

**De Eeuwwenden**

Deel 3

**Renaissance 1600  
Kunst en Literatuur**

**Studium Generale reeks 9002**

# **De Eeuwenden**

Deel 3

## **Renaissance 1600 Kunst en Literatuur**

*Samenstelling: André Klukhuhn*

**Uitgave: Bureau Studium Generale  
Rijksuniversiteit te Utrecht  
Heidelberglaan 8, 3584 CS Utrecht**

**Studium Generale reeks 9002**



Uitgave van het Bureau Studium Generale van de Rijksuniversiteit te Utrecht, dec. 1990.

Overname van één of meer artikel(en) of gedeelte(n) daaruit is slechts toegestaan na verkregen toestemming van Bureau Studium Generale R.U.U. en betreffende auteur(s).

Samenstelling: André Klukhuhn.

Verwerking van de artikelen en lay-out: Käthe Grauenkamp en Saskia van Huisstede.

Ontwerp omslag: Frans Janssen.

Druk: O.M.I.

## CIP-GEGEVENS KONINKLIJKE BIBLIOTHEEK, DEN HAAG

### Eeuwwenden

De eeuwwenden. - Utrecht: Bureau Studium Generale, Rijksuniversiteit Utrecht.

Dl. 3: Renaissance 1600: kunst en literatuur / samenst. André Klukhuhn. -(Studium Generale reeks. ISSN 0923-6767 : 9002)

Met lit. opg.

ISBN 90-72145-15-1

SISO 705.4 UDC 7+82"15/16"

Trefw.: kunst ; geschiedenis ; Renaissance / literatuur ; geschiedenis ; Renaissance.

## Voorwoord

*André Klukhuhn*

Het is door de hele geschiedenis heen al een vraag of eeuwen, met bijbehorende crisisverschijnselen, echt bestaan, of dat we dergelijke verschijnselen alleen maar aangrijpen om structuur aan te brengen in een van zichzelf strikt lineair voortschrijdende tijd.

Leven is immers alleen mogelijk als de zintuigen contrasten kunnen waarnemen; een te lang aanhoudende 'éentonige' orgelklank wordt ondragelijk voor het oor en een uitgestrekt effen muroppervlak, of ook de wolkenloze hemel (als wij op onze rug liggen en zon noch horizon zien), ondragelijk voor het oog<sup>1)</sup>, zegt de graficus Maurits Escher. Zo zou een éentonige, contrastloze tijd ondragelijk kunnen zijn voor het orgaan waarmee wij de voortgang van de tijd registreren.

De tijd kent in werkelijkheid geen cesuur, er klinkt geen donder en bazuingeschal aan het begin van een nieuwe maand of een nieuw jaar, en zelfs bij dat van een nieuwe eeuw zijn alleen wij mensen het, die schoten lossen en klokken luiden<sup>2)</sup>, schrijft Thomas Mann. Goed, niet de tijd, maar wijzelf creëren en golfbeweging met een honderdjarige periodiciteit, maar dat maakt het verschijnsel nog niet minder interessant.

## Noten

1. M.C. Escher, 'Wit-grijs-zwart', uit: *M.C. Escher over eigen werk*, Van Hoorn en Wierda (red.), Meulenhoff/Landshoff 1986, pp. 19-20.
2. Thomas Mann, *De Toverberg*, De Arbeiderspers 1985, pp. 292-293.

## Inhoudsopgave

	<b>Pag.</b>
Onverdragelijk lelijk: het realisme van de Hollandse historieschilderkunst van de 17de eeuw <i>A. Blankert</i>	9
De eeuwwisseling 1600 en de stijl van de Nederlandse bouwkunst <i>C.A. van Swigchem/R. Molegraaf</i>	43
Rondom een brandstapel: Bruno en Campanella in de Italiaanse letterkunde anno 1600 <i>R. Speelman</i>	73
Heen en weer op de digitale bezemsteel: Muziek, tijd en ruimte in <i>As You Like It</i> en <i>Twelfth Night</i> <i>B. Westerweel</i>	101
Offending shadows in Wooden O-s <i>H.K. Gras</i>	127
Muziek rond de eeuwwende 1600 in Italië <i>W.I.M. Elders</i>	161
Opnieuw verrijkt Muziek in de Noordelijke Nederlanden vóór en na 1600 <i>R.A. Rasch</i>	179
Een eeuwenheugend lied en een roman voor eeuwen Eeuwendeliteratuur in Spanje <i>H. de Vries</i>	217
Hooft in Italië <i>M.A. Schenkeveld-van der Dussen</i>	249
Personalía	269



# Onverdragelijk lelijk: het realisme van de Hollandse historieschilderkunst van de 17de eeuw

A. Blankert

## Stilistisch en iconografisch realisme

De Hollandse historieschilderkunst van de 17e eeuw is lange tijd heel laag gewaardeerd geweest. De toon werd gezet door de Franse criticus Etienne Joseph Théophile Thoré-Bürger (1807-1867), de herontdekker van Vermeer en Frans Hals. In zijn baanbrekende en invloedrijke *Musées de la Hollande* van 1858-1860 is hij over de historiestukken in de Hollandse musea uiterst negatief. Vol lof is hij alleen over Rembrandts *Presentatie in de tempel* in het Mauritshuis in Den Haag<sup>1</sup>). Na Thoré-Bürger werd de Hollandse historieschilderkunst, afgezien van die van Rembrandt, zelfs in zijn geheel weggegooid. De grote bijbelse en mythologische voorstellingen en allegorieën van Goltzius, Bloemaert, Baburen etc. verdwenen naar de museumdepôts.

De cultuurhistoricus Johan Huizinga kon aldus in 1933 zonder bezwaar schrijven dat in de Hollandse 17e eeuwse schilderkunst bijbelse taferelen zeer schaars voorkwamen: "*Alleen Rembrandt en zijn leerlingen vonden de weg tot de Heilige Schrift*"<sup>2</sup>). Zelfs in een recent en veel gebruikt kunsthistorisch handboek heet het nog: "*there was also some religious, mythological, and historical painting, but none of these were large categories... in this respect, as in so many others, Rembrandt and his close followers were exceptions rather than typical representatives of Dutch art and taste*"<sup>3</sup>).

Dat deze voorstelling van zaken volstrekt onjuist is, heb ik samen met anderen pogen duidelijk te maken in 1980-1981 met de tentoonstelling en catalogus *God en de goden (God, Saints and Heroes)*, die geheel aan de Hollandse 17e eeuwse historieschilderkunst gewijd was<sup>4</sup>). Daarin meenden wij te kunnen aantonen dat historieschilderkunst door tal van Hollandse kunstenaars, ja zelfs hele schilderscholen op grote schaal en bovendien op zeer hoog niveau werd beoefend.

Voor de voordien geringe waardering en verwaarlozing heb ik de volgende redenen aangewezen<sup>5</sup>). Sinds Thoré-Bürger worden de

Hollandse 17e eeuwse schilders vooral gewaardeerd omdat zij als eersten "gewone mensen" bij hun dagelijkse bezigheden en hun directe omgeving tot hoofdonderwerp kozen. Het portret van de burger, musicerende dames en heren, boeren in de herberg, eetwaren op een tafel, een stadsplein of duinlandschap: die onderwerpen werden in moderne tijd tot de thema's bij uitstek van de Hollandse kunstenaar verklaard. Als hij zich daar niet aan hield, verzaakte hij zijn plicht, ja zelfs zijn eigenlijke bestemming. Thoré-Bürger was in het Mauritshuis verrukt over de drie genrestukken van Metsu vanwege hun "*charme... dans la délicatesse des physionomies; la grâce des attitudes, la simplicité naïve de scènes, et surtout... l'harmonie d'une couleur incomparable*". Maar de grootfigurige *Allegorie op de rechtvaardigheid* van dezelfde meester in hetzelfde museum vond hij "*vide, faible, lâche, sans caractère*"<sup>6</sup>). Hij achtte zo'n onderwerp on-Hollands: eigenlijk zondigde Metsu tegen zijn aard door zo'n schilderij te maken.

Aldus stelde Thoré-Bürger de idealen van het Franse Realisme van zijn eigen tijd (Courbet was 12 jaar jonger dan hij) als norm voor de Hollandse 17e-eeuwers. Hij deed dat zo overtuigend, dat deze visie de heersende bleef, ook toen die Franse realistische schilderkunst zelf intussen al lang weer *vieux jeu* was geworden.

Hier wil ik een tweede reden bespreken waarom de Hollandse historieschilderkunst zo weinig aandacht en waardering onderzocht. Die reden is, dat men die Hollandse historieschilderkunst weer tē 'realistisch' vond. Ik zet dat woord tussen aanhalingstekens, al was het alleen maar om aan te duiden dat ik een enigszins andere betekenis op het oog heb dan Courbet c.s. De aanhalingstekens dienen ook om duidelijk te maken dat ik mij ervan bewust ben dat het woord *realisme*, wanneer het over Hollandse 17e eeuwse kunst gaat, heel moeilijk zonder relativeringen en bedenkingen gehanteerd kan worden, al was het alleen maar vanwege de dubbele bodems die in zoveel op het eerste gezicht "alledaagse taferelen" te ontdekken zijn<sup>7</sup>). Een probleemloos gebruik van het woord *realisme* werd geheel onmogelijk sinds de tweeregelige kritiek erop van Joos Bruyn, die nader werd uitgewerkt door Hessel Miedema<sup>8</sup>). Zij merkten op dat het woord veelal heel verwarrend en zonder dat onderscheid gemaakt wordt, gebruikt wordt voor twee heel verschillende zaken. Bruyn spreekt van een *stilistisch* en een *iconografisch* realisme. *Realisme* in stilistische zin duidt aan, dat de schilder het oppervlak van mens, dier en ding uiterst natuurgetrouw, bedriegelijk echt heeft weergegeven. *Realisme* in ico-

nografische zin wil zeggen, dat de schilder de wereld direct om zich heen heeft afgebeeld en niet een denkbeeldige of een geïdealiseerde. Men kan parafraseren, dat het summum van stilistisch realisme wordt geleverd door foto toestel en filmcamera. Maar de naoorlogse Italiaanse filmregisseurs die neo-realisten genoemd worden, hadden geen accuratere camera's dan anderen. Zij heten zo, omdat zij hun verhalen laten spelen onder het "gewone volk" en liever door amateurs dan door sterren. Daarmee zijn zij iconografische realisten.

Wie zal, als hij dit grote verschil in betekenis beseft, het woord realisme nog onbevangen gebruiken? Nadere overdenking leert echter, meen ik, dat deze beide betekenissen weliswaar veel van elkaar verschillen, maar toch wel degelijk heel nauw verband met elkaar houden. Realisme in beide betekenissen is namelijk van het begin af aan een hoofdkenmerk van de Nederlandse schilderkunst. Toen Hugo van der Goes in 1476-1478 zijn Portinari-altaar schilderde, ging hij realistisch te werk in alle twee de betekenissen van het woord in een mate, die tot dat tijdstip ongekend was (*afb. 1*). Van de engelen op de voorgrond zijn de gezichten, haren, brocaten gewaden en de veren van de vleugels met fotografische precisie weergegeven. De verschillende oppervlaktestructuren zijn als het ware met de hand na te voelen. Maar qua onderwerp (iconografisch) zijn deze engelen onrealistisch, want zij bestaan immers alleen in verhaal, visioen of verbeelding. Uitgesproken realistisch in iconografische zin echter zijn de herders rechtsboven. Hun koppen en gestalten zijn zeer individueel gekarakteriseerd, terwijl zij toch als groep altijd als zeer goed getroffen "gewone boeren" zijn ervaren.

Zowel het stilistische als het iconografisch realisme van het schilderij nu zijn van het begin af aan kennelijk als één onlosmakelijk geheel beschouwd. Toen het Portinari-altaar in 1482 in Florence arriveerde, maakte het zoveel indruk, dat er invloed van is aan te wijzen in het werk van menig Florentijns schilder uit die tijd. Wat indruk op hen maakte en door hen werd nagevolgd was zowel het stilistisch realisme van het stuk (Lorenzo di Credi practiseert nadien een vergelijkbaar natuurgetrouwe detailweergave), als het iconografische (vergelijk de even rustieke herders op Ghirlandaio's *Aanbidding der herders* in de S. Trinità te Florence).

Eigenlijk is het ook niet onlogisch, dat het stilistisch en iconografisch realisme in elkaars verlengde liggen en door één zelfde meester gepractiseerd werden. Als Van der Goes' engelen een minitieuze weergave lijken van verklede mensen met vogelvleu-





Afb. 1. Hugo van der Goes (ca. 1440-1482), *Aanbidding der herders*. Middenpaneel van het Portinari-altaar, detail. Florence, Uffizi.

gels, dan betekent dat, dat hij een model in de werkelijkheid getrouw pogde weer te geven en zijn voorbeeld niet zocht in zijn verbeelding. En als hij voor zijn bijbelse herders "gewone boeren" uitkoos, dan betekent dat evenzeer, dat het hem er niet primair om ging een abstractie in zijn geest uit te beelden. Zijn model zocht hij in de werkelijkheid om zich heen en juist om die reden probeerde hij die zo getrouw als hij kon weer te geven, onverschillig of het het oppervlak van een brocaten stof betrof of een levend specimen van een Vlaamse boer.

Het tegendeel van de aanpak van Van der Goes vinden we bijvoorbeeld bij de Italiaanse maniërist Domenico Beccafumi in een werk dat hij omstreeks 1530 voor het Palazzo Bindi Sergardi in Siena maakte (afb. 2). Daarop is afgebeeld hoe de Griekse schilder Zeuxis Helena van Troje schildert, de mooiste vrouw van de wereld. Zeuxis liet daartoe de mooiste vrouwen uit de stad als modellen bij zich komen. Van elk van hen koos hij het mooiste onderdeel uit en die voegde hij samen in zijn schilderij om aldus de ideale schoonheid van Helena te kunnen uitbeelden. Deze legende, die ons nogal banaal voorkomt (soms componeren populaire tijdschriften aldus uit filmsterren de ideale schone), werd door schilders en theoretici van de renaissance van de grootste betekenis geacht. Telkens opnieuw in de 16e en 17e eeuw werd deze Zeuxis als lichtend voorbeeld gesteld voor de eigentijdse schilder. Ook die diende, volgens de theorie van de "edele verkiezing", uit de natuur alleen het schoonste als model uit te kiezen om aldus in zijn schilderij ideale, bovenzinnelijke schoonheid te kunnen scheppen<sup>9</sup>).

Beccafumi heeft dit Zeuxis-verhaal niet alleen afgebeeld, maar ook in de praktijk gebracht. De afzonderlijke vrouwen die op zijn schilderij Zeuxis als model dienen, heeft Beccafumi reeds allen zozeer naar één ideaal toe gestileerd, dat zij precies op elkaar lijken. Even geabstraheerd is bij Beccafumi de weergave van de oppervlakken. Bekijken we van zijn schilderij een detail, dan is niet zonder meer duidelijk of incarnaat, textiel of plaveisel(?) bedoeld is.

De oude opvatting dat de Italiaanse kunstenaar werkte vanuit een "idealistische" opvatting, terwijl de Nederlander in hart en nieren "realist" was, is naar mijn gevoel bepaald niet achterhaald. Ook na Van der Goes en Beccafumi bleef dat *mutatis mutandis* het grote verschil tussen Italiaanse en Nederlandse kunst. Omstreeks 1485 beïnvloedde Van der Goes vooraanstaande meesters in Florence. In Beccafumi's tijd raakten de rollen omgedraaid en veroverden Italiaanse opvattingen de rest van



Afb. 2. Domenico Beccafumi (1485/86-1551), *Zeuxis schildert Helena*, fresco, 260 x 280 cm. Siena, Palazzo Bindi Sergardi.

Europa. In de 17e eeuw gaven die overal de toon aan. Alleen Holland bleef toen een eiland van realisme. Ten eerste natuurlijk in iconografisch opzicht: hier specialiseerden zich eerst-rangs meesters in portret, genre, stillevens en stadsgezichten. Maar ook in stilistisch opzicht: ook het historiestuk, het genre waarin Italië bij uitstek voorbeeldig werd geacht, bleef Holland verrassend sterk realistisch van karakter.

Dit wil ik toelichten aan de hand van enkele voorbeelden uit de verschillende scholen en perioden. Daarbij gebruik ik de indeling van de Hollandse historieschilderkunst zoals wij die in de tentoonstellingscatalogus *God en de goden* ontwikkelden<sup>10</sup>.

### Maniëristen en Pre-Rembrandtisten

Het minste is van realisme te bespeuren in de vroegste fase van de Hollandse historieschilderkunst, die van het *maniërisme*. De bloeitijd hiervan viel tussen 1585 en 1615. De beoefenaars ervan werkten vooral in Haarlem (Cornelis van Haarlem) en Utrecht (Abraham Bloemaert, Joachim Wtewael). De maniëristen waren sterk op Italië georiënteerd en hingen idealistische principes aan. Op Joachim Wtewaels *Zondvloed* (afb. 3)<sup>11</sup> van ca. 1592-1595 zijn alle figuren van één type, net als op Beccafumi's *Zeuxis* (afb. 2). De stilering die Beccafumi's figuren elegantie verleent, is echter door Wtewael tot in zijn extreemste consequentie op de spits gedreven. Alle figuren wringen zich in bijna onmogelijke houdingen. Elk gewricht wordt tot het uiterste beproefd om hoofd en armen naar de andere kant te doen draaien dan de romp en zelfs de ene teen en de ene vinger een andere richting dan die ernaast. De Vlaming Bartholomeus Spranger had voor zulke verdraaiingen het voorbeeld gegeven. De Hollander Wtewael practiseerde ze tot in hun dogmatische uiterste. Zijn schijnbare doel, sierlijke elegantie, schiet hij daardoor echter voorbij. Hij doet zo zijn best op kunstig verkort, dat juist daardoor een krampachtig effect en zelfs tekenfouten ontstaan. Van de twee grote figuren midden op de voorgrond is van de linker (die wij van voren zien) het rechter bovenbeen te klein. Van de rechter (de rugfiguur) zijn de armen te zwaar in verhouding tot de tors. Die fouten nu zijn kennelijk ontstaan doordat Wtewael zich er fanatiek op toelagde alle spieren en huidplooiën exact en volledig in beeld te krijgen. Zijn realistische impuls won het van zijn esthetische. Van zijn *Zondvloed* treft ons niet de gestileerde elegantie, maar een bijna magisch realistische expressiviteit.



Afb. 3. Joachim Wtewael (1566-1638), *De zondvloed*, doek, 148 x 183 cm. Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum.

De eerste Hollandse historieschilder die rigoreus brak met het maniërisme was de Amsterdammer *Pieter Lastman*. Een prachtig voorbeeld is zijn *Jozef deelt graan uit* uit 1612 (afb. 4). Uitgebeeld is hoe de veel beproefde Jozef tot de hoogste eer en waardigheid is geklommen. Voor de Hollandse 17e eeuwers was hij het voorbeeld bij uitstek van de deugdzame, godvrezende held<sup>12</sup>). Op Lastmans schilderij staan alle figuren stevig op hun benen. Hun rustige omtreklijnen en hun ordening in compacte groepen suggereren soliditeit en zwaarte. Zij zijn geïnspireerd op de minuscule figuurtjes van Adam Elsheimers schilderijtjes. Maar Lastman werkt op een veel groter formaat en heeft dusdoende Elsheimers figuurtjes als het ware opgeblazen. Ondanks deze grotere schaal heeft Lastman wel geprobeerd elk klein detail met scherpste en nadruk in beeld te brengen. Wat dat betreft lijkt de gespierde, bijna naakte drager met de korenzak op zijn schouder, midden op de voorgrond, zelfs enigszins op de naakten bij *Wtewael* (afb. 3). Evenveel aandacht voor kleine details legt Lastman aan de dag in diverse schilderachtige accessoires. Men bekijke bijvoorbeeld het stilleven van vaatwerk op de rug van het paard links en de haan die door de vrouw geheel rechts met moeite in bedwang wordt gehouden.

In dat alles manifesteert zich ook bij Lastman een sterke neiging tot realisme. Zijn realisme is echter, op de keper beschouwd, alleen tekenachtig. Elk detail is zorgvuldig met een netwerk van lijnen getekend. Het lijkt alsof pas daarna de tekening met kleuren als het ware is ingekleurd. Exacte tekening was voor Lastman blijkbaar veel crucialer dan de atmosferische effecten, waar Elsheimer zelf zich met zoveel succes op toelegde.

Zou het daarom zijn, dat Lastmans kunst nog steeds niet echt gewaardeerd wordt? Zelfs zijn nieuwste biograaf noemt hem "*toch eigenlijk een tweederangs kunstenaar*"<sup>13</sup>). Lastmans tijdgenoten in Amsterdam (dat toen artistiek gesproken bepaald geen provinciestad was!) zouden het daar beslist niet mee eens zijn geweest. Dichters bezongen hem als de beste onder de historieschilders en schilders van zijn generatie volgden hem op grote schaal na (Jan en Jacob Pynas, Claes Moeyaert). Vanuit Leiden kwam in 1617 Jan Lievens en in 1623 Rembrandt bij Lastman in Amsterdam in de leer (om die reden werden Lastman en zijn navolgers in moderne tijd *Pre-Rembrandtisten* genoemd). Al deze tijdgenoten hadden duidelijk de grootste bewondering gehad voor het nadrukkelijke, wat logge realisme dat Lastman beoefende. Nog omstreeks 1637, vier jaar na Lastmans dood, maakte Rembrandt een uitvoerige getekende kopie (nu in Wenen in de Albertina) naar Lastmans schilderij *Jozef deelt*



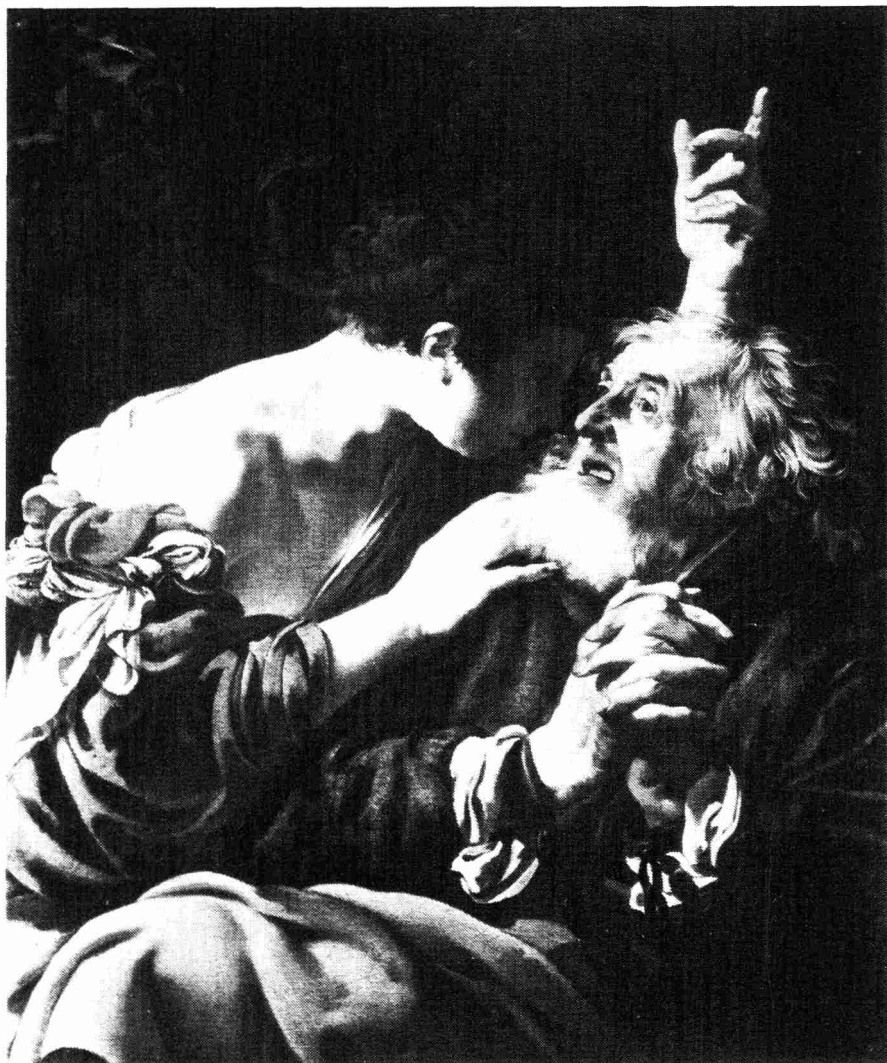
Afb. 4. Pieter Lastman (1583-1633), *Jozef deelt graan uit*, gesigneerd en gedateerd 1612, 58 x 87 cm. Dublin, National Gallery of Ireland.





Afb. 5. Caravaggio (1573-1610), *Mattheus en de engel*, doek, 223 x 183 cm. Berlijn, Kaiser Friedrich-Museum, verloren gegaan in de Tweede Wereldoorlog.





Afb. 6. Hendrick ter Brugghen (1588-1629), *Bevrijding van Petrus*, gesigneerd en gedateerd 1624, doek, 105 x 85 cm. Den Haag, Mauritshuis.

graan uit (afb. 4). Ook nadien raakte Lastman blijkbaar niet verouderd, want tot na 1660 bleven leerlingen van Rembrandt en ook andere historieschilders motieven en zelfs hele composities direct aan Lastman ontleen.

### Caravaggisten en classicisten

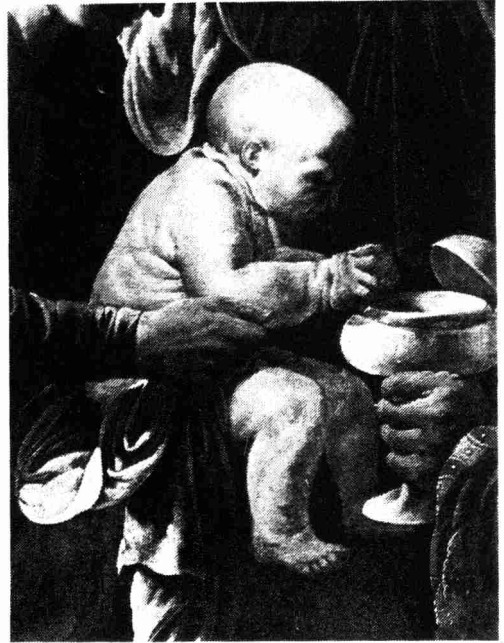
Bijna per definitie realistisch was het *Caravaggisme*, dat vanaf ca. 1620 de historieschilderkunst eerst in Utrecht en later in enkele Hollandse steden beheerste<sup>14</sup>). Caravaggio zelf legde zich toe op een stofuitdrukking die tastbaar nauwgezet is in een mate als vòòr hem geen Italiaans kunstenaar had nagestreefd (afb. 5). Oudere Nederlandse schilderijen zullen voor dit stilistisch realisme een inspiratiebron geweest zijn. Dan is het geen wonder, dat Caravaggio's eigen kunst juist bij de Nederlandse meesters zo makkelijk zo veel weerklank vond.

De meest consequente toepasser van Caravaggio's principes was de Utrechter Hendrick ter Brugghen. Voor zover ik weet nog niet opgemerkt is, dat Ter Brugghens *Bevrijding van Petrus* (afb. 6) direct op Caravaggio's *Mattheus en de engel* (afb. 5) geïnspireerd is. Op beide dringt een jonge engel zich aan tegen een oude heilige, waardoor hun hoofden elkaar bijna raken en een complex spel van verstrengelde armen en handgebaren ontstaat. Typerend voor Ter Brugghen is, dat hij niet Caravaggio's definitieve *Mattheus en de engel*, die nu nog in Rome in de S. Luigi dei Francesi hangt, als voorbeeld nam, maar de hieraan voorafgaande versie, die voor deze kerk werd afgekeurd en geweigerd, omdat "het niemand behaagde" en omdat de hoofdfiguur "geen decorum heeft en niet op een heilige lijkt". Deze afgekeurde *Mattheus* van Caravaggio nu (afb. 5) krijgt toch ineens weer klassieke waardigheid als we hem vergelijken met de ervan afgeleide *Bevrijding van Petrus* van Ter Brugghen (afb. 6). Die laatste lijkt immers een verlopen bedelaar met een kokkerd van een rode neus. De omtrekken van Caravaggio's *Mattheus en de engel* zijn sierlijk gestileerd als we ze vergelijken met de grillige, als het ware toevallige contouren van Ter Brugghens tweetal. Caravaggio's iconografisch realisme wordt aldus door de Nederlander Ter Brugghen nog aanzienlijk verder doorgevoerd.

Ter Brugghens uitgesproken voorkeur voor een "onedele verkiezing" komt het meest markant naar voren in het Christuskind op schoot van Maria op zijn *Aanbidding der koningen*. Toen het Rijksmuseum in Amsterdam dit schilderij in 1970 aankocht, zag dit kind er aanminnig uit, als een Rafaellesque putto (afb. 7, links). Toen het doek vervolgens werd schoongemaakt, bleek dit



a.



b.

Afb. 7. Hendrick ter Brugghen. Detail van *Aanbidding der koningen*. a.: in overschilderde toestand; b.: na restauratie. Amsterdam, Rijksmuseum.

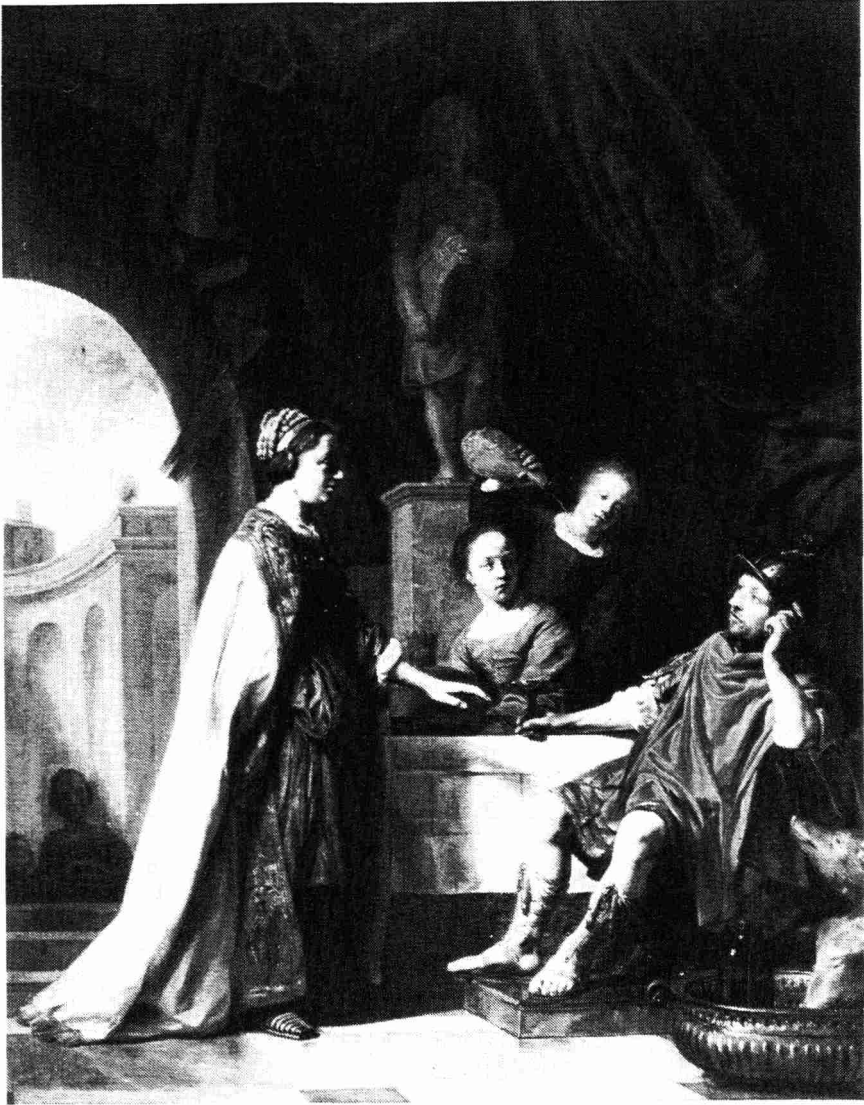
een verfraaiende overschildering te zijn, waar een heel ander soort kind onder zat. Misschien is het het lelijkste (en tegelijk aandoenlijkste) Christuskind dat ooit werd geschilderd (afb. 7, rechts). Het verbaast niet, dat de classicistisch georiënteerde Sandrart in 1675 van Ter Brugghen schreef, dat hij: "*in seinen Werken die Natur und derselben unfreundlichen Mangel sehr wohl, aber unangenehm gefolgt*" heeft.

Een vergelijkbaar drastisch realisme practiseerde Ter Brugghens stadgenoot en mede-caravaggist Dirck van Baburen. Ook deze probeerde Caravaggio's principes nog rigoreuzer en consequenter toe te passen dan de Italiaanse meester zelf had gedaan (afb. 16). De derde hoofdmeester van de Utrechtse groep, Gerard van Honthorst, echter legde zich er juist op toe die principes verzacht en gepolijst vorm te geven. Dat maakt begrijpelijk waarom hij al gauw vatbaar werd voor ideeën van het juist anti-caravaggistische classicisme. Van Honthorst ontwikkelde zich zelfs tot één der pioniers van deze richting.

Dit *classicisme* werd vanaf ca. 1630 langzamerhand dominerend in de Hollandse historieschilderkunst. Het kwam tot bloei in directe samenhang met de paleizen die stadhouder Frederik Hendrik in streng Palladiaanse stijl in en rond Den Haag liet bouwen. Zijn monarchale aspiraties kregen er gestalte in. Van het begin af aan was het de bedoeling dat eersterangs schilders de binnenwanden zouden decoreren. Het betrof dus opdrachten voor monumentale schilderijen, bestemd voor een vaste plaats in een semi-openbaar gebouw. Daar de Hollandse, protestantse kerken zulke opdrachten niet gaven (zeer tot ongenoegen van de schilders), betekenden deze paleisopdrachten een bijzondere kans en een unieke uitdaging voor de schilder. Er ging dan ook duidelijk een sterk uitstralend effect van uit. Bewaard gebleven als compleet ensemble is alleen het Huis ten Bosch in Den Haag<sup>15</sup>).

In grootse allure werden Frederik Hendriks paleizen nog ver overtroffen door het op zeer verwante wijze opgezette nieuwe stadhuis op de Dam in Amsterdam (nu koninklijk paleis), dat eveneens vrijwel gaaf bewaard is.

De belangrijkste vertegenwoordigers van het Hollands classicisme waren vooral Haarlemmers en van hen waren Pieter de Grebber en Salomon de Braij de pioniers. Beiden schilderden in 1648-1650 enkele vier meter hoge doeken voor Huis ten Bosch. Een kleiner doek van De Braij uit dezelfde periode is in dezelfde stijl geschilderd. Daarop probeert de tovenares Circe haar gast Odysseus te overtuigen en te verleiden om voor altijd



**Afb. 8.** Salomon de Braij (1597-1664), *Circe probeert Odysseus over te halen bij haar te blijven*, doek, 110,5 x 91,5 cm. Particuliere verzameling, Nederland.

bij haar te blijven (*afb. 8*)<sup>16</sup>). Als extra drukmiddel heeft zij zijn makkers in varkens veranderd. Rechts drinkt zo'n redeloos dier uit het koelvat van de wijn. Maar zijn maat heft zijn kop snuffelend op naar Odysseus: herkent hij hem toch? Op twee met het schilderij samenhangende tekeningen beeldde De Braij af, hoe Odysseus tenslotte Circe met zijn zwaard aanvalt om haar te dwingen zijn makkers hun eigen gedaante terug te geven. Maar als classicist vermijdt De Braij het (anders dan de maniërist Wtewael) om zo'n heftig moment ook te kiezen voor zijn uiteindelijke schilderij. Daarop is afgebeeld hoe Circe nog bezig is argumenten aan te dragen, die kennelijk heel overtuigend klinken: de held schijnt haar aanbod vooralsnog peinzend te overwegen (pas later in het verhaal slaat hij het resoluut van de hand en gaat hij tot agressie over).

Alle gestalten hebben (anders dan bij Wtewael, Lastman en Ter Bruggen het geval was) ruimte om zich heen gekregen, waarin zij verspreid, maar toch in een hechte groep gearrangeerd staan opgesteld. Een egale, heldere belichting beschijnt het geheel, ook de achtergrond. De omtreklijnen verlopen eenvoudig en overzichtelijk en het coloriet is koel en helder. Classicistisch is ook, dat de figuren zoveel op elkaar lijken (net als op Beccafumi's schilderij, *afb. 2*, het geval was). Odysseus en Circe zouden broer en zuster kunnen zijn en de dienaren in de achtergrond hun jongere zusters. Kennelijk heeft De Braij één ideaaltipe als passend voor een historiestuk voor ogen gehad.

Echter, zelfs in zo'n uitgesproken classicistisch historiestuk verloochent het Hollandse realisme zich niet. Hoezeer ook door De Braij als klassieke held bedoeld, deze Odysseus roept bij ons toch meer het beeld op van een kleine Haarlemse zeekapitein van pycnisch type, die aangeboden koopwaar inspecteert, dan dat hij ons aan een mythische heros doet denken. De Braij's iconografisch realisme gaat samen met stilistisch realisme in de liefdevolle weergave van incarnaat, textiel en stillevelementen. Een detail als de rechthoekige vouwen in het witte tafelkleed, waaraan precies te zien is hoe het kleed opgevouwen in de kast heeft gelegen, zal men tevergeefs zoeken in de Italiaanse schilderkunst.

### **Rembrandt en zijn leerlingen**

Eén van de weinige Hollandse historieschilders die niet in de ban raakten van de classicistische opvattingen was *Rembrandt*. Het lag hem niet om gestalten te idealiseren volgens een als klassiek bedoelde canon en evenmin lag het hem om heftig



Afb. 9. Rembrandt (1606-1669), *Ganymedes door Jupiter weggevoerd*, gesigneerd en gedateerd 1635, doek, 171,5 x 130 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.





Afb. 10. Corregio (ca. 1490-1534), *Ganymedes, door Jupiter weggevoerd*, doek, 163 x 71 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.



drama te vermijden. Zijn *Ganymedes weggevoerd door Jupiter* (afb. 9) zou in Huis ten Bosch dan ook niet gepast hebben. Het schilderij leidt steeds tot nieuw commentaar en onderzoek, omdat sommigen met stelligheid menen te weten dat het als parodie of satire op de klassieke mythe bedoeld is, maar er niet in slagen de anderen te overtuigen<sup>17</sup>).

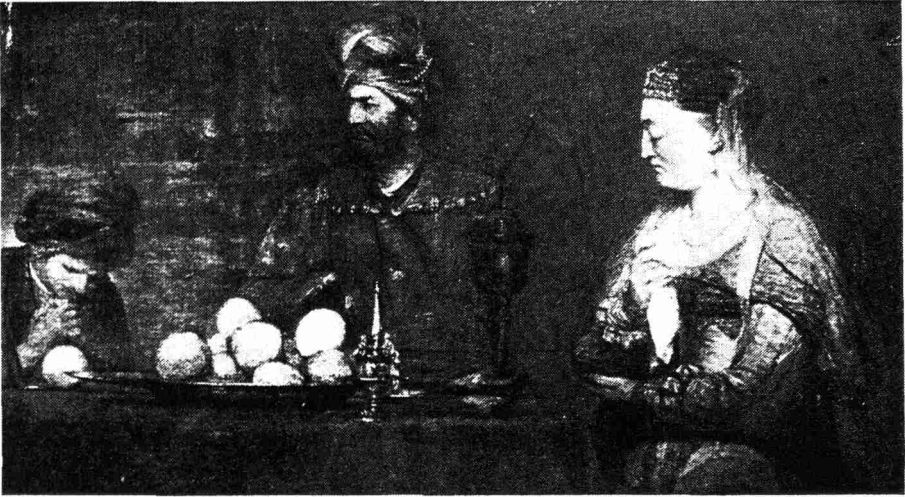
In elk geval heeft Rembrandt in het stuk de "*naetuerelste beweeggelickheijt*" in acht genomen, waaraan hij blijkens de beroemde passage in zijn brief aan Huygens zo'n belang hechtte<sup>18</sup>). Hij lijkt in dit geval beoogd te hebben een van angst en woede krijsende, spartelende en zelfs plassende kleuter overtuigend in beeld te brengen. De met het schilderij samenhangende tekening te Berlijn, waarop een moeder net zo'n weerspannige kleuter van de straat oppakt, mag ook dit keer niet onvermeld blijven.

Wat we bij Rembrandt *niet* gewaar worden, is dat Jupiter Ganymedes ontvoerde, omdat hij voor hem "*met liefde was aangevuurd*": de onsmakelijke kleuter lijkt daar geen enkele aanleiding toe te geven (vond de kunstenaar dat misschien een privé-eigenaardigheid van de god, die uitsluitend voor diens eigen rekening kwam?). Dat komt extra duidelijk uit als we Rembrandts Ganymedes vergelijken met een beroemde Italiaanse versie van het thema, waarop Ganymedes er veel bevalliger uitziet (afb. 10). Dat de god in vlam zou staan voor de Ganymedes op het schilderij van Rembrandt is even paradoxaal als dat de baby op Ter Brugghens *Aanbidding der koningen* (afb. 7) onze zaligmaker voorstelt. De anti-klassieke, ja zelfs anti-esthetische kant van het Hollands realisme vinden we nergens zo uitgesproken aanwezig als bij Rembrandt en Ter Brugghen. Het lijkt mij uitgesloten, dat zijzelf en hun tijdgenoten dat niet beseften.

Rembrandts leerlingen volgden allemaal diens stijl en principes. Daarnaast had de meester ook nog een schare andere navolgers. Sommige van deze kunstenaars vielen in later jaren aan tweestrijd ten prooi, die hen tenslotte een heel andere richting deed kiezen. Govert Flinck en Ferdinand Bol waren eerst een soort klonen van Rembrandt. Beiden echter stapten later over op het classicisme, aangelengd met een scheut Rubens. In die trant schilderden zij in 1656 reusachtige doeken voor het nieuwe Amsterdamse stadhuis. Maar een kunstenaar als de Rembrandt-navolger Jan Victors liet zich daardoor in het geheel niet van de wijs brengen. Op zijn *Diogenes zoekt een mens*, lijkt de antieke filosoof een dorpsidioot en zien de hem omringende Atheners eruit als een meute spottende boeren (afb. 11).



Afb. 11. Jan Victors (1619/20-1676), *Diogenes zoekt een mens*, doek, 106 x 88 cm. Voorheen kunsthandel Waterman, Amsterdam.

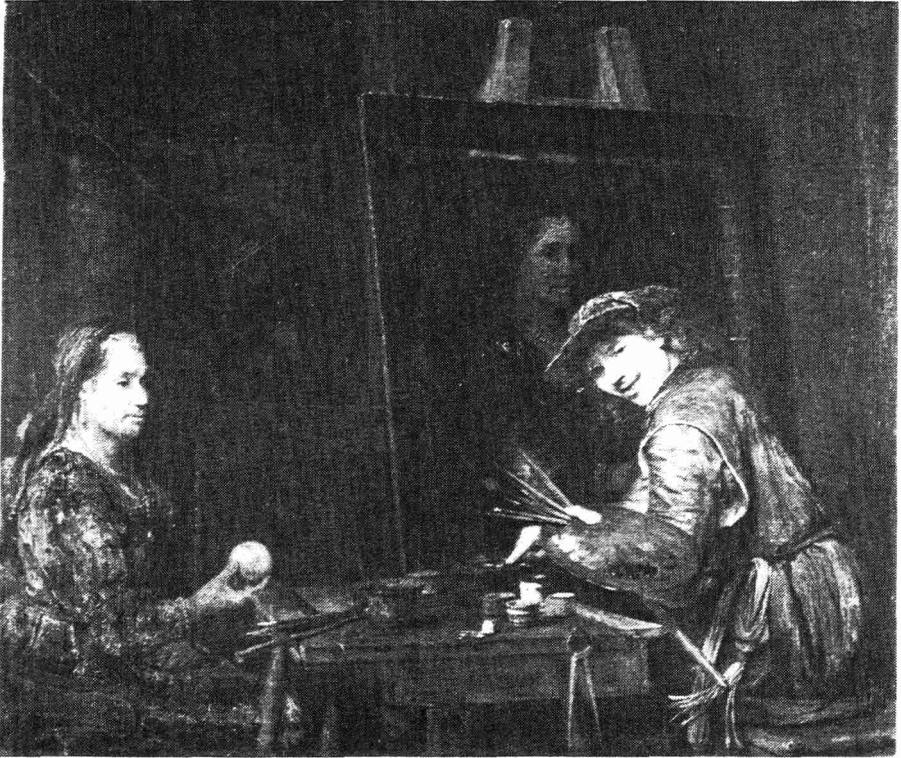


Afb. 12. Aert de Gelder (1645-1727), *Esther, Ahasverus en Haman aan tafel*, gesigneerd, doek, 104 x 163 cm. Amiens, Musée de la Picardie.

Tot het laatst van zijn leven bleef Rembrandt dit iconografisch realisme uitdragen. Zijn laatste leerling Aert de Gelder, die ca. 1660 bij hem leerde, bleef Rembrandts late, brede trant voortzetten tot in de 18e eeuw. Als men het onderwerp niet kent, is moeilijk te gissen, dat op zijn schilderij te Amiens (afb. 12) de stuurse matrone rechts, de schoonheidskoningin Esther is, afgebeeld op het moment waarop haar overweldigende schoonheid de koning doet besluiten de gezamenlijke beslissing van hemzelf en van zijn eerste minister ongedaan te maken.

Een ander schilderij van De Gelder geeft ons een idee hoe Rembrandts vermoedelijk laatste zelfportret er oorspronkelijk heeft uitgezien (afb. 13)<sup>19</sup>). Dat is bewaard in het fragment te Keulen (afb. 14). In de oudste, 18e eeuwse vermeldingen werd dit laatste stuk betiteld als "*Rembrandt painting an old woman*"<sup>20</sup>). Zowel op Rembrandts fragment (afb. 14) als op De Gelders schilderij, dat de compositie compleet vertoont (afb. 13), is een schilder die een oude vrouw schildert aan het lachen. Het moeten afbeeldingen zijn van het verhaal dat Zeuxis, toen hij op zijn oude dag een rimpelige oude vrouw schilderde, zo verschrikkelijk moest lachen, dat hij er in bleef. Rembrandt, en in zijn voetspoor Aert de Gelder, moet dit obscure en absurde verhaal enorm gefraspeerd hebben. Stellig omdat men hen confronteerde met het andere, veel bekendere verhaal over Zeuxis: Zeuxis die door middel van de mooiste jonge vrouwen uit de stad de "*edelste verkiezing*" uit de natuur verricht om aldus de ideale schoonheid te kunnen afbeelden.

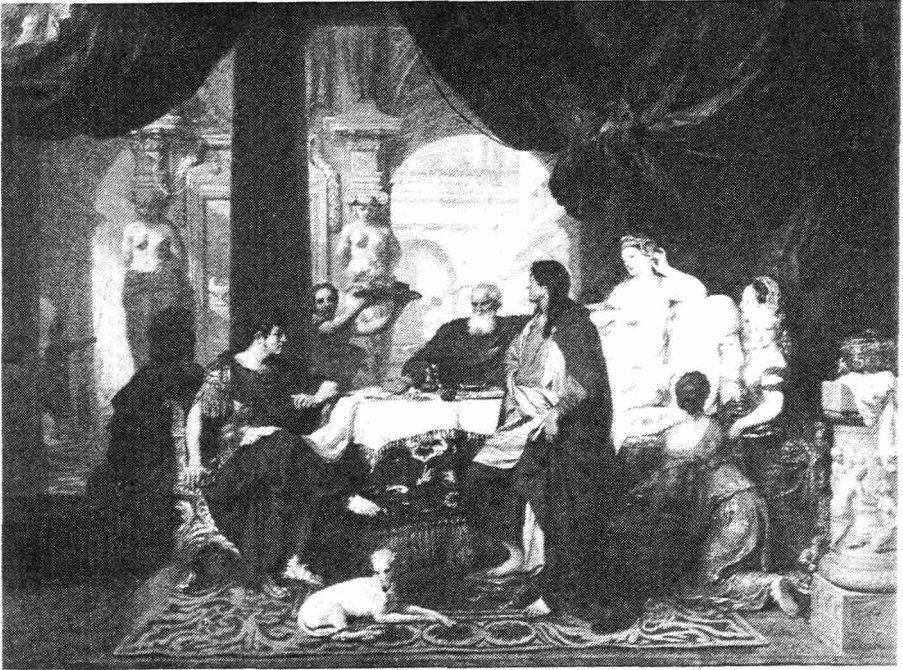
Pas aan het eind van Rembrandts leven schoot het idee, dat de moderne schilder het voorbeeld van die laatste Zeuxis dient te volgen, voor het eerst echt en stevig wortel in Holland. In Rembrandts sterfjaar 1669 publiceert Jan de Bisschop een hartschietelijke aanval op wat hij ziet als een ingekankerde misvatting van zijn landgenoten. Die menen volstrekt ten onrechte, zo schrijft hij, dat "*'t geen in 't leven voor 't gesicht is afsienelijck [= lelijk], inde konst en uytgebeeld sij goet en behagheelijck, en dat meer schilderachtich sij en voor de konst verkie-selijck een mismaeckt, out, verrimpelt mensch, als een welgemaeckt, fris en jeugdigh; een vervallen of ongschickt gebouw, als een nieuw en nae de konst getimmert; een bedelaer en boer, als een edelman of Coningh; een dorre, cromme en qualijck gewassen boom, als een groen en wel gekroonde; een verscheurt en ghelapt, als een gaef en goedt kleed...*". Enkele jaren daarna richt Andries Pels in een kunsttheoretisch gedicht zijn pijlen direct op Rembrandt en wel op diens iconografisch realisme en onedele verkiezing:



Afb. 13. Aert de Gelder, *Lachend zelfportret als Zeuxis die een oude vrouw schildert*, gesigneerd en gedateerd 1685, doek, 142 x 169 cm. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.



Afb. 14. Rembrandt (1606-1669), *Lachend zelfportret als Zeuxis* (fragment), doek, 82,5 x 65 cm. Keulen, Wallraf Richartz-Museum.



Afb. 15. Gerard de Lairesse (1640-1711), *Het gastmaal van Cleopatra*, gesigeneerd, doek, 74 x 95,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.



"Als hy [= Rembrandt] een naakte vrouw, gelyk 't somtijds gebeurde,

Zou schildren tot model geen Grieksche Venus keurde  
[= uitkoos];

Maar eer een' waschter of turfstreedster uit een' schuur,

Zyn dwaaling noemende navolging van Natuur,

Al 't andere ydele verziëring. Slappe borsten,

Verwongen' handen, ja de neepen van de borsten

Des ryglijfs in de buik, des kousebands om 't been,

't Moest al gevolgt zyn, of natuur was niet te vreên."

In Rembrandts sterfjaar 1669 richt Pels samen met o.a. de schilder Gerard de Lairesse het genootschap *Nil volentibus arduum* op om deze ideeën te verbreiden. Nadien wordt De Lairesse er de meest welsprekende en invloedrijke vertolker van. Ook hij pleit onvermoeibaar voor de "edele verkiezing"; het is, zegt hij, immers: "onwederspreekelyk, dat het Schilderachtige, naamentlyk het schoonste en uitgelezenste, niet anders betekent als het geene waardig is geschildert te worden; en dat het slegtste, of onschooone, het allerminst die eere verdient". Hij wijst, vanwege de "lage verkiezing", niet alleen het werk van Rembrandt af, maar ook dat van Pieter van Laer, Adriaen Brouwer en Pieter Bruegel.

### Laat classicisme

Toen Rembrandt met deze ideeën geconfronteerd werd, stak hij er de draak mee door een Zeuxis te laten zien, die juist wél een "out, verrimpelt mensch" schilderde en dat doende bovendien op het veld van eer in het harnas stierf (afb. 14). Maar deze bespottung had, behalve op Aert de Gelder (afb. 13) geen effect op de kunstpraktijk. De Lairesse creëerde in de schilderkunst een Hollands laat-classicisme, waarvan zijn *Feestmaal van Cleopatra* (afb. 15) een waardige representant is. De figuren en de aankleding zijn van een geïdealiseerde bevalligheid, die ook diegenen kan behagen voor wie Rafael en Poussin de norm zijn. De Lairesse's trant en opvattingen bleven van nu af aan toonaangevend. Zijn kunsttheoretisch werk *Het Groot Schilderboek* werd tot ver in de 19e eeuw in heel Europa vertaald en druk gebruikt op kunstacademies.

Opmerkelijk is intussen, dat de liefde voor het zorgvuldig geobserveerde en minutieus uitgewerkte detail ook nog bij De Lairesse aanwezig blijft. Het stilleven op het witte kleed op de tafel, dat over een oosters tapijt is gespreid, de franje daarvan die naar het vloerkleed reikt, dat weer een heel ander patroon heeft: zulke details vindt men op weinig Italiaanse schilderijen





Afb. 16. Dirck van Baburen (ca. 1595-1624), *De koppelaarster*, gesigneerd en gedateerd 1622, doek, 101 x 107,3 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

zo zorgvuldig in acht genomen. Het is nog steeds dezelfde obsessieve belangstelling voor precieze weergave die we ook bij Wtewael, Lastman en De Braij opmerkten. De beroemdste Hollandse laat-classicist, Adriaen van der Werff (1659-1722), werd door zijn landgenoten gewaardeerd om zijn klassieke kwaliteiten. Ook een Italiaanse kunstkenner vond hem in 1703 de "beste schilder buiten Italië", maar om een juist heel andere reden: "omdat hij [Van der Werff] zich niet geleerd heeft in onze [Italiaanse] manier te schilderen, maar de voorbeelden volgt die hij in zijn eigen land vond."<sup>21)</sup>

De algemene denkbeelden van de laat-classicisten hadden intussen zo veel succes, dat Wtewael, Lastman, Ter Brugghen, Salomon de Braij en zelfs Rembrandt nu bij de echte kenners en liefhebbers in ongenade vielen, omdat zij niet aan "de regels van de kunst" voldeden. Rembrandt werd in de 19e eeuw uit deze limbo verlost om al snel in het pantheon der allergrootste kunstenaars te worden opgenomen. Men houde echter ook in het oog, dat nog in 1877 de grote Jacob Burckhardt Rembrandt om zijn "duisterheid" scherp bekritiseerde en hem als negatieve tegenpool tegenover Rafael stelde: "*Seine Formen sind nicht nur oft hässlich, wie ihm die zufällige wahllose Wirklichkeit sie darbot* [nog steeds dus bezwaar tegen de "onedele verkiezing"!-A. Bl.], *sondern sie sind oft falsch*". Burckhardt is met deze kritiek een vertegenwoordiger van de "conservatieve" richting van zijn tijd<sup>22)</sup>. De andere Hollandse historieschilders werden in de 19e eeuw door de "progressief" Thoré-Bürger juist ge-laakt, omdat zij niet realistisch waren. Maar gedurende de hele 18e en 19e eeuw waren zij voor de conservatieven en academici juist weer te realistisch en te onregelmatig. Het werk van Ter Brugghen en Van Baburen bleef toen volstrekt onopgemerkt. De eerste die over de Utrechtse caravaggisten schreef, was de Duitse kunsthistoricus Hermann Voss in 1912. Maar hij deed dat uitsluitend uit historische belangstelling, want Dirck van Baburens *Koppelaarster* (afb. 16) noemde hij "in brutaler Gemeinheit das äusserste das in der künstlerische Wiedergabe überhaupt noch erträglich ist"<sup>23)</sup>.

In 1989 zien wij die lelijkheid niet meer. Wij moeten er zelfs moeite voor doen om de talloze tekenfouten in bijvoorbeeld Ter Brugghens werk op te merken. Het dunkt mij duidelijk dat het expressionisme daar debet aan is. Pas die kunstrichting leerde ons van elke deformatie ook de schoonheid te zien, zodat we hem vervolgens gewoon vinden en tenslotte zelfs niet eens meer constateren. Daardoor kost het ons moeite het expressieve realisme van de Hollandse historieschilderkunst, dat de acade-

mische generaties zo stoorde, goed in het vizier te krijgen. Het is, dunkt mij, een unieke kwaliteit. En het is in essentie hetzelfde realisme, dat wij in de Hollandse genre-, stilleven- en landschapskunst zo vanzelfsprekend waarderen.

## Noten

---

Deze tekst verscheen eerder in andere vorm in de tentoonstellingscatalogus *Triumph und Tod des Helden, Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet/Triomphe et Mort du Héro. La Peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet*, Wallraf-Richartz Museum, Keulen; Kunsthhaus, Zürich; Musée des Beaux Arts, Lyon, 1987/88, pp. 45-53.

---

1. W. Bürger, *Musées de la Hollande*, I, Brussel etc. 1858, pp. 192-194.
2. J. Huizinga, *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*, 2e editie, Haarlem, 1956, p. 122 (eerste, Duitse, editie: Jena, 1932).
3. J. Rosenberg, S. Slive, E.H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600 to 1800*, Harmondsworth, 1966, p. 139. Deze opvatting bekritiseerde ik voor het eerst in mijn recensie van dat boek in *Simiolus* 1, 1966-1967, p. 117.
4. Tentoonstelling gehouden in de National Gallery of Art, Washington; the Detroit Institute of Arts; Rijksmuseum, Amsterdam. Een aantal fouten en onvolledigheden in de Amerikaanse editie van de tentoonstellingscatalogus zijn rechtgezet in de Nederlandse. De belangrijkste publicatie die nadien over Hollandse historieschilderkunst verscheen, is: E.J. Sluïjter, *De 'Heydense Fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670. Een proeve van beschrijving en interpretatie van schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie*, dissertatie, Leiden, 1986.
5. Zie A. Blänkert, 'Dutch history painting in the Mauritshuis', in *The Royal Picture Gallery Mauritshuis*, edited by H.R. Hoetink, Amsterdam/New York, 1985 (pp. 30-40), p. 34.
6. W. Bürger (op. cit. in noot 1.), pp. 250, 251.
7. Zie de publicaties van E. de Jongh, met name diens 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in tentoonstellingscatalogus

*Rembrandt en zijn tijd*, Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 1971, pp. 143-194.

8. J. Bruyn, recensie van J. Rosenberg, S. Slive (op. cit. in noot 3), in *The Art Bulletin* 54, 1972 (pp. 219-222), p. 220. H. Miedema, 'Realism and comic mode: the peasant', in *Simiolus* 9, 1977 (pp. 205-219), p. 206. Vergelijk ook D. Durbé, 'Realism', in *Encyclopedia of World Art* 10, 1966, pp. 870-886.
9. Zie Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, p. 11 (eerder gepubliceerd in *The Art Bulletin* 22, 1940, pp. 197-269), E. Panofsky, *Idea...*, editie 1960, register p. 145, s.v. "Zeuxis".
10. Deze indeling ook reeds in mijn dissertatie *Ferdinand Bol 1616-1680, Een leerling van Rembrandt*, Utrecht 1976, pp. 46-48 (Engelse handelseditie Doornspijk 1982, pp. 36-38). Deze indeling volgt in grote trekken die van de al veel oudere rubricering in de fototheek van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.
11. Zie over dit schilderij Anne W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*, Doornspijk 1986, pp. 78-79, cat. no. A2, pl.1.
12. Zie over het Jozef-verhaal in de 17e eeuw: M. Eyffinger, 'De politieke component van het humanistendrama', in *De zeventiende eeuw* 3, 1987 nr. 1, (pp. 25-38), pp. 33-36.
13. Astrid Tümpel, in tentoonstellingscatalogus *God en de goden* (op.cit. in de tekst), p. 123.
14. Zie over het Noordnederlandse Caravaggisme de tentoonstellingscatalogus *Nieuw licht op de Gouden Eeuw: Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, Centraal Museum, Utrecht/Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1986-1987.
15. Zie over de schilderijen in Huis ten Bosch: H. Peter Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal*, Hildesheim/New York, 1980; en B. Brenninkmeijer-de Rooij, 'Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal...', in *Oud Holland* 96, 1982, pp. 133-191.
16. Zie over het schilderij afb. 8: J.W. von Moltke, 'Salomon de Braij' in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 11/12, 1938/39 (pp. 309-420), p. 384, cat. nr. 57, afb. 65. Over de ermee samenhangende tekeningen, te Brussel en

- te Haarlem: idem, nrs. Z71 en Z72, afb. 38 en 34, uit 1624 en 1634. Over Odysseus en Circe in de Hollandse kunst: Sluijter, op. cit. in noot 4, p. 54.
17. Zie de opmerkingen over Rembrandts *Ganymedes* in Sluijter (op. cit. in noot 4), p. 96 e.v. en in P. Hecht, 'Symbol and meaning in Dutch seventeenth-century art' in: *Simiolus* 16, 1986 (pp. 173-187), p. 187. Zie recent over dit schilderij J. Bruyn et al, *A Corpus of Rembrandt Paintings* III, Dordrecht (e.a.), 1989, pp. 161-167, cat.nr. 113.
  18. Brief van 12 januari 1639. Zie W.L. Strauss en M. van der Meulen, *The Rembrandt Documents*, New York 1979, p. 161. Zie de bespreking van deze formulering bij J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (oorspronkelijke editie Utrecht 1968), editie Amsterdam 1979, p. 14.
  19. De Rembrandt, nu te Keulen (afb. 14) heet al "apparemment le dernier de tous" onder Rembrandts zelfportretten bij Emile Michel, *Rembrandt, sa vie, son oeuvre et son temps*, Parijs 1893, p. 507. Zie verder voor het hierna volgende: A. Blankert, 'Rembrandt, Zeuxis and Ideal Beauty', in *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Den Haag, 1973, pp. 32-39, met o.a. bronvermelding van de citaten.
  20. In mijn in noot 19 vermeld artikel noemde ik als oudste vermelding van de Rembrandt die nu te Keulen is (afb. 14), een passage in een reisgids uit 1761 *London and its environs described...*, printed for R. and J. Dodsley, p. 271. Daarin wordt het stuk als volgt genoemd onder de schilderijen in de collectie van Sampson Gideon in diens buiten Belvedere House: "*Rembrandt painting an old woman by himself*". Kort geleden bleek mij, dat Gideon het schilderij kocht op de veiling van de belangrijke verzameling Luke Schaub, die op 26-28 april 1758 in Londen plaatsvond. In de gedrukte veilingcatalogus komt het schilderij voor als nr. 40, eveneens als: "*Rembrandt painting an old woman*". Het is denkbaar dat een reisgids een fout bevat, maar de beschrijving in de catalogus van een grote Londense veiling, waar alle kenners en handelaars kwamen, is zeker correct geweest.
  21. Brief d.d. 6 april 1703 van de diplomaat Carlo Rinuccini aan zijn vorst Groothertog Cosimo de' Medici. Zie: H. Th. van Veen: 'Tuscan visitors for Adriaen van der Werff', in *Hoogsteder-Naumann Mercury* 2, 1985, pp. 29-35.
  22. S. Heiland en H. Lüdecke, *Rembrandt und die Nachwelt*, Darmstadt, 1960, p. 135 e.v. Zie ook G. Brom, *Rembrandt*

*in de literatuur*, Allard Pierson-stichting, Afdeling voor Moderne Literatuurwetenschap, Universiteit van Amsterdam, nr. 10, Groningen/Batavia, 1936, pp. 23-24.

23. H. Voss, 'Vermeer und die Utrechter Schule', in *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 5, 1912, pp. 79-83. Dit citaat inspireerde tot: "onverdragelijk lelijk" in de titel van dit artikel.

# De eeuwwisseling 1600 en de stijl van de Nederlandse bouwkunst

*C.A. van Swigchem en R. Molegraaf*

In Haarlem en in Amsterdam maakte het bouwen omstreeks 1600 een bloeiperiode door, die gepaard ging met stijlvernieuwing. Hier zijn de namen aan verbonden van de bouwmeesters Lieven de Key en Hendrick de Keyser. Hun stijl is zeker niet zuiver renaissance, hoewel men veelal spreekt van Hollandse renaissance. Het karakter ervan vormt het onderwerp van deze bijdrage.

Vertegenwoordigt deze Hollandse Renaissance een keerpunt? In bepaalde opzichten is er -zoals we verderop nog zullen zien- sprake van verandering, vergeleken met de voorgaande periode. Maar met een echt keerpunt, een overgang naar een waarlijk nieuwe bouwstijl, hebben we niet te maken. Als we daarnaar zoeken komen we eerder terecht bij  $\pm 1630$ , de snelle opkomst van het Hollands classicisme. Dat was een meer wezenlijke verandering in bouwstijl. De Hollandse trant van omstreeks 1600 daarentegen, was eerder de slotfase van meer dan een halve eeuw renaissance-ontwikkeling in de Nederlanden, dan een doorbraak tot iets geheel nieuws.

We zouden als volgt kunnen stellen; op het gebied van de architectuur zijn er in de 16e en 17e eeuw in ons land twee wezenlijke keerpunten:

$\pm 1530$ : opkomst van de renaissance;

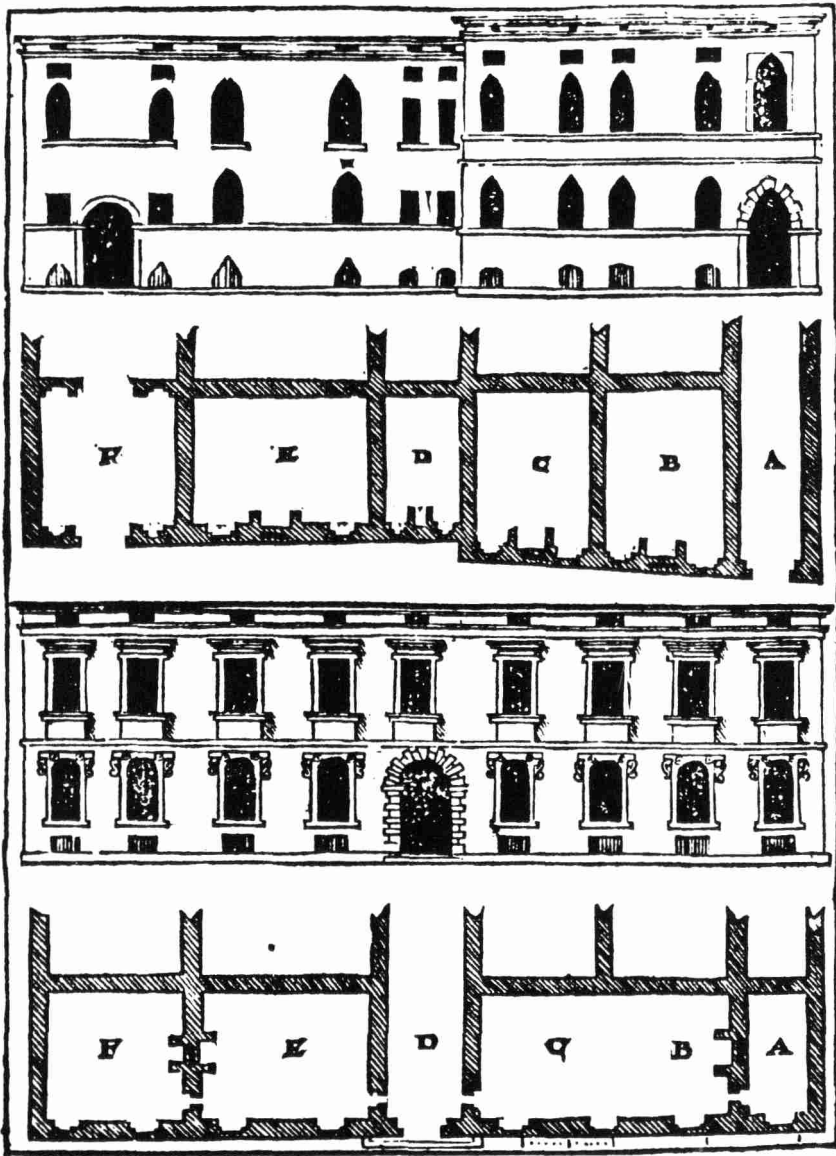
$\pm 1630$ : manifestatie van het Hollands classicisme.

Daartussenin ligt de eeuwwisseling zonder een overgang te markeren van de eerste orde.

Derhalve lijkt het mij zinvol achtereenvolgens aan de orde te stellen: allereerst de ontwikkeling van de renaissance-bouwkunst in onze gewesten tot aan 1600; in de tweede plaats de Hollandse renaissance-stijl uit de laatste jaren van de 16e eeuw en de eerste decennia van de 17e eeuw; tenslotte het contrast van de Hollandse renaissance-stijl met het Hollands classicisme van omstreeks 1630.

De renaissance is, zoals bekend, niet een produkt van onze bodem. De oorsprongen moeten we zoeken in Italië, in het



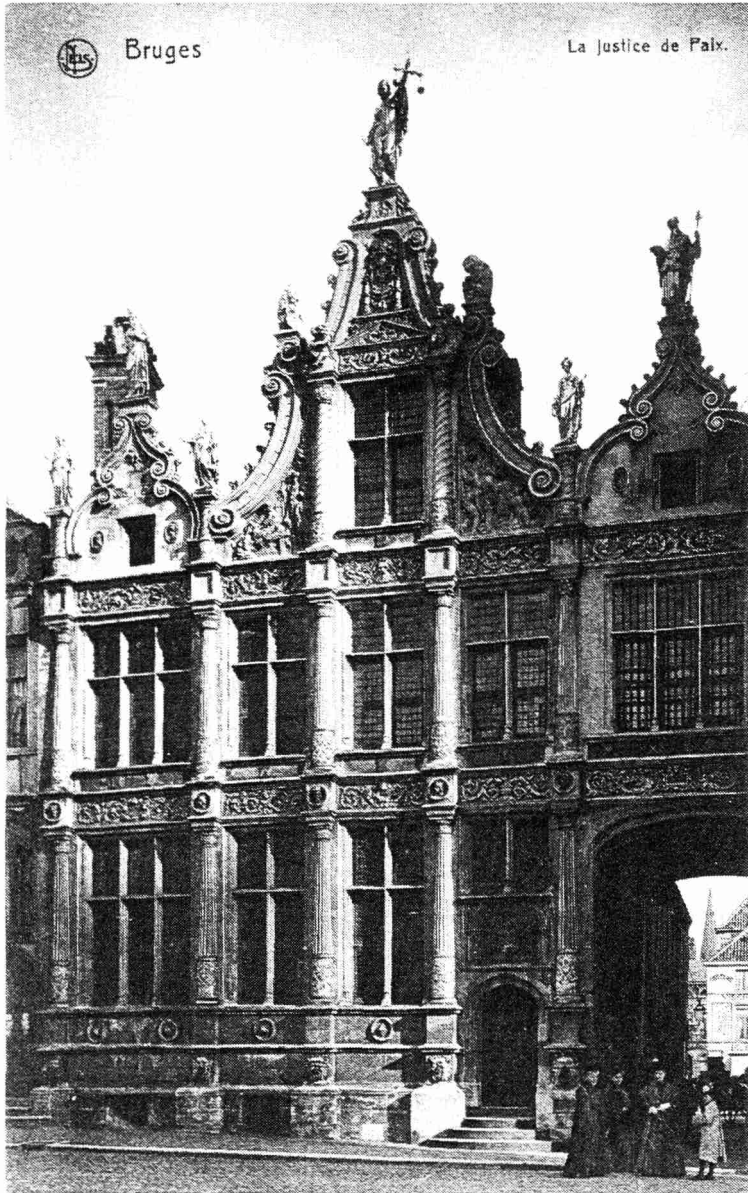


Afb. 1. Sebastiano Serlio, houtsnede uit: *Tutte 'l opere d'architettura*, Venetië, 1619, in boek VII. De gotiek vervangen door de *ordelijke* renaissance. (Panofsky, afb. 61.)

tweede kwart van de 15e eeuw. Het heeft ongeveer honderd jaar geduurd voordat de stijl na de doorbraak ervan in Italië in de bouwkunst van onze streken een rol van betekenis ging spelen. Toen het zover was is er nog heel wat tijd verlopen voordat het antieke element definitief zijn plaats had gevonden in onze architectuur.

Hoofdkenmerken van de renaissance-bouwkunst zijn regelmaat, proportie en antieke vormen. De 16e-eeuwse schrijver over architectuur *Serlio*<sup>1)</sup> demonstreert de vernieuwing als hij in één afbeelding de gevels van twee gotische huizen en de façade van het daarvoor in de plaats ontworpen renaissance-palazzo naast elkaar zet (*afb. 1.*). Bij het laatste overheersen tweezijdige symmetrie en eenheid van conceptie. In Nederland is een van de meest karakteristieke voorbeelden van de zuivere renaissance de toren van IJsselstein, 1532 (*afb. 3.*). Daar kunnen we zien, dat bij de vormgeving vertikaal de kolom of pilaster en horizontaal de lijst belangrijke diensten verlenen. De bouwwoorden van Vitruvius<sup>2)</sup> en de overblijfselen van het antieke bouwen leverden het uitgangspunt voor de nieuwe vormgeving. Zij waren het ook, die de sleutel verschaften tot verdelingen en een indeling in parten die in maatvoering op elkaar waren afgestemd. Daarbij valt in aanmerking te nemen dat het dak bij de bouwkunst in Italië veel meer een ondergeschikte rol speelt dan in onze streken. Het is laag en plat en kan bij het uitwendig decoratief worden verwaarloosd. De rechthoeken waaruit het gevelvlak is opgebouwd, gemarkeerd door zuilen of pilasters en lijsten, (al kunnen die ook worden weggelaten, zoals *afb. 1* laat zien) zijn zonder probleem in te passen in grotere rechthoeken en vervolgens in een totaal-compositie, die de horizontale afsluiting van de daklijst als vanzelfsprekend kenmerk heeft. Kortom, de antieke decoratie brengt, door een logisch stramien van rustpunten en verdelingen, orde en helderheid teweeg. Zij leent zich uitstekend tot strak reguleren en een proportionering, die schaal en verhoudingen tot hun recht doet komen.

