

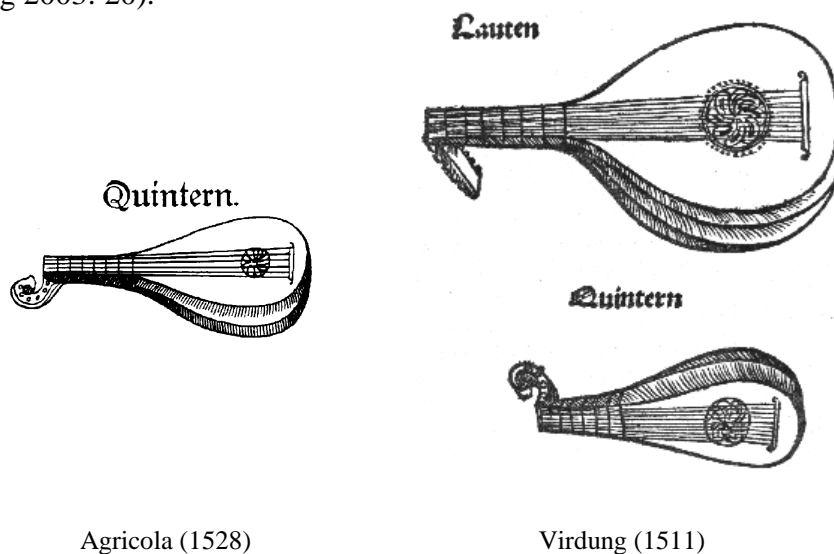
Het onderstaande is het verslag van wat speurwerk gedaan ter voorbereiding van een programma. Het is bedoeld om de geïnteresseerde lezer een beginpunt te geven voor verder leeswerk, vandaar de verwijzingen naar mijn bronnen.

HET 15^{DE}-EEUWSE LUITDUET

Overwegingen en wat repertoire-suggesties.

René Genis, 's-Gravenhage 2006 (versie 1)

In de late middeleeuwen deelde men de instrumenten in in 'bas' (bassa) en 'haut' (alta): respectievelijk zacht en luid. De luit hoorde bij de zachten. Men hield zich ook behoorlijk trouw aan de regel dat zachte instrumenten met alleen maar zachte en harde met alleen maar harde dienden te spelen. Allicht. We bevinden ons in een periode, waarin het niet gebruikelijk is te vermelden voor welke bezetting een muziekstuk is bedoeld; je kunt je meestal zelfs afvragen of de muziek überhaupt wel voor een bepaalde instrumentale bezetting is bedoeld. Afbeeldingen laten zien, dat de luit met andere "zachte" instrumenten heeft samengespeeld. Ivanoff (1984: 151 ev) doet verslag van een onderzoek naar Duitse en Italiaanse afbeeldingen uit de priode 1400-1500 en meldt in grote lijnen, dat de combinaties luit + harp en luit + portatief vanaf 1450 baan ruimen ten gunste van het luitduet, waarbij de tweede zelfs helemaal verdwijnt. Ook de combinatie luit + strijkinstrument komt steeds vaker voor.¹ Van de afgebeelde luitduetten lijkt het grootste deel mij te bestaan uit instrumenten van gelijke grootte, maar duetten van een kleine met een grote luit komen ook voor. Het kan natuurlijk heel goed, dat de kleine luit dan een gittern / quintern(e) was; een volgens Tinctoris (Baines 1950: 23) uit Catalonië afkomstig luitvormig instrumentje dat een kwint hoger was dan de standaardluit en waarvan er naast de twee late afbeeldingen in respectievelijk Virdung (1511) en Agricola (1529) misschien nog wel twee zijn overgebleven uit het midden van de vijftiende eeuw (Hellwig 1974; Wright 1977; Young 2003: 20).²



¹ Brown (1976) verslaat de toestand op afbeeldingen uit andere Europese gebieden.

² Er is al veel literatuur over dit instrumentje, en met name Young vermeldt deze, maar de belangrijkste zaken vinden we bij Wright (1977).

Opvallend is, dat in beschrijvingen van virtuose luitisten uit die tijd vaak een equivalent van het woord gittern / quintern(e) wordt gebruikt. Een van de eerstgenoemden is bijvoorbeeld Rodrigo de la Guitarra, werkzaam in Navarra rond de periode 1415 tot 1427 (Gomez 1992: 583) van wie Young suggereert dat hij ook in duet speelde met een andere luitist (2003: 19).

De meest bekende is natuurlijk Pietrobono Bursellis (Petrus Bonus Ferrariensis, enz. enz. 1417 - 1497), de "rarissimo chitarista" ook wel bekend als "Pietrobono del Chitarono" die genoemd wordt door Tinctoris in een overbekende tekst (Alton Smith 2002: 39; Baines 1950: 24):

... Usus autem ipsius lyrae quam leutum vulgo nuncupari prediximus: festis: choreis: et conviviis: privatisque recreationibus apud nos inservit. In qua plurimi precipue germani eximie sunt eruditi. Siquidem: nonnulli associati: supremam partem cujusvis compositi cantus: cum admirandis modulorum superinventionibus: adeo eleganter ea personant: ut profecto nihil prestantius. Inter quos: Petrus bonus Herculis Ferrarie ducis incliti lyricen[ensis] (mea quidem sententia) ceteris est preferendus. ...

