



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Waar muziek was

Brüggen Israëls, M.

#### Publication date

2020

#### Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

#### Citation for published version (APA):

Brüggen Israëls, M. (2020). *Waar muziek was*. Athenaeum-Polak & Van Genneep.

#### General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

#### Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Machtelt  
Brüggen Israëls



Waar muziek was

KEES FENS-LEZING  
ATHENAEUM—POLAK & VAN GENNEP

KEES FENS-LEZING

Machtelt

Brüggen Israëls

Waar muziek was



Athenaeum—Polak & Van Gent

Amsterdam 1920

Machtelt  
Brüggen Israëls  
Waar muziek was



Athenaeum—Polak & Van Gennep  
Amsterdam 2020

Tocatta che si tocca anco il lute de la chetate volte con tutti li frotamenti, & si fa vn  
Tuaou polli arde di i frotamenti con le frotine.

Clarin.

Quinta.

Alto e basso.

Vulgaro.

Basso.

[1] Claudio Monteverdi, openingtoccata van de *Orfeo*, 1607

♪ Claudio Monteverdi, openingstoccata en proloog  
van de *Orfeo*, 1607 ♪

Op 25 maart 2020 speelde in de Rode Hoed in Amsterdam het begin van de *Orfeo* van de zeventiende-eeuwse componist Claudio Monteverdi. De muziek is al lang verklonken. Maar u herinnert zich haar nog. Triomfantelijke trompetten openen het stuk. Ze blazen drie keer dezelfde melodie [1]. Dat is de herkenningmelodie van de familie Gonzaga, de heersers van het Italiaanse Mantua, voor wie Monteverdi de *Orfeo* schreef. Daarna zingt een sopraan als *la Musica*, de verpersoonlijking van de muziek. Zij komt van de Parnassus, de berg van de muzen, die de Gonzaga's gebruikten als symbool van hun harmonieuze bestuur. Ze verheft de ziel met hoge stem en hemelse lier. De opera klonk voor het eerst in 1607, in een theater in het palazzo Gonzaga in Mantua. Door de trompetmelodie en de Parnassus is de opera met die plek verbonden. Het luisterend oor van de Gonzaga's blijft herinnerd. De plaats waar de *Orfeo* voor het eerst klonk is in de muziek geïmpliceerd. Er is een herinnering aan waar muziek heeft geklonken. Aan waar muziek was.

Monteverdi schreef de strenge muziek waar Kees Fens met eerbied naar kon luisteren. Door Fens' schrijven is er ook herinnering aan het hoe en waar van zijn luisteren. Hij koesterde een levenslange passie voor religieuze polyfonie. Monteverdi's *Orfeo* was in 1974 het eerste wereldse werk waarvan hij een elpee kocht. De grootste verrassing kwam

voor hem meteen met de juichende inzet van de trompetten. Die is identiek aan het begin van de monumentale *Mariavespers*, het grootste geestelijke werk van Monteverdi, dat Fens al lang bewonderde. Die gelijke inzet, dat hoorde Fens meteen. De eenheid van toon, in zowel het wereldse als in het religieuze werk aanwezig, was voor hem het bewijs van de gelukkige eenheid van kerkelijke en seculiere kunst, vooral van de eenheid in het wereldbeeld. Dat zijn Fens' woorden. Monteverdi's muziek was voor hem een schatkamer die de teksten van de westerse beschaving en van het christelijke wereldbeeld kan behouden tegen vergaan. Muziek was voor hem een mogelijkheid om een wereldbeeld in het geheugen te bewaren.

Dat is een klein wonder. Muziek was niet altijd herinnerbaar, laat staan 'eeuwig' geweest, omdat ze simpelweg niet verbeeld kon worden. Juist doordat muziek vorm en plaats ging aan- en innemen is ze nu een schatkamer van de herinnering geworden. Van herinnering aan waar zij klonk, aan wie haar speelde en aan wie ernaar luisterde. Kijk maar.

### **De Vader: beeld en plaats komen in de muziek**

In onze tijd waarin muziek opneembaar en eindeloos herhaalbaar is, kunnen we ons nauwelijks meer een voorstelling maken van de sensatie van het concertbezoek van een oudere generatie. Dat schreef Fens. Ineens, na lange tijd, was daar het muziekstuk. Langer geleden nog was er een tijd waarin ook bij concertbezoek herhaling niet zomaar mogelijk was. Er was geen notatiesysteem voor muziek. In de zevende eeuw schreef de kerkleraar Isidorus van Sevilla dat muziek vergaat tenzij mensen zich haar herin-

neren, bij gebrek aan de mogelijkheid haar op te tekenen. Muziek steunde op orale transmissie en was niet zichtbaar. Voor de musicus en de goede luisteraar kon ze voor het geestesoor bestaan. Klonk ze echter niet opnieuw, dan overleefde ze de generaties niet. We zijn vergeten hoezeer muziek een kind van de herinnering is. In de mythologie is ze zelfs, als een van de negen muzen, de dochter van de belichaming van het geheugen, Mnemosyne.

