





Het Lied van de Berg en de Maan

Lieve mensen,

De brochure van Lunalia heeft in 2021 een ietwat andere structuur. Want na de helse rit in 2020 blijven er ook in 2021 heel wat onzekerheden. Maar dat muziek van onschatbare waarde is voor ons zijn en welzijn, daarvan zijn we meer dan ooit overtuigd. We zijn blij dat we in september-oktober 2020 met Musica Divina een internationaal festival voor een live publiek konden aanbieden. Met onder andere **The Beethoven Physical Distance Experience**, nog steeds te beleven via onze website lunalia.be, konden we ook het Beethovenjaar in digitale schoonheid afsluiten.

In 2017 wisten we al dat we in 2021 de muziek van **Philippus de Monte** centraal zouden stellen tijdens Lunalia, exact 500 jaar nadat deze enigmatische componist geboren werd in Mechelen. We zijn blij en vereerd dat onder andere **Graindelavoix** en de **Ratas del viejo Mundo** de uitdaging aangingen om het oeuvre van De Monte nieuw leven in te blazen. Maar voordat de muziek klinkt, is deze brochure een eerste stap om de grootste muzikale zoon van Mechelen in de spotlight te plaatsen. We hopen dan ook dat ze de weg naar uw bibliotheek en uw luisterend hart zal vinden en niet in de prullenmand verdwijnt. De twee nieuwe teksten van de hand van **Peter Van Heyghen** en van **Björn Schmelzer** geven een immens boeiende inkijk in de wereld van Philippus de Monte. Beide stellen zich de vraag naar de relevantie van zijn muziek in zijn en onze tijd. Hun antwoorden zorgen er wellicht voor dat u samen met ons deze componist wil (her)ontdekken.

We verwelkomen u graag voor deze ontdekkingstocht tijdens Lunalia, van 24 april tot 8 mei in Mechelen. Het complete programma wordt op 1 maart bekend gemaakt op www.lunalia.be. Dan start ook de ticketverkoop.

Het Lied van de Berg en de Maan is het motto geworden van Lunalia in 2021. Laat ons samen de berg beklimmen om in het maanlicht het lied nog beter te horen.

Jelle Dierickx,
Michaela Defever
en Sara Seddouk

De Monte

Revisited

Peter Van Heyghen

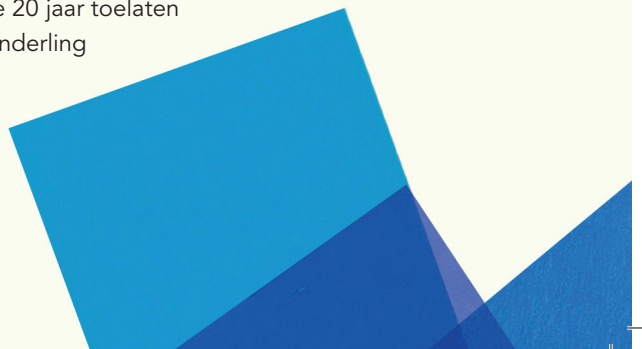
Philippe de Monte was zonder enige twijfel één van de allergrootste componisten van zijn generatie. Hij bekleedde 35 jaar lang het prestigieuze ambt van keizerlijk hofkapelmeester, de eerste helft daarvan te Wenen en daarna te Praag. Hij componeerde meer muziek dan om het even wie anders tijdens de tweede helft van de 16de eeuw: zowat 800, vaak meerdelige wereldlijke en geestelijke madrigalen, 40 chansons, 40 missen, 250 motetten en een handvol andere geestelijke werken. Zijn composities werden gepubliceerd en verdeeld in alle belangrijke muziekcentra van Europa en nawijsbaar uitgevoerd van Lissabon tot Danzig en van Napels tot Dublin. Gedurende zijn hele carrière kon hij rekenen op de grootste waardering binnen het toenmalige professionele muziekleven, zoals onder meer blijkt uit de lovende bewoordingen van keizerlijk vicekanselier **Georg Seld** (Brussel, 1555): *'Ontegensprekelijk de beste componist in dit hele land'*, toonaangevend muziekuitgever **Angelo Gardano** (Venetië, 1582): *'onze hoogst uitmuntende heer Philippe de Monte'*², en wetenschapper, literator en melomaan **Orazio Guarguante** (Venetië, 1591): *'een uiterst eminent componist'*³.

De Monte wordt weliswaar zijn rechtmatige plaats toebedeeld als belangrijk vertegenwoordiger van de vijfde generatie van Vlaamse Polyfonisten, naast onder meer **Cipriano de Rore**, **Orlandus Lassus**, **Giaches de Wert** en **Philippe Rogier**, maar toch staat de aandacht die aan hem werd besteed binnen de muziekwetenschap en, daarmee verbonden, zijn algemene bekendheid bij het grote publiek helemaal niet in verhouding tot de grote reputatie die hij genoot tijdens zijn leven. Zo is bijvoorbeeld tot op heden een aanzienlijk deel van zijn oeuvre nog steeds niet beschikbaar in een toegankelijke moderne uitgave en heeft het tot 2016 geduurd vooraleer een volledige lijst van zijn werken samengesteld en gepubliceerd werd. Bijzonder illustratief in deze context is bijvoorbeeld ook het feit dat er momenteel zowat tienmaal meer CD opnames verkrijgbaar zijn die gewijd zijn aan werken van Orlandus Lassus, dan aan die van de Monte.

De redenen voor deze dispariteit zijn wellicht te zoeken in de manier waarop de traditionele muziekgeschiedenis zijn "helden" selecteert; in tegenstelling tot een aantal van zijn Vlaamse en Italiaanse tijdgenoten voldoet Philippe de Monte blijkbaar niet aan één van de diverse criteria die daarbij gewoonlijk gehanteerd worden. Zo was hij geen baanbreker of grenzenverlegger, zoals Cipriano de Rore en Giaches de Wert dat wel degelijk waren. Ook was hij niet aanwezig op plaatsen waar zich belangrijke historische gebeurtenissen afspeelden, zoals **Giovanni Pierluigi da Palestrina** in het Pauselijke Rome van de Katholieke Reformatie of **Andrea Gabrieli** in het triomfalistische Venetië na de overwinning op de Ottomanen. In tegenstelling tot **Luca Marenzio** vervolgens, had de Monte als toegewijd madrigalist zijn Vlaamse afkomst niet echt mee op het moment dat dit uitgesproken Italiaanse genre het hele Europese muziekleven stormachtig veroverde. En tenslotte heeft de Monte veel minder hard gewerkt aan zijn eigen marketing dan een Orlandus Lassus bijvoorbeeld die dit op een voor zijn tijd ronduit verbluffende wijze duidelijk wel deed. Over de Monte valt, met andere woorden, in tegenstelling tot de zojuist vernoemde tijdgenoten maar weinig uitgesproken "spectaculaires" te melden en dit vormt kennelijk nog steeds een drempel voor eenieder – onderzoeker, uitvoerder, of luisteraar – die zich in zijn kunst wenst te verdiepen.

