

Edgard Vreuls

# Geografie van muzikaal Europa

Een reisgids door de muziekgeschiedenis van 1400 tot heden

Deel 2: De Musica Nova van de 16<sup>e</sup> eeuw

ISBN 978-90-74359-30-6  
© MIEV  
Amsterdam 2005

## Inhoudsopgave deel 2

### E. De frottola-stijl

26.	Josquin des Prez (1440-1521)	
	- El grillo è buon cantore, 1474	51.
27.	Josquin des Prez	
	- Scaramella va alla guerra, 1476	52.
28.	Hendrick Ysaac (1450-1517)	
	- Ne più bella di queste	53.
29.	Hendrick Ysaac	
	- Aria a la bataglia, 1487	54.
30.	Hendrick Ysaac	
	- Insbruck ich musz dich lassen, 1507	55.
31.	Carlo Verardi (1440-1500)	
	- Viva el gran re don Fernando, 1492	56.
32.	Juan del Encina (1468-1530)	
	- Triste España, 1504/1516	58.

### F. De toondichters van Mantua

33.	Bartolomeo Tromboncino (1470-1535)	
	- Ostinato vo' seguire	59.
34.	Bartolomeo Tromboncino	
	- Hor che 'l ciel e la terra	61.
35.	Bartolomeo Tromboncino	
	- Stavasi Amor	62.
36.	Bartolomeo Tromboncino	
	- Che debo far	63.
37.	Marco Cara (1460-1525)	
	- Oimè, uit: La fabula d'Orfeo	64.
38.	Anoniem	
	- Intramessa	65.

### G. Instrumentale muziek in de 16<sup>e</sup> eeuw

39.	Joanambrosio Dalza	
	- Tostar de corde con li soi recercar dietro, 1507	66.
40.	Anoniem	
	- Pavana e saltarello de la Mort' e de la Ragione	67.



41.	Anoniem	
	- Pavana e gagliarda La rocca e 'l fuso	68.
42.	Joanambrosio Dalza	
	- Piva, 1507	70.
43.	Luis de Milán (1500-1562)	
	- Fantasia XI, 1535	71.
44.	Luys de Narvaez (1500-1555)	
	- Cuatra diferencias sobre guardame las vacas, 1538	73.
45.	Diego Ortiz (1510-1570)	
	- Recardada sobre el passamezzo moderno, 1553	74.
46.	Antonio de Cabezón (1510-1566)	
	- Cinco diferencias sobre las vacas, 1578	75.
47.	[anoniem]	
	- Romanesca, 1570	76.

#### **H. Muziek ter vermaak**

48.	Joannis Pacolini ( -1600) e.a.	
	- La bella Franceschina, 1557-1564	78.
49.	Joannis Pacolini e.a.	
	- Girometa, 1557-1564	79.
50.	Filippo Azzaiolo (1530-1569)	
	- Sentomi la formicula, 1557	79.
51.	Filippo Azzaiolo	
	- Al Dì dolce ben mio, 1557	80.
52.	Adrian Willaert (1490-1562)	
	- O bene mio fam' uno favore, 1545	81.
53.	Roland de Lassus (1532-1594)	
	- Matona mia cara, 1581	82.
54.	Cosimo Bottegari (1554-1620)	
	- Mi stare pone Totescho, 1574	84.
55.	Giovanni Gastoldi (1555-1622)	
	- A lieta vita, 1591	84.
56.	[anoniem]	
	- O Signor mio, 1563	86.
57.	[anoniem]	
	- O Maria Diana stella, 1563	86.



## E. De frottola-stijl

### 26. Josquin des Prez (1440-1521)

#### El grillo è buon cantore

Gedurende een groot deel van de 15<sup>e</sup> eeuw was het muziekleven in Italië, zeker wat betreft het componeren, geheel in handen van buitenlanders, met name van de Belgen en Noord-Fransen. Dat gold voor het hele schiereiland: voor het koninkrijk Napels, dat Zuid-Italië en Sicilië omvatte, voor de kerkelijke staat, dat zich uitstrekte tot aan Bologna, als ook voor alle markizaten en hertogdommen van Noord-Italië. Zo bestond de *cappella dei cantori* die Galeazzo Maria Sforza, de hertog van Milaan, in 1471 stichtte, bijna geheel uit 'oltramontani', mensen van de andere kant van de Alpen. We treffen daar de componisten Lex Ackerman<sup>1</sup>, Jean Cordier en Gaspar van Weerbeke aan, en in 1474 werd de groep uitgebreid met Loyset Compère, Jean Martin en Josquin des Prez.

Dat deze mensen de Belgische compositietechnieken in Italië tentoonspreidden, is te begrijpen. Opmerkelijk is het, dat zij ook op het gebied van de muziekvormen die als typisch Italiaans gelden, de toon aangaven. Het gaat hier om de lichtere genres, die we tegenkomen onder de namen 'barzeletta', 'villotta' en 'frottola'. De drukker Ottaviano de' Petrucci heeft er tussen 1504 en 1514 maar liefst 11 uitgaven mee gevuld en op die manier het genre bijzonder populair gemaakt.

De kenmerken van dit soort muziek wijken sterk af van hetgeen we van de serieuze werken van de Belgische componisten gewend zijn.

- De tekst is niet in het Frans, de moedertaal van een groot aantal van de 'oltramontani', de taal die ook in Italië in de muziek aan het hof veelal gebezigd werd, maar in het Italiaans.
- De muzikale zetting volgt het ritme van de tekst op de voet. Dat levert vaak verrassende wendingen op, vooral als het ritme van de tekst niet gebonden is aan een strak metrum. Soms komt dit in de muziek tot uitdrukking in veelvuldige mensuurwisselingen, maar de mensuur kan ook volledig ontbreken.
- In tegenstelling tot de melismata van het Belgisch chanson zijn de meest eenvoudige zettingen in dit genre, zoals de *frottola milanese*, bijna geheel syllabisch. Wel worden veelvuldig delen van de tekst, soms zelfs delen van woorden, herhaald.
- In melodisch opzicht vallen een geringe ambitus en veel toonherhalingen op.
- Wanneer een stuk meerstemmig is gezet, is de melodie als hoogste partij gedacht, ook als ze door een lager stemtype wordt uitgevoerd. Daarna is de belangrijke partij niet de tenor, maar de contratenor bassus, die de drager is van alle samenklanken. De meeste van deze samenklanken zijn drieklanken<sup>2</sup>. Omdat de partijen noot-tegen-noot zingen en een geringe afstand ten opzichte van elkaar hebben, leveren de vele nootherhalingen in de verschillende stemmen meestal een reeks akkoordherhalingen op.

<sup>1</sup> Ook bekend onder zijn verlatiniseerde naam Alexander Agricola.

<sup>2</sup> Ik gebruik deze term met tegenzin, omdat ze pas in de latere theorieboeken de huidige betekenis krijgt. In ieder geval wordt er op de grondtoon een terts en een kwint geformeerd, met een verdubbeling van één van deze tonen in het oktaaf.

- De afsluiting van zinsdelen bestaat niet zozeer uit een beweging van dissonante intervallen naar een afsluitende consonant, zoals in de Belgische clausula-formules, maar uit een opeenvolging van akkoorden. De laatste samenklank, die volgens de antieke muziektheorie een kwint-oktaaf-samenklank moet zijn, is in dit soort stukken een volledige drieklank.
- Wanneer er sprake is van een zwak rijm, d.w.z. wanneer het woordaccent valt op de voorlaatste lettergreep, herhaalt de laatste, onbeklemtoonde lettergreep eenvoudigweg het akkoord van de voorlaatste lettergreep (in de 'klassieke' Belgische composities wordt door middel van een melisma de voorlaatste lettergreep opgerekt tot het volgende sterke maatdeel, waarop de laatste lettergreep dan eindigt).
- Tenslotte is het kenmerkend voor de frottolastijl, dat de laatste tekstregel wordt herhaald. Meestal is in de herhaling ook de muzikale zetting dezelfde, maar vooral bij de meer uitgewerkte vormen komt het voor, dat de tekstherhaling een nieuwe muzikale formule krijgt.

Veel van deze elementen zijn terug te vinden in *El grillo è buon cantore* van Josquin. Het stuk gaat ogenschijnlijk over een krekkel, die, in tegenstelling tot de andere 'vogels', een honkvaste zanger is. Maar waarschijnlijk is Carlo Grillo, één van de Italiaanse zangers aan het hof van Galeazzo Maria Sforza, in deze frottola vereeuwigd. In 1474, een half jaar nadat Josquin in dienst was getreden, verliet Grillo Milaan, samen met Lex Ackerman. Josquin verraste hem bij zijn vertrek met een onvervalste *frottola Milanese*. Een lang melisma als tekstuitbeelding van *longo verso* en een klassieke Belgische clausula op het woord *amore*, zijn hem vergeven.

## 27. Josquin des Prez Scaramella va alla guerra

In het eerste boek *Frottole* van Petrucci<sup>3</sup> vinden we een stuk van Josquin des Prez: *Scaramella va alla guerra*. Scaramella is kennelijk een gekend figuur, die met zijn lansje en schildje ten strijde trekt, en met een schoen en een laars de sier gaat maken.

Josquin schreef zijn compositie als antwoord op een zetting van Loyset Compère. Compère verbleef van 1474 tot 1476 in Milaan. Na de moord op Galeazzo Maria Sforza in 1476 ging hij terug naar het noorden en in 1486 kwam hij in dienst bij de Franse koning Karel VIII. Het kan zijn dat hij tijdens de verovering van Napels door Karel VIII in 1494 weer voet op Italiaanse bodem heeft gezet. Bij de tweede Franse bezetting van Milaan, door Lodewijk XII in 1498, zat Compère in Cambrai, waar hij kanunnik was aan de kathedraal.

Omdat de tekst van *Scaramella* de Milanese huursoldaat op de korrel neemt, zal de compositie van Compère ontstaan zijn in de periode 1474-1476. Daarna zou deze tekst, gezien de Franse veroveringen van Italië, een pijnlijk onderwerp zijn geweest<sup>4</sup>. Waarschijnlijk dateert ook de zetting van Josquin uit deze periode; het zou een eerbetoon aan Compère kunnen zijn, bijvoorbeeld bij diens vertrek in 1476. Evenals Compère bewijst Josquin met de bewerking van deze villotta zijn Belgische afkomst: de melodie waarvan we aannemen dat die de oorspronkelijke is, ligt bij beide componisten in de tenor. De andere stemmen zetten bij Josquin imiterend in. De

<sup>3</sup> Petrucci gebruikt het woord 'frottola' als een verzamelnaam voor het genre lichte muziek. Ik ben geneigd hem hierin te volgen. Het zou mij niet verbazen als hij de uitvinder is van het woord 'frottola'.

<sup>4</sup> Tijdens de overheersing van Noord-Italië door keizer Maximiliaan waren het dan ook niet de eigen troepen, maar de keizerlijke soldaten die in de *Canti dei Lanzi* voor schut werden gezet. Zie ook § 53.



tekst van twee strofen is als één geheel op muziek gezet<sup>5</sup>; bij de 'echte' frottola zouden de beide strofen dezelfde muzikale zetting hebben gekregen.

## 28. Hendrick Ysaac (1450-1517)

### Ne più bella di queste

In de prestigiestrijd tussen de Noord-Italiaanse steden had Florence met de bouw van de koepel van de Santa Maria del Fiore door Brunelleschi in 1436 al een enorme voorsprong genomen, maar het culturele hoogtepunt bereikte de stad tijdens de regeringsperiode van Lorenzo de' Medici, die in 1469 aan de macht kwam en terecht de bijnaam 'Il Magnifico' kreeg. Aan zijn hof werkten ondermeer de schilder Sandro Botticelli en de dichter Angelo Poliziano, die een gezamenlijke interesse in klassieke thema's aan de dag legden. Botticelli heeft een aantal teksten van Poliziano op doek gezet, zoals 'De aankomst van Venus op de kust van Cythera' (1485, ten onrechte 'La nascita di Venere' genoemd) en 'De allegorie van de Lente' ('La Primavera', ook wel bekend als 'Le tre Grazie', 1478).

De klassieke thema's vinden we terug in de Florentijnse *Carnivale*. Tegenwoordig spreekt het carnaval van Venetië nog steeds tot de verbeelding, maar tijdens het bewind van Lorenzo overtrof het Florentijns carnaval alle andere. De feesten beperkten zich niet tot de periode vóór Pasen. Ook de *Calendimaggi*, die officieel op 1 mei begonnen en doorgingen tot na 24 juni (het feest van de patroon van Florence, Johannes de Doper) werden uitgebouwd tot grote spektakelstukken, waarin optredens en optochten aan de orde van de dag waren. Lorenzo wist op deze wijze zowel de adel als de verschillende gilden en het volk aan zich te binden. Een poging van paus Sixtus IV Della Rovere om door een moordpoging op Lorenzo en zijn broer Giuliano tijdens een mis in de Santa Maria del Fiore de macht van de Medici te breken en de familie Pazzi aan het bewind te helpen, miste z'n uitwerking, ook al liet Giuliano hierbij het leven.

De stukken die tijdens de optredens en optochten werden opgevoerd, en die uit latere uitgaven bekend zijn<sup>6</sup>, worden *frottole Fiorentine* genoemd. Lorenzo schreef er zelf enkele teksten voor, o.a. de *Trionfo d'Arianna e Bacco*. De muziek liet hij over aan zijn hofcomponisten. Na Lex Ackerman, die in 1474 vanuit Milaan in Florence arriveerde, was dat Hendrick Ysaac, die in 1484 in Florence aankwam om Squarcialupi op te volgen als organist van de San Giovanni Battista, de doopkapel. Lorenzo herkende in hem direct de man met wie hij kon samenwerken. Het feit dat Ysaac enkele jaren later werd aangesteld als organist van de Santa Maria del Fiore en bovendien de zorg kreeg voor de muzikale opvoeding van de kinderen van Lorenzo, onder wie Giovanni, die in 1513 tot paus Leo X gekozen zou worden, zegt in dit verband genoeg.

Het stuk *Ne più bella di queste* heeft ongetwijfeld deel uitgemaakt van een groter spektakel. We moeten ons een praalwagen of *carro* voorstellen waarop, net zoals bij de *Trionfo d'Arianna e Bacco*, een mythische voorstelling wordt afgebeeld. In *Ne più bella di queste* worden Venus, Athene en Mars in triomf Florence binnengehaald, waar ze zich gedurende de feestelijkheden zullen vestigen. Deze optocht van *carri* sloot direct aan bij de toenmalige voorstellingswereld: de zon, de maan en de planeten werden als personen afgebeeld die hun baan langs het hemelgewelf in praalwagens afleggen.

<sup>5</sup> Later noemt men dit verschijnsel "doorgecomponeerd".

<sup>6</sup> Onder andere *Tutti i Trionfi, Carri, Maschertae e Canti Carnascaleschi* van Anton Francesco Grazzini uit 1559.

De muzikale zetting van Ysaac beantwoordt volledig aan de frottola-stijl: ze is homofoon, en heeft de mensuurwisseling die voor deze stijl zo kenmerkend is; alleen een aantal melismata en de clausulae zijn typisch Belgisch.

## 29. Hendrick Ysaac

### **Aria a la bataglia**

De carnavalviering moest natuurlijk met Aswoensdag beëindigd worden, wanneer de tijd van veertig dagen vasten voor Pasen begon. Men kon van de Florentijnen echter niet verwachten dat zij dan ook hun muzikale bezigheden staakten. Daarom werd er voor de vastenperiode een nieuw genre in het leven geroepen, de *Sacre Rappresentationi*, hetgeen letterlijk 'gewijde opvoeringen' betekent. Deze vonden plaats in de verschillende kerkgebouwen van Florence. De onderwerpen werden ontleend aan het Oude en het Nieuwe Testament en aan heiligenlevens. Lorenzo zelf schreef de *Rappresentatione di Santi Giovanni e Paolo*, het verhaal van twee hoogwaardigheidsbekleders aan het Romeinse hof, die in 362 door keizer Julianus de Afvallige ter dood werden gebracht<sup>7</sup>.

Van deze *Rappresentatione* is geen muziek bewaard gebleven, maar het kan zijn, dat Ysaac's *Aria a la bataglia* in deze of andere voorstellingen een rol in heeft gespeeld. In de *Rappresentatione di Santi Giovanni e Paolo* komt namelijk een gevechtsscène voor, waarvan vermeld wordt dat die muzikaal begeleid werd<sup>8</sup>. Maar het is ook mogelijk, dat deze *Aria a la bataglia* een genrestuk is, zoals ook in de schilderkunst voorkomt. Men hoort de vijandelijke legers zich opmaken voor de strijd, de strijd zelf en de triomf van het leger dat de overwinning heeft behaald. Daarbij wisselen homoritmische en imitatorische delen en twee- en driestemmige mensuren elkaar af.

Ysaac bleef in Florence tot 1494. Florence was ook toen nog, tijdens het bewind van Piero II de' Medici, die in 1492 zijn vader Lorenzo opvolgde, het stralende middelpunt van allerlei festiviteiten. Het einde kwam, toen de Franse koning Karel VIII in 1494 Italië binnentrok, Napels veroverde en op de terugtocht voor de poorten van Florence stond. Piero de' Medici vluchtte, de stad in chaos achterlatend. Hier zag de Dominicaanse monnik Girolamo Savonarola, die al lange tijd tegen de weelde van de Medici had gefulmineerd, zijn kans. Hij begon onderhandelingen met Karel VIII, wist Florence voor plunderingen door de Fransen te behoeden en werd door het volk uitgeroepen als heerser over de stad.

