

The background of the entire page is a close-up photograph of a wood grain. The lines are wavy and concentric, creating a sense of depth and texture. The color palette is warm, ranging from light tan to deep, dark brown.

RESOUNDING LIBRARIES

ORPHEUS

INSTITUUT

Aankomst en vertrek Arrival and departure

Het verslag van een muzikale wereldreiziger. Een in diverse betekenissen “historisch geïnformeerde” verzameling. Maar ook de aanzet tot artistiek-wetenschappelijke toekomstmuziek. De bibliotheek van Ton Koopman laat zich niet reduceren tot één of meerdere slagzinnen. Als tastbaar resultaat van decennia lectuur, reflectie en experiment vormt zij zowel een tijdsdocument als een grondstof voor innovaties.

De duizenden oude boeken en manuscripten getuigen vooreerst van vroegmoderne tijden. Als hovelingen en burgers waren musici goed op de hoogte van wereldse en geestelijke besognes, gaande van territoriale, godsdienstige en literaire conflicten tot de kostprijs van wijn en papier. Culturele activiteiten bevruchten elkaar bovendien in die mate dat tonen, timbres, ritmes en tempi zelden omwille van zichzelf werden aangewend. Dalende kleine secundes verklankten de tranen en zuchten van een literaire held(in), trompetgeschal de roep van de roem, murmelende fluiten en zoemende bassen het idyllische landschap van Arcadia. Musiceren was communiceren, over taalkundige en disciplinaire grenzen heen.

Tekst vervolgt op ommezijde.

The account of a musical globetrotter. A “historically informed” collection in more than one sense. But also the impetus for future endeavours in art and research. Ton Koopman’s library cannot be reduced to one or more slogans. As a tangible result of decades of reading, reflection, and experiment, it constitutes both a record of the past and the raw material for innovation.

The thousands of old books and manuscripts bear witness, first of all, to early modern times. As courtiers and citizens, musicians were well aware of worldly and spiritual concerns, ranging from territorial, religious, and literary conflicts to the cost of wine and paper. Cultural activities, moreover, fertilised each other to the extent that tones, timbres, rhythms, and tempos were seldom used for their own sake: descending minor seconds voiced the tears and sighs of a literary hero(ine); trumpet blasts, the call of fame; murmuring flutes and buzzing basses, the idyllic landscape of Arcadia. Making music was communication, across linguistic and disciplinary boundaries.

Text continues overleaf.

← Fig. 1

De CL. psalmen des propheten Davids, en andere lof-sangen. Uyt den Francoyschen in Nederlantschen dichte over gezet door Petrum Dathenum mitgaders den Christelicken Catechismo, gebeden, ende formulieren (Amsterdam: 1688)



Anderzijds herinneren Ton Koopmans boeken, notities en annotaties ons aan recentere tijden, waarin musici hun vocaal-instrumentale praktijk radicaal verruimden door zich paradoxaal genoeg te laven aan de inspiratiebron van het verleden. Niet om de daarin opwellende informatie naar de letter te volgen, laat staan om te musiceren “volgens het boekje”; wel om aanvaarde kennis en kunde kritisch te bevragen en, waar nodig, bij te spijkeren. Artistiek onderzoek, dus, als Grand Tour naar onbekende of schijnbaar bekende bestemmingen, langs risicovolle routes. Met vallen en opstaan, maar steeds in dialoog met medereizigers en een luisterend publiek.

De combinatie van historische en toekomstgerichte troeven maakt van Ton Koopmans bibliotheek een gedroomde aanwinst voor het Orpheus Instituut. Sedert 1996 verzet onze instelling internationale bakens binnen het onderzoek naar muziek als levende praktijk. Na eerder verrijkt te zijn met twee boekenfondsen en een prachtig instrumentarium koesteren we voortaan ook een erfgoedbibliotheek in een oogstrelend pand. Nu de Ton Koopmancollectie is aangekomen in het Orpheus Instituut Koetshuis – per definitie een plek van aankomst en vertrek – kan een nieuwe reis beginnen.

Peter Dejans (directeur) & Bruno Forment (hoofdonderzoeker)

On the other hand, Ton Koopman’s books, notes, and annotations remind us of more recent times, in which musicians radically broadened their vocal-instrumental practice by, paradoxically, drinking from the well of the past. They did this not in order to follow the information obtained from it to the letter, let alone to perform music “by the book,” but rather to critically question and, where necessary, enhance accepted knowledge and skills. Artistic research, in other words, is a Grand Tour to unknown or apparently known destinations, along risky routes—by trial and error, but always in dialogue with fellow travellers and a listening audience.

The combination of historical and future-oriented assets makes Ton Koopman’s library an ideal acquisition for the Orpheus Institute. Since 1996, the institute has set international standards in research in music as a living practice. After having previously been enriched with two book collections and a beautiful set of instruments, we can now also cherish a heritage library in a stunning building. Now that the Ton Koopman collection has arrived at the Orpheus Institute Koetshuis (coach house)—a place of arrival and departure by definition—a new journey can begin.

Peter Dejans (director) & Bruno Forment (principal investigator)

Fig. 2 →
Kastenwand met moderne boeken.
Shelves with modern books.





Vouwen en ontvouwen

Boeken ontstaan door te vouwen. Gedrukte vellen papier worden gevouwen en vervolgens op verschillende manieren gesneden om boeken in een zeer uiteenlopende waaier van verschillende vormen en afmetingen te produceren, van grote foliobanden tot kleine zakboekjes (fig. 5). Beroemd is hoe Gilles Deleuze in *Le pli : Leibniz et le Baroque* (1988) ook het structureren van kennis en de esthetische sensibele van de barok beschreef in termen van oneindige plooien van ruimte, beweging en tijd, neigend naar een systematiek die voortdurend in beweging is. In deze optiek bestaat barokke kennis uit het eindeloos opknippen en recombineren van informatie. Ton Koopmans bibliotheek illustreert deze ideeën op overvloedige wijze. Het op zowel wetenschappelijk als artistiek legitieme wijze ontvouwen van de informatie die erin is gearchiveerd, is het hoofddoel van de *Resounding Libraries*-onderzoeksgroep die rond de collectie werd opgericht.

