

Samenvatting dissertatie: Anthoni van Noordt en zijn Tabulatuurboek, in het kader van de Amsterdamse orgelcultuur tussen 1630 en 1675

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 ons onderzoek naar de sociale positie van de Amsterdamse organisten in de zeventiende eeuw bevestigt 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 *Tabulatuurboek* vol met proeven van ‘etlicke Psalmen, benefens 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 roefdrukken 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 *Tabulatuurboek* op deze wijze te verzilveren? Wellicht gaven de vroede vaders 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 *Tabulatuurboek* bewijst dat hij een vakbekwaam musicus is geweest. Toch zijn er voor hem geen lofdichten, gegraveerde portretten of vermeldingen in kranten of kronieken teruggevonden. We haalden 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 *Tabulatuurboek*. 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 *Tabulatuurboek* 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 wijnroeiër. 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 verbetering terug om eerherstel te krijgen. Steeds benadrukte hij dat de omstandigheden hem hadden tegengezet. 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 doordeeweekse 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 genoeg 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 *geobjectiverde 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 *geinstitutionaliseerde 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.

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 $1\frac{1}{3}'$, Quintprestant $1\frac{1}{3}'$ 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 Cimbels 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 (+ $\frac{1}{2}$)-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 wegghield 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 dat zijwerk. Curieus – en verder nergens op de wereld vertoond – was dat er voor de tonen cis¹ tot en met e¹ 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 29 van de 43 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 Hollandse 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.

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 overgangperiode. 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 oproep 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 veraangename. 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 verrichtten 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 tafereelen 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 'kunst' had een betekenis van kunde en dus ambachtelijkheid, meer dan onze negentiende-eeuws gekleurde ideeën van artisticeit 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 'zangverquistes'. 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'.

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 waren reeds 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. 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.

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 der Borren gaf Van Noordts muziek een negatief oordeel. Hij vond in Van Noordts composities 'teveel formule' en 'te weinig spontane inspiratie'. 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:

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 *Tabulatuurboek* 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.

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 *Tabulatuurboek* 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’. 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.

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 *Orgelgebruycck* 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 *Orgelgebruycck* 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 karkater 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. 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. 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 muziekuitsvoeringen 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.

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:

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'. 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 *Tabulatuurboek* en de bijbehorende psalmtteksten. 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 muzikleven 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 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.¹ 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.² 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.

¹ Speerstra 2003.

² Ik raadpleegde het exemplaar in de Koninklijke bibliotheek te 's-Gravenhage.

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