... Deze lier, die in de volkstaal 'luit' wordt genoemd, gebruiken we op feesten, danspartijen, maaltijden en particulier vermaak. Vooral veel Duitsers blinken uit op het instrument. Zo aanvaardden sommige ensembles bovenste partij van elk willekeurig meerstemmig stuk dat je ze geeft en improviseren daar geweldig op met zo'n goede smaak dat het niet beter kan. Onder dezen is naar mijn mening Pietro Bono, luitist van Hercules, graaf van Ferrara, de beste. ...

Je krijgt hieruit de indruk dat Tinctoris Pietrobono zelf gehoord moet hebben (Young 2003: 19). Overigens kiezen de meesten (Young, Alton Smith) ervoor om "superinventionibus" te vertalen met 'improviseren' terwijl Page (1981: 13) mijns inziens terecht aangeeft dat dat helemaal niet per se een goede vertaling hoeft te zijn.³ Interessant (doch nauwelijks onderbouwd) is ook de vaststelling van Alton Smith dat Pietrobono gewoonlijk door een "tenorista" begeleid werd, en dat die tenorista op een luit, harp of gamba speelde. Daar wordt ook verteld van een citaat waarin stukken worden genoemd die door Pietrobono werden onderwezen; allemaal frottoles (2002: 40).

Een andere belangrijke vertegenwoordiger van dezelfde stijl is Joannes Maria Alemanus, de auteur van het derde boek van uitgever Petrucci (het eerste en tweede zijn van Spinacino, het vierde van Dalza), dat helaas niet bewaard is gebleven. Ook hij wordt beschreven als een plectrumluitist die dezelfde stijl aanhangt als Pietrobono en dat alles tot 1523 toe (Alton Smith 2002: 49 & 111).

Het soort uitvoering van Tinctoris' beschrijving is al vaker in verband gebracht met de duetten die we in Spinacino (1507) maar ook in Dalza (1508) vinden (Nordstrom 1969: 2, en vele anderen). Voor ons een beetje aan de late kant laten deze publicaties toch goed zien waaruit de traditie bestond. Of beter: bestaan had, want het lijkt al spoedig hierna afgelopen te zijn.⁴ Je zou kunnen stellen dat er twee soorten composities zijn, die gemeen hebben dat de bovenstem beweeglijk en snel is met veel loopjes.

Het eerste soort duet vinden we bij Spinacino in de volgende stukken.

³ Voor wie interesse heeft in het onderwerp is Page (1981) onontbeerlijk.

⁴ De qua structuur gelijkaardige Spagna van Francesco da Milano (Ness 1970: 94) en de Engelse treble en ground duetten zijn van veel later datum, maar zouden natuurlijk nog late exponenten kunnen zijn.

titel	componist	libro	folio
1. <i>De tous biens</i>	Hayne van Ghizeghem	primo	16 ^r
2. <i>Fortuna desperata</i>	anon.	secondo	38 ^v
3. <i>Jay pris amours</i>	anon. (Hayne?)	primo	23 ^v
4. <i>Je ne fay</i>	anon. (Busnois/Mureau?)	primo	21 ^r
5. <i>Juli amours</i>	Johannes Ghiselin	primo	11 ^r
6. <i>La Bernardina de Josquin</i>	Josquin Des Prez	primo	19 ^r

Zoals uit de titels wel blijkt zijn dit intavolaties van vocale modellen. Luitist één speelt de superius en deze wordt uitgebreid versierd met tamelijk ingewikkelde omspelingen. Kunnen we Tinctoris' omschrijving interpreteren als werd het omspelen van de superius nog improviserend gedaan, bij Spinacino is dat dus zeker gecomponeerd. De tweede luitist, de 'tenorista', speelt de tenor en contratenor van dezelfde vocale compositie. Spinacino zet de partijen in partituur onder elkaar.

De duetten van Dalza zijn enigszins anders gestructureerd; mijn type twee. Er is weliswaar ook een bovenstem met loopjes (soms meerstemmige passages, dus... vingers?), maar de stukken zijn dansen en er is dientengevolge geen vocaal voorbeeld.

De inventaris:

titel	tekst bij partij 2	tekst bij partij 1	folio
1. <i>Calata</i>	<i>Tenor en contra</i>	<i>Suprano de calata</i>	41 ^f
2. [Piva]	<i>Tenor e contra: piua</i>	<i>Suprano de la piua a due liuti</i>	39 ^f
3. <i>Saltarello</i>	<i>Tenor e contra: saltarello con due liuti</i>	<i>Suprano dei saltarello</i>	37 ^f

Dalza vermeldt steeds eerst de begeleiding (hier: partij 2), dan de bovenstem (hier: partij 1) en geeft dus geen partituur. Opvallend is dat Dalza zijn begeleiding steeds "tenor en contra" noemt, zelfs terwijl die partijen helemaal niet uit afzonderlijke stemmen bestaan, maar slechts uit accoordjes. De begeleiding is danwel een ritmische ostinato, (nrs 2 en 3) danwel een quasi tegenstem die toch ook erg 'akkoordistisch' aanvoelt (nr 1).