Savonarola komt er in de geschiedenisboeken niet erg goed af. Hij zou in Florence een theocratie hebben willen vestigen en daarmee alles aan zijn gezag hebben willen onderwerpen. Uiteindelijk zou hij het christendom voor zijn eigen belangen hebben gebruikt en tot ketterij zijn vervallen. Maar in werkelijkheid behoorde Savonarola tot de tegenkrachten, die door de weelderige en vaak verspillende levensstijl van de vorstenhoven, en niet in de laatste plaats door het pauselijk hof, werden opgeroepen. Hij wilde een oprechte religieuze hervorming die in Florence

<sup>7</sup> Hun feestdag op 26 juni volgde direct op de feestelijkheden van 24 juni, het feest van Johannes de Doper.

<sup>8</sup> F.W.Kent vermeldt als datum van opvoering van de *Aria a la bataglia* het Carnevale van 1487, op grond van een notitie van Ysaac zelf. Voor de *Rappresentatione di Santi Giovanni e Paolo* wordt zowel het jaartal 1471 als 1490 opgegeven. Het is inmiddels een uitgemaakte zaak, dat de oorspronkelijke *Aria a la bataglia* instrumentaal was, en de van tekst voorziene uitgaven van later datum zijn. Daarmee vervalt ook het idee, dat deze *Aria a la bataglia* geschreven zou zijn naar aanleiding van een reële gevechtshandeling.

moest beginnen, omdat deze stad nu eenmaal – die visie deelde hij met de Medici – superieur was aan de andere Italiaanse steden. Maar de politieke situatie haalde hem in. In 1492 was de Spanjaard Rodrigo Borja tot paus gekozen onder de naam Alexander VI. Deze kon er natuurlijk niet mee instemmen dat het koninkrijk Napels, dat al eeuwen Spaans eigendom was geweest, in 1494 in Franse handen was gekomen. De paus sloot zich in 1495 dan ook aan bij de Heilige Liga, waarmee de Spanjaarden probeerden de Franse expansie in te dammen. Savonarola deed niet mee. Aan het gezag van de paus was hem niets gelegen. Want hij verachtte deze man, die er als paus openlijk twee minnaressen op na hield en drie kinderen had, Cesare, Juan en Lucrezia. Bovendien had hij, naar zijn eigen zeggen, bij zijn dochter Lucrezia een kind verwekt<sup>9</sup>, en leek hij het toe te staan dat zijn zoon Cesare zijn tegenstanders naar hartelust vermoordde, onder wie zijn eigen broer Juan. Savonarola zag dan ook meer heil in een algemeen concilie dat boven de paus stond en deed een beroep op de Habsburger Maximiliaan I en de Franse koning Karel VIII zo'n concilie bijeen te roepen. Maar paus Alexander VI deed Savonarola in de ban en bestempelde hem als ketter. Het feit dat daardoor de handel van Florence met de Kerkelijke Staat, die het voormalige hertogdom vrijwel geheel omsloot, kwam stil te liggen, bracht de positie van Savonarola aan het wankelen. De paus hoefde alleen nog maar een beroep te doen op de orde der Franciscanen om Savonarola, lid van de 'concurrerende' Dominikanerorde, te laten berechten. In 1498 werd Savonarola schuldig bevonden aan ketterij en met een aantal medebroeders op de Piazza della Signoria op de brandstapel gezet.

### **30. Hendrick Ysaak**

#### **Insbruck ich musz dich lassen**

De Habsburger Maximiliaan had na zijn huwelijk met Maria de Rijke al zijn aandacht nodig gehad om de Bourgondische erfenis te behouden. Ook na de dood van Maria in 1482 lag het zwaartepunt van zijn bestuur in de noordelijke gebieden. Toen hij echter in 1486 tot "Re dei Romani" werd gekroond, een titel die betekende dat hij kroonprins werd van het Duitse keizerrijk, verlegde Maximiliaan zijn aandacht naar de Oostenrijkse bezittingen. In 1490, toen hij Tirol erfde van zijn oom, richtte hij Innsbruck in als zijn residentie. Van hieruit had hij een directe verbinding met Italië, waar zowel zijn politieke als culturele interesse naar uitging. In 1493, elf jaar na de dood van zijn eerste vrouw, trouwde hij met Bianca Maria Sforza<sup>10</sup>, dochter van Galeazzo Maria Sforza, de in 1476 vermoorde hertog van Milaan, en nicht van de geveesde Lodovico il Moro. Op deze manier was Maximiliaan zijdelings betrokken bij de strijd om Italië. In 1493 stief ook zijn vader Frederik III; Maximiliaan volgde hem op als keizer van het Duitse rijk, maar paus Alexander VI weigerde hem in Rome tot keizer te kronen. Uiteindelijk regelde Maximiliaan dit zelf: in 1507 riep hij in Konstanz de Reichstag bijeen, die hem de keizerstitel verleende.

Door het vertrek van Piero de' Medici en het optreden van Savonarola was Ysaak zonder werk komen te zitten. Toen Maximiliaan in 1496 Pisa bezocht, was Ysaak zo vrijpostig hem zijn diensten aan te bieden. Maximiliaan, die de verdiensten van Ysaak klaarblijkelijk kende, stuurde hem direct met zijn Florentijnse vrouw naar de Hofburg te Wenen, waar hij bij zijn terugkeer in 1498 Ysaak benoemde tot hofcomponist, een tot die tijd onbekende functie.

<sup>9</sup> Waarschijnlijk wilde hij op deze manier een erfkwesie met de natuurlijke vader voorkomen.

<sup>10</sup> Niet te verwarren met haar grootmoeder met dezelfde naam, die in 1441 met Francesco I Sforza was getrouwd.

Ook Maximiliaan wilde een muzikale hofhouding naar voorbeeld van zijn Bourgondische voorgangers. Hoe dat eruit zag, is te zien op de houtsneden, 137 in totaal, waarvoor hij in 1512 de opdracht gaf, maar die bij zijn dood in 1519 nog niet gereed waren gekomen en uiteindelijk onvoltooid in 1526 zijn gedrukt. Op praalwagens van een denkbeeldige triomftocht - men is geneigd te zeggen: naar Florentijns voorbeeld - passeren blazers, zangers, luitisten, strijkers, drummers, zangers en de organist Paul Hofhaimer, die in z'n eentje een hele wagen vult. Ysaak is in deze stoet niet terug te vinden, omdat die in 1514, inmiddels 65 jaar oud, zijn ambt neerlegde en met zijn vrouw in Florence ging wonen. Zijn opvolger Ludwig Senfl is wel prominent aanwezig.

Ofschoon Innsbruck zijn officiële residentie was, reisde Maximiliaan regelmatig met zijn hofhouding naar andere steden in het rijk. Ysaak was er ook bij, toen Maximiliaan in 1507 naar de Reichstag in Konstanz vertrok. Misschien heeft hij voor die gelegenheid *Innsbruck ich musz dich lassen* gecomponeerd, een afscheid niet alleen van de stad, maar ook van zijn geliefde. De melodie was hem al bekend; hij gebruikte deze in het *Christe* van zijn *Missa Carminum*, waarvan de tenorpartij uit Duitse wijsjes bestaat. De zetting van dit *Christe* is geheel volgens de Belgische regelen der kunst: de gegeven melodie ligt in de tenor, wordt bijna letterlijk geïmiteerd door een andere partij en wordt ondersteund door twee contratenoren.

De zetting van deze melodie voor *Innsbruck ich musz dich lassen* is een totaal andere. Ze heeft veel eigenschappen van de Italiaanse frottola: de melodie ligt in de superior, de partijen staan vrijwel geheel homoritmisch tegen elkaar en vormen tezamen drieklanken. Daarom moeten we een ontstaansdatum aannemen die ligt ná Ysaak's Italiaanse periode<sup>11</sup>. Alleen in een paar clausulae herkennen we de Belgische herkomst van de componist.

Het is een merkwaardige loop van de geschiedenis, dat deze zetting, die zo typisch Italiaans en wereldlijk is, het prototype is geworden van het Duitse *Choral*. In het jaar waarin Ysaak stierf, in 1517, zou in Wittenberg ene Martin Luther 95 stellingen op de deur van de slotkapel spijkeren. Keizer Maximiliaan, die in 1519 stierf, heeft de verstrekkende gevolgen hiervan niet meegemaakt, maar zijn kleinzoon Karel V, die in 1520 door de Reichstag in Aken tot keizer werd gekroond, kreeg er volop mee te maken. Toen Luther zijn vernieuwende ideeën doorzette, werd de Italiaanse frottolestijl dé zetting voor de Duits-religieuze liederen. *Innsbruck ich musz dich lassen* kreeg een religieus contrafact in *O Welt ich musz dich lassen*, en later in *Nun ruhen alle Wälder*.

### 31. Carlo Verardi (1440-1500)

#### Viva el gran re don Fernando

Voor de Spanjaarden is 1492 nog steeds het 'Año Hispánico'. Voor het nageslacht is 1492 de geschiedenis ingegaan als het jaar, waarin Columbus Amerika ontdekte. Maar de toenmalige wereld beseftte nog niet wat Columbus met zijn tocht teweeg had gebracht. Voor hen was 1492 in de eerste plaats het jaar waarin Granada viel, het laatste bolwerk van de islam op Spaanse bodem. Nu lag de weg open naar Noord-Afrika om in een nieuwe serie kruistochten de islam verder terug te dringen. In 1497 werd Melilla veroverd en in 1509 Oran, beide de eerste steunpunten op Afrikaanse bodem. Portugal, in de 12<sup>e</sup> eeuw gesticht door de kruisvaarder

---

<sup>11</sup> De tekst van *Innsbruck* treft men tegenwoordig ook aan op de zetting van het *Christe* uit de *Missa Carminum*, hetgeen een vergelijking van de beide zettingen van deze melodie vergemakkelijkt.

Hendrik van Bourgondië, had zich al in 1415 van de Moren ontdaan, en had de oversteek reeds gemaakt: in 1415 waren Ceuta en in 1471 Tanger ingenomen<sup>12</sup>.

Maar niet alleen de Moren, ook de joden werden in 1492 het slachtoffer van de voortvarendheid van de koningen van Castilië en Aragón. Vanaf 1391, toen een fanatieke priester in Sevilla zijn eigen jodenvervolging begon, hadden de katholieke geestelijken in Castilië en Aragón actie gevoerd tegen de joden die zich niet lieten bekeren en op deze manier de integratie van hun bekeerde broeders in de weg stonden. In 1492 vaardigde Ferdinand van Aragón een decreet uit dat alle joden het land moesten verlaten en hun goederen verbeurd werden verklaard. Zo'n 200.000 joden zochten berooid hun toevlucht tot de weinige gebieden waar zij nog welkom waren, voornamelijk de Noord-Italiaanse steden en het Ottomaanse rijk. De joden die naar Portugal vluchtten, werden daar vier jaar later weer verdreven.

De grote man achter deze 'zuiveringen' was Tommaso de Torquemada, de biechtvader van Isabella, die in 1483 tot Inquisitor General werd aangesteld. Zijn acties troffen niet alleen de Moren en de joden, maar ook christenen die er afwijkende ideeën op na hielden. Onder zijn schrikbewind, dat tot 1498 duurde, vond menigeen zijn einde op de brandstapel. Maar Isabella en Ferdinand konden zich vanaf 1494 met een gerust geweten 'los Reis Catolicos' noemen, waarmee zij niet zozeer hun eigen geloofsovertuiging bedoelden als wel het feit, dat al hun onderdanen het predikaat 'katholiek' mochten voeren.

Een derde feit dat 1492 tot 'Año Hispánico' maakt, was de verkiezing van de Spaanse kardinaal Rodrigo Borja tot paus Alexander VI. Hiermee kregen de Spaanse koningen grote invloed in Italië, niet alleen op kerkelijk gebied, maar ook op politiek gebied. Een Spanjaard op de pauselijke troon bleek bijvoorbeeld van nut, toen de Franse koning Karel VIII het koninkrijk Napels opeiste. De paus speelde ook een belangrijke rol in de verdeling tussen Spanje en Portugal van de nieuw ontdekte werelddelen, al moest Alexander VI zijn aanvankelijke verdeling van Zuid Amerika, die voor Portugal uiterst nadelig uitviel, in 1494 bij het Verdrag van Tordesillas herzien. Dat deze paus met zijn levensstijl niet alleen het gehele politieke leven in Italië ontwrichtte, maar ook het pauselijk ambt zelf in diskrediet bracht, hebben de Spanjaarden hem nooit kwalijk genomen. Voor de Romeinen daarentegen is de naam Borgia, zoals de Italiaanse schrijfwijze luidt, nog steeds synoniem met corruptie en machtswellust.

1492 is tenslotte het jaar, waarin de eerste grammatica van het Castiliaans het licht zag. Hiermee kon deze taal niet alleen uitgroeien tot de taal van het verenigd Spanje, maar ook de taal van de door Spanje veroverde gebieden van Zuid Amerika.

De inname van Granada werd in het – toen nog Spaanse – Napels met veel spektakel gevierd. Als componist treffen we daar Carlo Verardi aan, de kamerheer van paus Alexander VI. Men neemt aan dat de lofzang op Ferdinand en Isabella, die Granada 'zuiveren van het heidens geloof', van zijn hand is. De stijl is een typische mengeling van Italiaanse frottola en Belgische imitatie en clausulae. We kennen dit werk, omdat de paus het de moeite waard vond in 1493 een hele uitgave in druk te wijden aan de vieringen ter gelegenheid van de val van Granada.

---

<sup>12</sup> Ceuta werd in 1580 door de Spanjaarden overgenomen, Tanger werd in 1621 als huwelijks-cadeau aan Charles II van Engeland geschonken. In 1923 kwam Tanger onder internationaal toezicht te staan en in 1956 werd het een deel van het koninkrijk Marokko.

## 32. Juan del Encina (1468-1530)

### Triste España

Juan del Encina werd als Juan Fermoselle in Salamanca geboren. Hij studeerde daar aan de universiteit en trad in 1492 als dichter in dienst van de hertogen van Alva. Daar schreef hij een groot aantal gedichten, maar ook de tekst voor *representaciones*. Ofschoon hij niet verbonden was aan de hoven van Aragón of Castilië, schreef hij in 1496 een dichtwerk ter gelegenheid van het huwelijk van Juan, de zoon van Ferdinand en Isabella, met Margareta van Oostenrijk. In dat zelfde jaar werd het eerste deel van zijn poëtisch werk uitgegeven. Toen hij in 1498 niet in aanmerking bleek te komen voor de positie van koormeester aan de kathedraal van Salamanca, voegde hij zich bij de velen die in het kielzog van Rodrigo Borja naar Rome vertrokken.

Del Encina schreef zijn *Triste España* bij de dood van één van de leden van het Spaanse koningshuis; men noemt in dit verband de dood van kroonprins Juan in 1497. Als *Triste España* echter in 1497 is geschreven, dan is het een vroeg voorbeeld van een compositiestijl op Spaanse bodem, die de Italiaanse frottolastijl evenaart. Het is waarschijnlijker, dat Del Encina het werk in Rome schreef, en dat hij zijn stijl ontleende aan Italiaanse voorbeelden. Dan komen niet alleen de dood van Isabella in 1504 of de dood Filips de Schone in 1506 in aanmerking, maar zelfs die van Ferdinand van Aragón in 1516. De tekst geeft daarover geen uitsluitel. Ook de context van het stuk binnen het geheel van de *Cancionero musical de Palacio* maakt de indruk, dat het werk geschreven is voor een uitgebreide viering in Rome ter nagedachtenis van één van beide vorsten, die de geschiedenis van het Iberisch schiereiland zo sterk beïnvloed hebben<sup>13</sup>.

Vóór haar dood had Isabella bepaald, dat zij niet begraven wilde worden in haar oude hoofdstad Valladolid, noch in Toledo, waar voor haar en Ferdinand al een grafkerk was gebouwd. Isabella wilde worden bijgezet in de stad waaraan zij haar eeuwige roem dankt: Granada. Naast de grote moskee verrees de Capilla Real, waar Ferdinand een tombe liet vervaardigen voor Isabella en zichzelf. Ernaast staat een tombe die misschien nog indrukwekkender is, en die vervaardigd is in opdracht van Karel V: het is het monument voor zijn ouders Filips de Schone en Juana la Loca, de onfortuinlijke dochter van Isabella en Ferdinand. Zij stierf in 1554 en werd dus pas 35 jaar na de voltooiing van het monument in de grafkamer bijgezet. Het is kenmerkend dat de tombes zijn gebouwd respectievelijk door de Italiaan Domenico Alesandro Fancelli en door de Spanjaard Bartolomé Ordoñez, die in Italië gewerkt had en zich een enthousiast volgeling van Michelangelo toonde.

---

13 Na *Triste España* volgt een klaagzang van Josquin, deels met een Latijnse en deels met een Italiaanse tekst, geschreven in een volkomen ander handschrift. De *Cancionero musical de Palacio* maakt met z'n 463 stukken de indruk van een verzamelband die in het tweede decennium van de 16e eeuw tot stand is gekomen.

## F. De dichtkunst te Mantua

### 33. Bartolomeo Tromboncino (1470-1535)

#### Ostinato vo' seguire

De achterstand die de Italianen in de 15<sup>e</sup> eeuw op muzikaal gebied aan de dag legden, had verschillende oorzaken. De Renaissance betekende voor hen een herontdekking van de Griekse en Romeinse oudheid; klassieke schrijvers als Vergilius en Ovidius werden opnieuw gelezen en uitgegeven, de architectuurboeken van Vitruvius werden bestudeerd, ruïnes werden opgemeten en beschreven, en de overblijfselen van de antieke beeldhouwkunst werden bewonderd en nagevolgd. Maar op het gebied van muziek lagen de zaken anders. Er was weliswaar de omvangrijke erfenis aan theoretische geschriften, vanaf Pythagoras uit de 6<sup>e</sup> eeuw BCE tot Boethius en Cassiodorus kort na 500 CE, maar al deze theoretische kennis kon, anders dan bij de andere kunsten, niet worden getoetst aan concrete voorbeelden. Van meer dan 1000 jaar antieke muziekgeschiedenis is vrijwel geen noot overgeleverd.

