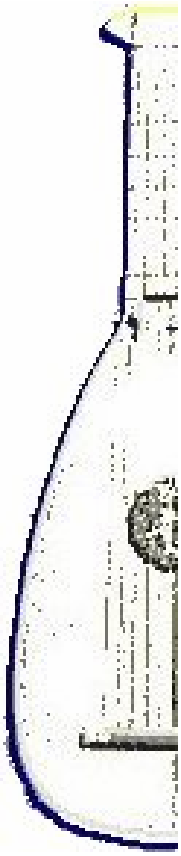
VU/ER: JEAN CORDARO
VEKENVELD 14
2550 KONTICH

Bureau de dépôt/Afgifte kantoor : Kontich 1

België - Belgique
2550 Kontich 1
8/4660



Geluit-Luthinerie

Driemaandelijkse uitgave van de Belgische Luitacademie
Publication trimestrielle de l'Académie belge du Luth

N°12 12/2000

INFO

De Belgische Luitacademie is een feitelijke vereniging die als doel heeft contacten te leggen tussen de luitliefhebbers in België.
Het lidgeld bedraagt per jaar 750 bf (België) of 1000 bf (buitenland).

L'Académie belge du Luth est une association de fait dont le but est de favoriser les contacts entre les passionnés du luth en Belgique. La cotisation annuelle est de 750 fb (Belgique) ou 1000 fb (étranger).

Compte banquaire / Bankrekening :
310-1293656-53

Secrétariat-Secretariaat
Rédaction – Redactie :
Greet Schamp
Prins Boudewijnlaan 133
2650 Edegem
tel & fax 03 289 01 19
E-mail lut.acabel@advalvas.be

Internet site
http://users.belgacom.net/lute

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs
De artikels verschijnen onder de verantwoordelijkheid van hun auteur.

Edito

Greet Schamp
Vice voorzitster

Na een geslaagde luitdag waarvan u verslag en foto's elders in dit nummer vindt, kunnen we nu ook voor de leden die er niet bij waren, de ontdekking van Bart Roose ontsluieren waarvan sprake in mijn vorige editoriaal. Wij danken Bart dan ook heel hartelijk voor deze primeur, we weten hoeveel uren opzoekingswerk hieraan vooraf ging, ook het vinden van concordanties, het verkrijgen van de nodige toestemmingen enz…
Nogmaals een oproep om uw medewerking : hebt u interessante artikels, concert- of cursusaankondigingen, laat het ons tijdig weten, uiterste inzenddatum is 1 februari 2000 . Verder zoeken we nog medewerkers en ideeën ook voor de komende luitdag.

Edito

Christine Ballman
Présidente

Notre Journée du luth fut à tous égards un succès, je n'en dirai pas plus ici, vous trouverez le compte-rendu habituel dans ce numéro. Et des projets pour l'année prochaine se profilent déjà à l'horizon... Nous en profitons pour vous rappeler que vos idées et collaborations sont toujours les bienvenues, ne soyez pas timides ! Nous avons besoin de mains et de cerveaux pour mener à bien notre objectif et votre Académie. Dans ce numéro vous trouverez un texte qui vous permettra de vous replonger dans la belle conférence de Bart Roose que certains d'entre vous auront peut-être eu du mal à suivre en néerlandais. Pour des raisons de place, nous vous livrons en français une version expurgée de la partie historique, pour ne laisser que le plus passionnant travail de recherche musicale.
Bonne lecture à tous et meilleurs vœux !

Karel V vervolg

Nadine Duymelinck

Laten we nu Karels aartsvijand Frans I na zijn spaanse gevangenschap vergezellen bij zijn terugkeer naar Frankrijk. De eerste luittabulaturen verschijnen er in 1529

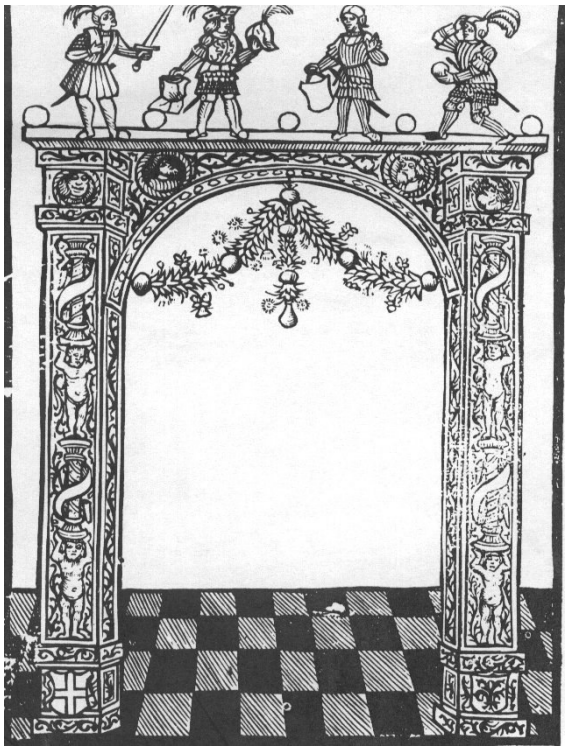
Sommaire / Inhoud

- *Edito Greet Schamp p. 1*
- *Edito Christine Ballman p. 1*
- *KarelV vervolg N. Duymelinck p. 1*
- *Geruchten/agenda/zoekertjes/annonces p. 3*
- *La 4° journée du luth JC Baertsoen p. 3*
- *Luys De Narvaez (fr.)B. Roose p. 4*
- *Luys De Narvaez (nl.)B. Roose p. 9*
- *De 4de Belgische Luitdag JC Baertsoen p. 14*
- *L'époque de Charles V N.Duymelinck p. 15*

bij Pierre Attaingnant (° einde 15de eeuw-+1553). Hij werd de officiële drukker van Frans I. Van dan af loopt het als een trein : de uitgeverijen van Attaingnant, Adrien Le Roy (°ca 1520-+1598), Robert Ballard (+1588) en Fezandat zijn samen goed voor een twintigtal luitbundels. Zoals gewoonlijk zijn sommige uitgevers tevens componist en luitspeler, te beginnen met Adrien Le Roy die vanaf 1551 verschillende luitbundels schreef. Hij introduceerde trouwens Orlandus Lassus aan het franse hof. Karel V zou echter geen luit hebben kunnen leren met zijn "Instruction pour apprendre la tablature du luth et la manière de toucher cet instrument" want die verscheen pas in 1567.

Alberto da Rippa (°ca 1480-+1551), beter bekend als Albert de Rippe, volgde de omgekeerde weg van vele anderen : hij vertrok uit Mantua en kwam aan te Parijs. Hij heeft hiervan blijkbaar nooit spijt gehad want hij bleef er 25 jaar aan het hof ! Hij genoot grote faam ; men schreef over hem : "Il donna plaisir de son industrie à ung Pape, à ung Empereur, à ung Roy d'Angleterre", dat wil zeggen aan de gebruikelijke gasten, vriend of vijand naargelang het moment, van de franse koning.

Keizer Karel was door al het oorlogvoeren, rondtrekken en niet in het minst door de ziekte (jicht) waaraan hij reeds op zijn achtentwintigste leed, vroeg een oud en gebroken man. Na de dood van zijn vrouw Isabella-hij weigert te hertrouwen-reist hij in 1543 nog naar Duitsland via Genua, in 1548 is hij in de Nederlanden, in 1550 weer in Duitsland. Over de muziek bij al deze reizen, feestelijkheden, Blijde Inkomsten zijn zeer weinig gegevens bewaard. Er werden gelegenheidswerken geschreven, bijvoorbeeld n.a.v. de doop van Filips II (in 1527), de dood van Isabella, de kroning te Bologna of een overwinning in één of andere oorlog. Er bestaat zelfs een stuk voor gitaar "La Guerre" (De Oorlog) geschreven door Gregor Brayssing uit Augsburg op de nederlaag (!) van keurvorst Johan Frederik I van Saksen te Mühlberg in 1547. We weten dat de polyfone muziek ruim aan bod kwam als muzikale omkadering van de kapittels van de Orde van het Gulden Vlies, maar bijzonderheden over de uitgevoerde muziek kennen we niet. Bij feesten aan het hof zou de "moresca" kunnen gedanst zijn of het franse "Les Bouffons" ; van deze beide vinden we wel de muziek terug, maar zekerheid over de uitvoering ervan hebben we ook weer niet. Nog minder weten we over de bezetting van de ensembles die speelden : noch over de instrumenten noch over het aantal musici.



Karel V dacht waarschijnlijk reeds lang over troonsafstand maar in 1555 is het dan eindelijk zover : hij draagt de Nederlanden over aan zijn zoon Filips, en in 1556 krijgt Filips ook de spaanse monarchie met al de koloniën erbij. In datzelfde jaar laat hij de keizerskroon aan zijn broer Ferdinand.

Sinds Karels jeugd was de muziekwereld in de Nederlanden wel erg veranderd. Het spreekwoord zegt :"Als het regent in Parijs, druppelt het in Brussel". Laat het ons dan niet verwonderen dat de eerste luittabulaturen in de Nederlanden bijna gelijktijdig verschijnen met de franse. Hoewel een eerste poging tot muziekdrukken al in 1515 gebeurde (een gelegenheidswerk uitgegeven te Antwerpen door Jan de Gheet : de motetten die het bevat waren in hout gegraveerd) kwam de muziekdrukkunst pas goed van de grond door het procédé van de losse tekens, waardoor een muziekstuk kon gezet worden als iedere andere tekst.

In 1529 geeft drukker Willem Vorsterman te Antwerpen een deel uit van "Musica getutscht …» van Virdung in vertaling onder de titel "Livre plaisant et très utile pour apprendre à faire et ordonner toutes tablatures hors le discant dont et par lesquelles on peult facilement et legièrement aprendre à jouer sur les manicordion, luc(sic !) et flutes". In 1554 zal ditzelfde boek ook in een nederlandse vertaling gedrukt worden door Jan van Ghelen, ook al te Antwerpen, dan reeds een ganse tijd een centrum voor de muziekdrukkunst.

Tielman Susato was geen antwerpenaar, maar een rijnlander ; het succes lachte hem toe na zijn vestiging te Antwerpen in 1542. Hij beperkt zich ook niet tot de drukkerij maar schrijft zelf liederen met luitbegeleiding en dansen voor de luit. In 1551 publiceert hij "Het ierste musyckboexken" en dat is ook inderdaad het eerste "liedboekske" op nederlandse teksten dat in zijn geheel overgebleven is. Deze "liedekens in nederduytscher talen" kunnen uiteraard gezongen worden of gespeeld "op alle musicale Instrumenten". Zijn derde"Musyck Boexken" bevat ook "alderhande danserye", wat dan veel later weer werd nagevolgd door Phalesius (in 1571 : "Premier livre de danseries"). Een aantal van deze boekjes is gewijd aan de Souterliedekens van Clemens non Papa (°1510-15 -+1555-56). Hij was niet in dienst van Karel V maar wel van opperbevelhebber De Croy. De Souterliedekens zijn psalmen, vertaald in het nederlands, op éénstemmige melodieën afgeleid van volkswijsjes. De driestemmige versie van Clemens non Papa is wellicht de meest bekende, hoewel meerdere componisten deze psalmen gebruikt hebben. Het huis van Susato heette zeer toepasselijk "Inden Cromhorn".