De Nederlander geeft zich aan dat alles niet direct gewonnen. Hij blijft ook in de 16e eeuw ingesteld op een pittoreske bouwvorm. Dat zien we zowel in de late gotiek als in de vroege renaissance. Menigmaal vormt de dakdriehoek uitgangspunt tot het demonstratief toepassen van verticalen. Verticale accenten vormen soms ook tegen het bouwlichaam aan geplaatste trap-torens, en boven het dak uitrijzende uitzichtstorentjes. Een woonhuis als het laat-gotische *Huis De Huyter* te Delft (kort voor 1536), laat dit zien. Bij de gevel van dit huis, zeker



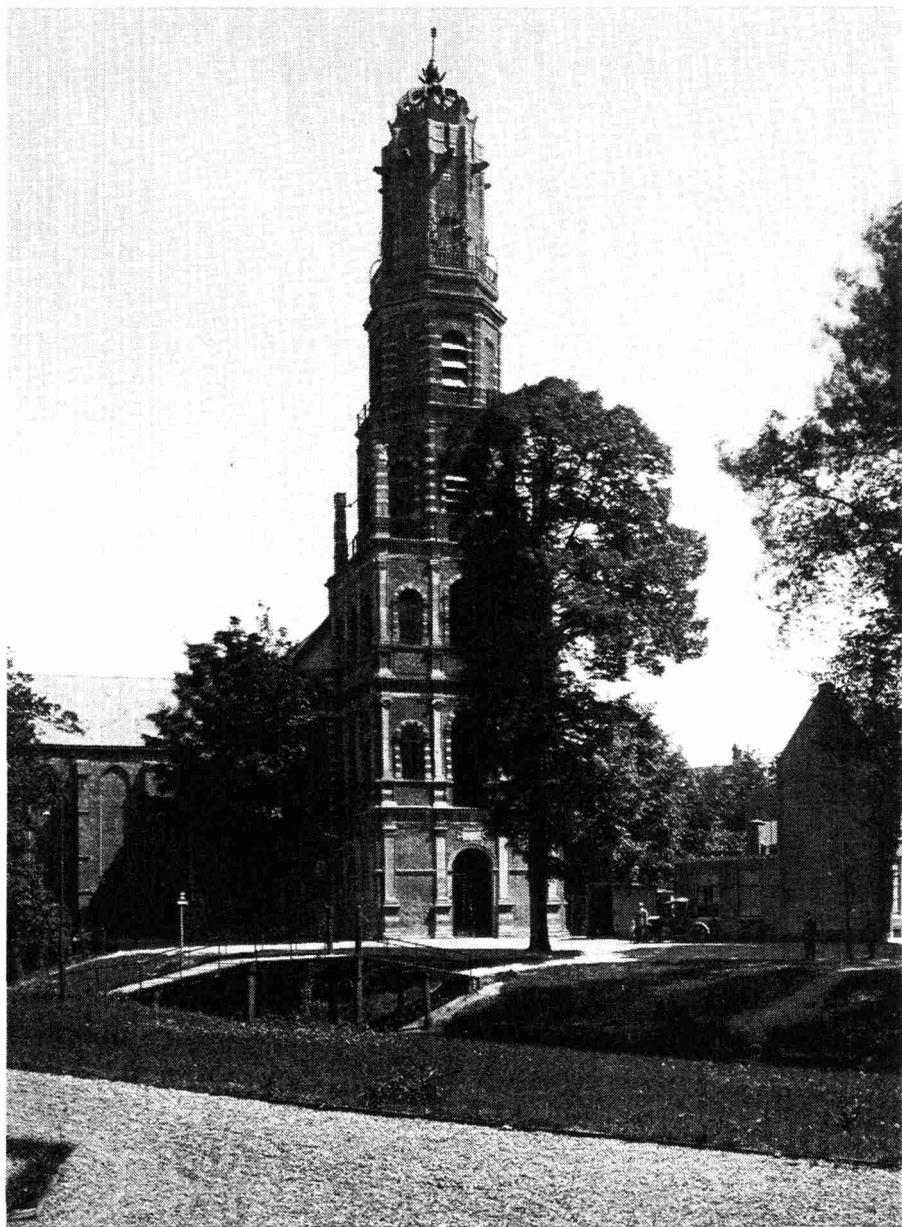
Afb. 2. Voormalige kanselarij te Brugge, *L'ancien greffe*, naar ontwerp van Jan Wallot en Christiaan Sixdeniers, 1535-1537. Voorbeeld van vroege Renaissance in de Nederlanden; de vormgeving is een mengsel van antieke en gotische elementen.

bedoeld als mooi en voornaam, spelen regelmaat en proportie geen rol, maar wel de overvloedige toepassing van rijk ornament. In dezelfde tijd waarin dit stadspaleisje gebouwd werd, verrees er in Zaltbommel één, het *Huis van Rossum* waaraan wij het predikaat renaissance geven. Terecht, als we letten op de details: arabesken-pilasters en driehoekige of segmentvormige raambekroningen met een schelp als vulling. Maar de hoofdverdelingen zijn niet proportioneel en in plaats van het horizontalisme overheerst het vertikalisme. Boven de onregelmatig gecomponeerde façade steekt, net als bij het Huis De Huyter, een uitkijktorentje uit (hier in de vorm van een koepeltje met laat-gotische bolbekroning). Het gevelvlak wordt afgesloten door een reeks van driehoeken die niet een strak geometrisch aspect introduceren, maar in wezen eerder flamboyant gotisch zijn, met hun grillig gebogen flanken en een boven de top uitwijzend sierelement, dat soms wel, soms niet, steunt op de pilasterordering van het vlak er beneden. Het valt niet te ontkennen: hier manifesteert zich de renaissance, we staan op een keerpunt. Het is evenwel niet een volledige bekering tot de principes van de Italiaanse renaissance, maar de overgang tot een noordelijke vorm van die stijl, waarin voorlopig nog niet gebroken wordt met een aantal eigenschappen van het noordelijke bouwen, die met het wezen van de renaissance op gespannen voet staan.

Voor een afbeelding van het Huis de Huyter te Delft, zie het Handboek van Vermeulen (vermeld in de literatuurlijst), deel I, plaat 341. Voor het huis Van Rossum te Zaltbommel deel II, plaat 426. Vergelijk ook *afb. 2*.

Overigens doen we er goed aan, behalve aan deze grillige vormen van late gotiek en vroege renaissance, aandacht te schenken aan het bestaan van produkten van de late gotiek, waarbij een strikt regelmatige travee-indeling gepaard gaat met tweezijdige symmetrie; eigenschappen die behoren tot het idioom van de renaissance. Het blijkt dus mogelijk dat de stijl gotisch blijft in zijn detaillering, maar innerlijk overeenkomst heeft met de nieuwe manier van vormgeven, de renaissance. Zoals ook, als we ons nogmaals het *Huis Van Rossum* voor ogen stellen, geconcludeerd kan worden tot de mogelijkheid van een vormgeving, die uiterlijke kenmerken van de renaissance overneemt zonder dat de bouwmeester bekeerd is tot het eigenlijke van het nieuwe.

Om het beeld te completeren, dient te worden vermeld dat men, behalve met de vrijpostige -om zo te zeggen flamboyante- vorm van renaissance, in onze streken van meet af aan ook gecon-



Afb. 3. IJsselstein, kerktoren volgens ontwerp van de Italiaanse architect Alex Pasqualini. Compromisloze toepassing van de strenge Renaissance. (De bekroning stamt uit de jaren twintig van onze eeuw.)

fronteerd is geweest met een strenge versie. Een duidelijk voorbeeld daarvan biedt de hiervoor al even genoemde toren van IJsselstein, 1532 (afb. 3). Hier zijn klassicistisch gevormde rechthoeken als blokken op elkaar gestapeld. Er is geen rol toebedacht aan sculpturaal ornament en aan het pittoreske. De Italiaanse architect *Pasqualini* staat in de traditie van de renaissance, die het antieke overneemt voor de hoofdvorm van het gebouw zelf. Er dienden zich dus in de jaren dertig van de 16e eeuw in onze gewesten twee modellen aan om de plaats te gaan innemen van de late gotiek: een exuberant model met eigen noordelijke trekken en een helder klassicistisch zuidelijk model.

De bouwkunst uit de nu volgende decennia wijst uit, dat de receptie van het antieke niet rechtlijnig verloopt. We krijgen diverse varianten te zien, en bijna altijd zó, dat samengaan, vermenging en compromis een rol spelen.

Soms lijkt het antieke niet meer dan een opgeplakt ornament, bijvoorbeeld wanneer vensters van een traditionele trapgevel een renaissance-decoratie krijgen. We moeten er echter van uitgaan, dat zo'n vensteromlijsting in nieuwe vormen wellicht voldoende werd geacht om op de gevel als geheel het stempel te drukken van het nieuwe, om die als het ware antiek te ijen. Heel duidelijk is dat het geval als een rijk renaissance-omlijst venster een plaats krijgt in het driehoekige veld van een trapgevel, in het brandpunt van het traditioneel gevormde gevelvlak. In de Zuidnederlandse architectuur spreekt men dan wel van *tabernakelvenster*. In andere gevallen wordt een compromis uitgetoet tussen de zuil- en lijstbouw in rechthoeken, aan de renaissance eigen, enerzijds en de driehoek van de noordelijke overkapping anderzijds. Voortbouwend op de laat-gotische skeletgevel wordt over het rechthoekige deel van de gevel een raster gelegd van pilasters en lijsten. Dit schema wordt vervolgens in de top voortgezet voor zover er ruimte is. Daarbij schieten er naast de rechthoeken driehoeken over, die met ornament worden opgevuld, zoals Alberti<sup>3)</sup> al deed bij kerkgevels. Aanvankelijk liet men die opvulling soms achterwege (zoals voorbeelden in verschillende steden laten zien: Mechelen, Emden), maar de noordeling greep graag de hem hier geboden kans om op te sieren en om toe te werken naar een pittoresk silhouet.

Op weer andere wijze blijkt van het streven naar een compromis, als een gevel in de breedte gecombineerd wordt met een topgevel midden voor het dwarsdak. Het raadhuis te 's-Graven-

hage uit 1563 en het stadhuis te Antwerpen uit dezelfde tijd, resultaat van een prijsvraag, zijn hier voorbeelden van. (Voor een afbeelding van het Haagse Stadhuis, zie het Handboek van Vermeulen, deel II, plaat 478.) In Antwerpen hebben we te maken met een middentop, die voor een deel niet verbonden is met het achterliggende dak, maar los daarvan als een toren omhoog rijst. Die Antwerpse middenpartij met zijn ritmische travee en triomfpoortmotief laat duidelijk zien dat men in die jaren al een eind op weg is naar een renaissance, die meer antiek te zien geeft dan alleen vensterfrontons en gevelpilasters. Maar tot een goed huwelijk van de middentop en de hoofdmassa van het gebouw is het nog niet gekomen, noch in Den Haag, noch in Antwerpen.

Op dit punt aangeland vertoont de ontwikkeling een breuk. Als gevolg van de opstand en de beginjaren van de Tachtigjarige Oorlog staakten de grote bouwondernemingen tot omstreeks 1590: ongeveer een kwart eeuw. Als die stilstand er niet geweest was, zou de ontwikkeling een gelijkmatiger verloop hebben gehad en zou de generatie van bouwmeesters, die tegen het einde van de eeuw aan bod kwam, wellicht een ander startpunt hebben gehad. Zoals het nu gelopen is, moest die als het ware opnieuw beginnen op basis van de composities uit de jaren 60.

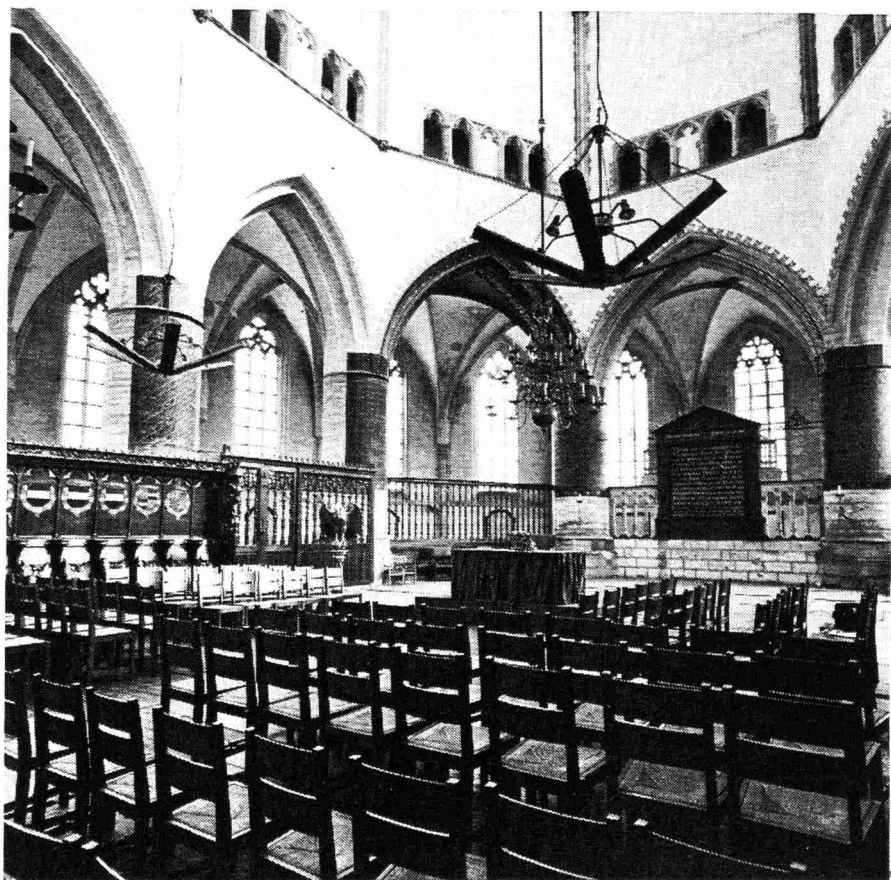
Daarbij dient evenwel aangetekend, dat de onderbreking niet of in veel mindere mate gold voor de andere kunsten, en evenmin voor de *Kleinarchitectuur*: poorten en portieken, en koorhekken, altaren en sierborden in de kerken. In dit verband is het leerszaam een kijkje te nemen in het door de protestanten vernieuwde kerkinterieur van na 1572. Dat de kerkruimte gezuiverd werd van beelden en altaren, had een godsdienstig motief en niet een esthetisch. Dit neemt niet weg, dat de opschoning en de nieuwe decoraties leidden tot een situatie vergelijkbaar met die welke Alberti als ideaal voor ogen stond. De ruimte komt architectonisch beter tot haar recht. De kolom -in de renaissance zozeer quintessence van de 'ware' architectuur- tekent zich duidelijker af. Bij de nieuwe decoratie van het kerkinterieur wordt symmetrie nagestreefd, bijvoorbeeld als aan weerskanten van de toegang tot het koor grote sierborden worden geplaatst, en krijgt de kerkruimte een focuspunt, nl. als men midden op het koorhek een tien-geboden-bord zet en achter in het koor, op de centrale plaats vroeger ingenomen door het hoofdaltaar, een avondmaals-symbool opstelt. Door dit alles in combinatie wordt de perspectief-werking versterkt. Kortom, hier is sprake van het doorwerken van renaissance-idealen in het



vernieuwde kerkinterieur. Het is zelfs mogelijk om aan het avondmaalsbord in de Haarlemse gotische kerkruimte eenzelfde esthetische betekenis toe te kennen als aan het tabernakelvenster in de traditionele trapgevel: daar waar de lijnen samenkomen -in dit geval niet die van het gevelveld, maar die van de overwelfde ruimte-, is in het brandpunt van het gezichtsveld een sieraad neergezet, dat aan heel de omgeving klassicistische adeldom verleent (*afb. 4*). Het protestantse kerkinterieur heeft nog een tweede les in petto voor wie het karakter van de Hollandse renaissance wil begrijpen: de vormgeving van het kerkbord. Onder het kerkbord van de vroege protestantse kerk-inrichting valt te verstaan een houten paneel, soms meters hoog, *tafereel* genaamd, voorzien van tekst. Soms heeft dit bord een strakke vormgeving, zoals het al genoemde avondmaalsbord in de St. Bavo te Haarlem. Meestal echter is de kern weliswaar een klassicistische rechthoek, maar is die aan alle kanten, meer of minder overdadig en grillig, aangevuld met ornament. Globaal bezien vertonen de toegevoegde sierstukken veelal een soort van driehoeksvorm, zodat het geheel de gedaante krijgt van een ruit. Hier gebeurt dus om zo te zeggen vrijwillig, waar, zoals hiervoor besproken, bij de vormgeving van gevels de driehoekige daktop toe dwong: het aanvullen van de rechthoek tot een vorm, waarin het vertikalisme en het pittoreske tot hun recht komen. Overigens geeft de vormgeving van het altaarretabel in de Nederlanden gedurende de 16e eeuw van deze stilering van het kerkbord zowel een voorfase te zien, als ook, in het laatste kwart van de 16e en het begin van de 17e eeuw, een contemporaine gelijksoortige ontwikkeling.

Met dit alles is al het nodige gezegd over de voorgeschiedenis van de Hollandse renaissance, maar om het karakter daarvan nader te bepalen is het goed de zaak ook nog eens van een andere kant te bekijken. Dit kunnen we doen door ons reken-schap te geven van het autochtone van het noordelijke in onze 16e eeuwse architectuur en het daartegenover "kunst"-matige van de renaissance-produkten. Het is gebruikelijk om bij het bestuderen van de cultuur alle aandacht te richten op wat zich aandient als nieuw. Voor de 16e eeuw is er dan alle aanleiding om te concluderen: het punt waar alles om draait is de relatie tot het antieke, de mate waarin en de wijze waarop dit doordringt. Dat neemt niet weg, dat de 16e eeuw, waarin de renaissance in onze streken voet aan de grond kreeg, ook te beschrijven valt met een ander centraal gezichtspunt, nl. dat van de inheemse gotiek. De Brabants-Vlaams-Antwerpse gotiek, een stijl van internationaal niveau, bereikt zijn grootste bloei in de tijd van Alberti en Bramante<sup>4</sup>). Toen in Italië de renaissance

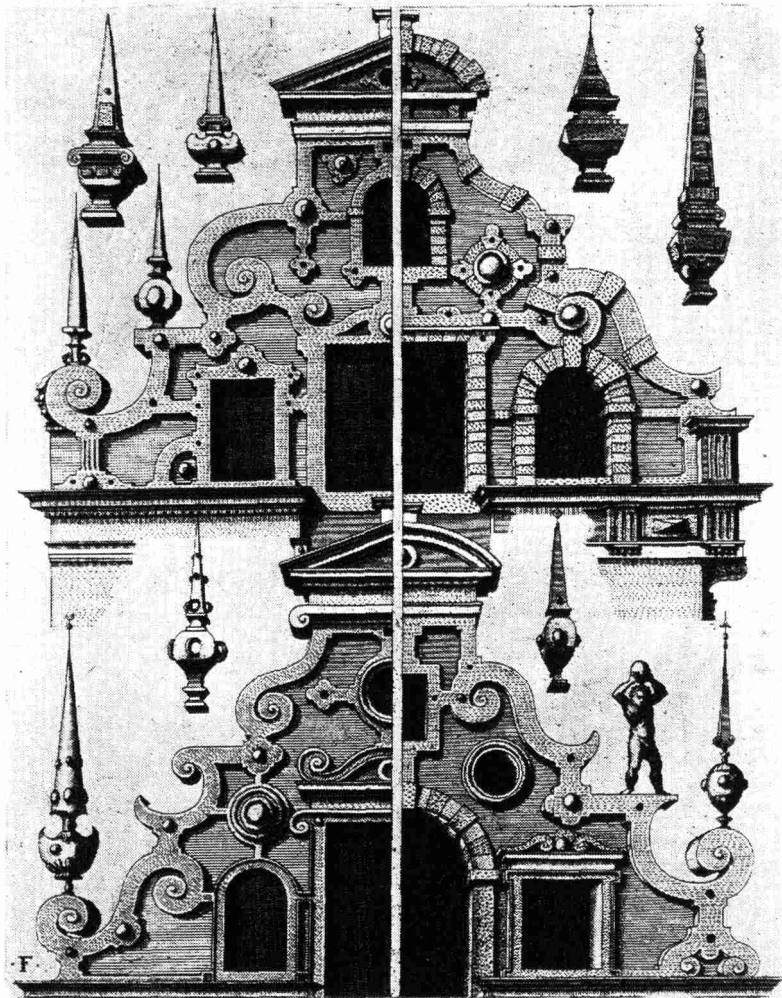




Afb. 4. Haarlem, Sint Bavo. Centraal, achter in het koor opgesteld kerkbord (gedateerd 1581) in de vorm van een aedicula ('tempeltje'); blikvanger in de ruimte en stijlbepalend. (Foto: Vrije Universiteit, coll. J. Wester.)

allang gemeengoed was, werd in de Nederlanden de gotiek gecontinueerd in zelfgenoegzaamheid. Het gotische bleef vervolgens ook onderlaag bij de van buiten en van boven af binnenkomende renaissance. We kunnen het, in aansluiting op wat eerder is opgemerkt, ook zo formuleren: bepaalde trekken van de gotiek bleven bestanddeel van het nieuwe. Dat het nieuwe zich kon manifesteren als een gewas van eigen bodem was mede te danken aan een *survival* van gotische neigingen en inheemse tradities bij de timmerman, de metselaar en de steenhouwer. Zoals men wellicht zou kunnen spreken in het begin van de 16e eeuw van renaissancistische gotiek, zo kan men verderop in de eeuw spreken van gotiserende renaissance. De Duitsers gebruiken voor de gotische ondergrond die in de noordelijke renaissance (en ook later in de noordelijke barok) schuilt, wel het woord *Geheim-Gotik*. Het betreft een innig samengaan. Een in elkaar opgaan, en daarbij worden tot iets eigens, waarin beide -gotiek en renaissance- present zijn. Eigenlijk is dit niet verwonderlijk, wanneer we bedenken, dat de vernieuwing niet de constructie van het gebouw betrof, maar alleen een uitwendige verandering van vormen met behulp van voorbeelden ontleend aan platen en boeken.

Overigens heeft de typografie niet alleen de introductie van het antieke bevorderd, maar ook de verwerking daarvan tot een eigensoortig produkt in de hand gewerkt. We mogen aannemen, dat de voornaamste bouwmeesters, stadstimmerlieden en steenhouders met de architectuur- en ornamentboeken bekend waren. Er vallen bij de boeken twee hoofdcategorieën te onderscheiden. Ten eerste fungeert het boek als doorgeefluik van klassicisme: Vitruvius geïnterpreteerd door Italianen, de antieke bouwkunst gezien door de ogen van Serlio, Vignola<sup>5)</sup>, vervolgens Palladio<sup>6)</sup> en Scamozzi<sup>7)</sup>. In de tweede plaats noem ik met voorbijgaan aan verscheidene Franse en Duitse boeken, die in dit verband een tussenpositie innemen- in de Nederlanden gepubliceerde boeken, waarin antieke motieven op geheel eigen wijze worden verwerkt in ornament en in grillige, fantasierijke composities: werken van Cornelis Bos, Coecke van Aalst en na 1560 Vredeman de Vries<sup>8)</sup> (*afb.* 5). De laatste categorie bevestigt wat we bij de vroege renaissance architectuur en de kleinkunst al zagen: de noordeling wenst het antieke te combineren met een eigen ornamentale vormgeving, waarbij een grote fantasie wordt tentoongespreid. Het nieuwe wordt ingepakt in grillige vormen, die recht doen aan de noordelijke opwaartse lijn en aan de voorliefde van de noordeling voor het pittoreske, het ornamentrijke en het bonte. Daarbij bood het platte vlak van het houtblok of de graveerplaat volop gelegenheid tot



Afb. 5. Vredeman de Vries, inventies van geveltoppen uit één van de vele plaatwerken van zijn hand (tweede helft 16e eeuw); noordelijke ornamentstijl toegepast voor de bouwkunst. (Foto: Rijksmuseum.)

eigensoortige *inventies*, fantasieën die niet uitsluitend bedoeld waren als voorbeeld voor werkelijk bouwen en decoreren. Daartoe behoorden ook de perspectief-ontwerpen van Vredeman de Vries. Vooral op het gebied van de gevel-architectuur hebben de boeken en platen ertoe bijgedragen dat het kwam tot een eigen bouwstijl met Antwerpen als centrum, een stijl die wel genoemd wordt naar Floris en Vredeman. Hij heeft een grote uitstraling gehad naar Scandinavië en het Oostzeegebied, toen bij ons -als gevolg van de Tachtigjarige Oorlog- het grote bouwen een tijdlang noodgedwongen stilstand te zien gaf.

De loop van de gebeurtenissen heeft met zich meegebracht dat tegen 1600 het zwaartepunt van de bouwkunst in de Nederlanden zich verlegde van Antwerpen naar Amsterdam. In dit opzicht kunnen we spreken van een keerpunt omstreeks de eeuwwisseling. De wending hield tevens in een versterking van het burgerlijke karakter van de bouwkunst. Versterking, omdat de Nederlandse renaissance altijd een zekere burgerlijke inslag heeft gehad. Dit in tegenstelling tot de origine van de stijl met zijn van huis uit filosofische en wetenschappelijke connotaties. Zoals ook het Latijn, is de antieke bouwvorm als Europees universele denkwijze, eigendom geweest van een bovenlaag. In meer dan één geval zien we dat de renaissance het prestige vertegenwoordigt of versterkt van het hoogste politieke gezag: in het begin van de 16e eeuw te Rome, maar even later ook in Frankrijk. In de Nederlanden heeft de landsregering te Brussel haar positie niet uitgedrukt in renaissance bouwkunst. Dit vertoonde wel plaats op het tweede niveau, nl. door de hoge adel. De opdrachtgevers tot voorname renaissance-bouwwerken heetten Nassau, Egmond, Van Rossum of Granvelle. Verder bedienende stadsregeringen zich van de nieuwe stijl: Utrecht, Den Haag (hier gemakshalve tot de steden gerekend) en Antwerpen.

Aan het einde van de 16e eeuw beleven we in Holland de definitieve doorbraak van de renaissance naar de burgerlijke laag van de samenleving. Men zou kunnen spreken van een verdere verburgerlijking van de stijl. Eén en ander blijkt uit de opdrachtgevers en uit de werkplaatsen, waarin het nieuwe ontstond. Daarbij herhaalt zich de geschiedenis in die zin, dat bewust de voorkeur wordt gegeven aan de noordelijke verwerking boven de strenge versie. We zagen de tegenstelling tussen die twee in de jaren dertig, met als voorbeeld van de twee manieren de toren van IJsselstein en het Van Rossumhuis in Zaltbommel. We zagen in een latere periode de twee varianten aanwezig in het kerkinterieur, maar tevens dat daar ook de strenge variant weliswaar werd aangeboden, maar dat het



Afb. 6. Waag te Haarlem, 1597-1598, waarschijnlijk van stadsbouwmeester Lieven de Key. Een ontwerp in voor die periode streng klassicistische trant.

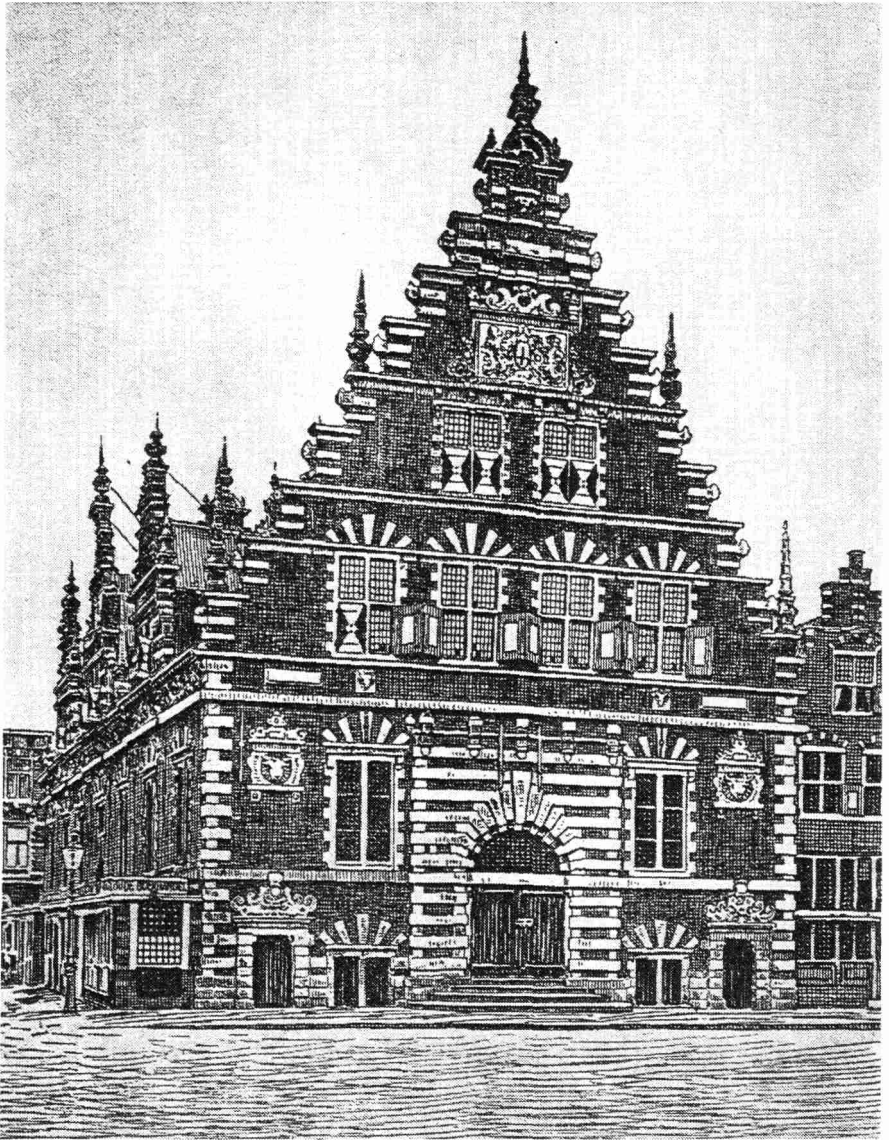
antieke pas met toevoeging van ornament volop werd gerecipieerd. Wanneer in de noordelijke Nederlanden, na de periode van stilstand, het grote bouwen een aanvang neemt, ziet men zich opnieuw voor dezelfde keuzemogelijkheid gesteld: streng of eigen verwerking.

Dankzij bewaard gebleven archiefstukken weten we, dat in Haarlem omstreeks 1600 sprake is geweest van een weloverwogen keuze (Ter Kuile, zie literatuuropgave p. 109). In 1598 wordt er een Waag gebouwd naar Italiaans renaissancestisch model, waarbij Serlio wellicht de inspiratiebron was (*afb. 6*). Een paar jaar later bespreekt men hoe de nieuwe Vleeshal er uit moet gaan zien. Dan wordt niet gekozen voor een ontwerp als de Waag, van het strenge soort, *antiëks* naar het voorbeeld van de Italianen, maar voor de ons bekende pagode-achtige topgevel (*afb. 7*). Hierin is het antieke vertegenwoordigd in de vormgeving van de toegangspoort, die van een zelfde karakter is als bij de Waag, maar nu opgenomen in een noordelijke totaalvorm.

Belangrijker dan Lieven de Key, die het ontwerp leverde voor de Haarlemse Vleeshal, was Hendrick de Keyser, stadsbouwmeester in Amsterdam. De meeste van de bouwwerken, die hij heeft ontworpen en uitgevoerd hebben een burgerlijke bestemming: burgerwoonhuizen, kerken voor de gereformeerden en stadsgebouwen. Minder is de kwalificatie burgerlijk van toepassing op de stijl waarin hij bouwde: die heeft Europees niveau. Evenals die van zijn collega te Haarlem geeft De Keyser's bouwwijze aansluiting te zien op de inmiddels al decennia lang in ons land bestaande renaissance. Hij was van huis uit beeldhouwer. Hij vertoont in zijn bouwwerken een voorliefde voor het gebruik van baksteen, doorspekt met natuursteen, en een voorkeur voor gebeeldhouwd ornament. Hij houdt van pittoreske bouwvormen, waarbij het architecturale soms schuilt onder het sculpturale. Afbeeldingen van poortjes van Michelangelo (door Vignola gepubliceerd) hebben hem daarbij de weg gewezen. Hij volgt die Italiaan na bij zijn eigen *inventie*; bij zijn verwerking van het antieke in een eigenzinnige vormgeving met, zoals wij het nu noemen, *maniëristische* trekken.

Een belangrijke bijdrage aan de geschiedenis van de bouwkunst in ons land heeft De Keyser geleverd, toen hij aan de toepassing van renaissance-perspectief -tot dan toe in ons land slechts bekend uit de herinrichting van het kerkinterieur door protestanten (symmetrische opstelling van kerkborden en een centraal avondmaalsbord als focus) en uit sommige architectuur-





Afb. 7. Vleeshal aan de Markt te Haarlem door Lieven de Key, 1602-1603. Hollandse renaissance waaraan de voorkeur werd gegeven boven de strengere trant van de Waag.

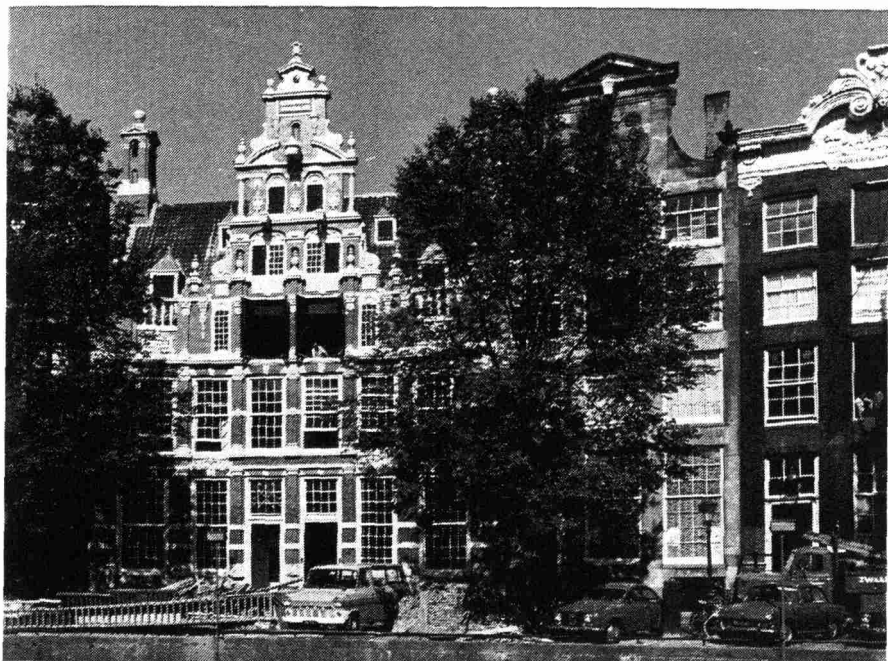
prenten van Vredeman de Vries- als eerste een concrete bouwkundige uitwerking gaf. In één van zijn voornaamste werken, de *Westerkerk* in Amsterdam, past hij de kolom toe in een eigensoortige versie met driedelige schacht. De zuil, het sieraad van het antieke bouwen bij uitnemendheid, wordt door hem als het ware als afzonderlijk element in de ruimte van het kerkinterieur geëxposeerd (afb. 8). Hiermee te vergelijken is het gebruik van de kolom als op zichzelf staand en vrijstaand onderdeel van de compositie in de bekroning van de Zuiderkerkstoren en in de hoekopbouw van het grafmonument voor Willem van Oranje in de Nieuwe Kerk te Delft, beide eveneens ontworpen door Hendrick de Keyser. We hebben daar te maken met wat Sir Nikolaus Pevsner de "*detached column*" noemde. Ook in de *Westerkerk* zien wij de kolommen niet fungeren in een logisch opgebouwd stelsel van horizontalen en verticalen. Zo is er bijvoorbeeld geen verband met de grote lijst. We mogen aannemen dat hij met de drieledige schacht van de kolommen in de *Westerkerk* hetzelfde beoogt als met zijn "*detached column*" elders, nl. verzelfstandiging van het motief. Hierdoor ontstaat bij zijn gebouwen en interieurs een andere werking van diepte en perspectief, dan we bijvoorbeeld aantreffen in de perspectief-tekeningen van kerkinterieurs in de boeken van de strenge Italianen Serlio en Montano. Bij de laatstgenoemden zijn zuilen en pilasters, anders dan in de *Westerkerk*, opgenomen in een regelmatig doorlopende articulatie van de aaneengesloten wand. De Keyser zal de perspectief-tekeningen van kerkinterieurs in de boeken van Serlio zeker gekend hebben, maar de perspectief-opvatting van Vredeman de Vries moet hem meer hebben aangesproken. Zijn voorkeur daarvoor is manifest in de ruimte van de *Westerkerk*, die helder is en op een vast maatschema gecomponeerd, maar die zich niet in één blik laat overzien en telkens nieuwe, verrassende gezichts- en oriëntatiepunten oplevert.

Een uitnemend voorbeeld van de stijl van Hendrick de Keyser biedt ook het *Huis Bartolotti*, Herengracht 170-172 in Amsterdam, waarvan het auteurschap vrijwel zeker aan hem mag worden toegeschreven (1622) (afb. 9). De gevel is niet een plat vlak, maar staat gebogen in de bocht van de gracht. De compositie voert het oog omhoog. Ook hier is geen sprake van regelmatige klassicistische articulatie. De bouwmeester preferereert een gevel met voorgezette top. Hij slaagt er echter beter in dan zijn 16e-eeuwse voorgangers om die laatste tot één geheel te maken met het brede, rechthoekige gevelvlak eronder. Daarbij speelt het ornament een bijzondere rol. Dit bestaat, behalve uit pilasters en lijstwerk, uit kleurbanden, bollen en voluten.

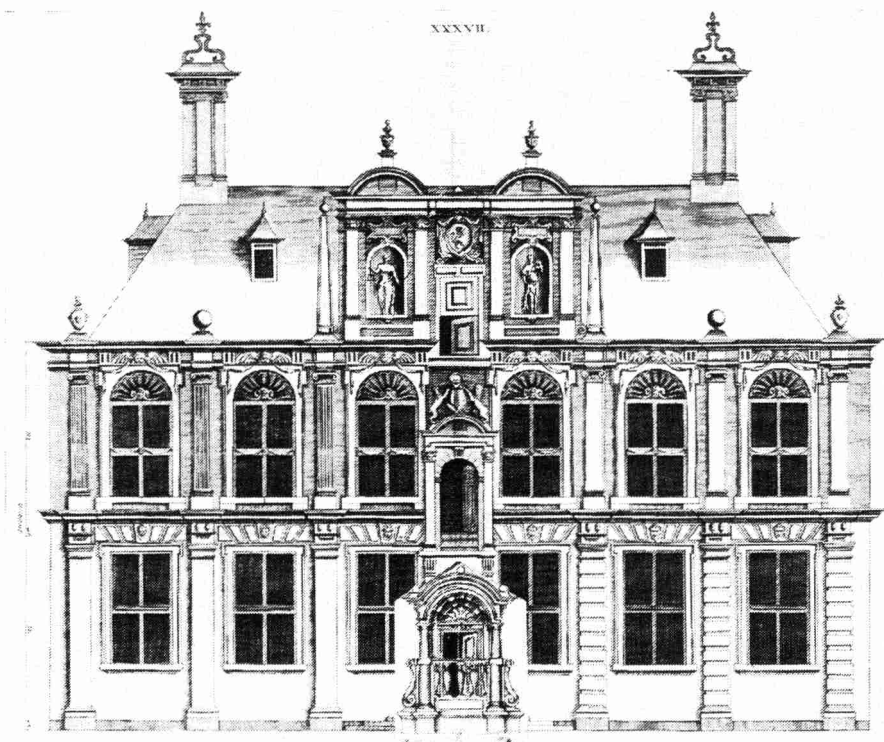




Afb. 8. Hendrick de Keyser, Westerkerk, Amsterdam, 1620-c.1638. Overzicht van het interieur. Geeft een karakteristieke indruk van de ruimtewerking en de wandopbouw. (Foto Kunstgeschiedenis, Vrije Universiteit Amsterdam, collectie drs. A. de Groot.)



Afb. 9. Huis Bartolotti, Herengracht 170-172, 1622. Hoogstwaarschijnlijk van Hendrick de Keyser. Het interessantste voorbeeld van woonhuis - architectuur in de stijl van de Hollandse renaissance. (Foto Gemeentelijk Bureau Monumentenzorg, Amsterdam, Han van Gool.)

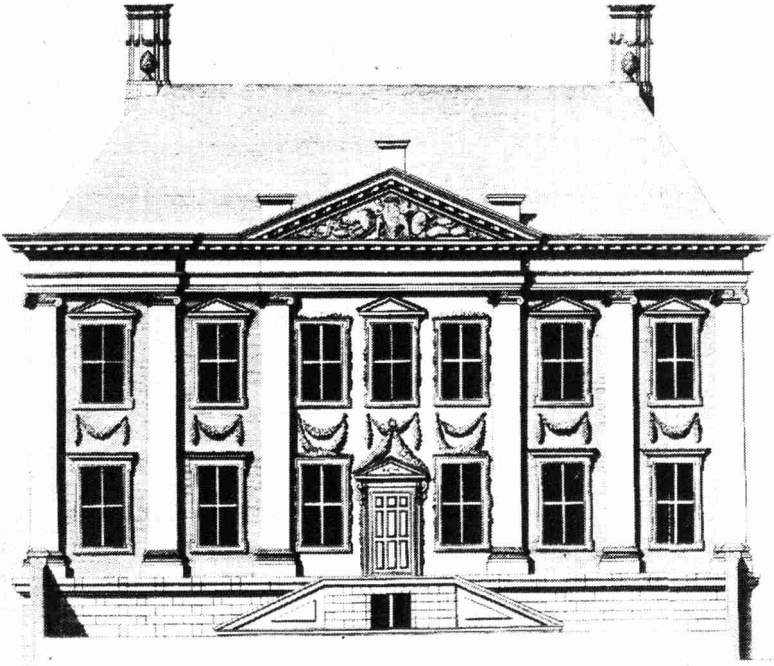


Afb. 10. Uit de *Architectura Moderne* (1631): ontwerp voor het stadhuis te Delft door Hendrick de Keyser. Het wijkt op wezenlijke punten af van de uitgevoerde versie. (Foto: Rijksmuseum.)

Maar het bijzondere is de manier waarop een aantal cartouches zijn aangebracht. Zij doorbreken het lijstwerk op plaatsen waar diagonalen in de compositie verwerkt zijn, nl. van de stoep naar de schoorstenen. Het classicistische idioom van horizontalen en verticalen moet ook op een andere plek wijken voor ornament, nl. daar waar de pilasterreeks van de bovenste verdieping de diagonaallijn laat passeren, die loopt vanaf de brede hoekvensters aan de basis naar de hoge middentop. Het orde-symbool -de pilaster- is op die plek gereduceerd tot een sierstuk. Daarentegen is het vrijstaande kolommetje op de hoeken van de top -net als bij de Zuiderkerkstoren- een *expositie* van het antieke, ook hier weer op een vrijpostige manier gedemonstreerd. Die vrijstaande kolommetjes dragen ertoe bij, dat de topgevel niet de indruk wekt van een gesloten omlijst vlak. Zij introduceren een driedimensionaal element en de aandacht van de toeschouwer gaat ook uit naar wat zich achter het vlak van het front aan de straat afspeelt. Daar dragen het dakvlak, de dakkapellen en hoekschoorstenen bij tot de dieptewerking, die de bouwmeester aan zijn compositie wilde geven. De genoemde kenmerken van het Huis Bartolotti maken duidelijk, dat de bouwmeester een compositie voor ogen stond, waarbij dezelfde elementen, al naar gelang hun functie in het geheel, op een gevarieerde wijze worden toegepast: een kolom kan zowel pilaster zijn, vrijstaande kolom of sierstuk.

Het eigen karakter van het werk van Hendrick de Keyser treedt ook op de voorgrond in zijn ontwerp voor het stadhuis te Delft. Hierover is uitvoerig gehandeld door J.J. Terwen, die onder meer aantoonde dat aan de opstand en de plattegronden een, op het eerste gezicht verborgen, systeem van maatvoering ten grondslag ligt. In *Architectura Moderna* staat een ontwerp voor de façade afgebeeld, dat aanmerkelijk verschilt van het gebouw zoals het is uitgevoerd. Het is niet bekend of de veranderingen ook van De Keyser zijn. Zij verzwakken het ontwerp in meer dan één opzicht. In ieder geval zullen we ons voor de nu volgende beschouwing houden aan het ontwerp, dat waardig gekeurd is om in de publicatie van de Keyser's werk door De Bray te worden opgenomen (*afb. 10*).

Net als bij het Huis Bartolotti het geval is, maken, naast de voor het dak geplaatste geveltop en de sierelementen op de gevellijst, het dak met zijn kapellen en de enorme hoekschoorstenen een integraal onderdeel uit van de compositie. Maar wat het ontwerp vooral bijzonder maakt, is de smalle travee van de ingangspoort, in het midden van de gevel. Die is buiten het verband van de horizontale en verticale ordening van het



*Platte de facade de la Mauritshuis en 1765. W. 1765.*

Afb. 11. Mauritshuis, 's-Gravenhage, 1633ff, naar ontwerp van Pieter Post in samenwerking met Jacob van Campen. Hollands classicisme.

gevelvlak gelaten, en leidt als het ware zijn eigen leven. Hij breekt ook door de geveltop heen, en voert het oog als het ware rechtstreeks omhoog naar de toren, het oude gotische belfort, dat de rechtsfunctie van de stad tot uitdrukking brengt, het stadssymbool.

Het gaat bij deze compositie om de perspectivische zienswijze; om de dieptewerking in diverse plans, naar de ideeën van de *scaenographia*, zoals omschreven door Vitruvius en Serlio; om de groepering ten opzichte van elkaar van de op diverse plans opgestelde aandachtspunten in het scenografisch opgebouwde aanzicht. De plaats van de toeschouwer is gedacht op de Markt. Voor wie zich daar opstelt, is het toneel opgebouwd in drie plans, die elkaar zowel in hoogte als in diepte opvolgen: dat van de voorgevel, dat van het dak en dat van de toren. De horizontalen van de gevelijsten en van de daknok zijn als het ware treden omhoog naar de toren. De lijnen van het schilddak en de hoekschoorstenen schragen en begeleiden die eind-vertikaal. De middenschacht van de gevel en van de top springt uit ten opzichte van de vlakken aan weerskanten. Visueel vormt de stapeling van elementen in die middenschacht, van onder tot boven, een trap naar de toren.

Het is belangrijk, dat in dit ontwerp geen van de in verschillende vlakken geplaatste partijen gezien kan worden buiten het compositorisch verband met de overige. Dit is een essentieel verschilpunt met het uitgevoerde ontwerp, waarin er naar gestreefd is het gevelvlak tot een verhaal op zichzelf te maken dat de toren niet nodig heeft. Anders gezegd: waarbij aan de toren niet langer die essentiële plaats is toegedacht, die hij in het oorspronkelijke ontwerp van De Keyser had.

Dankzij Salomon de Bray, die in 1631 het werk van Hendrick de Keyser in boekvorm publiceerde onder de titel *Architectura Moderna*, kunnen we aan de zojuist geschetste architecturale prestaties het predicaat *modern* geven. De Bray licht die notie toe: "*bouwinge van onse tijt*" en: "*naar de gelegenheid des lants*". Allereerst staat modern tegenover gotisch. Al vóór Jacob van Campen heeft de Amsterdamse bouwmeester definitief met de gotiek afgerekend. Maar zijn *modernisme* is wel van een heel andere aard dan het Hollands classicisme, de *Italiaanse* stijl van bouwen die omstreeks 1630 in zwang kwam, en waarvan Jacob van Campen, bouwmeester van ondermeer het Stadhuis op de Dam te Amsterdam en betrokken bij het ontwerp voor het Mauritshuis te Den Haag (*afb. 11*) de voornaamste exponent was.

We moeten ons er zeker voor hoeden om de bouwwijze van Hendrick de Keyser te interpreteren als een nog niet volwassen classicisme, iets waartoe we wellicht geneigd zouden zijn, wanneer we één fase of periode in de classicistische bouwkunst tot norm verheffen. Natuurlijk hebben de architecten van de generatie 1630 hun produkten beschouwd als een betere navolging van de antieken dan de bouwstijl van hun voorgangers omstreeks 1600 te zien gaf. Voor Van Campen en zijn navolgingen en collega's bestond de presentatie van het antieke niet uit toepassing van de kolom, de lijst, de boog, het fronton, het portiek, de triomfpoort in een eigensoortige entourage, maar uit de proportionering van het geheel, waarbij de dimensies van plattegrond en opstand op elkaar worden betrokken in een heldere, overzichtelijke vormtaal. Voor ons evenwel mag gelden, dat ook de eigensoortige inventies van Hendrick de Keyser een volwaardige vorm van classicisme vertegenwoordigen. Zijn classicisme was op een vanzelfsprekende wijze antiek en eigentijds tegelijk. Het putte zowel uit Vredeman de Vries als uit Serlio, zowel uit Michel Angelo als uit de gotische traditie, zonder dat sprake was van een *querelle* en zonder dat men zich het artistieke geweten pijnigde met de vraag van *aemulatio*.

De stijl, die omstreeks 1600 in Holland opbloede, was even zelfgenoegzaam als daarvoor de Vlaamse Floris-Vredeman-stijl. Het zal aan het eigene van de Hollandse renaissance te danken zijn, dat iemand als Johan Huizinga er de voorkeur aan gaf boven het Hollands classicisme van 1630 en de decennia die daarop volgden, dat veel meer een boekenclassicisme was van vreemde bodem, een dogmatisch uittreksel geselecteerd uit oudere Italiaanse literatuur. Italiaans genoemd, maar wel te onderscheiden van wat er werkelijk in Italië gebouwd werd door Giulio Romano<sup>9)</sup>, Michelangelo, Palladio (sommige van zijn gebouwen), en in de tijd van Jacob van Campen, Borromini en Bernini.

We mogen stellen, dat de generatie Hollandse bouwmeesters van 1630 afrekende met aan het classicisme vreemde overdaad en onnatuur. Het Vitruvianisme wordt bij haar gezaghebbend dogma, met alles wat daaruit voortvloeit aan zuiverheid, consequentie, eenduidigheid, rationele klaarheid en gepredestineerde zekerheid. Maar er is verlies aan vrijheid, aan (om die niet erg fraaie term hier toch een keer te gebruiken) volksgebondenheid, aan poëzie, aan fantasie. Het heeft onze architectuurgeschiedenis verrijkt, dat er omstreeks 1600 nog gedurende enkele decennia ruimte is geweest voor een modern *antieks*, rechtstreeks uit de werkplaats van de steenhouwer-bouwmeester,

waaraan een zekere *furor* van de 16e eeuw gloed gaf, voordat het onderkoelde classicisme van de zogeheten Italiaanse stijl de overhand kreeg. De stijl van Jacob van Campen heeft het meeslepende van de *homofonie*, het grootse gebaar van de doorlopende eenstemmigheid. Hij mist daarentegen datgene, waarmee de bouwkunst van omstreeks 1600 glorieert: composities met contrapunct en contrapost.



## Noten

1. **Serlio, Sebastiano** (1475-1554), bouwmeester, leerling van Peruzzi, en auteur van een plaatwerk in zeven boeken over architectuur (1545-1547 en posthuum), waarin hij voorbeelden toont (met toelichtende tekst) van antieke en van eigentijdse bouwwerken. De inhoud van dit werk is representatief voor de stijlontwikkeling van het grote bouwen in Noord- en Midden-Italië van Bramante\* tot Palladio\*. Serlio produceerde als eerste van zijn tijd een repertorium met beeldmateriaal i.p.v. een theoretische verhandeling over de architectuur. Eén van de meest invloedrijke bouwmeesters in Frankrijk en de Nederlanden tot en met Lieven de Key en Hendrick de Keyser. Italiaanse, Franse en in de eerste plaats Vlaamse edities (Coecke van Aalst) uit de 16e eeuw waren beschikbaar. Noordnederlandse edities: 1606, 1616.
2. **Vitruvius**, één van de weinige bouwmeesters uit de oudheid van wie de naam bekend is, tijdgenoot van Ovidius en van keizer Augustus. Vitruvius schreef de enige verhandeling over het bouwen, die uit de oudheid is overgeleverd. In zijn werk komen zo goed als alle aspecten en alle toenmalige genres van bouwen aan de orde. Een fraaie folio-editie van de latijnse tekst verscheen in Amsterdam in 1649. Franse tekst-uitgave: Amsterdam 1681 en 1691. Voor het overige was men aangewezen op buitenlandse edities in het Latijn, Italiaans, Frans en Duits, sommigen met illustraties, of op commentaren en excerpten, bijvoorbeeld *Die inventie der colommen* (Antwerpen 1539; Coecke van Aalst), het vroegstbekende nederlandstalige werk over architectuur.
3. **Alberti, Leone Battista** (eerste helft 15e eeuw, overleden 1472): auteur van verscheidene verhandelingen over de huishouding en het bestier van adellijke landgoederen, over schilderkunst en over bouwkunst (*De re aedificatoria*). Vanaf 1432 pauselijke abbreviator (werkopzichter van het schrijfwerk van de Apostolische Kanselarij); hield zich bezig met de bestudering van Vitruvius\* en van de resten van het antieke bouwen in Rome en Italië. Diverse eigen bouwkundige ontwerpen, uitgevoerd door bouwmeesters ter plaatse in Rimini, Florence en Mantua. Alberti's gevelontwerpen waren van grote invloed op de verdere ontwikkeling van het grote bouwen in Rome, Florence en omstre-

ken. Nederlandse bouwmeesters en opdrachtgevers raadpleegden zijn geschriften in de latijnse en franse tekstuitgaven die in Italië en Frankrijk verschenen, voorzover zij die talen machtig waren. Alberti's boeken werden in Noordnederlandse boeken over de architectuur uit de 17e eeuw regelmatig genoemd. Men treft ze aan in boedelverlijden en aucties uit die tijd.

4. **Bramante, Donato** (eind 15e, begin 16e eeuw), bouwmeester. Begunstigd door paus Julius II. Ontwerpen o.m.: feestdecoraties Milanese hof (1492); eerste bouwmeester nieuwe Sint Pieter (vanaf 1506); stadsplanning te Rome ten tijde van Julius II; reorganisatie van de Vaticaanse gebouwen (Belvédère Hof, door Bramante begonnen); ronde Tempietto in S. Pietro bij Montorio. Buiten Italië verwierf Bramante bekendheid dankzij de kunstenaarsbiografieën van Vasari en dankzij de afbeeldingen van zijn bouwwerken in Serlio's architectuurboek\*.
5. **Vignola, Jacopo Barozzi da**, geboren in Vignola 1507, overleden in 1573 te Rome; schilder en architect; werd medewerker van Peruzzi en Sangallo te Rome. Tijdelijk werkzaam in Parijs en Fontainebleau. Vanaf 1546 tot aan zijn dood was hij hofarchitect van de familie Farnese. Van eminent belang is het architectuurboek van Vignola: *Regola delli cinque ordini di architettura* (Rome, 1562). Dikwijls nagedrukt en in enigszins bewerkte edities verschenen, ook in de Noordelijke Nederlanden vanaf 1617: 1617, 1619, 1620, 1623, 1629, 1631, 1638, 1640, 1642, 1643, z.j. (na 1643), 1650, 1651, 1659, 1664, 1669, 169?. Bovendien nam Joost Vermaarsch de bouworden volgens Vignola op in zijn boek, dat daarnaast de orden volgens Palladio en Scamozzi geeft: 1663 of 1664, 1654 (2x), 1667, 1678, 1689, c.1700.
6. **Palladio, Andrea** (1508-1580), bouwmeester en auteur van *I quattro libri dell'architettura* (1570); ontwierp talrijke palazzi in Vicenza; adellijke Venetiaanse villa's en ook kerken. Het gedeelte uit Palladio's boek dat de vijf bouworden afbeeldt en beschrijft, verscheen in Noordnederlandse edities: 1646 (2x), 1682, en als onderdeel van het boek van Joost Vermaarsch, dat ook de bouworden volgens Vignola\* en Scamozzi\* geeft: 1663 of 1664, 1664 (2x), 1667, 1678, 1689, c. 1700.

7. **Scamozzi, Vincenzo** (1548 of 1552-1616), auteur van *L'idea dell'architettura universale* (1615). Van dit boekwerk verscheen te Amsterdam in 1640 een tweede druk met de oorspronkelijke houtsneden en een gedeelte van de tekst. Bij herdruk van 1658 tot 1661 werden de ontbrekende platen van het boek nog toegevoegd. Het geheel tezamen werd in 1661 nog een keer gedrukt. Bewerkingen van het boek (de bouworden) werden vervaardigd door Symon Bosboom (1514-?): 1657, 1657 (=c. 1658-1660), 1670, 1676, 1682, 1686 (2x), c. 1689, 1694); door Anhaltin: 1657, 1661; en door Jacob Schuym: 1662, c. 1664, 1664 (Duitse editie), 1665, (idem), 1677, 1694. Joost Vermaarsch geeft naast de orden van Scamozzi ook die van Vignola en Palladio (voor de Nederlandse drukken van dit werk zie onder Palladio).
  
8. **Vredeman de Vries, Hans** (Leeuwarden 1526-c. 1606), werkzaam als ontwerper van kunstvoorwerpen en decoraties in Vlaanderen, Duitsland, Amsterdam en Praag (Hof Rudolf II). Gaf zeer talrijke plaatwerken uit met ornament en bouwkundige inventies, welke ook in Holland regelmatig werden uitgegeven. Zijn werk over de vijf bouworden, met ondermeer perspectivische illustratie van die orden, verscheen in Holland onder verschillende titels en draagt als dateringen: 1606, 1614, 1616, 1617, 1620, 1628, 1630, 1634, 1638, 1647, 1651, 1662.
  
9. **Giulio, Romano** (overleden 1546), de enige beeldend kunstenaar uit de 16e eeuw die ooit door Shakespeare werd genoemd, schilder en leerling-assistent van Raphaël, tevens werkzaam op het terrein van de architectuur en de stadsplanning. Evenals Bramante wordt hij in Noordnederlandse architectuurboeken uit de 17e eeuw meermalen vermeld als voorbeeld van een goed bouwmeester.

## Literatuur

- Fanelli, G., 'De Nederlandse traditie', uit: *id.*, *Moderne architectuur in Nederland 1900-1940*, 's-Gravenhage 1978, pp. 19-22.
- Forssman, E., *Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16-18 Jahrhunderts*, Uppsala, 1961.
- Forssman, E., *Säule und Ornament*, Stockholm, 1956.
- Hitchcock, H.R., *Netherlandish Scrolled Gables of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, New York, 1978.
- Kuile e.a., E.H. ter, *Duizend jaar bouwen in Nederland. Deel II*, Amsterdam, 1957.
- Kuyper, W., *Dutch Classicist Architecture*, Delft, 1980.
- Leonhardt, G., *Het Huis Bartolotti en zijn bewoners*, Amsterdam, 1979.
- Meischke, R., 'Het Huis Bartolotti en het Huis met de Hoofden', uit: *Liber Amicorum J.P. Mieris*, 1956, pp. 44-56.
- Swigchem, C.A. van, 'Een goed regiment'. Het burgerlijk element in het vroege gereformeerde kerkinterieur. 's-Gravenhage, 1988.
- Swigchem, C.A. van, T. Brouwer en W. van Os, *Een huis voor het Woord. Het protestantse kerkinterieur tot 1900*. 's-Gravenhage, 1984.
- Taverne, E., *In het land van belofte: in de nieuwe stad. Ideaal en werkelijkheid van de stadsuitleg in de republiek 1580-1680*, Maarssen, 1978.
- Taverne, E., (Ed. & Int.), Salomon de Bray: *Architectura Moderna*, Soest 1971 (facs. van de ed. Amsterdam 1633; princeps 1631).
- Terwen, J.J., 'Het stadhuis van Hendrick de Keyser', uit: *Delftse studieën*, Assen, 1967: 143-170.
- Vermeulen, F.A.J., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche bouwkunst*. Tweede deel, 's-Gravenhage, 1931 (2 bdn.: tekst/platen).
- Wittkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London, 1949.



## Rondom een brandstapel

Bruno en Campanella in de Italiaanse letterkunde anno 1600

*R. Spielman*

### Inleiding

Deze aan het verschijnsel 'eeuwwende' gewijde lezingen gaan uit van het belang van het jaar 1600 als begin van de moderne tijd en het moderne denken. Voor de Renaissance in Italië geldt echter wellicht meer dan voor die in welk land ook dat het jaar 1600 allesbehalve een begin vormt. De overgang van de zestiende naar de zeventiende eeuw moet gezien worden als een tijd van crisis, mogelijk als eindpunt, zo wij willen, als begin, maar dan van de Barok. Wij stappen dus midden in een historisch en cultureel proces dat niet voor zich zelf spreekt en alleen maar in verband kan worden gezien met voorafgaande ontwikkelingen.

Als wij in de Renaissance een onderverdeling aanbrengen zal deze meer zeggen over ons vakgebied of uitgangspunt dan over de tijd zelf. Onder kunsthistorici en italianisten vinden wij traditioneel de wetenschappers die de aanvang van de nieuwe tijd het vroegst weten aan te wijzen: in het '300 (XIV eeuw), tijd van Petrarca en Giotto. In de XV eeuw wordt daarop het erfgoed tot ontwikkeling gebracht in de kunsten en de mens- en cultuurwetenschappen; de beweging kennen wij onder de naam Humanisme. Rond 1500 krijgen allerlei 'inhaalmanoeuvres' hun beslag, komen draden bijeen die tot nu toe evenwijdig liepen en ontstaat wat voor velen een hoogtepunt in de geschiedenis van de Mensheid is geweest. Leonardo da Vinci, Raphaël en Michelangelo, Ariosto, Machiavelli en Erasmus gelden stuk voor stuk als klassieken.

Door de XVI eeuw loopt echter een grote scheur, een breukvlak dat is veroorzaakt door buitenlandse invasies van Italië, godsdienstige en wetenschappelijke revoluties en een brede crisis. Voor sommigen zal opmerkelijk zijn dat over dat breukvlak heen de invloed van de genoemde klassieken doorloopt, d.w.z. erkend wordt als uitgangspunt en term van vergelijking. In feite is dit niet zo vreemd als wij bedenken dat hun werken vaak

al bij hun leven als klassiek, d.w.z. 'massgebend' werden gezien, en later zorgden voor een continuïteit - of juist reacties te- weeg brachten, maar hoe dan ook hun schaduw telkens op de achtergrond opduikt. Het is onze bedoeling in kort bestek aan de hand van twee belangrijke schrijvers van het eind van de eeuw na te gaan wat er veranderd is, en langs welke lijnen dit proces zich heeft voltrokken, en tegelijk een bijdrage te leveren aan de inventarisatie van het begrip 'eeuwwende' in de Italiaanse cultuur van die tijd.

De grenzeloze bewondering voor schilders als Raphael en Michelangelo, dichters als Petrarca of Ariosto en prozaïsten als Boccaccio genereert in de loop van de zestiende eeuw een golf van epigonisme, die voor wat betreft de literatuur tot school is verheven door Pietro Bembo, en in de schilderkunst o.a. door Giorgio Vasari. Bembo's ideaal van terugkeer naar veertiende- eeuwse taalmodellen maakt zijn adepten in feite onvruchtbaar. De grootste schrijvers uit de XVI eeuw zijn uiteindelijk diegenen die zich er het minst aan hebben gestoord, zoals Cellini of Bruno.<sup>1)</sup> In de dichtkunst bloeit echter nog een genre op: de pastorale poëzie, en heeft Italië in Torquato Tasso een groot dichter die zijn indrukwekkende gaven weet te verzoenen met twee dominerende tendensen van de late XVI eeuw: religieus elan en een in hoofdzaak 'monodische' zang die contrasteert met Ariosto's 'polyfonie'.

Een van de vruchtbaarste literaire akkers van de XVI eeuw, overgangstijd naar een modern centralistisch-burocratisch vorstendom, maar tevens van politiek geharrewar, is die van de staatkundige discussie. Machiavelli had in zijn *Il Principe* (De heerser) de (politieke) Praktijk ontdekt en verdedigd als zelfstandige waarde die los staat van de moraal, en tegelijkertijd het voor de Renaissance zo kenmerkende geloof in de *virtù*, de wil en capaciteiten van de mens, opnieuw bevestigd. Generaties denkers en schrijvers hebben hierop gereageerd vanuit hun eigen posities als moralisten of pessimisten, te beginnen met Machiavelli's vriend Francesco Guicciardini, die de ondoordringbaarheid van het politiek leven vergeleek met een "*zo dichte nevel of zo dikke muur tussen het plein en het paleis (...) dat het volk net zoveel weet van wat de bestuurder doet of waarom hij het doet, als van wat er in India gebeurt.*"<sup>2)</sup>

Vergeleken met Guicciardini's scepsis is de kritiek van de moralisten veel heftiger. Bekend is de veroordeling van Machiavelli door de Rooms-katholieke kerk en met name door de sterk opkomende Jezuïeten, die in werkelijkheid Machiavelli's stellin-

gen in praktijk brengen met hun principe van 'het doel heiligt de middelen'. Er zijn echter ook denkers die de juistheid van veel van Machiavelli's erfgoed naar voren proberen te brengen, o.a. door zijn ideeën wat afgezwakt te vertalen in termen van 'staatsbelang' of 'ragion di stato', een begrip dat zijn beslag kreeg in het gelijknamige werk van Giovanni Botero (1544-1617), die de politiek ondergeschikt maakt aan de moraal en de 'prudenza' of voorzichtigheid als voornaamste ideaal in de plaats stelt van Machiavelli's *virtù*.<sup>3)</sup> Tegenover deze gematigd-realistische positie kwam, zoals wij zullen zien, het revolutionair utopisme van Tommaso Campanella te staan.

De natuurwetenschappen vormen de laatst ontsproten tak aan de Renaissance-boom; de 'rinascita' of wedergeboorte van de scientia wordt pas door latere humanisten als Erasmus en Rabelais geprezen.<sup>4)</sup> Hun impact neemt echter alleen maar toe. Leonardo's empirisch denken wordt voortgezet door Galileo Galilei, die het wereldbeeld van Copernicus verdedigt tegen aristotelisme en theologie, en mag gelden als de vader van de moderne natuurwetenschappen. Maar ook Campanella en vòòr hem Giordano Bruno hadden het voor Copernicus opgenomen en slaan zo een brug naar de moderne tijd.

### Het jaar 1600 in panoramavorm

Kijken wij nu naar het jaar 1600, dan zien wij een aantal belangrijke auteurs in een kritieke fase van hun leven. In Napels zit sedert enkele maanden Tommaso Campanella gevangen en wordt aan gruwelijke folteringën blootgesteld. Op 7 februari bezwijkt hij en legt een bekentenis af, waarna hij wordt veroordeeld tot onherroepelijke levenslange opsluiting wegens opruiing en ketterij, met waanzin als verzachtende omstandigheid. In dezelfde tijd, op 17 februari, verbrandt de Inquisitie op het Romeinse Campo dei Fiori Giordano Bruno als ketter. Ook in de gevangenis, zij het op geheel andere gronden, verblijft de Napolitaanse dichter Giambattista Marino (1569-1623), die later een niet onvergankelijke roem als grootste dichter van zijn tijd zou vestigen met zijn *Adone*. Marino wist echter na korte tijd naar Rome te ontsnappen en schreef naar aanleiding van zijn vlucht een sonnet. En in de meest liberale Italiaanse staat, Venetië, werkt een derde geestelijke, Paolo Sarpi, aan het verzamelen van materiaal voor wat later zijn *Istoria del Concilio Tridentino* (Geschiedenis van het Concilie van Trente) zou worden. Zijn vriend Galileo Galilei doceert in Padua; drie jaar eerder heeft hij voor de eerste maal in een brief aan Jacopo Mazzoni de ideeën van Copernicus verdedigd, al zal het nog tot



1632 duren eer zijn *Dialogo sopra i due massimi sistemi* (Dialogo over de twee belangrijkste systemen) verschijnt. Rondom de brandstapel op het oude, levendige Romeinse marktplein laten zich de gebeurtenissen die in Italië de eeuwwende markeren beschrijven in het voor ons soms verblindend felle, caravaggeske licht van de overgang van de Renaissance naar de Barok.

### Giordano Bruno

Bruno geldt als een der bekendste, maar tegelijk een van de moeilijkst te interpreteren gestalten uit de late XVI eeuw. Zijn kleurrijke levenswandel, zijn veelomvattend, maar niet eenvoudig oeuvre in twee talen, zijn polemisch optreden en zijn gruwelijk levenseinde hebben alle hiertoe bijgedragen. De interpretatie van een 'charlataneske' kant aan Bruno, die uiteindelijk teruggaat op zijn reputatie als would-be magiër, vertroebelt nog steeds het kritische beeld van de schrijver. De belangstelling voor 'magia' heeft Bruno herhaaldelijk beleden. Maar het gaat erom de betekenis van dit woord voor Bruno in een juist verband te zien. 'Magia' is voor Bruno primair 'magia naturale', het mysterie van de natuur, en was voor hem, zoals voor vele tijdgenoten, een deelgebied van filosofie en wetenschap. Het primaire doel van deze magie is 'langs de trap van de natuur' op te stijgen tot en in contact te treden met de godheid. Over alchemisten maakt Bruno zich overigens vrolijk in zijn comédie *Candelaio*; hij stelt hen als slachtoffer op één lijn met sodomieten en -veelzeggend, zoals hieronder zal blijken- pedanten.

Filippo Bruno was in 1548 geboren in het Zuiditaliaanse plaatsje Nola bij Napels, een afkomst die hij allerminst placht te verzwijgen. Familieleden figureren in zijn werken en verlenen die een dramatische levendigheid en een bijzonder persoonlijke klank. Als in de dialoog *Spaccio de la bestia trionfante* Mercurius aan de Sofia, de Wijsbegeerte, komt vertellen wat er voor die dag door de Hemel is besloten, geeft de bode der goden een hele lijst gebeurtenissen die zich in en rond Nola moeten voltrekken: twee meloenen in de moestuin van Franzino zullen die dag volledig rijp zijn, maar pas na drie dagen gegeten worden; uit de mest van Albenzio's os worden tweehonderdvijftig mestkevers geboren, waarvan Albenzio er veertien vertrappt, er zesentwintig verdrinken in de azijn, tweeëntwintig de kelder in kruipen, enz. Van zeven mollen, die vier dagen eerder diep in de grond langs verschillende wegen op weg zijn gegaan, komen er twee aan de oppervlakte, de ene om twaalf uur precies, de andere vijftien minuten en negen seconden later, op drie passen, één voet en een halve vinger afstand van elkaar. Nola als

voorbeeld voor de Voorzienigheid die in de strikte eenheid van haar grootste plan ook aan de kleinigheden een evenwaardige plaats toebedeelt,

want de eenheid ligt in het oneindige, en het oneindige aantal in de eenheid; bovendien is de eenheid een impliciet oneindige, en het oneindige de expliciete eenheid.<sup>5)</sup>

Als vijftienjarige was Filippo ingetreden bij de Dominicanen in Napels, en had de kloosternaam Giordano aangenomen. Hij kwam spoedig in opstand tegen het kloosterleven en werd ervan beschuldigd een kwade invloed te hebben op zijn medebroeders. Voor de dreiging van een proces wegens ketterij vluchtte hij naar Rome en daarna naar Noord-Italië. Uiteindelijk nam hij de wijk naar minder katholieke oorden: in Genève sloot hij zich aan bij de Calvinisten, om na korte tijd in conflict te komen met hun leiders volgens een procedé dat zich nog vaak zou herhalen: een aanval op een leidende theoloog, die hij in discussies of geschriften volledig onderuit wist te halen, en een gedwongen vlucht en/of verontschuldiging. Op deze wijze trok Bruno door Frankrijk, verbleef ruim twee jaar (1583-1585) in Engeland, keerde terug naar Parijs, reisde door Duitsland, Bohemen en Zwitserland, docerend aan verschillende universiteiten en aan particulieren. Zijn leerstoel omvatte aristotelische filosofie en theologie, terwijl hij aan particuliere leerlingen in hoofdzaak de 'arte mnemonica', de kunst van het geheugen onderwees, een techniek die in die tijd van uit het hoofd leren en kennen in hoog aanzien stond;<sup>6)</sup> tevens hield hij zich bezig met de 'ars lulliana', een door de dertiende eeuwse filosoof Ramon Llull ontwikkelde discipline die Kristeller "*een voorloper van de moderne symbolische logica*" noemt.<sup>7)</sup> Tegenover de Inquisitie verklaarde Bruno over het karakter van zijn *arte mnemonica*:

Ik werd zo beroemd dat koning Hendrik III mij op een dag liet komen en me vroeg of mijn geheugen van natuurlijke of magische aard was. Ik stelde hem tevreden door te antwoorden en te bewijzen dat het niet magisch maar wetenschappelijk was, waarvan hijzelf ook overtuigd was.<sup>8)</sup>

Een Venetiaans patriciër, Giovanni Mocenigo, nodigde hem uit naar Venetië te komen en gaf hem na een paar maanden aan bij de Inquisitie, die hem aan een langdurig proces onderwierp, eerst in Venetië, vervolgens in Rome. Na aanvankelijk berouw te hebben getoond weigerde Bruno om zijn ideeën te herroepen

en werd veroordeeld tot de brandstapel, een gebruikelijke straf voor ketters.

Bruno's werken zijn deels in het Latijn, deels in het Italiaans geschreven; ofschoon aan de universiteiten het Latijn de omgangstaal was, had het Italiaans een belangrijke functie als cultuurtaal aan de Franse en Engelse hoven. Het hoeft ons dus niet te verbazen dat de comédie *Candelaio* (1582) werd uitgegeven in Parijs en de *Cena delle ceneri* (Maaltijd op Aswoensdag), de *Spaccio de la bestia trionfante* (Verwijdering van het triomferende beest), *Degli eroici furori* (Over de heroïsche liefde) en andere dialogen in 1584-'85 te Londen verschenen. Dit betekent niet dat ze ter plekke veel adhesie ondervonden: met de *Cena*, waarin Bruno afrekenet met de 'oxonian doctors', had hij daartoe te veel Britten tegen de schenen getrapt. Het begin van dit werk, een samenspraak tussen aanvankelijk ene Smith en Bruno's woordvoerder Teofilo, de 'Godminnende', geeft een aardige illustratie van Bruno's vlijmscherpe pen:

S.: Spraken ze Latijn? T.: Ja. Gentlemen? Ja. Geleerd? Op zeer competente wijze. Welopgevoed, beleefd, beschaafd? Niet zo heel bijzonder. Doctoren? Jawel mijnheer, jawel vader, jawel mevrouw, jazeker, ik geloof uit Oxford. Gekwalificeerd? Waarom niet? Uitgelezen lieden, met lange toga's, gekleed in fluweel; een van hen had twee blinkend gouden kettingen om zijn hals, en de ander, bij god, die leek wel een schatrijke juwelier, met die kostbare hand van hem, waaraan hij aan twee vingers twaalf ringen droeg, daar stak hij je hart en ogen mee uit, als hij daar verlekkerd naar keek. Gaven ze er blijk van Grieks te kennen? En bier daarenboven.<sup>9)</sup>

In dit en andere werken maakt Bruno zijn tegenstanders als pedanten belachelijk, geheel in de geest van eerdere Renaissance-comedies. Maar het doel van zijn spot is niet alleen om de lachers op zijn hand te krijgen: aan de hand van de wereldvreemde praat, de betweterige woordenstromen en onjuiste etymologieën geeft Bruno aan dat de -aristotelische- geleerden van zijn tijd op de verkeerde weg zitten, in welk kamp zij ook stelling hebben genomen, Rooms of Protestant. Bij hen hebben ondeugden en zedelijk bederf vrij spel. Bruno is dan ook iemand die in de traditie van Dante 'partij voor zichzelf' kiest.<sup>10)</sup>

Wij zullen aan de hand van de *Spaccio* proberen deze positie nader aan te geven. De reeks van drie dramatische dialogen

speelt zich af op twee niveaus: twee personages zijn in gesprek, Saulino en Sofia, de Wijsbegeerte; en een paar keer verschijnt Mercurius op het toneel. Sofia vertelt aan Saulino van het gebeuren in de godenwereld. Jupiter is veranderd, want het 'wereldjaar' van de zesendertigduizend jaren van zijn heerschappij is bijna verstreken, en de oppergod vreest een onttronning. Hij belegt een vergadering der goden en stelt een hervorming voor: alle sterrenbeelden die de hemel bevolken, en die getuigen van de oude, veelal wulpse wapenfeiten van de goden, worden na een kritische beschouwing uit de hemel gezet en op hun plaats worden de Deugden neergezet, die de weg moeten wijzen naar een ethische en religieuze vernieuwing, en de complementaire en secundaire Ondeugden verjaagd.