De Vlaamse musicoloog **Ignace Bossuyt** schreef ooit over de Monte dat zijn muziek duidelijk bestemd is voor fijnproevers. Hoe toepasselijk en terecht deze kwalificatie is, blijkt niet alleen uit een analyse van de Montes werken, maar ook uit zijn levensloop en uit zijn eigen ideeën omtrent de sociale functie van muziek die hij verwoordde in een aantal opmerkelijke voorwoorden.

Philippe de Monte werd geboren te Mechelen in 1521 en verkreeg er naar alle waarschijnlijkheid zijn eerste muzikale onderrichting als koorknaap aan de Sint-Romboutskathedraal. In 1542 echter, was hij reeds werkzaam te Napels als muziekleraar bij de familie **Pinelli**. Napels was bij het begin van de 16de eeuw een vicekoninkrijk van Spanje geworden en om en rond het hof was in de daarop volgende jaren een nieuw aristocratisch ideaal annex cultureel klimaat ontstaan waarbinnen literatuur, muziek en de verbinding tussen beiden een hoofdrol speelden. Het lijkt er sterk op dat deze eerste jaren in het aristocratische Napels voor de Monte bijzonder formatief zijn geweest; niet alleen zou het hem gedurende de volgende 20 jaar toelaten om een netwerk uit te bouwen van onderling met elkaar gerelateerde Italiaanse adellijke families voor wie hij ten gepaste tijde werken kon schrijven, zoals de **Colonna's** en



de Orsinis te Rome en de De Medicis te Firenze, maar bovendien zou hij zich voortaan volledig wijden aan een genre en een compositiestijl die helemaal aansloot bij de esthetische idealen van dit Italiaanse aristocratische milieu. De Monte, die *'zijn Italiaans kende alsof hij een geboren Italiaan was'* (Georg Seld, 1555) zou zich met name ontwikkelen tot een ware grootmeester van het ernstige madrigaal. In de loop van enkele decennia bracht hij een quasi perfecte symbiose tot stand tussen de streng geformaliseerde lyrische poëzie van Francesco Petrarca en diens navolgers zoals Lorenzo de Medici, Jacopo Sannazaro, Pietro Bembo en Ludovico Ariosto enerzijds en zijn eigen rijke, gevarieerde en technisch perfect beheerste contrapuntische toonspraak anderzijds. Hij cultiveerde een fijnzinnige en subtiele tekstvertoning, wars van overdreven chromatiek, ritmische of metrische contrasten, tekstuitbeelding of andere dramatische gestes, en de muzikale structuur van zijn madrigalen – alsook die van zijn latere motetten trouwens – bleef daarbij steeds volledig schatplichtig aan de tekstgeleding. Dit is de kunst voor fijnproevers waarover Ignace Bossuyt het had en klaarblijkelijk voelde De Monte niet meteen de behoefte om met die kunst ook het grote publiek te behagen; het zou namelijk tot 1554 duren – hij was toen al 33 jaar oud – vooraleer een eerste bundel met madrigalen van zijn hand zou worden gepubliceerd. Bovendien gebeurde dit buiten de Montes eigen weten en goedkeuren om; het was met name de Romeinse uitgever Valerio Dorico die, wellicht op aandringen van een bewonderaar, deze eerste bundel van 16 *'meest rijpe'* vijfstemmige madrigalen van de *'excellente Filippo de Monte'* op de markt bracht, terwijl de componist zelf zich op dat moment te Antwerpen bevond. Er zouden daarna nog eens acht jaar voorbij gaan vooraleer een nieuwe bundel verscheen, dit keer echter wel volledig onder supervisie van de auteur.

In welke mate de Monte de ambitie had of de noodzaak voelde om tijdens die periode van zijn leven ook buiten Italië naar werkgelegenheid te zoeken, valt moeilijk te achterhalen. De indicaties zijn met name enigszins tegenstrijdig. Enerzijds treffen we hem tussen 1547 en 1549 aan als baszanger aan de kathedraal te Cambrai en in 1554 als lid van de kapel van Philips II te Engeland ter gelegenheid van diens huwelijk met Maria Tudor, maar anderzijds meldt de keizerlijke gezant te Rome in 1567 zijn broodheer te Wenen dat de Monte zich goed geïnstalleerd had te Napels en dat het behoorlijk wat moeite zou kosten om hem daar te laten vertrekken en naar Wenen te lokken. Onduidelijk is ook waarom zowel zijn kandidatuur voor het kapelmeesterschap aan het Beierse hof te München in 1555 als aan San Marco te Venetië in 1562 niet tot een aanstelling heeft geleid. Wou De Monte zelf niet of werden respectievelijk Lassus en de Rore

uiteindelijk toch als de betere kandidaten bevonden? In ieder geval, het zou tot in 1568 duren – De Monte was toen reeds 47 jaar oud! – vooraleer hij definitief zijn tweede vaderland Italië zou verlaten en naar Wenen vertrok om er in dienst te treden als de nieuwe keizerlijke hofkapelmeester. Hij zou er twee keizers dienen: **Maximiliaan II** en, na diens dood in 1576, **Rudolf II**. Deze laatste verhuisde het keizerlijke hof naar Praag alwaar de Monte hem rond 1585 volgde.