Pas in de vijftiende eeuw, in de hoogtijdagen van de religieuze polyfonie, kan Leonardo da Vinci opmerken dat muziek door notatie eeuwig wordt. Ingegeven door steeds complexere muziek waren toen al manieren bedacht om op te schrijven hoe bekende muziek uitgevoerd moet worden, vervolgens hoe hoog een noot is en uiteindelijk hoe lang noten klinken ten opzichte van elkaar. Leonardo schrijft dan ook dat muziek *figurazione delle cose invisibili* is, 'de verbeelding van onzichtbare zaken'. Dat klinkt naar het soort ongeziene, zielsverheffende zaken waar Monteverdi's *Musica* over gaat en waar Fens zo'n gevoelig oor voor had. Bijzonder is Leonardo's woordkeuze. Hij heeft het over *figurazione*, verbeelding, daarmee implicerend dat een kunst die klinkt ook een zichtbare gedaante heeft.

Polyfonie, meerstemmigheid, is bedacht in de twaalfde eeuw in de Notre Dame in Parijs, maar speelt in de twee eeuwen daarna eigenlijk alleen een rol in de wereldlijke muziek van motetten en chansons. In Rome kan de paus de vernieuwingen van de eerbiedwaardige, eenstemmige, in vraag en antwoord zingende gregoriaanse traditie niet waarderen. In sacrale muziek zit namelijk een angel voor het geloof. Die was in de kern al voor de vroegchristelijke kerkvader Augustinus aanwezig. Hij schrijft in zijn *Beken-*



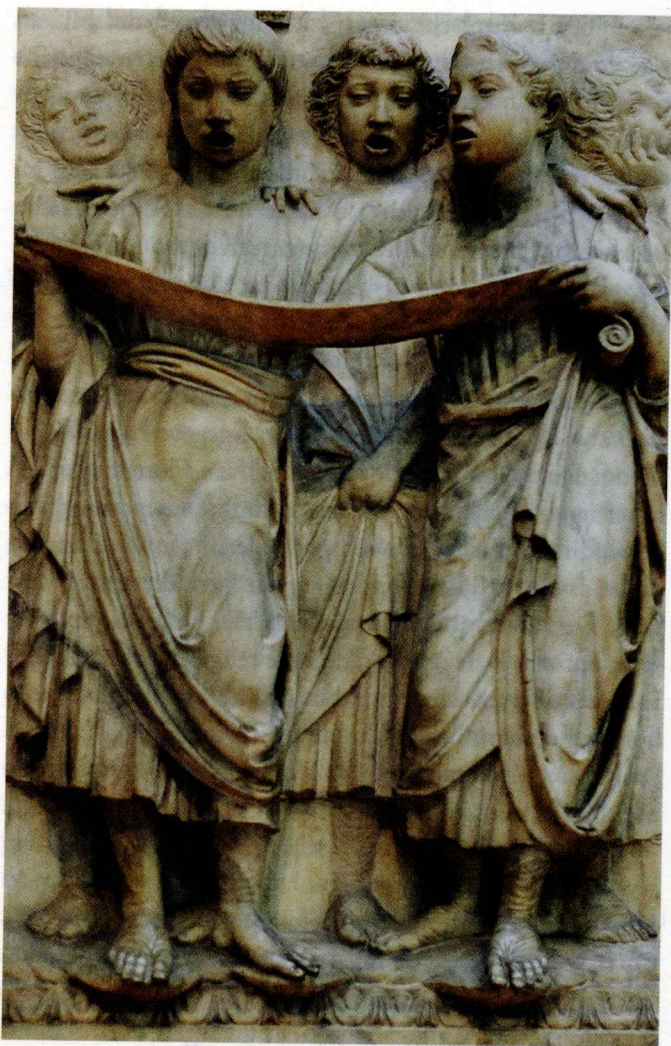
*tenissen* hoe hij diepgeroerd naar muziek luistert vanwege de psalmen die zij toonzet. Het destilleerde waarheid in zijn hart. Daarnaast schrijft Augustinus dat hij zich ook zondig voelt, omdat de zang een diepere indruk op hem maakt dan de geschreven tekst. Met de invoering van de complexe polyfonie, waarin de woorden soms niet meer te horen zijn, maar alleen nog te zien, in de gelaagdheid van de stemmen, groeit het ongemak van de kerk. Muziek gaat om de muziek – en om het hier en nu. In al haar gelaagdheid verwijst ze naar zichzelf en naar een plaats, niet alleen in de hemel, maar ook in de wereld.

Wanneer het pauselijk hof in de veertiende eeuw in Avignon neerstrijkt, blijkt het land van liefdestroubadours een lyrische voedingsbodem voor meerstemmigheid. En ook een gedoogplek. De kerkelijke polyfonie barst pas aan het begin van de vijftiende eeuw los, wanneer de pausen na de oplossing van het schisma terugkeren naar Rome. Componisten als de Franco-Vlaamse Guillaume Dufay gaan met hen mee. Dufay schrijft een motet wanneer paus Eugenius IV de kathedraal van Florence inwijdt. In 1436, op 25 maart, de dag van de Annunciatie, klinkt daar Dufay's *Nuper rosarum flores*, 'Net versierden rozen deze tempel'. De bloemen in die tekst verwijzen naar de naam van de stad Florence, naar de inwijding van de kathedraal van Santa Maria del Fiore en naar de gouden roos die Eugenius bij die gelegenheid geeft. Twee stemmen zingen op een kwint afstand en bepalen de structuur van het stuk. Hun melodie is gebaseerd op de vaste gregoriaanse *cantus firmus* van de consecratie van kerken: *Terribilis est locus iste*, 'Hoe ontzagwekkend is deze plaats', naar Genesis, waar Jakob Gods huis ziet. Die melodie klinkt vier keer, in

