Bureau de dépôt / Afgifte kantoor : Edegem 1
VU / ER : Jean Cordaro Vekenveld 14 B-2550 Kontich

België—Belgique
2650 Edegem 1
8/4660

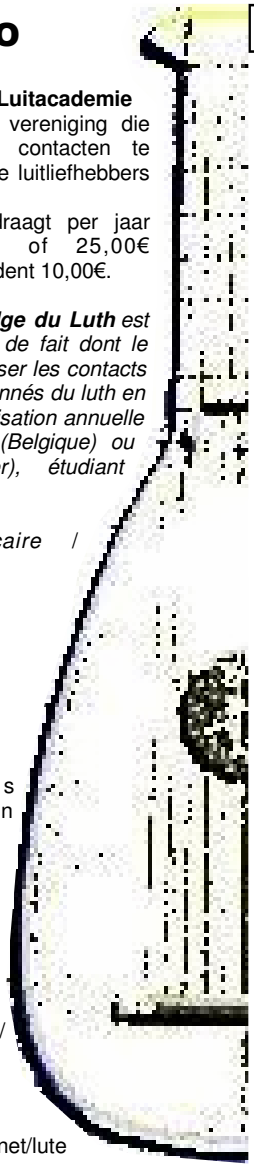
INFO

De Belgische Luitacademie is een feitelijke vereniging die als doel heeft contacten te leggen tussen de luitliefhebbers in België.
Het lidgeld bedraagt per jaar 20,00€(België) of 25,00€ (buitenland), student 10,00€.

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 20,00€ (Belgique) ou 25,00 (étranger), étudiant 10,00€.*

Compte bancaire / 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

Geluit-Luthinerie

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

N°18 06 / 2002

Sommaire / Inhoud

Editoriaal	p. 1
Edito	p. 1
Geschiedenis van de continuopraktijk op luit	p. 2
Histoire de la pratique du continuo sur le luth	p. 5
Zoekertjes/Petites Annonces	p. 8
Cd's	p. 9&16
Nieuwe Uitgaven	p. 9
Muziekbijlage/Supplément Musical	p. 10
Liuto Forte (nl)	p. 11
Liuto Forte (fr)	p. 12
Au Sud et à l'Est	p. 13
In het Zuiden en in het Oosten	p. 13
Luitdag in Nederland	p. 14
Journée du luth au Pays-Bas	p. 14
Journée du Luth belge	p. 14
Belgische Luitdag	p. 14
Concerten	p. 15&16
Rumeurs/Geruchten	p. 16
Mededeling / Communiqué	p. 16

Edito

Christine Ballman
Présidente

En cette veille de vacances d'été, voici notre numéro de juin, dans lequel les amateurs de continuo et de musique baroque trouverons matière à réflexion. Pendant que vous vous exercerez sous des cieux cléments, nous continuons à concocter la traditionnelle journée d'octobre, qui se tiendra probablement le 13 ou le 20 à Namur - encore à confirmer. En tout cas, le numéro de septembre vous annoncera en détail notre festivité annuelle.

Editoriaal

Greet Schamp
Vice voorzitster

Naar aanleiding van ons hoofdartikel, de geschiedenis van het continuospel op luit door Sofie Vanden Eynde, geven we dit keer een toepasselijke muziekbijlage, nl. een uittreksel uit een nieuwe uitgave van onze Duitse zustervereniging. Vermits de barokluitspelers al lang niet meer aan de beurt waren, is het dit keer specifiek voor hen bestemd.
Verder kan ik u onze 6de luitdag aankondigen ergens in Wallonië, 13 of 20 oktober. Nog een muzikale zomer toegewenst, je vind daarvoor in dit nummer nog wat extra luitconcertinfo!

Geschiedenis van de Continuopraktijk

Sofie Vanden Eynde

Wanneer Caccini in 1601 in zijn voorwoord tot Le Nuove Musiche de chitarrone verkiest als begeleidingsinstrument voor zijn monodieën (chitarrone … essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualun altro), heeft de akkoordische luitbegeleiding al een hele traditie achter de rug.

Reeds aan het einde van de vijftiende eeuw zijn muzikanten geacht om meerstemmige arrangementen te maken voor akkoordinstrumenten.
Een beetje later ontwikkelt Italië de frottola, die in zijn vroegste stadium een lied was met instrumentale begeleiding. De hoofdmelodie en tekst komen meestal voor in de sopraan. De onderliggende harmonieën zijn zeer eenvoudig en vooral functioneel en dienen louter ter ondersteuning van de hoofdmelodie. Van deze frottole bestaan driestemmige luitintabulaties met sopraanstem. Later evolueert deze frottola naar het uitgesproken polyfone madrigaal.

Vergelijkbare vormen in Frankrijk (chanson), Spanje (de vilancico) en Engeland (song) zijn in de beginfase instrumentaal begeleide liederen. Geleidelijk aan zullen zij, naar Italiaans voorbeeld, de instrumenten weglaten en vervangen door vocale stemmen.

Aan het einde van de zestiende eeuw komt de nadruk meer te liggen op een kleurrijke woordschildering. De madrigalen van Luca Marenzio, Carlo Gesualdo en Claudio Monteverdi krijgen zo een meer declamatorisch karakter en zijn homofoner van stijl. Caccini beschrijft trouwens hoe polyfone madrigalen uitgevoerd worden als solowerk met luitbegeleiding.
In Engeland wordt de ayre voor solostem met begeleiding van luit of instrumentaal consort zeer populair met vooraanstaande componisten als John Dowland en Thomas Campion.In 1588 schrijft William Byrd trouwens in het voorwoord van zijn *Psalmes, Sonets & songs of Sadness and pietie* dat, hoewel elke stempartij voorzien is van tekst, hij verkiest dat slechts één stem ook feitelijk gezongen wordt (originally made for Instruments to express the harmonie, and one voyce to pronounce the dittie).
Rond 1600 verschijnen bij de meeste monodisten (Cavalieri, Peri en Caccini) baslijnen met zeer gedetailleerde becijferingen, die eigenlijk als partituurersatz beschouwd kunnen worden en nog geheel in de lijn liggen van de traditie van de intabulaties.
Caccini's keuze voor slechts één instrument als begeleiding van zijn monodieën, waarborgt de vrijheid van de solist, hetgeen de essentie is van de nieuwe stijl. Ook zijn voorkeur voor de chitarrone sluit hier bij aan. De idiomatische speelwijze van het instrument, de arpeggio en de open snaren garanderen een flexibele begeleiding.

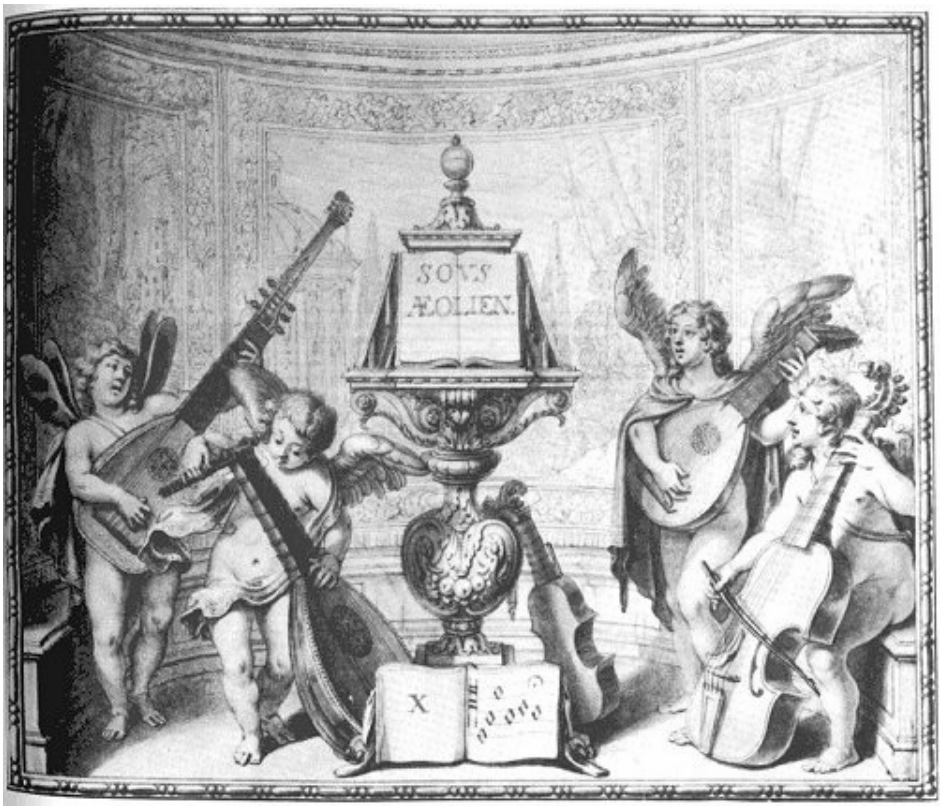
Musicerend paar, G. Van Breen

In dit artikel zal ik enkele aspecten van de luitbegeleiding in het zestiende-eeuwse Italië onder de loep nemen. Daarnaast zal ik uitweiden over de plaats die de chitarrone inneemt in het vroegbarokke Italië.

Het oudste luitmanuscript dat ooit is teruggevonden, duidt al op een nauw verband tussen luit en vocale muziek. In dit zogeheten Pesaro-manuscript, dat gedeeltelijk in de laatste decennia van de vijftiende eeuw is geschreven, vinden we naast een solostuk voor 7-korige luit, improvisatorische ricercares en een bassa danza, ook een aantal arrangementen van liederen.We weten ook dat aan het einde van de 15de eeuw *cantari al liuto* zoals Pietrobono de Burzellis en Serafino Aquilano in hoog aanzien stonden aan de Noord-Italiaanse hoven zoals Mantua, Ferrara, Milano, e.a.. Later waren de luitisten, zangers en componisten Marchetto Cara en Bartholomeo Tromboncino de inzet van een concurrentiestrijd tussen Isabella d'Este en Lucrezia Borgia. Castiglione spreekt in zijn *Libro del Cortegiano* (1528) zelfs over Cara's optredens (op een serene en triest zoete manier beroert hij onze zielen)
De zes luitboeken die door Petrucci tussen 1507 en 1511 gedrukt zijn, liggen in dezelfde lijn. In deze verzameling nemen arrangementen van liederen (frottole en chansons) en zettingen van frottole voor zang en luit een belangrijke plaats in.De eerste twee boeken, *Intabulatura de lauto* (1507), met muziek van Spinacino, bevatten 25 ricercares, maar de meeste stukken zijn intabulaties van Vlaamse chansons uit de jaren 1490, oorspronkelijk louter vocale muziek. De *Intabulatura de lauto, libro terzo* (1508) met muziek van Gian Maria Hebreo is nu verloren. Het *Libro Quarto* (1508), door Dalza bevat dansen en enkel intabulaties van frottole van Italiaanse tijdgenoten zoals Tromboncino. In de twee laatste drukken *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo* (1509), *libro secundo* (1511), intabuleert F. Bossinensis de onderstemmen van frottole die al eerder door Petrucci gedrukt waren. Rond 1520 verschijnt er dan nog een verzameling van frottole met zangstem en tabulatuur, van Tromboncino en Marchetto Cara. De enige kopij die hier nog van bestaat is ongedateerd, maar is zeker en vast rond de jaren 1520 verschenen.
Naast deze drukken is er nog een Venetiaans manuscript gevonden dat dezelfde tendens vertoont. Het dateert uit de eerste decennia van de 16de eeuw en bestaat uit 2 delen. In het eerste deel vinden we ricercares, dansen en frottole voor sololuit. Het tweede deel bevat luitbegeleidingen voor 89 frottole zonder de zangmelodie.
Deze tendens heeft verscheidene oorzaken. Allereerst bestaat er in Italië een sterke traditie van *improvisator* of *cantore*, die teksten reciteren, begeleid door een instrument. Daarnaast is er ook het sterke patronage van Isabella d'Este en Lucrezia

Borgia dat een duidelijke stempel drukt op het muzikale landschap. Dit patronage wordt zeker en vast beïnvloed door het humanisme. De Orpheusmythe symboliseert in de vijftiende eeuw de vereniging van poëzie en muziek, waarnaar de humanisten op zoek zijn. Sommige auteurs geven aan dat ook een nationalistisch gevoel heeft meegespeeld. In een periode waarin hoogstaande kwalitatieve Italiaanse kunstmuziek nagenoeg onbestaande was (vanaf 1430) – het muzikale landschap is gedomineerd door contrapunt uit noordelijke contreien – is het niet verwonderlijk dat kunstliefhebbers zich willen toeleggen op de eigen nationale traditie. W.F. Prizer haalt nog een andere reden aan. Het is opvallend dat beide dames geen luide instrumenten (trompetten, schalmeien, trombones) in hun capella tewerkstellen, maar wel frottolacomponisten, zangers en bespelers van snaarinstrumenten. Isabella d'Este beschikte daarnaast nog over klavierspelers, fluitspelers en percussionisten. Luide instrumenten worden eerder geassocieerd met oorlogslustige prinsen en passen niet in de hofhouding van een prinses. De populariteit een muziek die gediend is van dit instrumentarium is dus een logisch gevolg van een maatschappelijke indeling.