Koopmans bibliotheek, al vroeg begonnen toen hij op dertienjarige leeftijd een negentiende-eeuwse Molière-editie kocht, documenteert de artistieke en wetenschappelijke interesses die hij een leven lang najoeg – interesses die zich eveneens in verschillende richtingen ontvouwen. Met rond de vijfduizend vroegmoderne edities en zo'n vierhonderd handschriften, daterend van de vijftiende tot en met de vroege twintigste eeuw, omvat de collectie een grote rijkdom aan informatie die op uiteenlopende manieren wordt gepresenteerd. Verschillende objecten in de verzameling zijn bijzonder zeldzaam, of zelfs uniek, zoals het achttiende-eeuwse handschrift met cantates van Benedetto Marcello en Georg Friedrich Händel, wiens sopraancantate *Tu fedel? tu costante?* in een voorheen onbekende variant verschijnt (fig. 7). Andere handschriften die de aandacht verdienen, zijn dansmeesterbanden uit de tijd van Lully, een autograaf met klavecimbelmuziek van Claude-Bénigne Balbastre, klavecimbel- en compositiemethodes geschreven door respectievelijk Jean-Joseph Boutmy en Pierre-Louis Pollio, en sets vroege orkestpartijen voor composities van Corelli, Haydn, Vanhal en Mozart.

Onder de vroege gedrukte boeken bevinden zich zestiende-eeuwse stemboekjes met muziek van Lassus en andere componisten, geproduceerd in München en Neurenberg (fig. 10). Deze zijn niet alleen in banden uit die tijd bewaard gebleven, maar bevatten ook handschriftelijk toegevoegde muziek. Er zijn ook talloze traktaten en theoretische teksten over muziek, voorbeelden van gesigndeerde eerste edities uit verschillende periodes, alsook boeken die zich ooit in de bibliotheken van beroemde musici bevonden. Naast het historische materiaal verzamelde Koopman ook bijna tienduizend moderne boeken en partituren, nog eens duizend facsimile-edities, bijna honderd langlopende tijdschriftenreeksen, en meer dan vierhonderd microfilms van muziekbronnen.

Hoewel muziek begrijpelijkerwijs de focus van de collectie is, zijn er ook boeken over vrijwel ieder denkbaar onderwerp dat met de bredere cultuur van de vroegmoderne tijd te maken heeft. Aldus vinden we, in overeenstemming met de besognes van die tijd en Koopmans interesses, talloze religieuze boeken gelieerd aan verschillende christelijke stromingen: het katholicisme, lutheranisme, calvinisme, piëtisme, remonstrantisme, enzovoort. Andere onderdelen van de bibliotheek gaan over koraal- en psalmzang, liturgische rituelen, theologische overwegingen, moraliteit en persoonlijke devotie, terwijl nog weer andere delen de algemene geschiedenis, het theater, de beeldende kunsten en de literatuur van Europa bestrijken.

Namen en aantekeningen van vorige eigenaren voegen een waardevolle laag aan informatie toe over hoe de boeken ooit werden gebruikt. Hieronder bevinden zich ook sporen van Koopmans eigen leespraktijk: hij heeft de gewoonte lijsten met trefwoorden aan te leggen van onderwerpen die hem interesseren en die hij tegenkomt terwijl hij door de boeken gaat. Deze aantekeningen, die hij op losse velletjes papier of direct op de witte pagina's aan het begin van het boek noteerde, voegen Koopmans eigen laag van referentiepunten toe aan reeds bestaande gedrukte indexen in de boeken. Soms vormen ze zelfs de enige ingang tot een gedetailleerde verkenning van de inhoud van een boek.

Net zoals drukkers en uitgevers in de vroegmoderne tijd manieren vonden om de grenzen van het reguliere boek zowel in fysieke als conceptuele zin uit te breiden door uitvouwplaten in te voegen en tabellen en diagrammen toe te passen, zo heeft ook de digitale wende wederom geleid tot nieuwe manieren om informatie te ontvouwen, onderling te verbinden en te presenteren. In lijn daarmee is een van de projecten van de *Resounding Libraries*-onderzoeksgroep dan ook om deze trefwoorden te transcriberen, structureren en samen te brengen in een digitale index die het niet alleen mogelijk maakt snel te zoeken door de onderwerpen die de boeken in de collectie behandelen, maar ook kan functioneren als een reeks bladwijzers in gedigitaliseerde versies van Koopmans boeken.

Verre van het uitspreken van de wens om Koopmans bibliotheek in een oude-boekenmuseum of een documentatiecentrum te veranderen, houdt de nieuwe onderzoeksgroep zich bezig met het ontwikkelen van digitale strategieën. De bedoeling is niet louter om de inhoud van de duizenden partituren en boeken in de collectie te ontsluiten, maar ook om de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk van vroegmoderne muziek te vernieuwen.

St Clara Kyrkas Orgwärb i Stockholm.



Folding and unfolding

Books are made by folding. Printed sheets of paper are folded and then cut in different ways to form books of a bewildering array of shapes and sizes, from large folio volumes to tiny pocket books (fig. 5). In *Le pli : Leibniz et le Baroque* (1988), Gilles Deleuze famously also described the structuring of knowledge and the aesthetic sensibility of the Baroque in terms of infinite folds of space, movement, and time, which tend towards systems in constant flux. In this view, Baroque knowledge consists of endlessly chopping up and recombining information. Ton Koopman's library illustrates these ideas abundantly. Unfolding the information it archives in both scholarly and artistically valid ways is the main goal of the *Resounding Libraries* research cluster established around the collection.