De jaren te Wenen vormden zonder twijfel het absolute hoogtepunt in de loopbaan van onze componist; jaarlijks, met 1577 als enige uitzondering, publiceerde hij minstens één bundel nieuwe werken. Het overgrote deel daarvan waren madrigalen, maar er verschenen ook een aantal bundels motetten, een bundel chansons en één enkele mis. Naast zijn alledaagse plichten aan het hof werd ook zijn medewerking vereist bij uitzonderlijke, feestelijke aangelegenheden, zoals de rijksdag te Speyer in 1570, een dynastiek huwelijk te Wenen in 1571, en een koningskroning te Bratislava in 1572. In 1570 reisde de Monte naar Vlaanderen om er musici voor de hofkapel aan te werven en bracht bij zijn terugkeer, heel opmerkelijk, ook een vrouwelijke musicus mee: een zekere **Marthe** uit zijn geboortestad Mechelen. Vrouwelijke musici duiken geregeld op in de Montes biografie.

Zo ontmoette hij ter gelegenheid van het zo-even vermelde dynastieke huwelijk te Wenen in 1571 de Italiaanse componiste **Maddalena Casulana**. Aan haar werd in 1582 door de Venetiaanse uitgever Angelo Gardano de Montes eerste boek met driestemmige madrigalen opgedragen, en in 1588 droeg de Monte zelf zijn dertiende boek met vijfstemmige madrigalen op aan de zangeres en instrumentaliste **Chiara Gabri**, dochter van een bekende Antwerpse rechtsgeleerde. Het feit, overigens, dat vocale muziek destijds ook vaak gemengd vocaal-instrumentaal of zelfs puur instrumentaal werd uitgevoerd, wordt niet alleen bevestigd door de vele overgeleverde tabulaturen voor luit of klavierinstrumenten, maar tevens door talrijke literaire bronnen, inclusief enkele voorwoorden en brieven van de Monte zelf.

Bijzonder onthullend met betrekking tot de Montes esthetiek, of zelfs ethiek, zijn de voorwoorden van een aantal bundels die hij achtereenvolgens opdroeg aan de keizers Maximiliaan en Rudolf. Zich beroepend op de Antieke leerstelsels van **Pythagoras** en **Plato** beschreef de Monte in 1569 de aangename



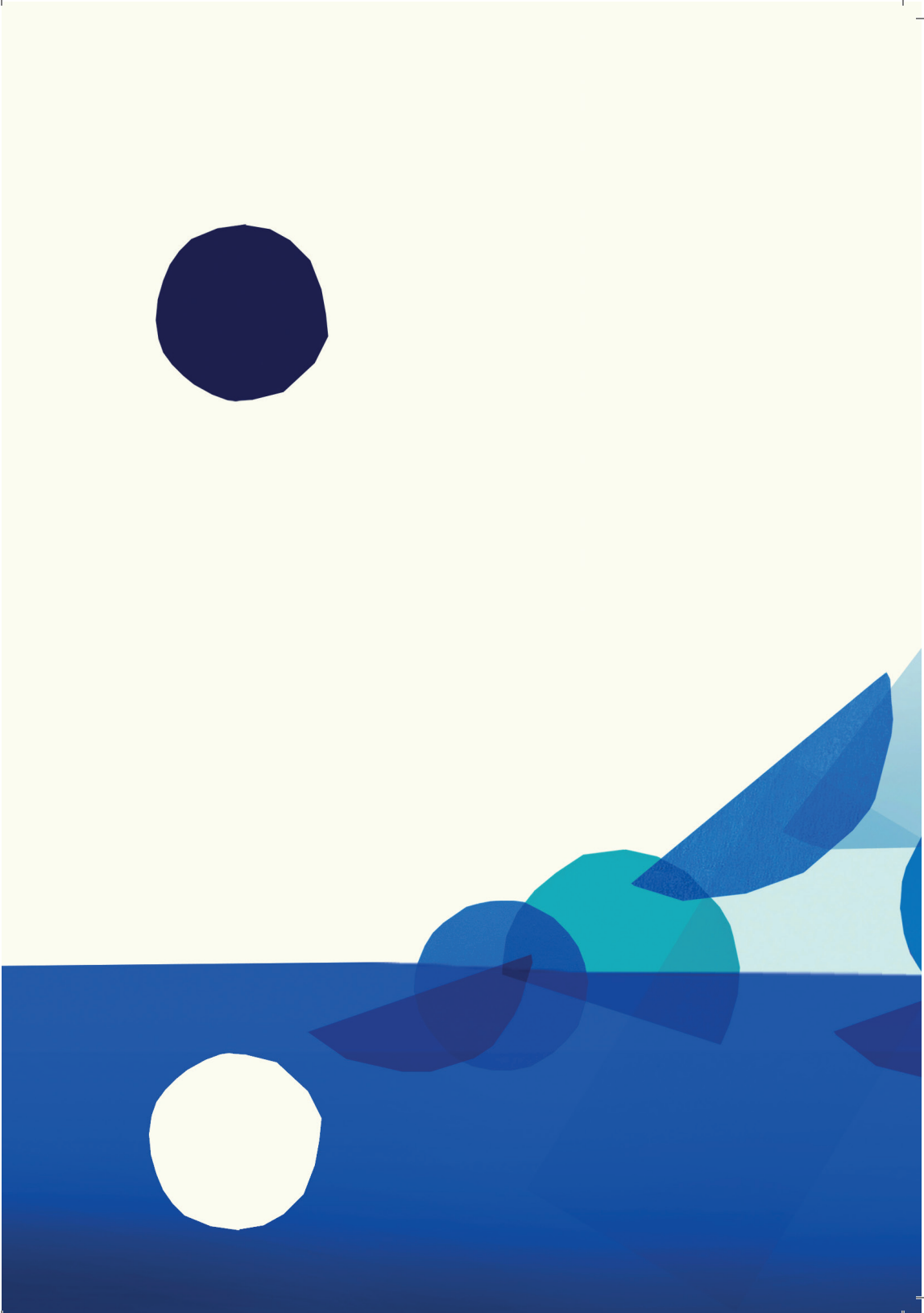
en weldadige werking op het menselijk gemoed van zowel vocale als instrumentale muziek, op voorwaarde dat die zich niet louter tot het puur sensitieve richt, maar dusdanig rationeel uitgedacht, oordeelkundig gecomponeerd en *'goed geproportioneerd'* is dat er een perfecte harmonie ontstaat tussen de aardse en hemelse sferen.

