



Carel Huiskamp 80 jaar, 50 jaar luitbouwer

De Tabulatuur

nummer 122 november 2021
tijdschrift van de

Nederlandse Luitvereniging

www.nederlandseluitvereniging.nl

Secretariaat

Cora Cannemeijer
Schaepmanstraat 20, 8161 DX Epe
☎ 0578 844086
secretaris@nederlandseluitvereniging.nl

Penningmeester

Wouter van Geene
penningmeester@nederlandseluitvereniging.nl

Lidmaatschap

Opgave bij het secretariaat
gewoon lid: € 35,00
jeugdlid (tot 16 jaar): € 15,00
Betaling door overschrijven op rekening
IBAN NL25INGB0005535166
BIC INGBNL2A
ten name van penningmeester van de
Nederlandse Luitvereniging,
onder vermelding van het soort lidmaatschap.
Opzegging van het lidmaatschap kan
uitsluitend schriftelijk en uiterlijk 2 maanden
voor het nieuwe kalenderjaar worden gedaan.

Redactie

Lex Horst
Jack Scholten
Sjon van der Tol
Wouter Lucassen (hoofdredacteur)

Redactieadres

Van Dorpstraat 66
2584 AK Den Haag
☎ 06 22 500 121
redactie@nederlandseluitvereniging.nl

Vormgeving

Jan van Delft

Advertenties

Inlichtingen bij de redactie

Uiterste datum

Inlevering kopij: 1 april 2022
Opname van artikelen en informatie
in dit blad houdt niet in dat het bestuur
of de redactie de inhoud of de
strekking ervan onderschrijven.

Afbeelding voorzijde:

De weinig vaardige muzikant
Italiaans manuscript van de Fabels van
Aesopus
Illustratie van Gherardo di Giovanni del Fora
(1445-1497)
New York Public Library



De Tabulatuur

Inhoud

3	Van de redactie
3	Van het bestuur
4	Intavolatiesvoor luit en vihuela de mano
15	Betwifelbare zekerheden
20	Walter Gerwig (1899-1966)
27	Muziekbijlage
37	De tranen van Johannes Fresneau
39	Japanse elegantie

Van de redactie

Dit nummer van De Tabulatuur opent met een artikel van Willem Mook over intavolaties voor luit en vihuela de mano. Sjon van der Tol laat ons kennismaken met Walter Gerwig, een gelukkig nog niet vergeten luit-pionier. Zelf heb ik Carel Huiskamp uitgenodigd te vertellen over zijn leven, zijn werk én zijn ambities.

Niet alleen kleurrijk van inhoud, maar ook van vorm is deze eerste digitale Tabulatuur; een

nieuwe uitdaging voor Jan van Delft. We zijn benieuwd hoe het je bevalt hem te downloaden van onze website en de muziekbijlage of een artikel zelf te printen. Reacties zijn bijzonder welkom!

Alweer een hartelijke groet, mede namens Lex, Jack en Sjon!

 Wouter Lucassen

Van het bestuur

Bij het verschijnen van deze Tabulatuur hebben we hopelijk een leuke samenspeeldag achter de rug!

Na de gedwongen rust tijdens de eerste coronaperiodes is het bestuur weer voluit aan de gang gegaan. Niet alleen de samenspeeldag vergde de nodige aandacht.

Op 29 januari hebben we een interessante dag rond Kapsberger. Het Conservatorium van Amsterdam organiseert in de dagen daarvoor een symposium. Aanleiding daarvoor is de publicatie van Anne Marie Dragosits over Kapsberger. Het symposium is niet openbaar en het is daarom heel plezierig dat Fred Jacobs, die het initiatief hiervoor heeft genomen, ervoor heeft gezorgd dat Anne Marie Dragosits ook bij de Luitvereniging een lezing houdt. Michael Lowe zal tijdens de luitdag vertellen over de instrumenten waarvoor Kapsberger heeft geschreven en er worden nog afspraken over een workshop en/of concert gemaakt. Zodra het programma rond is, laten we dat horen, maar het is de moeite waard om die dag alvast in de agenda te reserveren!