verschillende ritmische patronen. Dufay geeft daarbij aan wat de notenwaarden van die vier delen moeten zijn. De basislengte van een noot staat soms tot de daaropvolgende kortere noot als 3 tot 1 en heet dan *tempus perfectum*, omdat drie het getal van de Triniteit is. In een hele noot passen dan bijvoorbeeld drie halve noten. Andere keren heerst het *tempus imperfectum*, met een verhouding van 2 tot 1. Die verhoudingen kunnen dan ook nog geheel of verminderd gelden. In *Nuper rosarum flores* resulteert dat in lengtes voor de vier ritmisch verschillende delen in de verhouding 6:4:2:3. En dat zijn de proporties van de tempel van Salomo zoals die in de Bijbel gegeven zijn. En zo brengt Dufay's muziek de kathedraal van Florence in herinnering, waar zij voor het eerst klonk, het moment van de wijding, maar ook de tempel in Jeruzalem en daarmee de joods-christelijke erfopvolging van kerk die tempel vervangt. De veelstemmigheid, de muzikale polyfonie spiegelt zich, om met Fens te spreken, in de religieuze gelaagdheid. Doordat de muziek een beeld in zich heeft geborgen, waarborgt zij de herinnering aan de plek waar ze klonk. Het is georkestreerde herinnering. Met de polyfonie is er plaats en beeld in de muziek gekomen.

### **De Zoon: muziek komt in beeld en plaats**

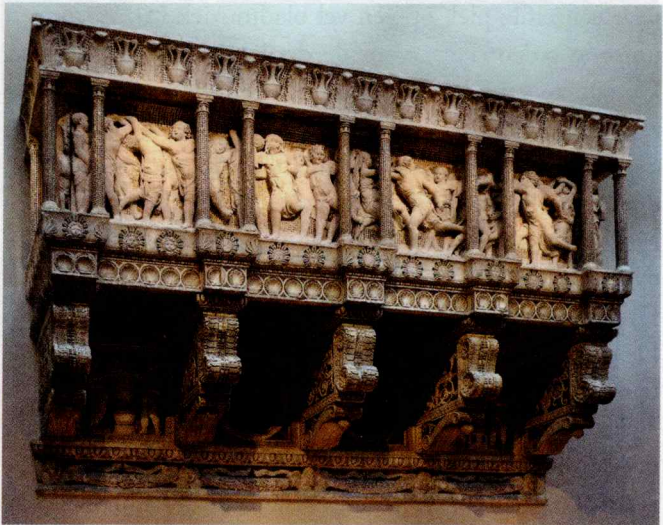
Op haar beurt kreeg de muziek in plaats en beeld gestalte. Het gregoriaans had een duidelijke plek: de koorbanken bij het hoofdaltaar van de kerk, onder de orgels, waar kanunniken, monniken of broeders in vraag en antwoord hun antifonen zongen. Op die plek kwam muziek in beeld. In de kathedraal van Florence plaatsten rond 1438 Luca della



[2] Luca della Robbia, *Zangers*, op de noordelijke orgelgalerij van de kathedraal van Florence, 1431-1438. Florence, Museo dell'Opera del Duomo

Robbia en Donatello twee galerijen onder de orgels. Die van Della Robbia komt aan de verlichte noordzijde. De organist van de kerk, Matteo da Prato, bedenkt als inschrift de tekst van psalm 150, *Laudate Dominum*, waarin bazuin, harp, citer, tamboerijn, snarenspeel, fluit, cimbalen, reidans en alles wat adem heeft de Heer loven. De instrumenten beeldt Della Robbia in zijn reliëfs uit. De zangers kijken naar eenzelfde plek op een vel bladmuziek [2]. Ze zingen unisono gregoriaans. Voor de donkerder overzijde maakt Donatello vervolgens een orgelgalerij met putti in de reidans van de psalm [3]. Achter hen bevindt zich een gouden mozaïek dat het weinige licht op de zuidmuur vangt, de overkant echoënd. Donatello's putti dansen op de psalmenmuziek van Della Robbia die, met het licht, van de overzijde komt. Net als de antifonen die de zangers van de Dom zongen, reageren zij in vraag en antwoord op elkaar. De gebeeldhouwde muzikanten en dansers laten zo, ruimtelijk, toen, en nog steeds, zien waar muziek was.