In 1572 benadrukte hij de wisselwerking tussen *'goed geproportioneerde'* muziek en morele deugden, en in 1578 veroordeelde hij eerst aan de hand van een verhaal uit de Antieke mythologie het overdreven theatrale gebaar met het oog op een doeltreffende expressie en hernam vervolgens het idee dat muziek en musiceren niet louter behagen kunnen schenken, maar tevens in staat zijn om *'in een goed geharmoniseerde menselijke geest goddelijke en wonderlijke effecten en affecten op te roepen'*. In verband met dit behagen waarschuwde hij overigens ook nog voor het gevaar van mateloosheid en onvoldoende terughoudendheid. De Monte ontpopte zich in deze voorwoorden aldus als een overtuigd en zeer zelfbewust humanist die zich mits hard werken – zijn moto was Rien sans peine – ten doel stelde om via een hoog ambachtelijke, verfijnde, beheerste en aristocratische madrigaalkunst de perfecte verbinding tot stand te brengen tussen een profaan gedachtengoed uit de Antieke Oudheid, de Christelijk geïnspireerde deugdzaamheid en de eigentijdse wereldlijke orde. Geen wonder dat een componist met een dergelijke instelling het lastig kreeg wanneer een veranderende mode met zich mee bracht dat voortaan ook van hem verwacht werd om zich toe te leggen op moderne, minder ernstige madrigaaltypes. De Monte alludeerde aan de kritiek en druk die hij hieromtrent ondervond in een aantal voorwoorden van madrigaalbundels die hij in 1580 en 1581 uitgaf. Hij zou een tijdlang worstelen met dit probleem, publiceerde dan inderdaad een aantal bundels met lichtere madrigalen op het einde van de jaren 1580, maar keerde na 1590 toch weer terug naar zijn geliefkoosde, ernstige en rijk gevarieerde contrapuntische stijl.

¹ *on alles widersprechen der best
Componist der In diesem gantzen land ist*

² *nostro Eccellentissimo Signor
Filippo di Monte*

³ *Compositor eminentissimo*



De Monte Vergeten



De ellende, obstakels en mislukkingen van de laatste der polyfonisten

Björn Schmelzer

Het was in de periode van de **Gesualdo**-concerten en –opnames dat Jelle Dierickx van Lunalia me vroeg of ik zin had me te storten op **Philippe De Monte**. Ik heb onmiddellijk ja gezegd.

Het contrast tussen beide (quasi-)tijdgenoten kan op het eerste zicht niet groter zijn – Gesualdo die 40 jaar na De Monte wordt geboren, maar hem slechts met tien jaar overleeft. Gesualdo, aan de ene kant, de excentrieke, aristocratische componist van avant-garde madrigalen, in zijn eigen tijd evenzeer gevreesd als gerespecteerd wiens enige bekommernis zijn artistieke ontwikkeling was en wiens composities al snel na zijn dood in de vergetelheid geraakten om in het kielzog van de 20ste eeuwse avant-garde te herrijzen. Aan de andere kant, De Monte die een stille, onbeduidende plaats in de muziekgeschiedenis bekleedt als bescheiden en integere workaholic uit Mechelen, componist van het grootste madrigaaloeuvre van de hele 16de eeuw. Hoewel beroemd en gelauwerd tijdens zijn leven, blijkt uit nagelaten geschriften, voorwoorden en anekdotes dat hij voortdurend ongerust en angstig was over zijn eigen artistieke relevantie, over de mogelijke gedateerdheid van zijn oeuvre, over het gebrek aan belangstelling, over het raten van het juiste moment. Om de madrigaalspecialist **Alfred Einstein** te parafaseren die hem niet zonder ironie de *'Don Quixote van het madrigaal'* noemde: *'De Monte kwam altijd te laat en zijn uiteindelijke onderwerping aan de modetrends van de moderne muziek van zijn tijd was eveneens tevergeefs'*. Wat Einstein miskent is dat De Monte zich wel degelijk bewust was van zijn positie en dat er van artistieke toegeving eigenlijk nooit echt sprake is geweest.

Nochtans is er iets wat beide componisten in al hun verschil qua karakter, muzikale expressie en productie met elkaar verbindt: het anachronisme van hun werk, hun persoonlijke, geografische en artistieke isolement (Gesualdo in Venosa en later in zijn kasteel in Avellino, niet gespeend van de nodige paranoia, De Monte artistiek geïsoleerd en uitgeperst aan het Praagse hof dat zich artistiek en muzikaal eerder in de achterhoede van de nieuwste ontwikkelingen bevond, snakkend naar Italië of naar een pensioen in Cambrai, een illusie die pas na 23 jaar met zijn dood in 1603 aan het Habsburgse hof doorprikt wordt) en een soort onstuitbare scheppingsdrang, eerder een artistieke doodsdrijf die zich niets aantrok van de in het beste geval onverschillige, vaak echter afkeurende appreciatie. Tenslotte hebben zowel Gesualdo als De Monte een passie voor het ouderwetse, complexe madrigaal, waarin elk op zijn manier zich als een vis in het water voelde, en een afkeer voor muzikale nieuwlichterij, voor de commerciële, lichte genres van hun tijd, villanella en canzonetta. Beide componisten creëren een oeuvre dat uitblinkt door ontijdigheid. Een artistieke ontijdigheid die irriteert in het licht van de historische ontwikkelingen en de nakende barok en die als het ware een soort overschot of bizarre op zichzelf teruggeplooid artistieke appendix van de muziekgeschiedenis is. Gesualdo met zijn ontijdige moderniteit die niet strookt met de uiteindelijke gang van de historische moderniteit; en De Monte met zijn ontijdige anti-moderniteit (gekenmerkt door een onwilligheid om zich te onderwerpen aan wat goed verkoopt op Venetiaanse muzikale markt) die zoals Alfred Einstein opmerkte vandaag als moderniteit kan worden gered net omdat ze haaks staat op de historische moderniteit van De Montes eigen tijd.