De Italiaanse Renaissancemens zag zich dus geconfronteerd met een probleem: terwijl zijn noordelijke collega's in staat waren de technieken van de Middeleeuwen in de geest van de Renaissance te herformuleren, stond hij met lege handen. Bij gebrek aan beter kon hij zelfs het werk van de Belgen en Duitsers niet afdoen als 'barbarico' of 'gotico', termen waarmee Filarete in 1460 en Vasari een eeuw later de architectuur van de Noorderlingen bespotten<sup>14</sup>.

Uit de antieke geschriften kwam wat betreft de muziek nog een andere merkwaardigheid naar voren: hetgeen men in de Westerse wereld 'musica' was gaan noemen, bleek in de oudheid altijd in dienst te staan van een andere Muze. Dat kon Polyhymnia zijn, de Muze van de hymnen, of Melpomene, de Muze van de tragediën. Zo stonden ook de eerste werken die in de typisch Italiaanse frottola-stijl geschreven zijn, altijd in dienst van een andere kunstvorm, van een *Rappresentatione*, een *Carnevale* of een soortgelijk gebeuren. Het is dan ook vooral aan de ontwikkeling van de theaterkunsten te danken, dat de muziek in Italië een nieuwe positie verwierf. Nog vóór het midden van de 15<sup>e</sup> eeuw werden er pogingen ondernomen thema's uit het antieke theater in het Italiaans te herschrijven. Deze schrijvers werden de "audaci" genoemd, de 'vermetelen' die de euvele moed hadden de antieke toneelschrijvers naar de kroon te steken. Eén van de eerste opvoeringen moet *Isis* zijn geweest, geschreven door Francesco Ariosto en uitgevoerd tijdens het carnaval van 1443 in Ferrara. Daarbij zal de *cappella di corte*, die Leonello d'Este in 1441 had opgericht, ongetwijfeld een rol hebben gespeeld.

Daarna ging Mantua met de eer van de opvoering van een klassiek drama strijken. Angelo Poliziano, die in dienst was van Lorenzo de' Medici te Florence, werd namelijk in 1480 na een ruzie met de vrouw van Lorenzo, Clarice Orsini, de deur gewezen. Misschien was dit voor Lorenzo de aanzet, zelf het ambacht van dichter te gaan beoefenen. Van hem zijn de *Rappresentazione di*

---

<sup>14</sup> Jacob Burckhardt hernam in 1855 de term 'Gotik' als aanduiding voor de kunstperiode tussen 1150 en 1500. In dit zelfde geschrift, *Cicerone*, introduceert hij ook de term 'renaissance'.

*San Giovanni e Paolo*<sup>15</sup> en *Trionfo d'Arianna e Bacco*<sup>16</sup>. Poliziano vertrok uit Florence en hij bood zijn diensten aan aan kardinaal Francesco Gonzaga, de broer van Federico Gonzaga, markies van Mantua. Ter gelegenheid van een bezoek van de kardinaal aan Mantua in 1480 schreef Poliziano zijn *Fabula d'Orfeo*<sup>17</sup>. Dit stuk werd in de jaren daarna nog diverse malen opgevoerd en door de musici, die aan het hof van Mantua verbonden waren, muzikaal begeleid. Voor één van de uitvoeringen hebben we nog een ontwerp van Leonardo da Vinci voor een deel van het decor: het is een berg, waaromheen zich het pastorale deel van de *Orfeo* afspeelt, maar die door middel van een ingewikkelde machinerie kon worden omgetoverd tot de ingang van de onderwereld.

We weten dat de theaterspelen muzikaal omlijst werden, en dat Tromboncino o.a. de eerste heropvoering van de *Asinaria* van Plautus in 1502 van muziek voorzag. Maar men kan slechts met moeite reconstrueren, welke muziek er tijdens een opvoering van bijvoorbeeld de *Fabula d'Orfeo* geklonken heeft. Wanneer een deel van de tekst van Poliziano op muziek is gezet, is er natuurlijk weinig twijfel. Maar er zijn ook stukken, die wat betreft de inhoud nauw aansluiten bij het gegeven van *Orfeo*, stukken die misschien later zijn toegevoegd, toen de oorspronkelijke opzet van Poliziano werd uitgebreid. Het is bijvoorbeeld mogelijk de frottola *Ostinato vo' seguire* van Tromboncino in te passen in een opvoering van *Orfeo*, namelijk op het moment dat Orpheus zelfverzekerd zijn tocht naar de onderwereld maakt. "Hardnekkig wil ik mijn grootmoedige onderneming volgen ..., of ik nu win of verlies, mij zal slechts eer ten deel vallen" zegt de tekst. En de regel 'sopra il ciel beato ascendo' ("ik stijg op tot hoog in de hemel") zou een verwijzing kunnen zijn naar het sterrebeeld, waaraan de naam van Orpheus tot in eeuwigheid verbonden is: de Lier.

*Ostinato vo' seguire* is uitgegeven door Petrucci. Het is geschreven in de vorm van een *barzetta*, ook wel de 'echte' frottola-vorm genoemd. Het heeft een refrein (*ripresa*) en strofen (*stanza*, in dit voorbeeld twee); de strofen bestaan uit twee *piedi* (ook wel *mutazioni* genoemd) en één *volta*. Aan het begin staat een afwijkend refrein, dat het gehele muzikale materiaal van de strofe reeds laat horen. Het rijmschema van de grote *ripresa* (a b a b b a) wordt in de muziek slechts ten dele gevolgd: de laatste b en a krijgen nieuw melodisch materiaal (C en D). Dit geldt natuurlijk ook voor de beide strofen, die op dezelfde muziek gezongen worden als de grote *ripresa*. Het laatste refrein heeft een verlengde afsluiting op de laatste woorden van de tekst. Schematisch ziet dat er zo uit:

tekstrijm:	a b a b b a	a b -	c d c d d a	a b -	e f e f f a	a b - -
muziek:	<u>A B A B C D</u>	<u>A B E</u> <sup>18</sup>	<u>a b, a b, c d</u>	<u>A B E</u>	<u>a b, a b, c d</u>	<u>A B E F</u>
	ripresa I	ripr II	stanza I	ripr II	stanza II	ripr II

De *barzetta* verenigt in zich alle laatmiddeleeuwse refreinvormen: met de virelai, de rondeau en de refreinballade heeft ze de strofestructuur van twee *piedi* en een *volta* gemeen (later door de Meistersinger *zwey Stollen und ein Abgesang* genoemd). Het feit dat de eerste *ripresa* en de strofen hetzelfde melodisch materiaal hebben, deelt de *barzetta* met de rondeau, terwijl de afwijkende korte *ripresa* overeenkomsten heeft met het refrein van de refreinballade. Op het schema van de *barzetta* zijn uiteraard diverse variaties mogelijk. Het was dan ook één van de

<sup>15</sup> Als datum van ontstaan komen zowel 1471 als 1490 in aanmerking.

<sup>16</sup> Pirrotta (Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi, Cambridge 1982) suggereert, dat *La Fabula d'Orfeo* model heeft gestaan voor dit werk van Lorenzo. Dan zou *Trionfo d'Arianna e Bacco* na 1480 geschreven moeten zijn.

<sup>17</sup> Het is niet zeker of dit werk bij die gelegenheid ook werkelijk is uitgevoerd.

<sup>18</sup> E en F zijn de herhaling van de voorafgaande tekstregel op nieuw melodisch materiaal.



meest geliefde vormen van Tromboncino: de helft van de meer dan 160 frottole die van hem bewaard zijn gebleven, is in deze vorm geschreven.

### 34. Bartolomeo Tromboncino

#### Hor che'l ciel e la terra

Na het succes van de heropvoering van klassieke tragedies begon Ercole d'Este van Ferrara vanaf 1486 met de opvoering van de komedies van de antieke schrijvers Titus Maccius Plautus (250-184 BCE) en Publius Terentius Afer (195-159 BCE). Zowel op theater- als op muziekgebied werd het werk van Ercole na zijn dood in 1505 voortgezet door zijn kinderen. Zijn oudste zoon, Alfonso d'Este, volgde zijn vader op als hertog van Ferrara. Hij nam in 1506 Antoine Brumel als *maestro di cappella* in dienst en liet in 1509 *Phormicone* van Plautus aan het hof opvoeren.

Zijn jongste broer<sup>19</sup>, Sigismondo, deelde met hem de voorliefde voor de composities van de Belgen. Hij bleef op de hoogte van de laatste ontwikkelingen door zijn vriendschap met Jean Mouton, een leerling van Josquin. Muziek speelde een belangrijke rol in zijn leven omdat hij, evenals zijn vader, geplaagd werd door een mysterieuze ziekte. Deze ziekte, die heel Italië in z'n greep hield<sup>20</sup>, werd tot aan het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw nog aangeduid als 'French disease', omdat ze in Italië voor het eerst was uitgebroken na de inval van de troepen van de Franse koning Karel VIII in 1494. De Fransen wezen echter de Spanjaarden aan als bron van de infectie; volgens de laatste inzichten hadden ze daar gelijk in: deze ziekte, tegenwoordig 'syfilis' geheten, is waarschijnlijk door de matrozen van Columbus uit Noord Amerika meegebracht<sup>21</sup>.

De tweede broer van Alfonso, kardinaal Ippolito d'Este<sup>22</sup>, speelde viool en had meer interesse voor de Italiaanse muziek. In 1511-1512 was Tromboncino bij hem in dienst. Beatrice d'Este, de jongste dochter van Ercole, huwde in 1491 Lodovico Sforza en had tot haar vroegtijdige dood in 1497 grote invloed op het muzikleven aan het Milanese hof. Maar de belangrijkste telg was Isabella d'Este, de oudste van het gezin. Zij werd geboren in 1474. Voor haar waren de kunsten en de muziek in het bijzonder een levensvervulling. Zij had in haar jeugd in Ferrara muziekonderwijs gehad van Jean Martin, zij zong zelf en bespeelde een aantal instrumenten, waaronder het klavecimbel en de luit. Door haar huwelijk met Francesco Gonzaga, de zoon van Federico<sup>23</sup>, in 1490 werd Mantua het culturele centrum van Noord Italië. Het is kenmerkend voor Isabella, dat zij in haar 'grotta', haar studievertrek in het paleis van Mantua, niet alleen muziekinstrumenten in houtsnijwerk liet afbeelden, maar ook het raadselchanson *Prennez sur moy* van Ockeghem<sup>24</sup>.

19 Na hem werd nog een jongetje geboren, Alberto, die echter binnen een jaar stierf.

20 "Een mysterieuze epidemie, tot dan toe onbekend, die vrees veroorzaakte in aller harten wegens de snelheid waarmee ze zich verspreidde, de verwoesting die ze aanrichtte en de overduidelijke onkunde van de doktoren om ze te genezen" schrijft een anonieme tijdgenoot.

21 De stelling dat syfilis ook in Europa inheems zou zijn, is in 1996 door de paleopathologen Bruce en Christian Rothschild ontkracht.

22 Deze kardinaal Ippolito d'Este moet niet verward worden met zijn neef Ippolito d'Este, zoon van Alfonse d'Este, die eveneens kardinaal was en zijn oom in 1520 opvolgde als aartsbisschop van ondermeer het bisdom Milaan. Deze neef is tevens de bouwheer van de Villa d'Este in Tivoli.

23 Dus niet te verwarren met zijn gelijknamige oom, kardinaal Francesco Gonzaga.

24 Zie deel 1, § 12.

Isabella was bevriend met een aantal beroemde mensen, zoals Leonardo da Vinci, die ooit een schilderij van haar zou maken, dat niet verder is gekomen dan een houtskoolstudie, met de schilder Titiaan (Tiziano di Gregorio Vecellio) en met Baldassare Castiglione, die zelf afkomstig was uit Mantua en ongetwijfeld Isabella in gedachten had, toen hij in 1528 zijn boek *Il Cortegiano* schreef over de ideale hoveling.

Isabella was een groot liefhebber van poëzie en spoorde de hofcomponisten zoals Tromboncino en Cara aan, vooral goede teksten op muziek te zetten. Wanneer die niet voorhanden waren, schreef zij ze zelf, vroeg ze bevriende dichters haar iets te sturen, of greep ze terug op de dichters van de *trecento*, zoals Francesco Petrarca (1304-1374). Op haar verzoek heeft Tromboncino een aantal gedichten van Petrarca op muziek gezet, waaronder *Hor che 'l ciel e la terra*.

Het gedicht is geschreven in de sonnetvorm; de 14 regels zijn onderverdeeld in tweemaal een *quartina* (kwatrijn) en tweemaal een *terzetto* (terzet). De muziek volgt ten dele het rijmschema. Als loot aan de frottala-stam wordt van de *sonnetto* de laatste tekstregel herhaald, ook weer op een nieuwe melodie. Dat ziet er als volgt uit:

tekstrijm:	a b b a , a b b a , c d e , c d e -
muziek:	a b b c , a b b c , d e f , d e f g

Ofschoon er geen direct bewijs is, dat Tromboncino les heeft gehad van een noorderling, is de invloed van de Belgen ook in deze compositie duidelijk aanwijsbaar. De laatste afsluiting is een onvervalste Belgische clausula. Ook de andere afsluitingen zijn klassiek te noemen, al maakt Tromboncino in de zwakke rijmwoorden een combinatie van een Belgische en een Italiaanse afsluiting: de clausula eindigt niet op de laatste, onbeklemtoonde, lettergreep, zoals in de Belgische traditie gebruikelijk is, maar op de voorlaatste, beklemtoonde, lettergreep, waarna de laatste lettergreep eenvoudigweg het afsluitende akkoord herhaalt.

### 35. Bartolomeo Tromboncino

#### Stavasi Amor

Isabella kreeg in 1502 van de Venetiaanse drukker Aldo Manuzio een bijzonder exemplaar van zijn Vergilius-uitgave. Dat was niet zonder reden: niet alleen stond Isabella bekend om haar liefde voor de poëzie, ook van de antieken, maar Mantua was ook de plaats waar Vergilius in 70 BCE was geboren. Daarvan was ook de dichter Serafino dall'Aquila ( -1500) zich terdege bewust. Hij probeerde met zijn eigen dichtwerk zijn beroemde stadsgenoot te evenaren en kende alle gedichten van Petrarca uit het hoofd. Bij zijn voordrachten begeleidde hij zichzelf op de luit, in navolging van de grote dichter Orpheus, die volgens de legende met zijn zang en lierspel<sup>25</sup> de dieren ademloos kon laten toehoren, en vanwege zijn voordracht zelfs toegang tot de onderwereld verkreeg. Welke dichter zou zich dit niet wensen.

---

<sup>25</sup> Met wat voor instrument Orpheus zichzelf begeleidde, daarover lopen de meningen uiteen. Voor de Zuid-Duitsers, die zichzelf op de viool begeleidde, was zijn 'lyra' natuurlijk een viool. Volgens de Spanjaard Luis de Milán daarentegen begeleidde Orpheus zichzelf op een *vihuela da mano*, zie ook § 43.

Van Serafino is nauwelijks een compositie bewaard gebleven, zodat we aannemen dat de instrumentale begeleiding het karakter had van een improvisatie<sup>26</sup>. Zijn teksten werden wel, veelal na zijn dood, door anderen op muziek gezet, zoals *Stavasi Amor* door Tromboncino. Het is een *strambotto*, de geliefde vorm van Serafino, maar ook de vorm die het meest voorkomt in de *Fabula d'Orfeo* van Poliziano. Er lijkt echter een inhoudelijk verschil tussen deze beide dichters: terwijl voor Poliziano de *strambotto* een serieuze dichtvorm was, waarmee hij ondermeer de bede van Orpheus verwoordt om toegang te krijgen tot de onderwereld, lijkt Serafino de *strambotto* vooral te gebruiken voor luchtige onderwerpen<sup>27</sup>, zoals *Stavasi Amor*, waarin verhaald wordt hoe een vlinder de vermoeide Amor plaagt door boven zijn hoofd te blijven cirkelen.

De acht regels van een *strambotto* staan meestal in het rijmschema dat 'ottava rima' wordt genoemd: a b a b a b c c<sup>28</sup>. De muziek kan dit schema volgen, maar vaak wordt de tweede c gevarieerd. Ook hier wordt de laatste tekstregel herhaald op een nieuwe muzikale formule, zodat het schema er als volgt uit ziet:

tekstrijm:	a b a b a b c c -
muziek:	a b a b a b c d e

Het komt waarschijnlijk door het luchtige karakter van de *strambotto* dat de muzikale zetting het meest overeenkomt met de eenvoudige frottola-stijl: de tekst is geheel syllabisch getoonzet, de partijen, één vocaal en drie instrumentaal, lopen ritmisch vrijwel gelijk op, en de afsluitingen hebben overwegend een Italiaans karakter.

### 36. Bartolomeo Tromboncino

#### **Che debo far**

De frottole van Tromboncino worden vaak uitgevoerd in de zetting van zang met luitbegeleiding. Tromboncino was echter zelf geen luitist. Zijn werken werden op verzoek van de uitgevers Ottaviano de' Petrucci en Andrea Antico voor zang en luit bewerkt door Franciscus Bossinensis, die, zoals zijn naam doet vermoeden, afkomstig was uit het koninkrijk Bosnië. Zowel *Che debo far* als *Ostinato vo' seguire* zijn door hem voor de uitgave van Petrucci 'geïntavoleerd'.

Tromboncino dankt zijn naam aan het instrument dat hij het best beheerste: de trombone. Misschien is hij dezelfde Bartolomeo van wie in 1490 sprake is in een brief van Ercole d'Este van Ferrara aan Lodovico Sforza van Milaan. Lodovico was toen nog geen hertog van Milaan – dat werd hij pas in 1494 na de moord op zijn neef Gian Galeazzo Maria – maar maakte zich op voor zijn huwelijk met de oudste dochter van Ercole, Beatrice d'Este. Het kan de bedoeling zijn geweest dat Tromboncino met Beatrice zou meereizen naar Milaan. Een jaar later echter treffen wij hem aan in Mantua, in dienst van Isabella.