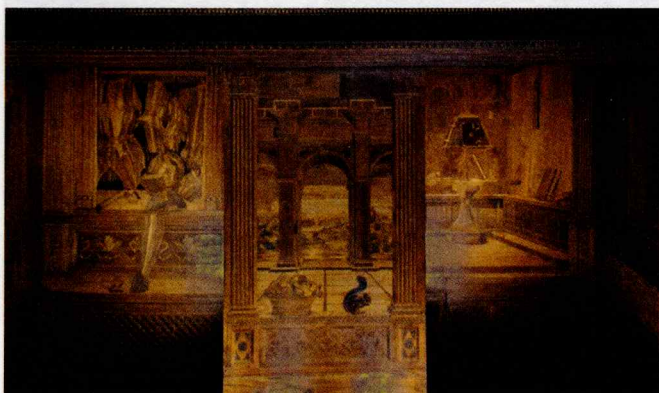
Polyfone muziek kan de plaats waarvoor ze is gemaakt op een nog subtielere manier dooraderen dan het gregoriaans dat deed in de orgelgalerijen in de kathedraal van Florence. Dat blijkt aan de wereldlijke Italiaanse hoven, waar de polyfonie evenzeer bloeit als aan het geraffineerde uit Frankrijk teruggekeerde pauselijke hof. Hertog Federico di Montefeltro in Urbino volgt Franco-Vlaamse voorbeelden in zijn keuze voor hofkunstenaars, waaronder musici. Om tegenwicht te bieden aan zijn bestaan als krijgsheer laat hij 's avonds na gedane zaken luitisten voor hem spelen en zingen in zijn studeervertrek. De herinnering aan die aandachtige concerten is in het hout van de wanden van de ruimte ingesneden. De *intarsia* panelen,



[3] Donatello, zuidelijke orgelgalerij van de kathedraal van Florence, 1433-1438. Florence, Museo dell'Opera del Duomo

de ingelegde houten lambriseringen, zijn meesterstukjes van perspectief. Dat heeft al muzikale overtonen. Luca Pacioli, een wiskundige en bekende van het hof van Urbino, vergelijkt het perspectief, dat afstand vermag te meten en dus ruimte kan scheppen, met de muziek, die tijd meet.

Het is alsof de hertog en zijn musici pas net vertrokken zijn. In trompe l'oeil zie je openstaande kasten met daarvoor planken waarop ze hun instrumenten hebben neergelegd. De deur naar buiten is net gesloten en dat doet de bladzijden van een boek opwaaien. Er zijn twee open muziekboeken. Een daarvan toont een compositie op de woorden *Bella gerit musasque colit Federicus omnium/ Itolorum dux foris atque domi*, 'Hij voert oorlog en aanbidt de muzen – Federico/ buitenshuis en thuis de leider van de Italianen' [4]. De tekst prijst Federico als krijgsheer en als mecenas van de kunsten. In de noten is in het midden zijn naam, *Federicus*, homoritmisch genoteerd. Dat is ook voor het oog direct herkenbaar. Het is een rustig notenbeeld tussen twee verschillende, geornamenteerde polyfone delen. De structuur is dus driedelig, in A-B-C. Het linker polyfone A-gedeelte is vrij gebaseerd op misschien wel de beroemdste deun van die tijd. Dat is *L'homme armé*, 'De gewapende man', een lied dat van het hof van Karel de Stoute uit Bourgondië is komen overwaaien. Het is mogelijk geschreven voor de heldhaftige krijgstochten van toen, en zeker voor de dappere Ridders van het Gulden Vlies van de Bourgondische hertog. In het boek in de studeerkamer van Federico is de melodie meteen al duidelijk in de stijgende kwart in de tenor van het eerste gedeelte van *Bella gerit*. Het derde c-deel van de compositie is juist een hofdans. De compo-



[4] De compositie *Bella gerit* in de *intarsia* van circa 1476 in de *studiolo* van Federico di Montefeltro in Urbino

[5] De hoofdwand van circa 1476 in de *studiolo* van Federico di Montefeltro in Urbino

sitie toont Federico met de statische blokakkoorden tussen zijn twee levens: links de strijd en rechts de kunst.

Die driedeling is ook in beeld in de *studiolo* als ruimte [5]. De hoofdwand bestaat uit drie segmenten en toont links Federico's harnas als verwijzing naar de strijd en rechts zijn boeken als verwijzing naar zijn muzische leven. Federico staat in het centrum, niet als persoon, maar als metafoor. Als staatshoofd is hij verbeeld door de ideale staat in perfect perspectief. De intarsia van de hoofdwand van de *studiolo* heeft daarmee dezelfde driedelige A-B-C-structuur als de muziek van *Bella gerit*. Het hoorbare is zichtbaar gemaakt. Het onzichtbare en zichtbare zijn verweven. De muziek is in beeld gekomen. Het is een ruimte die voort klinkt, ook nu de hertogelijke zangers en luitisten het vertrek al lang hebben verlaten.

### **De Heilige Geest: beeld en plaats rijzen uit de muziek op**

Zo is het beeld een proustiaans *édifice immense du souvenir* geworden: de herinnering aan meerstemmige muziek ligt erin besloten. En de muziek kan weer uit het beeld oprijzen. Dat is de bruidsschat van Claudio Monteverdi wanneer hij in 1590 de hofcomponist van de familie Gonzaga in Mantua wordt. Hij schrijft madrigalen voor de concerten die elke vrijdag in de Spiegelzaal van het palazzo klinken. Op weg naar die zaal komen hij en hertog Vincenzo Gonzaga langs een schilderij van Tintoretto. Daarop zien ze hoe op de Parnassus, het Gonzaga-symbool bij uitstek, de muzen zich klaarmaken voor het concert, sommigen, al spelend, eentje nog stemmend [6]. Zij, de hertog en Monteverdi bereiden zich voor op wat komen gaat. De



zide voort treden met de statische blokkeringen tussen  
zijn twee levers: links de strijd en rechts de kunst.