Op grond van de (hoeveelheid) afbeeldingen met luitduetten en de beschrijvingen van de speelwijze en zelfs de spelers lijkt het mij niet onterecht om vast te stellen dat het luitduet in de tweede helft van deze periode een min of meer vaste combinatie was.⁵ We bevinden ons met de luit op veel omslagpunten: Middeleeuwen - Renaissance, plectrum - vingers, eenstemmig spel - meerstemmig spel. Ik denk dat men in het begin van deze periode nog speelde met een duet van twee plectrumluit. De tweestemmige begeleiding van Spinacino daarentegen lijkt meer geënt op vingerspel en je kunt je afvragen of bij hem niet ook de bovenstem met vingers moet. Een tussenvorm, bovenstem met plectrum en tenorista met vingers komt volgens Ivanoff in de laatste 30 jaar van de vijftiende eeuw vaak voor, vooral op Italiaanse afbeeldingen. Volgens hem was er bij de luitisten ook een duidelijke "specialisering": de enen speelden begeleidingen met vingers terwijl de anderen zich juist uitsluitend

⁵ Bij mijn weten de enige andere naast het 'Alta Capella'; twee pommers en een schuiftrumpet.

op de melodieën stortten met plectrum (1984: 153).⁶ Je zou in het vijftiende eeuwse luitduet met zijn duidelijk verdeelde taken en verschillende speelwijze (vingers polyfoon versus plectrum unisono) van de beide op eenzelfde instrument spelende partners ook een samengaan van het nog middeleeuwse spaltklang-ideaal met het al Renaissancistische consort-ideaal kunnen zien.

Enige tijd geleden werd er door McGee (1986) geopperd dat de stukken in het vijftiende-eeuwse, algemeen als klavierboek geldende Faenza Codex voor luitduet (of luit + harp) zouden kunnen zijn bedoeld. Sterker, we zouden hier te maken kunnen hebben met werk en zelfs het handschrift van de beroemde Pietrobono of diens voorganger Leonardo del Chitarino zelf (1986: 485)! McGee poneert verder zijn idee dat de instrumentale handschriften uit deze tijd, ook de zogenaamde klaviertabulaturen⁷, niet uitsluitend bedoeld zijn voor orgels en dergelijken. Volgens hem heeft er lange tijd een traditie bestaan van het uitvoeren van dezelfde muziek met een combinatie van instrumenten. De luit kan dan de bovenstem erg goed aan. Alton Smith geeft zo een voor luitduet goed werkend voorbeeld: het anonieme madrigaal *Aquila altera* (2002: 46).⁸ Young (2003) lijkt er welhaast als vanzelfsprekend van uit te gaan dat men dit repertoire met luitduet speelde, terwijl er toch ook zeker belangrijke tegenwerpingen zijn van bijvoorbeeld Eberlein (1992).

Mijn eigen indruk als plectrumluitist is dat veel Faenza-stukken maar ook veel van het Duitse klaviertabulatuurrepertoire inderdaad vaak erg goed passen en goed te doen zijn met een luit op de bovenstem. Voor de onderstem is een harp of een orgeltje geschikt, maar men kan ook denken aan een luit of een basluit met de stemming van G c f a d' of die van G c e a d'.⁹ Maar twijfel heb je natuurlijk altijd, al was het alleen al om het feit dat de muziek in het Faenza Codex, anders dan gebruikelijk rond 1450 op twee parallel onder elkaar geschreven balken georganiseerd is en dus eigenlijk zo, dat het wel haast bedoeld lijkt voor een enkele uitvoerder die beide stemmen tegelijkertijd moet kunnen lezen. Voor klaviertabulatuur geldt eigenlijk hetzelfde. Er is al genoeg gezegd over deze kwestie en ik verwijs naar de discussie in eerdere publicaties (McGee 1986, 1992 | Eberlein 1992 | Lindley 1993).

In andere bronnen duikt af en toe een stuk op dat aan de algemene beschrijving van het vijftiende-eeuwse luitduet - beweeglijke bovenstem en tenorbegeleiding - voldoet en dan ook blijkt te passen qua omvang. Ik noem slechts de volgende gepubliceerde stukjes. Gomez geeft bij haar artikel de ballade *Angelorum psalat tripudium* uit het Chantilly codex, die ze toeschrijft aan Rodrigo de la Guitarra (1992: 586) en dus uit

⁶ Het is opvallend dat juist deze zelfde Ivanoff in sommige meerstemmige stukken in het waarschijnlijk vijftiende-eeuwse Pesaro manuscript muziek meent te herkennen die voor plectrumluitsolo zou zijn (Ivanoff 1988: XXIV | 1997). Weerwoord hier tegen biedt Young (2003: 138) maar Alton Smith lijkt het er juist weer mee eens te zijn (2002: 109).