Koopman's library, precociously started when he bought a nineteenth-century edition of Molière at age thirteen, documents his lifelong artistic and scholarly pursuits, which also unfolded in different directions. With around five thousand early printed editions and four hundred manuscripts, dating between the fifteenth and the early twentieth centuries, the collection encompasses a wealth of information, presented in different ways. Several items in the collection are extremely rare, if not unique, such as the eighteenth-century manuscript with cantatas by Benedetto Marcello and George Frideric Handel, whose soprano cantata *Tu fedel? tu costante?* appears in a previously unknown variant version (fig. 7). Further noteworthy manuscripts are dance master books from the Lullian era, an autograph of harpsichord music by Claude-Bénigne Balbastre, methods on harpsichord playing and composition in the hands of Jean-Joseph Boutmy and Pierre-Louis Pollio, respectively, and sets of early instrumental parts for compositions by Corelli, Haydn, Vanhal, and Mozart.

Among the early printed editions are sixteenth-century partbooks with music by Lassus and other composers produced in Munich and Nuremberg (fig. 10). These not only are preserved in their contemporary bindings, but also contain further music added in manuscript. There are also numerous treatises and theoretical texts on music, examples of signed first editions from different periods, and books originating from the libraries of famous musicians. In addition to the historical materials, Koopman also collected nearly ten thousand modern books and scores, a further thousand facsimile editions, nearly one hundred long-running series of journals, and over four hundred microfilms of musical sources.

Although music constitutes, understandably, the focal point of the collection, there are also books about nearly every imaginable subject pertaining to the broader culture of the early modern period.



← Fig. 3
Abraham Abrahamson Hülphers, *Historisk afhandling om musik och instrumenter särdeles om orgwerks invättningen i allmänhet jemte kort beskrifning öfwer orgwerken i Sverige* (Västerås: 1773)

interests, we find numerous religious books aligned with the various strands of Christianity: Catholicism, Lutheranism, Calvinism, Pietism, Remonstrantism, and so forth. Other parts of the library deal with chorale and psalm singing, liturgical ritual, theological reflection, morality, and personal devotion, while still other sections cover the general history, theatre, fine arts, and literature of Europe.

The names and annotations of previous owners add a further valuable layer of information on how the books were once used. Among these are the traces of Koopman's own reading practices: he has the habit of compiling lists of keywords referring to topics of interest he encountered while going through each book. Written onto separate slips of paper or directly on the initial blank pages, these annotations add Koopman's own layer of reference points to existing printed indices in the books. Sometimes they even provide unique entry points for the detailed exploration of a book's content.

Just as printers and publishers in the early modern period found ways of physically and conceptually expanding the limits of the regular book by inserting folding plates and including tables and diagrams, so the digital turn has again brought new ways of unfolding, cross-connecting, and displaying information. Accordingly, one of the projects of the research cluster is to transcribe, structure, and unite these keywords into a digital index that not only allows fast searches through the topics treated by books in the collection, but also functions as a set of bookmarks in digitised versions of Koopman's books.

Far from pronouncing a desire to turn Koopman's library into an antiquarian book museum or a documentation centre, the new *Resounding Libraries* research cluster is developing digital strategies. The purpose is not just to disclose the contents of the thousands of scores and books in the collection, but also to advance the historically informed performance of early modern music.

58 VAN HET MONOCHORDON.

te halve Toon $\frac{1}{2}$ word vorders door de Kenners verdeelt in twee *diefis* en een *comma*, welke *diefis* nog hoorbaar genoeg is, maar naauwlyks, als een Toon maar een *comma*, en nog minder een *limma* van een anderen Toon verschilt.

Volgens voorgaande deeling, van de linie OP op Tab. VIII, mag men onderstellen, dat deeze linie op veelderhande manieren kan verdeelt worden, als by andere ook geschiet; van deeze deelen word het kleinste deel van een halve Toon $\frac{1}{4}$ *comma* genoemd. $\frac{1}{2}$ *diefis*. $\frac{3}{4}$ *semitonium minus*. $\frac{1}{2}$ *semitonium majus*. $\frac{3}{4}$ *semitonium maximum* en zoo vorder. Alzoo word $\frac{1}{2}$ *Tonus major* (een groote heele Toon) genoemd, hoewel tegen 't gevoelen van *Pythagoras* de $\frac{2}{3}$, of de *Tonus minor* (een kleine heele Toon) schickelyker met de andere Toonen gebruikt word, zoo als in 't laast zal worden be-weezen.

Indien, tot een fundamenteelen Toon op een *Clavicimbaal* of ander *Instrument*, het vervolg en de *Ordre der Quinten* volkoomen zuiver zoude worden gestelt als C, G, D, A, &c. zoo kan in 't oneindige geen *Quint* wederom in eenig *Octaaf* of *super-Octaven* invallen: want de *progressio* is altoos in *proportione sesquialtera*; gelyk $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{7}{6}$, $\frac{8}{7}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{10}{9}$, $\frac{11}{10}$, $\frac{12}{11}$, $\frac{13}{12}$, $\frac{14}{13}$, $\frac{15}{14}$, $\frac{16}{15}$, $\frac{17}{16}$, $\frac{18}{17}$, $\frac{19}{18}$, $\frac{20}{19}$, &c. ende doordien de *vibrationes* of schuddingen der onderste Toonen altoos even zyn, en der bovenste oneven, en daarom hoe dat de onderste om *Consonantien* te maaken verdubbelt worden, zoo zullen egter deeze *vibrationes* nooit even zyn, en geenzins *Synchroni* met de bovenste worden.