Onmiddellijke aanleiding tot de dialoog vormt dus de naderende eeuwwende, en dit gegeven wordt in onmiddellijk verband gebracht met een Reformatie. Ook in het vrijwel contemporaine *Degli eroici furori* verwijst de Nolaan hiernaar:

De revolutie, het grote wereldjaar is die tijd waarin van de meest uiteenlopende verschijningsvormen en uitwerkingen (abiti ed effetti) langs tegenovergestelde wegen wordt teruggekeerd naar de oorsprong; zoals we zien in de gewone jaren als het zonnejaar, waarin het begin van een tegenovergestelde dispositie het einde van de vorige aangeeft, en het eind van die laatste het begin van de volgende.<sup>11)</sup>

De vrij lange allegorische dialoog wordt verlevendigd door felle satyrische uithalen naar andersdenkenden, vooral theologen en filosofen. Met name de Lutheranen moeten het ontgelden, wier verwerping van het actieve leven Bruno verafschuwt. Hij haakt dan ook herhaaldelijk in op Luthers fundamentele werk *De servo arbitrio*, het werk dat het nut van goede werken ontkent en daarvoor in de plaats de rechtvaardiging door het geloof alleen (iustitia sola fide) stelt. Terwijl Jupiter te keer gaat tegen het beest dat erger is dan de hydra van Lerna en "*met veelvoudige ketterij het fatale gif verspreidt*" en om het te bestrijden Hercules naar de aarde wil zenden, zegt Momus, die als een soort hemelse criticus -en alter ego van Bruno- de radicale oplossingen onder woorden brengt:

Het is genoeg om een eind te maken aan die sekte van nietsnuttige pedanten, die zonder goed te doen volgens de goddelijke en natuurlijke wetten, zichzelf de goden welgevallig vinden en aldus beschouwd willen worden; en zeggen dat goed doen goed is, en slecht doen slecht; maar dat je niet door het goede

dat je doet of het kwaad dat je niet doet de goden waardig en hun welgevallig wordt; maar door te hopen en te geloven volgens hun katechismus.<sup>12)</sup>

En in de tweede dialoog zegt Sofia:

Jupiter heeft het Oordeel bevolen, opgedragen en verordonneerd om te onderzoeken of het waar is dat zij [de grammatici] de volkeren aanzetten tot verachting of tenminste onverschilligheid ten opzichte van wetgevers en wetten, door hun te verstaan te geven dat ze hun onmogelijke dingen opdragen en als voor de grap heersen. (...) En of ze, terwijl ze zeggen dat ze wetten en godsdiensten willen hervormen, alles wat daar voor goeds in zit komen bederven. (...) En tenslotte, of ze, terwijl ze groeten met het woord vrede, waar ze binnen komen het mes van de tweespalt meebrengen, de zoon ontnemen aan zijn vader, de naaste aan zijn naaste, de burger aan zijn vaderland, en andere afschuwelijke, tegen de natuur en elke wet indruisende scheidingen aanbrengen. Of ze, terwijl ze zich dienaren noemen van iemand die doden tot leven wekt en zieken geneest, zij het zijn die, erger dan allen die de aarde voedt, de gezonden kreupel en de levenden dood maken, niet zozeer met het vuur en het zwaard, maar met hun verderflijke tong. En wat voor soort vrede en eendracht zij aan de beklagenswaardige volkeren voorspiegelen. (...) In de hele rest van de wereld vind je niet zoveel tweedracht en wanklank als bij hen. Want op tienduizend van dergelijke pedanten is er niet één die geen eigen katechismus klaar heeft; als hij die nog niet gepubliceerd heeft, dan staat hij wel op het punt om dat te publiceren wat geen enkele andere instelling dan zijn eigen goedkeurt, omdat hij op alle andere alleen maar wat aan te merken, te bekritisieren en in twijfel te trekken heeft.<sup>13)</sup>

Maar ook de kerk van Rome moet het ontgelden: de Inquisitie van Napels wordt door Mercurius gedefinieerd als "*de grote hebzucht die aan het werk is onder het voorwendsel de Religie te willen handhaven*".<sup>14)</sup> En evenmin poogt Bruno -en hierin schuilt het grote verschil met de latere, achttiende-eeuwse 'revolutie-theorieën' van Rousseau- een terugkeer naar het Gouden Tijdperk te bepleiten. Integendeel, hij stelt in het begin van de derde dialoog dat vrij zijn van zonde, zoals onder de Otium van het Gouden Tijdperk, nog niet betekent dat men *virtù* heeft.<sup>15)</sup> De goden hebben de mens juist handen gegeven

om te handelen, en zich zo te onderscheiden van de beesten. Indirect eist Bruno hier dus opnieuw het primaat op voor de vrije wil tegenover de Lutherse *servum arbitrium*. En hij trekt de lijnen van kritiek hard naar elkaar toe als hij stelt dat "*in het huis van de Otium vele geletterden en geleerden wonen*", zoals zij die discussiëren over wat er het eerst was, het bijvoeglijk of het zelfstandig naamwoord, of de *Priapea* moeten worden toegeschreven aan Vergilius of aan Ovidius, of materie zonder vorm kan bestaan, en over de eenheid of meervoudigheid van de eerste bewegers, om maar een paar uit een lange rij kwesties te noemen.

Bruno komt nu te spreken over de oude Egyptenaren en hun wijsheid, die gelegen was in het besef dat god in de natuur is, ja zelfs "*de natuur (zoals je moet weten) niets anders is dan god in de dingen*".<sup>16)</sup> In hun verering van de natuur vereerden de oude Egyptenaren de godheid; en "*zoals de godheid in zekere zin neerdaalt voorzover hij zich openbaart in de natuur, zo stijgt [de mens] door de natuur op naar de godheid, zo klimt hij langs het leven dat in de dingen van de natuur doorschijnt omhoog naar het leven dat daarboven ligt*". Het is het ook in de *Eroici furori* beschreven beginsel van de trap waarlangs de mens met 'natuurlijke magie' tot God komt, en dat is heel wat anders dan de mensen van nu, die "*goden aanbidden die nauwelijks zoveel geest hebben als onze dieren. Want hun aanbidding eindigt uiteindelijk bij sterfelijke mensen, waardeloze, schandelijke, dwaze, fanatieke, eerloze, onfortuinlijke, door kwade geesten bezielde lieden, zonder hersenen, zonder welsprekendheid en zonder virtù, die bij hun leven niets hebben voorgesteld en dus na hun dood onmogelijk iets kunnen doen voor zichzelf of voor anderen*".<sup>17)</sup> Een onverbloemde aanval op de heiligenverering van de Contra-Reformatie. En het wordt duidelijk dat Bruno het naderende einde van het wereldjaar ziet als dat van de hele christelijk-mozaische traditie. Dit einde moet de ethische vernieuwing teweeg brengen door terugkeer naar de *virtù* van de antieken, met name de Romeinen, die Bruno ten zeerste prijst:

(...) grootmoedigheid, rechtvaardigheid en genade behagen de goden. Deze hebben om deze reden het Romeinse volk verheven boven alle andere; omdat zij er meer dan andere volken met hun schitterende daden in zijn geslaagd om aan hen [de goden] gelijk te worden. (...) En zoals hun wetten en godsdienst waren, zo waren hun zeden en daden, en zo veel eer en geluk is hun deel geworden.<sup>18)</sup>

Deze aansporing tot nieuw ethisch élan is eigenlijk de meest 'utopistische' kant van Bruno. Belangstelling voor utopistische constructies als More's ideale stad, of geruchten over experimenten op dit terrein hebben hem nogal onverschillig gelaten.<sup>19)</sup>

De discussie over de sterrenbeelden Orion en Centaurus in het laatste deel van de derde dialoog gebruikt Bruno voor een verkapte aanval op het Christendom. Over Orion zegt Momus:

Laten we hem, omdat hij wonderen kan doen, en, zoals Neptunus weet, over het water van de zee kan lopen zonder weg te zinken, zonder natte voeten te krijgen, en nog veel meer aardige trucjes kan uithalen, naar de mensen sturen. En laat hij hun vertellen wat hij wil, door hun wijs te maken dat wit zwart is, dat het menselijk intellect, waar het het beste denkt te zien, blind is; en dat wat volgens de rede uitstekend, goed en voortreffelijk is, laag, slecht en verdorven is; dat de natuur een slet van een hoer is, en haar wetten een schurkenstreek, dat de natuur en de godheid niet hetzelfde doel kunnen hebben, en de rechtvaardigheid van de één niet onderworpen is aan die van de ander, maar dat ze elkaars tegengestelde zijn, zoals duisternis en licht.<sup>20)</sup>

En over de centaur Cheiron vraagt Momus:

Wat moeten we met die mens die aan een beest geent is, of dat beest dat aan een mens vastzit, waarin één persoon bestaat uit twee naturen, en twee substanties samen komen in een hypostatische eenheid?<sup>21)</sup>

De *Spaccio* moet, net als elke dialoog van Bruno, worden gezien als een polemisch geschrift dat binnen de ontwikkeling van zijn auteur een momentopname vormt.<sup>22)</sup> Het mag ons dan ook niet verbazen dat Bruno in latere instantie zou opduiken in centra van lutheranisme als Wittenberg en Helmstedt en de Duitse hervormer juist zou prijzen in zijn *Oratio Valedictoria* (1588), de afscheidsrede voor de Wittenbergse universiteit. Het monster van de ketterij uit de *Spaccio*, dat Hercules moet komen bestrijden, is nu Hercules zelf geworden, die triomfeert over de met de tiara gekroonde Cerberus.<sup>23)</sup> De tegenstrijdigheid of koerswijziging mag niet suggereren dat alle in de dialoog geuite denkbeelden tot snelle herroeping waren voorbestemd. De gedachten van de Nolaan vormen wel degelijk een systeem, waarin veel consequents besloten ligt. In het kort nog enige kernpun-



ten: de *Eroici furori* gaat over de liefde van de mens voor de godheid. Deze staat, geheel in de platoonse traditie van de Hemelse en Aardse Eros, lijnrecht tegenover de vulgaire liefde. Doordat de eenheid met de godheid niet tijdens het menselijk leven tot stand kan komen, is de heroïsche liefde tragisch van aard, en voor de wijsgeer een voortdurende foltering. De godheid leidt hem echter omhoog langs de trap van de cognitieve processen. Manuel en Manuel hechten aan het werk dan ook de waarde van een sleuteltekst en een prefiguratie van Bruno's lot en uiteindelijke standvastigheid tegenover de Inquisitie.<sup>24)</sup> Tegelijkertijd vormen het principe van 'god in de dingen' en dat van het 'opstijgen via de dingen' een aanzet tot pantheïsme, al is het niet helemaal juist om Bruno zelf een pantheïst te noemen.

Zeer belangrijk is Bruno's opvatting van de kosmos. Reeds in de *Cena delle ceneri* (1584) verdedigt hij Copernicus:

Iemand die ver staat boven Ptolemeus, Hipparchus, Eudoxus en alle anderen die in hun voetsporen zijn getreden. Deze superioriteit heeft hij bereikt door zich te bevrijden van enkele false axioma's van de gewone en vulgaire filosofie, om maar niet te zeggen blindheid. Hij heeft zich er echter niet ver van verwijderd, want hij, een wiskundige eerder dan natuurwetenschapper, heeft niet zo diep kunnen graven dat hij alle wortels van de onjuiste en ijdele beginselen heeft kunnen uitrukken en zo alle moeilijkheden volledig oplossen, zichzelf en anderen bevrijden van zoveel nutteloze onderzoeken en zijn beschouwing hecht richten op vaste en zekere zaken. Desondanks kan de grootheid van deze Duitser niet genoeg worden geprezen, die zich zo weinig heeft aangetrokken van de dwaze menigte, en zich zo standvastig heeft bewogen tegen de stroom van de tegenovergestelde overtuiging [hij gebruikt het woord *fede*, dus ook 'het geloof'] in.<sup>25)</sup>

Bruno schrijft hier tegelijkertijd over zichzelf als militante wetenschapper-filosoof, zoals even verderop duidelijk wordt als hij zich met een renaissancistisch gebrek aan bescheidenheid prijst als "*hij die de manier heeft gevonden om op te klimmen naar de hemel*" en stelt dat hij "*de menselijke geest en kennis heeft bevrijd*".

Deze verdediging van Copernicus, die nader is uitgewerkt in de dialoog *De l'infinito, universo e mondi*, dateert van dertien jaar



voordat Galilei in een niet voor publicatie bestemde tekst hetzelfde zou beweren, en van een halve eeuw voor de verschijning van de *Dialogo sopra i due massimi sistemi* (1632). Maar tegelijk gaat hij veel verder dan Copernicus. Hij ziet het universum, zoals de Romeinse natuurfilosoof Lucretius eeuwen voor hem, als oneindig groot, en postuleert het bestaan van vele werelden als de onze. Ook ziet hij het universum niet als een leegte. Binnen het heelal, dat geen centrum en geen absolute bewegingsrichting heeft, beweegt alles, zowel de 'zonnen' als de 'aardes'.<sup>26)</sup> Zwaarte en lichtheid zijn relatieve begrippen. In al deze noties toont Bruno zich een voorloper van de moderne wetenschap.<sup>27)</sup> Het is interessant te zien op welke wijze Bruno zijn 'oneindigheid' verdedigt in de eerste regels van *De l'infinito, universo e mondi*, waar Filoteo (oftewel Teofilo) uiteraard Bruno zelf is:

Ipino: Hoe is het mogelijk dat het heelal oneindig is?

Filoteo: Hoe is het mogelijk dat het heelal eindig is?

E.: Wilt u dat die oneindigheid te bewijzen is?

F.: Wilt u dat die eindigheid te bewijzen is?

E.: Wat is dat voor uitbreiding?

F.: Wat is dat voor beperking?<sup>28)</sup>

De invloed van Bruno is moeilijk te schatten. In de geschiedenis van het anti-aristotelisme neemt zijn werk een belangrijke plaats in, maar het is onduidelijk in welke mate een denker als Galileo er bekend mee is geweest. Hetzelfde kan gezegd worden van de relatie met Spinoza, al lijkt het niet onwaarschijnlijk dat de Nederlandse wijsgeer werk van Bruno heeft gelezen. Binnen de groep van pansophistische denkers zijn nauwere relaties aan te wijzen.<sup>29)</sup> In Engeland heeft de Nolaanse filosoof invloed gehad op de ontwikkeling van het deïsme, in Duitsland op bepaalde ideeën van Leibnitz en later op Schelling, die de dialoog *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge* in 1802 publiceerde. In Italië komt de Bruno-exegese vrij laat op gang, vanaf het eind van de vorige eeuw; dit is ten dele te wijten aan de pas tamelijk recente uitgave van zijn Italiaanse dialogen in het begin van deze eeuw door G. Gentile.<sup>30)</sup>

### Tommaso Campanella

Giandomenico Campanella werd geboren in het Calabrese stadje Stilo op 5 september 1568; de vroegrijpe schoenmakerszoon trad op zijn vijftiende levensjaar als Frà Tommaso toe tot de orde der Predikheren. De keuze van zijn naam zou hij niet ontrouw worden: hij nam in zijn werken Thomas van Aquino herhaalde-

lijk in bescherming tegen zijn eigen anti-aristotelische kritiek. Als jonge geleerde verslond hij alle filosofische werken die hij kon vinden, van Brahmaanse wijsheden tot de modernste wijsgeren als de neoplatonicus Bernardino Telesio, die hij ten zeerste bewonderde en verdedigde tegen de dominerende aristotelici. De discipline in zijn klooster was dermate verslapt dat hij in 1589 op eigen houtje naar Napels kon gaan, waar hij in contact kwam met vele beoefenaren van occulte en natuurlijke wetenschappen, onder andere met de kring rond Giambattista Della Porta (1535-1615). Later leerde hij in Padua o.a. Galilei en in Venetië Paolo Sarpi kennen. De publicatie van zijn sterk neoplatoons geïnspireerde *Philosophia sensibus demonstrata* in 1591 deed hem voor de eerste maal op verdenking van ketterij in aanvaring geraken met de Inquisitie. Tussen 1591 en 1597 onderging hij maar liefst vier processen in verschillende steden, o.a. in Rome, waar hij in 1594 tegelijk met o.a. Bruno bij het Sant'Uffizio, zoals de Inquisitie zich noemde, logeerde. In het toen ontstane sonnet *Al carcere* (Aan de kerker) zegt hij:

Ieder die de grote wetenschap liefheeft en van de dode poel naar de zee van het ware gaat waarop hij verliefd wordt, dragen zijn voeten uiteindelijk naar dit gasthuis.<sup>31)</sup>

Uiteindelijk werd Campanella, anders dan Bruno, vrijgesproken, niet nadat hij in een aantal werken had getracht zijn positie als trouwe zoon van de Roomse kerk te verduidelijken. Zo schreef hij een *Politieke dialoog tegen de Lutheranen, Calvinisten en andere ketteren* (1595). In werkelijkheid bevond Campanella zich in een zeer radicale positie. Maar eerder dan in de geleerden van de noordelijke Protestanten dienen wij hem te plaatsen in de traditie van zijn streekgenoot Gioacchino da Fiore, die tegen het einde van de twaalfde eeuw met zijn theorie dat het Tijdperk van de Heilige Geest op handen was een grote beweging in het leven had geroepen. Net als Gioacchino wist Tommaso zich gesteund door allerlei profetieën en ontwaarde om zich heen maar vooral in de sterrenhemel tekenen dat de tijd rijp was voor veranderingen, ja zelfs het laatste oordeel en de wederkomst van Christus nabij waren, zoals hij stelt in zijn toelichting op het sonnet *Contra Cupido*:

En nu staat de ware Liefde op het punt om op aarde terug te keren, zoals hij voorspelt van de toekomstige gouden tijd, na de val van de Antichrist.<sup>32)</sup>

De geografische context van het pas in de Middeleeuwen geromaniseerde, armoedige en politiek chaotische Calabrië versterkte Campanella's radicalisme. Bevrijding van de Spaanse

overheersing en vorming van een republiek die terug moest gaan naar het vroege Christendom, waren zijn idealen. Hij associeerde zich met kleurrijke geestelijken, vrijbuiters, idealisten, aan lager wal geraakte figuren en een renegaat, Bassà Cicala, die Turkse schepen beloofde, maar de samenzwering werd door twee deelnemers verraden en door de Spaanse troepen de kop ingedrukt, terwijl Campanella op 6 september 1599 werd gearresteerd en in Napels onderworpen aan een dubbelproces: wegens opruiing en wegens ketterij. De beschuldigingen van zijn medesamenzweers lieren er niet om en maken een hoogst authentieke indruk. Frà Tommaso zou o.a. hebben beweerd dat "*Jesus Christus een goed mens was ... en niets was van wat men God noemt, en dat er geen andere God dan de Natuur was*", dat de zielen niet naar de hel, het vagevuur of het paradijs gaan, dat hij alle Latijnse boeken wilde verbranden, omdat de mensen daarmee alleen maar bedrogen werden, dat hij "*een staat wilde stichten waar men in gemeenschap zou leven, en waar alleen goede mensen voor de voortplanting zouden zorgen.*" Opvallend is de overeenkomst met de ideeën van de *Città del Sole*, dat dan ook wel is beschouwd als een soort actieprogramma voor de mislukte opstand.

Na zijn doorslaan op 7 februari 1600 legt Campanella een bekentenis af, maar weet zich twee maanden later om de doodstraf te ontkomen gek te laten verklaren: hij wordt uiteindelijk, na nieuwe martelingen te hebben doorstaan, tot 'onherroepbaar' levenslang veroordeeld. In de loop der jaren wordt het regime wat lichter: uiteindelijk kan Campanella weer gaan lezen en schrijven en zelfs mag hij bezoek ontvangen. Op religieus gebied komt Campanella tot inkeer en keert terug tot de voornaamste dogma's van de kerk, maar zijn voorkeur voor de vroeg-christelijke geloofswereld, waarnaar ook de Protestanten telkens verwijzen, blijft bestaan. Reeds in 1600 ziet hij voor de koning van Spanje de taak weggelegd om alle christelijke volkeren onder één monarchie te verenigen, een nogal vlotte koerswijziging. Ook in zijn gedichten uit die periode, die Tommaso zelf van commentaar voorzag, schuilen tegenstrijdigheden: in het gedicht dat als *proemio* of voorwoord tot zijn *Poesie filosofiche* fungeert, spreekt hij van de rebellie van de 'ijlende wereld' die hij tot de wijsheid, zijn moeder, moet roepen. Maar tegelijk vergelijkt hij zichzelf met Prometheus, de rebel bij uitstek.<sup>33)</sup> In de *Poesie* gaan filosofie, theologie en politiek veelal samen; de toon is wisselend, maar altijd inconventioneel en polemisch. Misschien moeten wij de gesignaleerde tegenstrijdigheden in Campanella's denken eerder verklaren uit zijn streven om realiteit en utopie te verzoenen dan uit opportunisme,

en als dit laatste woord zich toch opdringt moeten wij bedenken dat Campanella in zijn gevangenschap nooit geheel zeker van zijn leven was.

Pas in 1626 werd Campanella vrijgelaten, om na een maand weer te worden gevangen genomen en naar Rome te worden gestuurd waar hij opnieuw in de kerkers van de Inquisitie belandde. De toenmalige paus, de ambitieuze Urbanus VIII, bewerkstelligde zijn vrijlating in 1629. Campanella stond klaar om hem van advies te dienen op de meest uiteenlopende gebieden. Toch werd na publicatie van zijn *Astrologia* de grond hem wederom te heet onder de voeten en in 1634 vluchtte hij naar Frankrijk, waar hij als een beroemdheid door Lodewijk XIII en Richelieu werd ontvangen en zijn laatste levensjaren doorbracht. Toen in 1638 de toekomstige Roi Soleil geboren werd, voorspelde Campanella hem een lichtende toekomst. Begin 1639 zag de filosoof zijn eigen einde in de sterren; astrologische manipulaties konden echter niet verhinderen dat hij in mei van hetzelfde jaar stierf.

Campanella's beroemdste werk en politiek credo is het in de jaren voor 1602 geschreven *La città del Sole*, door de auteur 'dialogo poetico' genaamd, waarmee bedoeld wordt dat het vertoog een 'poëtische', d.w.z. gefingeerde aanleiding is meegegeven. De naam van de Stad van de Zon is waarschijnlijk niet door Campanella bedacht: in het proces van Giordano Bruno zegt de ondervraagde te hebben gehoord dat de hertog van Toscane "een Stad van de Zon wilde bouwen, waar de zon iedere dag zou schijnen, iets waar een aantal steden beroemd om is, o.a. Rome en Rhodos".<sup>34)</sup> Vele motieven in het werk, zoals het geografisch isolement en de verachting van het goud, verdragen de invloed van More's *Utopia*, en misschien kan worden gezegd dat op een aantal punten waar beide denkers lijnrecht tegenover elkaar staan, zoals de visie op de oorlog, Campanella's werk een polemische reactie op dat van de Engelsman is. Een aantal gedachten moet reeds te vinden zijn geweest in een vroeg werk van Campanella, het rond 1593-'94 in Padua ontstane en later verloren gegane *Della Monarchia dei Cristiani*; in dit werk benadrukt Campanella een theocratische staatsopvatting. Uiteraard heeft *La città del Sole* de dialoogvorm. Het gesprek vindt plaats tussen een Johannierter ridder en een Genuëes, stuurman van Columbus, die, terug van een reis om de wereld, verhaalt van zijn bezoek aan de Stad van de Zon. Uiteraard zijn deze personages niet zomaar gekozen: de reis van Columbus, die voor ons wel het begin van de Nieuwe Tijd aangeeft, heeft voor Campanella een geenszins minder belang-

rijke gevoelswaarde.<sup>35)</sup> Zij bracht de Christelijke Koninkrijken tot over de grenzen van de oude wereld en bracht het geloof tot wereldheerschappij. Tegelijk bewees zij de schier eindeloze mogelijkheden van de Renaissancemens als ontdekker en vernieuwer, en bereidde zij de weg voor het nieuwe wereldbeeld. Ook de Johannier heeft symbolische betekenis: de ridderorde van Sint Jan in Jeruzalem was opgericht in het begin van de XII eeuw om de naar het Heilige Land reizende pelgrims te beschermen. Jeruzalem gold in de Middeleeuwen als het centrum van de wereld en het aards complement van de Stad Gods. Hiernaast plaatst Campanella zijn Zonnestad, gelegen op het in de equatoriale zone gelegen eiland Taprobana, dat misschien met Java of Sumatra overeen komt.

De in wezen zeer geconcentreerde dialoog behandelt in circa 45 pagina's een drietal onderling nauw verweven onderwerpen: uiterlijk en ordening van de stad, sociaal en politiek leven en de visie van de 'Solari', de 'Zonnemensen', op een aantal filosofische problemen waarmee de christelijke theologie zich ook bezig houdt. In de beschrijving van de opbouw van de stad ver-raadt zich Campanella's mystiek-mathematische inslag.

In het ruime platteland verrijst een heuvel, waarop het grootste deel van de stad is gebouwd; maar de cirkels van haar muren komen tot ver buiten de uitlopers van die hoogte, namelijk zo dat de stad een doorsnede heeft van twee en een omtrek van zeven mijl; maar dankzij het hoogteverschil heeft zij meer woningen dan wanneer ze in de vlakte zou zijn gelegen. De stad bestaat uit zeven zeer grote cirkels, genoemd naar de zeven planeten, en uit de één kom je in de ander langs vier straten en vier poorten, die overeenkomen met de vier hoeken van de wereld (de windrichtingen).<sup>36)</sup>

Hoe meer naar binnen, hoe hoger, is het beginsel, en midden in de stad staat, op een plateau dat de top van de heuvel of berg vormt, een tempel. Deze

is volmaakt rond, en wordt niet door muren omgeven, maar rust op dikke, zeer fraaie zuilen. De grote koepel heeft in haar midden een koepeltje met een lichtgat, dat zich boven het altaar bevindt, waarvan er maar één is, dat midden in de tempel staat. De zuilen vormen een cirkel van meer dan driehonderd passen.<sup>37)</sup>

Een centraalbouw dus, van het type dat architecten van de generatie van Bramante en Sangallo rond 1500 bouwden en schilders als Raphael en Perugino kozen als achtergronden voor

hun schilderwerken, en waarvan Palladio's eveneens op de top van een heuvel gebouwde Villa Capra (bijgenaamd 'Rotonda') te Vicenza een voorbeeld is dat Campanella met eigen ogen kan hebben gezien ten tijde van zijn verblijf in Padua. Het is een type dat in zijn symmetrie in wezen teruggaat op de klassieke tempelbouw en in zijn opzet de mens in een individuele relatie met God plaatst. Als zodanig verraadt het een 'spiritualistische' denktrant, hetgeen door het ene altaar wordt onderstreept. Van 'reformatorische' sympathieën wil Campanella echter, zoals wij hebben gezien, beslist niet verdacht worden: op de laatste bladzijden van de *Città del Sole* keert hij zich fel tegen de Protestanten, en geeft een bizarre astrologische verklaring van de reformatie:

Maar in Duitsland, Frankrijk en Engeland kwam de ketterij op, omdat die landen tot Mars en de Maan neigen, en Spanje dankzij Jupiter en Italië door de Zon, waaraan zij zijn onderworpen, bleven in de schoonheid van de pure Christelijke wet.<sup>38)</sup>

Belangrijker is het klassieke en ook door Bruno gehanteerde argument van de door de Protestanten ontkende vrije wil, die Campanella verwijzend naar zijn eigen ervaringen verdedigt:

Je moet weten dat zij overtuigd zijn van de vrijheid van wil. En zij zeggen dat, als in veertig uren van foltering een mens zich niet laat ontglippen wat hij besluit te verzwijgen, zelfs de sterren, die op afstand werken, hem daartoe niet kunnen dwingen.<sup>39)</sup>

De politieke aspecten van *La città del Sole* vormen echter het interessantste deel van het werk. De Stad van de Zon wordt bestuurd door een Priester-Heerser, Zon (Sole) oftewel Metafysicus geheten,

die het geestelijk en wereldlijk hoofd van allen is, en in wie alles zijn beslag vindt. Hij heeft drie Heersers aan zijn zijde: Pon, Sin, en Mor, wat betekent: Macht, Wijsheid en Liefde. De Macht zorgt voor oorlog en vrede en het krijgswezen; in de oorlog staat hij boven allen, doch niet boven de Zon; hij zorgt voor de officieren, munitie, vestingwerken en belegeringen. De Wijsheid gaat over alle wetenschappen en over de geleerden en magistraten van de vrije en mechanische kunsten, en heeft evenzovele officieren onder zich als er wetenschappen zijn: er is een Astroloog, een Kosmograaf, een Geometrist, een Logicus, een Retoricus, een Grammaticus, een Medicus, een Fysicus, een Politicus en een Moralist:

en de Wijsheid heeft een boek in bezit dat alle wetenschappen bevat en waaruit hij aan heel het volk laat onderwijzen, zoals de Pythagoreërs deden. En deze heeft op alle muren en op de schansen, aan de binnen- en de buitenkant, alle wetenschappen laten afbeelden.<sup>40)</sup>

Na een beschrijving van de afbeeldingen op alle muren van de concentrische stad wordt over de Liefde gesproken:

De Liefde zorgt voor de voortplanting, en verenigt de mannen en vrouwen, opdat een goed ras ontstaat; en ze lachen over ons die letten op het ras van honden en paarden, en ons eigen ras verwaarlozen. Ook zorgt hij voor de opvoeding, de geneesmiddelen en specerijen, het zaaien en vergaren der vruchten, voor de granen, de voeding en alles wat betrekking heeft op de leeftocht, kleding en coïtus, en hij heeft vele meesters onder zich van beiderlei kunne die hierop toezien.<sup>41)</sup>

De oorsprong van de Solari is Indisch; het waren oorspronkelijk wijsgeren die voor de Tartaren en andere rovers en tyrannen waren gevlucht. Aangekomen op hun huidige woonplaats

besloten zij als filosofen gemeenschappelijk te leven, ofschoon de gemeenschap van vrouwen in hun streken niet voorkwam; maar zij kennen die wel, en op deze wijze. Alle zaken zijn gemeenschappelijk; maar hun toebedeling ligt in handen van de officieren, waardoor niet alleen het lijfgoed, maar ook wetenschappen, eerbetoon, en vermaak gemeenschappelijk zijn, zodat niets door iemand kan worden toegeëigend.

Ze zeggen dat elke vorm van bezit ontstaat uit het zich zelfstandig vestigen en eigen kinderen en vrouwen hebben, waaruit eigenliefde ontstaat; want om zijn zoon te overstelpen met rijkdommen of waardigheden of hem erfgenaam te maken wordt eenieder ofwel roofzuchtig, als hij machtig is en dus geen angst heeft, ofwel hebzuchtig, listig en huichelachtig, als hij die macht niet heeft. Maar wanneer ze geen eigenliefde meer hebben, blijft alleen het gemeenschappelijk bezit over.

'Il commune solo', alleen het gemeenschappelijke: Campanella formuleert heel duidelijk een communistisch ideaal. Deze maat-



schappijvisie is alles inbegrijpend, en alles omvattend. De Staat regelt opvoeding, onderwijs, partnerkeuze, politieke activiteit en economisch verkeer. Op de voor de hand liggende tegenwerking dat niemand zich meer zal willen vermoeien, maar zal wachten tot een ander het opknapt, antwoordt Campanella dat vaderlandsliefde nog sterker is dan bij de Romeinen<sup>42)</sup> en de 'familieliefde' zo heeft vervangen dat iedereen extra gemotiveerd is om voor de gemeenschap zijn best te doen. De substitutie van 'patria' voor 'famiglia' blijkt ook uit de gewoonte leeftijdsgenoten als 'broeder' of 'zuster', ouderen als 'vader' of 'moeder' en jongeren als 'zoon' of 'dochter' aan te spreken.

Aan opvoeding en onderwijs wordt veel aandacht geschonken. Op driejarige leeftijd leren kinderen de taal en het alfabet van de muren; daarnaast krijgen ze veel lichamelijke oefening. Als zij zeven jaar oud zijn begint het natuurwetenschappelijk onderwijs, gevolgd door wiskunde en toegepaste wetenschappen. Ook moeten de kinderen bij toerbeurt verplicht op het land werken en zich bekwamen in allerlei handwerk. De meest getalenteerden brengen het tot 'offiziale', terwijl de Sole moet excelleren in alle disciplines behalve talen ("*want hij beschikt over tolken*"). Kan een wetenschapper wel regeren? is de vraag van de Johannierter. Campanella pareert met het antwoord van de Solari: "*Daar zijn we zekerder van dan jullie die onwetenden tot leider nemen alleen omdat ze als vorst zijn geboren.*"<sup>43)</sup>

De volgende passages bevatten een uitwerking van het eerder gestelde. Vrij uitgebreid komt de regulering van het sexleven aan de orde:

Daar allen wanneer zij zich bekwamen in het worstelen zoals de oude Grieken naakt zijn, zowel mannen als vrouwen, zien de opzichters (mastri) wie niet of wel geschikt is voor de coïtus, en welke ledematen bij wie passen. En zo hebben zij elke drie avonden gemeenschap, en koppelen alleen grote en schone vrouwen aan grote en sterke (virtuosi) mannen, maar dikke vrouwen aan magere mannen, en magere vrouwen aan dikke mannen, ter compensatie. 's Avonds gaan de jongelieden hun bedden in gereedheid brengen, en begeven zich te ruste volgens het bevel van de opzichter en opzichtster. Ze hebben geen gemeenschap voordat de spijsvertering haar werk heeft gedaan, en eerst bidden zij nog; en er zijn mooie beelden van beroemde mannen waar de vrouwen naar kijken. Dan gaan ze naar het raam en bidden de God des Hemels dat hij hun gezonde nakomelingen moge



geven. Man en vrouw slapen in twee cellen, van elkaar gescheiden tot het moment dat zij gemeenschap moeten hebben, en dan komt de opzichtster en opent de deur van beider cellen. Dat moment wordt bepaald door de Astroloog en de Medicus; en deze proberen het zo te regelen dat Mercurius en Venus oostelijk van de Zon in een goed huis liggen, en door Jupiter, Saturnus en Mars welwillend worden gezien. (...) En de partners beschouwen het als een zonde als ze niet drie dagen voor de gemeenschap rein zijn, niets slechts hebben gedaan en eerbiedig jegens de Schep- per zijn geweest. De anderen, die voor hun plezier of om hun behoefte te bevredigen met onvruchtbare of zwangere vrouwen of vrouwen van laag allooi naar bed gaan, nemen die regels niet in acht.<sup>44)</sup>

Dit laatste relateert de kille sexuele moraal enigszins; helaas licht Campanella niet toe wat hij bedoelt met 'vrouwen van licht allooi' (letterlijk: van weinig waarde) en in hoeverre de 'behoefte' wordt onderkend. Maar ook hier is sprake van controle: wie verliefd wordt mag met de beminde praten, bloemen of verzen uitwisselen, maar om de voortplanting niet in gevaar te brengen, wordt gemeenschap op generlei wijze toegestaan, tenzij de vrouw zwanger of onvruchtbaar is.

Naamgeving geschiedt bij de Solari door de Metafysicus; die aan de op fysieke kenmerken gebaseerde eerste naam later een tweede als bijnaam toevoegt, zoals de antieke Romeinen dat deden.

De Solari geven niet om bezit; ze verafschuwen zwart en houden van wit. Niemand verafschuwt nederig werk, dat men 'leren' noemt. Slavernij kent men niet, want

ze zijn zelfgenoegzaam, ja zelfs voor zichzelf ruim voldoende. Heel anders dus dan bij ons, want in Napels leven driehonderdduizend zielen, en er werken er nog geen vijftigduizend; en die zwoegen zich maar kapot; en de niet-werkenden gaan eveneens te gronde, maar door hun ledigheid [opnieuw het woord 'otium' met negatieve waarde], hebzucht, wellust en woekeren, en bederven vele mensen, door ze in dienstbaarheid en armoede te houden, of ze deelachtig te maken aan hun zonden, zodat de publieke sector stil ligt...<sup>45)</sup>

Campanella tekent in barokke opsommingen de gevaren van extreme armoede en rijkdom.

Zij zeggen dat grote armoede de mensen laf maakt, listig, diefachtig, vals, waanzinnig, leugenachtig en tot lasteraars; rijkdom maakt hen brutaal, hoogmoedig, onwetend, verraderlijk, liefdeloos, pretentius. Maar de gemeenschap maakt allen rijk en arm tegelijk; rijk omdat ze alles hebben en bezitten; arm omdat ze er niet toe komen om de dingen te dienen, maar alles hen dient. En hierin prijzen zij de kloosterorden der christenen en het leven der Apostelen.

Hier is Campanella gekomen op een belangrijk punt: de overeenkomsten met het christendom. De Solari zijn eclecticici, maar "*wanneer zij de christelijke leer door wonderen bevestigd zullen weten, zullen zij ermee instemmen, want zij zijn zeer tolerant (dolcissimi).*"<sup>46)</sup>

De nu volgende uiteenzetting over de krijg komt neer op een uitwerking van Machiavelli's idee dat in de ideale staat goede wetten en goede wapenen hand in hand gaan, en dat de burgers van een republiek hun land zelf moeten verdedigen.<sup>47)</sup> Veel praktisch en theoretisch krijgsonderricht dus. En daar is alle reden toe: naburige volken zijn afgunstig op de Solari en beginnen regelmatig oorlogen tegen hen. "*En toch verliezen ze altijd.*" Veel in de wijze van oorlogvoering gaat terug op de Romeinen, tot en met de triomftochten. Machiavelli's manie voor de Romeinen is in één opzicht bijgesteld: de ruitelij, die de Florentijn verfoeide, speelt een centrale rol in een 'frischer und fröhlicher Krieg'.

Een in utopistische tractaten altijd belangrijke factor is het geld. De Solari gebruiken het in hoofdzaak om hun gezanten in staat te stellen om in het buitenland aankopen te doen; de gewone handel vindt meestal plaats in natura. Akkerbouw en vee-teelt staan in zeer hoog aanzien; maar ze passen weinig bemesting toe. Om zich te verplaatsen hebben de Solari, kenners als geen ander van winden en sterren, een soort zeilwagens<sup>48)</sup> en voor op het water schepen die noch door riemen noch door de wind worden voortbewogen.

De voeding van de Solari lijkt zeer modern: afwisseling en matiging is het beginsel voor een gezond leven. Oorspronkelijk waren zij vegetariërs, omdat ze tegen het doden van dieren waren

maar toen ze zagen dat het net zo wreed was om planten te doden, die immers ook gevoel hebben, kwamen ze op de gedachte dat onedele dingen be-

staan voor de edele, en werden alleseters. Maar nuttige dieren als runderen en paarden doden ze niet graag.<sup>49)</sup>

Vlees, vis en plantaardige voeding wisselen elkaar in een drie-daagse cyclus af; in hun consumptie van wijn zijn zij zeer gematigd: pas boven de negentien jaar wordt in uitzonderlijke gevallen verdunde wijn geschonken, onverdunde pas boven de vijftig. Uiteraard wordt ook een goede hygiëne in acht genomen. Ziekten als jicht, kolieken en gewrichtspijnen komen niet voor, evenmin geslachtsziekten, "*want zij wassen hun lichamen veelvuldig met wijn en aromatische oliën*". Wel lijden velen aan de 'heilige ziekte', epilepsie.

Bij uitwijding over de 'uffiziali' - onder wie ook een meester-spion opvalt - en de rechtspraak spreekt Campanella op een bepaald punt zichzelf tegen. Na aan het begin van *La città del Sole* te hebben verklaard dat er "*bij hen geen diefstal, moord, aanranding, incest of overspel bestaan*", stelt hij nu dat "*moord met de dood wordt bestraft, en ze straffen oog om oog, tand om tand*"<sup>50)</sup>; er zijn geen beulen, maar het volk vonnist door steniging of verbranding, dit alles nadat men de veroordeelde in een discussie van zijn fout heeft overtuigd. Mits het niet om hoogverraad of een vergrijp tegen God gaat, krijgt de veroordeelde de gelegenheid om zich te verdedigen door de vergrijpen van zijn rechters aan te voeren. Straffen voor lichtere overtredingen zijn veelal van disciplinaire aard en worden opgelegd door de 'uffiziale', die je vaak nog het beste als gildemeester kunt beschouwen. Een fout uit onwetendheid wordt alleen door kritiek bestraft. Zichzelf aangeven verlicht de strafmaat aanzienlijk. De biecht speelt dus een belangrijke rol, en wordt door de hiërarchie heen naar boven anoniem doorgegeven. De Sole verleent uiteindelijk absolutie voor de zonden van het volk en zoekt eventueel een vrijwilliger als zoenoffer: deze wordt aan God aangeboden en met een touw opgehesen tot in het koepeltje van de tempel, waar hij blijft bidden en enige vasten in acht neemt, totdat de toorn van God tot bedaren is gekomen.

Verderop in het tractaat wijdt Campanella nog enige aandacht aan het wereldbeeld van de Solari, wederom zinspelend op een vernieuwing of eeuwwende. Ze zijn ervan overtuigd dat het einde der dingen om met de Bijbel te spreken "*als een dief in de nacht*" zal komen. "*Ze verwachten dus de vernieuwing der tijden [del secolo', dus ook: van de eeuw], en misschien het einde [der tijden]*". En nog een stuk verderop lezen wij hierover het volgende:

Ze erkennen dat de tijdperken op aarde elkaar opvolgen in de volgorde der planeten, en geloven dat de verandering der sterren elke duizend of zestienhonderd jaar de wereld verandert. En onze tijd lijkt die van Mercurius, ofschoon grote conjuncties hem sterk beïnvloeden en afwijkingen grote fatale kracht hebben.<sup>51)</sup>

Ze noemen het een groot vraagstuk of de wereld is ontstaan uit het niets of uit de ondergang van andere werelden dan wel uit de chaos; maar het lijkt hun waarschijnlijk, ja zelfs zeker, dat hij geschapen is. Het zijn vijanden van Aristoteles, ze noemen hem een pedant.

De keuze van deze betiteling doet natuurlijk sterk denken aan Giordano Bruno.

Ze eren de zon en de sterren als levende wezens en beelden van God en hemelse tempels; maar ze aanbidden ze niet, en het meest eren ze de zon. Geen enkel schepsel verafgoden zij, behalve God, en dienen hem in de zon, die afbeelding en gezicht Gods is...<sup>52)</sup>

De Solari verwerpen zowel de ideeën van Ptolemaeus als die van Copernicus, en geloven in een enkele hemel. Ze kennen twee fysieke beginselen, de zon als het mannelijke en de aarde als het vrouwelijke. De wereld is als een dier waarin wij leven "*zoals de wormen in ons lichaam*". Wat de metaphysica betreft geloven ze in de onsterfelijkheid van de ziel, die na de dood in gezelschap van goede of kwade engelen belandt.

Ze weten niet of er andere werelden buiten de onze bestaan, maar vinden het waanzin te geloven dat er niets is, omdat het niets noch binnen noch buiten de wereld bestaat en God, het oneindig zijnde, het niets niet in zich draagt.

God, het zijnde, en het niets, het niet-zijnde, zijn hun 'metafisisci principi'; de Drieëenheid kennen zij niet als verschillende personen, al kennen zij de begrippen Kracht, Wijsheid, Liefde, zoals gezegd, als Pon, Sin, Mor. De vele overeenkomsten met het christendom laten de auteur bij monde van de Johannierter handig concluderen:

Als zij, die alleen de wet van de natuur volgen, zo dicht bij het Christendom staan ... dan maak ik hieruit op dat de ware wet de Christelijke is, en dat die,

als de misbruiken ervan uit de weg geruimd zijn, zal heersen op aarde.<sup>53)</sup>

Om dit tot stand te brengen zijn, zoals gesteld, de Spanjaarden uitverkoren, terwijl God de Solari heeft uitgekozen om getuigenis van de waarheid af te leggen. Niet imperialisme is het doel:

zij [de Spanjaarden] gaan uit hebzucht op zoek naar nieuwe landen, maar God heeft een hoger doel.

En vol trots stelt Campanella dat

in honderd jaar van onze tijd meer geschied is dan [voorheen] in vierduizend jaar, en in deze honderd jaar meer boeken zijn verschenen dan [voorheen] in vijfduizend jaar.

Bijzonder is dat Campanella zijn tijd ziet als unieke tijd van de regering van vrouwen: onder anderen Bona Sforza in Polen, Maria van Oostenrijk, Elisabeth van Engeland, Catarina de' Medici in Frankrijk, Margaretha in de Nederlanden, Maria Stuart in Schotland en lest best Isabella van Castilië. Ariosto begint zijn *Orlando Furioso* dan ook met de woorden "*Le donne, i cavalier, l'armi e l'amori*" (De dames, ridders, wapenen en liefde), dat alles terwijl de mannen verwijfd raken, en de dichters van vandaag kwaadaardige leugenaars zijn. Met deze onverwachte wending en een laatste verwijzing naar de vernieuwing van de wereld beëindigt de zeeman zijn relaas. "*Maar als je blijft, houd me niet langer op, want ik heb werk te doen. Je weet hoeveel haast ik heb. Een andere keer.*" En de laatste woorden zijn: "*Wacht, wacht even.*" "*Het spijt me, het kan echt niet.*"

De publicatiegeschiedenis van *La città del Sole* is nogal ingewikkeld. Het werk ontstond niet later dan 1602. Campanella vertaalde het in het Latijn en aldus werd het werk gepubliceerd. Van de *Civitas Solis* verschenen edities in Frankfurt (1623), Parijs (1637) en kort na Campanella's dood in Utrecht (1643). De verschillende edities laten interessante varianten zien; de Latijnse versies zijn langer en uitgewerkter dan de Italiaanse.<sup>54)</sup> In de negentiende eeuw verschenen vertalingen van de *Civitas Solis* in verschillende talen, waaronder het Italiaans. Pas aan het einde van de vorige eeuw kwam door toedoen van Luigi Amabile het moderne onderzoek naar leven en werken van de auteur op gang. De *Città del Sole* verscheen in 1904; de door ons gebruikte tekst gaat terug op de editie van N. Bobbio (Torino 1941).

## Noten

1. Over de filosofische kant van anti-petrarchisme in Bruno's *Eroici furori* zie Ioan P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chigaco 1987, pp. 68-70 (herziene versie van *Eros et magie à la Renaissance*, Paris 1984).
2. Francesco Guicciardini, *Ricordi* (1530), nr. 141; de vertalingen van alle citaten in dit artikel zijn van mijn hand.
3. Voor een overzicht van de bibliografie over de receptie van Machiavelli cf. Mario Puppo, *Manuale critico bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino 1972, pp. 251-261.
4. Vgl. Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences*, New York 1972, p. 17.
5. *Spaccio de la bestia trionfante*, a c. di M. Ciliberto, Milano, Rizzoli, 1985, p. 149.
6. Zie hierover Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago 1966 (Ned. vertaling Amsterdam 1989) en I.P. Couliano, *Eros and Magic in the Renaissance* cit.
7. P.O. Kristeller, *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford 1964, p. 130.
8. Gecit. in Couliano, pp. 58-59.
9. *La Cena de le ceneri*, in *Opere*, Milano/Napoli 1956, p. 91.
10. In dit opzicht staat Bruno trouwens niet alleen: de Italiaanse Protestantse ballingen uit het midden van de zestiende eeuw waren vaak geneigd tot hyperindividualisme en wisselende, kortstondige allianties. Een goede beschrijving hiervan, op de grens van literaire evocatie en historiografie, geeft Fulvio Tomizza in zijn *Il male viene dal nord*, Milano 1984.
11. *Degli eroici furori*, in: *Dialoghi italiani*, a c. di G. Aquilecchia, Firenze 1958, p. 1072.
12. *Spaccio*, p. 134.
13. *Spaccio*, pp. 167-68.
14. *Spaccio*, p. 217.
15. Het begrip *virtù* heeft bij Bruno nog de typisch renaissancebetekenis die het bij o.a. Alberti en Machiavelli had: die van actieve kracht en capaciteiten.

16. Of, zoals Bruno nog in het Latijn herhaalt, *natura est deus in rebus*. Cfr. *Spaccio*, p. 262.
17. *Spaccio*, p. 279.
18. *Spaccio*, p. 166. In zijn commentaar wijst Michele Ciliberto herhaaldelijk op de invloed van Machiavelli's *Discorsi*, waarin de eenheid van religie, goede wetten en goede wapenen wordt benadrukt.
19. Cfr. F.E. & F.P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Oxford, 1979, p. 233: "Bruno's reform was of a universal, psychic character, and the mechanics of enclosed utopias in the Morean manner did not much concern him."
20. *Spaccio*, pp. 287. Ciliberto wijst erop dat Bruno wederom in eerste instantie Luther aanvalt.
21. *Spaccio*, pp. 302-303.
22. Een interessante, maar vergaande interpretatie van de *Spaccio* vanuit de relatie met de 'arte mnemonica' geeft Couliano *cit.*, pp. 60 vv.
23. *Oratio Valedictoria*, in *Opere cit.*, p. 685. De stap van de ketterse en in haar beeldende felheid niet on-Lutherse polemieek van de *Spaccio* naar de homage van de *Oratio* is niet zo groot als hij in eerste instantie lijkt.
24. Cfr. Manuel, *cit.*, pp. 238-239.
25. *Cena de le ceneri*, p. 196.
26. Het bewegingsprincipe is bij Bruno niet beperkt tot de fysische realiteit, maar wordt ook uitgebreid tot de ethiek. Op briljante wijze beleid Bruno aan het begin van de *Spaccio* (p. 91) de overtuiging dat alle genot (delettazione) bestaat in verandering en dus beweging.
27. Voor een kernachtige samenvatting van Bruno's wereldbeeld cfr. Kristeller, *cit.*, pp. 135-138.
28. *De l'infinito*, in *Opere cit.*, p. 419.
29. Cfr. Manuel *cit.cit.*, p. 209.
30. *Opere italiane* a c. di G. Gentile, Bari 1907-08, II ed. a c. di G. Aquilecchia, Firenze 1958.
31. *Opere* di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella, Milano/Napoli, Ricciardi, 1956, p. 853.
32. *ibid.*, p. 822; het woord 'amore' (liefde) is in het Italiaans mannelijk.

33. Ook Bruno verwijst naar Prometheus: cfr. *Spaccio*, p. 297 en voetnoot.
34. Geciteerd in Manuel cit., p. 233.
35. Ook bij Bruno zijn de reizen van Columbus een belangrijk motief; zie b.v. *Spaccio*, p. 296 en *Cena de le ceneri*, p. 98.
36. *La città del Sole*, in *Opere* cit., pp. 1071-1116. Ik maak gebruik van een eigen werkvertaling; de Nederlandse vertaling van de hand van Paul van Heck (Baarn, Ambo, 1989) was op het moment van schrijven van deze beschouwing nog niet verschenen.
37. *ibid.*, p. 1075.
38. *ibid.*, p. 115. Ook Bruno kende aan bepaalde landen een dispositie tot meer of minder *virtù* toe. Zie b.v. de *Spaccio*, p. 228-229: "Door de algemene aard van de landen is er nauwelijks *virtù* in Duitsland, veel in Frankrijk, meer *virtù* is er in Italië aanwezig, en in de voordeligste positie bevindt zich Libië."
39. *ibid.*, p. 1116; de foltering waar Campanella op doelt is die van de gedwongen slapeloosheid, waaraan hij in juni 1601 werd onderworpen.
40. *ibid.*, p. 1076; de namen van de 'officials' worden door het bepaald lidwoord voorafgegaan. Een aardige kanttekening over de mogelijke invloed van deze passage op de Russische revolutiemakers geeft Manuel cit., p. 272.
41. *ibid.*, p. 1078.
42. Net als bij Bruno zijn dus bij Campanella Machiavelli's *Discorsi* een belangrijke term van vergelijking.
43. *La città del Sole*, p. 1079.
44. *ibid.*, pp. 1085-1087. De invloed der sterren is voor Campanella altijd een belangrijke factor geweest. Het gaat hier niet om determinisme, maar om een versterkende invloed, die bijdraagt tot de vorming van de persoonlijkheid. De invloed van (voor)beelden op de verbeelding is door C. in zijn *Senso delle cose e della magia* (Zin der dingen en van de magie) nader uitgewerkt in het hoofdstuk *Magie der voortplanting* (zie de noot van Amerio op p. 1085).
45. *ibid.*, p. 1089.
46. *ibid.*, p. 1090.



47. Vgl. o.a. Machiavelli, *Il Principe*, XII en *Discorsi*, I, XII. Overigens leverde Campanella in zijn *Atheismus triumphatus* felle kritiek op Machiavelli en tevens op de leer van de 'ragion di stato'.
48. *ibid.*, p. 1097 en voetnoot; vanuit de gevangenis beloofde Campanella de paus en andere hooggeplaatsten vergeefs het geheim van deze en andere uitvindingen te onthullen in ruil voor vrijlating.
49. *ibid.*, pp. 1098-1099; door aan alle wezens zintuiglijke gevoeligheid toe te schrijven komt het denken van Campanella hier dicht in de buurt van Bruno's 'natura est deus in rebus'.
50. *ibid.*, resp. pp. 1079 en 1103.
51. *ibid.*, p. 1112; men denke hierbij ook aan de hermetische tradities uit de (met name latere) Renaissance. Marguerite Yourcenar noemt Campanella ook bij name als een van de gestalten die model hebben gestaan voor Zeno, de hoofdpersoon van *L'oeuvre au noir*, haar roman over alchemie en hermetiek in deze tijd.
52. *ibid.*, pp. 1108-1109.
53. *ibid.*, p. 1113; mijn cursivering.
54. Bij zijn hierboven aangehaalde vertaling betreft Paul van Heck ook deze zeer interessante uitwijdingen.

## Heen en weer op de digitale bezemsteel: muziek, tijd en ruimte in *As You Like It* en *Twelfth Night*

B. Westerweel

Onlangs heb ik mij een zgn. CD-speler aangeschaft. Ik deed dit na lang aarzelen en met een gevoel van ontrouw jegens mijn in de loop van vele jaren opgebouwde, maar door de tand des tijds danig aangetaste collectie gramfoonplaten. Om toch enige vreugde aan deze ingrijpende gebeurtenis te beleven, schafte ik mij er een compactschijfje bij aan van één van de weinige zeer beroemde opera's die Engeland heeft voortgebracht, de *Dido and Aeneas* van Purcell (1689), in de uitvoering van de Taverner Players met Emma Kirkby in de rol van Dido.

Voordat ik mij kon overgeven aan de genietingen van deze muziek en de zangeres die volgens één mijner muzikale vrienden geen stem in haar keel heeft maar een fluit, moest het apparaat geïnstalleerd en dus de gebruiksaanwijzing geraadpleegd. Dat had op één A-4tje gekund, want er bleek slechts een stekker in het stopcontact en een verbindingssnoertje van de CD naar de versterker nodig te zijn om het ding speelklaar te krijgen. Nochtans besloeg de Nederlandse gebruiksaanwijzing liefst zes dichtbedrukte bladzijden. Viervijfde daarvan ging over het programmeren van het geheugen, slechts een korte alinea over het normaal afspelen van een schijfje. Ik wil u deze alinea, met het oog op een beter begrip voor wat volgt, niet onthouden:

Als u een plaat in haar geheel wilt afspelen, sluit u de lade door op 'PLAY/REPLAY' te drukken. Zodra de inhoudsopgave van de plaat is afgetast:

- toont de nummerindicator hoeveel stukken de plaat bevat,
- gaat de '1' van de nummerindicator knippenen,
- toont de display even '1',
- en begint het afspelen tegelijk met het tonen van de verstreken speelduur onder 'min' en 'sec'.

Telkens als een stuk geëindigd is, dooft zijn nummer op de nummerindicator en gaat het volgende nummer knippenen; tevens wordt dan het tonen van de verstreken speelduur met '000' hervat.

Zodra alle stukken zijn afgespeeld stopt de plaat en toont de nummerindicator weer het totale aantal stukken van de plaat en verschijnt onder 'min' en 'sec' haar totale speelduur.

Dãarna vervolgt de gebruiksaanwijzing met hoofdstukjes als:

Teruggaan naar het begin van een stuk; overgaan naar een ander stuk; kiezen van een volgend stuk; kiezen van een vorig stuk,

en ga zo maar door.

Met een meer vooruitziende blik dan hij op dat moment kon bevroeden, zegt Hertog Orsino in de allereerste regel van Shakespeare's toneelstuk *Twelfth Night*:

If music be the food of love, play on ...

om even later het muziekspel te onderbreken:

... Enough, no more;

'Tis not so sweet now as it was before.<sup>1)</sup>

Had hij, zoals ik, de beschikking gehad over een infrarode afstandsbediening, dan zou hij op dit moment hebben kunnen kiezen om door één druk op de knop de muziek te doen stoppen, terug te gaan naar het begin van het stuk, een volgend stuk te kiezen en ga zo maar door. Maar Orsino had niet die mogelijkheid. Hij heeft niet alleen geen infrarode afstandsbediening ter beschikking, maar evenmin een Puck of een Ariel, geen magie zoals Prospero in *The Tempest*, of toverdrank zoals Oberon in *A Midsummer Night's Dream*. En misschien is dat maar goed ook. Want magie kan alleen dan ten goede worden aangewend, wanneer de magus zelf een hoge staat van wijsheid heeft bereikt, zoals dat bijvoorbeeld bij Prospero het geval is. Bij Orsino niet, zeker niet aan het begin van het stuk, en wellicht evenmin aan het eind.

Hij verschilt in feite niet zoveel van de liefhebber op wie de gebruiksaanwijzing van de compact diskspeler kennelijk is afgestemd, die, in plaats van een muziekstuk van begin tot eind te beluisteren in de volgorde zoals de componist het heeft bedoeld, op elk gewenst moment van de voorgeschreven route wil afwijken, op zoek naar optimaal digitaal genot. Zo flitst de behekste muzikamateur heen en weer op zijn digitale bezemsteel. Orsino heeft ten minste wel de gave van het woord om uitdrukking te geven aan de onlustgevoelens die er het gevolg van zijn:

If music be the food of love, play on,  
 Give me excess of it, that, surfeiting,  
 The appetite may sicken, and so die.  
 That strain again, it had a dying fall:  
 O, it came o'er my ear like the sweet sound  
 That breathes upon a bank of violets,  
 Stealing and giving odour. Enough, no more;  
 'Tis not so sweet now as it was before.  
 O spirit of love, how quick and fresh art thou,  
 That notwithstanding thy capacity  
 Receiveth as the sea, nought enters there,  
 Of what validity and pitch soe'r,  
 But falls into abatement and low price,  
 Even in a minute! So full of shapes is fancy,  
 That it alone is high fantastical.

Wie de zintuigen te veel prikkelt zonder dat daar een wezenlijk gevoel tegenover staat, eindigt net als de al te aardse minnaar in het beroemde gedicht van de dichter Keats, 'Ode to a Grecian Urn', met een *"heart high-sorrowful and cloy'd./A burning forehead and a parching tongue"*. Wat stelt Shakespeare dan tegenover de digitale bezemsteel? Is zijn boodschap dezelfde als die van de net aangehaalde dichter uit de tijd van de Romantiek: *"Heard melodies are sweet, but those unheard/Are sweeter"*? Ik denk van niet. Bij Shakespeare is het niet zozeer de verbeelding die de plaats inneemt van een al te grofstoffelijke werkelijkheid, maar juist een even stoffelijke, maar meer doorleefde werkelijkheid. Die vinden we in *Twelfth Night* bijvoorbeeld in de muziek van Feste, de wijze dwaas, die niet naar muziek luistert, maar zelf zingt:

What is love? 'Tis not hereafter,  
 Present mirth hath present laughter:  
 What's to come is still unsure.  
 In delay there lies no plenty,  
 Then come kiss me, sweet and twenty:  
 Youth's a stuff will not endure.  
 (II,iii,48-53)<sup>2</sup>

Feste spreekt over liefde en het heden, de Hertog over de toekomst die ons door de verhitte verbeelding, 'fancy', wordt ingegeven. 'Fancy' verschaft ons vele beelden, maar maakt geen onderscheid tussen droom en werkelijkheid. Orsino wil door middel van muziek de tijd vullen tot de liefde vervuld is. Feste geeft met de maat van zijn muziek aan dat de enig juiste tijd voor de liefde altijd het heden is. Het lijkt, zouden we denken, alsof verschillende personages in Shakespeare's toneelstuk er verschillende ideeën op na houden niet alleen over de waarde

van de muziek maar ook wat betreft de zinvolle besteding van de tijd die een mens is toegemeten. Wanneer we *As You Like It* in onze beschouwingen betrekken, wordt deze indruk alleen maar bevestigd.<sup>3)</sup> Als Charles de worstelaar wordt ondervraagd over de verblijfplaats van Senior, de verjaagde hertog, zegt hij:

They say he is already in the Forest of Arden, and a many merry men with him; and there they live like the old Robin Hood of England. They say many young gentlemen flock to him every day, and fleet the time carelessly as they did in the golden world.

(I, i, 114-119)

Maar in datzelfde bos loopt op een gegeven moment ook de hofnar Touchstone rond, die weer heel andere uitspraken over de beleving van de tijd doet. Zo beschrijft de stoïcijnse melancholicus Jaques zijn eerste ontmoeting met Touchstone:

'Good morrow, fool', quoth I. 'No, sir', quoth he,  
'Call me not fool, till heaven hath sent me fortune'.  
And then he drew a dial from his poke,  
And looking on it, with lack-lustre eye,  
Says, very wisely, 'It is ten o'clock.  
Thus we may see', quoth he, 'how the world wags:  
'Tis but an hour ago since it was nine,  
And after one hour more 'twill be eleven;  
And so from hour to hour, we ripe, and ripe,  
And then from hour to hour, we rot, and rot,  
And thereby hangs a tale' . . . .

(II, vii, 18-28)<sup>4)</sup>

De obsessie met het voorbijgaande moment, die uit dit citaat spreekt,<sup>5)</sup> ingegeven door het besef dat het verleden ooit heden was en de toekomst eens heden zal zijn, dat ook weer verleden worden zal, staat dan weer lijnrecht tegenover het berustende besef van tijd zoals Viola, het stralende middelpunt van *Twelfth Night* dat uitspreekt, wanneer zij, ontsnapt aan een schipbreuk, op de vreemde kust van Illyria is aangespoeld en haar lot overdenkt:

What else may hap, to time I will commit.

(I, ii, 60)

In deze visie is de tijd niet een zinloze aaneenschakeling van willekeurige momenten, zoals bij Touchstone, ook niet een kapstok voor niet vervulde verlangens zoals bij Hertog Orsino, en evenmin een realiteit die ons zou moeten dwingen de dag te plukken. Uit Viola's woorden spreekt veeleer een besef dat de tijd eigen wetten kent waar de mens maar een zeer beperkte

invloed op kan uitoefenen en dat berusting in dat gegeven een teken van wijsheid is.

Op grond van de gegevens die ik tot nu toe heb aangedragen, kunnen we vaststellen dat het zeker de moeite waard is om nader in te gaan op Shakespeare's visie op de tijd, dat meest wezenlijke en meest ongrijpbare element van het menselijk bestaan. Al bij Augustinus treffen we een uitspraak aan die op de voor hem karakteristieke bondige en directe wijze de complexiteit van het begrip 'tijd' samenvat:

What, then, is time? I know well enough what it is, provided that nobody asks me; but if I am asked what it is and try to explain, I am baffled. All the same I can confidently say that I know that if nothing passed, there would be no past time; if nothing were going to happen, there would be no future time; and if nothing *were*, there would be no present time.

(*Confessions*, XI, 14).<sup>6)</sup>

Augustinus raakt hier een belangrijk filosofisch probleem; we beweren dat de tijd voorbijgaat, terwijl het wellicht juist zou zijn te zeggen dat wij ons in de tijd bewegen. Wittgenstein vond het dan ook onzin om van het verloop van tijd te spreken. De enige realiteit die we kunnen waarnemen, is immers het verloop van gebeurtenissen in de tijd, niet de tijd zelf. En Spengler formuleerde het ontologische probleem aldus:

Space 'is', but 'Time' on the contrary is a *discovery*, which is only made by thinking.<sup>7)</sup>

'Space' en 'Time', ruimte en tijd, vormen een onafscheidelijk begrippenpaar, dat naast filosofen ook dichters altijd heeft geïntrigeerd:

Had we but World enough, and Time,  
This coyness Lady were no crime.  
We would sit down, and think wick way  
To walk, and pass our long Loves Day.

Dit schrijft Andrew Marvell (1621-1678) in zijn beroemde gedicht 'To His Coy Mistress', waarin hij een in zijn ogen al te schuchter meisje tracht te overreden het bed met hem te delen. Wanneer de mens maar ruimte en tijd in overvloed had, zou haar houding hem niet storen, maar, zo vervolgt de dichter:

But at my back I alwaies hear  
Times winged Charriot hurrying near:  
And yonder all before us lye  
Desarts of vast Eternity.<sup>8)</sup>

Tijd wordt hier uitgedrukt in ruimte: "*which way/To walk, and pass our long Loves Day*" en "*Desarts of vast Eternity*". En in onze eeuw heeft T.S. Eliot het tijdsbesef op prachtige wijze verwoord in zijn gedichtencyclus *Four Quartets*. Het begin van 'Burnt Norton' zet wat dit betreft, de toon:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
If all time is eternally present  
All time is unredeemable.

En in zijn beschrijving van Little Gidding komen ruimte en tijd samen in één beeld:

Here, the intersection of the timeless moment  
Is England and nowhere. Never and always.<sup>9)</sup>

In andere genres hoeven we alleen maar te denken aan een roman als *Tristram Shandy* (1759-67) van Sterne, waarin de relativiteit van de tijd in de menselijke ervaring in de structuur en inhoud van de roman wordt beklemtoond. De geboorte van de held wordt bijvoorbeeld pas in Deel III van de roman uitvoerig beschreven en zijn conceptie, waarmee het boek aanvangt, vindt slechts plaats, omdat vader Shandy vergeten was de klok op te winden. Ook de deels door Sterne's experimenten geïnspireerde modernistische meesterwerken van Proust, James Joyce en Virginia Woolf doen ons beseffen hoezeer de problematische relatie tussen het kunstwerk enerzijds en de ruimte en tijd waarbinnen al onze ervaringen zich afspelen anderzijds schrijvers door de eeuwen heen heeft beziggehouden. Hoewel in Sterne's tijd bezemstelen nog van echt hout waren, wist hij zich er zeer behendig op voort te bewegen.

Maar voordat we verder gaan, is het nu hoog tijd iets te zeggen over de relevantie van juist dit onderwerp en deze toneelstukken voor het thema Eeuwwende 1600. In 1599 schreef Shakespeare *As you Like It* en in 1600 *Twelfth Night*. Het zouden zijn laatste volbloed komedies zijn. 1600 was toch een jaar dat als een keerpunt in het oeuvre van de grote toneelschrijver beschouwd kan worden. Ook *Henry V*, de laatste van de acht koningsdrama's die Shakespeare's dramatische visie op de Rozenoorlogen weergeven, is kort voor de eeuwwende tot stand gekomen. Daarna richt hij zich op andere genres in stukken die nochtans duidelijk voortbouwen op wat er aan voorafging. Zo is er een lijn te trekken van deze late komedies naar de moeilijk in een genre te plaatsen werken uit de eerste vijf jaar van de nieuwe eeuw, *Troilus and Cressida*, *All's Well*

*that Ends Well*, en *Measure for Measure*. Ook kan een ontwikkeling gezien worden van de koningsdrama's naar de grote tragedies, waarvan *Hamlet* de eerste zou zijn, waarschijnlijk kort na *Twelfth Night* geschreven in 1600 of 1601.

Ik zou de stelling willen verdedigen dat de omslag in Shakespeare's werk van rondom de eeuwwende zich manifesteert in bepaalde kenmerkende verschillen tussen *As You Like It* en *Twelfth Night* en dat de wijze waarop Shakespeare omgaat met de begrippen ruimte en tijd in deze stukken een goed handvat is om greep op die verschillen te krijgen.

*As You Like It* speelt zich af in twee aan elkaar tegengestelde werelden: die van het hof en die van het land. Aan het hof heersen de despotie en het wantrouwen. Het land, in dit geval het woud van Arden, is een wijkplaats voor diegenen die het hof van Frederick, de usurperende vorst, ontvlucht zijn. Als het stuk begint, bevindt de oude vorst, hertog Senior, zich daar al, met in zijn gevolg Jaques, de melancholieke hoveling. Later komen ook Rosalind, dochter van hertog Senior en de protagoniste van het stuk, en haar hartsvriendin Celia, dochter van Frederick, naar het bos, met in hun kielzog de oude hofnar Touchstone. Ook Orlando, verstoten door zijn oudere broer Oliver, arriveert, in gezelschap van zijn oude, trouwe dienaar Adam, op zoek naar Rosalind op wie hij verliefd is geworden, een liefde die wederzijds blijkt te zijn. Het spel van verwarringen kan beginnen. Orlando ontmoet Rosalind, maar herkent haar niet, omdat zij zich tevoren, als zelfbescherming tegen eventuele gevaren die haar en Celia in het bos te wachten zouden kunnen staan, als jongen heeft verkleed en zich nu Ganymede noemt. Om Orlando toch bij zich in de buurt te houden, stelt Rosalind/Ganymede Orlando voor zijn liefdesspel op haar/hem te 'oefenen' onder het voorwendsel hem van zijn liefde voor Rosalind te genezen door zich zo lastig en veeleisend mogelijk te gedragen. Wanneer we ons realiseren dat in Shakespeare's tijd alle vrouwenrollen door jongens werden gespeeld, moge duidelijk zijn dat *As You Like It* vol sexuele ambiguïteit is, waarvan het publiek zich ongetwijfeld bewust zal zijn geweest. Het meisje Rosalind, door een jongensacteur gespeeld, verkleedt zich als jongen om vervolgens het hof gemaakt te worden door haar minnaar, alsof ze een meisje is, wat ze speelt, maar niet is. Inmiddels zijn ook de herders en herderinnen, de eigenlijke bewoners van de pastorale wereld, ten tonele gevoerd, o.a. het pastorale minnepaar Silvius en Phebe, van wie de laatste onmiddellijk verliefd wordt op de verklede Rosalind. Na allerlei verwickelingen komt alles op zijn pootjes terecht en trouwt



iedereen met wie hij of zij behoort te trouwen. De slechteriken betonen berouw - Shakespeare doet geen enkele moeite om deze wending op dramatische wijze aannemelijk te maken -, Oliver, naar het bos gekomen om Orlando te doden, wordt door deze gered als hij, slapend onder een boom, op het punt staat door een leeuw verscheurd te worden, en Frederick, de usurpator, komt, zo horen we, een gelovige oude man tegen, bekeert zich en besluit om als kluizenaar in het woud te blijven wonen. Jaques zal zich bij hem voegen, de anderen zullen terugkeren naar de stad en het hof, dat nu gezuiverd is van boosaardige en vernietigende invloeden.

*Twelfth Night* eindigt, net als *As You Like It*, met een handvol huwelijken, zoals het een romantische komedie betaamt. En, net als in *As You Like It*, is het ook hier een jonge vrouw die niet alleen voor een deel van de verwarring zorgt, maar ook het geestige, levenslustige en creatieve middelpunt van het stuk is. De mannelijke minnaars zijn in geen van beide stukken veel soeps. Orlando heeft dan nog meer te bieden dan de passieve Orsino in *Twelfth Night*. Laatstgenoemde jermieert dan wel over onvervulde liefde maar doet weinig om verandering in de situatie te brengen en men zegt dan ook wel over hem dat hij meer verliefd is op het idee van de liefde dan dat hij nu werkelijk verliefd is. Orlando, wiens broddelversjes aan elke boom in het woud genageld hangen, zien we in *As You Like It* ten minste nog dapper worstelen en edelmoedig opkomen voor het lot van zijn trouwe dienaar Adam, wanneer deze de uitputting nabij is. En, hoewel nu niet de meest briljante minnaar, slooft hij zich toch uit om het zijn (pseudo-)geliefde naar de zin te maken. Viola, de vrouwelijke hoofdpersoon van *Twelfth Night*, moet de hoofdhandeling nog meer dragen dan Rosalind in *As You Like It* doet. Het stuk speelt zich geheel in en rond twee huizen af, in Illyria, een land dat zich voornamelijk kenmerkt doordat het aan de zee ligt. De aanvangssituatie is er één van stasis: Orsino bevindt zich in het ene huis en brengt, zoals we al zagen, zijn tijd door met een vruchteloze hofmakerij 'by proxy', via tussenpersonen, van Olivia, die in het andere huis woont en haar tijd vult met rouwbeklag voor een overleden broer, waarvoor ze zeven jaar heeft uitgetrokken. Gedurende die periode zal zij niet op de huwelijksmarkt beschikbaar zijn, heeft ze zich voorgenomen, een gelofte waar ze in de loop van het stuk even gemakkelijk van af blijkt te kunnen stappen als de Hertog van zijn vermeende liefde voor haar. De enige actie aan het begin bestaat uit de boodschappers die steeds op en neer pendelen tussen beide huizen en het nachtelijke dronkemanskabaal dat wordt aangericht door een parasitair

familieid van Olivia, Sir Toby Belch, samen met Sir Andrew Aguecheek, de onnozele, maar bemiddelde vriend van Sir Toby, die ook een oogje heeft op de rijke Olivia. Deze twee uitvreterers logeren in het huis van Olivia en liggen voortdurend overhoop met Malvolio, de zure rentmeester van Olivia, in wie het Elizabethaanse publiek onmiddellijk een verwijzing naar de Puriteinen zou herkennen. Dan speelt in dit sub-plot ook nog de dienstmeid Maria een rol, die enerzijds de luidruchtige brallers tot bedaren probeert te brengen, anderzijds maar al te graag met hen een complot beraamt om de verwaande kwast Malvolio een hak te zetten. Dat lukt: Malvolio vindt een door Maria geschreven brief waaruit Malvolio opmaakt dat Olivia, zijn meesteres, verliefd op hem is. Hij gedraagt zich vervolgens zo impertinent tegenover Olivia dat hij wordt opgesloten in een 'dark house', een gebruikelijke straf voor gekken in de Elizabethaanse periode. Inmiddels is in het hoofdverhaal al lang Viola op het toneel verschenen. Ze is na een schipbreuk op het strand van Illyria aangespoeld en vreest dat haar tweelingbroer Sebastian daarbij het leven heeft gelaten. Om minder kwetsbaar te zijn, vermomt ze zich, hoe kan het anders, als jongeman en biedt onder de naam Cesario de Hertog haar diensten aan. Deze gebruikt Cesario/Viola als boodschapper in een uiterste poging om de hand van Olivia te winnen, maar Olivia wordt op slag verliefd op de boodschapper. Aan het eind komt alles goed, als blijkt dat ook Sebastian de schipbreuk overleefd heeft, wat door de sterke gelijkenis met zijn zuster nog een aantal voor-spelbare verwarrende momenten oplevert, maar ten slotte wordt er getrouwd: Olivia met Sebastian, de hertog met de inmiddels tot Viola getransformeerde Cesario en Sir Toby Belch met Maria. Alleen Malvolio blijft verongelikt achter. Het laatste woord heeft ten slotte Feste, de Clown, die het stuk besluit op de voor hem karakteristieke wijze: met een lied.