De man had op z'n zachtst gezegd een onrustig karakter. Hij maakte vaak ruzie en vertrok dan het liefst naar Padua of Vicenza, om aan de jurisdictie van de markiezen van Mantua te ontkomen. Zo ook in 1499, toen hij zijn vrouw en haar minnaar in een vlaag van jaloezie had gedood. Vanwege zijn onmiskenbaar talent werden hem dit soort 'misstappen' meermalen

<sup>26</sup> Pirrotta geeft één voorbeeld van een muzikale zetting van een tekst van Serafino door een anonieme componist, mogelijk Serafino zelf.

<sup>27</sup> In het huidige Italiaans heeft het woord *strambotto* de betekenis van een onzintekst.

vergeven, maar Isabella was wel zo verstandig hem het vluchten onmogelijk te maken door hem de toegang tot de paardenstallen te ontzeggen. Maar de onrust bleef; in 1511-1512 was hij in dienst van kardinaal Ippolite d'Este, de broer van Isabella, en in 1513 vertrok hij naar het hof van Alfonso d'Este, terug naar Ferrara, mogelijkerwijze zijn geboortestad. Vóór zijn dood in 1535 heeft hij nog een onbekend aantal jaren als componist gewerkt aan het hof van Cosimo de' Medici van Florence.

*Che debo far* uit Petrucci's *Frottole libro VII* uit 1507 is de toonzetting van een *canzone* van Petrarca. Een *canzone* is een literaire vorm, waarbij regels van 7 lettergrepen en regels van 11 lettergrepen elkaar afwisselen. De wijze waarop dit gebeurt kan verschillen; *Che debo far* heeft een opbouw die verwant is aan de refreinloze ballade: men kan in muzikaal opzicht, zo men wil, de 12 regels groeperen in twee *pie di* en een *volta*:

tekstrijm:	a	b	c	a	b	c	c	d	d	e	e	-
	11	7	11	11	7	11	7	11	7	11	11	-
muziek:	a	b	c	a	b	c	d	e	f	g	h	i
	-----			-----			-----					
	piede I			piede II			volta					

Ook het feit dat er meerdere strofen op dezelfde muziek worden uitgevoerd, toont een verwantschap met de ballade. Voorts dient te worden opgemerkt, dat ook in dit werk de muziek voor een deel het rijmschema volgt, en voor een deel niet (met name in de *volta*), en dat ook hier de laatste regel van de tekst wordt herhaald op nieuw melodisch materiaal.

### 37. Marchetto Cara (1460-1530)

#### Oimè, uit: *La favola di Orfeo*

Marchetto Cara was in menig opzicht de tegenpool van zijn collega Tromboncino. Hij had een evenwichtig karakter en bleef vanaf 1495, toen hij in dienst kwam van Federico Gonzaga, tot zijn dood in 1530 aan het hof van Mantua. Hij was de lievelingscomponist van Isabella, begeleidde zichzelf op de luit en wordt in *Il Cortegiano* met naam en toenaam genoemd. Castiglione schrijft over hem: "Marchetto Cara zingt niet minder emotioneel [dan Bidon d'Asti], maar met een zoeter harmonie. Hij vertedert de ziel en dringt kalmweg tot haar door met een weemoedige zoetheid." Ofschoon Cara ogenschijnlijk om zijn zangkunst wordt geprezen, gaat het in dit citaat ook over de manier waarop hij de tekst op muziek heeft gezet. Maar door zijn klassieke scholing kan Castiglione het vak van componist niet van dat van voordrachtskunstenaar onderscheiden<sup>29</sup>.

In 1525 werd Cara wegens zijn leeftijd vrijgesteld van zijn verplichtingen en werd zijn trouw beloond met een permanent burgerschap van de stad Mantua. Of hij de laatste vijf jaar van zijn leven nog gecomponeerd heeft, is niet bekend, zodat men geneigd is zijn gehele oeuvre, waaronder meer dan 100 frottole, vóór 1525 te dateren. Vele ervan werden uitgegeven door Petrucci.

Cara zette, bij één van de vele gelegenheden dat Poliziano's *Fabula d'Orfeo* werd heropgevoerd, delen ervan op muziek, onder andere het aangrijpende moment waarop Euridice

28 In Napels gaf men de voorkeur aan het eenvoudige schema a b a b a b a b.

29 Overigens heeft Eustache Deschamps het in zijn *Déploration sur la mort de Machaut* uit 1377 ook niet over de componist De Machaut, maar over 'le noble rethorique'.

en Orpheus elkaar voorgoed verliezen en één van de Furies Orpheus dwingt de onderwereld te verlaten. Poliziano heeft ter verhoging van het dramatisch effect afgezien van de *strambotto*. Met enige moeite zou men er een *canzone* in kunnen herkennen, maar van de 6 regels van Euridice is de laatste te lang: die telt minstens 13 lettergrepen (of tweemaal 7, maar dan klopt het rijm niet meer). In de regels van Orpheus is het rijm volledig in de war, terwijl de Furie met een hechte inclusie van 4 regels afsluit:

tekstrijm:	a b a b c c	d a e a d e	f g g f
aantal lettergrepen:	<u>7 7 11 7 11 13</u>	<u>7 11 11 11 7 11</u>	<u>11 11 7 11</u>
	Euridice	Orpheus	Furie

De muzikale zetting van Cara is zo mogelijk nog grilliger dan de tekst van Poliziano. Elke regel heeft z'n eigen muzikale formule, soms zijn delen van regels samengevoegd of zijn regels in kortere fragmenten gedeeld, soms met herhaling van elkaars melodisch materiaal. Het moge duidelijk zijn: we hebben hier het terrein van de frottola verlaten en zullen dan ook geen herhaling van de laatste tekstregel tegenkomen.

### 38. [anoniem]

#### Intramessa

Een steeds terugkerend onderdeel van de toneelopvoeringen is het intermezzo, dat we onder de namen *intramessa*, *tramessa*, *tramezzo*, *introdutto* en *intermedio* tegenkomen. Het gaat hierbij aanvankelijk om instrumentale voorspelen, tussenspelen en naspelen. We kunnen een onderscheid maken tussen *intermedii apparenti* en *intermedii non apparenti*. Bij de *intermedii non apparenti* bleef het toneel leeg, terwijl bij de later ontwikkelde *intermedii apparenti* op het toneel mime of dans werd opgevoerd. Vaak gebeurde dat door spelers die zwart geschminkt waren, zodat deze *intermedii* ook wel *moresche* werden genoemd. Na 1500 werden de *intermedii* vaak van teksten voorzien, waarin de hoge gasten werden verwelkomd, of het bruidspaar werd gefêteerd voor wie het betreffende toneelstuk werd opgevoerd. Ofschoon de vroege aanwijzingen zich beperken tot beschrijvingen van tijdgenoten en een enkel stukje muziek, is in het licht van de latere ontwikkelingen een vermelding van de *intermedii* hier op z'n plaats.

## G. Instrumentale muziek in de 16<sup>e</sup> eeuw

### 39. Joanambrosio Dalza

#### Tastar de corde con li soi recercar dietro

In 1507 kondigt Ottaviano Petrucci met gepaste trots de uitgave aan van het eerste deel van de *Intabulatura de Lauto* van Francisco Spinacino. Nog in hetzelfde jaar<sup>30</sup> verschijnt deel twee. En hoewel dit niet de eerste uitgave was voor luitmuziek (in 1505 was er reeds een werk verschenen van Marco dall'Aquila, dat verloren is gegaan), lukte het Petrucci ook deze markt te veroveren. Want vanaf 1500 werd de luit in Italië enorm populair, mede dankzij de grote luitbouwers als Laux Maler, die zich aan het eind van de 15<sup>e</sup> eeuw in Bologna had gevestigd, en de familie Tieffenbrucker, eveneens van Duitse origine, die in Venetië en Padua neerstreek en later met een vestiging in Lyon de populariteit van de luit in noordelijke richting verspreidde.

De beide boeken van Spinacino bestaan voornamelijk uit intavoleringen van bekende chansons, waaronder *De tous biens playne* van Van Ghizeghem en *Ma bouche rit* ("Mabucherit") van Ockeghem. Ook de dansen die erin voorkomen, twee *bassedanze* op de tenor *La Spagna*, zijn de weerslag van een oudere muziekkeuze. Een nieuw fenomeen is, dat de boeken afsluiten met een aantal stukken die 'recercari' heten, en die in hun titels aangeven dat ze bedoeld zijn als inleiding op één van de eerder genoemde chansons. Zo is er in het eerste boek een *Recercare de tous biens*.

Het vierde boek van Petrucci uit 1507<sup>31</sup> is geheel gewijd aan werken van de Milanese luitist Joanambrosio Dalza. Afgezien van de intavolering van een enkel chanson (of beter gezegd: van een enkele frottola), laat de inhoud zich onderverdelen in dansmuziek en, wederom, stukken die 'recercari' worden genoemd. Deze *recercari* van Dalza zijn stukken in een vrije vorm, die de indruk maken te zijn voortgekomen uit de geïmproviseerde muziek en volledig zijn gecomponeerd op de mogelijkheden van de luit. Een aantal *recercari* wordt voorafgegaan door een 'tastar de corde', het 'beroeren' van de snaren. Dit zijn korte stukjes die nog vrijer zijn dan de *recercari* en kennelijk bedoeld zijn om het instrument tevoren te verkennen en de stemming te controleren.

Alle 300 luitboeken die tussen 1505 en 1600 verschenen, zijn geschreven in een speciale luitnotatie. Men noemt deze notatie zelf ook wel 'tabulatuur', maar deze benaming is feitelijk onjuist. 'Tabula' of 'tavola'<sup>32</sup> zou men moeten vertalen met 'overzicht': de partijen van een vocaal voorbeeld, die vanaf de 14<sup>e</sup> eeuw gewoonlijk na of naast elkaar staan genoteerd, worden in een tabulatuur overzichtelijk onder elkaar uitgeschreven, zodat één speler – om het even of het een luitist of de bespeler van een toetsinstrument is – ze kan uitvoeren. Dit proces, dat vaak ook een bewerking van het vocale voorbeeld inhield, noemt men een 'intabulering' of 'intavolering'. De notatie is van verschillende factoren afhankelijk; we hebben in de klavierstukken van Paumann een notatie gezien, die bestond uit een bovenstem in noten en de onderstemmen in notennamen. In de orgelmuziek wordt het in de 16<sup>e</sup> eeuw gebruikelijk alle partijen in notennamen uit te schrijven. De luitnotatie is daarentegen een nieuwe vorm van notatie, en wel een greppennotatie:

30 Aangezien het nieuwe jaar in Venetië op 1 maart begon, is de officiële datum van uitgifte 1508.

31 Het derde boek met luittabulaturen van Petrucci is verloren gegaan.

32 Beide vormen van het woord worden, ook in de afgeleidingen, door elkaar gebruikt.

de zes snaren<sup>33</sup> van de luit zijn weergegeven door zes lijnen. Aangezien de meeste luiten van fretten zijn voorzien, kan de positie van de vingers worden weergegeven door elke fret van een cijfer of letter te voorzien en deze op de betreffende snaar te noteren.

Dit principe kan op verschillende manieren worden uitgewerkt. In de uitgaven van Petrucci staat de bovenste lijn bijvoorbeeld voor de bovenste snaar van de luit, die echter in klank de laagste is. Voor de aanduiding van de fretten gebruikt hij cijfers, waarbij de 0 (nul) staat voor een losse snaar, 1 voor de eerste fret, 2 voor de tweede fret, enzovoorts. Vóór er gespeeld kan worden, moet men nog weten, hoe de verschillende snaren gestemd dienen te worden, niet zozeer absoluut als wel relatief, ten opzichte van elkaar. Het meest gangbaar was de stemming, waarbij de snaren respectievelijk een kwart, een kwart, een terts, een kwart en een kwart afstand vormen<sup>34</sup>, bijvoorbeeld A-D-G-B-E-A. Tenslotte is er nog de vraag over de aanduiding van het ritme: aangezien er immers geen notenkoppen zijn, die door hun vorm de toonduur aangeven, moet er een andere manier gevonden worden om de duur van de verschillende noten weer te geven. Petrucci geeft de waarde van een semibrevis aan door een verticale streep boven het cijfer van de fret, een streep met een dwarsstreepje voor een minima, enzovoorts.

Deze notatiewijze heeft verregaande consequenties gehad op het notenschrift en het gehele notensysteem. Zolang een luittabulatuur gecombineerd werd met een zangpartij, was het voor iedereen duidelijk wat de betekenis was van de strepen en dwarsstrepen waarmee in de luitnotatie de notenwaarden werden aangegeven. Maar wanneer deze referentie met de zangpartij ontbreekt, kan er gemakkelijk verwarring ontstaan. Een fret-aanduiding met een stok, een semibrevis (onze huidige 'hele noot'), kan worden verward met een noot met een stok, een semiminima (onze 'kwart'); een fret-aanduiding met stok en een dwarsstreepje, de aanduiding van een minima (onze 'halve noot'), lijkt veel op een noot met stok en een dwarsstreepje, een fusa (onze 'achtste'); en een stok met twee dwarsstreepjes, in de luitnotatie gebruikt voor een semiminima (onze 'kwart'), lijkt overeen te komen met een notenwaarde van een semifusa (onze 'zestiende'). Daardoor *lijken* de notenwaarden van het luitsysteem vier keer zo klein als ze in werkelijkheid zijn. Toen in de 17<sup>e</sup> eeuw de instrumentale muziek de vocale muziek voorbijstreefde en de orgelnotatie bovendien deze waardenaanduiding van de luitnotatie overnam, 'las' men gaandeweg een snellere notenwaarde<sup>35</sup>. Daarmee ging het gegeven van de Ars Nova, dat de noten een absolute duur hadden, namelijk tussen de 60 en 80 slagen per minuut voor de brevis in een mensuur *allabreve* en voor de semibrevis in een mensuur *allasemibreve*, voorgoed verloren, en bleef er slechts een systeem van relatieve notenwaarden over.

#### 40. [anoniem]

##### **Pavana e saltarello de la Mort' e de la Ragione**

"Nota che tutte le pavane hanno el suo saltarello e piva" ('let er op dat alle pavane hun saltarello en piva hebben') schrijft Petrucci nadrukkelijk bij de inhoudsopgave van de uitgave van Dalza.

33 In de 16e eeuw hebben de meeste luiten 11 snaren, waarvan er 5 paarsgewijs hetzelfde zijn gestemd.

34 Het is handig, dat het bij deze indeling niet uitmaakt, of men van boven naar beneden of andersom rekent. Het voorbeeld moet uiteraard gelezen worden van de laagst klinkende naar de hoogst klinkende snaar. Overigens is de toonhoogte van de A niet nader bepaald.

35 Het feit dat men het mensuurteken dat de slag op de brevis aangeeft, de *allabreve*, nu probeert te interpreteren als zou de tel op de halve noot vallen, geeft deze verwarring duidelijk weer.

Dat is geen overbodige opmerking, want de inhoudsopgave vermeldt deze *saltarelli* en *pive* niet. Het lijkt wel of Dalza aansluit bij een bestaande praktijk, maar dat de uitgever dat niet zondermeer vanzelfsprekend achtte.

De afwisseling van verschillende typen dansen, bijvoorbeeld een langzame en een snelle dans, behoort natuurlijk tot de dagelijkse danspraktijk. Het combineren van verschillende dansen binnen één compositorisch geheel is ook al te vinden in Italiaanse handschriften uit de 14<sup>e</sup> eeuw, bijvoorbeeld *La Manfredina*, die gevolgd wordt door *La rotta della Manfredina*; de *Manfredina* is geschreven in een langzame driedelige mensuur, *La rotta* in een snellere tweedelige mensuur. Maar in het Italië van de 15<sup>e</sup> eeuw vormden de *pavana* en de *saltarello* een geliefde combinatie, nog voordat Dalza ze opnam in zijn luitboeken. Ook in dit geval is er sprake van een langzame en een snelle dans, met dat verschil dat de *pavana* in een tweedelige mensuur staat en de *saltarello* in een driedelige.

Er wordt nog steeds gestreden om de afleiding van het woord 'pavana'; volgens sommigen komt het van het Spaanse woord "pavo" ('pauw'), volgens anderen is het een andere vorm voor "padoana", een dans afkomstig uit Padua. De uitgaven uit de 16<sup>e</sup> eeuw lijken de beide woorden 'pavana' en 'padoana' naast elkaar te gebruiken voor dezelfde dansvorm en soms zelfs voor dezelfde compositie<sup>36</sup>.

In tegenstelling tot de zakelijke benamingen die Dalza en andere luitcomponisten gebruiken, zoals '*Pavana ala veneziana*', '*Pavana ala ferrarese*' of '*Padoana ala francese*', dragen de ensemblestukken in de latere uitgaven bloemrijke opschriften als '*Pavana e saltarello de la Mort' e de la Ragione*', '*La traditora*', '*Le forze d'Hercole*', '*Basela un trato*', '*La rocca e' l fuso*', titels die zouden kunnen verwijzen naar een uitvoering in het kader van een *rappresentatione* of een ander evenement. Er deden zich genoeg gelegenheden voor. Als we bijvoorbeeld de lijst bekijken van evenementen waaraan de beroemde dansmeester Guglielmo Ebreo heeft meegewerkt, dan komen we tussen 1437 en 1480 tot een aantal van 24 huwelijken en ontvangsten in de Noord-Italiaanse steden, die alle met de nodige optochten en ensceneringen werden opgeluisterd.