Ari-

Fig. 4 →
Leonard Frischmuth, *Gedagten over de beginselen en onderwyzingen des clavicimbaals* (Amsterdam: [1758])

Aristoxenus deelde de snaar in *proportione continua*; maar dan zyn alle de geluiden onzuiver en verward, om dat alsdan de deelingen der Toonen onmeetbaar teegens malkander zyn: daarom stappen wy maar hier van af, en zullen eenigzints trachten te verbeteren en te gebruiken de *Pythagorische* stelling, verstrekkende tot gebruik van het

CLAVICIMBAL en de INSTRUMENTEN.

By de oeffeninge van de Kunst der Mufyk worden de tuffchen-wytens van de zelfde foort op de *Instrumenten* doorgaans genoomen van de zelfde *proportie* en gelykformig, gemakshalven en om ligter te leeren en te begrypen. De zaak wel inziende, zoo zyn, nog alle Quinten, nog alle groote of kleine Tertfen, nog alle Secunden niet eveneens naar haare hoedanigheid (en meest op 't *Clavicimbal*, alwaar maar 12 tuffchen-wytens of gebruikelijke halve Toonen in 't Octaaf zyn), klaarblykelyk met volgende exempelen te bewyzen.

Neemt de C Toon als 't fundament, en stelt, volgens het *Pythagorisch Systema* en zyn aangenome *proportie*, deeze 12 Toonen in 't Octaaf, zoo zal de D tot de D^b (of C^x, want op 't Clavier is het dezelfde Toon) niet in de zelfde re- de zyn als D^b tot de C fundament: want volgens de Regel van drien of *proportie* is het dus geleegeen:

C is tot D^b als D^b tot D
 I : $\frac{1}{16}$:: $\frac{1}{16}$: $\frac{22}{256}$ het moet zyn $\frac{8}{9}$
 Door

ILOCUS Soni & notarum
 Claves variae. 7 Litera Musica

Cantus.
 Altus.
 Tenor.
 Bassus.
 Violino.
 Viola.
 Fagotto.
 Clarinet.
 m. mollis.
 Clarinet.
 m. durus.

Abacus Phonotacticus vel Clavicimbalum

Exemplum in Clavicimbalo.

Octavum 1 2 3 4

II VALOR notarum & Pausa.

Mensura. 1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32, 1/64, 1 1/2, 3/4 &c.

Communis, Tripla mensura variae.

Exemplum breve in notis collectis.

Tab. I.



Fig. 5
Een selectie uit de Ton Koopmancollectie.
A selection from the Ton Koopman collection.

Kennis en boeken in een mondiale wereld



Mensen hebben altijd gereisd, en zo lang er woorden op kleitabletten, papyrus, perkament of papier staan, reist informatie ook. Ontdekkingsreizen brachten Europa in contact met een alsmaar groter wordende wereld – en die wereld, gewild en ongewild, met Europa. Ook binnen Europa werden mensen in alle windrichtingen gedreven door oorlogen, religieuze twisten, of simpelweg door nieuwsgierigheid of nieuwe kansen. Tegelijkertijd bracht de boekdrukkunst vanaf de vijftiende eeuw een revolutie in de circulatie van informatie: boeken konden nu sneller en in grotere aantallen geproduceerd worden.

Doordat informatie sneller rondging, begon zich al in de zestiende eeuw een gedeelde Europese muziekcultuur te vormen. Musici als de Vlaming Jacques de Wert en de Waal Orlande de Lassus trokken van de Lage Landen naar Italië en elders in Europa, terwijl Italiaanse muziek haar weg vond naar het noorden. Het feit dat we muziek van De Wert en de Venetiaan Andrea Gabrieli zij aan zij aantreffen in een Neurenbergse editie uit 1583 is vanuit dat opzicht veelzeggend (fig. 10).

Ook muzikale stijlen en praktijken verspreidden zich over de grenzen heen. Een voorbeeld is de Italiaanse *basso continuo*-praktijk, die vanaf ca. 1600 heel Europa impalmd. Op titelpagina's in verschillende talen werd de aanwezigheid van een *basse-continue* (bv. Henry Du Mont, *Airs à quatre parties*, 1663) of *thorow-bass* (fig. 8) vaak expliciet genoemd. Samen met de *continuo* overspoelden diverse Italiaanse idiomem de westerse muziekwereld: instrumenten, termen, tot en met volledige genres zoals de opera, cantate en het concerto. Niet-Italianen, zoals de in Halle geboren Georg Friedrich Händel ("Endel" voor de Italiaanse vrienden, "Handel" zonder *umlaut* in Engeland, waar hij uiteindelijk belandde) of Bachs jongste zoon Johann Christian, waagden zich ook aan die genres. Het Frankrijk van Lodewijk XIV bood echter weerwerk en durfde de confrontatie aan te gaan met de Italiaanse muzikale kolonisatie. De Franse stijl vond een gretig oor bij de muziekminnende aristocraten en burgers van Duitsland.

Juist in de landen in het noorden van Europa, die zich niet op zo'n sterk uitgesproken "eigen" stijl konden voorstaan, stonden musici, theoretici en publiek vaak het meest open voor muzikale meertaligheid. Ton Koopman bepleitte daarom zulke meertaligheid ook voor moderne uitvoerders in zijn *Barokmuziek: theorie en praktijk* (1985): "Regels zijn nodig om de taal te leren en dat duurt langer dan men denkt. Het 'spelen' met de regels betekent pas muziek maken en helaas is de informatie daarover beperkt. ... Ook wij worden geacht polyglot te zijn: een leuke, intrigerende maar moeilijke opgave."