Wanneer we nu de ruimte in beide stukken in ogenschouw nemen, constateren we dat *As You Like It* zich grotendeels in een pastorale omgeving afspeelt, terwijl *Twelfth Night* in de bebouwde kom is gesitueerd. Weliswaar heeft de naam Illyria pastorale connotaties - hij komt bij Ovidius en Vergilius voor - maar deze associatie vindt in het stuk, behalve in de algemene liefdesthematiek, geen uitwerking.<sup>10)</sup> Het is een stuk dat zich in de beschaafde, hoofse wereld afspeelt. Ook in de personages is een duidelijk verschil met *As You Like It* te bespeuren. Namen als Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek en Malvolio roepen associaties op met de rivaliserende vorm van de komedie die rond de eeuwwisseling in Engeland bijzonder populair was, de zgn. 'comedy of humours' die met name door Shakespeare's

tijdgenoot en rivaal Ben Jonson werd gepropageerd. In de 'comedy of humours' worden menselijke tekortkomingen op een satirische wijze aan de kaak gesteld en het genoegen van het publiek bestaat vooral in de uiteindelijke bestraffing van de ondeugden van de personages. In de romantische komedie daarentegen ligt het plezier vooral in de misverstanden en verwarringen waarin de personages terecht komen die uitmonden in het bevredigende herstel van harmonie door de huwelijken aan het eind. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat Shakespeare, in een poging zich met zijn tijdgenoot te meten, in *Twelfth Night* satirische elementen van Jonsoniaanse signatuur heeft verwerkt. Had niet immers Shakespeare's eigen gezelschap, de Lord Chamberlain's Men, in 1598 de eerste van Jonson's 'comedies of humours', *Every Man in His Humour*, met groot succes op de planken gezet? In dit opzicht is *As You Like It* dus eigenlijk Shakespeare's laatste komedie van het puur romantische soort, terwijl *Twelfth Night* een mengvorm is van romantische en satirische komedie. Kennelijk voelde Shakespeare zich toch niet in het genre thuis want na *Twelfth Night* heeft hij er zich niet meer in deze vorm aan gewaagd.

Toch zijn er ook in *Twelfth Night* een paar indirecte, maar naar mijn mening significante verwijzingen naar het ideaal van de pastorale wereld. De eerste vinden we in het tweede bedrijf. Viola is inmiddels in haar vermomming als Cesario geïnstalleerd aan het hof van hertog Orsino en de laatste begint deze scène zoals we inmiddels van hem gewend zijn:

Give me some music. Now good morrow, friends.  
Now, good Cesario, but that piece of song,  
That old and antic song we heard last night;  
Methought it did relieve my passion much, ...  
(II, iv, 1-4)

De clown die dit lied kennelijk de vorige avond gezongen had, wordt er bij gehaald en de hertog spoort hem aan het opnieuw ten gehore te brengen:

O, fellow, come, the song we had last night.  
Mark it, Cesario, it is old and plain;  
The spinsters and the knitters in the sun,  
And the free maids that weave their thread with bones  
Do use to chant it: it is silly sooth,  
And dallies with the innocence of love,  
Like the old age.  
(II, iv, 42-48)

De hertog verwijst hier naar de 'golden age', toen de wereld nog eenvoudig en onschuldig was.<sup>11)</sup> Zijn gebrek aan realiteits-

zin blijkt, wanneer het lied dat Feste gaat zingen een uiterst melancholiek treurlied blijkt te zijn van een ongelukkige minnaar die zijn onbeantwoorde liefde met de dood wenst te bekopen en arrangementen voor zijn aanstaande begrafenis maakt:

Come away, come away death,  
And in sad cypress let me be laid.  
Fie away, fie away, breath,  
I am slain by a fair cruel maid:  
My shroud of white, stuck all with yew,  
O prepare it. . . .

Not a flower, not a flower sweet,  
On my black coffin let there be strewn:  
Not a friend, not a friend greet  
My poor corpse, where my bones shall be thrown: ...  
(II, iv, 51-56; 59-62)

'Geen bezoek, geen bloemen' zou de wat minder poëtische hedendaagse variant zijn. Een hunkering naar de pastorale wereld als escapisme zoals de hertog hier tentoonspreidt, zien we wel vaker bij Shakespeare. Zo betreurt de zwakke koning Henry VI het lot dat hem tot het koningschap heeft geroepen in plaats van het eenvoudige leven van de schaapherder:

O God! methinks it were a happy life  
To be no better than a homely swain;  
To sit upon a hill, as I do now,  
To carve out dials quaintly, point by point,  
Thereby to see the minutes how they run,  
How many make the hour full complete;  
How many hours bring about the day;  
How many days will finish up the year;  
How many years a mortal man may live.  
When this is known, then to divide the times:  
So many hours must I tend my flock;  
So many hours must I take my rest;  
So many hours must I contemplate;  
So many hours must I sport myself;  
So many days my ewes have been with young;  
So many weeks ere the poor fools will ean;  
So many years ere I shall shear the fleece:  
So minutes hours days months and years,  
Pass'd over to the end they were created,  
Would bring white hairs unto a quiet grave.  
Ah, what a life were this, how sweet, how lovely!  
(3 Henry VI, II, v, 20-40)

Deze prachtige speech steekt de koning af, terwijl hij op een heuveltje ergens in Yorkshire werkeloos zit te mijmeren temidden van het krijgsgewoel van de burgeroorlog. Ook hier zien we hoe ruimte en tijd samenkomen in het beeld van het natuurlijke ritme van het schaapherdersbestaan. Het instrument dat de tijd in regelmatige eenheden verdeelt, is het meest natuurlijk denkbare, een zonnewijzer. Dit leven staat in schril contrast met de in de ogen van de Elizabethanen volstrekt tegennatuurlijke aard van de rebellie die op dat moment Engeland verscheurt.

Net als in het pastorale visioen van Henry VI, komen in *Twelfth Night* ruimte en tijd in het beeld van de 'golden age' op geïdealiseerde wijze samen, maar staan ze ver af van de realiteit waarin Orsino op dat moment leeft. Helemaal aan het eind van het toneelstuk lijkt de hertog dan toch geleerd te hebben dat 'fancy' en werkelijkheid elkaar niet hoeven uit te sluiten in de bezegeling van de liefde door het huwelijk:

When that is known, and golden time convents,  
A solemn combination shall be made  
Of our dear souls. Meantime, sweet sister,  
We will not part from hence. Cesario, come;  
For so you shall be while you are a man;  
But when in other habits you are seen,  
Orsino's mistress, and his fancy's queen.  
(V, i, 381-87)

Hierna verlaat iedereen het toneel, behalve de clown Feste, die het stuk afsluit met alweer een lied, waarin het leven, de tijd, het weer en de wereld de revue passeren. 'Golden time' is een uitdrukking die naar mijn mening vol symbolische lading is. Er kan mee verwezen worden naar het rijke moment van de voltrekking van alle aangekondigde huwelijken, maar ook, op het niveau van de structuur van het toneelstuk naar de bekroning van de gebeurtenissen. In allegorische zin kan 'golden time' ook nog een personificatie zijn waarmee de tijd als gekroonde overwinnaar uit de warboel van menselijk streven en pretenties tevoorschijn komt. En ten slotte, en daar komt de 'golden age' weer om de hoek kijken, zie ik er een suggestie in van het herstellen van een toestand van eenvoud en onschuld, die eerst verloren was gegaan, door middel van de harmonie van het huwelijk.

Terwijl de stadscomédie *Twelfth Night* op subtiele wijze hier en daar verwijst naar de pastorale conventies, is *As You Like It* er geheel op gebaseerd. De ruimte in laatstgenoemd toneelstuk

wordt grotendeels gekenmerkt door pastorale elementen. Is het een boude bewering te stellen dat in *Twelfth Night* deze ruimtelijke rol in feite wordt overgenomen door de muziek? Immers, een eenvoudige syllogistische redenering leert ons het volgende. Mijn Van Dale definieert 'ruimte' als: "*plaats om zich uit te breiden, zich te bevinden of te bewegen*", anders gezegd ruimte is dat deel van de werkelijkheid dat geen plaats inneemt. Muziek is de enige kunstvorm die, hoewel waarneembaar, geen plaats inneemt en is dus in feite niets anders dan hoorbare ruimte, zoals men in de Renaissance heel goed begreep door bijvoorbeeld over de muziek der sferen te spreken. De muziek die in *Twelfth Night* zo'n prominente rol speelt, is in feite de toetssteen voor de manier waarop het thema van het stuk via de uitbeelding van de personages gestalte krijgt. Het is in dit verband dan ook een meesterzet dat Shakespeare de muziek voornamelijk laat klinken door diegene die als personage alle anderen de spiegel voor kan houden: de clown Feste, één van Shakespeare's 'wise fools'.

De muziek in *Twelfth Night* bepaalt echter niet alleen onze ervaring van de ruimte in het stuk, muziek is ook ritme, maat, tijd. Wanneer de zuurpruim Malvolio klaagt over het nachtelijk dronkemansgelal van Sir Toby en zijn kornuiten, zegt hij:

Is there no respect of place, persons, nor time in you?

Sir Toby antwoordt:

We did keep time, sir, in our catches.  
(II, iii, 92-4)

Het is duidelijk dat de maat van de drinkliederen niet overeenstemt met het levensritme van Malvolio. Deze wordt op zijn beurt door de pretmakers een 'time-pleaser' genoemd (II, iii, 147), een opportunist die er slechts op uit is om promotie te maken.

Diegenen die in de nachtelijke uren gedijen, hebben kennelijk andere opvattingen over de tijd dan zij die overdag actief zijn. Een vergelijkbare tweespalt treffen we bijvoorbeeld aan in *1 Henry IV*. De drinkebroer, hoerenloper, bedrieger en charmeur Sir John Falstaff, vraagt aan Prince Hal, die nu nog zijn makker is, maar hem later als hij eenmaal koning Henry V is, zal verstoten, hoe laat het is:

Now, Hal, what time of day is it, lad?  
(I, ii, 1)

De prins reageert vol verve:

... What a devil hast thou to do with the time of the day?  
Unless hours were cups of sack, and minutes capons, and  
clocks the tongues of bawds, and dials the signs of lea-  
ping-houses, and the blessed sun himself a fair hot wench  
in flame-coloured taffeta, I see no reason why thou  
shouldst be so superfluous to demand the time of the day.

En Falstaff geeft royaal toe dat Hal gelijk heeft:

Indeed, you come near me now, Hal, for we that take  
purses go by the moon and the seven stars, and not "by  
Phoebus, he, that wand'ring knight so fair"... (6-15)

Falstaff is een ridder van de nacht, terwijl Hal in de beeldtaal van het stuk een zonneprijs is. Dit blijkt al uit Hals alleen-spraak in het eerste bedrijf die ons duidelijk maakt dat Hals deelname aan het kroegleven maar tijdelijk zal zijn:

I know you all, and will awhile uphold  
The unyok'd humour of your idleness.  
Yet herein will I imitate the sun,  
Who doth permit the base contagious clouds  
To smother up his beauty from the world,  
That, when he please again to be himself,  
Being wanted he may be more wonder'd at  
By breaking through the foul and ugly mists  
Of vapours that did seem to strangle him ...  
I'll so offend, to make offence a skill,  
Redeeming time when men think least I will.  
(I, ii, 190-98; 211-12)

Er zijn dus personages in Shakespeare's stukken die volgens maantijd opereren, anderen volgens zonnetijd. Maantijd is geschikt voor de heimelijke liefde, voor braspartijen, berovingen en rebellie, zonnetijd voor het huwelijk, feestelijke ceremonieën, *liberalitas* en het koningschap.

Er is echter een derde vorm van tijd die we in *Twelfth Night* tegenkomen en nog opvallender in *As You Like It*: kloktijd. Zo horen we van Malvolio, wanneer hij zich geheel verliest in de waan dat zijn meesteres verliefd op hem is, hoe hij zich zal gedragen als hij eenmaal heer des huizes zal zijn:

... I frown the while, and perchance wind up my watch, or  
play with my [*Touching his chain*] - some rich jewel ...  
(II, v, 59-61)

Het summum van hedonisme voor een puritein als Malvolio is om met zijn horloge, voor hem steeds het symbool van plichtsbetrachting, om te gaan alsof het een stukje speelgoed is, een versiersel in plaats van de maatgever van het bestaan. Malvolio in gewone doen is een man van de klok: hij heeft noch deel aan de maantijd van Sir Toby en kornuiten noch aan de zonnentijd die bij de huwelijken hoort. De functie van matiging heeft de klok eveneens even later in het stuk, wanneer Olivia net haar passie voor Cesario/Viola heeft laten blijken. Om voor ons begrijpelijke maar voor Olivia volstrekt onduidelijke redenen wijst Cesario/Viola haar avances koeltjes af, wat aan Olivia een bitter-ironische reactie ontlokt:

*Clock strikes.*

The clock upbraids me with the waste of time.  
Be not afraid, good youth, I will not have you,  
And yet when wit and youth is come to harvest,  
Your wife is like to reap a proper man,  
There lies your way, due west.

*Viola.* Then westward ho!

(III, i, 131-136)

Zoals minnaars van alle tijden weten, gaan kloktijd en liefdespel maar moeizaam samen en Olivia, die immers een gelofte had afgelegd om zoveel jaren in de rouw te blijven, wordt zich door het slaan van de klok pijnlijk bewust van haar falen naar die dure belofte te leven.

Het gebruik van de klok als een instrument van matiging is conventioneel. We zien het regelmatig in de iconografie van Middeleeuwen en Renaissance opduiken als attribuut van de gepersonifieerde deugd *Temperantia*, de gematigdheid. Zo heeft Bruegel een serie tekeningen van de zeven hoofddeugden gemaakt, die in het Boymans-van Beuningen museum in Rotterdam bewaard worden. Eén ervan betreft *Temperantia* en we zien deze kardinale deugd temidden van groepjes mensen die elk één van de Zeven Vrije Kunsten weergeven. *Temperantia* zelf is afgebeeld als een vrouw met een paardenbit in de mond en een toom in de hand als teken van kuis taalgebruik en de beteugeling van de passies.<sup>12)</sup> Op het hoofd is een uurwerk afgebeeld, omdat de klok nu eenmaal is gebaseerd op een mechaniek, waardoor de kracht die op het drijf- of schakelrad wordt uitgeoefend door een gewicht of een gespannen veer, in een gelijkmatige beweging wordt omgezet. De 'gang' van het uurwerk, in het Frans *échappement*, in het Engels *escapement*, wordt in het Duits *Hemmung* genoemd. Deze ogenschijnlijk tegenstrijdige benamingen drukken in feite hetzelfde uit: de



schopjes of vaantjes van de spil moeten het drijftrad afremmen en reguleren, dat anders als een razende zou blijven ronddraaien, door het in regelmatige afwisseling steeds even tegen te houden en los te laten.<sup>13)</sup>

Al heel vroeg werd men zich bewust van de dwingende invloed van de klok, toen nog meestal een zonnewijzer, op het natuurlijk verloop van het menselijk bestaan. Zo schrijft de Romeinse dichter Plautus (d. 184 B.C.):

The gods confound the man who first found out  
How to distinguish hours! Confound him, too,  
Who in this place set up a sun-dial,  
To cut and hack my days so wretchedly  
Into small portions. When I was a boy,  
My belly was my sun-dial; one more sure,  
Truer, and more exact than any of them.  
This dial told me when 'twas proper time  
To go to dinner, when I had aught to eat.  
But now-a-days, why even when I have,  
I can't fall-to, unless the sun give leave.  
The greater part of its inhabitants,  
Shrunk up with hunger, creep along the streets!  
(qu. in Boorstin 1983, p. 28)

Ten slotte is er dan ook nog het tijdsbegrip zoals Viola dat hanteert, en dat ik 'providential' zou willen noemen, 'vooruitziend' of 'rekening houdend met de toekomst'. Terwijl de Clown het intuïtieve gevoel voor de waarde van het heden vertegenwoordigt, voor de simpele, maar vaak zo moeilijk te aanvaarden waarheid dat de mens uitsluitend in het heden leeft en verleden en toekomst slechts projecties zijn, toont Viola, zoals ik al eerder opmerkte, vooral respect voor de tijd als een gegeven dat ons beheerst en dat we niet naar onze hand kunnen zetten:

What else may hap, to time I will commit ...

en:

O time, thou must untangle this, not I.  
(I, i, 39)

Viola is het morele centrum van het stuk; zij ook leert de Hertog wijze levenslessen, waardoor hij aan het eind in staat is zijn uitgewogen speech over de 'golden time' af te steken. Ook al zien we deze ontwikkeling niet echt gebeuren op het toneel, we moeten wel aannemen dat hij heeft plaatsgevonden, omdat de Hertog zoals we hem aan het begin van het stuk zagen, niet het inzicht heeft om zo te kunnen spreken. We kunnen onze twijfels houden over de diepgang van de verandering die uit

zijn toespraak blijkt, maar daarover geeft het stuk geen uitsluitel.

Veel van wat tot nog toe is gezegd over *Twelfth Night* is evenzeer van toepassing op *As You Like It*. Mijn bespreking ervan zal dan ook beknopter kunnen zijn. Zoals *Twelfth Night* een satirische stadskomedie genoemd kan worden met romantische trekjes, zo zouden we *As You Like It* een pastorale kunnen noemen met ironische kanten.

De pastorale mocht zich als genre in Elizabethaans Engeland in een grote populariteit verheugen. Vooral onder invloed van de klassieke voorbeelden van Theocritus en Vergilius, en de Italiaanse beoefenaars van het genre (Petrarca, Sannazar, Guarini en Tasso, om de belangrijkste te noemen), die in talrijke vertalingen voorhanden waren, kwam de pastorale er tot grote bloei in de tweede helft van de 16e eeuw. Zo publiceerde Sir Philip Sidney de romance *Arcadia* (v.a. 1590), één van de belangrijkste prozawerken van de periode, en Spenser, bekend van zijn allegorische epos *The Faerie Queene* (1590, 1596), dat zelf ook vele pastorale kenmerken heeft, had daarvóór al een cyclus pastorale eclogen gepubliceerd in de stijl van Theocritus en Vergilius, *The Shepheardes Calender* (1579). Hoewel de pastorale het eenvoudige leven op het land bezingt, is het meestal geschreven vanuit het perspectief van de stad of het hof. Vaak is het doel van de pastorale dan ook om via de idealisering van de vrijheid, gelijkheid en broederschap van het herdersleven de naijver, hiërarchie en slaafse onderworpenheid van het leven aan het hof te hekelen.<sup>14)</sup> In dit opzicht past *As You Like It* precies in de traditie. Het woud van Arden wordt, zoals we zagen, vergeleken met de Golden Age, het wemelt van de herders en herderinnen en de verstoten Hertog Senior laat zich lovend uit over het pastorale leven dat hij noodgedwongen moet leiden maar nu verkiest boven het leven aan het hof:

Now my co-mates and brothers in exile,  
Hath not old custom made this life more sweet  
Than that of painted pomp? Are not these woods  
More free from peril than the envious court?  
(II, i, 1-4)

Voor iemand als Orlando echter, die niets anders dan het hofleven gewend is, ziet diezelfde natuur er heel anders uit. Hij noemt het 'an uncouth forest' en spreekt er zijn verbazing over uit dat de Hertog en zijn gevolg als beschaafde lieden:

... in this desert inaccessible,  
Under the shade of melancholy boughs,  
Lose and neglect the creeping hours of time.  
(II, vii, 110-112)

Maar dezelfde Orlando had kort tevoren, toen hij op het punt stond het hof te ontvluchten, zijn dienaar Adam geprezen voor de loyaliteit die daar zo ongebruikelijk is:

O good old man, how well in thee appears  
The constant service of the antique world,  
When service sweat for duty, not for meed.  
Thou art not for the fashion of these times,  
Where none will sweat but for promotion,  
And having that, do choke their service up  
Even with the having; it is not so with thee.  
(II, iii, 56-62)

Uitspraken van de trouwste volgelingen van Hertog Senior maken ons duidelijk dat zijn geïdealiseerde visie dan wel hartverwarmend is, maar ook lichtelijk naïef. In deze pastorale wereld is het niet eeuwig zomer en de herders en herderinnen zitten niet de hele dag onder een lommerrijke boom de pansfluit te bespelen, maar moeten werken voor de kost. Ook hier zijn ruimte en tijd nauw met elkaar verweven. Helen Gardner drukt deze verwevenheid als volgt uit:

In Shakespeare's comedies time goes by fits and starts. It is not so much a movement onwards as a space in which to work things out: a midsummer night, a space too short for us to feel time's movement, or the unmeasured time of *As You Like It* and *Twelfth Night*. The comedies are dominated by a sense of place rather than of time.<sup>15)</sup>

Voor alle duidelijkheid: Gardner heeft het over 'dramatic time' en 'real time', terwijl het mij gaat om de wijze waarop het begrip tijd in de stukken zelf geëxploreerd wordt. In mijn opvatting verschaft het begrip tijd juist een extra dimensie aan de ruimte waarbinnen deze comedies zich afspelen.

In *As You Like It* is het vooral het cyclische aspect van de tijd dat via de pastorale wereld wordt benadrukt. In *Twelfth Night* kwam dit aspect af en toe naar voren in de liedjes van Feste. *As You Like It* is er van doortrokken en ook hier komt het vaak naar voren in de liedjes, die meestal gezongen worden door Amiens, één van de trouwste volgelingen van hertog Senior. Ik geef een enkel voorbeeld:

Under the greenwood tree,  
Who loves to lie with me,  
And turn his merry note  
Unto the sweet bird's throat,  
Come hither, come hither, come hither.  
Here shall he see  
No enemy,  
But winter and rough weather.  
(II, v, 1-7)<sup>16)</sup>

Later in het stuk, wanneer de ontknoping nabij is, zingen een paar pages een lied dat de aanstaande huwelijken op passende wijze aankondigt, over de seizoenen en de liefde, vol beelden van hoopvolle verwachting en vruchtbaarheid:

It was a lover and his lass,  
With a hey and a ho and a hey nonino,  
That o'er the green corn-field did pass,  
In spring-time, the only pretty ring-time,  
When birds do sing, hey ding a ding, ding,  
Sweet lovers love the spring ...

And therefore take the present time,  
With a hey and a ho and a hey nonino,  
For love is crowned with the prime,  
In spring-time ...  
(V, iii, 14-19; 32-35)

Net als in *Twelfth Night* geeft ook hier de muziek het juiste ritme aan, zoals één van de pages zegt:

... We kept time, we lost not our time.

Aan Touchstone, die ook op het toneel aanwezig is, is deze wijsheid niet besteed. Hij vindt dat zingen naar tijdverlies:

I count it but time lost to hear such a foolish song.  
(V, iii, 41-2, 43-4)

Deze uitspraak van Touchstone verbaast ons niet. Hij was immers, zoals we aan het begin van mijn verhaal hoorden, voortdurend met zijn 'dial', zijn zonnwijzer, in de weer om het juiste uur te bepalen.

Kloktijd telt niet in het woud van Arden, wel natuurlijke tijd, zoals uit het volgende dialoogje tussen Rosalind en Orlando blijkt:



al' verband met elkaar hebben, dan valt ook de zin van het menselijk bedrijf weg. In zijn 'dial' speech in II, vii, 20ff. verkondigt Touchstone een satirische versie van deze cynische filosofie.

Het natuurlijke ritme van de tijd bepaalt de cyclus van het leven. In *As You Like It* en *Twelfth Night* eindigt die cyclus van geboorte, leven en dood voorlopig bij het huwelijk. In de romances, waarmee Shakespeare zijn toneelwerk zou afronden, is dit cyclische aspect van de tijd tot hoofdthema uitgegroeid. In stukken zoals *The Winter's Tale* en *The Tempest* staat de natuurlijke opeenvolging van de generaties centraal als het enig wapen dat de mens bij zijn leven ter beschikking staat om de tijd te overwinnen. Daarnaast kan ook de kunst het sterfelijke vereeuwigen. Ook dit idee vinden we in de late romances, maar nog nadrukkelijker in de sonnetten.<sup>17)</sup> Zo komt in plaats van de digitale bezemsteel de ware High Fidelity om de hoek kijken die hard nodig is om aan de koude greep van de tijd op het eindige bestaan te kunnen ontstijgen. In de opera van Purcell waarmee ik mijn verhaal begon, toont Aeneas deze High Fidelity niet tegenover Dido. Hij moet zijn historische missie volvoeren en, zoals het libretto zegt, "ruin'd Troy restore" door in Latium Rome te stichten. Aeneas leeft in een ander tijdsgericht dan de door liefde verteerde koningin, die zich ten slotte het leven beneemt. Toch moeten wij, die luisteren naar Purcells muziek, dankbaar zijn voor deze tragische ontknoping. We hebben er immers de aria 'When I am laid in earth' aan overgehouden, één van de allermooiste stukken muziek die ik ken.

Ik besluit dan ook met een sonnet van Shakespeare zelf, dat beter dan mijn woorden de complexe visie op tijd en ruimte zoals die hier besproken is, samenvat:

When I do count the clock that tells the time,  
And see the brave day sunk in hideous night;  
When I behold the violet past prime,  
And sable curls ensilvered o'er with white;  
When lofty trees I see barren of leaves,  
Which erst from heat did canopy the herd,  
And summer's green all girded up in sheaves  
Borne on the bier with white and bristly beard:  
Then of thy beauty do I question make  
That thou among the wastes of time must go,  
Since sweets and beauties do themselves forsake,  
And die as fast as they see others grow;

And nothing 'gainst time's scythe can make defence  
Save breed to brave him when he takes thee hence.<sup>18)</sup>

## Noten

1. Verwijzingen naar passages uit het werk van Shakespeare zijn steeds naar de Arden edities (London: Methuen) van de toneelstukken, tenzij anders vermeld.
2. Vgl. Charles R. Lyons, 'Twelfth Night: The Illusion of Love's Triumph and the Accomodation of Time', in zijn boek *Shakespeare and the Ambiguity of Love's Triumph* (The Hague: Mouton, 1971), pp. 44-68.
3. Voor het tijdsaspect in *As You Like It* zijn de volgende artikelen relevant: Jay L. Halio, 'No Clock in the Forest': Time in *As You Like It*, *Studies in English Literature, 1500-1900* 2 (1962), 197-207, en Rawdon Wilson, 'The Way to Arden: Attitudes Toward Time' in *As You Like It, Shakespeare Quarterly* 26 (1975), pp. 16-24.
4. Wat Touchstone over het verloop van de tijd zegt, doet sterk denken aan de eerste woorden van Macbeth nadat hij gehoord heeft dat zijn vrouw is gestorven:  
To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,/Creeps in  
this petty pace from day to day,/To the last syllable of  
recorded time;/And all our yesterdays have lighted  
fools/The way to dusty death (V, v, 19-23).  
Macbeth is in dit stadium "*caught in a continuous and  
meaningless present*"  
(zie Westerweel, 'Macbeth, Time and Prudence', *Dutch  
Quarterly Review* 16 (1986), 313-325; dit citaat p. 323).
5. Hoewel Touchstone kennelijk deze woorden heeft gesproken, moeten we ze toch eerder zien als zijn commentaar op Jaques dan als een weergave van zijn eigen mening. Het past ook bij zijn rol als hofnar om anderen een spiegel voor te houden. Later in dit artikel kom ik, in verband met de 'Seven Ages of Man' speech van Jaques, nog op deze kwestie terug.
6. Vert. en ed. R.S. Pine-Coffin (Harmondsworth: Penguin, 1961), p. 264.
7. *The Decline of the West*, trans. C.F. Atkinson (New York: Knopf, 1926), p. 122. Vgl. het inleidende hoofdstuk van David Scott Kastan's studie *Shakespeare and the Shapes of Time* (London: Macmillan, 1982); vgl. ook Frederick Turner, *Shakespeare and the Nature of Time* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1971), de comparatistische studie van Ricardo J. Quinones, *The Renaissance Discovery of Time* (Cambridge,



Mass.: Harvard Univ. Press, 1972) en het wat meer populair-wetenschappelijke historische werk *The Discoverers* van Daniel J. Boorstin (Harmondsworth: Penguin, 1986).

8. In *The Metaphysical Poets*, ed. Helen Gardner, rev. ed. (Harmondsworth: Penguin, 1966), pp. 250-52.
9. *Collected Poems 1909-1962* (London: Faber & Faber, 1963), p. 189 'Burnt Norton' en p. 215 'Little Gidding'.
10. De noot bij de naam Illyria (I, ii, 2) in de Arden editie van *Twelfth Night* verwijst naar Golding's vertaling van de *Metamorfosen*, IV. 701; *Twelfth Night*, eds. J.M. Lothian en T.W. Craik (London: Methuen, 1975), p. 8. Zelf vond ik een nog duidelijker voorbeeld van de naam Illyria in een pastorale context, in de *Eclogen* van Vergilius, als de dichter de Muze van de herders aanroept:  
Tu mihi, seu magni superas iam saxa Timavi,  
sive oram Illyrici legis aequoris, ... (VIII, ll.6-7)  
(But where are you for whom I sing? Skirting, by now, the mighty barrier of Timavus' rocks? Coasting the shores of the Illyrian Sea? ...), in *Virgil: The Pastoral Poems*, trans. E.V. Rieu (Harmondsworth: Penguin, 1949), pp. 70-1).
11. Een belangrijke studie over de 'golden age' is Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance* (London: Faber, 1969).
12. Ik beperk mij hier tot een verklaring van het attribuut van de klok in Bruegels tekening. Elders ben ik uitvoerig ingegaan op de relatie tussen Temperantia en paardensymboliek (Westerweel, 'The Well-Tempered Lady and the Unruly Horse', in Theo D'haen et al., eds., *Convention and Innovation in English and American Literature* (Amsterdam: Benjamins, ter perse).
13. In de bekende *Iconologia* van Ripa (1603), een soort encyclopedie van allegorische beelden, is Temperantia afgebeeld met onder meer de attributen van het bit en breidel en de klok. De begeleidende tekst luidt:  
Donna la quale con la destra mano tiene un freno,  
con la sinistra un tempo di horologio ...  
Dipingesi col freno in una mano, & col tempo nell'altra,  
per dimostrare l'offitio della temperanza, che è di rafrenare, & moderare gl'appetiti dell'animo, secondo i tempi, significandosi anco per lo tempo la misura del moto, & della quiete, perche con la temperanza si misurano i movimenti dell'animo, ...

(Cesare Ripa, *Iconologia* (Roma, 1603; facs.ed., Hildesheim, N.Y.: Olms, 1970), pp. 480-81).

- Ripa legt hier een verband tussen de maat van de beweging van het mechaniek van een uurwerk en de 'maat' waarmee Temperantia de bewegingen van de geest reguleert. Een vergelijkbaar verband komt voor in een Frans manuscript in de Bibliothèque Nationale te Parijs, MS.f.fr.9186, fol. 304; vgl. Samuel C. Chew, *The Pilgrimage of Life* (New Haven: Yale Univ. Press, 1962), p. 135; Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1966), pp. 71-4, figs. 16-7; Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images* (London: Phaidon, 1972), pp. 138-39, fig. 152. Voor de historie van het uurwerk zie o.m. Maurits Elzas, *Het Horloge in den Loop der Eeuwen* (Zutphen: n.p., 1935) en Boorstin (1983); laatstgenoemd werk bevat ook een uitvoerige bibliografie over verschillende aspecten van het tijdsbegrip en tijdmeting.
14. Enkele van de belangrijkste studies over het pastorale genre in Engeland zijn W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (London: Bullen, 1906); William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London: Chatto & Windus, 1935); Frank Kermode, *English Pastoral Poetry from the Beginnings to Marvell* (London: Harrap, 1952). Een mooie bloemlezing, met goede inleidingen, is *The Penguin Book of Pastoral Verse*, eds. John Barrell en John Bull (Harmondsworth: Penguin, 1982).
  15. Helen Gardner, 'As You Like It', rpt. in Jay L. Halio, ed., *Twentieth Century Interpretations of As You Like It* (Englewood Cliffs, N.J.: 1968), pp. 55-69; dit citaat p. 60.
  16. In de pastorale wereld van Arden hebben tijd en vergankelijkheid duidelijk een plaats. Erwin Panofsky heeft over deze variant van de pastorale een prachtig essay geschreven, 'Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition', in zijn boek *Meaning in the Visual Arts* (1955; rpt. Harmondsworth: Penguin, 1970), pp. 340-367.
  17. De beroemde en wonderbaarlijke scene in *The Winter's Tale*, waarin de doodgewaande Hermione zich als standbeeld voordoet aan Leontes die haar zestien jaar niet heeft gezien, is een voorbeeld van de wijze waarop Shakespeare verschillende tijd-niveaus dramatisch vorm weet te geven (V, iii).
  18. *Shakespeare's Sonnets*, ed. Stanley Wells (Oxford: Oxford Univ. Press, 1985), 12, p. 26.



## Offending shadows in Wooden O-s

*H.K. Gras*

De periode 1590-1610 was cruciaal voor het elizabethaanse theater en 1599-1601 was hierbinnen een markant punt. De theaters waren in 1592-1593 gesloten geweest vanwege de pest. Het uit de epidemie voortvloeiende reizen van de toneelspelers betekende meestal ook een herorganisatie van de groepen. In dit geval leidde deze in 1594 tot de vorming van twee Londense groepen die de geschiedenis van het theaterleven zouden gaan bepalen: De Admiral's Men, die speelden in Henslowe's Rose theater, met diens schoonzoon Edward Alleyn als bekendste acteur, en de Chamberlain's Men, die speelden in de Theatre van James Burbage, met diens zoon Richard Burbage als belangrijkste acteur. Shakespeare behoorde tot deze groep.

De pestjaren 1592-1593 hadden Shakespeare vrijwel van zijn concurrenten beroofd, een situatie die zou voortduren tot ca. 1597. Greene, Marlowe en Kyd waren gestorven; Nashe hield zich nauwelijks bezig met dramaproductie. Al vóór de pestjaren waren de public companies zonder concurrentie van de koor-knepen en waren zowel Paul's als de Blackfriars gesloten.

De twee grote gezelschappen zijn wel vergeleken in hun contrasten, alhoewel er eigenlijk niet voldoende bronnenmateriaal was om stellige beweringen te doen. De Admiral's Men zouden véél, maar kwalitatief minder sterke stukken produceren, een protestantser, en stadser -in het algemeen conservatiever en anti-Spaanser- publiek hebben dan de Chamberlain's Men die een meer ambitieus, een aristocratischer en vrijzinniger publiek zouden hebben. Tussen beide groepen zou zich een rivaliteit ontwikkeld hebben. Die kan hoofdzakelijk afgeleid worden vanuit een analyse van het overgebleven repertoire of vanuit de (nog bekende) titels van de verloren stukken. Beide groepen produceerden stukken over de regering van Hendrik IV en Hendrik V, beide gebaseerd op de oude Queens Men's stukken. Ze behandelden het wanbeleid van Richard II, zijn afzetting door Bolingbroke en de onzekerheid of de Hemelse Gerechtigheid de nieuwe koning Hendrik IV zou treffen, een onzekerheid die pas met de klinkende overwinning van Hendrik V op de Fransen

weggenomen zou worden. De slag bij Azincourt reflecteerde tevens de recente overwinning op de Spaanse Armada en daarmee mogelijk het protestantse gelijk ten aanzien van de roomse vijand. Admiral's Men's stukken op historische of andere chauvinistische thema's waren eenduidiger vóór oorlog en protestantisme dan vergelijkbare stukken van de Chamberlain's Men. Vooral hun *Henry V* leidt voor wat betreft de politieke interpretatie thans tot veel hoofdbrekens. Al te bekend is dat de aanhangers van Essex aan de vooravond van diens oproer de Chamberlain's Men een stuk liet spelen over de afzetting van Richard II door Henry Bolinbroke. Het stuk kan Shakespeare's *Richard II* zijn geweest. Het Chamberlain's Men repertoire had kennelijk veel rek wat betreft de politieke duidingsmogelijkheden.

De Admiral's Men komedie *Englishmen for my Money* was een stuk van Houghton uit 1598 waarin een Spaanse woekeraar door mooie, slimme en potente Engelse hooligans van zijn dochters beroofd werd. In dit geval een nobele daad gericht tegen de vijand. Toch was de verhouding tussen ouders en kinderen, vooral wat betreft de voorkeur voor huwelijkskandidaten en de relatie tussen echtelieden, een tweede thema waarin Admiral's Men's stukken afwijken van Chamberlain's Men's stukken. Admiral's Men's stukken verdedigden het recht van Engelse ouders om te beschikken over hun kinderen en verdedigden de ondergeschikte positie van de echtgenote in het huwelijk. In stukken van Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*, *The Taming of the Shrew*, *Romeo and Juliet*, en *Much Ado About Nothing*) werd met beide veel subtieler omgegaan en werd opstand tegen ouderlijke interventie aangaande de partnerkeuze van de kinderen, of de vereiste onderschikking van huwbare vrouwen en echtgenotes, op zijn minst geproblematiseerd. Shakespeare was hierin zeker voorgegaan door Lyly, in wiens komedies dergelijke gedragsnormen ook ter discussie werden gesteld.

Soms was van rivaliteit sprake wanneer we titels en adaptaties vergelijken. De Chamberlain's Men, ook hun huisschrijver Shakespeare, namen even gemakkelijk stukken en thema's over van hun rivalen als de derde-rangs schrijvers het deden van de groten. Anthony Munday, door Meres in 1598 de beste plotschrijver genoemd, leverde in zijn thans vergeten *Two Italian Gentlemen* vermoedelijk het model voor *The Two Gentlemen of Verona* en in zijn populaire *John a Kent and John a Cumber* materiaal voor *A Midsummer Night's Dream*. *The Taming of the Shrew* vond bij rivalen een pendant in Heywoods *A Woman*

*Killed with Kindness. The Merry Wives of Windsor* vond zijn pendant in *The Two Angry Women of Abingdon*. Soms werden 'gag'-achtige elementen ineens populair, zoals Welsh-sprekende komische personages aan het einde van de eeuw en in dezelfde tijd komische duels. In dit heen en weer geschuif met thema's en plots waren de Chamberlain's Men vaak kwalitatief het beste af wanneer Shakespeare zijn pen over andermans ideeën liet gaan. Hoe gelukkig dat voor deze groep was blijkt in het bijzonder uit het overgebleven Chamberlain's Men repertoire dat niet van Shakespeare was. Stukken als *A Warning for Fair Women* of *The Fair Maid of Bristowe* zijn kwalitatief vrijwel niet te onderscheiden van de toneelpulp van de Admiral's Men. In één geval was Shakespeare's groep duidelijk slechter af: Baranby Barne's *The Devil's Charter* (1606) is evident inferieur aan Marlowe's *Doctor Faustus*.

Bij de Admiral's Men waren Marlowe's tragedies en Kyds *The Spanish Tragedy* verreweg het meest in trek en het best bestand tegen de tand des tijds. Alleyn was zó befaamd als Tamburlaine dat het portret van deze vorst in Knolles *A Generall Historie of the Turkes* (1597) gebaseerd werd op zijn verschijning in de rol. Bij de Chamberlain's Men was *Richard III* bijzonder populair bij het brede publiek. Burbage werd bijna geïdentificeerd met de rol, wat mogelijk gestimuleerd werd door beider naam, Richard, en het feit dat 's konings badge een ever, 'a boar' was. 'Burbage' klonk als 'bo(a)r-badge' en later, in de tijd van Karel I, zou de familie Burbage als wapenschild kiezen voor drie zwijnskoppen, een echte boar-badge.

De rivaliteit hield de groepen een aantal jaren in een precair evenwicht. Precair, want er was maar een kleine verandering nodig om de vooruitzichten van groepen en theatereigenaren op losse schroeven te zetten. Beide groepen merkten dat maar al te goed in 1596-1597. Voor de Admiral's Men, die op de Bankside speelden, kwam er concurrentie in de nabijheid toen Langley in 1595-1596 zijn Swan Theatre daar bouwde, alom bekend als het fraaiste theater dat Londen had. Langley wilde in zijn theater een vaste groep laten spelen en trok onder de patronage van de graaf van Pembroke een groep samen. Gabriel Spencer was de leidende acteur, maar Langley contracteerde begin februari 1597 ook belangrijke acteurs van de Admiral's Men. De gevolgen waren direct merkbaar. Het weglopen van belangrijke acteurs in het repertoire-systeem legde een groep plat: drie weken speelden de Admiral's Men niet en hadden dus geen inkomsten.

Langley compliceerde het theaterbedrijf bovendien op een andere wijze. Hij gaf zich uit voor een edelsmid en was -naar de Privy Council vermoedde- de onrechtmatige eigenaar van een grote diamant waarop raadsheer Cecil zijn zinnen gezet had. Nu was het voor het theaterbedrijf in Londen essentieel om de Privy Council te vriend te houden en dat Langley's dubieuze spel gevaarlijk was, bleek onmiddellijk: in juli 1557 verordende de Privy Council de sluiting en het afbreken van alle openbare theaters! Het vermoeden bestaat dat de Council op deze wijze Langley een hak wilde zetten en dat het niet de bedoeling was de andere groepen inderdaad op te heffen. Deze speelden in de provincie gewoon door. Langley beging evenwel een tweede blunder door kort na het bevel van de Council in de Swan een satirische komedie, *The Isle of Dogs*, te laten spelen, geschreven door Nashe en Jonson.

Dit stuk werd beschouwd als staatsgevaarlijk, al kunnen we dat niet meer nagaan daar het verloren gegaan is. De Council greep hard in. Gabriel Spencer en Robert Shaw, acteurs, benevens Ben Jonson, schrijver, werden gearresteerd. Nashe ont kwam. Langley verloor. In oktober herkreten de andere troepen hun rechten, maar de Swan mocht niet lager opereren als theatergebouw. Langley's reusachtige investering moest rendement behalen uit schermwedstrijden, acrobaten en berenbijten.

Henslowe nam de met hangende pootjes terugkomende spelers terug en betaalde delen van hun contractverplichtingen jegens Langley. De Admiral's werden verder hooguit nog getroffen door het zich terugtrekken van hun ster-acteur Edward Alleyn, die stopte met spelen na de terugkeer van de verloren zonen. Het blijft gissen in hoeverre de theatermanagers niet zelf de hand hadden in de uitschakeling van de Swan. Een minder fraai naspel vond enkele weken later plaats op de velden buiten Londen toen twee slachtoffers van het ingrijpen van de regering, Spencer, nu ster-speler van de Admiral's, en Ben Jonson, nu broodschrijver bij dezelfde groep, met elkaar slaags raakten waardoor Spencer stierf. Opnieuw moest Henslowe in zijn buidel tasten om de produktie op gang te houden: hij betaalde de borg voor Jonson.

Terzelfder tijd raakten de Chamberlain's Men in complexere problemen. James Burbage had van Giles Alleyn in 1576 voor 21 jaar de grond gehuurd waarop hij de Theatre had gebouwd. Het contract verplichtte Burbage de opstallen van de grond aan de eigenaar te laten. Het contract zou aflopen in april 1597 en gezien de relatie tussen de familie Burbage en Allen zag het er

niet naar uit dat er een verlenging in zat. James Burbage keek derhalve uit naar andere mogelijkheden en deed zulks met een scherp zakelijke blik. Hij realiseerde zich dat het spelen in de openlucht veel nadelen met zich meebracht. In de winter probeerden de grote groepen trouwens al zoveel mogelijk in herbergen in de stad te spelen. De patroon van de Chamberlain's Men, Lord Chamberlain Henry Carey, Lord Hunsdon, had op 8 oktober 1595 een verzoekschrift aan de Lord Mayor geschreven om zijn spelers toe te staan in de Cross Keys Inn iets noordelijk van London Bridge te mogen spelen. Burbage herinnerde zich al te goed hoe het de koorknappen in 1576 was gelukt een theater commercieel te laten draaien in de gebouwen van het oude Blackfriars klooster. Het complex lag in de stad, maar viel buiten de jurisdictie van het stadsbestuur omdat het ooit kerkgoed was geweest. Midden 1596 spendeerde James Burbage £600 aan de koop van de grote zaal van het klooster dat twee verdiepingen telde. Burbage liet de bovenzaal inrichten als theater. Hiermee sloeg hij vele vliegen in één klap: door een koop verlostte hij zich in de toekomst van contractproblemen. De ruimte lag buiten de macht van het stadsbestuur maar op een steenworp afstand van de Middle en Inner Temple, de woonplaats van een deel van het belangrijkste publiek. De overdekte ruimte maakte het mogelijk theater te gaan maken in de traditie die aanknoopte bij hoffeesten en elitevermaak. De inrichting van de toeschouwersruimte bracht met zich mee dat het goedkoopste, rumoerigste publiek nu achterin op de bovenste galerij moest staan en het beste publiek rond het podium zou zitten. James Burbage, kortom, had een uitstekende investering gedaan -leek het.

Problemen kwamen echter snel en veel. Eind juli 1596 stierf de Lord Chamberlain. Hij liet de groep over aan zijn zoon, George Carey. Deze volgde zijn vader wel op als Lord Hunsdon, maar niet als Lord Chamberlain. Een tijdlang zouden de Chamberlain's Men door het leven gaan als Lord Hunsdon's Men. Carey was minder machtig en minder behulpzaam. De functie van Lord Chamberlain ging naar William Brook, Lord Cobham en dat was heel pijnlijk voor de toneelgroep.

Kort voor de dood van de oude Chamberlain had Shakespeare de twee *Henry IV*-stukken geschreven met daarin het grootste lach-succes van de Engelse renaissance: een oude, dikke, laffe, dronkzuchtige schobbejak, die de naam Sir John Oldcastle had gekregen. Deze Oldcastle was afgeleid van een historische Sir John Oldcastle, een aanhanger van Wycliffs ideeën, die als opstandeling tegen het gezag van Hendrik V bekend stond. Zijn



reputatie was in het midden van de 16e eeuw gezuiverd omdat Wycliffs ideeën gezien werden als pre-protestants: Oldcastle was eigenlijk een martelaar. Shakespeare was op dat punt misschien wat ontactisch. Maar Oldcastle was ook een voorvader van de familie Brook. De naam van het toneelpersonage werd haastig veranderd in Sir John Falstaff, naar de historische Sir John Fastolfe, een medestrijder van Englands held Talbot. Fastolfe zou -naar ten onrechte verluidde- Talbot lafhartig in de steek gelaten hebben bij diens heldenstrijd in Frankrijk.

Het leed was echter geschied. Dat de Brooks, vader William of zoon Henry, zich de kwestie persoonlijk hebben aangetrokken blijkt uit een brief uit februari 1598 van Essex waarin hij schrijft over het huwelijk van Falstaff. Hij bedoelde Henry Brook, Lord Cobham die dus kennelijk niet alleen geassocieerd werd met het personage als Oldcastle, maar ook met de vervanging, Falstaff. We kunnen ons de adellijke 'in-jokes' en roddel ten koste van de zich opwindende familie Brook voorstellen. De Admiral's Men sloegen meteen munt uit de zaak door te komen met een stuk over de oorspronkelijke Sir John Oldcastle waarin de protestantse deugden van Lord Cobhams voorvader geroemd werden. We kunnen niet precies zeggen wat de groep of Shakespeare precies motiveerde tot dergelijke gevaarlijke toespelingen, of hoe ze het opnamen toen er problemen mee kwamen. Lord Chamberlain William Cobham stierf begin maart 1597 en werd opgevolgd door George Carey, zodat de groep voortaan weer Chamberlain's Men heette. *The Merry Wives of Windsor* werd waarschijnlijk geschreven in april-mei 1597 voor de ceremonie van de Orde van de Kousenband in Windsor waarbij George Carey zelf in de Orde werd opgenomen. In deze komedie trad Falstaff weer aan en rivaliseerde met een Windsorse huisvader die de naam Master Broom aannam. Het is waarschijnlijk dat deze Master Broom aanvankelijk Master Brook heette, zodat de Cobhams hun vóórvaderen toch weer tegenkwamen op het toneel. De groep deed dat wellicht in de wetenschap dat ze weer Chamberlain's Men waren en zich door de plechtigheid en de patronage beschermd waanden. Toch werd 'Brook' blijvend veranderd in 'Broom'. Gezien het ietwat bespottelijke karakter van Broom/Brook zouden de acteurs de Cobham-familie behoorlijk getart hebben.

Eind 1596 tartte het lot de spelers echter. Zonder de protectie van de Lord Chamberlain Henry Hunsdon zag Burbage de moeilijkheden om zich heen groeien. Twee besluiten sloegen zijn plannen de bodem in. Het stadsbestuur besloot -waarschijnlijk in augustus al- in de winter geen spelers op stadsgebied toe te

staan te spelen, wat de herbergen voor spelers sloot. Mede daardoor besloten de bewoners van de Blackfriars de Privy Council te verzoeken geen openbaar theater in de kloostergebouwen toe te staan. De tweede ondertekenaar van dit verzoek was nota bene George Carey! De petitie, vermoedelijk opgesteld door de puritijnse Lady Russell, eerste ondertekenaarster, stelde dat "one Burbage hath lately bought certain roomes in the same precinct neere adjoining unto the dwelling houses of the right honorable Lord Chamberlaine [William Cobham] and the Lord of Hunsdon [George Carey]". De patroon werd hier tegen het belang van de familie Burbage gebruikt.

Het verbod tot het gebruik van de Blackfriars leidde tot een onmiddellijke crisis, verscherpt door de dood van James Burbage in februari 1597, een week of zes vóór de afloop van het contract met de Theatre. Zijn zonen, de ster-acteur Richard Burbage en diens broer, de bedrijfsleider Cuthbert Burbage, waren al met hun troep uitgeweken naar andere theaters, de Swan en de Curtain. Onderhandelingen met Allen sleepten zich voort tot in oktober 1598 en de moeilijkheden van de groep openbaarden zich door hun enigmatisch besluit om successtukken van Shakespeare aan de drukpers te verkopen: in 1597-1598 kwamen er edities van *Richard III*, *Richard II*, *1 Henry IV* en *Love's Labours Lost*. Allens weigering Richard Burbage als getuige bij een huurcontract te accepteren deed de zaak in 1598 doodlopen. De Burbages namen nu een besluit dat op de lange duur voor de groep een zegen zou blijken te zijn, maar dat nu geboren werd uit hun geldnood voortvloeiend uit de mislukte investering in Blackfriars, en door de klemmende noodzaak een goed theatergebouw te vinden. De Burbages huurden in december 1598 een terrein aan de Bankside, ten oosten van de oude Rose. Hier besloten ze inderhaast een theater te bouwen. Om aan geld te komen verkochten ze aandelen in het gebouw aan een deel van de sharers, die derhalve mede-eigenaren van het theater werden. De Burbages namen 50% van de kosten op zich; vijf sharers, waaronder Shakespeare, ieder 10%. Deze sharers werden dus ook housekeepers. Om snel aan materiaal te komen ging men over tot een eigenlijk illegale daad: men stal de Theatre. Dit gebouw werd gesloopt, het bruikbare materiaal werd verscheept naar de Bankside. De daaruit voortvloeiende processen zullen we hier niet bespreken. In september 1599 werd de Globe theatre geopend: het was een uit nood geboren en inderhaast gebouwd ding, maar in zijn organisatie uniek.

De verschuiving van de Chamberlain's Men naar de Bankside had onmiddellijk tot gevolg dat de Admiral's Men naar het

noorden gingen. Henslowe verliet de oude Rose en liet de Fortune bouwen, waarvoor hij niet alleen dezelfde bouwmeester huurde als die welke de Globe gebouwd had, maar in het contract nadrukkelijk liet opnemen dat de speel- en toeschouwersruimte op die van de Globe moest lijken. In 1600 werd dit theater geopend.

Uit de hier besproken crises blijkt de kwetsbaarheid van de grote toneelgroepen. De problemen, zowel die van de Admiral's Men als van de Chamberlain's Men geven een aantal naar mijn mening fundamentele aspecten aan van de Londense theaterwereld aan het einde der zestiende eeuw: de successen van de permanente theaters van de eerste generatie (rond 1580) leidde ertoe dat er nieuwe ondernemers op de markt kwamen. Deze markt was snel verzadigd, of de angst daarvoor leidde op zichzelf al tot maatregelen. De Swan werd snel uitgeschakeld als permanent theatergebouw. Vóór een (ongegrond) pessimisme ten aanzien van de markt pleit dat er ook een soort automatische spreidingspolitiek leek te bestaan. De spreiding bleek uit Henslowes verschuiving naar het noorden zodra de Chamberlain's Men naar de Bankside gingen. Het is ook onduidelijk of professionele groepen ooit langdurig tegelijkertijd gebruik maakten van de Theatre en de Curtain. Die spreiding heeft waarschijnlijk te maken met de beperkte mobiliteit van een deel van het publiek. Dit gebrek aan mobiliteit werd deels beïnvloed door de Thames. Het vervoer naar de theaters aan de Bankside kostte de bezoekers behalve de entree ook nog de veerboten, als ze de brug wilden mijden. Maar de factor reistijd speelde ook mee. Dienstmannen en gildeleeringen of ambachtslieden die naar het theater wilden, spijbelden of moesten in ieder geval hun werk verzaken. Als het theater te ver weg lag, zal dat zeker een rem geweest zijn op het bezoek en het ontbreken van theater-faciliteiten zal dan eerder geleid hebben tot een zich richten op andere vermaaksvormen dan tot langere en duurdere reizen naar de theaters op de zuidoever.

Ook constateren we een nauwgezette afstemming van de faciliteiten op elkaar. Zodra de Swan er was, een 'gorgeous playhouse', zon James Burbage op een beter onderkomen en pogde terug te keren tot het overdekte Hall-theater, waarbinnen de atmosfeer van elitefeesten duidelijker geïmiteerd kon worden. Toen dit mislukt was, bouwden zijn zonen de Globe, die onmiddellijk model stond voor het nieuwe Admiral's Men theater, de Fortune. Kennelijk ging het er hierbij om het kijkcomfort gelijk te houden en met dit kijkcomfort hing uiteraard het binden van het beste publiek samen.

Het streven tot het binden van het elitepubliek zou in het vervolg van de ontwikkeling een grote rol spelen. Burbage had in 1596 gehoopt de overdekte theatertraditie te doen herleven. Dit was mislukt door protesten uit de buurt. De professionele spelers hadden kennelijk hun populariteit bij de adel overschat. Spoedig na dit échec evenwel had de noord-oever toch weer de beschikking over een overdekt theatertje. De graaf van Derby, zelf een amateur drama-schrijver, bekostigde in 1599 de herinrichting en heropening van het theater van de aalmoezenschool van St. Paul's. Op zichzelf leek deze onderneming niet zeer bedreigend voor de professionele gezelschappen. Het theater kon vermoedelijk ruim 150 toeschouwers bevatten (tegen ongeveer 2.000 in de public playhouses) en de kinderen speelden éénmaal per week. Maar er zaten een aantal adders onder het gras die voor zoveel complicaties zorgden dat de Londense theaterwereld opnieuw op zijn kop werd gezet en nu voorgoed veranderen zou.

De eerste complicatie was John Marston. Marston studeerde advocatuur aan de Middle Temple en schreef poëzie. Als dichter propageerde hij sterk de nieuwe mode van de Engelse verssatire op basis van Juvenalis. Deze nieuwe mode zette zich af tegen de petrarcaanse en ovidiaanse liefdespoëzie die vanaf het einde van de jaren zeventig de elite tot ontzieling bezielde had. Bij de nieuwe satirische trend hoorden openbare schrijversruzieën en Marston voerde in zijn verssatires een oorlog tegen de Cambridge satire-dichter en latere bisschop Joseph Hall. (Vrijwel alle schrijvers van obscene satires eindigden op de kansel, Marston ook.) Marston behoorde tot de schrijvers wier verzen midden 1599 verboden werden en hij keerde zich tot het drama. Als dramaschrijver behoorde hij in zoverre tot de amateurs, dat hij nooit schreef voor de professionele volwassen groepen (alleen de *Malcontent* veranderde hij voor common players, toen deze dit stuk 'gestolen' hadden van de koorknappen). Marston treffen we vanaf de start aan in de onderneming in St. Paul's. Die betrokkenheid hing samen met de feesttraditie van de Middle Temple.

Voor het kerstfeest, de revels, van 1597-1598 hadden de Middle Temple-studenten voor het eerst en met blijvend succes de Prince d'Amour geïntroduceerd. Deze inauguratie van wat de traditionele Middle Temple prins zou worden, geschiedde door toedoen van een specifieke groep briljante lieden, die het literaire en theatrale leven in Londen diep zouden beïnvloeden: Richard Martin, die de eerste Prince d'Amour was, John Hoskyns en John Davies waren de voornaamsten. De eerste twee

hadden nauwe connecties met Ben Jonson die toen een dichter in opkomst was. De revels van 1597-1598 zetten voor een deel de toon voor de nieuwe literaire smaak. De tradities van de romance en de ovidiaans-petrarcaanse poëzie werden ironisch benaderd en het ventileren van satirische geestigheden (ten koste van een ander) werd gezien als de onontbeerlijke uitrusting van de gentleman. De revelers stelden zich kritisch op tegenover het theater en aanvallen op het theater kwamen regelmatig voor in de verssatires.

Marston schreef voor de revels van 1598-1599 een komedie, *Histriomastix* die -zoals de naam al zegt, Zweep voor Acteurs-satire op de toneelspelers bevatte. Dit was op zich één van de complicerende elementen in de komende ontwikkelingen. In het stuk werd een groep professionele acteurs opgevoerd onder leiding van Posthast, hun dichter. Deze verwijst waarschijnlijk eerder naar een beeld van de professionele schrijver van toneelpulp, dan naar een persoon, maar we kunnen zowel trekjes van Munday als Shakespeare in hem ontdekken. Posthast werd in het stuk gecontrasteerd met een andere dichter, het personage Chrisoganus. Hierin wordt over het algemeen een verwijzing naar Ben Jonson vermoed al is het goed mogelijk dat Chrisoganus gewoon naar intellectuele, dus commercieel versmaade, dichters wees. Hoewel Chrisoganus waarschijnlijk complimenteus bedoeld is zou Ben Jonson zich -zoals critici nu denken- door deze uitbeelding beledigd hebben gevoeld. Jonson vond Marstons poëzie bespottelijk en weldra stonden beide dichters op zeer slechte voet met elkaar. Later schreef de Schotse dichter Drummond op, na een conversatie met een kennelijk niet al te nuchtere Jonson: "He (Jonson) had many quarrels with Marston, beat him, and took his pistol from him, wrote his *Poetaster* on him; the beginning of them were that Marston represented him in the stage". Chrisoganus zou deze 'representation' geweest zijn. Dat een andere dichter-intellectueel John Weever Jonson en Marston in één adem prees in een epigram waarin hij bovendien Marston gelijk stelde met Horatius, waar Jonson patent op dacht te hebben, lijkt vanuit ons perspectief dan ook ietwat pijnlijk.

Het is mogelijk dat in *Histriomastix* al knapen van Paul's deelnamen en dat het stuk later nog op hun repertoire stond. Marstons volgende stuk voor Temple revels, *Jack Drum's Entertainment* (1599) werd in ieder geval later nog gespeeld door Paul's boys in hun theater. Marston ging in *Jack Drum* verder met zijn plaagstoten door bijvoorbeeld *Romeo and Juliet* te parodiëren -dit in het kader van de satirische aanvallen op de

petrarcaanse en ovidiaanse tradities- en door het belachelijk maken van de chaotisch aandoende romantische stukken.

Paul's boys hadden hiermee een voorbeeld gegeven dat op zichzelf, vanwege zijn kleinschaligheid, niet erg gevaarlijk was voor de professionele theaters. Maar dit voorbeeld gaf aan dat er binnen de meest elite groep Londens publiek een smaakverandering aan de gang was. Uiteraard was de commercie er snel bij om hier grootschalig op in te spelen. Zoals al gemeld was de grote zaal in de Blackfriars eigendom van de Burbages, maar lag dit bezit vruchteloos te verpauperen na het verbod van 1596 dit gebouw te gebruiken. Eén van de meesters van de Koninklijke Kapel echter, Henry Evans, overdacht dat -gezien het vroegere gebruik van dit gebouw als koorknapen-theaterheropening door een als niet professioneel gepresenteerde groep wèl haalbaar kon zijn. Het voorbeeld in Paul's had hem misschien geïnspireerd. De Blackfriars had in elk geval meer mogelijkheden: het lag pal naast de Temples en kon waarschijnlijk zo'n 1.000 toeschouwers bevatten. Evans huurde de zalen van de Burbages op 2 september 1600 en startte er de tweede carrière van de Chapel Royal.

Ook in deze onderneming stond meteen een dichter klaar om zijn kunnen te tonen: Ben Jonson. Ben Jonson had aanvankelijk hoofdzakelijk pulp geschreven voor Henslowe. Zijn kortstondige bemoeienis met de Swan eindigde met zijn arrestatie wegens politieke satire en kort daarop met een nieuwe arrestatie wegens het doden van een ster-acteur. Jonson was in zwaard en pen een vechtjas. Hoewel hij in 1598 nog voor Henslowe schreef, samen met Dekker, produceerde hij zijn eerste grote komedie, *Every Man In His Humour* voor de Chamberlain's Men. Na het grote succes ervan volgde *Every Man Out Of His Humour*, in 1599, voor dezelfde groep, die hoogstwaarschijnlijk een speciale opvoering in de Middle Temple gaf. *Every Man Out* was een merkwaardig stuk. Het was een poging tot satirische komedie en dit hield vermoedelijk verband met het verbod op verssatires van midden 1599. Het gaf de theorie weer over satire en over de middelen om satirische personages te schep- pen via de vier humeuren- of vochtenleer. Tenslotte was het een debat over dramatische poëzie waarin onder meer Shakespea- re werd bekritiseerd zowel voor wat betreft zijn historie- stukken, zijn tragedies, en zijn romantische komedies. Het stuk eindigde met de vertoning van een uitbeelding van Elizabeth I. Het gaf een schandaal. In de eerste plaats vanwege het opvoe- ren van de oude koningin met het meer dan vleierende vers dat deze onsterfelijk zou zijn (en daarop zat Engeland aan de

eeuwende nauwelijks meer te wachten) en in de tweede plaats omdat leden van het publiek zich beledigd voelden door de satire. Voor de commerciële groepen was dit gevaarlijk en de Chamberlain's Men schijnen spoedig na de produktie al met Jonson gebroken te hebben.

Jonson ging vervolgens schrijven voor de nieuw geopende Blackfriars en zette daar de door Marston bij Paul's ingezette lijn krachtig voort: Jonsons grote satire *Cynthia's Revels* (herfst 1600) viel de toneelspelers aan en de dichters Marston en Dekker, als representanten van belachelijk intellectualisme en parasitair commercialisme. De Oorlog der Dichters was nu aan de gang. Wetende dat Dekker een antwoord voorbereide haastte Jonson zich om van de beste verdediging de aanval te maken. Hij produceerde voorjaar 1601 zijn *Poetaster*, waarin Marston, als de dichter Crispinus, een braakmiddel moest slikken om zo al zijn neologismen uit te spuwen en ook Dekker er van langs kreeg. Dekker produceerde (mogelijk met hulp van Marston) zijn *Satirromastix* zomer 1601. Het stuk werd, opvallende coalitie, zowel bij Paul's als in de Globe gespeeld. Ben Jonson werd er, als de onbetrouwbare bullebakke maar laffe dichter Horatio afgebeeld, waarvoor men nauwgezet Jonsons kostuum imiteerde. In vernederende ruigharen mantel en met netelkroon getooid werd hij gedwongen toe te geven dat hij lasterlijk gehandeld had en beloofde zijn leven te beteren. In *Poetaster* was Jonson in zijn enthousiasme echter weer zo ver gegaan dat leger, hof en recht zich beledigd voelden en de gevangenis opnieuw voor hem open stond. Richard Martin, de leidende Middle Templar, redde hem echter. Aan hem werd *Poetaster* opgedragen uit dankbaarheid.

De Oorlog der Dichters was op het oog een spelletje waarin iedereen trachtte beter te worden van de heersende mode van de satire, maar zeker is er een element van persoonlijke animositeit aanwijsbaar: de verhouding Marston-Jonson was slecht (Marstons opdracht aan Jonson in *The Malcontent* moeten we waarschijnlijk -gezien de titel- als een grap opvatten). De dichters leken in dit opzicht op vechthanen die door de elite van het publiek, de Middle Templars, werden aangezet en die wilden pronken met nog meer en nog geestiger stoten in de buurt van de gordel. Zoals Hamlet het stelde: "there has been much throwing about of brains" (2.2.356).

Onder dit spelletje zat echter een nieuwe theatersituatie: de periode waarin Shakespeare in Londen de scepter zwaaide, was voorbij. Er was definitief een nieuwe groep toneelschrijvers die



een elitepubliek wist te boeien en deze groep schrijvers was intellectueler dan Shakespeare: Marston, Jonson, Chapman en Middleton voelden zich University Wits en voelden zich in geen enkel opzicht solidair met of gebonden aan het systeem van de common players, zoals ze de professionele acteurs gingen noemen. In de tweede plaats zien we bij deze schrijvers een definitieve poging elite-publiek en vulgair publiek van elkaar te onderscheiden en zo een splitsing aan te brengen binnen de theatrale wereld in elite- en volkstheater. Bij deze splitsing hoorde zeker ook het Private Playhouse. Burbage mocht de Blackfriars niet gebruiken, maar tegen de koorknappen bestond geen duidelijk bezwaar. De reden is niet bekend. De koorknappen waren direct verbonden met de naam van de koningin en ze speelden maar eens per week. De periode dat ze de Blackfriars bespeelden kan de buurt er aan gewend hebben dat er regelmatig toneel gespeeld werd en kan het elitepubliek eraan gewend hebben dat een overdekt theater een verbetering was vergeleken bij het oude systeem. Voeg daarbij dat in de Private Playhouses de gallants zelf ook op het toneel gingen zitten en zeer duidelijk deel uitmaakten van de voorstelling en het kan duidelijk worden waarom Londen zijn overdekte theaters wilde behouden. De wekelijkse opvoeringen van de koorknappen beïnvloedde in ieder geval de smaak. Of ze ook economisch konden concurreren met de professionele groepen is echter twijfelachtig.

Het is goed hier even bij stil te staan, omdat we, vanuit de *Poetaster* en vanuit *Hamlet* de indruk kunnen krijgen dat de openbare theaters in de winter van 1600-1601 massaal verlies leden door de jonsoniaanse operatie in Blackfriars. Jonson liet in *Poetaster* een personage, *Histrion*, een 'common player' klagen "Nobody comes to us; not a gentleman, not a-" (3.4.328-29). *Hamlet* vroeg Rosencrantz "Do the boys carry it away?" waarop Rosencrantz antwoordde, "Ay that they do, my lord, Hercules (i.e. 'the Globe') and his load (i.e. 'hun inkomen') too" (2.2.357-58). Dat is niet waarschijnlijk, niet alleen op grond van een vergelijking van de speelfrequentie van beide soorten theater, maar ook van het repertoire-aanbod: de koorknappen specialiseerden zich in satirische komedie, waarvoor men meestal de rest van het Londense repertoire redelijk moest kennen om alle grappen goed te kunnen begrijpen. Hun zwakke punt was evenwel de oprechte liefde en vooral de tragedie. Hiervoor moest men toch bij de volwassenen zijn. In *Hamlet* werd de prins duidelijk gemaakt dat de koorknappen de Globe verslagen hadden en dat er geen gentleman meer in te vinden was. Maar deze opmerking was, gezien de communicatiesituatie -acteurs in



de aanwezigheid van publiek- waarschijnlijker een bewijs voor het tegendeel: de acteur die dit zei zal zich vermoedelijk bewust zijn geweest van de aanwezigheid van gentlemen ter plekke en de opmerking was dan gewoon een grap. Acteurs zullen niet graag hun verliezen van het podium af bekend hebben gemaakt. De vraag lijkt me vooral te zijn: welke van de professionele groepen slaagde er het beste in de smaakontwikkeling in de private houses bij te benen en dat is de vraag naar de verhoudingsontwikkeling tussen Chamberlain's Men en Admiral's Men.

De Admiral's Men lijken het voornaamste slachtoffer te zijn geworden van de verschuivingen rond 1600. Het hardste gegeven was geld en de inkomsten van de Admiral's Men daalden bij gelijkblijvende toegangsprijs van ruim £8 gemiddeld (over 44 weken vanaf 29 juli 1598 tot 13-10-1599) naar ongeveer £5½ in de daarop volgende 37 weken tot juli 1600. De bron hiervoor was het tweetal berekeningen in de papieren van Henslowe. Bovendien zien we dat de Admiral's Men geen blijvende winst konden boeken uit aanvankelijke successen. De humour comedy begon bij hen (in Chapmans *A Humorous Day's Mirth* (1597), maar vond zijn grootste succes bij de concurrentie (*Every Man in his Humour*, 1598); de pastorale en de vermommingsspelen gaven eenzelfde beeld. We zien bovenal een vlucht van schrijvers weg van Henslowe. Chapman, Jonson, en iets later Day en Webster, begonnen bij Henslowe en verlieten hem zodra ze hun kansen elders kregen. Schrijven voor Henslowe was 'not done'. De terugkeer van Alleyn als ster-speler naar de Fortune in het midden van 1600, vermoedelijk kort na de opening van de Fortune, was een andere indicatie van de noodzaak publiek te binden. Maar deze poging was gebaseerd op een verleden reputatie en daarop was juist een deel van de aanval van de koorknappen en de elite gericht.

Voor de Chamberlain's Men lag de zaak aanvankelijk ook problematisch. Immers de nieuwe literaire smaak bevatte een aanval op de petrarchaans/ovidiaanse tradities waarin juist Shakespeare had uitgeblonken. Shakespeare gold als de verpersoonlijking van Ovidius (Meres, 1598). Bovendien deden de koorknappen aanvallen op de historiestukken en de tragedies, in het bijzonder *Romeo and Juliet*. Shakespeare, echter, was in staat een flexibel antwoord te geven zowel op het probleem van de koorknappen en de literaire smaakverandering als op de rivaliteit met de Admiral's Men. Dit antwoord verzekerde de Chamberlain's Men van het elitepubliek. In zijn *As You Like It* (1600) en *Twelfth Night* (1602), het laatste stuk vrijwel zeker

geschreven met de opvoering in de Middle Temple van 2-2-1602 al in gedachten, schreef Shakespeare meesterwerken van veelzijdigheid die zowel de pastorale en ovidiaanse traditie verdedigden tegenover de claims van Jonsons humeurenkomedie, als dat ze de oudere achtergronden van dergelijke romantische komedies lichtelijk parodieerden. In *As You Like It* zette Shakespeare Lodge's roman *Rosalynde* uit 1590 subtiel te kijk en speelde met de erotische mogelijkheden van de boy actor als vrouw in mannenvermomming. In *Twelfth Night* moest vooral de vermeende ineffectiviteit van de romantische komedie -Jonsons stelling- het ontgelden. Ik kan op de inhouden van deze stukken hier niet verder ingaan. Shakespeare keerde evenwel niet meer terug naar zijn oude vorm van ovidianisme en dat suggereert toch ook dat hij zich aanpaste bij de veranderde smaak. Kort na deze twee komedies schreef hij bovendien een satirische komedie *Troilus and Cressida*, een stuk dat ook verbonden was aan de Inns of Court. Als er parodie en geestigheid gevraagd werd waren de Chamberlain's Men van de partij.

Ten aanzien van de tragedie lag de zaak voor de Chamberlain's Men moeilijker. Ze hadden successen geboekt met *Romeo and Juliet*, terwijl oudere senecaanse tragedies als *Titus Andronicus* en de oude *Hamlet* (een stuk dat ik hun bezit acht en niet in dat van de Admiral's Men, zie de Appendix) gedurende de jaren negentig doorgespeeld werden. Maar deze tragedies haalden het niet bij de populaire succes-tragedies van de Admiral's Men, de grote stukken van Marlowe en Kyds *Spanish Tragedy*. Het waren juist de senecaanse tragedies, nu zo'n twaalf jaar oud, die door de koorknappen effectief onder vuur genomen werden. Wilden de Chamberlain's Men uit dat vuur ontsnappen dan moesten ze zorgen voor een reeks tragedies die de parodie van de kinderen kon doorstaan en die de Admiral's tragedies kon aftroeven. *Julius Caesar*, uit 1599, was waarschijnlijk bij het 'grote publiek' niet populair genoeg om dit te bereiken en als het stuk de eerste was in een geplande reeks van Romeinse tragedies, zoals Andrew Gurr suggereerde op grond van intra-tekstuele gegevens, dan was zo'n plan de grond in geslagen door de politieke ontwikkelingen rond het oproer en terechtstelling van Elizabeths gunsteling Essex, waarna elke theatrale adaptatie van het verhaal van Antonius en Cleopatra als een verwijzing naar deze gebeurtenis zou zijn opgevat. Daar de Chamberlain's door het spelen van de afzetting van Richard II aan de vooravond van dit oproer hun vingers al gebrand hadden, was een verder risico beslist ongewenst. Er moest een nieuwe start gemaakt worden op het terrein van de tragedie.