Verder zijn we bezig met de organisatie van een, dit keer wat bescheidener festival in samenwerking met het Festival Oude Muziek. Het thema in 2022 is Galanterie. Dat konden we niet laten liggen. In de 18e eeuw is er namelijk behoorlijk wat kamermuziek verschenen waarin de luit niet

meer de rol van continuo-instrument vervult, maar volledig uitgewerkte partijen speelt, naast twee of drie strijkers, soms blazers en soms ook concerten in grotere bezettingen, waaronder zelfs enkele stukken met hoorns. Het repertoire is bij weinig mensen bekend, maar zeker de moeite waard. Helaas wordt deze muziek bijna nooit uitgevoerd. Het festival is een prachtige gelegenheid om dat nu eindelijk wél eens te doen en gelukkig is de festivalorganisatie in Utrecht dat met ons eens.

Wat verder in de toekomst, in 2023, is het door corona uitgestelde festival in Antwerpen gepland waarbij aandacht zal worden besteed aan de muziek van Phalèse. Nog verder weg is ons voornemen om nu toch echt weer eens iets aan consortmuziek te doen, in samenwerking met de Engelse Lute Society. Dat is niet alleen een wens van ons, maar ook van onze Engelse vrienden.

Kortom, we zullen in 2023 ons 40-jarig jubileum vieren – ook dat komt er dus aan – maar met al deze plannen hoeven we ons ook niet te vervelen op weg naar de 45, 50 jaar...

 Ciska Mertens

Intavolaties voor luit en vihuela de mano

Een inleiding

Willem Mook

Deze bijdrage sluit aan op het verhelderende en enthousiasmerende artikel van René Genis in het vorige nummer van *De Tabulatuur* (nr. 121, mei 2021). Hierin definieert hij het begrip intavolatie, doet de historische ontwikkeling ervan kort uit de doeken en neemt hij ons vervolgens mee in de praktijk van de luit-arrangementen in de boeken van Francesco Spinacino.

Waar René Genis inzoomt op dit kleurrijke luit-album uit 1507, zoom ik in dit artikel als het ware uit. Ik presenteer een overzicht van de diverse verschijningsvormen van 16de-eeuwse intavolaties en doe uit de doeken wat intavolaties kunnen inhouden en hoe ze begrepen moeten worden. Daarmee wil ik een voorzet geven op herbeleving en herwaardering van dit in onze tijd danig onderschatte repertoire.

Enkele opmerkingen vooraf

Ik sluit mij aan bij René's definitie in het voorgaande nummer: "intavolaties zijn oorspronkelijk voor vocaal of instrumentaal ensemble gecomponeerde, meest polyfone, composities, speelbaar gemaakt op een (enkel) instrument". Ze zijn in de regel in tablatuurnotatie overgeleverd. Dat speelbaar maken voor luitspelers kan simpelweg het overzetten van noten in tablatuursymbolen inhouden. Het intavoleren kan ook een min of meer omspelde versie met verbindende loopjes en versierde cadensen opleveren. Niet zelden resulteert het intavolatieproces in een uitbundig bewerkt arrangement voor luit, voorzien van talrijke virtuoze omspelingen, vrij tussenspel of andere versieringsvormen. Overigens zijn er ook intavolaties voor meerdere luiten of vihuela's overgeleverd.



Paneel met vihuela de mano spelende engel
(Kathedraal van Barcelona, vroege 16de eeuw)



Albrecht Dürer, Luitspelende engel (detail)
(tekening uit 1491)

Geïntavoleerde muziek is in de regel oorspronkelijk in notenschrift verschenen. Omdat het historische notenschrift van de 15de en 16de eeuw afwijkt van het hedendaagse, wordt het tegenwoordig *mensurale notatie* genoemd – een term die ook ik hieronder zal gebruiken.

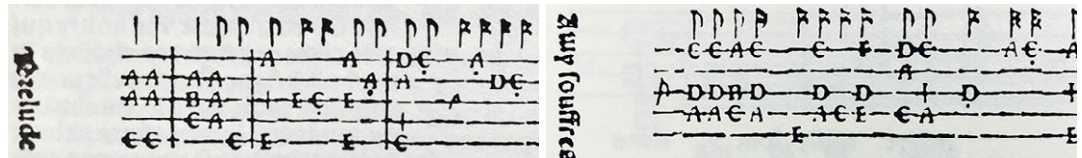
Waar in dit artikel sprake is van de begrippen luit en luitrepertoire, is daarbij inbegrepen de