Was Susato de man van het nederlands polyfoon lied, bij Phalesius (°ca 1510-+ca 1575) te Leuven neemt de dans een veel grotere plaats in. Tussen 1545 en 1547 verschijnen er reeds vijf boeken luitmuziek, in 1552-53 "Hortus musarum" in twee delen. Tussen 1545 en 1578 publiceerde hij niet minder dan 529 dansen ! In zijn eerste tabulatuurboek met als titel "Des chansons reduictz en Tabulature de Lut" probeert hij wat klanten te lokken met de melding : "Met een korte en gemeenzame inleiding om zelf deze luit te begrijpen en te leren bespelen". Goede betrekkingen met het hof waren ook belangrijk. Susato is kampioen in het mouwvegen : hij schreef een gedicht op de intocht van de keizer in Brussel en noemde hierin Maria van Hongarije, zuster van de keizer een "chief d'oeuvre en nature" (een meesterwerk van de natuur). Zijn uitgaven werden ook regelmatig

opgedragen aan de leden van het hof. Phalesius nam zich hierin veel minder moeite.
Hubertus Waelrant uit Tongerlo sticht te Antwerpen een muziekschool in 1547 en wat later, in 1554 een uitgeverij samen met drukker Jan de Laet. Emanuel Adriaenssen die het o zo bekende "Als ick u vinde" van Waelrant voor luitensemble zette, zal zich van Karels bezoek aan de Nederlanden weinig herinnerd hebben : hij werd namelijk geboren rond 1554.
In het korte bestek van een artikel moeten noodgedwongen een aantal zaken onbesproken blijven. Hoewel er linken genoeg kunnen gelegd worden naar de muziekwereld zijn literatuur en schilderkunst bewust verwaarloosd. Ook zijn de godsdienstige twisten ongemoeid gelaten hoewel deze zeker invloed hebben gehad op het muziekleven, bijvoorbeeld in verband met het gebruik van de volkstaal. Het humanisme deed zich gelden, o.a. in het op muziek zetten van poëzie in de latijnse taal. Wel is het duidelijk dat de tijd van Keizer Karel een doorgang vormt van het ene naar het andere : van middeleeuwen naar renaissance, van vokale naar instrumentale muziek, van manuscript naar drukwerk, van latijn naar landstaal…
Wanneer Keizer Karel naar Spanje verhuist voor zijn laatste levensjaar in Yuste begint het avontuur van de luit pas echt.

Geruchten – *Rumeurs*

Weiss
Om de 250e verjaardag van het overlijden van S.L.Weiss te vieren heeft onze landgenoot Peter Van Dessel een quasi volledige cataloog gemaakt van alle beschikbare opnames op luit van het werk van deze componist. De nummering zoals gebruikt in de Complete Works (ed.D.A.Smith & T.Crawford) werd toegepast voor alle bekende sonates , het bevat ook de andere zgn. geïsoleerde stukken.
Meer inlichtingen: http://www.slweiss.com/CataloguePVD/an_CPvD_TdM.html
Peter Van Dessel, Oud-Heverleestraat 35, B-3001 Leuven (Belgium)

Agenda

Dresdenfestival
Na het overweldigende succes van het festival dit jaar organiseert de stad Dresden met de Duitse luitvereniging van 23 maart om 15u tot 25 maart 2001 weer een evenement "Dansmuziek voor koninklijke instrumenten". De artistieke leiding berust bij Lutz Kirchhof. Van afrikaanse dans, over oude duitse en "divine" italiaanse renaissancemeesters tot de italiaanse en franse barok aan de hoven tot de galante periode en ook de herontdekking van de luit begin 20ste eeuw.Van 23 maart om 15u tot 25 maart 2001, er is tevens een uitgebreide instrumentententoonstelling en partituren en boeken te koop.
Er is gelegenheid om enkele eenvoudige dansen aan te leren olv een dansmeester en met begeleiding van een luit-choir en tevens ook een muzikaal banket.
Er is ook een speciale voorstelling voor kinderen met aangepaste kleine instrumenten om te proberen spelen en een luit te "voelen"
Dit alles vindt plaats in het Kulturrathaus in Dresden meer info over verblijfsmogelijkheden, prijzen e.d. bij Tourist Information 0049 - (0) 351-49192215 or
Welcome Tourist 0049 - (0) 351-4100100
Further Information about the actual program, participating artists/scientists you can get from me at EMail Thomas.Schall@Rhein-Main.net or Lutz Kirchhof at Lutz.Kirchhof@T-Online.de

Voor de geïnteresseerden / Avis aux intéressés :
Michel Cardin will give two **Baroque lute** concerts in Europe in december
2000, in Paris and Heidelberg :
1) December 28, 20:00 h
St.Thomas Church,
Freiburger Str./Kolbenzeil
Heidelberg, Germany
information: Rainer Schmidt
e-mail: r.schmidt@dkfz.de
2) December 30, 20:00 h
Salle de la Société Française de Luth
48, rue Bargue, 14ème arrondissement
Paris, France
Information: Jean-Pierre Vignes
Tel : +33 1 43 37 11 23
The programme will include works by Weiss, Bach, Kellner, Dufaut

Petites annonces
Zoekertjes

- *Ik heb een instrument te koop :*
  ***Theorbe** gebouwd door Jacob Van der Geest, schitterend instrument, inl. Willem-Jozef Van Holderbeke, Hugo Verriestlaan 5 te 9950 Waarschoot. Tel : 09.377.61.49*

La quatrième journée belge du luth à Bruxelles

Jean-Claude Baertsoen

Cette journée du luth était à plus d'un titre anniversaire. D'abord à cause de l'année : tout ce qui se fait en 2000 vous prend un petit air millénaire qui ne se produit pas tous les ans, ni même tous les siècles. Et puis, il y a Charles Quint, avec ses cinq cents piges d'existence dans l'histoire. Plus près de nous, il y a le fait que l'Académie belge du Luth fête son quatrième anniversaire — et quand on sait ce que représente de travail, d'efforts, de soucis l'installation d'une organisation pareille, avec concerts, revue, site internet etc., on ne peut pas s'abstenir de lever son verre...
La Quatrième Journé du Luth (rappelez-vous Saint-Gilles, Lillo, puis Visé, et maintenant Boitsfort) a attiré un public plus nombreux encore que les précédentes. La grande salle des Écuries de la Maison Haute était pleine comme un œuf pour le concert de 11h. Il y avait non seulement les

habitués de l'Académie du Luth, les fidèles annuels, mais encore un nombre appréciable de curieux que les annonces faites à la Radio avaient attirés.
Mais partons du début. Après l'accueil et son traditionnel café matinal, la Journée commençait par une manifestation d'ordre musicologique. Le conférencier et luthiste Bart Roose, grand admirateur de Narvaez, présentait une chanson à laquelle le nom du compositeur Gombert était accolé. Bart Roose en a découvert la véritable origine. Sa démonstration à la fois claire et convaincante rétablissait la paternité de la chanson "Si par souffrir" à Jean Courtois, maître de chapelle à Cambrai en 1540. La démonstration était illustrée par des textes et une écoute de la pièce.
Suivait un Concert Charles Quint exécuté par des musiciens d'époque — ou apparemment. En effet, les principaux artisans de l'Académie du Luth avaient revêtu pour la circonstance les atours solennels de la Renaissance. Quelques objets bien choisis, des draperies, et surtout les instruments du temps complétaient le coup d'œil. Le programme donnait un large panorama du répertoire flamand, espagnol, allemand, italien qui a accompagné Charles Quint tout au long de sa carrière. Christine Ballman jouait très délicatement d'une vihuela aux précieuses incrustations; Greet Schamp s'est fait applaudir au luth; Nadine Duymelinck alliait les talents de récitante polyglotte et d'instrumentiste polyvalente, enfin le baryton Miguel Torres faisait apprécier à la fois sa voix et sa prestance.
La seconde partie de la journée était consacrée à une conférence illustrée de diapositives sur l'apport de l'Amérique du Sud dans l'organologie de la vihuela et de ses dérivés. Le luthier Sébastien Nunez a montré et commenté une quantité d'instruments parfois très beaux, souvent insolites, parfois extravagants qui attestent l'imagination des constructeurs du Paragay ou des pays avoisinants. Bien entendu, l'histoire des instruments à cordes en Amérique du Sud commence avec l'arrivée dévastatrice des Espagnols et des Portugais : il semble que toute l'histoire des guitares et autres vihuelas parte de là. On ne sait pas ce qu'il pouvait y avoir dans ces pays avant leur irruption...
Suivant la tradition des Journées de l'Académie du Luth, la réunion annuelle se terminait par une séance improvisée d'ensemble, un podium libre qui a été cette année particulièrement réussi : beaucoup de participants, et moins d'instrumentistes intimidés qui n'osent obéir à l'injonction de la Muse : "Prends ton luth !"
Ajoutons que pendant toute la journée, dans un assez vaste local, avait lieu une exposition d'instruments. Des luthiers de Liège, de Flandre, voire d'Utrecht avaient apporté leur production. On a admiré notamment un magnifique luth à quarante côtes, une vielle à roue, diverses vihuelas, œuvres des luthiers ajouter les noms. Quelques partitions dont celles réalisées par l'Académie du Luth étaient en vente dans le même local.
Un verre de l'amitié (blanc mousseux ou rouge, au choix) clôturait la manifestation dans un climat de cordialité et de bonne humeur.

Luys de Narváez : Otra cancion del primer tono

Bart Roose

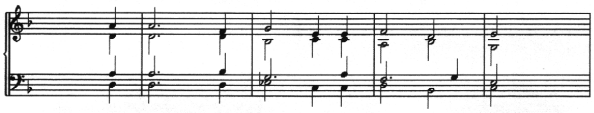
Lorsque Madame Christine Ballman nous présenta la 'Cancion del primer tono' extraite des " Seis libros del Delphin de música" de Luys de Narváez dans le n° de janvier 2000, je me suis immédiatement mis à la jouer. Bien que personne ne sache de quelle chanson de Gombert il s'agissait, une impression de " déjà connu" m'envahit et le motif du début continua à me trotter en tête. Je n'avais pourtant pas cette chanson à mon répertoire. Je m'intéresse depuis plusieurs années à la musique pour vihuela et j'ai donné de nombreux concerts dans lesquels la musique de Narvaez joue un rôle important. Il y a deux raisons qui m'ont incitées à jouer cette cancion: La première est, soyons honnête, que parmi les pièces de Narváez il y a plus de musique intéressante que chez d'autres vihuelistes, et la deuxième : il y a quelque chose d'étrange dans cette chanson, particulièrement dans la partie centrale où le discours musical n'est pas cohérent (compasillos 43 et 44).Toutefois, la chose me semblait claire : je connaissais cette chanson et elle n'était certainement pas de Gombert ! Mais laissons cela pour plus tard.

Description du recueil de Narváez
Il est intitulé : "Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela" et est dédicacé au "très illustre señor Francisco de los Covos, Comendador mayor de Leon, Gouverneur de Caçorla, seigneur de Saviote et membre du Conseil d'état de sa majesté impériale …MDXXXVIII". Comme on peut le déduire du titre, le recueil, imprimé en 1538, est composé de six livres. Il s'agit du premier livre de vihuela imprimé en Castille et en tablature italienne (Luis Milán emploie un système propre dans " El Maestro" de 1536).