⁷ Natuurlijk met name het zogenaamde Buxheimer Orgelboek waarin zelfs een veelbesproken versie van Binchois' *Je loe amours* staat met het bijschrift *In Cytaris vel etiam In Organis 3um notarum*, dat wel geïnterpreteerd wordt als een aanduiding dat het voor luit bedoeld is. Zie voor een discussie hieromtrent Young (2003: 12, voetnoot 10) maar ook Ivanoff (1984: 157). Opvallend is ook, dat de meeste muziek in het Buxheim Orgelboek op dezelfde manier is gestructureerd als de onderhavige luitduetten: beweeglijk versierende bovenstem met tenor en contra in de begeleiding.

⁸ Te vinden in Plamenac (1972; nr. 85).

⁹ Zoals beschreven bij Bartholomé Ramos de Pareja (1482) (Page 1981: 16) en respectievelijk bij de zogenaamde Kasseler Lautenkragen (eind 15de eeuw) (Young 2003: 186).

het begin van de vijftiende eeuw kan stammen. Van heel andere aard, maar dan ook duidelijk later, want eind 15e eeuw, is de Spagnia *Falla con misuras - La basse Castiglia* van ene M[agister?] Gulielmus uit het Perugia MS 431 dat is opgenomen in Bukofzer (1950: 199).

Al verschillende malen is ook het volgende codex genoemd als bron van muziek voor luitduet (o.a Morrow 1984: 32 | Young 2003: 13 | maar vooral Banks 1994 | 1999). In het zogenaamde *Cancionero musical de la catedral de Segovia*, ook wel bekend als het *Segovia Codex*, worden de afzonderlijke stemmen heel conventioneel apart van elkaar geschreven, hetgeen een indicatie zou kunnen zijn voor een meerkoppige bezetting. Banks (1994 | 1999) en Young (2003: 13) menen dat dit codex eveneens muziek voor luit(duet) bevat. Daar zal ik later op ingaan, na eerst wat inleidende woorden over het codex zelf. Het werd eerst in 1927 ontdekt door de beroemde musicoloog Higinio Anglés maar het is nog niet voorzien van een planknummer in de bibliotheek van de Kathedraal van Segovia, waar het nog steeds bewaard wordt. Inmiddels is er wel een prachtige facsimile-uitgave van Perales de la Cal (1977) en de uitputtende studie van Baker (1978) heeft zo'n beetje alle geheimen ontsluitend. Van haar leren we dat het manuscript is opgesteld ergens in de jaren 1500 - 1503 door drie Castilliaanse scribenten (met duidelijk locale handschriften) van het hof van koningin Isabella van Castilië, waarschijnlijk in Toledo, tijdens of ten gevolge van het bezoek van Philips de Schone en diens hofhouding (1978: 223 ev). Overigens is deze opvatting niet onomstreden en ik verwijs in dit verband naar Strohm (193: 606). Feit blijft wel dat het Segovia Codex repertoire bevat dat door Vlaamse muzikanten (m.n. Agricola) van Philips' meereizende hofkapel naar Spanje zou kunnen zijn meegebracht en ter plaatse gekopieerd. Daarnaast is er een aantal autochtoon Spaanse werken. Al met al vinden we: 9 missen, 4 misdelen, ongeveer 30 motetten, 5 Magnificats, verscheidene lamentaties en zo'n 150 Vlaamse, Franse, Italiaanse en Spaanse wereldlijke liederen van onder anderen Jacob Obrecht, Alexander Agricola, Loyset Compère, Josquin Des Prez, Johannes Martini, Johannes Tinctoris, Juan del Encina, Juan de Anchieta en Alonso Mondéjar.

Voor een groot deel van de composities ontbreekt de tekst. Er zouden verschillende redenen voor dit verschijnsel te bedenken zijn (b.v: het manuscript zou nooit afgemaakt zijn, de initialen ontbreken immers ook nog enz.), ware het niet dat het Segovia Codex niet op zichzelf staat hierin; Volgens Banks (1994: 3 | 1999: 296) is hetzelfde het geval met het merendeel van de bronnen voor chansons uit de tijd rond 1500. Dat is opvallend, want je mag toch niet aannemen dat chansonteksten allemaal bijvoorbeeld van buiten geleerd waren (en door zangers meteen goed op de muziek geplaatst werden) terwijl er voor misdelen juist vaak wel tekst bij de muziek genoteerd werd. Toch vinden velen dat dat wel het geval zou zijn geweest, sterker, dat er vaak genoeg zonder tekst gevocaliseerd werd (Morrow 1984: 31). In veel moderne uitgaven worden teksten naar aanleiding van een incipit of een titel uit andere bronnen geput en alsnog bijgeschreven, om zo een en ander uitvoerbaar te maken voor zangers. Banks echter oppert, dat het best wel eens zo zou kunnen zijn dat althans een deel van die stukken bedoeld is voor (een al dan niet deels) instrumentaal ensemble. Behalve de tekstkwesie noemt hij een aantal andere dingen zoals de bij tekstloze chansonversies veelvuldig aangetroffen omspelings over onzingbare bereiken en dergelijke en hoewel ook die kwesies net zo hard worden tegengesproken lijkt het hem onwaarschijnlijk dat de enorme hoeveelheid tekstloze muziek steeds maar tekstloos gezongen werd en dat er dus geen ruimte zou zijn voor instrumenten. Hij

