

'Spiegel der Orgelmacher und Organisten', spiegel van de tijd.

Arnolt Schlick en de cultuur der Renaissance



Hugo Bakker

S0337455

Illustratie voorpagina: Gravure op het voorblad van Schlicks 'Spiegel der Orgelmacher und Organisten'

Inhoudsopgave

I. Inleiding ...5

II. De kunsten, muziek en orgels aan het begin van de zestiende eeuw ...12

II.1 De kunsten en kunstenaars

II.1.1 Inleiding

II.1.2 De *artes liberales* en de *artes mechanicae*

II.1.3 De emancipatie van de *artes mechanicae*

II.1.4 De kunsten in de Renaissance: opdracht, mecenaat of open markt?

II.1.5 Verspreiding

II.1.6 Zelfbewustzijn, status en positie van de kunstenaar

II.1.7 De 'homo universalis' en specialisatie, een paradox?

II.1.8 Conclusie: Renaissance, humanisme en de kunsten

II.2 Muziek en muzikanten ...31

II.2.1 Muziek tussen *artes liberales* en *artes mechanicae*

II.2.2 De opkomst van instrumentale muziek

II.2.3 Status en positie van de musicus

II.2.4 Conclusie: Renaissance, humanisme en muziek

II.3 Orgels, organisten en orgelmuziek ...38

II.3.1 Orgels

II.3.2 Organisten

II.3.3 Orgelmuziek

III. Meester Arnolt Schlick, Paltsgrafelijk hoforganist te Heidelberg, en zijn '*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*' ...42

III.1 Arnolt Schlick als adviseur, organist en componist

III.1.1 Arnolt Schlick, een beknopte biografie

III.1.2 Arnolt Schlick als adviseur

III.1.3 Arnolt Schlick als organist en componist

III.2 '<i>Spiegel der Orgelmacher und Organisten</i>' als tijdsdocument ...	51
III.2.1 Ontstaan, verspreiding en invloed	
III.2.2 Structuur en inhoud	
III.2.3 Tussen de regels door: Schlick over muziek, cultuur en samenleving	
III.2.3.1 Het voorwoord	
III.2.3.2 Overige inhoud	
III.3 Overige bronnen ...	65
III.3.1 Een brief aan Bernardo III Clesio	
III.3.2 <i>Notdurftige Eigenschaften</i>	
III.3.3 Het voorwoord van de ' <i>Tabulaturen etlicher Lobgesang</i> '	
III.3.4 Composities	
IV Paul Hofhaimer en Arnolt Schlick ...	72
IV.1 Een beknopte biografie: achtergrond, omgeving en werkzaamheden	
IV.2 Composities	
IV.3 Paul Hofhaimer en Arnolt Schlick: een vergelijking	
V. Conclusie: Arnolt Schlick en zijn '<i>Spiegel</i>' als spiegel van zijn tijd ...	78
VI. Literatuur ...	82

I. Inleiding

Het beeld dat Jacob Burckhardt in zijn *'Die Kultur der Renaissance in Italien'* van het individu in de Renaissance schetste, bleek bijzonder effectief te zijn. Dit gold met name de kunstenaar. De nadruk op een sterke individualiteit sloot immers naadloos aan bij het destijds populaire ideaal van de Romantische kunstenaar, die bovenal origineel diende te zijn door het uitdrukken van zijn individuele emoties. Ook de muzikwetenschappen werden zo beïnvloed door Burckhardts werk, terwijl hij aan de muziek in de Renaissance slechts enkele bladzijden had gewijd, die bovendien een aantal weinig gefundeerde aannames bevatten.¹ Het beeld van het zelfbewuste Renaissance-individu tegenover de naïeve middeleeuwer is echter al snel onder druk komen te staan. Historici wezen op individualistische kenmerken in de laatmiddeleeuwse cultuur en op collectivistische kenmerken in de cultuur van de Renaissance. Gelijktijdig werden het 'zelf' en het zelfbewustzijn onderwerp van historisch onderzoek. Historici als Stephen Greenblatt, in zijn *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*², stelden dat het 'zelf' in de Renaissance juist in grote mate sociaal geconstrueerd was, terwijl anderen³ nieuwe definities van vroegmodern zelfbewustzijn probeerden te vinden. Het verschijnen van recente literatuur wijst erop dat het debat over vroegmodern individualisme voorlopig nog gaande is.

Vroegmoderne muziektheoretici, componisten en musici werden in dit debat niet geheel buiten beschouwing gehouden, al was het alleen al maar omdat sommige veelbesproken schrijvers en schilders ook musiceerden. Toch bleek het door Burckhardt geschetste beeld in de muziekgeschiedenis hardnekkig te zijn. Door haar hybride karakter vormt de muziek echter een belangwekkend onderdeel van het debat. Immers, de abstracte muziektheorie behoorde als

1 Jacob Burckhardt (ed. Titia Jelgersma), *De cultuur der Renaissance in Italië*, (2e druk; Houten 2010, oorspr. *Der Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig 1860) 265-267; bijv. over de vorm en het gebruik van het ensemble.

2 Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare* (Chicago 1980).

3 Zie o.a. John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance individualism* (2006).

vanouds tot het *quadrivium* van de *artes liberales*, maar de praktische muziekbeoefening, waaronder ook compositie gerekend moest worden, viel juist geheel buiten het academische systeem. De verhouding tussen theorie en beoefening veranderde in de loop van de vijftiende en zestiende eeuw drastisch, zoals ook in andere disciplines de aandacht naar de uitvoering verschoof.⁴ Van een 'objectieve' theorie naar een 'subjectieve' uitvoering veronderstelt een groeiend belang van de kunstenaar. Over de invulling en reikwijdte van deze begrippen kan men, als nog zal blijken, twisten.

Arnolt Schlicks '*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*' uit 1511, het eerste gedrukte traktaat over orgelbouw is een voorbeeld van een praktische handleiding waarbij een gedegen vakkennis van het musiceren en instrumentbouw gecombineerd wordt met een uitgesproken visie. Ook is er tussen de regels behoorlijk wat commentaar te vinden, van waaruit Schlicks visie op zichzelf als musicus, op originaliteit en talent, maar ook op humanisme en religie afgeleid kan worden. Deze combinatie maakt het mogelijk om te onderzoeken van welke waarden het traktaat getuigt met betrekking tot de verhouding tussen de kunstenaar en zijn werk, de positie van muziek en hoe deze beide passen in het nog altijd voortdurende debat over de betekenis van de Renaissance. De inhoud van dit debat zal uitvoerig aan de orde komen in het eerste hoofdstuk.

Daarin kan ook het leven en de muziek van de auteur, de Heidelbergse organist, luitist en componist Arnolt Schlick (ca. 1455-1460 – na 1521) betrokken worden. De blinde Schlick behoorde tot de bekendste organisten van zijn tijd. Zo speelde hij tijdens de verkiezing van Maximiliaan tot keizer. Niet alleen het vroegst bekende traktaat over orgelbouw is van zijn hand, maar ook de vroegst bekende gedrukte klaviermuziek staat op zijn naam: in 1512 verscheen de bundel *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und die*

4 André Chastel (vert. Tejo Scharpach), 'De kunstenaar' in: Eugenio Garin (red.), *De wereld van de Renaissance* (Amsterdam 1991, oorspr. *L'uomo del Rinascimento*, Rome-Bari 1988) 219.

Lauten.⁵ Het zijn echter met name de kwaliteit en innovativiteit van zijn composities die hem tot een van de belangrijkste componisten uit de orgelliteratuur maken.

Behalve vanwege de opmerkelijke uitspraken in de *Spiegel* en in het voorwoord van de *Tabulaturen* is het interessant om juist Schlick op deze eigenschappen te onderzoeken, omdat hij ook een kunstenaar was die op vele vlakken en in vele lagen geïntegreerd was in het muzikale leven. Hij was orgelbouwadviseur en componist, speelde als solist op belangrijke gelegenheden, maar begeleidde ook dagelijks het koor en verzorgde tafelmuziek voor de vorst. Hij was een bereisd man door de vele reizen waarop hij zijn heer begeleidde en keurde orgels in een groot aantal steden. Door deze diversiteit representeert Schlick vele facetten van het muzikale leven. Schlick maakte eveneens gebruik van innovatieve middelen, zowel in compositorisch opzicht als in het gebruik van de boekdrukkunst voor de verspreiding van zijn werk en in het verkrijgen van een keizerlijk privilege. Hij toont zich op deze manier gevoelig voor moderne invloeden, zoals dit ook in zijn levensbeschouwelijke uitspraken te zien is. Tenslotte was Schlick actief in een belangrijk centrum, het Paltsgrafelijke hof, dat contacten onderhield met andere culturele centra als het Bourgondische hof. Schlick was zo op de hoogte van de laatste muzikale en culturele ontwikkelingen.⁶

Een aantal deelvragen kunnen behulpzaam zijn. Allereerst wordt onderzocht wat de levensbeschouwelijke achtergrond is van Schlick. Dit kan gedaan worden met behulp van zowel de ons bekende historische feiten, als met de inhoud van zijn werk. Vervolgens wordt afgevraagd hoe zich het werk van Schlick, zowel in zijn *Spiegel* als in zijn composities, verhoudt tot het werk van anderen. Daarnaast zijn een aantal meer kunst-theoretische vragen

5 Schlick, Arnolt (ed. Gottlieb Harms), *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und die Lauten* (Ugrino 1929, oorspr. Mainz 1512).

6 Een bewijs hiervan vormen de brieven van Virdung, werkzaam aan hetzelfde hof, aan zijn heer de keurvorst Ludwig, waarin hij hem verzoekt enkele geschriften en composities vanuit het Bourgondische hof mee te brengen. Zie: Stephen Keyl, *Arnolt Schlick and instrumental music ca 1500* (Diss Durham 1989) 35-36.

van belang: wat is de verhouding tussen kunst en ambacht in het werk van Schlick? Hoe verhouden zich de verschillende disciplines tot elkaar?

Het hoofdwerk dat onderzocht wordt, is vanzelfsprekend de *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. Hoewel het oudst gedrukte traktaat over orgelbouw, is het niet zozeer een handleiding voor orgelbouwers en organisten, dan wel een gids aan toekomstige eigenaars van orgels. Er werd immers juist in deze periode een enorme hoeveelheid orgels gebouwd. Dit had onder andere te maken met het feit dat het orgel in deze periode een belangrijke transformatie onderging van 1-manualig blokwerk tot een registerorgel met meerdere manualen en zelfstandig pedaal met bovendien een groot aantal nieuwe klanken.⁷ Veel orgelbouwers bleken echter niet in staat een dergelijk groot project aan te kunnen en nogal eens mislukte de bouw van een instrument.⁸ Voor Schlick was dit aanleiding een handleiding bij de aankoop van een orgel te schrijven, zodat kopers geen geld zouden verspillen. Zo stelt hij voor een goede organist als opzichter aan te stellen,⁹ waarbij wel in het achterhoofd gehouden moet worden dat hij hier als goedbetaald adviseur eveneens baat bij had. Dat neemt niet weg dat de *Spiegel* een indrukwekkend handvest biedt voor de orgelbouwer. De adviezen getuigen van visie gepaard met een grote vertrouwdheid met de praktijk. Bovendien weet hij zijn compositorische wensen doeltreffend in de orgelbouw te incorporeren. Het door Schlick voorgestelde ontwerp zou men

7 Een blokwerk houdt in dat alle verschillende klanken van het orgel óf allemaal óf geen van allen klinken. Vanaf het midden van de vijftiende eeuw ontstaat de behoefte te kunnen variëren in klank, zodat het mogelijk gemaakt werd om de verschillende registers afzonderlijk tot klinken te brengen. Hier ligt een fundamenteeler proces aan ten grondslag: waar het orgel tot en met de vijftiende eeuw met name een vocale functie had, kwam in de vijftiende eeuw ook een instrumentale functie op en daarmee de behoefte een imitatie te bieden van het instrumenten-consort. Bovendien ontsoond er een behoefte aan dynamiek. Zie ook: Jürgen Eppelsheim, 'Beziehungen zwischen Orgel und Ensembleinstrumentarium im 16. Jahrhundert' in: Walter Salmen, *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert. Tagungsbericht Innsbruck 9-12.6.1977* (Innsbruck 1977) 93-101.

8 Dit blijkt onder andere uit de opvallend korte levensduur van de dure instrumenten. Zo mislukte meerdere projecten van Peter Adriaensz in deze periode in Delft achter elkaar, maar werden hem toch weer nieuwe opdrachten gegund. Zie: Hans van Nieuwkoop, *Haarlemse orgelkunst van 1400 tot heden. Orgels, organisten en orgelgebruik in de Grote of St. Bavokerk te Haarlem* (diss. Utrecht 1988) 36.

9 Arnolt Schlick (Elizabeth Berry Barber red.), *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Buren 1980, oorspr. Speyer 1511) 113.

immers kunnen samenvatten als een voor de tijd sober instrument, dat echter zodanig ingericht is dat de in zijn composities aanwezige contrapuntische complexiteit optimaal tot klinken kan gebracht worden. Hij heeft hiervoor niet alleen een dispositie en klank op het oog die zo polyfoon mogelijk is, maar geeft ook tot in detail ergonomische aanwijzingen. Het bekendste onderdeel van het traktaat betreft echter de temperatuur¹⁰ die Schlick voorstelt, bekend als de Schlick-stemming. Deze stemming, die lijkt op de middentoonstemming, maakte het mogelijk om in meerdere toonsoorten te spelen.

Een ander deel van het bronmateriaal bestaat uit zijn composities, zoals we die hoofdzakelijk vinden in de *Tabulaturen ettlicher Lobgesang*. Deze gedrukte editie is bovendien voorzien van een uitvoerig voorwoord. Enkele andere composities vinden we in een brief aan Bernardo III Clesio, bisschop van Trente. De begeleidende tekst bevat eveneens veel informatie. De overige spaarzame bronnen van eigen hand bestaan met name uit keuringsrapporten¹¹ en een in dezelfde periode als de *Spiegel* geschreven lijst met eisen waaraan een orgel diende te voldoen, de *notdurftige Eigenschaften*.¹² Hiernaast staan ons nog enkele opmerkingen van contemporaine schrijvers en wat archiefmateriaal ter beschikking.

Tenslotte is ook een vergelijking zinvol met een tijdgenoot, de organist-componist Paul Hofhaimer. Deze musicus had een aantal dingen met Schlick gemeen. Zo behoorde hij eveneens tot de bekendste organisten van zijn tijd en speelde hij op belangrijke gelegenheden. Ook was hij betrokken bij orgelbouw en keuringsprojecten en deed hij dit in dienst van

10 De temperatuur in de muziek is de wijze waarop een instrument gestemd wordt. Aangezien een instrument om natuurkundige redenen nooit geheel zuiver gestemd kan worden, worden een aantal intervallen bewust onzuiver gestemd. De gekozen temperatuur bepaalt welke intervallen dit zijn en in welke mate deze onzuiver gestemd worden. Vanaf de vijftiende eeuw komen er steeds meer alternatieven voor de destijds gangbare Pythagoreïsche stemming. Deze stemming ging uit van zuivere kwinten. Nieuwere stemmingen als de middentoonstemming bevatten juist meer zuivere tertsen, een bevestiging van het feit dat dit interval vanaf deze periode als consonant erkend werd.

11 Gepubliceerd in: Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur geschichte der Musik am kürpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622* (Mainz 1963).

12 Te vinden in: Stephen Keyl, *Arnolt Schlick and instrumental music circa 1500* (Diss. Durham 1989) 422-426.

Maximiliaan I. Toch blijkt hij een behoorlijk verschillende sociale en intellectuele achtergrond te hebben.

De bestaande historiografie rond Arnolt Schlick is gezien de kwaliteit en innoviteit van zijn werk verbazingwekkend beperkt. Pas in 1989 werd door Stephen Keyl voor het eerst, en tot nu toe voor het laatst, een gehele studie aan de figuur gewijd,¹³ nadat enkele jaren eerder een biografie in artikelvorm van de hand van Douglas Bush was verschenen.¹⁴ Dit terwijl de bekende muzikwetenschapper van de vroege klaviermuziek, Willi Apel, al in 1967 opmerkte dat het werk van Schlick '*eines Frescobaldi, eines Bach nur an Zahl, nicht an innerem Gehalt nachsteht.*'¹⁵ Zowel het werk van Bush als dat van Keyl leunen zwaar op de bronnenverzameling die Gerhard Pietzsch publiceerde, de *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kürpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622.*¹⁶ Pietzsch leverde een grote hoeveelheid nieuwe informatie op, maar vergeleken bij een Frescobaldi of een Bach is het gepleegde bronnenonderzoek eigenlijk nog beperkt. Overige artikelen rond Schlick betreffen met name zijn stemming en andere orgelbouwhistorische aspecten. Edities van zijn werk verschenen vanaf 1869 met Robert Eitners publicatie van de *Spiegel.*¹⁷ Hij verzorgde ook een eerste moderne publicatie van de *Tabulaturen.* De brieven aan Bernardo Clesio zijn gevonden in de jaren veertig van de twintigste eeuw en gepubliceerd door Macario Kastner.¹⁸ Verder onderzoek naar Schlick vormt dus niet alleen een aanvulling als een *casestudy* in het Renaissance-debat, maar is gezien de beperkte historiografie ook een welkome aanvulling op het bestaande Schlick-onderzoek. Dit geldt te meer aangezien het onderzoek rond Schlick tot dusver vaak een zuiver technische aangelegenheid is geweest. De laatste decennia is de

13 Keyl, *Arnolt Schlick and instrumental music circa 1500.*

14 Douglas E. Bush, 'Musicus consummatus: The biography and organ music of Arnolt Schlick' in: *The Organ Yearbook: for the players and hisorians of keyboard instruments XVI* (1985) 26-46.

15 Willi Apel, *Geschichte der Orgel-und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967) 87.

16 Pietzsch, *Quellen und Forschungen.*

17 In: *Monatshefte für Musikgeschichte I* (Leipzig 1869), in deze scriptie wordt gebruik echter gebruik gemaakt van de editie van Elizatbeth Berry Barbers (Buren 1980).

18 Arnolt Schlick (ed. Macario Kastner), *Hommage à L'Empereur Charles-Quint* (Barcelona 1954).

geschiedschrijving van de muziek, mede door de invloed van de 'New Musicology, echter veranderd. Er is meer oog gekomen voor de sociale en culturele context. Deze studie past hierin en probeert op deze wijze het onderzoek naar Schlick te actualiseren. Dit geldt nog meer voor Paul Hofhaimer. Zijn historiografie leunt nog voornamelijk op het gedegen, maar nogal Romantisch geïnspireerde werk van Hans Joachim Moser uit 1929.¹⁹

¹⁹ H.J. Moser, *Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutsche Humanismus*. (Stuttgart 1929).

II. De kunsten, muziek en orgels aan het begin van de zestiende eeuw

II.1 De kunsten en kunstenaars

II.1.1 Inleiding

Het gebruik van de begrippen 'kunst' en 'kunstenaar' zijn voor wat betreft het begin van de zestiende eeuw niet zonder problemen. Weliswaar hanteren de Duitstalige auteurs, waaronder Schlick, het begrip 'kunstvoll', maar deze term kan evengoed op 'kunstig' in de zin van 'ambachtelijk' duiden. Een negentiende-eeuwse invulling van de begrippen is in ons taalgebruik wellicht nog steeds de meest directe. Het is daarom van des te meer belang te onderzoeken welke betekenis de vroegmoderne auteurs zelf aan de kunsten hechtten en wat zij hiertoe wel of niet rekenden. Een onderscheid dat al vanaf de middeleeuwen een belangrijke rol in dit verband speelde was het onderscheid tussen *artes liberales* en *artes mechanicae*, grofweg tussen kunsten cq wetenschappen en ambachten. De betekenis van deze begrippen veranderde in de loop van de vijftiende en zestiende eeuw en zal nader worden bestudeerd.

De schijnbaar toegenomen concentratie en maatschappelijke relevantie van kunst, architectuur en literatuur in de vroegmoderne tijd is een fenomeen waar tijdgenoten als Erasmus²⁰ zich al over verbaasden. Wellicht moeten we ons niet te veel laten leiden door de retoriek van hen, die al te graag een nieuwe tijd propageerden. Toch het valt moeilijk te ontkennen dat de betekenis van kunst en kunstenaar in de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw aan grote veranderingen onderhevig was. Deze veranderingen hebben niet alleen de aandacht van tijdgenoten getrokken, maar hebben ook historici, kunsthistorici en literatuurwetenschappers in de eeuwen die volgden beziggehouden. In de geschiedschrijving speelden in de beschrijving hiervan de begrippen realisme, secularisatie en individualisme een grote rol, maar deze begrippen werden als kenmerk van de Renaissance ook al snel

20 E. Harbis Harrison, *The Christian Scholar in the Age of the Reformation* (New York 1957) 87.

bekritiseerd.²¹ Ook een aantal andere tendensen werden waargenomen. Zo kan men in de Renaissance spreken van een toegenomen aandacht voor de praktische toepassing van de kunsten, hetgeen een andere verhouding veronderstelt tussen de kunsten en de ambachten, tussen de *artes liberales* en de *artes mechanicae*. Daarnaast lijkt het ideaal van de *homo universalis* gelijktijdig naast een proces van specialisatie te bestaan. Er bestaan veel voorbeelden van artiesten die op meerdere terreinen werkzaam waren, maar deze terreinen zelf werden steeds duidelijker afgebakend. De achtergrond voor dit alles werd gevormd door een onstuitbare fascinatie voor de klassieke oudheid. Door de diverse vroegmoderne interpretaties had deze fascinatie echter niet overal dezelfde consequenties.

Drie aspecten worden vervolgens uitgelicht om tot een iets preciezer beeld te komen. Het eerste betreft de productiewijze; wat was de verhouding tussen opdrachtgever en opdrachtnemer? Was er sprake van een vrije markt en wat was de rol van de mecenas en wat van de gilden? Het tweede aspect betreft de verspreiding van de kunsten en de rol van de boekdrukkunst hierin. Dit is temeer interessant in het geval van Arnolt Schlick die met de 'Spiegel' niet alleen het eerste traktaat over instrumentenbouw liet drukken en een keizerlijk privilege daarvoor aanvraag, maar een jaar later ook voor het eerst muziek voor orgel liet drukken. Tenslotte is een veelbesproken en omstrede aspect de status van de kunstenaar.

II.1.2 De *artes liberales* en de *artes mechanicae*

De *artes liberales* waren zeker niet de kunsten in de hedendaagse betekenis van het woord. Ze vormden de verschillende vakken van de klassieke opleiding voor de vrije burger. Deze opleiding bestond uit een eerste gedeelte, het *trivium*, waarin grammatica, retorica en dialectiek aan de orde kwamen en een tweede gedeelte, het *quadrivium*, waarin arithmetica, geometria, astronomia en musica behandeld werden. Later worden nog enkele vakken als moraalfilosofie

²¹ Burke, *The Italian Renaissance*, 25-27.

en metafysica toegevoegd. Geleerdheid speelde in de *artes liberales* dus een voornamer rol dan artistieke waarden. In dit verband is het belangrijk nog eens te benadrukken dat *musica* niet zozeer bestond uit praktische muziekbeoefening, compositie hierbij ingenomen, dan wel uit (veelal Pythagoreïsche) muziektheorie. De relatie tussen *musica* en de andere *artes* uit het quadrivium werd in niet onbelangrijke mate gedragen door het concept van de harmonie der sferen, waarin wiskundige verhoudingen tussen de intervallen een relatie hebben met o.a. de baan van hemellichamen.²² Evenmin als deze *musica* dus iets te maken had met hoorbare muziek, zo weinig had ook *geometria* van doen met de visuele kunsten. Beiden hoorden in het middeleeuwse denken thuis in het terrein van de *artes mechanicae*, de klassieke tegenhanger van de *artes liberales*.