De *pavane* en *saltarelli* uit het begin van de 16<sup>e</sup> eeuw tonen ook een structureel verschil met de oudere dansvormen, de *basse danse* inbegrepen. Het aantal danspassen is inmiddels gereduceerd tot een even aantal, hetgeen in de muziek van de *pavana* resulteert in een aantal segmenten, meestal drie of vier, die elk bestaan uit acht maten<sup>37</sup>. Deze worden direct herhaald, omdat de *pavana* bestaat uit het voortdurend naar elkaar toeschrijven en weer terugtreden van de beide partners. De *saltarello* neemt deze structuur over, ofschoon de danspassen daar geen aanleiding toe geven.

#### 41. [anoniem]

##### **Pavana e gagliarda La rocca e 'l fuso**

Om onduidelijke redenen kozen de uitgevers in Noord-Europa, te beginnen in Parijs, voor de benaming 'gaillarde' in plaats van 'saltarello'. De *gagliarda* is een snelle dans uit Lombardije, die

<sup>36</sup> Dat begint al bij Dalza in 1508, die op de titelpagina spreekt over 'Padoane diverse' en in de inhoudsopgave het woord 'Pavana' gebruikt.

<sup>37</sup> Morley geeft ook de mogelijkheid van 12 of 16 maten, in ieder geval altijd een veelvoud van 4. Of Morley de herhaling meerekent, wordt in zijn beschrijving niet duidelijk.



in karakter overeenkomt met de *saltarello*. Zo heet de eerste uitgave met luitmuziek van de uitgever Pierre Attaingnant in 1529 *Six gaillardes et six pavanes*. Een wezenlijk verschil met de *saltarello* blijft vooralsnog uit. Daarin komt verandering met de uitgaven van Pierre Phalèse te Leuven. In zijn uitgave *Liber primus leviorum carminum* uit 1571 vinden we na een *pavane* de bemerking: "La Pavane precedente plus diminuée", waarbij 'diminuée' staat voor de breking van grotere noten in kleinere notenwaarden. Deze diminutie is echter niet de in die tijd gangbare manier om een stuk te versieren, maar blijkt een 'gaillarde' aan te duiden, zodat we hier te maken hebben met het omzetten van de ene soort dans in de andere<sup>38</sup>.

Het omzetten van een pavane-melodie in een *gaillarde* werd in Noord-Europa zo gangbaar, dat Thomas Morley er in zijn boek *A plain and easy introduction to practical music* uit 1597 regels voor geeft: "looke howe manie foures of semibreves you put in the straine of your pavan, so many times sixe minimes must you put in the straine of your galliard." Anders gezegd: vier semibreves van een pavana worden omgezet in zes minimae voor de gagliarda. Het tempo van de *gagliarda* ligt daarmee drie maal zo hoog als van de *pavana*. In de driedelige mensuur van de *gagliarda* gaan drie minimae in een semibrevis, dus de genoemde zes minimae komen, bij een gelijke tactus, overeen met twee semibreves van de *pavana*.

Melodisch levert dit echter geen zes, maar slechts vier melodienoten op. Morley legt uit, dat een 'galliard' meestal bestaat uit een 'trochaicam rationem', dus uit de verhouding lang-kort, waarbij de lange noot de waarde van een semibrevis heeft en de korte de waarde van een minima. Van de zes minimae waaruit een 'straine' van de gagliarda bestaat, worden de twee eerste dus samengevoegd tot een (imperfecte) semibrevis, zodat we in werkelijkheid vier klinkende noten overhouden (semibrevis-minima-semibrevis-minima). Laat ik dit verduidelijken aan de hand van een voorbeeld, waarbij ik uitga van een melodie van acht hoofdnoten, een octaaf oplopend van A tot A. De *pavana* heeft deze melodie in semibreves, terwijl de *gagliarda* per slag een semibrevis en een minima heeft (de strepen geven een slag of tactus aan):

pavana:	A	B	C	D	E	F	G	A
gagliarda:	A	B	C	D	E	F	G	A

De verwerking van het melodisch materiaal heeft dus de verhouding 2 : 1. Dit betreft de hoofdnoten. De verdere opvulling en versieringen worden vanwege het verschil in tempo in de *gagliarda* uiteraard anders aangebracht dan in de *pavana*.

In de uitgave van Phalèse uit 1571 staan de *Pavana e gagliarda La rocca e 'l fusso* (letterlijk: "spinrok en klos", alweer zo'n intrigerende titel). De verhouding tussen de *pavana* en de *gagliarda* komt geheel overeen met de aanwijzingen van Morley: elke zin ("straine") van de *pavana* bestaat uit 16 (=4x4) semibreves, en die van de gagliarda dienovereenkomstig uit 24 (=4x6) minimae. Maar de segmenten vertonen nog een andere vorm van structuur: elke "straine" valt uiteen in twee delen, die met min of meer hetzelfde thematisch materiaal beginnen, maar de eerste keer 'open' eindigen, de tweede keer 'gesloten'<sup>39</sup>. Wanneer we dit gelijke materiaal met dezelfde letters aanduiden, en met ° ('overt', open) en ° ('clos', gesloten) de verschillende zinseinden aangeven, ziet het schema van deze *Pavana e gagliarda* er als volgt uit:

<sup>38</sup> Men zou dit sinds de 18e eeuw een 'karaktervariatie' kunnen noemen.

<sup>39</sup> Meestal eindigt de melodie bij een 'gesloten' einde op de grondtoon; een 'open' einde is moeilijker te definiëren, maar geeft op z'n minst het gevoel dat de zin nog niet beëindigd is.

	a <sup>o</sup>	a <sup>c</sup>		a <sup>o</sup>	a <sup>c</sup>		b <sup>o</sup>	b <sup>c</sup>		b <sup>o</sup>	b <sup>c</sup>		c <sup>o</sup>	c <sup>c</sup>		c <sup>o</sup>	c <sup>c</sup>	
pavana:	8	+ 8		8	+ 8		8	+ 8		8	+ 8		8	+ 8		8	+ 8	semibreves
gagliarda:	12+12		12+12		12+12		12+12		12+12		12+12		12+12		12+12		12+12	minimae

Het herhalen van zinsdelen nodigt uiteraard uit tot variaties, die vooralsnog geheel voor rekening van de uitvoerenden zijn.

## 42. Joanambrosio Dalza

### Piva con doi lauti

Met het Italiaanse woord 'piva' wordt een doedelzak aangeduid. Dit instrument is inheems in vele landen, van Ierland tot in Jordanië en van Duitsland tot in Tunesië. Ze zijn alle volgens hetzelfde principe gebouwd: van een dierenhuid wordt een luchtdichte zak gemaakt. Door middel van een mondpijpje met ventiel wordt daar lucht in geblazen<sup>40</sup>. De lucht verlaat de zak door de speelpijp, 'chanter' geheten, die voorzien kan zijn van een enkel riet (zoals de klarinet) of van een dubbel riet (zoals de hobo). De chanter is uiteraard voorzien van vingergaten voor de verschillende toonhoogten. Door de voorraad lucht in de zak kan de chanter voortdurend worden bespeeld, onafhankelijk van de ademhaling van de bespeler.

De meeste doedelzakken hebben echter meer pijpen, de zogeheten bourdonpijpen, die geen vingergaten hebben en dus één enkele toon laten horen. In de westerse traditie is dit de grondtoon van het stuk. Bij meerdere bourdonpijpen klinkt ook de kwint en het oktaaf op deze grondtoon. Dit betekent wel, dat men slechts in één toonsoort kan spelen. Voor een andere toonsoort moeten de bourdonpijpen herstemd worden door ze te verlengen of te verkorten. En ofschoon dit kan gebeuren door een simpel uittrekken of induwen, is dit tijdens het spelen niet mogelijk zonder storende bijklanken.

Deze bourdontonon worden beschouwd als het meest karakteristieke van de klank van de doedelzak (al zitten ze niet op alle typen doedelzakken). En het is deze klank, die men probeerde te imiteren in stukken die 'piva', of later 'musette' of 'cornemuse' heten. Merkwaaardigerwijze zijn het meestal niet de blaasinstrumenten, maar juist de snaarinstrumenten, waarvoor deze stukken geschreven zijn, dus juist de instrumentengroep waarop de voortdurende tonen van de bourdon het moeilijkst te realiseren zijn. Die moeten dus steeds opnieuw worden aangeslagen. Het ziet ernaar uit dat Dalza hiermee is begonnen: zoals Petrucci bij het voorwoord reeds opmerkt, laat hij de combinatie *pavana-gagliarda* volgen door een *piva*. In zijn *Tabulatura* staan ook een *saltarello* en *piva* voor twee luiten. In de *piva* wisselen de spelers de bourdonpartij en de melodiepartij voortdurend af.

Het is de vraag wat het danskarakter van de *piva* was. Men leest vaak dat de *piva* de snelste dans was, dus sneller dan de *saltarello*. In Riemann<sup>41</sup> wordt dit gestaafd met de opmerking, dat de *piva* twee keer zo snel is als de *pavana*. In dat geval is de *piva* echter langzamer dan de *saltarello* of *gagliarda*, die, zoals we bij Morley zagen, drie keer zo snel is als de

40 Sommige types, zoals de Franse musette, worden van lucht voorzien door middel van een blaasbalg.

41 Riemann Musik Lexikon.

*pavana*. Dan is de piva niet zozeer bedoeld als een snelle laatste dans, maar als een dans om, na de bewegelijke *saltarello*, de gemoederen weer wat tot bedaren te brengen.

### 43. Luis de Milán (1500-1561)

#### Fantasia XI

Luis de Milán was een edelman, een 'buitengewoon getalenteerd edelman' zoals hij over zichzelf zei. Hij diende als schrijver, dichter, musicus en componist aan de hoven van Valencia en van Lissabon, twee koningshoven die in deze periode een stormachtige ontwikkeling doormaakten.

Toen Ferdinand van Aragón na de dood van zijn vrouw Isabella in 1504 zag, hoe de macht, die hun dochter Juana toekwam, haar op slinkse wijze werd ontnomen door haar Bourgondische echtgenoot Filips de Schone, besloot hij te hertrouwen, zodat *zijn* koninkrijk in ieder geval niet in de handen van Filips zou vallen<sup>42</sup>. In maart 1506 vond het huwelijk plaats van Ferdinand met de 16-jarige Germaine de Foix. Zij was de dochter van Marie d'Orléans, de zuster van de Franse koning Lodewijk XII, en Jean de Foix, hertog van het gelijknamige Zuid-Franse hertogdom. Het paar vestigde zich in Valencia, dat daardoor de status kreeg van hoofdstad van het koninkrijk Aragón.

De politieke bedoelingen van Ferdinand met de keuze voor Germaine waren duidelijk: hij was nu gelieerd aan het Franse koningshuis, van oudsher de aartsvijanden van de Bourgondiërs. Tevens hoopte hij de kwestie Navarra in zijn voordeel te beslechten. Dit koninkrijk, ingeklemd tussen Frankrijk en Aragón, werd bestuurd door de nicht van Germaine, Cathérine de Foix<sup>43</sup>. In 1497 had de toenmalige Franse koning Karel VIII al aangeboden Navarra aan Ferdinand te schenken, als die zou afzien van zijn claim op het koninkrijk Napels. Ferdinand verkoos toen Zuid-Italië en Sicilië boven het kleine koninkrijk, dat ook nog eens ongemakkelijk aan weerszijde van de Pyreneeën lag. Maar wanneer Germaine hem een mannelijke nakomeling zou schenken, dan zou hij rechten kunnen doen gelden op Navarra. In 1509 werd de langverwachte zoon geboren, maar de baby stierf enkele uren later. Omdat in juli 1506 inmiddels Filips de Schone was overleden, schikte Ferdinand zich in zijn lot, dat zijn koninkrijk na zijn dood officieel aan zijn dochter Juana zou toekomen, in de wetenschap dat zijn kleinzoon Karel werd opgevoed om zo spoedig mogelijk de regeringstaak van de geesteszieke Juana over te nemen.

Uiteindelijk lukte het Ferdinand in 1515 het zuidelijk deel van Navarra in te lijven<sup>44</sup>. Hij stierf een jaar later, in 1516. Germaine de Foix bleef in Valencia wonen, hertrouwde in 1519 met Johann von Brandenburg-Ansbach, en na diens dood in 1525 met de hertog van Calabrië, die eveneens Ferdinand van Aragón heette en de zoon was van Federigo IV, de koning van Napels.

42 We moeten bedenken, dat met het huwelijk van Isabella en Ferdinand nog niet de beide koninkrijken verenigd waren. Dat zou pas gebeuren bij de troonopvolging van hun oudste zoon, Juan. Isabella en Ferdinand staan dan ook meestal tegenover elkaar afgebeeld, als twee onderscheiden vorsten, ieder met hun eigen wapenschild.

43 De grenzen van het toenmalige Navarra vallen ongeveer samen met de provincies van het huidige Frans en Spaans Baskenland.

44 De zoon van Cathérine, Enrique de Foix, zou nog enkele pogingen doen, vanuit Noord-Navarra de verloren gebieden te heroveren. Bij een mislukte aanval op de oude hoofdstad Pamplona in 1521 raakte de bevelhebber van zijn troepen, de edelman Iñigo de Loyola, gewond. Hij moest lange tijd rust houden en begon religieuze boeken te lezen. Uiteindelijk werd hij een vurig pleitbezorger van de katholieke doctrine, verlatiniseerde zijn naam tot Ignatius en stichtte in 1534 de Societas Jesu.

De koningshuizen van Spanje en Portugal stonden voortdurend op gespannen voet, met name omdat Isabella en Ferdinand het niet konden verkroppen, dat Portugal geen deel zou gaan uitmaken van een verenigd Iberisch schiereiland. Maar dat verhinderde de vorsten niet, over en weer huwelijken aan te gaan. Zo was João III van Portugal gehuwd met Catarina, de jongste zuster van Karel V. Uit dit huwelijk werden 11 kinderen geboren, waarvan echter de een na de ander jong stierf. Uiteindelijk besloot João zijn laatst overgebleven zoon, ook João geheten, op 15-jarige leeftijd uit te huwelijken aan de 13-jarige Juana, een dochter van Karel V. João junior stierf enkele weken later, maar Juana bleek zwanger en baarde een kind: Sebastião. Deze was bij de dood van koning João drie jaar later, in 1557, de officiële opvolger. Sebastião nam, na een regentschap van zijn grootmoeder en oudoom, op 12-jarige leeftijd het koningschap op zich. Hij sneuvelde op 22-jarige leeftijd in een onbezonnen poging Marokko te veroveren. Toen zag Filips II, die in 1556 zijn vader Karel V was opgevolgd als koning van de Spaanse domeinen, zijn kans schoon. Zijn moeder was Isabella van Portugal, de zuster van João III, en zelf was hij in 1543 getrouwd met Maria, de laatste overgebleven dochter van João III. In 1580 werd Filips, na wat onenigheid over de troonopvolging, koning van Portugal. Eindelijk stond heel het Iberisch schiereiland, vanaf de Pyreneeën tot aan Gibraltar en van de Atlantische Oceaan tot aan de Middellandse Zee, onder één koning<sup>45</sup>.

Wanneer Luis de Milán aan het hof van Valencia verbleef, en wanneer in Lissabon, is niet geheel duidelijk. Hij is in ieder geval in dienst geweest van Germaine de Foix. Zij heeft de uitgave van zijn werk *Libro de Motes y Juegos de Mandar*, een mengeling van poëzie en proza dat de gewoonten aan het hof tot onderwerp heeft, mogen meemaken. Luis de Milán bleef na haar dood in 1538 in Valencia in dienst van haar derde echtgenoot, Ferdinand van Aragón. Maar in 1535<sup>46</sup> verscheen een ander werk van hem, ook te Valencia, dat hij opdroeg aan koning João III van Portugal. Solliciteerde hij hiermee naar een betrekking aan het hof van Lissabon, of had hij de functie van kamerheer van João III al eerder bekleed? Hoe het ook zij, met deze uitgave heeft De Milán zich een plaats in de muziekgeschiedenis verworven. De titel van het werk is *El Maestro* en het is geschreven voor de *vihuela da mano*, de zessnarige gitaar die in Spanje en Portugal de populariteit van de luit verre overtrof. Voor Luis de Milán was dit instrument door Orpheus zelf uitgevonden en hiermee had deze zijn eigen gezang begeleid, zoals De Milán door middel van een illustratie verduidelijkt.

*Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, zoals de volledige titel luidt, is bedoeld als een instructieboek, dat als een leraar de beginnende leerling binnenleidt in het *vihuela*-spel. Het begint met de uitleg over het instrument, de stemming van de snaren en de positie van de fretten. In tegenstelling tot Petrucci, wiens luitnotatie bekend staat als *tabulatura Italiana*, gebruikt De Milán de notatiewijze die hij in Napels heeft leren kennen, de zogeheten *tabulatura Napolitana*. Daarbij is de bovenste lijn de hoogstklinkende snaar, en de duur van de noten wordt niet aangegeven door middel van stokken, maar door noten van de gewenste lengte boven de fretaanduidingen te zetten.

*El maestro* bestaat uit een groot aantal composities in opklimmende moeilijkheidsgraad, te weten 40 fantasieën, 4 preludes, 6 *pavane* voor de vihuela en 6 *villancicos*, 4 romances en 6 sonnetten voor vihuela en zangstem. Voor de *villancicos*, verwant aan de Italiaans *villanelle*,

---

45 In 1640 kwamen de Portugezen in opstand en werd opnieuw de onafhankelijkheid uitgeroepen.

46 Vanwege een kalenderverschil vindt men ook het jaartal 1536.



Romanesca de grondtoon vormt van de drieklanken, kan deze baslijn tevens gelezen worden als een akkoordenschema. In een moderne notatie zou die er als volgt uitzien:

| B<sup>b</sup> | F | Gm | Dm || B<sup>b</sup> | F | Gm - D | G(m) ||

Ofschoon de Spanjaarden de eersten zijn die deze en soortgelijke bassen in hun repertoire opnamen, ligt de herkomst ervan ongetwijfeld in Italië. Ze worden dan ook vaak aangeduid met de term 'Italiaanse tenoren'. Het woord 'tenor' verwijst naar de functie die deze bassen hebben als uitgangspunt van een compositie, zoals de tenoren van de basses dances. Dat was kennelijk belangrijker dan hun precieze harmonische functie, die van een contratenor bassus.