gaat zelfs zo ver als te zeggen dat volgens hem sommige stukken ontegenzeggelijk instrumentaal bedoeld zijn en dat die ensembles dan uit meerdere instrumenten - ook eventueel meerdere luiten - zouden kunnen bestaan (1999: 295 ev.).

Wat je van dit laatste ook mag vinden, feit is dat het Segovia Codex een geweldig overzicht geeft over de verschillende stijlen die in die tijd golden en die in het manuscript netjes soort bij soort staan verdeeld. Onze aandacht wordt speciaal getrokken door de twaalf stukken van katern XXVI op *ff*200^r - 305^v. De titels en de genoemde componisten, Tinctoris, Obrecht, Roelkin en Adam, wijzen naar Vlaanderen. De stukken zijn allemaal voorzien van het bijschrift “duo” en Baker spreekt van ‘... a series of two voiced pieces in which one is a well-known tenor, the other a newly composed part bearing a complicated series of mensurations’ (1978: 506). Dit is anders dan de duetten van Spinacino; die gaan immers terug op driestemmige, gecomponeerde versies met een vrij omspeelde bovenstem over tenor en contra. Toch kun je de beschrijving van luitduetstijl van Tinctoris ook herkennen in deze duo's (Morrow 1984: 32). Alle twaalf duo's, waarbij niet de naam van de componist, maar van de bewerker staat vermeld, zijn te vinden in moderne uitgaven. Hier volgt een lijstje.

nr.	fol.	titel	genoemde componist	moderne uitgave
1.	200 ^r	<i>Gaudeamus omnes in domino</i>	Alexander agricola	Lerner 1970: 106
2.	200 ^v	<i>Regina celi letare</i>	Jacobus Hobrecht	Maas 1996: 63 Baker 1978: 998
3.	201 ^r	<i>De tous biens playne</i>	Adam	Baker 1978: 1003
4.	201 ^v	<i>Comme femme desconforte</i>	Alexander Agricola	Lerner 1970: 76
5.	202 ^r	<i>De tous biens playne</i>	Jo. Tinctoris	Melin 1976: 141 Baker 1978: 1005
6.	202 ^v	<i>De tous biens playne</i>	Roelkin	Banks 1994: 9 (tabulatuur!) Banks 1999: 301
7.	203 ^v	<i>Le souvenir</i>	Johannes Tinctoris	Melin 1976: 137 Baker 1978:1010
8.	204 ^r	<i>Dung aultre amer</i>	Johannes Tinctoris	Melin 1976: 143
9.	204 ^r	(geen incipit = <i>Alleluya</i>)	(Tinctoris)	Melin 1976: 128
10	204 ^v	<i>Tout a par moy</i>	Jo. Tinctoris	Melin 1976: 138
.	205 ^r			Baker 1978:1012
11	205 ^r	<i>Fecit potentiam</i>	(? Tinctoris)	Melin 1976: 129
.				Baker 1978:1019
12	205 ^v	<i>Comme femme</i> (fragment)	Johannes Tinctoris	Melin 1976: 144
.				

Notabene: “Hobrecht” is natuurlijk Obrecht en voor de attributie van nummers 9 en 11 aan Tinctoris alsmede de concordantie met een *Alleluya* van 9 verwijs ik naar Melin (1976: XIII).

Voor we de stukken in dit katern nu onmiddellijk tot luitduet bombarderen past het eerst eens te kijken naar hun structuur en natuurlijk moeten we de argumenten van eerdere publicaties hieromtrent overwegen.

Er zijn bij deze serie indicaties dat de uitvoering instrumentaal bedoeld is. Ik noem de voor zangers onuitvoerbare bewegelijke loopjes over een te groot bereik met veel laagte nog maar een keer. Banks komt er vlug op uit dat om dezelfde redenen blaasinstrumenten, portatieven en vedels eigenlijk ook onmiddellijk afvallen. Hoewel positieven en harpen een en ander qua omvang nog wel zouden aankunnen, vindt hij met name de lage passages met loopjes niet echt idiomatisch. Zeker voor nummer 6,

het stuk van Roelkin, dat geschreven is op een indrukwekkende notenbalk met tien lijnen (!) en dat een omvang van G tot en met d² heeft, lijkt er maar een ding op te zitten: een 6-korige renaissanceluit met 8 tot 10 fretten in g-stemming (1994: 4 | 1999: 300). Inderdaad is het zo dat dat wonderwel past. Dit stuk benut met name de laagte van de luit terwijl de andere 11 stukken juist vaak meer in de hoogte blijven hangen (en ook vaak iets hoger gaan, namelijk tot f²). Zou dit kunnen wijzen op het gebruik van twee verschillende formaten, de gittern/quintern boven en de 'gewone' luit onder? Banks vindt van wel (1999: 304) maar na enig uitproberen lijkt mij voor die stukken een gewone zes- of vijfkorige luit, al dan niet in a' ook heel goed mogelijk.