Deze klassieke tweedeling is ook terug te vinden in de wijze waarop opleiding binnen de diverse disciplines werd vormgegeven. De historicus Peter Burke besteedde een belangrijk deel van zijn *'The Italian renaissance'* aan de verhouding tussen de leertijd in de werkplaats enerzijds en de universitaire opleiding anderzijds. Hij concludeert: *'There were two cultures and two systems of training: manual and intellectual, Italian and Latin, workshop-based and university-based. Even in the case of architecture and music it is not difficult to indentify the ladder which a particular individual has climbed.'*²³ Deze tweedeling was echter niet altijd even hard, getuige bijvoorbeeld het bestaan van een aantal componisten, die tevens over een universitaire graad beschikten. Bovendien kwam deze tweedeling in toenemende mate onder druk te staan.²⁴ Immers, waar haalden kunstenaars hun kennis van de klassieke oudheid vandaan? Men zou zelfs kunnen spreken van een nieuw ideaal, de geleerde kunstenaar, waarvan figuren als Leonardo da Vinci en Albrecht Dürer duidelijke voorbeelden zijn. Dat neemt niet weg dat de invloed van deze verschillende vormen van opleiding groot bleef. Het

22 Zie ook: Palisca, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance musical thought* (New Haven 1987) 161-190.

23 Burke, *The Italian Renaissance. Culture and society in Italy*, 57.

24 Burke, 79.

onderscheid verschoof echter van een onderscheid tussen de disciplines naar een onderscheid binnen de disciplines. Zo zal blijken dat het onderscheid tussen de werkplaats en de universiteit nog steeds goed bruikbaar is om de verschillen in artistieke context tussen de organisten Paul Hofhaimer en Arnolt Schlick te verklaren. Uiteindelijk verbreedden onder invloed van het humanisme ook de curricula van universiteiten en scholen tot de *studia humanitatis*, waarin de nadruk werd gelegd op literatuur, retorica en moraalfilosofie. Over de reikwijdte van deze hervormingen lopen de meningen echter nog uiteen.

Deze ontwikkeling stelt ons wel voor een aantal vragen, die in de loop van de tijd verschillend beantwoord zijn. Wat betekende het ideaal van de *homo universalis*, die bedreven was in zowel de vrije kunsten als de ambachten, voor de kunstenaar? Of is dit meer een negentiende-eeuws etiket? Wat betekende het voor de status van de *artes mechanicae*? En betekende dit voor alle disciplines hetzelfde? Wat voor gevolgen had dit op haar beurt voor de status van de kunstenaar en hoe breed werd dit gedeeld?

II.1.3 De emancipatie van de *artes mechanicae*

De invloed van humanisten op het onderwijs is vaak beschreven als een overgang van de *artes liberales* naar de *studia humanitatis*. Humanistische onderwijshervormers als Murmellius (1480-1517) gebruikten deze begrippen echter als uitwisselbaar. Wel voegde hij, in navolging van Lorenzo Vallo, de *ars poetica* aan de zeven kunsten toe.²⁵ Juliette Groenland concludeert in een recent handboek over de geschiedenis van de geesteswetenschappen: 'the *studia humanitatis* were promoted by Renaissance educators but not at the expense of the *artes liberales*. ... giving no more than a literary turn... The scholastic curriculum was not taken over by the *studia humanitatis*, but modified at best.'²⁶ Niet alleen stelt Groenlands opmerkelijke

25 Juliette A. Groenland, *Humanism in the classroom, a reassessment* in: Bod, Maat & Weststeijn, *The making of humanities, volume I: Early modern Europe* (Amsterdam) 211-213.

26 Idem, 219.

conclusie, die gesteund wordt door historici als Anthony Grafton en Lisa Jardine,²⁷ de vraag hoe ver de hervormers eigenlijk wilden gaan. Ook toont deze aan, dat de praktijk vaak weerbarstiger was. Deze conclusie kan echter ook aanleiding vormen voor de gedachte dat humanisme een beweging was met voor- en tegenstanders. Deze op zichzelf niet bijzondere gedachte, past in de lijn van verschillende historici die betogen dat de Renaissance in het geheel beter als zodanig gezien kan worden.²⁸ Wellicht is in de loop van de tijd de 'humanistische propaganda' iets te gemakkelijk als een objectieve weergave gezien, ook wat de onderwijshervormingen betreft. Zo is de weergave van onderwijsman Melanchton duidelijk door een wens ingegeven: de hervormingen, die tevens de kennis van het oude Grieks zouden hebben gered, verspreidden zich snel en doeltreffend vanuit Florence, zouden zelfs maatschappelijke verbeteringen hebben gebracht en moesten uiteindelijk wel in de Reformatie uitmonden.²⁹ Toch bleven dergelijke uitspraken langere tijd beeldbepalend: de conclusie van zelfs een gerenommeerd historicus als Paul Grendler, dat de humanistische onderwijshervormingen het mogelijk maakte om van de Renaissance een '*cohesive cultural and historical epoch great achievement*'³⁰ te maken, toont aan dat deze claims als van Melanchton niet zonder doel zijn geen gebleven.

Men zou kunnen vermoeden dat, indien de invloed van de humanistische onderwijshervormingen niet overal even ver gaand was geweest, een eventuele emancipatie van de *artes mechanicae* eveneens niet overal doordrong. Een Rafaël die zichzelf en zijn collega's, weliswaar als filosoof vermomd, afbeeldt te midden van de grote klassieke filosofen, alsof de schilderkunst naast de filosofie stond, is wellicht slechts begrepen door een selecte groep van connaisseurs. Bovendien, de *studia humanitatis* bevatten ook geen *artes mechanicae*: het was in principe nog steeds een kwalificatie dat juist onderscheid maakte. Toch ligt het voor de hand

27 Als geciteerd in Caffero, *Contesting the Renaissance* (West Sussex 2011)106.

28 Caffero, *Contesting the Renaissance*, 17.

29 Walter Rüegg, 'Themes' in: Rüegg & De Ridder-Symoens, *A history of the university in Europe, volume II: Universities in early modern Europe (1500-1800)* (Cambridge 2003, oorspronkelijke uitgave 1996) 10.

30 Als geciteerd in: Caffero, *Contesting the Renaissance*, 105.

de toegenomen belangstelling voor literatuur en retorica, maar ook voor de moraalfilosofie te verklaren vanuit een nieuwe gerichtheid op het aardse bestaan. Dat dit ook betekenis heeft voor de *artes mechanicae* blijkt bijvoorbeeld uit een brief van Rudolf Agricola (1443/1444 – 1485) aan de Antwerpse organist Jean Barbireau. Hij bekritiseert in deze brief de filosofie die enkel in begrippentaal over de grondslagen van de wetenschap disputeert en stelt dat ze zich juist met de concrete werkelijkheid bezig zou moeten houden. Daarom zou het vakkenpakket uitgebreid moeten worden met toegepaste wetenschappen als landbouwkunde, krijgskunde, maar ook schilderkunst en beeldhouwkunst.³¹ Overigens zij kort gewezen op de verwantschap van Agricola met Arnolt Schlick: niet alleen werkte Agricola in zijn laatste jaar ook vanuit Heidelberg en was hij organist, maar het opvallendste is dat hij ook als adviseur betrokken zou zijn geweest bij de bouw van orgels, zoals in Groningen en Kampen, al is niet geheel duidelijk wat Agricola's rol precies is geweest.³²

Al met al zou men kunnen stellen dat er onder invloed van het humanisme in de opleiding wel openheid was ontstaan voor die vakken die buiten de oorspronkelijke *artes liberales* stonden, maar dat dit maar beperkt doordrong tot het curriculum van de universiteiten. De kunstenaar en musicus genoot zijn opleiding elders: in de werkplaats of in het koor, al hadden sommigen van hen wel een academische graad in een ander vak. De behoefte van kunstenaars aan kennis in de humaniora, met name in de klassieken, werd pas in de loop van de zestiende eeuw geïnstitutionaliseerd met de komst van academia.³³

Welke ruimte echter wisten vakken als schilderkunst, beeldhouwkunst en praktische muziekbeoefening buiten het kader van de opleiding op te eisen? Of, anders gezegd, wat

31 Marc van der Poel, 'De invloed van Agricola' in: Rodolphus Agricola (ed. Marc van der Poel), *Over dialectica en humanisme* (Baarn 1991) 30.

32 Het cartouche van 1691 (bij de uitbreiding door Arp Schnitger) aan het orgel van Groningen wijst hier nog op. Zie: C.H. Edskes, 'Rudolph Agricola and the organ of the Martinikerk in Groningen' in: Akkerman & Vanderjagt, *Rodolphus Agricola Phrisius, 1444-1485: proceedings of the international conference at the University of Groningen 28-30 October 1985* (Groningen 1985) 112-117.

33 Burke, *The Italian Renaissance*, 59.

betekende het humanistische ideaal van de brede opleiding voor de emancipatie van de kunsten in de samenleving? Het is gemakkelijk om het beeld te laten bepalen door de ideale hoveling als in Castigliones *'Il libro del Cortegiano'*, ingevoerd in een groot aantal kunsten, door zelfverzekerde kunstenaars als Cellini en humanisten als Agricola en door het bonte kunstzinnige leven aan de hoven, gestimuleerd door kunstminnende vorsten. Dit beeld wordt niet alleen versterkt door negentiende-eeuwse geschiedschrijving, maar ook door het beeld van de Renaissance dat geschetst wordt in de hedendaagse populaire cultuur als in films en historische romans. Het is bovendien de ervaring van de drommen toeristen in steden als Florence en Rome. William Caferro wijst er in zijn recente *'Contesting the Renaissance'* terecht op dat invloeden van het niet-academische publiek niet aan de academische wereld voorbij zijn gegaan en dat het klassieke beeld op deze wijze zijn inbreng in het debat blijft houden³⁴.

Hoewel een toegenomen concentratie en belang van diverse vormen van kunst moeilijk te ontkennen valt, is de mate van verspreiding wel degelijk onderwerp van debat. Tegenover het klassieke beeld van een algemene bloeiperiode van de kunsten staat de opvatting dat deze ontwikkeling voorbehouden was aan een kleine, stedelijke elite. Emmanuel Le Roy Ladurie stelde zelfs dat het platteland geheel geen Renaissance kende.³⁵ Ook de gedachte van de Renaissance als een beweging met voor- en tegenstanders, geopperd door historici als Gombrich en Burke, suggereert dat het draagvlak voor een emancipatie van de kunsten verre van unaniem was. Dat het klassieke beeld toch heeft kunnen ontstaan is vanuit deze gedachte niet zo vreemd. Juist humanisten, maar al te graag verkondigers van een nieuw tijdperk, waren mondige en veelal vaardige schrijvers. Kunstenaars lieten wellicht ook de meest tastbare sporen na, terwijl eventuele tegenstanders of ongeïnteresseerden minder belang hadden om in de geschiedenisboeken terecht te komen. Giorgio Vasari's (1511-1574) levensbeschrijvingen van schilders is dan ook nog steeds populair en onlangs nog van een nieuwe Nederlandse,

34 Caferro, *Contesting the Renaissance*, 23-24.

35 Als geciteerd in: Idem, 17

kostbare editie voorzien, terwijl André de Thevets (1516 - 1590) negendelige '*Les vrais portraits et vies des hommes illustres grecz, latins et payens, recueilliz de leurs tableaux, livres, médalles antiques et modernes*', dat geen enkele artiest noemt³⁶, bij de meesten vergeten is. Ook Cardano noemt slechts Dürer in zijn horoscopen en zelfs de Venetiaanse stadshistoricus Paruta, bij leven getuige van de beroemde Venetiaanse schilders, noemt de schilderkunst van weinig belang en geeft juist hoog op van andere, meer technologische vernieuwingen.³⁷ De eminente Britse historicus John Hale concludeerde in zijn zwanenzang *The civilization of Europe in the Renaissance* dat Paruta's houding een gangbare was: geleerdheid had een hogere status dan kunstzinnigheid en hoewel men het belang van kunst inzag en enkele kunstenaars een succesvolle poging deden om hun werk in het domein van de *artes liberales* te brengen, was kunst niet onontbeerlijk: '*like weatherhouse figures they could come out when the sun of tranquility shone, go inside when the the political or social climate darkened*'.³⁸ De status van de kunsten was daarbij boven de Alpen nog veel minder zeker dan in Italië. In dit licht zou men kunnen stellen, dat veel van de kunsttheorie uit de Renaissance dat in de boeken is gekomen, in verband gebracht kan worden met de ambitie van artiesten om gezien te worden als beoefenaars van de *artes liberales*. Het ideaal van de geleerde kunstenaar werd zo gevoed vanuit het streven naar maatschappelijke status.

Echter, de kritiek op het klassieke, negentiende-eeuwse beeld, bestond niet alleen uit deze relativeringen. Al in de twintiger jaren toonden historici als Huizinga en Haskins aan dat veel ontwikkelingen die als typisch voor de Renaissance beschouwd werden, een oudere oorsprong hadden.³⁹ Sommigen plaatsten de Renaissance daarom steeds vroeger en anderen introduceerden het bestaan van een aantal achtereenvolgende Renaissances. Ook voor wat de kunsten betreft, werd gewezen op mensen als Giotto, Pisano en Dante en vorstelijke

36 John Hale, *The civilization of Europe in the Renaissance*, 393.

37 Hale, *The civilization of Europe*, 393-394.

38 Idem, 413.

39 Caferro, 8-10

mecenassen als Alfonso el Sabio. Zij waren al in de dertiende eeuw vernieuwende kunstenaars die zich sterk maakten voor een heropleving van de klassieken. Al vanaf Vasari waren er historici die hen daarom als de eerste generatie van de Renaissance zagen, maar mediëvisten gaven hen vanzelfsprekend niet graag prijs. Voor hen waren zij juist het bewijs dat veel van de vermeende Renaissance-kenmerken al in de middeleeuwse samenleving verankerd waren.

II.1.4 De kunsten in de Renaissance: opdracht, mecenaat of vrije markt?

In de schets die Burckhardt gaf van de Renaissance, zag hij wel een rol voor de mecenas of opdrachtgever weggelegd als financierder, maar zouden artiesten juist in deze periode een grote inhoudelijke zelfstandigheid krijgen. Hij baseerde deze schets niet in geringe mate op Vasari's *Vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori Italiani*⁴⁰ uit 1568. Deze bijbel van de renaissancistische kunstgeschiedenis had dan ook in dit opzicht duidelijk stelling genomen. Vasari vermeldde vele anekdotes die de onafhankelijke positie van de kunstenaar moesten bevestigen. Aangezien Vasari zelf tijdgenoot was van veel van de vermelde kunstenaars als Titiaan en Michelangelo is deze stellingname niet zonder betekenis. Ook hier geldt echter dat dit beter als een wens gezien kan worden van een beweging dan als een algemene beschrijving van de werkelijkheid. Peter Burke concludeert dat drie systemen van mecenaat, opdrachtwerk en vrije markt in Italië per regio naast elkaar bestonden. Florence en Venetië waren in dat opzicht republieken van kleine zelfstandigen, Mantua en Ferrara werden gedomineerd door de hoven.⁴¹ In het Heidelberg van Schlick was patronage een belangrijk element. Dit betrof zowel wetenschap als kunst. Zo werd Agricola in 1484 door Johann van Dalburg, kanselier van de

40 Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Florence 1568; 1e uitgave Florence 1550) Nederlandse editie: Giorgio Vasari (vert. Anthonie Kee, red. Henk van Veen), *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* (Houten 2010).

41 Burke, *The Italian Renaissance*, 93-94.

Palts en later bisschop van Worms, in Heidelberg gecontracteerd voor een functie die hem opzettelijk veel vrijheid bood.⁴²

De vrije markt was ook binnen de kunsten weliswaar niet geheel nieuw, maar als katalysator diende toch wel de uitvinding van de boekdrukkunst. Door deze uitvinding maakte de literaire mecenas plaats voor de uitgever, etsen werden door kunstenaars als Dürer en Burgkmair in ruime mate in omloop gebracht en Petrucci begon een bloeiende uitgeverij in muziek. De wijze waarop Dürer en zijn vrouw erop uittrokken om zijn etsen aan de man te brengen, getuigen van een cultureel ondernemerschap waarop de huidige staatssecretaris jaloers zou zijn. Er waren echter ook nieuwe uitdagingen. De financiering van een destijds zeer kostbaar proces als het drukken en uitgeven van een boek konden auteurs dikwijls niet alleen af. Daarom werd het risico ofwel door de drukker, vaak vermogende ondernemers, ofwel door een aantal ondernemende partners genomen. Het systeem van mecenaat was om dezelfde reden in de boekdrukkunst niet geheel verdwenen. Het drukken van een boek gebeurde immers niet zelden op kosten van vorstelijke opdrachtgevers.⁴³

Niet alleen etsen werden verkocht op de vrije markt. In Florence en Venetië bestonden kunstmarkten, maar cijfers zijn moeilijk te geven.⁴⁴ Wellicht werden er in eerste instantie voornamelijk werken verkocht die de oorspronkelijk koper om wat voor reden dan ook niet hadden bereikt. Hoewel volgens sommigen⁴⁵ de vrije markt het patronage-systeem zeker niet verving, wijzen anderen op de enorme hoeveelheden verhandelde kunst, die wel degelijk op een structureel veranderd systeem moet wijzen.⁴⁶

42 Marc van der Poel, 'Leven en werk van de humanist Agricola' in: Rodolphus Agricola (ed. Marc van der Poel), *Over dialectica en humanisme* (Baarn 1991) 14.

43 Jane A. Bernstein, 'Financial arrangements and the role of printer and composer in sixteenth-century Italian music printing' in: *Acta Musicologica LXIII/I* (1991) 39-56.

44 Burke, 122.

45 Idem, 88.

46 Voor Antwerpen bijvoorbeeld in 1553: 4.000 kg schilderijen en 64.000 m tapijt; Jeffrey Chips Smiths, *The Northern Renaissance* (New York 2004) 28.

Over de invloed van de verschillende productiewijzen is men eveneens verdeeld. Burke veronderstelt dat de belangrijkste innovaties wellicht ontstonden in republieken van kleine zelfstandigen. Productie voor een markt betekent echter nog niet meteen een vrije markt naar kapitalistisch model. Het bestaan van gilden was bijvoorbeeld daarop nog van invloed. Zo was men in het geval van de orgelbouw vaak aan vele reguleringen onderworpen. De werking van de gilden werkten voor de kunsten twee kanten op. Enerzijds beperkten zij de marktwerking en waren er ook in artistiek opzicht beperkingen, anderzijds waren zij belangrijke opdrachtgevers voor kunstenaars, behartigden ze belangen, organiseerden ze opleidingsmogelijkheden en vormden zij een goede plaats om kennis uit te wisselen en te ontwikkelen. Of men te maken had met de gilden hing onder af van beroepsgroep en woonplaats. Muzikanten hadden bijvoorbeeld in de meeste steden met het systeem nauwelijks aansluiting, architecten hadden juist veel met het gilde der bouwlieden van doen. Dit werd door architecten niet altijd op prijs gesteld, vanwege de beperkingen die het met zich meebracht. Over deze veronderstelde destimulerende werking van het gildensysteem op de kunsten is dan ook al veel gezegd, maar de discussie over de daadwerkelijke gevolgen van het gildensysteem zal wellicht net zolang duren als die over het effect van overheidssubsidies.

II.1.5 Verspreiding

De boekdrukkunst betekende niet alleen een verandering in de wijze van verkoop van kunstzinnige producten. In het algemeen werden de mogelijkheden tot verspreiding groter en de prijs lager. Daarmee werden producten voor een middenklasse bereikbaar, die anders slechts voor een kleine elite waren weggelegd. Boeken als Vasari's *Vite* en Van Manders *Schilderboeck*, die beiden grote bekendheid genoten, populariseerden het beeld van de kunstenaar en droegen zo bij aan de belangstelling. De grotere verspreiding maakten het ook noodzakelijk om een betere bescherming van intellectueel eigendom in het leven te roepen. Het

van Maximiliaan verkregen privilege voor het drukken van de *Spiegel* is hier een interessant en zeer vroeg voorbeeld van.

De democratisering van het publiek betekende echter niet alleen een grotere verspreiding van wat met een anachronisme hoge cultuur genoemd kan worden. Er ontstond eveneens een ware industrie aan bidprentjes en aanverwante religiosa. Zo werd in Antwerpen, zij het in 1553, niet alleen 4,000 kg aan schilderijen richting Spanje en Portugal verscheept, maar ook 52,000 bij Plantijn gedrukte missalen en brevariums, die vaak voorzien van prenten waren.⁴⁷ Men kan zich daarom afvragen of de toegenomen verspreiding in absolute zin van hoogculturele producten ook wel een relatieve groei met zich meebracht. Anders gezegd, was de democratisering van de kunsten, in de zin van hoge cultuur, succesvol? Wat dies ook zij, vanuit de inbreng van dit onderzoek, dat organisten en orgelbouw betreft, zijn alvast twee kanttekeningen te plaatsen. De eerste is dat van deze democratisering wel iets van een omgekeerde beweging te zien is: bijna alle sterorganisten waren vanuit de middenklasse afkomstig, maar laten een sterk staaltje sociale mobiliteit zien om in een zeldzaam geval, zoals bijvoorbeeld dat van Conrad Paumann, zelfs tot ridder te worden geslagen. De tweede kanttekening is dat Schlicks *Spiegel* ontstaan is vanuit de behoefte tot enige regulering in een enorme golf van nieuwbouw waarin veelal vele technische experimenten verwerkt waren. Er was als het ware een honger naar techniek. Net als het horloge en de drukpers, was het orgel alleen al om zijn technische kwaliteiten aantrekkelijk. De participatie van gilden en broederschappen in de aanschaf van orgels en andere producten veronderstellen dat deze techniekhonger een maatschappijbreed fenomeen was. Hoewel er dus wel een brede behoefte bestond aan 'hoogculturele' producten als etsen en muziekinstrumenten, konden de achterliggende motieven van een geheel andere dan artistieke aard zijn. Religieuze motieven, prestige en een fascinatie voor techniek speelden eveneens een grote rol.

⁴⁷ Smiths, *The Northern Renaissance*, 28.

