeuw sprake van een sterke subjectiviteit, in de latere twintigste eeuw lag de nadruk op authenticiteit. Dat is een historische bepaaldheid. De Engelse filosoof Roger Scruton heeft betoogd dat we in een muziekstuk geen instrumenten of uitvoerders horen, maar alleen klanken.[164] Instrumenten zouden zich niet in de ruimte van het gehoor, maar in die van de objecten bevinden. Rob van Gerwen reageerde daarop met de opmerking dat 'de behandeling van de instrumenten en het lichaam van de musicus soms wel degelijk in de muziek te horen zijn. Sterker nog, deze hoorbaarheid motiveert ons sterker dan wat ook om uitvoeringen kwalitatief van elkaar te onderscheiden, en zeker sterker dan de strikt formele variaties in toonverhoudingen, die in de partituur zijn vastgelegd.' Is een muziekuitvoering onafhankelijk van de uitvoerder, van de plaats waar het gebeurt en zijn privéopvattingen? Het muziekleven zou erg saai worden als er maar één (ideale) uitvoering zou bestaan. Dat neemt niet weg dat een interpreet op zijn minst respect mag betuigen aan het kunstwerk en de bedoelingen van de componist.

In de musicologie bestaat de neiging vooral de muzikale structuren te ontrafelen als basis voor de uitvoeringswijze.[165] Raymond Monelle vond echter dat men muziek beter in betekenissen kon verklaren. Ieder aspect geeft immers nadruk aan de zin die het heeft. Door het bestuderen van de cultuur en maatschappij van de Gouden Eeuw zijn literaire en iconografische tradities herontdekt. Daarbij is duidelijk dat veel betekenissen in die tijd een religieuze ondertoon hadden. De 150 psalmen waren een expressie van wat een zeventiende-eeuwse gelovige in dit leven tegenkwam. De muziek die Van Noordt bij een deel daarvan heeft gecomponeerd, was ingebed in die concrete denkwereld. Het orgelspel diende toe niet alleen 'de conste', de zuiver artistieke, esthetische uitingen, maar vooral ook vermaak en stichting. Kennis van de ideeënwereld helpt om de taal van de affecten te begrijpen.

Elke vorm van interpreteren is een semiotisch proces, waarbij de uitvoerder allerlei codes en conventies volgt die het moderne interpretatiewezen hem oplegt. Voor hem geldt hetzelfde als

---

[162] Uit het woord vooraf in A. Guilmant en A. Pirro, *Archives des Maîtres de l'Orgue, volume IX* (Parijs, 1910).

[163] Rasch 2007, 1067-1071 en 1074-1077 (6629A en 6673). In een brief van Sybilla van Württemberg aan Constantijn Huygens van 23 oktober 1667: 'Der organist zu Cöllen, Caspar Grieffgens, schlagt selbiges Stück [*Momento mori*, Froberger] auch, und hat es von seiner Handt gelernt, Grif vor Grif. Ist schwer aus den Notten zu finden. […] Und bleibe auch des Hern Grieffgens seiner Meinung, das wer die Sachen nit von ihme Hern Froberger seliger gelernet, unmüglich mit rechter Discretion zuschlagen, wie er sie geschlagen hat.' Op 4 augustus 1668 schreef Huygens aan Sybilla: '[…] outre que nous avons peu de mains ici capables de bien exécuter ces compositions, qui, comme Vostre Altesse remarque fort bien, ne sçauroyent guères estre touchées proprement que de l'instruction originelle de l'auteur […]'. Even verderop in diezelfde brief 'un certain *virtuoso*, nommé Francesco'[…] 'Cest homme tesmoignoit assez d'avoir profité de la conversation du Sieur Froberger, donnant fort dans sa méthode et mesme en touchant quelqu'une de ces pièces, du plus haut stile que j'aye encor veu.'

[164] Van Gerwen 2002, 43-44. Van Gerwen verwijst naar Scruton, R., The Aesthetics of Music (Oxford, 1997), 13-15.

[165] Monelle 2000, 228.

voor de onderzoeker: betekenisgeving is een proces dat verloopt via interpretanten.[166] Het is een groeiproces met persoonlijke trekken. Aan de keten van interpretanten komt nooit een einde. Er bestaat dan ook geen ideale uitvoering die voor iedereen evenveel waard is.[167] Elke uitvoerder brengt naar voren wat hij op dat moment in de muziek ziet. Dit geldt ook voor Van Noordts muziek. Kennis van zowel de wijze waarop zij is geconcipieerd als van de orgelpraktijk uit die tijd inspireren tot het vinden van nieuwe interpretanten.
Eric Clarke deed een voorstel voor een semiotische benadering van de 'performance expression'.[168] De gebruikelijke vorm van betekenisgeving zag hij als iconisch van aard. Als voorbeeld gaf Clarke het toepassen van tempovariatie bij het fraseren: de uitvoerder geeft de grens van een frase aan door het tempo iets te laten afnemen. Hoe groter de sectie waar het om gaat, hoe groter de cesuur en hoe meer het tempo wordt verlaagd. Dit voorbeeld lijkt typisch voor negentiende-eeuwse pianomuziek, ongetwijfeld zijn er ook bij de vroegere orgelmuziek manieren om op iconische wijze het expressieve element te duiden. De indexicale betekenissen hangen volgens Clarke vooral samen met klankkwaliteit. Als voorbeelden gaf hij de hoge noten die op bepaalde instrumenten en bij vocalisten technische en fysieke moeilijkheden geven (wat de expressiviteit verhoogt). Bij orgelwerken geven de tremulant of de nachtegaal allerlei indexicale verwijzingen. Clarke vond overigens weinig symbolische duidingen. Anders gezegd, de luisteraar heeft niet per se kennis van een uitvoeringsstijl nodig om de betekenis van een expressief kenmerk te kunnen interpreteren.
Uiteraard is een notentekst slechts een benadering van wat de componist heeft bedoeld. Kennis van de conventies op het terrein van de notatie is de eerste stap op weg naar een authentieke uitvoering en daar gaat het in het vervolg om. Bij elk muziekwerk – of het nu uit het verre verleden afkomstig is of dat het gisteren is gecomponeerd – kan de uitvoerder niet veel meer geven dan een vertaling. De mate van expressiviteit zal te maken hebben met timing, tempo en vrijheden in de vorm van verlengingen, inkortingen, versnellingen en vertragingen.

5.4.1. Expressiviteit

Het is niet na te gaan hoe expressief Anthoni van Noordt zijn eigen muziek heeft uitgevoerd. Wel weten we van meerdere tijdgenoten en muziektheoretici hoe ze tegen het musiceren van de stadsorganisten aankeken.
Robert Donington zette in *The interpretation of early music* (1963) veel historische teksten bij elkaar in het hoofdstuk 'Music as Expression'.[169] Hoewel die teksten soms uit de context zijn gerukt, blijkt daaruit dat men in de zeventiende en achttiende eeuw expressieve waarde aan muziek toekende. Zo formuleerde Charles Butler: 'Music […] having a great power over the affections of the mind, by its various modes produceth in the hearers various affects'. Deze expressieve waarde kwam pas bij de uitvoering tot zijn recht. Charles Burney (1773) observeerde: 'that the musicians of many parts of Europe have discovered and adopted certain refinements in the manner of executing even old music'. Dit suggereert een evolutie naar een expressievere en verfijnder uitdrukkingswijze op het terrein van de uitvoeringspraktijk, maar dan wel pas in de achttiende eeuw. Het is de vraag of we hieruit kunnen opmaken dat men in de zeventiende eeuw niet zo expressief speelde.
Donington's definitie van expressie was: 'the reaction between what a performer brings to the music and what he finds there'. In zijn uitleg komt vooral het stilistische bewustzijn naar voren, kennis van de achterliggende muzikale concepten. Al ging men in de achttiende eeuw steeds nadrukkelijker noteren hoe de expressie vorm diende te krijgen, toch bleef gelden: 'the baroque musician preferred to trust to the performer's instinct not as little but as much as possible, and we must always keep the principle in sight: there are fewer expression marks in early music, but there was not less expression'. Joel Lester benadrukte dat het muzikale notenbeeld niet veel meer is dan een afbeelding van het stuk of een recept om te kunnen produceren.[170] In de uitvoering is dan ook

[166] Van Driel 1993, m.n. 12-13. De interpretant is wat door het teken wordt gecreëerd in de geest van diegene die interpreteert. Affect en emotie vinden hier hun plaats omdat de interpretant slechts bepaald en meetbaar is bij de tekengebruiker.
[167] Sabbe 2003, 83. Herman Sabbe ziet als 'paradox van de historische-authenticiteitsbeweging dat zij tegenover de historische veranderlijkheid van het muziekwerk via de interpretatie- en receptieveranderingen de bevriezing stelt van één enkel begrip van het werk. Wat neerkomt op een a-historische houding. Er is historisch geen einde aan een authenticiteitstreven.'
[168] Clarke 1995.
[169] Donington 1963, 49-57.
[170] Lester 2002, 199.

een rijkdom aan details die niet in het notenbeeld kan worden weergegeven: de nuances van de articulatie, het timbre, de dynamiek, het vibrato, de exacte toonhoogte, het tempo en de precieze duur.
In de laatste jaren is de expressieve uitvoering van muziek meer en meer onderwerp van wetenschappelijk onderzoek geworden.[171] De literatuur daarover heeft grotendeels betrekking op het pianospel met werken uit de achttiende en negentiende eeuw. Het is niet gemakkelijk een werkbare definitie te geven, al zal iedereen beseffen dat de expressie een toegevoegde waarde aan de uitvoering geeft. In een enigszins neutrale definitie wordt expressie gezien als het completeren van wat de notentekst ongespecificeerd laat. Bij een andere definitie die overigens minder bruikbaar is, wordt uitgegaan van een mechanische uitvoering van de notentekst. Expressie is dan de afwijking van deze ('ideale') uitvoering. Deze omschrijving is problematisch, omdat niet gemakkelijk is te bepalen wanneer een weergave ideaal is. Een derde stroming ziet expressie als afwijking van een norm die gedefinieerd is binnen de uitvoering zelf. Hier worden bijvoorbeeld iedere tel in de maat gerelateerd aan de duur van de hele maat. Op die manier kan de relatieve tijdsduur en de timing van elke noot worden bepaald.
William Rohtstein vond dat instrumentalisten nogal eens dreigen te vergeten wat zangers instinctief doen: iedere muzikale uitvoering is een vorm van acteren.[172] De uitvoerder kan steeds controleren hoe praktisch elk aspect van het muziekwerk op de luisteraar wordt overgebracht. Welke karakteristieken plaatst hij op de voorgrond? Welke wil hij verbergen en welke aspecten mogen voor zichzelf spreken? Deze beslissingen kan de uitvoerder zelf maken. Ze zijn bij een zorgvuldig voorbereide uitvoering nagenoeg altijd gegrond op basis van een rationele analyse van het notenmateriaal, gecombineerd met intuïtie, ervaring en redenering. Bij de muziek uit de vroege barok staat de taal van de affecten centraal. Men dient oog te hebben voor de *forma formans*, opdat de *diversitas* en *varietas* uit de verf komen. Dat wil zeggen, er komt kennis bij van de historiciteit van het stuk.
Uiteraard was er in de Gouden Eeuw ook wel sprake van een cognitieve en esthetische benadering. Tijdens het spelen – zo vertelde Mattheson op gezag van Jacob Praetorius – zat Sweelinck zonder overbodige bewegingen achter het klavier.[173] Het leek of hij nauwelijks aan het werk was: 'es ware eine Lust ihn nicht nur zu hören; sondern auch zu sehen, wenn er an der Orgel saß.' Deze speelhouding werd ook door theoretici als de Spanjaard Tomás de Santa Maria en de Italiaan Girolamo Diruta voorgeschreven in hun klaviermethoden.[174] Achter zulke goede manieren zat het idee dat dan de kwaliteit van de muzikale voordracht hoger uitviel.[175]
De kenner van het idioom herkent al snel de grote differentiatie in Van Noordts muziek. Soms is gemakkelijk te voorspellen hoe het vervolg is, omdat de composities volgens de regels verlopen. Toch heeft de componist dit soort vermoedens gemanipuleerd. Het muzikale verloop kan verrassend zijn, zodat verwachtingen niet worden vervuld. De uitvoerder die zich in het idioom inleeft, zal zich afvragen waar die verrassingen zitten en hoe de harmonische, ritmische en melodische wendingen zijn bedoeld.

5.4.2. Moderne uitvoeringspraktijk

Van Noordts muziek is in de historiografie herhaalde malen bekeken in het licht van een historische uitvoeringspraktijk. Max Seiffert preludeerde daarop al in 1896 in zijn uitgave bij de *Vereeniging voor Noord-Nederland Muziekgeschiedenis* die bij Breitkopf & Härtel in Leipzig uitkwam. Het woord vooraf was gericht op de 'zelfstandig denkenden en gevoelenden kunstenaar en musicus'. Zowel de musicus als de historicus heeft als doel 'ook heden nog aan het wezen der muziek van vervlogen eeuwen recht te doen wedervaren'. In wezen stuurde de Duitser aan op een authentieke uitvoeringspraktijk (avant la lettre). In zijn uitgave behield hij dan ook de aangegeven verdeling over de beide handen. Aanwijzingen voor de manuaalverdeling en de registraties zorgden ervoor te laten zien hoe men volgens de normen van toen tot een aanvaardbare uitvoering

[171] Timmers 2002, 31-34.
[172] Rohtstein 1995, 237.
[173] Mattheson 1740, 329.
[174] Diruta 1593, 51.
[175] Smithuijsen 2001, 46-49.

kon komen. Wat betreft het tempo startte Seiffert met de opmerking dat Van Noordt geen modern concertorgel tot zijn beschikking heeft gehad. Omdat hij meende dat de mechanische orgels geen 'groote vingervaardigheid' toelieten, diende alles 'geheel zangmatig en rustig' te worden voorgedragen, waarbij de kleinste tijdseenheden het moderato tempo bepaalden. Uit deze opmerkingen blijkt hoe ver hij afstond van de zeventiende-eeuwse orgelpraktijk.
Seiffert hoopte dat Van Noordts werken in de moderne orgelcultuur werden opgenomen. Dat gebeurde voorlopig mondjesmaat. Het *Tabulatuurboeck* lijkt vooral aangeschaft te zijn door historisch geïnteresseerde muziekliefhebbers. Deze muziek werd zelden bij orgelconcerten uitgevoerd. Dat komt ook omdat bijna alle muziek van vóór Bach als primitief en weinig inspirerend werd gezien. Wat dit betreft was de organist Jan Zwart die Van Noordts muziek promootte, een uitzondering. Dat in die tijd Van Noordts werk weinig populair moet zijn geweest, blijkt uit het volgende. In 1936 was het enig bekende originele exemplaar van het *Tabulatuurboeck* een tijd in Nederland als een van de voorbeelden van een rijk muzikaal leven. Het was door de *Preusische Staatsbibliothek* in Berlijn voor een tentoonstelling over Nederlands muziekleven tussen 1600 en 1800 in het Haagse Gemeentemuseum uitgeleend. De redacteur van *Het Maandblad Het Orgel* gaf een overzicht van alles wat daar voor organisten de moeite waard zou kunnen zijn.[176] De manuscripten van Sweelinck kregen de volle aandacht, het *Tabulatuurboeck* van Van Noordt werd niet eens genoemd. Niettemin werden in Nederland geregeld exemplaren van het *Tabulatuurboeck* verkocht. In 1938 besprak het bestuur van de *Vereeniging voor Noord-Nederland Muziekgeschiedenis* dat het boek in zijn fonds was uitverkocht. Wel werd er bij de firma Breitkopf & Härtel nog mee geadverteerd.[177] Het duurde tot 1957 voor er geen exemplaar meer beschikbaar was in het fonds. De Vereniging besloot toen een fotografische herdruk te laten verzorgen door de musicoloog R. Lagas.[178] In 1976 kwam bij de *Vereniging van Nederlandse Muziekgeschiedenis* een nieuwe editie uit onder redactie van Jan van Biezen.[179]
Het duurde nog jaren voordat de waardering voor Van Noordts muziek onder organisten en het publiek begon te groeien. Illustratief voor de moeizame receptie van Van Noordts muziek in de jaren vijftig was het volgende voorval.[180] Op een zomeravond in juli 1959 vond in de Laurenskerk te Alkmaar een orgelconcert plaats. Als eerste werk stond een *Fantasia* van Van Noordt op het programma. De Amsterdamse musicoloog Pieter Fischer – die bij meerdere gelegenheden een warm pleidooi voor Van Noordts muziek voerde – was volgens zijn verslag 'in de zevende hemel'. Na afloop van het concert hoorde hij een recensent van het *Alkmaarse Dagblad* aan iemand vragen hoe die het had gevonden. Het antwoord: 'O, dat eerste was afschuwelijk…'.
De positieve waardering kwam in de jaren zestig van de twintigste eeuw op gang. Dat blijkt niet alleen uit de vaste plaats van werk van Van Noordt bij orgelconcerten, maar ook uit uitgaven van grammofoonplaten en cd's.[181] De toenemende belangstelling werd in de hand gewerkt door de authentieke muziekbeweging met Gustav Leonhardt en Ton Koopman als voortrekkers. Door hun gedreven uitvoeringen lieten zij horen dat de muziek uit de tijd vóór Bach erbij won als men recht deed aan het historische karakter. Doordat de oude orgels uit de tijd van de vroege barok en renaissance werden gerestaureerd en gereconstrueerd, ontstond meer inzicht in de klankwereld en

[176] *Het Maandblad Het Orgel*, juli 1936, 77-78. Het artikel had als titel: 'Nederlandsch Muziekleven 1600-1800. Een unieke tentoonstelling in het Gemeentemuseum 's-Gravenhage'. Het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt was op deze tentoonstelling nummer 89. Zie de tentoonstellingscatalogus: *Muziekleven 1600-1800, Gemeentemuseum 's-Gravenhage 6 juni-1936- 6 september.*
[177] Gemeentemuseum 's-Gravenhage, Archief Vereniging Nederlandse Muziekgeschiedenis, inv. nr. 1, notulen bestuur, 16 november 1938, blz. 488.
[178] Gemeentemuseum 's-Gravenhage, Archief Vereniging Nederlandse Muziekgeschiedenis, inv. nr. 3, notulen bestuur, 13 november en 12 december 1957 en 29 januari 1958, blz. 63, 65 en 69. Het ging om een zogeheten anastatische herdruk. De inleiding werd verzorgd door R. Lagas. Het bestuur van de VNM vond het jammer dat deze uitgave een doublure werd van de Bärenreiteruitgave door Pidoux. Hiertegenover stond, dat ook de Fantasieën weer bereikbaar werden. De lezing van Seiffert werd in haar geheel vergeleken met die van het ms. Ritter (1882). Men besloot er geen premie-uitgave van te maken.
[179] Gemeentemuseum te 's-Gravenhage, Archief Vereniging Nederlandse Muziekgeschiedenis, inv. nr. 5, notulen bestuur, 26 maart 1975. In handschrift was aan de getypte notulen toegevoegd: 'De heer Van Biezen zal de herdruk van het Tabulatuurboeck van A. van Noordt verzorgen'.
[180] Fischer 1960, 42.
[181] In 1992 kwam als CD uit bij *NM-Classics*: nr. 92024. Leo van Doeselaar op het orgel van de Hooglandse Kerk te Leiden, *Anthoni van Noordt. Selection from Tabulatuurboeck van Psalmen en Fantasyen.* In 1997: Naxos nr. 8.554204 in de reeks The Organ Encyclopedia. Peter Ouwerkerk op het orgel van de Nieuwe Kerk te Haarlem, *Anthoni van Noordt Works for Organ, Volume I. Tabulature Book of Psalms and Fantasias (1659).* Naxos nr**.** 8.554205. Cees van der Poel, het orgel van de Nieuwe Kerk te Haarlem, *Anthoni van Noordt Works for Organ, Volume II. Tabulature Book of Psalms and Fantasias (1659).* Daarnaast zijn er veel CD's met afzonderlijke composities van Van Noordt.

bouwwijze die hoorden bij de zeventiende-eeuwse muziek. De flexibele windvoorzieningen, mechanische tracturen, het oude pijpwerk en de ongelijkzwevende stemming – op de manier van de zeventiende eeuw – maakten aannemelijk dat deze muziek een eigen waarde bezit. Vooral de geslaagde restauraties van de orgels in de Nieuwe Kerk te Amsterdam en in de Martinikerk te Groningen oefenden invloed op de uitvoeringspraktijk. Om de muziek van Sweelinck en Van Noordt aanvaardbaar te laten klinken, werden onder andere het grote orgel van de Pieterskerk te Leiden en het koororgel in de Laurenskerk te Alkmaar in de jaren negentig teruggerestaureerd naar een situatie die gelijkenissen vertoonde met de zeventiende-eeuwse. Daardoor zijn stadsorgels beschikbaar waarop uitsluitend muziek van vóór Bach op een bevredigende wijze kan worden uitgevoerd.
Van Noordts muziek trok in de moderne literatuur minder aandacht dan die van zijn illustere voorganger Jan Pietersz Sweelinck. Wellicht is de oorzaak dat de werken uit het *Tabulatuurboeck* niet gemakkelijk zijn te plaatsen. Wel zijn er enkele artikelen over de uitvoeringspraktijk van Van Noordts muziek verschenen. Een belangrijk thema is daarin voor welk type orgel de werken waren bedoeld. Hans van Nieuwkoop bracht naar voren dat alleen het kleine orgel in de Oude Kerk in aanmerking kwam.[182] Zijn hypothese was gebaseerd op een gebrek aan gegevens, zoals blijkt uit ons tweede hoofdstuk. Ook meende Van Nieuwkoop de werken van Van Noordt nader te kunnen dateren. De bewijsgronden zijn flinterdun, vooral omdat er geen grondige analyse van Van Noordt muzikale taal aan ten grondslag lag.
Peter Ouwerkerk nam in een recent artikel de ideeën van Van Nieuwkoop over.[183] Hij deed uitspraken over de samenhang tussen de psalmverzen: ‘Het is niet waarschijnlijk dat de werken in het Tabulatuurboeck als één geheel zijn geschreven’. Vooral de vierstemmige werken met pedaal zouden getuigen van een rijpere componeerstijl. Ook stelde Ouwerkerk dat Van Noordt geen achterliggende programmatische bedoelingen lijkt te hebben gehad. Hoewel hij meende dat hier en daar relaties tussen de tekst en de muziek mogelijk zijn, poneerde hij: ‘we moeten er erg voor blijven oppassen dat we niet in een soort laatbarokke uitlegkunde verzeild raken’.
De achterliggende gedachte is kennelijk dat Van Noordts muziek in feite nog tot het vroeg zeventiende-eeuwse repertoire behoorde. De uitvoeringsmanieren die bij de muziek van Sweelinck horen, gelden dan ook voor die van Van Noordt. Uit cd-opnamen van beide auteurs blijkt dat zij de consequenties uit hun standpunten hebben getrokken. Door de muziek vooral als abstractie te presenteren blijft alleen de puur muzikale expressiviteit over. Dat leidt tot tamelijk strakke uitvoeringen, waarbij de speler zich weinig vrijheden permitteert en nauwelijks emotie of expressiviteit nastreeft.
In het vervolg voer ik een pleidooi voor een expressieve benadering. Speelde Van Noordt precies wat er stond of zou hij zich vrijheden hebben gepermitteerd? Was zijn manier van articuleren eenvormig of had hij een gedifferentieerde aanslag? Was het tempo altijd hetzelfde of hing dat af van het affect van de tekst? Naar de antwoorden kunnen we slechts gissen, maar vermoedens en hypotheses zijn mogelijk.

5.4.3. Sociale functies

Bij een authentieke uitvoeringspraktijk kan het van belang zijn om de oorspronkelijke sociale functie van de muziek te bestuderen en bij de uitvoering te betrekken. Stephen Davies constateerde echter dat veel normen uit vroegere tijden voor onze moderne tijden irrelevant zijn.[184] Waar ligt de grens? Van Noordts muziek is geschreven voor de grote stadskerken met hun seconden durende nagalm. Hij speelde daar omdat die ruimtes de enige plaatsen waren waar orgels van enig formaat konden staan. Hoort bij een authentieke uitvoering van Van Noordts muziek herstel van deze situatie? Kan deze muziek in een moderne ruimte met weinig nagalm worden gespeeld? Davies stelde al dat muziek een uitvoeringskunst is. Dat betekent volgens moderne noties dat uitvoerders traditioneel interpretatievrijheid krijgen, zolang de intenties van de componist maar gehandhaafd blijven.

[182] Van Nieuwkoop 1990 en 1993.
[183] Ouwerkerk 2004.
[184] Davies 2001, 214-216.

De Zaanse organist Jan Zwart organiseerde in de jaren dertig van de twintigste eeuw wandelconcerten. Het publiek werd aangemoedigd om tijdens het orgelspel door de kerk te lopen en met elkaar te converseren. De Noord-Duitse organist Harald Vogel heeft voorgesteld psychologen te laten onderzoeken wat de invloed is van het gedrag en de attitude van het publiek op de perceptie van de muziek.[185] Pas aan het eind van de negentiende eeuw ontstond een concertcultuur waarbij het publiek tot een cerebrale houding van eerbiedig luisteren werd gedwongen. Dat legt eenzijdige nadruk op de artistieke of stichtelijke kwaliteiten van de muziek – afhankelijk van de setting waarin men de muziek uitvoert. De oorspronkelijke functie was echter het vermaak. Iedere organist hoorde in de Gouden Eeuw tijdens zijn spel geregeld het geluid van het publiek in de kerk. Niemand – ook de organist zelf – dwong deze mensen tot een luisterhouding. Dat neemt overigens niet weg dat er ook mensen waren die aandachtig genoten van de orgelmuziek. Al te ingetogen spel trok in die tijd echter weinig aandacht. De uitvoerders zullen hun werken op expressieve wijze hebben uitgevoerd al was het maar om de aandacht naar zich toe te trekken.

Een speciale manier om aandacht te trekken was een uitvoering waarbij vocalisten en instrumentalisten meewerkten. We zagen al dat de muziek van Van Noordt gemakkelijk is uit te voeren op andere instrumenten. Dat blijkt ook uit de titel van het *Tabulatuurboeck*:'Psalmen door verscheyden versen verandert zijn soo inde Superius, Tenor, als Bassus met 2. 3. en 4. part.'.[186] Het gebruik van de aanduiding 'part. [partijen]' verwijst naar een uitvoering met meerdere instrumenten of stemmen. In de *Partitura seu Tabulatura Italica* (1631) van Johann Klemm stond dat klaviercomposities in partituurnotatie ook door een ensemble kon worden uitgevoerd.[187] Samuël de Brossard verbond de term partij eveneens aan de meerstemmige bezetting waarbij ieder zijn eigen stem had, vocaal of instrumentaal.[188] Een voorbeeld van een dergelijke praktijk staat in het *Tabulaturbuch, darinn dass Vatter Unser auff 2, 3 und 4 Stimmen componirt, und viertzigmal varirt würdt, auch bei ieder Variation ein sonderlicher bericht zufinden. Auff Orgeln und allen andern Musicalischen Instrumenten ordentlich zu appliciren* van Johann Ulrich Steigleder (1627). De uitvoering op het orgel was uitgangspunt; de koraalmelodie kon desgewenst door een zanger worden uitgevoerd of worden gespeeld op een 'geyglin', tenor- of basinstrument zoals de fagot. In al deze gevallen was er sprake van een sololied. Deze praktijk was bij de verzen van het *Tabulatuurboeck* ook mogelijk. Het contrapunt leende zich – gezien de omvang van de stemmen – vooral voor een uitvoering op strijkinstrumenten. In de zeventiende eeuw werden voor verschillende stemtypes sololiederen gecomponeerd. De Amsterdamse luitspeler Nicolaes Vallet drukte in zijn *Een en twintich Psalmen Davids* van 1615 drie zettingen van de twaalfde psalm af: de eerste voor sopraan, de tweede voor alt of tenor en de derde voor bas.[189]

Diende een *Fantasia* als voorspel voor een psalmbewerking? Dat suggereerde Huygens met zijn opmerking: 'daermede hy sich ten toon bereide van 'tghene hem te spelen staet'.[190] Was een psalmbewerking voorspel voor het psalmgezang van de zingende gemeente? Antwoord is alleen mogelijk door de muziek zelf te bekijken. Inderdaad kunnen de *Fantasia's* als *Preludia* hebben gediend. Toch rijzen er dan al snel problemen. Er ontbreekt immers een *Fantasia* in f Lydisch om psalm 15:1 in te leiden. Omdat dit vers in Dorisch begint, zouden eventueel de eerste twee *Fantasia's* als inleiding kunnen dienen. Het karakter van de psalm wordt dan echter niet vastgelegd. Aangezien er geen *Fantasia* in g Dorisch is, kon psalm 7 niet met een bijpassende *Fantasia* uit het *Tabulatuurboeck* worden voorbereid.

Dat de psalmen van Van Noordt op hun beurt voorspel waren voor het psalmzingen van de gemeente is onaannemelijk. In het vorige hoofdstuk bleek er op meerdere punten weinig aansluiting te vinden. De toonhoogten van psalm 119 en psalm 6 waren aan de te hoge kant. Eerder lijkt het erop dat de psalmbewerkingen 'ideale' benaderingen gaven van de wijze waarop de gemeente de psalmen zou kunnen zingen.

---

[185] Persoonlijke communicatie met H. Vogel.

[186] Van Noordt paste niet de benamingen toe die de Amsterdamse muziekuitgever Paulus Matthijsz gebruikte: 'bovenzangh, hooghstem, neurie en grondtstem'. Rasch 1974 (Gastoldi), 119.

[187] Robinson 1998.

[188] Brossard 1705, 71.

[189] Grijp 1986, XV en 1-6. Grijp veronderstelt dat Vallet deze wijze van zetten voor verschillende stemmen heeft overgenomen van Sweelinck en verwijst naar diens psalm 36 voor orgel.