*Los seys libros del Delphin* is opgedragen aan Don Francisco de las Colvas, *comendador mayor de Leon*, bij wie Luys de Narváez in 1538 in dienst kwam. In 1548 begon zijn dienstbetrekking bij Filips, zoon van Karel V. Filips was toen al weduwnaar van Maria van Portugal, die in 1545 was overleden. Dat had hem vooralsnog niet de heerschappij over Portugal opgeleverd, maar Filips was er de man niet naar om zijn ambities op te geven. In 1554 nam hij het koninkrijk Napels van zijn vader over, en in hetzelfde jaar trad hij in het huwelijk met Mary I Tudor, die in 1553 koningin van Engeland was geworden en die als 'Bloody Mary' de geschiedenis is ingegaan. In feite was het een huwelijk binnen de eigen familie, want Mary was de dochter van koning Hendrik VIII en Catherine van Aragón, de tante van Karel V.

Als kroonprins reisde Filips heel Europa door, en Luys de Narváez begeleidde hem daarbij. Zo bezochten zij Italië, Duitsland, de Lage Landen en Bourgondië, waar de Narváez bekend werd onder de naam Louis de Narbais. In 1555 werd Filips eindelijk graaf en hertog van deze gewesten, toen zijn vader Karel V afstand deed zijn macht. Waarschijnlijk was de dood van zijn moeder, de onfortuinlijke Juana la Loca, een jaar eerder voor Karel de reden van zijn abdicatie. In 1556 werd Filips als Felipe II koning van Castilia, Aragón en Sicilië (zijn grootvader Filips de Schone is in de Spaanse telling Felipe I). Tot de dood van Mary Tudor, in 1558, kon Filips II zich dus koning van Napels, Spanje en Engeland noemen.

Of Luys de Narváez aanwezig is geweest bij de huwelijksvoltrekking van Filips en Mary in Winchester, is niet bekend. Wij kennen wel de namen van de gasten die bij het diner aanwezig waren. Onder hen was de vriend van Filips, Fernando Alvarez de Toledo, bij ons beter bekend als de hertog van Alva, en de graven van Egmond en Hoorne. Zij konden toen niet bevroeden, dat zij in de ontwikkelingen in de Lage Landen tegenover elkaar zouden komen te staan<sup>48</sup>, en dat de beide graven in 1568 door de Bloedraad van de hertog van Alva onthoofd zouden worden.

#### 45. Diego Ortiz (1510-1570)

##### **Recardada [sic!] sobre el passamezzo moderno**

Vooralsnog treffen we de genoemde Fernando Alvarez de Toledo aan in Napels, waar hij in 1555 door Filips werd aangesteld als stadhouder. Als nieuwe *maestro di capilla* neemt hij Diego Ortiz in dienst, een musicus van wie we alleen weten dat hij, evenals de hertog, uit Toledo afkomstig is. De nieuwe organist wordt Francisco Salinas, die in 1538 al van Spanje naar Rome was afgereisd. Hij is een van de vele blinde musici uit de muziekgeschiedenis.

<sup>48</sup> In 1567 benoemde Filips II Fernando Alvarez de Toledo tot gouverneur generaal van de Nederlanden.

Nog in het jaar van zijn benoeming in Napels, 1553<sup>49</sup>, laat Ortiz in Rome zijn *Trattado de glossa sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* uitgeven, tegelijk met een Italiaanse vertaling ervan onder de titel *Il primo libro de Diego Ortiz Tolletano*. Men zou daaruit kunnen concluderen, dat Ortiz al enige tijd in Rome had doorgebracht voordat hij naar Napels afreisde. Het traktaat gaat over de versiering of bewerking ('glossa') van een muzikaal gegeven door een strijkinstrument, in het bijzonder de viola da gamba. Afgezien van een viertal 'recercadas' voor viola da gamba solo zijn de stukken geschreven voor de combinatie van de gamba met een *tecla*, een toetsinstrument.

Als uitgangspunt voor een bewerking geeft Ortiz een aantal mogelijkheden, die hij uitwerkt in *recercadas*. Het zijn de ons bekende basse-danse tenor *La Spagna*, het madrigaal *O felici occhi miei* van Arcadelt, het chanson *Doulce memoire* van Sandrin en tenslotte de Italiaanse tenoren *la folia*, *el passamezzo antiguo*, *el passamezzo moderno* en *la Romanesca*.

Van de genoemde *tenores* verdient de *passamezzo moderno*, waarop Ortiz twee *recardadas*<sup>50</sup> schreef, onze speciale aandacht. Deze is de enige die niet is geschreven in de dorische modus, maar in de mixolydische modus. Dat houdt in, dat alle drieklanken op deze bas grote drieklanken zijn. Bovendien vormen de bassen onderling alleen kwarten en kwinten, bijvoorbeeld, uitgaande van G:

$$\begin{array}{cccccccc} | G & | C & | G & | D & || G & | C & | G - D & | G & || \\ \backslash & / \backslash & / \backslash & / \backslash & / \backslash & / \backslash & / \backslash & / \backslash & / \\ 5 & 5 & 4 & 4 & 5 & 5 & 4 & 4 \end{array}$$

Naast zijn *Tratado* zijn er in Venetië nog enkele kerkelijke werken en een luittabulatuur van Ortiz uitgegeven. Tot 1570 bleef hij in dienst aan het hof van Napels. Daarna wordt het stil rond zijn persoon. Uit een verslag uit 1601 weten we, dat hij dan reeds tot het verleden behoort, maar zijn sterfdatum is ons onbekend.

#### 46. Antonio de Cabezón (1510-1566)

##### Cinco diferencias sobre las vacas

Sinds het huwelijk van Isabella van Castilië en Ferdinand van Aragón was men op zoek naar een nieuwe hoofdstad voor het toekomstig verenigd koninkrijk van Spanje. Aanvankelijk dacht men aan Toledo, waar Isabella en Ferdinand al een grafkapel hadden laten bouwen, maar na de val van Granada kwam deze stad als nieuwe hoofdstad in zicht. Zowel Isabella en Ferdinand, als ook hun schoonzoon Filips de Schone vonden hun laatste rustplaats in de Capilla Real van deze voormalige hoofdstad van het Moorse El Andalus. In 1526 bracht Karel V een deel van zijn huwelijksreis met zijn bruid Isabella van Portugal door in het Alhambra, dat tot 1492 het paleis was geweest van sultan Mohamed XIII. Om het gebouw geschikt te maken voor zijn nieuwe functie liet Karel V naast het oude Alhambra een paleis bouwen, dat volgens het Renaissance-ideaal het kwadraat en de cirkel moest combineren. Het paleis werd nooit voltooid. Filips, de

49 Men vindt ook wel 1555 als datum van zijn aantreden. Maar daartegen verzet zich de datum van benoeming van Salinas als organist.

50 We mogen aannemen dat dit een verbastering is van het woord *recercada* dat hij bij andere stukken gebruikt. Overigens is het woord *recercada* een Spaanse schrijfwijze voor de Italiaanse *recercari* en op zich ook al een verbastering.

oudste zoon van Karel V en Isabella van Portugal, zou bij zijn aantreden als koning van Spanje in 1556 Madrid uitroepen tot de nieuwe hoofdstad.

Antonio de Cabezón, evenals Salinas blind geboren, of in ieder geval vanaf zijn vroegste jeugd blind, trad in 1526, amper 16 jaar oud, als hoforganist in dienst van het jonge paar. Als hoofdverantwoordelijke voor de muzikale opvoeding van de kinderen moest hij vooral zorgen voor kroonprins Filips, die in 1527 geboren werd als eerste van de acht kinderen van Karel en Isabella. Vanaf 1548 was De Cabezón geheel in dienst van Filips en reisde samen met Luys de Narváez met de troonpretendent heel Europa af. Van De Cabezón weten we zeker, dat hij bij het huwelijk van Filips en Mary Tudor in 1554 in Winchester aanwezig was om de muzikale omlijsting te verzorgen. Wanneer in 1556 eenmaal Madrid de nieuwe hoofdstad van Spanje is geworden, blijft hij daar tot zijn dood in 1566.

In 1557 verscheen in Alcalá de Henares, niet ver van Madrid, de *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*. Het boek werd samengesteld door Luis Venegas de Henestrosa en bevat niet minder dan 138 stukken. De aanduiding *cifra nueva* staat voor een nieuw soort notatie, die Venegas de Henestrosa invoert, zowel voor de werken voor de vihuela, als voor de werken voor de *tecla* (om het even welk soort toetsinstrument) en de harp. Elke partij wordt weergegeven door een lijn, waarop nummers de verschillende toonhoogten met cijfers zijn aangegeven, lopend van 1 (= F) tot 7 (= E). Punten vóór en achter het cijfer geven het octaaf aan; verhogingen staan als kruis- of molteken meestal achter het cijfer, terwijl, evenals bij de *tabulatura Napolitana*, de notenwaarde door middel van kleine nootjes bovenaan is weergegeven.

De stukken voor vihuela zijn zonder uitzondering anoniem. De meeste werken voor toetsen of harp (het onderscheid wordt door Venegas de Henestrosa in zijn uitgave nergens gegeven) zijn van Antonio de Cabezón. Een andere uitgave van diens werken werd na zijn dood verzorgd<sup>51</sup> door zijn zoon Hernando de Cabezón en in 1578 in Madrid uitgegeven onder de titel *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabeçon*. Daarin vinden we *Cinco diferencias sobre las vacas*, dezelfde 'Italiaanse tenor' waarop Luys de Narvaez zijn *diferencias* voor vihuela schreef.

## 47. [anoniem]

### La Romanesca

De Tudors hebben Ierland altijd als een achterlijk land beschouwd dat onderworpen en gecultiveerd moest worden. De uitvalsbasis was de stad Dublin, waar het strategisch gelegen Dublin Castle bescherming bood tegen aanvallen van buitenaf, terwijl voor hen die daar gevangen zaten een ontsnapping vrijwel was uitgesloten.

Het huwelijk tussen Filips II van Spanje en Mary I Tudor was een goede aanleiding de onderwerping van Ierland nieuw leven in te blazen. Het paar eigende zich een groot deel van midden-Ierland toe, dat zij gelijkelijk verdeelden in een 'Kings Coun' en een 'Queenes Coun', met als respectievelijke hoofdsteden Philipstown en Maryborough. Maar voor Filips was het Engelse avontuur van korte duur. Mary I overleed in 1558 en de Engelse troon ging over naar haar halfzuster, Elisabeth I.

---

<sup>51</sup> De bemerking *puestas en cifra* wekt de indruk, dat Hernando het werk van zijn vader in het ons bekende notatiesysteem heeft omgezet.



Met de machtsovername van 1558 werd de strijd om Ierland definitief een godsdienstige kwestie. Mary I had het katholicisme in Engeland opnieuw ingevoerd, maar Elisabeth I koos voor een eigen vorm van protestantisme, dat zij ook aan Ierland wilde opleggen. In 1562 vond in Ierland officieel de alteratie plaats, de overgang van het katholicisme naar het protestantisme, maar eigenlijk bleef Dublin een Engelse enclave in een katholiek Ierland. Toen in 1570 paus Pius V koningin Elisabeth in de ban deed en erbij voegde, dat haar onderdanen haar geen gehoorzaamheid verschuldigd waren, werd met name in Ierland de toestand kritiek. In het hele land werd de noodtoestand uitgeroepen en Sir Henry Sidney werd in zijn functie als *Lord Deputy* opgedragen te orde te handhaven. Hij vestigde zich in Dublin Castle en bouwde dit uit tot een 'verie faire house for the Lord Deputie or the Chief Governor to reside and dwell in'.

Het zogeheten *Dublin virginal book of Dublin virginal manuscript*, dat thans in de Trinity College Library te Dublin ligt, is eerder een Engels dan een Iers handschrift; het is waarschijnlijk in Engeland ontstaan en later in Dublin Castle terechtgekomen. Zoals de titel aangeeft, bevat het handschrift muziek voor een toetsinstrument, en wel een 'getokkeld' snaarinstrument, dat wij thans een klavecimbel zouden noemen. In feite worden in Engeland al dit soort toetsinstrumenten 'virginalls' genoemd, naar de dokjes, de 'virgae', die op het achtereinde van de toetsen rusten en de kieltjes bevatten, de 'spinae', waarmee de snaren worden aangetokkeld. Deze 'spinae' zorgden in de Franstalige gebieden voor de naam 'spinet' of 'épinette'.

Het *Dublin virginal book* wordt gedateerd rond 1570, uit de regeringsperiode van Elisabeth I dus, die zelf een enthousiast klavierspeelster was. Er wordt wel beweerd, dat de naam 'virginalls' voor dit type instrumenten een hommage betekende aan deze koningin, die om politieke redenen haar hele leven ongehuwd is gebleven en daarom de titel Virgin Queen kreeg.

Gezien de aanwezigheid van Spaanse musici bij de huwelijksinzegening van Filips II en Mary Tudor in Winchester is het niet verwonderlijk, dat we in dit handschrift variaties aantreffen op het Spaanse *guárdame las vacas*, al wordt hier de titel *la Romanesca* gebruikt. Ofschoon in Spanje *guárdame las vacas* meestal in een driedelige mensuur wordt uitgewerkt, zijn deze tien variaties in het *Dublin virginal book* in een tweedelige mensuur geschreven. De stijl is typisch Engels en doet in niets denken aan het voorbeeld van De Cabezón, die in zijn stuk akkoorden en versieringen gelijkelijk over de beide handen verdeelde, soms binnen één variatie. In het *Dublin Virginal Book* heeft in acht van de tien variaties de linkerhand een gebroken kwint-oktaaf-samenklank, een voorbeeld van hetgeen de Engelsen een 'ground' noemen, en dat in later tijden een 'ostinate bas' wordt genoemd. Daarboven maakt de rechterhand verschillende variatiefiguren. Slechts in twee variaties heeft de linkerhand *Laufwerk*<sup>52</sup>, terwijl de rechterhand eenvoudigweg de akkoorden speelt die bij de Romanesca-bas horen.

Deze Italiaanse tenoren zijn de uiterste consequentie van een techniek, waarbij de bas de drager van de compositie wordt. Ook in andere werken zullen we het belang van de bas zien toenemen, tot aan het eind van de 16<sup>e</sup> eeuw de compositie gereduceerd gaat worden tot het noteren van de solopartij en de baspartij. De overige partijen worden op z'n best als een invulling gezien van dit stramien.

---

52 Deze Duitse benaming is als technische term ingeburgerd voor hetgeen in het Nederlands 'loopjes' heet.

## H. Muziek ter vermaak

### 48. Giovanni Pacolini ( -1600) e.a.

#### La bella Franceschina

We keren terug naar het terrein van de toneeluitvoeringen, waar zich tegen het midden van de 16<sup>e</sup> eeuw grote veranderingen voltrokken. We hebben gezien, dat toneelvoorstellingen en andere spektakels aanvankelijk een tijdelijk karakter hadden: podia en tribunes werden voor de gelegenheid op de binnenplaats van het hertogelijk paleis of op een plein in de stad opgebouwd, voor de *Rappresentationi* werden hele kerkgebouwen tijdelijk omgebouwd<sup>53</sup>, praalwagens werden opgetuigd en na afloop weer afgebroken en de spelers werden gerekruteerd uit de aanwezigen aan het hof. Ook de muziek die de uitvoeringen ondersteunde, had dit tijdelijke karakter: het werd niet of nauwelijks genoteerd.

In 1545 nam Maphio dei Re, afkomstig uit Padua, het initiatief tot de oprichting van een vaste groep spelers. Hij liet notarieel vastleggen dat een aantal mensen gedurende zes maanden onder zijn leiding overal in den lande voorstellingen zou geven. Deze formule werd het jaar erna herhaald en was zo'n succes, dat in 1549 een derde groep een contract tekende voor niet minder dan zes jaar. Hun spel werd de *Commedia degli Zanni* genoemd<sup>54</sup>, het 'spel van de knechten', omdat, naar antieke voorbeelden zoals van Plautus, de knechten een onmisbare schakel speelden in het plot.

Enkele jaren na de komst van de *Commedia degli Zanni* verschenen er publicaties met vocale en instrumentale werken, waarvan het duidelijk is dat ze een onderdeel vormen van het optreden van de groep van Maphio dei Re. Zo verscheen in 1564 in Padua een boek, dat de niet geringe titel draagt *Longe elegantissima excellentissimi musici Ionannis Pacoloni [sic] tribus testudinibus ludenda carmina*. Het bevat een serie dansen voor drie luiten, door de 'uitmuntende' Ioannes of Giovanni Pacolini met een geleerd Latijns woord als 'testudines' aangeduid. Eén van de dansen draagt het opschrift "La bella Franceschina". Deze Franceschina was een personage, ontwikkeld door Maphio dei Re; zij was één van de *servette*, de dienstmeisjes, een rol overigens die in de groep van Maphio, en nog lang daarna, door mannen werd gespeeld. Franceschina is degene die steeds in voor haar onaangename situaties verzeild raakt. Zo is er een nummer waarin verteld wordt over haar droevig lot: ze moet van haar vader trouwen met de zoon van de graaf, terwijl haar hart uitgaat naar haar geliefde die in de gevangenis zit. Dat de tekst van dit nummer voor bijna de helft uit rijmelarij bestaat (zoals *bustacchina*, *bustachestra*, *bustaconte* en *bustacchetto*, woorden waarover iedereen vrijelijk mag associëren), vormt een vast onderdeel van dit genre. Daarnaast komen in de uitgaven ook instrumentale werken voor met de titel *La bella Franceschina*, o.a. ook van Pacolini. Of hieraan vocale voorbeelden ten grondslag hebben gelegen, of dat zij een andere rol speelden tijdens de opvoeringen, bijvoorbeeld als begeleiding van een dansje, is niet geheel duidelijk. In ieder geval blijkt het werk van Maphio del Re ook latere generaties nog bezig te houden.