II.1.6 Zelfbewustzijn, status en positie van de kunstenaar

De status en positie van de kunstenaar mochten dan sterk verbonden zijn met die van de kunsten, in de praktijk bleek dit geenszins een één-op-één relatie te zijn. Dit was niet voorbehouden aan de vroegmoderne tijd. Al Lucianus (ca. 120-180 na Christus) schreef dat men wel graag beelden op prijs stelde, maar dat men beter maar geen beeldhouwer kon zijn⁴⁸. De status en positie van de kunstenaar is dan ook wellicht een van de meest besproken onderwerpen uit de historiografie van de Renaissance. Zo werden er meerdere monografieën aan gewijd⁴⁹. Die interesse zal niet in de laatste plaats gewekt zijn door het elan waarmee vroegmoderne kunstenaars zelf gewag maakten van hun positie. Niet alleen Vasari's smakelijke anekdotes presenteren frappante voorbeelden, ook egodocumenten als van Leonardo da Vinci, Cellini en Dürer getuigen van een behoorlijk zelfbewustzijn. Het voorwoord bij Schlicks *Spiegel* en die bij zijn *tabulaturen* zijn eveneens niet gespeend van enige bespiegelingen omtrent de eigen persoon en zijn talent. Er ontstond op meer op plaatsen de idee, zoals bijvoorbeeld uitgedragen door Glareanus, dat men voor de kunsten een aangeboren talent moest bezitten.⁵⁰ Bovendien dichtte men kunstenaars een overgave of artistieke razernij toe die in de Romantiek niet zou misstaan.⁵¹ Dit werd soms in verband gebracht met het veronderstelde melancholische karakter van de kunstenaar, in de zin van de humeurenleer. Dürers ets *melancholia* is een fraai voorbeeld van deze gedachte.

Hoewel Burckhardts beeld van de zelfbewuste kunstenaar dus op primair bronmateriaal was gebaseerd, was het was juist ook dit aspect dat vragen oproep bij critici. De bekendste criticus was de al genoemde Stephen Greenblatt. Hij concludeerde dat er in de Renaissance een verhoogde aandacht was voor het vormgeven, of naar de hand zetten van het beeld van de

48 Als geciteerd in: Hale, *The civilization of Europe in the Renaissance*, 405.

49 o.a. Barker, Webb & Wood, *The changing status of the artist* (New Haven 1999).

50 Lowinsky, Ed. L., Musical genius: evolution and origins of a concept, in: Lowinsky, *Music in the culture of the Renaissance & other essays*, 50.

51 Idem, 56.

eigen persoon. Hij duidde dit aan met de term *self-fashioning*⁵². Het individu was daarmee meer een sociaal construct dan een wezen. Greenblatt bleek veel navolging te hebben en zijn theorie, ontstaan vanuit de literatuurwetenschappen, verspreidde zich ook over andere vakgebieden. Susan McClary's *Modal Subjectivities: Self-fashioning in the Italian madrigal*⁵³ is, zoals de titel al doet vermoeden, een voorbeeld van een door Greenblatts boek beïnvloed werk in de muzikwetenschappen. Kunsthistorici deden onderzoek naar de betekenis van het zelfportret. Dat de invloed van Greenblatt zo ver ging, was ook mogelijk door eerder genoemde veranderingen in de geesteswetenschappen zelf. Die kreeg een steeds minder technische benadering en stonden steeds meer open voor een benadering verwant aan die van de literatuurwetenschappen. Echter, de roep om terug te keren wordt de laatste jaren steeds luider.⁵⁴ Greenblatts werk was overigens sterk beïnvloed door Michel Foucault, die in de traditie van het structuralisme en de taal filosofie het autonome zelf als een taalkundige, 18e-eeuwse uitvinding zag. Met het voorbijdrijven van deze postmoderne wind echter, werd duidelijk dat de idee van *self-fashioning* meer vertelde over Foucaults en Greenblatts tijd en hun beeld op het zelf dan over het zelfbewustzijn van de Renaissance-kunstenaar. Zo trof het werk van Greenblatt eigenlijk eenzelfde lot als het beroemde werk van Burckhardt.

Tal van boeken met onderwerpen als de oorsprong van het individualisme verschenen na Greenblatts werk. In een aantal van deze werken is geprobeerd om in tegenstelling tot Burckhardt en Greenblatt een beschrijving van zelfbewustzijn en individualisme te vinden die meer spreekt in termen van de onderzochte tijd zelf, al komen de auteurs tot veel verschillende antwoorden. Negentiende-eeuwse aannames over de betekenis van egodocumenten en zelfportretten werden overtuigend onder de loep genomen door Natalie Zemon Davies⁵⁵ en

52 Caferro, 15.

53 Susan McClary, *Modal subjectivities: self-fashioning in the Italian madrigal* (Berkeley 2004).

54 Peter Williams, 'Centre forward: whither "music studies"?' in: *The musical times CL* (Autumn 2009) 7-15.

55 Zemon Davies, 'Fame and secrecy: Leon Modena's Life as an Early Modern autobiography' in: Mark R. Cohen ed., *The autobiography of a seventeenth-century Venetian Rabbi. Leon modena's Life of Judah*. (New Jersey 1988) 50-72.

Joanna Woods-Marsden.⁵⁶ Ian Watt ging op zoek naar vroegmoderne mythen over individualisme en kwam tot een conclusie die de moderniteit van de vroegmoderne tijd eerder bevestigde.⁵⁷ John Jeffries Martin onderscheidde aan de hand van Venetiaanse inquisitie-verslagen vijf verschillende beelden op het zelf⁵⁸.

Hoewel men in veel van deze gevallen de aandacht van de 'grote mannen' had verlegd naar meer alledaagse mannen en vrouwen, is het beeld van de Renaissance-kunstenaar daarmee vanzelfsprekend genuanceerd. Het beeld dat de kunstenaars van zichzelf schetste wordt niet meer zonder meer voor waar genomen en negentiende-eeuwse kwalificaties omtrent kunst, schoonheid en individualisme worden vermeden. Een al te relativistische conclusie lijkt echter eveneens te zijn verouderd. Een suggestie mijnerzijds is dat veel van de genres waarin individualisme kon ontwikkelen, zoals autobiografie en zelfportret, ontstonden in de vijftiende eeuw, maar dat een individualistische, inhoudelijke uitwerking met name in de zestiende eeuw op gang kwam.⁵⁹

Gelukkig worden deze wat voorzichtige conclusies aangevuld door een andere twintigste-eeuwse ontwikkeling in de geesteswetenschappen. Want een fenomeen als zelfbewustzijn mag dan ontsnappen aan al te concrete beschrijvingen, de toegenomen belangstelling voor sociale aspecten van de kunsten in het algemeen en status en positie van de kunstenaar in het bijzonder is eenvoudiger te onderzoeken. Ook hier viel het een en ander te nuanceren. Het negentiende-eeuwse beeld van de kunstenaar als een gelijke van de vorsten bleef lang hardnekkig. Opnieuw zijn er weer tal van vroegmoderne bronnen, die deze beschrijving in de hand werkten. Zo koos Ercole d'Este voor Josquin des Prez ondanks het feit dat zijn headhunter hem Heinrich Isaac aanraade. Die was niet alleen goedkoper, maar die componeerde ook niet, zoals de gewoonte was van Josquin, alleen wanneer hij er zelf zin in

56 Joanna Woods-Marsden, *Renaissance self portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist* (New Haven: Yale University Press, 1998).

57 Ian Watt, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (1997).

58 John Jeffries Martin, *Myths of Renaissance individualism* (New York 2006).

59 Denk bijvoorbeeld aan het werk van Michel de Montaigne.

had.⁶⁰ Donatello maakte een manshoog bronzen beeld kapot, toen hij niet de prijs kon krijgen die hij vond dat het waard was⁶¹ en Pontormo weigerde soms goedbetaalde opdrachten, maar deed andere dingen voor weinig afhankelijk van de artistieke waarde.⁶² Sterker nog, over vorsten die cultureel weinig begaafd waren werd minachtend gesproken.⁶³ Deze presentatie van de eigen identiteit als kunstenaar is echter soms zo opzichtig, dat het de schijn heeft deze juist te willen bewerkstelligen in een context waarbinnen deze nog niet vanzelfsprekend is.

Salarissen van kunstenaars en musici duiden soms eveneens op een hoge status. Schlick zelf bijvoorbeeld ontving een salaris van 75 gulden plus vele extra's. Dat was een vergelijkbaar salaris als die van de hoogste ambtenaren van het hof, maar ook vele malen hoger dan die van andere hofmusici.⁶⁴ Zijn collega Hofhaimer was nog beter bemiddeld. De schilder Albrecht Dürer kreeg van Maximiliaan ook een behoorlijk salaris, naast zijn winst uit onderneming, maar Italiaanse schilders als Rafaël, Titiaan en Catena spanden de kroon en vergaarden zelfs een fortuin.⁶⁵ Rijk worden behoorde dus tot de mogelijkheden, maar het was zeker niet de regel. Ook tussen de beste kunstenaars zijn immers genoeg tegenvoorbeelden te noemen. Lotto was bijvoorbeeld genoodzaakt zijn schilderijen te verloten en raakte er maar zeven van de dertig kwijt.⁶⁶

II.1.7 De 'homo universalis' en specialisatie, een paradox?

Gesteld werd dat het ideaal van de geleerde kunstenaar samenhang met het belang voor de kunstenaar een vak te beoefenen dat geen eenvoudig handwerk was, maar dat behoorde tot het domein van de *artes liberales*. Immers, voor wat betreft het maatschappelijk aanzien was dit

60 Burke, 81.

61 Idem, 82.

62 Idem, 82.

63 Lowinsky, Ed. L., 'Musical genius: evolution and origins of a concept' in: Lowinsky, *Music in the culture of the Renaissance & other essays*, 54.

64 Keyl, *Arnolt Schlick*, 135-136.

65 Burke, *The Italian Renaissance*, 74.

66 Idem, 78.

onderscheid nog steeds van groot belang. Daarom benadrukte schilders als Leonardo dat een schilderij een product van de geest was en niet van de handen.⁶⁷ Een kunstenaar was dus idealiter een geleerde kunstenaar, waarbij de klassieken vanzelfsprekend tot de belangrijkste bagage behoorde. De vele ego-documenten uit de periode bewijzen dat dit meer dan lippendienst was. Wel had het ideaal als neveneffect een overvloed aan semi-geleerde Latijnse en Griekse citaten, die in veel gevallen de boeken naar huidige maatstaven niet ten goede kwamen.

Het bleef echter niet bij het ideaal van de geleerde kunstenaar. In de latere geschiedschrijving én in het taalgebruik van alledag is het prototype van de Renaissance-man de *homo universalis*, de kunstenaar die niet alleen erg wijs was, maar daarnaast fysiek zeer sterk en dikwijls een bekwaam staatsman en militair. Daarnaast getuigde hij, een zij kwam immers nauwelijks aan de orde, van een grote onafhankelijkheid, een groot eergevoel en van een superieure moraal. Het concept van de *homo universalis* lijkt daarin op het Griekse *kalokagathos* of op de Romantische *Gesamtkunstenaar*. De eerder genoemde Agricola was een voorbeeld van een geleerde en een kunstenaar, maar ook een sportman. Vasari beschrijft niet alleen de technische en intellectuele capaciteiten waarover kunstenaars bezaten, maar geeft ook ruime aandacht aan de levenshouding die kenmerkend zou zijn. Het ideaaltype van de *homo universalis*, hoewel gecultiveerd in de 19e eeuw, heeft dan ook wel degelijk historische wortels.

Tegelijkertijd is een eerder gesignaleerd proces van specialisatie eveneens onmiskenbaar. Het meest concreet voltrok deze op de werkvloer in de ateliers, waarin kunstwerken in het productieproces van hand tot hand gingen, ieder zijn eigen specialisme toevoegend. In de muziek werd het vanaf het begin van de zestiende eeuw minder vanzelfsprekend om instrumenten uit meerdere families te beheersen. Arnolt Schlick, die luit- en orgeltablaturen publiceerde, stond in dat opzicht in een oudere traditie.⁶⁸ Binnen de

⁶⁷ Burke, 76

⁶⁸ Keyl, *Arnolt Schlick*, 125.

disciplines gingen de genres zich duidelijker onderscheiden. Zo ontstond in de vijftiende eeuw instrumentale muziek die onafhankelijk was van een vocale praktijk. Nieuwe technieken in de beeldende kunst als gravures en etsen werden een op zichzelfstaand genre.

Zowel het ideaaltype van de homo universalis als het proces van specialisatie zijn dan ook loten aan één stam. Artistieke vooruitgang was een belangrijk streven op zichzelf geworden. Het streven naar technische vervolmaking, bijvoorbeeld in het vervaardigen van etsen of het beheersen van een specifiek instrument, leidde logischerwijs tot specialisatie. Deze artistieke expansiedrift deed de artiest echter ook boven de grenzen van de genres uitstijgen. Een enkele discipline was voor een echte kunstenaar niet meer afdoende.

II.1.8 Conclusie: Renaissance, humanisme en de kunsten

Vragen die al vanaf de negentiende eeuw rond de Renaissance gesteld werden, blijken nog steeds actueel te zijn. Lokalisering en periodisering zijn nog steeds centrale vragen in de literatuur, evenals de betekenis van individualisme en zelfbewustzijn. Over het algemeen zou men kunnen stellen dat er in het huidige debat een grotere diversiteit aan antwoorden kan bestaan en dat men zich meer bewust is van de invloed van de eigen tijd, ook als dit juist postmodernisme behelst. Bovendien is het onderwerp van onderzoek meer verplaatst van de elite naar de gewone man, alhoewel deze tendens de laatste jaren lijkt te keren. Opvallend is ook dat termen als Renaissance en grote woorden daaromheen juist in de laatste jaren weer meer gebruikt worden, niet in de laatste plaats door commerciële invloeden. Deze termen hebben door de veelheid aan betekenissen echter zoveel ballast gekregen dat ze in historische publicaties in feite weinig zinvol meer zijn.

Viel voor sommige negentiende-eeuwse auteurs de Renaissance samen met het tijdperk van het humanisme, de door een aantal recentere auteurs uitgedragen idee van de Renaissance als stroming maakt opnieuw het verschil met de term humanisme klein. De winst van deze gedachte is zowel de erkenning van een beperkte toepasbaarheid als ruimte voor een

tegenstroming. Ook een oude, centrale vraag is de verhouding tussen humanisme en klassieke oudheid. Waar men eerder de nadruk legde op een herontdekking, is er nu meer zicht op de betekenis van de klassieken in de middeleeuwen en zou men beter kunnen spreken van een heroriëntatie. Naast een culturele en filosofische oriëntatie op de oudheid speelde maatschappij- en godsdienstkritiek een belangrijke rol.

Deze filosofische verschuiving hing samen met processen die zich binnen de kunsten voltrokken. Terwijl het ideaal van de geleerde kunstenaar deze van maatschappelijke status voorzag, werd de praktische uitoefening van de kunsten niet langer een nederige bezigheid. Sterker nog, artistieke vaardigheden pasten in het ideaal van de *homo universalis* en was daarom onderdeel van een goede opvoeding. Maar (ego-)documenten die eerder tot de conclusie leidden van de geboorte van het individualisme worden in recente literatuur meer in de context van de eigen tijd geplaatst., overigens zonder dat dit tot eenduidige uitkomsten heeft geleid. De verhouding van de kunstenaar tot mecenas, patronaat en vrije markt is eveneens veelvuldig besproken in de twintigste eeuw. Velen tonen aan dat meerdere systemen naast elkaar gefunctioneerd hebben, maar over de verhoudingen en de invloed van technologische ontwikkelingen is men minder eensgezind.

II.2 Muziek en muzikanten

II.2.1 Muziek tussen *artes liberales* en *artes mechanicae*

In de geschiedschrijving van de Renaissance heeft muziek een bijzondere positie gehad. Het was immers moeilijker om er een geschikt Renaissance-verhaal bij te schrijven. Er waren bij gebrek aan concrete antieke voorbeelden immers alleen indirect invloeden van de klassieke oudheid waar te nemen. Bovendien lag voor de meeste muziekhistorici het epicentrum in de Nederlanden en niet in Italië, dat op dat moment nog een monopolie op de Renaissance had in de geschiedschrijving. Voor historici bleek daarnaast muziek minder toegankelijk dan andere disciplines en worden musici in standaardwerken over de Renaissance nauwelijks genoemd.

Muziek had ook dan ook daadwerkelijk een bijzondere positie te midden van de kunsten. Enerzijds kon zij bogen op een plek te midden van de *artes liberales*, al behelsde dit van origine geen praktische muziekbeoefening, anderzijds leek zij door de nieuwe kunsten enigszins in de verdrinking te komen. Zo beschrijft Vasari de levens van schilders, beeldhouwers en architecten, maar niet van musici. Overigens musiceerden veel van de door hem beschreven kunstenaars wel. Sommigen werkten zelfs met achtergrondmuziek ter inspiratie.⁶⁹

Dit neemt niet weg dat componisten zelf minstens zo uitgesproken als schilders en schrijvers waren over de nieuwe muziek passend bij een nieuwe, betere tijd. Tinctoris beweerde dat hij zich niet kon voorstellen dat er goede muziek bestond, die meer dan veertig jaar geleden geschreven was.⁷⁰ Waarop baseerden zij zich? Wat waren de vernieuwingen die deze muziek zo anders zou maken?

De componisten van de Renaissance zetten zich af tegen de intellectuele bouwwerken en abstracte polyfonie van de *ars nova* en *ars subtilior*, die als representanten van de

⁶⁹ Burke, 76

⁷⁰ Idem, 23.

scholastiek gezien werden.⁷¹ In plaats daarvan werd de tekst richtinggevend. Voor de meeste hedendaagse luisteraars zal dit weliswaar niet zo hoorbaar zijn als in de affekten van barokke componisten als Monteverdi. Maar aan de basis van het componeren kwam de modus te staan, die, naar Grieks voorbeeld, gekozen werd overeenkomstig het effect van de tekst. Hoewel de gebruikte (kerk-)modi niet overeenkwamen met de Griekse *tonoi*, werd dit wel door bijna iedereen aangenomen en volgden componisten de adviezen van Plato bij de keuze voor een modus. Plato en andere klassieke schrijvers hadden beweerd dat goede muzikanten afhankelijk van de modus een sterk effect teweeg konden brengen, overigens zowel ten goede en ten kwade. Zo bracht de dorische modus mensen tot bedaren en wekte de phrygische modus op tot de strijd.

De bekende muzik historicus Claude V. Palisca beschouwde daarom de vroegmoderne interpretatie van de klassieken, en dan met name Plato en Aristoteles, als richtinggevend in het componeren.⁷² Deze stelde de werking van de muziek centraal en was een impuls voor de ontwikkeling van het modale stelsel. Overigens is het niet juist te veronderstellen dat er eerder geen belangstelling was voor de muziektheorie van de klassieken. Boëthius' *De institutione musica*, dat met name op Pythagoras was gebaseerd, werd, hoewel pas voor het eerst gedrukt in 1492, al in de middeleeuwen gezien als een bijbel.⁷³ Pythagoras' metrische systeem paste dan ook naadloos in het abstracte, scholastische denken. De controverse of de muziek in een wiskundig systeem gevat kon worden of dat zij slechts akoestisch te begrijpen was, bestond echter al bij de Grieken: Aristoxenos en zijn school vond experimenteel onderzoek met het oor wél fundamenteel voor de muziektheorie.⁷⁴ In dat opzicht zou men beter van een heroriëntatie dan van een herontdekking kunnen spreken. De controverse laaide dan ook in vijftiende en zestiende eeuw weer op, met name omtrent het verwante idee van de harmonie der sferen. De

71 Palisca, 16.

72 Palisca, 12-15.

73 Idem, 35.

74 Idem, *Humanism*, 36.

door Palisca genoemde verschuiving is dan ook maar één zijde van de medaille. Juist aan het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw werden mathematische trucs en intellectuele hoogstandjes in de meest ingewikkelde vormen van canons doorgevoerd.

Deze combinatie van expressiviteit en technisch vernuft verklaart de populariteit die de Vlaamse polyfonisten nog altijd hebben. Over de vraag of het een Vlaams fenomeen is, wordt nog steeds getwist. Immers, hoe Vlaams moet men de vele composities noemen die in Italië geschreven zijn door componisten die soms al op vroege leeftijd naar Italië trokken en daar of in Duitsland hun opvoeding genoten? De mobiliteit van muzikale ideeën blijkt dan ook erg groot te zijn. De Italianen waren op hun beurt beroemd om de vele traktaten die in de tweede helft van de vijftiende eeuw geschreven werden. Knud Jeppesen sprak zelfs van een '*musiktheoretischen Wut*'.⁷⁵ Ook in het Duitse taalgebied verschenen er vele, onder andere geschreven door Tinctoris, Ornithoparchus en Agricola.

Moet men de hoge technische graad verklaren vanuit een belang tot het domein van de geesteswetenschappen gerekend te worden of was het eerder een erfenis uit het verleden? Uit het feit dat vóór de vijftiende eeuw ook compositie tot de praktische beoefening gerekend werd en niet tot de *musica* uit de *artes liberales* zou men kunnen concluderen dat deze technische capaciteiten eerder als handwerk beschouwd werden. Maar daarvoor was er in de tussentijd al te veel verschoven. De composities dienden wel degelijk als bewijs van geleerdheid. De composities van Schlick zijn een goed voorbeeld van deze paradox. Er zijn voorbeelden van compacte composities met een aanstekelijke expressiviteit en er zijn composities als de *Gaude Dei genitrix*, die de aard van de canon onderzoeken. Collega Hofhaimer gaat wat de expressie en de duidelijkheid van de tekst betreft een stap verder, waarover later meer.

Opvallend tenslotte, is dat de invloed van het onderscheid tussen *artes liberales* en *artes mechanicae* op de status van de kunstenaar een afspiegeling heeft op kleiner niveau.

⁷⁵ Knud Jeppesen, 'Ein musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento' in: *Acta Musicologica* XIII (1941) 3; als geciteerd in: Palisca, 8.

Walter Salmen, een van de belangrijkste representanten van de sociale muziekwetenschappen, heeft laten zien hoe het spraakgebruik een duidelijk onderscheid maakte tussen hen die noten konden lezen en schrijven, de 'musici' en hen die dat niet konden, de 'gewone instrumentalisten'.⁷⁶ Dit onderscheid was van cruciaal belang voor de maatschappelijke status. Het ideaal van de geleerde musicus was wellicht dus ook niet een geheel nieuwe vinding.

II.2.2 De opkomst van instrumentale muziek

Al sinds menscheugenis zijn muziekinstrumenten gebruikt. Instrumenten als de dubbele neusfluit op Griekse vazen en de 'orgels' van Tubal-Kaïn spreken tot de verbeelding, maar hoe deze bespeeld werden en wat er op gespeeld werd, blijft ons nagenoeg duister. Ook van de improvisatorische kunsten van rondtrekkende muzikanten is ons weinig bekend. De these dat geheel zelfstandige, instrumentale muziek opkwam in de vijftiende eeuw en uitgebouwd werd in de zestiende eeuw geldt dan ook uitsluitend de genoteerde muziek, die pas vanaf de veertiende eeuw in ruime hoeveelheid aanwezig is. Dit is in het licht van het hierboven gemaakte onderscheid tussen geletterde en ongeletterde muzikant niet zonder betekenis. Het monopolie van de vocale of daaraan verwante muziek is aan genoteerde muziek voorbehouden. Het verdwijnen van dit monopolie had een direct gevolg voor de status van instrumentalisten. Dit verklaart waarom er in de vijftiende eeuw een bijna negentiende-eeuws virtuozenendom kon ontstaan waarin instrumentalisten als Paumann, Schlick en Hofhaimer konden uitgroeien tot ware sterren. Lowinsky komt aan de hand van een andere analyse tot dezelfde conclusie: *'the virtuoso is a Renaissance phenomenon; the virtuoso precedes virtuoso music.'*⁷⁷ De muziek die zij componeerden was voor het eerst volledig vanuit een instrument gedacht, ondanks het feit dat er soms vocale voorbeelden waren. De muziek die Schlick liet drukken zijn dan wel

⁷⁶ Walter Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter* (Innsbruck 1983) 132-133.