Spaanse *vihuela de mano* en repertoire voor dat instrument en de nu minder bekende Italiaanse *viola da mano*. Ondanks hun verschillende verschijningsvormen beschouw ik de luit en de vihuela de mano en het repertoire voor deze instrumenten namelijk als equivalent – niet alleen qua besnaring en stemming maar ook qua speeltechniek en uitvoeringspraktijk. Waar ik hieronder de term luitintavolaties gebruik, bedoel ik dan ook tevens intavolaties voor vihuela de mano. Juist ook de Spaanse tabulatuurbronnen voor vihuela nemen een belangrijke plaats in en niet slechts vanwege de muzikale kwaliteit van de betreffende intavolaties, zoals we zullen zien.

Waarom herken je een intavolatie?

Dit is in de regel geen probleem als er een titel vermeld bij staat. Luitrepertoire in “vrije vorm” is herkenbaar aan titels als *Ricercar*, *Fantasia*, *Prelude*, *Tiento*, *Preamble*. Dansstukken zoals de *Pavane*, *Gagliarde*, *Saltarello*, *Branle*, *Hofftantz* etc. zijn normaal gesproken geen intavolatie maar oorspronkelijk voor luit geschreven dansmuziek. Bij een tabulatuurstuk met een titel als *Elslein*, *Tant que vivray*, *Sfogava con le stelle*, *Agnus dei* of *Ave Maria* kunnen we er vanuit gaan dat het om een intavolatie van een vocale compositie gaat. Soms dragen ook dansstukken een titel. Dat maakt ze nog niet tot een intavolatie.

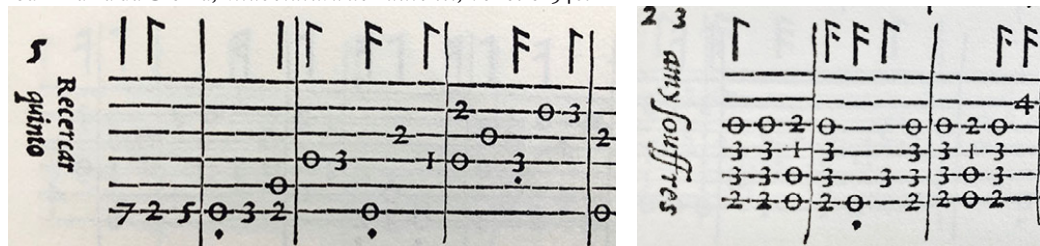
Pierre Attaignant, *Tres breves et familiere introduction ...*, Parijs 1529:



Prelude

Intavolatie van Amy souffres door Pierre Moulu

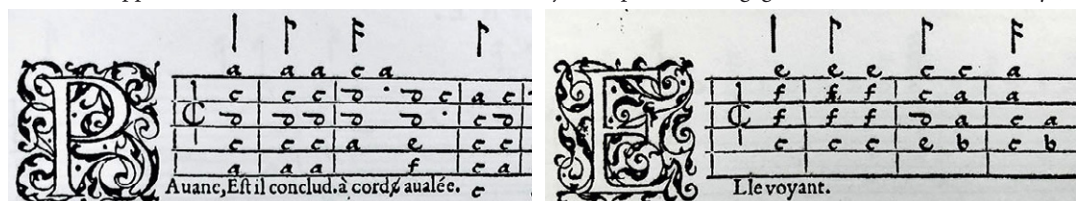
Ioan Maria da Crema, *Intabolatura de Lauto ...*, Venetië 1546:



Ricercar

Intavolatie van Amy souffres

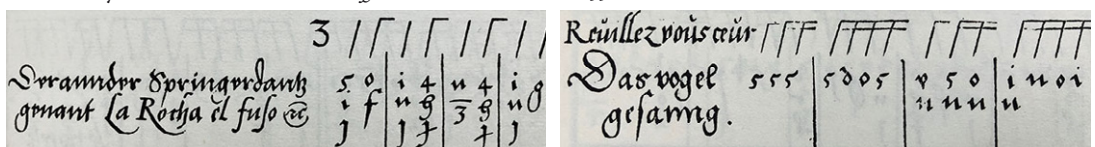
Albert de Rippe, *Quart livre de tabulature de luth ...*, Parijs 1553 (postuum uitgegeven door Guillaume Morlaye):



Pavane met titel *Est il conclud*, het zesde koor een toon lager gestemd (“à corde avalée”).