[190] Huygens 1641, 10.

5.4.4. Welk instrument?

De muziek uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt was vooral bestemd voor kerkorgels met minstens twee klavieren en een zelfstandig pedaal.[191] Uiteraard zal de componist gedacht hebben aan het orgel in de Nieuwe Zijdskapel, waar hij een vaste plaats als organist had. Het was echter ook mogelijk deze muziek op de andere stadsorgels uit te voeren. In de composities komen in het pedaal C D E F Fis G Gis A Bes B tot en met d^1 voor; in het manuaal C D E F G A Bes B tot en met g^2-a^2. In *Fantasia II* komt in maat 71 ook nog een gis^2 voor. Fis en Gis waren in de baspartij – waarvan duidelijk was dat deze met pedaal werd gespeeld – aanwezig, maar niet in de manualen. Bij Van Noordts composities vormt a^2 de bovengrens. Alle orgels – met uitzondering van het grote orgel van de Oude Kerk – gingen echter tot c^3. Wilde Van Noordt dat zijn werken ook op het Niehofforgel konden worden uitgevoerd? Ook de pedaalpartij kon daar worden gespeeld, want in 1659 werd het pedaal door Jacobus van Hagerbeer van F tot C uitgebreid.

Tabel 5.2. Overzicht klavier- en pedaalomvang Amsterdamse stadsorgels rond 1659.[192]

Grote orgel Oude Kerk	Bovenwerk: CDEFGABesB … g^2 a^2 Hoofdwerk: F_1 G_1 A_1 Bes_1 B_1 … g^2 a^2 Rugwerk: F G A Bes B … g^2 a^2 ? Pedaal: C D E F G A Bes B … c^1 of d^1
Kleine orgel Oude Kerk	Manualen: CDEFFisGGisABesB … c^3 Pedaal: CDEFFisGGisABesB … d^1
Grote orgel Nieuwe Kerk	Manualen: CDEFGABesB … c^3 Pedaal: CDEFFisGGisABesB … d^1
Transeptorgel Nieuwe Kerk	Manualen: CDEFFisGGisABesB … c^3 Pedaal: CDEFFisGGisABesB … d^1 e^1
Orgel Nieuwe Zijdskapel	Manualen: CDEFGABesB … c^3 Pedaal: CDEFFisGGisABesB … c^1 of d^1?

Al kon de muziek uit het *Tabulatuurboeck* op alle vijf stadsorgels worden gespeeld, het is de vraag of het Eekmanorgel in de Nieuwe Zijdskapel de voorkeur genoot. Dat instrument was voor enkele psalmverzen minder geschikt. Van tijd tot tijd kwamen in de beweeglijke bassen van de vierstemmige verzen een Fis of Gis voor. Die tonen waren echter alleen in de pedaaltrompet beschikbaar. Konden zulke lenige partijen dan goed uit de verf komen? Dan lag het Schonatorgel in de Nieuwe Kerk meer voor de hand. Niet alleen was er een keur aan pedaalregisters, waardoor de baspartijen adequaat konden klinken, ook de bewerkingen met een cantus firmus in de discant of tenor kwamen daar uitstekend tot hun recht. Niet voor niets lijkt Van Noordt op de titelpagina verwijzingen te hebben gegeven naar Van Campens architectuur, zoals de engelkopjes, de zwanen en de pilaren met daaraan gebonden de muziekinstrumenten. Hoe het ook zij, de instrumenten die Van Noordt kon gebruiken, waren verschillend van aard: aan de ene kant was de renaissance nog hoorbaar, anderzijds de vroege barok.
De meeste variaties waren ook geschikt voor klavecimbel of klavechord. Anthoni's broer Jacobus en diens schoonzoon, de Delftse organist Dirck Scholl, hadden de beschikking over een pedaalklavechord met twee klavieren.[193] Het klavechord, 'der organisten studeerinstrument', had een weinig doordringend geluid en was eenvoudig transporteerbaar. Het nadeel was dat twee of drie toetsen een zelfde snaar aansloegen waardoor de toonvorming niet altijd ideaal was.[194] Soms was er bij de psalmbewerkingen sprake van zeer lange notenwaarden. Ook dat maakte dit

[191] Van Nieuwkoop 1990 en 1993. Hans van Nieuwkoop heeft naar voren gebracht dat Van Noordts *Tabulatuurboeck* bestemd zou zijn geweest voor het Schonatorgel in de Oude Kerk. Zijn toeschrijving is door verschillende auteurs als vaststaand herhaald, maar is gebaseerd op een tekort aan gegevens.
[192] Zie voor de specifieke details en voor bronnenopgaven hoofdstuk II.
[193] Meilink-Hoedemaker 1985 (Scholl), m.n. 271. Nota bene, uit geen enkele bron blijkt dat er in Nederland in de zeventiende eeuw pedaalklavecimbels waren.
[194] Van Blankenburg 1739, 146-147. De Waard 1942, 5. Bij de muzieklessen die Isaäc Beeckman in 1619 van Evert Verhaer kreeg, werd een gebonden klavechord gebruikt met twee of drie tangenten per snaar. Zou zijn leraar Sweelinck ook over een dergelijk instrument hebben beschikt?
In de *Amsterdamse Courant* van 14 november 1686 (geraadpleegd in GAA) bood de organist van Harderwijk een dubbel klavechord met pedaal aan, sprekende op 8 voet met zowel in het manuaal als pedaal een volledig basoctaaf inclusief cis, dis, fis en gis. Het wordt getypeerd als 'voortreffelijck, soo in resonantie als maeksel'.

snaarinstrument minder aantrekkelijk, al kan men het advies van Diruta volgen door de wegstervende noten opnieuw aan te slaan.[195] Wat dat betreft zijn de *Fantasia's* wel geschikt om op klavecimbel te worden uitgevoerd. Het feit dat in *Fantasia II* een gis^2 voorkomt, zou er op kunnen wijzen dat Van Noordt dit ook zo bedoeld heeft.
Voor zover bekend stonden de Amsterdamse orgels in de middentoonstemming. De boventoetsen klonken dan als cis, es, fis, gis en bes en er was geen dis en as. Desondanks komt de es in het *Tabulatuurboeck* 125 keer voor (alleen bij de psalmen 15 en 7) en de dis 17 keer. Meestal treedt de dis op als doorgangsnoot, maar ook in de context van een B-akkoord. In dat laatste geval kan de toon niet in de buurt van de es hebben gelegen omdat dan een onverdraaglijke onzuiverheid optrad. Ook in de klavierwerken van Sweelinck komt zowel de dis als de es voor, zij het dat ook daar de dis in de minderheid is.[196] In hoofdstuk II hebben we geponeerd dat de stemming vermoedelijk was getemperd, zodat de es ook als dis was te verdragen.

Tabel 5.3. Het voorkomen van dis en es met hun liggingen in de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt.

		Totaal per vers			Totaal per vers
Psalm 7:1	es^1: 19, es^0: 7	26	Psalm 38:2	ds^1: 1, ds^0: 1	2
Psalm 7:2	es^2: 16, es^1: 19	35	Psalm 38:4	ds^0: 7[197]	7
Psalm 7:3	es^1: 23, es^0: 9	32	Psalm 38:5	ds^2: 1, ds^1: 2	2
Psalm 15:1	es^1: 13, es^0: 19	32	Psalm 116:2	ds^1: 1	1
			Psalm 22:2	ds^2: 1, ds^1: 3	4
Totaal es		125	Totaal dis		16

5.4.5. Het registreren

Uit de Duitse en Nederlandse zeventiende-eeuwse orgeltraditie zijn weinig vaste registratievoorschriften overgeleverd. Andreas Werckmeister benadrukte dat organisten zich bij het registreren moesten laten leiden door hun muzikaal beoordelingsvermogen en gehoor.[198] Elke stem diende naar zijn natuur te worden gebruikt. Johann Mattheson legde nader uit: 'Wer grobe und tief-klingende Stimmen anziehen will, der muß mehr Ernsthafftigkeit, als flüchtiges Wesen im Spielen gebrauchen. Wer aber vermischte Register, samt kleinem und jungen Stimmwerck unter Händen hat, und solches liebet, der kan sich nur auf geschwinde und bunte Stücke gefaßt machen'.[199] Sweelinckleerling Jacob Praetorius benutte de kwaliteiten van de orgelregisters zo dat de mensen niet alleen zijn spel, maar ook het orgel bewonderden.[200] In Leiden kreeg de blinde hulporganist Jan Jansz opdracht een bespeling te beginnen en te eindigen op het principaal en tussendoor alle registers te gebruiken 'naer de aert van de const, zonder enige ongeroert te laten'.[201] Omdat bespelingen werden geopend en gesloten met een *Fantasia* of *Toccata*, mag men aannemen dat deze stukken nogal eens op het hoofdwerkplenum klonken. Veel meer voorschriften zijn niet te achterhalen.
Niet de vaste registercombinaties, maar eerder het nabootsen van andersoortige klanken was in trek, zoals blijkt uit een serie bronnen.[202] Orgelklanken konden zelfs verwijzen naar andere muziekinstrumenten, zoals Dullaert lyrisch beschreef in het lofdicht op Crabbe:

> Wanneer gij 't vijf en twintig paar
> Registers uit het Orgel trekt,
> Daar elk, bij beurten, voor en naar,
> Ons voor een andre toon verstrekt;
> Dan hoort men Harp en Veel, en Luit,
> Bazuin, Schalmei, en Veld-trompet,
> En Lier, en Hol-pijp, Cijtter, Fluit,

[195] Diruta 1593, 55.
[196] Dirksen 1997, 576-578.
[197] In dit geval gaat het om een uitgeschreven triller.
[198] Werckmeister 1692.
[199] Mattheson 1739, 467, § 73.
[200] Mattheson 1740, 330. Mattheson vertelde over Jacob Praetorius" 'An hohen Festtagen spielte er zwar freudig; aber zu Busliedern war er sonderlich aufgelegt, und wusste die Stimmen so zu gebrauchen, dass sie ihre natürliche Eigenschaften behielten, und man nicht allein das Spielen, sondern auch die Orgel rühmen muste'. Zie verder ook Krüger 1933 (Kortkamp), 199.
[201] Annegarn 1973, 231.
[202] In Van Biezen 1995 zijn heel wat voorbeelden gegeven.

En Nachtegaal, Cimbaal, Kornet.
En noch veel andre toonen meer.

Een gedeelte van de door Dullaert genoemde klanken is terug te voeren op de in het Rotterdamse orgel aanwezige registers: Holpijp, Fluit, Cornet, Trompet, Bazuin en Schalmei. Imiteerde Crabbe de klanken van harp, vedel, luit, citer door een geschikte registerkeuze en speelwijze? De wijze waarop Jacob van Eyck de nachtegaal op zijn blokfluit imiteerde, zal door de organisten zeker zijn nagevolgd. Uiteraard gaf Joan Dullaert zijn eigen referentiekader om te duiden wat hij percipieerde.

Deze imitatiezucht was Europawijd, we zien dat ook bij het Italiaanse orgel. Hoewel de instrumenten daar afwijkend waren van de Nederlandse, zijn opmerkingen van Adriano Banchieri en Girolamo Diruta over het registreren in dat opzicht belangwekkend. Diruta schreef in het tweede deel van zijn *Il Transilvano* (1608) naar aanleiding van het orgel in Gubbio dat het onmogelijk was regels op te stellen voor het registreren. Orgels waren immers zo verschillend, sommige met slechts weinig, andere met veel stemmen.[203] Niet alleen was het mogelijk om de normale registers te gebruiken en bij elke modus noodzakelijke registraties te kiezen, maar er waren ook (combinaties van) stemmen waarmee men muziekinstrumenten kon imiteren. Diruta bracht dus een tweedeling aan, het affect van de modus kon worden verbeeld en ook konden instrumenten worden geïmiteerd. Adriano Banchieri beschreef in zijn *Conclusioni nel suono dell'organo* (1609) de orgels die door Vicenzo Fiamengo waren gemaakt.[204] Het instrument in de St. Pietro te Gubbio had twaalf registers die met elkaar het *ripieno* vormden, daarnaast waren er gestopte fluiten, open fluiten, conische fluiten, zachte stemmen, Schweizerpfeiffen, regalen, trombones, 'trompetten, voci humane, cornetten, violen, trommels, tremulant en een nachtegaal. Banchieri merkte op dat deze stemmen zulke goede imitaties waren dat menig bezoeker niet zeker wist of hij toch niet echte instrumenten hoorde.

Veel luisteraars neigden ertoe bij het luisteren duidingen te maken. De Arnhemse advocaat Johan van Dans schreef rond 1640 dat de klank van de cimbel in combinatie met andere registers klonk als vinkengekwinkeleer.[205] Everard Meyster hoorde in de klank van het Amsterdamse Nieuwe Kerksorgel 'een geschal van duysent voog'len'.[206] In haar studie over de zeventiende-eeuwse Amsterdamse toneelmuziek liet Natascha Veldhorst zien dat toneelschrijvers muziekinstrumenten uitkozen vanwege de symbolische betekenissen.[207] De toeschouwer kende het verschil tussen de aristocratische luit en de boerse fluit. Trommels en trompetten konden een militaire scène aankondigen, terwijl hoorngeschal wees op een koninklijke jachtscène. Zachte muziek van strijkers werd geassocieerd met harmonie en magie. In *Sigmundus, Prince van Polen* (1647) speelde men kalmerende muziek op viola di gamba's, de prins wenste echter opzwepende oorlogsmuziek. Veldhorst heeft gewezen op de signaalfunctie van de trompet en vertelde dat Theodore Rodenburgh in 1634 hierop varieerde door voor de opening van *Mays* niet voor trompetten te kiezen, maar voor vogelgeluid.

Zo kon orgelgeluid allerlei connotaties oproepen. De klank van het orgel wordt vandaag de dag nogal eens 'zwaar' en 'stichtelijk' genoemd. Zou dat vroeger anders zijn geweest? Johan Erasmus Kindermann schreef in 1655 dat het Posaunen-Register deed denken aan de Engel Gods die zich op de Jongste Dag liet horen.[208] De Mixtuur was een sterk register dat met 'viel hunderttausend unzähligen Selen ihren Gott von Angesicht zu Angesicht loben'. Sommigen hebben bij orgelregisters als de Quintadeen een idee dat deze zo specifiek is voor orgels uit het verre verleden dat deze klank verwijst naar 'oud' en 'authentiek'. Dan krijgt het register een betekenis die het

[203] Geciteerd uit Donati 2005, 10. 'Non si può dar regola certa di questi accompagnamenti di Registri, atteso che gli Organi non sono tutti equali, chi hà pochi Registri, e chi ne hà molti […] com'è questo del Duomo di Gobbio. Non solo si possono concertare li Registri ordinarij che faccino l'armonia che si richiede à ciascun Tuono: ma vi sono altri Registri de diversi instrumenti, che si può imitare non solo l'armonia dei Tuono; ma ancora ogni altro instrumento, & finalmente la voce humana.' Het orgel in de kathedraal van Gubbio was gebouwd door de Vlaamse orgelmaker Reginaldo Lesichio.

[204] Geciteerd uit Donati 2005, 9. 'In particolare quello di S. Pietro, che oltre 12 registri d' Organo continoati, viene ornato di alter tanti con gli quali vengono imitati Flauti coperti, scoperti, à Fuso, Mutoli, Pifferi alla Svizzera, Regali, Tromboni, Trombe squarciate, voci humane, Cornetti, Viole, Tamburi, Tremolo, & Usignoli; & talmente imitano al naturale, che molti forestieri virtuosi, che ivi concorrono à sentirlo, restano in forse se sieno stromenti naturali, ò pure artefiziali.'

[205] Van Dans 1654, 61.

[206] Huisman 1980, 357. 'Es gibt eine ganze Reihe von Tierlauten, die als vergleichbar mit dem Orgelklang empfunden werden.'

[207] Veldhorst 2004, 56-57 en 66-69.

[208] Engebrecht 1957, 172.

oorspronkelijk niet heeft gehad. Praetorius roemde de lieflijkheid.[209] Bij solistisch gebruik kon deze klank een betekenis krijgen van ingetogenheid, melancholie, zelfs van droefheid. In een preek van een Lutherse predikant uit Neurenberg staat:[210]

> Ein liebliches und annehmliches Register: das erinnert dich der Lieblichkeit und Anmut, welcher du, mit andern Christen, dich doch ohne Falsch befleißen sollst (Filippensen 4:8).

5.4.5.1. Duo's

Het ligt voor de hand de beide stemmen in een duo uit het *Tabulatuurboeck* op verschillende manualen te spelen. Samuël Scheidt schreef immers: 'Ist es ein Bicinium und der Choral im Discant, so spielet man den Choral mit der Rechten Hand auff dem Ober Clavir oder Werck, und mit der lincken Handt die 2. Partes auff dem Rückposetif'.[211] Opvallend is dat de Duitse organist alleen de cantus firmus in de discant nader omschreef en niet die in de bas, terwijl hij van beide varianten muzikale uitwerkingen heeft gegeven. Voor de beweeglijke tegenstem werd het rank klinkende rugwerk gekozen. Overigens is een uitvoering van Van Noordts duo's, inclusief die met de cantus firmus in de bas, mogelijk op één manuaal vanwege het ontbreken van stemkruisingen. De bas- en discant liepen op de toenmalige orgels zo sterk uiteen qua timbre en sterktegraad dat beide stemmen dan moeiteloos waren te volgen.
Aangezien alle duo's een omvang hebben binnen F-a^2, was het mogelijk ze ook op het Niehofforgel in de Oude Kerk te realiseren. Het lag voor de hand om 'de voys' op het bovenwerk te spelen. Daar was een keur van registers beschikbaar, zoals de fluiten, de Zink en Trompet. Op het rugwerk kon de tegenstem worden gekleurd met de labiale registers: Prestant, Quintadeen, Octaaf 4 en Holpijp 4'. Eventueel kon men op 4-voets basis spelen met de Fluit (zonodig aangevuld met Gemshoorn of Nasard).
Ook op het grote orgel in de Nieuwe Kerk waren de duo's gemakkelijk te realiseren. Allerlei verschillende prestanten, Quintadenen, conische en gedekte registers en eventueel de Trompet van het rugwerk stonden ter beschikking. Hoe anders heeft het daar geklonken dan in de Oude Kerk. De kleuren waren minder contrasterend en het lag voor de hand op 8-voet te spelen. Dit klonk misschien minder geprononceerd, maar vloeiender en meer strijkerachtig. Het duo met de gecoloreerde cantus firmus [psalm 119:2] uit het *Tabulatuurboeck* doet denken aan de Franse orgelduo's van Nicolas de Grigny (vroege achttiende eeuw). Het kon in de Nieuwe Kerk worden uitgevoerd met de onderstem op 16-voet en de bovenstem op 8-voet. Daardoor krijgen de beide beweeglijke stemmen meer contrast. Vanaf 1673 waren op dit orgel ook de tertskleuren beschikbaar waardoor het werkelijk op een Frans duo kon gaan lijken.
Ook uit de achttiende eeuw zijn duoregistraties bekend en hoewel deze als bron nauwelijks meer aan het werk van Anthoni van Noordt zijn te relateren, geven ze een interessante inkijk in een praktijk met wortels in de zeventiende eeuw. Aeneas Veldcamps (1739) beschreef een voorstel voor 'een basso solo en de vois enkelt in de regterhandt'.[212] Deze kon op één klavier worden gespeeld, maar ook op 'yder Clavier apart ongekoppelt (met off sonder Pedael)'. Opvallend is dat Veldcamps hierbij steeds minimaal een Prestant en Octaaf trok en dan bijkleurde met verschillend geaarde registers. Hij koos voor een vrij stevige klank die min of meer de strijkinstrumenten imiteerde.

> Bovenwerk: Prestant 8', Octaaf 4', Gemshoorn 2', Nasard 3', Mixtuur
> Hoofdwerk: Prestant 16', Prestant 8', Holpijp 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Quint 6', Dulciaan 16'
> Rugwerk: Prestant 8', Quintadeen 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Prestant 16' (discant), Quint 3'
> Pedaal: Bourdon 16', Prestant 8', Octaaf 4'

Ook beschreef Veldcamps nog een duo met de cantus firmus in de bas: 'een violino solo de vois in de linkerhandt enkelt gewerkt'. Daarbij tekende hij aan met beide handen op één klavier te spelen. Als Veldcamps de melodie in het pedaal nam, zal hij de andere stem op een van de andere werken hebben genomen. Merk op dat hij ook nog een viervoets variant beschreef.

---

[209] Praetorius 1619 II, 137.
[210] Engebrecht 1957, 177.
[211] Vogel 2001, 13-14.
[212] Vlam 1965, 75-76.

Bovenwerk: Prestant 8', Holpijp 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Nasard 3'
Hoofdwerk: Octaaf 4', Fluit 4'
Rugwerk: Prestant 8', Holpijp 8', Octaaf 4', Superoctaaf 2', Prestant 16' (discant), Quint 3', Mixtuur en Sexquialter
Pedaal: Prestant 16', Prestant 8', Octaaf 4', Bazuin 16', Cornet 2'

Er waren veel mogelijkheden om de duo's uit het *Tabulatuurboeck* te kleuren. Bij psalm 38:1 en 2 staan de klacht en het lijden centraal. Dan kan voor registers als Quintadeen en Nasard worden gekozen, eventueel met de tremulant erbij. Omdat het bij psalm 119 over de gelukzaligheid gaat, liggen heldere registers voor de hand, desgewenst in krachtige combinaties.

5.4.5.2. Trio's

Van Noordt schreef verschillende typen trio's die op één klavier of op klavier en pedaal of op twee klavieren en pedaal werden gespeeld. Zeker in dat laatste geval waren er sterke gelijkenissen met het vocale trio en met de stukken voor drie melodie-instrumenten.
De trio's met de melodie in de discant en die in de tenor werden door Van Noordt op één manuaal gespeeld.[213] Dat valt op te maken uit het notenbeeld, waarbij de bovenbalk voor de rechterhand en de onderbalk voor de linkerhand was. Bij de cantus firmus in de tenor, werd deze beurtelings over de rechter- en linkerhand verdeeld. De hand die de snellere beweging uitvoerde, werd zoveel mogelijk vrijgemaakt. In psalm 116:1 was er zelfs een stomme vingerwisseling nodig omdat de zestienden eerst in de onderstem zijn en er dan een triller in de tenor is.

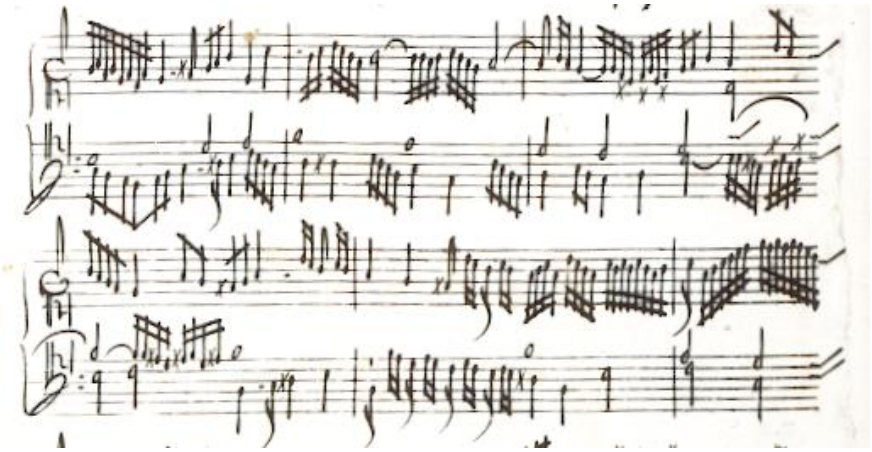



Fig.5.74. Stomme vingerwisseling in maat 14-15 van psalm 116:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Zowel prestanten als fluiten leverden bij zulke trio's de basisklanken, zolang ze maar passen bij het karakter van het vers en als alle drie de stemmen goed zijn te volgen.
Aeneas Veldcamps schonk eveneens aandacht aan deze vorm: 'de vois in de regterhandt enkelt, en met de linkerhandt een dubbelde bas, dat is met werkende parthijen'.[214] Dit vers werd op één klavier gespeeld met een 'langsaemlyk' tempo 'op Allemande manier à quatre temps' en steeds met een plenumklank. De pedaalregisters waren kennelijk bedoeld om het slot te versterken. De volgende voorstellen voor het orgel in de Goudse Sint Jan waren bedoeld voor triospel:

Bovenwerk: Prestant 8', Quintadeen 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Mixtuur
Hoofdwerk: Prestant 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Mixtuur
Rugwerk: Prestant 8', Quintadeen 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Prestant 16' (discant), Quint 3'
Pedaal: Bourdon 16', Prestant 8', Octaaf 4', Cornet 2'

[213] Zie bijvoorbeeld Vogel 1994 en 1998. Op grond van de aanwijzingen van Samuël Scheidt speelt men de cantus firmus van een trio met het koraal in de tenor nogal eens op het pedaal (eventueel een octaaf hoger). Scheidt spreekt echter alleen over tweestemmige en vierstemmige stukken!
[214] Vlam 1965, 76.

De trio's met de cantus firmus in de bas werden blijkens de notatie door Van Noordt pedaliter uitgevoerd.[215] De discantstemmen staan genoteerd op twee balken met de bas in Duitse neumen. Psalm 6:3 is afwijkend, want de beide bovenstemmen staan op één balk met de bas op de onderbalk in noten. Mogelijk werd dit vers – in tegenstelling tot de andere trio's met de cantus firmus in de bas – manualiter gespeeld, want er staat 'vers.3.a.3. in de bas' aan het begin van het vers. Kennelijk is hiervoor gekozen omdat de middenstem een hogere ligging heeft (c^1-g^2). Toch ligt het voor de hand de psalmmelodie in het pedaal te spelen. Voert men het vers alleen met de handen uit, dan zijn er diverse moeilijk speelbare plekken.[216]

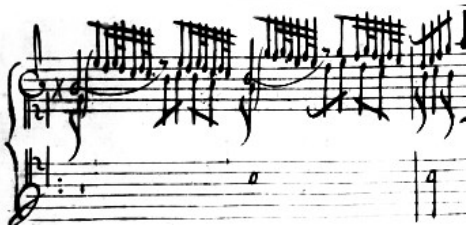


Fig.5.75. Maat 19-21 van psalm 6:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Bij deze trio's met de cantus firmus in de bas ligt het voor de hand de bovenstemmen op aparte klavieren te spelen, vooral als stemkruisingen optreden, zoals bij psalm 119:6 (maat 27) en bij psalm 6:3 (maat 19-20).
In de Duitse traditie nam men bij dit soort composities voor de tegenstemmen of 'Diskantier-stimmen' nogal eens de klank van de strijkinstrumenten als uitgangspunt.[217] Michael Praetorius opperde in zijn *Syntagma Musicum* in het rugwerk een Quintadeen 8', Flachflöt en Cimbel of Gemshorn Quinta 1½' met enkele andere registers of Quintadeen met Regaal 4'.[218] Jacob Praetorius gaf een aanwijzing bij zijn *Magnificat primi toni, versus auf 3 clav* om 'die beyden Discante im Schnarwercke zu gebrauchen'.[219] Het gaat bij dit stuk om echo's die als gescheiden stemmen zijn genoteerd. Dergelijke muzikale technieken komen in de werken van Van Noordt niet voor. Wel leren we ervan dat het dus niet ongebruikelijk was om de beweeglijke stemmen met tongwerken uit te voeren.
Veldcamps heeft dit type eveneens beschreven, hij wenste een violistische uitvoering.[220] 'De Vois in het Pedael met de voet, en met beide de handen werkende los, sonder accoorden, als verbeeldende de musicq van een violino primo en violino secundo'. Beide bovenstemmen werden op één klavier gespeeld. Drie mogelijkheden werden vermeld:

I	Rugwerk: Prestant 8', Quintadeen 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Roerfluit 4', Mixtuur, Sexquialter, Trompet 8' Pedaal: Bourdon 16', Prestant 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Mixtuur, Basuyn 16', Trompet 8'
II	Hoofdwerk: Prestant 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Quint 6', Tertiaan Pedaal: Bourdon 16', Prestant 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Mixtuur, Basuyn 16', Trompet 8'
III	Bovenwerk: Prestant 8', Quintadeen 8', Octaaf 4', Fluit 4', Superoctaaf, Nasard Pedaal: Bourdon 16', Prestant 8', Octaaf 4', Superoctaaf, Mixtuur, Basuyn 16', Trompet 8'

Twee trio's in het *Tabulatuurboeck* hebben in de bovenstem een rijk gecoloreerde cantus firmus: psalm 6:2 en psalm 119:3. Ze lijken sterk op het instrumentale trio, waarbij twee strijk- of blaasinstrumenten door een basso continuo worden begeleid. Op grond hiervan ligt het voor de hand de orgeltrio's met heldere stemmen te bezetten en een strijkerachtige klank te geven.