In tegenstelling tot Gesualdo is er echter van een De Monte revival geen sprake. De Monte is, alle pogingen tot rehabilitatie ten spijt, nooit 'in' geweest en zal dat ook nooit zijn. De Monte is even monsterlijk als Gesualdo zij het op een andere, minder expliciete manier die veel moeilijker cultureel te exploiteren valt. Niet alleen is de Monte geen moordenaar (ten gunste van Gesualdo's morbide sex-appeal), hij is op zijn best een workaholic en kankeraar (zoals doorschemert in recente door **Wistreich** opgedolven documenten), een moderne antiheld volgens Einstein, of in recentere bewoordingen: een prototypische loser. Het probleem is ook praktisch: er is gewoon te veel muziek van hem bewaard over een tijdsbestek van meer dan 50 jaar zodat een duidelijk artistiek profiel zich niet laat aftekenen, het gros van dat repertoire bestaat bovendien uit bloedserieuze madrigalen, meer dan duizend in totaal. Komt er bovenop dat De Montes werk de zwanenzang is van een uitstervende polyfone traditie die hij tot het einde hardnekkig is blijven verdedigen zonder zich te verlagen tot populaire muziek zoals zijn veel bekendere collega **Orlando di Lasso**.

Tegelijk anticipeert deze enorme muzikale productie al een mogelijk vergeten, alsof de componist zijn eigen ontijdigheid en daarmee gepaard gaande vergetelheid wilde bezweren met een voortdurende accumulatie van muzikale werken. Het is een hele klus om door De Montes compositorisch perfect gestileerde bos de bomen te zien, vooral die bomen die behept zijn met de onvervalste De Monte-touch. Wie zich in De Monte vastbijt verslikt zich gegarandeerd.

Een rehabilitatie is dus niet zonder grote praktische problemen. *'De Monte Vergeten'* is niet alleen het onverbidelijke vonnis van de geschiedenis maar lijkt ook de enige pragmatische optie, het enige wat rest. Want de hamvraag blijft: waarom een componist opvissen en opnieuw uitvoeren als hij door de geschiedenis vergeten of om welke reden dan ook stiefmoederlijk behandeld is? Is er een ander antwoord mogelijk dan dit: omwille van de artistieke relevantie van zijn werk voor een hedendaags publiek. En kan die relevantie worden bevestigd met een volmondig ja?

Mijn hypothese is dat alle pogingen om De Monte en zijn werk te rehabiliteren of zijn werk weer op de kaart te zetten het vergeten hebben bewerkstelligd, net omdat de cruciale vraag naar de relevantie van zijn werk niet of amper werd gesteld. Omdat er andere redenen gelden dan artistieke relevantie om het oeuvre alsnog voor de tand des tijds te vrijwaren.

Symptomatisch zijn de pogingen om het verzameld werk van De Monte uit te geven, die in het midden blijven steken of eindigen zoals de kaasbollen van **Elsschots Laarmans**, in eindeloze stapels onverkochte partituren in de kelders van de Leuvense musicologieafdeling en die uiteindelijk aan De Slegte worden gesleten wegens algehele desinteresse, alwaar ik ze zelf onlangs heb aangekocht.

Het tragikomische lot van De Monte, volgens de historische intuïtie van Alfred Einstein, geldt dus niet alleen voor de schepping van zijn oeuvre, maar achtervolgt hem ook na zijn dood en bij elke poging tot revival.

Hoe meer pogingen worden ondernomen een componist van de vergetelheid te redden hoe meer we met de neus op dat feitelijk vergeten worden gedrukt. Uiteraard is de historicistische manie van de oude muziekbeweging helemaal geen zegen voor de rehabilitatie van het verleden zoals vaak gedacht, maar heeft ze de zogenaamde natuurlijke selectie van kunstwerken in de loop van de geschiedenis net in de hand gewerkt, ondanks de indruk van het tegendeel. Net omdat ze voorbij gaat aan artistieke relevantie van kunstwerken of die relevantie reduceert tot een historisch afgelijnde periode. Daarmee ontnemt ze relevante kunstwerken hun intrinsieke universeel karakter. Hoe we met zo'n visie überhaupt muziek uit het



verleden zouden kunnen appreciëren of beluisteren is maar de vraag. Proberen een componist of een oeuvre van de vergetelheid te redden heeft niet veel kans op slagen als dat met verkeerde redenen of intenties gebeurt. Volgens mij zijn er op zijn minst vier zo'n foute redenen die het vergeten van De Monte eerder in de hand werken dan bezweren: nationalistische, illustratief-museale, historicistische en pragmatische redenen.

De eerste reden is die waarmee de interesse voor de gefantaseerde "Vlaamse" polyfonie in het begin van de 20ste eeuw op gang kwam. Volgens deze redenering is De Monte het uitvoeren waard omdat hij "van bij ons" is. In werkelijkheid blijft dit "van bij ons" beperkt tot zijn geboorte in Mechelen. Waar hij zijn opleiding kreeg is niet geweten. Als jonge zanger werkte hij in Cambrai, en vervolgens in Rome en Napels om uiteindelijk tot aan zijn dood in 1603 de functie van hofkapelmeester uit te oefenen bij de Habsburgse keizers Maximiliaan II en Rudolf II in Wenen en Praag. De Monte sprak verschillende talen waaronder vloeiend Italiaans, de taal waarin hij zich gewoonlijk uitdrukte. Bijna al zijn werken werden in Venetië uitgegeven. Er is niets wat hem onlosmakelijk of essentieel verbindt met de Lage Landen behalve dat het hem op een bepaald ogenblik in de problemen bracht om in Bohemen kerkelijke fondsen op te eisen omdat hij buitenlander was. Op geen enkele manier is zijn muziek uitdrukking van een regionale identiteit, of van een stijl die typisch is voor een regio of een etniciteit. Wat (Franco-)Vlaamse polyfonie wordt genoemd is de regionale verenging van een muzikale stijl die over heel Europa verspreid was en die door componisten van verschillende Europese nationaliteiten werd gehanteerd en ontwikkeld.