Het zijn deze zelfde elementen die rond het einde van de vijftiende eeuw een nieuw zuiver Italiaans genre laten ontstaan : de frottola. Deze term wordt gebruikt om de Italiaanse wereldlijke polyfone muziek uit de periode 1470-1530 aan te duiden, en is eigenlijk een verzamelnaam voor een aantal vormen die onderling verschillen omwille van de poëtische vorm van de gebruikte tekst (odes, sonnetten, strambotti, capitoli, canzoni, enz.). Het belangrijkste centrum van de frottola is Mantua. Hier komt de frottola tot ontwikkeling onder het patronage van Isabella d'Este (1474-1539). Isabella d'Este is de dochter van Hertog Ercole I van Ferrara en is getrouwd met Francesco Gonzaga van Mantua. Ze staat bekend om haar cultuur en artistieke aanleg. Ze gaat om met de belangrijkste kunstenaars en schrijvers uit de tijd en wordt geprezen door Leonardo da Vinci, Titiaan, Castiglione en vele anderen. Ze voelt het belang aan van deze nieuwe kunstvorm, en bestelt gedichten bij grote dichters, om ze door haar Italiaanse hofcomponisten op muziek te laten zetten.



Sons Aeolien

De belangrijkste bronnen zijn de elf boeken van Ottaviano Petrucci, die in Venetië gedrukt werden tussen 1504 en 1514. Daarnaast verschijnen er nog vijftien andere drukken tussen 1510 en 1531. De eindperiode van de frottola valt dus samen met de beginperiode van het madrigaal, waardoor de link tussen deze twee vormen in de verf wordt gezet.

In de beginperiode van de frottola duiken er vooral lichtere vormen op. De inhoud van deze poëzie is niet van een hoogstaande literaire kwaliteit. De literaire thema's worden overgenomen van de veertiende-eeuwse liefdespoëzie. In tegenstelling tot Petrarca leggen de frottolisten echter de nadruk op de humoristische en frivole kanten van de liefde ten nadele van het onbestendige karakter dat de boven toon voert in Petrarca's poëzie. Deze *poesia per musica* (zo genoemd omdat haar enige functie erin bestaat op muziek gezet te worden) heeft dus inhoudelijk geen belang. Dit vertaalt zich dan ook in de toonzettingen van de gedichten. De tekst beïnvloedt niet in het minst de muziek. Zo kan een eerder droevig aandoende frottola een vrolijke tekst hebben en vice versa. Bovendien wordt er over het algemeen muzikaal geen onderscheid gemaakt tussen strofe en refrein. Er moet evenwel worden verstaan dat de tekst bepalend is wat betreft zinslengte, ritme, muzikale herhalingen, en woordaccent en –ritme. Het aantal poëtische motieven komt overeen met het aantal muzikale ideeën. Later verbetert de kwaliteit van de poëzie en worden er vaker teksten van Petrarca getoonzet. Het zijn nu ernstigere genres, zoals het sonnet, en de vrijere canzone die het meest voorkomen. Deze ernstige genres bereiden door hun literaire pretenties de weg voor de ontwikkeling van het madrigaal.

Muzikaal gezien vallen de volgende kenmerken op. De melodieën kennen een beperkte ambitus, met occasioneel een 5- en 8-sprong en dragen een voorkeur weg voor herhaalde noten, zowel binnen de zin als in de cadens. De melodie ligt in de sopraan en niet in de tenor. Door de duidelijke frasering komt er een periode-structuur tot stand. Het ritme is eenvoudig en duidelijk en wordt meestal beperkt tot enkele terugkerende patronen. Zinnen beginnen en eindigen akkoordisch. De nadruk ligt op de sopraanstem die de melodie draagt en de basstem die een duidelijke basfunctie heeft. De binnenstemmen vullen het geheel harmonisch op. Er is meestal sprake van een homofone structuur, zelfs wanneer de binnenstemmen veel bewegen. Imitatieve schrijfwijze komt weinig voor.

Harmonisch gezien is het de bas die de steun verleent, met I, IV en V als harmonische pijlers. Er komen veel cadensen voor, die gebruikt worden voor structurele doeleinden. De volmaakte cadensen komt het vaakst voor. Door de dominantie van de sopraan en de steunende functie van de onderstemmen wordt er een scheiding gecreëerd tussen stem en begeleiding. In dit opzicht kan de frottola dus beschouwd worden als een voorlo-

per van de barokke monodie en de basso-continuopraktijk die daarmee gepaard gaat.
Naast de drukken van 1509 en 1511 (Bossinensis) gaf Petrucci in 1520 *Frottole de Misser Bartolomeo Tromboncino et de Misser Marchetto Cara con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto* uit. In deze verzamelingen wordt de sopraan genoteerd zoals in het origineel, de alt weggelaten en de tenor en bas geïntabuleerd voor de luit. In J. A. Dalza's *Intabulatura de lauto* (libro 4, 1508) zijn bewerkingen voor luitsolo opgenomen. Deze bewerkingen behouden de sopraan en bas en laten de altstem en tenorstem sporadisch voorkomen als harmonische vulling.
De twee componisten (Cara en Tromboncino) die in deze bundels opgenomen zijn, zijn de meest vruchtbare en betekenisvolle frottolisten.
Marchetto Cara (1465-1525) is in het begin van zijn carrière in dienst van markies Francesco Gonzaga, van wie hij de persoonlijke componist, zanger en luitist is. Als B. Tromboncino in 1505 van het hof vertrekt, werkt hij ook voor zijn vrouw Isabella d'Este. Hoewel Cara vooral bekend is als componist, -hij toonzet gedichten van Italiaanse dichters en adellijke amateursgeniet hij ook een enorme faam als zanger en luitist in Mantua en andere Noord-Italiaanse hoven.
Cara componeert meer dan 100 frottole. Hij geeft blijkbaar de voorkeur aan hoofse liefdesgedichten en staat eerder weigerachtig tegenover volkse elementen in zijn muziek.
De frottole van Cara vallen op door de subtiele variaties in het herhalingschema binnen de stereotiepe vormstructuren van de Italiaanse formes fixes. Typisch voor Cara is het passagewerk waarmee hij de binnenstemmen waar mogelijk opfleurt. Hierdoor krijgt deze bij uitstek homofone muziek toch een licht polyfone toets.
Cara's frottole die gepubliceerd zijn na Petrucci's laatste verzameling van 1514, zijn gebaseerd op meer serieuze teksten en een uitgebreid scala van vormen. Zijn toonzettingen van madrigaalteksten zijn vaak doorgecomponeerd, waardoor hij de belangrijkste componist van de late frottola wordt en een belangrijke schakel is in de ontwikkeling van de frottola naar het madrigaal.

Bartholomeo Tromboncino (1470-1534) treedt op als componist, luitspeler, begeleider en leraar van Isabella d'Este.
Vanaf 1505 verhuist Tromboncino naar Ferrara, waar hij in dienst komt van Lucrezia Borgia. Later zal hij nog een school oprichten voor adellijke dames die willen leren luitspelen of zingen.
Tromboncino is vooral belangrijk omwille van zijn voorkeur voor serieuze, madrigaalachtige teksten op een moment dat dit nog niet de algemene tendens is. Qua structuur kunnen we Tromboncino's frottole bestempelen als polyfonie wars van alle imitatietechnieken. Zijn frottole staan ver van de eenvoudige akkoordische stijl van andere componisten.

Een ander belangrijk genre waarin de luit een prominente rol speelde zijn de Florentijnse intermedii.
Wanneer we de instrumentatie van de Florentijnse intermedii bestuderen, kunnen we ons een beter beeld vormen van het gebruik van de luiten in ensembles. Aangezien deze intermedii vaak het hoogtepunt zijn van festivals die gefinancierd worden door steden of hoven die iets belangrijks te vieren hebben (het bezoek van een prins, het huwelijk van een staatsman of zijn familielid, een militaire of diplomatieke overwinning), zijn er talrijke ooggetuigenverslagen overgeleverd. In zijn boek over zestiende-eeuwse instrumentatie geeft H. M. Brown toe dat er door deze studie te beperken tot Firenze vele bevindingen hypothetisch zullen blijven. Toch valt het niet uit te sluiten dat bepaalde Florentijnse gewoontes ook in andere regio's worden toegepast.
De luit blijkt in deze muziek twee functies te hebben. Enerzijds is er het symbolisch gebruik van de instrumenten. Zo gebruiken herders landelijke instrumenten, duivels, wenende vrouwen en wanhopige geliefden zingen samen met trombones of andere laagklinkende instrumenten, goden laten zich begeleiden door grote ensembles die bestaan uit gamba's, luiten en andere hemelse instrumenten.
Anderzijds maken ooggetuigenverslagen gewag van coördinatieproblemen tussen de muzikanten aangezien de instrumentisten niet samen in een orkestbak zitten, maar deelnemen aan de actie op het podium. Er moesten dus maatregelen genomen worden om de muzikanten samen te houden. Een logische oplossing hiervoor is het inzetten van akkoordinstrumenten, zoals klavierinstrumenten, luiten, lieren en harpen. Naarmate de eeuw vordert, wordt deze werkwijze meer en meer toegepast. Vanaf 1589 bevatte bijna elk ensemble verscheidene akkoordinstrumenten. Zij zorgen voor de coördinatie tussen de andere spelers en maakten de klank voller.
Ook al formuleert Agostino Agazzari pas in 1607 het onderscheid tussen continuo- en ornamentatie-instrumenten, toch kunnen we stellen dat Florentijnse muzikanten dit onderscheid al maken in 1539 en dat na 1565 de continuo-instrumenten al pseudo-continuopartijen realiseren.
Uit een lezing van de overgeleverde intermedii tussen 1518 en 1589 blijkt dat de luit gedurende deze 70 jaar enorm aan belang wint. De intermedii van 1518, 1539 en 1548 vragen telkens slechts voor één compositie om luiten. In 1565 zijn er dat al een pak meer en in *La Pellegrina* van 1589 heeft bijna elke compositie minstens één luit. Naast luiten worden er ook andere tokkelinstrumenten ingezet, zoals de gitaar, de citer en de harp. Zij blijven evenwel in de minderheid. De chitarrone die in 1589 voor het eerst opduikt, vult het kleurenpalet van de luit aan. Dit relatief nieuwe instrument versterkt de lage basnoten van de luit en heeft bovendien een uitgebreider benedenregister.
De hamvraag is nu natuurlijk te weten op welke manier deze luiten worden ingezet. Aangezien er sluitend bewijs ontbreekt, gaat H. M. Brown te rade bij andere zestiende-eeuwse bronnen. Hij geeft een overzicht van de manieren waarop meerdere luiten kunnen samenspelen.
Eén luit begeleidt een solozanger of wordt ingezet als continuoinstrument, alleen of in een ensemble bestaande uit nog andere instrumenten. Waarschijnlijk verdubbelt een luitist in dit greview zo getrouw mogelijk de vocale partijen. Deze praktijk is bijna zeker gangbaar bij klavierspelers. Bovendien suggereert Galilei dat ook luitspelers dit doel voor ogen moesten hebben wanneer zij intabulaties van vocale muziek uitvoeren. Tal van zestiendeeeuwse voorbeelden zijn ons overgeleverd. Deze arrangementen volgen zo getrouw mogelijk het vocale origineel.
Wanneer er twee luiten deel uitmaken van een intermedioensemble zijn er verschillende mogelijkheden. Een eerste manier, die vooral in de eerste helft van de zestiende eeuw populair is, maar niettemin nog tot T. Morley doorleeft, laat één luit alle vocale stemmen spelen zodat de tweede zich kan concentreren op één stem. Deze stem wordt dan uitvoerig van diminuties voorzien. F. Spinacino past deze techniek toe op Franse chansons en Italiaanse carmina's, waarvan hij de superius opfleurt met exuberante toonladderpassages. J. A. Dalza en P. P. Borrono componeren op deze manier dansen, waarbij één luit een eenvoudige dreun of een traditioneel harmonische baspatroon voor zijn rekening neemt en de andere zijn virtuositeit tentoon kan spreiden. In de tweede helft van de zestiende eeuw komt de nadruk meer op een gelijkwaardige verdeling van de stemmen over de twee luiten te liggen. Eén luit speelt bas en alt, de andere speelt tenor en sopraan. Deze techniek laat een duidelijk contrapunt toe en geeft meer mogelijkheden tot ornamentatie. Vanzelfsprekend worden deze twee technieken gecombineerd.