Fig. 6 (boven | top)
Silverio Picerli, *Specchio primo di musica*, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile, e breve modo d'imparar di cantare di canto figurato, e fermo (Napoli: 1630)

Fig. 7 (onder | bottom)
18de-eeuws handschrift met cantates van:
18th-century manuscript with cantatas by:
Georg Friedrich Händel & Benedetto Marcello

Zoals Koopmans reizen en zijn aankopen overal ter wereld zijn bibliotheek vormgaven, zo vond ook de circulatie van musici en boeken in de vroegmoderne tijd haar beslag in de collectie. Aantekeningen en andere gebruikssporen uit de tijd dragen informatie over de herkomst van de boeken. Soms gaat het om inkijsjes in precieze momenten en plaatsen. Zo werd Silverio Picerli's in Napels gedrukte traktaatje *Specchio primo di musica* uit 1630 (fig. 6) in 1752 in Rome door de kapelmeester en boekenverzamelaar Girolamo Chiti (1679-1759) gekocht van de erfgenamen van een collega-kapelmeester die enkele jaren eerder was overleden. Andere keren vinden we sporen van regionale circulatie: Koopmans exemplaar van het in 1614 in Krakow gedrukte *Psalterium* werd, blijkens een notitie op de titelpagina, in 1619 in Vilnius gekocht voor de Jacobuskerk in Riga, waar in die tijd jezuiteten gezeteld waren. Nadat paus Urbanus VIII in 1623 de tekst van enkele hymnen liet aanpassen, werd een velletje papier met de nieuwe tekst in het boek geplakt zodat het actueel bleef (fig. 9). Sommige boeken reisden veel verder. Een in Sevilla gedrukt *Passionarium* uit 1603 vond zijn weg naar de kolonies, en meer bepaald naar een klooster in Santafé (het huidige Bogotá), waar in de jaren 1750-60 verschillende Dominicaanse monniken hun naam en de jaren van hun cantorschap in het boek noteerden.

De Ton Koopmancollectie, die de sporen van een eeuwenlange globale muziek- en cultuurgeschiedenis met zich meedraagt, vindt een natuurlijke thuis bij het Orpheus Instituut. Met onderzoekers uit alle hoeken van de wereld en een sterk vertakt internationaal netwerk bespeelt het instituut als geen ander het mondiale forum van artistiek onderzoek in de muziek. Dankzij de collectie kan het Orpheus Instituut zijn missie met nog meer slagkracht en inspiratie opnemen.

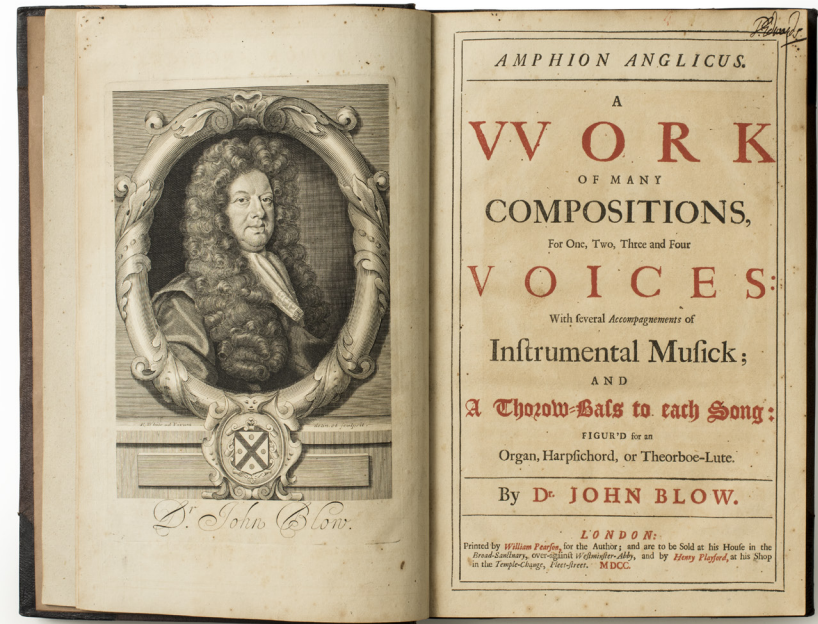


Fig. 8 ⁷
John Blow, *Amphion anglicus. A work of many compositions for one, two, three and four voices with several accompaniments of instrumental musick; and a thorough-bass to each song: figur'd for an organ, harpsichord, or Theorboe-Lute* (London: 1700)



Fig. 9 ⁸
Psalterium secundum ritum officij romani, ex decreto sacrosancti Concilij Tridentini restituti, per hebdomadam dispositum ... per universas regni polonie provincias usum (Kraków: 1614)

Knowledge and books in a global world

People have always travelled, and as long as words have been written on clay tablets, papyrus, parchment, or paper, so information has travelled. Journeys of discovery brought Europe into contact with a continually expanding world—and that world, willingly and unwillingly, with Europe. Within Europe, people were driven in all directions by war, religious upheaval, or simply by curiosity or because of new opportunities. Likewise, the arrival of the printing press revolutionised the circulation of information from the fifteenth century onward: from then on, books could be produced more rapidly and in greater numbers.

Due to the faster circulation of information, already in the sixteenth century a shared European musical culture started to form. Musicians like the Fleming Jacques de Wert and the Walloon Orlande de Lassus went from the Low Countries to Italy and elsewhere in Europe, while Italian music found its way north. That we encounter music by De Wert and the Venetian Andrea Gabrieli side by side in an edition printed in Nuremberg in 1583 is meaningful in that respect (fig. 10).