⁷⁷ Lowinsky, 'Music in the culture of the Renaissance' in: Lowinsky, *Music in the culture of the Renaissance and other essays*, 39. Schlicks *Ascdendam* wijst overigens wel degelijk op virtuozenmuziek.

intavolaties, bewerkingen van vocale muziek, maar de manier waarop deze bewerkingen zijn vormgegeven zijn echter volledig vanuit instrument gedacht, in dit geval de luit of het orgel. Het is zelfs nog maar de vraag of er wel van alle intavolaties vocale voorbeelden zijn, ze zijn immers niet allemaal gevonden. De muziek van Conrad Paumann, twee generaties eerder, gaat in deze zin een stap verder. Hij verlaat geheel het vocale voorbeeld en voegt boven een vaste cantus firmus een versierde stem toe, die min of meer vanuit het orgel gedacht is.

Niet alleen instrumentale muziek werd uitgegeven, ook tal van publicaties over instrumentbouw, de juiste wijze van bespelen, componeren en noteren van instrumentale muziek zagen vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw het licht. Discussies over enkele details in vingerzettingen op de luit tussen Schlick en Virdung⁷⁸ doen ons wellicht wat pietluttig aan, maar passen in een periode waarin als het ware de identiteit van instrumentale muziek moest worden bewerkstelligd.

Overigens deed het er wel toe welk instrument bespeeld werd. Religieuze associaties hadden grote invloed op de status van instrumenten en zelfs op het bijhorende salaris. Het is echter niet altijd duidelijk waar en wanneer welk instrument het het beste deed. Koperen blaasinstrumenten deden het altijd goed. Ook het orgel had goede papieren. Wisselend was de positie van strijkinstrumenten. Werden zij eerder nog verguisd en stonden zij onder aan de ladder, in de vijftiende en zestiende eeuw werden zij juist het toppunt van verfijning geacht. Eenzelfde weg lijkt de luit te hebben afgelegd.⁷⁹

II.2.3 Status en positie van de musicus

Vele klassieke muzikanten van nu zouden jaloers zijn op de sterrenstatus die enkele componisten en instrumentalisten wisten te verkrijgen. Ze zouden echter ook schrikken van de

⁷⁸ Hans H. Lenneberg, 'The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick' in: *Journal of the American musicological society* XXI/I (1957) 1-6.

⁷⁹ Salmen, *The social status of the musician in the middle ages*, 8-12.

staat waarin rondtrekkende muzikanten op zelfgebouwde instrumenten noodgedwongen verkeerden. Hoewel de extremen wellicht groter waren, begaven ook in de vroegmoderne periode de meeste muzikanten zich ergens tussenin. Een aantal factoren die invloed hierop hadden waren de al genoemde opleiding en keuze van instrument, maar ook hierbinnen bestond een grote sociale diversiteit.

De rol van afkomst ligt iets gecompliceerder. Juist onder muzikanten blijkt een behoorlijke sociale mobiliteit mogelijk. Sterartiesten waren niet zelden vanuit de middenklasse afkomstig, maar andersom waren onder rondtrekkende muzikanten ook hogergeborenen vertegenwoordigd.⁸⁰ Wel had de afkomst invloed op het onderwijs dat men genoot. Een naar huidige opzichten professionele opleiding in de muziek kwam dan ook het meest voor in de middenklasse. De hogere standen zouden immers de voorkeur geven aan een universitaire opleiding. Men zou nu kunnen concluderen dat eerlijke kansen op basis van capaciteiten doorslaggevend waren. Bronnen leggen inderdaad grote nadruk op de kunde en/of geleerdheid. Echter, evenals tegenwoordig moest men het wel treffen. Belangrijk was de figuur van de mecenas, de rol van de kerk, de werking van de gilden en het economisch klimaat. Er waren dan ook behoorlijke lokale verschillen.

II.2.4 Conclusie: Renaissance, humanisme en muziek

Hoewel muziek in de geschiedschrijving van de Renaissance een ondergeschikte rol heeft gehouden, is de eenzijdige beeldvorming van Vlaamse suprematie genuanceerder geworden. Ook is er meer aandacht gekomen voor instrumentale muziek. Een al te technische benadering maakte plaats voor aandacht voor uitvoeringspraktijk, muzikanten en de sociale context waarin muziek beoefend werd.

Het ontbreken van antieke voorbeelden maakte het in de Renaissance des te meer noodzakelijk om in traktaten uiteen te zetten wat de nieuwe muziek inhield. Deze traktaten

⁸⁰ Salmen, *Der Spielmann im Mittelalter*, 56.

verschenen in grote getale, met name in Italië en in Zuid-Duitsland. In deze traktaten was vooral de invloed van Plato en Aristoteles ten koste van die van Pythagoras merkbaar. Hierdoor werd er grote nadruk gelegd op de werking van composities in relatie tot het modale stelsel, dat in deze tijd uitgebouwd werd en van structureel belang was voor het componeren. Echter, men verloor in deze periode nog niet de innerlijke architectuur uit het oog.

De sociale condities van muzikanten varieerden van die van bedelaar tot superster en waren onder andere afhankelijk van instrumentkeuze en opleidingsniveau. Wanneer men uitzonderlijke capaciteiten bezat was er een behoorlijke sociale mobiliteit mogelijk. In veel gevallen combineerden men het bestaan van muzikant met andere werkzaamheden.

II.3 Orgels, organisten en orgelmuziek

II.3.1 Orgels

Voor een goed verstaan van Arnolt Schlicks *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* is enige kennis van de orgelbouw in zijn tijd noodzakelijk. Henri Arnout van Zwolle (ca. 1400-1466), een natuurkundige, astroloog en astronoom aan het hof van Philips de Goede, geeft een aardig beeld van het orgel enkele generaties eerder. De verschillen met het voorstel dat Schlick in zijn *Spiegel* geeft, zijn groot. Arnout beschrijft een klein orgel met één manuaal, ook een positief genoemd, met een blokwerk en een apart te bedienen positie en cymbel. Er zijn op dit orgel dus al drie verschillende klanken mogelijk. De mixtuur is bovendien repeterend en bevat een terts.⁸¹ Ook geeft hij de vroegst bekende verwijzing naar een tongwerk, zij het niet in dezelfde beschrijving.⁸² Deze noviteit is een eerste aanwijzing voor de imitatie van instrumenten. Arnout beschrijft al met al een behoorlijk modern orgel.

Schlicks voorstel is echter een veel groter, tweemanualig orgel met een zelfstandig pedaal. De registers zijn alle afzonderlijk te bedienen en de omvang van de manualen is groter, groter dan de toen gangbare vocale testituur. Bovendien is de verscheidenheid aan registers veel groter. Dit terwijl hij het merendeel van de moderne registers afwijst. Het orgel van Arnout was met name vocaal en niet heel polyfoon⁸³. Schlicks orgel is daarnaast ook op het instrumentale ensemble geënt en kent een aantal imitaties van instrumenten. Schlicks orgel is juist zeer polyfoon. In een korte tijd had het orgel dus een flinke transformatie ondergaan.

81 Een mixtuur, hier onderdeel van de positie, is een samengesteld register van labiaalstemmen van verschillende hoogte. Arnout vermeldt als eerste de aanwezigheid van een terts, een register dat een terts hoger klinkt. Wanneer de mixtuur repeterend is wil dit zeggen dat de toonhoogte niet evenredig stijgt, maar per octaaf een andere samenstelling heeft. Overigens maakt Schlick tegen beide bezwaar vanwege de mindere duidelijkheid in de polyfonie.

82 Tongwerk: in tegenstelling tot de labiaalstemmen, die middels het verplaatsen van lucht door een kernspleet, of eenvoudiger gezegd, als een blokfluit tot klinken worden gebracht, klinken tongwerken door het trillen van een metalen tong tegen de metalen stevel. Voor Arnouts orgel, zie: Peter Williams & Barbara Owen, *The organ* in: www.oxfordmusiconline.com

83 Juist door de repeterende tertsmixtuur.

Is het orgel dat Schlick voorstelt daarmee representatief te noemen voor de orgelbouw uit zijn tijd? Veel orgels uit deze periode zijn er niet overgebleven. Het koororgel van de Grote of St. Laurentiuskerk in Alkmaar is een voorbeeld uit 1511, hetzelfde jaar als de *Spiegel* verscheen. De meeste orgels beschikten niet zoals Schlicks voorstel over meerdere manualen, hoewel er ook al een enkel drieklaviersinstrument bestond.⁸⁴ Het zelfstandig pedaal, hoewel strikt noodzakelijk voor de uitvoering van de muziek van Schlick lijkt ook niet de standaard te zijn. Aan de andere kant is het een periode waarin veel geëxperimenteerd werd met afwijkende registers. Daarvan zijn er vele voorbeelden te vinden, maar weinig zijn er terechtgekomen in Schlicks dispositievoorstel. De 'hülze glechter', die volgens Schlick klonk als een trommel, is er een van. Bovendien gingen sommigen wat de technische mogelijkheden betreft verder dan Schlick. Zo noemt Schlick zelfs al orgels met subsemitoetsen en een transpositieklavier.⁸⁵ Hij is echter van mening dat zij de virtuositeit hinderen.⁸⁶

II.3.2 Organisten

Wie waren de bespelers van deze instrumenten? Het waren niet uitsluitend mannen. In rondtrekkende gezelschappen, meestal afkomstig uit de lagere sociale klassen, waren vaak zelfgemaakte portatieven te vinden die bespeeld werden door zowel mannen als vrouwen. Zij stonden niet in groot aanzien, te meer daar een aantal van deze vrouwen bijverdiensten genoot als prostituee. Maar het kon ook zijn dat de functie en voorrechten die verleend waren aan een mannelijke organist vervielen aan de weduwe bij zijn overlijden. Toch was het overgrote merendeel van de kerkorganisten man, al was het omdat zij vaak een taak als geestelijke en als

84 Een voorbeeld is het uit 1495 stammende orgel te Halberstadt. Vente concludeert dat al in 1404 in Utrecht een rugwerk gebouwd werd. In: Dr. M.A. Vente, *Muzikale ommegang'* (Utrecht 1965) 11.

85 Subsemitoetsen: in de oude stemmingen die in de periode van Schlick gebruikt werden, is er per zwarte toets slechts één noot mogelijk, omdat de verhoging van de ondergelegen witte toets niet exact dezelfde toonhoogte heeft als de verlaging van de bovengelegen witte toets. Bijvoorbeeld: de des is ietwat hoger dan cis en op dezelfde manier als hoger dan gis. Om toch beide noten te kunnen gebruiken werd soms tussen de zwarte toets en witte toets een extra zwarte toets geplaatst, een subsemitoets.

86 Schlick, 77.

organist combineerden. Hoewel in de loop van de vijftiende eeuw steeds meer leken organist werden, bleef het combineren van functies een gangbare praktijk.⁸⁷ Net als nu, waren er weinig organisten die uitsluitend van het spelen leefden. Opvallend vaak waren zij ook orgelbouwer, daarnaast gaven zij les en keurden orgels. Ook bespeelden ze veelal andere instrumenten en zongen in het koor, maar dikwijls hadden ze ook een functie buiten de muziek. Een enkele organist was wereldberoemd en relatief rijk, zoals Conrad Paumann en Paul Hofhaimer, veel vaker waren ze arm, meestal zaten zij daar tussenin. Zo lijkt het profiel van de vijftiende-eeuwse organist eigenlijk sterk op het profiel van organisten van vandaag. Opmerkelijke verschillen zijn de sterke betrokkenheid van organisten op de orgelbouw in de vijftiende eeuw en de vanzelfsprekendheid om meerdere instrumenten te kunnen spelen. Dit bleef niet beperkt tot toetsinstrumenten, maar veel organisten waren ook de luit en diverse strijkinstrumenten machtig⁸⁸.

II.3.3 Orgelmuziek

Wat speelden deze organisten in hun diverse praktijk? In de kerk was hun voornaamste taak om in afwisseling met het koor de diverse verzen van het ordinarium of de hymnen te spelen, de zogenaamde alternatimpraktijk.⁸⁹ Deze verzen werden geïmproviseerd of bewerkt van vocale composities. Het spelen van deze bewerkingen of intavolaties was een van de belangrijkste vaardigheden van een organist. Zo was het heel gebruikelijk om werken van de grote meesters als Josquin Desprez op orgel te spelen. Deze praktijk biedt een uitdagende verhouding tussen compositie en improvisatie. Na de mis werd veelal geïmproviseerd op een hymne. Deze

87 Vente, *Utrechtse orgelhistorische verkenningen . Bijdragen tot de geschiedenis der orgelcultuur in de Lage Landen tot omstreeks 1630* (Utrecht 1989) 149-154.

88 Overgenomen uit: Hugo Bakker, 'Tot eeren Goets ende recreatie van allen' – orgels en organisten in de vijftiende eeuw' in: *Timbres XII* (Amsterdam 2012, 1) 26-29.

89 Over de alternatimpraktijk is decennialang verwoed gedebateerd: speelde het orgel alleen in afwisseling met het koor of begeleidde hij ook? De gangbare opvatting nu is dat er soms zeker gelijktijdig werd gespeeld, maar dat alternatimspel verreweg het meest gangbaar was.

improvisaties waren vaak twee-stemmig door boven een cantus firmus⁹⁰ met min of meer vaste formules een tegenstem te improviseren. In de fundamentbassen van Paumann vinden we waarschijnlijk een methode om deze techniek machtig te worden. Ingewikkelder improvisaties leken qua vorm op de intavolaties van vocale werken. De methode van Hofhaimers leerling Georg Buchner wijst bijvoorbeeld op deze techniek. Dat betekent niet dat dansvormen geschuwd werden, zoals blijkt uit de vele waarschuwingen hiertegen binnen het kerkelijk orgelspel. Typische orgelvormen als het *ricercare* ontstonden wellicht pas in de zestiende eeuw, maar de fundamentbassen van Conrad Paumann wijzen soms al naar de *toccata* en *imitatie*, zo fundamenteel voor de latere orgelliteratuur is bij Arnolt Schlick ruimschoots aanwezig.⁹¹

90 Cantus-firmus: een van een gregoriaanse hymne afgeleide melodie, vaak in lange notenwaarden gespeeld.

91 Overgenomen uit: Bakker, *Tot eeren Goets*.

III. Meester Arnolt Schlick, Paltsgrafelijk hoforganist te Heidelberg, en zijn '*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*'

III.1 Arnolt Schlick als adviseur, organist en componist

III.1.1 Arnolt Schlick, een beknopte biografie

Over het leven van Arnolt Schlick, met name over zijn jonge jaren, is zoals dat van zovele van zijn tijdgenoten niet veel bekend. Gerhard Pietzsch verzamelde in 1963 in zijn al genoemde werk *Quellen und Forschungen zur geschichte der Musik am kürpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622*⁹² alle tot dan toe bekende bronnen. Schlicks biografen, Douglas Bush⁹³ en Stephen Keyl⁹⁴ voegden daar in de jaren tachtig met uitzondering van een enkel belangwekkend document, geen bronnen aan toe. Zij waren wel de eersten die uit de gegevens die Pietzsch verzameld had, een biografie destilleerden. Pietzsch had immers nog weinig geïnterpreteerd. Met name Keyls interpretaties geven voor zover mogelijk een plausibel beeld van het leven van Schlick. Helaas zijn er ook na Keyls publicaties, voor zover bekend, geen nieuwe bronnen ontdekt.

Arnolt Schlick werd vermoedelijk tussen 1450 en 1460 in Heidelberg geboren. Een schatting van het geboortjaar is slechts te maken op basis van gegevens die we van de oudere Schlick hebben. Dat hij in de omgeving van Heidelberg werd geboren, concludeert Pietzsch vanuit het dialect waarin Schlick schrijft en het huwelijkscontract uit ca. 1482, waarin vermeld wordt dat Schlick een huis in Heidelberg zal erven.⁹⁵ Officiële stukken zijn echter rond zijn geboorte zijn nooit gevonden, hetgeen verklaard kan worden door de verwoestingen die de Fransen in 1789 en 1793 in Heidelberg aanrichtten. Keyls toevoeging aan het bronmateriaal is

92 Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur geschichte der Musik am kürpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622* (Mainz 1963).

93 Bush, Douglas E., 'Musicus consummatus: The biography and organ music of Arnolt Schlick' in: *The Organ Yearbook: for the players and hisorians of keyboard instruments XVI* (1985) 26-46.

94 Stephen Keyl, *Arnolt Schlick and instrumental music ca. 1500*.

95 Idem, 105.

een document uit 1439 waarin het huis van ene Peter Schlicksupp, slager te Heidelberg, geschat wordt op 20 gulden, precies dezelfde waarde als het huis dat in het huwelijkscontract wordt genoemd. Hij leidt hieruit af dat deze slager wellicht Schlicks vader of grootvader is geweest.⁹⁶ Deze conclusie lijkt mij enigszins te snel. Het zou betekenen dat het huis tussen 1439 en 1482 niet in waarde is veranderd en dat er geen in- of deflatie van belang over dezelfde periode is geweest. In ieder geval blijkt uit de waarde en locatie van de erfenis wel dat Schlick geboren werd uit een gezin van eenvoudige middenstanders.

In tegenstelling tot andere sterorganisten als Paumann en Hofhaimer, die aantrekkelijke kansen voor hun carrière aangrepen, is Schlick na zijn indiensttreding bij het Heidelbergse hof er waarschijnlijk altijd gebleven. Dit belette hem overigens niet losse projecten, met name keuringen en advieswerk bij orgelbouwprojecten, voor anderen te doen. Hij moet al voor 1482 in dienst zijn getreden, want in het huwelijkscontract wordt hij al als zodanig vermeld. Bovendien trouwt hij iemand uit de hofhouding, waartoe ook Schlick gerekend werd.

Over zijn muzikale opleiding weten we weinig. Keyl suggereert dat Johannes van Soest, die op dat moment werkzaam was in Heidelberg, de jongen zou hebben kunnen opgeleid of dat hij, zoals vaker gebeurde, naar een meester buiten Heidelberg gestuurd werd.⁹⁷ Het zijn goede mogelijkheden, maar er zijn geen feitelijke aanwijzingen voor te vinden. Wel moet Schlick al snel in de smaak zijn gevallen. Hij ontving in ieder geval vanaf 1482 een jaarlijks salaris van 75 gulden, naast toeslagen en betalingen in natura. Dat was meer dan de tesorier (!) en veel meer dan alle andere muzikanten aan het hof.⁹⁸ Een teken dat Schlick het ook goed deed buiten het Heidelbergse hof, was het feit dat hij het orgel bespeelde tijdens Maximiliaans verkiezing tot Rooms koning. Zes weken later volgde de kroning. Ook toen werd het orgel bespeeld. Gezien de aanwezigheid van Schlicks toenamlige broodheer Philips de Edelmoedige,

⁹⁶ Keyl, *Arnolt Schlick*, 109-110.

⁹⁷ Idem, 112-113.

⁹⁸ Idem, 135-136.

keurvorst van de Palts van 1476 tot 1508, is het niet onmogelijk dat Schlick opnieuw speelde. Zijn beroemde collega Hofhaimer was waarschijnlijk ook aanwezig.

Na 1486 vinden we Schlick terug in een aantal contracten en keuringsrapporten van kerken in o.a. Straatsburg, Neustadt en Speyer. Na de publicaties van de *Spiegel* en de *Tabulaturen* echter, respectievelijk in 1511 en 1512, worden de vermeldingen sporadischer. De brief aan Bernardo III dateert vermoedelijk rond 1520. Het laatste spoor dat we van hem hebben is te vinden in een rekening met de kosten van een door hem uitgevoerde keuring in Hagenau kort na kerst 1520.⁹⁹ Hij zal niet lang daarna overleden zijn. In 1524 werd een andere organist in zijn plaats aangesteld.¹⁰⁰

Valt uit de summiere biografische gegevens iets af te leiden met betrekking tot de positie van Schlick in de cultuur van de Renaissance? Voor wat zijn levensbeschouwelijke achtergrond betreft, kunnen we alleen te rade gaan bij de nog te bespreken werken. Voor het overige is de reeds genoemde sociale mobiliteit opvallend en de trouwe relatie met zijn broodheer. Het is spijtig dat we niet weten wanneer Schlick aan het hof verbonden werd. Werd zijn talent er ontdekt en ontving hij er onderwijs? Is zijn snelle sociaal-economische promotie uitsluitend het werk geweest van het hof? De lovende woorden die hij in het voorwoord van de 'Spiegel' heeft voor de dan inmiddels overleden paltsgraaf, Philips 'de edelmoedige', doen misschien wat kunstmatig aan, maar daar ontsnapt bijna geen ieder contemporain voorwoord aan. In ieder geval hielp de vorst Schlick goed op weg. Hij ontving na zijn huwelijk een forse renteloze lening, waarmee hij zijn hypotheek kon omzetten.¹⁰¹ Het zou kunnen verklaren waarom Schlick niet als andere sterorganisten veel van baan gewisseld is. Misschien had hij zelfs een vorm van een gelofte gedaan. Dat gold bijvoorbeeld voor Conrad Paumann als stadsorganist van Neurenberg, dat hem overigens niet belette heimelijk de stad te verlaten en

⁹⁹ Pietzsch, 111.

¹⁰⁰ Keyl, 141.

¹⁰¹ Keyl, 137-138.

in dienst te treden van Albrecht III in München.¹⁰² Wellicht was het gewoon goed toeven in Heidelberg, waar hij in een cultureel dynamische omgeving werken kon, een goed salaris ontving en veel vrijheid had om zijn eigen projecten te ontplooien. Het voert mij in ieder geval te ver om zijn levenslange loopbaan aan het Paltsgrafelijke hof te interpreteren als een bevestiging van oude relaties tussen patroon en kunstenaar.

III.1.2 Arnolt Schlick als adviseur

Het is een voor de hand liggende gedachte om de *Spiegel* te begrijpen in de context van Schlicks werkzaamheden als adviseur bij orgelbouwprojecten. Het is daarom goed om een idee te hebben van wat zijn werkzaamheden als adviseur inhielden. In de praktijk betekende het met name dat Schlick gereedgekomen instrumenten aan een uitgebreide keuring, die soms weken duren kon, onderwierp en suggesties voor aanpassingen deed. Enkele rapporten daarvan werden bewaard gebleven. Een interessant document, een cartulaire in Hagenou gevonden, met het opschrift '*Hie nachvolgen Ettlich Notdurftige Eigenschaffen eines guten wercks*' biedt een aardig beeld van de eisen die Schlick aan een orgel stelde. Het document is veel beknopter, maar inhoudelijk niet essentieel verschillend van de *Spiegel*.¹⁰³ Het werd dan ook in dezelfde periode geschreven. Duidelijkheid, ergonomie en degelijkheid vormen de kern van een in zijn ogen goed instrument.