Tot slot kan het ook voorkomen dat twee luitisten exact dezelfde partij spelen, maar deze op een andere manier ornamenteren.
Om ons een beeld te vormen van de speelmogelijkheden van drie of vier luiten moeten we te rade gaan bij Emanuel Adriaensen, die in zijn Pratum Musicum (1584) een ensemble van vier luiten op de volgende manier behandelt. Elke luit (van het consort) neemt haar zusterpartij voor haar rekening, voegt hier een baslijn aan toe en vult de eventuele leemtes die ontstaan, op met akkoorden. In dit greview wordt de baslijn dus meerdere malen verdubbeld en weegt bijgevolg door (bc-praktijk). Toch mogen we niet over het hoofd zien dat luitisten van aparte stemboeken spelen en dus een baspartij improviseren. De bas vervult met andere woorden nog niet haar rol van harmonische drager zoals ze dat aan het einde van de eeuw meer en meer zal doen.
De intermezzi die in 1589 ter gelegenheid van het huwelijk tussen Ferdinando I de Medici en Christina de Loreno tussen de bedrijven van Girolamo Bargagli's toneelstuk *La Pellegrina* worden opgevoerd, vragen voor de eerste maal om een chitarrone. Dankzij de uitgave uit 1591 van Malvezzi, één van de componisten, die een gedetailleerde beschrijving geeft van de instrumentenverdeling, kunnen we ons een beeld vormen van de belangrijke muzikale en symbolische rol die de chitarrone speelt in dit werk[1].
De belangrijkste rol die de chitarrone toebedeeld krijgt, is het begeleiden van sololiederen, tezamen met andere akkoordinstrumenten zoals de luit en lira of lirone. Bij kleinere en grotere ensemblestukken (bv. vijf- of zesstemmige madrigalen) komt de chitarrone ook op de proppen, weer bijgestaan door een luit, een gestreken bas en een lira.
Wanneer grote ensembles samenspelen, is er geen prominente rol weggelegd voor de chitarrone, en maakt ze gewoon deel uit van het grotere geheel.

In het volgende artikel komt u meer te weten over het gebruik van de chitarrone in het vroeg-barokke Italië. Tot dan.

[1] In zijn boek "The Chitarrone and it's repertoire in Early Seventeenth-Century Italy" drukt Kevin Mason op de relatie tussen het humanisme en het ontstaan van de chitarrone. Aan het einde van de zestiende eeuw zagen de chitarrone, de stile recitativo en de opera het levenslicht in Firenze. De verschillende nieuwigheden waren het resultaat van een humanistische zoektocht naar de verbinding tussen muziek en theater zoals die bestaan zou hebben in de Griekse tragedie.

Histoire de la pratique du continuo sur le luth

Sofie Vanden Eynde Traduction Fabrice Holvoet

Quand Caccini en 1601, dans la préface des Nuove Musiche, choisit le chitarrone comme instrument d'accompagnement de ses monodies (chitarrone … essendo quello strumento più atto ad accompagnare la voce, e particolarmente quella del Tenore, che qualun altro) il existe déjà une grande tradition de réalisation accordique sur le luth.
Déjà à la fin du 15ème siècle, les musiciens sont capables de réaliser des arrangements à plusieurs voix pour instruments polyphoniques.
Un peu plus tard, l'Italie découvre la frottola qui, au premier stade de son existence, est une chanson avec accompagnement instrumental. La mélodie principale et le texte apparaissent au soprano. Les harmonies sous-jacentes sont très simples, surtout fonctionnelle et servent purement au soutien de la mélodie principale. Il existe des mises en tablature de frottole à trois voix plus celle du soprano. Plus tard, la frottola évolue vers le madrigal plus nettement polyphonique.
Les formes similaires en France (chanson), Espagne (villancico) et Angleterre (song) sont dans leur phase initiale des chansons accompagnées instrumentalement.
D'une même manière, ils vont, à l'exemple des Italiens, abandonner les instruments pour la polyphonie vocale.
A la fin du 16ème siècle, l'accent se porte plutôt sur la description colorée des mots. Les madrigaux de Luca Marenzio, Carlo Gesualdo et Claudio Monteverdi en acquièrent ainsi un caractère plus déclamatoire et un style plus homophonique. Caccini décrit cependant la manière dont les madrigaux polyphoniques peuvent être interprétés comme des œuvres solos avec accompagnement de luth.
En Angleterre, l'ayre pour voix avec accompagnement de luth ou d'un consort devient très populaire avec des compositeurs comme Dowland ou Campion. En 1588, William Byrd écrit cependant dans la préface des *Psalmes, Sonets & songs of Sadness and pietie* que, malgré l'apparition du texte sous chaque partie, une seule voix doit être choisie pour être chantée (originally made for Instruments to express the harmonie, and one voyce to pronounce the dittie).
Aux alentours de 1600, les premiers monodistes (Cavalieri, Peri en Caccini) publient des lignes de basse avec des chiffrages très détaillés qui peuvent être considérées en fait comme des réalisations à part entières et qui restent cependant totalement dans la lignée des mises en tablatures.
Le fait que Caccini ne choisisse qu'un seul instrument pour accompagner ses mélodies garantit la liberté du soliste qui est justement une caractéristique essentielle du nouveau style. Sa préférence pour le chitarrone se justifie également: le jeu particulier de l'instrument avec ses arpèges et ses cordes à vide garantissent un jeu flexible.
Cet article va mettre en lumière quelques aspects de l'accompagnement au luth au cours du 16ème siècle. Par la suite, j'examinerai la place que prendra le chitarrone dans les premiers développements du baroque en Italie.
Le manuscrit de luth le plus ancien que l'on ait jamais mis à jour montre un lien étroit entre le luth et la musique vocale. Dans ce manuscrit dit *de Pesaro*, qui a été partiellement rédigé dans la dernière décennie du 15ème siècle, on trouve pêle-mêle une pièce solo pour luth à sept chœurs, des ricercars de caractère improvisé, des basses danses et également nombre d'arrangements de chansons.
On sait également qu'à la fin du 15ème siècle, des *cantari al liuto* comme Pietrobono de Burzellis et Serafino Aquilano étaient hautement considérés dans les cours du nord de l'Italie comme Mantoue, Ferrare, Milan… Plus tard, les luthistes et compositeurs Marchetto Cara et Bartholomeo Tromboncino firent l'objet d'une concurrence entre Isabelle d'Este et Lucrèce Borgia. Castiglione parle même dans son *Libro del Cortegiano* (1528) de la manière dont Cara jouait *(il émouvait doucement nos sens d'une manière sereine et triste* **)**.
Les six livres publiés par Petrucci entre 1507 et 1511 se situent dans la même lignée. Dans ces recueils prennent place des arrangements de chants (frottole et chansons) et des mises en forme de frottole pour chant et luth. Les deux premiers livres, *Intabulatura de lauto* (1507), qui proposent de la musique de Spinacino, contiennent 25 ricercars. Cependant, la

plupart des pièces sont des mises en tablature de chansons flamandes des années 1490, d'origine purement vocale. L'*Intabulatura de lauto, libro terzo* (1508) proposant de la musique de Gian Maria Hebreo est perdu. Le *Libro Quarto* (1508), par Dalza contient des danses et uniquement des mises en tablature de frottole de contemporains italiens comme Tromboncino. Dans les deux derniers ouvrages *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo* (1509), *libro secundo* (1511), F. Bossinensis met en tablature les voix inférieures des frottole qui avaient publiées auparavant par Petrucci. Aux alentours de 1520 paraît encore une collection de frottole avec une partie vocale et tablature, de Tromboncino et Marchetto Cara. La seule copie qui nous soit parvenue est non datée, mais a du voir le jour vers les années 1520.

A côté de ces ouvrages imprimés, on a encore retrouvé des manuscrits vénitiens qui illustrent une même tendance. Ils datent de la première décennie du 16ème siècle et se divise en 2 parties. Dans la première, on trouve des ricercars, des danses et frottole pour luth solo. Dans la seconde contient des accompagnements de luth pour 89 frottole sans la mélodie du chant.

Cette tendance découle de diverses circonstances. D'abord, il y en Italie d'*improvisator* ou *cantore*, qui récitent des textes, accompagné par un instrument. En outre, il y a également le patronage ferme d'Isabelle d'Este et de Lucrèce Borgia qui ont marqué clairement de leur empreinte le paysage musical. Ce patronage a été certainement influencé de manière importante par l'humanisme. Le Mythe d'Orphée symbolise au 15ème siècle l'association de la poésie et de la musique à la recherche duquel sont précisément les humanistes. Quelques auteurs indiquent également qu'un sentiment national a du aussi jouer. A une époque où la musique savante italienne de qualité était pratiquement inexistante (à partir de 1430), – le paysage musical est en effet dominé par le contrepoint venu du Nord – il n'est pas étonnant que les amateurs d'art veuille se tourner vers leur propre tradition nationale. W.F. Prizer propose encore une autre raison. Il est frappant que les deux dames n'ont pas engagé des instruments bruyants dans leur chapelle, mais bien des compositeurs de frottole, des chanteurs et des joueurs d'instruments à cordes. Isabelle d'Este en plus de claviéristes, flûtistes et percussionnistes. Les instruments sonores étaient plutôt associés aux princes guerriers et ne convenaient pas à l'image de la cour d'une princesse. La popularité d'une musique utilisant cet instrumentarium particulier est donc la conséquence logique d'une organisation sociale.

N. Vallet

Ce sont les mêmes éléments qui à la fin du 15ème ont fait exister un genre purement italien, celui de la frottola. Ce terme est utilisé pour désigner la musique profane polyphonique de la période 1470-1530, et est en fait un appellation générique d'un nombre de formes basées sur diverses formes poétiques (odes, sonnets, strambotti, capitoli, canzoni, etc.) Le centre le plus important de la frottola est Mantoue. C'est là que la frottola se développe sous le patronage d'Isabelle d'Este (1574-1539). Isabelle d'Este est la fille du Duc Ercole I de Ferrare et a épousé Francesco Gonzaga de Mantoue. Elle est restée célèbre pour sa culture et son action en faveur de l'art. Elle s'entoure des artistes et des écrivains les plus importants et reçoit les louanges de Léonard de Vinci, du Titien, de Castiglione et bien d'autres. Elle ressent l'importance de cette nouvelle forme artistique et commande des poèmes à des grands auteurs, afin de les faire mettre en musique par les compositeurs italiens de sa cour.

Les sources les plus importantes en sont les onze livres d'Ottaviano Petrucci qui sont imprimés entre 1504 et 1514. Quinze autres publications verront également le jour entre 1510 et 1531. La fin de l'ère de la frottola correspond donc au début de cette du madrigal, ce qui permet de mettre en lumière le lien entre les deux formes.