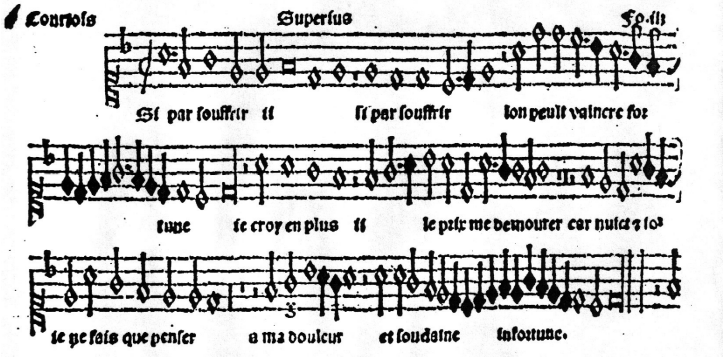
Le premier livre contient un prologue suivi de l'éloge de Francisco de los Cobos ainsi que d'une explication détaillée de la tablature : lecture (lignes, chiffres et signes rythmiques), compréhension et interprétation. L'explication des tempi et de la mesure (compas en compasillo), des différents signes de mesure et des modes est fort intéressante. Huit fantaisies suivent alors pour illustrer les huit modes.
Le deuxième livres contient six fantaisies dans les 1er, 4ème et 5ème modes.
Dans le troisième livre on trouve des mises en tablature de pièces vocales : des parties de messe de Josquin, ses "

Mille regres", une chanson de Gombert " Jamais je n'euz tant de soulas", une autre chanson (de Gombert ?) et " Je veulx layser melancolie" de Richafort (la seule source connue jusqu'à présent de cette chanson).
Le quatrième livre propose six diferencias sur " O Gloriosa Domina" et cinq contrepoints (de deux à quatre voix) sur " Sacris solenijs".
Dans le cinquième livre, on trouve des mises en tablature et des variations sur de la musique vocale espagnole : Romances et Villancicos.
Le sixième livre contient également des diferencias sur les célèbres suites d'accords " Conde Claros", " Guárdame las vacas", " Guárdame las vacas par otra parte" (une variante du passamezzo antico) et le " Baxa de Contrapunto".
Chaque livre se termine par une table des matières et le sixième reprend une table générale et une " corecion" de l'auteur dans laquelle il corrige, livre après livre, les fautes d'impression. Pour terminer, un éloge de la musique et enfin la mention de l'imprimeur, Diego Hernandez de Cordova à Valladolid, en date du 30.10.1538.

Quelques jours plus tard, la similitude avec la pavane " Si par souffrir" de T. Susato s'imposa à moi, pavane que j'ai souvent eu l'occasion de jouer et que je venais d'enregistrer le mois précédent avec l'ensemble " La Cetra d'Orfeo". Cette pavane se trouve dans le recueil : " het derde musyck boexken…lustich ende bequaem om spelen op alle musicale instrumenten" (1551). En voici les premières mesures :



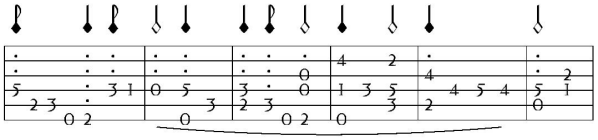
La similitude était tellement frappante que je pris directement deux versions de la chanson " Si par souffrir" de Jean Courtois, sur laquelle Susato s'est basé : la version de Hans Gerle pour 4 gambes et la version anonyme contenue dans le manuscrit de la Staatsbibliothek de Gdansk (Pologne). J'en étais à présent sûr :" Otra cancion del primer tono" n'était pas de Gombert, mais bien de Jean Courtois.
Il me restait à trouver la version originale, je la trouvai dans " Trente et une chansons musicales à quatre parties, Paris, P.Attaingnant, sept.1534" dont le dernier exemplaire conservé se trouve à la Bayerische Staatsbibliothek à Munich (Mus.pr.31 Beibd.8). En voici une copie du superius :



Dans les pages qui suivent, vous trouvez l'original de Courtois (sans les paroles) mis en parallèle avec la chanson de Narváez. J'ai choisi de transcrire Courtois en 4/2, tandis que la version de Narváez est notée en compasillos (tactus, dans ce cas deux pour une mesure) comme c'est le cas dans la tablature.

En comparant les deux versions, l'on remarque que Narváez reste fidèle à la conduite des voix chez Courtois, sauf pour ce qui est de la division habituelle des valeurs longues en deux valeurs plus courtes.
Mesure 8 (compasillo 16) Narváez doit quitter un moment le tenor pour pouvoir jouer les notes courtes de l'altus. La mesure 9 (compasillos 17-18) apporte la première glose à la voix supérieure et le saut d'octave du Fa grave, ce qui oblige le tenor à se taire. A partir de la mesure 10 (compasillo 19) et jusqu'à la cadence à la mesure 11, Narváez traite la mélodie librement et termine par sa formule cadentielle la plus traditionnelle. Le tenor est sacrifié presque totalement au profit du mouvement mélodique.
La fin de la mesure 12 (compasillo 24) est intéressante : on y trouve un bel exemple de musica ficta. Narváez y a pourvu dans toute la pièce, alors que chez Attaingnant il n'y en a pas trace.
Il y a plusieurs raisons à cela : tout d'abord, à cause des techniques d'impression musicale difficiles et chères, les signes d'altération étaient peu ajoutés, alors que dans la tablature ces problèmes ne posaient pas. D'autre part, les musiciens étaient formés pour être capables de les ajouter sans difficulté. La deuxième raison est que les instrumentistes traitaient la musique vocale de manière plus libre, l'adaptant aux possibilités de leur instrument, y ajoutant des traits typiques et des ornementations et certains chromatismes qui n'auraient pas convenu au chant. Ensuite, il reste les aspects locaux, les règles n'étaient pas appliquées partout de la même manière. Enfin, des chansons comme celle de Josquin étaient chantées parfois pendant près d'un siècle et le goût musical change assurément sur une telle période.
Revenons aux mesures 12 à 18 (compasillos 24-36). Narváez emploie l'accord de Ré majeur au lieu de Ré mineur et ajoute un bémol aux Mi (ce que les chanteurs feraient aussi). Pour le reste, il est très fidèle aux quatre voix, excepté mesure 16 où il est obligé de supprimer la dissonance La. A partir de la m. 19, il suit les deux voix et ajoute une variante rythmique ou une figuration légère sur les notes longues. Il termine m. 22 (c. 43) avec un trait de remplissage de la quinte.
Et c'est ici que j'arrive au point où, comme je l'ai dit plus haut, quelque chose ne va plus. Il manque en fait 4 compasillos, soit 2 mesures dont il n'est pas question dans les corrections.
Que se passe-t-il ? Narváez ne connaissait-il pas la mélodie (ce qui semble illogique quand on voit avec quelle précision il a travaillé jusqu'ici) ? L'imprimeur s'est-il trompé et Narváez ne l'aurait pas vu ?…
Toujours est-il que Narváez, m. 24 (c.48) reprend le fil interrompu, mais seule la basse est reprise sans modification : il compose un nouvel altus (c.52), avant de restituer à nouveau les voix de l'original (2e moitié de la m. 26). Nous voyons une cadence en Ré, finale de la pièce (m. 27, c.54), et ici aussi Narváez emploie l'accord de Ré majeur. A la m. 28, il remplit un saut de tierce Sol-Sib et ajoute un trait de liaison entre le tenor et l'altus. Jusqu'à la m.30 (c.60) il suit strictement l'original avant de simplifier quelque peu l'original dès la m. 31 (c.61) au profit du mouvement mélodique. Il reprend ensuite sa première formule cadentielle, m.32 (c.64). Sur l'accord final, il improvise dans le style ricercar encore 4 c. avant de terminer sur l'accord parfait de Ré majeur.

Nous nous rendons compte, après cette comparaison, que Narváez met la chanson de Courtois, " Si par souffrir", en tablature avec autant de respect et les mêmes moyens musicaux et techniques qu'il emploie dans les " Mille regres" de Josquin.
Il reste évidemment le problème des 4 compasillos manquants. A mon avis, supprimer ces 4 c. porterait préjudice tant à J. Courtois qu'à L. de Narváez. Je propose de combler ce vide par une tentative de reconstruction en tenant compte de la manière dont Narváez a opéré pour le reste de la pièce.
Voici une solution possible:



Nous pouvons alors compléter la tablature. Aux c. 50 et 51, rien ne doit être changé car, selon moi, Narváez a choisi consciemment de changer la conduite des voix de telle manière que le Ré du c. 30 mène au Do du c. 52. S'il avait maintenu la conduite originale, il aurait dû jouer pendant près de 4 c. sur les troisième et quatrième chœurs, ce qui aurait engendré une sonorité beaucoup plus sourde que la mélodie claire qu'il propose et qui se réfère à la basse.