Intavolatie van *Elle voyant* door Pierre Certon

Rudolff Wyssenbach, *Tablaturbuch uff die Lutten ...*, Zürich 1550:



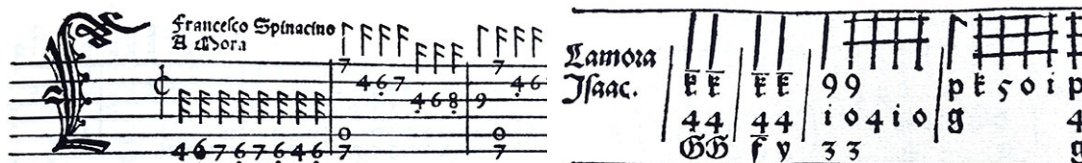
Der ander Springer dantz genant *La Rocha el fuso*, een dans met titel (geen intavolatie)

Reveillez vous ceur – *Das Vogelgesang*, intavolatie van (het eerste deel van) *Le chant des oiseaux* door Clément Janequin

Twee intavolaties van *La Mora* (een driestemmige instrumentale compositie door Heinrich Isaac):

Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto*
Libro primo, Venetië 1507:

Hans Neusidler, *Ein Newgeordent*
Künstlich Lautenbuch ..., Neurenberg 1536:



Let wel: er zijn ook intavolaties van oorspronkelijk voor instrumentaal ensemble gecomponeerde stukken als *La Bernardina*, *La Mora* (Spinacino) en *Der Tannernack* (Newsidler). Ook die titels verwijzen naar eerder in mensurale notatie verschenen en in tweede instantie voor luit gearrangeerde stukken.

Verschijningsvormen van intavolaties in de oude bronnen

Omdat door hedendaagse amateurluitisten lang niet altijd gebruik wordt gemaakt van facsimile-edities maar vaak van moderne tabulatuurtranscripties, lijkt het mij zinvol om door middel van een aantal afbeeldingen een indruk te geven van de historische bronnen zelf. Dit is naar mijn idee geen overbodige luxe. Hedendaagse uitgaven – gedrukt of ontleend aan het internet – blijken helaas niet altijd betrouwbaar. Het is gewenst ze te toetsen aan de hand van de oorspronkelijke bronnen en, indien nodig, te corrigeren. Tabulatuur van het internet bevat maar al te vaak ‘typfouten’ of dubieuze ‘correcties’. En niet zelden wordt de niets vermoedende luitspeler op het verkeerde been gezet door misinterpretaties. Het speelt een zekere rol dat veel spelers niet verder kijken dan hun neus lang is: “Het is gepubliceerd, dus het zal wel goed zijn”.

Ik kan de serieuze luitist aanraden kritisch te blijven, op onderzoek uit te gaan en de historische bronnen erbij te halen. Wist je dat een hoog percentage van al het historische tabulatuur-beeldmateriaal, zowel gedrukte bronnen als manuscripten, inmiddels op het internet beschikbaar is, meestal klaar om uit te printen? De oude bronnen verdiepen ons inzicht en inspireren ons daarbij door hun fraaiheid. ¹⁾

Ik laat nu een aantal voorbeelden volgen uit historische Zuid- en West-Europese bronnen. Deze zijn niet slechts bedoeld als mooie plaatjes, maar vooral om kenmerkende verschillen in de presentatie van de intavolaties te tonen en daaruit het een en ander te leren. We weten allemaal dat er intavolaties zijn in verschillende tabulatuursoorten: de Franse, de Italiaanse, de Duitse en de Napolitaans-Valenciaanse (zoals bijvoorbeeld gebruikt door Luys Milán). Juist bij intavolaties blijken deze soorten tabulatuur ieder hun eigen voor- en nadelen te hebben. Ik steek van wal met intavolaties met zowel mensurale notatie als tabulatuur:

Franciscus Bossinensis, *Tenori e contabassi intabulati* ..., Venetië 1509; *Oi me il cor* door Marco Cara.



Het gaat hier om een vierstemmige compositie, waarvan de tweede partij is weggelaten en de twee onderste stemmen (tenor en contratenor) in luittabulatuur weergegeven zijn. Dit was een standaardprocedure in de periode 1480-1520.

Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher Lobgesang* ..., 1512: *Nun hab ich all mein tag gehört* (anoniem).