Waarom staat deze muziek niet in tabulatuur als ze voor luiten bedoeld is? Immers, 'de' tabulatuur was allang 'uitgevonden' en manuscripten als Pesaro en Thibault tonen aan dat zij ook al in zwang was geraakt. Ik heb hier geen goed antwoord op, slechts een paar overwegingen. De algemene opvatting is dat tabulatuur vooral opkwam, als ze er niet al voor was uitgevonden, om polyfonie weer te geven. Tabulatuur kwam immers in dezelfde tijd op dat luitisten met vingers begonnen te spelen en dus structureel meer dan een stem konden weergeven¹⁰. In gewone muzieknotatie stonden destijds de afzonderlijke stemmen slechts bij uitzondering als partituur onder elkaar hetgeen het erg lastig maakt om ze een-twee-drie op de luit polyfoon uit te voeren. Young is trouwens van mening dat tabulatuur in deze tijd nog echt bedoeld is voor amateurs (2003: 10 ev.). Hoe het ook zij, de partijen van de "duo's" in Segovia zijn allebei eenstemmig en dus valt daarom de noodzaak voor tabulatuur wel af.

De Segovia-duo's lijken mij geen amateurmuziek en ik denk veeleer dat de mathematisch ingewikkelde ritmes (in vaak lastige zogenaamde 'proporties') bedoeld zijn voor professionals. Maas zegt over nummer 2, het stuk van Obrecht: "[T]his composition is probably not a motet but an (instrumental?) exercise in complicated proportions. As such it is out of character for Obrecht..." Hij vindt verder met betrekking tot de Segovia duo's: "The function of this series and the purpose for composing such pieces has not yet been determined. Were the composers invited to write them? Was it a competition? Were the pieces meant to test composers or singers (or instrumentalists)? These and other questions remain to be answered. Obrechts composition rightly has been called 'A Study in Proportions'" (1996: xxxvii). De lastige ritmes geven de stukken trouwens een bedacht karakter en het is dan ook maar de vraag in hoeverre ze de "improvisaties" à la Pietrobono benaderen, zelfs als we bedenken dat de meeste composities in deze serie van Tinctoris zijn, die wellicht Pietrobono zelf gehoord heeft. Tinctoris is ook erg bezig geweest met ingewikkelde ritmes, getuige zijn werk *Proportionale musices* (ca. 1480) over proporties. We hebben het hier trouwens over een periode die Apel beschrijft als "de periode waarin de ontwikkeling van het systeem van de proporties de praktische mogelijkheden te buiten ging en het domein van pure speculatie bereikte" (1953:145). Hoewel niet altijd makkelijk zijn de stukken van deze serie mijns inziens erg goed te doen en dus nog lang niet zo doorgeschoten als de muziek waar Apel kennelijk op doelt.

Of het nu voor luiten bedoeld is of niet, de Segovia duo's zijn in elk geval te spelen met een bezetting zoals Pietrobono en diens tenorista (op plectrumluit, harp of strijker). Wie de enkele tenor bij de duo's in Segovia een wat magere begeleiding vindt zou op zoek kunnen gaan naar contratenoren (en desgewenst overgaan op

¹⁰ Dat ligt met een plectrum minder voor de hand, hoewel er wel stemmen zijn die beweren dat een deel van het repertoire in het *Pesaro* manuscript voor meerstemmig plectrumspel bedoeld is; zie voetnoot 4.

vingers). Daarvoor moet je soms wel een beetje speuren naar zettingen wier contra past bij de bewerkingen in Segovia. In de onderstaande tabel staan enkele suggesties.