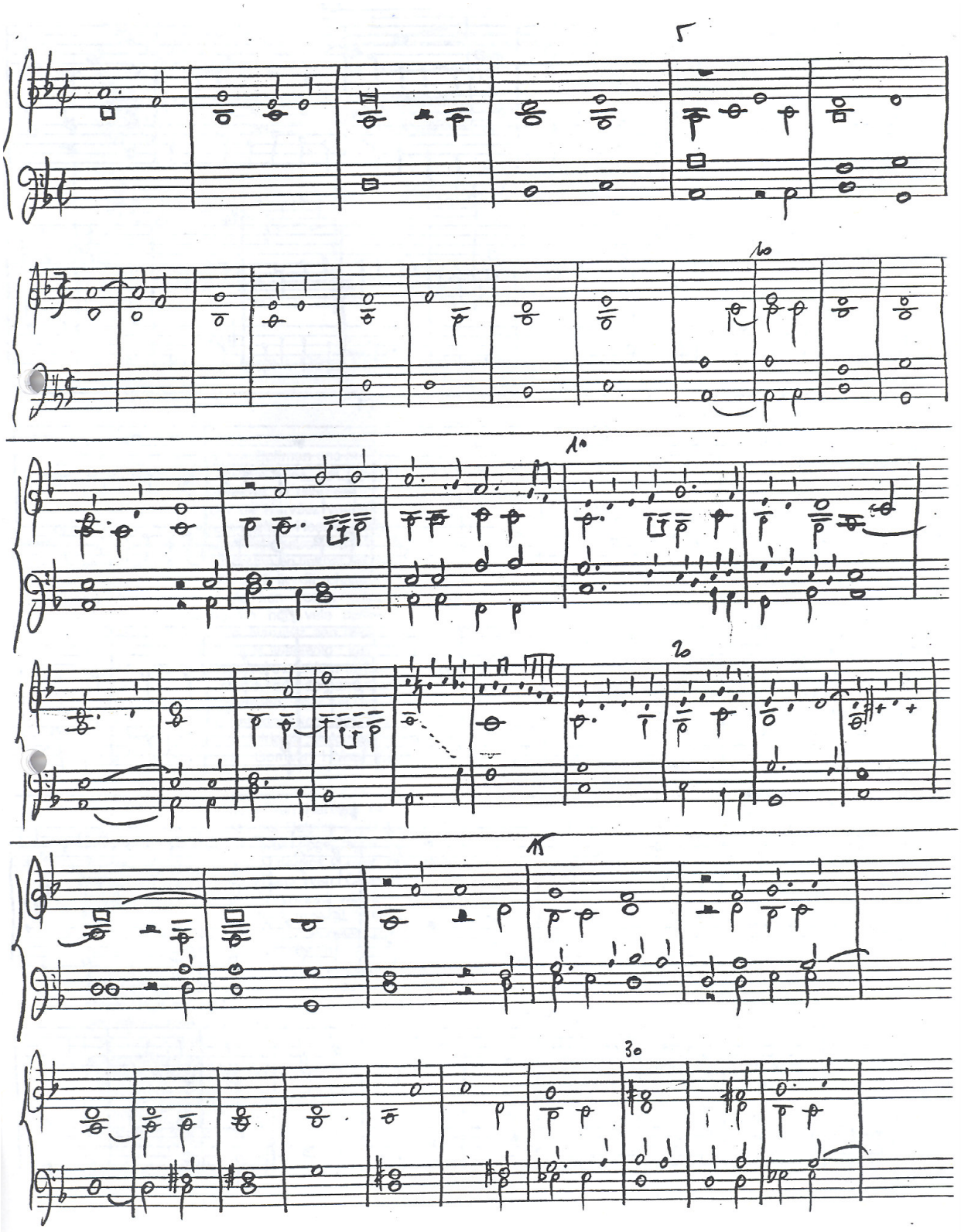
Qui est Jean (Jehan) Courtois (Courtoys, Cortois, Mourtois) ; auteur de la chanson " Si par souffrir" ?
C'est un compositeur franco-flamand dont on ne connaît ni la date de naissance ni la date de mort. Jusqu'il y a peu, on savait seulement qu'il avait été à partir de +/- 1540 "maître de chapelle" à la cathédrale de Cambrai et que son motet "Veneti populi terrae" y a été interprété le 20 janvier 1539 (40) par 34 chanteurs, en tant que motet de circonstance lors du passage de Charles Quint, alors que celui-ci se rendait à Gand.
Ces renseignements se trouvent dans la " Declaration des triumphantz honneur et Recoeul faictz a la Maieste Imperialle a sa ioyeuse et premier entree…en la cite et duche de Cambray. EN lan de grace mil cing centz et XXXIX. Au moys de janvier, le XXe jour dudict moys…Imprimez a Cambray par Bonaventure Brassart libraire .» Il y est mentionné comme " ung motet d'excellente musique composé par maistre Jehan Courtois maistre de la chapelle dudict Seigneur Réverendissime". On y trouve également le récit de l'événement.
Des recherches récentes de Bruno Bouckaert montrent qu'entre 1524(5) et 1539(40) Courtois est " maître des enfants de chœur" à l'église Saint-Pierre à Lille. Lorsqu'il se rend à Cambrai, c'est Cornelis Canis qui lui succède. A Cambrai, Courtois est aussi mentionné comme membre de la confrérie " Notre Dame de la treille".
A côté du motet sus-mentionné, on connaît encore un autre motet de circonstance : "O Pastor eterne" composé pour l'installation de l'évêque Nicolas. Les chansons à quatre voix de Courtois sont dans le style de la chanson parisienne tandis que ses motets à cinq et six voix font plutôt référence au style de Josquin.
Voici la liste de ses œuvres connues :
19 chansons entre 1529 et 1545 ; 14 motets entre 1532 et 1554 ; les messes : " Domini quis habitat" que l'on trouve entre autres dans le manuscrit Zegere van Male, "Hoc in temple", "Entre vos filles de XV ans", "Veni in hortum meum", "On me l'a dit", "Frere Thibaut", " de Salamandre", "Cognovi Domine", " Je ne veulz rien".
A cause de son œuvre limité, dans son "Compendicus musices" de 1552, Adrian Petit Coclico classe Courtois parmi les "peritisimi musici et artificiossimi symphonistae".
En 1567, dans sa "Descrittione di tutti i Paesi Bassi", Lodovico Giucciardini cite Courtois dans la liste des compositeurs décédés et le place au sein des "veri maestri della musica" comme Josquin, Obrecht, Willaert et Gombert.

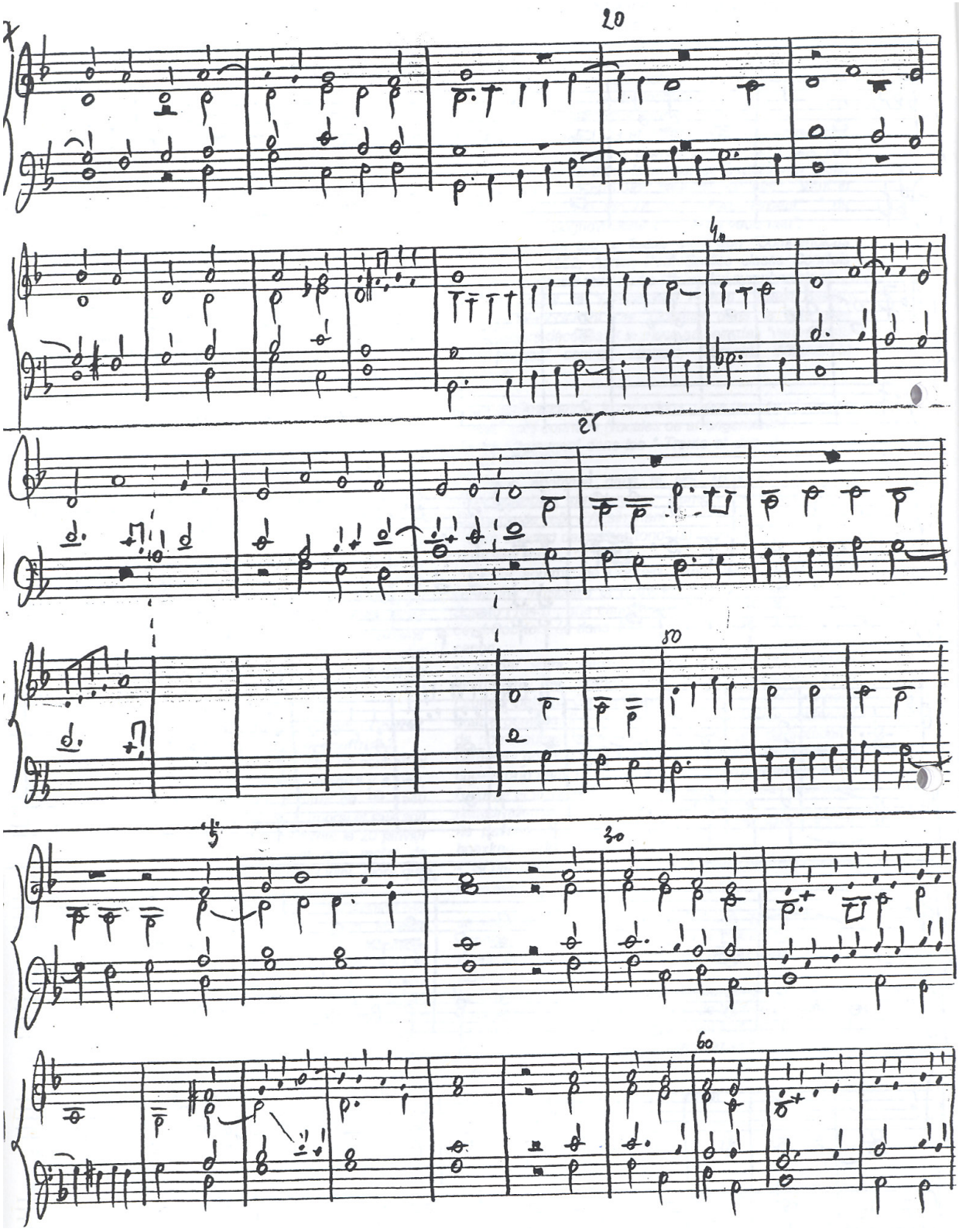
A ma connaissance, les versions suivantes de " Si par souffrir" sont connues (vocales ou arrangements) :
-Pierre Attaingnant dans les " Trente et une chansons…" (1534)
- version anonyme dans le MS 4003 n° 56 de la Staatsbibliothek deGdansk : une version légèrement différente de celle d'Attaingnant
-" Otra cancion del primer tono" de Luys de Narváez dans " Los seis libros…" (1538)
-" Si par souffrir" de Cornelis Canis dans " Vingt et six chansons musicales et nouvelles à cinq parties" Tielman Susato (1543) : une chanson basée sur le thème de celle de J.Courtois et dans laquelle est développé un double canon.
-" Si par sofrir" dans " Musica und Tablatur auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen, auch Lautten" deHans Gerle (1546) : une mise en tablature pour quatre gambes. Il s'agit d'une version diminuée contenant de nombreuses fautes tant de rythme que de notation : certaines notes y sont écrites, en tablature allemande, un chœur trop haut, ce qui donne un écart d'une quarte entre l'original et la version pour gambes ! Un bel exemple de la rigueur allemande ici mise en défaut.
-la pavane " Si par souffrir" dans le " derde musyck boexken…" de Tielman Susato (1551)
-" Si par souffrir" : une mise en tablature de Wolff Heckel dans son " Discant Lauttenbuch" (1562)

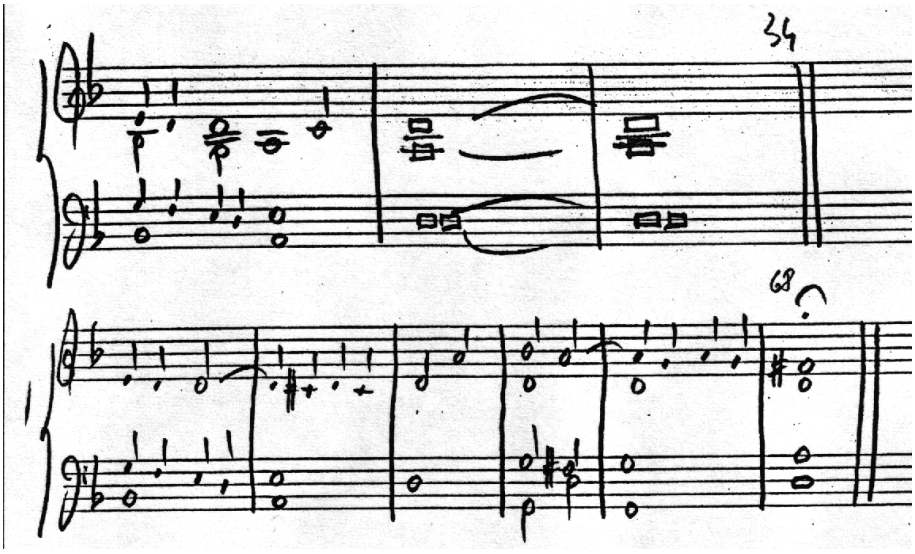
Je veux ici remercier Christine Ballman qui, au moment opportun, a attiré mon attention sur la " Otra cancion",
Bruno Bouckaert, Marcel Ketels et Dirk Snellings pour leur aide précieuse,
La Bayerische Staatsbibliothek de Munich qui a autorisé la publication de la partie du superius de la chanson,
Et l'éditeur Minkoff qui a permis la publication de fragments de " Los seis libros…" de L.de Narváez et de " Musica und Tablatur" de H.Gerle.

Bibliographie disponible au secrétariat

Si par souffrir ***J.Courtois***




20
40
25
50
35
30
60



Luys de Narváez : Otra cancion del primer tono

Bart Roose

Toen mevrouw Christine Ballman ons in het januari 2000-nummer van «Geluit-Luthinerie», het Cancion del primer tono van Nicolas Gombert uit de "Seis libros del Delphin de música" van Luys de Narváez voorstelde, ben ik het onmiddellijk beginnen spelen. Hoewel niemand wist welk chanson van Gombert het betrof, had ik toch een zeer sterk gevoel van herkenning en liet het beginmotief mij niet meer los. Nochtans had ik dit chanson niet op het repertoire staan ; ik ben reeds enkele jaren met vihuelamuziek bezig en heb vele concerten gespeeld waarin de muziek van Narváez een hoofdrol toebedeeld werd. De reden daarom is tweeledig : laat ons eerlijk zijn, er staan veel interessantere stukken in het boek en, ten tweede, er is iets vreemds aan de hand met dit chanson, vooral in het middengedeelte, waar het natuurlijk muzikaal verloop van de zin niet klopt (compasillo's 43 en 44) . Doch voor mij was het duidelijk : ik kende dat chanson en het was zeker niet van Gombert ! Maar daarover straks meer.