Nun hab ich all mein tag gehört.

Ook hier zien we een tweestemmige begeleiding onder een melodiestem in mensurale notatie, waarvan de melodienoten precies boven de simultaan gespeelde tabulatuurpartij staan afgedrukt.

Pierre Attaignant, *Tres breve et familiere introduction* ..., Parijs 1529: *Tant que vivray*, door Claudin de Sermisy.

Ant q' viura en aage florissant te serui ra
Par plusieurs iours ma tenu languissant mais apres buell'

Hier zie we een driestemmige begeleiding, voorzien van verbindende loopjes.

Alonso Mudarra, *Tres libros de musica* ..., Sevilla 1546: *Recuerde el alma dormida* door Alonso Mudarra.

e cuer de el al mador mi da a bi

Pierre Phalèse, *Horti Musarum secunda pars...*, Leuven 1552: *Cessez mes yeulx...* (Thomas Crecquillon):

En wat te denken van John Dowland, *First Book of Ayres...* (Londen 1597):
Now o now I needs must part.

Wat we hier zien is het bovenste deel van een linker pagina in Dowlands eerste liedboek. Op de rechter pagina staan de zangpartijen voor alt, tenor en bas afgedrukt in mensurale notatie met de liedtekst. De tabulatuur onder de bovenstem is Dowlands eigen intavolatie c.q. arrangement van deze drie onderstemmen.

Tabulatuur in twee kleuren

In Spaanse bronnen voor de vihuela de mano wordt veelvuldig gebruik gemaakt van rood als extra kleur om een van de in tabulatuur gebrachte stemmen uit te lichten.

Luys Milán, *Libro de musica...*, Valencia 1535: *Falai miña amor.*

Merk op dat de in rood weergegeven melodie niet altijd de hoogst klinkende stem is.

Luys de Narváez, *Los Seys libros del Delphin de musica...*, Valladolid 1538: *La mi cinta dorada*.



Dit is het begin van een variatie over de populaire melodie *La mi cinta dorada*, die dient als *cantus firmus* melodie en in rode cijfers wordt weergegeven.

Miguel de Fuenllana, *Libro de musica para Vihuela intitulado Orphenica lyra*, Sevilla 1554: *Deposuit potentes*, uit een *Magnificat* van Cristóbal de Morales, met de tussenstem in rood.

Het op deze manier uitlichten van een enkele stem uit het totale stemmenweefsel helpt natuurlijk bij het onderscheiden van de verschillende stemlijnen. Daarnaast maakt het ook mogelijk om, vanuit de tabulatuur, de gekleurde stem te zingen bij de vihuela, mits de woorden erbij staan. We zien dus dat waar Mudarra voor zijn wereldlijke liederen de zangpartij in een notenbalk boven de tabulatuur laat drukken, Milán en Narváez mensurale notatie “overbodig” maken door de zangpartij gekleurd in de tabulatuur op te nemen. Ook Fuenllana zet een extra drukgang in om één van de stemmen in rood weer te kunnen geven.

Overigens verklaart Fuenllana in zijn voorwoord dat zijn boek specifiek is bedoeld voor diegenen die zich willen bekwamen in compositietechniek door het bestuderen van polyfone muziek van de grote meesters. Dat hij daarvoor als instrument juist de vihuela de mano verkies is niet zo verwonderlijk als men bedenkt dat naast de luit/vihuela eigenlijk alleen het kostbare (huis)orgel of het – nog niet in zwang zijnde – klavecimbel beschikbaar waren om composities meerstemmig op te spelen. Een belangrijk praktisch voordeel van de vihuela de mano was zijn vervoerbaarheid.

Een alternatieve, minder kostbare manier om stemmen uit te lichten werd hier en daar door Alonso Mudarra ingezet en later ook door Enriquez de Valderrábano en Esteban Daça. Het rood drukken van een partij wordt in hun tabulatuurboeken vervangen door het merken van de betreffende noten met kleine puntjes (*puntillos*). Overigens moeten we deze niet verwarren met de stippen die de ritmische symbolen boven de tabulatuurlijnen verticaal verbinden met de cijfersymbolen en samen als het ware loodlijntjes vormen.

Segunda parte de vn Motete de Simõ Buleau a quatro, q̄ dize, Domine ne longe facias, señalase la clauca de C solfaut en la segunda en primer traste, y va señalada la voz del tenor con vnos puntillos.