Lors des débuts de la frottola, ce sont essentiellement des formes peu élaborées qui émergent. Le contenu de cette poésie n'est pas, du point de vue littéraire, d'une grande qualité. Les thémes abordés sont repris de la poésie amoureuse du 14ème siècle. Au contraire de Pétrarque, les *frottolistes* mettent plutôt l'accent sur les aspects humoristiques et frivoles de l'amour au détriment du caractère instable de celui-ci qui est l'élément premier de le poésie de Pétrarque. Cette *poesia per musica* (appelée comme cela parce que sa seule fonction est d'être mise en musique) n'a donc en soi aucune importance. Cela se traduit également dans la mise en musique des poèmes. Le texte n'influence pas du tout celle-ci. Une frottola qui donne l'impression d'être plutôt triste peut avoir un texte joyeux et vice versa. De plus, il n'y a en général pas de distinction entre le couplet et le refrain. Il faut cependant comprendre que le texte est déterminant en ce qui concerne la longueur de la phrase, le rythme, les reprises musicales, l'accentuation et le rythme des mots. Le nombre de motifs poétiques correspond au nombre d'idées musicales. Plus tard, la qualité de la poésie et des textes s'améliore et on recourt plus souvent à la poésie de Pétrarque. Ce sont alors les genres plus sérieux qui prédominent, comme le sonnet et les canzones plus libres. Ceux-ci préparent, de par leurs prétentions littéraires, la voie au développement du madrigal.

Sur le plan musical, on remarque les caractéristiques suivantes. Les mélodies ont un ambitus déterminé, avec occasionnellement des sauts de quinte ou octave et montrent une prédilection pour les notes répétées, tant au sein de la phrase que lors des cadences. La mélodie principale est située au soprano et non au ténor. Grâce à la clarté du phrasé, se dégage une structure en périodes. Le rythme est simple et clair et est surtout concentré sur quelques canevas récurrents. Les phrases commencent et se terminent de manière accordique. L'accent se porte sur la voix du soprano – qui a la fonction mélodique - et de la basse – qui a clairement une fonction de basse -. Les voix intermédiaires remplissent l'ensemble harmoniquement. Il est la plupart du temps question de structure homophone, même lorsque les voix intérieures bougent beaucoup. L'écriture imitative est peu employée.

Sur le plan harmonique, c'est la basse qui donne le soutien, avec pour piliers harmoniques les fonctions I, IV et V. Il y a de nombreuses cadences qui sont utilisées à des fins structurelles. Les cadences parfaites sont les plus fréquentes. La prééminence du soprano et la fonction de soutien des voix inférieures crée une distinction entre voix et accompagnement.

Dans ce sens, on peut considérer la frottola comme un précurseur de la monodie baroque et de la pratique de la basse continue qui y est associée.

A côté des publications de 1509 et 1511 (Bossiniensis), Petrucci fait paraître en 1520 *Frottole de Misser Bartolomeo Tromboncino et de Misser Marchetto Cara con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto.* Dans cette collection, le soprano est noté comme dans l'original, l'alto abandonné et le ténor et la basse mis en tablature pour le luth. Dans *Intabulatura de lauto* (libro 4, 1508) de J. A. Dalza, sont incorporés des arrangements pour luth solo. Ces arrangements conservent le soprano et la basse et intègrent de manière sporadique les voix d'alto et de ténor comme remplissage harmonique.

Les deux compositeurs (Cara et Trombocino) qui figurent dans ces recueils sont les frottolistes les plus productifs et signifiants.

Marchetto Cara (1465-1525) est au début de sa carrière au service du Marquis Francesco Gonzaga, dont il est le compositeur, chanteur et luthiste personnel. Quand B. Tromboncino quitte la cour en 1505, il travaille également pour son épouse Isabelle d'Este. Bien qu'il soit essentiellement connu comme compositeur – il met en musique des poèmes de poètes italiens et de nobles amateurs -, il jouit également d'une grande réputation comme chanteur et luthiste à Mantoue et dans d'autres cours du nord de l'Italie.

Cara compose plus de 100 frottole. Il donne clairement préférence aux poèmes d'amour courtois et se montre plutôt réticent dans sa musiques par rapport aux éléments populaires.

Les frottole de Cara frappent par les variations subtiles qu'elles proposent dans les schémas de reprises par rapport aux structures stéréotypées des formes fixes italiennes. Le travail de certains passages où il fait affleurer lorsque cela est possible les voix internes est également typique chez Cara. C'est de cette manière que cette forme par essence homophone reçoit une touche légèrement polyphonique.

Les frottole de Cara qui seront publiées après la dernière anthologie de Petrucci de 1514, sont basées sur des textes plus sérieux et une gamme plus étendue de formes. Ses mises en musique de textes de madrigaux sont fréquemment composées de manière continue *(NDT c'est à dire non strophique),* en quoi il se révèle être un des plus importants compositeurs de frottolas et un maillon essentiel dans l'évolution de la frottola vers le madrigal.

Bartholomeo Tromboncino (1470-1534) intervient comme compositeur, luthiste, accompagnateur et professeur d'Isabelle d'Este. A partir de 1505, Tromboncino déménage à Ferrare où il se met au service de Lucrèce Borgia. Par la suite, il va également créer une école pour les nobles dames qui veulent apprendre à jouer du luth et à chanter.

Tromboncino est surtout important à cause de sa prédilection pour les textes sérieux, madrigalesques à une époque où cela n'est pas encore une tendance générale. Sur le plan de la structure, on peut qualifier les frottole de Tromboncino d'un fatras polyphonique de toutes les techniques imitatives. Ses frottole sont aux antipodes du style accordique simple des autres compositeurs.

Les épreuves de Job / De beproevingen van Job (fragm.)
J. Mandijn

Un autre genre important dans lequel le luth a joué un rôle de premier plan sont les intermèdes florentins.

Lorsqu'on étudie l'instrumentation des intermèdes florentins, on peut se faire une meilleure idée de l'utilisation des luths dans les ensembles. Etant donné que ces intermèdes sont le sommet de festivités financées par des cités ou des cours qui avaient quelque chose d'important à fêter (la visite d'un prince, le mariage d'un chef d'état ou d'un membre de sa famille, une victoire diplomatique ou militaire), il en est resté beaucoup de témoignages documentés. Dans son livre sur l'instrumentation au 16ème siècle, H. M. Brown reconnaît qu'en limitant cette étude à la seule Florence, beaucoup de découvertes resteront hypothétiques. On ne peut cependant pas exclure que certaines habitudes florentines étaient d'application dans d'autres régions.

Le luth semble avoir deux fonctions dans cette musique. D'une part, il est utilisé, comme d'autres instruments, de manière symbolique. Ainsi les bergers utilisaient des instruments champêtres, les diables, les femmes en pleurs et les amants désespérés chantent avec les trombones ou d'autres instruments graves, les dieux étaient accompagnés par des grands ensembles qui se composaient de violes de gambes, luths et autres instruments célestes.

D'autre part, les témoignages font état de problèmes de coordination entre les musiciens, étant donné que les instrumentistes n'étaient pas réunis dans la fosse d'orchestre, mais prenaient part à l'action sur la scène. Il a donc fallu prendre des mesures pour maintenir les musiciens ensemble. Une solution logique à cette problématique est l'utilisation d'instruments accordiques, comme les claviers, les luths et les harpes. Au plus on s'avance dans le siècle, au plus cette manière de travailler s'impose. Ils ont pour fonction d'assurer la coordination entre les différents musiciens et renforçaient le son.

Bien qu'Agostino Agarazzi formule en 1607 la distinction entre les instruments de continuo et d'ornementation, on peut établir que les musiciens florentins établissaient cette distinction dès 1539 et qu'après 1565, les instruments de continuo réalisaient déjà des pseudo parties de continuo.

A la lecture des intermedii ayant survécu de la période entre 1518 et 1589, il ressort que le luth a eu une importance énorme durant ces 70 années. Les intermèdes de 1518, 1539 et 1548 ne requièrent à chaque fois qu'une composition avec luth. En 1565, il y en a un tas et pour *La Pellegrina* de 1589, presque chaque composition utilise au moins un luth. A côté de ceux-ci, il y a également d'autres instruments à cordes pincées comme la guitare, la cithare et la harpe. Ils restent cependant minoritaires. Le chitarrone qui apparaît pour la première fois en 1589, complète la palette de couleur des luths. Cet instrument relativement neuf renforce les notes basses du luth et a en plus un registre grave étendu.

La question clef est évidemment de savoir de quelle manière ils étaient mis en œuvre. En raison du manque de preuve, H. M. Brown va puiser à d'autres sources du 16ème siècle. Il donne un aperçu des manières dont plusieurs luths peuvent jouer ensemble.

Un luth accompagne un chanteur solo ou est employé comme instrument de continuo, seul ou dans un ensemble comprenant d'autres instruments. Dans ce cas le luthiste double probablement le plus fidèlement possible les parties vocales. Cette pratique est presque certainement accessible aux claviéristes. En outre, Galilei suggère que les luthistes doivent aussi avoir cet objectif en tête lorsqu'ils mettent des compositions vocales en tablature. Une grande quantité d'exemples nous ont été transmis au 16ème siècle et ces arrangements respectent l'original vocal le plus fidèlement possible.
Quand deux luths font partie d'un ensemble pour un intermède, il y a plusieurs possibilités. Une première manière, qui est populaire dans la première partie du 16ème siècle, mais survit au moins jusque T. Morley, fait interpréter toutes les voix par un luth tandis que l'autre se concentre sur une voix qui est traitée en diminutions. F. Spinacino utilise cette technique pour des chansons françaises et des carminas italiennes dont il ornemente le supérius avec des gammes exubérantes. J. A. Dalza et P. P. Borrono composent des danses de cette manière, dans lesquelles un luth prend en charge un ground simple ou un schéma harmonique traditionnel et l'autre peut faire étalage de sa virtuosité. Dans la seconde moitié du 16ème siècle, l'accent se porte sur un partage équitable des voix aux deux luths. Un luth joue la basse et l'alto, tandis que l'autre se charge du ténor et du soprano. Cette technique autorise un contrepoint clair et offre plus de possibilités à l'ornementation. Il va de soi que ces deux techniques ont été combinées.
Enfin, il est également possible que les deux luthistes jouent exactement la même partie, mais en l'ornementant différemment.
Pour nous donner un aperçu des possibilités de jeu de trois ou quatre luths, on peut se reporter à Emanuel Adriaensen qui dans son *Pratum Musicum* (1584) traite un ensemble de quatre luths de la manière suivante. Chaque luth du consort prend sa partie en compte, rajoute de temps en temps une basse et remplit les éventuels moments faibles avec des accords. Dans ce cas, la ligne de basse est donc plusieurs fois doublée et est en conséquence fortement appuyée (cfr pratique de la basse continue). Il ne faut cependant pas perdre de vue que les luthistes jouent sur des voix séparées et improvisent donc leur basse. Elle ne joue donc pas encore son rôle de soutien harmonique comme elle le fera de plus en plus à la fin du siècle.

Zoekertjes
Petites annonces

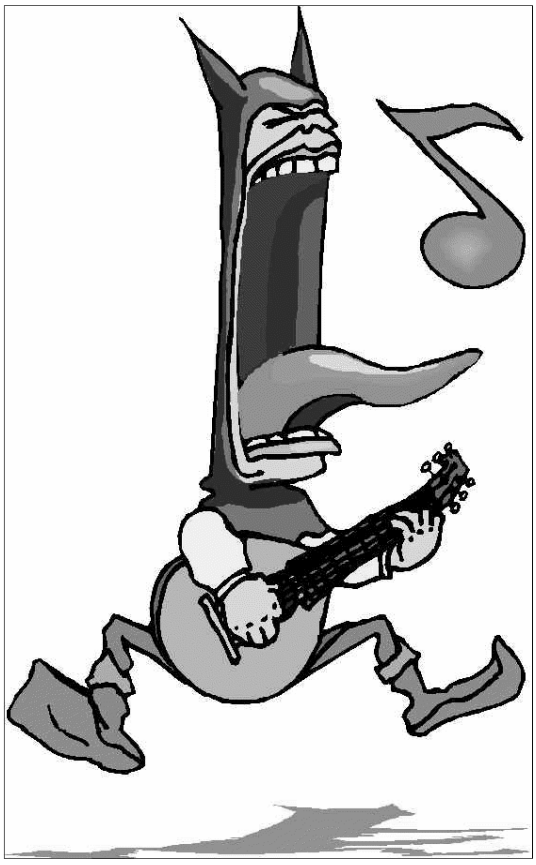
A vendre: très beau luth 11 chœurs de Stephen Gotlieb, Londres (1985) d'après H. Frei (Vienne) . Sycomore, ébène... vernis tampon, avec étui. Prix à débattre. Jean-Claude Lalanne-Cassou, Bruxelles, tél. 0474 42 45 67.