[215] Bij Sweelinck is het tweede vers van *Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* een trio dat is gekoppeld aan het voorafgaande bicinium. Omvang stemmen: bovenstem: c^1-a^2, middenstem: d^0-bes^1; bas: c^0-d^1. Kennelijk werd het op één manuaal gespeeld want in maat 61 wordt de cantus firmus onderbroken vanwege een stemkruising. Ook het vierde vers van *Wir glauben all' an einen Gott* is niet pedaliter gedacht, want daarvoor ligt de melodie te hoog en zijn er in de bas te beweeglijke coloraties.
[216] In maat 12 is een akkoord d^0-f^1-a^2. De handen dienen dan stevig te worden gespreid
[217] Davidsson 1991, 57. Davidsson benadrukte dat een barokviool, speciaal het ripieno-type, scherp en helder klonk.
[218] Praetorius II 1619, 134, 136 en 146. In Vogel 2002 is erop gewezen dat bij dit soort registraties gedacht waren aan de klanken van het orgel van Esaias Compenius dat nu in het kasteel van Frederiksborg staat.
[219] Lyngberg-Larsen 1995.
[220] Vlam 1965

In Frankrijk werd het trio een populaire vorm. Het is goed om te zien dat daar andere conventies waren, waarbij men tongwerken gebruikte en een cornetachtige klank nastreefde.[221] Nicolas Lebègue (1676) gaf voor zijn *trio's a trois claviers* verschillende suggesties. Bij het *trio a deux dessus* was de bas op het Grand orgue: Petit Bourdon, Prestant, Nazard, Quarte de Nazard, Tierce en tremblant doux. De andere stem werd op het positief met de Cromhorne gespeeld, waaraan eventueel Bourdon of Flute of Montre werd toegevoegd. Een andere combinatie was: de bas op het *Grand orgue* met alleen de Trompet, het *dessus* op het positief: Montre, Bourdon, Nazard en Tierce. Bij het *trio a trois claviers* werd de bas op het pedaal gespeeld, de andere stemmen op het rugwerk en het hoofdwerk. Ook daarvoor werden registraties genoemd: de eerste *dessus* op het positief: Cromhorne, Bourdon en Prestant, de andere stem op het *Grand orgue*: Petit Bourdon, Prestant, Nazard, Quarte de Nazard, Tierce en tremblant doux. Op het pedaal: Flûte. Een andere mogelijkheid: de eerste *dessus* op het Tierce van het positief en de andere stem op het *Grand orgue*: Voix Humaine, Petit Bourdon, Prestant en Tremblant doux met op het pedaal Flûte. De derde mogelijkheid was: de bovenstem met de Cornet en de andere op het positief: Cromhorne, Bourdon en Prestant met in het pedaal de Flûte. De vierde mogelijkheid was: de *dessus* met Trompette en de tweede stem met de Tierce van het positief en het pedaal.
Ook bij de trio's uit het *Tabulatuurboeck* is het van belang de klankkleuren aan te passen aan het affect van de tekst. Wat dat betreft zijn er uitersten. Zo heeft psalm 2:1 een heftig affect vanwege het woeden en razen van de heidenen in de tekst. Bij psalm 50:2 lijkt vooral het affect van verdriet en verslagenheid centraal te staan. In het eerste geval is een stevig plenum op zijn plaats, bij het tweede is een Prestant al voldoende.

5.4.5.3. Vierstemmige zettingen

De vierstemmige zettingen in het *Tabulatuurboeck* werden volgens de notatie met pedaal en uitkomende stem gespeeld. Scheidt beschreef deze vorm in de instructies van zijn *Tabulatura Nova*:[222]

> Ist der Choral im Discant mit 4. Parteien, so spielet man den Choral auff dem Ruckposetif mit der rechten Handt, den Alt Tenor auff dem Oberclavir oder Werck mit der Lincken Handt, unnd den Baß mit dem Pedal.

Het rugwerk was dus het soloklavier, waarop het koraal met een 'scharffen Stimme' werd gespeeld. Het ging dus niet zozeer om een krachtiger geluid, als wel om helderheid en duidelijkheid. Scheidt beschreef ook een variant voor de cantus firmus in de tenor: bas in het pedaal, de linkerhand op het rugwerk met de tenor en de alt en sopraan in de rechterhand op het hoofdwerk.[223] Van Noordt praktiseerde deze vorm in de verzen 8 en 9 van psalm 119. Het ligt in beide gevallen voor de hand de bas op het pedaal uit te voeren zoals Seiffert het in zijn uitgave heeft opgevat. Neemt men de psalmmelodie in het pedaal, dan zal men met een viervoets register een octaaf lager moeten spelen. Dat was op het grote orgel van de Nieuwe Kerk mogelijk met de Octaaf 4'. De Duitse orgels waren voor die praktijk beter toegerust, want meestal was daar een viervoets tongwerk.
Speelde Van Noordt de pedaalbassen in zijn vierstemmige zettingen met een zestienvoet en de manuaalpartijen op achtvoet?[224] Problemen zouden kunnen optreden wanneer een kruisende bas en tenor een ongewenste samenklank geven. Daarvoor zijn in het *Tabulatuurboeck* overigens maar twee gevallen te vinden.

---

[221] Douglass 1995, 197.
[222] Vogel 2001, 13-14. Het is opvallend dat de meeste vierstemmige zettingen uit de eerste twee delen van de *Tabulatura Nova* van Scheidt nauwelijks op de door hem geschetste wijze kunnen worden uitgevoerd. Bijna altijd zijn er plekken waar de afstand tussen de alt en de tenor de spanwijdte van de handen overtreft. Zie verder over deze problematiek ook Vogel 2006.
[223] Een derde door Scheidt beschreven variant (Vogel 2001, 13) is in Van Noordts *Tabulatuurboeck* niet terug te vinden. Men speelde de alt op het rugwerk, met de rechterhand de sopraan op het hoofdwerk, de bas en de tenor met dubbelpedaal. Omdat de d^1 zelden op het pedaal aanwezig was, kon dit alleen als de tenor niet hoger ging dan de c^1. Ook mochten de bas en tenor niet te ver uit elkaar liggen, omdat men 'solches sonsten mit den Fussen nicht wol erspannen kan'. Wat hij met deze laatste opmerking bedoelt, is onduidelijk. In een *nota bene* voegde Scheidt hieraan toe dat de mooiste manier was de alt op het pedaal te spelen met een octaaf 4', 'daß man dieselben wol zu disponiren weiß, von 4. und 8. Fuß Ton. 8. Fuß Ton muß stets auff den Posetif sein'. Und 4. Fuß Ton im Pedal.'
[224] Van Biezen 1995, 285.

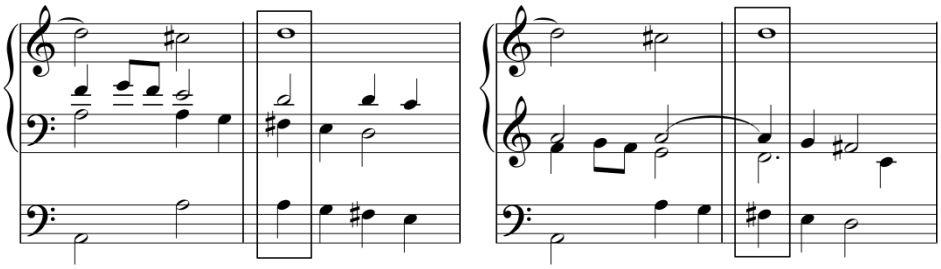



Fig.5.76. Maat 19-20 van psalm 116:5 en maat 15-16 van psalm 116:6 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 116:5 ontstaat in maat 20 bij gebruik van een zestienvoet een kwartsextakkoord dat niet correct oplost. Bij het gebruik van een achtvoet verhuist het sextakkoord via een secondeakkoord naar een grondligging. In een min of meer parallelle plek in het zesde vers ziet men hoe in een gelijkwaardige cadens – ongeacht een acht- of zestienvoet in het pedaal – een sextakkoord optreedt. Dat pleit er voor het pedaal in deze twee verzen op 8-voet te gebruiken. Het tweede geval is in psalm 24:1, maat 14, waar bij gebruik van een 16-voet in de bas eveneens een kwartsextakkoord ontstaat. Ook hier verloopt de oplossing correct als een achtvoet is gebruikt. In alle andere psalmverzen met pedaal levert een zestienvoets ligging geen problemen op. Wie in psalm 116 en 24 toch een zestienvoets register gebruikt, ondervindt weinig hinder, omdat de storende plekken in het voorbijgaan optreden.
In psalm 6:4 (maat 14-15) is een plaats waar zowel de zestienvoet als de achtvoet voordelen biedt. Speelt men op zestienvoet dan krijgt men in maat 15 een sextakkoord dat vervolgens oplost naar een grondakkoord in C. De volgorde van de akkoorden (e-d6-C) levert een muzikaal spannende passage op. Speelt men op achtvoet dan zijn er twee opeenvolgende grondakkoorden (d en c).

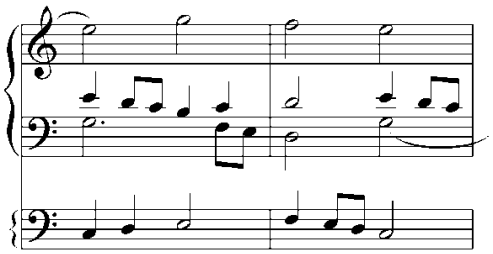



Fig.5.77. Maat 14-15 van psalm 6:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Een passage waar een bas op zestienvoet de voorkeur heeft, is in psalm 50:4 maat 24-25. Speelt men de bas op achtvoet, dan valt het onderscheid tussen de d^0 in de tenor en de d^0 in de bas nauwelijks op.

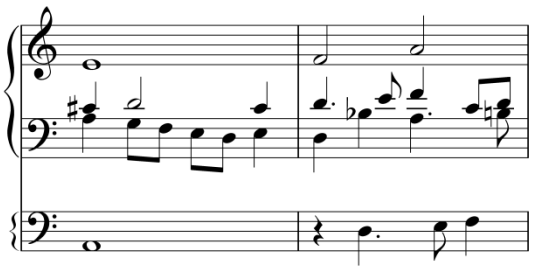



Fig.5.78. Maat 24-25 van psalm 50:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De registraties bij de vierstemmige stukken liet men afhangen van het affect van de tekst en van de muzikale taal. Scheidt stelde voor om de begeleiding op het hoofdwerk met een Grob Gedact 8’ en een Klein Gedact 4’ te spelen.[225] Ook was het mogelijk een Prestant 8’ te trekken ‘und andere Stimmen mehr nach eines jeden Gefallen’. De cantus firmus was bij voorkeur in het rugwerk te nemen met een ‘Scharffe Stimme’: Quintadeen 8’+Gedact 8’+Klein Gedact 4’of Principal 4’+ Mixtuur of Cimbel of Superoctaaf ‘diese Stimmen zusammen, oder andere nach eines jeden Gefallen’.

[225] Vogel 2001, 14.

In de late zestiende eeuw gaf de organist van de Sint-Lamberti te Lüneburg aanwijzingen voor registraties ‘in zweien Clavirn’.[226] Trok men in het hoofdwerk een Principal en een Gedekt, dan kon men in de rechterhand combinaties nemen met stemmen als: Holpijp 8’, Holfluit 4’, Nasard $2^2/_3$’, Gemshoorn 2’, Regaal en Zink. In de rechterhand was op het rugwerk mogelijk:

Holpijp+Principal [4’]+ Cimbel [Scherp]
Holpijp+Holfluit+Cimbel+Zink
Holpijp+Principal+Nasard

Evenzeer kon men op het hoofdwerk een Gedekt nemen met op het rugwerk òf een Holpijp+Gemshoorn òf Holfluit [4’]+Regaal. Opvallend in de verdere voorstellen is dat er veelvuldig bij een uitkomende stem gebruikt werd gemaakt van een Regaal die werd aangevuld met een Principal [8’] of een Gedekt+Cimbel of nog met een Ruispijp erbij of Principal+Gedekt+Cimbel [Scherp]. Bij al deze combinaties klonk de uitkomende stem niet alleen sterker, maar vooral ook boventoonrijker.
In hetzelfde overzicht zijn ook suggesties gedaan voor het pedaalgebruik. Daarbij valt op dat er stevige combinaties werden getrokken. Zo gaf deze anonieme organist bijvoorbeeld in het hoofdwerk Principal, Octaaf, Quint, Mixtuur en Cimbel met in het pedaal Principal, Ruispijp, Mixtuur en Cimbel. Kennelijk woog de combinatie in het rugwerk met Gedekt+Principal+ Mixtuur+Ruispijp+Cimbel daar tegenop. Ook was er op het hoofdwerk: Principal. Dan kon men op het pedaal hebben Principal+Trompet en in het rugwerk Gedekt+Regaal. Nog een interessant voorstel in het kader van de Amsterdamse orgels was: hoofdwerk Gedekt+Quint, in het pedaal: Principal+Ruispijp en in het rugwerk Holpijp+Ruispijp.
Op het grote Niehofforgel in de Oude Kerk was de registratie mogelijk die Jacob Praetorius in Hamburg praktiseerde.[227] De bas werd in diens voorbeeld met tongwerken gespeeld en klonk sterker dan de middenstemmen, vandaar dat in de beschrijving van deze registratie door Johann Kortkamp de middenstemmen ‘sanfft’ werden genoemd. Uit al deze voorstellen blijkt dat niet alleen verschillende sterktegraden werden genomen, er werd vooral ook voor verschillende boventoonconstructies gezorgd.

5.4.5.4. Psalm 24

De drie verzen van psalm 24 verdienen opnieuw aparte aandacht. Vanwege het vreugdevolle affect is een stevige klank gewenst. Het dansante karakter van het eerste vers vraagt om een niet al te zachte en frisse registratie. Het affect van het tweede vers is vrolijk en levendig, vandaar dat een stevige en heldere klank op zijn plaats is. De gecoloreerde bovenstem heeft als ondergrens d^1. Dat maakt het mogelijk deze stem met een discantregister te spelen. Bij de stemmen in de bas, tenor en alt is het lineaire aspect van belang. Het is zaak zo te registreren dat de bovenstem ten opzichte van de andere stemmen niet overheerst. Bij het derde vers ligt het gebruik van een tintelend plenum met Mixtuur en Scherp voor de hand. Op de Amsterdamse orgels was in Van Noordts dagen een elegante klankkroon beschikbaar. De pedaalstemmen kregen met de aanwezige tongwerken en eventueel labiale registers kracht en belijning.

5.4.5.5. Gebruik speelhulpen

Waar in het *Tabulatuurboeck* de klacht centraal staat, kan men de tremulant toevoegen. Hiermee kon men vormen van beving, ontzetting en klacht kracht bijzetten. Niet voor niets werd de tremulant soms aangeduid als ‘bevende stem’, een iconische duiding. In het gedicht van Joan Dullaert op de Rotterdamse organist Joan Crabbe staat zij speciaal vermeld: ‘hoe zuiver eel [edel] dreunt uw tramblant in ’t oor van die de kunst verstaat!’[228] Deze speelhulp werd gebruikt bij allerlei verschillende registraties, zelfs bij tongwerken. In Kampen werd in 1570 met de orgelmaker

[226] Het originele stuk zou zich moeten bevinden in het Stadtarchiv van Lüneburg in het dossier Lambertikirche. Daar is het niet aanwezig, maar wel is er een foto in het archief van Gustav Fock in de Staats- und Universitätsbibliothek te Hamburg. Zie verder Vogel 2001, 188 en Vogel 2006, 144-146.
[227] Krüger 1933 (Kortkamp), 205-206. Zie ook hoofdstuk II.
[228] Bloemkrans 1659, 540-543. Of wordt met *tramblant* de triller bedoeld? Opmerking van Ton Koopman uit Bussum. Het is dan wel merkwaardig dat niet het meervoud wordt gebruikt.

afgesproken: ‘oijck sal hij tramblanten maken slaende ofte bevende op syne mate onder allen geluyden, het sy trompetten oft andere gelyden volkomende sonder dissoneren’.[229] De Neurenberger organist Johan Erasmus Kindermann (1655) gaf een allegorische duiding:[230]

> Letzlich ist auch ein Register darinnen, welches nit eher gebraucht wird, als bis am Jüngsten Gericht, nämlich der Tremulant, welchen Christus der Herr allen gottlosen Verächtern seines heiligen Wortes und seiner heiligen Sacramenten mit Angst und erbebendem Zittern wird dermaleinst hören lassen, und sie in alle Ewigkeit vor solcher himmlischen, süssen und lieblichen Harmony zu allen dissonierenden Teufeln (als Feinden der Music) ewig verstossen und hingegen alles höllische Zeter- und Mordgeschrei mit höchstem Mißfallen anhören, ja ewig selbst mit einstimmen müssen.

Hoewel deze interpretatie typisch Luthers lijkt te zijn – muziek als teken van Gods lof – eerder dan calvinistisch, blijkt hieruit desondanks dat allerlei klanken iconische en indexicale duidingen kregen.
De nachtegaal in het orgel van de Nieuwe Zijdskapel was bedoeld als een imitatie van het getjilp van de gelijknamige vogel. Dat gaf een iconische duiding, hoewel ook indexicale verwijzingen voor de hand liggen, zoals het oproepen van de idee van natuurbeleving. In psalm 50:4 van het *Tabulatuurboeck* gaat het in de tekst over de ‘vogelkens kleine’, wat suggereert om deze speelhulp te gebruiken.

5.4.6. Vingerzettingen

In de notentekst van het *Tabulatuurboeck* zijn geen directe aanwijzingen te vinden over de toe te passen vingerzettingen. Ook ontbreken termen als ‘cantabile’ of ‘staccato’ waardoor duidelijk zou zijn welke speeltrant wordt vereist. Vandaar dan ook dat we in de hierna volgende paragraven zaken op een rij zetten die te maken hebben met de applicatuur. Er is veel literatuur over vingerzettingen, ondermeer wat betreft Sweelincks klaviermuziek. In de korte biografie van diens leerling Praetorius, schreef Johann Mattheson dat Jacob ‘von ihm [Sweelinck] unter andern, eine gantz eigne Fingerführung faβte, die sonst [evenwel] ungewöhnlich, aber sehr gut war’.[231] Gaf dit systeem technische zekerheid? Of diende dit voor een grotere mate aan expressiviteit?[232] Heeft dit systeem in Holland wortel geschoten? Het zijn vragen waar wel nooit bevredigende antwoorden op zullen komen. Daarom bespreken we in het vervolg eerst enkele algemene ideeen om na een excurs over het articuleren uit te komen bij pogingen om aan de hand van de notatie enkele specifieke gevallen uit het *Tabulatuurboeck* te bespreken waaruit blijkt welke vingerzettingen Van Noordt in speciale gevallen zou kunnen hebben toegepast.
Uit verschillende bronnen wordt duidelijk dat er ook in Nederland sprake was van een gedifferentieerd toucher. Gaspar Fernandes Duarte schreef op 5 maart 1648 aan Constantijn Huygens: ‘Want de snelle handelinghen van toucheren moeten dat ondersoecken om de groote instrumenten te doen luystren, om prontelyken te obediëren, waardoor de subtylheden ende delicatessen ontdeckt worden’.[233] En musicus Gottschalck Beer berichtte in 1645 diezelfde Huygens dat hij, sinds hij Huygens op het orgel had horen spelen, in de ban van het instrument was geraakt (hij toonde zelfs belangstelling om organist te worden aan de Hooglandse Kerk te Leiden).[234] ‘[…] and I beleeve, meet I have an organ, costume would draw mee to a sundry methode of playing’. Beer had dadelijk een compositie voor orgel gemaakt maar vond dat het ‘a gentle touch’ vereiste en dat het daarom niet voor iedereen geschikt was.
In zijn dissertatie over Matthias Weckmann poneerde Hans Davidsson dat in de notatie de grammaticale en oratorische accenten waren weerspiegeld: waar de stokken zijn gegroepeerd in groepen van vier en van acht zestienden, zou men het accent op de eerste van elke groep hebben laten vallen.[235] Ook in het *Tabulatuurboeck* zijn dergelijke groeperingen aanwezig. Het gaat duidelijk om een conventionele wijze van noteren. Het kan best zijn dat deze oorspronkelijk was bedoeld voor de groepering en de plaats van accenten, maar volgt men dit onverbiddelijk, dan leidt

[229] Van der Kleij 1995, 157.
[230] Engebrecht 1957, 172.
[231] Mattheson 1740, 328-331. Mattheson vertelde bij het lemma Schweling (blz. 331) ook nog: ‘war schon in der Jugend, wegen seiner netten Fingerführung auf der Orgel, und überaus artigen Manier zu spielen, sonderlich berühmt’.
[232] Belotti 2002, 89. Jacob Praetorius herschreef enkele werken van zijn vader, waaruit blijkt dat hij een helderder lineaire structuur nastreefde en een strikte polyfone schrijfwijze.
[233] Rasch 2007, 874-877 (4772).
[234] Rasch 2007, 735-737 (4198).
[235] Davidsson 1991, 39-44.

dat tot een rigide regelmaat. In de eerste regel van psalm 24:2 ziet men hoe steeds groepen van acht of vier zestienden voorkomen. Bij de achtste met een punt is de daarop volgende zestiende als losse noot genoteerd. Dient men die dan staccato uit te voeren?

Fig.5.79. Bovenstem uit maat 1-6 van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Vergelijkt men dit voorbeeld met een passage verderop in dit tweede vers, dan ziet men twee keer vijf zestienden na een achtste met een punt. Ook komt men drie keer twee zestienden tegen en een groep van zes zestienden. Geeft dit werkelijk een metrische organisatie aan of is dit zo genoteerd vanwege de overzichtelijkheid?

Fig.5.80. Bovenstem uit maat 22-23 van psalm 24:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Voor een correcte ritmische organisatie paste de uitvoerder vingerzettingen toe die 'goede' en 'slechte' noten op de juiste plaats lieten komen – zo blijkt uit een scala aan bronnenmateriaal. De gevarieerde en afwisselende ritmiek komt pas goed uit de verf als de uitvoerder door geschikte vingerzettingen voor klemtonen zorgt. Hoewel het op een orgel niet goed mogelijk is een toon met behulp van de aanslag harder en zachter te laten klinken, kan de organist de lengteduur aanpassen waardoor een relatieve sterkte wordt gesuggereerd. De sterkte hangt af van de plaats en de duur van de noot.[236] Daarbij werden de vingers steeds paarsgewijs gebruikt waarbij bijvoorbeeld achter elkaar 2-3 of 3-4 werd toegepast. Zelfs tweeëndertigsten werden zo gespeeld. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een stuk van Froberger in de *Grimm Tabulatur* (Wenen, 1699) waar vier tweeëndertigsten voorkomen met vingerzetting 3-4, 3-4.[237] Zijn er in de partituur vingerzettingen genoteerd, dan geven die dus duidelijkheid over de ritmische indeling van het notenmateriaal.

5.4.7. Articulatie?

Opvallend is dat de schrijvers over vingerzettingen uit de zestiende eeuw geen van allen relaties hebben gelegd tussen de speeltechniek en het articuleren. Dat is wel het geval in de moderne twintigste-eeuwse literatuur en in de geschriften met instructies voor het spelen op blaasinstrumenten.
De blokfluit- en diminutiehandleiding van Silvestro Ganassi (1535) begon met de stelling dat muziekinstrumenten vergeleken met de menselijke stem altijd inferieur waren.[238] De expressie ervan was met de blokfluit echter volgens Ganassi prima te imiteren. Dan moest men drie grondvormen van articulatie toepassen. De eerste bestond daaruit dat men in de blokfluit gecombineerde lettergrepen sprak als *teche, teche,* te [spreek uit tèkkuh], *tacha tacha ta* of *dacha dacha da*. Deze hadden stuk voor stuk een 'harde' en 'scherpe' werking. De tweede manier was *tere, tere te*. De derde variant was: *lere, lere le, lara, lara la, liri liri, li*. Deze laatste manier kwam – zoals Ganassi schreef – 'bevallig' en 'glad' over. De middelste vorm is in feite een combinatie van de eerste en de derde variant, een verbinding van de beide extremen in hardheid en weekheid. Ganassi legde uit dat de verschillen 'volkomen' en 'onvolkomen' tongstoten opleverden. De 'volkomen' vorm is, net als de grondvorm, steeds uit twee lettergrepen samengesteld, eerst uit een halve lettergreep of een letter, *t* of *d*. Men kon de eerste letter tegen een andere uitwisselen, zodat

[236] Of we hieronder moeten verstaan dat er geaccentueerde en ongeaccentueerde noten waren is onduidelijk. Mattheson 1722 (Erster Band), 43. Mattheson schreef: 'Ein Accent in den Noten ist der innerliche Gehalt und Nachdruck derselben, welcher so placirt ist, daß dadurch eine Note vor der andern, ohne Ansehen ihrer äuserlichen Gestalt und gewöhnlichen Geltung, zu gewissen Zeiten, hervorraget'.
[237] Ruiter-Feenstra 2000, 83.
[238] Ganassi 1535, 13-14.

men *ta te ti to tu, cha che chi cho chu* of andere samenstellingen kreeg. Ganassi beperkte zich tot deze grondvormen en benadrukte tegelijkertijd dat er veel meer manieren waren om te articuleren en dat een goede musicus verder zelf wel zijn weg vond.
Ook anderen gaven deze aanpak voor blaasinstrumenten.[239] Girolamo Dalla Casa (1584) liet zien dat in een driedelige maat twee groepen van vier achtsten hetzelfde patroon kregen. De eerste achtste werd sterk genomen en de derde minder sterk.[240] De slotnoot kreeg hier een relatief zwakke aanzet.

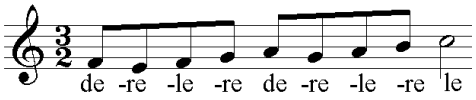



Fig.5.81. Voorbeeld van articuleren op een blaasinstrument van Girolamo Dalla Casa (1584).

Voor de natuurtrompet schreef Bartolomeo Bismantova (1677) een instructie met een voorbeeld.[241] Het geregelde gebruik van de 'te' maakt duidelijk dat hier alle grammaticaal sterke noten inderdaad sterk werden genomen. Wel is opvallend dat de vier zestienden als één groep voorkwamen. In dit vrolijke wijsje zijn meer accenten dan in dat van Dalla Casa.

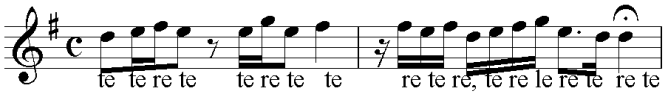



Fig.5.82. Voorbeeld van articuleren op een blaasinstrument van Bartolomeo Bismantova (1677).

Francesco Rognoni Taegio (1624) toonde hoe gedifferentieerd het articuleren op een blaasinstrument kon verlopen.[242] Uit het feit dat de lettergreep met 'te' sterker is dan de andere lettergrepen blijkt dat sterke noten niet automatisch op grammaticaal sterke plaatsen hoeven te komen. Om te laten zien welke patronen er dan ontstaan, voegen we aan het voorbeeld accenttekens toe.

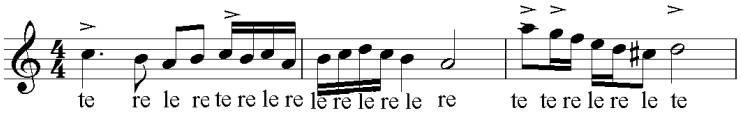



Fig.5.83. Voorbeeld van articuleren op een blaasinstrument van Francesco Rognoni Taegio (1624).

Inderdaad kan bij blaasinstrumenten gesproken worden over articuleren. Alle tonen krijgen immers een eigen aanzet, waarbij de suggestie wordt gewekt dat er medeklinkers zijn. Op een orgel is dat niet mogelijk. De aanspraak van de toon is afhankelijk van de individuele orgelpijp en is in principe altijd dezelfde. Door een snellere beweging van de vinger is het mogelijk deze aanspraak iets te wijzigen.[243] Het gaat dan echter om minimale verschillen. Wel kan men de afspraak van de toon regelen, waarbij de toonsterkte bij vertragende bewegingen een decrescendo krijgt. Accentueren op een orgel gebeurt dus door de lengtes van de toon te manipuleren. Een sterkere toon krijgt een grotere lengte en een zwakke toon is relatief korter. Dit was ook van belang om de consonanten die op het sterke maatdeel komen, goed te laten uitkomen.
De Franse organist Jean Denis stelde in *La mainere de bien jouer de l' Espinette & des Orgues* (1643) dat organisten een levendig toucher dienden toe te passen, want dan komen de consonanten

[239] Leonards 1980.
[240] Ontleend aan Leonards 1980, 6. Het citaat komt uit Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir* (Venetië, 1584).
[241] Ontleend aan Leonards 1980, 6. Het citaat komt uit Bartolomeo Bismantova, *Compendio musicale* (Ferrara, 1677), het hoofdstuk over blaasinstrumenten.
[242] Ontleend aan Leonards 1980, 6. Het citaat komt uit Francesco Rognoni Taegio *Selva de varii passagi secondo l'uso moderno, per cantare e suonare con ogni sorte de stromenti* (Mailand, 1624).
[243] Woolley 2006. Alan G. Woolley onderzocht de effecten bij het aanslaan van de toets (en ook bij het loslaten). Hij concludeerde: 'There is clear evidence […] that the major variation in key movement as perceived by the player is in the part of the key movement before the pluck point. Where players indicated the magnitude of the differences they thought that they were making, they were generally exaggerated. There are clear variations in rhythm even where players did not think that they were making any variations. In some cases post-pluck movements did not vary measurably despite the players believing that they were making significant changes.' […] 'The pressure in the groove rises from zero to maximum over a very small part of the key travel during which the pallet is unlikely to be under any control of the player as it is catching up with the rest of the action.'

en ritmische bewegingen uit de verf. De vingers moesten niet teveel bewegingen maken en niet 'kwispelen' om verwarringen te voorkomen.[244]

> Car quan aux animations du toucher de l'Orgue, ils sont pateils aux ombrages de la Peinture, (que le Peintre doit bien prendre garde que l'ombrage qu'il pose faire paroister le relief & la bosse, ne fasse pas un broüillis qui blesse la veuë,) aussi l'Organiste doit bien prendre garde de ne pas tant remuër & fretiller des doigts, qu'il fasse confusion & un broüillis qui empesche d'entendre les consonances & les mouvements.

Michael Praetorius vond vaste systemen van vingerzettingen overbodig. Men moest zo spelen dat de muziek fijnzinnig en zuiver, juist en bevallig klonk.[245]

> Wie dann ihrer viel sich auch damit etwas sonderliches bedüncken lassen, unnd daher etliche Organisten, wegen dessen, daβ sie nicht dieser oder jener Apllication mit den Fingern sich gebrauchen, verachten wollen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht werth ist: Denn es lauffe einer mit den foddern, mitlern, oder hinderfingern hinab oder herauff, Ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte, und machte und brechte alles fein rein, just und anmutig ins Gehör, so ist nicht groβ dran gelegen, Wie oder uff was maβ und Weise er solches zu wege bringe.