De us Deus
Deus me

De tenorpartij is hier gemerkt met *puntillos* naast de cijfers.

Opmerkelijk genoeg zijn er buiten Spanje geen luitbronnen overgeleverd met gekleurde tabulatuur-symbolen. Dat het drukken in twee kleuren twee drukgangen vereiste en dus extra kostbaar was, zal zeker een rol hebben gespeeld.

'Gewone' tabulatuur

Alle overige historische bronnen zijn gewoon eenkleurig (zwart). Daar is bij intavolaties geen visueel onderscheid tussen grepen die noten in de verschillende stemmen representeren. De taak is daarbij aan de speler om de loop van de verschillende stemmen te 'doorzien'.

Francesco da Milano, *Intabolutura da leuto*, Venetië ca1536 (?): *Pater noster* door Josquin des Prez.

Pater noster a sey
De Josquin

Vincenzo Capirola manuscript (ca1517): *Qui tollis peccata mundi* uit de *Missa de Beata Virgine* door Josquin des Prez.

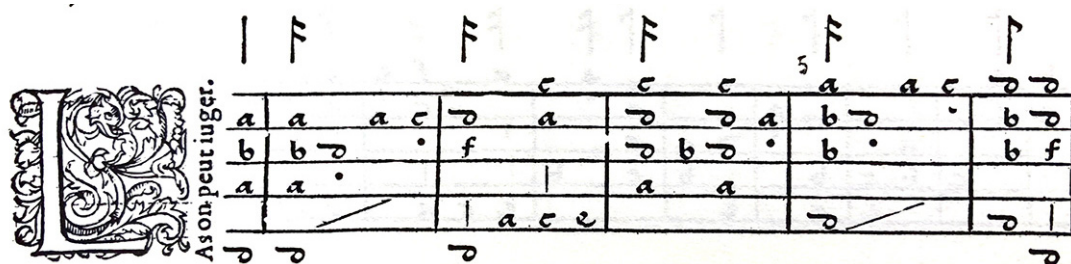
Qui tollis peccata mundi. cosa bellissima...

Pater noster a sey

Pierre Phalèse, *Des Chansons Reduictz en Tabulature ... livre deuxiesme*, Leuven 1546:
Peysen ende trueren

Peysen ende trueren.

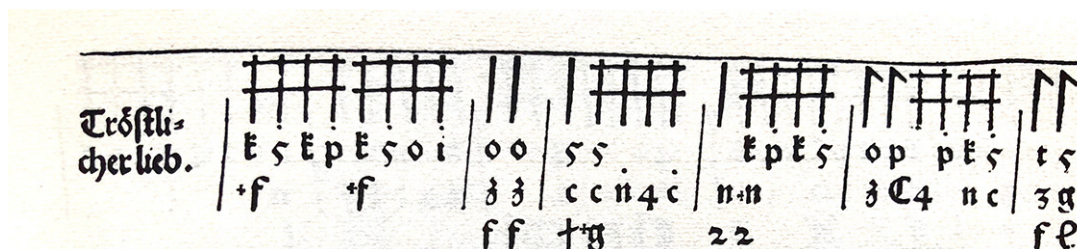
Guillaume Morlaye, *Premier livre de tabulature* ... Parijs 1552: *Las on peut iuger* door Claude Janequin.



In dit laatste drukwerk zien we een nieuw verschijnsel, namelijk (schuine) strepen, die aangeven dat bepaalde tonen, vaak liggende basnoten, langer moeten doorklinken. Het is onnodig om uit te leggen hoe belangrijk het is om de basnoten, de basisklank in intavolaties, *legato* (dus in verbinding) te spelen. Deze strepen worden daarom ook wel *legato*-strepen genoemd.

Een aantal Duitse bronnen heeft hiervoor een andere oplossing: Hans Newsidler en Hans Gerle gebruiken + of* tekens naast de symbolen om aan te geven dat deze klanken aangehouden moeten worden.

Hans Newsidler, *Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch*, Neurenberg 1536: *Tröstlicher lieb* door Paul Hofhaimer.



We zien ook dat Newsidler de intavolatie in drie horizontale lagen presenteert, hetgeen het volgen van de stemvoering enigszins bevordert. Dit is echter eerder uitzondering dan regel.