Te koop:13 korige barokluit JL Marie in uitstekende staat,
A vendre: luth baroque 13 choeurs JL Marie excellent état,
vraagprijs €1500 prix €1500
info Ph Rennuy 09/223.23.91

Luit te koop:
Inlichtingen Ph.Malfeyt 093/484229

Les intermèdes qui furent donnés en 1589 à l'occasion du mariage de Ferdinand I de Medicis et de Christine de Lorraine entre les actes de *La Pellegrina,* pièce de Girolamo Bargagli font appel pour la première fois au chitarrone. Grâce à l'édition de Malvezzi, un des compositeurs, qui, en 1591, donne une description détaillée de la nomenclature instrumentale on peut se faire une idée du rôle important et symbolique que joue le chitarrone dans cet ouvrage[1].
Le rôle le plus important que le chitarrone va partager est l'accompagnement des chants solistes, en accord avec d'autres instruments accordiques comme le luth et la lyre ou le lirone. Pour les ensembles de petite ou de grande dimension (par exemple des madrigaux à cinq ou six voix) le chitarrone fait partie d'un groupe, en association avec un luth, une basse à cordes frottées et une lyre.
Quand de grands ensembles jouent, il n'y a plus de rôle proéminent du chitarrone; celui-ci fait simplement partie d'un ensemble plus important.
Dans l'article suivant, il sera question de l'usage du chitarrone dans le premier baroque italien. Je vous y donne rendez-vous.

[1] Dans son livre "The Chitarrone and it's repertoire in Early Seventeenth-Century Italy" Kevin Mason insiste sur la relation entre l'humanisme et l'émergence du chitarrone. A la fin du 16ème siècle, le chitarrone, le stile recitativo et l'opéra voient le jour à Florence. Les différentes nouveautés étaient le résultat d'une recherche humaniste de la liaison entre la musique et le théâtre comme elle existait probablement dans la tragédie grecque. Le chitarrone joue un rôle dans les débuts de l'opéra et se positionne comme symbole de certaines figures mythologiques et allégoriques. Ce sont essentiellement des personnages qui sont associé à la musique comme Apollon, Orphée, Arion et les Muses qui entrent en ligne de compte.



Cd's

Philippe Rennuy

Weiss sonatas for lute Naxos 8554557, vol 1 8553773, vol2 8553988, vol 3 8554350, sonate per 2 liuti avec K.E. Schroeder Symphonia 98159

Robert Barto est sans aucun doute un des luthistes les plus doué de sa génération. Son dernier enregistrement, le 4ième volume de son intégrale des sonates de Weiss nous le prouve encore. La sonorité est superbe, les tempi parfaitement adaptés et la musicalité toujours présente. Barto arriverait presque à nous faire oublier la difficulté de ces chef-d'œuvres pour luth baroque (la sonate n°21 a elle seule justifie le CD). Pour qui veut découvrir Weiss , nous ne pouvons que recommander cet enregistrement. Les autres (et j'en suis) l'on déjà réécouté de nombreuses fois et attendent avec impatience les prochains volumes…

P.P. Raimondo, Libro de Sonate diverse 1601, Ugo Nastrucci, luth, 1 cd Frame 9511-2 (distr. Lavial)

Le petit label italien Frame vient de publier un cd qui intéressera certainement les amateurs de tablatures italiennes de la renaissance. Il ne s'agit pas içi de l'œuvre d'un compositeur en particulier , mais bien d'un recueil compilé en 1601 par un notable de Come, le sieur Pietro Paolo Raimondi. Celui-çi entretenait des relations étroites avec le milieu musical romain, ce qui est attesté par la présence de compositions de laurencini dans ce recueil qui comporte de nombreuses danses, galliarda, Corrente, Volta et Balletto ainsi que des pieces plus contrapunctiques, fugues et ricercata. L'interprétation de Ugo Nastrucci est de fort belle tenue, le luthiste italien domine parfaitement son répertoire et fait preuve d'une grande musicalité. Malheureusement le livret et la table de concordance des sources peu clairs rendent difficile l'attribution des oeuvres.

Mais à part cette petite réserve, ce CD procurera beaucoup de plaisir aux amateurs de musique italienne de la renaissance.

Weiss sonatas for lute vol 4 Naxos 8554557, vol 1 8553773, vol 2 8553988, vol 3 8554350, sonate per 2 liuti met K.E. Schroeder symphonia 98159

Robert Barto is zonder twijfel een van de beste luitisten van de nieuwe generatie. De laatste aflevering van zijn integrale van de luitsonatas van Weiss is een echte aanrader. De klank is prachtig, de tempi zijn altijd aangepast en de muzikaliteit steeds aanwezig.

Bovendien geeft Barto de indruk dat die muziek eenvoudig is. Voor wie Weiss wil ontdekken is deze CD een prachtige inleiding tot zijn muziek (de sonata n°21 in fa klein is een meesterwerk!). De anderen zullen ongeduldig op de volgende afleveringen wachten …

Info…een nieuwe CD met kamermuziek met luit van **Falkenhagen en Hagen** is pas verschenen op **ASV GAU 233** (Haydn trio met D. Parson, luit, M. Szucs, viool, F. del Amo, cello en Chr. Hirst, 2de luit)…de nieuwe CD Catalogus van Alpha is een zeer goedkope heruitgave van de CD van V. Dumestre, **Le Poeme Harmonique** en G. Laurrens gewijd aan de italiaanses luitiste B. Castaldi…Alpha is een zeer goedkope heruitgave van de CD van V. Dumestre, Le Poeme Harmonique en G. Laurrens gewijd aan de
italiaanse luitiste B. Castaldi

P.P. Raimondo, Libro de Sonate diverse 1601, Ugo Nastrucci, luth, 1 cd Frame 9511-2 (distr. Lavial)

Het kleine Italiaanse label Frame bracht een CD uit die zeker de liefhebbers van Italiaanse luittabulaturen zal interesseren. Het draait niet om het werk van één componist maar het is een verzameling in 1601 bijeengebracht door sieur Pietro Paolo Raimondi, een notabele uit Como. Hij onderhield nauwe betrekkingen met het Romeinse muziekleven, de aanwezigheid van werken van Laurencini bewijzen dit, in deze bundel die talrijke dansen bevat zoals Gaillarda, Corrente, Volta en Baletto evenals meer contrapuntische stukken zoals Fuga's en Ricercata. De interpretatie van Ugo Nastrucci is zeer mooi, deze Italiaanse luitist beheerst zijn repertorium en geeft blijk van een grote muzikaliteit. Jammer genoeg zijn het inlegboekje en de tabel met concordanties niet zo duidelijk wat betreft de toewijzing van componisten. Maar buiten deze kleine opmerking, zal deze CD ongetwijfeld veel vreugde verschaffen aan de liefhebbers van Italiaanse renaissancemuziek.

Nieuwe uitgaven

Greet Schamp

Fundamenta der Lautenmusique
und zugleich der composition

Manuskript Prag, Ms.KK 51 (Privatbesitz Lobkowicz, Schloss Nelahozeves)
Copyright 2002 Deutsche Lautengesellschaft 41 pagina's
ISBN 3.934069-02-9 ISMN M-700161-07-1
Latijnse en Duitse tekst met Engelse vertaling
Teoretisch en praktisch handboek voor continuo op barokluit, met de vriendelijke toestemming van R.Luckhart en M.Rösel, de heruitgevers, brengen we in dit nummer een fragment hieruit als muziekbijlage op de volgende bladzijde.
Meer info: Joachim Domning
Prinzenkamp 9 - D-49751 Sögel
Tel.: 05952-3508 E-Mail: j.domning@t-online.de
http://www.emsland-aktuell.com/werkstatt-galerie
Un extrait à la page suivante

Matthew Spring: **The Lute in Britain**

Oxford Early Music Series 2001 ISBN0-19-816620-6 536 pagina's

Oerdegelijk gedocumenteerd naslagwerk dat de luitgeschiedenis in Engeland exploreert vanaf 1285 tot de 18e eeuw, ook de luit in consort en als begeleiding bij de liederen, de teorbe en de luit in Schotland komen aan bod. Zowel muziekvoorbeelden in noten en tabulatuur als foto's, diagrammen en nooit eerder gepubliceerde afbeeldingen van luiten en titelpagina's van oude luitboeken verluchten dit omvangrijke boek. Geen enkele musicerende engel op kerktoren of schilderij is hem ontsnapt, ik ben benieuwd wanneer iemand een dergelijk werk over de luit op het vasteland Europa zal maken, ik kijk alvast uit naar het boek van Douglas A.Smith dat vorige maand ging verschijnen maar tot hiertoe nog niet gearriveerd is, dat wordt voor ons volgende tijdschrift. Dit boek van Matthew Spring, die zelf 25 jaar luit speelt (Sirinu) en les geeft aan het Bath Spa University College en aan de Birmingham University, is beslist een aanrader.

Fol. 29r

Claves Semitonales quae in usu st quod]m B dur vocatur

Muziek bijlage
Supplément musical

Uittreksel uit "Fundamenta der Lauten Musique ", continuo op barokluit, zie pagina 9 Nieuwe Uitgaven.

Manuskript Prag, Ms KK 51

Extrait de "Fundamenta der Lauten Musique ", continuo pour luth baroque voir page 9 Nieuwe Uitgaven.

Prelude

*(* = Bei den beiden Basstönen Gis und G handelt es sich mit Sicherheit Schreibfehler, gemeint ist wohl eher der Ton Dis wie er auch auf der zweiten Halben der Tabulatur notiert ist. Die Tabulatur auf der ersten Halben ist im Manuskript leider unleserlich. Deshalb sind die eingeklammerten Tabulaturzeichen als mögliche Lösung vom Herausgeber zugefügt.)*

Liuto forte een optie voor de toekomst ?

Pieter Theuns

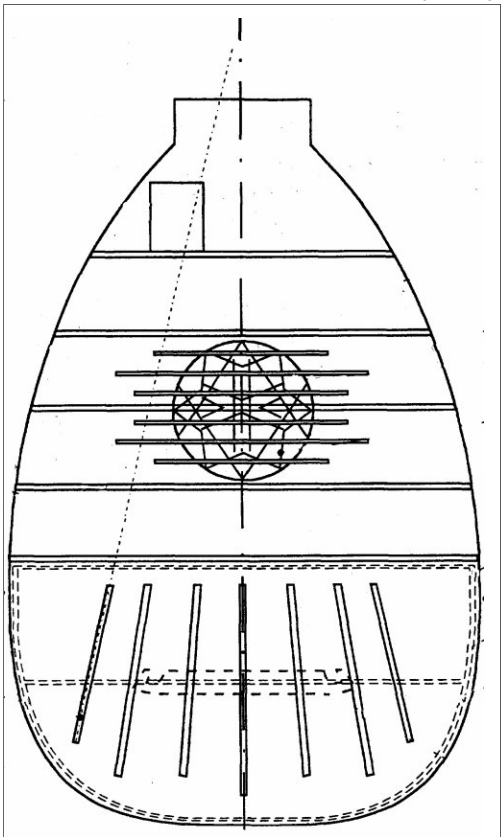
Voor alle duidelijkheid: als schrijver van dit artikel bezit ik zelf geen Liuto Forte, en heb ik ze slechts één keer gehoord en bespeeld. Wel maakte ik onlangs een eindwerk (voor het behalen van het gitaardiploma aan het Lemmensinstituut te Leuven) over dit instrument en de verhouding luit/gitaar in het algemeen. Sommigen onder u zullen dit geweten hebben, want een deel van dat eindwerk bestond uit een vragenlijst, waarin ik peilde naar reacties in verband met de Liuto Forte. Hetgeen ik over dit instrument kan vertellen, beperkt zich daarom tot het antwoord op volgende vragen: wat voor instrument is het precies, hoe wordt het door haar bouwers voorgesteld, en wat vindt een aantal vakmensen (bouwers, luitisten en gitaristen) uit Vlaanderen ervan?