Fijnzinnigheid en elegantie waren de opbrengst van goede vingerzettingen. Het was van belang de ritmische structuur en de indeling van de consonanten tot hun recht te laten komen. Het spreekt dan ook boekdelen dat de blokfluit en de zink in Amsterdam rond 1650 populair waren. Jacobus van Noordt, de oudste broer van Anthoni, die naast organist ook een ervaren blokfluitist was, bespeelde tevens de zink. Het lijkt aannemelijk dat hij de voordelen van dit blaasinstrument ook op het klavier zal hebben proberen over te dragen.
Of we bij het orgel moeten spreken van articuleren is de vraag, want in de zestiende en zeventiende eeuw werd die term niet gebruikt. De eerste die de woorden 'articuleren' en fraseren' toepaste op klaviermuziek was Herman Keller in zijn *Die Musikalisches Artikulation insbesonders bei Joh. Seb. Bach* (Stuttgart, 1925).[246] Hij definieerde dat als het onderscheid tussen beklemtoonde en onbeklemtoonde noten. Nagenoeg alle schrijvers over klaviertechniek hebben de (moderne) terminologie van hem overgenomen. Ludger Lohmann heeft gesteld: 'Artikulation im engsten Sinne bedeutet das kürzere oder längere Halten eines durch den Rhythmus in seiner äußeren Dauer genau bestimmten Einzeltones'.[247]
Marin Mersenne stelde in zijn *Harmonie Universelle* dat de tongwerken van een orgel de menselijke stem minder goed nabootsten dan een papagaai wiens lachen en spreken nauwelijks van menselijke wezens is te onderscheiden.[248] Hij opperde dat tongwerken konden worden geconstrueerd met een correcte uitspraak van vocalen en consonanten. Met speciale hulpmiddelen bracht hij de pijpen tot levensechte articulaties. Door een veer in het corpus te brengen, de handen in een bepaalde positie boven de pijpen te houden en weg te trekken zodra de toon begon, kon een pijp van de Vox Humana blaten als een schaap. Het moest mogelijk zijn een orgel te construeren dat een vierstemmige zetting van het *Sanctus* of het *Agnus Dei* kon 'zingen'. Om al die verschillende lettergrepen te reproduceren waren wel ontzaglijk veel pijpen nodig.[249] Mersenne kon niet beseffen dat Thomas Edison zijn droom zou realiseren: het vertolken van vocale muziek op mechanische wijze, maar dan wel minder gecompliceerd.
Anders dan bij de blokfluit is bij het orgel niet de imitatie van de menselijke stem het doel van de applicatuur. Wel laat men de accenten, zowel grammaticaal als agogisch, ermee tot hun recht komen. Bij Van Noordts muziek kan men de motieven op een duidelijke manier uitvoeren door cesuren te maken. Daarbij komt het al of niet opmatige karakter tot haar recht. Het effect is dat de muzikale lijnen op een goede wijze zijn ingedeeld.

---

[244] Vertaling Craig Lister 1979, 115: 'Because as regards a lively touch on the organ, it is similar to shading in painting (for as the painter should take good care that the shading he adds in order to make the relief and unevenness appear does not cause a confusion that detracts form the view, also the organist should take care not to move and wiggle the fingers so much that a confusion and jumbling is made that impedes the understanding of the consonances and rhythm'.
[245] Praetorius II 1619, 44.
[246] Harich-Schneider 1939, 103.
[247] Lohmann 1990, 143.
[248] Chapman 1957, 412 en 463.
[249] Köhler 1987, 265.

5.4.8. Voorbeelden

Omdat zowel Van Noordt als Sweelinck de contrapuntregels toepaste, met de indeling in sterke en zwakke noten, zal beider systeem van vingerzettingen niet veel van elkaar hebben afgeweken. Hoogstens hield Van Noordt zich minder streng aan de regels, omdat zijn stijl expressiever was. Al ontbreken in het *Tabulatuurboeck* vingerzettingen, wel is steeds de verdeling tussen beide handen aangegeven en daaruit kunnen consequenties worden getrokken voor de door Van Noordt toegepaste applicatuur.[250] Bij de trio's waarbij steeds twee stemmen in een hand worden genomen, wisselt de middenstem van tijd tot tijd van de linker naar de rechterhand of vice versa. Het was kennelijk gebruikelijk om dit overnemen plaats te laten vinden op de sterke maatdelen, al zijn er uitzonderingen. Opvallend is dat de spanwijdte in de handen zelden het octaaf overschrijdt; liefst probeerde de componist daarbinnen te blijven.
Dat een zwakke noot korter werd genomen dan de metrisch toebedeelde plaats, wordt duidelijk in psalm 116:2. In de middenstem start een dalend chromatisch loopje met een beweging in achtsten. De a^0 ligt in de linkerhand, terwijl alle andere tonen van hetzelfde loopje in de rechterhand voorkomen. Deze toon wordt direct gevolgd door een motief in de onderstem. Als de eerste a^0 de volle lengte krijgt, is de inzet niet goed hoorbaar. Het ligt voor de hand deze korter te nemen, wat overeenkomt met het feit dat het om een 'zwakke' noot gaat. Even verderop (maat 21) gebeurt iets dergelijks met de g^0. Ook die toon kan niet te sterk worden genomen.[251]

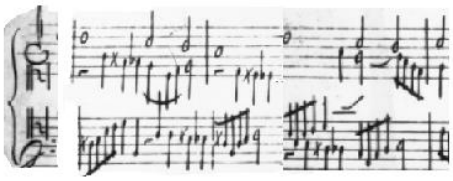



Fig.5.84. Maat 18-21 van psalm 116:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

Ook over het spelen van de *cantus firmus* is een en ander te achterhalen. Girolamo Frescobaldi gaf in zijn *Fiori Musicali* (1635) als regel dat men de noten van de *canti fermi* gebonden diende te spelen.[252] Toch werden ze iets van elkaar losgezet, want Tomás de Santa Maria gaf aan dat men bij lange noten een sterke vinger diende te gebruiken. Dit betekende dat men van tijd tot tijd zelfs maar met één vinger speelde. Van Noordt heeft de cantus firmus in zijn driestemmige stukken nogal eens aanhoudend met de vierde of vijfde vinger gespeeld, want de andere vingers waren nodig voor het spelen van de tegenstem. Neem psalm 15:1 (maat 23-26): de vijfde vinger is hier steeds bezet door de noten van de cantus firmus, de andere vier vingers kunnen dan de beweging in zestienden uitvoeren. Omdat op een zwarte toets bij voorkeur geen pink of duim werd gebruikt, kan men op de bes vierde vinger nemen. Bij de laatste noot uit het voorbeeld kan men weer de vierde vinger gebruiken of eventueel de derde (sterke) vinger. Vanuit deze begrenzing zijn de vingerzettingen bij de zestienden gemakkelijk af te leiden. Duidelijk is in elk geval dat men geregeld de derde vinger zal moeten inzetten als sterke vinger.

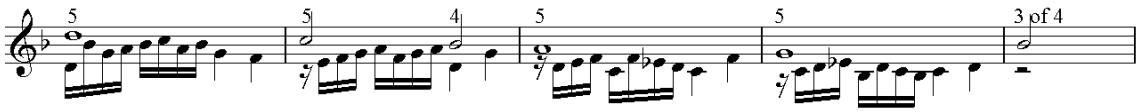



Fig.5.85. Rechterhand uit maat 23-26 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Van fraseren – zoals in de achttiende eeuw beschreven – was in Van Noordts muziek uiteraard geen sprake. Eerder ligt het voor de hand de motieven duidelijk door cesuren af te bakenen. In zeventiende-eeuwse uiteenzettingen voor applicatuur zijn daarvoor nauwelijks instructies. Bij de echofantasieën van Sweelinck en Scheidt kan men zien op welke plek dat soort insnijdingen terecht kwamen. In de *Fantasia 4 vo. Eccho* van Sweelinck staat in het handschrift in het

[250] Van Dijk 2002. Pieter van Dijk gaf een analyse van de handverdeling en vingerzettingen in *Lynar A1*.
[251] In psalm 50:1, maat 27 komt een g^0 in de alt terwijl in de bas al een g^0 ligt. Dat betekent dat deze toon in de bas als slotnoot van een motief niet de volle waarde kan krijgen.
[252] MacKlintock 1979, 136.

muziekarchief van het *Minoritenkonvent* bij het gedeelte met de echo's: 'Eccho, lieber Eccho mein'.[253] Alle echofiguren hebben een opmatige beweging en starten op een zwak maatdeel.

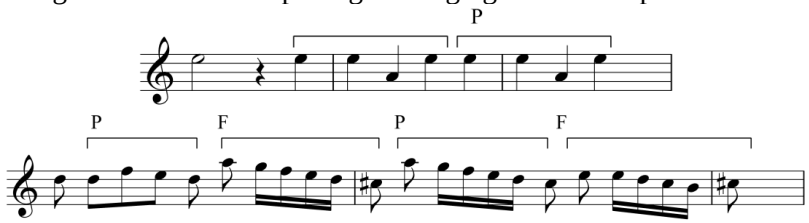



Fig.5.86. Maat 90-91 en 102-103 van de *Echofantasia* (Jan Pietersz Sweelinck, L11 (P = piano, F = forte)).

Bij de echowerken van Samuël Scheidt overheerst ook de opmatige beweging. Er is een interessante uitzondering in het tweede deel van zijn *echo ad manuale duplex forte & lente*.[254] Terwijl daar bijna alle figuren net als bij Sweelinck opmatig beginnen met een kwart of achtste, is in maat 48 en 49 een doorlopende beweging in zestienden. Nu begint de echo op de eerste van de groep zestienden en niet op de tweede. Had hij dat laatste gedaan, dan diende de eerste noot te worden ingekort en kwam het grammaticale accent minder duidelijk naar voren.

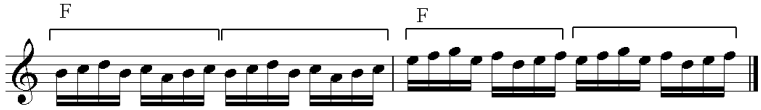



Fig.5.87. Bovenstem in maat 48-49 van het tweede deel van de *echo ad manuale duplex forte & lente* (Samuël Scheidt, Tabulatura Nova II (F staat voor forte)).

De opmatige beweging treffen we in Van Noordts werken geregeld aan, al zijn er heel wat motieven die beginnen met een klemtoon. In psalm 15:1 treedt vanaf maat 21 een motief in zestienden op dat in beide tegenstemmen voorkomt. Op elf plaatsen zetten de motieven in na een zestiende rust. Staat er op die plaats wel een noot dan is er altijd een grote sprong: een octaaf of kleine sext, waardoor de cesuur wordt gemarkeerd. Toch komt het voor dat Van Noordt vier zestienden noteert, waarbij de eerste aan de voorafgaande noot is overgebonden. Suggereert dit dat de cesuur minder groot is? Wellicht zijn deze overbindingen toegepast om harmonische redenen. Dat Van Noordt een correcte lineaire stemvoering op het oog had, ook bij de applicatuur, blijkt uit enkele plaatsen in psalm 50:1 en 116:2. Bij psalm 116 zou het mogelijk zijn de altpartij op de derde kwart over te nemen in de linkerhand evenals in psalm 50. Uiteraard is er een lage ligging. In psalm 116 zal Van Noordt de noot van de cantus firmus met de pink hebben gespeeld. Dan was de a^0 voor de duim, de b^0 kan dan of met een wijsvinger worden uitgevoerd en de c^1 met een duim. De cis moet dan wel met een wijsvinger worden gespeeld.

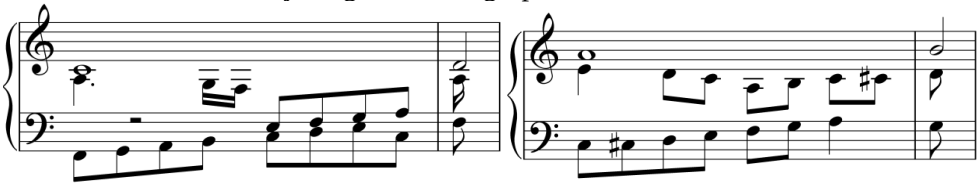



Fig.5.88. Maat 34 van psalm 50:1 en maat 27 van psalm 116:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Nog een ander voorbeeld is een plaats in psalm 22:1 (maat 13-14) waar de pink in gebruik is voor de noot van de cantus firmus. In de alt is een loopje waarvan de eerste noot door een tweede vinger dient te worden gespeeld (zwarte toets). De volgende noot kan dan door een middenvinger worden aangeslagen; daarna komen twee zwarte toetsen achter elkaar, zodat 2-3 voor de hand ligt en dan twee kwarten die met 3-2 gespeeld kunnen worden. In de volgende maat is in de alt 2-3-1-2 logisch.

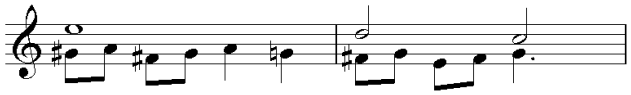



Fig.5.89. Bovenstemmen uit maat 13-14 van psalm 22:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[253] Hieruit blijkt dat de echo niet alleen een technisch middel was, maar tegelijk iets in zich had van inkeer in de eigen binnenwereld.
[254] Vogel 1998, 26-31.

Dat Van Noordt dezelfde vinger soms meermalen achter elkaar gebruikte, blijkt uit *Fantasia III*, maat 27. In de linkerhand is op de laatste achtste een noon. De plek daarvoor – een octaaf – vraagt om een pink en duim. Ergo, de e^1 dient te worden gespeeld met de duim. Direct daarna komt een terts d^1-f^1. De positie van de hand dient dan te verschuiven, zodat de e^1 niet te lang kan worden vastgehouden, tenzij men de d^0 in de onderstem eerder loslaat.

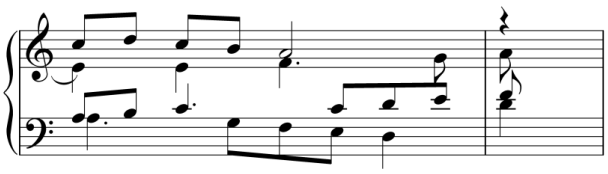



Fig.5.90. Maat 27 uit *Fantasia III* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Wanneer tussentijds een stem met de andere hand wordt overgenomen, geeft dat een indicatie voor de applicatuur. Dat gebeurt meestal op sterke noten, zoals in psalm 2:1 (maat 14). De alt is eerst in de rechterhand, maar dan op de d^0 in de linkerhand. De tertsen worden hier dus samen in één hand genomen. In de volgende maat zijn beide stemmen weer gescheiden. De rechterhand is vrij om de *figura corta* adequaat uit te voeren.

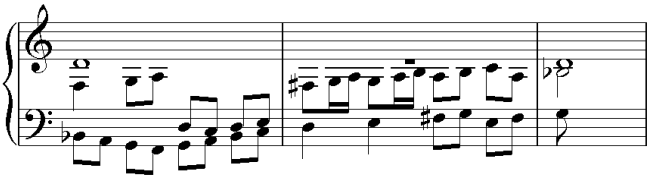



Fig.5.91. Maat 14-15 van psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Er zijn heel wat gevallen met een verhuizing op zwakkere plekken. In *Fantasia II* zijn drie achtsten, waarvan de e^1 alleen met de duim kan worden gespeeld. De f^1 wordt met de rechterhand gespeeld. Waarom nam Van Noordt de e^1 niet in de rechterhand? Een kwart is toch een kleine afstand? Wel krijgt de f^1 zo al snel een accent.

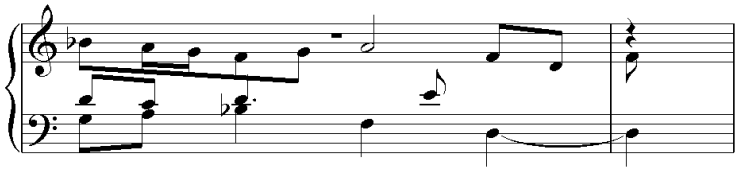


Fig.5.92. Maat 41 van *Fantasia II* (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 7:1 (maat 12) is de plaats van de accenten door de notatie te bepalen. De d^1 en b^0 worden met de linkerhand gespeeld. Voor de rechterhand liggen de noten zo dicht bij de discant dat er een speciale reden moet zijn om de alt links te nemen. De oorzaak lijkt dat de d^1 een accent krijgt, de b^0 zwak blijft en de cis niet al te zwak wordt genomen.

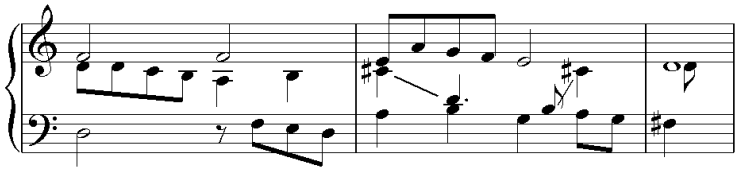


Fig.5.93. Maat 11-12 van psalm 7:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Dat niet altijd dezelfde aanpak werd gevolgd, blijkt uit een passage in psalm 38:3. Daar is geen syncope en hoewel de stemmen dicht bij elkaar liggen is voor de rechterhand gekozen. Wel is de verhuizing op de tweede achtste in maat 29 opvallend. Waarom is deze niet op de derde achtste genomen? In de rechterhand had een octaaf gemakkelijk gekund. Diende c^1 een klemtoon te krijgen?

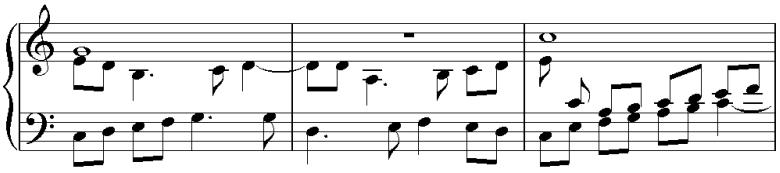



Fig.5.94. Maat 27-29 van psalm 38:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In zijn *Classical and Romantic performing Practice 1750-1900* beweerde Clive Brown (1999): 'Accentuation is perhaps the most basic of the principal determinants of style in performance, yet it is among the least thoroughly investigated and understood aspects of historical performing practice'.[255] Hij gaf zijn bewering een algemeen karakter hoewel hij de muziek uit een beperkte periode besprak. Ook voor de literatuur over de zeventiende-eeuwse muziek geldt dat accentuering nauwelijks is besproken. Hier geven we enige ideeën. Al wekken de voorbeelden uit de theoretische geschriften de indruk dat organisten in die tijd stereotiep te werk gingen, uit het voorgaande bleek al dat het spel minder clichéachtig verliep.
De muziek in het *Tabulatuurboeck* verenigt een levendige aanpak met dynamiek en accentverschuivingen. In psalm 119:2 (maat 29) is in de bovenstem een verdeling in twee keer drie achtsten en één keer twee achtsten. Het accent blijkt uit de kwartsprong naar de d^2 en de gepunteerde noot. In de onderstem is de gewenste verdeling minder gemakkelijk te achterhalen. Wilde Van Noordt de accenten hier laten vallen zoals genoteerd staat in de eerste figuur of valt aan de mogelijkheid van figuur 2 te denken? De boven- en onderstem hebben een verschillende beweging, een vorm van biritmiek. Overigens leiden beide mogelijkheden tot bevredigende oplossingen. Het geeft de uitvoerder de mogelijkheid om variatie in speelwijze toe te passen. Voorwaarde is dat het geen starre accenten worden, maar dat ze in een dynamisch verloop zijn ingebouwd, waarbij steeds *arsis* en *thesis* worden gevoeld.

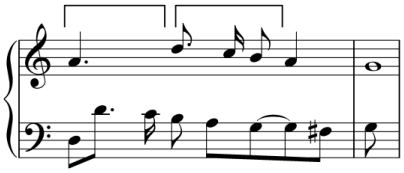



Fig.5.95. Maat 29 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

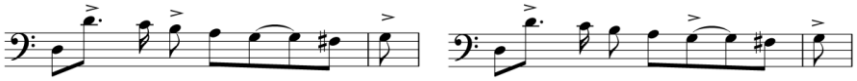


Fig.5.96. Suggesties voor de plaats van de accenten in de bas uit maat 29 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Een passage in psalm 7:2 (maat 17-19) leidt tot een levendige ritmiek. Door de grote sprongen en gepunteerde ritmes ontstaan vanzelf accentverschuivingen.

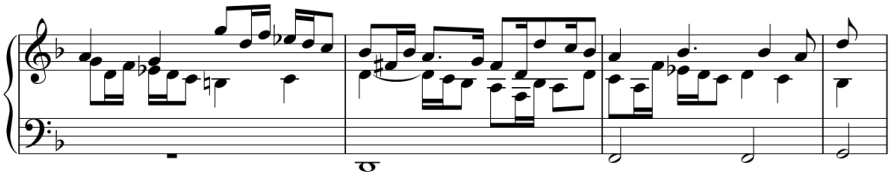



Fig.5.97. Maat 17-19 van psalm 7:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook bij psalm 119:2 leveren verschuivingen van de klemtonen een spanningsvol verloop op (maat 5). Zoals gebruikelijk beweegt de figuratie zich meestal in de richting van het volgende sterke maatdeel. Dat is in de onderstaande figuur met bogen aangegeven; de accenttekens geven daarbij de zwaartepunten. De accenttekens en de bogen zijn uiteraard niet van Van Noordt (de boog voor de overbinding natuurlijk wel).

[255] Brown 1999, 7.

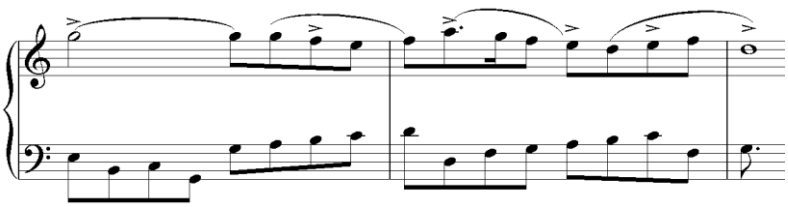



Fig.5.98. Maat 5-6 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De verschuivingen liggen voor de hand vanwege het gepunteerde ritme. De grenzen zijn niet eenduidig te bepalen, net zo min als de sterkte van de beklemtoning.
Binnen een tweedelige ritmiek komt ook het groeperen van drie achtsten voor. Dat lijkt het geval te zijn bij de overgang van het derde naar het vierde vers van psalm 116 (de haken met de 3 zijn door mij aangebracht). De keuze ligt overigens bij de uitvoerder, want men kan ook verdedigen dat het om een syncopische figuur gaat.

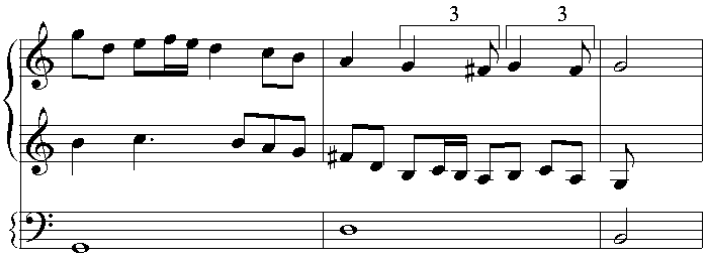



Fig.5.99. Maat 33 van psalm 116:3 en maat 1 van psalm 116:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt.

Verderop in psalm 116:4 is in de bovenstem een vorm van broderie, een guirlande van zestiende noten. Het ligt voor de hand in ritmische groepen met een onregelmatige indeling te denken, ook al lijkt de notatie met de stokken en verbindingslijnen te suggereren dat in groepen van twee en vier is gedacht. Desondanks zou men in de uitvoering kunnen denken aan een indeling in drieën die in Fig.5.101 is aangeduid met haken omdat dan de natuurlijke loop van de figuratie wordt gevolgd.

Fig.5.100. Bovenstem uit maat 2-5 van psalm 116:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt, *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow).

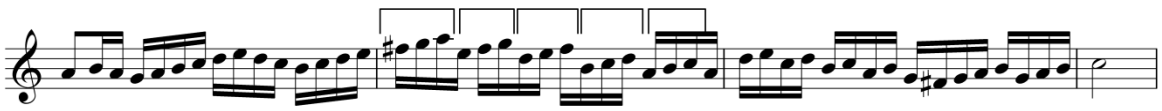



Fig.5.101. Bovenstem uit maat 2-5 van psalm 116:4 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Niet alleen syncopische figuren en sprongen zorgen voor accentverschuivingen, ook het harmonische patroon kan ritmische verschuivingen opleveren. In psalm 116:5 (maat 24-26) is op de sterke maatdelen steeds een sextakkoord en op het zwakke maatdeel een grondakkoord. Het ligt voor de hand niet het sextakkoord, maar het grondakkoord te beklemtonen, vanwege de hogere graad van consonantie. Het gaat uiteraard om een beweeglijke aanpak, waarbij men de baspartij zo speelt dat er een vloeiende lijn ontstaat, waaraan de middenstemmen zich aanpassen.

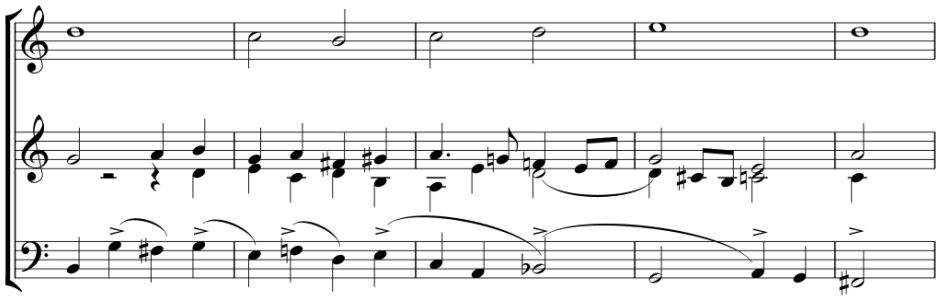



Fig.5.102. Maat 24-26 van psalm 116:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Zulke accentverplaatsingen zijn niet uniek voor Van Noordts muziek, het waren in de orgelmuziek van de renaissance en de vroege barok normale stijlmiddelen. Zo is in psalm 36:1 (maat 26-30) van Jan Pietersz Sweelinck een passage met op de sterke maatdelen sextakkoorden. Ook daar liggen accentverschuivingen voor de hand, al is in deze beweging niet elke klemtoon even sterk. Een vergelijking kan worden gemaakt met de dichtkunst, waarin altijd wel het metrum aanwezig is – maar daarmee gaat elke voordrachtskunstenaar flexibel om.

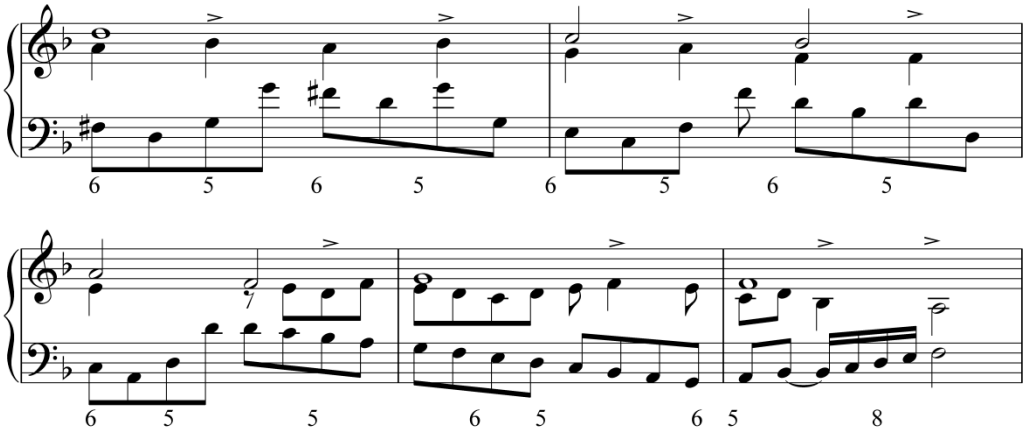



Fig.5.103. Maat 26-30 van psalm 36:1 (Jan Pietersz Sweelinck).

Uit de voorbeelden blijkt een gedifferentieerde applicatuur. Al is het notenbeeld gebaseerd op een systeem van proportionaliteit, niet alle noten werden even zwaar genomen, want dat zou een plompe speelwijze geven. De voorbeelden maken duidelijk hoe expressief deze muziek gespeeld kan worden. De grenzen worden bepaald door het stijlgevoel en de tactus. Dit alles geeft de muziek renaissancistische kleurigheid en tegelijk barokke nervositeit.

5.4.9. Tactus en tempo

In het *Tabulatuurboeck* komt steeds het tactusteken ¢ voor (behalve bij psalm 119:6).[256] De afmeting gebeurde met het opheffen en neerslaan van de hand of een instrument.[257] Van Noordt dacht vanuit de *tactus alla breve*, waarbij de hand in de tijd van een breve op en neer beweegt. De indeling was niet strikt, want als er aan het eind van de regel onvoldoende ruimte was, kwam de maatstreep na de brevis. Praetorius vertelde dat deze streep – die hij *virgula* [stokje] noemde – diende om bij veel kleine notenwaarden niet de weg kwijt te raken.[258] De indeling gaf niet zozeer de plaatsen van de accenten aan, als wel de tijdsindeling. De Spaanse organisten De Santa Maria en

[256] Ravenscroft 1614, 20.