De keuringswerkzaamheden werden bepaald niet slecht betaald. Keuringen in Straatsburg en in Hagenau leverden hem elk 12 gulden op, bijna een zesde van zijn zeer goede jaarsalaris. Maaltijden en verblijf werden eveneens vergoed.¹⁰⁴ Volgens de laatste rekening uit Hagenau ontving hij zelfs twintig gulden. Bovendien ontving zijn vrouw er ook twee en zijn knecht één.¹⁰⁵ Uit het document blijkt dan wel dat hij er minstens twee weken gebleven is, maar

102 Christoph Wolff, 'Conrad Paumann' in: *The New Grove online* (www.oxfordmusiconline.com)

103 weergegeven in: Keyl, *Schlick*, 422-426.

104 Idem, 138.

105 Pietzsch, 111.

in herinnering roepend dat het huis, dat hij zou erven evenveel waarde vertegenwoordigde, blijft het een zeer riant bedrag. Dit komt overigens overeen met beloningen van keuringen in latere tijden. In Holland in de zeventiende eeuw werden de beste organisten van het land, waaronder bijvoorbeeld Jan Pieterzsn Sweelinck, voor de werkzaamheden gecontracteerd. Bij de keuring van een orgel in Leiden liepen de totale kosten inclusief verblijf en maaltijden zelfs op tot een derde van het totaal.¹⁰⁶ De keuring was dan ook van niet gering belang. Wanneer het orgel immers niet als voldoende werd beschouwd, wat regelmatig gebeurde, diende de orgelbouwer dit voor eigen kosten te herstellen. De hoge keuringskosten passen in een klimaat waarin het bouwen van een orgel een hoog risico met zich mee bracht.

Dat risico bleek reëel. Niet alleen uit Schlicks *Spiegel* weten we dat een aantal projecten faalden, gegevens uit rekeningen bevestigen dat het meer dan eens voorkwam.¹⁰⁷ Schlick stelt in de *Spiegel* daarom voor het advieswerk niet tot de keuring te beperken. Liever zou hij over het gehele traject van nieuwbouw een adviseur, het liefst een bekwaam organist met verstand van zaken, tot opzichter zien aangesteld worden.¹⁰⁸ In feite stelt Schlick daarmee de situatie voor die hede ten dage gangbaar is, waarbij een onafhankelijk adviseur, al dan niet in dienst van monumentenzorg, de eigenaar of koper bijstaat gedurende het traject van restauratie of nieuwbouw. Schlicks voorstel tot een dergelijk adviseurschap in combinatie met zijn wel erg negatieve afbeelding van de stand van de orgelbouw van zijn tijd én de zeer hoge honoraria voor advieswerk werpen ook enig nieuw licht op de *Spiegel*. Deze zou zo ook kunnen dienen als een vorm van advertentie. Overigens staat het aanstellen van een kunstenaar als projectleider niet geheel op zichzelf. In Italië werden in een aantal steden grote

106 M.A. Vente, *Utrechtse orgelhistorische verkenningen. Bijdragen tot de geschiedenis der orgelcultuur in de Lage Landen tot omstreeks 1630* (Zeist 1989) 174-176.

107 o.a. in Delft, zie Nieuwkoop, 30.

108 Schlick, *Spiegel*, 113-114.

bouwprojecten onder opzicht van kunstenaars als Leonardo of Vasari gesteld. Later breidde dit idee uit naar andere sectoren als toneel.¹⁰⁹

Het is een interessante vraag hoe zijn vrij uitgebreide advieswerk zich verhiel tot zijn broodheer. Werd Schlick zo op waarde geschat, dat men zijn wensen om elke keer enkele weken afwezig te zijn, zonder meer inwilligde of had het Heidelbergse hof belang bij Schlicks activiteiten als adviseur? Hij verrichtte het meeste werk in Straatsburg, Hagenau en Speyer. Deze steden waren alle vrijsteden en lagen buiten het gebied van de Palts. Het was dus geen vergelijkbare situatie met die van zijn collega Hofhaimer, die ook veel advieswerk deed. Die deed dit ook wel op vele locaties, maar binnen het gebied van Maximiliaan, bij wie hij in dienst was. De redenen voor de keurvorstelijke toeschikkelijkheid blijven dan ook gissen. Was hij bang dat Schlick anders andere carrièrekansen zou pakken? Mogelijk, maar wellicht zou Schlick die kansen op zijn reizen juist meer tegenkomen. Wellicht vertegenwoordigde de zeer getalenteerde Schlick de prestige van het Paltsgrafelijke hof buiten de deur.

Het inhoudelijke gedeelte van Schlicks werk als adviseur is bijna uitsluitend uiteengezet in de *Spiegel* en in het verlengde daarvan in de *Notdurftige Eigenschaffen*. Er is echter wel wat concreet advieswerk in verband te brengen met Schlicks artistieke en levensbeschouwelijke voorkeuren. Zo weten we dat hij betrokken was bij het orgel in Straatsburg en dat een passage uit de *Spiegel* betrekking heeft op dit instrument.¹¹⁰ Dit orgel had een groot aantal accessoires. Nu was dit in deze tijd niet ongebruikelijk. Behalve met 'anmutig' of vreemd klinkende registers experimenteerde men niet alleen met allerlei speelhulpen, maar ook met mechanische poppen en andere technische curiosa. Schlick schrijft over '*ein bildt eins munchs gestalt zimlicher groß – das under der orgeln so man dar vff spilt zü einem fenster vß feldt / ongeferlich biß an den gürtell vnnd dan widder hinein schnapt / gantz zum gesicht. Darabe jung vn alt man und frawen offt erschrocken, eins zü fluchen das*

109 André Chastel, 'De kunstenaar' in: Eugenio Garin (red., vert. Babet Mossel), *De wereld van de Renaissance* (Amsterdam 1991) 227.

110 Keyl, 179.

*ander zü lachen bewegt werden.*¹¹¹ De beelden waren zeer populair in Straatsburg, maar Schlick beschouwde ze als bijna satanisch.¹¹² Deze beelden en andere 'misbruiken' waren al vaker bekritiseerd geweest. De plebaan van de kathedraal, Johann Geiler, uitte in een preek hevige kritiek.¹¹³ Schlick sloot zich in deze kwestie aan bij een minderheid van critici, die zich keerde tegen religieuze uitwassen en misstanden binnen de kerk.

III.1.3 Arnolt Schlick als organist en componist

Wanneer we denken aan het salaris dat Schlick ontving en aan de gelegenheden waarop hij speelde, dan moet hij als organist vanzelfsprekend bijzonder begaafd zijn geweest. Enkele getuigenverslagen bevestigen dit. Zo noemt een zekere Johannes Kremer, die de verkiezing van Maximiliaan beschrijft, in zijn verder zakelijke opsomming het spel van Schlick 'fast lieblich zu hören'.¹¹⁴ Veel meer informatie van derden is er niet, maar wanneer we de *Spiegel* en zijn composities bestuderen, kunnen er toch een aantal dingen over Schlick als organist gezegd worden.

Schlick was bij de bouw van een orgel zeer alert op een goede ergonomie. Om dit voor elkaar te krijgen gaf hij alle maten van toetsen en afstanden heel nauwkeurig aan met behulp van lijnen.¹¹⁵ Sommigen¹¹⁶ hebben dit begrepen vanuit een soort unificatie-politiek van hogerhand. Dit lijkt me voor deze periode enigszins gezocht. Uiteindelijk zijn er in het geheel

111 Schlick, 23-25. ('een behoorlijk groot beeld met de gestalte van een monnik – dat onder het orgel, zodra men daarop speelde, tot ongeveer de middel uit een venster viel en dan weer terug naar binnen sprong. Daarvan schrokken zowel jonge als oude mannen en vrouwen, de een tot vloeken bewegend, de ander tot lachen')

112 'aber wo unser hergot kirchweyhung helt / richt der teuffel sein schragen darneben vff'; Schlick, *Spiegel*, 25.

113 Keyl, 179-183.

114 Keyl, 114-115.

115 Schlick, 39.

116 Anfried Edler, 'Arnold Schlick: Musicus consumatissimusac organista probatissimus' in: Horn & Katzenberger ed., *Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte: Ausgewählte Aufsätze aus den Jahren 1972–2000* (Augsburg 2003) 23-36.

geen orgels bekend met de specificaties die door Schlick geadviseerd werden. De ergonomie staat mijns inziens geheel ten dienste van de virtuositeit die Schlick op het oog had. Die virtuositeit was niet zozeer gelegen in zeer snel spel met exuberante versieringen, zoals dit bij tijdgenoten gangbaar was, maar met name in de duidelijkheid van de polyfonie en de hoeveelheid te realiseren stemmen. Zo schrijft hij dat het pedaal zo ontworpen diende te worden dat er gemakkelijk twee- tot zelfs wel vierstemmig op gespeeld kon worden (met twee voeten!).¹¹⁷ Dit is ook voor de huidige tijd zeer uitzonderlijk. Met zijn tienstemmige compositie '*Ascendo am Patrem meam*' bewijst hij de virtuositeit in het aantal stemmen tot het toppunt door te kunnen voeren. Of hij dit als uitvoerend organist allemaal heeft waar kunnen maken, blijft natuurlijk gissen, want het *Ascendo* biedt organisten nog steeds een enorme technische en muzikale uitdaging. Aan de andere kant getuigen zijn andere composities wel van een zeker doorgronden van de techniek van het orgelspel. De stukken zijn als het ware organistisch geschreven, liggen 'goed in de vingers'. Ze bevestigen dat de componist het instrument met haar specifieke technische en klanktechnische eigenschappen machtig was.¹¹⁸

Schlick was als organist en componist niet geheel onbekend gebleven. Ornithoparchus draagt een deel van zijn *Musicae activae micrologus*, later vertaald door John Dowland, aan hem op. Sebastian Virdungs *musica getutscht und angezogen* bevat een venijnige repliek op Schlick, maar gaat ervan uit dat de lezer op de hoogte is van Schlicks werk. Dat Schlick snel vergeten is en pas met Robert Eitners negentiende- eeuwse uitgaven weer ontdekt is, heeft wellicht te maken met het feit dat zijn activiteiten als docent waarschijnlijk beperkt waren. We weten er maar weinig over. Zo is er geen school gevormd die Schlicks innoviteiten voort kon zetten. Hofhaimer is bijvoorbeeld wel altijd in beeld gebleven, terwijl zijn composities

¹¹⁷ Schlick, 43.

¹¹⁸ Uit eigen ondervinding na het uitvoeren van de meeste composities. Over de luitintavolaties kan ik in dit opzicht derhalve geen uitspraak doen. Wel voert Schlick als genoemd een discussie met Virdung over technische details.

misschien iets minder interessant zijn dan die van Schlick. Hij had dan ook een groot aantal getalenteerde leerlingen door heel Duitsland die zijn stijl voortzetten.

Inhoudelijke aspecten van Schlicks composities in relatie tot de culturele context worden in een latere paragraaf apart besproken.

III.2 “Spiegel der Orgelmacher und Organisten” als tijdsdocument

III.2.1 Ontstaan, verspreiding en invloed

Het belangrijkste werk dat hier onderzocht wordt, de *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, werd gedrukt in 1511 bij Peter Drach te Speyer.¹¹⁹ Het traktaat zal niet heel veel eerder geschreven zijn, gezien de grote gelijkenis met de *Notdurftige Eigenschaffen*, die in 1510 werd opgesteld. Van deze druk zijn twee exemplaren gevonden, een die bewaard wordt in de British Library en een die in Reinhardtstrimma gevonden is achter een schouw in een boerderij en die nu in Halle bewaard wordt.¹²⁰ Ze zijn allebei van dezelfde pers, al is er in het exemplaar uit Halle een kleine omissie aangevuld in druk.¹²¹ Over de oplage weten we verder niets. Wellicht is de verspreiding niet al te groot, gezien dit kleine aantal gevonden exemplaren en het feit dat er geen aanwijzingen zijn voor andere dan een eerste druk. Wel wordt, zoals eerder genoemd, het werk vermeld in Virdungs populairdere *Musica Getutscht*, maar Virdung was dan ook persoonlijk met Schlick bekend. Zij waren enige tijd collega's in Heidelberg en Virdung heeft misschien bij Schlick gestudeerd.¹²²

We hebben geen concrete verwijzingen naar opdrachtgevers. Wel wordt Phillips de Edelmoedige in het voorwoord vermeld, wiens wens een dergelijk handvest voor de toekomstige eigenaar van een orgel zou zijn geweest. Ook Maximiliaan is door het verlenen van zijn privilege in verband gebracht als opdrachtgever, niet in de laatste plaats vanwege een vermeende unificatie-politiek. Keyl wijst er terecht op dat Maximiliaan dan wel zijn eigen adviseur, Paul Hofhaimer zou ingezet hebben.¹²³ Keyl noemt geen alternatieven als mogelijke opdrachtgevers. Het is echter onwaarschijnlijk dat Schlick, ondanks zijn riante inkomen, een

119 Dit kan afgeleid worden vanuit het lettertype. Zie: Keyl, 160-161.

120 James L. Wallmann, 'Reflections on 500 years of books on the organ: an essay and a checklist of titles, 1511-1855' in: *The Organ Yearbook XL* (Laaber 2011) 30.

121 Keyl, 161.

122 Virdung, *Musica Getutscht und angezogen* (Mainz 1511).

123 Keyl, 165-167.

kostbaar project als het laten drukken van een boek zelf kon bekostigen. Jane Bernstein noemt als het gaat om het drukken van muziek drie mogelijkheden die gangbaar waren voor het financieren van een uitgave, hier met de kanttekening dat zij over Italië spreekt. Ofwel nam de uitgever het risico zelf, ofwel werd het geld door een aantal partners bijeen gebracht, ofwel werd de uitgave betaald uit commissies vanuit het hof of de adel.¹²⁴ De eerste mogelijkheid is niet heel waarschijnlijk, aangezien uit het privilege blijkt dat Schlick zelf naar een drukker heeft gezocht.¹²⁵ Financiële steun van Maximiliaan is niet onmogelijk, maar blijkt nergens uit. Bernsteins tweede mogelijkheid is wellicht interessant. De klantenkring, die naar de inhoud van het werkje zou moeten bestaan uit hoge geestelijken in kerken en kloosters en edellieden, zou een partnerschap gevormd kunnen hebben om de uitgave te kunnen bekostigen. Maar zij worden opvallend genoeg in het voorwoord nergens genoemd. Dan is er ook nog de mogelijkheid dat de edellieden die wel genoemd worden, de meeste rond het Paltsgrafelijk hof, een partnerschap hebben gevormd. Vooralsnog is er echter geen bron voorhanden die ons hierover extra duidelijkheid kan geven.

Een beetje dubbelzinnig is Schlick over de vraag waar het idee van het werk ontstaan is. Het idee zal gegroeid zijn vanuit zijn werk als adviseur. Hoewel Schlick in het voorwoord vermeldt dat het boekje op de uitdrukkelijke wens is ontstaan van onder andere Philips en verschillende kerkbestuurders¹²⁶, geeft hij op een ander moment aan dat het zijn eigen motivatie is, die doorslaggevend is geweest. Die is gelegen in het geld, dat verspild wordt in mislukte projecten.

'Ich glaub ungefreulet das [...] die orgelmacher vn die organisten vß unwissen vnd vermessenheit de werck zü machen / zü examinirn vn iudicirn die kirche meer beschediget habe dan etwan ein gemeiner land krieg. dz mich offt hoch bewegt / vn zu dießer einfeltige

124 Jane A. Bernstein, 'Financial arrangements and the role of the printer and composer in sixteenth-century Italian music printing' in: *Acta Musicologica LXIII* (1991) 39-56.

125 '*Unnd damitt er dann destfügklicher ainen geschickten Püechtrücker*' ('en daarom heeft hij een geschikte drukker gezocht'); Schlick, 7.

126 Schlick, 7

*vnformliche schrift geursacht het / nit do von geert oder gerumpt zü werden / dan ich mein vngeschicklicheit wol weisz. Vn mich vo hinde zü scheide den ersten acht. Sonder gemeyne nütz zü gut hin fur die offft genante gebew.*¹²⁷

Hij geeft hierbij zijn argumentatie vorm, als was het kritiek op een uitwas in de kerk. Ook in andere passages benadrukt hij dat het gaat om gemeenschapsgeld, dat ook door minder bedeelden opgebracht moest worden. Bovendien was het niet zomaar geld, maar eigendom van de kerk en dus eigenlijk van God. Daar mocht men wel wat voorzichtiger mee omgaan. Juist geestelijken waren soms debet aan de misstanden in de orgelbouw. Niet al te mild concludeert hij: '*sie werden es villeicht sparn an die gross rechnung*' (naar mijn overtuiging doelt Schlick hier op het Laatste Oordeel).¹²⁸ Zo sluit Schlick op twee manieren aan bij de intellectuele mode onder humanisten: enerzijds door zijn betoog te plaatsen in een kritische beweging op de kerk en geestelijkheid, anderzijds door een ambigue relatie met de patroon weer te geven. Schlick voldoet wel aan al de formele plichtplegingen jegens zijn patronen die blijkbaar verwacht werden, maar wil aan de andere kant wel suggereren, dat de oorspronkelijke motivatie en het idee bij hemzelf vandaan komen. Hij bevestigt dit nog door op omslachtige wijze op de uniciteit van het boekje te wijzen.¹²⁹ Burke concludeert dat deze ambigue relatie, waarbij de relatie met de patroon niet wordt losgelaten, maar waar de inhoud autonoom bepaald wordt door de auteur, typisch is voor de tweede helft van de vijftiende eeuw.¹³⁰ Hij spreekt hier voor de situatie in enkele Italiaanse stadstaten, maar documenten als Schlicks *Spiegel* geven aan dat dit ook in andere delen van Europa vergelijkbaar was. Overigens gaat het Burke om het feit dat

127 ('Ik geloof dat, zonder overdrijving, de onkunde en roekeloosheid van organisten en orgelbouwers om orgels te maken en te beoordelen, de kerken meer beschadigd heeft dan een oorlog tegen een land. Dit heeft me altijd erg aangegrepen en heeft geleid tot dit eenvoudig en weinig gestructureerd geschrift. En niet om er geëerd of geroemd voor te worden, want ik weet heus wel hoe ongeschikt ik ben. Ik laat mijn eigen persoon graag op de achtergrond, maar mijn eerste zorg is voor het algemeen belang en voor de vaak genoemde gebouwen') Schlick, *Spiegel der Orgelmach und Organisten*, 115.

128 ('ze bewaren het misschien tot de grote afrekening') Schick, 107.

129 Schlick, 17.

130 Burke, 101-111.

er een verandering heeft plaatsgevonden ten opzichte van een vroegere situatie, in die zin dat de opdrachtgever aan inhoudelijke invloed heeft moeten inboeten. Deze ambigue relatie tussen opdrachtgever en kunstenaar is daarna immers nog tot in de negentiende eeuw gangbaar.

De *Spiegel* getuigt van een opmerkelijk vakmanschap en visie. Toch lijkt de invloed ervan maar zeer beperkt. Wellicht is de waarschijnlijk beperkte oplage hier debet aan. Er zijn mij dan ook geen historische orgels bekend die in model erg lijken op dat wat Schlick voorstelt. Dat wil niet zeggen dat er niet zulke instrumenten geweest zijn, waarvan wij nu het spoor bijster geraakt zijn. Het belang van het boek voor onderzoekers is echter meer descriptief. Het wachten is op een orgelbouwer die de uitdaging aangaat om een reconstructie te maken van Schlicks voorstel. Dat zou het inzicht op zijn orgelbouwtechnische aanwijzingen sterk vergroten.

III.2.2 Structuur en inhoud

Het boek bestaat naast het voorwoord en de privilege uit tien hoofdstukken, in totaal 54 pagina's, die achtereenvolgens de plaatsing, omvang, toonhoogte, ergonomie, registers en windvoorziening bespreken. Het boek kan samengevat worden met een streven naar duidelijkheid, met name in de polyfonie. Daarvoor dient het orgel niet te ver van het koor en zo dat het instrument in de gehele kerk te horen is, geplaatst te worden. Het instrument dient niet te groot te zijn, maar wel te beschikken over een zelfstandig hoofdwerk, rugwerk en pedaal. Er is geen ruimte voor te veel vreemde registers, maar registers dienen wel afzonderlijk te registreren te zijn. Een apart hoofdstuk is gewijd aan de mixtuur die weliswaar veel rijen pijpen, maar weinig aliquoten bevat. Tenslotte is voor deze duidelijkheid een ruime, stabiele windvoorziening nodig.

Een ander belangrijk thema in de *Spiegel*, in feite de aanleiding voor het schrijven ervan, is duurzaamheid, die kennelijk bij veel orgels nogal ontbrak. Enerzijds geeft hij hier aandacht aan door praktische tips: de pijpen moeten van het juiste metaal en van de juiste dikte

zijn; de balgen moeten met pesticide tegen muizen en ratten worden ingesmeerd en het orgel moet niet op een al te vochtige plaats of een plaats met veel ongedierte als vlemuizen geplaatst worden. Anderzijds wijst hij op misstanden in de orgelbouw en suggereert hij organisatorische verbeteringen om deze te voorkomen, met name door het aanstellen van een adviseur.

Het derde hoofdthema is de ergonomische vormgeving van het orgel, die onder meer nodig is voor het spelen van zijn eigen composities. Daartoe geeft hij de maten van de toetsen, de afstand tussen de klavieren en het pedaal, de ligging van de klavieren etc.

Deze inhoud blijkt nauw aan te sluiten bij het in het eerste hoofdstuk weergegeven debat. Geschetst werd dat sommige componisten onder andere onder invloed van de herontdekking van Plato en Aristoteles zich gingen verzetten tegen de abstracte bouwwerken van de 'ars nova', die ze afkeurend gotisch noemden. De communicatie van de tekst werd van cruciaal belang, onder andere door het uitwerken van het modale stelsel en een beperking van polyfonie die de tekst alleen maar zou vertroebelen. Tijdens het concilie van Trente, een aantal decennia later, werd dan ook gepoogd polyfonie zo veel mogelijk uit te bannen. Schlicks streven naar duidelijkheid past in het streven van deze componisten, maar zoekt deze paradoxaal genoeg in datgene wat anderen om dezelfde reden laakten: in de polyfonie. Met uitzondering van de Clesio-composities is Schlicks polyfonie dan ook geen 'gotische', ze getuigt eerder van compacte eenvoud, waar de expressie nooit ver weg is. De paradox kan worden doorgetrokken. Schlick stelt een orgel voor zonder fratsen, maar zijn sobere, maar ergonomische vormgeving is mede bedoeld om een voor die dagen ongekende virtuositeit mogelijk te maken.