Vermeldenswaard is een klein aantal Duitse tabulatuurboeken, waar nog drastischer gebruik gemaakt wordt van het ontbreken van tabulatuurlijnen. In Duitse tabulatuur is er immers voor iedere plaats op de toets een uniek symbool, ongeacht de snaar. Bij voldoende ruimte kunnen deze symbolen daarom per stem naast elkaar worden geordend, dus in horizontale lagen. Het zal je niet verwonderen dat dit het inzicht in de stemvoering van de oorspronkelijke veelstemmige vocale compositie zeer ten goede komt. Een mooi voorbeeld daarvan is het boek van Sebastian Ochsenkuhn.

Sebastian Ochsenkuhn, *Tabulaturbuch auff die Lauten* ..., Heidelberg 1558: *Stabat mater à 5* door Josquin des Prez.



Deze presentatie is echter vrij uitzonderlijk. In de regel zien we in de meeste intavolaties in Duitse tabulaturen per moment de hoogst klinkende noten en hun omspelingen komen "bovendrijven", zoals bij Hans Newsidler. Dit heeft dan weer het visuele voordeel dat de ritmische informatie dichterbij de linkerhand-symbolen afgebeeld komt te staan.

Hoe wordt een intavolatie opgezet vanuit mensurale notatie?

Het is tijd om een kijkje te nemen in de procedure van de intavolator: hoe ging men te werk bij het intavoleren van een meerstemmige compositie?

Uitgebreide instructie vinden we in Vincenzo Galilei, *Fronimo dialogo* (1584/6), waarin een gezaghebbend musicus uitgebreid uit de doeken doet hoe men een goede intavolatie opzet. In de destijds populaire dialoogvorm legt Galilei uit hoe noten in mensurale notatie per stem moeten worden omgezet worden in tablatuurgrepen. Daarna geeft Galilei enkele voorbeelden, eerst tweestemmig en vervolgens drie- en vierstemmig, waarbij hij – heel aanschouwelijk – de partijen in partituurvorm onder elkaar plaatst.

Vincenzo Galilei: *Fronimo dialogo ... sopra l'arte di ben intavolare*, Venetië 1584.

In exitu Is rael de Aegypto do mus Ia-

Intavolatie van de eerste maten van de psalm *In exitu Israel de Aegypto* door Vincenzo Galilei.

In *Fronimo dialogo* komt ook aan bod hoe je eenvoudige diminuties kunt toevoegen.

Diminueren wil zeggen: een muzikale lijn omspelen door middel van loopjes in korte noten, meest in verbindende toonladderfiguren. Hiermee kun je een luitintavolatie een vloeiender karakter geven. Lang aangehouden klanken verdienen op de luit sowieso te worden herhaald of omspeeld, vanwege de korte naklank van het instrument. We moeten daarbij bedenken dat gevorderde musici indertijd gewend, en geacht, waren om zelf, al improviserend, melodieën te verrijken met diminuties. Het diminueren was in de 16de eeuw een standaardprocedure voor instrumentalist en zelfs zangers.²⁾

Een voorbeeld van kleine standaard-diminuties in veel voorkomende situaties is te vinden in V. Galilei, *Fronimo dialogo*:

Esempi primi.

Esempi secodi.

Uiteindelijk komt er meer bij kijken om een goed speelbare en tevens aansprekende intavolatie samen te stellen. Maar hiermee zijn eigenlijk de belangrijkste praktische werkwijzen aan bod gekomen.

Hoe polyfonie te lezen in meerstemmige luitintavolaties

We zagen hierboven dat in de 16de eeuw pogingen werden ondernomen om in meerstemmige tabulatuur nog iets van stemvoering zichtbaar te maken. Helaas, in de meeste gevallen wordt het volgen van het contrapunt aan het inzicht en de ervaring van de speler overgelaten.

Wat het lezen van de stemvoering in intavolaties zo lastig maakt, is dat de meeste tabulaturen een zekere 'brij' van greepsymbolen laten zien. Alle noten zijn als het ware in tabulatuur op een grote hoop gegooid. Hierin moet de speler de verschillende partijen ontwaren – ontwarren zou je zelfs kunnen zeggen. Welke noten zijn die van de tenorpartij en welke van de alt of van de bas? Om de oorspronkelijke, meest vocale, compositie eer aan te doen, moeten we de moeite nemen de afzonderlijke *stemlagen* te onderscheiden. Dat stelt de nodige eisen aan ons als hedendaagse luitspelers. We hebben immers de muziek van die tijd niet standaard in onze oren; laat staan dat we de Europese Top200 van, zeg, de jaren 1500-1530 kennen, terwijl die er wel degelijk was, getuige het veelvuldig opduiken van dezelfde titels in uiteenlopende bronnen.