[257] De Waard 1945, 183-184. Isaäc Beeckman maakte in de winter van 1631 voor Dordtse musici een slinger met de mogelijkheid voor verschillende tempi. Regelmatig kon een klopje worden geproduceerd, zodat niemand uit zijn muziek hoefde op te kijken. Op blz. 337 gaf Beeckman ook nog een recept voor de tripelmaat. Mersenne 1636 III, 149. Mersenne stelde een slingermechaniek voor om het door de componist bedoelde tempo te waarborgen 'quoy qu'il soit mort ou absent'. Harding 1983. Rosamond Harding laat de geschiedenis van de metronoom beginnen in 1696. De uitvinding van Beeckman heeft ze niet vermeld.

[258] Praetorius 1619 III, 34. 'Dieweil auch in etlichen Cantionibus und Gesängen, sonderlich aber in den Symphonien ohne Text, viel Fusen nach einander gesetzt, und dahero, wie denn sonderlich auch in den Proportionibus primo intuitu, wegen des tacts gar leichtlich irrungen vorfallen können: So erachte ich nicht unnötig seyn daβ doselbst unten oder oben an kleine Strichlin und Virgulæ (gleichsam in meiner Terpsichore zu finden) zwischen jederm tact gesetzt werden, damit man sich in der eyl umb so viel besser, nach dem Tact richten, und wo man etwa darauß kömpt, desto füglicher und eher sich wiederumb in den Tact finden könne.'

Francisco Correa de Arauxo (1626) gaven de instructie zo strak mogelijk in de maat te spelen.[259] Om aan een vast tempo te wennen adviseerden ze de maat te slaan met de punt van de rechtervoet, terwijl de hiel tegen de vloer bleef.
Het is moeilijk te bepalen wat het feitelijke tempo is van Van Noordts psalmbewerkingen. Men kan verwachten, gezien de didactische functie van de psalmbewerkingen, dat er een relatie met de gemeentezang was te trekken. Uit diverse bronnen blijkt dat gemeente 'traag' en 'loom' zong. Zowel Huygens als Ds. Hendricus Geldorpius lieten zich hierover uit; laatstgenoemde schreef in het woord vooraf van zijn psalmbundel:[260]

> Nu zingtmen doorgaans loom, lam, slepende, gelijk een schip in een rivier tegen den stroom wort opgetrokken ende gelijk Ovidius zeit: 'Passuque incedit inerti', dat is, Hij houdt een leuje tredt, tot verdriet beide van die zingen ende die 't aanhoren, men derf van silb tot silbe geluit slaan of een ander moet eerst voorgaan: Waar door hoe zeer de aandacht, opmerkinge ende beweginge des gemoets gesteuit ende gebroken wort licht is te bevroeden.

In 1619 bepleitte de Drentse predikant ds. Patrocus Römeling verbetering van de gemeentezang.[261] Het tempo baarde hem zorgen, want het lag zo laag dat de lettergrepen uit hun verband werden gerukt.[262] De predikant gaf voorbeelden uit psalm 23 en psalm 2, waarvan hij uitschreef hoe het klonk:

> *I-nt-gro-ne-gra-ss-seer-lief-lick-hij-….*
> *Wa-er-om-rae-st-d-at-vo-lck-met-…*

De bezwaren tegen dit tempo: de gemeente kon aan het begin en eind van de kerkdienst niet meer dan twee of drie verzen zingen; de tekst was slecht verstaanbaar; het klonk niet eendrachtig en er was weinig maat te bespeuren; intussen dacht men spontaan aan andere dingen. Volgens Römeling lag het tempo in Duitsland hoger. Römeling adviseerde om sneller te zingen: 'dat wij so rass behorten te singen, als de halven schlagens en vierendeel schlagens Noten, in een langsame tact der Madrigalen omtrent gesongen wierden'. Daaruit valt op te maken dat het tempo lager was dan het langzame madrigaaltempo. Hoewel dit tempo niet heel precies valt te bepalen, lijkt het erop dat dit heeft gelegen met een puls van M.M. die ligt tussen 45 en 54 voor de hele noot. Dat is dus sneller dan het tempo van de gemeentezang, want Quirinius van Blankenburg gaf in het woord vooraf van zijn psalmboek aan (1737) dat een gewicht aan een draad van dertig duimen al slingerende een goede tactus opleverde.[263] Dit komt neer op 67 halve noten per minuut. Uiteraard spreken we daarbij over de achttiende eeuw, maar zoals we eerder zagen zal het tempo in de periode daarvoor niet veel hoger zijn geweest. Mede op grond van de ervaring en de speelbaarheid van Van Noordts muziek lijkt het erop dat 54 hele noten per minuut een bovenmaat geeft. Sneller kan er bijna niet gespeeld zijn. Eerder was het in de buurt van de 45 hele noten en dan lag het tempo nog altijd boven dat van de gemeentezang.
In sommige zeventiende-eeuwse bronnen werd het tempo afhankelijk gesteld van het affect van de notentekst.[264] In het woord vooraf van zijn *Toccata's* uit 1614 stelde Girolamo Frescobaldi dat de moderne madrigalen niet strak met één vaste tactus werden gespeeld.[265] Hij vertelde dat men soms plekken gemakkelijker zingbaar maakte door een flexibel tempo toe te passen: nu weer eens langzaam dan weer snel en zelfs met aarzelingen. Dit alles diende te corresponderen met de expressie van de muziek of met de zin van de woorden. Ook Thomas Mace (1676) vond dat de muziek met vrijheid diende te worden gespeeld.[266]

> When we come to be Masters, so that we can command all manner of Time, at our own Pleasures; we Then take Liberty [...] to Break Time; something Faster, and sometimes Slower, as we perceive the Nature of the Thing Requires, which often adds, much Grace, and Luster, to the Performance.

---

[259] Ree-Bernard 1971, 33.
[260] Geciteerd uit Hasper 1976, 467.
[261] Luth 1986, 422-433.
[262] Trimp 1987, 42. Ds. J van Lodensteyn schreef in 1649 in de notulen van de kerkenraad van Zoetermeer: 'het gaat in onse gemeente in het singen der psalmen (Godt zij loff) uyterlijck al wellekens toe. […] Of men niet behoort te arbeyden dat de sang tot gemack, tot beter verstant, tot beter aanleeringe der wijsen, tot opweckinge van ijver […] wat rasser en veerdiger beleyt wierde.'
[263] Luth 1986, 181-182.
[264] Ravenscroft 1614, 21. Thomas Ravenscroft schreef: 'All which *Tact* or *time* according to the discretion of the *Singer* (and according to the *Measure*) may be sung swifter or slower'.
[265] Donington 1963, 366
[266] Mace 1676, 81.

Georg Muffat (1698) daarentegen vond dat zijn stukken in één tempo dienden te worden gespeeld. Op de cadensen moest men niet langer blijven dralen dan de noten suggereerden. Curt Sachs zag Frescobaldi en Froberger als representanten van de vroege barok waar subjectieve emotionele trends werden gevolgd.[267] 'In their anticlassicistic attitude, they avoided polyphony and concentrated upon the free, rhapsodic, and almost improvisatory form of the toccata'. Muffat zou zich meer gericht hebben op het Frans geïnspireerde classicisme van het Louis XIV-tijdperk. A. Raison adviseerde in zijn *Livre d'Orgue* (1688) het tempo van orgelwerken zo te nemen dat ze op de sarabande, gigue, gavotte, bourree of passacaglia leken.[268] Bij het spelen op een klavecimbel kon men iets sneller spelen dan in een kerk. Bij deze Franse muziek waren de dansmaten al eerder *en vogue* dan in Nederland. Omdat Van Noordt in die richting tendeerde, mag men aannemen dat hij zijn muziek niet al te vrij heeft gespeeld.
Donington heeft geponeerd dat de accenten in de renaissancepolyfonie de natuurlijke vorm van de tekstzin volgen, niet zozeer de onderliggende puls.[269] De accenten in de verschillende stemmen vallen zelden samen en er is niet zoiets als een regelmatig geaccentueerde 'beat'. Toch zal de puls – ook al is ze niet hoorbaar – steeds aanwezig zijn als fundament. Al staat in Van Noordts muziek de langzame beweging van de tactus centraal die zich beweegt in de tijd van een *semibrevis*, toch kan in de heftiger en beweeglijker muziek ook een snellere puls worden gevoeld. Deze muziek vraagt om souplesse en niet om rigide tempovastheid. Daarbij dient de ritmische differentiatie in het notenmateriaal tot zijn recht te komen. Bij een te vrij tempo gaan de lengteverschillen tussen de noten verloren en daarmee de nuances.
Soms zijn er structurele middelen die een ritardando aan het eind van het psalmvers overbodig maken.[270] Bij psalm 15:1 is het slot met een beweging in kwarten voorbereid. Ten opzichte van de beweging in de maten daarvoor, komt dit neer op een uitgeschreven vertraging. De syncope in de alt versterkt dit nog. In de meeste trio's bestaat de voorlaatste maat uit een beweging van achtsten. Dan is een vertraging op zijn plaats, zeker omdat de beweging in een supplementum werd gemoduleerd, zoals Burmeister dat noemde.[271] Wel is er geregeld aan het eind sprake van een syncope om het slot voor te bereiden. In maat 65 van psalm 2:1, bijvoorbeeld, is in de alt een syncope en de e^1 met een lengte van een brevis is licht door de d^1 versierd. In de bas beweegt een loopje in zestienden om de beweging nog gaande te houden. In de laatste maat is de beweging tot die van de achtsten vertraagd. Harmonisch gezien komt hier eerst een sextakkoord d mineur, dat direct overgaat in een D-akkoord, dan een sextakkoord g-klein en een g-klein akkoord. Een licht agogisch accent op het g-akkoord volstaat om het slot adequaat voor te bereiden.

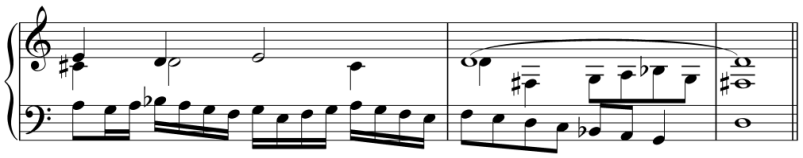



Fig.5.104. Maat 65-67 van psalm 2:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Ook het slot van psalm 2:3 wordt op structurele wijze voorbereid. Na een beweging in achtsten is het een na laatste akkoord in semibreves. Ook hier is een klein agogisch accent op het g-akkoord voldoende om het slotakkoord op een geschikte manier te bereiken.
Psalm 116:1 heeft als afsluiting een authentieke cadens naar G-groot, al loopt de beweging in maat 33 in zestienden nog door. Via een G_6-akkoord komt er een C-akkoord met in de discant een *tirata* eindigend op de c^2. Een vierde (versterkende) stem zet in op het zwakke maatdeel. Hierdoor ontstaat het vierstemmige akkoord c^0-g^0-e^1-c^2. Het ligt voor de hand het c-akkoord een kleine

[267] Sachs 1953, 277-280. Spacht 1975, 53. T. Spacht vond dat bij de muziek uit de barok en in het bijzonder die van Sweelinck strikte metronomische constantheid een foute benadering geeft. 'Surely rigidity cannot be an attribute of an age which delighted in unusual shapes, odd forms, whimsical or even bizarre contrivances'. Spacht verwees naar uitvoeringen van Gustav Leonhardt 'for verification of the effectiveness of a freer performance style.'
[268] Ontleend aan Koopman 1985, 131.
[269] Donington 1963, 354
[270] Neumann 1993, 69-73.
[271] Rivera 1993, 204-205.'Finis est clausula principalis, in qua aut tota subsistit modulatio, aut subsistensibus vocibus duabus, vel una, reliquae adhuc modicum modulaminis aspergunt, quod supplementum vocatur, eo, ut dilucidior in animos attendentium penetret a modulando instans desinentia.'

fermate te geven en te doen alsof het slot bereikt is. Daarna komt als overgang naar het slotakkoord een dissonante samenklank op de laatste achtste. Het kan niet anders, een kleine vertraging is op zijn plaats. Een dergelijke overgang met een dissonant akkoord op de een na laatste achtste is bij Van Noordt gebruikelijk (psalm 7:2, 7:3, 119:1, 119:5 en 6 en 24:2) en komt ook herhaaldelijk voor in de orgelwerken van Sweelinck.

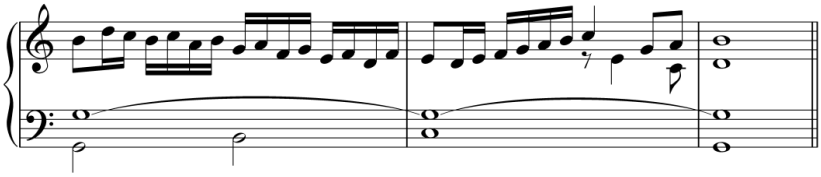


Fig.5.105. Maat 33-35 van psalm 116:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De waarschuwing van Wolffgang Caspar Printz (1678) kan ter harte worden genomen: 'Im Ende eines Stückes pflegen etliche ohn eine die letzte Syzigiam [voorlaatste noot] etwas zuerlängern, andere aber fallen bald in das Final [slotnoot] in welchen man sich billig in etwas, doch nicht gar zu lang verweilen solle, da dann die obern Stimmen etwas zeitlicher auffhören, der Bass aber etwas länger aushalten soll'.[272]
Dient men de tussencadensen voor te bereiden? Hier valt bijvoorbeeld te denken aan de overgang tussen de koppelverzen en de tussencadensen in psalm 2:1 en 3. In het derde vers van de tweede psalm valt in maat 31 en 32 te zien hoe een beweging in achtsten uitmondt in een akkoord in semibreves. Dit is de vijfde trap naar D-groot. Het lijkt er op dat de tussencadens en dus het slot van het eerste gedeelte op structurele wijze is aangegeven. Een cadenstriller op de cis[1] is op zijn plaats. Een kleine ritardando kan benadrukken dat een het motief ontleend aan de cantus firmus, met kwarten en toonrepetities, in aantocht is.

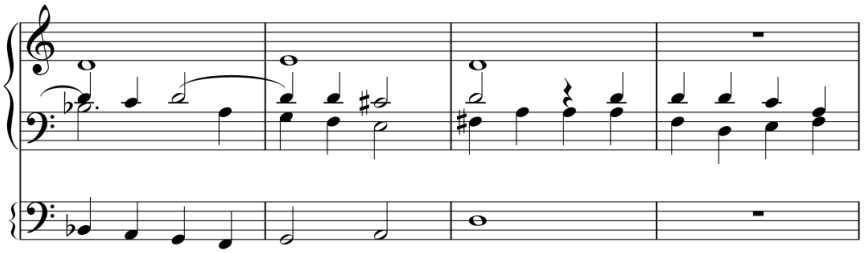



Fig.5.106. Maat 31-33 van psalm 2:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

De *aposiopesis* van psalm 6:2 geeft een duidelijke cesuur met een *tirata* en een cadens. Een ritenuto versterkt het retorische karakter van deze scheiding. Ook verder zijn er plaatsen in het *Tabulatuurboeck* die om een rallentando vragen. In de overgang van het een motief naar het andere is soms een abrupte verandering. Dat kan worden gezien als een structurerend procedé. In psalm 15:1 (maat 20) is een verminderd akkoord in sextligging en de ritmische beweging is in achtsten met een *figura corta*. In de volgende maat is een Bes-akkoord, waarna een motief in zestienden komt. Deze overgang vraagt een flexibel tempo zodat het contrast tussen beide delen duidelijk uit de verf komt.

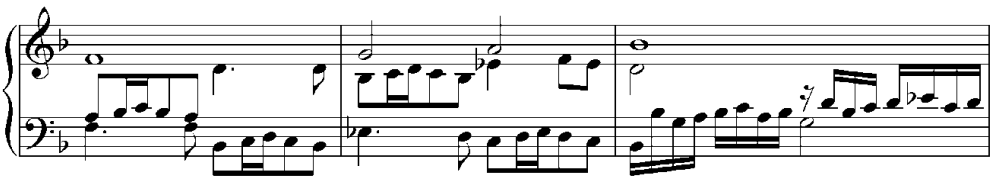


Fig.5.107. Maat 19-21 van psalm 15:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[272] Printz 1689, 45. Neumann 1993, 71.

5.4.10. Tempo rubato

In de zeventiende eeuw lijkt rubatospel standaard te hebben behoord tot de uitvoeringspraktijk, al zijn er weinig bronnen die het bestaan ondersteunen.[273] Het idee is dat de uitvoerder iets van de lengte van een of meer noten afneemt om dat aan andere noten te geven, zodat er meer expressie wordt bereikt. Dit kan gebeuren in één stem terwijl de andere stemmen in het oorspronkelijke ritme blijven. Er bestaan twee manieren van *tempo rubato* [letterlijk: gestolen tijd]: door tijd te lenen en door tijd te stelen. De term als zodanig werd voor het eerst in 1723 gebruikt. Vanaf 1789 verwees ze ook naar de wijziging van het tempo in alle stemmen tegelijk, het rallentando en accelerando. Voor de zeventiende eeuw is de hoofdbron *Le nuove musiche* van Giulio Caccini (1602).[274] Uit de notatie blijkt dat hij vormen van *tempo rubato* voorstelde. Voorzichtigheid is geboden, want Caccini stond met zijn pleidooi voor de *stile rappresentativo*, een levendige manier van zingen met grote vrijheden. Hij wilde binnen de muziek dramatiek introduceren op een wijze die toen ongebruikelijk was. Het is de vraag of deze uitvoeringswijze zo maar kan worden getransplanteerd naar Van Noordts orgelmuziek, al zijn er aanwijzingen.

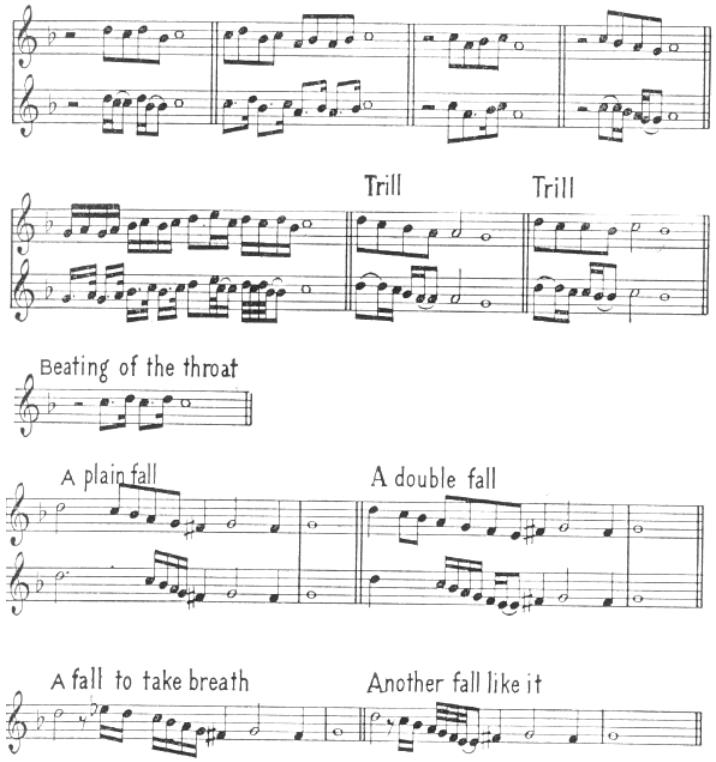



Fig.5.108. Voorbeelden voor het uitvoeren van *tempo rubato* van G. Caccini uit *Nuove Musiche* (1602) in de versie van John Playford (Overgenomen uit Hudson 1994).

In zijn onderzoek naar het verschijnsel *tempo rubato* kon Richard Hudson zich nauwelijks op bronnenmateriaal uit de zeventiende eeuw funderen.[275] Voor meer inzicht keek hij naar de wijze waarop componisten de melodieën hebben versierd en gevarieerd. Hierbij bleek dat men er geen enkel bezwaar in zag de oorspronkelijke noten van waarde te veranderen. Ondermeer gaf hij een voorbeeld uit een madrigaal van Cipriano de Rore. In de versierde versie waren meerdere madrigaalnoten van plaats verschoven. In de volgende figuur staan de drie mogelijkheden onder elkaar.

[273] Koopman 1985, 105-107.
[274] Strunk 1950, 385. Strunk gebruikte de gedrukte uitgave van John Playford.
[275] Hudson 1994.

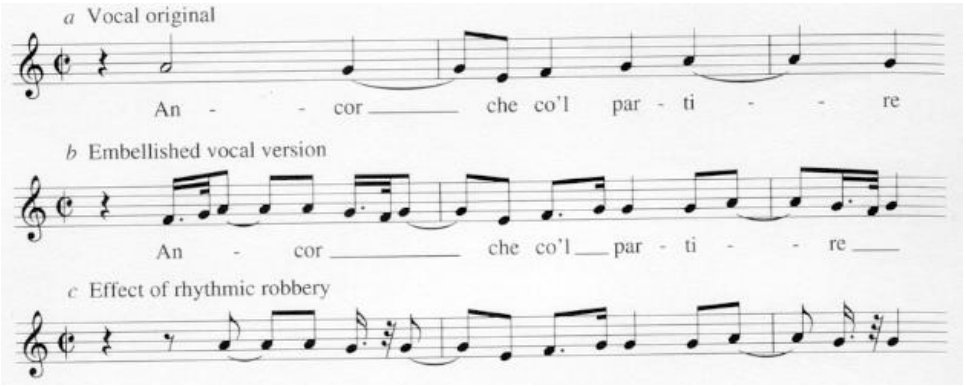



Fig.5.109. Versieringen bij een madrigaal van Ciprian de Rore (Bovicelli, 1594) (Overgenomen uit Hudson 1994).

Soms voerden muzikanten in de zestiende en zeventiende eeuw zowel de min of meer originele versie en de geornamenteerde versie gelijktijdig uit. Dat wil zeggen dat een zanger versierde terwijl een klavierspeler de melodie letterlijk speelde. Kennelijk trok men er zich niets van aan dat de melodienoten niet tegelijk inzetten. Hudson zag dit als een vorm van rubato, waarbij de notenwaarden niet absoluut werden genomen.[276]
In het *Tabulatuurboeck* zijn zulke verschuivingen ook te zien. Hoewel de cantus firmusnoten bij een gecoloreerde cantus firmus bijna altijd op de sterke maatdelen zijn te vinden, komt het voor dat de waarde is veranderd. Zo heeft de cantus firmus in psalm 6:2 aan het eind van de eerste regel een syncope. In de omspeling door Van Noordt (maat 5 en 6) komt de b^1 een kwart later. De c^2 is dus ten koste van de b^1 verlengd.

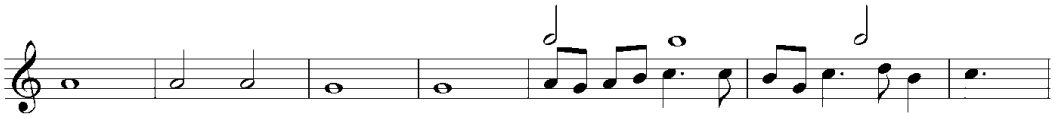



Fig.5.110. Maat 1-6 van de discant van psalm 6:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 6:2 (maat 18) en in psalm 24:2 (maat 15) beginnen de psalmmelodie met een zestiende rust. Hudson maakte werk van het beschrijven van versieringen, zoals de door Christoph Bernhard beschreven *anticipatione della syllaba*, waarbij tijd van de voorafgaande lettergreep wordt afgenomen. Zulke ornamenten zijn ook bij Van Noordts muziek mogelijk.

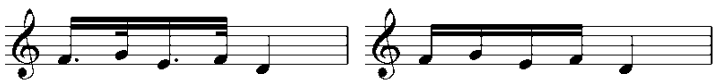



Fig.5.111. Gepunteerde zestienden uit maat 35 van psalm 7:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In zijn *Tabulatuurboeck* lijkt Van Noordt behoorlijk nauwkeurig te zijn geweest in het noteren van de grote variëteit aan ritmen. Daarbij maakte hij verschil tussen twee zestienden en een gepunteerde figuur met een tweeëndertigste.
Gaat het hier om het *inégale* spelen van noten? Loys Bourgeois stelde in 1550 dat men in een tweedelig ritme twee achtsten of twee zestienden zo kon uitvoeren dat de eerste iets langer duurde dan de andere, alsof die eerste met een punt verlengd werd.[277] Als reden noemde hij dat de eerste noot een consonant had en de tweede een dissonant. De muziek kreeg zo meer bevalligheid. Ook Caccini gaf voorbeelden van zulke gevallen. De praktijk werd aanvankelijk vooral toegepast in de virtuoze *passagi* en diminuties. Vanaf het eind van de zeventiende eeuw bleef *inégale* spelen beperkt tot het Franse cultuurgebied. Tenminste, dat zou men kunnen opmaken uit een verhandeling over muziek van F. Loulié (Amsterdam, 1698): 'dans toute sorte de Musique etrangere ou l'on ne pointe, jamais qu'il ne soit marque'.[278]

[276] Hudson verwijst voor deze praktijk naar Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre claúsulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (Rome, 1553) en Nicola Vincentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rome, 1555).
[277] Geciteerd uit Hefling 1993, 3. Een vroege bron voor het inégal spelen op een toetsinstrument is te vinden in het werk van Tomás de Santa Maria (1565).
[278] Geciteerd uit Hefling 1993, 37.

De uitvoering van een gepunteerde figuur met een tweeëndertigste vraagt om een duidelijk onderscheid met een uitvoering met alleen zestienden. Toch is daarmee het laatste woord niet gezegd. In de praktijk speelt een uitvoerder een zestiende dikwijls niet precies twee keer zo langzaam als een achtste. Van die zwakheid kan men uiteraard een kracht maken door effectvol te spelen. Daar komt nog bij dat het systeem waarmee de ritmes worden genoteerd de beperking heeft dat het alleen werkt met proporties van hele getallen. Het genuanceerde ritmische beeld van Van Noordts muziek kan alleen maar winnen bij een gedifferentieerde speelwijze.
Neem een stijgende toonladderfiguur in zestienden met de eerste noot een achtste, zoals in het begin van psalm 24:2. Denkend aan de uitwerking van Caccini kan men de eerste noot iets verlengen en dan iedere volgende noot wat korter. Dit is hetzelfde akoestische effect als van het stuiteren van een pingpongbal. Iets dergelijks kon Van Noordt niet noteren omdat daarvoor de middelen ontbraken. Laten we beseffen dat de notatie een zwakke afspiegeling is van de bedoelingen van de componist.

5.4.11. Versieringen

Giulio Caccini gaf in zijn *Nuovo Musiche* (1602) een visie op het ornamenteren van de muziek, waarbij hij zich afzette tegen de wijze waarop zangers de oude gewoonte van 'running divisions' toepasten.[279] Die manieren waren ontleend aan de instrumentale muziek op blaas- en strijkinstrumenten (en dus ook orgels). Hij constateerde dat menig uitvoerder een 'indifferent and confused use of those excellent Graces and Ornaments' toepaste. Versieringen dienden overeen te komen met de affecten van de woorden. Het leek alsof sommige uitvoerders door hun met bravoure gezongen loopjes en lange versieringen alleen maar de oren wilden kietelen. Matigheid zorgde voor een gunstiger effect en gaf de luisteraars vreugde. Caccini beschreef het spanningsveld van de uitvoerder: hoe recht te doen aan de woordbetekenissen en de affecten zonder zich te laten meesleuren in virtuositeit.
Van Noordt noteerde een overvloed aan uitgeschreven versieringen: triller, *groppo, tirata* en *accentus*. Een groot deel hiervan is zozeer onderdeel van de muzikale voortgang dat ze nauwelijks als ornamenten zullen worden ervaren. Het zijn expressieve elementen die bijdragen aan emotionele uitdrukkingskracht, zoals de trillers in psalm 38:1 en in psalm 6:1 die verwijzen naar verdriet. Praetorius adviseerde deze uitgeschreven trillers langzamer uit te voeren dan de cadenstrillers.[280]
Hier enkele voorbeelden van structuurbepalende versieringen. In psalm 50:1 (maat 17) kan men de e^1 zien als het slot van het voorafgaande motief en de f^1 als *accentus* (in de zin die Praetorius daaraan gaf); dan is g^1 het begin van een nieuw motief. Het is echter ook mogelijk in de alt het accent op de e^1 te leggen zodat de g^1 als zwak wordt ervaren. Voor de uitvoerder is het van belang standpunt te bepalen, want in het ene geval wordt de g^1 beklemtoond, in het andere de e^1.

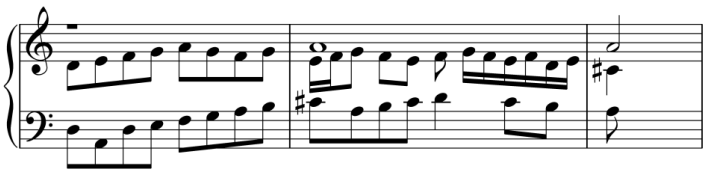



Fig.5.112. Maat 16-17 van psalm 50:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In de bovenstem van psalm 38:2 (maat 27) is eveneens een *accentus*. Dit maakt dat de klemtonen in boven- en onderstem op verschillende tijdseenheden vallen. Wel stuwt de figuur in de bovenstem naar de volgende noot van de cantus firmus, de d^2 (aangegeven met de boog).

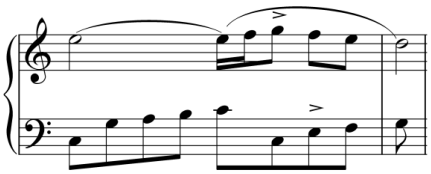



Fig.5.113. Maat 27 van psalm 38:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

[279] Donington 1963, 89-90. John Playford nam die ideeën over en het citaat is uit diens vertaling.
[280] Praetorius 1619 III, 235-236.

In psalm 119:2 (maat 24-27) zijn enkele figuren met tweeëndertigsten, ook dat is een vorm van *accentus*. Daardoor ontstaan ten opzichte van de tactusbeweging accentverschuivingen. Uiteraard moet men ook deze weer bekijken ten opzichte van de grotere bewegingen die hun doel in het vervolg hebben liggen.