In de winter van 1600-1601 waarschijnlijk had Marston met *Antonio's Revenge* een poging gedaan tot het scheppen van een koorknepen-tragedie, waarbinnen een reeks oudere senecaanse tragedies op de korrel genomen werden. Dit waren *The Spanish Tragedy*, *Titus Andronicus* en in het bijzonder *Hamlet*. Er is veel gedebatteerd over de vraag of Marston Shakespeare's *Hamlet* op het oog had of de voorganger, de senecaanse *Hamlet*, de *Ur-Hamlet* waarnaar Nashe in 1589 verwees en die mogelijk ook van Kyd was. Dit stuk stond nog op het repertoire aan het eind van de 16e eeuw en werd belachelijk gemaakt. Er is geen sprake van enig bewijs dat Shakespeare's *Hamlet* al in 1599 of vroeg in 1600 bestond, aangezien het enige bericht dat hierop lijkt te duiden, Harvey's notitie in zijn Chaucer-editie daartoe het sluitend bewijs beslist niet levert (zie Appendix). Er is ook geen enkele reden om Jenkins te volgen in zijn New Arden *Hamlet*-editie als hij meent dat de aard van de connecties tussen Marstons *Antonio's Revenge* en *Hamlet* ondubbelzinnig wijzen op Marstons kennis van Shakespeare's *Hamlet*. Integendeel, Hibbards recente uiteenzetting over de tekst van *Hamlet* in de Oxford-editie leidt tot de conclusie dat de folio-tekst van *Hamlet*, gedrukt in 1623 (F), berust op een auteurs-handschrift dat gebaseerd is op het handschrift dat ten grondslag ligt aan de Tweede Quarto van 1604-1605 (Q2) en dat heeft het onmiddellijk gevolg dat de passage over de Oorlog der Dichters in *Hamlet* in de folio-tekst gewoon geschreven is in de tijd van de eerste opvoeringen: zomer 1601, na *Poetaster* (zie Appendix).

In zijn *Hamlet* tartte Shakespeare de parodistische tendensen van de koorknepen door precies het thema opnieuw te dramatiseren, in een poging tot 'emulatio', dat recentelijk door Marston met vele ironische kanttekeningen bij de common players' tragedie-stijl behandeld was. Marston noodde in de laatste claus van *Antonio's Revenge* als het ware ook uit tot zo'n 'emulatio'. Aanvankelijk heette Shakespeare's stuk terecht *the Revenge of Hamlet, Prince of Denmark*. Shakespeare dramatiseerde het verhaal op zo'n wijze dat het de technieken van schrijven van personages en gevoelens van de ouderwetse tragedie ver achter zich liet. In dat verband is het interessant de behandeling van rouw in *Hamlet* te vergelijken met die in Kyds *Soliman and Perseda*, een stuk uit 1590; of te zien dat Shakespeare het al te gekunsteld gebruik van de humeuren en passie-psychologie uit die versie haalde die ten grondslag lag aan Q2, zoals blijkt uit een vergelijking van Q2 met F.

*Hamlet* stond in zekere zin model voor Shakespeare's tragedies van deze tijd. Het stramien van de gemankeerde held die in zijn blindheid datgene wat hem op de wereld het liefste was

onschuldig vernietigde, keerde terug in *King Lear* en *Othello*. Met deze set grote tragedies lieten de Chamberlain's hun rivalen achter zich. Ze troefden de koorknappen af (hoewel die *Hamlet* aanvielen, bij voorbeeld in *Eastward Ho*) en passeerden de Admiral's Men.

Dat is te merken aan twee aantekeningen in Henslowe's papieren. Na het debâcle van *Poetaster*, midden 1601, verkondigde Jonson, thans -ondanks alles- een gevestigd eliteschrijver, zich verder te zullen bezighouden met de tragedie. In september 1601 betaalde Henslowe aan niemand minder dan Ben Jonson 20 shilling voor toevoegingen in de *Spanish Tragedy*, die, indien geschreven, niet precies bekend zijn. Het is duidelijk dat Henslowe zijn oude kassucces wilde oppoetsen om het speelwaardig te houden. Op 22 juni 1602 werd deze eerste betaling gevolgd door een lening aan Edward Alleyn en William Bird van £10 ten behoeve van de opdracht aan Ben Jonson om nogmaals toevoegingen aan de *Spanish Tragedy* te schrijven en een toneelstuk 'called Richard crock backe' en dat was niemand minder dan Richard III. Het bedrag dat Henslowe leende is naar alle maatstaven hoog. Kennelijk hadden de Admiral's Men behoefte aan een kundig auteur. We zien dus dat vrijwel onmiddellijk nadat Jonson aankondigde een tragedie te willen schrijven, een taak waarvan Shakespeare zich net was gaan kwijten, de Admiral's Men voor Jonsons deur stonden. Ze wilden niet alleen een verbetering van hun sterkste tragedie, maar ook een tragedie op hetzelfde thema als het nog steeds populairste serieuze stuk van de Chamberlain's Men. De Admiral's leken zenuwachtig te worden van de ontwikkelingen bij hun rivaal en wilden hun oude schrijver, nu elite-auteur, paaien voor hen de beloofde tragedie te schrijven. Dat Jonson inging op hun verzoek is hoogst onwaarschijnlijk. Henslowe leende geld 'in earnest of' het stuk. Dat was zijn uitdrukking voor een vooruitbetaling. Jonson kwam in 1603 uit met de tragedie *Sejanus*, geschreven voor de Chamberlain's Men, en mogelijk bedoeld als rivaal-stuk voor Shakespeare's *Julius Caesar*, waarop Jonson kritiek had. De tendens blijft duidelijk: elite-auteurs schreven niet meer voor Henslowe, het beste gingt nu naar de Chamberlain's. In hun verzoeken toonden de Admiral's Men opnieuw hun conservatieve smaak. Na de Oorlog der Dichters kon Shakespeare terugzien op zijn 'finest hour'.

Afsluitend een paar opmerkingen over het vervolg. De Chamberlain's Men, na 1603 King's Men, bezegelden hun overwinning door in 1608 de Blackfriars toch te gaan bespelen. De koorknappen waren aan schandalen ten onder gegaan. De bezetting van

de Blackfriars door de King's Men maakte de in de lucht hangende splitsing in volks- en elite-theater veel definitiever dan de Oorlog der Dichters dat kon doen. Vanaf 1608 kon het één-en-twee-penny-publiek gedurende ongeveer acht maanden van het jaar alleen nog terecht in de theaters van Henslowe en de Red Bull. Vermoedelijk heeft dit blode feit meer gedaan voor de scheiding der theatergeesten dan het koorknapentheater van 1600.

De Burbages besloten het succes van het sharer-/house-keeper-systeem te prolongeren en gaven ook in de Blackfriars aandelen uit aan de sharers (inclusief Shakespeare). Toch hielden de King's Men de Globe open, sterker nog, ze herbouwden het theater mooier en steviger na de brand van 1613. Ondanks hun bezit van het meest prestigieuze theater van de stad hielden de King's Men rekening met het één-en-twee-penny-publiek en recentelijk heeft Andrew Gurr hiervan de reden gegeven in het voorbeeld van de verhuizing van de Red Bull company naar het overdekte theater de Cockpit in Drury Lane in 1616. Een paar maanden later sloegen de gilde-leerlingen de Cockpit kort en klein en verbrandden het interieur. Toepasselijk werd het als de Phoenix heropend, maar een paar maanden later bleken de gilde-leerlingen met dezelfde plannen rond te lopen. De reden was dat hun lievelingsstukken die in de Bull vertoond waren door de verhuizing van de groep naar de Cockpit ineens voor zes maal de oude prijs te zien waren. Het open houden van de Globe beschermde de investering van de King's Men in de Blackfriars en gaf de minder gefortuneerden de kans drie maanden per jaar de King's Men te zien voor één penny.

Op de lange termijn echter, bleek de overwinning van de King's Men in de Oorlog der Dichters een Pyrrhus-overwinning. Kort na de satirische veldslagen volgde James I Elizabeth op. In 1604 werd de eerste grote hofmasque vertoond, met daarin het Italiaanse verplaatsbare perspectiefdecor en echte vrouwen, hofdames. Ben Jonson en Inigo Jones creëerden dit regelmatig terugkerend hoffestijn. De professionele theaters namen deze vernieuwingen niet over, ook de King's Men niet, die telkenmale medewerking moesten verlenen aan de masques. Het stabiliserende element van hun sharer-/housekeeper-systeem werkte nu vermoedelijk tegen hen. Italiaanse ensceneringstechnieken kostten een vracht aan geld. (Eén geschilderd decor kostte kort na 1660 £300, terwijl de totale produktiekosten van de Blackfriars in 1635 op £1000 geschat werden, dat was, inclusief salarissen voor gehuurd personeel.) De sharers verdeelden de inkomsten en gebruikten hun geld voor hun sociale reputatie,

eerder dan voor theatervernieuwingen. Dit draineerde vermoedelijk veel geld uit het theater en maakte kostbare vernieuwingen onmogelijk. Het sharer-/housekeeper-systeem werkte nu fossiliserend.

Vernieuwingen kwamen van bovenaf, in 1660, samen met een gecentraliseerd management. Dit werd al voorbereid gedurende de regering van Karel I die de King's Men actief protegeerde. De groep werd echter ook gedwongen tot het spelen van de produkten van hovelingen, van wie William D'Avenant steeds meer greep kreeg op de gang van zaken. Hij werd in 1660 één van de twee gepatenteerde managers en het patenteren van managers hief eigenlijk het oude theatersysteem op. De acteurs waren aanvankelijk tegen verandering die ze samenvatten in: 'a new theatre, woemen and movable scenery'. Ze werden ertoe gedwongen en vervielen in de loop van de 17e eeuw tot loonen later tot subsidieslavernij.

## APPENDIX

Daar de *Hamlet* een sleutelrol speelt in deze uiteenzetting is het noodzakelijk op een aantal aspecten van de context van dit stuk dieper in te gaan dan tijd en aard van het Studium Generale toelieten.

De datering van *Hamlet* is om drie hoofdredenen problematisch:

- (a) de verwijzingen naar de Oorlog der Dichters suggereren een datum ná de zomer van 1601;
- (b) de notitie van Gabriel Harvey in zijn exemplaar van de 1598-editie van Chaucer suggereert het bestaan van *Hamlet* vóór februari 1601;
- (c) het bestaan van een *Ur-Hamlet* maakt het moeilijk precies uit te maken of Choristers' satire op *Hamlet*, zoals bijvoorbeeld aanwezig in Marstons *Antonio's Revenge*, op Shakespeare's *Hamlet* dan wel op de *Ur-Hamlet* betrekking heeft (of zelfs direct terug kan gaan op Belleforests prozabehandeling van het Hamlet-verhaal uit Saxo, omdat daarin de held ook de wraakactie overleeft -als Antonio- en deze wraakactie nadrukkelijk wordt verdedigd en goedgekeurd).

De 'traditionele' oplossing van dit probleem wordt gegeven in H. Jenkins'-editie van *Hamlet* (New Arden, London, 1982 -een editie op basis van Q2- , pp. 1-18): Harvey's notitie maakt een datering van het stuk vóór februari 1601 aannemelijk, de choristers-passage in *Hamlet* (2.2) is een interpolatie en Shakespeare's *Hamlet* (1599-1600) wordt geparodieerd in Marstons *Antonio's Revenge* (winter 1600-1601).

Alle drie de aspecten van dit argument zijn vatbaar voor ernstige twijfel. Alvorens hierop in te gaan (zonder het laatste woord erover te willen zeggen) is het goed vast te stellen dat *Hamlet* ingeschreven werd in de Stationers' Register "latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servantes" op 26 juli 1602 als "a booke called the Revenge of Hamlett Prince [of] Denmarke". Aangezien er een regel uit *Hamlet* voorkomt in de slechte Quarto van *The Merry Wives of Windsor*, die ingeschreven werd op 18 januari 1602, moet het stuk in ieder geval vóór 18 januari 1602 bestaan hebben. In 1603 wordt de slechte Quarto (Q1) gepubliceerd als "The/Tragicall Historie of/HAMLET/Prince of Denmarke/By William Shake-speare./As it hath beene diverse times acted by his Highnesse ser-vants in the Cittie of London: as also in the two U-/niversities of Cambridge and Oxford, and elsewhere/...". De titel-pagina geeft de naam van de groep als de King's Men en moet dus ná 19 mei



Exhortation to avoid haile, and to work by good aduifement.

Epistle of varmous bylines, eschewing idleneffe.

A Ballad to the Sherifes and Aldermen of London on a May morning.

A disguising before the Mayor of London by the Mercers.

A disguising before the Mayor by the Goldsmithes,

A mumming before the king at Eltham.

A disguising before the king in the castle of Hartford.

A disguising before the great estates of the land.

A mumming before the king at Windfore.

A balad giuen to Hen. the 6. and his mother, on Newyeres day at Hartford.

50 All thinges are right, so as the Crab goeth forward. 20

Chusing loues of S. Valentines day. 22

Of an Elquire that serued in Loues court.

Of a gentlewoman that loued a man of great estate.

Of the Ladie of Holland, and Duke of Gloucester, before their marriage.

Of lacke Wat that could pluck the lining out of a blacke boll. 22

Gallaunts, England may waile that euer they came here.

Æsops Fables moralised in mitre. 22

The churle and the bird.

The horle, sheepe, and goose.

† Gwy Earle of Warwick, & Colbrood the Dane.

Proverbs of Lidgate.

Complaint for departing of T. Chaucer into France embassadour.

Of two mostros beasts, Bicorn, & Chichescache.

The serpent of diuision. †

The temple of Glasfe. 22

The life and martyrdome of S. Edmond King of the East Angles.

The roiall receiuing of Hen. the 6. into his noble cite of London, after his returne out of France, Iohn Wells being Maior.

Lidgates Testament.

Heywoods prowerbes, with his, & Sir Thomas Moores Epigrams, may serue for sufficient supplye of manie of thoirs deuises. And now truely laud of struch, Arias 20, I aske & Barthes himself deserve curious comparison with Chaucer, Lidgate, & oure best English, auncient & moderne. Amongst which, the Countesse of Pembroke Aradia, & the faire Queene of our reigne, the Earle of Erfox much in reuerence; & of the best & past times of the Earle of Erfox much commendable.

England: and not unworthily for diuerse notable persons, before the in the Chronicle, Sun English, & other histories, nowhere more sensibly described, or more inwardly discovered. of the Chronicle, touching the the like account of Daniels beaue, which in deede is a fine, Turpation of the entrie of Bullens Poetrie: as profitable, as pleasurable, Testations, & halitiquous peece of in Shake speares Venus, & Adonis: The younger sort takes much delight. of Hamlet, Prince of Denmarke, haue it but his Leerce, & his tragedie of Or such Poets: of better: or none.

Ulla nurbur vulgus: mihi larvus Apollo. quoth Sir Edward Dier, obtiene id & earne. whose written deuises far exceed mozt of the sonets, and Cantos in print. His, & Sir Walter Raleighs Cynthia, now fine & sweet inuentions. Excellent matter of emulation for Spencers Constables, France, Walfors Daniel, Warner, Chapman, & others, Shake speare, & the rest of our flourishing metricians. I looke for much good in verse, as in prose, from mie two Oxford friends, Dec for Counte & M. Habeluit: both rarely furnished for the purpose: & I haue a heaue to Chaucer, new Epigrams, as pittie as elegant, the best of sharp & iustime of weightie is braue; & amongs (imagic gentle, noble, & royal spirits meethines, the sun hericall thing in the clowdes: mie souerain hope. & Iophilus shall forget himself, or will remember to loose, sun Memorials behind him: & to make an use of so manie roughadies, Cantos, hymnes, odes, epigrams, onets, & discourses, as at will, papers, or at flowing fitts, he hath compiled. God knows what is good for the world, & fitting for this age.

Ulla nurbur vulgus: mihi larvus Apollo. quoth Sir Edward Dier, obtiene id & earne. whose written deuises far exceed mozt of the sonets, and Cantos in print. His, & Sir Walter Raleighs Cynthia, now fine & sweet inuentions. Excellent matter of emulation for Spencers Constables, France, Walfors Daniel, Warner, Chapman, & others, Shake speare, & the rest of our flourishing metricians. I looke for much good in verse, as in prose, from mie two Oxford friends, Dec for Counte & M. Habeluit: both rarely furnished for the purpose: & I haue a heaue to Chaucer, new Epigrams, as pittie as elegant, the best of sharp & iustime of weightie is braue; & amongs (imagic gentle, noble, & royal spirits meethines, the sun hericall thing in the clowdes: mie souerain hope. & Iophilus shall forget himself, or will remember to loose, sun Memorials behind him: & to make an use of so manie roughadies, Cantos, hymnes, odes, epigrams, onets, & discourses, as at will, papers, or at flowing fitts, he hath compiled. God knows what is good for the world, & fitting for this age.



1603, toen James I de protectie van de groep overnam, geschreven zijn. De opvoeringen aan de universiteiten zijn niet verder gedocumenteerd, maar zullen nog de aandacht krijgen. Het lijkt me het meest voor de hand liggen te hypothetiseren dat de Chamberlain's Men gingen reizen ten gevolge van de pest-epidemie 1602-1603 in welke tijd de theaters ook gesloten werden vanwege het naderende overlijden van Elizabeth en de periode daaropvolgend van politieke onzekerheid. De tekst wordt in de verbeterde versie heruitgegeven (tweede Quarto, Q2) in 1604 (en 1605) als "THE/Tragicall Historie of/HAMLET, /Prince of Denmark./By William Shakespeare./Newly imprinted and enlarged to almost as much/againe as it was, according to the true and perfect/Coppie....". Het verschil tussen Q1 en Q2 is dat de eerste tekst een 'memory-text' is van twee acteurs van kleine rollen, terwijl Q2 gebaseerd is op autoriale 'foul papers'. De Folio-tekst van 1623 (F) geeft het stuk weer als 'The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke', als achtste stuk. F vertoont op enkele plaatsen coupures vergeleken met Q2 en bevat ook een paar addities. De beruchtste is de meest complete versie van de referentie aan de Oorlog der Dichters in 2.2.

Harvey's notitie (zie *afbeelding 1*) geeft vele hoofdbreken voor wat betreft de datering. Harvey refereert erin aan Essex op een wijze die suggereert dat deze nog leeft (Essex werd begin februari 1601 geëxecuteerd), aan Charles Blount, Lord Mountjoy alsof deze nog geen Earl of Devonshire is (voorjaar 1603), maar ook aan 'Owens new Epigrams', die gedrukt werden in 1606. De kritiek heeft over het algemeen geaccepteerd dat Harvey moet hebben geschreven vóór februari 1601 (Jenkins, pp. 1-7; E.A.J. Honigmann, 'The Date of *Hamlet*', *Shakespeare Survey* 9, pp. 24-34 en de daar besproken literatuur). Honigmann neemt daarbij aan (p. 26) dat de verwijzing naar Essex en Mountjoy gerelateerd moet worden aan de voorgaande, over boeken 'in request' en ook aan de marginalia van de vorige bladzijde, waarin James koning van Schotland genoemd wordt.

Dit is echter het eerste probleem: heeft Harvey zijn notitie in één keer geschreven en heeft hij zijn notitie direct op deze plaats geschreven. Tussen de regel over 'The Earle of Essex' en de voorgaande zit een lege ruimte, die Harvey verder niet toepast (behalve waar hij vers citeert). De door deze spatie gescheiden tekstdelen hebben één opvallend verschil in handschrift en dat is de vorm van de hoofdletter 'T' (spits in het begin, rond in het deel na de spatie). Dat zou erop kunnen wijzen dat Harvey zijn notitie niet op één en dezelfde tijd

schreef en dat zou impliceren dat de opmerking over James en de boeken 'in request' gescheiden waren van de opmerkingen over de kronieken en Shakespeare (en het vervolg): er is dus een mogelijkheid dat Harvey de notitie niet in één keer schreef.

Een tweede vraag is of Harvey noodzakelijkerwijze de notitie vanaf 'Essex' direct en als coherent geheel in deze editie schreef. Het knelpunt is hier natuurlijk dat Essex en Owens epigrammen in één passage worden genoemd. De oplossingen hiervoor zijn creatief geweest maar niet overtuigend. Jenkins meent dat Harvey de epigrammen al in manuscript zag (p. 5), V. Stern (*Gabriel Harvey* (1979), pp. 127-128) voegt hieraan toe dat de Owen-passage een latere interpolatie kan zijn, en Honigmann zwijgt op dit punt. Voor zover de overdruk van het handschrift toestaat te oordelen is er geen enkele aanwijzing dat speciaal de Owen-referentie toegevoegd zou zijn aan de notitie. Als dit voor een mogelijkheid wordt gehouden, dan is er geen enkele reden om allerlei andere opmerkingen niet ook als toegevoegd te beschouwen, bijvoorbeeld de opmerking over Shakespeare's *Hamlet* te zien als een latere toevoeging ná de opmerking over de edelen. Dit leidt eigenlijk al tot de kwestie of de notitie in één keer tot stand gekomen is. Vanaf de Essex-passage is er maar één (mij) opvallend verschijnsel in het handschrift en dat is de toenemende dichtheid van de tekst vanaf het Latijnse vers-citaat. Van 'The Earle' tot 'none' is de tekst 5,7 cm hoog en bevat 11 regels, vanaf 'betwene' tot 'age' is hij 6,8 cm hoog en bevat 14 regels: een verhouding van 0,518 en 0,485 cm per regel. Het is niet duidelijk wat dit inhoudt, maar wanneer een auteur een notitie improviseert, is het dan niet voor de hand liggend dat een tekst dichter wordt naarmate men het einde van de pagina ziet naderen en dat een auteur niet -zoals Harvey's tekst suggereert- al ruim van tevoren weet waar men de dichtheid moet vergroten? Het kan erop lijken dat Harvey al heel goed wist wat hij op deze pagina ging schrijven, bijvoorbeeld omdat hij een aantal in de loop van een periode gemaakte notities bij elkaar zette als een overzicht van smaak en lof aangaande de Engelse literatuur. Ik kan geen aanleiding vinden de 'Owen-opmerking' een interpolatie te vinden, maar ik zie ook geen aanleiding aan te nemen dat Harvey's notitie in zijn geheel tot stand gekomen moet zijn en dat vóór februari 1601. De notitie zoals we hem nu hebben kan het resultaat zijn van een bijeengezette hoeveelheid oudere notities die ná 1606 in de Chaucer-editie werden geschreven. Twee contextuele kanttekeningen ondersteunen dit naar mijn mening. Hoe en wanneer kan Harvey Essex en Mountjoy opmer-

kingen over literatuur hebben horen maken? Sterker nog, als we menen dat de opmerking één gesprek suggereert, wanneer kan Harvey beide edelen samen over literatuur hebben horen praten? Essex verliet Engeland -na veel en langdurig gedoe- op 27 maart 1599 en keerde in september 1599 terug. Hij kreeg onmiddellijk huisarrest. Mountjoy werd in zijn plaats benoemd in Ierland en had Engeland op 9 februari 1600, nog tijdens Essex' arrest, al verlaten (zie Peshurst-Papers, *HMC*, II, pp. 430, 442, 447). Mountjoy keerde niet eerder dan in maart 1603 terug. Het is niet goed in te denken hoe beide heren (tegelijktijd) Harvey kunnen hebben geïnformeerd over hun literaire opinies vanaf begin 1599, een datum die zelfs door de aanhangers van de 'vroegge' *Hamlet* niet aangenomen wordt (het was de periode dat *Julius Caesar* en de Chorus van *Henry V* tot stand kwamen).

Harvey's notitie contrasteert de jonge lezers en de oude en wijze lezers en deelt Shakespeare's *Venus and Adonis* in bij de eerste, zijn *Lucrece* en *Hamlet* bij de tweede groep. Daar Harvey aan de universiteit van Cambridge zat, is het meest voor de hand liggende dat hij Cambridge-lezers bedoelt (maar niet noodzakelijk). Juist in Cambridge was de 'zoete' Shakespeare het object geweest van ambigue commentaren in de stukken die de studenten opvoerden op de kerstfeesten van 1599-1600 en 1601-1602, het eerste en tweede deel van de *Return from Parnassus*. Ook hierin houden de jongeren van *Venus and Adonis* (en *Romeo and Juliet*, *IRfP*). In het tweede deel zegt Iudicio, de goede criticus: "Who loves not Adons, or Lucrece rape?/His sweeter verse contayne hart robbing lines,/Could but a graver subiect him content,/Without love's foolish lazy languishment" (11.300ff.).

Deze opmerking is interessant in relatie tot Harvey's kritiek. Als hij de Cambridge-stukken kende (en dat ligt voor een Cambridge-scholar toch wel voor de hand), dan staat Harvey's kritiek haaks op de Parnassus-kritiek, omdat de laatste nog geen 'graver matter' kent en Harvey daar wel naar verwijst. Als het toneelstuk Harvey's Shakespeare-notitie enigermate heeft beïnvloed (zie Honigmann, *Shakespeare's Impact* [1982], p. 33), en dus een terminus post quem vormt voor deze notitie, dan zal Harvey deze op zijn vroegst in januari 1602 geschreven hebben. Natuurlijk is deze redenering niet zonder problemen, want Shakespeare's 'graver matter', zoals vervat in andere stukken, de histories en de Romeinse tragedies, wordt genegeerd. Maar daar staat tegenover dat 2 *Return* de Oorlog der Dichters aanhaalt, waarin juist ook Shakespeare's 'ovidiaanse'

reputatie gehegeld werd en waarop Shakespeare zelf midden 1601 was ingegaan in zijn *Hamlet*. Gezien de kritieken op 'een' *Hamlet* (in Lodge [1596], in Marston) en in combinatie met:

- (a) het gegeven dat de Cambridge Harvey nadrukkelijk naar de *Hamlet* refereert;
- (b) dit stuk in Cambridge en Oxford gespeeld heet te zijn in -wat geclaimd wordt- de Q1 versie, is het toch aannemelijk dat *Hamlet* bij het schrijven over Shakespeare in Cambridge 1601-1602 nog niet bekend was.

Daarbij mag ook gewezen worden op het tekst-en-titel probleem. Harvey somt *Hamlet* op in een reeks poëtische werken en er is geen enkele aanwijzing dat hij de *Hamlet* bedoelt als toneelopvoering. Indien hij refereert aan een tekst, zal dat hoogstwaarschijnlijk Q2 geweest zijn, want Q1 heeft niet veel in zich om de 'wiser sort' te behagen. Harvey noemt het stuk "his tragedie of Hamlet, prince of Denmarke". Een vorm van het woord 'tragedy' komt alleen voor op de titelpagina's van Q1 en Q2 ('Tragicall Historie') en Harvey geeft de titel zoals gebruikt in de Folio. Maar het kan van belang zijn dat de eerstbekende titel waaronder *Hamlet* bekend was het woord 'tragedy' of vormen daarvan niet noemt: de Stationers Register geeft als titel van het 'booke' *The Revenge of Hamlet*. Het is zeker niet uit te sluiten dat het stuk in 1602 onder die titel bekend was, waarbij Hamlets 'revenge' op zich een dubbele bodem kan hebben, gezien de emulatie van zowel de *Ur-Hamlet* en de daarop geleverde kritiek via Marstons *Antonio's Revenge*. In ieder geval is dit geen versterking van de argumentatie voor een vroege datering van de notitie en wordt in tegendeel de indruk versterkt dat Harvey naar een gedrukte tekst verwijst, dus na 1603, waarschijnlijk 1604, zijn Shakespeare opmerking schrijft, zij het niet noodzakelijk direct in de 1598-Chaucer, of tegelijkertijd met de Essex-opmerking daarin.

In Hibbards editie van *Hamlet* (Oxford, 1987) wordt in een briljante uiteenzetting verdedigd dat Shakespeare zelf zijn tekst -ten grondslag liggend aan Q2- herzag, en dat deze herziening de basis is van de Foliotekst (pp. 1-131, zie ook Edwards iets vroegere Cambridge-editie). Deze basis zou tot stand gekomen zijn kort na de tekst die aan Q2 ten grondslag ligt, maar Hibbard neemt nog steeds aan dat de 'eyases-passage' in *Hamlet* (2.2) een interpolatie is (p. 5 en pp. 105-130) omdat hij de Harvey-notitie accepteert in de datering (Edwards accepteert de notitie niet maar meent toch dat de 'eyeases' geïnterpoleerd zijn. Aan Hibbards argument van een nauwe relatie tussen *Hamlet* en *Julius Caesar* op grond van Polonius' rol van

Caesar ga ik hier voorbij (deze passage is ook binnen de *Hamlet* zinvol, daar Hamlet weldra zelf de 'brute part' zal spelen zij het niet in een public maar in een private act). Juist Hibbards herziening van de visie op de handschriften die ten grondslag hebben gelegen aan de gedrukte teksten maken een interpolatie overbodig en minder waarschijnlijk, omdat de verwijzing in de één of andere vorm voorkomt in zowel Q1, Q2 als in F en derhalve waarschijnlijker een integraal onderdeel uitmaakt van de gedachten waarmee Shakespeare aan het stuk werkte. Indien de passage geïnterpoleerd is, blijft de vraag bestaan waarom deze interpolatie (waarschijnlijk ofwel geschreven in de marge, ofwel een los ingevoegd vel) zo constant in de gedrukte teksten blijft opduiken (Hemings en Condell hadden de inmiddels gedateerd geworden verwijzing in 1623 kunnen verwijderen) en waarom Shakespeare -die over het algemeen geacht wordt zich niet direct met de Oorlog der Dichters te hebben beziggehouden- aan zijn toch al exorbitant lange tragedie nog een topicale toespeling wilde toevoegen. Ook hier is de kritische argumentatie nog steeds niet sluitend en is het toch de meest voor de hand liggende oplossing eerder de Harvey-notitie dan de drama-tekst suspect te vinden, althans voor wat betreft de datering.

Hiervoor pleit ook de kwestie van de *Ur-Hamlet*, het mystieke stuk dat -omdat het verloren is gegaan- zoveel aanleiding is geweest tot speculatie. Over het algemeen wordt aanvaard dat het stuk, waarnaar Nashe in 1589 verwijst in zijn voorwoord tot Greene's *Menaphon* (zie Jenkins, p. 83) door Kyd geschreven is. Honigmann verdedigt de opvatting dat de *Ur-Hamlet* van Shakespeare was, als 'imitator' van Kyd, maar een probleem is dat de *Ur-Hamlet* bijna noodzakelijk aan de *Spanish Tragedy* vooraf moet zijn gegaan, omdat dit laatste stuk geen eigen bron heeft en een variant is op het Hamlet-verhaal (Jenkins, p. 97). De *Ur-Hamlet* wordt door de Chamberlain's Men opgevoerd. Henslowes diary noteert een eenmalige opvoering in juni 1594 in Newington Butts theater, toen dagelijks afwisselend in gebruik door de Admiral's en de Chamberlain's. Lodge's referentie aan het stuk in 1596 als gespeeld in de Theatre indiceert dat het stuk een Chamberlain's Men's stuk was en dat is de meest waarschijnlijke reden voor de verdwijning ervan: na de nieuwe *Hamlet* werd het oude stuk opgedoekt door de spelers. Lodge's referentie (in *Wit's Misery*, p. 56) geeft aan dat elitepubliek met een satirische kijk het stuk belachelijk begon te vinden (a pale-vizarded ghost "which cried so miserably at the Theatre, like an oyster-wife, *Hamlet Revenge*"). 'Hamlet Revenge' werd een standaard-uitdrukking en het is daarom opmerke-

lijk hem aan te treffen in Dekkers *Satiromastix* (midden 1601), 4.1.121. Immers, *Satiromastix* werd gespeeld als uiteindelijke afstraffing van Ben Jonson door zowel de Chamberlain's Men als de Choristers van Paul's. Zou een publiek van dit stuk niet geacht worden de referentie te koppelen aan de oude *Hamlet* en niet aan de nieuwe, die, zoals al benadrukt, als 'the Revenge of Hamlet' bekend stond? Als Shakespeares *Hamlet* midden 1601 al bijna anderhalf jaar oud was, is Dekkers referentie nauwelijks begrijpelijk voor een publiek. Het lijkt me dan ook toe dat toen Dekker zijn komedie schreef (begin 1601) er nog geen nieuwe *Hamlet* bestond.

Dat voert tot de laatste en niet de geringste knoop: de relatie van *Hamlet* tot *Antonio's Revenge*. De chronologie van Marstons stukken is problematisch, al heeft Phillip Finkelpearl veel gedaan om de volgorde duidelijk te maken (en deze volgorde heb ik in de tekst gehanteerd: *Jack Drum* vóór *Antonio and Mellida*). De datering van de Antonio-stukken (*Antonio and Mellida* en *Antonio's Revenge*) is moeilijk. Beide stukken werden in het Stationers' Register ingeschreven op 24 oktober 1601. In *Antonio and Mellida* zit een verwijzing naar een portret van de auteur 'Aetatis suae 24' (5.1). Dit wordt vaak aangenomen als de datum van het stuk (rond oktober 1599, toen Marston zijn vierentwintigste jaar inging). Wat vergeten wordt is dat zo'n referentie -verwijzend naar een uiterst traditioneel schildersgebruik- wel een schilderij dateert, maar niet noodzakelijk een stuk, behalve als terminus post quem. Als zomer- of najaar 1600 voor *Antonio and Mellida* en winter 1600-1601 voor *Antonio's Revenge* worden aangenomen (zie Finkelpearl en ook Jenkins, p. 8), dan is het twijfelachtig of de Marstonstukken *Hamlet* pre-dateren (dit is ook Hunters bezwaar in de editie van Marstons Antonio-stukken (London, 1966), pp. xix-xx).

Marstons stukken bevatten bovendien bijzonder veel intertextuele relaties met Shakespeare, niet de geringste daarvan is gelegen in de titel 'What You Will' die beiden hanteren (Shakespeare's *Twelfth Night* draagt deze titel ook). De verhouding tussen Marston en Shakespeare is onbekend, maar nog in 1635 zullen de Middle Templars beide dichters in één adem (zij het die van Shakespeare's 'zoon' William D'Avenant) herinneren. Hunter meende in zijn editie van *Antonio's Revenge* dat het stuk de oude *Hamlet* op de korrel nam. Jenkins is ervan overtuigd dat Marston Shakespeare navolgt. Het probleem van intertextualiteit is over het algemeen dat het op zich geen argument levert voor een volgorde van stukken. Wie Jenkins'

analyse leest (pp. 7-13) zònder daar zijn vóoringegeven opinie bij te betrekken dat Marston qualitate qua de mindere en de navolger is, zal zien dat de als intertextuele gegevens aangevoerde teksten

- (a) niets zeggen over de noodzakelijke chronologische volgorde van deze teksten;
- (b) niets zeggen over de kernvraag of Marston noodzakelijkerwijze Shakespeare's *Hamlet* dan wel de *Ur-Hamlet* (en/of Belleforest) op het oog heeft.

Jenkins onderschat dat naast onherroepelijk evidente plot-connecties met het verhaal van Hamlet *Antonio's Revenge* in vele opzichten verschilt van *Hamlet* en dat die verschillen alle 'stock-type' elementen zijn uit senecaanse en elizabethaanse wraaktragedies. Het is derhalve ook niet merkwaardig dat "often similar sentiments are expressed" (Jenkins, p. 7), zeker niet waar deze met bloed en wraak te maken hebben. De weergave van de armoedigheid waarmee Marston *Hamlet*-themata hergebruikt en die Jenkins illustreert door te wijzen op de connectie moeder-zoon-geliefde laten onvermeld dat:

- (a) die relatie in Marstons stuk structureel anders was en al als zodanig was uitgewerkt in *Antonio and Mellida*;
- (b) dat Marston zijn eigen thematiek volgt -bijvoorbeeld in het stramien dat Antonio weigert Piero te doden *niet* omdat hij bidt, maar omdat hij een kind wil gaan maken bij Antonio's moeder en Antonio derhalve besluit Julio, Piero's zoon ritueel te slachten op het graf van zijn vermoorde vader-. De ironische wreedheid heeft hier zijn eigen loop en logica, die niet noodzakelijk afhankelijk zijn van Shakespeare's stuk;
- (c) Antonio is in vele opzichten niet te vergelijken met Hamlet. Niet alleen vanwege zijn veel ondergeschiktere rol in het drama, maar ook vanwege zijn lot: Antonio en zijn moeder overleven uiteindelijke wraak-acties. Antonio is, zoals in het eerste deel, weekhartig en hij verbergt die weekhartigheid achter zijn narrenmasker, een motivatie die zijn eigen logica herbergt en niet noodzakelijk ontleend hoeft te zijn aan Shakespeare. De uitwerking van de rede-passie tegenstelling is in beide hoofdpersonen anders. De stukken herbergen derhalve veel ideeën die hun eigen plaats kunnen claimen en niet noodzakelijk van elkaar afgeleid hoeven zijn.

Jenkins vindt ten tweede dat Marstons gebruik van theater-metaforen ontleend moet zijn (en is) aan Shakespeare



- (a) omdat Marston, anders dan Shakespeare, geen spelers als personages invoert in zijn tragedie;
  - (b) omdat er verbale parallellen zijn.
- Marstons gebruik van deze metaforen (1.2.312-16 en 2.2.105-06), echter, heeft zijn eigen achtergrond, want
- (a) ze zijn bedoeld als verwijzingen niet naar personages van spelers in zijn stuk, maar naar 'common players' van de public stage;
  - (b) ze richten zich daarbij in het bijzonder op *The Spanish Tragedy* (1.2.312-16 begint met een 'citaat' uit dit stuk) en vervullen derhalve een functie in de koorknappen-kritiek op de 'stalking player', hoogstwaarschijnlijk bij de Admiral's Men met wie Kyds stuk traditioneel verbonden was;
  - (c) ze vallen in de context van het stoïsche denken van Pandulpho, die precies het personage is dat *The Spanish Tragedy* kan attaqueren, omdat hij de meest nabije parallel uitbeeldt met Hieronymo: hij is een vader die zijn vermoorde zoon moet wreken.
  - (d) Aangaande de 'verbale parallellen' moet gesteld worden dat het gebruik van 'player' en 'passion' in dit soort metaforen niet anders dan voor de hand liggend is. Maar het gebruik van 'force[d]' (*Ham*, 2.2.547; *AR* 2.2.106) is niet eens een parallel omdat Marston het woord in een andere connotatie geeft in de context: 'forced passion' is bij hem 'onechte emotie', terwijl Shakespeare het woord gebruikt om de werkelijke greep van de speler op zijn ziel aan te geven. Parallel woordgebruik, maar een tegengesteld idee. Er is, kortom, geen noodzakelijke afhankelijkheid in het gebruik van de toneel-metafoor.

Jenkins haalt uit *Antonio's Revenge* Piero's moord op Andrugio aan, waarbij Piero pocht zijn tegenstander te hebben vergiftigd door gif in zijn wijnglas te doen en daarna een toast met Andrugio uit te brengen. "This," zegt Jenkins (p. 11), "inevitably recalls how Claudius, drinking Hamlet's health, throws a 'pearl' or 'union' in the cup". De verzen luiden: "The King shall drink to Hamlet's better breath,/And in the cup an union shall he throw" en even later "this pearl is thine./Here's to thy health" (5.2.268-69; 284-85). Gertrude zegt nog: "The Queen carouses to thy fortune, Hamlet (5.1.292). Marston schrijft: "I myself carous'd unto his health/And future fortune of our unity (*A&M*, 1.1.69-70).

Jenkins commentarieert: "it is easy to see how Marston could have derived the incident from *Hamlet* [and even the irony of Piero's drinking to the *unity* is perhaps an echo of Claudius'



*union*], but the converse in inconceivable" (p. 11). Het is echter een twijfelachtig gemakkelijk inzicht. Van Marston wordt aangenomen dat hij verspreid liggende regels in een complexe actie niet alleen onthouden heeft, maar daarin ook woorden weet te verstaan die een andere betekenis hebben (met alle respect voor Jenkins is een 'union' op deze plaats in *Hamlet*, mét Claudius' actie erbij gezien, alleen een parel en geen 'unity'). In de eerste plaats bevatten Marstons verzen hun eigen 'pointe'. Er worden twee ironische contradicties in vervat. De eerste is natuurlijk het klinken op iemands gezondheid met vergiftigde drank. De tweede is de innerlijke tegenstelling tussen 'future fortune' en 'unity' -immers 'fortune' drukt per definitie een toekomst uit die onzeker (instabiel) is, terwijl 'unity' stabiliteit suggereert: het toekomstige fortuin van de eenheid is precies de breuk ervan-. Woorden als 'carouse' en 'fortune' zijn zo algemeen, ook in Marstons drama, dat het verband tussen de passages zelf geheel kan vervliegen (vgl. in *Antonio and Mellida* "we might drink/A sound carouse unto your healthy wit" (Prol. 1. 15-6), "I'll drink carouse unto your country's health,/Even in Antonio's skull" (3.2.227); *Antonio's Revenge*: "I beheld them drink a sound carouse" (1.1.25), "Let quaff carouse" (5.3.24)). Het zou daarenboven merkwaardig zijn als Marston in zijn sterk stoïcijns beïnvloede tragedie het woord 'fortune' niet zou gebruiken.

Even later commentarieert Jenkins op Marstons gebruik van 'to mount' alsof het een half-begrepen echo uit *Hamlet* zou zijn, waarbij 'triumph' en 'jocund' eveneens aan Shakespeare ontleende woorden zouden zijn. Maar bij Marston is 'to mount' een hoogst gebruikelijk werkwoord. In de Antonio-stukken komt het herhaaldelijk voor. Om *Antonio and Mellida* als voorbeeld te nemen: "Mount, tufty Tambulaine" (Ind., 1. 86), "Mount blood" (1.1.162), "A number mount my stairs" (3.2.184), Antonio moet van Piero "mount up [his] spirits" (4.1.260), "I'll mount my courser" (4.1.268). In *Antonio's Revenge* wordt het gebruikt in 2.2.209, 2.2.220, 4.1.172, 4.2.78-9 -met het neologisme 'outmounting'-, 5.2.21, 5.2.84, 5.3.19. In *What You Will* zien we 'estimation', 'fury' en 'speech' 'mounted' (1.1.129, 3.2.158, 4.1.251). In *Antonio and Mellida* zegt de Proloog: "Hark how Piero's triumph beat the air" en zegt Piero "we will mount in triumph; soon, at night,/I'll set his head up" (3.2.240). *Antonio's Revenge* gebruikt de term 'triumph' als werkwoord of zelfstandig naamwoord in 1.2.190-91, 5.2.21, 5.2.84, 5.3.67-8. In het licht van zulk taalgebruik is het moeilijker Marston zijn woorden specifiek aan *Hamlet* te laten ontleen. Hetzelfde geldt voor Jenkins' idee (p. 12), dat Marstons woord 'cercloth' (3.1.32-4) een

vervlakking is van *Hamlets* 'cerements' (1.4.47-52), terwijl Marston hetzelfde 'cerecloth' (een normale term) gebruikt in *Antonio and Mellida* (5.2.189) en herhaaldelijk in *Antonio's Revenge*. In *Antonio and Mellida* wordt dezelfde verwarring geschapen tussen vleselijke en spirituele kwaliteiten van een geestverschijning als in de vergelijkbare passage in *Antonio's Revenge*, welke laatste Jenkins ziet als een slechtbegrepen gebruik van Shakespeare's ideeën. Hierdoor wordt het onaannemelijker dat Marston een shakespeareaans idee misverstaat: hij heeft kennelijk zijn eigen ideeën over de lichamelijkheid van geestverschijningen. ('To assume a shape or person' is ook zodanig common-place, dat er geen enkele oorzakelijke intertextualiteit uit mag worden afgeleid). Ik neig er toe Hunter (p. xx) gelijk te geven wanneer hij vaststelt dat er ondanks de vaak parallelle structurelementen eigenlijk weinig nauwe verbale relaties bestaan tussen beide stukken die betekenisvol genoeg zijn om een afhankelijkheid noodzakelijk te maken.

Er is, kortom, geen duidelijkheid te halen uit dergelijke 'relaties' en ze geven in het geheel niets aan over noodzakelijke chronologie. Critici komen op deze wijze vaker in de problemen. Zo veronderstelt Honigmann ('the Date of *Hamlet*'), bijvoorbeeld dat de 'humourous man' die 'shall end his part in peace' die Hamlet noemt in 2.2.321, verwijst naar het einde van *Every Man out of his Humour*. Dat zou Jonsons komedie definitief eerder plaatsen dan *Hamlet*. Maar in Jonsons komedie vinden we ook regelmatig verwijzingen naar het opzetten van de hoed ("nay, pray you, forget not the use of your hat, the aire is piercing", 2.3.20ff. en vgl. 3.2.3ff.). Men kan onmiddellijk denken dat Jonson zo'n opmerking moet hebben ontleend aan Hamlets advies aan Osric (5.2.90ff.), wat *Every Man out of his Humour* ná *Hamlet* zou plaatsen. Maar dergelijke toespelingen maakt Jonson al in *The Case is Altered* (4.3.62) en de hele 'Osric-grap' met de hoed is komisch 'stock-device' en reflecteert overdreven gebruiken. Shakespeare heeft geen patent op dergelijke 'vondsten' al herinneren we deze voornamelijk via zijn werk, bij gebrek aan kennis van de rest en aangezien we vooral vanuit Shakespeare redeneren over andere elizabethaanse stukken ligt vertekening op de loer. Wie *The Case is Altered* leest wordt herhaaldelijk geraakt door intertextualiteit met *Hamlet* (vgl. 1.9.40ff., 2.3.9ff., 2.5.19ff.). Toch wordt dit stuk traditioneel in 1597 geplaatst.

De kwestie van de datering van Marstons *Antonio's Revenge* ná *Hamlet* is dus allerm minst zeker en gezien de zwakheid van de vroege datering van *Hamlet* op grond van de Harvey-notitie

heb ik gekozen voor de weergave van de sequens en de motive-ring zoals weergeven in de tekst. Daarbij mag naar mijn mening zelfs meegenomen worden dat Marston in de slot-claus van *Antonio's Revenge* lijkt uit te nodigen tot een 'imitatie'. Antonio (die als Hamlet-pendant de handeling overleeft!) prijst zijn overleden Mellida en zegt:

And, O, if ever time create a muse  
That to th'immortal fame of virgin faith  
Dares once engage his pen to write her [Mellida's] death,  
Presenting it in some black tragedy,  
May it prove gracious, may his style be deck'd  
With freshest blooms of purest elegance;  
May it have gentle presence, and the scenes sucked up  
By calm attention of choice audience;  
And when the closing epilogue appears  
Instead of claps may it obtain but tears. (5.3.176-186)

Shakespeare "dare[d] once engage his pen to write [the] death" van de imitatie van Mellida, Ophelia, en emuleerde wat deels zijn 'voorbeeld' kan zijn geweest. Deze techniek is niet geheel vreemd aan een ander effect van Marstons Antonio-stukken. *Antonio and Mellida* eindigt met een 'gewapende epiloog' om het stuk te beschermen tegen kritikasters. Jonson opent zijn *Poetaster* met een 'gewapende proloog' om hetzelfde te doen en de 'prologue-in-arms' is een 'stage-gag' die nog herinnerd wordt in *Troilus and Cressida* en mogelijk in de als 'proloog' aangeduide gewapende geest in *Hamlet*, die een 'foul play' inluidt (1.1.126, 1.2.256).

## Literatuur

Fundamenteel voor de studie van het elizabethaans theater zijn: E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (4 delen, 1923) en G.E. Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage* (7 delen, 1941-1968).

Veel in dit college steunt op en bouwt voort op het werk van Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage* (2e ed. 1980), *Playgoing in Shakespeare's London* (1986), en 'Money or Audiences: the Impact of Shakespeare's Globe' in: *Theatre Notebook XLII*: 1 (1988), pp. 3-14.

Gurr werkt in de traditie van M.C. Bradbrook, auteur van een dramageschiedenis in losse delen: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (1934, 2e ed. 1980); *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* 1955, 2e ed. 1973); *The Rise of the Common Player* (1962); *Shakespeare and Elizabethan Poetry* (1951, 2e ed. 1979); *Shakespeare the Craftsman* (1969); *The Living Monument* (1976).

Belangrijk is ook G. Wickham, *Early English Stages* (1959-...), vier delen verschenen.

Maar voor de crisis van 1597 moet dit gelezen worden met W. Ingram, 'The Closing of the Theatres in 1597: A dissenting View' in: *Modern Philology* 69 (1971-1972), pp. 105-115.

Honigmans onderzoek naar Shakespeare's vroege carrière staat beschreven in *Shakespeare: the Lost Years* (1985). Van hem dient ook *Shakespeare's Impact on his Contemporaries* (1982) vermeld te worden. Zijn werk dient met enige voorzichtigheid geraadpleegd te worden.

De vergelijking van de Londense theaterindustrie met de Amerikaanse vóóroorlogse filmindustrie wordt uitgewerkt in M.I. Oates en W.J. Baumol 'On the Economics of the Theater in Renaissance London' in: *The Swedish Journal of Economics* 74 (1972).

Oudere studies omtrent de repertoireverhoudingen zijn: Sharpe, *The Real War of the Theatres* (1935) en A. Harbage, *Shakespeare and the Rival Traditions* (1952). Voor de vroege ontwikkeling van het repertoire is van belang: D. Bevington, *From Mankind to Marlowe* (1962).

Voor de reconstructie-problemen van de theatergebouwen raadplege men in het bijzonder de (vele) artikelen van R. Hosley, Zalle te vinden in de bibliografie van A. Gurr, *The Shakespearean Stage*. Hosley vervangt vrijwel overal het oudere werk.

Voor specifieke groepen, repertoire en theaters zijn van belang: G.F. Reynolds, *The Staging of Elizabethan Plays at the Red Bull Theatre, 1605-1625* (1940); B. Beckerman, *Shakespeare at the Globe, 1599-1609* (1962); T.J. King, *Shakespearean Staging, 1599-1642* (1971); M. Shapiro, *The Children of the Revels* (1977); R. Gair, *The Children of Paul's* (1982); T.J. King, 'Staging of Plays at the Phoenix in Drury Lane, 1617-1642', in: *Theatre Notebook* 19 (1965), pp. 146-66.

Voor analyses van het publiek raadplege men: A Harbage, *Shakespeare's Audience* (1941), die het theater vooral als volks-theater ziet, en A.J. Cook, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London* (1981), die de elite overbenadrukt. Andrew Gurr biedt de beste middenlijn. Ook van belang is M. Butler, *Theatre and Crisis* (1984). Materiaal voor publieksreacties is verspreid te vinden in allerhande brieven, journalen, dagboeken, memoires etc. In de verzamelingen 'allusions', bijvoorbeeld *The Shakspeare Allusion Book* (ed. Chambers, 1932), *Chambers' William Shakespeare* (1933), of Adams' *A Jonson Allusion Book* (1925) vindt men veel van deze fragmenten.

Opmerkingen die in het college gemaakt worden over *Twelfth Night* en *As You Like It* worden uitgewerkt in mijn dissertatie in voorbereiding over de sexuele vermomming. Elementen zijn te vinden in: *Tijdschrift voor Theaterwetenschap* nr. 20-21 (themanummer Shakespeare) in: 'Twelfth Night, Every Man out of his Humour', and 'The Middle Temple Revels of 1597-1598' in: *Modern Language Review*, spring (1989). 'Audience Response to *Twelfth Night*: the case of John Manningham of the Middle Temple', is ter perse voor *Shakespeare Studies*.

De 'Henslowe Papers' zijn één van de belangrijkste bronnen voor het elizabethaanse theater. Ze zijn geraadpleegd in de editie van R. Foakes en R. Rickert, *Henslowe's Diary* (1961).

Toneelstukken van Shakespeare zijn geciteerd uit de New Arden-edities; die van Jonson uit de Herford- en Simpson-editie en Marstons Antonio-plays uit de editie van Hunter.

## Muziek rond de eeuwwende 1600 in Italië

W.I.M. Elders

Het jaar 1600 wordt in de geschiedenis van de westerse muziek algemeen als een keerpunt gezien: de periode voor 1600 is die van de muziek der renaissance, na 1600 neemt de muziek van de barok een aanvang. Hoewel in de traditionele muziekgeschiedschrijving de kenmerken van de muziek in deze twee periodes worden beschreven als aan elkaar tegengesteld, beseft de musicoloog uiteraard dat de veranderingen in het componeren niet van de ene op de andere dag zijn opgetreden. In het eerste Engelstalige boek dat aan de geschiedenis van de muziek van Monteverdi tot Bach werd gewijd -Manfred Bukofzers *Music in the Baroque Era* uit 1947, een werk dat nog veelvuldig wordt geraadpleegd-, heet het eerste hoofdstuk 'Renaissance versus Baroque Music'.<sup>1)</sup> De hierin door Bukofzer beschreven aan-elkaar tegengestelde compositie-elementen bepalen nog steeds het beeld dat de musicoloog van de stijl der muziek in de betreffende perioden heeft. Om een en ander wat meer concreet te maken geef ik enkele voorbeelden, waarbij ik telkens eerst datgene noem wat kenmerkend zou zijn voor de renaissance, vervolgens hetzelfde voor de barok: één compositie-praktijk tegenover twee praktijken; een sobere tekstuitbeelding tegenover een meer tot het gemoed sprekende tekstuitbeelding; alle partijen van de compositie zijn onderling gelijkwaardig tegenover het domineren van de hoogst- en laagstklinkende partijen; de accordiek is een neveneffect van het meerstemmig verloop van de partijen tegenover onafhankelijke accoordprogressie.

Hoewel het niet moeilijk is om de zo juist genoemde compositie-elementen uit te breiden met andere, eveneens tegengestelde stijlkenmerken, leveren de aangehaalde stijlkenmerken voldoende materiaal om bij stil te staan. Enkele vragen zijn hier op hun plaats. Hoe geleidelijk voltrok zich de verandering in het muzikaal denken dat er aanleiding toe heeft gegeven om te spreken van renaissance 'versus' barok? Kwamen de nieuwe stijlkenmerken rond 1600 alleen in Italië voor? In hoeverre waren de componisten, musici en musicologen anno 1600 zich

bewust van eventuele vroegere vernieuwingen die de invoering van de nieuwe praktijk hebben bevorderd? Het ligt in mijn bedoeling om te proberen een antwoord op deze vragen te geven. Dat ik me hierbij, zoals de titel van mijn bijdrage aangeeft, op Italië concentreer ligt, gelet op de rol die dit land op dat moment in de ontwikkeling van de muziek speelde, voor de hand. Via een citaat uit een polemische verhandeling die de Bolognese muziekgeleerde Giovanni Maria Artusi in 1600 te Venetië liet verschijnen, maak ik de lezer deelgenoot van een discussie die ons middenin de problematiek plaatst. Het betreffende werk heet *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* en heeft de vorm van een samenspraak tussen de musicus Vario en de amateur Luca.

Laatstgenoemde leidt het gesprek in:

Gisteren, mijnheer, nadat ik u Edele had verlaten, werd ik op het plein door een paar heren uitgenodigd om naar enkele nieuwe madrigalen te komen luisteren. Opgetogen over de hartelijkheid mijner vrienden en over het nieuwe van de composities vergezeld ik hen naar de woning van Signor Antonio Goretti, een edelman uit Ferrara, [tevens] een jong virtuoos en iemand die zijn gelijke onder de muzikliefhebbers niet heeft. Daar trof ik Signor Luzzasco en Signor Hippolito Fiorini, voorname heren, bij wie zich vele begaafde personen hadden aangesloten, allen bedreven in muziek. De madrigalen werden gezongen en herhaald zonder de naam van de componist te noemen. De zetting was niet onaardig, maar, zoals U Edele zal zien, voor zover er nieuwe regels, nieuwe toonaarden en nieuwe zinswendingen werden ingevoerd waren ze scherp voor het gehoor en deden ze dit geen genoegen. En dat kan ook niet anders. Want zolang deze de goede regels geweld aandoen, -[de regels] die deels zijn gebaseerd op ervaring, de moeder van alles, deels in de natuur zijn waargenomen, en deels zijn bewezen door de praktijk- moeten we ze als deformaties van de natuur en de ware harmonie beschouwen, ver verwijderd van het doel van de muziek, dat, zoals u Edele gisteren zei, vermaak is. Maar opdat u de hele zaak zelf beziet en uw oordeel geeft, hier zijn enkele passages uit verschillende madrigalen; ik heb ze voor mijn plezier gisteravond uitgeschreven.

Hierop antwoordt Vario:

Mijn beste Luca, u brengt me nieuwe zaken die me niet weinig verbazen. Ik ben op mijn leeftijd aangenaam getroffen door een nieuwe compositiewijze maar het zou me toch veel meer bevallen wanneer ik zag dat deze passages hun

rechtvaardiging vinden in een reden die het verstand tevreden stelt. Net zomin als met hersenschimmen, die immers luchtkastelen van zand zijn, ben ik met zulke nieuwigheden gelukkig. Ze verdienen te worden afgekeurd, niet te worden geprezen ... <sup>2)</sup>

Tot zover Artusi's dialoog.

De passages waarover de beide vrienden spreken zijn te vinden in madrigalen die kort tevoren door Claudio Monteverdi waren gecomponeerd. Maar dat Artusi's geschrift tegen deze grote componist was gericht zou pas enkele jaren later blijken, toen Monteverdi zijn vierde en vijfde madrigalenboek publiceerde waarin de gewraakte composities voorkomen. De theoreticus had immers wijselijk de naam van de componist verzwegen. En zelfs liet hij de tekst van de betreffende madrigaalpassages achterwege.

Wat is nu precies dat nieuwe, dat moderne dat door Artusi als een 'onvolkomenheid' wordt beschouwd? Het volgende muziekvoorbeeld laat twee van de door Artusi genoemde fragmenten zien (*figuur 1*). Beide zijn afkomstig uit Monteverdi's madrigaal *Anima mia perdona*. De gewraakte dissonanten zijn in het muziekvoorbeeld met een asterisk gemerkt. In het madrigaal brengen zij de affecten tot uitdrukking die zijn verbonden met de woorden 'dolore' (smart) en 'tormenti' (kwellingen). Maar de 20e eeuwse liefhebber van vroege muziek zal nauwelijks begrijpen waarom deze dissonanten destijds weerstand opriepen.

Evenwel weerspiegelt Artusi's veroordeling van de dissonanten op heldere wijze welke verandering er zich aan het eind van de 16e eeuw in de opvatting over het componeren voltrok, welke de relatie was tussen de autoriteit van het verleden en het handelen van het heden, en welk verband er tussen theorie en praktijk bestond.<sup>3)</sup> Meer dan in de late middeleeuwen en vroeg-renaissance klampten de theoretici zich vast aan de opvatting dat de muziek als een van de *septem artes liberales* schatplichtig diende te zijn aan haar quadrivium-genoten arithmetica, astrologia en geometria. Vooral in de 16e eeuw waren er in humanistisch Italië talrijke klassieke verhandelingen over muziek uit het Grieks vertaald zodat men zich gemakkelijk een beeld kon vormen van de pythagoreïsche opvatting over de muziek. Volgens deze opvatting was zij een 'techne' die haar grondprincipes met betrekking tot de harmonische verhoudingen aan de natuur zelf ontleende. Hiertegenover viel de stem te beluisteren van musici die meer aandacht wilden besteden aan de inhoud van de tekst door toepassing van retorische figuren





Figuur 1.

en een meer affectieve expressie. Niet voor niets was intussen ook Quintilianus' *Institutio oratoria* verplichte lectuur geworden.<sup>4)</sup> En in deze samenhang maakte een uitspraak van Monteverdi's broer Giulio Cesare opgang: "*L'orazione sia padrona del armonia e non serva*" (De tekst is de meesteres van de harmonie en niet haar dienaar). Deze uitspraak is te vinden in de *Dichiaratione* die Giulio Cesare in 1607 op verzoek van Claudio schreef voor de uitgave van diens *Scherzi musicali*. De uitspraak verwoordt in een nutshell het standpunt van de componist. Niettemin meende Artusi dat Monteverdi voor de toepassing van zijn accoordprogressies met geen mogelijkheid het voorbeeld in de natuur kon hebben gevonden.

We hebben daarstraks gezien dat de renaissance en barok tegenover elkaar worden geplaatst omdat er in de vroegere periode sprake zou zijn van slechts één compositie-praktijk tegenover twee praktijken in de latere periode. In zijn repliek aan het adres van Artusi bediende Monteverdi zich van de termen *prima prattica* en *seconda prattica* om aan te geven dat hij zich in zijn madrigalen inderdaad van een andere taal bediende dan in zijn kerkmuziek. De beide praktijken, ook wel *stile antico* en *stile moderno* genoemd, laten zien hoe er over de nieuwe manier van componeren werd gedacht. Duidelijker nog dan in het gebruik van dissonanten uit zich het verschil echter hierin dat in de *prima prattica* alle partijen van de compositie onderling gelijkwaardig zijn terwijl in de *seconda prattica* de hoogst- en laagstklinkende partijen domineren. Hoe in het oeuvre van Monteverdi deze twee stijlen naast elkaar bestaan, laat zich demonstreren met twee voorbeelden uit de monumentale collectie kerkmuziek uit 1610. Deze uitgave bevat de zesstemmige *Missa In illo tempore* en de zogenaamde *Maria-Vespers*. In deze werken heeft de componist de beide stijlen op exemplarische manier willen toepassen teneinde zijn veelzijdig meesterschap te demonstreren. Als voorbeeld van de *prima prattica* volgt hier het begin van het Sanctus van de mis, waarvoor Monteverdi muzikaal materiaal gebruikte uit een motet van Nicolas Gombert, een componist uit de Lage Landen. Deze compositie was reeds in 1538 gepubliceerd (*figuur 2a*).

Het belangrijkste stijlkenmerk van de *prima prattica* komt in de zuiver polyfone zetting van de tekst tot uiting: de vocale partijen behouden ten opzichte van elkaar hun zelfstandigheid. Het is voor onze vergelijking interessant dat Monteverdi de tekst van Isaias 6:3, waaraan de liturgische tekst van het Sanctus is ontleend, ook gebruikte voor een van de vocale concerten in de Vespers, en wel *Duo Seraphim*. De tekst van dit

This musical score consists of two systems of staves. The first system contains seven staves, and the second system contains seven staves. The lyrics are distributed across the vocal staves as follows:

- Staff 1 (System 1): Sanc - tus, Sanc
- Staff 2 (System 1): Sanc tus, Sanc
- Staff 3 (System 1): Sanc tus, Sanc
- Staff 4 (System 1): Sanc tus, Sanc
- Staff 5 (System 1): Sanc tus, Sanc
- Staff 6 (System 1): Sanc tus, Sanc
- Staff 7 (System 1): Sanc tus, Sanc
- Staff 1 (System 2): tus, Sanc
- Staff 2 (System 2): tus, Sanc
- Staff 3 (System 2): tus, Sanc
- Staff 4 (System 2): tus, do mi nus, De - us
- Staff 5 (System 2): tus, Sanc
- Staff 6 (System 2): tus, Sanc
- Staff 7 (System 2): tus, do -

Figur 2a.

*Sanctus*, dat een goed voorbeeld van de *seconda prattica*, luidt als volgt:

Duo Seraphim clamabant alter ad alterum:  
Sanctus Dominus Deus Sabaoth.  
Plena est omnis terra gloria ejus.

(Twee Serafijnen riepen elkander toe:  
Heilig is de Heer, God der heerscharen.  
De hele aarde is vol van zijn glorie.)

Het muziekvoorbeeld (*figuur 2b*) illustreert hoe in het spel van de elkaar imiterende stemmen, in de afwisseling van lange noten en virtuoze versieringen, en niet in het minst in de continuo-begeleiding, nieuwe stijlelementen hun intrede hebben gedaan. Met het toepassen van twee verschillende schrijfwijzen, de *stile antico* en *stile moderno*, sloeg Monteverdi een weg in die ook meer dan een eeuw later door Bach nog steeds werd bewandeld. Om op slechts een bekend voorbeeld te wijzen: Bachs muziek voor het lijdensverhaal van de evangelisten Mattheus en Johannes vindt haar vertrekpunt in dezelfde elementen waarop de principes van de betreffende compositiestijlen zijn gebaseerd. Dat echter, zoals door Giulio Cesare's geciteerde uitspraak wordt gesuggereerd, de polyfonie ofwel *stile antico* per definitie haaks zou staan op een expressieve zetting van de tekst wordt gelogenstraft door een koorfragment zoals 'Lass ihn kreuzigen' in Bachs *Matthaeus-passie*.

Het jaartal 1600 staat echter niet alleen op de titelpagina van Artusi's verhandeling. Op 6 oktober ging in het Palazzo Pitti te Florence een opera in première van Jacopo Peri, die was gecomponeerd in opdracht van de Medici-familie om het huwelijksfeest van Maria met koning Hendrik IV van Frankrijk luister bij te zetten. Peri's *Euridice*, op een libretto van Ottavio Rinuccini, volgde op zijn twee jaar eerder muzikaal dramatisch experiment, *Dafne* getiteld, en is de tweede opera in de geschiedenis van de Westeuropese muziek. Dit 'dramma per musica' heeft het begin ingeluid van een belangrijke nieuwe ontwikkeling. Het meest innoverende element in *Euridice* zijn de doorlopende recitatieven, die zijn ingebed tussen de koorpassages. Het verloop van de solo-partijen en de instrumentale begeleiding zijn zorgvuldig gecoördineerd met het spanningsverloop in de tekst. De nieuwe term *musica parlante* maakt duidelijk dat de componist er naar streefde om het spreken te imiteren. Hoewel de opera door sommigen werd geprezen, niet in de laatste plaats vanwege de expressieve partij van Orpheus, vonden anderen de recitatieven nogal langdradig. Het noten-

Du - o Se - ra - phim cla - ma - bant,

al - ter ad al  
ter ad al

te - rum: Sanc  
te - rum:

tus,  
Sanc

Sanc  
tus, Sanc

Figuur 2b.

beeld uit Caccini's *Nuove musiche* geeft er een indruk van (figuur 3).

Peri was echter niet de enige componist die voor de *Euridice* verantwoordelijk was. De opera bevat ook muziek van Giulio Caccini, op wie ik nog terugkom, en van Emilio de' Cavalieri. Laatstgenoemde heeft de opvoering als een volslagen mislukking beschouwd en vond er een aanleiding in om voorgoed naar Rome terug te keren. In deze stad was in februari van hetzelfde jaar zijn *Rappresentatione di anima e di corpo* opgevoerd. Ook in dit werk, dat we als de eerste geestelijke opera mogen beschouwen -men kan het ook een oratorium noemen-, wordt het grootste deel van de tekst in recitatieven gezongen, waarbij de zanger wordt begeleid door een kleine groep van instrumentalisten. In de stemtypen komt ditmaal de functie van de verschillende allegorische figuren tot zijn recht. Zo is bijvoorbeeld *Anima*, de ziel, aan een hoge sopraan toegedacht terwijl voor *Corpo*, het aardse lichaam, een mannenrol is gekozen. Meer dan in de *Euridice* wordt de recitativische stijl door een zekere intensiteit gekenmerkt en bevat zij elementen die tot de latere aria zullen leiden.

In welke mate Cavalieri echter werkelijk tot het ontstaan van de nieuwe dramatische stijl heeft bijgedragen is niet helemaal duidelijk. In de opdracht van het libretto van de opera *Euridice*, gedateerd 4 oktober, wijst de dichter Rinnucini op het feit dat hij en Peri de eersten waren geweest die de oude, klassieke manier van het reciterend zingen weer in ere hadden hersteld. Maar in het voorwoord van Cavalieri's *Rappresentatione*, dat de datum 3 september 1600 draagt, staat het volgende:

deze [stijl] werd door mij uitgevonden, en iedereen weet dit ...<sup>5)</sup>

Om de vraag wie in werkelijkheid de recitativische stijl als eerste introduceerde nog gecompliceerder te maken eiste ook Giulio Caccini de invoering ervan voor zich op. Nadat hij zijn bijdrage tot Peri's zetting van Rinuccini's *Euridice*-libretto had geleverd, schreef hijzelf, waarschijnlijk om met de eerdere versie te wedijveren, een volledige opera op het libretto. Het werk was reeds in december klaar en werd zelfs nog eerder dan Peri's zetting gedrukt. Het kwam echter pas op 5 december 1602 tot een opvoering, eveneens in het Palazzo Pitti. Net als Peri en Cavalieri beperkte Caccini zich tot muziek voor solostem en een enkel snaarinstrument voor de begeleiding. En ook hij probeerde "*bijna in tonen te spreken*". De partij voor het begeleidende bas-instrument werd genoteerd op slechts één

Cor mio deh non lan gui re  
 11 x 10.14 x 10

deh non langui re deh non  
 11 x 10.14 x

Figuur 3.

notenbalk waarboven door middel van cijfers werd aangegeven welke accoorden de begeleider quasi 'improviserend' moest laten klinken. Deze zogenaamde continuo-praktijk bleef gedurende de gehele barok in zwang en komt zelfs nog bij Mozart voor. De muzikale stijl die hiermee tot ontwikkeling kwam wordt ook wel monodie genoemd, en had volgens de componist meer dan andere stijlen het vermogen om "*de aandoening van het gemoed tot stand te brengen*" (muovere l'affetto dell'animo). Een essentieel element in Caccini's recitatief waren de zogenaamde *passagi*, de geïmproviseerde ornamentiek op de accentlettergrepen en aan het einde van de muzikale frasen. Meer dan met zijn opera *Euridice* zou Caccini evenwel naam maken met de één jaar later gedrukte *Le nuove musiche*. Dit is een verzameling madrigalen en strofische liederen voor solostem en continuo. Er staat een voorwoord in dat we mogen beschouwen als een essay over componeren en zingen in de nieuwe monodische stijl.

Enkele van Caccini's liederen waren reeds in de jaren '80 geschreven. Veel van de teksten zijn van de hand van Rinuccini en weerspiegelen de humanistische neiging van de Florentijnse Camerata, een gezelschap van intellectuelen en musici die tussen 1573 en 1587 regelmatig in de salon van Graaf Giovanni de' Bardi bijeenkwamen om de muziek uit de Griekse oudheid te bestuderen en te imiteren. De muzikale zettingen van Rinuccini's *Euridice* hebben ongetwijfeld hun karakter mede aan deze activiteiten te danken. Caccini was in zijn dagen een gevierd componist. Zijn liederen werden vaak gezongen en genoten ook ver buiten de grenzen van Italië een grote populariteit. Het lied *Amarilli mia bella*, op een gedicht van Giovanni Battista Guarini, werd door verschillende componisten getransformeerd tot instrumentale muziek, bijvoorbeeld door de Engelse virginalist Peter Philips en de Utrechtse beiaardier/fluitist Jacob van Eyck.

Nu de belangrijkste kenmerken van de nieuwe stijl die vanaf 1600 in Italië toepassing begon te vinden zijn belicht, wil ik tot besluit op de eerder in mijn bijdrage gestelde vragen terugkomen.

Om deze te kunnen beantwoorden is het noodzakelijk bepaalde elementen afzonderlijk te bekijken. Een van de meest wezenlijke vernieuwingen lijkt die van het recitativische zingen boven een continuo-partij te zijn geweest. Inderdaad is dit een praktijk die voor het eerst in de jaren 1580 in Italië is te vinden.<sup>6)</sup> Maar het was niet alleen Caccini die dit stijlprincipe toepaste. De in Artusi's tractaat genoemde Ferrarese componist Luzzasco Luzzaschi schreef in dezelfde tijd voor het *Concerto*



A vno Soprano .

Primauera O Primauera giouente l'an no Bella

madre di fiori Dherbe nouelle et di nouelli Amo ri Bella

The image shows a musical score for a soprano part. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The first system begins with a decorative flourish on the left. The lyrics are: "Primauera O Primauera giouente l'an no Bella". The second system continues the lyrics: "madre di fiori Dherbe nouelle et di nouelli Amo ri Bella". The music is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century, with a treble clef and a common time signature.

Figuur 4.

*delle Dame* madrigalen voor een, twee en drie solostemmen met begeleiding van clavecymbel. Wat de voor de barok typerende concertante melodiek betreft doen deze madrigalen niet voor de aria's van Caccini onder. En ook de accoordische begeleiding van het clavecymbel staat heel erg dicht bij de continuo-praktijk van de *stile moderno*. Er is hier zonder meer sprake van pseudo monodie. In *figuur 4* staat een fragment in facsimile van het madrigaal *O Primavera*.

Ferrara was sinds het huwelijk van Isabella d'Este met Ferdinand Gonzaga in 1490 nauw met Mantua verbonden. Het is in deze stad dat aan het eind van de 15e eeuw de kunst van de frottola in zwang kwam. Opmerkelijk genoeg is het ook Mantua waar Monteverdi omstreeks 1590 als hofmusicus emplooi vond. Hier gaf de jonge hertogin Isabella haar Italiaanse musici de opdracht om op gedichten van Petrarca en op eigentijdse poëzie muziek te schrijven in een muzikaal idioom dat zijn wortels had in de traditionele voordracht van gedichten onder begeleiding van een *lira da braccio* (een strijkinstrument ter grootte van een altviool) of een luit. In het begin van de 16e eeuw verschenen honderden van zulke frottola's in druk. Bij deze sololiederen gaat het om muziek waarin de componist tot een meer lyrische vertolking kwam dan in de geïmproviseerde en geciteerde frottola. Niettemin wordt duidelijk dat een essentieel element van de zogenaamde 'nieuwe' stijl van Monteverdi's *seconda prattica* in feite reeds meer dan een eeuw oud was. In *La favola di Orfeo*, een muzikaal dramatisch werk op een libretto van Angelo Poliziano dat in 1494 aan het hof te Mantua werd opgevoerd, waarbij hij zichzelf op de *lira da braccio* begeleidt, bezingt Orfeus zijn smartelijk lot:

Dunque piangiamo, o sconsolata lira,  
Chè più no si convien l'usato canto.  
Piangiam mentre che 'l ciel ne' poli aggira,  
E Filomena ceda al nostro pianto.  
O cielo, o terra, o mare, o sorte dira!  
Come potro soffrir mai dolor tanto?  
Euridice mia bella, o vita mia,  
Senza te no convien che in vita stia.

Andar convienmi alle tartaree porte  
E provar se là giù mercè s'impetra  
Forse che svolgeren la dura sorte  
Co'lacrimosi versi, o dolce cetra;  
Forse che diverrà pietosa Morte:  
Chè già cantando abbiom mosso una petra,  
La cervia e'l tigre insieme abbiamo accolti  
E tirate le selve e'fiumi svolti.