Wat voor een instrument is de Liuto Forte precies?

Kort gezegd mag je de Liuto Forte omschrijven als een luit (omwille van de karakteristieke vormgeving, de versteviging met dwarsbalken, de rozet en de stemsleutels) met gitaarkenmerken (waaierpatroon in de bebalking, metalen frets, nylonsnaren met een gemiddelde spanning, dwz lager dan gitaarsnaren maar hoger dan luitsnaren).

Door een geperfectioneerde combinatie van verschillende technieken uit de luit- en de gitaarbouw (waarop de bouwers een patent namen), heeft dit instrument een vernieuwende, vrij luide klank met een warme bas en een heldere, dragende sopraan. Of die klank nu meer neigt naar de gitaar- dan wel naar de luitklank kan ik zelf na één ervaring moeilijk zeggen, maar het antwoord op die vraag lijkt me hoe dan ook meer subjectief dan wetenschappelijk.

De Liuto Forte wordt standaard gebouwd in 3 modellen: met 8 snaren in gitaarstemming en met 14 snaren in Renaissance- en Barokstemming. Verder is het concept combineerbaar met persoonlijke wensen, zoals bijvoorbeeld dubbelkorige besnaring (nylon of darm) of verschuifbare darmfrets.



Plan Liuto Forte®

Hoe wordt het door haar bouwers voorgesteld?

Enerzijds is er de commerciële folder en de web-site, anderzijds is er het uitgebreide artikel 'Er komt iets na de luit en de gitaar…' van André Burguete (luitist en één van de belangrijkste promotoren van het project), dat ik gebruikte voor de vragenlijst van mijn eindwerk. Daarin wordt de Liuto Forte naar voren geschoven als een logische verdere ontwikkeling van de klassieke luit, vergelijkbaar met de evolutie die de viool onderging aan het begin van de 19de eeuw. Hij laat daarbij niet na te wijzen op historisch gegroeide problemen en inherente beperkingen, zowel binnen de luit- als de gitaartraditie (zoals bijvoorbeeld de beperkte inzetbaarheid in samenspelverband, het volume van de luit, of de 'overbodige' taillering van de klassieke gitaar). Vermits het instrument toegankelijk is voor zowel gitaristen als luitisten (het leent zich zowel voor de aanslag met de nagels als met de vingertoppen), promoot hij het als een goede oplossing voor gitaristen die luitmuziek willen spelen, en als een krachtiger instrument dat luitisten opnieuw breder inzetbaar moet maken (en dus niet langer enkel binnen de historische uitvoeringspraktijk). Zoals hij het zelf noemt: 'een luit voor de 21ste eeuw'die gitaristen en luitisten opnieuw dichter bij elkaar zou kunnen brengen

Wat vindt een aantal vakmensen uit Vlaanderen ervan?

Jammer genoeg kan ik hier niet uitgebreid uitweiden over de vele reacties die ik kreeg van onder andere Philippe Malfeyt, Bart Roose, Raphaëlla Smits, Adriaan Vernaillen, Geert Vermeiren, enzovoort. In het algemeen kan je zeggen dat de manier waarop de Liuto Forte gepromoot wordt erg veel weerstand uitlokt. Dat is ook niet vreemd, aangezien luitisten en gitaristen allerlei problemen in de maag gesplitst krijgen, die door hen niet noodzakelijk als een probleem ervaren worden. Het wordt bijna voorgesteld alsof het nutteloos of onbegonnen werk is om je met de bestaande tradities bezig te houden. Instrumentenbouwers nemen dan weer aanstoot aan het feit dat er een patent wordt genomen op een instrument, dat hoe dan ook schatplichtig is aan de bestaande technieken. Desondanks zijn er ook veel mensen die meer relativeren en ook de mogelijkheden zien, en het is ook zo dat die mensen die het instrument ooit hoorden, het positiever beoordelen dan zij die er enkel over lazen. Een instrument zou uiteraard de kans moeten krijgen voor zichzelf te 'spreken'.

In het algemeen neemt men in Vlaanderen aan dat de Liuto Forte een alternatief zou kunnen zijn voor gitaristen die oude muziek willen spelen, en dat het interessant zou zijn om er nieuwe muziek voor te schrijven. Daarentegen gelooft men niet dat ze in de historische uitvoeringspraktijk een rol kan spelen, en ook niet dat ze geschikt zou zijn om het gitaarrepertoire op te vertolken.

Tot slot…

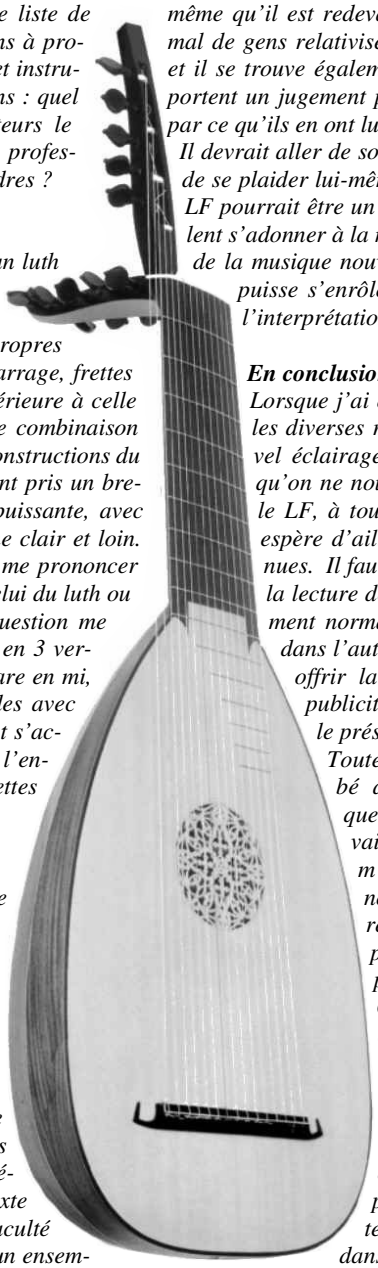
Toen ik met Dhr Burguete sprak over een aantal grote lijnen in de reacties op zijn artikel, wierp dit nog nieuw licht op de materie. Zo verzekerde hij me onder andere dat het niet zijn bedoeling is om met de Liuto Forte al het voorgaande te vervangen, en dat hij zelfs hoopt dat de bestaande tradities gehandhaafd blijven. Het moet gezegd dat dit op het eerste zicht niet blijkt uit het artikel of de folder, en het is dus heel normaal dat sommige mensen een en ander aanstootgevend vinden. Een probleem creëren en er de oplossing voor bieden is een beproefde methode om reclame te maken, maar het is er misschien in deze context (of in Vlaanderen?) niet zo'n gelukkige...

Toch lijkt het mij jammer om het kind met het badwater weg te gooien, want op die ene gelegenheid waar ik het instrument hoorde, was ik tamelijk onder de indruk van de klank, en ik zie persoonlijk toch wel een aantal mogelijkheden. Zoals elke muzikant ben ik op zoek naar wat mij het beste ligt, maar dat is persoonlijk en ik wil zeker geen reclame maken. Zij die echter graag alle reacties willen lezen kunnen met mij contact opnemen, en het is ook de bedoeling mijn eindwerk ('Hoe luit klinkt de gitaar?'; de verhouding luit/gitaar in heden en verleden en een onderzoek naar de Liuto Forte) on-line te plaatsen; stuur een mailtje naar pietertheuns@yahoo.com als u op de hoogte wil gehouden worden. Meer informatie over de Liuto

Liuto forte une option pour l'avenir ?

Pieter Theuns traduction Jean-Pierre Fréché

Afin d'éviter tout malentendu, je signale que je rédige cet article sans posséder moi-même de Liuto Forte ; je ne l'ai d'ailleurs entendu et essayé qu'une seule fois. Il est vrai que j'ai récemment rédigé, pour l'obtention du diplôme de guitare à l'Institut Lemmens de Leuven, une mémoire consacré à cet instrument et plus généralement aux rapports entre le luth et la guitare. Certains d'entre vous l'ont sans doute appris, puisqu'une partie de ce travail consistait en une liste de questions destinées à susciter et recueillir des réactions à propos du Liuto Forte. C'est pourquoi je ne puis dire de cet instrument que ce qui se ramène aux réponses à ces questions : quel instrument est-ce au juste ? Comment ses constructeurs le présentent-ils ? Qu'en pensent un certain nombre de professionnels, luthiers, luthistes et guitaristes issus des Flandres ?



Quel instrument est-ce au juste, un Liuto Forte ?

Pour parler bref, vous pourriez décrire le LF comme un luth (en raison de sa forme caractéristique, ainsi que du renforcement par des barrettes transversales, de la rosace et des chevilles) mais avec des particularités propres à la guitare (disposition en éventail d'une partie du barrage, frettes métalliques, cordes en nylon de tension moyenne -supérieure à celle du luth, inférieure à celle de la guitare). Grâce à une combinaison perfectionnée de diverses techniques empruntées aux constructions du luth et de la guitare, (pour laquelle les concepteurs ont pris un brevet), l'instrument acquiert une sonorité innovatrice, puissante, avec des basses chaudes surmontées d'un soprano qui sonne clair et loin. Après une seule et unique expérimentation, je ne puis me prononcer sur la question de savoir si un tel son rappelle plutôt celui du luth ou celui de la guitare. Encore que la réponse à cette question me paraisse plus subjective que scientifique. Le LF existe en 3 versions de base : 8 cordes (simples) avec accord de guitare en mi, 14 cordes avec accord Renaissance en sol et 14 cordes avec accord baroque en ré mineur. En outre, le concept peut s'accorder à des souhaits individuels comme, par exemple, l'encordage en chœurs doubles (boyau ou nylon) ou les frettes amovibles en boyau.

Comment ses concepteurs le présentent-ils ?

D'une part, il y a un dépliant commercial et une site Web, d'autre part, un article a été diffusé : « Quelque chose vient après le luth et la guitare ». Article signé André Burguete (luthiste et un des promoteurs les plus importants du projet), que j'ai utilisé pour dresser la liste de question de mon mémoire. André Burguete y présente le LF comme un prolongement logique du développement du luth classique, comparable à celui du violon au début du XIX^{ième} siècle. En outre, il ne manque pas d'attirer l'attention sur des problèmes historiques qui se sont accentués et des limitations inhérentes aussi bien au luth qu'à la guitare dans le contexte de leur propre tradition (comme, par exemple une faculté limitée d'affectation à des tâches différentes au sein d'un ensemble instrumental, le peu de volume sonore du luth, et le cintrage superflu de la guitare classique). Puisque l'instrument est accessible tant aux luthistes qu'aux guitaristes – il se prête à une attaque avec les ongles comme avec les bulbes des doigts – AB en fait promotion comme d'une bonne formule pour les guitaristes qui désirent aborder le répertoire du luth, et comme d'un instrument plus puissant à l'usage de ceux qui souhaitent élargir leur flexibilité (et plus seulement au sein de la pratique historique d'exécution). Aussi bien l'appelle-t-il « un luth pour le 21^{ième} siècle »qui pourrait à nouveau rapprocher les uns des autres les guitaristes et les luthistes.

Qu'en pensent un certain nombre de professionnels issus des Flandres ?

Malheureusement, je ne puis m'étendre ici sur les nombreuses réactions que j'ai recueillies entre autres de Philippe Malfeyt, Bart Roose, Raphaëlla Smits, Adriaan Vernaillen, Geert Vermeiren, etc… Ce que je puis dire en général est que le mode de promotion du LF a suscité pas mal de résistance. Cela n'a rien de surprenant, si on réalise que luthistes et guitaristes reçoivent en plein estomac une grêle de problèmes énumérés, qu'ils n'avaient pas nécessairement perçus comme étant des problèmes. Les fabricants d'instruments à leur tour se sont scandalisés qu'un brevet ait été pris pour un instrument alors même qu'il est redevable aux techniques existantes. Cependant pas mal de gens relativisent davantage et en aperçoivent les possibilités, et il se trouve également que ceux qui ont déjà entendu l'instrument portent un jugement plus positif que ceux qui ne le connaissent que par ce qu'ils en ont lu.