Laat ons eerst het boek van Narváez bekijken. Het is getiteld "Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela" en was opgedragen aan de "zeer illustere señor Francisco de los Covos, Comendador mayor de Leon, Gouverneur van Caçorla, Heer van Saviote en lid van de Staatsraad van Zijne Keizerlijke Majesteit…MDXXXVIII". Zoals men uit de titel kan afleiden betreft het een bundel van zes boekdelen, gedrukt in 1538. Het was het eerste vihuelaboek in Italiaanse tabulatuur (Luis Milán gebruikte een eigen systeem voor zijn "El Maestro" van 1536) en het was sowieso het eerst gedrukte vihuelaboek in Castilië.
Het eerste boek bevat een proloog (zie verder), gevolgd door een lofdicht op Francisco de los Cobos en een uitgebreide uitleg over hoe men de tabulatuur moet lezen, begrijpen en uitvoeren. Narváez beschrijft er het lijnen-, cijfer- en ritmesysteem. Interessant is ook zijn uitleg in verband met de tempi, de maat (compas en compasillo), de maatsoorten en de toonsoorten. Daarna vinden we acht fantasia's in de 8 verschillende toonsoorten.
Het tweede boek bevat zes fantasia's in de 1e, 4e en 5e toon.
In het derde boek vinden we intavolaties van franse vokale werken : misdelen van Josquin, "Mille regres" van Josquin, een chanson van Gombert geïdentificeerd als "Jamais je n'euz tant de soulas", een ander chanson (van Gombert ?) en "Je veulx layser melancolie" van Ricafort (tot nog toe de enige gekende bron van dit chanson).
Het vierde boek bevat 6 diferencia's op "O Gloriosa Domina" en 5 twee- tot vierstemmige contrapunto's op "Sacris solenijs".
In het vijfde boek vinden we intavolaties en diferencia's op Spaanse vokale muziek : Romances en Villancicos.
Ook het zesde boek bevat diferencia's op Spaanse muziek : het zijn de bekende akkoordschema's "Conde Claros", "Guárdame las vacas", "Guárdame las vacas par otra parte" (een variant op de Passamezo Antico) en de "Baxa de Contrapunto".
Alle boekdelen worden afgesloten met de inhoudstafel van het betreffende boekdeel en het zesde boekdeel sluit af met een algemene inhoudstafel, alsook een "corecion" van de auteur waarin hij alle drukfouten, boek per boek, verbetert, gevolgd door een lofdicht ter ere van de muziek en tenslotte het merkteken van de drukker Diego Hernandez de Cordova te Valladolid 30.10.1538.

Hiermee is Luys de Narváez de eerste vihuelist die instrumentale versies van vokale muziek van Franco-Vlaamse componisten uitgaf, alsook de eerste om fantasia's volgens dezelfde principes te componeren en de eerste om zelfstandige diferenciareeksen neer te schrijven. De intavolatie van vokale werken, zowel geestelijke als wereldlijke, volgen, voor zover het instrument het toelaat, de originele stemvoering die aangevuld wordt met toonladders en glossas (versieringen, melodische omspelingen).
De fantasia's zijn weldoordacht gecomponeerd en getuigen van een grote creativiteit en melodische inventiviteit. Ze hebben vloeiende natuurlijke lijnen en ondanks de grote vrijheid beantwoorden ze aan de principes van de Franco-Vlaamse stijl waar elke stem zich onafhankelijk beweegt, binnen een harmonisch geheel. In sommige fantasia's citeert hij vokale werken o.a. het chanson "Adieu mes Amours" van Josquin (1e fantasia uit het 1e boek) en de villancico "Ay, que non oso" van Juan Vázquez (5e fantasia uit het 2e boek). Dit bevestigt nogmaals zijn voorkeur voor deze stijl. Die Franco-Vlaamse stijl die helder en met veel bravoure door Narváez tentoongespreid wordt, staat in groot contrast met de stijl van zijn tijdgenoot Luis de Milán, die twee jaar eerder zijn vihuelaboek "El Maestro" publiceerde. Dit boek is opgebouwd uit een serie volgens moeilijkheidsgraad geordende fantasia's, intabulaties van liederen voor zang en vihuela en 6 Pavana's. Bij bijna alle stukken geeft hij een gedetailleerde commentaar over de uitvoeringswijze. Ook bij hem zijn de fantasia's voor het grootste stuk in contrapuntstijl met secties van loopjes, maar ze vertonen weinig invloeden van vokale polyfonie en zijn volledig instrumentaal gericht. Als we de fantasia's nauwkeuriger bekijken, dan zien we dat Milán een groot aantal simpele polyfone formules meesterlijk met elkaar combineert, een procedure die ook in sommige werken van Francesco da Milano terug te vinden is. De geheel eigen wijze waarop hij homofonie en polyfonie vermengt, doet sommige

wetenschappers besluiten dat hij een soort "overgangsstijl" tussen de vroeg 16e eeuwse Italiaanse luitisten en de latere vihuelisten hanteerde.

In de diferencia's, een soort variaties of muzikale commentaren op een cantus firmus of akkoordenreeks, legt Narváez eenzelfde grote melodische creativiteit aan de dag en geeft hij aan elke diferencia een eigen karakter (zie bvb de 15e diferencia op "Conde Claros" met als opmerking : contrahaziendo la guitarra ; dit is de eerste gekende Spaanse referentie naar een typische gitaarstijl). De diferencia's zijn geschreven in een zuiver instrumentale taal, er worden nog veel meer vrijheden genomen dan in de vokale stijl van de fantasia's.

El primero libro del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela. Hecho por Luys de Narbaez. Dirigido al muy Illustre Señor/el Señor don Francisco delos Couos/ Comẽdador mayor de Leon. Adelãtado de Caçorla/ Señor de Sauiote/y del Cõsejo del estado de la Magestad Cesarea. &c. Ay en el veynte y dos diferẽcias de Cõde claros para discantar/y siete diferencias de guarda me las vacas/y vna bara de cõtrapũto.

M. D. xxx. viij.

Con priuilegio Imperial para Castilla y Aragon y Valẽcia y Cataluña por diez años.

De variatietechniek komt reeds voor bij Milán, echter niet als een zelfstandig stuk, maar wel in sommige stukken voor zang en vihuela. Daar voorziet hij twee versies van elk stuk : een eerste versie waar de zanger de melodie moet versieren en waar de vihuela een eenvoudige begeleiding speelt, en een tweede versie waar de zanger zich strikt aan de noten moet houden, terwijl de vihuela een uitgewerkte begeleiding speelt die hoofdzakelijk uit toonladders bestaat om de lange noten op te vullen. Deze twee versies zijn alternatieven. Nergens vinden we een bewijs dat deze ook samen moeten uitgevoerd worden.

Vanwaar die grote verschillen in stijl tussen Narváez en Milán ?
Is die enkel te verklaren uit het feit dat Narváez een professionele muzikant was en Milán een amateur ? Of zijn het de verschillen in afkomst : Milán was een onderdaan van het Koninkrijk Aragon en Narváez woonde in Castilië. Of stammen ze uit een totaal andere traditie ? Hoedanook is het een feit dat de Spaanse smaak in die tijd een drastische ommekeer maakte richting Franco-Vlaamse stijl die in de rest van Europa overal opgang maakte. Een gegeven dat logisch te verklaren is door de komst van Karel V naar Spanje in 1516, door zijn voorkeur voor de muziek uit de Lage Landen en door zijn Capilla Flamenca die hij mee overbracht.
Via verschillende bronnen uit de British Library krijgen we een beeld van de vihuelamuziek voor de komst van Keizer Karel V namelijk : de vihuelabegeleidingen bij romances, het improviseren van minnestrelen en oracioneros, geïmproviseerde dansmuziek, improvisaties op akkoorden (volksmuziek), geschreven improvisaties, simpele contrapuntische versieringen op een cantus firmus en spontaan geïmproviseerde fantasia's op instrumentale bronnen. Kortom, het was een muziekstijl gespeeld door instrumentisten die weliswaar bedreven waren in het improviseren, maar die waarschijnlijk niet getraind waren in de polyfonie.
Naast de vokale werken, de fantasia's en de diferencia's vinden we maar één dansachtig stuk : de "Baxa de contrapunto". Dit stuk is gebaseerd op een niet geïdentificeerde tenor, maar we vinden het later wel terug bij Valderrábano in een versie voor twee vihuela's getiteld : "op de tenor van de baxa". Dit laat veronderstellen dat het thema door het toenmalige publiek goed gekend was. Het is opvallend dat Narváez, net zoals alle vihuelisten, bijna geen dansen of humoristische stukken in zijn bundels opneemt ; wat in groot contrast staat met het repertoire van de luitisten in de rest van Europa. Waren de vihuelisten dan zo "serieus", of zien we hierin de weerslag van de strenge controle uitgeoefend door de politike en religieuze leiders die de potentiële invloed van alles wat gedrukt werd zeer goed onderkenden ?

Over zijn leven, opleiding en werk is eigenlijk niet zo heel veel geweten. Toch zijn er enkele documenten die ons een beter zicht geven op de activiteiten van Luys de Narváez.
Vooreerst is er de proloog van de "Seis libros…" waarin Narváez één en ander over zichzelf schrijft zoals : "Mijn levenswerk is het domein van de muziek geweest, in het kennen van haar verhoudingen (proporciones) alsook zijn praktijk en systemen. En tesamen met dit, gegeven dat de meeste van mijn tijd gebruikt werd voor de muziek voor de vihuela, wat mijn hoofddoel is, ik met goede wil en wilskracht gewerkt heb aan deze zes boeken met muziek in cijfers…om een nieuw en nuttig boek te maken van het type dat tot nu toe niet gekend was in Spanje, en die zeer goede dingen bevat voor vihuela en voor virtuoos tijdverdrijf en eerlijk plezier. Als ik merk dat dit vruchtvol blijkt (en God pleziert) zal ik verdere grote werken met grotere substantie publiceren, maar totdat ik het resultaat zie van het huidige, zal ik nog niet aan een nieuwe beginnen ; maar als het zo zou zijn dan zullen er nieuwe werken volgen".

Een ander document is het, in 1991 door Ruiz Jimenez ontdekte privilege dat Karel V aan Narváez verleende en gedateerd is op 18.05.1537, iets meer dan een jaar voor de druk van "los seis libros.." . Daarin schrijft Keizer Karel V : "Het is nu reeds lang dat je de praktijk en de kunst van de muziek gestudeerd hebt, en werken gecomponeerd hebt in mensurale notatie om te zingen, alsook in cijfers om te spelen op de vihuela en, volgens jouw wil, heb je vele polyfone missen, psalmen en andere werken van de soort zoals gezongen in onze Moeder de Heilige Kerk in een zeer geleerde en nieuwe stijl, en alsook vele motetten en villancico's in cijfers om te spelen op de vihuela met de meest ingenieuze en klare kunst en zo nieuw dat tot heden niets gelijkaardigs gezien werd in Spanje, en ook de vele polyfone vokale werken van vele componisten die vooraf nog niet gedrukt waren in dit koninkrijk en andere van Francesco da Milano en Luis de Guzmán voor vihuela, die je allemaal verzamelde en bundelde". Erkennende dat "het grootste gedeelte van uw leven gewijd te hebben aan zoals hierboven vermeld" verleent de koning Narváez het recht om zijn werken, zowel vokaal als instrumentaal, te mogen uitgeven in Spanje voor 10 jaar.