Musical styles and practices, too, crossed borders. One example is the Italian practice of *basso continuo*, which from ca. 1600 won over the whole of Europe. Title pages in various languages explicitly mentioned the inclusion of a *basse-continue* (e.g., Henry Du Mont, *Airs à quatre parties*, 1663) or a “thorow-bass” (fig. 8). Together with the continuo, various Italian idioms flooded the Western musical world: instruments and terminologies, as well as wholesale genres like the opera, cantata, and concerto. Non-Italians, like Georg Frideric Handel, who was born in Halle (“Endel” for the Italians, “Händel” with an *umlaut* in his native German lands), or Bach’s youngest son, Johann Christian, also took up these genres. Louis XIV’s France, however, offered resistance and dared to challenge the Italian musical colonisation. The French style found a willing ear with the music-loving aristocrats and citizens of Germany.

Precisely in the Northern European countries, which could not boast such a distinctly “proprietary” style, musicians, theorists, and audiences were most open to different musical languages. In his *Barokmuziek: theorie en praktijk* (1985), Ton Koopman made a case for such multilingualism for modern performers: “rules are required to learn the language, and that takes longer than one thinks. Only the ‘playing’ with the rules constitutes making music, and information about that is unfortunately limited. ... We, too, are supposed to be polyglots: a fun and intriguing but also difficult task.”

Just as Koopman’s journeys and acquisitions all over the world shaped his library, so the circulation of musicians and books during the early modern period was sedimented in the collection. Annotations and other traces of use from the period contain information about the provenance of the books. Sometimes these offer small glimpses of precise moments and places. For instance, Silverio Picerli’s little *Primo specchio di musica* (fig. 6), printed in Naples in 1630, was bought in Rome in 1752 by the *maestro di cappella* and book collector Girolamo Chiti (1679–1759), who acquired it from the heirs of a fellow *maestro di cappella* who had died a few years earlier. At other times we encounter traces of regional circulation: Koopman’s copy of the *Psalterium* printed in Krakow in 1614, so a note on the title page shows, was bought in Vilnius in 1619 for St James’s church in Riga, which was then in use by the Jesuits. After Pope Urban VIII changed the text of certain hymns in 1623, a slip of paper with the new text was pasted into the book to keep it up to date (fig. 9). Other books travelled much farther still. A *Passionarium* printed in Seville in 1603 found its way to the colonies, and more particularly to a monastery in Santafé (modern-day Bogotá), where during the 1750s and 60s several Dominican friars wrote their names and the years of their cantorships in the book.

The Ton Koopman collection, carrying traces of centuries of global musical and cultural practices, has found its natural home at the Orpheus Institute. With researchers from all over the world and a dense international network, the institute is active like no other in the global forum of artistic research in music. Thanks to this collection, the Orpheus Institute can take on its mission with even greater strength and inspiration.

Fig. 10 →
Harmonia miscellæ cantionum sacrarum, ab exquisitissimis ætatis nostræ musicis cum quinque & sex vocibus concinnatæ, pleræque omnes novæ, necdum in Germania typis scriptæ: nunc autem editæ studio Leonardi Lechneri Athesini. Quinta vox (Nürnberg: 1583)

Secunda pars.

Quinta vox.

Mulier, cum parit, tristitiam habet, tristitiam habet, quia venit hora eius, hora eius, quia venit hora eius, cum autem peperit puerum, puerum, iam non meminit pressuræ propter gaudium, propter gaudium, gaudium, iam non meminit pressuræ propter gaudium, propter gaudium, propter gaudium, propter gaudium. *h*

Andreas Gabrieli.

VIII.

Quinta vox.

Benedixit Deus orationem meam, & ne despexeris deprecationem meam, intende mihi *h* & exaudi me, contristatus sum, contristatus sum in exercitatione mea, & conturbatus sum, & conturbatus sum *h* a voce inimici, & a tribulatione peccatoris. Quoniam *h* declinauerunt in me iniquitates, quoniam declinauerunt in me iniquitates, & in ira, & in ira molesti erant mihi, & in ira, & in ira molesti erant mihi.

Cc 2

Tekens, symbolen, tabellen en diagrammen

Bij muziek vormt de kwestie van notatie altijd een aandachtspunt. De netelige kwesties voortvloeiend uit symbolen die worden geacht de productie van geluid voor te schrijven, worden nog nijpender wanneer die symbolen moeten worden gedrukt. Van Gregoriaans gezang – met zijn zwarte neumen op rode notenbalken (fig. 9) in imitatie van handgeschreven notatie – tot akkoorden, expressietekens en *extended techniques* tijdens latere eeuwen: het drukken van muziek heeft altijd veel voeten in de aarde gehad. De introductie van het drukken met losse letters in het Westen in de vijftiende eeuw ging uit van de fundamentele notie dat alle geschreven taal opgesplitst kon worden in een beperkte reeks individuele letters en andere symbolen. Het drukken van muziek met losse tekens dat in de zestiende eeuw begon, paste deze notie ook op muziek toe – of drong haar eraan op (fig. 10).

Zoals Michel Foucault aantoonde in *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (1966) werd kennis in de zeventiende en achttiende eeuw in kaart gebracht volgens rationele overwegingen van logica, maatvoering en ordening. Enerzijds vigeerde een voorkeur voor uit kleine eenheden bestaande categorieën, zoals Descartes' *idées claires et distinctes* en Leibniz' monaden. Anderzijds werden indrukwekkende taxonomieën van breed uitwaaiende tekens uitgewerkt, zoals de botanische schema's in Carl Linnaeus' *Systema naturæ* (1735). Om muziek te kunnen drukken, werd ook haar notatie onderwerp van disciplinerende procedé's van kennisrepresentatie. Toch bleef zulk typografisch reductionisme om zowel conceptuele als praktische redenen altijd dubieus. Nog in 1699 schreef Claas Douwes in het nawoord van zijn *Grondig ondersoek* (fig. 11) dat hij eigenlijk van plan was om er ook een deel over het daadwerkelijk bespelen van het klavier toe te voegen, maar dat “de nooten op sulken manier niet kunnen gedrukt worden gelijk wy deselve gewoon sijn te schrijven, ten sy datse in platen afsonderlijk daar toe gesneden worden, het welke veel soude moeten kosten”. En inderdaad bleven zowel notendruk middels kopergravures als manuscripten belangrijke reproductiewijzen voor muziek. Grote delen repertoire, waaronder Händels Italiaanse cantates (fig. 7), circuleerden alleen in handgeschreven vorm.