nr.	titel en componist	concordantie tenor (centrale zetting)	moderne uitgave zetting
1.	<i>Gaudeamus omnes in domino</i> Alexander agricola	<i>Gaudeamus omnes in Domino</i> Liber usualis, 1556	nvt: geen contra!
2.	<i>Regina celi letare</i> Jacobus Hobrecht	<i>Regina caeli laetare</i> Liber usualis, 275	nvt: geen contra!
3.	<i>De tous biens playne</i> Adam	<i>De tous biens plaine</i> Hayne van Ghizeghem 31 bronnen	Cyrus (2000: "central setting" = nr. 1)
4.	<i>Comme femme desconforte</i> Alexander Agricola	<i>Comme femme desconfortée</i> Gilles Binchois Mellon Chansonnier (f 32 ^v)	Droz (1927)
5.	<i>De tous biens playne</i> Jo. Tinctoris	<i>De tous biens plaine</i> Hayne van Ghizeghem 31 bronnen	Cyrus (2000: "central setting" = nr. 1)
6.	<i>De tous biens playne</i> Roelkin	<i>De tous biens plaine</i> Hayne van Ghizeghem 31 bronnen	Cyrus (2000: "central setting" = nr. 1)
7.	<i>Le souvenir</i> Johannes Tinctoris	<i>Le souvenir</i> Robert Morton 9 bronnen	Kopenhagener chansonnier nr. 20; Jeppesen (1927)
8.	<i>Dung aultre amer</i> Johannes Tinctoris	<i>D'ung aultre amer</i> Johannes Ockeghem 14 bronnen	Kopenhagener Chansonnier nr. 52; Jeppesen (1927)
9.	(geen incipit = <i>Alleluya</i>) (Tinctoris)	onbekend	nvt: geen contra!
10.	<i>Tout a par moy</i> Jo. Tinctoris	<i>Tout a par moy</i> Walter Frye (Mellon & Laborde chansonniers), of Gilles Binchois (Nivelle de la Chaussée manuscript)	Kenney (1960: 1)
11.	<i>Fecit potentiam</i> (? Tinctoris)	unicum	nvt: geen contra!
12.	<i>Comme femme</i> (fragment) Johannes Tinctoris	<i>Comme femme desconfortée</i> Gilles Binchois Mellon Chansonnier (f 32 ^v)	Droz (1927)

Een match is trouwens maar zelden 1 op 1; je zult hier en daar moeten sleutelen. We zijn wat dat betreft in goed gezelschap: als je de “oorspronkelijke” tenoren en contra’s naast de duetzettingen van Spinacino zet, zie je dat ook deze soms behoorlijk heeft geknutseld. Persoonlijk vind ik overigens de tenor + contra versies wat zwaar en prefereer de versies met uitsluitend tenor.

De speurtocht naar luitrepertoire, solo of in ensemble, is eigenlijk maar net begonnen er er valt ongetwijfeld nog veel te ontdekken. Hopelijk heeft de lezer van de tabulatuur met mijn suggesties de mogelijkheid hiermee een begin te maken en te genieten van dit leuke repertoire.

bibliografie

Ik geef hier titels waarnaar in de tekst verwezen wordt alsmede andere voor dit onderwerp interessante posities.

Agricola, Martin (1529). *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem*

- gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen.*
George Rhau, Wittenberg. [Gedeeltelijke facsimile: Publikation alterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Bd. 20. Breitkopf & Härtel, Leipzig (1896); Herdruk: Broude Brothers, New York (1966) | *Von der Lauten aus Martin Agricola's Musica Instrumentalis Deutsch 1529. Teil-Faksimile nach dem Exemplar im Besitz der Stadt Leipzig Städtische Bibliotheken Musikbibliothek (Signatur I 8° 191) TREE-edition]*
- Alton Smith, Douglas (2002). *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. The Lute Society of America, Inc.
- Apel, Willi (1953 (1942)). *The Notation of polyphonic Music 900 - 1600*. The Mediaeval Academy of America Cambridge. Massachusetts.
- Baines, Anthony (1950). Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae* {1487}. *The Galpin Society Journal*, Vol. 3. St. Albans.
- Baker, Norma Klein (1978). *An Unnumbered Manuscript of Polyphony in the Archives of the Cathedral of Segovia: its Provenance and History*. Dissertation University of Maryland. Ann Arbor, Michigan, London.
- Banks, Jon. (1994). A Piece of Fifteenth-Century Lute Music in the Segovia Codex. *The Lute*, Vol. XXXIV. London.
- . 1999. Performing the Instrumental Music in the Segovia Codex. *Early Music*, Vol. 27, No. 2, Instruments and Instrumental Music.
- Brown, Howard Mayor (1976). Instruments and Voices in the Fifteenth Century Chanson. *Current Thought in Musicology*. J.W. Grubbs (ed.). Austin and London.
- Bukofzer, Manfred F. (1950). *Studies in Medieval & Renaissance Music*. New York.
- Cyrus, Cynthia J. (2000). *De Tous Biens Plaine: Twenty-eight Settings of Hayne van Ghizeghems's Chanson*. [A-R Editions]. Madison.
- Dalza, Joanambrosio (1508). *Intabolatura de lauto, libro quarto*. Venetia [Facsimile: Editions Minkoff. 1980. Genève - Paris.]
- Danner, Peter (1972). Before Petrucci: the Lute in the Fifteenth Century. *Journal of the lute Society of America*, Vol. V.
- Droz, Eugenie (1927). *Trois chansonniers français du XV siècle*. New York. (DaCapo Reprint 1978)
- Eberlein, Roland (1992). The Faenza Codex: Music for Organ or for Lute Duet? *Early Music*, Vol. 20, No. 3. Oxford.
- Fallows, David (1977). 15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: A Summary, A Revision and a Suggestion. *The Lute Society Journal*, Vol. XIX. Richmond.
- Gomez, Maricarmen (1992). Some precursors of the Spanish Lute School. *Early Music*, Vol. 20, no. 4, Iberian Discoveries I.
- Hellwig, Friedemann (1974). Lute Making in the 15th and 16th Centuy. *Lute Society Journal* nr. 16.
- Ivanoff, Vladimir (1984). Das Lautenduo im 15. Jahrhundert. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, VIII, Peter Reidemeister (ed.). Basel
- (1988). *Eine zentrale Quelle der frühen italienischen Lautenpraxis; Edition der Handschrift Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1144*. Münchener Editionen zur Musikgeschichte, Theodor Göllner (ed.). München.
- (1997). Invitation to the Fifteenth-century Plectrum Lute. *Peformance on Lute, Guitar, and Vihuela, Historical Practice and Modern Interpretation*, Victor Anand Coelho (ed.). Cambridge.
- Jeppesen, Knud | Brøndal, Viggo (1927). *Der Kopenhagener Chansonnier: das Manuskript Thott 291/8 der Königlichen Bibliothek Kopenhagen*. Kopenhagen [Levin & Munksaard], Leipzig [Breitkopf & Härtel].
- Kenney, Sylvia W. (1960). *Walter Frye, Collected Works*. Corpus Mensurabilis Musicae, Vol. 19. The American Institute of Musicology. Middleton.
- Lerner, Edward R. (1970). *ALEXANDER AGRICOLA (1446-1506), Opera omnia*. Vol.V *Cantiones, Musica Instrumentalis, Opera dubia*. Corpus Mensurabilis Musicae, Vol. 22-05. The American Institute of Musicology. Middleton.
- Lindley, Mark (1993). More on the Faenza Codex. *Early Music*, Vol. 21, No. 1. Oxford.