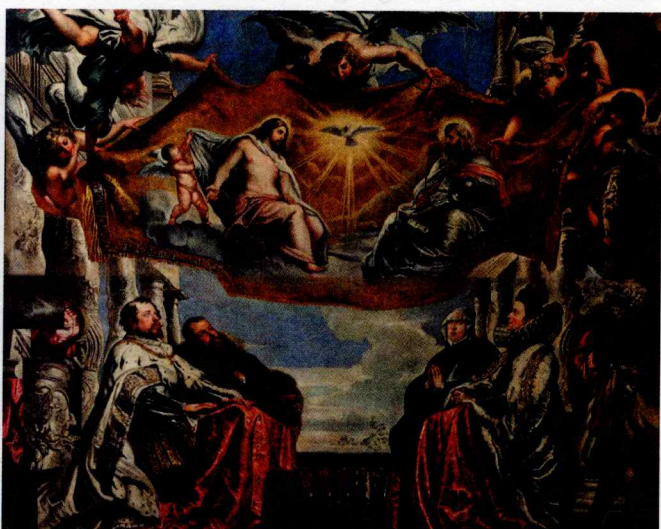


concerten die elke vrijdag in de spiegelzaal van het paleis  
blinken. Op weg naar die zaal komen bij en hertog Vin-  
cenzo Gonzaga jaagt een schilderij van Tintoretto. Daarop  
zien ze hoe op de Parthenon, het Gonzaga-symbool bij uit-  
steek, de muzen zich klampten voor het concert. Sommig-  
gen al spelend, een die nog zinnend [6]. Nu de hertog

[6] Tintoretto, *De negen muzen*, 1578. Londen, Royal Collection

muziek is in beeld geanticipeerd en de herinnering eraan is geïmpliceerd. Monteverdi schrijft voor dit palazzo ook zijn *Orfeo* met de herkenningmelodie, het muzikale devies van de Gonzaga's. Soms levert hij in Mantua ook geestelijke stukken.

Zo componeert Monteverdi waarschijnlijk in 1605 concertante muziek ter gelegenheid van de installatie van drie doeken van Rubens in de kerk van de Santissima Trinità. Op het middelste schildert hij de Triniteit, het centrale mysterie van het christelijke geloof waaraan de kerk is gewijd [7]. Het schilderij is gehavend, in stukken gesneden en niet helemaal goed terug in elkaar gezet, maar we zien nog steeds leden van de familie Gonzaga in eeuwige aanbidding. Ze knielen tussen gebouwen met getordeerde zuilen. De tempel van Salomo had volgens de Bijbel zulke zuilen, en Rubens lijkt daarom naar het Oude Testament te verwijzen. De Gonzaga's kijken eerbiedig omhoog. Daar ontrollen engelen een visioen. Het is de christelijke Drie-eenheid van de Vader, de Zoon en de Heilige Geest. De Zoon, Christus, wordt in al zijn menselijkheid van een witte mantel ontdaan door het jongste engeltje. En de hele Drie-eenheid wordt op haar beurt onthuld, want Rubens stelt zich de Triniteit voor als een weergave op een kostbaar tapijt in zijn schilderij, als een beeld in zijn beeld. Daarmee laat hij zien dat de Triniteit de rechtvaardiging biedt voor christelijke kunstenaars om God uit te beelden. Doordat God en de Heilige Geest één zijn met Gods mens geworden Zoon zijn ze zichtbaar en schilderbaar. Bij Rubens' verbeelding van de Triniteit bedenkt Monteverdi vermoedelijk zijn *Duo Seraphim*.



[7] Peter Paul Rubens, *Triniteit*, 1604-1605. Mantua, Museo di Palazzo Ducale

Fens schreef dat Monteverdi luisteren tot een andere vorm van lezen maakte. En hoe. Monteverdi nam de begintekst van *Duo Seraphim* uit het Bijbelboek Jesaja, dat serafijnen beschrijft, de engelen die het dichtst bij God staan, hem met hun zes vleugels koelte toewuiven en hem steeds 'Sanctus, Sanctus, Sanctus' toezingen. Dit schrijft Jesaja: 'En de een riep de ander toe: Heilig, heilig, heilig is de Here der heerscharen, de ganse aarde is van zijn heerlijkheid voll!' Monteverdi begint *Duo Seraphim* dan ook met een duet voor twee tenoren die elkaar als serafijnen toeroepen, vol jubelend ornament. Tot zich er een derde bij voegt. Samen zingen ze dan, nog steeds in polyfonie, een tekst uit de Eerste brief van Johannes: 'Want drie zijn er, die getuigen in de hemel: de Vader, het Woord en de heilige Geest'. De woorden raken vervolgens aan het centrale mysterie van de Triniteit: 'en deze drie zijn één'. Plotseling komen Monteverdi's drie tenoren in unisono samen. Om koude rillingen van te krijgen, en eens en voor altijd het cruciale mysterie van het christendom te snappen dat God, mens en geest één zijn. Dat God zijn Zoon en dus mens en dus zichtbaar en verbeeldbaar is. Monteverdi heeft het onzichtbare verklankt. Daarna gaan de drie stemmen weer over in een virtuoze, exuberante lofprijzing van de God der heerscharen. In de woorden van Fens: wat de teksten trachten uit te spreken, geeft de muziek te vermoeden.