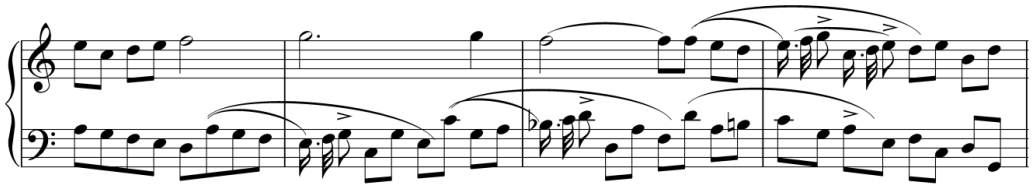



Fig.5.114. Maat 24-27 van psalm 119:2 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Uit deze voorbeelden blijkt hoezeer het verschil maakt of men een noot of groepen noten ziet als een versiering of als een wezenlijk onderdeel van een muzikale figuur.
Volgde Van Noordt de gewoonte om extra niet genoteerde versieringen toe te voegen bij zo'n compact notenbeeld met deze grote mate aan afwisseling? We weten dat de uitvoerders in de zeventiende eeuw hun werken tijdens het spelen overdadig van ornamenten voorzagen. Het zou kunnen zijn dat dit vooral van toepassing is op het klavecimbelspel.[281] Alan Curtis heeft erop gewezen dat het handschrift *Lynar A1*, de belangrijkste bron voor de werken van Sweelinck, veel extra versieringen heeft.[282] Opvallenderwijs hebben de werken die het eerste zijn afgeschreven de meeste versieringen. Als men verderop komt in het handschrift, dan komen er steeds minder uitgeschreven ornamenten. 'Clearly this suggests that ornaments should normally be heard but not seen. They are implied and must be realized, but need not be notated'. Dat kan uiteraard een toenemende luiheid van de kopiist suggereren. Maar in elk geval maakt het duidelijk dat men niet alles noteerde.
De Engelse virginalisten noteerden frequent één of twee strepen door de notenstok voor als een versiering diende te worden toegevoegd. Om welke versieringen het dan ging, is moeilijk te bepalen. Dat geldt ook voor de vraag of ze dienden om verschillende versieringen aan te geven.[283] Van Noordt paste alleen de dubbele streep toe en altijd door een gepunteerde noot. Daarbij treden drie soorten gevallen op die we aan de hand van voorbeelden bespreken. In psalm 6:1 (maat 10-12) wordt de dubbele streep gebruikt bij een achtste met punt en daarna een zestiende. Het is aannemelijk hier een triller in tweeëndertigsten te spelen tot aan de punt. Dient deze te beginnen op de hoofdnoot of op de bovensecunde? In beide gevallen is de hoofdnoot consonant ten opzichte van de noten in de tegenstemmen. De uitgeschreven versieringen beginnen bijna altijd met de bovensecunde. Het is dus niet bezwaarlijk om ook in het geval van de dubbele streep op de bovensecunde te beginnen. Daar komt nog bij dat de tekst hier zo wrang is dat dissonanten op hun plaats zijn. Opvallend is wel dat bij de eerste twee gepunteerde figuren deze versiering optreedt en daarna niet meer. Betekent dit dat zij omwille van het variatieprincipe beter konden wegblijven of vond de componist het niet nodig ze steeds te noteren?

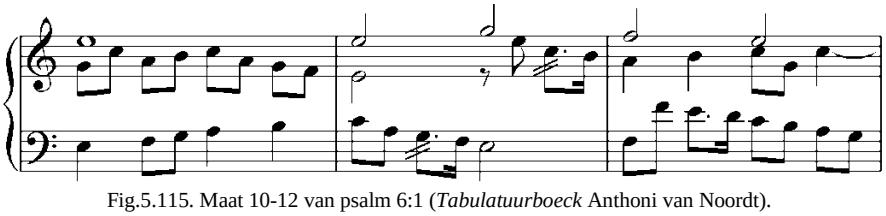


Fig.5.115. Maat 10-12 van psalm 6:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Bij het tweede geval met een dubbele streep door een achtste met punt komen er twee tweeëndertigsten achter elkaar. In psalm 119:5 (maat 9-11) komt een passage voor met uitgeschreven trillers en daarvoor de bedoelde figuur. De versiering komt alleen in maat 9 voor; en niet in de andere gevallen. Bij de uitvoering kan men opnieuw denken aan een triller tot de punt

[281] Het is opvallend dat bij de *Fantasia for Double Organ* van Orlando Gibbons zoveel versieringen zijn toegevoegd. Zie de uitgave van *Musica Britannica, deel XX* (London, 1967).
[282] Curtis 1987[3], 205-212.
[283] Koopman 1985, 26-27.

die op de hoofdtoon begint. In dat geval is er onderscheid met de direct daarna in tweeëndertigsten uitgeschreven triller.

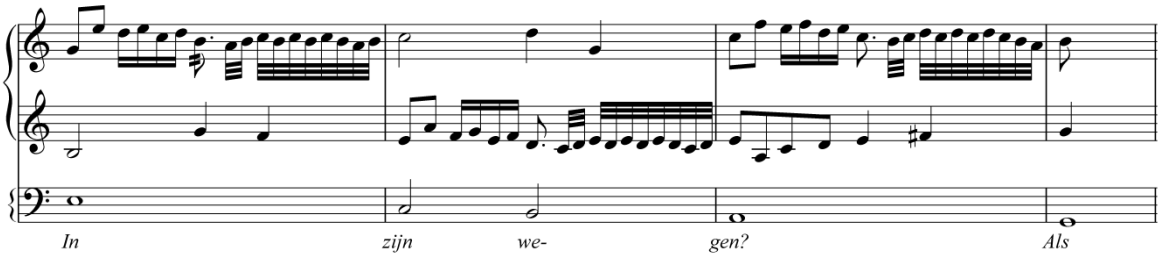



Fig.5.116. Maat 9-11 van psalm 119:5 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Het derde geval was de dubbele streep door een kwart met een punt. Het is te vinden in psalm 119:4 (maat 26). Ook hier ligt het voor de hand de triller tot de punt uit te voeren.
Over het 'trembleren' zijn uitspraken van Isaäc Beeckman bekend.[284] Hij ontleende zijn kennis aan de Utrechtse schrijfmeester Evert Verhaer, een leerling van Jan Pietersz Sweelinck.[285] In 1620 maakte hij een aantekening die begint met de uitspraak: 'Men trambleert altyt een noot hoger dan men is'. Hij gaf een 'verklaring' door aan te tonen dat dit nodig was een balans te krijgen tussen consonantie en dissonantie. Als men met de lagere noot zou trillen dan trad een ongeoorloofde dissonant op. Deze passage eindigt met: 'Niettegenstaende en waert niet vrempt int opgaen met de leeger te trambleeren'. Met andere woorden: de triller in een dalende beweging en de mordente in een stijgende beweging. Zo heeft Verhaer het Beeckman voorgedaan bij het spelen op het klavecimbel. Enkele dagen later was er een gesprek over de regels van het diminueren bij de tweestemmigheid. En opnieuw kwam het trembleren aan de orde:

> Ende waerom brengt het trambleren in de clavercyne soo veel lieflyckheyt ende soeticheyt mede dan om dieswille, datter by beurte dàn ongelyckheyt, dàn gelyckheyt met een subyte ende snelle veranderinge gehoort wort? Want de toetse daer de middelste vinger op komt, is de rechte note vant gesang ende derhalven soet; maer daer annularis digitus [ringvinger] op clopt, die scheelt een secunde van d'ander ende sy dissoneert daertegen, alsoo door de subyte veranderinghe die twee noten schynen seffens gehoort te worden, te weten de rechte note ende de andere note, die der bystaet, dewelcke, soo se alleen getoetst wiert, soude het gesanck bederven.

De triller werd dus uitgevoerd met de midden- en ringvinger. Begon ze dus met de hoofdnoot? Dat kan ook blijken uit vingerzettingen bij stukken van Sweelinck. Zo is de echofantasie in C (nr. 14, maat 107-122) van vingerzettingen voorzien, behalve de noten met de dubbele streep. Uit de context blijkt dat een derde vinger voor de hand ligt. In de Toccata in G mixolydisch echter zijn meerdere noten met een versieringsteken waarbij een 2 staat en die dus met de wijsvinger beginnen. Ze zijn ook in *Il Transilvano* (1593) van Girolamo Diruta beschreven als onderdeel van de *Groppi*.[286] Diruta adviseerde ze in de rechterhand met de vierde en derde vinger te spelen, in de linkerhand met de eerste en tweede vinger. Ook bij Van Noordts muziek kan men dergelijke versieringen toepassen.
De kortere versieringen zoals de voor- en naslagen, schleifers, werden zelden genoteerd, maar overgelaten aan het believen van de zangers (en dus ook de instrumentalisten). 'Les ports de la voix ne sont pas marquez dans les livres imprimez' stelde Mersenne. Identiek uitten zich Zacconi en Bacilly.[287] Diruta voorzag een *Canzone* van d'Antonio Mortaro van diminuties.[288] Dit stuk begint met een halve noot waar een *accentus* de hoofdnoot beklemtoont.

[284] De Waard 1942, 11 en 15.
[285] De Waard 1942, 19 en De Waard 1945, 221. Van Berkel 1983, 54. De muzieklessen die Beeckman kreeg bij Evert Verhaer duurden slechts drie maanden. Beeckman had geen goede stem en zijn muzikaal gehoor stelde niet veel voor.
[286] Diruta 1593, 65-68.
[287] Beyschlag 1953[2], 33.
[288] Diruta 1609, 28.

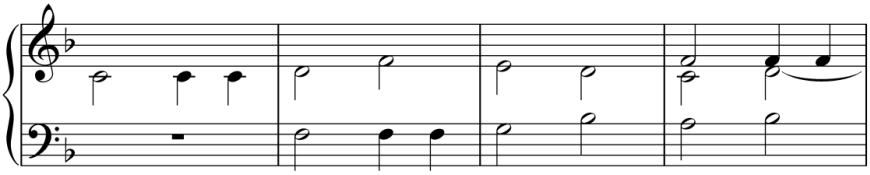



Fig.5.117. De eerste maten van een *Canzone* van Antonio Mortaro (Beyschlag 1953[2], 34).

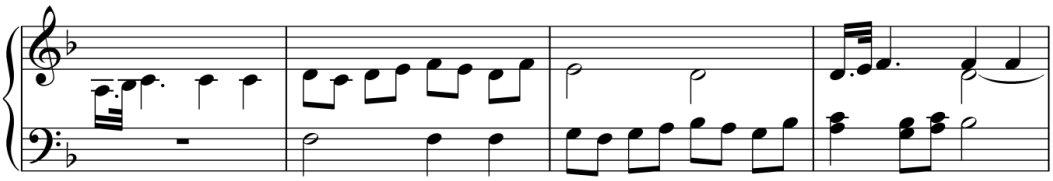



Fig.5.118. De eerste maten van een *Canzone* van Antonio Mortaro voorzien van diminuties door Girolamo Diruta (Beyschlag 1953[2], 34).

Ook in de muziek van Van Noordt moeten deze voor- en naslagen en zelfs schleiffers een plaats hebben gekregen naar analogie van de vocale praktijk. Huygens typeerde de gemeentezang als gehuil, een indicatie dat het Nederlandse kerkvolk glijdende toonschalen toepaste, zoals dat nog bekend is uit de vissersplaatsen in het recente verleden.[289] De voorslagen waren belangrijk omdat zo aan een melodie met consonante samenklanken een dissonant kon worden toegevoegd. Dat gaf, volgens Leonard Frischmuth (1758), 'een byzondere graçie'.[290] Hij voegde eraan toe dat beroemde virtuozen deze versieringen zacht aanzetten 'en die nooten die 'er op volgen, stooten zij netjes af'. Al geeft deze late bron weinig of geen uitsluitsel over de praktijk bij Van Noordt, zij maakt wel duidelijk dat de versieringen primair waren toegesneden op de menselijke stem.
Werden ook aan de baspartij versieringen toegevoegd? In Van Noordts twee- en driestemmige stukken met twee tegenstemmen doet de laagste stem qua beweeglijkheid veelal niet onder voor de andere stem. Versieringen kunnen dan op hun plaats zijn. In de vierstemmigheid echter heeft de bas een meer harmonische functie. Overheersend verloopt de beweging dan in kwarten. Een beweging in achtsten komt minder voor en lijkt dan al op een uitgeschreven ornament. Zestienden treden nauwelijks op. De gevallen waarbij dat wel gebeurt zijn illustratief. In psalm 119:3 is in maat 24 een beweeglijk figuur, een imitatie van een motief, die vraagt om een gevorderde pedaaltechniek.

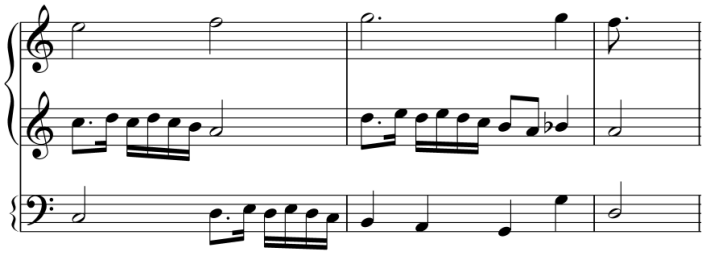



Fig.5.119. Maat 24-25 van psalm 119:3 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

In psalm 24:1 komt in maat 36-38 in het pedaal een zestiende noot voor. Dit is een imitatie van figuren uit de alt en de tenor. Men kan dit interpreteren als een 'erheben' van de stem.

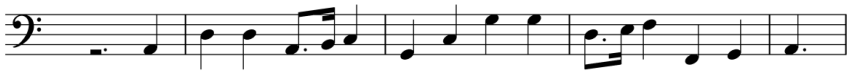



Fig.5.120. Bas uit maat 35-38 van psalm 24:1 (*Tabulatuurboeck* Anthoni van Noordt).

Niets verhindert ons dan ook versieringen aan de bassen van de vierstemmig cantus firmus zettingen toe te voegen, al is dat nergens voorgeschreven. Van Noordt ging de uitvoerder voor met twee voorbeelden.
In de secundaire literatuur wordt wel eens gesuggereerd dat op het terrein van de versieringen striktheid en onverbiddelijkheid heersen. De uitvoerder zou ervoor dienen te zorgen dat het type

[289] Huygens 1641, 114-115.
[290] Frischmuth 1758, 35-36. Uiteraard is deze bron wel erg laat voor de muziek van Van Noordt. Het laat echter fraai zien welke verklaring gegeven kan worden voor het gebruik van de voorslag.

versiering altijd een directe relatie heeft met de stijl waarin wordt gespeeld. Desondanks zijn er uitspraken dat versieringen voor het plezier dienen en afhankelijk zijn van de smaak van de uitvoerder. Leonard Frischmuth schreef over het uitvoeren van trillers:[291]

> De Tremblementen of Triller (van Lieden die weinig of geen kennisse van de Musicq hebben, Tramblant genaamt) is een Agrement, of nodig cieraad, dienende de Nooten daar het te pas komt galant of aangenaam in de ooren te doen klinken.

Versieringen accentueren tonen op bijzondere wijze. Dat draagt bij aan het dynamische karakter van de muziek. Ook kunnen ze dienen voor vormen van *tempo rubato*. Elke uitvoerder make zijn eigen keuzes. Er bestaan geen spijkervaste voorschriften.

5.4.12. De uitvoering van de *Fantasia's*

Veel van wat besproken is, geldt ook voor Van Noordts *Fantasia's*. Ze wijken af van de psalmbewerkingen omdat ze vierstemmig zijn met een beweeglijke ritmiek en omdat ze een aanduiding voor pedaalgebruik missen. Blijkens de notatie werden ze alleen met de handen gespeeld. De compositiewijze maakt dat dit technisch goed haalbaar is. Deze stukken zijn gekenmerkt door een voortdurende afwisseling tussen spanning en ontspanning die zich veelal uit in arsis en thesisbewegingen. Dat wil zeggen dat een gedifferentieerde applicatuur dient te worden toegepast, waarbij de accenten in de diverse stemmen niet op dezelfde grammaticaal sterke plaatsen hoeven te liggen.
Het affect van de stukken – afhankelijk van de modus – komt met een goede registratiekeuze tot zijn recht. Dat is vanzelfsprekend afhankelijk van het type orgel en de keuze van registers die men ter beschikking heeft. De Leidse hulporganist Jan Jansz diende een bespeling te beginnen (en te eindigen) op het principaal.[292] Menig *Fantasia* kwam dus tot klinken met het plenum. De eerste twee *Fantasia's* zullen op grond van de gekozen modus statig en gewichtig hebben geklonken, de derde en vierde ingetogener dan *Fantasia VI* die een vrolijk karakter heeft meegekregen. Er lijkt geen bezwaar te zijn om deze stukken met een paar fluiten of met een Prestant te spelen. Omdat de tussencadens bij de tweedelige *Fantasia's* een duidelijke scheiding geeft, kan men overgaan naar een ander klavier en een vorm van terrassendynamiek toepassen. Het is de vraag of dit de bedoeling was. In alle drie de gevallen is de inzet van het vervolg binnen de ruimte van het slotakkoord genoteerd. Volgt men de notatie dan dient men bij een klavierwisseling met de vingers van één hand op twee manualen te spelen. Het alternatief is dat men de tonen van het akkoord niet de volledige lengte geeft.
Hoewel een *Fantasia* in zich volledig lijkt te zijn, kan de uitvoerder tijdens het spelen besluiten tussentijds af te ronden. Dat kan zeker in de eerste, tweede en vijfde *Fantasia* bij de cadensen naar de finalis. Dit was een gangbare gewoonte bij de katholieke eredienst. Zowel Jean Titelouze als Girolamo Frescobaldi bouwde dergelijke rustpunten in. Titelouze stelde in zijn uitgave van het *Magnificat* (1626):[293]

> On peut voir aussi que j'ay pressé les fugues afin d'abreger les couplets, ceux qui les trouvverront trop longs, pourront au lieu de la cadence mediante pratiquer la finale: il y a mesme plusieurs vers qui ont des marques pour cét effect.

5.4.13. De goede smaak

Girolamo Diruta, Michael Praetorius, François Couperin en ook anderen werden niet moe te benadrukken dat het musiceren van een goede smaak diende te getuigen. Overdadige pronkstijl of overdrijving moest achterwege blijven. Eenvoud werd gewaardeerd. Couperin schreef in 1716 dat hij meer voldoening had in dat wat hem ontroerde dan in wat hem verbaasde. Ook Van Noordts muziek is ermee gediend als men de noten serieus neemt en de intenties van de componist zo goed mogelijk volgt.

---

[291] Frischmuth 1758, 31.
[292] Annegarn 1973, 231.
[293] Het citaat komt uit *Le Magnificat, ou Cantique de la Vierge pour toucher sur l'orgue, suivant les huits Tons de l'Eglise* uit 1626. Ik gebruikte de heruitgave van Alexander Guilmant, Edition Schott ED 1869 (Mainz etc., 1967).

In de zeventiende eeuw werd in Europa onderscheid gemaakt tussen de Italiaanse en de Franse stijl van muziek. Dat verschil was primair gericht op de manier van componeren. Mersenne schreef in zijn *Harmonie Universelle* dat de Italianen vooral de hartstochten en de affecten van de ziel en de geest uitbeeldden.[294] De Fransen echter waren tevreden als zij het oor konden strelen en gebruikten in hun liederen niets dan liefkozingen. Deze indeling werd algemeen geaccepteerd. In het voorgaande zijn er genoeg aanwijzingen gevonden om te zien hoezeer Van Noordt neigde naar een Italiaanse stijl, ook al gebruikte hij een polyfone aanpak die gericht was op de *style antico.* Hij paste allerlei stijlmiddelen toe om de affecten naar voren te brengen. In de uitvoering vraagt dit om expressiviteit. Zorgen voor een dynamisch verloop en goede timing gepaard aan een juiste tempokeuze zijn van belang. Hier ligt uiteraard een spanningsveld: aan de ene kant dient men te zorgen dat het notenbeeld nauwkeurig en op adequate wijze tot zijn recht komt, aan de andere kant vraagt deze muziek ook om een affectvolle uitvoering. Het volgen van de tekst kan daarbij een belangrijke hulp zijn. Zo dienen in psalm 15:1 de onrust van de eerste regel die past bij het vragende karakter in de tekst en de lieflijke tent van de tweede regel tot hun recht te komen.
Een ideale uitvoering bestaat niet, wel uitvoeringen die recht doen aan het karakter van de muziek. M. Clynes heeft het begrip ‘composers pulse’ geïntroduceerd die op ieder stuk van de componist kan worden toegepast.[295] Het betreft vooral de timing van de noten, de mate waarin de muziek afwijkt van de ‘steady beat’. Dit suggereert dat in een gegeven muziekwerk de expressieve elementen bepaald worden door de structuur en de compositiemiddelen die de maker erin gelegd heeft. Een uitvoering van Sweelincks werk zou moeten klinken als een Sweelinck en een werk van Van Noordt als een Van Noordt. Uiteraard is dit niet gemakkelijk meetbaar te maken. Clynes heeft uitvoeringen genomen van verschillende interpreten van een zelfde werk en kwam na analyse van de meetgegevens tot de conclusie dat er overeenkomsten waren tussen de diverse presentaties die kennelijk typisch waren voor de betreffende componist. De ‘composers pulse’ is en blijft afhankelijk van de persoon die interpreteert. In dit spanningsveld moet men blijven aanvaarden dat een compositie altijd eigendom blijft van degene die het heeft gecomponeerd, maar dat de uitvoering ervan een persoonlijke expressie kent van wat de uitvoerder erin ziet.
Elke mens bezit een eigen vingerafdruk en irisstructuur, waaraan men hem kan identificeren. Zo heeft elke componist – ongeacht zijn niveau – een unieke muzikale spraak. De muziek van Sweelinck, Van Noordt, Scheidt of Scheidemann, om er enkele te noemen, komt verschillend over. Het is niet gemakkelijk hun ‘spraak’ zó te karakteriseren dat de herkenning pertinent wordt. Dit blijkt al uit het feit dat veel anoniem overgeleverde stukken steeds weer aan een andere componist worden toegeschreven. Een groot aantal variabelen speelt bij deze herkenning een rol: ritmiek, melodieopbouw, keuze van harmonieën, modale of tonale schrijfwijze, een motivische of een meer gefigureerde opbouw, etc. Het valt dan ook niet mee zekerheid te krijgen of de kleinere details karakteristiek zijn voor een componist.

[294] Donington 1963, 42.
[295] Geciteerd uit Timmers 2002, 86.

Slotbeschouwing.

6.1 De zeventiende-eeuwse Amsterdamse organisten

Het staat buiten kijf dat Jan Pietersz Sweelinck valt te typeren als een ‘erflater van onze beschaving’. Niet alleen liet hij ons een groot oeuvre aan instrumentale en vocale composities na, ook werd van zijn nalatenschap door een groot aantal Duitse en Nederlandse leerlingen geprofiteerd. Ook in ons onderzoek naar de sociale positie van de Amsterdamse organisten in de zeventiende eeuw werd bevestigd hoezeer Sweelinck aan de top staat.
Zijn de muzikale leden van de zeventiende-eeuwse familie Van Noordt eveneens zijn te typeren als ‘erflaters’? Het betreft vader Sybrandus die eerst organist en schoolhouder was te Schagen en zich vanaf 1630 te Amsterdam vestigde als onderwijzer. Hij werd in 1642 beiaardier van de Amsterdamse Zuidertoren. Zijn oudste zoon Jacobus was eerst kort organist te Arnhem. In 1637 kreeg hij voet aan de grond in Amsterdam, aanvankelijk als organist van de Nieuwe Zijdskapel, later (1652) als organist van de Oude Kerk. Hij nam de positie over van de gerenommeerde Dirck Sweelinck. Anthoni, de tweede zoon, kreeg in 1652 de aanstelling als organist van de Nieuwe Zijdskapel als opvolger van zijn broer Jacobus. In 1664 kwam hij, dadelijk na het overlijden van Nicolaes Lossy, in diens plaats als organist in de Nieuwe Kerk. De derde zoon, Joan, kwam niet in de muziek terecht, hij werd historieschilder en portrettist die zich uiteindelijk bij een deel van de Amsterdamse elite geliefd wist te maken. De jongste telg, Lucas, studeerde op stadskosten theologie en werd dankzij de invloed van de Amsterdamse overheid (en geholpen door het lot) predikant te Diemen. De zoon van Jacobus, Sybrandus van Noord, was als musicus veelbelovend; zijn faam als organist werd steeds met ere genoemd.
De carrières van de Van Noordts zijn onverbrekelijk verbonden geweest met de gunst van de stedelijke overheid. Kenmerkend is dat Jacobus zijn aanstelling aan de Oude Kerk al had weten te regelen, terwijl de familie Sweelinck meende over het opvolgingsrecht te beschikken. Ook wist de familie Van Noordt te bereiken dat Anthoni organist van de Nieuwe Zijdskapel werd, als opvolger van zijn broer. Dit is opvallend omdat kandidaten uit de families Lossy en Sweelinck beschikbaar waren.
Jacobus heeft veel betekend voor de Amsterdamse orgelcultuur. Niet alleen zorgde hij voor de modernisering van het orgelbezit in de Oude Kerk, ook wist hij de orgelbespelingen uit te bouwen tot muzikale evenementen waaraan ook instrumentalisten en vocalisten meewerkten. Hij kreeg het bij de stadsregering voor elkaar dat er voor de uitvoerende musici galerijen bij het grote en kleine orgel kwamen. Jacobus’ bekendheid als organist van de Oude Kerk blijkt uit het lofdicht dat Joan Dullaert in de jaren vijftig op hem maakte. Niet alleen zijn faam als organist werd daarbij verkondigd, ook zijn klokkenbespelingen vanaf de toren van de Amsterdamse Beurs en zijn blokfluituitvoeringen in de openlucht werden geroemd. Dullaert mag dan geen dichter van het eerste garnituur zijn geweest, zijn lofdicht op Jacobus kreeg een plaats in de *Bloemkrans van verscheiden gedichten, door eenige Liefhebbers der Poezy bij een verzamelt* (Amsterdam 1659). Deze organist heeft ook muziek laten uitgeven – enkele werkjes voor blokfluit– al lag daar niet zijn grootste kracht.
Op dat punt heeft Anthoni wel voor een tastbare erfenis gezorgd. Hij publiceerde in 1660 zijn *Tabulatuurboeck* vol met proeven van ‘etlicke Psalmen, beneffens eenige Fantasijen’. Het werk was opgedragen aan het stadsbestuur. We hebben geen directe aanwijzingen kunnen vinden wie de graveur ervan was, maar het lijkt erop dat de componist dit werk zelf heeft ondernomen. Dat kostte veel tijd, want elke koperplaat – er waren er meer dan zestig – vergde enkele dagen werk. Van Noordt vroeg octrooi aan bij de Staten van Holland om roofdrukken te voorkomen. Kosten nog moeite werden gespaard om dit boek gepubliceerd te krijgen. Uit de titelpagina blijkt dat boekhandelaar Willem van Beaumont als uitgever optrad. Hij ontving de losse vellen en bond ze in een band bijeen. Ook kon hij ze als plano’s verkopen.