Een derde bron is de bekende anecdote van Luis Zapata, de page van Keizerin Isabella, die het volgende in zijn "Miscelanea" neerschreef : "Over de vaardigheden van een musicus : In Valladolid was er in mijn jeugd een vihuelaspeler genaamd Narváez, die had zo'n bijzondere muzikale kunde dat hij op de 4 stemmen van de polyfonie uit een boek, er nog 4 nieuwe bij improviseerde-voor diegenen die niets van muziek kenden was dit miraculeus, voor zij die wel muziek kenden was het nog miraculeuzer."

Een vierde bron is het "Libro de Veeduriá" (vrij vertaald als 'boek van inspectie') van 1548. Daar zien we de naam van Narváez opduiken in een nota in de loonlijst van de koninklijke musici : "Luys de Narváez : wie de koorjongens les geeft nog eens 1000 Maravediés elk jaar van september van dit jaar af".

En als laatste interessant gegeven is er het feit dat "Los seis libros…" opgedragen werd aan Francisco de los Cobos. Deze was onder de heerschappij van Karel V één van de machtigste mannen in het Spaanse rijk. In de titel van de "Seis libros.." kunnen we al de lange lijst van eretitels die hij droeg lezen. Hij was dan ook één van de steunpilaren van het beleid van Karel V in de jaren '30-'40. Hij bekleedde reeds officiële administratieve functies in Granada vanaf 1508 tot op zijn minst in 1526. En dus ook nog na zijn aanstelling als secretaris van Karel V in 1516, vanaf wanneer hij te Valladolid resideerde en waar hij huwde met Mariá de Mendoza, één van de hofdames van Keizerin Isabella. Dat de invloed van de los Cobos wel zeer groot moet geweest zijn, blijkt uit het feit dat de keizerlijke hofnar Francesillo de Zúñiga zwoer bij "de kracht van Cobos".

Uit deze documenten en getuigenissen en in combinatie met gekende feiten uit zowel het leven van Narváez als van de los Cobos, distilleert de musicoloog John Griffiths, professor aan de universiteit van Melbourne en auteur van meerdere artikels over de vihuela, volgende hypothese : hij denkt dat Luys de Narváez in dienst was bij Francisco de los Cobos, en als we,als gevolg van deze veronderstelling het leven van Narváez verbinden aan dat van Cobos, dan vallen de puzzelstukjes verbazend logisch in elkaar en kunnen we de levensloop van Narváez aldus samenvatten :

Narváez is waarschijnlijk ca.1503-1505 geboren in Granada. Daar zou hij zijn vermoedelijke broodheer de los Cobos ontmoet hebben rond 1526, waarna hij in zijn dienst trad.

Als gevolg hiervan zou hij Cobos vergezeld kunnen hebben naar Italië waar het hof resideerde in Bologna en Mantua tussen 1529-1530, met als doel de kroning van Karel V tot Heilig Rooms Keizer. Na verdere missies in Duitsland, Vlaanderen en Italië, keerden ze in 1533 terug naar Spanje om in 1536 opnieuw naar Rome gezonden te worden, waar Cobos gesprekken had met Paus Paulus III, patroon van de luitist Francesco da Milano, met als resultaat dat de paus bemiddelde in het aanslepende geschil tussen Karel v en Frans I van Frankrijk, wat uiteindelijk leidde tot de vrede van Nice in 1538 (ter gelegenheid waarvan Karel V Francesco da Milano ontmoette en hem voor zijn diensten betaalde).

In 1537-38 werd terug in Valladolid verbleven, wat samenvalt met het privilege en de publicatie van "Los seis libros…"

De reizen naar Rome en het vermoedelijke contact met Francesco da Milano en zijn omgeving geven een mogelijke verklaring in verband met de assimilatie van de nieuwe Italiaanse instrumentale muziek, gebaseerd op de Franco-Vlaamse imitatieve vokale polyfonie, die we zo overvloedig in het werk van Narváez terugvinden. Dit geeft ook een verklaring waarom Narváez in zijn proloog schrijft dat zijn boek "muziek bevat die tot op die tijd nog niet in Spanje gemaakt was" temeer dat het tot 1536 duurde vooraleer Marcolini en Casteliono de eerste boeken in de nieuwe stijl, met werk van o.a. Francesco da Milano, Albert de Rippe, Marco dal'Aquila…, publiceerden en het dus voor Narváez onmogelijk was om in die korte tijdspanne deze nieuwe ideeën te assimileren en een zo vlugge maturiteit en meesterschap te bereiken. Uit het privilege weten we ook dat Narváez in het bezit was van niet-gedrukte muziek van Francesco da Milano.

Op 10.05.1547 sterft de veronderstelde werkgever, Francisco de los Cobos. Het is dan ook niet verwonderlijk dat, als we het pad van de vihuelist in zijn dienst accepteren, de naam van Narváez pas voor het eerst in 1548 in de loonlijst van de koninklijke musici opduikt.

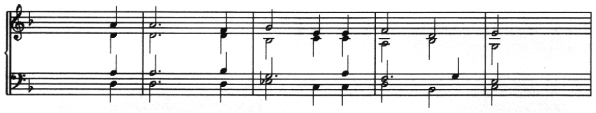
Eind 1548 verschijnt Narváez' naam tussen diegenen die Filips II vergezelden op zijn eerste reis naar Mantua, Ulm, Heidelberg, Brussel, Leuven…en die in de winter van 1549 te Vlaanderen resideerden.

Dit is de laatste gekende referentie naar Narváez. Het feit dat Bermudo Narváez in zijn "Declaracion" (1555) vermeldt als één van de grootste vihuelisten wil niet noodzakelijk zeggen dat hij toen nog in leven was.

Van de intenties om nog verder werk uit te geven, is helemaal niets terechtgekomen en van het hele oeuvre van Narváez is er dus maar heel weinig bekend. Hier volgt een overzicht van het gekende werk van Narváez :

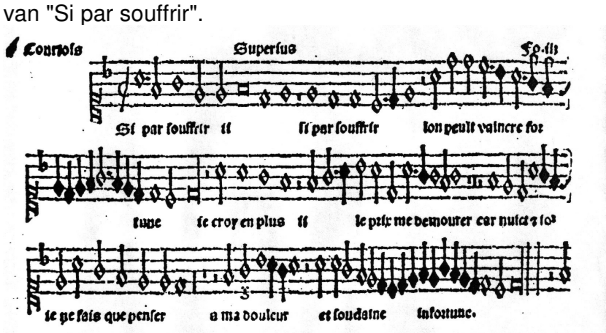
1538 : "Los seis libros del Delphin…"
1539 : het motet "De profundis clamavis" uitgegeven bij J.Moderne te Lyon en in 1553 herdrukt bij Berg&Neuber in Nürnberg
1542 : het motet "O salutaris hostia" bij J.Moderne te Lyon
1557 : 5 fantasia's (anoniem en waarvan drie geparodieerd) bij V. de Henestrosa
en in totaal 8 fantasia's bij Phalèse :
1546 : "Des chansons reduictz…"
1546 : "Carminum…"
1568 : "Luculentum Theatrum Musicum"
1574 : "Thesaurus Musicus"

Zoals ik in het begin reeds zei, kende ik het chanson van ergens en inderdaad, na enkele dagen wist ik het. Het viel mij op dat er zeer grote gelijkenissen waren met de pavane "Si par souffrir" van T.Susato ; een stuk dat ik al meermaals uitgevoerd had en een maand eerder op CD opnam met het ensemble "La Cetra d'Orfeo". Deze pavane staat in "het derde musyck boexken…lustich ende bequaem om spelen op alle musicale instrumenten" (1551), waarvan hier de beginmaten :



De overeenkomsten waren zo treffend dat ik er onmiddellijk twee versies van het chanson "Si par souffrir" van Jean Courtois, waarop Susato zich baseerde, ter vergelijking bijnam. Het waren de versie van Hans Gerle voor 4 gamba's, die ik getranscribeerd en gecorrigeerd had (zoals alle luitisten weten is de Duitse tabulatuur zeer gemakkelijk(?) en door iedereen vlot te lezen, zeker voor gambisten !) en een anonieme versie uit een manuscript uit de Stadsbibliotheek van Gdansk (Polen). In combinatie met de pavane hadden we een half jaar eerder de beide versies uitgevoerd in een "Keizer Karel"programma waarin we een muzikale evocatie gaven van de reis die Keizer Karel vanuit Spanje naar Gent maakte om er de oproer neer te slaan. Het was een samenwerking van o.a. het ensemble "Les Rumeurs Souterrains" olv Marcel Ketels en

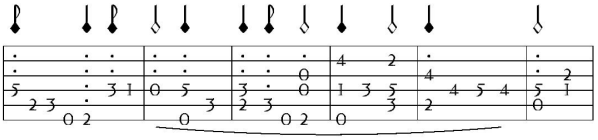
het ensemble "Capilla Flamenca" olv Dirk Snellings (die het Pools manuscript ontdekte). Toen was ik het voor 100% zeker : het "Otra cancion del primer tono" was niet van Gombert, maar wel van Jean Courtois en was getiteld "Si par souffrir".
Er restte mij dan nog de speurtocht naar de originele versie. Die vond ik in "Trente et une chansons musicales à quatre parties Paris P.Attaingnant sept.1534". Het enig overgebleven exemplaar bevindt zich in de Bayerische Staatsbibliothek te München, onder het nummer Mus.pr.31 Beibd.8. en waarvan u hier een afdruk ziet van de superius van "Si par souffrir".



Hieronder vindt u het origineel van J.Courtois en de versie van L. de Narváez in modern notenschrift. Ik heb beide versies boven elkaar geplaatst, zodat een goede vergelijking mogelijk is. De tekst is hier achterwege gelaten. De versie van J.Courtois noteerde ik in 4/2, terwijl voor de versie van Narváez de notatie in compasillo's behouden werd. Ter verduidelijking : een compas is een maat, een compasillo is een ½ of 1/3 van een maat, al naargelang het een twee- of drieledige maat betreft. Alle stukken van Narváez zijn geschreven in compasillo's.