♪ Claudio Monteverdi, *Duo Seraphim* 1605-1610,  
uitgevoerd in de Rode Hoed door Felipe Gallegos  
(tenor I), Carlos Negrín López (tenor II), João Moreira  
(tenor III) en Fred Jacobs (theorbe) ♪

BASSVS GENERALIS.

**SANCTISSIMÆ  
VIRGINI  
MISSA SENIS VOCIBVS.**

AD ECCLESIARVM CHOROS.

Ac Vespere pluribus decantandæ.

CVM NONNVLIS SACRIS CONCENTIIS,

ad Sacella sive Principum Cubicula accommodata.

OPERA

A CLAVDIO MONTEVERDE

nuper effecta

AC BEATISS. PAVLO V. PONT. MAX. CONSECRATA.



Venetijs, Apud Ricciardum Amdinum,

M D C X.

A

LIBRARY  
MUSICAL E

Met Monteverdi's *Duo Seraphim* is de muziek ruimte geworden en neemt die in bezit. Een serafisch duet van tenoren, waarbij zich een derde voegt om de personen van de Drie-eenheid te verbeelden, komt samen in trinitair unisono om dan weer los te barsten in een driekelige lofzang. De hemel opent zich. De zangers, bij voorkeur ver van elkaar opgesteld, impliceren de ruimte tussen hen in. Ze verbeelden fysieke figuren, die separaat kunnen zijn, maar ook samen kunnen vallen. Het moet in Mantua hebben geleken of de traktaten van de theologen, de penseelstreken van Rubens' *Triniteit* en het verlangen van de gelovigen tot klinken kwamen. Het *Duo Seraphim* is een ultieme proeve van wat Leonardo over de muziek zei, dat zij de verbeelding van onzichtbare zaken is. Met Monteverdi's *Duo Seraphim*, waarin de engelen elkaar over afstanden toeroepen en de Triniteit voorstellen, rijst het beeld uit de muziek op.

Een paar jaar later voegt Monteverdi *Duo Seraphim* samen met andere concertante composities en met de stukken die bij het avondgebed van de katholieke getijden horen. Dat worden de *Mariavespers*. Ze vormen een staalkaart van Monteverdi's kunnen [8]. Het is muziek die volgens Fens zo groots is dat ze een schatkamer is voor de tekst. Het stuk draaide hem dol door zijn overvloed aan mogelijkheden. De *cantus firmus* van het gregoriaans blijft klinken, ook in de meest gelaagde polyfonie. Maar er is ook een nieuw soort kunst. Augustinus indachtig is er muziek met een enkele, verstaanbare stem met begeleiding, waarin de muziek dienstbaar is aan de tekst. Ze markeert ook het begin van Monteverdi's wereldlijke muziek, van opera. Niet dat die minder spiritueel is. Over zijn sterzangeres Adriana Basile schrijft Monteverdi bijvoorbeeld dat ze een



[9] De porfieren kansel, of *bigonzo* voor het koorscherm in de San Marco in Venetië

engelachtig geluid heeft en 'de stem met het instrument huwend en met gebaar bezieling en spraak gevend aan de snaren, een zoete tirannie over de luisteraars afdwingt en, hun lichamen op aarde latend, hun zielen met het gehoor mee naar de hemel neemt'. Er is een gelukkige eenheid van religieuze en seculiere kunst. Die waarmee Fens de westerse beschaving doorweven zag.

Op de titelpagina van zijn *Mariavespers* schrijft Monteverdi dat ze gespeeld kunnen worden in kerken of in de kamers van prinses. Hij publiceert ze in de hoop op een aanstelling als kapelmeester van de Sixtijnse kapel in Rome, maar paus Paulus v hapt niet toe. De doge van Venetië wel. De *Mariavespers* moeten als meesterproef hebben geklonken in diens privékapel, de San Marco in Venetië. Hoewel geschreven in Mantua, evoecerden ze ook daar de ruimte.

De zangers van het koor stonden in de San Marco traditiegetrouw op de *bigonzo*, de grote porfieren kansel voor het koorscherm, waar ook de doge zich aan het volk toonde [9]. Dat verandert in 1523 met de door jicht en corpulentie geplaagde doge Andrea Gritti. Hij krijgt zijn geteisterde lijf de *bigonzo* niet meer op. Samen met de koorzangers verhuist hij naar een plek achter het koorscherm, gelijkvloers. Vier jaar later benoemt hij de Vlaamse componist Adriaen Willaert tot kapelmeester van de San Marco, en de Toscaanse architect en beeldhouwer Jacopo Sansovino tot bouwmeester van de kerk. Willaert introduceert er muziek met gesplitste koren, *cori spezzati*, die ruimtelijk zijn opgesteld. Om de doge en zijn gasten in muziek te hullen als in mantels van goudbrokaat, geborduurd met Bijbelse verhalen. Sansovino maakt er aan weerszijden van hoofdaltaar en doge



koorkansels voor. Monteverdi heeft ze samen met de *bigonzo* en andere plekken in de kerk vast ook gebruikt. Zo vertaalde de ruimtelijkheid van zijn muziek zich in de ruimte van de kerk.