Ondanks vele naspeuringen hebben we nauwelijks sporen kunnen traceren van de verspreiding van dit boek. Er is slechts één exemplaar gesignaleerd in de *Biblioteka Jagiellońska* te Krakow. Oorspronkelijk was dit boek onderdeel van de Koninklijke Bibliotheek te Berlijn, waar het tussen

1862 en 1882 terecht was gekomen als schenking van grootverzamelaar prof. dr. Richard Wagener uit Marburg. Verder zijn geen andere exemplaren teruggevonden; vermeldingen in inventarissen ontbreken en er zijn geen handschriften gevonden met kopieën van losse stukken uit dit boek. Populair is deze muziek dus niet geworden. Had Constantijn Huygens die een beoordeling gaf op verzoek van de Staten van Holland op Van Noordts octrooiaanvraag toch gelijk gekregen? Hij stelde immers dat er nauwelijks kopers zouden zijn te vinden voor dit werk dat hij overigens 'meesterlick' noemde (ambachtelijk gemaakt). In september 1660 sloegen de burgemeesters Anthoni's verzoek om salarisverhoging af. Heeft hij geprobeerd zijn opdracht aan de burgemeesters van het *Tabulatuurboeck* op deze wijze te verzilveren? Wellicht gaven de vroede vaderen hem toen een expectatief op het organistschap van de Nieuwe Kerk.
Anthoni timmerde niet aan de weg. Zijn leven was gewijd aan de muziek. Niet voor niets is hij – met zijn liefde voor de Hollandse orgelkunst – begonnen aan het componeren en uitgeven van een tabulatuurboek. Zijn *Tabulatuurboeck* bewijst dat hij een vakbekwaam musicus is geweest. Toch zijn er voor hem geen lofdichten, gegraveerde portretten of vermeldingen in kranten of kronieken teruggevonden. Eerder haalden we al Pierre Bourdieu aan die benadrukte dat een kunstwerk pas waarde krijgt als het door het publiek als zodanig wordt erkend. Anthoni van Noordt lijkt dat niet te hebben bereikt, ook niet met zijn *Tabulatuurboeck*. Ook kennen we nauwelijks leerlingen van hem, zodat niet valt na te gaan in hoeverre hij school heeft gemaakt. Zijn opvolger Hendrick Rijpelenburgh die les van hem heeft gehad, moet als organist bepaald geen groot licht zijn geweest. Overigens hoeft dit alles niet af te doen aan zijn grootheid.
Na Sweelincks dood werd de orgelcultuur met minder verve gecontinueerd. Hoewel hij teruggetrokken leefde genoot Dirck Sweelinck faam. Zijn bespelingen waren populair; hij moet ook met het 'kindeke wiegen' een publiek aan zich hebben gebonden en een ander deel van de bevolking tegen zich ingenomen. Het is typerend dat zijn salaris nooit werd verhoogd, terwijl in andere steden de stadsorganisten topsalarissen kregen. De organisten van de Nieuwe Kerk, eerst Willem Aertsz, dan zijn schoonzoon Willem Lossy en diens zoon Nicolaes, zullen goede vakmensen zijn geweest, maar hadden – naar het lijkt – niet veel meer dan lokale bekendheid.
De Van Noordts – vooral Jacobus en Anthoni – hebben de erfenis van de orgelcultuur uitgebreid. Zij deden dat door hun bespelingen te geven. Hun streven om de orgels bij de tijd te brengen was succesrijk. Vooral ook met zijn *Tabulatuurboeck* heeft Anthoni een getuigenis gegeven van groot vakmanschap. Toch zagen we dat Jacobus kennelijk niet genoeg had aan zijn muzikale carrière. In de jaren zestig had hij allerlei nevenactiviteiten, zoals de handel in bier en het optreden als wijnroeier. Zijn huwelijk laat zien dat hij ambities had. Hij trouwde met Elsje Corver; haar vader was zeepzieder geweest, en haar moeder was afkomstig uit een regentengeslacht. Deze welgestelde familie was katholiek, wat voor een gereformeerd organist geen voordeel was. Jacobus bleef na ingrijpen van de gereformeerde kerkenraad toch gereformeerd. De echtverbintenis gaf hem de mogelijkheid zich op een hogere trap van aanzien te bewegen. Na het overlijden van zijn schoonmoeder in 1669 viel echter de financiële rugdekking weg. Omdat de schuldenlast torenhoog opliep, moest Jacobus externe financiering zoeken. Vandaar dat enkele schuldeisers zijn faillissement aanvroegen. De consequenties waren verpletterend. Zelfs werd deze organist een tijd in hechtenis gehouden. Hij vocht verbeten terug om eerherstel te krijgen. Steeds benadrukte hij dat de omstandigheden hem hadden tegengezeten. Jacobus is er nooit meer bovenop gekomen. Zelfs mocht hij blij zijn dat hij in zijn positie als stadsorganist gehandhaafd bleef. Voortaan liet hij de doordeweekse bespelingen achterwege. Daar kwam bij dat Amsterdam moeilijke tijden beleefde. Vanaf het jaar 1672 trad een economische depressie op. Een algemene verschraling van het culturele leven was het gevolg.
Het faillissement van Jacobus had zoals gebruikelijk ook gevolgen voor zijn familie. Die moet hebben geleden onder de rampzalige gevolgen. Zijn zoon Sybrandus was een tijd lang van plan niet in de muziek te gaan. Hij verhuurde zich als notarisklerk. Pas later kreeg hij een *expectatief* op zijns vaders positie. Na diens dood werd hij de titularis. Overziet men zijn biografie dan lijkt het erop dat deze talentvolle musicus zich niet in de maatschappelijke kaders kon voegen. Uiteindelijk werd hij een ambteloos burger die niet op de welwillendheid van de stedelijke magistraten kon rekenen. Zou de schande van het faillissement hem zozeer gestempeld hebben? De broers van Jacobus moeten ook onder de schande geleden hebben. Zou dat niet de verklaring zijn voor het vroegtijdige emeritaat van Anthoni? Toen in 1673 de renovatie aan het orgel in de Nieuwe Kerk

werd opgeleverd, hoorde hij bij de keurders. Vrij snel daarna was hij niet meer in staat te werken. Zijn overlijden kwam in 1675. Ook Joan raakte in de financiële problemen. Het lijkt er op dat hij daarom rond 1675 uit Amsterdam is vertrokken. Lucas had een vaste positie in Diemen, maar hij slaagde er ook niet in om door een grotere gemeente te worden beroepen, als hij dat al heeft gewild. De Van Noordts die van buiten de stad kwamen, hebben het genoegen mogen smaken van snelle carrières. De instorting moet zwaar te verteren zijn geweest.
Hun opvolgers, de stadsorganisten in het laatste kwart van de zeventiende eeuw, lijken minder kansen te hebben gehad zich artistiek te profileren, terwijl in die periode de beiaardiers aan populariteit wonnen. Met de introductie van de begeleiding van de gemeentezang in 1680 werd het werk sterker aan de eredienst gekoppeld. Door bezuinigingen op overheidsuitgaven was er in het laatste kwart van de eeuw zelfs een (tijdelijke) terugval van het salaris. Al gingen de lonen in de achttiende eeuw weer omhoog, het salaris bereikte relatief gezien nooit meer dezelfde hoogte als in Gouden Eeuw.
De stadsorganisten na de Van Noordts, met uitzondering van de excellente Jan Jacob de Graaf, werden beschouwd als niet meer dan goede ambachtslui. Daarmee bleven ze in reputatie en in faam ver achter bij hun grote voorgangers, de Sweelincks en – zij het in mindere mate – de Van Noordts. Stadsorganisten werden vooral bekeken als vakmensen met een goede opleiding. Ze verdienden meer dan geschoolde handwerkers, zeker na bijtelling van de emolumenten en bijverdiensten. De waardering voor hun werk liet onverlet dat ze in de Amsterdamse maatschappij ver verwijderd waren van de sociale elite. Dat stadsorganisten in de Republiek met het roomse geloof sympathiseerden of dat ze zelfs katholiek waren, werd in de loop van de eeuw steeds meer aangevochten. Slechts de allergrootsten onder hen bouwden bijzondere status op. Om bekendheid te krijgen hadden ze niet voldoende aan de bespelingen. Gelukkig waren ze wel de eerst aangewezenen voor optredens bij stedelijke plechtigheden en voor het geven van muzieklessen. Daarnaast werd hun gevraagd om adviezen te geven en keuringen van werkzaamheden aan orgels te verzorgen. Het verwerven van een groot vermogen was echter alleen mogelijk door het aangaan van een goed huwelijk of door het drijven van handel. Al konden ze grotere bekendheid krijgen door het publiceren van composities, toch is slechts matig van deze mogelijkheid gebruik gemaakt, waarschijnlijk omdat het meer kosten dan baten met zich meebracht. Enkele stadsorganisten hadden zoveel impact dat hun portretten en lofdichten werden verspreid. Jan Pietersz Sweelinck overtrof daarbij al zijn collegae.
In verschillende mate beschikten organisten over cultureel kapitaal. We zien echter dat dit kapitaal nog niet op gerichte wijze kon worden uitgebuit. Er was sprake van een *belichaamde staat* (zoals Pierre Bourdieu die typeerde), want organisten kregen een goede opleiding en er was zelfs sprake van een Hollandse orgelstijl. Toch werd de *geobjectiveerde staat*, in de vorm van cultuurgoederen, nog niet systematisch geëxploiteerd: al kwamen er uitstekende orgels, het uitbrengen van composities was eerder uitzondering dan regel. Er was ook nauwelijks sprake van theoretische onderbouwing van het musiceren. De ‘Speelkonste’ werd op praktische wijze bevorderd, ook al was het werk van Van Noordt een weerslag van ideeën en van symbolen. Kort en goed, er was nauwelijks een *geïnstitutionaliseerde staat* als vorm van cultureel kapitaal. De overheid liet deze musici optreden omdat het publiek waardering had voor hun kunsten. Degenen die veel talent bezaten, kregen daarbij ruimere kansen. De overheid poetste met goede musici de stedentrots op.

6.2. De orgels

In de periode 1630-1675 was er in Amsterdam een hausse aan orgelbouwactiviteiten. We zagen dat deze stad in eerste instantie nog bij de andere Hollandse steden achterbleef in het moderniseren van de orgels.
De beide instrumenten in de Oude Kerk en het orgel in de Nieuwe Zijdskapel bleven nog een hele tijd monumentale getuigenissen van de zestiende-eeuwse renaissancistische cultuur. Deze instrumenten werden gekenmerkt doordat ze een groot en klein principaal hadden die nog herinneringen opriepen aan de gotisch blokwerken, maar die wel waren opgedeeld in aparte registers. Verder waren er de contrasterende klanken en voetliggingen van de diverse stemmen die vaak nog waren bedoeld als imitaties van andere muziekinstrumenten. Het waren instrumenten die uiterst geschikt waren voor het uitvoeren van polyfonie. De klanken werden getypeerd als ‘saft’ en

‘zoet’. In elk register waren dan ook naast de grondtoon veel boventonen te beluisteren. De orgels van Hendrick Niehoff hadden een opbouw met ver doorgevoerde systematiek. Het grote orgel in de Oude Kerk had drie aparte werken en een zelfstandig pedaal.
Vanaf het moment dat Levijn Eekman startte met het verbouwen van het orgel in de Nieuwe Zijdskapel, komen er nieuwe elementen in de orgels. Elementen die in Holland niet eerder te horen waren. Zo disponeerde Eekman registers met conische pijpen. In het bovenwerk kwam er een prestantenplenum (Quintadeen, Octaaf 4’ en Scherp), dat niets meer had uit te staan met het zestiende-eeuwse principaal. In de bronnen vinden we geregeld terug hoezeer het publiek het klankkarakter van het Eekmanorgel waardeerde: krachtig en toch lieflijk.
Bij de ombouw van het transeptorgel introduceerde Germer van Hagerbeer elementen die hij ook in andere Hollandse steden al had toegepast. Zo voegde hij aan het zelfstandige pedaal een Octaaf 8’ en Octaaf 4’ toe, zodat de baslijn in een muziekwerk apart gekleurd kon worden. Opvallend dat hier dus geen zestienvoet werd gebruikt (wat elders wel gebeurde). In de dispositie kwamen de hogere aliquoten voor zoals de Quint 3’, Quintfluit $1^1/_3$’, Quintprestant $1^1/_3$’ en niet te vergeten Tertiaan en Sexquialter. Daaraan zien we al de trend om de boventonen niet zozeer in het aparte register naar voren te laten springen, maar door verscheidene stemmen te mengen.
Hoewel Germer van Hagerbeer een nieuw groot orgel in de Nieuwe Kerk zou bouwen – het eerdere orgel was door brand verwoest – werd dit verhinderd door zijn vroegtijdige dood. Na een langdurige voorbereidingstijd kreeg Hans Wolfgang Schonat, die al enige tijd in de stad was gevestigd, de opdracht. Opnieuw zouden er impulsen komen die niets met de Hollandse orgelbouw te maken hadden. In de monumentale op classicistische leest geschoeide kas, ontworpen door Jacob van Campen, bouwde Schonat een orgel dat bijna helemaal in Westfaalse trant was. Op het hoofd- en rugwerk en op het druk bezette pedaal kwamen overheersend prestanten. Voor de rest waren er – en dat was on-Hollands – twee conische registers. De fluitstemmen – die niet veel meer dan het bijgoed zijn bij de prestanten – hadden opvallend enge mensuren. Dat gold ook voor de twee Quintadenen. In de beide registers Scherp was een tertskoor opgenomen – vermoedelijk zal deze stem dan ook Cimbel hebben geheten.
Het werk van Schonat had hoge kwaliteit. De magistraat kende hem dan ook bij de oplevering een stevige verering toe. Alle pijpen waren met grote zorg gemaakt. Ook de springladen waren zeer precies vervaardigd. Het gevolg was dat windlekkage tot het uiterste beperkt werd, zodat de intonatie van het orgel goed op peil bleef. Die intonatie en ook de stemming moeten volgens Jacob van Eyck zeer goed zijn geweest.
Schonat kreeg meteen de opdracht om het kleine orgel in de Oude Kerk te vernieuwen. Ook bij dit orgel paste hij weer allerlei typisch Westfaalse kenmerken toe. Er waren weer overheersend stemmen met prestantmensuur, ook was er een tertskoor in de Scherp. In het zelfstandige pedaal was nu wel een Bourdon 16’. Schonat nam ook verscheidene stemmen over uit het kleine Niehofforgel. Tenminste gebruikte hij de Holpijp 6’ en de Quintadeen uit het hoofdwerk, wellicht ook de Dulciaan van het borstwerk. Ook bij dit orgel valt op dat Schonat – daarbij geholpen door zijn knecht Roelof Barendsz Duyschot – hoge kwaliteit leverde. De nieuwe kas, waarschijnlijk ontworpen door Gerrit Barendsz Swanenburgh, was in de classicistische stijl. Het snijwerk dat afkomstig was uit het atelier van Artus Quellinius paste daar goed bij.
Wie zou verwachten dat Schonat nu ook de andere Amsterdamse stadsorgels zou wijzigen, komt bedrogen uit. Het lijkt erop dat sommige leden van de stadsregering vonden dat hij al te rijk was beloond. Jacobus van Hagerbeer kreeg de gelegenheid het grote orgel in de Oude Kerk een facelift te geven. Hoewel hij slechts groot onderhoud had aangenomen, zorgde hij voor allerlei veranderingen. De kas van het rugwerk werd totaal vernieuwd. Er kwamen drie nieuwe stemmen en de omvang van het bovenwerk werd uitgebreid van F tot en met C. Of Jacobus inderdaad ook verantwoordelijk was voor een uitbreiding van de manuaalomvang van het rugwerk – zoals wel wordt aangenomen – hebben wij niet kunnen vaststellen. Wel moet hij het orgel opnieuw hebben geïntoneerd; waarschijnlijk heeft hij het opgeleverd in de C (+½)-stemming. Hoewel Jacobus een stevig bedrag claimde voor het knechtsloon – hij beweerde dat het bestek alleen maar betrekking had op zijn eigen loon – kreeg hij van de stadsregering geen genoegdoening.
Hierna zorgde Jacobus voor een ombouw van het grote orgel in de A-Kerk te Groningen, wat hem een tijdje weghield bij het IJ. In 1664 verbouwde hij het transeptorgel in de Nieuwe Kerk. Het lijkt erop dat hij de stemmen van het borstwerk en die van het zelfstandige pedaal combineerde en

onderbracht in het zijwerk. Waren er eerder zelfstandige pedaalstemmen, nu was het pedaal aangehangen aan het zijwerk. Curieus – en verder nergens op de wereld vertoond – was dat er voor de tonen cis^1 tot en met e^1 een lade kwam waarop voor alle zijwerkstemmen dubbelpijpen stonden voor dezelfde tonen in het zijwerk. Hij vond zo een unieke oplossing om met twee werken – hoofdwerk en zijwerk – toch drie zelfstandige stemmen te kunnen laten klinken. Na deze ombouw waren er negentien stemmen. Dit transeptorgel had nauwelijks nog gelijkenissen met de kleine orgels in de grote stadskerken van de andere steden. Amsterdam liet weer zien dat het in staat was om iets speciaals neer te zetten.
In 1668 was het Jacobus van Hagerbeer vergund om de kroon op zijn werk te zetten. Hij bouwde het grote orgel in de Nieuwe Kerk om, waarvoor een stevig bedrag beschikbaar was. Het werd zijn zwanenzang, want in 1671 overleed hij terwijl het werk nog lang niet klaar was. Roelof Barendsz Duyschot voltooide samen met zijn zoon Johannes de klus. De onderdelen van Schonat bleven grotendeels ongemoeid, maar er werd zoveel toegevoegd, dat de oorspronkelijke klanken niet meer te herkennen waren. Om te beginnen kwamen er een bovenwerk en in het rugwerk een bovenlade met daarop in totaal zeventien nieuwe stemmen. Het hoofdwerk en het pedaal bleven qua bezetting hetzelfde. Na deze ingreep was het Nieuwe Kerksorgel qua aantal stemmen het grootste orgel van de Republiek en het zou dat nog wel even blijven. Het concept van Schonat was onherkenbaar geworden omdat maar liefst negentwintig van de drieënveertig stemmen meervoudig werden bezet. Dat is ongeëvenaard! Door dit te doen werd er niet alleen aan klanksterkte gewonnen, ook was er nu een meer verzadigde klank.
De principes van de Brabantse orgelbouw zoals geïnitieerd door Jan van Covelens en Hendrick Niehoff hadden allang afgedaan. De fluiten die lang niet zo wijd waren als in de renaissance, kwamen op het rugwerk. Op het bovenwerk stond een volledig plenum. Ook werd hier het drietal Quintadeen, Baarpijp en Vox Humana geïntroduceerd dat in de achttiende eeuw op bijna elk Hollands orgel zou voorkomen. De Vox Humana werd als zo geslaagd gezien dat de mensuren van deze stem aan heel wat Vox Humana's in de Republiek (en ook daarbuiten) ten voorbeeld werden gesteld.
Alle componenten van de Amsterdamse stadsorgels uit de zeventiende eeuw zijn door ons beschreven om zo de concepten en ideeën van orgelmakers en organisten uit die tijd over klank en klankvorming te achterhalen. Daarbij ontstond er meer duidelijkheid over de verhouding met de muziekpraktijk, de klankidealen, de wijze van registreren, maar ook wat betreft de applicatuur. We hebben dat getypeerd als een beweging van de renaissance naar de vroege barok. In plaats van de contrastrijke stemmen kwam er meer monochromie in de orgelklank. Vooral de prestanten gingen overheersen. In plaats van de zeer wijde mensuren van de fluiten en Quintadenen – die dus veel grondtoon in de klank hadden – werden de mensuren beduidend enger genomen. Wat betreft de tongwerken was er niet meer zo veel veelkleurigheid, maar gingen de Trompetten en de Vox Humana overheersen. In het pedaal stond eventueel een Bazuin. Waardeerde het publiek in de renaissance de 'saffte' en 'zoete' orgelklank, in de Gouden Eeuw groeide de behoefte aan monumentaliteit in klank, waarbij registers meer grondtoon kregen. In sommige steden was dit nodig vanwege de begeleiding van de gemeentezang. Daar was in Amsterdam geen sprake van. Ook bij de windvoorzieningen zien we een duidelijke beweging naar een minder flexibele winddruk. Bij de windlades hadden de cancellen niet langer starre mensuur, maar de wijdere pijpen kregen naar verhouding meer wind dan de kleine pijpen.
Amsterdam week op orgelterrein af van de andere Hollandse steden. Niet alleen bewuste strategieën zorgden daarvoor. De veranderingen ontstonden vooral omdat men orgelbouwers uit andere gebieden liet werken. De stad toonde zich als kosmopolitische gemeenschap. Hoewel in de literatuur nogal eens het Hollandse karakter van de orgelbouw uit de tweede helft van de zeventiende eeuw is benadrukt, moeten we constateren dat er na 1630 nauwelijks meer een band was met het werk van Van Covelens en Niehoff. Ondanks alle invloeden uit Duitsland en Vlaanderen was er desondanks sprake van een typisch Noord-Nederlands orgel.
Als we de ontwikkelingen in de orgelbouw in verband brengen met de muziekpraktijk dan zien we om te beginnen dat er in de zestiende eeuw een geavanceerde speeltechniek was ontstaan met gebruikmaking van scherp contrasterende klankkleuren. Op de orgels speelde men vocale composities, die men veelvuldig coloreerde. Een flexibele windvoorziening en een lichte mechaniek hielpen de organisten om deze muziek maximaal tot haar recht te laten komen. In de

loop van de eeuw waren er allerlei ontwikkelingen, zoals een toename van de ambitus en het veelvuldige gebruik van de boventoetsen. Om de vocale ontwikkelingen bij te blijven veranderden de orgelbouwers geleidelijk aan de disposities en voorzagen zij de orgels van een zo groot mogelijke verscheidenheid aan registers. Daarbij stonden niet de scherpe contrasten, maar de subtiele kleuringen op de voorgrond. Hoewel ook de monodische stijl haar invloed heeft uitgeoefend bleven de Amsterdamse instrumenten geschikt voor de polyfonie.

6.3. Orgelbespelingen

Omdat orgelbespelingen sociaal-culturele evenementen waren, zijn ze niet gemakkelijk in kaart te brengen. Deze publieke gebeurtenissen lieten immers alleen indirect sporen na. We hebben dan ook vooral naar conventies gezocht. Daarnaast zagen we – vanuit verschillende standpunten – hoe diverse instanties en personen er tegenaan keken. Ook brachten we historische ontwikkelingen in kaart. Hoewel we ons concentreerden op de periode tussen 1630 en 1675 was het bij dit onderdeel niet mogelijk om de voorgeschiedenis weg te laten. In de literatuur is nogal eens benadrukt dat de zeventiende-eeuwse Hollandse orgelbespelingen in feite voorlopers waren van de moderne orgelconcerten. Wie echter de wortels ervan bekijkt zal zien dat dit niet het geval is.
Orgelmuziek was in de vijftiende eeuw reeds populair. Deze muziek werd vooral tijdens de mis en dan voornamelijk alternatim met het zangkoor ten gehore gebracht. Geleidelijk aan ging men er toe over om voor of na de eredienst – vooral tijdens het Marialof– bespelingen te verzorgen als impuls voor kerkbezoek. Het orgel werd zo populair dat de burgerlijke overheden grote bedragen gingen besteden aan de orgelbouw. Deze investeringen kwamen het aanzien van de stad ten goede. Dat alles riep ook tegenstand op, zowel bij de zwinglianen als bij de calvinisten. Ook de humanistische geleerde Erasmus vond dat de aandacht voor het orgel de aandacht afleidde van waar het in de kerk om zou moeten gaan: de aanbidding van God. Toen in 1566 de beeldenstormen door het land raasden, was het orgel in sommige plaatsen doelwit van vernieling. Toch waren er ook plaatsen waar leden van de sociale elite het instrument in bescherming nam. Toen de Opstand in 1572 een feit was, lieten de geuzen de orgels in de meeste grote stadskerken ongemoeid. Het orgel was stadseigendom en werd door de overheid beschermd.
Er zijn weinig gedetailleerde gegevens bekend over het verloop van de orgelbeweging in deze overgangsperiode. We hebben gevonden dat in Rotterdam de organist direct na de omwenteling vóór de gereformeerde kerkdiensten het orgel bespeelde. Dit voorbeeld vond in andere steden navolging. Vandaar dat in heel Holland – ondanks tegenstand van de gereformeerde instanties – de gewoonte ontstond van bespelingen van tenminste een kwartier voor en / of na afloop van de gereformeerde kerkdienst. Het is aannemelijk dat dit op initiatief of – in elk geval – met goedkeuring van de burgerlijke overheden gebeurde. De magistraat had de totale bevolking op het oog en vond dat het kerkgebouw open zou moeten staan. Orgelspel kon daarbij een trekker zijn, al was het maar omdat het herinneringen opriep aan vroegere tijden. De organisten kregen de opdracht om de psalmen te spelen die direct daarna gezongen werden (zonder begeleiding met het orgel). Zelfs waren er steden waar de organist alternatim speelde met de zingende gemeente. Dit alles zorgde ervoor dat de gemeenteleden de psalmmelodieën beter leerden kennen. De kerkelijke partij vond het argument om mensen met het orgelspel naar de diensten te lokken niet geldig, zelfs al zou iemand erdoor tot bekering komen.
Merkwaardig is dat er vanaf het eind van de zestiende eeuw ook nog vrije orgelbespelingen kwamen, niet gekoppeld aan de kerkdiensten. Officieel heette het dat men het publiek dat in de kerk wandelde het verblijf wilde veraangenamen. De kerkelijke partijen hebben hiertegen nauwelijks geageerd. Ze zagen het als een burgerlijk vermaak, zo kenmerkend voor deze maatschappij. Hoezeer de bespelingen gericht waren op de brede bevolking blijkt uit gevallen waarin katholieken een rol speelden en zelfs religieuze handelingen verrichten tijdens deze vrije bespelingen. Ook bij de invoering van de vrije bespelingen zien we het effect dat men in enkele steden startte en geleidelijk aan andere steden volgden. Opvallend is dat er bij de bespelingen enkele vaste gewoonten waren. Elke bespeling begon met het openen van de luiken, direct na afloop werden ze weer gesloten. Op zaterdag en op zondag werd op het grote orgel gespeeld, door de week op het kleine. Op de zaterdag voor het Heilig Avondmaal werd er niet gespeeld. Zulke conventies gingen terug op de Roomse periode.

In de contracten van organisten was meestal de verplichting opgenomen om psalmen te spelen. Die plicht had echter altijd betrekking op de bespelingen voor en / of na de kerkdienst. In principe waren de organisten verder vrij om de bespelingen in te vullen zoals ze dat wilden. Het repertoire bestond uit verschillende genres: fantasieën, toccata's, psalmbewerkingen, intavolaties van madrigalen en van andere vocale composities, batailles, bewerkingen van populaire liederen. In de roomse periode waren organisten al gewend niet alleen stukken met een geestelijke en religieuze strekking te spelen, maar ook dansmuziek, spotliedjes en werkjes op meer scabreuze teksten. Ook in de zeventiende werden organisten soms berispt als ze te laag-bij-de-gronds repertoire uitvoerden. Er waren echter meer voorbeelden te vinden van voorvallen waarbij ze op het matje werden geroepen voor het spelen van roomse muziek. Dat was voor de gereformeerden ook een reden om tegen orgelbespelingen in het kerkgebouw te zijn.
De bespelingen waren gericht op een breed publiek dat graag op alle mogelijk manieren werd vermaakt. Zo werd er in de Oude Kerk onder leiding van Jacobus van Noordt ook gemusiceerd door instrumentalisten en vocalisten. Orgelbespelingen – dat mag duidelijk zijn – verschilden niet wezenlijk van de uitvoeringen van de stadsmusici en de beiaardbespelingen. Deze evenementen vormden, vanaf het begin, maar ook in de hele zeventiende eeuw, een onderdeel van de publieke sociabiliteit. Een belangrijke drijfveer om ze in stand te houden was dat de kooplui erop af kwamen die hier met elkaar konden converseren wat ongetwijfeld leidde tot commerciële activiteiten. Ook zagen we hoezeer Amsterdam knooppunt van het internationale berichtenverkeer was. Het kerkgebouw was een aantrekkelijk plaats voor informele contacten, zeker als daar ook nog orgel werd gespeeld.
De burgerlijke overheid heeft met de aankleding van de orgelkassen en vooral met de beschilderingen op de luiken gezorgd voor een decor vol met symboliek. De luisteraars zagen in de Nieuwe Kerk taferelen uit het leven van de Oudtestamentische koning David. Ze wisten dat hier een scala aan duidingen was waar te nemen. Overheersend was de religieuze betekenis: Koning David als afspiegeling van Christus. Er waren verwijzingen in overvloed naar de levensgang van elke mens, gericht op het leven na dit leven. Ook echter verwees het naar het maken van de goede keuzes en dus ook naar een overheidspolitiek waar soevereiniteit en geïnspireerde wijsheid centraal stonden. Belangrijk was natuurlijk ook dat iconografie duidelijk maakte dat de muziek vooral ook de hogere doelen en het harmonische diende. Dat was een legitimatie van de muziek en van de orgelbespelingen.
De orgelbespelingen werden enerzijds gekenmerkt door stichtelijkheid – menigeen heeft ze ervaren als gebeurtenissen vol devotie – anderzijds als vermaak – waarbij er sprake was van het spelen van luchtige wereldse wijsjes, maar ook van uitvoeringen waarbij de affecten centraal stonden. Daarnaast was er natuurlijk ook de kunst. Toch zouden we dat al te gemakkelijk anachronistisch kunnen invullen. Het woord 'konst' had een betekenis van kunde en dus ambachtelijkheid, meer dan onze negentiende-eeuws gekleurde ideeën van artisticiteit en van esthetische uitgangspunten.
Wat betreft deze verschijnselen verschilde de periode tussen 1630 en 1675 niet wezenlijk van de voorafgaande of de latere tijd. Uiteraard veranderde geleidelijk aan het repertoire, de orgels werden gerenoveerd en klonken anders; ongetwijfeld zal ook de smaak van het publiek aan modes onderhevig zijn geweest (al weten we daar weinig van). Hoe dan ook, orgelbespelingen bleven populair en trokken een groot publiek, in het bijzonder de bespelingen van de zaterdagavond. De belangrijkste ontwikkeling in de voor ons centrale periode waren de kwesties rond de begeleiding van de gemeentezang. In steeds meer plaatsen in de Republiek werd geleidelijk aan de functie van het kerkorgel veranderd en werd de organist de begeleider van de zingende gemeente. Daartoe nam dikwijls de magistraat – de werkgever van de organist en de eigenaar van het orgel – het initiatief. Kerkenraden waren over dit soort veranderingen nogal zorgelijk. De synodes van Dordrecht van 1574 en 1578 hadden immers beslist dat het orgel niet tijdens de diensten mochten klinken. Het voordeel van invoering was echter dat de gemeentezang die nogal onordelijk was, meer structuur kreeg. De bijkomende winst – waardoor kerkenraden soms zelf initiatieven tot verandering namen – kon zijn dat na de introductie van de begeleiding de verfoeide bespelingen voor en / of na de kerkdiensten werden afgeschaft. Beide voordelen vormden de teneur van het boekje dat Constantijn Huygens in 1641 publiceerde en dat we steeds het *Orgelgebruyck* noemden. Dit was bedoeld voor Huygens' woonplaats 's-Gravenhage. Het leverde een groot kabaal op, waarbij

vooral de meer bevindelijke gereformeerden fel tegen waren. Huygens heeft zich later nooit meer openlijk met het onderwerp bemoeid.
In Amsterdam waren in de periode 1630-1675 heel wat voorstanders van dit orgelgebruik. Joost van den Vondel noemde hen 'zangverquisters'. Toch zou het tot 1681 duren alvorens de magistraat daadwerkelijk het besluit nam om in de grote stadskerken de begeleiding in te voeren. De nadere standpuntbepalingen van de overheid en van de gereformeerde kerkenraad zijn niet bekend. De belangrijkste reden dat men er niet eerder toe was overgegaan lijkt te zijn dat de Amsterdamse overheid de publieke functie van de bespelingen prefereerde. Het orgel was nog een teken van stedelijke trots
Na 1672 constateerden we een terugloop in de vitaliteit van de orgelcultuur. De doordeweekse bespelingen verdwenen. Een Italiaanse toerist typeerde de bespelingen zelfs als 'ridicolosa'.
Eerder hebben we al geconstateerd dat de salarissen van de organisten achteruitgingen, terwijl die van de beiaardiers toenamen. Werd er meer belang gehecht aan het beiaardspel dan aan het orgelspel? We hebben in den brede onderzocht of de achteruitgang in de orgelcultuur werd veroorzaakt door het opkomen van de betaalde muziekconsumptie. Hoewel duidelijk is dat die steeds meer vaste voet begon te krijgen, kreeg zij pas in de achttiende eeuw haar beslag. De vraag rees dan ook wat er eerder was: de opkomst van een nieuwe publieke cultuur of de onderdrukking van de oude. Hoewel orgelbespelingen aan het eind van de zeventiende eeuw niet langer belangrijke signalen van de 'repräsentative Öffentlichkeit' waren, bleven ze bestaan. We hebben het het echtpaar Romein nagezegd: 'zo stapvoets voltrok zich de overgang van de katholieke naar de hervormde, nee, van de middeleeuwse naar de burgerlijke wereld'.