In de vorige paragraaf is al uiteengezet hoe Schlick een deel van zijn kritiek vormgeeft als kritiek op misstanden in de kerk en dat hij hiermee aansluit bij de intellectuele mode onder humanisten. Dit geldt ook voor zijn strenge selectie van registers. Niet alleen verhogen andere registers niet de duidelijkheid, ze leiden ook af waar het werkelijk om zou gaan. We zagen al

hoe Schlick zich keerde tegen mechanische poppen, veel buitenissige registers waren een zelfde lot beschoren. Men zou dit overigens niet alleen religieus kunnen interpreteren, maar er ook een veranderde rol van de componist en het kunstwerk in kunnen zien. De componist wil zijn boodschap, zijn compositie, duidelijk en zonder vervorming overbrengen. De autonomie van het kunstwerk is als het ware geboren. Schlick gaat echter niet geheel voorbij aan de roep naar allerhande geluiden. Er zijn voldoende verschillende kleuren aanwezig in zijn voorstel en er is zelfs een imitatieregister, de *hulze glechter*. Voor visuele afleidingen was hij echter onverbiddelijk. Hoewel het orgel '*nit dester munder auch ein zier der kirchen*'¹³¹ is, zijn beelden, maar ook een eenvoudige cimbelster¹³², niet gepast in de kerk.

III.2.3 Tussen de regels door: Schlick over muziek, cultuur en samenleving

III.2.3.1 Het voorwoord

Na in de vorige paragraaf gezien te hebben, dat de belangrijkste thema's uit de *Spiegel* niet los staan van het in het eerste hoofdstuk geschetste debat, wenden we ons tot de details van het werk. Schlicks opmerkingen in de marge verraden wellicht nog meer over zijn ideeën over cultuur en samenleving en over muziek, kunst en ambacht.

De meeste uitspraken in dit verband vinden we in het nogal breedspakige voorwoord. Als eerste zet hij uiteen hoe een mens het aan zichzelf en zijn Schepper verplicht is iets met het verstand voort te brengen.¹³³ De mens is immers niet als de redeloze beesten, maar heeft zijn verstand met de engelen gemeen. Voor Schlick is het vervolgens van belang dat datgene wat voortgebracht wordt, het korte mensenleven overstijgt. Hij wenst dat het werk, naast tot eer van God en dat van zijn broodheren, dient als '*mir yrer gnadenn wenigster diener zü gedechtnüß*'.¹³⁴

131 ('Het is niet minder ook een sierstuk in de kerk') Schlick, 23

132 Cimbelster: draaiend rad met belletjes van verschillende toonhoogte. Het register bleef in zwang tot diep in de barok en is ook op orgels van de neobarok, een orgelbouwstijl van na WO II, terug te vinden.

133 Schlick, 13.

134 ('zijn minste dienaar tot gedachtenis'), Schlick, 7

Precies dezelfde wens zou hij bij monde van zijn zoon Arnolt jr in het voorwoord tot de *Tabulaturen* uitspreken. Nu was een dergelijke wens niet geheel nieuw, maar het bestaan ervan bevestigt een nieuwe houding ten opzichte van zowel het kunstwerk als de sterfelijkheid. De eerste was blijkbaar niet meer een op zichzelf staand stuk ambacht of kunst, maar droeg de identiteit van de maker met zich mee. De laatste, de sterfelijkheid, werd niet alleen overdacht, maar kon als het ware door de mens zelf overwonnen worden. Dezelfde gedachte komen we tegen bij de klassieken, zoals in het voorwoord tot Ovidius' *Metamorfoses* en staat wellicht niet geheel los van de hernieuwde belangstelling voor deze schrijvers. Dit alles wordt nog versterkt door een streven naar uniciteit dat duidelijk aanwezig is. Schlick wijst er fijntjes op dat hij geen werk kent met hetzelfde onderwerp.¹³⁵

Schlicks vervolg over de aard van muziek is niet alleen interessant om wat hij hierover te zeggen heeft, maar ook omdat hij de namen geeft van bijbelfiguren, kerkvaders en klassieke auteurs om zijn mening te staven. Deze selectie bevat op zichzelf geen bijzondere namen, zo worden onder andere David, Augustinus, Boëthius, Gregorius, Aristoteles, Pythagoras en Thales van Kreta genoemd. Deze namen zouden in een middeleeuws traktaat ook genoemd kunnen worden. Schlicks interpretatie is echter uitsluitend vanuit het effect gedacht. Hij geeft een opsomming van wat muziek vermag: David maakt bozen kalm, Aesculapius drijft kwade geesten uit en Pythagoras vertelt zelfs over een jongeling die gered werd van een 'kwade liefde'.¹³⁶ Schlicks interpretatie past dus geheel in de ontwikkeling die Palisca schetst: een 'middeleeuwse' interpretatie van Pythagoras maakt plaats voor een vroegmoderne interpretatie van Plato en Aristoteles. Schlick gaat zelfs een stapje verder. Waar Plato nog argwanend tegenover muziek en de kunsten stond, is muziek bij Schlick per definitie goed. Dat was zoals gesteld, nog niet zo vanzelfsprekend. Schlicks inleiding is dan ook een vorm van apologetiek voor de muziek. Deze verdediging zet zich ook voort tot het orgel, dat Schlick als het

135 Schlick, 17.

136 Idem, 15.

voornaamste instrument beschouwt. De reden is niet zozeer, dat het doorgaans wordt gebruikt om God te loven, koorzang te begeleiden en de menselijke geest verkwikken, maar met name omdat veel stemmen door één persoon beheerst kunnen worden.¹³⁷ Het orgel is daarmee niet alleen ideaal voor Schlicks streven naar polyfone virtuositeit, maar geeft ook iets weer van de veranderde tijdgeest. De organist als heerser over een veelheid van stemmen, die voor die tijd alleen door samenwerking van gelijke stemmen bereikt kon worden, stelt nog nadrukkelijker de rol van de artiest centraal.

Wat zegt Schlicks uiteenzetting over muziek nu over Schlick zelf? Keyl toont overtuigend aan dat de door Schlick genoemde citaten ook te vinden zijn in contemporaine werken, met name in de in de regio wijdverspreide *Margarita philosophica* van Gregorius Reisch.¹³⁸ De selectie en de wijze van opsomming suggereren dat Schlick de bronnen niet zelf geraadpleegd heeft. Het is daarom niet heel waarschijnlijk dat hij Latijn of Grieks beheerste. Schlick wilde echter wel aansluiten bij de antieke mode en tonen dat zijn vak er een van geleerdheid was. De breedsprakige inleiding, die in feite nauwelijks iets toevoegt aan de inhoud van de *Spiegel*, kan zo begrepen worden in het kader van het streven om in het domein van de *artes liberales* of in het domein van de geleerdheid te worden gerekend. Dit werd immers, zo zagen we in het eerste hoofdstuk, gezien als een veel belangrijker domein en daarom bevorderlijk voor de maatschappelijke status. Opvallend is wel dat Schlick niet terugdeinst om ambachtelijke details te geven. Zo spreekt hij zich bijvoorbeeld uit over de verschillende manieren van lijmen¹³⁹ en wint hij het advies in van verschillende timmerlieden¹⁴⁰. Burke stelt dat anderen hiervoor waakten, vanwege maatschappelijk inferieure

137 Schlick, 17.

138 Keyl, 170.

139 Schlick, 101.

140 Idem, 93.

associaties.¹⁴¹ Wanneer we denken aan het publiek van de *Spiegel*, kerkelijke bestuurders en edellieden, verklaren deze details misschien voor een deel dat het werk nooit een succes werd.

III.2.3.2 Overige inhoud

De tekst van het privilege is als uiteengezet belangwekkend voor de verspreidingsvorm en het ontstaan van de *Spiegel*, maar biedt weinig nieuwe inhoudelijke informatie en is op deze plaats minder interessant. Het vervolg van het werk is uiteraard meer technisch, maar dat wil niet zeggen dat er tussen de regels door niets te lezen valt over Schlicks positie in de vroegmoderne cultuur en zijn denken over muziek.

In het tweede hoofdstuk vinden we een vrij uitgebreide uiteenzetting over de omvang van de klavieren. Het gaat er dan niet alleen om wat de hoogste en wat de laagste noot is, maar ook, met name voor de onderste octaven, welke toetsen binnen deze omvang aanwezig zijn. Door de stemming kwamen immers vergelegen toonsoorten, of eenvoudiger gezegd, toonsoorten met veel zwarte toetsen niet voor. Schlick blijkt daarin niet zo vooruitstrevend. Subsemitoetsen om toch in meerdere toonsoorten te kunnen spelen, wijst hij af. Wel stelt hij voor as in plaats van gis te stemmen, vanwege de *'susigkeit gutter vnd frembder concordantzen*.¹⁴² Dit stemt overeen met wat we in zijn composities vinden. Er komen bijna geen bijzondere verhogingen of verlagingen in voor, met uitzondering van enkele verrassende en effectvolle harmonieën op plekken die vaak van structureel belang zijn. Wil dit nu zeggen dat Schlick een 'ouderwetse' componist is? Anderen zochten deze toonsoorten immers veel vaker op. Eerder wijst het op Schlicks pragmatische ambacht. Want de crux van het hoofdstuk is daarin gelegen, dat bij de gekozen omvang de juiste toonhoogte wordt gezocht. Deze moet zo zijn gekozen dat met gebruik van zo min mogelijk zwarte toetsen (anders gezegd, binnen de

141 Burke, 162-163.

142 Burke, 85.

voorgestelde stemming zo zuiver mogelijk) een zo groot mogelijke verscheidenheid aan modi te spelen is. Dat vereist wel enige handigheid van de organist in het transponeren van liederen, maar Schlick wijst ze voor de meest voorkomende liederen de weg. Hij sluit dus wel degelijk aan bij recente muzikale ontwikkelingen, namelijk de uitbouw van het modale stelsel. Hij geeft dit echter op zodanig wijze vorm, dat uitbreidingen naar andere toonsoorten niet vereist is.¹⁴³ Vaak is de muziekgeschiedenis, in samenhang met de ontwikkeling van nieuwe stemmingen, beschreven als een progressieve ontwikkeling van het voorkomen van steeds verdergelegen toonsoorten totdat deze bij Bach in zijn *Das wohltemperiertes Klavier* uiteindelijk alle vierentwintig voorkomen. Dit is op zichzelf niet onjuist, maar oplossingen als van Schlick suggereren eerder dat het voorkomen van verdergelegen toonsoorten in eerste instantie slechts een gevolg was van diverser gebruik van de verschillende modi en dat verdergelegen toonsoorten vermeden konden worden. Het voordeel hiervan is dat er een grotere zuiverheid bewaard kon worden en dat een grotere virtuositeit mogelijk is. Zo is bij Schlick opnieuw een soberheid te vinden, die juist leidt tot meer mogelijkheden. Ook voert hij aan dat het met name voor minder goede organisten eenvoudiger is om alle gebruikelijke hymnes te spelen. Blijkbaar is het Schlick daadwerkelijk ook te doen om de alledaagse, kerkelijke praktijk vlekkeloos te laten verlopen.

Dezelfde insteek vinden we terug in een nogal humoristische anekdote over zijn reis naar Nederland. Over deze reis is het een en ander gespeculeerd, maar waarschijnlijk begeleidde hij zijn heer op een staatsreis naar Utrecht, zo'n twintig jaar voor het verschijnen van de *Spiegel*. In ieder geval bezocht hij op deze reis ook wat orgels en trof een instrument aan waar het pedaalklavier er normaal uitzag, maar dat in werkelijkheid een kwart hoger klonk, dan dat men zou verwachten. De organist ter plaatste had dit met opzet zo laten bouwen, zodat

¹⁴³ Het woord toonsoort is hier enigszins anachronistisch. Bedoeld wordt een transpositie van de modus. Een verdergelegen toonsoort is hier een transpositie van de modus met veel verhogingen of verlagingen, dus kruizen of mollen.

deze organist, die er gewend aan was geraakt, boven de anderen uitstak.¹⁴⁴ Schlick keert zich natuurlijk tegen deze wel erg bijzondere uiting van competitiedrang. Zijn ergonomie maakt het juist mogelijk om ook minder geschoolde organisten hun werk te laten doen. Ook het niet willen plaatsen van subsemitoetsen is met name omdat *'niet ein iglicher [dit] geübt hat'*.¹⁴⁵ Schlicks streven naar virtuositeit en artistiek meesterschap is er dus niet een, die losstaat van de dagelijkse praktijk, waar ook ruimte is voor minder begaafden. De Nederlandse organist uit de anekdote, maar bijvoorbeeld ook nogal wat portretten uit Vasari's boek, laten zien dat kunstenaarallures niet onbekend waren in deze periode. Schlick daarentegen onderkent wel zeker zijn eigen buitengewone vermogens, maar blijft wél geworteld in de ambachtelijke praktijk.

Het is daarom interessant om Schlicks terloopse opmerkingen nader te bestuderen, die enig licht werpen op zijn visie over de ambachten en de kunsten. Hiervoor is het echter behulpzaam eerst een verwant thema te behandelen, namelijk de verhouding tot het orgelspel en de orgelbouw. Twee zaken zijn hierin opmerkelijk. Allereerst gebruikt Schlick voor beide activiteiten in artistiek opzicht dezelfde termen. Sommige orgelbouwers noemt hij *'künstlos'*¹⁴⁶, terwijl hij elders in verband met orgelspel de term *'künstvoll'* gebruikt. In een uithaal naar ondermaatse orgelbouwers trekt hij de vergelijking door: *'wern den selben yr werckzügen do mit sie das brott gewinnen so unbrüchlick als yr orgeln den organisten, sie würden anders lerne'*.¹⁴⁷ Niets hieruit leert dus dat het orgelspel een andere categorie zou toegedaan zijn. Dat zou hooguit voor een eerdere zinssnede kunnen gelden: *'Also auch mögen die organisten wiegut sei sein das yhenne so sie von got und der natur entpfangen und durch yr gross villfaltig arbeit erlangt haben, uff sollichen unerdtigen bloch wercken nit volbrengen*

¹⁴⁴ Schlick, 53.

¹⁴⁵ Schlick 35.

¹⁴⁶ Schlick, 43.

¹⁴⁷ ('Wanneer hun gereedschap waarmee ze hun brood verdienen even onbruikbaar was als hun orgels voor de organisten, dan zouden ze wel anders leren') Idem, 43.

*sonder müssen oft unterwegs lassen das künstlich ynen erlich und zu nutz.*¹⁴⁸ Op de implicaties van deze uitspraak over talent wordt nog teruggekomen, maar we komen aangeboren gaven niet tegen in relatie tot de orgelbouw. Het idee van talent kan een belangrijke rol spelen in de definiëring van kunst en Schlick noemt het op deze plek wellicht niet geheel onbewust. Maar te stellen dat Schlick het aanvoert als een onderscheid tussen orgelspel en orgelbouw, voert te ver.

Het tweede dat opvalt, is dat Schlick, ondanks het feit dat hij zelf een uitgebreide kennis bezit van beide vakgebieden, stelt dat hij niemand kent die zowel een goede orgelbouwer is als een goede organist.¹⁴⁹ Dat is een opmerkelijker conclusie dan het in eerste instantie lijkt. Het was namelijk, zoals in een eerder hoofdstuk vermeld, in de praktijk juist een veel voorkomende combinatie. In eerste instantie is het hier wellicht bedoeld als een waarschuwing voor organisten die zich te gemakkelijk uitgaven voor orgelbouwer of adviseur. Maar het komt Schlick natuurlijk ook goed uit. Zo kan hij nog eens extra het belang van een goede adviseur zoals hijzelf benadrukken. Een andere aanwijzing vinden we in een opmerking dat Schlick niet te veel details over nieuwe registers wil prijsgeven om niet zijn *'sichel in eins ander ern zü schlagen'* (zijn sikkels in de oogst van iemand anders te slaan; hij wil de orgelbouwers niet hun handel ontnemen). We kunnen er in ieder geval uit opmaken dat Schlick beide disciplines nadrukkelijk scheidt. Hij wekt daarbij zo nu en dan wel de suggestie dat het een, het orgelspel, verhevener is dan het andere, het bouwen van orgels, maar hij is daar niet expliciet over.

Wat zegt dit nu over de verhouding tussen kunst en ambacht? We kunnen in ieder geval niet eenvoudigweg de muziek tot de kunsten rekenen en de orgelbouw tot de ambachten. Maar wellicht is daar dan ook juist het bijzondere van het werk gelegen. Zeker doet Schlick een

¹⁴⁸ ('Hoe goed organisten ook mogen zijn, dat wat zij van God en de natuur ontvangen hebben en door veel moeite ontwikkeld hebben kan op zulke misvormde, onhandige instrumenten niet volbracht worden, maar zij moeten vaak hun goede en bruikbare kunsten achterwege laten') Idem, 41-43.

¹⁴⁹ Schlick, 113.

poging om het traktaat in het 'geleerde' domein te laten komen, onder andere door het citeren van klassieke en christelijke autoriteiten en het geven van (kritisch) levensbeschouwelijk commentaar. Maar in dit streven maakt Schlick, zoals uiteengezet maar weinig onderscheid en is hij zelfs niet terughoudend in het noemen van ambachtelijke details. Keyl stelt zelfs, dat de *'Spiegel'* het eerste boek is, dat kennis van muziek en instrumentenbouw combineert.¹⁵⁰ Men kan nu zich afvragen in hoeverre Schlick daadwerkelijk mee was in de do's en don'ts van de intellectuele elite van zijn tijd, maar een artistieke claim in combinatie met een zeer praktische benadering is onmiskenbaar.

Tenslotte wenden we ons tot de figuur van de kunstenaar en, hiermee samenhangend, Schlicks opvattingen over talent. Over de figuur van de kunstenaar is in de behandeling van het voorwoord al het een en ander aan bod gekomen. Het talent was, zoals te lezen in het eerder geciteerde fragment, aangeboren door God en de natuur en wordt door hard werk ontwikkeld. De nadruk op het ontwikkelen van talent keert vaker terug; de *'Spiegel'* besluit: *'Der ere un lob wir hie suchen und uben sollen uns geschickt zü mache, das selbige dort ewiglich zuuolbringen.'*¹⁵¹ Het altijd perfectioneren van de eigen vaardigheden is ook van toepassing op de orgelbouw die Schlick *'wo nit gar, doch züm teiln zü bessern'*¹⁵² wil. Zowel het talent, hoewel door God en de natuur ontvangen, als het product van dit talent zijn dus afhankelijk van de inzet van de maker. Dit sluit op twee manieren aan bij de intellectuele mode: de rol van de maker is doorslaggevend voor de kwaliteit van het product, of zo men wil de kunstenaar voor het kunstwerk. Door de nadruk op diens kwaliteiten en inzet wordt de persoon van de kunstenaar steeds belangrijker. Ook is een zeker vooruitgangdenken, of in ieder geval de mogelijkheid hiertoe, en de centrale rol van de mens en haar mogelijkheden hierin, niet ver weg in deze uitspraken van Schlick. Zonder hieraan af te doen, moet nog wel een opmerking over talent gemaakt worden. Hoewel talent en hard werk dus doorslaggevend zijn, wordt er

150 Keyl, 157.

151 Schlick, 115.

152 Idem, 115.

geen aanwijzing gegeven, dat het om meer dan de omvang van het talent gaat. Van een uniek talent, samenhangend met de persoonlijkheid van de kunstenaar, wordt hier geen gewag gemaakt. Voor een individualisme in negentiende-eeuwse vorm, waarbij de unieke persoonlijkheid van de kunstenaar een belangrijke stempel drukt op het kunstwerk, is nog geen aanleiding te vinden.

Dat het toenemend belang van de kunstenaar wel kon leiden tot een verhoogd zelfbewustzijn is misschien minder in de inhoud, dan wel in de stijl van de *'Spiegel'* terug te vinden. Voor een technisch werkje als de *'Spiegel'* is de persoon van de auteur erg aanwezig. Dit komt enerzijds door het voortdurende gebruik van de eerste persoon, anderzijds door de vele persoonlijke anekdotes die het verhaal ondersteunen. De zeer duidelijke visie van Schlick draagt er ook in niet geringe mate aan bij. Vanzelfsprekend is dit niet uniek of vernieuwend te noemen, maar het draagt wel bij aan het beeld dat de *'Spiegel'* als tijdsdocument geeft.

III.3 Overige bronnen

III.3.1 Een brief aan Bernardo III Clesio

De brief aan Bernardo werd pas in 1949 ontdekt,¹⁵³ maar veranderde het beeld op Schlick ingrijpend. De composities die we in deze brief vinden gaan immers veel verder en zijn veel abstracter dan de composities uit de *'Tabulaturen'*. Toch vertoont de inhoud van de brief,¹⁵⁴ geschreven in 1520 of 1521,¹⁵⁵ opvallende gelijkenissen met het voorwoord, ditmaal is Schlick echter nog wat uitgesprokener. Opnieuw verdedigt hij de muziek met behulp van klassieke en christelijke autoriteiten. Zijn conclusie is nu: *'so hat doch de Edel music (deren ich all mein tag verpflicht) fur all ander fry kunstenn den Rum.'*¹⁵⁶ De muziek, ooit in de marge, wordt dus volgens Schlick boven alle *artes liberales* geacht! Natuurlijk, Schlick was zelf muzikant, dus de bewering zal een wens bevatten. Maar al te opzichtige beweringen zal hij, dingend naar Bernardo's gunst, toch achterwege gelaten hebben. Opnieuw is de reden die hij aanvoert, dat wat muziek teweeg kan brengen: vreugde, moed en verlichting van het gemoed. Opvallend is dat deze claim in één brief naast de zeer abstracte composities kan staan. Blijkbaar werd dit toch niet als contradictie ervaren, zoals ook het bestaan van uiterst complexe composities van componisten die zich in ieder geval in theorie van de *ars nova* afzetten, aantoont.

Ook de overige elementen van de brief zijn we al in de *Spiegel* tegengekomen, maar worden nu stelliger uitgesproken. Wees Schlick in zijn *Spiegel* er nog heel omzichtig op dat zijn traktaat uniek was, nu claimt hij dat zijn composities *'new vor ungehertz'* zijn. Over de kroning van Karel V schrijft hij dat ieder, hoog en laag, *'in seinem wesen'* (naar zijn kunnen) zijn best deed om de keizer iets *'news, lustigs, seltzams kunstreichs'* te bieden. Deze zinssnede suggereert een sterk verband tussen *wesen* en het unieke product, maar juist de toevoeging

153 Renoto Lunelli, *'Contributi trentini alle relazioni musica fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento'* in: *Acta Musicologica XXI* (1949) 41-70.

154 De gehele brief is te vinden in Keyl, 419-421.

155 Pietzsch, *Quellen und Forschungen*, 109.

156 Als geciteerd in: Keyl, 420.

hoog en laag doet vermoeden dat opnieuw eerder de omvang van het talent, en misschien het vakgebied, bedoeld wordt, dan de persoonlijke aard. Tenslotte komt ook in deze brief een sterke nadruk op ontwikkeling terug. Hij spoort zijn vakgenoten aan '*das sie etwas artlichers bessers und merers in ybungen der music (die meins bedunckens nit zu ergrunden ist) uff die ban zu bringen beflissung und trachtung haben mochten in hoffnung auch etwas weiters nutz daruss zu erlernen.*'¹⁵⁷ De brief aan Bernardo Clesio toont dat Schlick compositorisch misschien een andere koers ging varen¹⁵⁸, maar dat hij zijn ideeën over muziek en muzikant behield en verder uitbouwde.