In de San Marco voegden de *Mariavespers* zich ook naar bestaande beelden. De koepels zijn bedekt met mozaïeken. In de middelste drie schitteren van het hoofdaltaar naar de ingang van de kerk achtereenvolgens de profeten, Hemelvaart en Pinksteren. Dat is wederom de centrale Triniteit van het christelijke geloof. De profeten verbeelden de tijd van de Vader, Hemelvaart toont de Zoon, terwijl met Pinksteren de Heilige Geest zich manifesteert. Niet alleen bij Rubens' *Triniteit* maar ook in de San Marco in Venetië, krijgt Monteverdi's *Duo Seraphim*, als onderdeel van de *Mariavespers*, zichtbare pregnantie. Omdat de muziek al een beeld in zich draagt.

Met de op papier gedrukte, in vorm gegoten *Mariavespers* had Monteverdi zijn muziek losgezongen van het hof van Gonzaga, waarvoor hij haar had geschreven, en gaf hij haar aan de wereld. Zo genereus waren componisten en hun opdrachtgevers niet altijd. Soms was muziek zo'n kostbaar bezit dat ze gedwongen aan één plek gekluisterd bleef. Gregorio Allegri toonzette voor paus Urbanus VIII in 1630 koning Davids diepste boetepsalm, het *Miserere mei, Deus*, 'Wees mij genadig, o God', voor de Tenebrae, gezongen in de Sixtijnse kapel bij het vallen van de nacht gedurende de Goede Week. De muziek met hoge c's van jongensstemmen die evenzeer Michelangelo's plafond als het hemelgewelf leken te doorboren, mocht op straffe van excommunicatie het Vaticaan niet verlaten. Het was de veertienjarige Mozart die het hoorde, uit het hoofd noteerde en het *Miserere*

zo voor de wereld beschikbaar maakte. Het doet denken aan een prachtige scène uit de recente film van Alice Rohrwacher, *Lazzaro felice*, 'De gelukkige Lazarus', waarin een door de gevestigde maatschappij ongeaccepteerde, simpele jongen een kerk binnengaat en van de zusters niet naar hun orgelmuziek mag luisteren. Wanneer hij verstoten naar buiten loopt, komen de klanken los van het orgel, verlaten de kerk, volgen hem en verkeren in Bachs koraalbewerking *Erbarm dich mein, o Herre Gott*. Niet de kerk als gebouw, als instituut, maar hij als zuivere ziel belichaamt een echt geloof. Muziek hoort bij een plaats, maar kan die ook meedragen, en verhuizen.

Helemaal los van hun eerste plek raakten ook Monteverdi's *Mariavespers* niet, al zijn de Gonzaga's van Mantua genereuzer dan de paus met Allegri's *Miserere* of de nonnen met Bachs orgelmuziek. Ook bij herhaling bleven Monteverdi's vespers voor de goede verstaander hun oorspronkelijke omgeving oproepen. En dat is wat Fens ontzag inboezemde. Met de verwereldlijking van de westerse beschaving, zoals Fens in een interview zei, is de hemel naar beneden gekomen en ligt nu om ons heen, in scherven op de aarde. Die resten van wat zo veel betekenis voor ons heeft gehad, verdienen volgens hem op zijn minst aandacht en respect. Fens heeft dat als geen ander gedaan voor de literaire teksten van de polyfonie. Hij trok daarin gelijk op met de pioniers van de Oude Muziek. Toen Nikolaus Harnoncourt met Monteverdi's *Orfeo* bezig was, bleek de openingstoccata onbegrijpelijk, omdat alle instrumenten een hele seconde hoger genoteerd waren dan de trompetten. Het antwoord vond Harnoncourt op een orgelgalerij in een kloosterkerk. Daar stonden een soort schaakstukken. Dat bleken

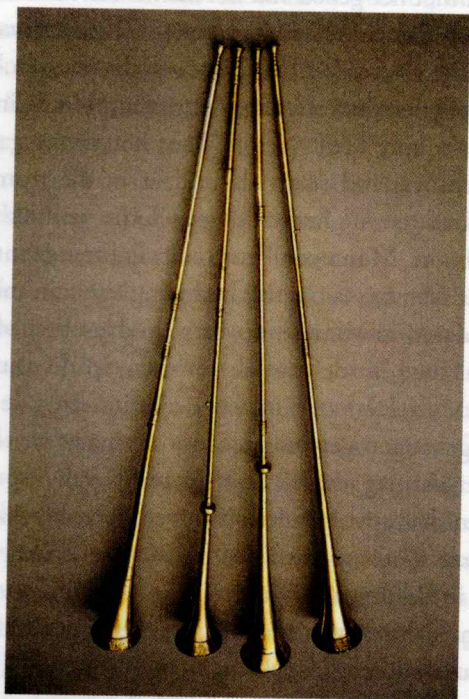
dempers van trompetten te zijn, die de grondtoon van het instrument met een hele secunde verhogen. Monteverdi schreef in de *Orfeo* dus dempers voor, omdat de trompetten in een wereldlijke binnenruimte te hard zouden zijn. Met historisch inzicht kan de muziek weer bij benadering montevertiaans in de ruimte klinken en haar geschiedenis en oorspronkelijke context weer aanwezig maken. Net zoals Orfeo, met muziek, zijn geliefde uit het schimmenrijk probeert te halen.