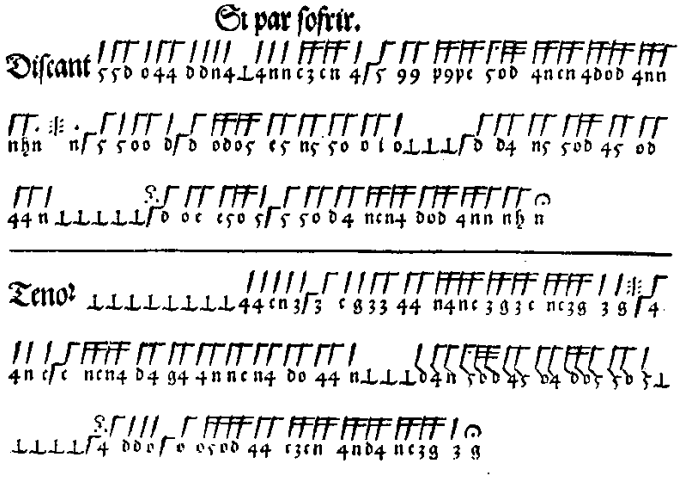
Wanneer we beide partituren vergelijken (zie vorige pagina's), dan zien we dat Narváez zich in het begin, op de gebruikelijke ontdubbeling van lange noten na, strikt aan de originele stemvoering houdt.
In maat 8 (compasillo 16) moet hij de tenor even loslaten om de vlugge noten in de alt te kunnen spelen. In maat 9 (compasillo's 17-18) krijgen we de eerste glossa en verdwijnt de tenorstem ten voordele van de beweging in de bovenstem en de noodzakelijke sprong voor de bas (de lage fa was niet voorhanden omdat de vihuela slechts zes koren telde). Vanaf maat 10 (compasillo 19) tot aan de cadens in maat 11, behandelt Narváez de melodie vrij en cadenseert hij met zijn meest traditionele formule. Ten voordele van de melodische beweging wordt hier de tenor bijna volledig opgeofferd en wordt de omkering van het akkoord tussen bas en alt achterwege gelaten.
Op het einde van maat 12 (compasillo 24) zien we een interessante situatie. Daar krijgen we een mooi voorbeeld van hoe er met de ficta (de plaatsing van de toevallige wijzigingen) werd omgegaan. In de originele versie drukte Attaingnant geen enkel wijzigingsteken, waar Narváez doorheen het ganse stuk wel veel wijzigingen gebruikt.
Daarvoor zijn verschillende redenen. Ten eerste is het zo dat het met de vroege muziekdruktechnieken moeilijk was (en dus duur) om die wijzigingen toe te voegen ; een probleem dat zich bij tabulatuurdruk niet stelde omdat het juist evenveel moeite kost om het éne of andere teken te gebruiken. Het gebrek aan wijzigingstekens werd echter in die tijd helemaal niet als een probleem gezien : de zangers/instrumentisten waren immers goed opgeleid en wisten hoe ze deze muziek dienden uit te voeren. Ten tweede behandelden instrumentisten de vokale muziek veel vrijer. Ze pasten het aan hun eigen instrumenten aan, met al zijn beperkingen en mogelijkheden. Ze voegden allerlei typische instrumentale loopjes en versieringen toe en konden zich bepaalde, voor zangers onlogische, chromatische wijzigingen of dwarsstanden veroorloven, omdat de lange noten toch niet meer hoorbaar waren, of omdat men die gewoon niet meer kon vasthouden (mede door de instrumentale toevoegingen). Ten derde was er ook het lokale aspect ; men interpreteerde de regels niet overal op dezelfde wijze of men had andere voorkeuren. Ten laatste was dit ook tijdsgebonden ; sommige chansons van bvb. Josquin werden over een tijdspanne van ongeveer honderd jaar uitgevoerd en ondertussen veranderde de muzikale smaak heel wat.
Keren we nu terug naar de passage vanaf maat 12 tot en met 18 (compasillo's 24 t.e.m.36). Narváez gebruikt er steeds het Re groot akkoord i.p.v. het re klein akkoord bij Attaingnant en wijzigt elke mi in mi b (wat zangers ook zouden doen in de versie van Attaingnant gezien de si b in de altstem). Voor de rest houdt hij zich weer strikt aan de 4 stemmen, behalve in maat 16 waar hij noodgedwongen de dissonante la moet loslaten, en cadenseert hij met een nieuwe formule. Vanaf maat 19 (c.37) volgt hij de tweestemmigheid en vult hij de lange noten op met een lichte figuratie of een ritmische variant en eindigt in maat 22 (c. 43) met een loopje in de melodie.
Hier komen we op het punt waarvan ik reeds in het begin meldde dat er iets niet klopte. Plotseling wordt de vreemde bocht die Narváez maakt duidelijk. Er ontbreken nl. 4 compasillo's (2 maten) en waarvan er in de corecion helemaal geen melding is.
Wat is hier aan de hand ? Kende Narváez de juiste melodie niet ? (wat zeer twijfelachtig is gezien de nauwkeurigheid waarmee hij tot hier toe werkte). Heeft de drukker geblunderd en heeft Narváez het niet gezien ? (er zijn nog onduidelijkheden in de "Seis libros…" waarvan geen melding is in de corecion). Of wisten Narváez en de drukker het, maar werd om financiële reden geen correctie aangebracht ? (het toevoegen van de vier compasillo's zou immers betekend hebben dat er 7 nieuwe drukplaten gemaakt moesten worden).
Hoedanook vanaf de tweede helft van maat 24 (c.48) neemt Narváez de draad weer op, doch volgt enkel de bas en maakt een nieuwe altstem om op de helft van maat 26 (c.52) weer de originele stemvoering te volgen. Ook hier zien we een cadensering met de leidtoon en in maat 27 (c.54) schrijft hij nogmaals een Re groot akkoord. In maat 28 vult hij de tertssprong sol-si b op en maakt een verbindingsloopje tussen alt- en tenorstem. Tot maat 30 (c.60) volgt hij precies het origineel om dan vanaf maat 31 (c.61) de muziek wat te vereenvoudigen, ten voordele van de melodie. In maat 32 (c.64) gebruikt hij weer de eerste formule om te cadenseren. Op het slotakkoord improviseert hij er in recercarstijl nog 4 compasillo's bij en eindigt op het Re groot akkoord.

Na deze vergelijkende analyse blijkt dat Narváez het chanson "Si par souffrir" van Jean Courtois met evenveel respect en met dezelfde muzikale en instrumentale middelen intavoleerde als hij deed met het chanson "Mille regres" van Josquin.
Rest er nog de vier ontbrekende compasillo's. Naar mijn mening zou het spelen van het chanson zonder de vier compasillo's teveel onrecht doen aan zowel J.Courtois als L.de Narváez en moeten we er dus een reconstructie van maken in de stijl zoals Narváez de rest van het chanson intavoleerde.
Volgende poging zou een mogelijkheid kunnen zijn :



Zo kunnen we de tabulatuur aanvullen. Aan de compasillo's 50 en 51 dient er niets veranderd te worden omdat Narváez, volgens mij, hier bewust een andere stemvoering gekozen heeft om de lijn van de re in compasillo 50 naar de do in compasillo 52 te raken. Had hij de originele stemvoering gelaten dan zou er voor bijna vier compasillo's lang op het derde en vierde koor moeten gespeeld worden, wat een veel doffer klankresultaat zou geven dan de helder klinkende, en naar de muzikale lijn van de bas refererende, melodie die hij schreef.

Wie was nu Jean (Jehan) Courtois (Courtoys, Cortois, Mourtois) ; auteur van het chanson "Si par souffrir" ?
Hij was een Frans-Vlaamse componist waarvan geboorte- en sterfdatum niet bekend zijn. Tot voor kort was van hem enkel geweten dat hij vanaf +- 1540 ""maître de chapelle" was aan de kathedraal van Cambrai en dat op 20 januari 1539(40) zijn motet "Veneti populi terrae" door 34 zangers werd uitgevoerd ter verwelkoming van Keizer Karel V, toen hij op doortocht was naar Gent. Dit is terug te vinden in "Declaration des triumphantz honneur et Recoeul faictz a la Maieste Imperialle a sa ioyeuse et premier entree…en la cite et duche de Cambray. EN lan de grace mil cing centz et XXXIX. Au moys de janvier, le XXe jour dudict moys…Imprimez a Cambray par Bonaventure Brassart libraire .» en wordt omschreven als "ung motet d'excellente musique composé par maistre Jehan Courtois maistre de la chapelle dudict Seigneur Réverendissime". Ook de beschrijving van de gebeurtenis is in dit boek te vinden.



Recent onderzoek door Bruno Bouckaert toont aan dat hij tussen 1524(5) en 1539(40) maître des enfants de choeur (koralenmeester) was aan de St-Pierrekerk te Rijssel(Lille). Toen hij naar Cambrai vertrok werd hij in die functie opgevolgd door Cornelis Canis. In Cambrai is Courtois ook terug te vinden als lid van de Broederschap van "Notre Dame de la treille".
Naast het voornoemde motet is er nog een ander gelegenheidsmotet van hem bekend : "O Pastor eterne" voor de installatie van Bisschop Nicolas. Zijn vierstemmige chansons zijn in de "Parijse" stijl, terwijl zijn vijf- en zesstemmige meer in de "Josquin" stijl geschreven zijn.
Ondanks zijn eerder beperkt oeuvre klasseert Adrian Petit Coclico hem in 1552 onder de "peritisimi musici et artificiossimi symphonistae" in zijn "Compendicus musices".
In 1567 neemt Lodovico Giucciardini hem in zijn "Descrittione di tutti i Paesi Bassi", op in de lijst met gestorven componisten en plaatst hem tussen de "veri maestri della musica" zoals Josquin, Obrecht, Willaert en Gombert.

Van het chanson "Si par souffrir" zijn mij volgende versies en bewerkingen bekend :
-Pierre Attaingnant in "Trente et une chansons…"1534
-Anonieme versie in MS 4003 nr 56 in de stadsbibliotheek in Gdansk : een versie die lichtjes afwijkt van de versie Attaingnant
-"Otra cancion del primer tono" van Luys de Narváez in "Los seis libros…" 1538
-"Si par souffrir" van Cornelis Canis in "Vingt et six chansons musicales et nouvelles à cinq parties" Tielman Susato 1543 : een chanson gebaseerd op het muzikaal thema van J.Courtois en waarin een dubbelcanon verwerkt is.
-"Si par sofrir" in "Musica und Tablatur auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen, auch Lautten" 1546 van Hans Gerle : een intavolering voor vier gamba's. Het is een gediminueerde versie met veel fouten tegen zowel ritme als notatie ; sommige gedeeltes staan, in de ons bekende Duitse tabulatuur, op de verkeerde snaar genoteerd, zodat ze een kwart hoger klinken. Een mooi voorbeeld van hoe de Duitse Gründlichkeit toch kan falen.
-De pavane "Si par souffrir" in het "derde musyck boexken…" van Tielman Susato 1551
-"Si par souffrir" : een intavolatie door Wolff Heckel in zijn "Discant Lauttenbuch" 1562

Langs deze weg wil ik Christine Ballman bedanken voor het, op het ideale moment, aanreiken van het "Otra cancion",
Bruno Bouckaert, Marcel Ketels en Dirk Snellings voor het verstrekken van de ontbrekende puzzelstukjes,
De Bayerische Staatsbibliothek te München voor de toelating om de superius van het chanson te mogen afdrukken,
Alsook de uitgeverij Minkoff voor de toelating om fragmenten uit "Los seis libros…" van L.de Narváez en uit "Musica und Tablatur" van H.Gerle te mogen afdrukken.

Bibliografie te verkrijgen op het secretariaat.

De vierde luitdag te Brussel

Jean-Claude Baertsoen

Deze dag was meer dan een verjaardag. Eerst en vooral omwille van het jaartal: alles wat plaatsvindt in 2000 heeft een vleugje van het millenium, wat niet elk jaar voorvalt, zelfs niet alle eeuwen. Verder is er dan Karel V die 500 jaar geleden geboren werd. Dichterbij ons is er de Belgische Luitacademie die haar 4de verjaardag viert- en we weten wat daarachter schuilt aan werk, inspanningen, zorg voor een dergelijke organisatie met concerten, tijdschrift, internetsite enz., we mogen niet nalaten hiervoor het glas eens te heffen.
De 4de luitdag (herinner u St-Gillis, Lillo dan Visé en nu Bosvoorde) heeft een nog talrijker publiek aangetrokken dan de vorige . De grote zaal van de Ecuries de la Maison Haute was eivol voor het concert van 11u. Er waren niet alleen de getrouwen van het eerste uur, de jaarlijks weerkerenden maar ook een groot aantal nieuwsgierigen die door een aankondiging op de radio aangetrokken waren.