III.3.2 Notdurftige Eigenschaffen

In tegenstelling tot de andere bronnen is de persoon van de auteur in dit document geheel afwezig. Het werd voor het eerst gepubliceerd in 1898¹⁵⁹ en herdrukt in 1956¹⁶⁰ zonder dat echter de naam van Schlick eraan verbonden werd. Pas bij Pietsch duikt deze naam voor het eerst op. De 33 puntig geformuleerde eigenschappen waaraan een goed orgel moet voldoen zijn echter allemaal, uitgezonderd twee stellingen over de afmetingen en plaats van het orgel op de tribune, rechtstreeks afkomstig uit de *Spiegel*. Om de laatste twijfel weg te nemen achterhaalde Pietsch dat het handschrift de Straatsburgse schepen Michael von der Tannen toebehoort, die al eerder een brief van Schlick schreef.¹⁶¹ Aangezien de inhoud van de lijst met eigenschappen eigenlijk een fraaie samenvatting van de *Spiegel* is, valt aan de implicaties van de inhoud voor Schlicks visie op muziek en samenleving weinig aan te vullen. Veel van de conclusies die in

157 ('dat ze door vlijt en oefening artistiek wat beters en groters in de muziekbeoefening (die naar mijn mening nooit helemaal te doorgronden is) voor de dag brengen, in de hoop dat ze er nog wat nuttigs uit [uit Schlicks composities in de brief] kunnen leren') Als geciteerd in: Keyl, 421.

158 Waarschijnlijker is dat deze werken een proeve van bekwaamheid zijn om Bernardo voor zich te winnen, dan dat zij representatief zijn voor een nieuwe stijl van Schlick, maar er zijn geen andere composities van hem uit deze periode om dit te staven.

159 C.A. Hanauer, *Cartulaire de l'eglise S. George de Haguenau* (Straatsburg 1898).

160 G. Schmidt, *Die musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach* (Kassel 1956) 12f.

161 Pietsch, 109.

het hoofdstuk over de *Spiegel* naar aanleiding van orgelbouwtechnische ideeën naar voren zijn gekomen, hadden ook al aan de hand van *Notdurftige Eigenschaften* getrokken kunnen worden. De stijl is eveneens zeer compact. Behalve van het bezit van een stellige overtuiging wordt men daardoor over de auteur niet veel wijzer.

III.3.3 Het voorwoord van de 'Tabulaturen etlicher Lobgesang'

Het voorwoord bij de *Tabulaturen* bestaat uit een brief van Arnolt Jr. aan zijn vader en het antwoord daarop van Arnolt sr. Bovendien is er een opvallend gedichtje naast het register opgenomen.¹⁶² Of de briefwisseling meer is dan een gekozen vorm, is een voor de hand liggende vraag. Wel is het niet onwaarschijnlijk dat Arnolt jr geholpen heeft met de uitgave, aangezien zijn vader blind was. Maar enkele zinsneden lijken verdacht veel op die uit de *Spiegel*. Keyl suggereert dat Schlick de brieven heeft toegevoegd om een antwoord aan Virdung te bieden, die hem, nadat ze blijkbaar gebrouilleerd geraakt waren, in zijn *Musica Getutscht* had beledigd. Inderdaad trekt Schlick zowel in de antwoordbrief als in het gedicht fel van leer tegen Virdung die volgens Schlick in de *Musica getutscht* verkeerde vingerzettingen geeft. Schlick wil juist voor beginners speelbaar zijn. Als zij zich tenminste laten corrigeren 'un nit als bald neidisch schumpffirt / als Bastian Virdung hat gethon / Sein eigen werck gibt im den lon.'¹⁶³ Hij vervolgt zelfs in dichtvorm welke onmogelijke greep Virdung voorstelde. Enige competitie ontbreekt in dit conflict niet. Deze competitie behelsde ook het laten drukken van luit-tabulatuur, zoals blijkt uit de antwoordbrief. Virdung was immers Schlick net voor en was de eerste die zoiets drukken liet. Reden voor Schlick om enkele fouten aan te grijpen. De wedloop naar de drukpers is opmerkelijk. Een interessante vraag is of het hier uitsluitend om de technologische noviteit gaat, of dat de auteurs hiermee

162 De brieven en het register vinden we in facsimile in de editie van Harmsen: Schlick (ed. Harmsen), *Tabulaturen*, 7-12.

163 Schlick (ed. Harmsen), *Tabulaturen*, 12.

een grotere verspreiding op het oog hadden. *Virdung* zou ook in die laatste de onbetwiste winnaar worden, zijn *Musica getutscht* was in tegenstelling tot Schlicks *Tabulaturen* niet alleen populair maar ook van grote invloed op latere auteurs als Praetorius.¹⁶⁴ Dat lag wellicht niet aan het feit dat hij en niet Schlick de eerste tablaturen naar de pers bracht, maar eerder aan zijn populaire stijl. Hoewel het werk ons veel informatie verschaft over de muziekpraktijk in Duitsland in het begin van de zestiende eeuw, is het inhoudelijk en muzikaal minder interessant dan het werk van Schlick. Bovendien bevat het boek inderdaad nogal wat onjuistheden.

In de inhoud van de brieven keren echter ook een aantal gedachten uit de *Spiegel* terug. De muziek is te prijzen omdat ze voor jong en oud '*vo unmut betrübter gedecten / ds beschwärt gemut abwedden*' en opnieuw worden er enkele al in de *Spiegel* genoemde autoriteiten aangehaald.¹⁶⁵ Bij monde van Schlick jr is er nu plaats voor enige lovende woorden. Schlick speelde voor voor vele vorsten, heren etc. Arnolt jr vraagt vervolgens om de liefhebbers enkele van zijn werken niet te onthouden. Maar het werk dient niet alleen hen, ook het 'monument'-thema keert terug: '*un dein leben nit also stillschweige hingee / wie den unvernünfftigen thyer / die allein irem bauch underthenigkeit und willen erzeigen / und mit irem abscheiden vergess gestelt werden. Was ist dein kunst wan niemant weiss was du kanst, niemant mitgeteilt noch zu nutz comt[...] so wirst du in gedechtnis hie un dort ewiglich gesetzt.*'¹⁶⁶ De onvernunftige dieren waren in de *Spiegel* ook al teruggekomen, maar hier wordt nog duidelijker dat de mens het aan zijn talent verplicht is, iets blijvend, Schlick deinst er zelfs niet voor terug het woord eeuwig te gebruiken, na te laten.

164 Edwin M. Ripin, 'A reevaluation of *Virdung's Musica Getutscht*' in: *Journal of the American Musicological Society* LXXX/2 (1979) 189.

165 Schlick, *Tabulaturen*, 7.

166 ('en je leven niet in stilzwijgen voorbijgaat, zoals bij de onvernunftige dieren, die alleen hun buik onderdanig en terwille zijn, en met hun verscheiden vergeten zijn. Wat is je kunst als niemand weet wat je kan, als deze niemand meegedeeld of tot nut gemaakt wordt? .. [maar] zo word je nu en tot in de eeuwigheid in gedachtenis gehouden') Idem, 7.

De nadruk op ontwikkeling, vervolmaking en vlijt die we onder andere in de *Spiegel* tegenkwamen, komt tenslotte ook op een andere manier terug in de *Tabulaturen*. Schlick spreekt er alleen even in zijn voorwoord over, met name in verband met het vermeende tegenvoorbeeld *Virdung*. Maar Keyl merkt terecht op, dat in de intavolaties voor luit ook een progressie in moeilijkheidsgraad te vinden is.¹⁶⁷ Dit stemt overeen met het feit dat Schlick suggereert dat het om intavolaties voor beginners gaat en dat een tweede deel voor gevorderden op komst zou zijn, maar over de volgorde spreekt hij niet. Die duidt echter wel degelijk op een didactisch doel.

III.3.4 De composities

De bewaard gebleven composities van Schlick zijn er niet veel in getal.¹⁶⁸ In de *Tabulaturen* vinden we een aantal intavolaties voor orgel en een aantal intavolaties voor luit en zangstem. Twee grotere composities zijn te vinden in de brief aan Bernardo en een fragment van een mis, dat omstreeks 1535 in druk verscheen, wordt aan Schlick toegeschreven. In het voorwoord van de *Tabulaturen* noemt Schlick nog wel een vervolg met ingewikkelder luitcomposities, maar die is er voor zover bekend nooit gekomen. Het zou iets te gemakkelijk zijn Schlick in een vorm van negentiende-eeuwse hagiografie af te schilderen als een geheel andere componist en organist dan zijn tijdgenoten. Wanneer we toch het eigene aan Schlick willen omschrijven als componist, dan vinden we bij hem een streven om vanuit het orgel (of de luit) een stap verder te komen dan organistische versieringen. Dit was anders dan bij veel van zijn collega-organisten: Hofhaimer en zijn leerlingen werden ook wel 'koloristen' genoemd. Liever ziet hij

¹⁶⁷ Keyl, 237.

¹⁶⁸ In Arnolt Schlick (ed. Rudolf Walter), *Orgelkompositionen* (Schott, Mainz 1970) vinden we alle orgelcomposities. Harmsen in Arnolt Schlick (ed. Gottlieb Harmsen), *Tabulaturen ettlicher Lobgesang und Liedlein*, (Ugrino 1929) geeft wel de volledige *Tabulaturen* in moderne notatie, inclusief de luitintavolaties. Hij transposeert echter de orgelcomposities een kwart op basis van een mijns inziens onterechte interpretatie van een passage uit de *Spiegel*. Het *mi-mi-fragment* is oa. weergegeven in Keyl, 472-475, die er een reconstructie van maakte.

zichzelf in de traditie van de grote vocale componisten, zoals bijvoorbeeld ook blijkt uit zijn verregaande canontechnieken. Maar hij is daarbij zeer enthousiast over de mogelijkheden van het orgel. Daarom kan Schlick terecht gezien worden als een van de belangrijkste schakels naar een zelfstandige instrumentale muziek. Hoewel hij misschien geen echte instrumentale vormen gebruikt, zoals Paumann en Hofhaimers leerlingen Kotter en Kleber wel doen, breidt hij de techniek van het orgel- en luitspel uit. Een mooie toepassing vinden we bijvoorbeeld in de luitintavolatie '*Mein M. ich hab*'. Hiervan hebben we, in tegenstelling tot enkele andere andere intavolaties voor orgel, wel een vocaal origineel. De intavolatie is door het gebruik van de mogelijkheden van de luit echter veel geslaagder te noemen dan het origineel, met name in ritmisch opzicht.¹⁶⁹ Een sterk staaltje *aemulatio*, maar ook een product van het specialisatieproces, namelijk de verzelfstandiging van de instrumentale muziek, dat zich had afgetekend.

Wat betreft het gebruik van muzikale middelen sluit Schlick nauw aan bij de Franco-Vlaamse school. Dat ligt misschien voor de hand bij de intavolaties, ze zijn immers bewerkingen van vocale muziek en in de vocale muziek was deze school de mode. Maar ook in de andere composities deelt Schlick hun uitgangspunten. Zo is imitatie¹⁷⁰ in al zijn composities, net als bij deze componisten, van fundamenteel belang. Deze imitatie speelt voor Schlick als contrapuntische techniek een veel grotere rol als het gebruik van versieringen, die bij andere instrumentalisten vaak de hoofdmoot vormen. Toch is het gebruik van versieringen bij Schlick juist uiterst geraffineerd. Ze geven de transparante lijnen in vaak langere notenwaarden de juiste ritmische spanning en variatie. Ook de harmonieën zijn verfijnd en gaan niet ten koste van de polyfonie. Vooruitstrevend is het gebruik van imitatie op het niveau van het motief. Op een vergelijkbare manier komen we het pas weer tegen bij Sweelinck, aan het einde van de zeventiende eeuw, die het volledig uitwerkt. Het is bovendien

169 Zie voor een vergelijking tussen intavolatie en origineel: Keyl, 252-256

170 Imitatie: het volgen van de ene stem door de andere in een gelijk(aardig)e melodie. Wanneer imitatie het uiterst doorgevoerd wordt, is er sprake van een canon.

een echt instrumentaal gegeven, kortere motieven maken immers vocaal nog weinig zin.¹⁷¹ Het meest vooruitstrevende element is echter als gezegd het gebruik van het orgel. We vinden dit terug in de schrijfwijze, die het veelal mogelijk maakt, of door de vele stemkruisingen zelfs verplicht, de stemmen te verdelen over twee klavieren en pedaal en in de omvang van de stemmen die het vocale bereik ver te boven gaan en het gehele (pedaal-)klavier bestrijken.

Een laatste opmerking betreft de teksten van de intavolaties. Had hij zich bij zijn keuze meer door de tekst of door de muziek van het origineel laten bepalen? In ieder geval, naast enkele liturgische en profane teksten, zijn dit devote teksten in de volkstaal. Humanistische oden, vaak aanwezig in andere Duitse verzamelingen van luitmuziek, zijn hier afwezig. Dit versterkt het vermoeden dat Schlick niet erg thuis was in de literaire bronnen van de humanisten, maar wel betrokken was bij een religieuze beweging.

Wat valt hieruit op te maken? Allereerst dat Schlick het orgel als het ware als een verlengstuk van het vocale componeren gebruikt, om zo met technologische hulpmiddelen dingen mogelijk te maken die de grenzen van dit vocale componeren overstijgen, met name in de omvang. Zo beginnen een aantal composities met een toonladder met een omvang die slechts op een instrument gerealiseerd kan worden. De drang tot ontwikkeling wordt door technologie op een hoger plan gebracht. Vervolgens is duidelijk dat Schlicks composities volledig in overeenstemming zijn met het streven van de *Spiegel*. De polyfonie is transparant en wordt door imitatie zeer ver doorgevoerd. Tenslotte kan men afvragen of het feit dat Schlick in zijn composities aansluiting zoekt bij de polyfonisten in relatie staat tot de aansluiting die hij zocht in de *Spiegel* bij een intellectuele elite. De vocale wijze van componeren genoot immers meer aanzien dan de versieringen van de 'koloristen'. De polyfone schrijfwijze verleende Schlick op deze manier een geleerde legitimatie.

171 Het herhalen van enkele woorden of lettergrepen vinden we pas in de zeventiende en achttiende eeuw.

IV.1 Paul Hofhaimer als organist, componist en humanist

Arnolt Schlick dient in deze scriptie als een casus tegen de achtergrond van een nogal uitvoerig debat rond de aard van de Renaissance. Meer betekenis heeft het specifieke geval van Schlick, organist, componist en adviseur, wanneer een vergelijking gemaakt kan worden met een andere organist, componist en adviseur. Paul Hofhaimer dient zich aan als een geschikte tegenhanger.

IV.1.1 Een beknopte biografie: achtergrond, omgeving en werkzaamheden

H.J. Mosers biografie¹⁷² is nog steeds de enige uitgebreide literatuur over Paul Hofhaimer. De eerder geciteerde bundel ter gelegenheid van een symposium gewijd aan Isaac en Hofhaimer is een welkome aanvulling, maar gaat vooral in op zaken die van belang zijn voor de uitvoeringspraktijk. Toch is er in feite veel meer bronmateriaal voor handen dan bij Schlick het geval is. Er is echter nog geen bronnenverzameling rond Hofhaimer, hoewel een tweede editie van Mosers werk uit 1965 wel bronmateriaal, dat pas na 1929 aan het licht kwam, als bijlage toevoegt.¹⁷³ Al met al zijn we met meer details bekend, dan in het geval van Schlick.

Met Moser zouden we het leven van Hofhaimer kunnen indelen in drie perioden, te weten de periode van zijn jeugd en in dienst van hertog Sigismund (1459-1490), zijn periode in dienst van Maximiliaan (1490-1519) en zijn laatste periode als organist van de kathedraal van Salzburg (1520-1537). Daarbij dient dan wel opgemerkt te worden dat hij tijdens zijn indiensttreding bij Maximiliaan officieel ook nog in dienst was van Sigismund en dat we hem in de periode van 1498-1506 enigszins zoek zijn. Mogelijk verbleef hij in die jaren in Passau en München.¹⁷⁴ Bovendien was hij in dienst van Maximiliaan niet aan één standplaats gebonden. Zo verhuisde hij op diens verzoek in 1507 naar Augsburg.

172 H. J. Moser, *Paul Hofhaimer. Ein lied- und orgelmeister des Deutschen Humanismus* (Hildesheim 1965, 1e druk 1929).

173 O. Wessely, 'Neue Hofhaimeriana' in: Moser, *Hofhaimer*, 226-231x.

174 Manfred Schuler, 'Paul Hofhaimer' in: *The new grove online* (www.oxfordmusiconline.com)

Het gezin waarin Hofhaimer in Radstadt geboren werd, was niet onbemiddeld. Naast een huis in Radstadt bezat vader Hofhaimer namelijk nog wat erfgronden en nam hij diverse erefuncties in.¹⁷⁵ Over zijn exacte beroep weten we niet veel, maar we kunnen aannemen dat Hofhaimer uit de bovenlaag van de middenklasse afkomstig was. Moser suggereert dat Hofhaimer afkomstig was uit een muzikale familie, maar dit blijft enigszins bij speculaties. De dichter Sbrulius stelt in een grafdicht dat Hofhaimer het spel van zijn vader leerde. Pauls broer Florian was in ieder geval ook organist.¹⁷⁶ Mosers suggestie dat Hofhaimer zijn opleiding aan het keizerlijk hof genoot is slechts gebaseerd op een enkele, voor dit doel niet zo'n betrouwbare bron.¹⁷⁷ Vanaf 1478 is Hofhaimer organist aan Sigismunds hof in Innsbruck. Daar doet hij in ieder geval al veel muzikale contacten op, onder meer met de bekende componist Heinrich Isaac, en wordt hij, getuige uitspraken van onder meer Hercules van Ferrara, wereldberoemd. Het feit dat hij al in deze periode een huis kocht, bevestigt dat het hem ook financieel voor de wind ging.¹⁷⁸

De vele contacten die Hofhaimer met humanisten onderhield, deed hij echter voornamelijk op terwijl hij in dienst was van Maximiliaan. Zijn periode in Augsburg was het hoogtepunt van zijn carrière. Humanisten als Vadianus, met wie Hofhaimer veel converseerde en correspondeerde, Celtis, Luscinius en Paracelsus schreven lofdichten over hem. De climax kwam in 1515, toen hij in de adelstand verheven werd. Uit de diverse getuigenissen kan wel opgemaakt worden dat Hofhaimer, meer nog dan Schlick, de beroemdste organist van zijn tijd was, vergelijkbaar met de eveneens geridderde Conrad Paumann, die twee generaties eerder leefde. De grote verspreiding van zijn composities, onder andere in intavolaties voor andere instrumenten, onderstrepen nog eens zijn populariteit. De (hof-)cultuur waarbinnen Hofhaimer opereerde was dan ook een heel andere. Blijkens zijn brieven, maar ook de eigen teksten die hij

¹⁷⁵ Moser, *Hofhaimer*, 3-7.

¹⁷⁶ Moser 4,5.

¹⁷⁷ Een lofgedicht op Hofhaimer door Konrad Celtis; idem, 9.

¹⁷⁸ Idem, 16-18.

bij enkele van zijn composities schreef, was hij helemaal ingewijd in de intellectuele cultuur van de humanisten. Zo verdiepte hij zich zelf in de klassieken, en converseerde daar niet alleen over, maar schreef ook composities op teksten van onder meer Horatius.

Hij was niet uitsluitend organist en componist. Maximiliaan zette hem ook op diverse plekken in als orgeladviseur. Zo werkte hij intensief samen met de orgelbouwer Jan Behaim van Dubraw.¹⁷⁹ Behaims bekendste orgel en een waar Hofhaimer zich ongetwijfeld mee bemoeid heeft, is het orgel dat hij in de St Annakirche in Hofhaimers toenmalige woonplaats Augsburg plaatste in 1512. In de dispositie vallen een aantal moderne registers op, met name de door Schlick verfoeide aliquoten. Toch is het niet al te grote geheel vrij sober en ontbreken er imitatieregisters.

Een groot deel van zijn tijd zette hij echter in als docent van een groot aantal leerlingen, die zich over het gehele Duitstalige gebied verspreidden. Zij zetten zijn stijl veelal voort en breidde deze uit met steeds exuberanter versieringen ('kolorierungen'). Tot de bekendsten behoren de organist-componisten Buchner, Kotter en Kleber.

IV.1.2 Composities¹⁸⁰

Hoewel Hofhaimer bovenal beroemd was als organist, hebben we van zijn composities voor orgel niet veel over: een *salve regina* en een *recordare*. Daartegenover staat dat er ons wel veel Duitse tenorliederen zijn nagelaten en de tijdens zijn leven gepubliceerde *Harmoniae poeticae*, vierstemmige, homofone koorwerken op teksten van Horatius. Wel zijn er ook nog enige intavolaties voor toetsinstrument bewaard, onder andere een op een voorbeeld van Isaac. Zoals verwacht, vallen de instrumentale composities op door de in overvloed aanwezige, maar erg verfijnde versieringen. Ook harmonisch valt er wel het een en ander te beleven. Bovendien is er een grote ritmische levendigheid. Bij Hofhaimer wordt deze met name ontwikkeld vanuit de

¹⁷⁹ Idem, 34.

¹⁸⁰ Alle composities zijn uitgegeven in: Moser, 232-432

versieringen, terwijl deze bij Schlick meer vanuit de polyfonie ontstaat. De polyfonie is bij Hofhaimer dan ook erg eenvoudig. Men zou kunnen stellen dat Hofhaimer op deze manier heel dicht aansloot bij de idealen van de humanisten, immers, de teksten werden goed gehoord. De oden zijn zelfs geheel syllabisch. Hij werd dan ook geprezen door tal van humanisten. Aan de andere kant staat zijn homofone muziek wel veel verder af van de muziek van de Vlaamse polyfonisten met componisten als Josquin des Prez, die door tijdgenoten, net als door kenners vandaag de dag, als onbetwist hoogtepunt van deze periode gezien werden.

IV.2 Paul Hofhaimer en Arnolt Schlick: een vergelijking

In de literatuur is vanaf Mosers Hofhaimer-biografie uit 1929 gaandeweg het idee ontstaan van een bijna mythisch congres tussen de grootste orgelkenners van het moment, Hofhaimer, Schlick en Dinstlinger, bijeengeroepen door Frederik de Wijze in Torgau. Keyl gaat minder ver, maar suggereert wel dat Schlick en Hofhaimer elkaar in Torgau ontmoet hebben.¹⁸¹ Inmiddels is duidelijk dat deze legende op een enkele verkeerd geïnterpreteerde zin is gebaseerd.¹⁸² Moser laat bovendien zelfs de mogelijkheid open dat Hofhaimer kort bij Schlick gestudeerd heeft.¹⁸³ Hier zijn mijns inziens zeer weinig papieren voor. Toch is het niet onwaarschijnlijk dat Schlick en Hofhaimer elkaars eens ontmoet hebben, wellicht op de verkiezing of de kroning van Maximiliaan tot keizer. Tijdens de eerste speelde Schlick zeker, tijdens de tweede misschien, maar daar was Hofhaimer zeker aanwezig. In ieder geval lijkt het ondenkbaar dat ze niet van elkaars bestaan wisten. Een interessantere vraag is in hoeverre ze op de hoogte waren van elkaars werk. Schlicks werk was minder verspreid dan dat van Hofhaimer, maar belangrijker nog, hij miste het grote netwerk aan leerlingen dat Hofhaimer had. Het is

181 Keyl, 126.

182 Matthias Herrmann, 'Der Torgauer "Orgelkongreß" und Paul Hofhaimer' in: Walter Salmen (ed.), *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung* (Innsbruck 1992) 169-177.