Naast de uitdagingen die het drukken van tekst en muziek meebrachten, moesten drukkers ook vat zien te krijgen op manieren om informatie te communiceren die tussen het verbale en visuele in vielen. De auteurs van trakaten en handboeken over allerlei onderwerpen vertrouwden op het gebruik van tabellen, diagrammen, schema's en verschillende soorten grafische representaties om kennis in hun vakgebied te visualiseren. Muziek was geen uitzondering. Tabellen en diagrammen die uiteenlopende muzikale concepten uitleggen, zijn overal te vinden: zie Leonard Frischmuth, die het bereik van het clavichord illustreert met een toetsenbord boven een notenbalk (fig. 4),

of achttiende-eeuwse dansnotatie (fig. 12). Soms lijken auteurs te zwelgen in de visuele complexiteit van zulke diagrammen, juist om het begrijpelijk maken uit te dagen, in plaats van tot hulp te zijn. In zijn *El melopeo y maestro* (1613) genoot Pietro Cerone duidelijk van visuele en muzikale puzzels als een schaakbordcanon (fig. 14), en Silverio Picerli lijkt de lezer van zijn *Specchio primo di musica* te tarten door “qui legit intelligat” (“moge degene die het leest het begrijpen”) te schrijven onder een doelbewust raadselachtig diagram (fig. 13).

Deze vroegmoderne experimenten met visuele (re)presentaties van muzikale informatie kunnen ook ons vandaag tot inspiratie dienen. Net zoals moderne datavisualisaties ontspringen de genoemde diagrammen aan de wens om complexe concepten op een intuïtieve en grafisch aantrekkelijke manier te verhelderen. Anderzijds kunnen de diagrammen die de complexiteit om de complexiteit omarmen, worden gezien als intellectuele en artistieke uitingen die de notie uitdagen dat alle muzikale kennis tot woorden en figuren kan worden gereduceerd.



Fig. 11
Claas Douwes, *Grondig ondersoek van de toonen der musijk* (Franeker: 1699)

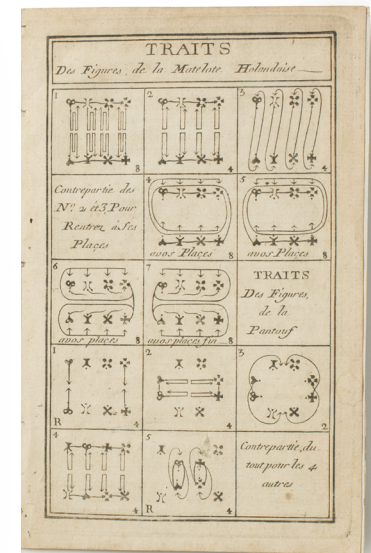


Fig. 12
[?] Landrin, *La matelote hollandaise et la pantouf... Mis au jour par M. Landrin m.^{re} de danse, et compositeur des traits, des contre-danse [sic]* (Paris: c. 1770-1790)