De tweede bedenkelijke reden is het zogenaamde historisch belang zijn muziek. Die wordt omkranst met museale waarde of wordt illustratie van een bepaald aspect van de geschiedenis, of van de muzikale stijl van de laatste generatie Franco-Vlaamse polyfonisten, waartoe De Monte volgens het boekje behoorde. Op geen enkele manier kan deze reden de intrinsieke waarde van zijn repertoire legitimeren, integendeel. Dergelijke reden wordt ook snel een vergoelijking of rechtvaardiging voor het wegzakken van het repertoire tussen de plooiën van de geschiedenis. Er kan immers geen universele waarde worden geclaimd van historische repertoires, ze zijn gebonden aan specifiek historische contextuele condities die niet alleen hun bestaan verklaren maar ook een indicatie zijn voor de manier waarop het repertoire moet worden geapprecieerd namelijk via een soort historische, haast magische inleving. Tegen dergelijk psycho-akoestisch



re-enactment vormt het oeuvre van De Monte een mooi antidotum aangezien de componist toen, en musicologen vandaag, zijn anachronistische positie benadrukken. De Monte componeerde muziek die door zijn tijdgenoten geleidelijk minder en minder werd geapprecieerd omwille van haar ontijdige karakter wat de status van de componist in de symbolische structuur van zijn tijd niet per se beïnvloedde. De Montes muziek ontsnapt in die zin aan de normen van zijn eigen tijd terwijl de componist zelf een symboolsfunctie bekleedde.

Een derde twijfelachtige reden is het belang om zijn muziek te verbinden met de kwantiteit van zijn oeuvre en met De Montes aanzienlijke status in zijn eigen tijd. Waarom zou muziek moeten worden her-uitgevoerd als haar belang enkel historisch is, gebonden is aan beperkte, historische condities, en zogezegd enkel door historisch geïnformeerde oren naar waarde kan worden geschat? De Monte werd naar eigen zeggen niet eens naar waarde geschat door de oren van zijn eigen tijd, waarom zouden moderne luisteraars zich noodgedwongen en exclusief moeten beroepen op die historische oren om de relevantie van het repertoire te kunnen inschatten?

Tenslotte is er een vierde, pragmatische reden die moet worden verworpen: volgens die redenering is De Montes muziek niet per se slecht, maar ook niet per se artistiek bijzonder relevant. Het gaat om degelijk vakmanschap dat bestaansrecht heeft en mag gehoord worden: goed gemaakt en klassiek van stijl en vorm. Deze redenering gaat ervan uit dat De Montes oeuvre niet kan worden beoordeeld met een universeel kunstbegrip, maar gaat ook voorbij aan wat er misschien in zijn oeuvre wel degelijk op het spel staat.

Wat dan aan te vangen met de artistieke relevantie van De Montes oeuvre?

Ik wil die vraag verbinden met de singulariteit van De Montes artistieke profiel dat door recente biografische ontdekkingen het clichébeeld aan diggelen slaat van een componist als een doetje (*'ein stiller, eingezogener, züchtiger mensch wie ain Juckfraw'* Georg Seld, 1555) die zich gewillig onderwerpt aan de grillen van zijn opdrachtgevers en die persoonlijke artistieke ruggengraat mist. In de lijn van de De Montes voorwoorden van zijn publicaties, verschijnt recent een hardnekkige, stugge, koppige en kritische kunstenaar die zich bewust is van zijn eigen ontijdigheid en daarin ook zijn mislukking ziet, niet van zijn kunst als zodanig, maar van zijn eigen positie tegenover de kunstmarkt en een potentieel publiek. Desalniettemin weigert hij moderne trends in de kunst te volgen, of beter, hij voelt

zich geroepen een andere weg in te slaan dan die van de kunstmarkt en bewust vast te houden aan zijn eigen artistieke integriteit, los van de veranderende smaken en trends, aan het hof, bij de

keizer, in Italië. Deze sociale obstakels maken hem niet gelukkig.

Desalniettemin weigert hij zich als artiest aan te passen. Dit

artistieke bewustzijn van zijn

falen en ontijdigheid weet hij te transponeren naar een artistiek project.



Wat ik hier claim is dat het bewust intempestieve van De Montes creatieve productie verantwoordelijk is voor de relevantie van zijn oeuvre, en het is met deze (virtuele) horizon dat een selectie en dramaturgie zich aandienen die doorheen De Montes gigantische oeuvre weten te snijden. Die snijlijn trekt langs composities waarin De Monte erin slaagt de confrontatie met zijn eigen anachronisme te boven te komen, of beter, het te accepteren en in te zetten voor een muzikale stijl die enkel door hem had kunnen worden ontwikkeld.

Alfred Einstein ontwikkelde al in het begin van de 20ste eeuw dergelijke intuïtie na het grondig bestuderen van het oeuvre van de Monte en het aandachtig lezen van diens voorwoorden bij zijn madrigaalboeken. Maar Einstein vergaloppeerde zich in zijn conclusies en onderschatte het zelfbewustzijn van De Monte en vooral ook hoe de componist in de laatste fase van zijn leven erin slaagt zich te verzoenen met zijn eigen artistieke lot door radicaal terug te keren naar het serieuze, doorwrochte madrigaal dat hij weliswaar zo manipuleerde dat het zich kon onttrekken aan een al te logge textuur. Dit is min of meer wat **Brian Mann** in 1983 postuum repliceert aan Einstein in wat volgens mij de beste studie over De Monte is. Ik schafte Manns boek tweedehands aan via het internet. Het bleek een bibliotheekexemplaar te zijn uit Mercer University in Macon, Georgia. Zoals de lege data-kaart achteraan aangeeft is het boek sinds 1983 geen enkele keer uitgeleend.

Brian Mann nuanceert het oordeel van Einstein en tracht het bij te sturen door een artistiek verband te leggen tussen de muzikale productie van de componist en diens zelfverkleerde ellende, obstakels en mislukkingen. Of dit zelfbeeld imaginair, retorisch, theateraal of reëel is, is niet van belang. Van belang is dat Mann doorheen de verschillende muzikale publicaties werken weet uit te lichten die uitsteken boven goed vakmanschap en dat die werken telkens op de een of andere manier het bewustzijn van die artistieke mislukkingen en obstakels weten te integreren en te transformeren.

Einstein ziet het tragikomische van De Monte, maar niet dat het een cruciaal deel is van De Montes artistieke strategie, verantwoordelijk voor een disparate reeks uitzonderlijke werken. Einstein en Mann wijzen op het publiek dat net op het toppunt van De Montes kunnen hem de rug toekeert. De Monte is zich hiervan bewust. In een van zijn voorwoorden schrijft hij dat wat het publiek interesseert niet per se samenvalt met wat de kunstenaar interesseert. De initiële artistieke crisis die hierop volgt wordt echter opgelost niet door toe te geven aan de smaak van het publiek en de Venetiaanse commerciële markt, maar door een verdere ontwikkeling of doorwerking van de intrinsieke contradictie in zijn oeuvre. Einstein heeft die soevereine geste van De Monte ongeveer zo letterlijk verwoord. Het is die luciditeit over zijn eigen kunstenaarschap dat zich zowel heeft losgemaakt van de kunstmarkt als van de aperte desinteresse van het hof die een uitzonderlijke reeks composities zichtbaar maakt.