The image shows a musical score for four voices, arranged in four staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are Latin: "plan - ctu hu - jus - ce mo - di". The lyrics are distributed across the staves as follows:

- Staff 1 (Soprano): plan - ctu hu - jus - ce mo - di
- Staff 2 (Alto): plan - ctu hu - jus - ce mo - di
- Staff 3 (Tenor): plan - ctu, plan - ctu hu - jus - ce mo - di
- Staff 4 (Bass): plan - ctu hu - jus - ce mo - di

The musical notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are written below the corresponding notes on each staff.

**Figuur 5.**

Laten we daarom wenen, mijn ontroostbare lier,  
nu past het niet een lied te zingen.  
Laten we wenen want de hemel is voorgoed verduisterd.  
Moge Philomela voor onze tranen wijken.  
O hemel, aarde, zee, o wreed lot!  
Hoe zal ik zo'n groot verdriet kunnen verdragen?  
Euridice, mijn schone, mijn leven,  
zonder jou wil ik niet verder bestaan.

Ik zal gaan door de diepste poort van de onderwereld  
en proberen daar medelijden voor je te vinden.  
O zoete lier, misschien kunnen we met ons klaaglied  
het wrede lot nog keren;  
misschien zal de Dood nog meelij krijgen:  
Want wij hebben met ons lied reeds een steen bewogen,  
het hert en de tijger met elkaar verzoend,  
bossen verplaatst en rivieren omgelegd.

Ook voor Monteverdi's stelling dat de tekst de meesteres is van de harmonie en niet haar dienaar zijn er reeds voor 1500 aanhangers te vinden. In dit verband moet in de eerste plaats Josquin des Prez worden genoemd, de geniale componist uit de Lage Landen. Reeds voor 1500 zette hij voor de hertog van Ferrara de humanistische elegie *Huc me sydereo* van Maffeo Veggio op muziek.

De tekst heeft Christus' kruisdood tot thema. In de polyfonie worden de principes van de *stile antico* gehanteerd. Maar de componist maakt tevens gebruik van retorische figuren. Zo wordt bijvoorbeeld in het begin van het motet door middel van dalende toonladder-figuren het afdalen van de Olympus geschilderd.

Tenslotte kan ook van de door Artusi becritiseerde opeenvolging van voorhoudings-dissonanten in Monteverdi's *Anima mia perdona* een pendant worden gevonden in muziek die een eeuw eerder door de Venetiaanse drukker Ottaviano Petrucci was uitgegeven. Het is wederom een motet van Josquin des Prez, en wel zijn *Planxit autem David*. De tekst is gebaseerd op het tweede boek Samuël 1:17-27. De klaagzang van David over de dood van zijn zonen Saul en Jonatan inspireerde Josquin tot de toepassing van zeven dicht opeen gelegen dissonanten bij de woorden 'dit klaaglied' (figuur 5).

De vergelijking van Josquin met Monteverdi leert dat de dissonantbehandeling in de 16e eeuw de volgende ontwikkeling te

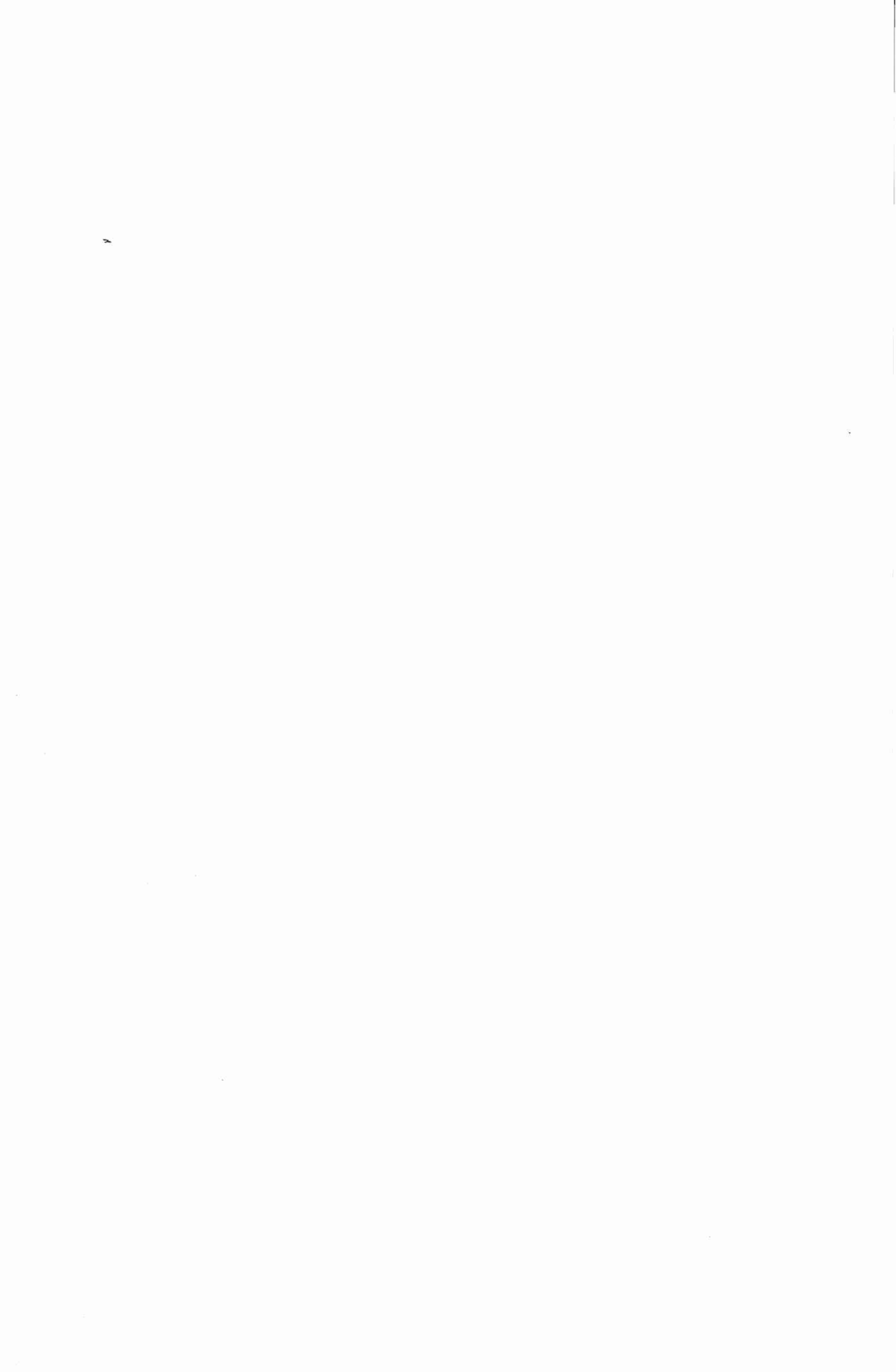
zien geeft. Vanuit de nauwelijks door de norm gecontroleerde collisie van de verschillende partijen ontstaat de gereguleerde dissonant van de *prima prattica*, en deze leidt dan weer tot de geëmancipeerde dissonant van de *seconda prattica*.<sup>7)</sup>

Ik meen met deze paar voorbeelden van Josquin en de frottola rond 1500 te mogen volstaan om de betrekkelijkheid van de verandering in het muzikale denken aan het eind van de 16e eeuw enigszins te kunnen relativeren. Het is echter wel een vaststaand feit dat de meer intieme relatie tussen tekst en muziek voornamelijk door componisten die in Italië werkzaam waren werd nagestreefd. Vooral de komst van de Nederlanders, te beginnen met Guillaume Dufay in het begin van de 15e eeuw, is voor deze nieuwe ontwikkeling van onschatbare betekenis geweest. In hoeverre componisten, musici en musicologen anno 1600 bekend zijn geweest met de genoemde vroegere vernieuwingen en deze eventueel weer een nieuw leven hebben ingeblazen is een vraag waarop het antwoord niet in een paar woorden is te geven. Wel zijn er aanwijzingen dat de recitatieve uitvoeringspraktijk van de Mantuaanse frottola na ongeveer 1530 uitstierf. En de muziek van Josquin des Prez, die zo rijk was aan nieuwe elementen, werd in de late 16e eeuw van het repertoire afgevoerd.

(Mijn dank gaat uit naar drs. Frits de Haen voor zijn hulp bij de voorbereiding van deze bijdrage.)

## Noten

1. M.F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach* (Londen 1948), pp. 1-19.
2. Vgl. *Source Readings in Music History from Classical Antiquity through the Romantic Era*, Selected and Annotated by O. Strunk (New York 1950), p. 394; de muziekvoorbeelden staan op p. 395. Zie over de polemieken ook C.V. Palisca, 'The Artusi-Monteverdi Controversy', in: *The New Monteverdi Companion*, edd. D. Arnold en N. Fortune (Londen 1985), pp. 127-58.
3. Vgl. G. Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance* (Oxford 1987), p. 22.
4. Vgl. W. Elders, 'Guillaume Dufay as Musical Orator', in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 31 (1981), pp. 1-2.
5. Vgl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londen 1980), deel 4, p. 22.
6. In dit verband kan ook de reeks zgn. *intermedi* (muzikale tussenspelen) worden genoemd voor de opvoering van de komedie *La pellegrina* van Girolamo Bargagli. Dit werk werd in 1589 voor het huwelijksfeest van Fernando de' Medici en Christina van Lotharingen, de kleindochter van Catharina de' Medici, geschreven. Het libretto was van Ottavio Rinuccini, de muziek van Cristofano Malvezzi, Luca Marenzio, Peri, Caccini en De Cavalieri. Laatstgenoemde had de muzikale leiding. De uitvoering vond plaats in het Uffizi theater te Florence.
7. Vgl. C. Dahlhaus, 'On the Treatment of Dissonance in the Motets of Josquin des Prez', in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference*, New York, 1971, ed. E.E. Lowinsky (Londen 1976), pp. 334-335.



## Opnieuw verrijkt

Muziek in de Noordelijke Nederlanden vóór en na 1600

R.A. Rasch

### Inleiding

Wie Nederlandse schilderijen uit de zeventiende eeuw bekijkt - men denke aan Rembrandt, Vermeer, Frans Hals, en vele, vele anderen - zal er niet aan twifelen dat de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw een geheel eigen en eigentijds - zeventiende-eeuws - gezicht heeft. Wie Nederlandse literatuur uit de zeventiende eeuw leest - en men denke aan Vondel, Hooft, Huygens, Bredero, en vele, vele anderen - zal er niet aan twifelen dat de Nederlandse literatuur van de zeventiende eeuw een geheel eigen en eigentijds - zeventiende-eeuws - gezicht heeft. De vraag is nu: heeft de Nederlandse muziek van de zeventiende eeuw op dezelfde wijze een eigen en eigentijds - zeventiende-eeuws - gezicht als de literatuur en de schilderkunst, of ligt de situatie daar anders? Vooruitlopend op het vervolg kan al vast gesteld worden dat dit gezicht in ieder geval veel en veel minder bekend is dan dat van de literaire en beeldende kunsten.

In de genoemde kunstvormen wordt wel regelmatig naar de muziek verwezen en ik zal dit hoofdstuk beginnen met één van deze dwarsverbanden. Nederlandse schilderijen met muzikale voorstellingen zijn er in overvloed. Uit de veelheid zal ik hier één voorbeeld naar voren halen. Het is het schilderij van Adriaan Lambertsz van den Tempel uit 1671 dat het gezin van David Leeuw voorstelt (*Figuur 1*).<sup>1)</sup> De ouders David Leeuw en zijn vrouw Cornelia Hooft staan er wat passief bij, maar vier van de vijf kinderen zijn betrokken in een muziekkuitvoering. De oudste, Maria (18 jaar), rechts boven, houdt een Alto-stemboek in haar hand. Pieter, 14 jaar oud, rechts onder, bespeelt de viola da gamba. Weyntje, 12 jaar oud, zien we achter het clavecimbel, in het midden van de voorstelling, en Cornelia, tenslotte, nog maar acht jaar oud, neemt, links onder in beeld, de Canto I voor haar rekening. De jongste dochter, Suzanna, was nog slechts twee jaar oud, te jong om in de musicerevreugde mee te delen.





**Figuur 1.** 'David Leeuw en zijn familie', schilderij door Adriaan Lambertz van den Tempel, 1671. (Foto Rijksmuseum, Amsterdam)

Eén van de boeiendste aspecten van dit schilderij is de muziek die erop afgebeeld is. Behalve verschillende instrumenten (clavecimbel en viola da gamba) zien we verschillende zgn. stemboekjes - muziek werd in de zeventiende eeuw gewoonlijk alleen in partijen gedrukt en partituren waren nog zeldzaam. Het schilderij laat een Canto I- en een Alto-stemboek zien. De tekst van de Canto I begint met de woorden "*Wat is van 's menschen leven, dat God elck heeft gegeven*", onder de titel *Erffenis der Godloosen*. Van het Alto-stemboek is minder precies de tekst te lezen. Men kan er echter van uitgaan dat deze hetzelfde is. Wat zou dit voor muziek zijn en wat zou de betekenis hiervan zijn?

De tekst *Wat is van 's menschen leven* is een zgn. contrafacttekst, d.w.z. een nieuwe tekst, gemaakt op het metrisch model van een bestaande tekst. Als die bestaande tekst op een bepaalde melodie paste, dan geldt dat ook voor de nieuwe tekst. Op deze manier bestaat het overgrote deel van de gedichten van Bredero, Hooft, Vondel, en vele anderen die als liedtekst toepasbaar zijn uit contrafacten: ze zijn vervaardigd volgens gangbare metrische modellen die dikwijls met een bepaalde melodie verbonden zijn. De volledige tekst van het afgebeelde lied luidt als volgt:

#### Erffenis der Goddeloozen

Wat is van 's menschen leven,  
Dat Godt elk heeft gegeven,  
Als 't niet werd daer beneven.  
Door Godes Geest gedreven,  
En verheven,, om even,, te streven,  
Nae 't eeuwigh leven?

Niet dan een stadigh sterven,  
En een verdrietigh swerven,  
Vervreemt van 's Hemels erven,  
't Welck die de deugde derven,  
Niet be-erven,, maer werven,, 't verderven,  
Naer't pijnlijck sterven.

Toegegeven, geen hoogstaande poëzie en met de enkele rijmklank nog gegrondvest in de rederijkerstraditie uit de 16de eeuw. De rhetorische vraag "*Wat is het leven waard als we niet streven naar het eeuwige*" wordt beantwoord met de vaststelling dat slechts een sterven en zwerven buiten de hemel het gevolg kan zijn.

## Gastoldi's balletti a tre voci

*Wat is van 's menschen leven* is een contrafact-tekst voor een balletto van de Italiaanse componist Giovanni Giacomo Gastoldi (ca. 1550-1622), waarbij men balletto moet opvatten als een luchtige compositie voor stemmen en/of instrumenten, waarop ook, maar niet noodzakelijk, kon worden gedanst. Gastoldi's balletti zitten vol met fa-la-la- en soortgelijke refreinen. De teksten zijn kort en puntig. De tekst van de eerste strofe van het balletto *Lo spensierato* (De lichtzinnige) waarop *Wat is van 's menschen leven* is gemodelleerd, luidt als volgt:

Poi ch'el mio foco e spento,  
Vivrò lieto e contento.  
E ridendo e sonando e ballando,  
Godrò cantando.

Wat ongeveer vertaald kan worden als:


Aangezien mijn [liefdes]vuur gedoofd is,  
Zal ik vrolijk en tevreden leven.  
En verheugen zal ik mij door te lachen, muziek te  
maken,  
Te dansen en te zingen.

Hoe kon een balletto van Gastoldi uit 1594 verzeild geraken op een Nederlands schilderij met een onmiskenbare ernstige inslag van zo'n kleine tachtig jaar later? Om dit te begrijpen volgt hier een korte uitwijding over Gastoldi's balletti en hun plaats in de Europese en vooral de Nederlandse muziekgeschiedenis.<sup>2)</sup>

Gastoldi publiceerde twee boeken met balletti: één met vijfstemmige en één met driestemmige balletti. De vijfstemmige bundel verscheen in 1591, de driestemmige in 1594. Beide bundels behoorden spoedig tot het meest populaire Italiaanse repertoire van hun tijd en werden keer op keer herdrukt. Hun roem verspreidde zich ook buiten Italië, vooral in de duitssprekende landen, de Nederlanden (Noord en Zuid) en Engeland. Ze werden vanaf 1602 ook buiten Italië gedrukt, vooral door de muziekdrukker Petrus Phalesius te Antwerpen. In de Nederlanden waren zowel de Italiaanse als de Antwerpse uitgaven welbekend.

Het Calvinistische Noord-Nederland had echter enige moeite met de frivole Italiaanse teksten, hetgeen tot gevolg had dat de driestemmige balletten te Amsterdam wel werden uitgegeven, maar voorzien van geestelijke contrafact-teksten. De eerste maal dat dat gebeurde was in 1628. Voor de contrafact-teksten

G. GIAC. CASTOLDI,  
**BALLETTEN,**

Luftigh om te zingen, en speelen   
Met drie stemmen.

Op nieuws verciert met een nieuwe ALT, ofte vierde Partye, mede doorgaens met de Oude ende Nicuwe slichtelycke Rymen, boven malkander, gestelt, noyt voor dezen zo gedrukt.

Hier zyn noch achter by gevoeght, de vyf *Carilens*, op de vyf Zinnen gerymt, en op 4 stemmen,  
Gestelt door JACOBUS HAFNER, Musicien der stadt Amstelredam.

Als mede, *Periofte*, en *Ozaligb beyligh Bethlehem*.

T E N O R.



AMSTELREDAM,

By PAULUS MATTHYSZ. in de Stooft-steen, in 't Mufyck-boeck, is veelderley Mufyck en Gelineert Papier, in allerley Formact, zo in Folio, hooghen lang 4'. 6". als in 8". te koop.

Figuur 2.

Titelbladzijde van het tenor-stemboek van de *Balletten met drie stemmen* van Giovanni Giacomo Gastoldi (Amsterdam 1657). De naam Gastoldi is in de Nederlandse drukken altijd 'Castoldi' gespeld.

Vaude Scheypunge / en ) T E N O R. Erfenis der Goddeloozen. 5

God schepden Mensch tot ee-re / En maect-ten hem een Heere / Wan  
 Wat is van 's menschen leven, Dat Godt elk heeft gegeven, Als't

Man en't wijf niet tee-re / Mits gebent' haer dees tee-re / Wat-se ee-ven den Heere des  
 niet werd daer beneven, Door Godes Geelt gedreven, En verheven,,om even,,te

Hee-ven / En zich bec-mee- ven / Wat-se ee-ven den Heere des Heeren / En zich bec-mee- ven,  
 lre-ven Nae't eeuwigh le- ven? En verheven,,om even,,te lre-ven Nae't eeuwigh le- ven?

En erben tot ziju loone /  
 Des Heuels hooghe Croone /  
 En 't Paradijs tot woone /  
 So hy hem trouw verfoone /  
 Sonder hoonen // soud' thoonen // herfchoonen /  
 Een Wuchte schoone. Sonder hoonen / &c.

Niet dan een stadigh sterven,  
 En een verdrietigh swerven,  
 Vervreemt van 's Hemels erven,  
 't Welck die deugde derven,  
 Niet be-erven,,maer werven,, 't verderven,  
 Naer 't pijnlijck sterven. Niet be-erven &c.



Figuur 3. Bladzijde 5, met het lied 'Wat is van 's menschen leven' in Gastoldi's *Balletten met drie stemmen* (1657).

tekende een dichter die zich slechts met zijn initialen *H.V.* meldde. Deze Nederlandse versie verscheen onder de titel *Balletten met drie stemmen*. Eigenaardig is echter dat aan de drie stemmen van Gastoldi - twee hoge stemmen (Canto I, II) en een lage stem (Basso) - een vierde stem, een Tenor, werd toegevoegd. Deze was van de hand van Godfried Oldenraet, organist te Zutphen. (Op de Nederlandse voorkeur voor de vierstemmigheid kom ik later nog terug.) De uitgave van 1628 werd nog enkele malen - in 1639 en 1641 - herdrukt, hetgeen op een zeker populariteit wijst.

De uitgave van de *Balletten met drie stemmen* moet verbonden worden met de traditie van de zgn. *collegia musica*, muziekgezelschappen bestaande uit meest welgestelde amateurs onder leiding van een plaatselijke beroepsmusicus - bv. de organist -, die met een bepaalde regelmaat bijeen kwamen om muziek te maken. Dergelijke *collegia musica* bestonden in de zeventiende eeuw in allerlei Nederlandse steden, zoals Amsterdam, Utrecht, Arnhem, Leeuwarden, enz. Oldenraet leidde een dergelijk *collegium musicum* in Zutphen.

De door Van den Tempel afgebeelde stemboekjes zijn echter niet afkomstig uit een van de genoemde uitgaven van Gastoldi's *Balletten met drie stemmen*. De vierde stem in die uitgaven was een middenstem, die Tenor genoemd werd. Op het schilderij zien we in plaats daarvan een Alto. Dichterbij komen we met een uitgave die in 1657 verscheen en die gedrukt werd door de Amsterdamse muziekdrukker Paulus Matthysz (*Figuur 2 en 3*). Deze uitgave bevat dubbele teksten, de oude van *H.V.* en een nieuwe reeks contrafacten. Deze teksten zijn onmiddellijk boven en onder elkaar gedrukt. Er is ook wel een vierde stem, maar dit is een andere dan in de eerdere uitgaven. De tekst op het schilderij van Van den Tempel nu, is afkomstig uit de nieuwe reeks van contrafacten, maar de afgebeelde stemboekjes kunnen toch niet die van 1657 zijn, aangezien op het schilderij slechts één en niet twee teksten te zien zijn.

Welke uitgave is dan door Van den Tempel gebruikt? Als hij een uitgave afbeeldt die alleen de tweede reeks teksten bevat, dan zou dat misschien wel eens een uitgave geweest kunnen zijn die nog vóór 1657 verschenen was. De uitgave van 1657 zou dan een combinatie van deze onbekende uitgave én die van 1628-1639-1641 geweest kunnen zijn. Deze verklaring is inderdaad aannemelijk. We kennen nl. een advertentie in de *Tydinghe uyt Verscheyden Quartieren*, een 17de-eeuwse krant, van 18 juli 1648, die een uitgave noemt van de *Balletten met drie*

*stemmen*, voorzien van een nieuwe tekst en van een nieuwe vierde stem. In de advertentie wordt de vierde stem een Alto genoemd, net als op het schilderij van Van den Tempel. Deze uitgave werd gedrukt en uitgegeven door de Remonstrantse boek-, psalm- en muziekdrukker en musicus-voorzanger-componist Cornelis de Leeuw. Uit de advertentie wordt niet duidelijk wie de maker van de nieuwe vierde stem was, noch wie de dichter van de nieuwe teksten was. Aangezien De Leeuw zelf ook componist was, neem ik aan dat hij die nieuwe vierde stem voor z'n rekening nam. Hij zou ook best de nieuwe teksten gemaakt kunnen hebben, maar een literaire activiteit van hem is nergens met zekerheid vastgesteld.

Van deze uitgave van de *Balletten met drie stemmen* door Cornelis de Leeuw is, naar het schijnt, geen enkel exemplaar bewaard gebleven. Dat betekent dat de door Van den Tempel afgebeelde stemboekjes onze enige kijk op deze uitgave is. Deze constatering geeft Van den Tempels schilderij een heel bijzondere betekenis.

Keren we nog even terug naar de uitgave- en verspreidingsgeschiedenis van Gastoldi's *Balletti a tre voci*. Eerst waren er Italiaanse uitgaven. Deze verschenen van 1594 tot 1611 bij de Venetiaanse uitgever Ricciardo Amadino. Een tweede fase wordt gevormd door de transalpiene uitgaven die Gastoldi's werk ongewijzigd herdrukten. Hierin vallen de uitgaven van het Antwerpse uitgevershuis Petrus Phalesius, van 1602 tot 1631. (Phalesius werd overigens voorgegaan door de Neurenberger muziekuitgever Paulus Kauffmann, die Gastoldi's *Balletti a tre voci* reeds in 1600 ongewijzigd herdrukte.) De derde fase tenslotte, die van de gewijzigde uitgaven, loopt - voor de Nederlandse Republiek -, van 1628 tot 1657. (Een gewijzigde Duitse uitgave verscheen in 1607 (Kauffmann), een Vlaamse in 1641 (Phalesius) en een Engelse in 1680.)

Die derde fase in de verbeiding van Gastoldi's balletti is een afspiegeling van de afstand - chronologisch, geografisch en cultureel - die inmiddels ontstaan was tussen het Venetië van de 90-er jaren van de zestiende eeuw en de Nederlandse Republiek gedurende het midden van de zeventiende eeuw. Deze afstand leidde tot wijziging van de oorspronkelijke opzet in drie opzichten.

Allereerst tot wijziging van de tekst. Niet alleen werd het Italiaans door Nederlands vervangen, maar ook werd een wereldlijke tekst door een geestelijke tekst vervangen. Daarbij

mag aangetekend worden dat de tekst van H.V. uit 1628 een duidelijk Contraremonstrants karakter heeft. Hierdoor is het begrijpelijk dat Cornelis de Leeuw de behoefte voelde ze te vervangen door duidelijk Remonstrants getinte teksten, in een tijd dat de Remonstranten weer een zekere bewegingsvrijheid gekregen hadden.

Daarnaast waren er muzikale wijzigingen, de uitbreiding van driestemmigheid tot vierstemmigheid. Merkwaardigerwijs hebben we hier eigenlijk met een stap terug in de muzikale ontwikkeling van de eeuw vóór en na 1600 te doen. De klassieke polyfonie van de zestiende eeuw was in uitgangspunt vierstemmig (sopraan, alt, tenor, bas) met min of meer gelijkwaardige stemmen - wat niet weg neemt dat grotere en kleinere aantallen niet regelmatig gebruikt werden. Gastoldi's combinatie van twee hoge en een lage stem was echter aan het eind van de zestiende eeuw een modernisme, op weg naar de polariteit van melodie en bas die in de zeventiende eeuw naar voren zou komen. De toevoeging van een vierde stem aan Gastoldi's driestemmigheid door Godfrid Oldenraet en later door Cornelis de Leeuw moet dan ook gezien worden als pogingen de 'moderne' driestemmigheid te vervangen door de 'klassieke' vierstemmigheid. Het 'klassicisme' van de uitgaven van de *Balletten met drie stemmen* blijkt ook uit het ontbreken van een becijferde bas. Zo'n becijferde bas zou het mogelijk maken middenstemmen achterwege te laten, die dan slechts via een becijfering bij de bas aangebracht op quasi-improvisatorische wijze in de begeleiding aanwezig zijn. Zo'n becijferde bas hoort dus bij de melodie-bas-polariteit van de zeventiende eeuw en niet bij de evenwichtige vierstemmige meerstemmigheid van de zestiende eeuw.

Een vierde soort wijzigingen in het concept van de uitgave is nog niet genoemd en dat zijn de stukken die aan de oorspronkelijke serie van zestien van Gastoldi's balletti zijn toevoegd in de uitgaven van de *Balletten met drie stemmen*. De uitgave van 1628 bevat twee toegevoegde stukken, nl. een *Welkomst-liedt* en een *Scheyd' ende Danck-liedt*. Het eerste stuk staat - niet geheel onverwachts - vooraan in de bundel, het andere stuk geheel achteraan. De teksten van beide stukken verwijzen duidelijk naar bijeenkomsten van musicerenden in de sfeer van de collegia musica. Het *Welkomst-liedt* is, net als de *Balletten* een contrafact, maar het model is nog bijna een halve eeuw ouder dan dat van de *Balletten*, nl. het Franse vierstemmige 'chanson spirituelle' *Dames qui au plaisant son* met tekst van Guillaume Guérout en muziek van Didier Lupi second, voor het



eerst gedrukt in 1548! Het *Scheyd' ende Danck-liedt* is vermoedelijk een originele compositie, van een componist die zich *Cornelis Piet. Pred.* noemt en over wie wij niets weten.

In de Rotterdamse uitgave uit 1641 van de *Balletten met drie stemmen* vinden we, behalve het genoemde welkomst- en afscheidslied, een aantal extra stukken die overgenomen zijn uit een uitgave van het zgn. *Livre septième* (hierover hieronder meer); deze stukken - van Jacob Vredeman en Gerard Jansz Schagen - stammen uit de jaren rond 1600. De Amsterdamse uitgave van 1641 bevat weer andere extra's: een vierstemmige zetting van het lied *Amarilli mia bella* van de Italiaanse componist Giulio Caccini en een contrafact van het driestemmige *Non v'accorze* van Orazio Vecchi. Vecchi was min of meer een tijdgenoot van Gastoldi en zijn driestemmige *Mascarada* is ook wel een beetje in de stijl van Gastoldi's *balletti*. Maar Caccini behoorde tot een latere generatie en zijn *Amarilli mia bella* verscheen voor het eerst in de bundel *Le nuove musiche* in 1601 voor zangstem en becijferde bas. Het is weer 'typisch Nederlands' om het solo-&-begeleiding model te verwerpen en te vervangen door een klassieke vierstemmige zetting zonder becijferde bas.

In de uitgave van Paulus Matthysz van 1657 zijn er niet minder dan negen toegevoegde stukken, behalve het welkomst- en afscheidslied nog composities van R. Isaacides (verder onbekend), H. Goudsteen (idem) en Jacob Haffner, een Amsterdamse stadsmuzikant. Omdat Haffners stukken gebruik maken van teksten en melodieën uit het liedboek *Christelycke Plichtrymen*, uitgegeven en muzikaal geredigeerd door Cornelis de Leeuw (1648/1649), zou het heel goed kunnen dat Paulus Matthysz deze stukken uit de uitgave van Cornelis de Leeuw heeft overgenomen.

De uitgave van de *Balletten met drie stemmen* van Paulus Matthysz, uit 1657, is de laatste uitgave van Gastoldi's driestemmige balletten in de Nederlanden.

(PS. Niet alleen de muziek van de *Balletten met drie stemmen* stamt uit de zestiende eeuw, ook het typografisch materiaal. De sleutels en vlaggen van de muziekdruk zijn nogal herkenbaar en laten zich moeiteloos identificeren als het *Middelbaer Musicq* uit de letterbakken van de Antwerpse meesterdrukker Christopher Plantijn.<sup>3)</sup> Deze notentypen waren in het laatst van de zestiende eeuw naar de Noordelijke Nederlanden gekomen toen Plantijns schoonzoon François Raphelengius zich in de Leidse

Plantijnse drukkerij met het drukken van muziek ging bezighouden. Ze werden benut voor uitgaven uit de jaren 1600-1611. Na het opheffen van de Leidse Plantijnse drukkerij werden de typen benut door Haarlemse uitgevers (1621-1631) en Amsterdamse uitgevers als Broer Jansz (1634-1646), Cornelis de Leeuw (1648) en Paulus Matthysz (1657-1660). We zullen de typen nog enkele malen tegenkomen.

### Gastoldi's balletti a cinque voci

Zijn de *Balletten met drie stemmen* uniek als muziek van vóór 1600 die in bewerkte vorm nog vele decennia na 1600 in zwang zou blijven? Het antwoord is negatief. We kunnen nog een aantal bundels met typisch 16de-eeuwse muziek aanwijzen die tot diep in de zeventiende eeuw in Nederland herdukt werden, vaak 'gewijzigd'. We zullen ze kort bespreken.

De *Balletti a cinque voci* van Giovanni Giacomo Gastoldi waren zo mogelijk nog populairder dan hun driestemmige familieleden. In Italië verschenen talloze uitgaven van 1591 tot 1613. Te Antwerpen verschenen bij Petrus Phalesius en zijn erfgenamen niet minder dan tien uitgaven, van 1596 tot 1640. Deze balletten verschenen ook tweemaal in de Republiek in ongewijzigde, oorspronkelijke vorm, in 1628 te Rotterdam bij Isaac van Waesberghe en in 1641 te Amsterdam bij Everhard Cloppenburg (gedrukt bij Paulus Matthysz). Maar er waren ook gewijzigde uitgaven, zij het dat het beeld anders is dan bij de *Balletten met drie stemmen*. De 'Nederlandse uitgaven' kregen de titel *Italiaanse balletten met vijf en ses stemmen*. Twee van dergelijke uitgaven verschenen, in resp. 1648 en 1657 (*Figuur 4*). De Italiaanse teksten zijn wel gehandhaafd, maar in 1657 tevens voorzien van Nederlandse vertalingen. Ook zijn er talrijke toegevoegde stukken, merkwaardigerwijze vooral als bladvullingen gedrukt. Deze toegevoegde stukken vallen in verschillende categorieën uiteen. Allereerst zijn er verschillende drie- en vierstemmige stukken van Orazio Vecchi, net als het genoemde *Non v'accorze* afkomstig uit de bundel *Convito musicale*, voor het eerst verschenen in 1597. Vervolgens ruim 20 canons, in verschillende talen (Nederlands, Frans, Duits, Latijn) voor twee tot vijf stemmen (*Figuur 5*). Tenslotte nog enkele anonieme drinkliederen op Nederlandse of Duitse tekst. Bij elkaar dus nogal een allegaartje, maar duidelijk zeer sterk gericht op het gezellig musiceren in groepsverband. De retrospectieve inhoud, dikwijls terugverwijzend naar de tijd van vóór de eeuwwende van 1600, is even duidelijk als in de *Balletten met drie stemmen*.

I T A L I A A N S C H E  
B A L L E T T E N,

Met 5 en 6 Stemmen, door  
GIACOMO CASTÖLDI da CARRAVAGGIO.

*Op nieuws verrykt met*

Verfcheyde Pastorellen, Canzonetten, Mascaraden, &c.

Op 3 en 4 Stemmen, uit HORATIO VECCHI.

Alles in Duitfch vertaalt, met beide de Texten onder malkander.

Noch zyn hier by gevoeght veelderhande Kanons, &c.

Q U I N T O.



't Amsterdam, by Paulus Matthyfz. in de Stoof-ſteegh, in 't Muſyk-boek.

**Figuur 4.** Titelbladzijde van het Quinto-stemboek [Quinto = vijfde stem] van de *Italiaansche Balletten* van Giovanni Giacomo Gastoldi (Amsterdam zonder jaartal [=1657]).



De druk- en uitgavegeschiedenis van de vijfstemmige balletten van Gastoldi kan analoog aan die van de driestemmige verdeeld worden in drie fasen. De eerste fase bevat de originele Venetiaanse uitgave en loopt van 1591 tot 1613. De tweede fase omvat de niet-Italiaanse ongewijzigde herdrukken, die plaatsvonden te Neurenberg, Antwerpen, Douai, Parijs, Rotterdam en Amsterdam, over de periode 1596-1641. De derde fase, die der gewijzigde herdrukken is voor de Noordelijke Nederlanden betrekkelijk kort: 1648-1657. (Een gewijzigde Vlaamse uitgave verscheen in 1649.)

### Het livre septième

Gastoldi's drie- en vijfstemmige balletti behoorden tot het populairste Italiaanse repertoire van de tijd rond 1600. Het lijkt wel of ze in de Nederlanden - en ook daarbuiten - golden als klassieke voorbeelden voor de wat lichtere genres uit de Italiaanse muziek van die tijd. Een vergelijkbaar lot was het zgn. *Livre septième*, een bundel met franstalige composities, beschoren.

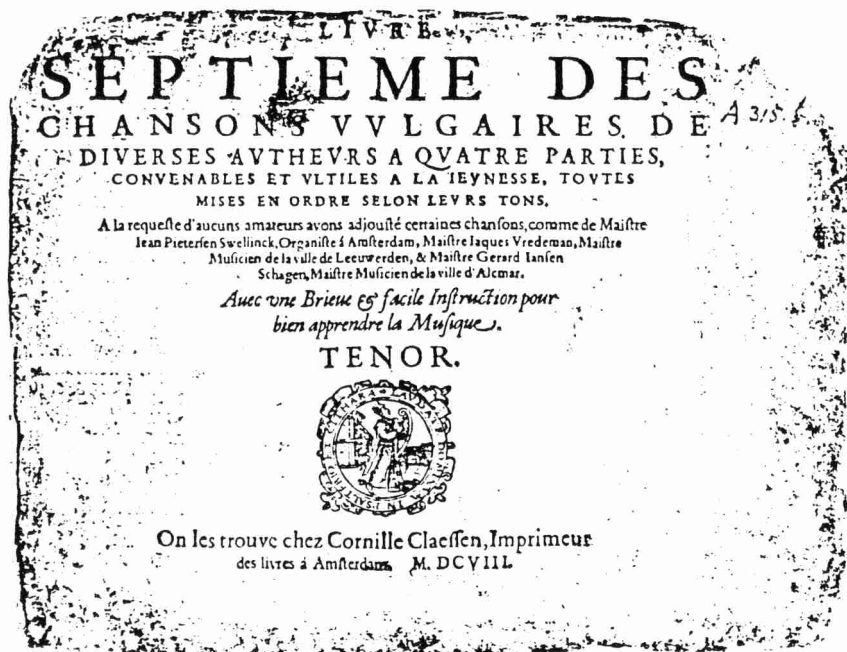
Het *Livre septième* heeft een zeer merkwaardige druk- en verspreidings-geschiedenis.<sup>4)</sup> Aanvankelijk was het het zevende deel van een serie verzamelbundels van vierstemmige Franse chansons uit het midden van de zestiende eeuw, te Leuven bij de uitgever Petrus Phalesius senior in 1560 voor het eerst verschenen. De meeste van deze chansons waren van de hand van Zuidnederlandse, vnl. Waalse en Brusselse componisten. De zevende bundel week af van zijn voorganger door een combinatie te presenteren van Franse chansons van Franse (vooral Parijse) componisten en van zuidnederlandse componisten. De bundel sloeg aan als geen andere en werd gemiddeld eens in de drie jaar herdrukt van 1560 tot 1600. Phalesius senior stierf vermoedelijk in 1576 en werd door Petrus Phalesius junior opgevolgd. De uitgeverij verhuisde van Leuven naar Antwerpen rond 1581, maar deze veranderingen stonden in geen enkel opzicht een regelmatige herdruk van het *Livre septième* in de weg. Wel werd de samenstelling van het *Livre septième* nogal eens veranderd. Terwijl in de eerste herdrukken (tot en met 1576) bij nieuw toe te voegen stukken de keuze vooral gedaan werd uit het oorspronkelijke repertoire uit het midden van de zestiende eeuw bevat de versie die in 1589 verscheen toch ook wat stukken van componisten uit de tweede helft van de zestiende eeuw van dicht bij huis, d.w.z. Antwerpen of tenminste Vlaanderen, waaronder Hubertus Waelrant. Antwerpse uitgaven uit de jaren 1611-1617 brengen stukken van Andreas Pevernage en Noë Faignant, beiden Vlaamse componisten uit de tweede

helft van de zestiende eeuw. De Antwerpse uitgaven uit de decennia rond de eeuwwende kunnen dus in drie versies gegroepeerd worden: de Waelrant-versie (1589-1609), de Pevernage-versie (1613) en de Faignient-versie (1617).

Het *Livre septième* was ook in de Noordelijke Nederlanden niet onopgemerkt gebleven. De slotregels van de tweetalige *Corte onderwijsinghe van de Musike int Latijn ende Duits* (Harderwijk 1605, een schoolboek voor gebruik op de Latijnse scholen hier te lande) zijn als volgt:

De exempelen van andere liedekens sult ghy soecken  
int Psalmboeck met vier partijen van Andreas Spethe,  
ende in het Boeck, t'welcke genoemt wordt het seven-  
ste, ende in andere Musijck boecken meer.

Deze *Onderwijsinghe* verscheen nog voordat het *Livre septième* daadwerkelijk in de Republiek verschenen was. De eerste uitgave ervan verscheen in 1608, te Amsterdam, uitgegeven door de belangrijkste boekverkoper en -uitgever en Amsterdam van die jaren: Cornelis Claesz (*Figuur 6*). De uitgave is zoals alle voorgaande Zuidnederlandse in vier stemboeken, nu 36 folio's per stemboek. Daarvan zijn de eerste 28 folio's ongewijzigd uit de Antwerpse Waelrant-versie (bijv. die uit 1605) overgenomen. De folio's 29-36 bevatten een achttal stukken van eigentijdse, Noordnederlandse componisten, waaronder niet de geringste. Het Noordnederlandse katern vangt aan met een madrigaal (*Hor che soave*) en een tweedelig Frans chanson (*Je ne say rien*) van Jan Pietersz Sweelinck, organist van de Oude Kerk te Amsterdam en de belangrijkste musicus en componist van de Noordelijke Nederlanden uit de periode rond 1600. Dan komen vijf stukken van Jacob Vredeman, musicus en componist te Leeuwarden: vier vierstemmige Nederlandse liederen (*Cupido cleen, Om te versinnen, Wanneer ick slaep, Schoon kindt*) en een vierstemmig Frans chanson (*Hélas mon Père*), en tenslotte een vierdelig stuk met een Nederlandse, godsdienstige tekst gecomponeerd door Gerhard Janszoon Schagen, musicus te Alkmaar. Sweelincks madrigaal en chanson sluiten aan bij de internationaal gangbare stijl voor deze genres. De Nederlandse liederen van Vredeman zijn eenvoudige vierstemmige zettingen van reeds bestaande liederen, waarbij de liedmelodie in de hoogste stem gehandhaafd is. Ze hebben als tekst erotisch-pastorale gedichten, ontleend aan recente liedboeken als *Den Nieuwen Lust-hof* (Amsterdam 1602) en het *Tweede, nieuw Amouereus Liedt-boeck* (Amsterdam 1605). De melodieën van deze vier liederen zijn allemaal van Engelse herkomst. Schagens stuk is van een geheel andere snit, polyfoon van opzet, en met een tekst - op het thema van het



Figuur 6. Titelbladzijde van de uitgave van Cornelis Claeszoon van het *Livre septième* (Amsterdam 1608).

huwelijk tussen Christus en de Kerk - die religieus gezien beslist niet van orthodox-Calvinistische herkomst is.

Na Claesz' editie blijft het even rustig op het Nederlandse uitgeversfront wat betreft het *Livre septième*. In bibliografische bronnen vindt men een editie van Hendrick Laurensz uit 1620, waarvan echter geen enkel exemplaar bewaard gebleven is. Laurensz was de zaakopvolger van Claesz; daarom kan het gaan om een herdruk van de editie van 1608, maar hierover bestaat geen enkele zekerheid. Meer zekerheid hebben we ten aanzien van de editie die de Amsterdamse uitgever Jan Jansz (ca. 1588-1664) in 1632 op de markt bracht; Jansz' editie volgt de Antwerpse Faignient-versie. Nu wordt het druk in Amsterdam wat betreft het *Livre septième*. Nog het volgende jaar volgt een editie van Broer Jansz (ca. 1580-1652; geen familie van Jan Jansz.) en Paulus van Ravesteyn, zeker ter beconcurrering van Jan Jansz. Het bestaan van deze uitgave is slechts door een advertentie bekend. De nu nog volgende edities kunnen in twee elkaar concurrerende lijnen gegroepeerd worden.

De uitgave van Broer Jansz van 1640 volgt de Antwerpse Faignient-versie. Deze uitgave werd geadverteerd op 18 augustus 1640. Nog hetzelfde jaar volgde een uitgave van de andere lijn, uitgegeven door Everhard Cloppenburgh, geadverteerd op 29 december 1640. Deze uitgave bevat blijkens de advertentie toegevoegde stukken: een vierstemmige zetting van *Amarilli mia bella* (zeker dezelfde die ook in sommige uitgaven van de *Balletten drie stemmen* voorkomt) en een aantal twee- tot vierstemmige canons. Via samenwerkingsverbanden is Cloppenburgh te verbinden met de groep uitgevers rond Jan Jansz, waartoe ook nog Paulus Matthysz en Joost Jansz (zoon van Jan Jansz) behoren.

In 1641 verscheen er weer een uitgave van Broer Jansz, waarschijnlijk het antwoord op de uitgave van Cloppenburgh. Van deze uitgave is evenmin een exemplaar bekend. Bibliografische vermelding maken het aannemelijk dat Broer Jansz de uitgave van Cloppenburgh exact nadrukte, dus inclusief de toegevoegde stukken die Cloppenburgh aan zijn editie had meegegeven. Deze uitgave is de laatste editie van het *Livre septième* door Broer Jansz. De nu nog volgende te bespreken uitgaven zijn aan de lijn Jan Jansz - Cloppenburgh ontsproten.

Van de uitgave die in 1644 verscheen (gedrukt door Paulus Matthysz voor Joost Jansz), is de enige Amsterdamse uitgave van het *Livre septième* waarvan een volledig exemplaar bewaard



L I V R E  
S E P T I E M E,

D A T I S.

HET BOECK VANDE ZANGH-KVNST,

Vyt verscheyden auteuren by een vergaert, om met 4 stemmen te zingen:

En op nieuw verrykt, met verscheyden stukken, a. 2. 3. 4. en 5. stemmen.

door D. J. SWALINGH Organist van d'Oude Kerk tot Amsterdam, en andere  
voornamc Authcuren, dewelke op de navolgende zyde worden aangewezen.

*Oock een lichte en korte instrulli, zoo met als zonder veranderingh,  
bequaam om wel Musyk te leeren.*

S U P E R I U S.



A M S T E R D A M.

*By Joost Jansen op het Waeter inde Sphera Mundi, 1644.*

**Figuur 7.** Titelbladzijde van de uitgave van Joost Janszoon van het *Livre septième* (Amsterdam 1644).

is gebleven (*Figuur 7*).<sup>5)</sup> De uitgave biedt ons daarom een goed beeld van alle wijzigingen die de inhouden door de jaren heen en bovendien nog door concurrentie-overwegingen had gekregen. Als we door de uitgave van 1644 heen bladeren, dan is de overheersende indruk die van een allegaartje. Basis is nog steeds duidelijk de Antwerpse Faignient-versie van 1617. Maar in dit franstalige substraat is een aantal gaten aangebracht die opgevuld zijn andersoortige, meestal nederlands- en italiaanstalige inhoud, die bovendien vaker niet dan wel vierstemmig is. Onder dit opvulsel voor twee tot zes stemmen vinden we:

- Een drietal composities van Dirck Jansz Sweelinck (1591-1652; zoon van Jan Pietersz Sweelinck en diens opvolger als organist van de Oude Kerk te Amsterdam): *Hoe schoon lichtet de morgenster* (een vierstemmig geestelijk lied), *Soo droegh Kleopatra* (een tweestemmige zetting van een gedicht van Vondel; *Figuur 8*) en het vijfstemmige, tweedelige *Caecilia-liedt*, een lofprijzing op het musiceren en zeker bestemd voor het collegium musicum.
- Een anonieme vierstemmige zetting van het eeuwenoude meilied *De mey komt ons seer lieflijk aen*.
- Een anonieme vierstemmige zetting van de beroemde rei van Klarissen uit Vondels Gysbrecht van Aemstel: *O Kerstnacht! schoonder dan de dagen*. Als componist wordt wel eens Dirck Jansz Sweelinck genoemd, maar gezien de stijl van de zetting lijkt de Haarlemse stadsmusicus Cornelis Thymanszoon Padbrué de beste gissing.<sup>6)</sup>
- Een anonieme vierstemmige, tweedelige zetting van de Nederlandse vertaling van een sonnet van Petrarca, *Laura, die groen laur'en*.
- Een driestemmige zetting door Cornelis de Leeuw van het eeuwenoude kerstlied *Een kindeken is ons geboren*. Tekst- en melodieversie van dit lied zijn ontleend aan de (Remonstrants getinte) bundel *Hymni ofte Lofsangen* ('s-Gravenhage 1615; een mislukte poging om naast de psalmen een aantal gezangen in te voeren in de Gereformeerde Kerk).
- De al eerder genoemde vierstemmige zetting van *Amarilli mia bella*, nu ook met Nederlandse tekst: *Amarilli mijn schoone*.
- Een drietal stukken uit Horazio Vecchi's *Convito musicale*: *Cruda mia tiraniella*, *Semo tre vecchinet*, en *Welkom gesellen* (contrafact van *Non v'accorzè Madonna*).

En dit is nog niet alles. Als bladvulling is een aantal canons over de uitgave uitgestrooid. In het totaal kunnen we er negentien vinden, drie tweestemmige, acht driestemmige, zes vierstemmige en een vijf- en een zesstemmige. Zeven zijn er op Latijnse tekst, zes Nederlands, vier Frans en vier Duits. Com-

*Responſe.*                      S U P E R I U S.                      12

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Responſe.' and 'SUPERIUS.' with the page number '12'. The first section is a vocal line for 'Content deſir' with lyrics: 'Content deſir qui cauſe ma douleur, ma douleur, Heureux ſçavoir, qui mon travail renfor- ce, O fort amour! qui m'as rendu ſans force, Donnez ſecours, à ma peine & lan- gueur, Don- nez ſecours, à ma peine & lan- gueur.' The second section is a vocal line for 'So droegh Kleopatra' with lyrics: 'So droegh Kleopatra, in ſchoonheid zonder Ga, den dapperen Antoon, haer Septer, en haer Kroon, en Ryk op, met haer trou, doen hy na Parten zou, hy docht om geene parthen, en koos voor dezen ſlagh, een vclidagh van twee harten.' The score includes a large decorated initial 'C' at the beginning of the first section and a smaller initial 'S' at the beginning of the second section. The music is written on a five-line staff with a treble clef and a common time signature.

**Figuur 8.** Folio 12 recto van het *Livre septième* (1644). De *Responce* 'Content deſir' is van Claudin de Sermisy, rond 1530 te Parijs gecomponeerd. Het als bladvulling toegevoegde "*So droegh Kleopatra*" van Dirck Janszoon Sweelinck is op tekst van Vondel.

ponisten die genoemd worden zijn Jan Pietersz en Dirck Jansz Sweelinck; de meerderheid is anoniem. Kortom, *Voor elck wat wils*.

Nog twee aspecten van de uitgave van 1644 moeten hier belicht worden, nl. de titel en de erin voorkomende muziekinstructie. De titel behoudt nog de Franse hoofdtitel, maar is voor meer dan 90% nu in het Nederlands. Deze titel kan gebruikt worden om enkele al of niet reeds genoemde facetten van de bundel nog eens langs te lopen:

- *Livre septième*: Dit is alles wat van de Franse titel is overgebleven. Kennelijk werkte deze 'short title' als een soort roepnaam van de bundel. Toevoegingen als "*des chansons [vulgaires] à quatre parties*" enz. waren overbodig geworden anno 1644.
- *Het Boeck vande Zangh-kunst*: Een opmerkelijke annotatie, die de indruk wekt dat het hier om een soort standaardwerk op het gebied van de (meerstemmige) zang moet gaan.
- *Uyt verscheyden auteuren by een vergaert*: geen commentaar.
- *Om met 4 stemmen te zingen*: geen commentaar, maar we zullen zien dat de toevoegingen deze beperking te niet doen.
- *En op nieuw verrykt, met verscheyden stukken, a. 2. 3. 4. en 5. stemmen*: een essentiële frase in bijkans elke herdruk van 16de-eeuwse polyfonie die in de 17de-eeuwse Nederlanden uitgegeven werd.
- *Door D.J. Sweligh [.] Organist van d'Oude Kerk tot Amsterdam*: reclame maken met een grote naam.
- *En andere voorname Autheuren, dewelke op de navolgende zyde worden aangewezen*: verwijst naar de korte inhoud van toevoegingen die op de keerzijde van de titelbladzijde voorkomt. De traditionele Franse inhoud was sinds 1573 (nagaan) niet meer van een inhoud of register voorzien.
- *Oock een lichte en korte instructi, zoo met als zonder veranderingh, bequaem om wel Musyk te leeren*: hier gaan we wat uitvoeriger op in.

Precies met de eeuwwende van 1600 worden de uitgaven van het *Livre septième* van een in het Frans gestelde muziekinstructie voorzien. Al of geen toeval, kennelijk werd de inhoud rond deze tijd voor het eerst als klassiek ofwel verouderd gezien en werd enige instructie, in zeer beknopte vorm uitgevoerd, noodzakelijk geacht. Hiermee kon de bundel tevens in het muziekonderwijs gaan functioneren. De instructie bevat weinig meer dan de tekens voor noten en rusten en de solmisatie-naam (*ut, re, mi*. enz.) die elke noot kon hebben. Deze instructie werd met de hoofdinhoud keer op keer herdrukt; zo

Corte instructie om (sonder veranderinge) wel Musijck te leeren.

*Acht Figuren van Noten, Pauzen, ende Valenr der selver.*

The diagram illustrates musical notation and exercises. At the top, a staff shows eight note values: 8 Maxima (12), 4 Longa (6), 2 Breve (3), 1 Semibreve (1), 2 Minime (1), 4 Semiminime (1), 8 Fusa (1), and 16 Semifusa (1). Below this, a list of notes for three clefs is provided:

- De dry Sleutels:**
  - F, fa, ut:** Fa met b dur., Fi met b mol.
  - E, mi, fi:** Mi met b dur., Ci met b mol.
  - D, re, la:** Re met b dur., La met b mol.
  - C, ut, sol:** Fi met b dur., Sol met b mol.
  - B, si, fa:** Ci met b dur., Fa met b mol.
  - A, la, mi:** La met b dur., Mi met b mol.
  - G, sol, re:** Sol met b dur., Re met b mol.

Exercises include:

- Bygevoegde stukken:** A list of songs with their measures: De Mey komt ons. a. 4. - 7; Hoe schou licht ons de morgenster. a. 4. - 8; O Kers-nacht. a. 4. - 8; Laura 1 en 2 deel. a. 4. - 14; Semo tre vecinet. a. 3. - 24; Cruda mia. a. 4. - 15; Een kindken is ons. a. 3. - 27; Welkom gefellen. a. 3. - 27; So droegh Kleopat. a. 2. - 12; Cecilia lof-dicht eerst en 2 deel. a. 5. - 28; Amarilli op dait en Italiaens laetle stuk. En noch doorspreyt met verscheyde vermaeckelycke Canons a. 2. 3. 4. 5. 6. stemmen.
- Longe Mate, Corte Mate, Tripel-Mate:** Three rhythmic patterns.
- Exempl:** A series of notes on a staff.

Figuur 9. Muziekinstructie uit het *Livre septième* (1644).

ook in 1644. Maar met het toenemen van het Nederlandse materiaal in de bundel werd ook de instructie vernederlandst (*Figuur 9*). Superius- en Tenor-stemboek geven de instructie in het Nederlands, Contratenor en Bassus in het Frans. Tevens komt de instructie inhoudelijk in twee versies voor: *met veranderinghe* (modern: met mutatie) en *sonder veranderinghe* (zonder mutatie). De instructie is in het Superius- en Contratenor-stemboek *sonder verandering*, in het Tenor- en Bassus-stemboek *met verandering*. Deze twee versies symboliseren aardig het dubbel-eeuwige karakter van de bundel. 'Met mutatie' wil zeggen, dat het solmisatiesysteem zes notennamen omvat: het zgn. hexachord *ut re mi fa sol la*. Deze worden gebruikt voor alle tonen uit het systeem, maar dat is alleen mogelijk door middel van transpositie. Men kende dan ook drie hexachorden: het *hexachordum naturale* (C D E F G A), het *hexachordum molle* (F G A Bes C D) en het *hexachordum durum* (G A B C D E). Dit systeem is typisch zestiende-eeuws. Het overgaan in de toonbenoeming van een hexachord naar een andere noemde men mutatie of verandering. Rond de eeuwwende kwam het systeem zeer onder druk te staan; in de zeventiende eeuw werd het vervangen door een systeem met zeven solmisatielettergrepen: *ut re mi fa sol la si*. Hiermee kon zonder mutatie of verandering gesolmiseerd worden. Constantijn Huygens sprak zich in zijn autobiografie van rond 1630 al uit over de onhandigheid van het oude systeem met mutatie, waarvoor zijn wijze vader hem overigens al behoed had, al viel zijn eerste muziekondericht maar krap na de eeuwwende.<sup>7)</sup>

Ik blijf me echter verbazen over wat eertijds de Ouden in gedachten - of liever: niet in gedachten - is gekomen. Toen ze zeven verschillende stamtonen onderscheiden hebben, zouden ze deze door evenveel notentekens (en daarna de de herhaling van het eerste) hebben moeten aanduiden. Maar ze hebben met de grootste hardnekkigheid aan zes noten vastgehouden, alsof iemand aan zijn zeven kinderen zes namen gaf en liever van de voortdurende gelijknamigheid van twee de last wilde ondervinden dan aan ieder zijn eigen naam toe te kennen. Terecht hebben derhalve nieuwere musici zich daaraan geërgerd en het aantal met de zevende noot gecompleteerd.

De titel, de instructie en de tekst van een aantal stukken zijn overigens niet de enige Nederlandse woorden in de bundel. Ook de stembenamingen zijn bij de Nederlandse stukken vernederlandst. Er is dan sprake van *Boven-zangh* (Superius), *Hoogstem* (Contratenor), *Neurie* (Tenor) en *Grondt-stem* (Bassus),

een terminologie ontworpen door de Haarlemse priester-musicus Joan Albert Ban.<sup>8)</sup> (Deze Nederlandse muziekterminologie heeft rond het midden van de zeventiende eeuw een kortstondige bloei gekend.)

Na de uitgave van 1644 werd het *Livre septième* nog driemaal herdrukt in Amsterdam. Van geen van deze uitgaven is een compleet exemplaar bekend, evenmin als de datum, maar het moet rond 1657-1660 geweest zijn. In deze uitgaven zijn steeds enkele stukken of stukjes door wat anders vervangen, maar de opzet is grosso modo gelijk aan die van 1644. Uitgever was weer Paulus Matthysz, en met deze uitgaven eindigt de geschiedenis van het *Livre septième* in de Nederlanden. Twee zaken willen we nog wel vermelden. De titel vangt weer aan met de wat vollediger frase "*Livre septième des chansons vulgaires*" en deze wordt, in tegenstelling tot 1644, nu letterlijk vertaald: "*Dat is, Het Zevende Boek vande gemeene Zang-stukken, met 4. Stemmen*". Er is nog meer vertaald. Net als in Gastoldi's *Italiaanse Balletten* van 1657 zijn alle niet-Nederlandse teksten van Nederlandse vertalingen voorzien. In het geval van het *Livre septième* gaat het om originelen in het Frans (de meerderheid), Italiaans, Spaans en Latijn. De Nederlandse vertaling is in kleine Duitse lettertjes boven de Romein gedrukte Romaanse teksten geplaatst. (Verder zijn in deze drie edities alle stukken met Romeinse cijfers genummerd.)

Ook voor het *Livre septième* geldt dus het drie-fasen-model. De eerste fase omvat de Leuvense en de Antwerpse drukken en herdrukken volgens de oorspronkelijke opzet. Deze bestrijken de jaren 1560-1622. De tweede fase omvat de ongewijzigde herdrukken volgens Antwerps model in de Noordelijke Nederlanden gedurende de jaren 1632-1640. Tot de derde fase behoren de Noordnederlandse uitgaven met wijzigingen en toevoegingen die verschenen te Amsterdam in de periode van 1640 tot ca. 1660. Alleen de Amsterdamse uitgave van 1608 is wat moeilijk te plaatsen.

### **De psalmen van Goudimel**

De tot nu toe besproken voorbeelden van 16de-eeuwse muziek in 17de-eeuws Nederland betroffen allemaal wereldlijke muziek. Zijn er wat betreft de geestelijke muziek ook zulke gevallen? Die zijn er inderdaad; ze liggen - hoe kan het anders - op het gebied van de meerstemmige psalmcompositie.

Het psalmboek dat door de Gereformeerde Kerk in de Nederlandse Republiek gebruikt werd was het zogenaamde Da-

theense psalmboek, een vertaling door de 16de-eeuwse reformator Petrus Dathenus van het psalmboek van de Franse Calvinistische kerk, berijmd door Clement Marot en Theodore de Bèze. De herkomst van de melodieën is minder eenduidig. De uitgave van de *Psaeumes octantetrois de David* (Genève 1551) noemt de componist Loys Bourgeois als muzikaal 'editor'. De Datheense berijming, die voor het eerst in 1566 (tegelijk op vier plaatsen buiten Nederland) was verschenen en die tot in de 18de eeuw een onvoorstelbaar aantal malen in druk is uitgegeven, werd reeds in de zeventiende eeuw beschouwd als een wanproduct, met name omdat het rhythmische karakter van het Nederlands zich slecht laat verenigen met melodieën die een tekst verwachten waarbij de lengte van lettergrepen bepalend is, een incongruentie die door Dathenus in het geheel niet - tenminste niet merkbaar - is onderkend, c.q. gecompenseerd. Gedurende de zeventiende eeuw werden in de Republiek talrijke alternatieve berijmingen geproduceerd, maar geen ervan kon met de min of meer officiële, en bovendien traditionele en gezaghebbende berijming van Dathenus concurreren.

Het Franse psalter was gedurende de tijd van de bloei van de Reformatie in Frankrijk - het derde kwart van de zestiende eeuw - al herhaalde malen compleet meerstemmig gecomponeerd. De componist kon daarbij op twee manieren te werk gaan: eenvoudig, zgn. homofoon, waarbij de psalmmelodie ongewijzigd bleef en de toevoeging van drie in gelijk rythme verlopende stemmen een simpele vierstemmige zetting deed ontstaan, en meer gecompliceerd, polyfoon van structuur, en meer een compositie met als thema de desbetreffende psalm. De eenvoudige zettingen konden reeds vertolkt worden met een geringe muzikale scholing; voor de polyfone bewerkingen is een behoorlijke scholing in de zang vereist.

De bekendste eenvoudige meerstemmige bewerkingen van het Franse psalter zijn die door de componisten Claude Goudimel (ca. 1515-1572, vermoord te Lyon tijdens de troebelen volgend op de Bartholomeusnacht) en Claudin le Jeune (ca. 1530-1600). Beide bewerkingen duiken in de zeventiende eeuw in Nederland op en doorlopen daar een geschiedenis die sterk herinnert aan die van het *Livre septième* en Gastoldi's *Balletti*, nl. eerst in herdrukken van de originele versie en dan in Nederlandse bewerking. Deze meerstemmige bewerkingen waren niet, noch in Frankrijk en Genève noch in Nederland, bestemd voor gebruik in de kerk, maar voor huiselijk gebruik: "*non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'ésiouir en Dieu particulièrement es maisons.*"



**Psalm 1.**  
**SUPERIUS.**  
**D** **D**IE niet en gaet in der Godeloofen vaer:  
 Wie op den loech der sondero niet en staet: / En  
 niet en siet by den spotters oerropen: / Almer doch niet  
 macht heeft in Gode tot alleyn: / Al sijnen lust jae

**TENOR.**  
**D** **D**IE niet en gaet in der Godeloofen vaer:  
 Wie op den loech der sondero niet en staet: / En  
 niet en siet by den spotters oerropen: / Almer doch niet  
 macht heeft in Gode tot alleyn: / Al sijnen lust jae

**Psalm 1.**  
**CONTRA**  
**D** **D**IE niet en gaet in der Godeloofen vaer:  
 Wie op den loech der sondero niet en staet: / En  
 niet en siet by den spotters oerropen: / Almer doch niet  
 macht heeft in Gode tot alleyn: / Al sijnen lust jae

**BASSVS.**  
**D** **D**IE niet en gaet in der Godeloofen vaer:  
 Wie op den loech der sondero niet en staet: / En  
 niet en siet by den spotters oerropen: / Almer doch niet  
 macht heeft in Gode tot alleyn: / Al sijnen lust jae

Figuur 10. Psalm 1 in vierstemmige zetting van Claude Goudimel met als tekst de Nederlandse berijming van Petrus Dathenus in de uitgave *De CL Psalmen Davids in Nederlandtschen Dichte ... door Petrum Dathenum, Op Musijcke gestelt ... door Glaude de Gaudimel* (Leiden 1620). (Foto Stadsbibliotheek, Haarlem)

Goudimels psalmen kwamen het eerst.<sup>9)</sup> De Franse editiones principes verschenen te Parijs in 1564 (in stemboeken) en te Genève in 1565 (alle stemmen in één boek, zgn. koorboekuitgave). De eerste Nederlandse uitgave verscheen in 1602 te Delft bij Bruyn Harmensz Schinckel; dit is een franstalige uitgave in een sedecimo-koorboek. Goudimels psalmen voorzien van Nederlandse tekst verschenen in 1620 bij Andries Clouck te Leiden: "*De CL Psalmen Davids In Nederlandtschen dichte overgheset door Petrum Dathenum. Op Musijcke gestelt met vier partijen door Glaude de Gaudimel.*" Het plaatsen van de Nederlandse tekst was in dit geval een koud kunstje. Petrus Dathenus' Nederlandse psalmberijming is immers een vertaling van die van Marot en De Bèze, die ook in Goudimels psalmboek staat. Cloucks uitgave was:

achtervolghende den raet ende goet-duncken van den wijt-vermaerden ende in desen seer overtreffelicken, ende const-rijcken Meester Jan Pieterssoon Sweelinck, Organist inde machtighe ende overal de werelt bekende, Coop-stadt van Amsterdam, welckers schriftelick oordeel aen ons overgesonden, daer van is, dat hy gheen bequameren Autheur noch beter stijl naer vereysch der saecke en soude weten, nocte hem oock bekent en is.

(Sweelinck componeerde het gehele Franse psalter in polyfone stijl.) De vier stemmen van elke psalm zijn op twee tegenover elkaar gelegen bladzijden gedrukt (*Figuur 10*).

In het Datheense psalmboek volgden achter de 150 psalmen nog de zgn. lofzangen, meestal berijmde versies van te zingen bijbelgedeelten buiten de psalmen (bij voorbeeld de lofzangen van Zacharias, Maria en Simeon) of gebeden. Goudimels psalmboek voorzag slechts in meerstemmige zetting van twee van deze (Tien Geboden, De lofzang van Simeon). Clouck voegde nog vier nieuwe vierstemmige zettingen van lofzangen toe, maar deze uitermate knullige zettingen kunnen in geen enkel opzicht zelfs maar in de schaduw staan van Goudimels kwalitatief inderdaad zeer goede zettingen.

Kennelijk sloeg Goudimels psalmboek - ondanks Sweelincks aanbeveling - toch niet zo goed aan, want voor de volgende druk moeten we wachten tot 1753. Deze merkwaardige uitgave - alle vier stemmen zijn met de altsleutel genoteerd - zou nog drie keer, tot diep in de 19de eeuw herdrukt worden (1780, 1801, 1865), maar valt buiten het bereik van ons onderwerp.

## De psalmen van Le Jeune

Le Jeune's psalter trad na 1620 min of meer in de plaats van de lacune die Goudimels psalmboek had achtergelaten. Vermoedelijk stond Le Jeune's stijl toch iets dichterbij de 17de-eeuwse smaak dan die van Goudimel. De eerste Franse uitgave van Le Jeune's eenvoudige psalmbewerkingen (net als Goudimel had hij ook polyfone, motetachtige bewerkingen gemaakt) verschenen pas in 1601 te Parijs, in een postume uitgave verzorgd door Le Jeune's dochter Cecile le Jeune. Gezien de regelmatige herdrukken in Parijs en Genève moet het een behoorlijke populariteit bezeten hebben.

De eerste Nederlandse uitgaven vonden plaats in de jaren-1620 en -1630, maar hierover bestaat nog veel onzekerheid. Negen-tiende-eeuwse bibliografen vermelden Amsterdamse uitgaven van 1629 en 1633, waarover niets meer bekend is. Van een uitgave uit 1635 is een exemplaar bewaard gebleven. Deze uitgave is te Leiden bij Justus Livius verschenen, als koorboek gedrukt en nog met de originele, Franse tekst.

Met de uitgave van 1665 komen we bij de gewijzigde uitgaven terecht. Deze uitgave, gedrukt te Schiedam bij Laurens vander Wiel, is gedrukt in stemboeken en de psalmen zijn nu voorzien van de Nederlandse berijming van Dathenus. De uitgave was kennelijk een initiatief van de Schiedamse medicus Petrus Angillius, door deze laatste opgedragen aan de Schiedamse patriciërdochter Maria van Cleef en de Schiedamse predikant Lucas Meysterus. Het voorwoord bevat nog lofdichten van Volkerus Oosterwyk, Franciscus Ridderus en 'De Buck'. De uitgave bevat van elke psalm slechts de eerste tekststrofe.

De Nederlandse aanpassing van Le Jeune's psalter gaf hetzelfde probleem als de Nederlandse Goudimel van 1620: het aantal lofzangen was beperkt tot slechts twee: de Tien Geboden en de Lofzang Simeonis. Angillius voorzag op de volgende wijze in het terkort. Twee lofzangen werden vierstemmig gezet door I. [=J.?] van Couwenhove, negen andere zijn van de compositie van Cornelis de Leeuw, die wij al eerder ontmoet hebben. Couwenhove's zettingen hebben, net als die van Le Jeune, de melodie in de Tenor (een 16de-eeuws kenmerk) en niet in de Superius, zoals in de 17de eeuw gebruikelijk en ook bij De Leeuw. Dan wordt de hele bundel afgesloten door een uiterst merkwaardig nummer, nl. een anonieme vierstemmige zetting van het middeleeuwse Latijnse passielied *O triste spectaculum*. (Deze tekst was ook gezet door de katholieke Haarlemse stads-musicus Cornelis Thymanszoon Padbrué in zijn bundel *Kruys-*

bergh, voornamelijk op tekst van Vondel, uit 1640, maar tussen beide zettingen bestaat geen verband.)

Een aspect van Vander Wiels uitgave van Le Jeune's psalmen wil ik hier niet onvermeld laten. De uitgave werd geadverteerd in de Oprechte Haerlemse Courant van 13 december 1664 en van deze advertentie is vooral de laatste zin opmerkelijk: "*En de Bassen oock apart verkocht.*" Waarom zouden de bassen apart verkocht moeten worden? Daar is maar één verklaring voor en dat is dat ze gebruikt konden worden voor de orgelbegeleiding van de psalmen. Immers, klavierbegeleiding in de zeventiende eeuw gebeurde op basis van een baslijn, meestal wel, maar niet noodzakelijk, van cijfers die de accoorden aangeven, de al genoemde basso continuo. In de huiskamer werd die basso continuo meestal op een clavecimbel uitgevoerd, in de kerk eerder op het orgel. Interessant is nu het gegeven dat het midden van de 17de eeuw juist de periode is waarin orgelbegeleiding van het psalmgezag door de gemeente meer en meer gebruikelijk wordt, nadat het door de eerste reformatoren aanvankelijk als een 'paapse superstitie' was afgewezen. De adverteerder kan dus heel goed op deze nieuwe trend hebben ingespeeld. Maar Angilius zelf geeft ook een hint in de richting van een uitvoering met klavierbegeleiding. In zijn opdrachtgedicht heet het:

Sie Daer! ontfang Musijk voor uwe lieve keelen,  
Die daer soo menigmael U gaven mede-deelt,  
Met Clavecymbels-Bas-Continuo te streelen,  
Terwyl het maet-geluyt van snaer en stemmen queelt.

In de uitgave vinden we ook werkelijk enige becijferde bassen, nl. bij de twee lofzangen van I. van Couwenhove. In de eerder besproken uitgaven van Gastoldi, Goudimel en het Livre septième is de becijferde bas een geheel afwezige factor.

(PS 1. Volledigheidshalve willen we hier nog een uitgave van Le Jeune's vierstemmige psalmboek vermelden, uitgegeven te Amsterdam bij Louys Elzevier in 1646 en voorzien van de Duitse berijming van Ambrosius Lobwasser, een uitgave bestemd voor de Hoogduitse Gereformeerde Gemeente te Amsterdam, blijkens het voorwoord van Petrus Scholl, voorzanger aldaar. Uit het voorwoord blijkt niet of de uitgaven voor kerkelijk dan wel huiselijk gebruik bestemd waren. De plaatsing van Lobwassers berijming onder de noten van Le Jeune was even gemakkelijk als die van Dathenus' tekst, aangezien Lobwassers berijming net als die van Dathenus een vertaling was van die van Marot en De Bèze.)

(PS 2. Een tweetal vierstemmige psalmen van Le Jeune kennen een geschiedenis in de Nederlanden die nog tot in de achttiende eeuw reikt. De zettingen van Psalm 7 en 26 kunnen nog teruggevonden worden in een aantal 18de-eeuwse psalmuitgaven (van 1746 tot 1788).)

### De catalogus van Hendrick Laurensz

De herdrukken van Gastoldi, Goudimel, enz. geven aan dat deze muziek in de Nederlandse republiek op het repertoire bleef gedurende de zeventiende eeuw. Ze geven niet aan hoe groot, in kwantitative zin, hun aandeel daarin was. Een inzicht hierin kunnen ons bij voorbeeld catalogi van 17de-eeuwse muziekverzamelingen geven. Er zijn verschillende van dit soort catalogi bewaard gebleven, van verschillende aard, met name magazijnen- en veilingcatalogi van boekhandels en catalogi van particuliere en institutionele bibliotheken, al dan niet voor een veiling opgesteld. Van deze catalogi zullen we de magazijn-catalogus van de boekhandelaar Hendrick Laurensz uit 1647 wat nader bekijken. Deze catalogus bevat een afdeling 'Libri musici' die 55 muzikale titels vermeldt.<sup>10)</sup> Mede met behulp van de vermeldingen in de catalogus van de veiling van Laurensz' winkelvoorraad na zijn overlijden in 1649, die wat vollediger zijn, zijn vrijwel alle titels eenduidig te identificeren. Deze identificaties leveren het volgende beeld op.

Van de 55 in 1647 genoemde titels betreffen er 24 (dat is bijna de helft) werken die vóór 1600 gecomponeerd en/of gedrukt waren. Hierbij vinden we het *Livre septième*, werk van Gastoldi en Lejeune en vooral talrijke madrigaalbundels uit het laatste kwart van de zestiende eeuw, zoals die van Giovanni Ferretti (de componist van de zeer bekende liedmelodie *Sei tanto gratiosa*, talloze malen benut door Bredero, Vondel, Krul en vele anderen, met name ook voor liederen in toneelstukken) en Luca Marenzio (de belangrijkste madrigaalcomponist uit deze periode). Verder vinden we er de zeer verspreide verzameluitgaven van Phalesius, onder titels als *Symphonia angelica* (eerste druk 1585, bij Laurensz die uit 1630), *Melodia olympica* (eerste druk 1591, bij Laurensz die uit 1628) en *Harmonia celeste* (eerste druk 1583, bij Laurensz die uit 1628). De oudste titel uit de catalogus is een bundel met madrigalen van Arcadelt uit 1548.