- Maas, Chris (1996). *Jacob Obrecht collected works*, Vol. 16: *Motets II*. Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Utrecht.
- McGee, Timothy (1986). Instrumental Music and The Faenza Codex. *Early Music*, Vol. 14, No. 4. Oxford.
- (1992). Once Again the Faenza Codex; a Reply to Roland Eberlein. *Early Music*, Vol. 20, No. 3. Oxford.
- Melin, William (1976). *JOHANNES TINCTORIS (ca. 1453-1511), Opera omnia*. Corpus Mensurabilis Musicae, Vol. 18. The American Institute of Musicology. Middleton.
- Morrow, Michaël (1984). Fifteenth-Century Lute Music: Some Possible Sources. *Le luth et sa musique II*. Jean-Michel Vaccaro (ed.). Paris.
- Ness, Arthur J. (1970). *The Lute Music of Francesco Canova da Milano (1497 - 1543)*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.
- Nordstrom, Lyle (1969). Ornamentation of Flemish Chansons as Found in the Lute Duets of Francesco Spinacino. *Journal of the Lute Society of America*, Inc.
- Page, Christopher (1981). The 15th-Century Lute: New and Neglected Sources. *Early Music*, Vol. 9, No. 1. Plucked-String Issue 1.
- Perales de la Cal, Ramón (1977). *Cancionero de la Catedral de Segovia / edición facsimilar del Códice de la Santa Iglesia Catedral de Segovia*. Segovia [Caja de Ahorros y Monte de Piedad].
- Plamenac, Dragan (1972). *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117*. Corpus Mensurabilis Musicae, Vol. 57. The American Institute of Musicology. Middleton.
- Spinacino, Francesco (1507). *Intabulature de Lauto, libro primo*. Venetia.
- (1507). *Intabulature de Lauto, libro secondo*. Venetia.
- [Facsimile van beide delen samen: Lesure, François (ed. 1978). Editions Minkoff. Genève - Paris.]
- Strohm, R. (1993). *The Rise of European Music, 1380 - 1500*. Cambridge.
- Virdung, Sebastian (1511). *Musica getuscht und aussgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg und alles Gesang auss den Noten in die Tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und den Flöten transferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren dem hochwirdigen hoch gebornen Fürsten und Herren: Herr Wilhalmen Bischove zum Straszburg seynem gnedigen Herren*. Basel. [facsimiles: (1) Leo Schrade (ed. 1931.). Bärenreiter-Verlag. Kassel. (2) Documenta musicologica. 1. Reihe, Druckschriften-Faksimiles, 31. Bärenreiter, Kassel, Basel (1970)]
- Wallner, Bertha Antonia (1958). *Das Buxheimer Orgelbuch*. Das Erbe Deutscher Musik, band 37. Bärenreiter. Kassel - Basel - London - New York.
- Wright, Lawrence (1977). The Medieval Gittern and Citole: A Case of Mistaken Identity. *The Galpin Society Journal*, Vol 30.
- Young, Crawford | Kirnbauer, Martin (2003). *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile / Early Lute Tablatures in Facsimile*. Practica Musicale, Band/Vol. 6, Peter Reidemeister. Basel.
- Zöbeley, Hans Rudolf (1964). *Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs*. Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Thrasybulos G. Georgiades (ed.). Tutzing.

=====