6.4. Het repertoire

De muzikale vaardigheden van zeventiende-eeuwse organisten zijn door ons uitvoerig in kaart gebracht. Ook ontwikkelden we zicht op het repertoire dat de organisten ten gehore brachten. Hierbij hebben we het *Tabulatuurboeck* van Anthoni van Noordt geanalyseerd, zowel de psalmbewerkingen als de zes fantasieën.
Bij de definitie die de Hoornse organist Juriaen Spruyt gaf van een componist zagen we dat de grens tussen het uit 'de gedachtenis' spelen en het van blad spelen nauwelijks was te trekken. Organisten speelden het grootste deel van hun repertoire uit het hoofd. Maar het was niet moeilijk om de muziek uit te schrijven. Daarbij zullen ze zeker veel formules en structuren hebben gebruikt die eerder al waren gememoriseerd. De uitgeschreven composities speelden een grote rol in het onderwijs van aankomende organisten. Ook stimuleerden ze bij ervaren musici het proces van de *inventio*. Tijdens de bespelingen werden ook composities van anderen ten gehore gebracht. Hoewel het moeilijk is om hier algemene uitspraken te doen zijn er voldoende signalen dat er van blad gespeeld werd. Overigens kan het zijn dat men alleen het psalmboek met de eenstemmige melodieën gebruikte, maar daarnaast ook volledig uitgeschreven werken.
In Europa bestonden in de zestiende en zeventiende eeuw goed ontwikkelde notatiesystemen. De wijze van noteren hing af van het genre. Het systeem dat Anthoni van Noordt in zijn *Tabulatuurboeck* heeft toegepast werd aangeduid als 'Engels-Nederlandse tabulatuurnotatie'. Ze is dan ook ontstaan bij de scholen van kerkmusici die tussen 1450 en 1580 het gezicht van het Europese muziekleven bepaalden. Voor het intavoleren van de vocale werken van die componisten was het notatiesysteem zeer geschikt.
Over het repertoire van onze Amsterdamse zeventiende-eeuwse organisten is meer te vinden dan uit de overgeleverde composities blijkt. Zo zagen we dat – ook al zijn er nauwelijks voorbeelden van te achterhalen – dat organisten allerlei vocale composities adapteerden voor het orgel. Ook hebben we gezien dat de batailles populair waren. Zelfs valt te reconstrueren hoe die moeten hebben geklonken. Het is ook van belang om dit soort repertoire te verkennen, omdat daaruit duidelijk wordt dat organisten gewend waren allerlei programmatische en illustrerende elementen toe te passen. Of dat ook het geval was bij de fantasieën konden we niet vinden. Deze polyfone composities waren gebaseerd op een of meer thema's die op allerlei manieren werden verwerkt en waar de organist zijn ingenium kon tonen.
Van Noordt – zo blijkt uit de analyse van zijn composities – was een vaardig componist die goed op de hoogte was van de moderne Europese muzikale ontwikkelingen. Vooral in zijn fantasieën

paste hij alle mogelijke muzikale technieken toe die we ook in de Noord-Duitse en Italiaanse literatuur tegenkomen. Het lijkt er dan ook op dat hij heel wat buitenlandse klaviermuziek heeft gekend, hoewel hij alles op een eigenzinnige manier verwerkte. De Hollandse orgelcultuur mag dan na Sweelinck weinig internationale uitstraling hebben gehad door een gebrek aan gedrukte composities, dat wil niet zeggen dat de uitvoerende kant was ondervertegenwoordigd; dat gold ook voor de conceptuele. In het voorafgaande hebben we genoeg naar voren gebracht om dat duidelijk te maken. Gedrukte composities zijn niet het enige bewijs voor de aanwezigheid van een levendige muziekbeoefening.[1] En wat de uitvoerende kant betreft, Hollandse musici deden zeker niet voor hun collega's uit Italië of Noord-Duitsland onder. De fantasieën van Van Noordt hebben door hun modale aspect een enigszins behoudend karakter, tegelijk bevatten zij talrijke moderne elementen. Gary Lee Zwicky was onder de indruk van de originaliteit.[2]

> These fantasias are fascinating to this author because of their contrapuntal consistency and inventiveness, and sound neither coldly contrapuntal nor as empty formulae without special meaning. It is unfortunate that such musical genius should be isolated.

De psalmbewerkingen van Van Noordt zijn niet gemakkelijk te plaatsen. De liedbewerkingen van Jacob Praetorius en Heinrich Scheidemann, die een gefigureerde schrijfwijze toepasten, zijn anders van karakter. Het dichtst in de buurt stond nog Scheidt in diens twee- en driestemmige bewerkingen. De benadering van de volgende generatie Duitsers, Matthias Weckmann en de van oorsprong Nederlander Jan Adam Reincken, was al anders. Wel valt – uiteraard – de stijl van Van Noordt te vergelijken met die van Sweelinck. Tussen de bewerkingen van hun beider geestelijke liederen bestaan duidelijke verschillen. Dat maakt het mogelijk een ontwikkeling in den lande aan te wijzen. Sweelinck – zo kwam naar voren uit een analyse – lijkt geleidelijk aan in zijn psalmbewerkingen een steeds geavanceerdere vorm van motiefverwerking te hebben toegepast. Van Noordt zou dus duidelijk een traditie hebben voortgezet. Tussendoor stelden we ook de muziek uit het Gressemanuscript aan de orde. Bovendien zijn er nog de composities van Gisbert Steenwick, de opvolger van Jacobus van Noordt in Arnhem. Diens muziek laat weinig vergelijkingen met Van Noordts werk toe; zo ontbreekt de motivische schrijfwijze. Deze muziek was immers voor beginners gecomponeerd, terwijl Van Noordt zich richtte op de gevorderde spelers.

Tussen de psalmverzen van Van Noordt en de koraalbewerkingen van Johann Sebastian Bach zijn soms (oppervlakkige) gelijkenissen aan te wijzen. Bach was echter verder gevorderd op de weg van het harmonische denken. Bij hem zijn de motieven meestal op het hele vers betrokken. Wat Bach tot deze werkwijze bracht, gaat het bereik van deze studie te buiten. Hier zij het voldoende om aan te wijzen dat Van Noordt in zijn muziekbeoefening nog midden zeventiende-eeuws was en nog deel uitmaakte van een eerder stadium in een ontwikkeling die pas meer dan een halve eeuw later bij Bach uitkwam.

De musicoloog Charles van den Borren gaf Van Noordts muziek een negatief oordeel. Hij vond in Van Noordts composities 'teveel formule' en 'te weinig spontane inspiratie'.[3] Deze Belgische musicoloog had kennelijk weinig oog voor de interne dynamiek. We zagen hoe Van Noordt zich nog bewoog in de wereld van de *stylus gravis* met zijn regels van het strenge contrapunt. Hij had de polyfone aanpak op het oog en deed er alles aan om het lineaire aspect te benadrukken.

Uit de zeventiende eeuw kennen we veel grote muziekpersoonlijkheden die hetzelfde deden, zoals Jan Pietersz Sweelinck, Samuël Scheidt, Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann, Matthias Weckmann en vooral ook Ditrich Buxtehude. Van Noordt kunnen we eveneens in die rij plaatsen. Zijn stijl is gekenmerkt door een grote mate van inventiviteit, vooral in de verwerking van de motieven, maar ook in de wijze waarop hij de bewegingsaspecten door elkaar heen liet lopen. De volgende uitspraak van Grosvenor Cooper en Leonard Meyer lijkt dan ook op zijn muziek van toepassing:[4]

---

[1] Zie ook Grijp 1991.
[2] Zwicky 1967, 152-153.
[3] Van der Borren 1951, 133
[4] Cooper en Meyer 1960, 182.

> Movement of all kinds, especially melodic and harmonic movement, beginning on the lowest architectonic level, grows into larger and larger spans of time with cumulative effect, so that the shape of a piece – its tonal configuration in time – gradually emerges.

Het *Tabulatuurboeck* leeft bij de gratie van de uitvoering. Van Noordts muziek moet tot klinken komen op een instrument met een geschikte klank. De levendige orgelwind en de toenemende klanksterkte naar de discant versterken het dynamische in de muziek. Pas dan komen de noten werkelijk tot hun recht en ervaart men de vormende vorm.

6.5. Betekenisgeving

De grote mate van *diversitas* en *varietas* die kenmerkend is voor de muziek van Anthoni van Noordt vertaalde zich in het laatste hoofdstuk ook naar denotatieve betekenissen. Vertrekkend vanuit uitspraken van theoretici uit het verleden – waaronder die van de affectenleer een dominante plaats innamen – zagen we mogelijkheden relaties tussen de psalmteksten en Van Noordts muziek te leggen. Hoewel over de muzikale retoriek zo langzamerhand heel wat is gepubliceerd, bleek het niet altijd gemakkelijk om de consequenties van de gelegde relaties te zien voor Van Noordts muziek. Daar komt nog bij dat we ons de vraag stelden in hoeverre het gebruik van bepaalde figuren was bepaald door conventies waar componisten van klaviermuziek zich bewust of onbewust aan hebben gehouden.
De moeilijkheid bij zulke analyses is uiteraard dat de regels uit het verleden niet altijd bekend zijn. In de inleiding van dit hoofdstuk stelden we al dat veel vormen van *tacit knowledge* verloren zijn gegaan. We hebben overigens nergens de suggestie willen wekken dat we bezig waren om te ontdekken welke ideeën en gedachten Van Noordt persoonlijk heeft gekoesterd. Dat zou onmogelijk zijn. Wel hebben we gezien hoe zijn muziek past in een beeld dat we hebben van de orgelcultuur uit die tijd. De kennis daarover hebben we met deze exercities uitgebreid. Bij de grote rijkdom aan verschillende figuren in het *Tabulatuurboeck* kon tot een vermenging van theologische, literaire en picturale zaken worden besloten. Muziek was in de zeventiende eeuw nog lang geen zelfstandig medium. Uit de analyse blijkt steeds weer hoe belangrijk het expressieve element was, het streven om iets uit te drukken. Daarmee wordt duidelijk dat muziek niet alleen zichzelf is, maar dat zij juist door de relatie met de andere zintuigen wordt verrijkt: kleurigheid, vormende vormen, de dans en de innerlijke beweeglijkheid nemen bijgevolg toe. Veel ligt op het vlak van de emoties. Deze orgelmuziek is geen uiting van een ingetogen, introverte en piëtistische levenshouding.
Er valt nog heel wat te ontdekken op het terrein van het representatieve karakter van de zeventiende-eeuwse orgelmuziek. In de huidige orgelcultuur wordt deze muziek dikwijls nog sterk vanuit een puur estheticisme gezien. Steeds weer werden we in de beschouwingen over Van Noordts muziek gedwongen te kijken naar de relatie met Sweelincks composities. We zagen dat diens muziek in de musicologie zelden of nooit vanuit het expressieve element is bekeken. In het *Woordenboek van de Nederlandse Taal* wordt bij estheticisme opgemerkt dat het daarin gaat om ‘een overdreven belangstelling, al te groote vereering voor het aesthetische, het mooie’.[5] In de zeventiende-eeuwse uitvoeringspraktijk speelden de stichtelijkheid en het vermaak – zoals we al in het derde hoofdstuk zagen – een net zo grote, zo niet grotere rol. Dit vraagt om een uitvoering die iets uitdrukt en die dus expressief is. Wellicht was dat ook de belangrijkste reden dat Huygens in de bespelingen niets bijzonders wilde zien. Ds. Uittenbogaert zat echter in zichzelf ‘stillekens’ te zingen terwijl hij luisterde naar een psalmbewerking die door de organist met verve werd uitgevoerd. Anderen liepen rond door de kerk en lieten zich door deze muziek vermaken. Dat waren geen cerebrale gebeurtenissen. De luisterervaring zal vooral gevoelsmatig, ja zelfs lichamelijk zijn geweest.

[5] Onlineversie: http://gtb.inl.nl/?owner=WNT. Geraadpleegd 7 juni 2007.

6.6. Nuancering bestaande beeld

De orgelcultuur is altijd sterk bepaald door de beelden die worden opgeroepen. Daarbij zijn het vooral de stichtelijkheid, het vermaak en de kunst die centraal hebben gestaan. In verschillende tijden zijn verschillende accenten gelegd. We zagen het al bij Constantijn Huygens. Kijk bijvoorbeeld naar het volgende sneldicht op het orgel uit zijn *Korenbloemen*:

> Het mensch-gelijck geluyd van pijpen, soet en sterck,
> Is wel en stichtelick te besigen op aerde:
> Is 't maer vermakelick, en vreughd sijn' hooghste waerde,
> Wat doet het in de kerck?

Tegen de achtergrond van zijn *Orgelgebruyck* begrijpen we dat de dichter zich keerde tegen de orgelbespelingen in de kerk. Mocht het orgel op stichtelijke wijze worden gebruikt, dat wil zeggen als instrument in de gereformeerde liturgie, dan vond hij het een goede zaak. Als het alleen maar een publieke functie had vond Huygens het een anomalie. Niet voor niets legde hij in zijn *Orgelgebruyck* de nadruk op de antithese tussen geestelijk en wereldlijk. Bij de Haagse predikant ds. Caspar Streso en ook bij diens gemeentelid Jan Jansz Calckman kwamen we echter tegen dat ze ook het burgerlijke aspect wilden toestaan. Dat zal een poging zijn geweest om te rechtvaardigen dat het orgel in de kerk vooral een publieke functie had en niet zozeer een religieuze of een liturgische.
In deze discussie tussen gemeenteleden en predikant komen we enkele aspecten tegen die de waardering van de orgelcultuur in verregaande mate hebben bepaald. Zo heeft het orgel vanaf het midden van de negentiende eeuw vooral een connotatie opgeroepen van 'kerkelijk'. Er zijn veel uitspraken te vinden die duidelijk maken hoezeer het stichtelijke karakter prevaleerde. Opvallend is dat er veel voorbeelden zijn te vinden van organisten die een concert wilden geven op een orgel, wat door de kerkvoogden werd geweigerd onder het motto dat het orgel alleen een rol had in de eredienst. Werd het wel toegestaan dat moest er vooral ernstig repertoire ten gehore worden gebracht, liefst met een koor.
In de twintigste eeuw zijn – zeker vanaf de jaren vijftig – veel initiatieven geweest om de orgelcultuur een meer artistieke uitstraling te geven. Aan het repertoire werden hoge eisen gesteld. Zo was het een tijdlang *not done* om bij een serieus orgelconcert een bewerking van een orkestwerk of van een opera te spelen.[6] Door middel van concoursen werd aangestuurd op artistiek hoogstaande presentaties. De secularisatie zette stevig door en dat maakte dat menig kerkverlater ook het orgel de rug toekeerde omdat het hem deed herinneren aan saaie en nietszeggende kerkdiensten. In de laatste jaren zijn er daarom allerlei ondernemingen om het publiek nieuwe ervaringen te geven bij de orgels. Men zou zo graag willen laten zien dat het instrument *salonfähig* is en dat het niet altijd religieuze connotaties hoeft op te roepen.

De kwesties rond het orgel zijn in de geschiedwetenschap overheersend bekeken vanuit het schema van een tegenstelling tussen kerk en overheid. Met Jo Spaans zijn we van mening dat we eerder moeten kijken vanuit een religieus veelvormige situatie.[7] De overheid liet niet alleen orgelbespelingen houden om zo de bevoorrechte gereformeerde partijen tegemoet te komen. Integendeel, want dan zouden de bespelingen al snel zijn afgeschaft. Zij zag zich gesteld voor een pluriforme samenleving waarin allerlei culturele belangen speelden. Daardoor ontstond een samenleving die bepaald niet aan de gereformeerde norm voldeed.
Onze studie naar de Amsterdamse orgelcultuur laat zien dat de connotatie die het orgel opriep, niet automatisch stichtelijk of religieus hoeft te zijn. De orgelbespelingen waren in feite nog sterk geënt op de zestiende-eeuwse publieke cultuur. Ze waren dan ook gelijkwaardig aan de uitvoeringen van de stadsmuzikanten en aan de beiaardbespelingen. Uiteraard vond men dat de muziek amusement gaf. Toch waren het vooral de affecten die de muziek werden geacht op te roepen. De muziekuitvoeringen werden ook gezien als middelen om de stedelijke harmonie te versterken. Beschikte men over eersterangs musici en over uitstekende orgels dan waren dat voorbeelden van stedelijke trots.

---

[6] Uiteraard waren er ook wel reacties op dit streven, zoals de 'populaire orgelbespelingen' zoals van Piet van Egmond op het orgel van de Prinsessekerk te Amsterdam (door de NCRV uitgezonden)
[7] Spaans 1989, m.n. 236.

In onze tijd is het gemakkelijk om muziek – ook die uit andere landen – te leren kennen dankzij de audiovisuele middelen. Die waren er in de zeventiende eeuw niet. Het waren de organisten die een belangrijke rol speelden in de verspreiding van de muziek. Zij speelden bij de bespelingen immers intavolaties van vocale en instrumentale werken, waaronder vooral de madrigalen werden genoemd. Het betekende dat men in Amsterdam ook van de Italiaanse, Franse en Duitse muziek kon genieten. Uiteraard was die gefilterd door de wijze waarop de organist deze muziek had bewerkt. Het toevoegen van coloraturen maakte dat de herkenbaarheid er niet altijd op vooruit is gegaan. Ook stonden op het repertoire de populaire liederen en de dansmuziek van die tijd. Opnieuw, ze werden door de zeef van de organist gehaald. Er bestonden nu eenmaal nauwelijks of geen officiële normen voor de uitvoering van de muziek en de wijze waarop men zaken wel of niet mocht bewerken. Ook dit is voor een eenentwintigste-eeuwse muziekliefhebber moeilijk te begrijpen, omdat er nu mede door een geavanceerde muziekkritiek veel uitgesproken en onuitgesproken normen zijn waaraan uitvoeringen zouden moeten voldoen. In de zeventiende eeuw lagen dat soort normen eerder in de overtuigingskracht waarmee organisten zich presenteerden. Niet dat er geen vergelijkingen werden gemaakt. Integendeel, dat zagen we al in het gedicht van Joan Dullaert op Joan Crabbe:[8]

> De geest, de kunst en wetenschap
> Van Fresco Baldi en Libert[i],
> Die hoordme in u, o Jonge KRAB.

Even verderop heette het dat Crabbe zelfs Heinrich Scheidemann naar de kroon stak. Dankzij het spel van Crabbe kon het publiek genieten van de Italiaanse stijl. Ook was hij in staat de genoegens te laten smaken die Scheidemann als uitvoerend kunstenaar kon geven.
Willi Apel vond dat degenen die een echofantasie beschouwden als expressief net zo goed de term betekenisloos zouden kunnen gebruiken. Raymond Monelle vond dit onterecht: hij verwees naar ‘de kerkelijk implicaties van Sweelincks technieken’.[9] Zou het voor Monelle betekenen dat dit soort muziek een diepe ernst oproept? Brengt ze alleen maar het transcendente en het diepere naar boven? Op grond van ons onderzoek valt te vermoeden dat het tenminste genuanceerder ligt. We zagen de hechte relatie tussen de psalmbewerkingen uit het *Tabulatuurboeck* en de bijbehorende psalmteksten. Beseffen we dat zij een uitdrukking was van de emoties? We kunnen er dan niet omheen dat muziek wél expressief was. Duidingen van allerlei aard zijn mogelijk. Wel is het van belang om de muzikale conventies beter te leren kennen, zodat het spel niet leidt tot allerlei wilde speculaties en vormen van inlegkunde.
Nogal eens worden de composities van Anthoni van Noordt en van Jan Pietersz Sweelinck gezien als muzikale abstracties en als vormen van absolute muziek. Menigeen heeft er moeite mee dat deze muziek ook het buitenmuzikale zou kunnen illustreren. Wat moeten we dan denken van de *batailles*? Blijkt niet uit overgeleverde zeventiende-eeuwse composities met buitenmuzikale titels en verwijzende tussenkopjes dat het volstrekt normaal was om in de muziek schilderingen te horen van concrete situaties? Het muziekleven uit die tijd was niet alleen maar esthetisch, maar was functioneel betrokken op het gehele maatschappelijke leven. Was er een overwinning te vieren, dan speelde men triomfantelijke muziek. Was er diepe rouw dan zweeg de muziek en had men andere middelen om de gevoelens uit te drukken. Toch vond ook veel melancholie haar uitdrukking in de muziek.
Organisten moesten overtuigende middelen inzetten om de aandacht gevangen te houden. Middelen die we vandaag de dag wellicht als banaal en laag-bij-de-gronds zouden typeren. Het publiek kwam niet naar de orgelbespelingen om stil en devoot te gaan zitten luisteren. Het ging er tijdens het spelen rumoerig aan toe, er waren veel baldadigheden. We zien dat ook bij de theateruitvoeringen van die tijd, waar het publiek bepaald rumoerig was en waar men (letterlijk) met kunst- en vliegwerk de aandacht trok.
Toch kwamen er ook velen naar de bespelingen vanwege de devotie die de muziek hun gaf. Bij de analyse van de orgelkassen van de Laurenskerk te Alkmaar en van de Amsterdamse Nieuwe Kerk zagen we dat ze (op zijn minst) afbeeldingen waren van tempels, de plaatsen waar men God kon ontmoeten. Het is moeilijk te bepalen of men hier een metaforische duiding voorstond of dat men

[8] Bloemkrans 1659, 540-543.
[9] Apel 1970, 301. Geciteerd uit Monelle 2000, 15.

vond dat muziek een vorm van offerdienst was. In elk geval was duidelijk dat men de christelijke kerk zag als de ideële voortzetting van de tempel van Jeruzalem, haar eredienst die van de tempelcultus.
In de zeventiende eeuw waren er geen strikte scheidsmuren tussen klassieke muziek, amusementsmuziek en kerkmuziek. Het lijkt er op dat er altijd met groot gemak is gewisseld tussen het spelen van stichtelijke werken, het op het amusement gerichte repertoire en de werken met meer artistieke pretenties. Zelfs werden dezelfde composities gebruikt voor zulke verschillende doelen.
Een aspect dat we slechts zijdeling aan de orde hebben gesteld, was dat menig zeventiende-eeuwer een andere manier van beleven had dan wij moderne mensen kennen. Zo waren er velen met een esoterisch gedachtegoed. Het orgel – hoewel gemaakt van dode materialen – kon bezield lijken te zijn. Voor menig eenvoudig man moet het een mirakel zijn geweest dat één persoon in staat was zo'n complex aan klanken voort te brengen op zo'n technisch geavanceerd apparaat. Wie vanuit de kerkruimte naar boven keek zag alleen de orgelpijpen waaruit wonderlijke klanken kwamen. De inventiviteit van orgelbouwers grensde soms aan het wonderbaarlijke. Zonder onze moderne kennis van wetenschappelijke theorieën bleken zij in staat allerlei akoestische, mechanische en winddynamische problemen op te lossen. Merkwaardigerwijs is aan die ontwikkeling in de geschiedenis van de techniek heel weinig aandacht geschonken. Studie ervan maakt bewust dat de industriële revolutie met gemak in de zeventiende eeuw had kunnen beginnen.

De orgelcultuur is in het verleden nogal eens bekeken vanuit een eenzijdig perspectief: kerkhistorici benadrukten de kerkelijke praktijk, muziekhistorici keken vooral naar de (gepubliceerde) muziek en sociale en cultuurhistorici beschreven de culturele ontwikkelingen. Dat kon gemakkelijk leiden tot tegengestelde conclusies. Wie zich met Sweelinck bezighield benadrukte het hoogwaardige karakter van diens muziek (en dus ook van zijn bespelingen), terwijl kerkhistorici – meestal op grond van Huygens' beweringen – concludeerden dat deze vorm van muziekcultuur in culturele zin niet veel voorstelde. Met ons onderzoek hebben we duidelijk willen maken dat een geïntegreerde aanpak, waarbij de drie vakspecialismen samenkomen, tot vruchtbare resultaten leidt. Daarbij bleek het een voordeel om vooral naar Amsterdam in de periode 1630 en 1675 te kijken. Wel kwamen we sommige conventies en ontwikkelingen pas op het spoor door ook andere plaatsen erbij te betrekken. Ook hebben we niet geschroomd naar de langere termijn te kijken, zodat we door interpoleren conclusies konden trekken. Dat Amsterdam in deze periode speciaal was op het terrein van de orgelcultuur maakte het onderzoek alleen maar aantrekkelijker. Hoe breed ons onderzoek ook is opgezet, herhaaldelijk moesten we ons begrenzen om niet te verdwalen. Er ligt dus nog een groot onderzoeksterrein braak.

6.7. Hoe verder?

We hebben de sociale positie van de zeventiende-eeuwse organisten vooral bekeken vanuit het Amsterdamse. Ofschoon er in de literatuur heel wat gegevens zijn over de Nederlandse organisten uit andere steden – ook wat betreft de andere perioden – bestaat er nog geen samenhangend beeld. Wat te denken – om maar een voorbeeld te noemen – van de organisten uit de Achterhoek waarvan een van de leden van de familie Gresse zich componerend aan ons voordeed. Het is dan ook te wensen dat het onderzoek naar de ontwikkelingen in de sociale positie van organisten in de loop der eeuwen in Nederland wordt voortgezet.
Omdat de geschiedenis van de orgelbouw van oudsher wordt geschreven vanuit diverse specialismen door orgeldeskundigen (orgelbouwers en adviseurs), door muziekhistorici en door verzamelaars van archivalia, is het langzamerhand tijd voor synthese. Daarbij kan gebruik worden gemaakt van onderzoeksliteratuur met wetenschappelijk onderzoek op het terrein van akoestiek, metallurgie, winddynamica, etc. Het is vruchtbaar om bij de analyses aandacht te schenken aan alle onderdelen van het orgel (en uiteraard de relaties daartussen). Dat maakt het mogelijk verbindingen te leggen met de muziekpraktijk uit de bouwtijd. Er zijn al veel initiatieven genomen op dit terrein, zoals het GOART project in Gotenborg dat ook een sterke binding heeft met

Europese partners.[10] Desondanks zijn bijvoorbeeld de ontwikkelingen op het terrein van het Noord-Duitse orgel vóór Arp Schnitger nog nauwelijks in kaart gebracht.
De orgelbespelingen waren sociale en culturele evenementen. Aangezien we ons bij de bespreking hebben beperkt tot de zeventiende eeuw is de vraag relevant: hoe verliep het verder in de achttiende en negentiende eeuw? Her en der zijn er gegevens gepresenteerd, maar er is nog lang geen samenhangend beeld. Dan zou nog duidelijker worden hoe de publieke sfeer in de Republiek zich heeft ontwikkeld. Onderwerpen die daarbij betrokken zouden kunnen worden zijn de vrije tijdsbesteding en de jeugdcultuur. Zo is, om maar een voorbeeld uit vele te noemen, het *Medemblicker Scharrezoodtje, ghevangen en ontweydt van verscheyden visschers: overgoten met een sangherssausjen* dat Hendrick Prins, organist te Medemblik in 1650 publiceerde, nog nauwelijks in de literatuur besproken.[11] Deze bundel was opgedragen aan vier 'gunstbeidende en kunstlievende' jongedames. Dit type bronnen heeft uiteraard een literaire achtergrond, maar de sociale en culturele kanten zijn minstens zo interessant.
Wat betreft de zeventiende-eeuwse orgelmuziek zijn er – al vanaf de negentiende eeuw – zoveel publicaties verschenen dat er een tamelijk grote bibliotheek mee valt te vullen. Toch kwamen we in ons onderzoek nog onontgonnen gebieden tegen. Zo is er bijvoorbeeld wel veel geschreven over de ontwikkelingen in de muziektheorie van die tijd, maar weinig over de wijze waarop het idioom van organisten zich ontwikkelde. Hoe pasten ze die theorieën toe of trokken ze er zich soms zelf niets van aan? Deze technische analyses geven de mogelijkheden om de muzikale en individuele taal van componisten te gaan herkennen. Ook blijkt het mogelijk te zijn om allerlei facetten van het muziekrepertoire te reconstrueren, ook al is de muziek zelf verloren gegaan. We denken hier bijvoorbeeld aan onze exercities wat betreft de *batailles*. In elk geval zou er meer aandacht moeten zijn voor de illustrerende vormen van muziek. Muziek bestond niet alleen maar uit abstracte structuren die alleen een doel in zichzelf hadden. Ook bij de orgelmuziek waren er allerlei conventies op het terrein van de affecten zodat muziek expressief klonk. Zulk onderzoek zou de historische muziekpraktijk alleen maar boeiender maken.
Er liggen nog heel wat terreinen van onderzoek braak. We beseffen: het schrijven van geschiedenis is nu eenmaal een verhaal waar nooit een einde aan zal komen.

Soli deo Gloria

[10] Speerstra 2003.
[11] Ik raadpleegde het exemplaar in de Koninklijke bibliotheek te 's-Gravenhage.