De *Commedia degli Zanni* is de eerste vorm van organisatie in dit genre toneelopvoering. De behuizing blijft vooralsnog geïmproviseerd, tot in 1585 Palladio, geïnspireerd door de

<sup>53</sup> Van Brunelleschi is bekend dat hij in een kerk een hemel bouwde.

<sup>54</sup> Carlo Goldoni, die in 1748 deze vorm van theater herontdekte, gebruikte er de term *Commedia dell'arte* voor.

herdrukken van de boeken van de antieke architect Vitruvius, in Vicenza zijn Teatro Olimpico bouwde<sup>55</sup>. Dat betekende niet, dat nu alle voorstellingen in dit soort theaters gingen plaatsvinden. Bij mooi weer bleef de cortile van een paleis, bij slecht weer de balzaal of een ander groot vertrek de ruimte waar toneel werd gespeeld. Het vastleggen van de volledige muziek die gebruikt werd bij een voorstelling, gebeurde voor het eerst in 1589 naar aanleiding van het huwelijk van Ferdinando de' Medici met Christine de Lorraine. Tot die tijd moeten we ons behelpen met verzameluitgaven zoals van Pacolini.

#### **49. Giovanni Pacolini, Filippo Azzaiolo (1530-1569) e.a.**

##### **Girometta**

Girometta is een personage, dat geen deel uitmaakt van het repertoire van Maphio el Re, maar minstens even vaak is bezongen als de mooie Franceschina. Zij hoort thuis in het bergland van Noord-Italië en is het type meisje waarop elke man meteen verliefd wordt. Maar door de grote verschillen tussen de bergcultuur en de stadscultuur loopt een verdere verbintenis steeds op een mislukking uit. We vinden Girometta terug in de uitgaven van *Villotte* van de drukkers Gardano en Scotto, beide uit Venetië, maar ook in een uitgave voor klavecimbel van Marco Facoli uit 1588 [*Balli d'Arpicordo, il secondo libro*], eveneens uit Venetië. Frescobaldi schreef in 1635 nog een *Capriccio sopra la Girolmeta* ter afsluiting van zijn *Fiori Musicali*, een uitgave bedoeld om het werk van organisten te verlichten. Ofschoon Frescobaldi als organist was verbonden aan de Sint Pieter te Rome, zag ook dit werk in Venetië het licht.

De teksten over Girometta zijn alle geschreven in de dialecten van Noord-Italië, in het dialect van Piëmonte (het gebied boven Turijn), van Ticino (het gebied boven Milaan, waarvan een deel zich in 1512 aansloot bij de Zwitserse 'Eidgenossenschaft'), maar ook in het dialect van Padua. De term, waaronder dit genre stukjes bekend staat, is 'villotta'. Men neemt aan, dat het feit dat ze in een dialect geschreven zijn, tot deze naamgeving heeft geleid. Het woord 'villotta' zou zijn afgeleid van 'villa' in de betekenis van 'landgoed', waar het personeel z'n eigen dialect sprak. Dat kan misschien waar zijn voor stukken die *Toscanella* heten (geschreven in het dialect uit Toscane), maar bij titels als *Bergamasca*, *Paduana*, *Ferrarese* en *Venetiana* denken we toch eerder aan dialecten uit de betreffende steden dan aan de *campagna*.

#### **50. Filippo Azzaiolo**

##### **Sentomi la formicula**

Men kan gerust zeggen, dat de *villotta* haar bestaan dankt aan Antoine Gardane (1509-1569). Deze musicus, uitgever en drukker vestigde zich in 1539 in Venetië, waar hij zijn naam veranderde in Antonio Gardano. Daar introduceerde hij het druksysteem van Pierre Haultin, dat in 1528 voor het eerst in Parijs werd toegepast. Haultin gebruikte voor de muziekdruk het principe van de boekdrukkunst. Waar bij de boekdrukkunst blokjes met verschillende letters worden gegoten, die bij het zetten tot woorden worden samengesteld, ontwierp Haultin blokjes met verschillende noten, voorzien van een eigen stukje notenbalk. Wanneer deze blokjes worden

---

<sup>55</sup> Overigens was Palladio wel zo verstandig zijn theater overdekt te maken, in tegenstelling tot de antieke voorbeelden.

gezet, ontstaat er de suggestie van doorlopende notenbalken. Hierbij kunnen tekst en muziek in één keer gezet worden, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de werkwijze van Petrucci, die zijn drukken in drie etappes uitvoerde: één voor de notenbalken, één voor de noten en een laatste maal voor de tekst, een procédé dat een hoge mate van precisie vereiste.

Door het systeem van Haultin werd het mogelijk boekwerken sneller en dus in grotere oplagen te drukken. Daardoor kwam niet meer uitsluitend de 'kunstmuziek' in aanmerking uitgegeven te worden, maar werd ook het lichtere genre voor het grote publiek bereikbaar. Bij Antonio Gardano verscheen 1541 de eerste uitgave met *villotte* van Alvisi Castellino. Maar het bekendst zijn de drie boeken, die in 1557, 1559 en 1569 door hem zijn uitgegeven onder de titel *Villotte del fiore* (vrij te vertalen als 'de beste *villotte*'). Zij waren zo populair, dat de concurrent Girolamo Scotto in 1564 al een herdruk uitgaf van het tweede boek.

De componist die in deze drie boeken het meest voorkomt, en die in de titel van het derde boek met name wordt genoemd, is Filippo Azzaiolo (1530-1569). Hij werd geboren in Bologna, maar werkte vanaf 1557 in Venetië. Zowel zijn eigen composities als die van andere, veelal anonieme, auteurs zijn alle vierstemmig en worden *villotte alla Padoana* genoemd. Zij onderscheiden zich in het aantal stemmen van de driestemmige *villotte alla Napolitana*, waarvan in deze drie uitgaven ook enkele voorbeelden te vinden zijn.

## 51. Filippo Azzaiolo

### *Al Di dolce ben mio*

We hebben het terrein van de *villotta* betreden, zonder duidelijk te maken waar we het domein van de *frottola* verlaten hebben. Op het eerste gezicht lijkt er weinig verschil te bestaan tussen de beide genres. In muzikaal opzicht geldt voor de *villotta* alles wat in § 26 over de *frottola* vermeld staat.

Met de *frottola* had een nieuw soort muziek haar intrede gedaan. Deze muziek nam afstand van de regels die in de 15<sup>e</sup> eeuw golden, zocht andere samenklanken, waarbij vooral de drieklank een grote rol ging spelen, en probeerde de teksten op een nieuwe wijze te toonzetten. Geboren uit de Italiaanse volksmuziek werd de *frottola*-stijl in de handen van enkele componisten uitgewerkt tot een nieuw genre, daarin gestimuleerd door de drukker Petrucci.

Rond 1535 splitst dit type zich in twee nieuwe genres. Aan de ene kant is er de *villotta*. In dit geval is de drukker Antonio Gardano verantwoordelijk voor de verbreiding ervan, en waarschijnlijk ook voor de aanduiding 'villotta'. De teksten zijn uitermate lichtvoetig, dubbelzinnig of openlijk erotisch, zoals *Sentomi la formicula* uit het eerste boek *Villotte del fiore*. De strekking van de tekst is, dat een meisje de kriebels in haar onderbuik voelt en van haar moeder de raad krijgt er iets aan te doen. *Al Di dolce ben mio*, eveneens van Azzaiolo, beschrijft de poging van een man tijdens het dansen van de *gagliarda* een meisje te versieren. De voortdurende toonherhalingen in het eerste nummer, de stukken onzintekst, de strenge homoritmiek van de stemmen, de afwisseling van een tweedelige naar een driedelige maatsoort, in *Al Di dolce ben mio* gebruikt als uitbeelding van de *gagliarda*, het zijn allemaal technieken die we al tegenkwamen bij de eerste *frottole*, maar die in de *villotta* tot een nieuwe kunst zijn verheven.

Tegenover deze lichte kunstvorm staat de *madrigale*, die we als voortzetting van de wat serieuzere *frottola* kunnen beschouwen. Ook in dit genre staat de liefde centraal, maar dan bezongen door de Italiaanse dichters van de 14<sup>e</sup> en 15<sup>e</sup> eeuw. Zoals we zullen zien, betekent het

feit, dat de tekst meer diepgang heeft dan die van de *villotta*, dat de muzikale zettingen van de *madrigale* in korte tijd zich tot complexere vormen gingen ontwikkelen<sup>56</sup>

Men zou de indruk kunnen krijgen, dat de *villotte*, mede gezien de dialecten waarin ze werden gezongen, het muzikale vermaak was voor de lagere standen. Niets is minder waar. De eenvoudige muziek, en niet te vergeten: de pikante teksten van de *villotta*, vonden gretig gehoor bij de adel en in de kringen van de verschillende Noord-Italiaanse universiteiten. Voor de steden die behoorden tot de *terra ferma* van Venetië, zoals Padua, Vicenza, Verona<sup>57</sup>, Brescia en Bergamo, gold het uitvoeren van dit genre tevens als een protest tegen de gevestigde orde, in casu de Venetiaanse bezetting; een merkwaardig verschijnsel wanneer men bedenkt, dat het merendeel van deze werken in Venetië werd gedrukt. Kennelijk was voor de dogenstad de opbrengst van de handel in bladmuziek belangrijker dan deze milde vorm van opstandigheid, die in de ogen van de Venetianen geen kwaad kon. Bovendien zal er een politieke bijbedoeling zijn geweest. De Romeinse Inquisitie, geleid door de Dominicanen, begon steeds meer stelling te nemen tegen de teksten van dit genre liederen. Venetië, dat zich autonoom achtte en er alles aan deed om dit ook op kerkelijk gebied tegenover Rome te bewijzen, zal er genoeg aan hebben beleefd de 'rebellens' de hand boven het hoofd te houden. De Liga van Kamerijk uit 1508, waarin paus Julius II met de Franse koning Lodewijk XII en de Habsburger Karel V openlijk stelling nam tegen de Venetiaanse machtsuitbreiding op het vasteland, waardoor Venetië voor een aantal jaren haar *terra ferma* kwijtraakte, zal deze gevoelens hebben aangewakkerd.

## 52. Adrian Willaert (1490-1562)

### **O bene mio fam' uno favore**

Zoals aan het eind van de 15<sup>e</sup> eeuw lieten ook nu de noordelingen weer van zich horen in dit typisch Italiaanse genre. Adrian Willaert was geboren in Brugge of het nabijgelegen Roeselare. Na een verblijf in Parijs vertrok hij in 1515 naar Rome. Of hij toen al in dienst was bij kardinaal Ippolito d'Este, de tweede zoon van Ercole d'Este van Ferrara, of dat Willaert eerst in Rome Ippolito leerde kennen, is niet duidelijk. In ieder geval begon in dat jaar zijn dienstverband met deze kardinaal, die vanaf zijn zevende jaar aartsbisschop was van het Hongaarse bisdom Esztergom aan de Donau, op zijn dertiende kardinaal werd en in 1496 aartsbisschop werd van Milaan. Dat betekende, dat Ippolito veel reisde, en waarschijnlijk reisde Willaert met hem mee. Na de dood van Ippolito in 1520 kwam Willaert terecht aan het hof van diens broer Alfonso d'Este van Ferrara, waar hij de opvolger was van Antoine Brumel.

Daar was de situatie alles behalve rooskleurig. Vanwege de Liga van Kamerijk had Alfonso d'Este in 1508 zijn *cappella* moeten ontbinden. Toen Romagna in 1513 weer bij de Kerkelijke Staat was gevoegd, verlegde paus Julius II zijn bakens en richtte hij de Liga tot bevrijding van Italië op, dit keer tegen de Franse gebiedsuitbreiding in Noord-Italië. Lodewijk XII verloor in 1513 het hertogdom Milaan, maar zijn opvolger Frans I kon het in 1515 weer terugveroveren.

Toen in 1513 Ferrara weer buiten het strijdtoneel kwam te liggen, begon Alfonso d'Este met een nieuwe *capella* van slechts negen zangers. Eigenlijk was de bloeiperiode van Ferrara

<sup>56</sup> Zie deel III.

<sup>57</sup> Deze drie steden werden in 1404/1405 door Venetië veroverd. Bergamo koos in 1428 vrijwillig voor de Venetiaanse overheersing, Brescia sloot zich in 1496 aan. De huidige provincie Veneto, die zich uitstrekt van Venetië tot aan het Lago di Garda, omvat ongeveer de helft van de vroegere *terra ferma*.

toen al voorbij en had Mantua, dankzij de zuster van Alfonso, Isabella d'Este, de fakkel overgenomen.

Het is mogelijk, dat Willaert gehoopt had, de *cappella* in Ferrara weer tot bloei te kunnen brengen, en dat hij in deze verwachting werd teleurgesteld. In ieder geval verliet hij Ferrara al in 1525, om zijn diensten aan te bieden aan de zoon van Alfonso d'Este, Ippolito, die in 1520 op tienjarige leeftijd zijn gelijknamige oom was opgevolgd als aartsbisschop van Milaan<sup>58</sup>. Waarom Willaert een zo jong iemand – Ippolito was pas 15 – zijn diensten aanbod, kunnen we slechts raden. In ieder geval duurde ook deze dienstbetrekking niet lang, want voordat hij in 1527 zijn uiteindelijke bestemming vond aan de San Marco van Venetië, wordt hij nog vermeld als *Cantor Regis Ungariae*, zanger van de Hongaarse koning, te weten de Habsburger Ferdinand I, broer van Karel V, die in 1527 zijn onfortuinlijke zwager<sup>59</sup> Lodewijk II als koning van Hongarije opvolgde en de strijd tegen de oprukkende Turken voortzette.

Met *O bene mio fam' uno favore* van Willaert betreden we het terrein van de *villanesca*, een genre dat rond 1530 in Napels tot bloei kwam en dat, evenals de andere vormen van 'lichte' muziek, zijn weg vond naar de uitgever Adriano Gardano in Venetië. Willaert's *O bene mio* vinden we terug in de uitgave *Canzone Villanesche alla Napolitana* uit 1545. In tegenstelling tot de noordelijke *villanella* leidt men het woord *villanesca* meestal af van *villano* of *villana*, een ongemanierd man- of vrouwspersoon. De heimelijke ontmoeting tussen twee geliefden, waarvan in *O ben mio* sprake is, zou ook het onderwerp kunnen zijn van een serieuzere compositie zoals de *madrigale*; maar daar zal de geliefde, wanneer hij of zij betrapt wordt, nooit vervallen tot de uitroep "chi vend' ova!" (wie verkoopt er eieren).

### 53. Roland de Lassus (1532-1594)

#### Matona mia cara

Zowel voor de burgers als voor de adel van Napels werd de *villanesca* het genre, waarmee zij zich afzetten tegen de vreemde overheersers. Vanaf het verdrag van Blois uit 1508, waarbij de Franse koning Lodewijk XII van zijn claim op het koninkrijk Napels afzag, zijn het wederom de Spaanse Habsburgers<sup>60</sup> die de macht hebben en tot 1707<sup>61</sup> Zuid-Italië kunnen leegplunderden.

In tegenstelling tot Willaert, die waarschijnlijk nooit in Napels is geweest en de *villanesca* via de uitgaven van Scotto en Gardano heeft leren kennen, raakte zijn landgenoot Roland de Lassus al vroeg vertrouwd met dit genre. Evenals Willaert had hij vele dienstbetrekkingen voordat hij zijn uiteindelijke bestemming vond aan het hof van München. In 1544 werd hij in de leeftijd van 12 jaar vanuit zijn geboortestad Mons door Ferdinando Gonzaga, de zoon van Isabella d'Este en Francesco Gonzaga van Mantua, meegenomen<sup>62</sup> naar Italië. Fernando Gonzaga had in dat jaar

58 Het is deze Ippolito d'Este, die in 1550 als kardinaal in Tivoli nabij Rome de Villa d'Este liet bouwen.

59 Zij waren tweemaal zwager: Lodewijk was getrouwd met Maria, de zuster van Ferdinand, die op zijn beurt getrouwd was met Anna, de zuster van Lodewijk.

60 Vanaf de Reichstag van Worms in 1521, toen Karel V zijn Oostenrijkse bezittingen overdeed aan zijn broer Ferdinand, spreekt men van een Spaanse en een Oostenrijkse tak van de Habsburgers, ofschoon Karel V zelf geboren werd in Gent.

61 Vanaf 1707 werd Napels enige tijd door de Oostenrijkers bezet.

62 Er doen vele verhalen de ronde over de jeugd van De Lassus. Zo zou hij vanwege zijn buitengewone mooie stem tot driemaal toe gekidnapt zijn, de laatste keer door Ferdinando Gonzaga. Zijn ouders zouden de derde keer hebben ingestemd vanwege de hoge positie van Gonzaga.

in België namens Karel V tegen de Franse koning Frans I gevochten, waardoor deze gedwongen werd tot de vrede van Crépy. Terwijl de Franse koning voor de zoveelste maal afzag van het koninkrijk Napels, schonk Karel V hem het hertogdom Bourgondië. De Lage Landen, die tevens inzet waren van de strijd, zouden aan de hertog van Orléans vervallen, maar door diens plotselinge dood kon Karel V deze gebieden behouden.