Il devrait aller de soi qu'on soit accorder sa chance à un instrument de se plaider lui-même. En Flandre, on admet généralement que le LF pourrait être un terme d'alternative pour les guitaristes qui veulent s'adonner à la musique ancienne, et un vecteur intéressant pour de la musique nouvelle à écrire. En revanche, nul ne pense qu'il puisse s'enrôler à la pratique ancienne, ni qu'il convienne à l'interprétation du répertoire guitaristique.

En conclusion

Lorsque j'ai exposé à Mr. Burguete, dans les grandes lignes, les diverses réactions à son article, cela jeta encore un nouvel éclairage sur le sujet. Ainsi m'assura-t-il entre autres qu'on ne nourrissait aucune intention de se substituer, avec le LF, à tout ce qui l'a précédé, et que personnellement il espère d'ailleurs que les traditions en place seront maintenues. Il faut bien avouer que cela ne saute guère aux yeux à la lecture de l'article ou du dépliant, et il est donc parfaitement normal que d'aucuns aient trouvé dans l'un comme dans l'autre matière à scandale. Créer un problème et en offrir la solution constitue une méthode éprouvée de publicité, mais ce n'est peut-être pas très heureux dans le présent contexte.

Toutefois, il me semble dommage de jeter le bébé avec l'eau du bain, car lors de la seule occasion que j'eus d'entendre l'instrument, la sonorité m'avait fait passablement bonne impression, ce qui ne m'empêche pas d'entrevoir clairement un certain nombre de difficultés. Comme tout musicien, je recherche ce qui m'attire le plus, mais cela reste personnel, et je n'en ferai certainement pas la propagande.

Ceux qui toutefois liraient volontiers l'ensemble de réactions peuvent me contacter. A cet effet, mon mémoire sera mis en ligne (« Hoe luit klinkt een gitaar») La relation entre le luth et la guitare aujourd'hui et dans le passé, et une recherche dans la direction du LF). Envoyer éventuellement un courrier à pietertheuns@yahoo.com si vous souhaitez être tenus au courant. Plus d'informations sur le LF dans www.liuto-forte.com.

Au Sud et à l'Est

Renzo Salvador

Un coin du luthier un peu particulier cette fois. Pas de tension de cordes, pas de copeaux de bois dans ces quelques lignes. Tout simplement vous rendre compte des journées du luth de nos voisins français et allemands.

Nos amis de la SFL (Société française de luth) ont tenu leurs états généraux dans leurs locaux à Paris. Quelques problèmes dans le partage des lieux avec d'autres activités nous ont fait craindre le pire. Après la mise en place d'un compromis à la belge, nous avons pu investir l'endroit et nous plonger dans le bain luthistique . Deux jours de rencontre avec conférences, concerts, exposition d'instruments et …buffet. Superbe prestation, entre autre de Pascale Boquet , Céline Ferru et de François Bonnet (que les autres musiciens me pardonnent, ma participation à l'exposition de luths ne me permettant pas d'assister à tous les concerts). Deux conférences nous ont également beaucoup intéressés , celle de Wolfgang Früh sur le luth guitare allemand et celle de Joël Dugot sur les luths du musée de Paris (une très belle collection qui, j'en suis certain, serait une bonne raison pour ceux d'entre vous qui ne l'ont jamais vue d'aller à Paris). Voilà qui ressemble à s'y méprendre à notre journée du luth à nous, même si, comme vous le savez tous, de tous les peuples de la Gaule, les belges…etc…etc… Ce week-end du luth en France fut une belle réussite ; la convivialité et la compétence étant de mise sans interruption.

Nos voisins allemands nous ont ouvert ces 3,4 et 5 mai les portes du splendide musée baroque de Salzbourg, un cadre idyllique pour recevoir de nombreux luthiers et éditeurs. Les conférences (en allemand) ont été d'un rare intérêt – je vous en parlerais bien plus si j'y avais compris quelque chose… Les concerts, par contre, furent pour moi bien plus abordables. Des prestations de très grande qualité dans différents endroits de la vieille ville nous ont donné l'occasion d'entendre des artistes de renom. Nous avons pu apprécier notamment, au luth baroque, des œuvres de Weiss et Hagen sous les doigts du célèbre Robert Barto .Quand au, très attendu, nocturnal de B.Britten interprété par Endin Karamazov, qui devait clore le festival, nous attendons toujours – le musicien n'est jamais apparu.

Un grand coup de chapeau à Oliver Holzenburg, excellent luthiste, secrétaire de la Lautegeselshaft et principale cheville ouvrière de ce festival. Comme chez nous, ces festivités se tiennent chaque année dans un endroit différent. La prochaine aura lieu à Cologne, ce n'est pas bien loin, alors si ça vous tente, on s'y retrouve, vous ne serez pas déçus.

Apparemment, toutes les sociétés de luth ont à peu près le même profil : pauvre et fière.

Le bénévolat et la gratuité sont, de toute évidence, des qualités internationales.

Je crois que, l'année prochaine, la présence d'une délégation belge serait une bonne idée.

Ce serait, peut-être le départ d'un évènement plus européen.

Après tout, la capitale de l'Europe c'est nous qui l'avons… non ?

In het Zuiden en het Oosten

Renzo Salvador vertaling Greet Schamp

Een beetje een eigenaardig hoekje van de luitbouwer dit keer. Geen snarenspanningen of houtkrullen maar simpelweg een verslag van de luitdagen bij onze Franse en Duitse buren.

Onze vrienden van de SFL (Société Française de Luth) hielden hun algemene vergadering in hun lokalen in Parijs. Na enkele problemen over verdeling van de lokalen, i.v.m. andere activiteiten, die ons het ergste deden vermoeden, werd er een compromis op zijn Belgisch gevonden, konden we het pand betrekken en ons in een "luitbad" onderdompelen.

Twee dagen ontmoetingen met lezingen, concerten, tentoonstelling van instrumenten en…buffet. Voortreffelijke prestaties van o.a. Pascale Boquet, Céline Ferru en François Bonnet (mogen de andere musici me vergeven, mijn deelname aan de luitexpositie stond me niet toe alle concerten bij te wonen).

Twee lezingen hebben me ook erg geboeid, deze door Wolfgang Früh over de Duitse luit en die van Joël Dugot over de luiten in het museum van Parijs (een zeer mooie collectie die, ik ben er zeker van, voor diegenen onder jullie die ze nog niet gezien hebben, een mooie reden zou zijn om naar Parijs te gaan).

Dit lijkt als twee druppels water op onze eigen luitdag, zelfs indien, zoals jullie allen weten, van alle Galliërs de Belgen de dappersten zijn...enz...enz...

Dit luitweekeinde in Frankrijk was zeer geslaagd; samenhorigheid en vakbekwaamheid waren beide onverminderd aanwezig.

Onze Duitse buren hebben op 3,4 en 5 mei de deuren geopend van het prachtige barokmuseum van Salzburg, een idyllisch kader om de talrijke luitbouwers en uitgevers te ontvangen.

De lezingen in het Duits waren bijzonder interessant -ik zou er u meer over willen vertellen als ik er toch maar iets van begrepen had...

De concerten daarentegen waren voor mij meer toegankelijk.

Optredens van zeer hoge kwaliteit verspreid over diverse locaties in de oude stad lieten ons toe befaamde uitvoerders te horen. We konden zo Robert Barto werken van Weiss en Hagen horen vertolken op barokluit. Wat de met ongeduld verwachte Nocturnal van B.Britten betreft, gespeeld door Endin Karamazov, die hiermee het festival moest afsluiten: we wachten nog steeds, de muzikant is niet komen opdagen.

Een grote pluim op de hoed van Oliver Holzburg, uitstekend luitist, secretaris van de Lautengesellschaft en voornaamste draaischijf van dit festival.

Zoals bij ons, vinden deze feestelijkheden telkens ergens anders plaats. De volgende keer is Keulen aan de beurt, dat is dus niet zo ver, dus als het u aantrekt, dan zien we mekaar daar, u zult niet teleurgesteld worden.

Klaarblijkelijk hebben alle luitverenigingen ongeveer hetzelfde profiel: arm en fier.

Vrijwilligerswerk en onbezoldigde arbeid is klaarblijkelijk een internationaal gegeven.

Ik denk dat de aanwezigheid van een Belgische delegatie volgend jaar een goed idee zou zijn. Dat wordt misschien het begin van een meer Europees gebeuren. Trouwens, de hoofdstad van Europa, die ligt toch in ons land...nietwaar?

Luitdag in Nederland

Greet Schamp

Omdat ik eerst nog thuis uitgebreid ontbeten had met verse broodjes, arriveerde ik pas rond de middag in de Brandsesteeg nabij de Amsterdamse Walletjes. Zodoende heb ik helaas het open podium van 11u gemist en kan hierover helaas niets berichten.

Wat dadelijk begon was de jaarvergadering waar ik vernam dat het toch weer heel wat beter gaat met onze Nederlandse zustervereniging. Er zijn nieuwe bestuursleden, ideëen, de financiële kant wordt in goede banen geleid door Cok van Gent, het 20 jarig jubileum komt in zicht. Hierna volgden drie qua programma zeer uiteenlopende concerten.

Margriet Verzijl bracht een innig doorvoeld recital op de franse theorbe met werken van R. De Visée uit het Saizenay-handschrift. Daarna speelde Ireen Thomas met veel flair een concertje op barokluit, Weiss, Daube, Scheidler en romantische gitaar, Sor en Paganini . Ze gaf hierbij zelf uitstekende commentaar en stemde ondertussen ijverig bij.Onder nog immer stijgende temperaturen besloten sopraan Pauline van der Werff en Willem Mook op vihuela en arciliuto met een recital liederen en solo's van Mudarra, Narvaez, Valderrabano, Huygens, Purcell en Johnson .Deze namiddag was echt een staalkaart van de vele soorten en stijlen luitmuziek die er zijn en waar ik intens van genoten heb.

Besloten werd met een boekenveiling omdat de NLV i.p.v. een stapel papier, liever wat liquide middelen in kas zou willen krijgen. Het grote bestand van facsimiles en partituren dat tot hiertoe weliswaar elk jaar op de luitdag te koop werd aangeboden, ging nu "echt" onder de hamer en, gezien de lage prijzen, ook als zoete broodjes van de hand. Wat dacht u van Goes V voor slechts 34 € ? Of een terplaatse door Gusta Goldtschmidt gesigneerde Bachuitgave? Ook was er voor 15€ een interessante CD die hoort bij het boek "Easy Lute Duets" van Anne Bailes uitgegeven bij Tree edition, nu als meespeel-CD voor beginners.

Meer inlichtingen bij margriet.verzijl@wxs.nl of Dolderseweg29D,3712BN Huis ter Heide,NL (even wat sluikreclame mag wel!, ik vind deze CD een goed in iniatief)

Journée du luth belge
Belgische Luitdag

Journée du luth des Pays-Bas

Greet Schamp traduction Jean Cordaro

Ayant pris le temps d'un copieux petit déjeuner à la maison avant de partir, ce n'est que vers midi que j'arrivais aux Amsterdamse Walletjes. J'avais donc manqué le podium libre de 11 heures. Pardonnez-moi si je ne peux rien vous en dire. A mon arrivée, c'est l'assemblée générale battait déjà son plein. Ambience sereine, tout semble tourner rond chez nos amis hollandais : de nouveaux administrateurs, de nouvelles idées et surtout de saines finances, gérées par Cok van Gent. Les 20 ans d'existence sont en vue.

Trois concerts faisaient suite à cette réunion. Margriet Verzijl interpréta au théorbe des pièces de R. De Visée extraites du manuscrit Saizenay.

Ireen Thomas nous fit ensuite tout un récital d'abord au luth baroque (Weiss, Daube, Scheidler) puis à la guitare romantique (Sor en Paganini), le tout agrémenté de ses commentaires. Pauline van der Werff (soprano) et Willem Mook (vihuela et archiluth) clôturaient ce concert avec des chansons et des solos de Mudarra, Narvaez, Valderrabano, Huygens, Purcell et Johnson. J'ai pris un immense plaisir à écouter en un seul après-midi autant de manières différentes de jouer du luth.