Van de na 1600 gecomponeerde en gedrukte titels zijn er nog flink wat uit de periode van 1600 tot 1620, waaronder werk van Sweelinck en een aantal luitpublicaties. De groep met echt nieuw werk, vnl. Nederlands, van ná 1640, met werk van Cornelis Thymanszoon Padbrué, Cornelis de Leeuw, Joan Albert Ban

en Nicolas Vallet, omvat niet meer dan een tiental titels. Noch de titels uit de periode van 1600 tot 1620, noch de genoemde uit de veertiger jaren zijn erg vooruitstrevend, niet vanuit het perspectief van het midden van de 17de eeuw en dikwijls evenmin vanuit het perspectief van de nieuwe stijl uit het begin van de 17de eeuw.

Dank zij de veilingcatalogus van Laurensz' zaak van twee jaar later (1649) weten we welke van de 1647 genoemde titels in 1649 verkocht waren. Dat zijn er opvallend weinig. Van de 55 in 1647 genoemde titels komen er 47 nog in 1649 voor. Het is mogelijk dat enkele - met name de recentere - titels in meer-voud aanwezig waren, maar veel zal het niet geweest zijn. De omloopsnelheid van de muziek in Laurensz' zaak was dus buitengewoon gering, maar onderzoek is nodig om te bepalen of dat een algemeen verschijnsel was in de 17de-eeuwse boekhandel dan wel een gevolg van het specifieke muzikaal assortiment van Laurensz.

Hoe het ook zij, het staat vast dat het geen probleem was zich medio de zeventiende eeuw in Amsterdam een uitvoerig repertoire van muziek uit de tweede helft van de 16de eeuw aan te schaffen.

### **De nieuwe muziek van 1600**

Was de nieuwe muziek uit Italië van na 1600 dan in het geheel niet bekend in de Nederlandse Republiek gedurende de zeventiende eeuw? Jawel, maar die bekendheid moeten we zoeken bij individuen en niet bij het openbare of semi-openbare muzikaleven van bij voorbeeld de collegia musica, de stadsmuzikanten, de Calvinistische kerk- en huismuziek en de muziek bij het theater.<sup>11)</sup>

Eén zo'n individu was de Haarlemse priester-musicus Joan Albert Ban (ca. 1597-1644).<sup>12)</sup> Hij ontwikkelde een merkwaardige, pseudo-wetenschappelijke theorie over de uitdrukingskracht der muziek. Uitgangspunt was de observatie dat grote klankbronnen lage tonen voortbrachten en kleine klankbronnen hoge. Deze wetmatigheid wordt overgezet op muzikale intervallen (hetgeen geen enkele grond heeft):

En vermits de halve Toonen de kleinste lichaemen hebben: zoo ist dat de halve Tonnen het oor lieflyker raeken, als de [heele] Toonen.

Ofwel: kleine intervallen drukken een lieflijk affect uit, grote intervallen een krachtig. Op deze wijze kon de tekstinhoud

door de muziek weergegeven en versterkt worden, voor Ban een eerste vereiste voor een goede muzikale compositie. De muziek die volgens deze uitgangspunten gecomponeerd was (vnl. door hemzelf) noemde Ban 'ziel-roerende zangen'.

Bans denk- en werkwijze is, hoe onwetenschappelijk ook, toch geheel in de sfeer van de beginselen van de 'seconda prattica'. Hij was zich deze inspiratie wel degelijk bewust, want in het voorwoord van zijn *Zangh-bloemzel, ... dat is, Staaltjes van den zinroerenden zangh* (1642) schrijft hij:

Doch onder alle andere, zoo waerdere ik meest de Heere Claudio Monteverde, behalve Pomponio Nenna, en Principe di Venosa: in wiens werken ik altoos yet byzonder tot mynen voornemen strekkende hebben bespeurt. Ende in't voorgaende jaar 1641 hebbe ik een voorreden van de Heere Monteverde bekomen en gelezen.

Bedoeld is zeker het voorwoord tot Monteverdi's *Madrigale amorozi e guerreri* (het achtste boek in zijn serie van madrigalen), dat niet lang daarvoor, in 1638, te Venetië verschenen was.

Even verder schrijft Ban nog:

Waerlyk Monteverde heeft getoont dat zyne eerste en tweede boek der Madrigalen volgende den styl van Luca Marenzio ... minder zyn dan zyn *tweede styl* int 3. 4. ende 5. Boeck. Ende wederom dat deze boecken minder zyn als zyn laetste werk, volgens deze opmerken in het jaer 1624 eerstemaal openbaerlyk vertoont binnen Venetien ende naermaels met gestadige oeffening verrykt, in verscheyde boeken van kerk- en kamerzangen; zoo hy daer zelfs van spreekt.

De uitvoering van 1624 waarnaar Ban en Monteverdi verwijzen betrof het semi-dramatische madrigaal onder de titel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Een ander individu dat zich zeer wel bewust was van het bestaan van de nieuwe Italiaanse stijl was Constantijn Huygens, naast dichter en staatsman een musicus en muziekliefhebber van de eerste orde.<sup>13)</sup> Op zijn reis naar Venetië in 1620 leerde hij de muziek van Monteverdi kennen en waarderen. In zijn omvangrijke correspondentie wordt Monteverdi herhaaldelijk genoemd. Ook de twee andere door Ban genoemde componisten, Nenna en Gesualdo, waren Huygens goed bekend. Maar de

extremiteiten in de stijl van Gesualdo gingen hem toch soms iets te ver. In een brief aan de Franse organist en componist Henry Dumont van 10 oktober 1658 schreef hij:<sup>14)</sup>

Vous avez bien ouy nommer le Prince Venosa, qui a mis en lumière une si grande quantité de livres de Madrigales Italiennes. Il y en a de tres-excellentes, et qui marquent son grand sçavoir; d'autres, et pour la plus part, sont bizarres audelà de toute regle et coutume.

Huygens' bibliotheek bevatte tevens een flinke voorraad uit het repertoire van het Italiaanse solomadrigaal uit de jaren 1630 tot 1650 van componisten als Martino Pesenti en Tarquinio Merula.<sup>15)</sup> En zijn enige gedrukte muzikale composities voor een solo-zangstem met theorbebegeleiding, de *Pathodia sacra et profana*, zijn geheel in de geest van de seconda prattica; de titel 'Pathodia' (zielroerende zang, om met Ban te spreken) geeft dit al aan.

Maar de oude muziek, van vóór 1600, was door Huygens nog allerminst vergeten. Bij de muzikale opvoeding van zijn zoons Constantijn jr. en Christiaan in de late jaren-1630 werden bij voorbeeld de psalmen van Goudimel en de driestemmige canzonetten van Marenzio weer uit de kast gehaald.<sup>16)</sup> Al bij de bespreking van sommige Nederlandse herdrukken van 16de-eeuwse repertoire wezen we op de instructieve implicaties van deze muziek.

### Conclusie

Wat leert ons nu het bovengegeven overzicht van de verspreiding van 16de-eeuws reperoire in 17de-eeuws Nederland?

In de eerste plaats dat er twee soorten muziekgeschiedenis bestaan. De eerste soort is die van de hoofdlijnen, van de belangrijke muzikale gebeurtenissen, op de belangrijke plaatsen. Het werk van Goudimel, Gastoldi, Vecchi, Marenzio (en bij voorbeeld van de nog niet genoemde componisten Palestrina en Orlando di Lasso) behoort hiertoe wat betreft de 16de eeuw. De locaties bevinden zich vooral in Frankrijk, Italië en Zuid-Duitsland. Maar ook het *Livre septième* in de Zuidelijke Nederlanden behoort erbij. In de 17de eeuw is het eerst vooral Italië dat de hoofdlijnen uitzet en de centrale figuur daarin is Monteverdi, de meest opmerkelijke wellicht Gesualdo.

Dan is er een tweede soort muziekgeschiedenis, die men wel de 'kleine muziekgeschiedenis' kan noemen. Deze muziekge-



schiedenis vond plaats buiten de belangrijke centra en werd gemaakt door goedwillende maar niet eerste-klas-componisten, de gewone musici en de gewone muzikliefhebbers.

De muziekgeschiedenis van de Nederlandse Republiek van de 17de eeuw is duidelijk een voorbeeld van deze kleine muziekgeschiedenis. Alleen Sweelinck kan van supra-nationaal belang genoemd worden. En - wat wellicht belangrijker is - de Nederlandse situatie leende zich, door de afwezigheid van zowel een hof dat de kunsten bevorderde als een kerk die prijs stelde op muzikale luister, wel heel slecht voor het uitvoeren van de gecompliceerde nieuwe muziek uit Italië, die een vrij grote en gevarieerde inzet van muzikale middelen vereiste: zangers (eventueel dubbel- of meerkorig), instrumentalisten, continuospelers. In de bescheidenheid van het collegium musicum moest men daarom wel terugvallen op de met veel beperktere middelen uitvoerbare klassieke polyfonie uit de voorafgaande eeuw. De stijl was vertrouwd en bekend, het aantal stemmen beperkt en deze stemmen konden naar believen vocaal of instrumentaal, enkel- of meervoudig uitgevoerd worden; continuo was niet nodig of hooguit optioneel.

Niettemin vond er in de Nederlanden een intensieve muziekbeoefening plaats. Het aantal schilderijen dat muziekinstrumenten al of niet bespeeld afbeeldt is enorm. Het liedrepertoire is - vooral door contrafactuur - onvoorstelbaar groot. Er was een behoorlijke productie aan eigentijdse locale muziek, maar daarvan is helaas veel verloren gegaan. Maar daarnaast was er zeer veel muziek uit allerlei landen en tijden beschikbaar, een trek die kenmerkend is voor het Nederlandse muzikleven door de eeuwen heen - heden ten dage is het niet anders.

En passant zijn we ook de belangrijkste namen uit de Nederlandse muziekgeschiedenis van de eerste helft van de 17de eeuw tegen gekomen. Ik recapituleer nog even: Jan Pietersz Sweelinck (organist te Amsterdam), Jaques Vredeman (muziekmeester te Leeuwarden) en (nog niet genoemd:) Cornelis Schuyt (organist te Leiden), voor de tweede kwart: Cornelis Thymanszoon Padbrué (musicus te Haarlem), Dirck Janszoon Sweelinck (organist te Amsterdam), Joan Albert Ban (priester en amateurmusicus te Haarlem), Cornelis de Leeuw (musicus en uitgever te Amsterdam), Nicolas Vallet (musicus te Amsterdam), Constantijn Huygens (muziekminnaar te Den Haag) en (nog niet genoemd:) Jacob van Eyck (beiaardier te Utrecht). De muziekdrukkers Paulus Matthsyz en Broer Janszoon zorgden voor een begin

(niet het allereerste) van een Amsterdamse traditie in de muziekdruk- en uitgeverij.

De Nederlandse muziekcultuur uit de 17de eeuw is echter niet te begrijpen zonder naast de eigentijdse locale produktie de invloed van muziek uit andere landen en vooral ook andere tijden te plaatsen. Er is dus niet een eenduidig gezicht van de Nederlandse muziek van de zeventiende eeuw. Eerder is er sprake van een Januskop, met twee gezichten. Eén gezicht keek achterwaarts in de tijd en een beetje zijwaarts naar wat er gebeurde in de 16de eeuw bij onze nabije en verdere zuiderburen, van Antwerpen via Brussel, Parijs en Venetië tot Rome. De ogen van dit gezicht stonden wijd open en iedereen keek erdoor. Een ander gezicht schouwde vooruit. De ogen hiervan waren echter maar hoog uit half geopend en degene die er het vaakst door heen keken waren niet de beroepsmusici maar ijverige en enthousiaste amateurs zoals Joan Albert Ban en vooral: Constantijn Huygens.

## Noten

Afkorting:

TVNM Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziek-geschiedenis.

1. P. van Eeghen, 'Abraham van den Tempel's familiegroep in het Rijksmuseum.' *Oud-Holland* 68 (1953): pp. 170-174.
2. R.A. Rasch, 'The *balletti* of Giovanni Giacomo Gastoldi and the musical history of the Netherlands.' *TVNM* 24 (1974): pp. 112-145.
3. R.A. Rasch, 'Noord-Nederlandse muziekguitgaven met de Plantijnse notentypen.' *De Gulden Passer* 51 (1973): pp. 9-18.
4. H. Vanhulst, 'Un succès de l'édition musicale: le *Septième livre des chansons à quatre parties* (1560-1661/3).' *Revue Belge de Musicologie* 32-33 (1978-79): pp. 97-120.
5. B. van den Sigtenhorst Meyer, 'Een volledig exemplaar van het *Livre septième*.' *TVNM* 15 (1939): pp. 235-255.
6. A.G. Soeting, 'O Kersnacht schooner dan de daegen.' *Eredienst* 18 (1984): pp. 110-119.
7. C. Huygens, *Mijn jeugd*. Vert. C.L. Heesakkers. Amsterdam 1987. p. 21.
8. J.P.N. Land, 'Joan Albert Ban en de theorie der toonkunst.' *TVNM* I (1884): pp. 95-111.
9. K.Ph. Bernet Kempers, 'Meerstemmig psalmgezing in de Hervormde Kerk van Nederland.' *TVNM* 17 (1957): pp. 167-180.
10. D.F. Scheurleer, 'Een catalogus van den Amsterdamschen boekhandelaar Hendrik Laurentius van 1647.' *TVNM* 6 (1899): pp. 140-143.
11. R.A. Rasch, 'De muziek in de Amsterdamse Schouwburg (1638-1664).' *Spiegel Historiae* 22 (1987): pp. 185-190.
12. Over Ban en voor verdere literatuur zie: J.W.N. Valkestijn, 'Een onbekend handschrift van Joan Albert Ban.' In: *Liber amicorum Chris Maas* (Amsterdam 1987): pp. 131-154.
13. F. Noske, 'Huygens de musicus.' In: *Veelzijdigheid als levensvorm* (Deventer 1987): pp. 129-140. R.A. Rasch, 'Constantijn Huygens: Een muzikale heer van stand.' *De Zeventiende Eeuw* 2 (1987): pp. 99-114.

14. W.J.A. Jonckbloet & J.P.N. Land, *Musique et musiciens au XVII<sup>e</sup> siècle: Correspondance et oeuvre musicales de Constantin Huygens*. Leiden 1882, p. 32.
15. R.A. Rasch, 'De muziekbibliotheek van Constantijn Huygens.' *Veelzijdigheid als levensvorm*, edd. A.Th. van Deursen, E.K. Grootes, P.E.L. Verkuyl. Deventer 1987, pp. 141-162.
16. Worp, J.A. 'De jeugd van Christiaan Huygens, volgens een handschrift van zijn vader.' *Oud-Holland* 31 (1913): pp. 209-235.



## Een eeuwenheugend lied en een roman voor eeuwen Eeuwwendeliteratuur in Spanje

*H. de Vries*

Men zegt dat wij mensen vlak voordat wij sterven ons hele leven in een flits aan ons voorbij zien gaan. Is het leven een droom, en het sterven een ontwaken? Psychologen hebben immers vastgesteld dat wij kort voor het wakker worden intensief dromen, waarbij onze gesloten ogen snelle bewegingen maken, rapid eye movements, afgekort r.e.m., wij zijn dan in onze rem-slaap.

Het besef van onze eindigheid dwingt ons terug te zien, de balans op te maken, rekenschap af te leggen, telkens wanneer een tijdperk ten einde loopt. Wij blijven wakker zolang het Oude Jaar op sterven ligt en besproeien het pasgeboren Nieuwe Jaar met champagne en zegenwensen. Wij zijn nu eenmaal kinderen van Moeder Aarde en Vader Tijd. Moeder treden wij met voeten, maar aan Vader klampen wij ons met beide handen vast. Nooit zijn wij zozeer tot bezinning geneigd als wanneer er een periode van tien, vijftig, honderd jaar ten einde loopt. Dan immers krijgen wij heel even greep op die vluchtige verwekker, met de vingers van ons tientallige stelsel, digitaal.

Dat is de reden waarom wij ons op het verschijnsel eeuwewende bezinnen nu de tachtiger jaren bijna voorbij zijn. Een nieuw decennium staat voor de deur, het laatste van onze eeuw, en er daagt een nieuw millennium. Wij zijn in onze rem-slaap en wij dromen.

Laat ik u mijn droom vertellen. Ik ben in de rem-slaap van de twintigste eeuw en ik droom. Mijn ogen vliegen heen en weer van eeuwewende naar eeuwewende. Ik droom van 1600 en ik weet dat ik droom en dat het 1989 is, en in mijn droom wil ik weten waaróm ik droom. En waarom *nu*? Dan is er een oude rechter aan een groene tafel. De vingers van zijn beide handen spelen met zijn zilverwitte haren. Vader Tijd? Een slonzige, bijna kogelronde vrouw, die een rammelende mantel van spuitbussen draagt, wordt juist weggeleid, gedragen bijna; haar zaak is

verdaagd. Het is mijn beurt. Ik moet mij verantwoorden, maar begrijp niet waarvoor en kan geen woord uitbrengen. Ik wil weg, maar vluchten kan niet meer. Dat hoeft ook niet: daar staat mijn verdediger, een Griek in een lang gewaad. Plato? Pythagoras? Hij spreekt, ik kan niet alles verstaan. "Wat je zegt dat ben je," of "Wat je bent dat zeg je," en ook: "Getallen kunnen niet liegen." Hij schrijft naar voren en legt een document op de groene tafel. De oude rechter steekt het omhoog. Het getal negenentachtig staat met grote cijfers op het papier. Nee, op het scherm van een computer, want het beeld verandert, nu staat er:  $89 = 25 + 64$ ; en ook dat vervaagt, en dan lees ik:  $25 \times 64 = 1600$ . Dan word ik wakker.

Ik zit op de rand van mijn bed en denk na. Het wonderlijke is niet de droom zelf, maar dat ik hem niet, zoals anders, meteen vergeten ben. Wordt van mij verwacht dat ik hier iets mee doe? Het laat me niet los; wat me te binnen schiet schrijf ik op, en zo ontstaan de volgende notities.

Zeker, getallen kunnen niet liegen. Zij keren zichzelf binnenste buiten en leggen hun factoren op de groene tafel. Zestienhonderd komt er vierkant voor uit dat zijn wortel veertig is. Begint het leven niet bij veertig? Dan is veertig maal veertig een passend symbool voor die wedergeboorte van de westerse cultuur die wij Renaissance noemen. Dat is één.

En dan ons getal 89. Zijn mystieke band met 1600 past geheel in de warrige wereld van de droom en moet daar ook maar blijven; maar het getal zelf zal ons via het Boek der Psalmen bij ons thema brengen, ons thema van vandaag.

In de jaren rond eeuwwende vierhonderd maakte Hieronymus een nieuwe Latijnse vertaling van het Oude Testament direct uit het Hebreeuws. In de zestiende eeuw werd zijn bijbelvertaling Vulgata genoemd. Hieronymus vertaalde ook de Psalmen direct uit het Hebreeuws, maar die directe vertaling van de Psalmen werd niet in de Vulgata opgenomen; daarvoor verkoos men een van de beide revisies die Hieronymus al eerder had gemaakt naar de Griekse tekst van de Septuaginta, namelijk het Psalterium Gallicanum. Zo komt het dat de meeste psalmen in de Vulgata een ander volgnummer dragen dan in protestantse bijbels, die de Hebreeuwse bijbel volgen.<sup>1)</sup> Welnu, in de Rooms-Katholieke Vulgata is het niet psalm 90 maar psalm 89 waarin de eeuwige Toevlucht van de vergankelijke mens bezongen wordt, onder het opschrift: *Een gebed van Mozes den man Gods*. Ik citeer nu uit de Statenvertaling, en let u eens op hoe

alles erop wijst dat wij dromen in de rem-slaap van de eeuw; want het is de vierde maand van het jaar 89, de tiende dag van de maand, en wij vinden ons thema in Psalm 89 de verzen vier en tien.

Vers vier: *"Want duizend jaren zijn in uw ogen als de dag van gisteren, als hij voorbijgegaan is, en als een nachtwake."*

Vers tien: *"Aangaande de dagen onzer jaren, daarin zijn zeventig jaar, of zo wij zeer sterk zijn, tachtig jaar, en het uitnemendste van die is moeite en verdriet; want het wordt snel afgesneden, en wij vliegen daarhenen."*

*"De dagen onzer jaren, daarin zijn zeventig jaar."* Dat was in de Middeleeuwen de door de heilige Schrift geautoriseerde duur van het mensenleven, zo zeer zelfs en zo algemeen bekend, dat men onmiddellijk begreep wat een dichter bedoelde die schreef:

Juist midden op de reistocht van ons leven  
zag ik mij in een donker woud verloren,  
daar ik van 't goede pad was afgeweken.<sup>2)</sup>

*"Nel mezzo del cammin di nostra vita."* Met die woorden plaatst Dante Alighieri het visioen dat hij in zijn grote Commedia beschrijft in het jaar 1300, want hij was in 1265 geboren. Wanneer hij precies begon te schrijven is niet belangrijk. Hij plaatst het begin van het visioen op Goede Vrijdag van het eeuwjaar van de christelijke jaartelling om daarmee zijn werk en zijn eigen leven te koppelen aan de herdenking van het leven op aarde en het verlossingswerk van Christus. Zijn voorbeeld werd door zijn belangrijkste leerling in Spanje nagevolgd. Op Kerstavond van het jaar 1500 voltooit Juan de Padilla, een kartuizer, in Sevilla een lang dichtwerk over het leven van Christus, en legt zichzelf aan het eind van dat werk voortaan het zwijgen op omdat, naar hij beweert, *"zijn tijd en zijn leven niet toestaan dat hij meer zegt dan het leven van de soevereine Koning"*: hij is dus drieëndertig jaar oud, de leeftijd waarop Christus stierf, vroeg in zijn vierendertigste levensjaar.<sup>3)</sup>

Op die leeftijd herrees Christus uit de dood, en volgens Honorius van Autun in de twaalfde eeuw zullen alle gestorvenen na de opstanding die leeftijd hebben, zowel de pasgeborene die maar één dag heeft geleefd als iemand die negentig jaar oud is geworden.<sup>4)</sup> De mens is dan in de kracht van zijn leven, er gaan drie mensengeneraties in een eeuw. Dante plaatst het ontstaan van zijn grote gedicht niet alleen in de eeuwwende 1300, hij bouwt het ook op uit honderd zangen die hij verdeelt over drie boeken, een van vierendertig en twee van drieënder-



tig zangen. Want pas wat in drieën bestaat, begin, midden en eind heeft, kan op aarde volmaakt zijn.

Het Nieuwe Testament begint met een overzicht van de afstamming van Jezus Christus, de zoon van David, de zoon van Abraham. Matthaeus slaat ergens drie generaties over om een mooi geheel te krijgen van driemaal veertien generaties: veertien van Abraham tot David, en dan evenveel van David tot de Babylonische ballingschap en van deze tot de Christus. Het klopt niet helemaal; het gaat kennelijk om het uitdrukkelijk vermelde getal van driemaal veertien geslachten. Theologen veronderstellen dat Matthaeus Jezus voorstelt als driemaal David, dat wil zeggen de ware Messias, omdat de getalswaarde van de naam David in de Hebreeuwse gematria veertien is.<sup>5)</sup>

Met of zonder het vooruitzicht dat wij na de opstanding weer dertig of drieëndertig jaar oud zullen zijn, willen wij allemaal wel in goede gezondheid negentig of honderd worden. Honderd worden is in onze tijd niet zo uitzonderlijk meer, maar de magie van het getal zal wel nooit verloren gaan. Honderd jaar is de maat waarmee wij de eeuwigheid proberen te meten. En aan het begin van een reis door de eeuwen, terug naar 1600, zouden wij wel graag de weg willen vragen aan een honderdjarige.

Op 14 november 1968 overleed te Madrid, op de leeftijd van negenennegentig jaar en acht maanden, de vader van de Spaanse filologie, Don Ramón Menéndez Pidal. Als jongeman van 23 of 24 leverde hij zijn eerste grote werk in bij de Koninklijke Spaanse Academie, die in juni 1892 een concours had uitgeschreven dat op 30 juni 1893 sloot. Het werk werd in 1895 bekroond, maar het verscheen pas in de jaren 1908 tot '11, omdat Menéndez Pidal telkens opnieuw genoodzaakt was recente studies van anderen in zijn boek te verwerken: zo zeer stond het onderwerp in de belangstelling van zijn vakgenoten. Zo ontstond rond eeuwwende 1900 zijn voorbeeldige uitgave met uitvoerige studie van het enige Spaanse heldenepos dat min of meer volledig, in één enkel handschrift, bewaard is gebleven: het *Cantar de Mio Cid*.<sup>6)</sup>

De bloeitijd van de Castiliaanse heroïsche epiek - heldenzangen uit een mondelinge produktie - moet rond het jaar duizend zijn geweest, toen het jonge Castilië, nog niet lang een onafhankelijke graafschap tussen de koninkrijken León en Navarra, net als de andere noordelijke gebieden te lijden had onder de invallen van al-Mansur. Dat was vermoedelijk het heroïsche

tijdperk van Castilië, want in latere kronieken zijn veel wijzigingen naar heldenzangen die in die tijd meteen na de gebeurtenissen moeten zijn ontstaan.<sup>7)</sup> Maar vrijwel alles wat uit die tijd stamt is verloren gegaan. Een van die verhalen, dat in Castilië speelt in de tachtiger jaren van de tiende eeuw, is in een veel latere vorm, omstreeks 1320, opgetekend - en gelukkig pas verloren gegaan nadat het in een kroniek van 1344 geprosificeerd was. Uit het proza van die kroniek heeft Menéndez Pidal indrukwekkende fragmenten gereconstrueerd van dat verschrikkelijke en ontroerende verhaal over de zeven jonge ridders van Lara.

Een heldendicht over de eerste graaf van Castilië, Fernán González, is omstreeks 1250 herschreven in alexandrijnen. Epische teksten in de vorm die in Spanje typerend is voor de mondelinge heldenzang - assonerend rijm en verzen van onregelmatige lengte -, daarvan zijn er maar drie bewaard. Het *Cantar de Mio Cid* dat Menéndez Pidal rond 1900 uitgaf is rond 1200 te dateren, misschien tussen 1201 en 1207, dat wil zeggen ruim honderd jaar na de dood van de held, Rodrigo Díaz de Bivar, die in de zomer van 1099 overleed. Omstreeks 1230 moet het Spaanse Rolandslied geschreven zijn waarvan in Pamplona een kort fragment werd gevonden, dat beschrijft hoe Karel de Grote na de slag bij Roncesvalles (778) de lijken vindt van Oliveros en Roldán en hen beweent. En de derde tekst stamt uit het derde kwart van de veertiende eeuw: een laat episch gedicht over de Cid, dat zijn jonge jaren beschrijft en dan afbreekt. Dit gedicht, de *Mocedades de Rodrigo*, heeft vooral historische betekenis: het werd de bron van een cyclus van balladen over deze grote held van Castilië.<sup>8)</sup>

De Spaanse balladen, de *romances*, ontstonden misschien al in de dertiende, aantoonbaar in de veertiende eeuw. In die begintijd dienden ze om nieuwsberichten te verspreiden. Een aantal stamt uit de burgeroorlog tussen koning Pedro I (bijgenaamd de Wrede, 1350-1369) en zijn halfbroer Enrique, die hem tenslotte doodde en opvolgde als stichter van een nieuwe dynastie, die van de Trastámara's, waarvan Isabella de Katholieke de laatste vertegenwoordigster zou worden. Beide partijen in die burgeroorlog hebben romances als propagandamiddel gebruikt. Na de overwinning van Enrique zijn de propagandaliederen die tegen hem gericht waren geweest vrijwel geheel verloren gegaan; van de romances over de boze daden van Pedro de Wrede is veel meer bewaard gebleven.

Nog in de veertiende en dan in de vijftiende eeuw berichten de romances over schermutselingen tussen christenen en moren. Die grensballaden worden dan een propagandamiddel voor de strijd tegen Granada. Ondertussen circuleren er ook romances die behoren tot het internationale verhalen- en balladenmateriaal, en er ontstaan verscheidene episch-historische cycli. Aan het hof van de Katholieke Koningen krijgen de romances officiële erkenning en worden door hofcomponisten op muziek gezet. Vroeg in de zestiende eeuw verschijnen veel mondelinge romances in druk op losse vouwbladen (*pliegos sueltos*), waarbij de tekst dikwijls wordt ingekort. Het omgekeerde - geschreven romances die in een mondelinge overlevering terecht komen - gebeurt natuurlijk ook.

Nieuwsballaden over historische gebeurtenissen zijn er niet veel meer uit de zestiende eeuw, misschien omdat het grote nieuws nu van ver overzee komt. De meeste romances die nu verschijnen zijn geënt op kronieken en andere literaire bronnen en spelen in vervlogen tijden, net als de nu zo populaire ridderromans. Maar in de laatste decennia van de zestiende eeuw gaan ontwikkelde dichters zich voor de romance interesseren en maken er een dichtvorm voor geletterden van. Die nieuwe kunst en het corpus van die gedichten heten '*Romance-ro nuevo*'. In de tachtiger jaren wordt Lope de Vega, nog voor hij als toneelschrijver bekend is, beroemd door zijn *romances moriscos*, waarin hij zijn eigen liefdesperikelen van zich afschrijft door ze toe te schrijven aan zwierige, edele Moren. Een aantal uitgaven van romances van verschillende dichters wordt in 1600 gebundeld uitgegeven onder de titel *Romancero general*, 'algemeen balladenboek', met een uitgebreide tweede druk in 1604 en een tweede deel in 1605.

Het Spaanse toneel van de zeventiende eeuw wordt een nationaal toneel doordat het historische onderwerpen aan romances ontleent: daar vindt Guillén de Castro de stof voor zijn *Moçedades del Cid*, dat op zijn beurt Corneille inspireert.

In de achttiende eeuw raakt de romance als produkt van volkskunst in verval, en het soort liederen dat blinde zangers over dieven en boeven zingen wordt herhaaldelijk van hogerhand verboden. Voor de romance als ontwikkelde dichtvorm is weinig belangstelling meer, en het bestaan van een mondelinge overlevering van gezongen verhalen raakt bij veel intellectuelen in vergetelheid.

Het zijn de romantici in Duitsland, Engeland, Frankrijk, Italië, die het Romancero herontdekken. Portugezen en Spanjaarden leren in de verbanning na 1823 de Romantiek kennen, en zo krijgt ook de mondelinge overlevering van 'volkspoëzie' weer aandacht. Almeida Garrett publiceert in 1843 en '51 romances die gezongen worden in Noord- en Midden-Portugal. Catalaanse romances worden van 1853 af gepubliceerd, in een kwarteeuw een kleine zeshonderd. Als Ferdinand Wolf in 1859 veronderstelt dat alleen in Portugal en Catalonië nog een mondelinge traditie bestaat, is er al gauw iemand die hem dertien romances uit Asturië toezendt. Omstreeks die tijd wordt ook de traditie van Galicië bekend, en er verschijnen mondelinge romances uit Andalusië en Extremadura. Alleen uit Castilië, eeuwenlang het politieke en culturele centrum van het schiereiland, komen naar verhouding veel minder moderne versies, en in het jaar 1900 veronderstelt Marcelino Menéndez y Pelayo dat de mondelinge overlevering van romances alleen in geïsoleerde randgebieden bewaard is gebleven, en in Castilië zelf vrijwel geheel verloren gegaan. Maar in datzelfde jaar 1900 wordt de mening van Menéndez Pelayo weersproken door een belevens van Menéndez Pidal, die hij een halve eeuw later heeft beschreven. Ik laat hem zelf aan het woord en ik vertaal.<sup>9)</sup>

In mei 1900 maakte ik een tocht door bepaalde dalen van de Duero om de topografie van het *Cantar de Mio Cid* te bestuderen, en toen ik na afloop van het onderzoek in Osma daar een dag langer bleef om de zeer opvallende zonsverduistering van de achtentwintigste te kunnen zien, kreeg mijn vrouw (het was onze huwelijksreis) de inval de romance van de Verstoorde Bruiloft voor te dragen voor een wasvrouw met wie wij in gesprek waren. De goede vrouw zei ons dat zij die romance ook kende, want die hoorde met vele andere tot het repertoire dat zij zong als zij in de rivier het wasgoed door het water sloeg; en heel bereidwillig begon ze meteen een romance voor ons te zingen, met een welluidende stem, en op een melodie die in onze oren even 'lieflijk en bevallig' klonk als die welke de grote geschiedschrijver Mariana hoorde in de romances over het beleg van Zamora. De romance die de wasvrouw zong was ons onbekend, en daarom des te aantrekkelijker:

Voces corren, voces corren, voces corren por España  
 que don Juan el caballero está malito en la cama ...  
 (Berichten gaan rond door Spanje dat een ridder, don  
 Juan, ernstig ziek in bed ligt ...)

en naarmate het lied voortging, meende mijn vrouw er een historisch relaas in te herkennen, een verre echo van die

'smart, droefenis en tegenspoed' die naar de mededeling van de kroniekschrijvers in heel Spanje heersten na de dood van de kroonprins, don Juan, de eerstgeboren zoon van de Katholieke Koningen, omdat die dood het lot van de natie verduisterde. En inderdaad bleek dit bij nadere bestudering een romance uit de vijftiende eeuw te zijn die in geen enkele verzameling, oud of modern, voorkwam. Wij moesten dus, in de weinige uren die wij nog in Osma zouden verblijven, deze romance en andere romances optekenen, het eerste tribuut dat Castilië betaalde aan het traditionele romancero van onze tijd; het was ook nodig die melodie te noteren, om het gebrekkige systeem te vermijden waarbij alleen de tekst wordt opgetekend. En met het zoeken naar de kapelmeester van de kathedraal, en met het luisteren naar de goedge wasvrouw die haar liederen herhaalde en herhaalde, brachten wij die uren door, ons nauwelijks tijd gunnend om de grote zonsverduistering te bewonderen die onderwijl plaatsvond en die, hoewel wij speciaal daarvoor in die oude stad waren gebleven, nog maar weinig voor ons betekende tegenover de zon van de Castiliaanse traditie die daar opging na een nacht van drie eeuwen, sinds Juan de Ribera het laatste losse vouwblad met mondelinge romances uitgaf in 1605. Onze goede zangeres had haar romances als kind geleerd in haar dorp in de provincie Burgos, La Sequera, bij Aranda de Duero.

De precisie waarmee die romance over de dood van kroonprins don Juan de historische omstandigheden van die gebeurtenis vasthield, was verbazend; bijzonder getrouw vooral in de naam van dokter De la Parra, van wie de documenten bevestigen dat hij de kroonprins terzijde stond bij zijn laatste ziekte in Salamanca, in die tijd een arts van groot aanzien, maar later bij niemand meer bekend. Die nieuw ontdekte romance was een doorslaggevend bewijs dat er een getrouwe romance-traditie bewaard was gebleven in dat hart van Castilië, juist daar waar men de oude epische geest geheel in verval had gewaand.

Tot zover don Ramón. De rouw over de dood van de jonge kroonprins wordt ook door Juan de Padilla herdacht, de al eerder genoemde kartuizer die in 1500 zijn 'Retabel van het leven van Christus' voltooit. Meteen na zijn uiterst realistische beschrijving van de kruisiging en het sterven van Christus onderbreekt hij zijn verzen met een Goede-Vrijdagpreek in proza, waarin hij deze gelijkenis gebruikt (ik vertaal):

En als er in onze dagen zo grote rouw is geweest in alle rijken van Spanje en bijna in alle delen van Europa over

de allerdoorluchtigste kroonprins don Juan, de derde van deze naam, die getrouwd was met de dochter van de keizer van Duitsland en twintig jaar oud in Salamanca stierf (...), hoeveel meer zijn wij dan verschuldigd aan de goddelijke kroonprins, die getrouwd is met onze menselijke natuur? ...

Don Juan was in maart 1497 getrouwd met aartshertogin Margaretha, de dochter van de Roomse koning Maximiliaan, en in alle steden die het jonge paar bezocht werd feest gevierd. De prins had een zwakke gezondheid; in Salamanca werd hij ziek, en na dertien dagen koorts stierf hij, op vier oktober 1497 na middernacht, nadat hij op diezelfde vierde oktober per testament beschikkingen had getroffen voor zijn jonge echtgenote en het kind dat zij droeg. Enkele maanden later, in 1498, had prinses Margaretha een miskraam. De romance dat de Menéndez Pidal's in Osma hoorden is misschien gecontamineerd met berichten over de dood van de oudste dochter van de Katholieke Koningen, de jonge koningin van Portugal, Isabel: deze zuster van de Spaanse kroonprins stierf in Zaragoza op 23 augustus 1498 bij de geboorte van een zoon, die tot troonopvolger voor Spanje én Portugal werd uitgeroepen. Men koesterde grote verwachtingen in die tijd, toen de wereld door de reizen van Columbus zo wijd was geworden.

In haar artikel over deze romance, in 1904, publiceert Maria Goyri (mevrouw Menéndez Pidal) nog drie andere Spaanse versies van dezelfde romance (twee uit de provincie León en een uit Asturië) en twee Portugese versies. Zij merkt op dat door de dood van de kroonprins de directe opvolging verloren ging van het koningspaar dat Spanje had verenigd en grootgemaakt, en dat in zijn jonge gemalin reeds de uitzonderlijke kwaliteiten merkbaar waren waar zij later blijk van gaf als voogdes van de jonge Karel V en als landvoogdes van de Lage Landen.<sup>10)</sup>

Zo kwam het dat, terwijl zijn tante Margaretha onze landstroken bestuurde (van 1507 tot 1530), de jonge Heer der Nederlanden koning van Spanje werd en vervolgens ook keizer van het heilige Rooms-Duitse Rijk. Deze eerste Spaanse Habsburger was op 24 februari van het jaar 1500 in Gent geboren, en de laatste Spaanse Habsburger stierf in Madrid op 1 november van het jaar 1700. Dat Karel van Gent in 1517 naar Spanje kwam was een uitvloeisel van die jammerlijke gebeurtenis twintig jaar eerder, waarvan het bericht van geslacht op geslacht gezongen en nagezongen werd en pas na vierhonderd jaar opgetekend uit de mond van een wasvrouw.

Niet alleen de muze van het volk, ook verscheidene geleetterde dichters lieten zich inspireren door de grote verslagenheid die in 1497-'98 in Spanje heerste. Ik vermoed dat ook de schrijver van een leesdrama dat in 1499 en 1500 verscheen een zinspelelend gebruik van die recente gebeurtenis maakt, haar in een ander kader plaatst en relativeert. De tragische hoofdpersoon, twintig jaar jong, is de enige erfgenaam van haar vader en de oogappel van haar moeder. Een geslepen oude vrouw manipuleert en behekt haar, zodat ze verliefd meent te zijn op een jonge ridder, die geen hogere wens heeft dan haar lichamelijk te bezitten en daarvoor de koppelaarster honderd goudstukken en een gouden ketting heeft gegeven. Zonder op de tegenwerkingen van het meisje acht te slaan volgt hij onstuimig zijn drift. Bij zijn vertrek maakt hij een dodelijke val. Het meisje meent dat zij hem in de dood terug zal vinden en stort zich van een toren, bij het eerste licht van een nieuwe dag. Haar vader beweent haar en richt een bittere aanklacht tegen Fortuna, de Wereld en de Liefde.

Deze tragedie droeg als titel *Comedie van Calisto en Melibea*, maar werd al gauw naar de koppelaarster genoemd: *Celestina*. Zoals ik elders probeer aannemelijk te maken was dit boek, dat meteen aansloeg en een bestseller werd, een verhuld - niet al te verhuld - protest tegen het 'minderhedenbeleid' in Spanje aan het eind van de vijftiende eeuw: de verdrijving van de joden in 1492, de vervolging van nieuw-christenen door de Inquisitie, de brandstapels, en wat de achtergebleven moslims betreft, de bekeringsdruk die op hen werd uitgeoefend, in plaats van de hun aanvankelijk toegezegde godsdienstvrijheid. De boodschap wordt herkenbaar gemaakt en verdiept door een allegorie van getallen die door middel van een code aan de namen van de personen gekoppeld zijn. Die namen zijn ook op zichzelf betekenisvol. Pleberio staat voor het volk en zijn klacht is eigenlijk tegen Inquisitie, Staat en Kerk gericht. De kern van het hele stuk is een hartverscheurend manifest van menselijkheid, van oprechte humaniteit. Het is gericht tegen een hypocriete christelijke overheid, die dezelfde waarden die zij met de mond belijdt met handen en voeten wurgt en vertrappt. De wapens waarmee het die overheid aanvalt zijn een groteske allegorie, sarcastische tweeduidigheid, ironische omkering, en een blasfemisch gebruik van christelijke symboliek. Een blasfemie die niet met het heilige zelf de spot wil drijven, maar de verkrachting ervan aan de kaak stelt. De spanning die daardoor ontstaat is meteen merkbaar, ook voor de onbevangen, niets vermoedende lezer van dit meesterwerk van de wereldliteratuur, waarvan terecht gezegd is dat het alle kwaliteiten bezit



die wij in een moderne roman verwachten: complexiteit, de consistentie van een imaginaire en tegelijk werkelijke wereld, psychologische diepgang, en een overtuigende interactie tussen intrigue, thema en karakters.<sup>11</sup>

Deze *Comedia* is een tragedie, en een commentaar op de tragedie van de Spaanse samenleving van haar tijd. Zij is geënt op de eeuwwende 1500, speciaal geschreven om het jubileum van het christendom op een, bij de omstandigheden passende, on gepaste wijze te vieren. De schrijver suggereert dat het eerste bedrijf niet van hemzelf, maar van een 'oude schrijver' afkomstig is, en dat hijzelf, in een vakantie van vijftien dagen, de overige bedrijven erbij geschreven heeft. Welnu, dat zijn er vijftien, en deze *Comedia* verwijst met haar zestien bedrijven naar de eeuwen van de christelijke jaartelling: Melibea sterft aan het eind van het vijftiende bedrijf, en het zestiende heeft veel van een epiloog. Het is alleen de vader die hier rouwt over zijn dochter: één persoon, één allegorische vaderfiguur staat voor het hele volk.

Dat het eerste bedrijf niet echt van een oude schrijver is, maakt de werkelijke schrijver heel duidelijk met een dubbele zinspelning op een oude schrijver die het eerste bedrijf onmogelijk geschreven kan hebben: tweemaal, tegen het eind van het eerste bedrijf en aan het begin van het tweede, duikt in de dialoog een uitdrukking op waarin tegenover 'de ontvangende' 'de gevende' wordt gesteld, 'el dante'. En een centraal aspect van de groteske blasfemie van deze *Comedia* is dat zij een persiflage van de *Commedia* van Dante blijkt te zijn.

Dat alles werd al spoedig iets minder gemakkelijk herkenbaar gemaakt, want van 1502 af verscheen dit werk, onder de titel *Tragicomedia*, in een tot eenentwintig bedrijven verlengde vorm. De *Comedia* in zestien bedrijven zal geleidelijk in vergetelheid zijn geraakt. Ze is pas in het jaar 1900 in een moderne uitgave verschenen, en de kritiek van onze eeuw neigt ertoe haar te verwaarlozen ten gunste van de tweede, langere, of zoals het dikwijls heet, definitieve versie.

Maar Cervantes, die in 1600 al aan de roman werkte die hem onsterfelijk zou maken, kende de cryptografische dubbele bodem van het boek dat *Celestina* wordt genoemd. Hij maakt er een duidelijke zinspelning op in het middelste van elf gedichten voorin het eerste deel van de *Quijote*, dat in 1605 verscheen. Hij heeft het daar over een zwijgzaam iemand die er vandoor ging, die zijn hele staatsraison in één terugtrekkende beweging



samenvatte, wat Celestina betreft, een boek dat naar zijn mening goddelijk zou zijn als het het menselijke meer verhulde. We moeten hierbij bedenken dat de *Commedia* van Dante pas in de zestiende eeuw de titel *Divina Commedia* heeft gekregen, en kunnen ons gevoelig afvragen of niet juist de Spaanse 'contra-comedia' de oorzaak is geweest van die verduidelijking in de titel van het werk van Dante. Immers het Spaanse werk was meteen in Italië bekend; de oudste tekst die bewaard is gebleven van de langere versie van 1502 is een Italiaanse vertaling van 1506.

"Een goddelijk boek, als het het menselijke meer zou verhullen." Dit is niet kritiek van Cervantes op een al te vrijmoedig boek, of een concessie van zijn kant aan de geest van de Contra-reformatie, maar een zinspeling op de relatie tussen de beide eeuwwende-comedia's uit 1300 en 1500. Cervantes geeft hiermee te kennen dat hij heel goed weet dat het in dat zeer menselijke boek Celestina eigenlijk over goddelijke dingen gaat, zoals het recht van alle mensen om God te dienen in het geloof dat hun door hun ouders is overgeleverd. En de 'terugtrekkende beweging' die een hele staatsraison 'samenvatte' (*cifró*) is de akrostische zin die door elf strofen voor in de Celestina wordt gevormd en waarin de schrijver zijn naam en zijn geboorteplaats vermeldt, een zin die als geheel de sleutel is van een code (*cifra*) die de getallen van de verborgen allegorie aan de namen van de personen koppelt.<sup>12)</sup> "*De baccalaureus Fernando de Rojas voltooide de Comedia van Calisto en Melibea en hij is geboren in La Puebla de Montalbán.*"

Over deze Fernando de Rojas is uit documenten het een en ander bekend. Hij was van joodse afkomst, behoorde tot een familie die al honderd jaar eerder tot het christendom was toegetreten, na de pogroms van 1391, dat wil zeggen, onder de dwang van de omstandigheden. Toen zijn schoonvader, die zich in 1525 voor de Inquisitie moest verantwoorden, hem als zijn verdediger voorstelde, werd dat geweigerd met de motivering dat hij een onverdacht persoon moest kiezen. In datzelfde proces verklaarde de pastoor van La Puebla de Montalbán dat in die plaats nauwelijks iemand woonde die niet 'verzoend' was, dat wil zeggen gestraft door de Inquisitie. Het was een van die kleine stadjes met een vrijwel geheel joodse bevolking die zich en masse bekeerd had maar daarbij even joods was gebleven als voorheen.<sup>13)</sup> Rojas' verklaring, in de akrostische zin, dat hij daar geboren was stond dus gelijk aan de uitspraak: "*Ik ben van joodse afkomst.*" Ten tijde van het proces tegen zijn

schoonvader was Rojas advocaat in Talavera; in 1538 was hij daar vijf weken burgemeester.<sup>14)</sup> Hij stierf in 1541.

Als Cervantes de verborgen boodschap van Celestina kende, welke betekenis heeft dat dan voor de Quijote? Is dit boek, dat Cervantes in de zomer van 1604 naar de drukker bracht, ook eeuwendeliteratuur zoals de *Commedia* van Dante Alighieri en de *Comedia* van Fernando de Rojas dat zijn, dat wil zeggen, een boek dat het menselijke handelen van zijn dagen op de een of andere wijze in het licht van de eeuwigheid beziet? Het komt mij voor dat Cervantes het een en ander van Rojas geleerd heeft, hij geeft hetzelfde soort signalen aan zijn lezers.

Fernando de Rojas persifleerde in Calisto een vijftiende-eeuwse hoofse minnaar; Cervantes kiest een hoofdpersoon die denkt dat hij een ridder is, en van wie de verteller meteen zegt dat hij niet lang geleden leefde. Als Cervantes rond 1600 de voorbije eeuw terugziend op de korrel wilde nemen, kon hij dat niet beter doen dan onder het mom van een persiflage van de ridderroman, die ideologisch-literaire ruggegraat van de Spaanse zestiende eeuw. De rage was in 1508 met *Amadis de Gaula* begonnen, en in de rest van de eeuw, voornamelijk tot het jaar van de Armada-ramp, verschenen er zo'n vijftig nieuwe ridderromans in Spanje, plus een stuk of wat middeleeuwse, te zamen een zestig verschillende, in driehonderd edities.<sup>15)</sup>

Dat de bespottung van de ridderroman alleen maar een voorwendsel was, kan iedereen zien die het boek leest. Zoekt die lezer vervolgens de passages waar uitdrukkelijk beweerd wordt dat het boek van Cervantes geschreven is om het gezag van de ridderromans te ondermijnen, dan vindt hij er drie in de proloog tot het eerste deel van 1605 en twee aan het eind van het tweede deel van 1615. Maar het is nooit Cervantes zelf die dat beweert. In de proloog is het een vriend die hem bezoekt juist op het ogenblik dat hij zich wanhopig afvraagt of hij het moeilijkste van alles, namelijk een proloog te schrijven, wel ooit zal volbrengen; en aan het eind van deel twee is het Cide Hamete Benengeli, de eigenlijke geestelijke vader van Don Quijote, wiens relaas Cervantes voor een krats op de kop heeft getikt, uit het Arabisch heeft laten vertalen en nu navertelt. Maar ach heden, hier aan het eind van deel twee is Cide Hamete Benengeli in gesprek met zijn pen, die hij juist heeft opgehangen op een plaats waar zij eeuwenlang kan rusten - dus wie heeft de woorden van Cide Hamete opgeschreven? De grens tussen hem en Cervantes vervaagt, maar de bedoeling is duidel-

lijk: Cervantes zelf brengt de bewering over de louter literaire intenties van zijn boek in diskrediet.

Als Cervantes zo zorgvuldig laat weten waar het niet om gaat, waar gaat het dan wel om in zijn boek? De vriend die hem helpt met de proloog van het eerste deel raadt hem aan allerlei pedante voetnoten te plaatsen en merkt tot twee keer toe op dat het helemaal niet erg is als de leugen meteen doorzien wordt. Welnu, de leugen over de louter literaire intenties van het boek wordt meteen daarop driemaal verteld, maar daarbij zegt deze vriend van doorzichtige leugens ook nog dit tot Cervantes:

(dit boek van u) heeft geen reden om tot wie dan ook te preken, het menselijke met het goddelijke vermengend, wat een soort van mengsel is waar geen christelijk verstand zich mee behoort te kleden.

Vermenging van het menselijke met het goddelijke, dat is precies wat Cervantes in de *Celestina* signaleert, in het gedichtje dat ik al noemde, het middelste van de elf die op de proloog volgen. Ook dat gedichtje neemt Cervantes niet voor zijn rekening: hij schrijft het aan een onbekende toe, die de bijnaam 'de Geestige' draagt en aangeduid wordt als een dichter over gemengde onderwerpen, of misschien een dichter die zich inmengt, want alle omringende gedichtjes worden aan literaire figuren toegeschreven, zoals *Amadis de Gaula* en *Orlando furioso*. En ook die onbekende wil zich aan ijs niet branden en legt het hele gedichtje *Sancho Panza* in de mond, *Sancho Panza* die geen letter kan lezen en alleen met moeite zijn eigen naam heeft leren schrijven.

De figuur van *Sancho Panza*, de schelmse, praatgrage schildknaap die voor elke situatie een spreekwoord paraat heeft, heeft een voorloper in de 'ribaldo' van ridder *Zifar* (of *Cifar*), in de oudste Spaanse ridderroman die bewaard is gebleven. Of Cervantes dat boek gekend heeft is een onbesliste vraag,<sup>16)</sup> maar voor ons onderwerp is van belang dat het gedateerd wordt rond 1300, omdat in de proloog een gebeurtenis uit dat jaar wordt beschreven, de overbrenging van de resten van een Spaanse kardinaal van Rome naar Toledo, dit met de motivering dat hierdoor de lezers eraan herinnerd zullen worden wanneer het jubeljaar opnieuw behoort te worden gevierd, namelijk in 1400. De oudste bekende Spaanse ridderroman was eeuwendeliteratuur!

Of Cervantes waar dan ook in zijn Quijote blijk geeft van een eeuwwendebesef zou in de hele tekst nauwkeurig nagelezen moeten worden. Ik haal hier alleen de woorden aan die Don Quijote uitroept bij zijn fatale (voor hemzelf fatale) aanval op de windmolens (I, 8): "*Al zwaait ge met meer armen dan de gigant Briareus, ge zult het mij betalen.*" Briareus, 'de vervaarlijke', of Aigaioon, was een van de drie zonen van Ouranos en Gaia, hemel en aarde, die honderd armen hadden en vijftig hoofden. Honderd armen: is het de strijd met de eeuw die Don Quijote verliest? Is Don Quijote de geest van de zestiende eeuw die door de tijd wordt ingehaald?

Laten we de vraag toespitsen door de signalen te bundelen. Waren er in de dagen van Cervantes actuele kwesties waar hij op kon zinspelen met de uitdrukking "*vermenging van het menselijke met het goddelijke*"? Kunnen dat hetzelfde soort zaken zijn geweest als in de dagen van Fernando de Rojas?

De toeschrijving van de hele geschiedenis van Don Quijote aan een Arabische geschiedschrijver vergroot niet alleen de afstand tussen Cervantes en zijn personages; hij, de stiefvader van Don Quijote, buit ook de komische mogelijkheden van deze constructie uit, zoals wanneer hij de veronderstelde moslim-schrijver de woorden van Don Quijote laat optekenen, ook als deze Mohammed een valse profeet noemt (I, 18), of wanneer de 'vertaler' Cervantes genoodzaakt is een kanttekening te maken bij de woorden "*Ik zweer als een katholiek christen...*" waarmee de moslimauteur een nieuw verhaal begint (II, 27). Dat Cervantes hem "*een Arabische schrijver uit La Mancha*" noemt, betekent dat hij tot de vele moriscos behoort die na de opstand van 1569 uit het rijk van Granada verdreven werden en gedeporteerd naar andere streken van Spanje.

Moriscos zijn de in 1502 (in Castilië) en 1526 (in Aragón) massaal gedoopte moslims. Na die dwangbekeringsen waren er officieel geen moslims meer in Spanje. De onderdrukking van hun opstand in 1569 werd vertraagd doordat de beste Spaanse troepen toen juist in de Nederlanden waren. De deportaties in de zeventiger en begin tachtiger jaren losten het probleem niet op. Hoewel sommige moriscos zich assimileerden en oprechte christenen werden, zoals de moriscos in het dal van Ricote, tussen La Mancha en Murcia, bleven bijna allen het christendom afwijzen. In de laatste decennia van de eeuw leek assimilatie en zelfs vreedzaam naast elkaar leven onmogelijk te zijn geworden. Struikroverij, piraterij, samenzweringen met de Turken en de Franse protestanten maakten de moriscos tot

een gevaar voor de staat; en het meest verontrustend van alles vond men hun snelle toename. In een redevoering die in 1600 in druk ver717

scheen ziet de spreker een waar schrikbeeld opdoemen:

Ze vermenigvuldigen zich als konijnen, als het zo doorgaat is het geen wonder als hun aantal elke tien jaar verdubbelt, en dat betekent dat binnen honderd jaar elke duizend meer dan een miljoen zullen zijn geworden.<sup>17)</sup>

(In werkelijkheid was de toename van de morisco-bevolking slechts ongeveer anderhalf keer zo groot als die van de oudchristenen.) Van alle drastische oplossingen die voorgesteld werden, zoals de kinderen bij de ouders vandaan halen, huwelijken verbieden, castratie, werd uiteindelijk gekozen voor de verdrijving van alle moriscos uit Spanje. Het besluit daartoe werd door de staatsraad van Filips II genomen in 1582 en kreeg de steun van de Kerk en de Inquisitie, maar de uitvoering werd tegengehouden door de edelen van Valencia en Aragón, die altijd tolerant waren geweest tegenover de godsdienst en de gebruiken van hun landarbeiders. In 1608 werd de zaak opnieuw aan de orde gesteld en nu doorgezet. De Staatsraad keurde het decreet tot uitdrijving goed op 4 april 1609. (Vijf dagen later, op 9 april, werd het bestand met de Nederlanden getekend.) De uitzettingen hadden in verscheiden etappes plaats tot 1614. Bijna driehonderdduizend moriscos werden verscheept, praktisch de hele moriscobevolking van Spanje,<sup>18)</sup> bijna alle naar Marokko en Tunis, maar ook enkele duizenden naar Frankrijk en andere christenlanden, vanwaar ze later meestal verhuisden naar Saloniki en Istanbul.

Over de 2500 moriscos van het dal van Ricote werd in 1611 een speciaal rapport uitgebracht waarin werd gemeld dat deze gemeenschap uit echte christenen bestond.<sup>19)</sup> Het mocht niet baten, ook deze mensen werden het land uitgezet, in 1613, tegen de opvattingen van veel Spanjaarden in. Kardinaal Richelieu noemde het een barbaarse daad, en Cervantes laat in het tweede deel van de *Quijote*, van 1615, Sancho Panza zijn vroegere buurman Ricote ontmoeten, die heimelijk teruggekeerd is uit Frankrijk, op zoek naar zijn vrouw en zijn dochter, van wie hij weet dat ze naar Algiers zijn gebracht. "*Waar wij ook zijn schreien wij om Spanje.*" Het hoofdstuk waarin deze Ricote zijn verhaal vertelt draagt de ironische titel: *Hoofdstuk 54, dat over zaken handelt die deze geschiedenis en geen enkele andere betreffen.*

In het zesde hoofdstuk van datzelfde tweede deel laat Cervantes merken in welke context hij de in het eerste deel aangeroerde "*vermenging van het goddelijke met het menselijke*" geplaatst wil zien. Don Quijote zegt hier tot zijn nichtje:

Over afstammingen zou ik je dingen kunnen zeggen die je zouden verbazen; maar om het goddelijke niet met het menselijke te vermengen, zeg ik ze niet.

Dit hoofdstuk gaat grotendeels over afstamming en over de ware adeldom en eer die uit deugd voortkomen, en is volgens het opschrift 'een van de *belangrijke* hoofdstukken van de hele geschiedenis'. Zo staat het er. Geen verschrijving, maar een vingerwijzing aan de lezer dat het hier om de geschiedenis van de mensheid gaat.

Met die 'verbazende dingen' op het gebied van afstammingen zinspeelt Cervantes vrijwel zeker op de antisemitische statuten waarmee diverse instellingen de zogenaamde conversos of nieuw-christenen uit hun ambten weerden. In de praktijk waren het voornamelijk de nieuw-christenen van joodse afkomst die hierdoor werden benadeeld. Wie een ambt of waardigheid ambieerde moest aantonen dat zijn voorgeslacht vrij was van joodse of moorse 'smetten', hij moest zijn 'zuiverheid van bloed' aantonen. Deze statuten over de zuiverheid van bloed waren in de vijftiende eeuw opgekomen. De verscherping van het antisemitisme in de tweede helft van de veertiende eeuw en de bloedige pogroms in 1391 hadden tot massale bekeringen geleid, waardoor de nieuwe kaste van de conversos was ontstaan. Voor de nieuw-christenen golden niet de beperkingen die voor joden golden, zodat velen hoge posten in de christelijke samenleving bereikten, ook in de Kerk, en adellijke families raakten met voorname conversos vermaagschapt. Maar antisemitische gevoelens richtten zich evengoed tegen conversos als tegen joden. In Toledo werd in 1449, na ongeregelheden tussen oud-christenen en nieuw-christenen, het eerste statuut afgedwongen, dat de conversos uitsloot van stadsambten. Nog hetzelfde jaar protesteerde paus Nicolaas V daartegen in zijn bul *Humani generis inimicus*, en er zijn vele andere protestschriften van hoge kerkelijke ambtsdragers tegen de statuten bekend uit die begintijd van een controverse die tot ver in de zeventiende eeuw zou gaan duren. Ik ontleen wat nu volgt aan een recent artikel van Henry Kamen.<sup>20)</sup>

Door de instelling van de Castiliaanse Inquisitie in 1480 raakte men in Spanje vertrouwd met de opvatting dat alle conversos potentiële kettters waren. Verscheidene instellingen namen een

statuut van zuiverheid aan. Dat gebeurde steeds, net als in 1449, tegen het gevoelen van de culturele elite. In 1486 probeerden Ferdinand en Isabella vergeefs de orde van Hieronymus ervan te weerhouden een statuut van zuiverheid aan te nemen.

Toch werden veel conversos ondanks het bestaan van een statuut in een instelling toegelaten. Zelfs de Inquisitie volgde geen duidelijke lijn. Weliswaar konden conversos die door de Inquisitie veroordeeld waren of van een veroordeelde afstamden nooit een ambt binnen de Inquisitie bekleden, maar pas in 1550 werden alle conversos, veroordeeld of niet, daarvan uitgesloten, en soms wist een welgestelde veroordeelde koninklijke habitatie te verkrijgen en werd op die grond toegelaten. De sterke oppositie tegen de statuten gedurende de hele zestiende eeuw was ten dele mogelijk doordat vele conversos vrijelijk een ambt uitoefenden in stadsbesturen, kathedralen en universiteiten. Veel conversos verwierven een ambt of waardigheid met een vervalste genealogie, dikwijls geholpen door ambtenaren die het antisemitisme verfoeiden en bereid waren de regels te omzeilen.

In 1547 (nota bene het geboortjaar van Cervantes) behaalden de voorstanders van de statuten een belangrijk succes toen aartsbisschop Siliceo zo'n statuut wist op te leggen aan de kathedraal van Toledo. Daardoor was in 1556 de actieve steun van Filips II verzekerd, en ook was het een voorbeeld dat door andere instellingen werd nagevolgd. Maar lang niet alle instellingen namen zuiverheidsstatuten aan en de toepassing in de praktijk stond ver van de strenge theorie. Conversos konden aan alle universiteiten studeren, hoogleraar worden, elk beroep uitoefenen, in het leger of in de Kerk promotie maken, een adellijke titel verwerven. Hoewel dus de statuten een carrière niet in de weg hoefden te staan, schiepen ze anderzijds wel een klimaat van grote onzekerheid. Op het moment dat iemand naar een ambt solliciteerde kon een simpel gerucht over de semitische afkomst van een van zijn vier grootouders zijn benoeming verhinderen, en de schande daarvan belemmerde zijn verdere pogingen om sociale status te verwerven en schaadde ook al zijn familieleden. Of zoals in 1538 iemand zei: "*In de mond van twee dwazen ligt je leven en je eer, en ieder heeft in dit leven zijn eigen politieagent.*"<sup>21)</sup>

Binnen de Inquisitie zelf ontstond laat in de zestiende eeuw een oppositie tegen de statuten van zuiverheid die tot omstreeks 1640 duurde. Uit het artikel van Kamen haal ik enkele momenten uit de beginperiode aan die voor ons eeuwendonderwerp van belang zijn. In 1580 was er een discussie binnen



de Raad van de Inquisitie onder leiding van de Inquisiteur-Generaal Gaspar de Quiroga; men was vastbesloten de Koning te verzoeken een regeling te treffen, maar blijkbaar kwam het niet tot een verzoekschrift. Het is goed hierbij te bedenken dat de statuten nooit kracht van wet hebben gehad. Ze golden binnen de instellingen die ze hadden aangenomen, maar hadden daarbuiten geen kracht, en ook binnen de instellingen kon de toepassing niet van buitenaf gerechtelijk worden afgedwongen. In 1569 had Filips II de paus voorgesteld de handhaving van de statuten aan een kerkelijk tribunaal op te dragen, maar dat was niet gebeurd; de meeste pausen moesten niets hebben van ethnische discriminatie binnen de Kerk.

De oppositie tegen de statuten van zuiverheid binnen de Inquisitie was slechts een onderdeel van een algemeen en wijd verbreid verzet, en onder hen die hun stem verhieven waren beroemdheden als Fray Luis de León, Benito Arias Montano en Francisco de Vitoria. Binnen de Inquisitie werd na de mislukking van 1580 pas in 1598 weer een initiatief genomen, omdat nu zelfs de koning van mening veranderd was. In de laatste dagen van zijn leven moet hij een grote commissie bijeen hebben geroepen om de kwestie te bespreken, en alle commissieleden waren het met Zijne Majesteit eens dat de statuten beperkt moesten worden tot honderd jaar christendom. "*Cien años de cristiandad*": dat betekende dat de afwezigheid van 'ketterse smetten' binnen iemands familie alleen maar voor de drie voorafgaande generaties hoefde te worden aangetoond! Maar de koning stierf op 13 september en de hervorming van de statuten ging niet door.

De gedachte van een beperking in de tijd vinden we ook bij Juan de Mariana, in een geschrift dat in 1599 verscheen onder de titel *De rege et regis institutione*, waaruit Kamen enkele passages citeert, zoals deze (ik vertaal):

De aanmerking als eerloos mag niet eeuwig gelden, het is noodzakelijk een termijn te stellen, buiten welke de nazaten niet meer hoeven te betalen voor de gebreken van hun voorouders, niet dezelfde smetten die op dezen rustten op het voorhoofd moeten dragen.

Dat is niet alleen onrechtvaardig, aldus Mariana, maar ook gevaarlijk en absurd:

Men zou misschien nog zonder gevaar hen die zulke smetten dragen van alle ambten kunnen uitsluiten als zij gering in aantal waren; maar tegenwoordig, nu het bloed van alle klassen binnen de Staat al vermengd en verenigd is, zou



dat hoogst riskant zijn, want dan zouden wij in ons vaderland evenveel vijanden hebben als er mensen van de openbare zaken waren uitgesloten, niet om hun eigen gebreken, maar om die van hun voorouders.

Een ander boek verscheen vroeg in 1599 in een beperkte oplage en zonder licentie onder de titel *Discurso sobre los estatutos de limpieza*. De auteur, Fray Agustín Salucio, een oude dominicaanse theoloog, had het, zo schreef hij, niet met zijn geweten kunnen rijmen als hij, zo oud geworden (76 jaar) en zo dicht bij de dood gekomen, niet zijn mening zou zeggen over een zo belangrijke zaak. De aartsbisschoppen van Toledo en Burgos en de kerkvorsten van Pamplona en Valencia betuigden in brieven hun bijval. Het nieuwe van het boek van Salucio was dat hij geen principieel betoog voerde, maar simpelweg argumenteerde dat de statuten, ook al konden ze in het verleden gerechtvaardigd zijn geweest, nu geen enkel nuttig doel meer dienden en in ieder geval meer schade brachten dan profijt. Kortom, aldus Salucio,

het zou heel verstandig zijn de vrede in het Rijk te verzekeren door te statuten zo in te perken dat uit allen samen, oud-christenen en moriscos en confesos (dwz. christenen uit de joden, HdV) één verenigd lichaam wordt gevormd en allen oud-christenen zijn en zich veilig voelen.

Het boek van Salucio verscherpte de meningsverschillen binnen de Inquisitie. Het werd eind 1599 om formele redenen verboden. Omdat er op dat moment geen Inquisiteur-Generaal was (de vorige, Pedro Portocarrero, was in september 1599 afgezet omdat hij familieleden en vrienden binnen de Inquisitie had aangesteld zonder bewijzen van zuiverheid te vragen) was het de Suprema, de hoogste raad van bestuur, die bevel gaf om alle circulerende exemplaren in beslag te nemen. Maar de slimme oude dominicaan had exemplaren naar het parlement gestuurd, en de Cortes, die in de zestiende eeuw herhaaldelijk om wijziging van de statuten van zuiverheid hadden gevraagd, maakten nu gebruik van de grotere vrijheid die ze na de dood van Filips II hadden om op politieke veranderingen aan te dringen. Op 17 december 1599 zetten zij een commissie van vier parlamentsleden aan het werk en een maand later waren er vier lange plenaire zittingen van de Cortes om de kwestie van de statuten te bespreken, op 17, 18, 21 en 22 januari 1600. Deze werden gevolgd door raadpleging door de commissie van drie theologen en twee juristen, die allen adviseerden tot beperking van de statuten, en op 8 februari 1600 stemden de Cortes in meerderheid voor het voorstel om de Koning een nota te sturen waarin om hervormingen werd verzocht, een stemming

die op 11 februari bekrachtigd werd. In de zomer drongen de Cortes in een tweede petitie bij de Koning op een beslissing aan. De hertog van Lerma vroeg daarop aan de nieuwe Inquisiteur-Generaal, kardinaal Niño de Guevara, om een toelichting op het boek van Salucio en drie andere geschriften. Op 13 augustus 1600 voldeed Guevara aan dat verzoek met een krachtig pleidooi voor een open discussie, waarbij hij tevens de Koning verzocht de Raad van de Inquisitie op te dragen het verbod van het boek van Salucio te herroepen en het boek vrij te laten drukken en verkopen. (Het standpunt van de Inquisiteur-Generaal was dus tegengesteld aan dat van de meerderheid van de Suprema.) Niemand stelde voor om de statuten af te schaffen, aldus Guevara, maar er was wel een hervorming nodig om duidelijkheid te scheppen.

De controverse duurde voort tijdens het bewind van Lerma en dat van Olivares; het debat werd vooral binnen de Inquisitie en onder de Jezuiten gevoerd. In 1623 werd een hervorming gedecreteerd, maar die ging alweer niet door. Met de val van Olivares in 1643 verviel ook de discussie. Na 1650 werden de statuten openlijk overtreden en vervalste genealogieën aanvaard.

Tot zover de kwestie van de statuten van zuiverheid. In het eeuwwendejaar 1600 openbaarde zich in het debat over deze statuten een klimaat van grotere geestelijke vrijheid dat na de dood van Filips II kon ontstaan. Dat dit het laatste jaar van de zestiende eeuw was wordt gesymboliseerd door het overlijden, op 5 december, van Francisco Sánchez de las Brozas ('el Brocense'), de grote filoloog, die de laatste zeven jaar van zijn leven, en niet voor de eerste keer, blootstond aan verdenkingen van de kant van de Inquisitie, die nog in 1600 zijn boeken en papieren confiskeerde.<sup>22)</sup> Maar in de eerste maand van het jaar, op de eerste dag van de Cortes-debatten over de statuten van zuiverheid, op 17 januari 1600, werd Pedro Calderón geboren, wiens sterfjaar 1681 voor velen het einde markeert van de Gouden Eeuw van de Spaanse letterkunde. Zijn *comedia Het leven is een droom* schreef hij in 1635, en het sacramentsspel met dezelfde titel werd in 1673 opgevoerd. Je zou kunnen zeggen: een menselijk stuk en een goddelijk stuk, zorgvuldig gescheiden.

Terug naar Cervantes, van wie ik gezegd heb dat hij hetzelfde soort signalen aan zijn lezers geeft als Fernando de Rojas. Evenals deze begint hij daar meteen mee in de eerste woorden

van zijn boek,<sup>23)</sup> en met de bespreking van dat eerste bedekte signaal wil ik besluiten.

Cervantes begint zijn verhaal op een traditionele manier, met vage aanduidingen van plaats en tijd. "*In een plaats van La Mancha, waarvan ik mij de naam niet wil herinneren, leefde niet lang geleden ...*" - en dan volgt een beschrijving van de hoofdpersoon. De vage plaatsbepaling "*En un lugar de la Mancha*" is de vijfde regel van een romance dat in het *Romancero general* van 1600 te vinden is en ook al in 1596 verschenen was.<sup>24)</sup> Deze ballade begint als volgt (ik vertaal):

Een Portugese linnenverkoper, pas naar Castilië gekomen, moediger dan Roelant en galanter dan Macías, werd in een plaats van La Mancha die hij van zijn leven niet vergeten zal heel langzaam verliefd op een mooi getrouwd vrouwtje, aan wie hij op een middag, toen hij haar katoen uit Rouaan verkocht om hemdrokken van te maken, zijn amoureuze beslommeringen vertelde.

Het vervolg van het lied laat ik even terzijde. Over het begin van de Quijote, en in het bijzonder over de ongewone woorden "*waarvan ik mij de naam niet wil herinneren*", is veel geschreven dat voor ons onderwerp niet van belang is. Aan het eind van het tweede deel van 1615 lezen wij dat Cide Hamete Benengeli het dorp van Don Quijote niet met name wilde noemen, opdat alle plaatsen van La Mancha als om strijd Don Quijote als hun roemrijke zoon zouden opeisen, zoals de zeven steden van Griekenland elkaar Homerus betwistten. Met andere woorden, elke plaats in La Mancha zou het dorp van Don Quijote kunnen zijn.

Met de eigenaardige woorden "*waarvan ik mij de naam niet wil herinneren*", die het tegengestelde lijken te zeggen van de versregel uit de romance, "*die hij van zijn leven niet vergeten zal*", verwijst Cervantes des te duidelijker naar die romance, waarvan ik zo meteen aannemelijk hoop te maken dat zij bij Spaanse lezers in zijn dagen zeer bepaalde associaties kan hebben opgeroepen, omdat ze een spottend en zeer verhuld 'commentaar' is op recente gebeurtenissen, die ik beschreven heb gevonden in een artikel uit 1987 van een Inquisitie-specialist, Rafael Carrasco.<sup>25)</sup>

In de romance is de passage met de vage plaatsbepaling ambigu door een boosaardig spel met de betekenissen van 'mancha'. Het gaat daar niet alleen over een "*plaats ... die hij nooit vergeten zal*", er wordt ook gezinspeeld op "*een vlek die er*

*levenslang niet uitgaat*". 'Mancha' is de meest gebruikelijke term voor de smet op iemands eer, het is het woord dat ook Mariana gebruikt in de aangehaalde passages over de smetten op iemands 'zuiverheid van bloed'. Het woordenboek van de Koninklijke Spaanse Academie registreert de antisemitische uitdrukking "*No es mancha de judío*" - letterlijk "*het is niet de smet van jood te zijn*", waarmee men een bezwaar dat men tegen iemand inbrengt kan verzachten.

Zoals gezegd is de toespeling op recente gebeurtenissen in de romance zeer verhuld, en ze is ook zeer indirect: het verhaal van dit lied lijkt niets te maken te hebben met die gebeurtenissen. De Portugees maakt het vrouwtje het hof, zij nodigt hem uit haar in de komende nacht te bezoeken om de vereniging van Portugal en Castilië te voltrekken, maar licht van tevoren haar echtgenoot in. Deze houdt wel van een goede grap, dus juist als de linnenverkoper zich van zijn kleren heeft ontdaan en in het bed wil stappen, komt manlief te voorschijn en geeft de arme koopman zo'n aframmeling dat deze bijna nog liever door het raam dan langs de trap was gevluht en in zijn hemd wegrent, naar huis. Dat is het begin en het eind van het verhaal, dat in het midden opgeluisterd wordt met een serenade die de verliefde Portugees, zingend en gitaarspelend, om twee uur 's nachts van de straat af zijn aanbedene brengt, waarbij overigens de koster, de apotheker en de barbier zijn rivalen zijn, maar van die vier 'geroepen' wordt alleen de Portugees toegelaten.<sup>26)</sup>

Het beroep van de Portugese linnenkoopman, de omstandigheid dat hij enerzijds pas naar Castilië gekomen is maar anderzijds in La Mancha een huis heeft, en de zinspeling op de vlek die er levenslang niet uitgaat, plaatsen hem in de categorie van de Portugese conversos waar het artikel van Carrasco over gaat. Op de bestraffing van deze mensen door de Inquisitie wordt in de romance met juridische metaforen gezinspeeld als de geslepen echtelieden de grap voorbereiden: "*... en toen ze het proces goed beschouwd hadden veroordeelden ze hem in tweede zitting tot verbeuring van zijn goederen voor de kosten van het gerecht.*"

Het artikel van Carrasco is gebaseerd op de akten van de Inquisitie in Cuenca, waar La Mancha onder ressorteerde. Carrasco bespreekt gedetailleerd de processen in de negentiger jaren van de zestiende eeuw tegen Portugese emigranten in La Mancha die in het geheim als jood leefden. Hij begint met een schets van de activiteit van het tribunaal in Cuenca van het

begin, in 1487, tot in de achttiende eeuw. Tegen welke categorieën van verdachten richtte zich die activiteit? In bijna alle Spaanse tribunalen was de vervolging van de joodse geloofspraktijk rond 1525 beëindigd met de onderwerping van de stedelijke elite, maar in het gebied van Cuenca was er een tweede kruistocht tegen crypto-joden die tot 1550 duurde. Daarna zijn de moriscos tot 1620 de voornaamste doelgroep. Processen tegen protestanten vallen in diezelfde periode, vooral tussen 1550 en 1580, maar zijn veel geringer in aantal en de meeste protestanten waren in feite buitenlanders.<sup>27)</sup> Van 1620 af richt de vervolging zich voornamelijk tegen Portugese emigranten, vooral tot 1670, met een nieuwe golf van 1715 tot '25. De acties van de Inquisitie in Cuenca tegen Portugezen in La Mancha in het laatste decennium van de zestiende eeuw waren, zoals de titel van Carrasco's studie het noemt, een voorspel op de zogenaamde 'eeuw van de Portugezen'.