Ik doe een poging een tragikomische orde aan te brengen in deze reeks waarbij het tragische uiteindelijk uitmondt in het komische. De Monte is op zijn best in de doorwrochte Italiaanse liefdespoëzie van **Petrarca**, maar vooral in diens donkerste, meest Danteske verzen. Paradigmatisch zijn enkele madrigalen in het 14de madrigaalboek waarvan het stadsarchief in Mechelen trouwens als enige de volledige partijen bezit. Hier ervaren we de beschrijving van catastrofale en wilde natuurlandschappen die de scheiding van de geliefde moeten uitbeelden. In dezelfde lijn kunnen we ook de zettingen van Latijnse en Franse psalmen begrijpen, radeloze smeekbedes omwille van een wanhopig lot of een dolende ziel. Het idee van isolement, ballingschap en verlatenheid keert in al die composities steevast terug en culmineert wellicht in De Montes grandioze achtstemmige versie van psalm 137, *Super flumina Babylonis*, een compositie die hij in 1583 naar de jonge **William Byrd** stuurde wellicht om hem als onderdrukte katholiek in Anglicaans Engeland een hart onder de riem te steken. Byrd beantwoordde De Montes gift prompt met het motet *Quomodo cantabimus* dat als een emulatie van het werk van De Monte mag worden opgevat. Of De Montes tekstkeuze louter religieus moet worden beschouwd ofwel ironisch verwijst naar zijn eigen artistieke ballingschap aan het hof in Praag is de vraag. Wel zet het de deur open voor dubbele, ironische interpretaties van deze klaagzangen. Daarmee zijn we aan de laatste reeks klagende teksten die duidelijk ironisch of zelfs satirisch bedoeld zijn. Legendarisch is *Correte fiumi* op tekst van **Pietro Bembo** waarin het evenement van de liefde een kosmische catastrofe bewerkstelligt en de gehele natuur op haar kop zet.

Tenslotte is er het madrigaal *Ho sempre inteso dir'* dat het vijfde madrigaalboek voor zes stemmen uit 1584 afsluit:

*Ik heb altijd horen zeggen dat het in de hel
Is zoals het leven aan het hof;
En dat het leven aan het hof
Is zoals de verdoemden in de hel.*

*En dat het immense pijnen van de hel
Zoals de ongenoegens zijn van het hof,
Zodat iemand die lange tijd verbleef aan het hof,
Mag zeggen dat hij verbleef in de hel.*

*Zo is het hof gelijkaardig aan de hel,
Want er is geen liefde in de hel noch aan het hof;
Geen naastenliefde aan het hof noch in de hel.*

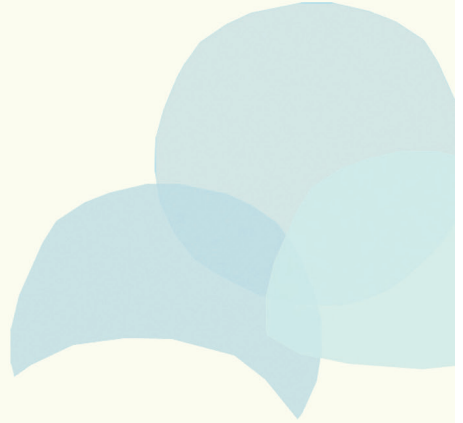
*Maar als ik denk aan het hof en aan de hel,
Dan zie ik dat ze verschillen, want aan het hof
Worden goeieriken gekweld, in de hel slechteriken.*

Is het verrassend dat keizer **Rudolf II**, aan wie het madrigaalboek is opgedragen, uitzonderlijk niets betaalde voor de dedicatie, tot ergernis van De Monte? Zoals Brian Mann opmerkt is de toon van dit madrigaal verbazingwekkend uitgelaten en niet donker. Is dit niet een goed voorbeeld van de De Monte-touch? Is de tekstuele jeremiade met onophoudelijke herhaling van de twee cruciale woorden hel en hof op zich al niet intrinsiek komisch?

De Monte slaagt erin om uit miserie het komische element op te lichten dat het werk universeel maakt.

De Monte haatte te zijn overgeleverd aan de trends en vlagen van de Venetiaanse markt waarop hij zijn composities aanbood. Tegelijk misprees hij het hofleven waarvan hij financieel afhankelijk was en dat hem misschien wel officiële status en roem opleverde, maar hem in werkelijkheid opzadelde met gedesinteresseerde broodheren die hem geld beloofden maar niet gaven, en bij wie hij constant moest bedelen om te krijgen waar hij recht op had. Die onoplosbare spanning wist De Monte als geen ander te transponeren in zijn beste werken die daarom niets van hun artistieke relevantie hebben verloren.

Bibliografie // Wistreich, R. (2006). *Philippe de Monte: New Autobiographical Documents*. *Early Music History*, 25, 257-308. // Mann, B. R. (1983). *The Secular Madrigals of Filippo Di Monte, 1521-1603*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press. // Niwa, Seishiro (2003). "As if Flemings were more foreign than Italians..." *Philippe de Monte, a foreigner at the imperial court. A paper read at Alamire Foundation Colloquium: Philippus de Monte in Antwerp (30-31 August 2003)*. // Van Doorselaer, G. (1921). *La vie et les oeuvres de Philippe de Monte*. Nabu Press: Brussel.



LOCATIES

1. Cultuurcentrum Mechelen
Minderbroedersgang 5
2. Kunstencentrum nona
Begijnenstraat 19-21
3. O.L.V.-over-de-Dijlekerk
Onze-Lieve-Vrouwekerkhof 1
4. Sint-Pieter-en-Paulkerk
Keizerstraat 1
5. Sint-Romboutskathedraal
Onder-den-Toren 12
6. Stadsschouwburg
Keizerstraat 3

BEREIKBAARHEID

MET HET OPENBAAR VERVOER

De meeste locaties liggen op ca. 15 minuten wandelafstand van de treinstations Mechelen en Mechelen-Nekkerspoel. Vanaf deze stations kan u het centrum ook bereiken met de centrumpendel van De Lijn.