La journée se terminait sur une initiative originale. Afin de transformer une montagne de papier en espèces sonnantes et trébuchantes. une vente aux enchères fut organisée. tout un assortiment de partitions et de fac-similés ont trouvé acheteur à des prix défiants toute concurrence. Je cite en vrac un Goes V pour 34 € ou une édition de Bach signée devant vous par Gusta Goldtschmidt. Je me suis offert pour 15€ le CD qui reprend les morceaux du livre "Easy Lute Duets" de Anne Bailes édité par Tree edition. A recommander aux débutants à la recherche d'un accompagnateur à la patience infinie...

Plus d'info auprès de margriet.verzijl@wxs.nl Dolderseweg29D,3712BN Huis ter Heide,NL

L'intérêt du CD mérite bien cette petite publicité.

Dag van de Oude Muziek 30 juni 2002 9.30-18.30
Landcommanderij Alden Biezen, Bilzen
Met o.a.La Trulla de Bozes & **David Parsons luit**
Cuvelierzaal 13.40 & 16.00

Concerten — Concerts

Laus Polyphoniae 24 augustus - 1 september - Musica Britannica.
Doctor Bull en de klaviermuziek zijn twee belangrijke invalshoeken van Laus Polyphoniae 2002.
Daarnaast komt het hele Engelse repertoire van de 15de tot het midden van de 17de eeuw aan bod: zowel de vocale als de instrumentale, de profane als de religieuze muziek. Het programma bestaat uit missen, motetten en madrigalen, naast typisch Engelse genres als services, anthems, lute songs, ayres, consort music en consort songs. Ronkende namen, waaronder die van John Taverner, Thomas Tallis, Christopher Tye, William Byrd, Thomas Morley, Peter Philips, John Dowland, John Wilbye, Thomas Tomkins, Thomas Weelkes, Orlando Gibbons en vele anderen staan borg voor een onvergetelijk festival.
Zoals steeds plaatst Laus Polyphoniae het gekozen thema in een internationale context. Zo worden bijvoorbeeld de muzikale connecties tussen Vlaanderen en Engeland belicht. Want niet alleen John Bull, ook Peter Philips en Richard Dering waren Engelse componisten die om religieuze redenen naar Vlaanderen vluchtten en er lange tijd actief bleven.
Concerten met luit:
5/8/2002 - Antwerpen - Kapel Elzenveld 15.00
Charivari Agréable
The Fitzwilliam Virginal Book" bevat klaviermuziek van de belangrijkste Engelse compo-nisten: William Byrd, John Bull, Giles Farnaby, Orlando Gibbons, Peter Philips … De muziek uit dit monumentale handschrift wordt echter niet op virginaal, maar door een kleurrijk 'broken consort' met fluit, viool, luit, citer en klavecimbel uitgevoerd. Een concert waarmee Charivari Agréable (= prettig lawaai) zijn naam alle eer aandoet.

25/8/2002 - Antwerpen - Kapel Elzenveld 23.00
Kathelijne Van Laethem (sopraan)
Jan van Elsacker (tenor)
Lieven Termont (bariton)
Jan Van Outryve (luit)
A Pilgrimes Solace" (= troost voor een pelgrim) werd gecomponeerd in 1612 en is zowat het muzikale testament van John Dowland. Het is een reflectie van een oude man, die terugkijkt op een goedgevulde, rijke carrière. Een verstilde bundel, die zich uitstekend leent om in de nachtelijke kapel van het Elzenveld door fijnproevers te worden gesmaakt en beleefd.

28/8/2002 - Antwerpen - Sint-Augustinuskerk 20.00
Montserrat Figueras (sopraan)
Hespèrion XXI, Jordi Savall (dir)
The Teares of the Muses": de gouden eeuw van de 'consort song', voor een zangstem met begeleiding van een gambaconsort en luit tijdens het Elisabethaanse Engeland. Een kolfje naar de hand van gambist Jordi Savall, die zowat het hele Engelse oeuvre voor gamba consort op cd heeft uitgebracht. Het programma omvat ook een paar Italiaanse aria's van Giulio Caccini, die in Engeland ontzettend populair waren.

31/8/2002 - Antwerpen - Kapel Elzenveld 12.00
La Caccia Consort
Patrick Denecker (dir)
For Private Pleasures: Thomas Morley verzamelde in zijn bundel 'consort lessons' een hele reeks pavans, galliards, maskes en fantasia's van Richard Allison, John Dowland, William Lawes, William Byrd, Peter Philips en hemzelf. Deze muziek geeft een perfect beeld van
de - aan het Elisabethaanse hof zo geliefde - sound van het 'broken consort' (instrumenten van verschillende families).

31/8/2002 - Antwerpen - Sint-Augustinuskerk 20.00
The Consort of Musicke
Anthony Rooley (dir)
Earth, Water, Ayre & Fire: a new look at John Dowland and friends. Het Italiaanse madrigaal kende op het einde van de 16de eeuw een uitzonderlijk succes in Engeland. Eerst werden de teksten vertaald, maar vlug daarna begonnen Thomas Weelkes, Thomas Morley en Thomas Tomkins ook Engelse madrigalen te componeren. De 'ayres' van John Dowland zijn kwalitatief bijzonder hoogstaande liederen, die tot het beste behoren van wat op dat vlak in West-Europa werd geschreven.

1/9/2002 - Antwerpen - Sint-Augustinuskerk 20.00
Klavierhappening:
Jos van Immerseel (klavecimbel)
James Johnstone (klavecimbel)
Jan Willem Janssen (klavecimbel)
Kris Verhelst (klavecimbel)
The Parley of Instruments
Doctor Bull: koorknaap van Queen Elisabeth, doctor in de muziek aan de universiteiten van Oxford en Cambridge, professor in Londen, organist in Hereford, Londen, Brussel en Antwerpen… John Bull stond in zijn tijd zeer hoog in aanzien. Hij was een meester in het contrapunt en legde zich met heel zijn talent toe op zijn klaviermuziek. Vier klavecinisten verlenen hun medewerking om u een beeld te schetsen van zijn ontzaglijk rijke oeuvre. Tussendoor worden de 'Lachrimae or Seven Tears' van John Dowland gespeeld: zeven passionele dansen voor een consort bestaande uit violen, viola da gamba's en luit.

8/9/2002 - Antwerpen - Sint-Augustinuskerk 20.00
Ensemble Micrologus
Patrizia Bovi (muzikale leiding)
Jean-Francois Dusigne (regie)
Le Jeu de Marion et Robin: een scenische uitvoering van de middeleeuwse 'pastourelle', die omstreeks 1280-1285 aan het hof van Napels werd geschreven door dichter-componist Adam de la Halle. Poëzie en muziek, acteurs en musici, dans en decors … kortom, een indrukwekkende productie die teruggrijpt naar de roots van het Napolitaanse theater. Deze uitvoering wil een voorsmaakje geven van wat Augustinus voor de volgende jaren in petto heeft. Niet te missen!
Een coproductie met de Fondation Royaumont en de Universiteit van Napels
Eku-Ticketshop
Kammenstraat 70
BE-2000 Antwerpen
tel. 32/(0)3/213 86 64
fax 32/(0)3/231 47 44
email: eku.ticket.shop@pandora.be

zondag 23 juni 2002 vanaf 14u:

Opendeurdag met tentoonstelling en atelierconcerten

waaronder **drie nieuwe luiten**

Centrum voor muziekinstrumentenbouw
G. Gezellelaan 89

Rumeurs - Geruchten

Lijst met luitspelers: http://www.pressioni.com/SWV/lutenists.html

New web page with an extensive tablatures library published by Richard Civiol.
Librairie de tablatures de Luth et théorbe
http://www.ifrance.com/luth-librairie/

The new piece(s) of the month are now up on my website: www.luteshop.fsnet.co.uk
As usual, any comments, corrections, etc. are most welcome.
Many of you will be relieved to know that this time the pieces are actually playable...
Martin Shepherd

I've put **some pieces from Gorzani** (Venice 1561) on my homepage. They do lack the invaluable proofreading of Göran, Isidoro and Joel but may help to get a first impression of his music (the Mss of 1563 contains the better music, though)
http://www.lautenist.de/downloads.html
Thomas Schall

Wij van de LGS-Europe zijn natuurlijk de Japanse luitvereniging, en hebben een voorraadje **carbon snaren** ingekocht in Japan, en verkopen dat hier tegen zeer schappelijke prijzen. Een beetje korting als je lid van ons wordt, maar ook voor niet-leden is het niet duur: van € 0,50 per meter voor No. 5 (0.370mm) tot € 1,70 per meter voor No. 24 (0.810mm).
LGS-Europe c/o David van Ooijen
Drebbelstraat 30
2522 CV Den Haag
Nederland
tel/fax: +31(0)70.3194080
email: lgs.europe@planet.nl

Mededeling

Er is bij sommige lezers twijfel of ze al dan niet betaald hebben, daarom dit eenvoudig trucje: zit er een overschrijvingsformulier bij, dan word je vriendelijk verzocht te betalen,
2 formulieren: dan had je blijkbaar vorig jaar ook nog niet gestort (maar dit kan nog altijd uiteraard ;)
en vind je niets dan heb je betaald en ben je al lid voor 2002.

Communiqué

Certains de nos lecteurs ne savent plus s'il sont à jour ou non de cotisation. Pour le savoir il suffit regarder les éventuels bulletins de versements joints à cette revue.
- pas de bulletin, votre cotisation en enregistrée, nous vous remercions de votre confiance.
- Un bulletin, nous attendons le plaisir de vous compter parmi nos membres et donc votre cotisation pour 2002,
- deux bulletins, vous pouvez aussi, si vous le voulez, nous verser votre cotisation de 2001.

Cd's — Philippe Rennuy

CD
Paul Hilier et Nigel North nous proposent chez Harmonia Mundi un fort intéressant cd consacré aux lute songs et danses angaises du 17 ème siècle. La première partie du cd qui sera certainement appréciée par ceux d'entre nous qui souhaitent explorer un répetoire moins connu est basée sur les mise en musique de poèmes de John Donne (1572-1631) par les compositeurs H. Lawes, A . Ferrabosco , R. Johnson et J. Hilton. La seconde partie du disque est consacrée aux Ayres & Dialogues de Henry Lawes. L'interprétaion de P. Hillier est sans faille mais parfois un peu monotone surtout dans les poèmes récités . L'accompagnement de N. North est parfait, peut-être dans les pièce pour luth seul lui manque t'il le soupçon de folie qu'un O'Dette n'aurait pas manqué d'apporter. Cependant, au théorbe dans les préludes de J. Wilson, le jeu de North est souverain et n'appelle aucune réserve. En résumé, un cd qui s'adresse autant aux mélomanes qu'aux amateurs de poésies anglaises.
"The Rags of Time 17th century English lute songs and dances"
Paul Hillier Voice, Nigel North Lute,Theorbo, Guitar, 1 cd Harmonia Mundi 907257

Concerts

ACMA (Association des concerts de musique ancienne)GENEVE
*Mercredi, jeudi et vendredi **12, 13 et 14 juin 2002***
LUTHS ET THEORBES
avec les luthistes Rolf Lislevand Claire Antonini
Christine Gabrielle Matthias Spaeter Paolo Cherici
3 soirées, 5 concerts
Les Salons: 6, rue Bartholoni, 1201 Genève, Suisse

Cursussen

Cursussen
Musica zoekt nog luitisten voor **'Musica Transalpina'** en in het najaar voor **"Dowland op reis"**
Zie ons vorig nummer voor meer info hierover.

Festival van Vlaanderen Brugge:**Musica Antiqua**

Zo 28 juli 2002
van 10.00-12.00
Polyfolie live: rechtstreekse uitzending op KLARA met Pauline Van Laarhoven gamba & **Mike Fentross, luit**
Concertgebouw kamermuziekzaal
ticket € 5
Om 20.30 **Hesperion XXI** Jordi Savall
"Ombres et lumières"
Muziek aan het hof van Karel V en Philips II
Concertgebouw Concertzaal 't Zand, Brugge
Tickets € 12-17-23

Wo 31 juli 2002 20.30
La Sfera Armoniosa olv Mike Fentross
Vespro della Beata Vergine Claudio Monteverdi
St Jakobskerk Moerstraat 1 Brugge
Tickets € 12-17-23

Info: tel 050/225005 www.brugge2002.be