183 Moser, 4.

daardoor aannemelijk dat Schlick composities van Hofhaimer kende, maar of dit andersom ook zo was is minder vanzelfsprekend. Een mogelijke connectie is Kleber die misschien zowel bij Hofhaimer als bij Schlick les heeft gehad.

Van een afstand gezien hebben Schlick en Hofhaimer veel gemeen. Ze waren beiden organist, componist en orgeladviseur, legden allebei een grote weg omhoog af op de sociale ladder, werden zeer beroemd en relatief rijk. Toch blijken er aanmerkelijke verschillen te zijn. We vergelijken daarom iets nauwkeuriger de sociale achtergrond, de culturele omgeving en de artistieke idealen van beiden.

Zowel Schlick als Hofhaimer waren van origine afkomstig uit de middenklasse. Schlick had een heel bescheiden achtergrond, Hofhaimers familie was redelijk welgesteld. De belangrijkste vraag is welke consequenties dit had voor de vorming van beiden. Daarvan kunnen we slechts enkele vermoedens hebben. De opleiding die beiden misschien aan het hof hadden wordt daarom maar achterwege gelaten. Hofhaimer kwam in ieder geval uit een cultureel geschoold en wellicht muzikaal nest. De culturele omgeving van een slagersfamilie was wellicht wat anders. Het is interessant om, hoe weinig we ook weten, hiernaast de tweedeling te leggen die Burke maakt in de wijze van opleiding. Wanneer we het profiel van Hofhaimer en Schlick naast elkaar leggen, valt namelijk een duidelijke parallel op. Als is uiteengezet, stelt Burke dat de weg van de artiest ofwel via de werkplaats, ofwel via de universiteit liep. De sociale achtergrond was voor de route voor een groot deel bepalend, maar het uiteindelijk succes hoefde er niet altijd door worden bepaald. Wanneer we Hofhaimers welbespraakte brieven, zijn composities op klassieke teksten en zijn omgang met belangrijke humanisten leggen naast de nogal obligate citaten en ambachtelijke details van Schlick, dan is duidelijk wie welke route heeft gevolgd. Het past ook volledig in de verschillende sociale achtergrond van de beide organisten. Het is niet de bedoeling om van hieruit iets te concluderen over de specifieke muzikale opleiding die beiden genoten, maar het laat wel zien hoe twee verschillende routes, de ambachtelijke en de intellectuele, beide leiden kon tot een succesvol

virtuoosdom. Dat betekent niet dat er geen verschil in succes was. Hofhaimer was niet alleen bekender en rijker, zijn werken zijn ook veel meer verspreid. Zijn netwerk van humanisten, die hem allen bejubelden, zal voor zijn bekendheid niet onbelangrijk geweest zijn. Maar de verspreiding van zijn werk is wellicht toch meer te danken aan zijn leerlingen, dan de intellectuele omgeving waarin hij zich bevond.

Hoewel beiden zich aansloten bij de intellectuele mode van hun dagen, hebben zij een verschillend accent gelegd. De levensbeschouwelijke inhoud die we bij Schlick tegenkomen is vooral maatschappijkritisch van aard en meestal religieus geladen. Hofhaimer richt zich eerder op een nieuwe wereld van schoonheid die zich in de klassieken openbaarde. Het muzikale uitgangspunt is eveneens dezelfde, namelijk duidelijkheid, maar bij Schlick richt deze zich vooral op de muzikale boodschap, terwijl Hofhaimer zich meer met de tekst bezighoudt. Toch is dit ook relatief. De aanpassingen van het origineel die Schlick zich in de intavolaties veroorlooft, beelden niet zelden de tekst uit. Schlicks composities mogen abstracter en polyfoon kunstiger gecomponeerd zijn dan Hofhaimers homofone en virtuoos versierde composities, ze verliezen in de *Tabulaturen* nooit een directe expressiviteit. Hofhaimer, aan de andere kant houdt met al zijn versieringen een duidelijke structuur, die bij zijn volgelingen nogal eens wilde ontbreken. Zijn orgelontwerp is misschien moderner, maar verliest zich niet in allerhande experimenten. Zo doet het beeld van de nuchtere calvinist avant la lettre tegenover de intellectuele bon vivant tekort aan beiden. De verschillende artistieke idealen kunnen met Burke wellicht voor een deel uit de vorming verklaard worden. Bovendien zal de intellectuele omgeving van de verschillende hoven een rol gespeeld hebben. Het is een gevaarlijk terrein. Duidelijk is dat zij, hoewel zij verbonden door een aantal gemeenschappelijke idealen zijn, tonen dat een breed cultureel spectrum mogelijk was.

V. Conclusie: Arnolt Schlick en zijn 'Spiegel' als spiegel van zijn tijd

In hoeverre zijn we na deze overwegingen in staat om de figuur Arnolt Schlick en zijn werk in de culturele context van zijn tijd te plaatsen en antwoord te geven op de vraag wat dit zegt over de positie van de kunstenaar en zijn werk, in het bijzonder in de (orgel-)muziek? Het gebrek aan biografische gegevens is niet alleen een gemis in zichzelf maar vormt soms ook een obstakel voor een zinvolle interpretatie van zijn werk. Dit wordt echter ruimschoots gecompenseerd door het feit dat Schlick in een aantal overtuigingen bijzonder consequent blijkt te zijn. Zijn composities, orgelbouwkundige werken en dat wat hij te kennen geeft over zijn levensbeschouwelijke opvattingen vormen bovendien een consistent geheel.

Arnolt Schlick blijkt geen heraut van de moderne kunstenaar te zijn zoals sommige van zijn tijdgenoten. Toch is in zijn leven en werk de veranderde rol van de kunstenaar evident aanwezig. Dit kunnen we terugvinden op zowel sociaal als cultureel en artistiek terrein. In sociaal opzicht moeten we denken aan het hoge salaris en de sterrenstatus van Schlick en collega's als Hofhaimer, maar ook aan de semi-onafhankelijke opstelling die Schlick ten opzichte van zijn patronen aan de dag legt. Zowel wat de inhoud betreft van de *Spiegel* als de uitvoering ervan in druk, neemt hij immers zelf het initiatief. Maar ook in de inhoud is een grote rol voor de kunstenaar af te leiden. De nadruk op ontwikkeling en vervolmaking zorgt ervoor dat het talent en het kunnen van de kunstenaar centraal komt te staan. Het is daarom niet voor niets dat Schlick als een vroeg voorbeeld van virtuozenendom gezien kan worden. Concreter kan het ideale orgel uit de *Spiegel*, dat door een geschikte klank en ergonomie zo duidelijk mogelijk de muzikale boodschap overbracht, geïnterpreteerd worden in het licht van een groeiende zorg om deze boodschap, die daarmee het werk en de kunstenaar in het middelpunt stelde. Opmerkingen in de marge ondersteunen deze gedachte, bijvoorbeeld als er wordt gesproken over de plicht aan het eigen talent om een werk na te laten.

De positie van muziek binnen de kunsten is dubbelzinniger. Voor Schlick lijkt het een vanzelfsprekendheid dat muziek een van de voornaamste, zo niet de voornaamste onder de

kunsten is. Dit mag voor Schlick zo zijn, maar waarom is zijn verdediging van dit feit, ondersteund door tal van citaten, dan zo'n terugkerend refrein? Het doet eerder vermoeden, dat dit in het algemeen juist niet als vanzelfsprekend werd ervaren. Dat neemt niet weg dat de sociale positie van muzikanten als Schlick aantonen dat hij hier niet alleen in stond. Zijn in feite onjuiste vereenzelviging van de praktische muziekbeoefening met de *musica* uit de *artes liberales*, was wellicht gaandeweg de norm geworden. Zo ontstaat een treffende paradox: het streven van Schlick past in de emancipatie van de *artes mechanicae* zoals deze ook breder te bespeuren viel, maar om deze te bewerkstelligen zag men zich graag tot de *artes liberales* gerekend.

Het orgel blijkt in de culturele context van Schlick niet zomaar een instrument. De aard ervan sluit nauw aan bij de behoefte van de tijd en het is dan ook niet toevallig dat het orgel juist in deze periode een belangrijke transformatie onderging. Deze transformatie bestond enerzijds uit het mogelijk maken van veelstemmigheid, anderzijds uit de imitatie van het instrumentale ensemble. Door technologische vooruitgang was men zo in staat door één muzikant vele stemmen te beheersen én een nieuwe wereld aan klanken te scheppen. Schlick was met name geïnteresseerd in de eerste, hoewel hij de laatste eerder enigszins links laat liggen vanwege de prille staat van ontwikkeling.

De meervoudige kennis van Schlick, expertise op het gebied van zowel orgelbouw als orgelmuziek, vraagt om een afbakening tussen beide disciplines. Een relatie met de verhouding tussen kunsten en ambacht lijkt voor de hand liggend. Dat blijkt echter eerder een moderne vooronderstelling, want Schlick bakent de disciplines dan wel af, maar heeft geen uitgesproken verschillende kwalificaties voor beide. Die zijn hooguit impliciet aanwezig. Wanneer we het plaatsen in de context zoals deze in het eerste hoofdstuk is geschetst, dan is het wellicht beter om in termen van geleerdheid te denken dan in artistieke kwalificaties. Gezien de belangrijke rol van technologie in de vroegmoderne samenleving is het dan minder verbazingwekkend dat het streven van Schlick om in het domein van de *artes liberales* te brengen beide disciplines

betreft. Dat betekent niet dat Schlick geen opvatting heeft over de kunsten, maar die betreft in de eerste plaats de kwaliteit van het product en vervolgens pas de aard ervan. Het lijkt erop dat Schlick over de disciplines wat verschillend denkt dan een aantal van zijn tijdgenoten. Er werd immers elders wel degelijk getheoretiseerd over de verhouding tussen verschillende disciplines. Ook werden in een intellectueel milieu al te ambachtelijke details vaker vermeden.

Bij een proces van specialisering wordt dan niet niet al te expliciet stilgestaan, opnieuw getuigt het werk van Arnolt Schlick er wel van. Zijn muziek is een belangrijk, vroeg voorbeeld van emancipatie van de instrumentale muziek. Hij weet aan de ene kant belangrijke compositorische idealen van zijn tijd te vertalen naar de betreffende instrumenten, luit en orgel, aan de andere kant weet hij vanuit het instrument zinvolle toevoegingen aan de muziek aan te brengen. Wat orgels betreft vormt hij bovendien een ideaal type instrument om deze beide mogelijk te maken. Ook schreef hij voor zover bekend nagenoeg geen vocale muziek. Schlick kan dus met recht een instrumentale componist genoemd worden. Wanneer we bedenken dat hij tot de eersten behoort die daadwerkelijk noemenswaardige muziek heeft nagelaten, dan is Schlick een belangrijke schakel in het ontstaan van instrumentale muziek, een verregaand proces van specialisatie.

Het boek van de in het eerste hoofdstuk aangehaalde kenner van de Renaissance-muziek, Claude V. Palisca, had als titel *Humanism in Italian Renaissance musical thought*. Het is intussen duidelijk geworden dat de muzikale ideeën die Palisca noemt, zoals de centrale positie van de werking en daaraan verwant het fundamentele belang van de modus, niet tot Italië beperkt zijn gebleven. Schlicks artistieke idealen worden er evenzeer door gevormd en ook zijn composities zijn hiermee in overeenstemming. Kunnen we Schlick daarmee, zoals de ondertitel van Mosers Hofhaimer-biografie luidt, '*ein Orgelmeister des deutschen Humanismus*' noemen? De term humanisme is niet zonder problemen, zo werd duidelijk. Hanteren we de klassieke betekenis van humanist als een onderzoeker van de klassieken, dan spreekt Moser voor Hofhaimer terecht over humanisme, maar dan valt Schlick er hoogst waarschijnlijk buiten.

Hanteren we de betekenis van humanisme als een stroming met voor- en tegenstanders en met een aantal gedeelde uitgangspunten, een benadering die wellicht meer zin heeft, dan is de uitkomst genuanceerder. Schlick blijkt zich op een aantal momenten aan te sluiten bij een kritische minderheid, zowel in religieus als artistiek opzicht. De bijhorende verdediging past in de stijl van andere humanistische schrijvers, al mist het de kennis en verdieping. Deze valt bijvoorbeeld niet te vergelijken met de uitgebreide briefwisselingen en intensieve contacten met een netwerk van humanisten van Hofhaimer. Aan de andere kant toont Schlick zich wel zeer consistent in zijn geschriften en composities.

Leven en werk van Arnolt Schlick, in het bijzonder de *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, maken hiermee een aantal van de in het eerste hoofdstuk geschetste ontwikkelingen zichtbaar. In sommige vraagstukken geven ze zelfs voorzichtig richting. Vanzelfsprekend gaat het hier dan slechts om een enkel geval. Het is daarom zinvoller om in de vergelijking met tijdgenoten te zien welke breedte er mogelijk is. De vorm van een casestudy bleek echter wel degelijk zinvol, omdat een aantal conclusies zich pas prijsgaven in het detail. Voortzetting van het onderzoek zou zich daarom allereerst op een uitbreiding van het aantal 'cases' richten. Daarnaast bleek het mogelijk een aantal historische conclusies te ondersteunen met behulp van analyses van muzikale composities. Met deze methode zou nog meer resultaat geboekt kunnen worden, te meer daar Schlicks composities, zoals de meeste instrumentale composities, niet in de standaardwerken over de muziekgeschiedenis terecht zijn gekomen. Tenslotte zou een gedetailleerder onderzoek naar het intellectuele klimaat aan het Heidelbergse hof meer context kunnen scheppen in het onderzoek naar Arnolt Schlick.

VI. Literatuur

- Agricola, Rodolphus (ed. Marc van der Poel), *Over dialectica en humanisme* (Baarn 1991).
- Apel, Willy *Geschiede der Orgel- und Klaviermusik bis 1700* (Kassel 1967).
- Bakker, Hugo, 'Tot eeren Goets ende recreatie van allen. Orgels en organisten in de 15e eeuw' in: *Timbres XII* (Amsterdam 2012) 26-29.
- Barber, Elizabeth Berry, 'Arnolt Schlick, Organ Consultant, and his "Spiegel der Orgelmacher und Organisten"', in: *The Organ Yearbook VI* (1975) 33-41.
- Barker, Webb & Wood, *The changing status of the artist* (New Haven 1999).
- Bernstein, Jane A. 'Financial arrangements and the role of printer and composer in sixteenth-century Italian music printing' in: *Acta Musicologica LXIII/I* (1991) 39-56.
- Burckhardt, Jacob (vert. Titia Jelgersma), *De cultuur der Renaissance in Italië* (Houten 2010, oorspr. *Der Kultur der Renaissance in Italien*, Leipzig 1860).
- Burke, Peter, 'Rewriting the self from Petrarch to Descartes' in: Roy Porter ed., *Rewriting the self: histories from the Renaissance to the present* (Londen 1997).
- Burke, Peter, *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy* (Princeton 1999).
- Bush, Douglas E., 'Musicus consummatus: The biography and organ music of Arnolt Schlick' in: *The Organ Yearbook: for the players and hisorians of keyboard instruments XVI* (1985) 26-46.
- Bush, Douglas E., *The liturgical use of the organ in Germany prior to the Protestant Reformation: contracts, consuetudinaries, and musical repertoires* (Diss. University of Texas, Austin 1982).
- Caferro, William, *Contesting the Renaissance* (Oxford 2010).

- Chastel André (vert. Tejo Scharpach), 'De kunstenaar' in: Eugenio Garin (red.,) *De wereld van de Renaissance* (Amsterdam 1991, oorspr. *L'uomo del Rinascimento*, Rome-Bari 1988) 219-250.
- McClary, Susan, *Modal subjectivities: self-fashioning in the Italian madrigal* (Berkeley 2004).
- Eberlein, Roland, 'Über den Ursprung der repetierenden Mixturen' in: *Ars Organi, Internationale Zeitschrift für das Orgelwesen* LI / 3 (sept 2003) 155-161.
- Edler, Anfried, 'Arnold Schlick: Musicus consumatissimusac organista probatissimus' in: Horn & Katzenberger ed., *Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte: Ausgewählte Aufsätze aus den Jahren 1972–2000* (Augsburg 2003) 23-36.
- Edskes C.H., 'Rudolph Agricola and the organ of the Martinikerk in Groningen' in: Akkerman & Vanderjagt ed., *Rodolphus Agricola Phrisius, 1444-1485: proceedings of the international conference at the University of Groningen 28-30 October 1985* (Groningen 1985) 112-117.
- Eppelsheim, Jürgen, 'Beziehungen zwischen Orgel und Ensembleinstrumentarium im 16. Jahrhundert' in: W. Salmen (red.), *Orgel und Orgelmusik im 16. Jahrhundert* (Innsbruck 1992) 102-114
- Freedman, Joseph S., *Philosophy and the arts in Central Europe, 1500-1700: teaching and texts at universities*
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare* (Chicago 1980).
- Groenland Juliette A., 'Humanism in the classroom, a reassessment' in: Bod, Maat & Weststeijn ed., *The making of humanities, volume I: Early modern Europe* (Amsterdam) 199-230.
- Hale, John, *The civilisation of Europe in the Renaissance* (Londen 1993).

- Hanauer, C.E., *Cartulaire de l'église S. George de Haguenau* (Straatsburg 1898).
- Harrison, E. Harbis , *The Christian Scholar in the Age of the Reformation* (New York 1957).
- Herrmann, Matthias, 'Der Torgauer Orgelkongreß und Paul Hofhaimer: Alte Legenden und neuen Hypothesen in den Beziehungen des maximilianischen Organisten zu Sachsen' in: W. Salmen ed., *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I: Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung* (Innsbruck 1992) 169-177.
- Jeppesen, Knud, 'Ein musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento' in: *Acta Musicologica* XIII (1941) 3-39.
- Kastner, Macario Santiago, 'Rapports entre schlick et Cabezón' in: Jean Jacquot ed., *La musique instrumentale de la Renaissance* (Parijs 1955) 217-223.
- Kendall, Raymond, 'Notes on Arnold Schlick' in: *Acta Musicologica* XI (1939) 136-143.
- Kendall, Raymond, 'New notes on Arnold Schlick's Spiegel' in: *Bulletin of the American Musicological Society* IX-X/1 (1947) 24-25.
- Keyl, S. M., *Arnolt Schlick and instrumental music ca. 1500* (Durham 1989).
- Lenneberg, Hans, 'The Critic Criticized: Sebastian Virdung and his Controversy with Arnold Schlick', in: *Journal of the American Musicological Society* X/1 (1957) 1-6
- Lowinsky, Ed. L., *Music in the culture of the Renaissance and other Essays* (Chicago 1989).
- Lunelli, Renato, 'Contributi trentini alle relazioni musica fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento' in: *Acta Musicologica* XXI (1949) 41-70.
- Martin, John Jeffries, *Myths of Renaissance individualism* (New York 2006).

- Marx, Hans-Joachim, 'Arnolt Schlick' in: *The New Grove online* (www.oxfordmusiconline.com).
- Moser, H.J., *Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutsche Humanismus* (tweede herziene druk 1965, oorspr. Stuttgart 1929).
- Nieuwkoop, Hans van, *Haarlemse orgelkunst van 1400 tot heden. Orgels organisten en orgelgebruik in de Grote of St. Bavokerk te Haarlem* (diss. Utrecht 1988).
- Ornithoparchus, Andreas (vert. John Dowload), *Musice active micrologia* (Londen 1609 oorspr. Leipzig 1517).
- Palisca, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance musical thought* (New Haven 1985).
- Pietzsch, Gerhard, *Quellen und Forschungen zur geschichte der Musik am kürpfalzischen Hof zu Heidelberg bis 1622* (Mainz 1963).
- Radelescu, Michael, 'Süddeutsche Orgelmusik um 1500' in: W. Salmen ed., *Orgel und Orgelmusik im 16. Jahrhundert* (Innsbruck 1992) 54-69.
- Ripin, Edwin M., 'A reevaluation of Virdung's Musica Getutscht' in: *Journal of the American Musicological Society* IXXX/2 (1979) 189.
- Rüegg & De Ridder-Symoens ed., *A history of the university in Europe, volume II: Universities in early modern Europe (1500-1800)* (Cambridge 2003, oorspr. 1996).
- Salmen, W., *Der Spielmann im Mittelalter* (Innsbruck 1983).
- Salmen, W. ed., *The social status of the professional musician from the middle ages to the 19th century* (1983).
- Schlick, Arnolt (Elizabeth Berry Barber ed.), *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Buren 1980, oorspr. Speyer 1511).

- Schlick, Arnolt (Gottlieb Harms ed.), *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Lidlein uff die Orgeln und die Lauten* (Ugrino 1929, oorspr. Mainz 1512).
- G. Schmidt, *Die musik am Hofe der Markgrafen von Brandenburg-Ansbach* (Kassel 1956).
- Schuler, Manfred, 'Arnolt Sclick' in: *The New Grove online* (www.oxfordmusiconline.com).
- Schuler, Manfred, 'Paul Hofhaimer' in: *The New Grove online* (www.oxfordmusiconline.com).
- Smiths, Jeffrey Chips, *The Northern Renaissance* (New York 2004).
- Vasari Giorgio (Kee & Van Veen ed.), *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (*De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, Houten 2010, oorspr. Florence 1550).
- Vente M.A., *Utrechtse orgelhistorische verkenningen. Bijdragen tot de geschiedenis der orgelcultuur in de Lage Landen tot omstreeks 1630* (Utrecht 1989).
- Vente M.A., *Ommegang door Utrechts muzikaal verleden* (Utrecht 1965).
- Virdung, Sebastian (ed. Niemoller), *Musica Getutscht* (Kassel, 1970, oorspr. Basel, 1512).
- Wallmann, J.L., 'Reflections on 500 years of books on the organ: an essay and a checklist of titles, 1511-1855' in: *The Organ Yearbook XL* (Laaber 2011) 25-54.
- Watt, Ian, *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (1997).
- Wolff, Christoph, 'Conrad Paumann' in: *The New Grove online* (www.oxfordmusiconline.com).

- Woods-Marsden, Joanna, *Renaissance self-portraiture: the visual construction of identity and the social status of the artist* (New Haven: Yale University Press, 1998).
- Zemon Davis, Nathalie, 'Fame and secrecy: Leon Modena's *Life* as an Early Modern autobiography' in: Mark R. Cohen ed., *The autobiography of a seventeenth-century Venetian Rabbi. Leon Modena's Life of Judah*. (New Jersey 1988) 50-72.
- Zehnder, Jean-Claude, 'Die Orgelmusik am Oberrhein zu Beginn des 16. Jahrhunderts' in: H. Musch ed., *Musik am Oberrhein* (Kassel 1993).