MET DE AUTO

De parkings in het centrum van Mechelen zijn 24 op 24 open. Na 19:00 betaalt u in de parkings van Indigo maximum 3 euro.



GENIETEN IN MECHELEN

BEZIENSWAARDIGHEDEN

Beklim de Sint-Romboutstoren

Onder den Toren, Mechelen
sintromboutstoren.mechelen.be
+32 (0)15 29 76 53
toerisme@mechelen.be

Bezoek de Kazerne Dossin

Goswin de Stassartstraat 153, Mechelen
+32 15 29 06 60
info@kazernedossin.eu
www.kazernedossin.eu

Verken het Hof van Busleyden

Frederik de Merodestraat 65, Mechelen
+32 15 29 40 30
hvb@mechelen.be
www.hofvanbusleyden.be

Aanschouw De Wonderbare Visvangst van Peter Paul Rubens

Onze-Lieve-Vrouw-over-de-Dijlekerk
Onze-Lieve-Vrouwestraat, Mechelen

Speel in het Speelgoedmuseum

Nekkerspoelstraat 21
2800 Mechelen
+32 15 55 70 75
info@speelgoedmuseum.be
www.speelgoedmuseum.be

Proef Mechelse bieren bij Brouwerij Het Anker

Guido Gezellelaan 49, Mechelen
+32 15 28 71 41
info@hetanker.be
www.hetanker.be

ETEN EN DRINKEN

Tinèlle – Het Predikheren

Goswin de Stassartstraat 90, Mechelen
+32 15 63 68 61
info@tinelle.be
www.tinelle.be

Il Cardinale

Sint-Romboutskerkhof 1, Mechelen
+32 468 21 00 91
hallo@ilcardinale.be
www.ilcardinale.be

L'Artista

Begijnenstraat 5, Mechelen
+32 471 26 21 27
info@lartista.be
www.lartista.be

Niki's Bakery

Guldenstraat 16, Mechelen
+32 15 67 75 79
niki@nikisbakery.be
www.nikisbakery.be

Morocco Nuts

Ijzerenleen 61, Mechelen
+32 32 27 08 12
info@morocco-nuts.com
www.morocco-nuts.com

SLAPEN

Hotel Elisabeth

G. de Stassartstraat 26-28, Mechelen
015 28 84 00
info@elisabeth-hotel.be
www.elisabethhotel.be

COLOFON

ALGEMENE COÖRDINATIE EN ORGANISATIE

Festival van Vlaanderen
Mechelen/Kempen vzw

ORGANISATIE

Dr. Jelle Dierickx
directeur
Sara Seddouk
productie & zakelijk medewerker
Michaela Defever
marketing & PR

RAAD VAN BESTUUR

Marc De Geyter
voorzitter
Kris Vreys
ondervoorzitter
Ludo Kools
secretaris
Greet De Clerck
Liana Davtyan
François Mylle
Annemarie Peeters
Jerry Aerts
Bart Van Reyn
Annick Schramme
Björn Siffer

SAMENSTELLING EN REDACTIE

Jelle Dierickx
Sara Seddouk
Michaela Defever

GRAFISCH ONTWERP EN CAMPAGNEBEELDEN

www.emilielauwers.be

VERANTWOORDELIJKE UITGEVER

Jelle Dierickx, Zoutwerf 5, Mechelen

SUBSIDIENTEN



SPONSORS



PARTNERS



EUROPEAN FESTIVAL ASSOCIATION

Het Festival van Vlaanderen-Mechelen maakt deel uit van de koepel Festival van Vlaanderen, is lid van de European Festival Association en de International Society for Contemporary Music.



A person wearing a dark blue sweater and black pants is holding a large white rectangular sign. The sign contains a list of various fields and disciplines in Dutch, arranged in a circular pattern. The text is in a bold, black, sans-serif font. The background behind the person is a plain, light grey wall.

**EXPERIMENT/ALTERNATIEVE
KUNST/THEATER/JAZZ/ACROBATIE
KLASSIEKE MUZIEK/POËZIE,
DESIGN/FOTOGRAFIE/DANS
OUDE MUZIEK/LITERATUUR
OPERA/ARCHITECTUUR/
FILOSOFIE/FILMMUZIEK/
GESCHIEDENIS/ERFGOED/GESCHIEDENIS
HEDENDAAGSE MUZIEK/FESTIVAL
POLITIEK/ECONOMIE/WORK
PERFORMANCE/SOCIOLOGIE
CHANSOON/SOUNDSCAPE**

Klara. Blijf verwonderd.



rtv

altijd op scherp



www.rtv.be



[/rtvvandaag](https://www.facebook.com/rtvvandaag)



[rtv.tvplus](https://www.instagram.com/rtv.tvplus)



[@rtv_vandaag](https://twitter.com/rtv_vandaag)



ARCO IS UW GDPR PARTNER

Arco streeft de GDPR richtlijnen na binnen onze Document Management en Workflow Management oplossingen bij al onze klanten.

Wij kunnen de bestaande situatie m.b.t. het in regel zijn met de GDPR-wetgeving beoordelen en de gewenste situatie vastleggen samen met de klant.

Een stappenplan naar de gewenste situatie met concrete acties is het resultaat van deze dienstverlening.

Hiervoor worden de volgende elementen binnen de GDPR-wetgeving nagestreefd:

- Rechtmatige, behoorlijke en transparante verwerking van de gegevens
- Juistheid van verwerking
- Integriteit en vertrouwelijkheid
- Welbepaald doeleinde bepalen
- Minimale gegevensverwerking verzekeren
- Beperkte bewaartermijn instellen
- Recht om vergeten te worden aantonen
- ...

Interesse?
www.arco.be

Arco
digital paperflow

CONTACT

**Festival van Vlaanderen
Mechelen /Kempen**

Zoutwerf 5, 2800 Mechelen

015 26 23 41

mechelen@festival.be

www.lunalia.be

**Vanaf 02/02/2021
nieuw adres**

p/a De Garage

Onder-den-Toren 12

2800 Mechelen