Ferdinando Gonzaga was in 1536 door Karel V tot onderkoning van Sicilië benoemd, en De Lassus zou dan ook een positie als zanger krijgen in de *cappella* van Palermo. Op de terugreis in 1545 werd echter eerst Mantua aangedaan, waar het gezelschap de zomer doorbracht en waar De Lassus het culturele klimaat van Noord-Italië leerde kennen. Pas in september 1545 begon De Lassus met zijn werkzaamheden in Palermo. In 1546 werd Ferdinando Gonzaga door Karel V als stadhouder overgeplaatst naar Milaan. De Lassus bleef bij hem in dienst tot 1549, toen hij vanwege zijn stembreuk het zingen moest staken. Hij keerde terug naar het zuiden, naar Napels ditmaal, waar hij in dienst kwam van Costantino Castrioto; de zwager van Ferdinando Gonzaga, de edelman en dichter Giovanni Battista d'Azzia, markies van Terza, nam hem gastvrij op in zijn huis. We mogen aannemen dat De Lassus onder invloed van D'Azzia zijn eerste composities schreef, in ieder geval zijn *villanesche*, die in 1555 in Antwerpen werden uitgegeven bij Tielman Susato, toen De Lassus wegens het overlijden van zijn ouders naar het noorden was afgereisd. Ondertussen had hij een jaar doorgebracht in Rome, waar hij de functie had van *maestro di cappella* aan de San Giovanni in Laterano.

Ook toen De Lassus in 1556 in dienst was getreden van Albrecht V van Beieren, bleef hij *villanesche* schrijven, zoals *Matona mia cara*, dat in 1581 in Venetië werd uitgegeven en tot het genre *Canti dei Lanzi* behoort. 'Lanzi' is de afkorting van 'lanzichenecci', de Italiaanse verbetering van het Duitse woord *Landsknechte*. Dit waren de Duitse piekeniers<sup>63</sup> en voetsoldaten uit het leger van Karel V, veelal Lutheranen, dezelfde lieden die in 1527 op instigatie van Karel V Rome plunderden om paus Clemens VII<sup>64</sup> te straffen voor zijn pro-Franse politiek en zijn weigering Karel V, die al in 1519 door de Duitse vorsten tot keizer was uitgeroepen, te kronen<sup>65</sup>.

De *Canti dei Lanzi* zijn geschreven in een verbasterd Italiaans, met constructies als 'mi follere', 'mi cantar', 'mi non essere' etcetera. Het onderwerp laat zich raden: de *Landsknecht* is misschien niet zo goed in taal en poëzie, zoals men in Italië graag zou zien ('Petrarca mi non saper, ne fonte d'Helicon'<sup>66</sup>), maar des te beter in bed ('mi ficcar tutta notte, urtar come monton'<sup>67</sup>).

Evenals zijn voorgangers in dit genre, Josquin en Willaert, nam De Lassus de muzikale toonzetting uiterst serieus. De strofen zijn vierstemmig verschillend getoonzet, maar hebben alle verschillend toonmateriaal, waardoor er ruimte ontstaat voor tekstuitdrukking; zo gebruikt hij bijvoorbeeld voor de regel 'Petrarca mi non saper' een aantal hemiolen, hetgeen een driedelige

63 Vanwege het feit dat zij lanssen droegen, wordt er in het Nederlands ook wel gesproken van 'lansknechten'.

64 Clemens VII werd in 1478 geboren als buitenechtelijke zoon van de onfortuinlijke Giuliano I de' Medici, die met zijn broer Lorenzo il Magnifico over Florence regeerde en in 1478 vermoord werd. De Medici waren sinds het aantreden van Frans I als koning van Frankrijk in 1515 overwegend Frans-gezind.

65 De kroning van Karel V had uiteindelijk in 1530 plaats in de stad Bologna. Daarna werden de keizers van het Römische Reich deutscher Nation niet meer door de pausen gekroond.

66 Hij mag dan ongeletterd zijn, maar hij weet wel dat de berg Helicon de woonplaats is van de Muzen!

67 Het zal ons niet verbazen dat hiervan tegenwoordig ook een gekuisde versie bestaat: 'mi baciar tutta notte, ballar come monton'. Maar het is de vraag, of het meisje de hele nacht alleen maar gezoend wil worden, en wat moeten wij ons voorstellen bij 'dansen als een ram'?

mensuur suggereert<sup>68</sup>. Het refrein op *don don don* lijkt een meer verheven variant op het bekende *lalala*.

#### 54. Cosimo Bottegari (1554-1620)

##### **Mi stare pone Totescho**

Het waren niet alleen de Belgische musici en de *Landsknechte* van Karel V die als buitenlanders in Italië verbleven. Aan het einde van de 15<sup>e</sup> eeuw drong het tot de kunstwereld van Noord-Europa door, dat er in Italië iets nieuws was begonnen en dat, wie erbij wilde horen, zelf naar Italië moest afreizen. Eén van de eersten was Albrecht Dürer uit Neurenberg, die in 1493 als 22-jarige in Venetië in de leer ging bij de gebroeders Gentile en Giovanni Bellini. In de 16<sup>e</sup> eeuw ontstaat de trek vanuit de Lage Landen, met mensen als Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck, Pieter Brueghel en Jan Brueghel. De meeste van hen studeerden of werkten een paar jaar in Italië en keerden daarna naar hun geboorteland terug. Sommigen bleven voorgoed in Italië, zoals de schilder Denis Calvaert uit Antwerpen, die in 1560 in Bologna aankwam en daar in 1574 een eigen schildersschool opende, en de architect Jan van Santen, die in 1550 in Utrecht werd geboren en in 1621 onder de naam Giovanni Vazanzio in Rome stierf.

Of zij nu uit Oostenrijk, de Duitse landen of de Lage Landen afkomstig waren, voor de Italianen waren het, gezien de overeenkomsten in taal, allemaal 'Toteschi'<sup>69</sup>. In tegenstelling tot Peter Paul Rubens, die vloeiend Italiaans sprak toen hij in 1600 in Mantua aankwam, waren de meesten het Italiaans niet machtig. Bovendien hadden ze – buitenlanders eigen – andere zeden en gewoonten en roken ze anders. Zij waren dan ook een geliefd onderwerp voor spotliederen, de zogeheten 'totesche'. Eén ervan is opgetekend door Cosimo Bottegari, die in 1574 voor eigen gebruik zijn *Il libro di canto e liuto*<sup>70</sup> samenstelde. In *Mi stare pone totescho* schets een goedwillende<sup>71</sup> 'Duitser' zijn verblijf in Italië. De tekst is wederom geschreven in een gebrekkig Italiaans, doordrenkt met Duitse woorden. Het eten en drinken ('mangero', 'bibere', 'trinche') bevat hem wel, een feestje ('springhere, saltar und danzen') mag hij ook graag, maar uiteindelijk blijkt, dat de dames niet met hem het bed willen delen omdat hij naar kool stinkt ('stinche di craut'); zodat hem niets anders overblijft dan 's nachts te 'sciloffere' (=schlafen).

#### 55. Giovanni Gastoldi (1555-1622)

##### **A lieta vita**

Mantua was één van de weinige hertogdommen van Noord-Italië dat zijn onafhankelijkheid had weten te bewaren. Milaan en Ferrara, waarvan de hertogen door huwelijken met Mantua verbonden waren geweest, waren beide hun zelfstandigheid kwijtgeraakt: nadat de familie Sforza

---

68 De dichtkunst wordt het meest geassocieerd met de trochee, bestaande uit een lange en een korte lettergreep, hetgeen muzikaal een driedelige mensuur oplevert.

69 Overigens waren voor degenen die uit de Germaanse taalfamilie afkomstig zijn, de andere talen meestal 'Waals', ongeacht of dit nu Frans of Italiaans was.

70 Een tweede uitgave met werken van Bottegari, *Il Libro di canzoni et arie*, is pas in 1991 teruggevonden.

71 Het woord 'pone' = buono moet misschien aangeven, dat hij goede bedoelingen heeft en niet tot de *lanzichenecchi* behoort.



van Milaan was uitgestorven, had Karel V daar een stadhouder aangesteld, en toen in 1597 Alfonso d'Este van Ferrara kinderloos was gestorven, ging dit hertogdom op in de Kerkelijke Staat.

In Mantua echter was de culturele traditie, zoals die vooral door Francesco Gonzaga en zijn vrouw Isabella d'Este was ingezet, nog steeds levend<sup>72</sup>. Vincenzo Gonzaga, hun kleinzoon, die het hertogdom van 1587 tot 1612 bestuurde, had een verzameling schilderijen die in aantal alleen door het Vaticaan werd overtroffen. Toen Rubens in 1600 bij hem in dienst kwam, werd hij vrijwel direct naar Rome gestuurd om daar kopieën te maken van een aantal van Vincenzo's favoriete schilderijen. Dit stelde Rubens in staat de Italiaanse schilderkunst van nabij te bestuderen, 'zowel de antieke als de moderne', volgens zijn eigen woorden. In 1603 stuurde Vincenzo Gonzaga hem op een diplomatieke missie naar het hof van de Spaanse koning Filips III, waardoor Rubens ook de Spaanse schilderkunst leerde kennen.

Ook op muzikaal gebied was het hof van Mantua nog steeds een plaats van betekenis. De Belgische traditie had er vaste voet gekregen dankzij Jacques (of Giaches) de Wert<sup>73</sup>, die van 1565 tot 1582 de functie vervulde van *maestro di cappella* aan de hertogelijke kapelkerk, de Santa Barbara. Hij werd in 1582 opgevolgd door Giovanni Gastoldi. Ofschoon men aanneemt dat De Wert zijn leermeester is geweest, is hij wat betreft *madrigali*<sup>74</sup> en kerkelijke muziek duidelijk de mindere van De Wert. In zijn *Balletti a cinque voci con li suoi versi per cantare, suonare & ballare*, waarvan het eerste deel verscheen in 1591, toont Gastoldi zich echter een vertegenwoordiger van de Italiaanse traditie. Zoals de titel aangeeft, gaat het om muziek waarop gedanst kan worden en die van een tekst is voorzien. De teksten van deze *balletti* gaan uiteraard over onderwerpen als uitnodiging tot de dans, het hebben van plezier en het zich overgeven aan de god van de liefde. Ofschoon de afzonderlijke *balletti* geen nadere aanduiding hebben, zijn verschillende danstypes te onderscheiden, zowel langzame als snellere en zowel in een twee- als in een driedelige mensuur. Traditiegetrouw bestaan deze composities uit zinnen die direkt herhaald worden, waarbij Gastoldi zich beperkt tot twee zinnen, die beide worden afgesloten met een *falala*, zodat het schema per strofe luidt:

a - falala / a - falala / b - falala / b - falala.

Ofschoon de vijfstemmigheid aan Belgische invloed doet denken, ontbreekt nagenoeg elke vorm van imitatie. De zetting van de stukken is bijna geheel akkoordmatig, waarbij de vijfstemmigheid de bovenste partijen de gelegenheid geeft elkaars materiaal over te nemen<sup>75</sup>. Een andere verzameling *balletti* van Gastoldi uit 1594 is driestemmig en werd, evenals de vijfstemmige bundels, gedrukt in Venetië.

Rubens en Gastoldi verlieten vlak na elkaar Mantua. Rubens keerde wegens het overlijden van zijn moeder in 1608 terug naar Antwerpen, terwijl Gastoldi in 1609 benoemd werd tot *maestro di cappella* aan de dom van Milaan.

---

72 Het hertogdom Mantua werd in 1708 door de Oostenrijkse Habsburgers in bezit genomen.

73 Zoals zijn naam doet vermoeden, werd hij geboren in Weert, een dorpje tussen Antwerpen en Gent.

74 Zie voor het genre *madrigale* deel III.

75 Een twintigste-eeuwse term hiervoor is *Stimmtausch*.

**56. [anoniem]****O Signor mio**

Bij de behandeling van het genre *rappresentatione* was het al duidelijk, dat de grenzen tussen profaan en religieus niet altijd scherp te trekken zijn. Hetzelfde geldt voor de *lauda*. Het woord *lauda*<sup>76</sup> wordt in het algemeen gebruikt voor die vormen van religieuze muziek, die niet thuishoren in de mis, het officie of een andere liturgische bijeenkomst, en die ook niet vallen onder het genre 'motet', geschreven in het latijn van de Renaissance om een kerkelijke of politieke gebeurtenis een verheven karakter te geven. Daarmee is de *lauda* voor een deel de voortzetting van de middeleeuwse *conductus*, zeker wanneer de tekst uit Latijnse strofen bestaat. Een aantal hiervan is te vinden in de uitgaven van Petrucci, die ook in dit genre de eerste drukken leverde, met name zijn *Laude libro primo* uit 1508 en *Laude libro secondo* uit 1507 (*sic*). Maar de meeste overeenkomst met de behandelde profane werken zijn die *laude*, die geschreven zijn in het Italiaans of één van zijn dialecten en in eenvoudige, soms volkse, bewoordingen een persoonlijke geloofsbeleving vertolken.

Het optreden van Savonarola is een belangrijke impuls geweest voor dit genre. De Florentijnen lieten zich niet zomaar hun geliefde muziekvormen afnemen. Er verschenen dus werken die men, hadden zij een profane tekst, als *frottola*, *villanella* of *villanesca*, zou bestempelen, of, om bij de dichters van Mantua te blijven, *barzeletta*, *sonetto* of *strambotto*. Zo heeft *O Signor mio* de muzikale kenmerken van een *frottola Napolitana*: de drie stemmen lopen voor het grootste deel in parallelle drieklanken, een eenvoudige wijze van meerstemmigheid, die, met een verwijzing naar de Belgische *faulxbourdon*, 'falsobordone' wordt genoemd. Ter afwisselingen wordt er, met name aan het begin van de zinsdelen, een octaaf-deciemsamenklank gebruikt, terwijl de zinnen eindigen op open octaven. Ook voor de muzikaal minder geschoolden was dit een toegankelijke manier van meerstemmig zingen, die waarschijnlijk zijn wortels heeft in de Napolitaanse volksmuziek.

Zowel *O Signor mio* als *O Maria Diana stella* zijn afkomstig uit het eerste boek van de *Laudi spirituali*, die in 1563 werd uitgegeven door Giovanni Razzi, die als broeder de naam Fra Serafino droeg. Het tweede boek verscheen in 1609. Razzi was in die tijd prior van het dominicanerklooster van de San Marco in Florence, hetzelfde klooster waar Savonarola van 1490 tot zijn vroegtijdige dood in 1498 had gewoond. Razzi was een groot bewonderaar van Savonarola en wij weten, dat hij in de *Laudi spirituali* werken van Savonarola heeft opgenomen. Helaas geeft Razzi in de beide uitgaven geen enkele vermelding van tekstdichter of componist.

**57. [anoniem]****O Maria Diana stella**

Een groot aantal *laude* zijn contrafacten, hetgeen betekent dat de oorspronkelijke profane tekst vervangen is door een religieusgetinte tekst. In sommige gevallen was dat niet zo moeilijk; zo is er een contrafact van Gastoldi's *A lieta vita*, waarbij de uitnodiging tot een vreugdevol leven niet

---

<sup>76</sup> Petrucci gebruikt de aanduiding *lauda*, meervoud *laude*, terwijl bij Razzi *laudi* het meervoud is van het enkelvoudige *laude*.

van de god Amor, maar van Jezus afkomstig is. Opmerkelijk is een contrafact van dezelfde *balletto* in Johann Lindemann's uitgave *Amorum Filii Dei Decades Duae*, dat in 1598, dus slechts zeven jaar na de oorspronkelijke uitgave, het licht zag. 'In dir ist Freude in allem Leide, O du süsser Jesu Christ!' dichtte Lindemann, waarbij dit laatste zinsdeel het *falala* van de a-zin vervangt (in de laatste b-zin wordt *falala* zelf 'halleluja').

Maar ook de teksten van de *laude* zelf staan vaak niet ver af van hetgeen er op profaan gebied gedicht werd. De woorden van *O Signor mio* zouden gesproken kunnen zijn door een van de *zanni*, wanneer die zich in een netelige situatie had gemanoeuvreed: 'O heer, laat me niet in de steek, want de hele wereld is tegen mij, arme sloeber'. En wanneer men leest op welke wijze Maria wordt beschreven in *O Maria Diana stella*, zou men bijna vergeten dat het hier om de moeder Gods gaat: haar mooie mantel met een blauw veld met gouden sterren en bloemen, haar mooie gezicht, haar eerlijke en heilige ogen en haar blonde hoofd met haar van fijn goud, het zijn bewoordingen die niet zouden hebben misstaan in de werken van Poliziano of de dichters van Mantua wanneer zij de schoonheid van een van de adellijke dames bezingen. Die overeenkomsten zijn niet toevallig; ook in de 16<sup>e</sup> eeuw werden heiligen nog 'eigentijds' afgebeeld, en Maria kreeg natuurlijk alle uiterlijke kenmerken mee van de plaatselijke adel. En deze afbeeldingen, hetzij als schilderij, hetzij als beeldhouwwerk, inspireerden op hun beurt de schrijvers van de *laude*.

Deze afbeeldingen waren vaak het middelpunt van bijeenkomsten, georganiseerd door broederschappen, waarvan er alleen al in Florence niet minder dan negen actief waren. De leden die zich bezighielden met het instuderen en uitvoeren van de *laude* werden *laudesi* genoemd. Het beroemdste broederschap was de Confraternità dei Laudesi van de dominicanerkerk Santa Maria Novella<sup>77</sup>. In de San Marco, de zusterkerk van de Santa Maria Novella, kreeg Filippo Neri, die in 1515 in Florence werd geboren, als kind zijn eerste religieuze onderricht. Later in Rome zou hij de gebedsbijeenkomsten een nieuwe, dramatische vorm geven, die de naam *oratorio* zou krijgen, naar de gebedsruimte ('oratorio') van de San Girolamo waar Filippo Neri rond 1558 zijn activiteiten begon.

---

<sup>77</sup> De Maria-afbeelding in de Cappella Rucellai van deze kerk, sinds 1948 te zien in de Uffizi, werd in opdracht van deze Confraternità in 1285 door Duccio di Boninsegna geschilderd.