Het herklinken van de polyfonie die Fens dierbaar was lijmt de scherven van de hemel weer even aan elkaar en brengt de herinnering terug, met een haast trinitaire eenheid. Aan de muziek, aan de plaatsen waar zij klonk en aan haar woorden. Aan waar muziek was. In Monteverdi's tijd, toen de componist zijn stukken voor het eerst uitvoerde maar ook herbestemde. Aan haar luisteraars. Aan Constantijn Huygens bijvoorbeeld, naar wie Fens graag verwees. In 1620 hoorde Huygens vespermuziek van Monteverdi in Venetië, gedirigeerd door de meester zelf, 'de meest volmaakte muziek die ik ooit van mijn leven te horen denk te krijgen' op instrumenten die hem 'van verrukking buiten [zichzelf] brachten'. Aan de luisteraar Fens, die schreef: 'Als er één kunst is die dicht bij het onuitsprekelijke van religie komt, dan is het de muziek.' Uit de polyfone muziek verrijst de herinnering aan de plaats, aan de dierbaren die haar componeerden en uitvoerden, aan de dierbaren die haar hoorden en met wie wij ernaar luisterden. In ware polyfonie.

Luister nog een keer naar een stuk uit de *Mariavespers*, het begin. Het is de antifoon met de tekst van psalm 70,

*Deus in adiutorium meum intende*, 'O God, haast U om mij te redden', die de priester bij aanvang van de vespers intoneert. Daarop vervolgt het koor met grote urgentie, *Domine ad adiuuandum me festina*, 'O Here, mij ter hulpe!' en besluit met het gebed van het kleine *Gloria*: 'Eer aan de Vader en de Zoon en de heilige Geest. Zoals het was in het begin, en nu en altijd en in de eeuwen der eeuwen.' Onder het koor jubelen de trompetten ongedempt in de immense kerkelijke ruimte [10]. Net als Fens het ervoer gaan al je haren recht overeind staan als je daar in die trompetten, tot drie keer toe, de herkenningmelodie van het hof van Mantua hoort. Monteverdi's om eeuwigdurende intercessie smekende Mantua is ook bij herhaling van zijn muziek in de San Marco in Venetië, op Fens' luidsprekers of hier in de Rode Hoed, in de muziek gegeven, in de eeuwen der eeuwen. Muziek is van kind van de herinnering de moeder van het geheugen geworden. Door de ingeweven beelden en teksten vermag muziek de immensiteit van de oorspronkelijke en daaropvolgende locaties te doen herrijzen. Van het palazzo Gonzaga tot Fens' huis tot de Rode Hoed. Er is beeld in de muziek. Waar zij klinkt, raakt het gebouw bezielde met muziek en herinnering. Als je goed kijkt, kun je de muziek horen.

♪ Claudio Monteverdi, *Deus in adiutorium*, de  
aanvang van de *Mariavespers*, 1610 ♪



[10] Zestiende-eeuwse fanfaretrompetten. Siena, Palazzo Pubblico

*Met inspiratie van Kees Fens*

- 'De componist als poëzielezer', *de Volkskrant*, 3 september 1993  
'De meest volmaakte muziek', *de Volkskrant*, 15 november 2001  
'Bezielde strengheid', *Odeon*, augustus-september-oktober 2007  
'De veroudering van de oude muziek', *de Volkskrant*, 7 september 1998  
'Gedeelde ontroering', *de Volkskrant*, 23 februari 2006  
'Muziek als schatkamer voor vergeten teksten', *de Volkskrant*, 9 augustus 2007  
'Scheppen is een mysterie', *de Volkskrant*, 30 december 1993  
Interview gegeven aan H.M. van den Brink en Rachel Visscher,  
'Die kerk hoort bij mij', *Trouw*, 7 juni 2008

*Met dank aan*

Rémy Baudet, Paula Besutti, Kees Boeke, Eos Brügger, Zephyr Brügger, Iain Fenlon, Stijn Fens, Jill Feldman, Nicoletta Guidobaldi, Alice Harnoncourt, Mariette Haveman, Deborah Howard, Fred Jacobs, Laurenz Lütteken en Elisabeth von Magnus

*En vanwege*

Frans Brügger

Anegundi, Florence en Amsterdam, januari 2020

*Waar muziek was* is de volledige tekst van de zesde  
Kees Fens-lezing, die op 25 maart 2020 door  
Machtelt Brüggen Israëls werd uitgesproken in de Rode Hoed  
te Amsterdam op uitnodiging van de Kees Fens Stichting.

Copyright © 2020 Machtelt Brüggen Israëls / M  
Athenaeum—Polak & Van Gennep,  
Weteringschans 259, 1017 xj Amsterdam

Boekverzorging Ilona Sniijders

ISBN 978 90 253 1232 9 / NUR 320

[www.uitgeverijatheneum.nl](http://www.uitgeverijatheneum.nl)

DE KEES FENS-LEZING SINDS 2015

Wiel Kusters, *Grote God* (2015)

Sible de Blaauw, *De versteende droom* (2016)

Willem Jan Otten, *Leven om te lezen, lezen om te leven* (2017)

Mariette Haveman, *Het belang van de bijzaak* (2018)

Bert Wagendorp, *Fictie moet de sport redden* (2019)