Signs, symbols, tables, and diagrams

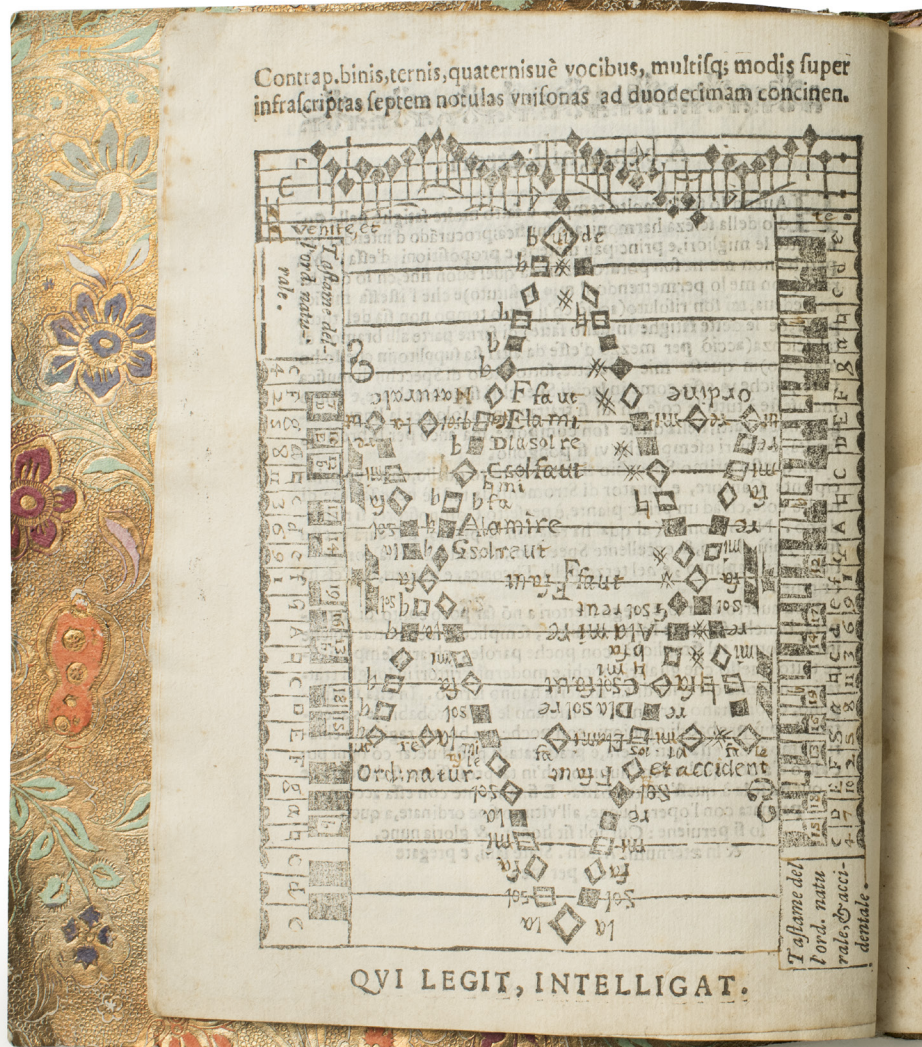


Fig. 13
Silverio Picerli, *Specchio primo di musica, nel quale si vede chiaro non sol' il vero, facile, e breve modo d'imparar di cantare di canto figurato, e fermo* (Napoli: 1630)

With music, the notion of its being notated is always at play. The thorny issues entailed by symbols that are meant to prescribe the production of sounds become all the more acute when these symbols have to be printed. From Gregorian chant—with its black neumes on red staves, imitating manuscript notation (fig. 9)—to chords, expressive markings, and extended techniques during later centuries, music printing has always posed challenges. For instance, the introduction of printing with moveable type in the West in the fifteenth century relied on the fundamental notion that all written language could be separated into a small set of individual letters and other symbols. The printing of music in moveable type, which began in the sixteenth century, applied—or forced—this notion also onto music (fig. 10).

As Michel Foucault demonstrated in his *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* (1966), seventeenth- and eighteenth-century knowledge was mapped according to rational concerns of logic, measure, and order. On the one hand there was a preference for categories of small units, such as Descartes's *idées claires et distinctes* and Leibniz's monads; on the other, for impressive taxonomies of dispersed signs, such as the botanical charts of Carl Linnaeus's *Systema naturæ* (1735). In order to print music, its notation, too, was subjected to disciplining procedures of knowledge representation. Still, this typographical reductionism has always remained tenuous for conceptual as well as practical reasons. As late as 1699, Claas Douwes wrote in the afterword of his *Grondig ondersoek* (fig. 11) that he had planned an additional part on actual keyboard playing to the book, “but because notes cannot be printed in the same way as we are used to write, unless they are engraved on separate plates, this would cost a lot.” In fact, both music engraving and manuscript copies remained important modes of reproduction for music. Large swathes of repertoire, including Handel's Italian cantatas (fig. 7), circulated only in manuscript form.

Beyond the challenge of putting texts and music into print, printers also had to grapple with methods of communicating information that fell in between the verbal and the visual. Authors of treatises and manuals on all kinds of subjects relied on tables, diagrams, schemas, and graphic representations of different sorts to represent knowledge in their field. Music was no exception. Tables and diagrams explaining various musical concepts can be found everywhere: witness Leonard Frischmuth's illustration of the range of the clavichord with a keyboard above a staff (fig. 4), or eighteenth-century dance notation (fig. 12). At times, authors appear to have revelled in the visual complexity of diagrams, precisely to defy rather than aid comprehension. Thus, Pietro Cerone in his *El melopeo y maestro* (1613)

clearly relished visual and musical puzzles such as a chessboard canon (fig. 14), and Silverio Picerli seems to taunt the reader of his *Specchio primo di musica* by writing “qui legit intelligat” (“let him who reads it understand it”) underneath a deliberately abstruse diagram (fig. 13).

These early modern experiments with visual (re)presentations of musical information can also serve as a modern source of inspiration. Like old diagrams, modern data visualisations spring from a desire to elucidate complex concepts in an intuitive and graphically pleasing way, while diagrams that embrace complexity for its own sake can be viewed as intellectual and artistic statements challenging the notion that all musical knowledge can be reduced to words and figures.



Fig. 14 ↑
Pietro Cerone, *El melleo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber* (Napoli: 1613)



Fig. 15 →
Planken met oude boeken in een van de geklimatiseerde nissen van de old books in one of the climatized alcoves.

Dankzij het genereuze mecenaat van de Désiré Collen Stichting is de Ton Koopmancollectie sinds de zomer van 2020 in het Orpheus Instituut Koetshuis ondergebracht.

Thanks to the generous patronage of the Désiré Collen Foundation, the Ton Koopman collection found a new home at the Orpheus Institute Koetshuis in the summer of 2020.

Met verdere steun van de Vlaamse Overheid (Departement Economie, Wetenschap & Innovatie) en de Stad Gent.

With additional support from the Flemish Authorities (Department of Economy, Science & Innovation) and the City of Ghent.



Teksten | **Texts**
Bruno Forment &
Huub van der Linden

Foto's | **Photos**
Michael De Lausnay

Ontwerp | **Design**
Sara De Bondt

Gezet in | **Typeset in**
Plantin Infant & Parabole

Gedrukt door | **Printed by**
die Keure

Eerste editie (oktober 2020):
600 exemplaren, met vier
verschillende omslagen.

First edition (October 2020):
600 copies, with four
different covers.

Dit is exemplaar |
This is copy:

Van omslag | **Of cover:**

ORPHEUS

INSTITUUT

Advanced Studies & Research in Music
Korte Meer 12, 9000 Gent (België)
www.orpheusinstituut.be