Toen Spanje in 1580 Portugal annexeerde - het was de laatste missie van de oude hertog van Alva - nam de emigratie van Portugezen naar Castilië sterk toe, maar migratie van nieuwchristenen tussen Castilië en Portugal was er voortdurend geweest sinds de tijd dat de uit Castilië verdreven joden in groten getale naar Portugal waren uitgeweken. In het algemeen kwamen de Portugese conversos niet alleen om geloofsredenen naar Castilië, maar evenzeer om economische, omdat ze hier beter aan de kost konden komen. De Portugezen in La Mancha waar het in de studie van Carrasco om gaat kwamen allen uit de Beira, de streek rond Guarda en Viseu aan de bovenloop van de Mondego, waar velen van hen honger hadden geleden. De meesten kwamen in de zeventiger jaren naar La Mancha en bleven handels- en familierelaties met hun geboortestreek onderhouden. De mannen kwamen het eerst, later gingen ze hun vrouw halen, en ook hun zonen gingen nog naar Portugal om een vrouw te zoeken. Allen gaven bij hun arrestatie als beroep de linnen- en lakenhandel op, maar die werd met ander werk gecombineerd: men deed aan land- en tuinbouw, wijnbouw, kweek van zijderupsen. Rond 1590 zijn er duidelijke tekens van definitieve vestiging: men koopt huizen en wijngaarden, en zelfs de grootmoeders komen nu uit de Beira naar de Mancha. De jongelui trouwen nu ook wel hier, maar altijd alleen met telgen uit Portugese families; men leeft als groep in strenge afzondering van de rest van de bevolking. Dat deze mensen als gelovige joden leefden was hun zorgvuldig bewaarde geheim. De Inquisitie koesterde geen verdenking tegen hen.

Daar kwam verandering in toen de inquisiteur Pedro Cifontes de Loarte in maart 1593 een bezoek bracht aan La Mancha om een elders lopende zaak te kunnen afronden. Getuigenverklaringen van mensen die bij een Portugese familie in dienst waren geweest spraken van vreemde praktijken. Op 9 april 1593 werd Diego Rodriguez gearresteerd en in juli zijn broer Gabriel. Hun verklaringen leidden tot de gevangenneming, van februari tot april 1594, van de rest van deze familie uit Santa María del Campo en aangetrouwden - op vier na die wisten te vluchten. De golf van twaalf arrestaties veroorzaakte paniek en in juli 1595 gaf in La Roda een knecht zijn meesteres en haar hele familie aan, wat tot tien verdere aanhoudingen leidde. Daarna werden tot juli 1596 nog zes arrestanten uit het district Murcia uitgeleverd.

Van de eerste groep werden de meesten in de overvolle gevangenis ziek, twee stierven daar, een van de vrouwen baarde in oktober 1594 in barre omstandigheden een kind, dat haar meteen afgenomen werd. Afgezien van de eerste arrestanten wisten allen zwijgend de foltering te doorstaan. Na enige tijd werden ze niet meer verhoord, maar aan hun lot overgelaten zonder dat ze iets over hun proces te horen kregen, een gebruikelijke taktiek voor moeilijke gevallen. In juli 1595, toen de groep arrestanten uit La Roda in de gevangenis aankwam, besloot bijna de hele eerste groep te praten, zodat ze eindelijk de gevangenis uit zouden kunnen. De grootmoeder van achtentachtig bleef ontkennen, tegen vijftien getuigenverklaringen in, en ook haar dochter, die al eens eerder veroordeeld was; beiden gingen uit de gevangenis regelrecht naar de brandstapel.

De tweede groep, de familie uit La Roda, bood van het begin af veel minder weerstand. Alleen de oude familievader bewaarde in alle verhoren een fier stilzwijgen, ondanks twintig verklaringen die tegen hem werden afgelegd, waarmee zijn lot bezegeld was. Zijn levende tegenpool was zijn kleinzoon van tweeëntwintig, die blijk gaf van een even plotselinge als oprechte bekering en vervolgens heel harde, agressieve verklaringen aflegde tegen zijn familieleden en tegen veel families in Portugal en elders. Over deze Baltasar Rodriguez straks nog een enkel woord.

Vier personen werden overgeleverd aan de wereldlijke rechter, dat wil zeggen ter dood gebracht. Zeven werden in effigie verbrand: de vier die gevlucht waren, een van de twee die in de gevangenis waren overleden, en twee anderen die al niet meer leefden toen de vervolging begon. Eén werd in effigie

met de Kerk verzoend, nl. Diego Rodriguez, de eerste arrestant, die ook het eerst had bekend; hij was in de gevangenis overleden. Achttien werden in persoon verzoend en veroordeeld tot het dragen van het schandhabijt, verbeuring van al hun goederen en eeuwige opsluiting; dat laatste betekende een verblijf van vier of vijf jaar in de strafgevangenis, maar alleen 's nachts; overdag mocht men, gehuld in het habijt, werken om aan de kost te komen. Vier personen werden tot verschillende boetes veroordeeld en drie van hen moesten in het openbaar hun dwaling afzweren. De zaak van twee aangeklaagden werd verdaagd. De autos de fe werden gehouden op 22 september 1596 en 13 december 1598 met resp. 23 en 10 gestraften.

Degenen die in 1596 verzoend waren dienden in 1600 het gebruikelijke verzoekschrift in om uit de gevangenis en van de habijtplicht ontslagen te worden, en dat is het laatste document over deze processen.

Baltasar Rodriguez was bij zijn arrestatie in 1595 tweeëntwintig jaar oud. Als jochie van acht of negen was hij bij zijn ouders weggelopen en uit Teixoso (Beira) met een troep soldaten meegetrokken. Hij had door Zuid-Spanje gezworven en was tenslotte bediende van een edelman in Córdoba geworden. Pas kort voor zijn arrestatie had hij zich bij zijn familie in La Roda gevoegd. Deze vlotte jongeman, die er knap uitzag met zijn rossige baardje, was na de uitspraak niet lang meer in de gevangenis. Hij wist al gauw verlof te krijgen om buiten de stad zijn beroep van textielverkoper uit te oefenen, en natuurlijk had hij gebruik gemaakt van de mogelijkheid om de habijtplicht af te kopen. Hij sliep ook niet meer in de gevangenis maar in een herberg in Huete, en wel met de herbergierster, onder één dak met haar echtgenoot. Daar vandaan stuurde hij nog geld om een nichtje in de gevangenis te helpen van het habijt af te komen. In mei 1599 vluchtte hij naar Nederland. Bij drie handelaars in Cuenca stond hij in het krijt voor aan hem geleverde lakense stof, maar in de gevangenis vond men alleen nog zijn matras en zijn gitaar.

De romance over de Portugese linnenverkoper die in 1596 in druk verscheen kan geschreven zijn na de eerste golf arrestaties in het voorjaar van 1594 of na de tweede golf in de zomer van 1595. De toespelingen op een veroordeling door een rechtbank die ik aangehaald heb zijn dus waarschijnlijk voorspellend: men kon die onafwendbaar zien aankomen.<sup>28)</sup> Antisemieten en zeloten konden zich erop verheugen, en dat is ook de strekking van deze honende romance. Zelfs op de brandstapel wordt



gezinspeeld, in het liedje dat de koster, de apotheker en de barbier gedrieën zingen als de Portugees binnengelaten is, en waarvan ik hier mijn vertaling geef. De oppervlakkige betekenis is uiteraard dat de teleurgestelde galanten boos zijn op Cupido, en hem hetzelfde liefdesleed toewensen dat hij hun bezorgt:

Is 't om krenkingen te dulden  
dat Amor een blinddoek draagt:  
vuur!

Is 't om zwijgend toe te zien  
dat men hem de ogen zwachtelt,  
laat hém dan hetzelfde vuur  
waar hij ons mee brandt, verteren!  
Met de hoorns op nog beminnen,  
ziende doen alsof je blind bent?  
Vuur!

Huwelijk en echtbreuk als metaforen voor Kerk en ketterij. De inquisiteur als plaatsvervanger van Christus die zich niet de horens op mag laten zetten! De liefde als allegorie voor het christelijk geloof en de Kerk, dat vinden we ook al in de Comedia van Fernando de Rojas, maar hoe verschillend, hoe tegengesteld is bij hem de strekking van de satire. Hoe verschillend is ook bij Cervantes de beschouwing van de tragische tweespalt binnen het Spaanse volk van zijn tijd, een tweespalt tussen onlosmakelijk verbonden die juist door haar tragiek zoveel komische kanten heeft.

Sancho Panza die niet kan lezen of schrijven en zich beroemt op zijn zuivere oud-christelijke afkomst. Don Quijote de la Mancha die zegt: "*Ik weet wie ik ben*" (I, 5) en impliceert dat hij kan zijn wie hij maar wil. Hetzelfde zegt ook Segismundo in *Het leven is een droom* (II, 6): "*Ik weet wie ik ben,*" en hij bedoelt: Ik ben de kroonprins, eens zal ik koning zijn; maar ook: Ik weet wie ik ben, een mengsel van mens en roofdier.<sup>29)</sup>

Ieder droomt zijn droom in het boek dat Cervantes rond 1600 schreef. Het gaat over het Spaanse volk van zijn dagen, en over alle volken en alle tijden, omdat het gaat over de samenleving van mensen van verschillende herkomst en geloof en overtuiging. Verschillen waar je om kunt huilen, waar de meesten dus maar om lachen, en waar een enkeling gek van wordt; maar die verschillen overbruggen, zodat allen één zijn en allen zich veilig voelen, dat kunnen wij ook vandaag nog niet. Daarom alleen al, en verder om de redenen die u al kent of die u zelf ontdekken zult als u het boek leest, is de Quijote een roman voor eeuwen.



## Noten

1. Beek, M.A., artikel *Bijbel: Oude Testament*, Grote Winkler Prins, deel 4, 1967.
2. Alighieri, D., *De goddelijke komedie*, vertaling Christinus Kops O.F.M., opnieuw uitgegeven door Gerard Wijdeveld, De Nederlandse Boekhandel Antwerpen, Wereldbibliotheek Amsterdam, Zesde druk 1984.
3. Van dit *Retablo de la vida de Cristo* bestaat geen volledige moderne uitgave. Fragmenten ervan zijn door R. Foulché-Delbosc opgenomen in *Cancionero del siglo XV*, deel I, Madrid 1912, pp. 423-449.
4. Honorius zegt dit naar aanleiding van de leeftijd waarop Christus gedoopt werd, dertig jaar. Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter*, München 1975, pp. 156, 158.
5. *Het Nieuwe Testament*, Willibrordvertaling, Oegstgeest (Katholieke Bijbelstichting) 1961, p. 10 noot 1. *Encyclopedie van het christendom*, Amsterdam etc. (Elsevier) 1955, art. 'Geslachtsregisters'.
6. Deze uitgave (R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid*. Texto, gramática y vocabulario) wordt nog steeds herdrukt (Espasa Calpe, Madrid). Het Cid-epos is met vertalingen toegankelijk gemaakt. Tekst en prozavertaling in *The Poem of the Cid*. A new critical edition of the Spanish text with an introduction and notes by Ian Michael together with a new prose translation by Rita Hamilton and Janet Perry, Manchester U.P. 1975. Herdichting in vierheffingsverzen door A. Nypels in *El poema del Cid*, Amsterdam (Elsevier) 1964. Vertaling in lange verzen door Sophie Brinkman, Alice Nieboer en H. Th. Oostendorp in *De Cid: Poema de mio Cid*, Groningen (BoekWerk) 1987.
7. Deyermond, A.D., *The Middle Ages* (= A Literary History of Spain, deel 1), Londen 1971, pp. 39-40.
8. Over de Cid-teksten Deyermond, o.c., pp. 41-47. Het Roncesvalles-fragment in R. Menéndez Pidal, *Crestomatía del español medieval*, tomo I, tweede druk Madrid 1971 (Gredos), pp. 108-111.
9. Menéndez Pidal, R., *Romancero hispánico* (hispano-portugúés, americano y sefardí). Teoría e historia. Twee delen, Madrid 1953. Het stuk dat ik hier vertaal staat in het

tweede deel, pp. 291-292. Ook veel van het voorgaande ontleen ik aan dit boek.

10. Goyri de Menéndez Pidal, Maria, 'Romance de la muerte del príncipe D. Juan (1497)', *Bulletin Hispanique*, VI (1904), pp. 29-37.
11. Deyermont, o.c., pp. 169-170. Ik noem enkele vertalingen. Nederlands van Albert Helman (*La Celestina*, Amsterdam 1954); Engels van M.H. Singleton (*La Celestina*, Madison 1958) en van J.M. Cohen (*The Spanish Bawd*, Penguin sinds 1964); Duits van E. Hartmann en F.R. Fries (*Celestina: Tragikomödie von Ritter Calisto und der Jungfrau Melibea*, Bremen 1959); Frans van A. Germond de Lavigne, een vertaling uit 1841 (*La Célestine: Tragi-comédie etc.*, Parijs 1949).
12. De Vries, H., 'Zahlenbau in spanischer Dichtung', in *Mensura; Mass, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter* (= *Miscellanea Mediaevalia*, 16), Berlijn etc. 1983-84, pp. 407-434; daarin over *Celestina* 428 ss. Samenvatting van de handeling en van de allegorie van getallen in H. de V., *Cryptografie, een bijzonder geval: het boek dat Celestina wordt genoemd*, Utrecht (Wetenschapsweek) 1986, 36 blz.
13. Lida de Malkiel, Maria Rosa, *Two Spanish Masterpieces: 'The Book of Good Love' and 'The Celestina'*, Urbana (Univ. of Illinois Press) 1961, eerste hoofdstukje. Spaanse uitgave (*Dos obras maestras españolas etc.*), Buenos Aires 1966. Het boekje bevat zes lezingen die mevrouw Malkiel in 1959-60 in de universiteit van Illinois heeft gehouden. Haar grote werk *La originalidad artística de La Celestina* verscheen enkele maanden na haar dood in 1962.
14. Gilman, S., *The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and social landscape of La Celestina*. Princeton U.P., 1972.
15. Jones, R.O., *The Golden Age: Prose and Poetry* (= *A Literary History of Spain*, 2), London etc. 1971, p. 53.
16. Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición crítica de Vicente Gaos, Madrid (Gredos) 1987, I, pp. 157, 988. Libro del caballero Zifar, Edición de J. González Muela, Madrid (Castalia) 1982, p. 37.
17. Salazar Rincón, J., *El mundo social del 'Quijote'*, Madrid (Gredos) 1986, p. 203.

18. De totaal 320.000 moriscos hadden in Aragón twintig en in Valencia dertig procent van de bevolking uitgemaakt. Zie Henry Kamen, *Una sociedad conflictiva: España, 1469-1714*, Madrid (Alianza) 1983, p. 353.
19. Kamen, H., *Sociedad conflictiva*, o.c., p. 353. Salazar, *Mundo social*, o.c., pp. 209-210.
20. Kamen, H., Una crisis de conciencia en la edad de oro en España: Inquisición contra 'limpieza de sangre', *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII (1986), pp. 321-356.
21. Geciteerd door Kamen, *Crisis de conciencia*, p. 329, vertaling van mij. De tweede zin is een spreekwoord.
22. López Estrada, F., *Siglos de Oro: Renacimiento* (= F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, 2), Barcelona 1980, p. 57, noot bij A.A. Parker, 'Dimensiones del renacimiento español'.
23. Rojas' Comedia begint met de woorden waarmee Calisto Melibea aanspreekt: "En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios." Ik onderstreep de lettergrepen waarmee Rojas door de klankgelijkenis een verhulde verwijzing geeft naar de betekenis van Melibea's naam: M'Elí vea, 'mijn God moge mij zien', 'God weet dat ik niet anders kan': een toespeling op de dwangbeking. Zie H. de Vries, 'Zahlenbau in spanischer Dichtung', o.c., pp. 428 ss.
24. Cervantes, M. de, *El ingenioso hidalgo...*, Edición de L. Andrés Murillo, Madrid (Castalia) 1982-84, I, p. 69 noot.
25. Carrasco, R., Preludio al 'siglo de los portugueses': la Inquisición de Cuenca y los judaizantes lusitanos en el siglo XVI, *Hispania* XLVII/166 (1987), pp. 503-559.
26. Een zinspeling op Mattheus 20:16 en 22:14, "Velen zijn geroepen, maar weinigen uitverkoren." De onschuldige betekenis in de context is 'eerdergenoemden'.
27. Kamen, H., *Sociedad conflictiva*, o.c., p. 298.
28. Ik heb echter alleen de tekst uit 1600 gezien en weet niet of die verschilt van de tekst uit 1596.
29. Beide passages naast elkaar geplaatst aan het slot van John J. Allen, *Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique*, Gainesville (Univ. of Florida Press), 1969, p. 90.

ROMANCE VAN DE DOOD VAN KROONPRINS JAN (1497)

De roep gaat rond, de roep gaat rond,  
de roep gaat rond door Spanje  
dat heer Jan de jonge ridder  
ziek is en niet op kan staan.  
Aan zijn zijde vijf doctoren,  
de allerbesten van het land:  
de ene kijkt er naar zijn voeten  
en de andere naar zijn gelaat,  
een andere weer vangt het bloed op  
dat hij uit zijn lijf ziet gaan,  
een andere zegt tot heer Jan:  
"De kwaal die u hebt kan vergaan."  
De enige die nog ontbreekt  
is geneesheer De la Parra;  
maar terwijl zij zo nog spraken  
diende hij zich daar al aan,  
gaat de trap op daar naar boven,  
loopt dan door de grote zaal,  
daarheen waar de zieke lag.  
Daar zit hij al neergeknield,  
voelt hoe snel de pols hem slaat.  
"Boze ziekte hebt ge, heer Jan,  
boze kwaal hebt ge opgedaan,  
drie uur hebt ge nog te leven,  
anderhalf is al vergaan,  
anderhalf hebt ge nog over  
om uw ziel te doen bewaren."  
"t Spijt me enkel om mijn vrouw,  
ze is zo jong en daarbij zwanger."  
Hij was nog niet uitgesproken,  
of zij stond al in de kamer.  
"Waar kom jij vandaan, mijn vrouwtje?"  
"k Heb in de Salvatorkerk  
zieleheil voor jou gevraagd,  
en als God het mij vergunt,  
dat je uit je bed opstaat."  
"Uit dit bed word ik gedragen  
in de ochtend van de maandag,  
op een baar van vurenhout  
en tussen Hollandse lakens,  
naar de kerk word ik gedragen,  
heel veel volk achter mij aan,  
en jij zult ontroostbaar wezen,  
vol verdriet zie ik je gaan."

't Echtgenootje dat dit hoorde  
niemand brengt haar weer tot leven,  
'n Kindje halen ze uit haar buik,  
brengen het dadelijk bij de vader,  
"De zegen van God de Vader  
Alle drie zijn ze gestorven,  
allen gaan ze naar de hemel,  
deinsde terug en viel in zwijm;  
noch met water noch met wijn.  
een zilveren poppetje zo fijn,  
dat hij hem zijn zegen zei.  
en die van de Zoon met je zij."  
binnen 't uur, dezelfde tijd;  
naar God en zijn zaligheid.

(Vertaling 1989 Henk de Vries)

## Hooft in Italië

M.A. Schenkeveld-van der Dussen

Een reis naar Italië is een heel bijzondere ervaring, nog steeds. Dat unieke land, met zijn prachtige natuur en vol cultuurmonumenten uit de hele Westeuropese beschavingsgeschiedenis, oefent al eeuwen op reizigers een ongekende aantrekkingskracht uit. Van het toerisme in het laat-antieke, vroeg-middeleeuwse Rome moet men zich al geen kleine voorstelling maken: vele pelgrims uit soms zeer verre landen ondernamen de tocht naar de stad van Petrus om daar bij de graven der martelaren te bidden. Reisgidsjes kwamen tot stand en het is interessant te zien hoe die op een goed moment ook plaats gaan inruimen voor de niet-religieuze monumenten die in Rome te zien zijn. Er gaat daarbij ook veel geld om: de rijkere pelgrims brengen geld binnen en voor de arme verzorgt de kerk onderdak en voedsel. Een prachtig boek over de architectuur in dat vroege Rome met het oog op de functies van de stad is dat van Richard Krautheimer, *Rome; profile of a city, 312-1308*, Princeton 1980.

Veel later in de tijd werden reizen naar Italië met andere motieven ondernomen. De opkomst van de moderne staten en steden deed in toenemende mate de vraag ontstaan naar een goed opgeleid kader dat wat meer van de wereld had gezien dan alleen de eigen omgeving en zo ontstaat aan het einde van de 16de eeuw het bijna geïnstitutionaliseerde verschijnsel van 'de grote tour', een rondreis door Europa, met vooral Frankrijk en Italië als reisdoelen. De universiteit leverde de theoretische gronden voor een dergelijke onderneming. In Leiden doceerde de beroemde Justus Lipsius en van zijn hand is er een verhandeling *Epistola de peregrinatione italica*. Het wekt geen verbazing dat Lipsius de 'utilitas' en de 'voluptas' als voornaamste motieven voor zo'n reis noemt: wat zal men in de Renaissance anders horen dan dat een zaak nuttig en vermakelijk moet zijn. In zijn essay staat overigens het nut voorop want voor het vermaak kan iedereen wel zorgen. *Indagare, discere; id est vere peregrinari* (onderzoeken, leren, dat is pas het ware reizen). En zo moet men met aandacht kennis nemen van de gewoonten van vreemde volkeren, daar nauwkeurig navraag over doen bij de mensen zelf en vooral ook, daar aantekeningen over maken.

Natuurlijk moet men zich ook door gedegen lectuur op de reis voorbereiden. Van groot belang is ook, het gaat tenslotte om Italië, dat men overal door inscripties kennis kan nemen van de oude en eerbied-waardige geschiedenis van dat land, en Lipsius denkt dan wel vooral aan de klassieke geschiedenis. En zo kan iemand die op de juiste wijze reist, er op vooruitgaan wat betreft zijn *prudentia*, *scientia*, *virtus* en *mores*. Uitgebreid wordt dat alles uiteengezet in het interessante en zeer boeiend geschreven boek van mevrouw A. Frank van Westrienen, *De Groote Tour. Tekening van de educatieries der Nederlanders in de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1983.

Welnu, min of meer in dat kader ondernam ook de koopmans- en burgemeesterszoon P.C. Hooft een reis door Europa, die hem in het jaar 1600 in Italië zou brengen. Min of meer, want zijn reis is niet alleen als educatieries bedoeld maar ook als handelsreis. Toch is de scheiding tussen die twee niet groot en zeker niet in de praktijk van de jonge Hooft. Daar er in de jonge Republiek ook geen scheiding was tussen de groep van de belangrijke kooplieden-ondernemers en de bestuurders van stad en staten, was ook de opvoeding voor beide categorieën ongeveer dezelfde. Geeraardt Brandt, Hoofts eerste biograaf, formuleerde het in 1677 als volgt:

Inden jaare mdxcviii [...] zondt hem de Burgermeester, zyn vader, weetende wat burgerlyke wysheit en heusche zeeden men uit het zien van Landen en luiden kon leeren, buiten 's Landts, om zich in dat deel van Euroope, 't welk van de geestighste en gesleepeuste volken des aardtbodems wordt bewoont, voor een tydt t'onthouden.

Hooft mag koopmanszoon en burgemeesterszoon geweest zijn, maar het is toch niet daarom dat we met zo grote aandacht grijpen naar het journaal dat hij van zijn reis heeft bijgehouden, de door hem zo genoemde *Reis-heuchenis*. Want deze jonge man is een van Nederlands belangrijkste dichters geworden en zijn reis naar Italië heeft grote invloed op zijn eigen werk en daardoor ook op de Nederlandse cultuur gehad.

Als een moderne lezer dat journaal wil gaan bekijken, komt de eerste schrik. De eerste, en tegelijk ook laatste editie stamt uit 1856, toen het dagboek als bijlage een plaatsje heeft gevonden in de uitgave van Hoofts brieven die door J. van Vloten is verzorgd. Dit feit doet het ergste vermoeden. Als de tekst buitengewoon interessant was geweest, dan zou er, zo mag men verwachten, in de afgelopen honderd jaar toch wel eens een aparte, gecommenterde en geïllustreerde uitgave van zijn verschenen.

Inderdaad, Hoofts *Reis-heuchenis* is een van de grote tegenval-  
lers uit de literatuurgeschiedenis en in de reeks van literaire  
reisbeschrijvingen over Italië van latere auteurs als Goethe en  
Stendhal slaat het bepaald een pover figuur. Maar ook reizigers  
die aan Hooft vooraf gingen, hebben van hun reis soms op veel  
interessanter wijze verslag gedaan. De door de Nederlandse  
dichter zeer bewonderde Montaigne was in 1580-1581 naar Italië  
op reis geweest en al is zijn *Journal de voyage en Italie* geen  
hoogtepunt in zijn werk - het is ook pas later gedrukt en  
Hooft heeft er dus geen kennis van kunnen nemen - toch is  
dat een uitvoerig verslag van wat de auteur allemaal gezien,  
ervaren en gedacht heeft.

Vrijwel niets van dat alles is in de *Reis-heuchenis* terug te  
vinden, al is en blijft het een document van groot belang en is  
de afwezigheid van een moderne uitgave ervan toch wel een  
beetje gênant voor ons neerlandici. De volgende grepen uit het  
materiaal kunnen er een indruk van geven.

In 1598 was Hooft uit Amsterdam vertrokken en eerst werd  
koers gezet naar La Rochelle, waar hij kennelijk een aantal  
maanden op een handelskantoor van een bevriende relatie heeft  
gewerkt. Van die periode zijn geen aantekeningen over.

De eerste notitie in de *Reis-heuchenis* dateert uit februari 1599  
en luidt:

Den vierden is Pieter Corneliszoon Hooft wt Rochelle gere-  
den, des Middachs, in 't geselschap van Claes Frenckinck  
ende Volkart de Vlaminck; ende des Avonts tot Corson  
comen slapen, sijnde Mijlen 5.

De passage is geschikt om even te beseffen hoe zo'n reis ging:  
te paard, met kleine dagafstanden. De tocht voert langs Parijs  
waar men een maand blijft. Dan trekt men langzaam verder het  
Zuiden in tot Marseille bereikt wordt, vanwaar men oversteekt  
naar Italië. Op 6 juli komt het gezelschap dan in Genua aan:

Des avonts laet tot Genoa in de haven gecomen, daer wy  
vier dagen in de barque moesten blijven om suspicie van  
pest.

Zo'n laatste mededeling brengt ons weer even in aanraking  
met de harde werkelijkheid van toen. Op een andere manier is  
dat het geval bij de notitie die in verband met Milaan gemaakt  
werd:

In 't incomen moest ick mijn boecken den inquisiteur  
tonen.

Dat herinnert eraan dat Hooft op reis is midden in de periode  
dat de Nederlanden met Spanje in een oorlog verwickeld waren



die o.a. tot doel had de vrijheid van godsdienst te bevechten tegen het streng-katholieke Spanje. Overigens wordt meestal bericht dat men als protestant vrij probleemloos in Italië kon rondreizen. Maar Hooft kwam dan toch wel even de censuur tegen. Wat hem in Milaan opvalt is

de kercke, die wtermaten groot is ende geheel van marmor, wit ende swert, ende vloer mede van marmor, seer schoon.

Een obligate opsomming. Misschien wel meer indruk heeft op hem gemaakt

de pompeusheyte van den Spaenschen adel

- daar zal hij in Nederland wel het nodige van gehoord hebben. Van Milaan gaan ze naar Venetië waar hij een tijd loeert. Ook deze stad weet zijn schrijflust niet op te wekken.

Venetia, met al sijn singulariteyten waer te lanck te beschrijven, ende te overvloedich, alsoo daer van het boexken is: *Cose rare di Venetia*.

Hij beperkt zich daarom toe iets te vertellen van wat er in de schatkamer te zien is en vervolgt dan:

Van de reste van Venetiën, siet den bovenverhaelden schrijver ende den Franchoyischen Villemont.

Het lijkt mij duidelijk wat er aan de hand is: de jonge Hooft heeft van thuis de opdracht meegekregen een verslag van zijn reis te maken maar hij vindt het overbodig om daarin nog eens na te vertellen wat er ook allemaal in goede reisbeschrijvingen te vinden is. Op zichzelf kan men hem daarin wel gelijk geven, maar toch, wie zo schrijft mist of taalvermogen om te verwoorden wat hem treft - en dat is nu juist bij Hooft niet te veronderstellen - of een diepgaande persoonlijke interesse in wat hij ziet. De kunst en architectuur van de Italiaanse steden hebben Hooft inderdaad niet diep geraakt. Wat hem nog het meeste treft, is het machtsvertoon van de leidende groepen, de manier waarop de doge van Venetië met de andere senatoren zich in een grote stoet door de stad begeeft, zijn kledij, en de bijzonderheid dat hem zijn troon, en kussen en zwaard nagedragen wordt. Een poosje later zal hij zo in Rome een pauselijke tocht beschrijven.

Zonder enige overgang volgt overigens op de beschrijving van de Venetiaanse stoet:

Venetie abondeert meer van hoererye dan eenige stad van Italia.

Dat is dan een van de weinige bijdragen aan de kennis van de *mores*, zo belangrijk op een buitenlandse reis. En als we dan toch even Lipsius' rijtje volgen: wat de *scientia* betreft, is Hooft erg geïnteresseerd in wapens. In Venetië noteert hij iets over een bepaald type 'sinckroeren' en in Florence valt hem bij een bezoek aan de 'cunscamer' een opvouwbare spies op die men "*onder den arm can draeghen by nacht ende als men 't maer wytstreckt, sluit het ende staet vast*".

Van 17 december 1599 tot 15 januari 1600 is hij in Rome. De aantekeningen daarover beginnen alweer met een verwijzing naar de bekende reisgidsen. In Rome heeft hij toch wel iets heel bijzonders meegemaakt, de opening van het heilig jaar. Maar van de ceremonie daaromheen vertelt hij niets, zelfs niet van de enorme drukte die dit in de stad gegeven moet hebben. Niets over een overvloed aan geestelijken die hij daar, verwonderd met protestantse ogen heeft gezien, niets over uitingen van wat hij zeker bijgeloof zou hebben gevonden. Wel gaf hij, zoals ik hierboven al vermeldde, een korte beschrijving van de optocht van paus en kardinalen. Hooft's modernste biograaf, H.W. van Tricht, maakt o.a. uit deze beschrijving op dat Hooft letterlijk kleurenblind moet zijn geweest. Wie anders zou, wanneer hij die in fel scharlakenrood en paars geklede prelaten zou hebben zien optrekken, alleen hun grijze muilieren noemen en verder geen enkele kleur? Op deze beschrijving volgt een ons helaas al bekend voorkomend zinnetje:

De ander dingen particulierlijk te beschrijven soude te lanck sijn ende onnodich.

En daarom volstaat hij, absoluut dieptepunt, met het plichtsgetrouw opsommen van alle gebouwen die hij heeft gezien. Het zijn voor het merendeel nog steeds de toeristische hoogt punten van Rome en aan het lijstje valt af te lezen dat Hooft hard gewerkt moet hebben om alles te bekijken. Maar of hij eigenlijk iets meer gedaan heeft dan afstrepen? "*Gedaan*":

de wonderlijcke ende voor dise noyt sach ongelooftijcke machine van de nieuwe S. Pieterskerk,

en dan zo verder, zonder enig commentaar van 't Palays van den Paus af tot de Via Appia toe. Als hij het Capitool bezoekt noemt hij wel dat daar standbeelden te zien zijn van pausen maar wie de beeldhouwers zijn, laat hij onvermeld. Schilderijen, laat staan schilders, worden trouwens helemaal niet genoemd.

Overigens heeft niet Rome maar Florence zijn hart gestolen. Die stad mag men met recht de schone noemen, zo schrijft hij, niet alleen om de mooie heuvelachtige omgeving, vol villa's en buitenplaatsen, maar vooral om de stadsaanleg:

de heerlijkheit van sijne rechte ende brede straten [...] dewelcke straten nemmermeer vuil oft befleckt gevonden worden, soo wt oorsaeck van de stadts gront, die sandich is, als om gefabrikeert te wesen met grote brede steenen, ende in maniere datse seer wel afwateren.

Het is alweer meer de reactie van een aanstaande efficiënte magistraat dan van een estheet. Verreweg het uitvoerigst is hij over de buitenplaats van de hertog, de Pratolino, en met kennelijk genoegen doet hij verslag van de kunst- en vliegwerken die daar te zien zijn, en over de fonteynen en niet te vergeten de bedriegertjes.

Ik kom op de laatste aantekening in het journaal:

Van Amsterdam gescheyden, Anno 1598 den 11 Junii 's avonts, ende t'schepe gevaeren tot Rochel. Wederom t'Amsterdam gecomen, Anno 1601 den 8 Maii. Alsoo wtgeweest drie jaren min 33 dagen.

Zo is dat, en die boekhoudkundige aantekening lijkt bijna symbolisch. Bijna drie jaar is Hooft op reis geweest en plichtsgetrouw heeft hij genoteerd wat hij gezien behoorde te hebben en ook gezien heeft. Van enthousiasme klinkt nauwelijks iets door en niemand zou na lezing van dit dagboek verwachten dat uit deze reis nog iets zou kunnen voortkomen.

Gelukkig is de *Reis-heuchenis* niet de enige bron voor Hoofts verblijf in Italië.

Het ligt bijna voor de hand te veronderstellen dat iemand die op 19-jarige leeftijd naar Italië vertrekt, daar verliefd wordt en zeker geldt dat voor Hooft die we uit zijn poëzie als licht ontvlambaar kennen.

Hij nam zich dan wel niet de tijd om uitvoerig de kunst en cultuur van Venetië te beschrijven maar iets van de sfeer van de lagunestad vinden we in zijn werk terug, en wel in het kader van een Venetiaanse romance. Ook een brief in dat kader is nog over, de enige liefdesbrief die Hooft ooit bewaard heeft, afkomstig van een meisje Isabelle (haar achternaam weten we niet zeker) die hem schreef toen hij in Rome was.

Het is een intrigerend briefje, in het Frans gesteld. Ik citeer in vertaling een fragmentje:

Ik (kan) u voor 't oogenblik alleen zeggen dat mijn plan om daarheen (=naar Rome) te gaan mislukt is, zodat als u zo goed wilt zijn hier terug te komen wij het besluit zullen kunnen nemen dat u behaagt. Intussen bid ik u, houd mij altijd in uw genegenheid en wees overtuigd dat ik ben en

eeuwig zal zijn Mijn Heer Uw zeer nederige toegenegen om  
u te dienen Isabella.

Dat is niet niets, een meisje dat in die periode van plan is een jonge man naar Rome na te reizen. Het plannetje gaat - begrijpelijk - niet door maar wel gaat Hooft inderdaad een tweede keer naar Venetië, iets dat aanvankelijk niet op zijn programma stond. Hij blijft er dan lang: van 19 oktober 1600 tot 27 maart 1601. Alweer vertelt de *Reis-heuchenis* ons bijna niets - er staat alleen in genoteerd dat hij het Venetiaanse carnaval heeft meegevierd en de befaamde huwelijksplechtigheid van de doge met de zee heeft gezien.

Maar er is wel een gedicht bewaard gebleven. Het handschrift ervan is over en als opschrift staan er twee dingen boven: "*In Venetia 1601*" en daaronder "*Chanson a Madame*".

Het is het gedicht over een teleurstelling met als eerste regel:

Soo 'ck heb gemint, en min, en ongetroost moet blijven

Uit het gedicht laat zich de situatie aflezen. De dichter was en is verliefd en heeft gemerkt dat er voor hem geen wederliefde is. Hij zal daarom noch Venus en Cupido, noch zijn eigen godin, de geliefde, verwijten maken. Dat zijn godin de pijlen van de liefde niet heeft gevoeld, dat wijt hij aan het lot en aan zijn eigen onwaardigheid; en als hij haar onwaardig is, wijst zijn godin hem terecht af. Het is een complimenteus gedicht vol ingehouden zelfbeklag. Hij beklagt zich niet over zijn eigen liefdespijn, maar wel is hij bedroefd om haar "*gebreck van minnen*". Als hij haar ten onrechte zou beminnen, vraagt hij daarvoor vergiffenis. Als hij zou denken dat zij in zijn smart behagen zou scheppen, dan zou hij graag nog meer lijden. En als hij meende dat de dood een einde aan zijn liefde zou kunnen maken - wat niet het geval is - dan zou hij zich graag voor haar doorsteken. Maar als ze zijn klachten onwaardig vindt, dan zal hij dat lijdzaam dragen en zeker niet haar voor wreed uitmaken: alweer, de schuld ligt bij het lot en zijn eigen onwaardigheid.

Er is iets van couleur locale in het gedicht. Als zijn klachten door de beminde niet aangehoord worden, "*Voerd'se de lichte wint al naer de dulle see*". Maar vooral de laatste strofen zijn van belang om hun onmiskenbaar Venetiaanse ambiance met de kanalen en de lagune (de "*stille vloedt*"):

Ver wt de straten eng, en woelige canalen,  
Als snachts slaeprige wint de zee sacht overweyt,  
Ick op de stille vloedt mijn clachten sal verhalen,  
Die niet en antwoord, dan 't geen datmen selve seyt.

Een visscher diet verstaet, dewijl hij leyt sijn lagen,  
Sal seggen, nae mijn doot, al waer sijn hart versteent:  
Alhier ist daer den armen minnaer plach te clagen,  
Die nu in Plutoos hof sijn avontuur beweent.

Dit is een van Hoofts oudste gedichten en voor het Nederland van toen was het een in hoge mate modern gedicht met zijn stemming, zoeken naar eenzaamheid, zelfanalyse en verlangen dat het leed aan de wereld bekend wordt gemaakt. Hooft zet hier een toon waarop hij zelf juist de meeste variaties zal gaan uitvoeren.

Het is ook een gedicht en een situatie die veel voor Hooft betekend hebben. Als hij veel later het gedicht voor publicatie vrij geeft, verandert hij er zoveel aan dat de herkenbaarheid totaal weggewerkt wordt. De zee wordt een berg, de stille vloed een echo, de visser een jager. En nog verder wordt het gedicht uit de autobiografische context gehaald door een toegevoegde slotstrofe waarin het hele geval een zekere Don Diego in de Pyreneeën in de mond gelegd wordt. Pas dan mag de tekst de wereld in.

Zo dichten moet Hooft via de Italiaanse literatuur geleerd hebben.

Kende hij die dan, is de volgende vanzelfsprekende vraag.

Of hij al iets van het Italiaans wist toen hij op reis ging, weet ik niet, maar zeker is dat hij het snel en goed geleerd heeft.

Misschien wel zijn oudstbekende gedicht is een vertaling naar Petrarca's sonnet 309. Het is een knappe vertaling die alleen aan het slot misloopt omdat hij een interpunctiefout in het Italiaans gemaakt schijnt te hebben. Ik schat toch dat dit van na Italië stamt.

Na zijn reis is hij in elk geval in staat in het Italiaans te corresponderen. Zijn gastheer in Venetië, de Maastrichtenaar Frans Vrient, schrijft hem in het Italiaans, in reactie op een ongetwijfeld ook in het Italiaans geschreven bedankbrief van de jonge gast. Een vrij uitgebreide Italiaanse correspondentie heeft Hooft na zijn terugkeer gevoerd met een Franse edelman Jacques Badover (oftewel Giacomo Badovere). Die vraagt hem o.a. "*sia in latino, ò in volgare Italiano*" informatie over de religie der libertijnen te zenden. Badovere was met Hooft uit Florence naar Venetië gereisd en tijdens het tweede Venetiaanse verblijf was blijkbaar vriendschap ontstaan waarbij levensbeschouwelijke vraagstukken een belangrijke rol hadden gespeeld. Hooft voldoet aan het verzoek informatie over de libertijnen hier te lande te sturen - men denke aan secten als

de anabaptisten, familisten etc., allemaal gekenmerkt door het feit dat ze zich niet aan officiële kerkleer wensten te houden - maar maakt volgens Badovere een wat naïeve indruk op dit gebied. De correspondentie gaat verder, o.a. over Machiavelli en Montaigne. Maar al probeert Badovere de correspondentie vol te houden, de antwoorden van Hooft worden blijkbaar zeldzaam - misschien zag hij toch niet zo veel in de levenswijze en gedachtenwereld van deze 'un grand sodomite' genoemde man die hem bovendien ook zakelijk wel erg veel voor zijn karretje probeerde te spannen o.a. om schulden voor hem te innen. Voor het laatst horen we iets van hem als Hooft, geïrriteerd, een maningsbrief van hem aan prof. Baudius in Leiden doorstuurt. Hoofts deel van deze correspondentie is helaas niet bewaard gebleven zodat we de kwaliteit van zijn talenkennis in die periode niet kunnen toetsen.

In 1621 vinden we weer een spoor van Hoofts actieve beoefening van het Italiaans, wanneer hij een brief van Tesselschade in die taal verbetert (*br. 126*). We moeten echter tot 1625 wachten tot we Italiaanse brieven van Hooft zelf tegenkomen. Maar die mogen er dan ook zijn (*br. 221 en 223*). Hoogstwaarschijnlijk zijn ze gericht aan Susanna van Baerle, om wier hand Hooft - zonder succes - geworven heeft. Brief 223 is geanalyseerd door een deskundige Italiaan, prof. Francesco Musarra uit Leuven, die er enthousiast over is.

Deze korte brief waarin Hooft aan een vrouw de Baeto [een door hem geschreven tragedie] aanbiedt, is een voorbeeld van briefschrijfkunst en tegelijk van dichterlijkheid.

De analysant geeft ook aandacht aan de door hem zeer bewonderde 'muzikaliteit' van de brief die demonstreert dat Hooft niet alleen zo nodig met het Italiaans kon werken maar die taal echt als een instrument kon hanteren.

Daarmee heb ik het bewijs geleverd van wat ik wilde demonstreren, namelijk dat Hooft het Italiaans goed beheerste en dus van de Italiaanse literatuur rechtstreeks kennis heeft kunnen nemen.

Voor nadere gegevens daaromtrent moeten we nu eerst weer met hem naar Italië terug en wel naar Florence. Vandaar namelijk heeft hij een dichtbrief naar huis geschreven aan de leden van de Amsterdamse rederijderskamer '*In liefde*' bloeyende', gedagtekend 8 juli, een derde bron dus. Ik neem wel aan dat Hooft langer dan een dag over het schrijven van de 236 versregels heeft gedaan want het gedicht is een doorwrocht werkstuk met hoge pretenties.

Het moge een dichtbrief zijn, Hooft zet de tekst hoger in dan men nu juist in dat genre zou verwachten, namelijk met een aanroeping aan de muze, en wel Thalia. Een passende muze voor de jonge auteur, zoals hij ook duidelijk doet uitkomen. Thalia is de muze van de dans en van de zang meer dan van de 'vastbeleyde reden'; de muze die de mirte van de liefde preferreert boven de laurier van de heersers. Die jeugdige godin moet hem steun bieden bij de roekeloze onderneming dat hij, de jonge en groene dichter, gaat schrijven aan de rijpe meesters in de kunst (1-14).

Pas na die muzen-aanroeping volgt de eigenlijk groet aan de adressaten:

Voorspoet wenscht, die niet weet, constrijcke geesten al  
Oft hij u broeders oft sijn meesters noemen sal.

De afstand tussen Italië en Amsterdam maakt het hem onmogelijk met hen via gesprekken contact te hebben en daarom stuurt hij hen dit nog weinig gefatsoeneerde gedicht (1-26). U herkent de in die tijd normale bescheidenheidstopiek. Want, zoals gezegd, het is allesbehalve een kattebelletje dat Hooft stuurt en de vormgeving van dit reisverslag is door en door literair.

Na deze inleiding, dit *exordium*, volgt het eigenlijke verhaal, de *narratio*.

Hooft begint die met een toelichting op de plaats van handeling:

Fiorenza schoon, wiens schoon landouw en ackers goet  
Den schoonen Arno ciert met sijn seer schoone vloed.

Vier keer 'schoon' in twee regels, dat spreekt voor zichzelf.

Welnu, in dat overschone Florence had hij een bijzondere, een visionaire ervaring. Het is hier niet de plaats het gedicht diepgaand te analyseren maar ik wil er bij wijze van voorbeeld toch op wijzen hoe voornaam en gestileerd Hooft aan zijn vertelling begint:

Aurora latend' haeren grijsaert in sijn droom,  
Die had haer paerden nau gegeven troode toom.  
Behalven Venus, doock s Maens gulden sleep int Weste  
Die staech int proncken d'eerst, in 't ruymen is de leste.  
En t was noch nacht noch dach, als ick nae buiten tradt  
Walgend' het dom geswerm van de verresen stadt.

Met brede mythologische parafrasen geeft hij de tijd van handeling aan. Zulke literatuur is bedoeld voor een élite, voor fijnproevers, en dat zijn de bewonderde kamerbroeders uiter-

aard. Maar ook van de latere lezers van dit gedicht wordt diezelfde literaire bekwaamheid verwacht. Men moet zonder aarzelen weten dat Aurora, de godin van de dageraad, gehuwd was met de wel onsterfelijke maar steeds ouder en slaperiger wordende Tithonus, wiens bed ze dus iedere morgen maar al te graag verlaat. Men moet ook zonder meer weten dat Aurora werd voorgesteld als een wagenmenster en aldus wegbereidster voor Apollo met zijn zonnewagen. "*Phebus bleke licht*" zal enkele regels verder genoemd worden.

Venus wordt genoemd, zowel de avondster als de morgenster, die het eerste verschijnt en het laatste weer verdwijnt; en ook de maan met haar gouden glans gaat onder.

Al die perifrassen dienen om dat ene onbestemde moment op te roepen wanneer het nog geen dag maar ook geen nacht meer is; een moment van onzekerheid, een moment van halflicht, wanneer van alles kan gebeuren.

De dichter is in gepeinzen verzonken. Hij heeft afstand genomen van het beginnende gewoel van de stad. Traag en aarzelend loopt hij voort, niet wetend hoe precies zijn voeten neer te zetten. En dan, op deze plaats, op deze tijd, aan deze peinzer verschijnt ze dan, de ideale Vrouw. Volmaakt van uiterlijk en leeftijd - zoals hij het voorstelt iets ouder dan hijzelf toen was: niet een potentiële vriendin verschijnt hem, laat dat duidelijk zijn, maar een gebiedster. Het is ook geen vrouw van vlees en bloed, daar worden voldoende signalen voor gegeven: haar kled is van uitheems maaksel, ze draagt een myrte in de hand, en een hoorn des overvloeds, en op haar hoofd ligt een krans van laurier. Ze heeft ook een gevolg van jonge mannen en vrouwen die het over de verwarringen van de liefde hebben.

Een en al oog is de dichter bij deze verschijning, hij beschrijft het zelf in r. 68, een en al oor moet hij worden want de wonderlijke verschijning begint nu te spreken en zich voor te stellen:

Italia siet ghij hier.

Waarom kent men haar over de hele wereld? Ze geeft drie redenen: de daden van haar ingeborenen, de schoonheid van het land, en

Ons ingeboorner gheest in wel haer spraeck te schrijven.

Dit is waar het om gaat: de kunst van Italië is voor Hooft literaire kunst. Ook vrouwe Italia vindt het derde punt het belangrijkste: wie kan lezen, kan ook de geschiedenis en de "*schoon lants gelegenheit*" leren kennen. Het is de merkwaardig-



ge omweg van de literator die, zo lijkt het, het echte leven graag voor de literatuur inruilt.

Op de letteren zal vrouw Italia zich bij haar beschrijving van het land dan ook concentreren, zo kondigt ze aan en zo zal ze ook doen.

De structuur van deze *descriptio Italiae* is eenvoudig. Hooft begint bij Genua, en werkt via de uitleg van vrouwe Italia dan zijn hele reisroute in gedachten als het ware nog eens af: via Milaan, Venetië, Ferrara, en Rome komt hij op zijn huidige verblijfplaats Florence uit. Van al die steden wordt vooral vermeld welke befaamde literatoren er gewerkt hebben, klassieke en moderne. Alciatus (hier overigens niet als embleemschrijver maar als jurist geroemd), Livius, Bembo, Ariosto, Vergilius, Ovidius, Horatius, Sannazaro en Angeriano trekken in bonte afwisseling voorbij, maar de hoogste lof gaat naar Dante en vooral Petrarca die beiden door Hooft, met enige poëtische vrijheid wat Petrarca betreft, als Florentijnse dichters worden beschouwd. Om hunnentwil mag Florence zich als de belangrijkste stad in Italië beschouwen.

Bijna abrupt neemt vrouwe Italia dan afscheid van de jonge dichter. Dit wilde ze hem laten zien. Dit was het, zo duidt ze het hem, waarom hij van zover gekomen is.

Het verhaal in dit gedicht houdt dus tegelijk een betoog in, in retorische termen een *argumentatio*, een betoog over de voortreffelijkheid van Italië.

Het is duidelijk dat Hooft hier een zelfverantwoording geeft. Zo legt hij voor de kamerbroeders vast wat Italië voor hem heeft betekend: vóór alle dingen de kennismaking met de Italiaanse literatuur, om precies te zijn, de toen al klassieke Italiaanse literatuur. De grote namen die hij noemt, zijn namen uit een soms al ver verleden. Petrarca was al meer dan tweehonderd jaar tevoren gestorven, Dante nog eerder, en zelfs de modernere dichters Ariosto en Bembo waren toch al sinds meer dan een halve eeuw geleden dood.

Toen Hooft in Rome was, werd daar ook de brandstapel voor Giordano Bruno opgericht. Maar zijn naam komt in het relaas niet voor. Waarschijnlijk beschouwde vrouwe Italia hem niet als een auteur met wie ze trots voor de dag kon komen. Misschien wat meer verbazing moet het wekken dat ook de namen van twee auteurs die Hooft zeer heeft bewonderd, hier ontbreken, namelijk die van Tasso en Guarini, schrijvers van herdersspelen, op wie ik zo meteen nog terugkom. Ik denk dat Hooft aan vrouwe Italia geen lof op nog levende auteurs in de mond heeft willen leggen. Een dergelijke terughoudendheid vinden we in deze tijd wel vaker. Wanneer men eenmaal onder tijdgenoten namen gaat uitkiezen, kunnen er gemakkelijk conflicten ont-

staan. Italia zegt dat ook bijna met zoveel woorden wanneer ze, zij het alleen in verband met Florence opmerkt, dat ze van de "grote menicht van verstanden" die de stad kent, geen namen zal noemen

Want soo'ck maer sommich roemden

Ick dee groot ongelijk aen die ick niet en noemden.

Ons attendeert het erop hoe beperkt de blik van de tijdgenoot vaak is. Noch in de *Reis-heuchenis* noch in deze tekst vinden we maar iets dat lijkt op een analyse van de Italiaanse situatie.

De historicus Von Santen tekent de periode rond 1600 als een periode van decadentie-gevoel maar niets daarvan is te bespeuren bij de jonge Hooft. Evenmin schijnt hem iets te zijn opgevallen van de overgang tussen Renaissance en Barok die wij nu menen te kunnen zien. Voor Hooft was alles wat hij in Italië zag nieuw en verschillen vielen hem niet op blijkbaar. Hij zegt daar althans niets over, ook niet op het gebied van de literatuur.

Hooft blijkt een gewoon aan zijn eigen tijd gebonden mens die geen eeuwwenden ziet en ervaart. In zijn *Reis-heuchenis* neemt hij niet eens de moeite die toch wel belangwekkende datum 1 januari 1600 te markeren en over het passeren van een eeuwgrens horen we niets. Wat dat betreft is de ontmoeting met zo'n enkeling toch ook wel weer een nuttige correctie op, of althans een waarschuwing bij, de grote historische constructies die wij achteraf kunnen bouwen.

We vinden bij de jonge Hooft ook geen diepgaande analyses over onderwerpen als macht, religie, en staat in het vreemde Italië. Daar zal later pas iets van terecht komen en dan toch wel op basis van het op reis geleerde.

Terug naar het gedicht.

Italia verdwijnt met al haar glans en glorie, maar een ander personage meldt zich, als van verre:

een vrouw dye overtoegen was\Gansch van een bruine  
wolck.

Vrouwe Holland roept hem waarschuwend toe dat hij zich niet door de Italiaanse lotusbloemen uit het vaderland moet laten weghouden.

Het moge thuis niet zo glanzend en schitterend zijn, maar

In Hollant climtmen mee tot lof langs des Deuchts trappen

---

In Amsterdam men vint die met sijn hooch gedicht  
De duister wech, die leyt tot ware vreucht, verlicht.

Retorisch gezien is hier iets bijzonders aan de hand. In veel betogen volgt op de *argumentatio*, de bewijsvoering, een *refutatio*, een weerlegging van het standpunt van een eventuele tegenstander. Ook Hooft levert een refutatie maar hij doet dat hier op een bijzondere manier. Normaal gesproken zou die refutatie ook nog aan vrouwe Italia in de monde gelegd dienen te zijn als vervolg op haar lofprijzing van het eigen land. Maar in het gedicht komt nu juist de tegenstandster aan het woord om het betoog van Italië te weerleggen, of beter gezegd om er een andere visie tegenover te stellen. Holland gunt Italië al haar eer maar bepleit niettemin haar eigen waarde.

En in feite krijgt de *refutatio* gelijk: Hooft besluit terug te keren naar Nederland en de *Conclusio* van het gedicht is, niet menselijk maar wel retorisch gezien, heel verrassend:

Nu treckt mijn hart naar huis.

Niet door de argumenten van Italië maar door de weerlegging van Holland raakt de dichter overtuigd. Hij zal daar gaan meedoen met de nieuwe literatuur en naar beste vermogen de kamerbroeders steunen. Hij belooft daarom "*binnen weenich weken*" thuis te komen.

De brief is ondertekend met Hoofts naam en ook met zijn zinspreuk "*Verandren cant*". Die spreuk is hier wel zeer van toepassing want in feite zou zijn verblijf in Italië nog wel bijna een jaar duren. Venetië, de stad van de geheimzinnige Isabella, was nog maanden zijn verblijfplaats.

Desondanks, Hooft is toch weer naar Nederland teruggegaan en heeft zijn plaats onder de Nederlandse literatoren ingenomen. En inderdaad, hij bracht vanuit Italië veel nieuws mee.

Men was in de Lage Landen in literaire kringen wel met de Italiaanse literatuur bekend. De Antwerpse dichter Jan vander Noot was een van de eerste dichters die Petrarca rechtstreeks uit het Italiaans vertaald hebben, bijvoorbeeld met zijn sonnet "*En ist de liefde niet, wat ist dan dat my quellt*", naar Petrarca's "*S'amor non è, che dunque è ch'io sento*". Trouwens, Van der Noot was niet alleen bekend met Petrarca's liefdeslyriek maar ook met zijn satirische sonnetten op Rome. Dichter bij Hoofts huis, in Amsterdam, waren zowel Roemer Visscher als Spiegel, beiden ook lid van de kamer '*In liefde bloeiende*', bekend met Petrarca's werk, zij het dat men met Franse bemiddeling rekening moet houden. In Leiden blijkt aan het eind van de zestiende eeuw Jan Van Hout heel goed op de hoogte wanneer hij in een uitvoerig gedicht over de Nederlandse taal

en literatuur naast Dante en Petrarca ook Bembo, Ariosto en Sannazaro weet te noemen als coryfeeën van de Italiaanse letterkunde.

Als bewonderaar van Petrarca bracht Hooft dus niet al te veel nieuws, maar hij introduceerde wel een nieuw genre in de Nederlanden, het herdersspel, geïnspireerd door Tasso's *Aminta* (1580) en Guarini's *Il pastor fido* (1589). Ik durf dat woord introduceren wel aan ook al was Theodore Rodenburgh in feite eerder met zijn echter pas in 1617 gepubliceerde en ook daarvoor nauwelijks bekende *Trouwen Batavier*, zoals is uiteengezet door P.E.L. Verkuyl in zijn dissertatie *Battista Guarini's Il pastor fido in de Nederlandse dramatische literatuur*, Assen 1971.

De jaartallen 1580 en 1589 van de Italiaanse herdersspelen wijzen al aan dat Hooft nu werkelijk wel met de allermooiste literatuur bezig was.

De neerslag van zijn bestudering ervan vinden we in zijn eigen herdersspel *Granida* dat uit 1605 dateert. Ik geef het verhaal kort weer. De herder Daifilo is in het begin van het stuk een lustzoeker die het herderinnetje Dorilea tracht te verleiden. Maar wanneer hij prinses Granida ontmoet, die verdwaald is in het bos, maakt hij een plotselinge bekering door. In het licht van haar zon ziet hij ineens in hoe rokerig zijn eerder bestaan was. Hij volgt haar naar het hof om haar te dienen en wordt daar dienaar van een hoveling, Tisiphernes.

Aan dat hof zijn politieke problemen. De erfprins der Parthen, de ruwe Ostrobas, wenst Granida tot vrouw. De genoemde hoveling, Tisiphernes, zal een tweegevecht met hem aangaan: wie wint, mag de prinses trouwen en later koning worden. In plaats van Tisiphernes treedt nu echter Daiphilo in het gevecht op en hij verslaat Ostrobas. Na nog enige verwickelingen kunnen Daiphilo en Granida trouwen.

Het stuk kent een autobiografische achtergrond. In deze periode was Hooft verliefd op Ida Quekelsz. en het stuk is voor haar geschreven. De namen van de hoofdpersonen duiden daarop: Daiphilo: philo-dai\ida; Gran-ida, de grote Ida.

Maar belangrijker is de moraalfilosofische achtergrond van het stuk. Er wordt in uitgebeeld hoe men van de aardse erotiek, de min, kan opstijgen tot de zielsliefde, maar ook hoe het ideaal pas wordt bereikt wanneer liefde en min aaneenvertuid zijn, vast aan elkaar gebonden. Dat zaligt bruidegom en bruid. Dat is bepaald niet petrarkistisch - in beginsel kan de afstand tussen de aanbeden vrouwe en haar minnaar in het petrarkisme niet overbrugd worden - maar past wel in de pastorale traditie.

Ook in zijn lyriek heeft Hooft overigens die niet-petrarkistische maar zeer humane visie op de man-vrouwverhoudingen verwoord en ook daar dus een belangwekkende correctie op Petrarca's opvattingen gegeven.

Dat samengaan van liefde en min is dus de eerste synthese in de *Granida*. De tweede heeft te maken met het pastorale karakter ervan. Daiphilo wordt ons gepresenteerd als de ware herder. Zelfs wanneer hij het hofleven gaat opzoeken houdt hij trekken van het ideale herderschap: hij herinnert eraan hoe hij de kudde beschermd, en voorts wordt in hem ook zichtbaar dat degene die wil dienen het beste kan heersen. En zo verbeeldt hij de tweede synthese, die tussen hof en land, of zo men wil die tussen natuur en cultuur. Hooft geeft het natuurlijke niet op. De volstrekt in termen van natuurlijkheid getekende min tussen Daiphilo en Dorilea is niet iets afkeurenswaardig, ze moet alleen aangevuld wordt met de liefde.

Andersom wil Granida, de aan het hof gebonden prinses, die daarvan de voors maar vooral ook de tegens scherp ziet, voor het landelijke leven kiezen. Het lot maakt Daiphilo en Granida vorst en vorstin maar ze zullen dat pas op de juiste wijze kunnen zijn wanneer ze de herdersmaatschappij niet vergeten.

De relatie met de Italiaanse herdersspelen is per saldo niet zo hecht. In oudere literatuur wordt gemakkelijk gezegd dat Hooft aan *Aminta* en *Il Pastor fido* ontleend heeft. Recenter onderzoek wijst uit dat Tasso's stuk althans in de zin van letterlijke ontleningen helemaal geen sporen heeft nagelaten en dat de invloed van *Il pastor fido* wat dat betreft toch ook maar tot enkele details beperkt gebleven is.

Desondanks acht ik het niet onwaarschijnlijk dat Hooft zich toch wel degelijk met de thematiek van deze beide stukken heeft bezig gehouden. In *Aminta* is dat de gouden wet van de natuur uitgedrukt door het eerste koor *S'ei piace, ei lice* (als het behaagt, is het geoorloofd) (r. 681). In de *Pastor fido* is het precies en opzettelijk andersom geformuleerd, eveneens door het koor: *Piaccia se lice*.

De wet van Tasso vinden we in Hooft's eerste bedrijf uitgebeeld; het is dat type argument waarmee Daiphilo het herderinnetje Dorilea tracht over te halen. Maar Hooft's probleem is dunkt me niet dat van Guarini en dus ook niet diens oplossing waarin alles ondergeschikt wordt gemaakt aan de moraal en pas dat aangenaam gevonden mag worden wat gepast kan zijn. Het gaat Hooft, ik zei het al, niet om de oppositie van twee elkaar uitsluitende waarheden maar om een synthese. De ethiek van het stuk is van hemzelf en niet schatplichtig aan de Italiaanse voorgangers, al zullen ze hem wel aan het denken hebben gezet

over de mogelijkheden van de combinatie van liefde, moraal en burgerplicht.

De impact van *Granida* in de Nederlanden is groot geweest. Afgezien van allusies erop in andere hersdersspelen vinden we liedjes uit het stuk apart in liedboeken. Tekenend voor de populariteit van het thema Daiphilo-Granida is ook dat het vele malen geschilderd is.

Ook anderszins is Hoofts Italiaanse reis vruchten blijven dragen. Er zijn enige vertalingen van Italiaanse werken van hem overgeleverd: zijn in handschrift gebleven prozavertaling van Aretino's *Hipocrito* (1542) en zijn bloemlezing uit Boccacini's *Ragguagli di Parnaso* (1612).

Hij is zich bijvoorbeeld met de geschiedenis van de Medici in Florence bezig blijven houden zoals blijkt uit zijn verhaal van de *Rampzaelighden der Verheffinge van den Hujze Medicis*, posthuum gepubliceerd in 1649 maar stammend uit de jaren 1631-37. Een recente dissertatie over dit werk heeft aannemelijk gemaakt dat Hooft een deel van het materiaal ervoor al heeft verzameld in de periode dat hij te Florence verblijf hield. Een belangrijke bron voor dat werk werd gevormd door Machiavelli's studies in verband met de geschiedenis van Florence.

En daarmee kan ik dan tenslotte, zonder naar volledigheid te streven, wijzen op Hoofts belangstelling voor en afwijzing van Machiavelli zoals die volgens F. Veenstra tot uitdrukking komt in zijn politiek drama *Geraerd van Velsen*. Hiermee lijken we ver verwijderd van de jonge reiziger in Italië. Ook Machiavelli's naam wordt niet genoemd in de Brief aan de kamer en zijn politieke analyses lijken nauwelijks te passen in het belangstellingskader van de jonge Hooft. Maar toch, in de correspondentie met Badovere komt zijn werk in bedekte termen - het stond op de index - wel degelijk voor.

Dat zijn zo de grote vruchten. Maar terloops moet er veel meer geweest zijn. Toen ik de index van de briefwisseling doorkeek, zocht ik tevergeefs naar Tasso en Guarini. Maar Ariosto kwam wel een keer voor en dat levert dan op dat Hooft in staat blijkt zomaar in zijn brief een paar regels van die dichter in het Italiaanse origineel te citeren (*br. 1022*). En nog sterker, wanneer hij in het voorwerk van *Granida* zijn eigen versmaat uitlegt, rollen de voorbeelden uit Petrarca, Tasso en Ariosto hem probleemloos uit de pen.

Ik kom tot een korte afronding.

Hooft was de eerste Nederlandse Renaissance-dichter die een reis door Italië heeft gemaakt. Enerzijds heeft die reis betreu-

renswaardig weinig sporen nagelaten. Uit de periode zelf stamt maar heel weinig werk en de dichter komt er in zijn latere geschriften nauwelijks op terug. In de index van zijn omvangrijke briefwisseling komt het woord Italië niet voor. Het dagboek dat hij heeft gehouden is armetierig en van een diepgaande invloed van de Italiaanse cultuur op zijn werk blijkt weinig.

Maar voor de Nederlandse literatuur heeft die reis wel degelijk veel betekend. Hooft is een belangrijk en ook origineel lyricus in de trant van Petrarca geweest die echter ten opzichte van het petrarcaanse denken over de liefde een zelfstandige positie heeft ingenomen.

Als vrucht van zijn Italiaanse reis is zeker ook zijn herdersspel *Granida* te beschouwen en andere sporen van zijn warme belangstelling voor de Italiaanse geschiedenis en letterkunde vinden we in zijn geschiedenis van de Medici.

Hij heeft zijn eigen, humanistische mensbeeld verdedigd en afgezet tegen het amorele van Machiavelli.

Dat is alles bijeen veel meer dan de *Reis-heuchenis* en zelfs de brief aan de Amsterdamse rederijderskamer zouden doen verwachten.

In Hooft heeft de uitstraling van het Zuiden in het Noorden toch meer dan verwacht schitterend gestalte gekregen.

## Literatuur

- Brandt, G., *Het leven van Pieter Corn. Hooft [...]*. Ed. P. Leendertz jr. 's-Gravenhage 1932.
- Frank-van westrienen, A., *De Grootte Tour. Tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 1983.
- Grootes, E.K., *Dramatische structuur in tweevoud. Een vergelijkend onderzoek van Pietro Aretino's Hipocrito en P.C. Hoofsts Schijnheilig*. Culemborg, 1973.
- Hooft, P.C., *Rampzaeligheden der Verheffing van den Hujze Medicis*. Ed. J. de Lange. 's-Gravenhage 1981.
- Hooft, P.C., 'Aen de Camer in liefde' bloeyende. Wt Fiorenza. 1600'. In: *Gedichten van P.C. Hooft*. Edd. P. Leendertz Wz. en F.A.Stoett. dl. I. Amsterdam 1899. p. 7-12.
- Hooft, P.C., *De briefwisseling van Pieter Corneliszoon Hooft*. Ed. H.W. van Tricht. 3 dln. Culemborg 1976-1979.
- Hooft, P.C., *Granida*. Edd. A.A. Verdenius, A. Zijderveld en C.A. Zaalberg. Zutphen z.j.
- Hooft, P.C., *Reis-heuchenis*. In: *P.C.Hoofsts Brieven*. Ed. J. van Vloten. dl. II. Leiden 1856. p. 407-443.
- Keersmaekers, A.A., 'P.C. Hoofsts Chanson a Madame'. In: *Huldealbum* J.F. Vander Heyden 1970. p. 117 vv.
- Porteman, K., 'Italia siet ghy hier. P.C. Hoofsts Rijmbrief uit Florence (1600)'. In: te verschijnen *Liber amicorum K. Langvik-Johannessen* (1989).
- Rens, L., 'Een interpretatie van Hoofsts *Granida*'. In: *Spiegel der letteren* 14, 1972. p. 210-214.
- Rudelsheim, M., 'Een onbekend gedicht van Jan van Hout?'. In: *Taal en letteren* XIII (1904), p. 533-544.
- Smit, W.A.P., 'Hoofsts *Ariadne* en Ariosto'. In: *Twaalf studies*. Zwolle 1968, p. 55-57.
- Smit, W.A.P., 'Invloed van Italiaanse en Franse lied-teksten op verzen van Hooft'. In: *Twaalf studies*. Zwolle 1968. p. 58-64.
- Tricht, H.W. van, *Het leven van P.C. Hooft*. 's-Gravenhage 1980.



Veenstra, F., 'Hoofds' Geeraerd van Velsen als antimachiavelistisches Drama'. In: *Niederlandistik in Entwicklung. Vorträge und Arbeiten an der Universität Zürich*. Leiden-Antwerpen 1985. p. 19-70.

Verkuyl, P.E.L., *Battista Guarini's Il pastor fido in de Nederlandse dramatische literatuur*. Assen 1971.

## Personalia

*Dr. A. Blankert* (1940), studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Was verbonden aan het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag en aan diverse Nederlandse musea. Schreef boeken over Vermeer en Ferdinand Bol (tevens dissertatie) en museumcatalogi voor het Amsterdams Historisch Museum en Museum Bredius in Den Haag. Stelde tentoonstellingen samen waaronder *Italianiserende landschapsschilders*, *God en de goden*, *Rembrandt and his pupils*, *Avercamp* en *Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*. Redigeert het tijdschrift *The Hoogsteder Mercury*. Is deeltijd wetenschappelijk hoofdmedewerker van de vakgroep kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht.

*Prof.dr. C.A. van Swigchem* is emeritus-hoogleraar in de geschiedenis van de bouwkunst aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Was van 1960 tot 1975 hoofd van de Kunsthistorische Afdeling van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg. Dissertatie 1965: Abraham van der Hart, architect. Stadsbouwmeester van Amsterdam van 1747 tot 1820. Publicaties op het gebied van de Monumentenzorg, over Nederlandse architectuur omstreeks 1800 en over de geschiedenis van het protestantse kerkinterieur.

*R. Molegraaf*, studeerde kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit te Utrecht en aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Specialiseerde zich voor en na zijn doctoraal examen in de geschiedenis van het 16e en het 17e eeuwse architectuurboek. Beweegt zich graag op het terrein van de muziekgeschiedenis.

*Drs. R.M. Spielman* studeerde Italiaanse taal en letterkunde en Kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Leiden. Van 1984 tot 1988 werkzaam als universitair docent aldaar; sinds 1987 verbonden aan de vakgroep Romaans van de Rijksuniversiteit te Utrecht en in het bijzonder belast met het onderwijs van de Italiaanse literatuur vanaf de Renaissance. Literair vertaler van o.a. Foscolo, Pirandello en Primo Levi; verzorgde voor uitge-

verij Meulenhoff een bloemlezing van naoorlogse Italiaanse verhalen.

*Dr. B. Westerweel* is werkzaam bij de afdeling Engelse letterkunde van de vakgroep Duitse en Angelsaksische Taalgebieden van de Rijksuniversiteit te Utrecht. Hij heeft zich gespecialiseerd op het gebied van de Engelse Renaissance. Hij publiceerde *Patterns and Patterning* (Amsterdam 1984), een studie over de dichter George Herbert (1593-1633). Enkele recente publicaties zijn 'Wetenschap en metafoor in de Engelse Renaissance', *Utrecht Renaissance Studies* 4 (1986); 'Macbeth, Time and Prudence', *Dutch Quarterly Review* 16 (1986); 'Astrophel and Ulster: Sidney's Ireland', *DQR* 18 (1988). Binnenkort verschijnt onder zijn redactie een aantal opstellen van diverse auteurs onder de titel *The Interaction Between Dutch and English Culture: Literary Translation*.

*Drs. H.K. Gras* (1948), studeerde Middeleeuwse Geschiedenis aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Thans is hij werkzaam als docent theatergeschiedenis vóór 1900 aan het Instituut voor Theaterwetenschap aan de Rijksuniversiteit te Utrecht. Hij bereidt een dissertatie voor over de productie en receptie van de travesti-double spelen op het Elizabethaanse toneel (ca. 1580-1615).

*Prof.dr. W.I.M. Elders* (1934). Na zijn studie Muziekwetenschap aan de Rijksuniversiteit te Utrecht werkte hij enkele jaren in het middelbaar onderwijs. In 1972 werd hij te Utrecht tot hoogleraar in de muziekgeschiedenis voor 1600 benoemd. Hij geldt internationaal als een specialist op het gebied van de muziek der Lage Landen.

*Dr. R.A. Rasch* (1945) studeerde muziekwetenschap en psychologie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij promoveerde in 1985 met een proefschrift over de zgn. Cantions natalitae. Sinds 1977 is hij verbonden aan de afdeling Muziekwetenschap als docent voor de muziek-theoretische vakken. Sinds 1988 hoofd-docent voor de muziekgeschiedenis van de periode 1600-1800. Hij verzorgde talrijke publicaties, vooral op het gebied van de Nederlandse muziekgeschiedenis en over stemmingen van muziekinstrumenten.

*Dr. H. de Vries* (1932) studeerde Spaans en Portugees aan de Rijksuniversiteit te Utrecht, doctoraal examen 1961. Deeltijd-docent NOIB, Nijenrode 1961-1964. In dienst van de Rijksuniversiteit te Utrecht vanaf 1966. Promotie cum laude 1972. Universitair hoogleraar docent Spaanse Letterkunde 1985.

Onderwijs voornamelijk over de Spaanse letterkunde van de Middeleeuwen en de Renaissance. Ontwikkelde in zijn wetenschappelijk onderzoek een specialisme dat in de hispanistiek nieuw is: de analyse van berekende literaire compositie (dichtwerken ontworpen volgens een arithmetisch bouwplan). Publicaties over de verborgen structuur van een tiental werken waaronder het *Boek van goede liefde* (1343) en *Celestina* (1500).

*Mevr. Prof.dr. M.A. Schenkeveld-van der Dussen* (1937) hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Utrecht in de historische letterkunde na 1500, in het bijzonder de Nederlandse. Promoveerde in 1968 op *Het dichterschap van Hubert Korneliszoon Poot*. Studies en tekstuitgaven op het gebied van poëzie, toneel en literaire theorie. Het meest recent: *J. Six van Chandelier, 's Amsterdammers winter*. Utrecht 1988.

# **STUDIUM GENERALE REEKS**



## **TE BESTELLEN BIJ**

Bureau Studium Generale RUU, Heidelberglaan 8, 3584 CS Utrecht, 030-532436.

Boekhandel Broese Kemink, Heidelberglaan 2, 3584 CS Utrecht, 030-534210.

Boekhandel Broese Kemink, Stadhuisbrug 5, Postbus 38, 3500 AA Utrecht, 030-313804.