Maar beginnen we bij het begin. Na het onthaal met de gebruikelijke koffie, startte de dag met een musicologisch onderwerp. Voordrachthouder en luitist Bart Roose, groot bewonderaar van Narváez, stelde een chanson voor waaraan de naam van Gombert gekoppeld was. Bart Roose heeft het ware origine ontdekt. Zijn duidelijke en zeer overtuigende uitleg heeft het auteurschap blootgelegd: "Si par souffrir" is van Jean Courtois, kapelmeester in Kamerijk in 1540. Dit alles werd toegelicht zowel met notenvoorbeelden alsook door het lied ten gehore te brengen.

Volgde dan een Karel V concert met musici uit die tijd- zo leek het toch. In feite hadden enkele wegbereiders van de luitacademie voor deze gelegenheid de plechtige entourage van de renaissance voor ons heropgeroepen. Enkele goedgekozen voorwerpen, gordijnene en vooral de instrumenten uit die tijd vervolledigden het beeld. Het programma gaf een groot overzicht van het repertoire in Vlaanderen, Spanje, Duitsland en Italië dat Karel V vergezeld heeft gedurende zijn loopbaan. Christine Ballman speelde zeer delicaat op een vihuela met kostbaar inlegwerk ; Greet Schamp liet zich toejuichen op de luit ; Nadine Duymelinck verbond de talenten van meertalige recitante en polyvalente instrumentiste en tenslotte deed Miguel Torres zowel zijn stem als zijn acteertalent appreciëren.

Het tweede gedeelte van de dag was gewijd aan een geïllustreerde lezing over alle mogelijke Zuid-Amerikaanse instrumenten verwant aan de vihuela. Luitbouwer Sébastien Nunez heeft ons vele instrumenten getoond en becommentarieerd, soms zeer mooi, dikwijls ongewoon, soms extravagant die de verbeelding bewijzen van de bouwers uit Paraguay en aangrenzende landen. Welteverstaan begint de geschiedenis van de snaarinstrumenten in Zuid-Amerika pas bij de verovering, door de aankomst van de Spanjaarden en Portugezen: het lijkt alsof de hele geschiedenis van de gitaren en andere soorten vihuela's van danaf begint. Men weet niet wat er daarvoor bestond in die landen, dus voor de invasie.

Naar jaarlijkse traditie eindigde de luitdag met een geïmproviseerd ensemble, een vrij podium dat dit jaar zeer goed lukte: veel deelnemers en minder schuchteren die niet anders durfden dan gehoorzamen aan het bevel van de Muze: "Neem je luit !».

Voegen we hier nog aan toe dat gedurende de ganse dag in een vrij grote ruimte een tentoonstelling van instrumenten was. Luitbouwers uit Luik, Vlaanderen en Utrecht toonden hun producten. Men kon er onder meer een prachtige luit met 40 ribben bewonderen, een draailier, diverse vihuela's werk van Renzo Salvador, Peter Van Wontergem, Dirk De Hertogh en Sébastian Nunez. Ook werden er partituren te koop aangeboden waaronder enkele uitgaven van de Luitacademie zelf.

Een afscheidsdrink (schuimwijn of rode naar keuze) besloot deze manifestatie in een klimaat van hartelijkheid en goed humeur.

L'époque de Charles Quint

Nadine Duymelinck
Traduction Christine Ballman

Accompagnons à présent l'ennemi juré de Charles Quint, François 1er, lorsqu'il rentre en France, après sa captivité espagnole. Les premières tablatures de luth y paraissent

en 1529 chez Pierre Attaingnant (°fin 15ème s.-+1553) qui devient l'imprimeur officiel de François Ier. Et tout part de là : les éditions d'Attaingnant, Adrien Le Roy (°ca 1520-+1598), Robert Ballard (+1588) et Fezandat produisent une vingtaine de recueils. Comme d'habitude, certains éditeurs sont également compositeurs et luthistes, à commencer par Le Roy qui écrit divers livres de luth dès 1551. Il présentera Orlando Lassus à la cour française. En tout cas, Charles Quint n'aurait pu apprendre le luth avec son "Instruction pour apprendre la tablature du luth et la manière de toucher cet instrument", puisqu'elle ne paraît qu'en 1567.

Alberto da Rippa (°ca 1480-+1551), mieux connu comme Albert de Rippe, suivit le chemin inverse de la plupart des musiciens : il partit de Mantoue et vint à Paris. Ce séjour lui réussit puisqu'il y reste 25 ans à la cour ! Il y acquit une grande renommée. On écrivit à son propos : "Il donna plaisir de son industrie à ung Pape, à ung Empereur, à ung Roy d'Angleterre", c'est-à-dire aux hôtes habituels, amis ou ennemis du roi de France, selon le moment.

Charles Quint fut vite un homme vieilli et brisé, suite aux guerres qu'il mena, à ses voyages et aussi assurément à cause de la maladie (goutte) dont il souffrait depuis l'âge de vingt-huit ans. Après la mort de sa femme, Isabelle — il refusera de se remarier — il se rend en 1543 en Allemagne, via Gênes, puis il se rend en 1548 aux anciens Pays-Bas avant de retourner en Allemagne en 1550. On a conservé peu de renseignements au sujet de la musique des fêtes et joyeuses entrées auxquelles il a assisté lors de ces voyages. Des pièces de circonstance ont été écrites, par exemple pour le baptême de Philippe II (en 1527), la mort d'Isabelle, le couronnement à Bologne ou l'une ou l'autre victoire. Il existe même une pièce, "La Guerre", composée par Gregor Brayssing d'Augsbourg qui a pour sujet la défaite de l'électeur de Saxe, Johan Frederik I, à Mühlberg en 1547. Nous savons que la musique polyphonique servait d'encadrement lors des chapitres de la Toison d'Or, mais nous n'avons pas de détails concernant la musique qu'on y interprétait. Aux fêtes de la cour, on dansait probablement la "moresca" ou la danse française des "Bouffons" ? On a conservé la musique de ces danses sans avoir de certitude quant à la manière dont elles étaient exécutées. Nous savons encore moins sur la composition des ensembles qui y jouaient (nombre de musiciens et instruments). Charles Quint songeait probablement déjà depuis longtemps à abandonner le trône, en 1555 c'est chose faite : il cède les Pays-Bas à son fils Philippe II et un an plus tard, celui-ci reçoit également la monarchie espagnole avec toutes ses colonies. La même année, Charles Quit laisse la couronne impériale à son frère Ferdinand.

Depuis la jeunesse de Charles, la vie musicale avait bien changé aux Pays-Bas. Le dicton dit : "Quand il pleut à Paris, il tombe des gouttes à Bruxelles" Ne nous étonnons donc pas que les premières tablatures de luth des Pays-Bas paraissent pratiquement en même temps que les françaises. Bien qu'une première tentative d'édition musicale ait déjà eu lieu en 1515 (un ouvrage de circonstance édité à Anvers par Jan de Gheet et contenant des motets gravés sur bois), il faut attendre l'apparition des caractères mobiles pour que la musique puisse être gravée comme un texte.

En 1529, Willem Vorsterman imprime à Anvers une partie du "Musica getutscht …"de Virdung en traduction sous le titre "Livre plaisant et très utile pour apprendre à faire et ordonner toutes tablatures hors le discant dont et par lesquelles on peult facilement et legièrement aprendre à jouer sur les manicordion, Luc (sic !) et flutes". En 1554, ce même livre est traduit en néerlandais et imprimé par Jan van Ghelen, à nouveau à Anvers, ville qui était depuis tout un temps déjà un centre de l'édition musicale.

Tielman Susato n'était pas un flamand, mais bien originaire de Rhénanie ; le succès lui sourit après qu'il se fixe à Anvers en 1542. Il ne se limite pas à l'impression, mais écrit aussi des chants accompagnés au luth et des danses pour luth. En 1551, il publie "Het ierste musyckboexken", en fait le premier "liedboekske" sur des textes néerlandais qui nous est resté entier. Ces "liedekens in nederduytscher talen" peuvent être chantés ou joués sur toutes sortes d'instruments. Son troisième "Musyck Boexken" contient aussi "alderhande danserye", ce que Phalèse reprendra plus tard (en 1571 : "Premier livre de danseries"). Certains de ces livres sont consacrés aux "Souterliedekens" de Clemens non Papa (°1510-15 -+1555-56). Il n'était pas au service de Charles Quint, mais bien de son commandant de Croÿ. Les "Souterliedekens" sont des psaumes traduits en néerlandais sur des monodies issues des mélodies populaires. La version à trois voix de Clemens non Papa est peut-être la plus connue, bien que d'autres compositeurs aient employé ces psaumes. La maison de Susato portait le nom prédestiné de "Inden Cromhorn".

Si Susato était l'homme du chant polyphonique flamand, chez Phalèse (°ca 1510-+ca 1575), la danse prend beaucoup plus d'importance. Entre 1545 et 1547 paraissent cinq livres de luth, en 1552-53, les deux parties de l'"Hortus musarum". Entre 1545 et 1578, pas moins de 529 danses sont imprimées ! Dans son premier livre portant le titre "Des chansons reduictz en Tabulature de Lut", il essaie d'attirer la clientèle en annonçant qu'il ajoute une courte introduction pour apprendre par soi-même à comprendre et à jouer le luth. De bons rapports avec la cour étaient aussi importants. Susato est le champion du "frotte manche" : il écrit un poème sur l'arrivée de Charles Quint à Bruxelles dans lequel Marie de Hongrie, la sœur de l'empereur, est citée comme "chief d'oeuvre en nature". Ses éditions sont régulièrement dédicacées à des membres de la cour. Phalèse, lui, se donne beaucoup moins de mal dans ce domaine.

Hubertus Waelrant de Tongerlo fonde en 1547 une école de musique à Anvers et plus tard, en 1554, se lance dans l'édition avec l'imprimeur Jan de Laet. Emanuel Adriaenssen qui met pour ensemble de luth la célèbre chanson "Als ick u vinde" de Waelrant ne se rappellera pas de la venue de Charles Quint aux Pays-Bas, puisqu'il naît vers 1554.

Geluit / Luthinerie

Dans l'espace réduit d'un article, il faut laisser bien des choses non exprimées. Bien qu'il y ait suffisamment de liens entre la littérature, la peinture et le monde musical, les deux premières disciplines ont été consciemment négligées ici. Les problèmes religieux ont également été laissés de côté bien que leur influence sur la vie musicale soit importante, par exemple en rapport avec l'emploi de la langue vernaculaire. L'humanisme s'est fait valoir entre autres dans le domaine de la mise en musique de textes latins. Il est clair que le monde de Charles Quint marque une période de transition du moyen âge à la Renaissance, de la musique vocale à la musique instrumentale, du manuscrit à l'imprimé, du latin à la langue vernaculaire…
Lorsque Charles Quint se rend en Espagne pour y vivre sa dernière année à Yuste, l'aventure du luth commence à peine.

Oproep : Aan de lezers die nog steeds niet betaald hebben voor 2000, gelieve 750 BEF (gewoon lid) of 1000 BEF (erelid) te storten op onze rekening nr 310-1293656-53, Belgische Luitacademie, Clos des Pinsons 31, 1342 Limelette

Appel aux lecteurs qui n'ont pas encore payé leur cotisation pour 2000.
Veuillez verser 750 BEF (membre ordinaire) ou 1000 BEF (membre d'honneur) sur notre compte n° 310-1293656-53 de l'Académie belge du Luth, Clos des Pinsons 31, 1342-Limelette

Exposition d'instruments durant la 4° journée du luth
Instrumenten tentoonstelling tijdens de 4de luitdag