Een ander probleem is het in luittabulatuur ontbreken van ritmische informatie voor de partijen afzonderlijk. Sommige grepen worden daarom al gauw te vroeg losgelaten, terwijl andere juist te lang door blijven klinken. Denk hierbij bijvoorbeeld aan open bassnaren. De polyfone beleving van de oorspronkelijke compositie is daarmee tot mislukken gedoemd. Om deze redenen is het voor ons eigenlijk onontbeerlijk om de bladmuziek in noten bij de hand te hebben. Destijds gebruikte men stemboekjes of koorboeken, waarin de stemmen van elkaar gescheiden genoteerd waren. Tegenwoordig is partituurnotatie de nieuwe norm. Gelukkig zijn van veel polyfone composities met weinig moeite goed leesbare moderne transcripties op het internet te vinden.³⁾

Wat kunnen intavolaties voor ons betekenen?

In het artikel van René Genis hebben we kennis gemaakt met de mogelijkheden en beperkingen waar een luitist als Francesco Spinacino voor kwam te staan bij het intavoleren van veelstemmige polyfone werken. Spinacino laat ons zien hoe deze omzeild kunnen worden en hoe een polyfone compositie op luit speelbaar kan worden gemaakt.

Het zelf intavoleren van polyfone composities is een uitstekende manier om kennis te maken met deze problematiek. Door zelf een polyfone compositie in tabulatuur te zetten en het resultaat te vergelijken met een historische intavolatie komt bovendien aan het licht welke grepen de oorspronkelijke compositie weergeven en welke toegevoegd zijn tijdens het intavolatieproces. Dit is niet alleen interessant, maar van wezenlijk belang voor het vertolken van intavolaties. Als speler willen we hoofdzaak van bijzaak kunnen scheiden. Zo zijn ornamenten als snelle cadenstrillers nooit bedoeld om de kern van de oorspronkelijke compositie aan het gehoor te onttrekken.

Het is boeiend om te zien hoe historische intavolaties zich in dit opzicht van elkaar onderscheiden. Er valt veel te leren van het met elkaar te vergelijken van een aantal intavolaties van dezelfde compositie. We komen erachter dat samenklanken niet zelden vereenvoudigd zijn om de speelbaarheid te verhogen. Intavolaties blijken soms min of meer letterlijke omzettingen te zijn van de mensurale notatie van een compositie; ze zijn als het ware 'noot-voor-noot' in tabulatuur gezet. Andere intavolaties zijn voorzien van verbindende loopjes en omspelingen, die de intavolatie een vloeiender karakter geven. En er zijn intavolaties die het uiterste van de speler vergen met een veelheid aan flitsende riedels. Ik kan iedere luitspeler aanraden om op onderzoek uit te gaan en intavolaties vooral niet als vanzelfsprekend of onveranderlijk te beschouwen.

Herwaardering van een genre

Maar is er nog een aspect dat niet onvermeld mag blijven. Willen we historische intavolaties leren doorgronden en waarderen, dan is het nodig de oorspronkelijke composities *als zodanig* te beleven. De beste manier is om ze zelf te zingen, in een koor of in kleine kamerbezetting. Sluit je aan bij een ensemble voor renaissancemuziek of richt er een op. Niets is zo instructief en inspirerend als het motet of het chanson in kwestie *live* te ervaren als een polyfoon geheel, waarin je eigen stem is ingebed. Het spreekt vanzelf dat de interpretatie van een intavolatie vleugels kan krijgen door de oorspronkelijke polyfone compositie actief te beleven.

Minder effectief maar eveneens waardevol is het herhaald afspelen van een goede opname van de compositie van een cd of van het internet. Je hoeft de titel van de intavolatie maar te koppelen aan YouTube en in veel gevallen liggen er verschillende opnamen te wachten om beluisterd te worden.

Bij alle muziek, maar zeker ook bij luitintavolaties, is de verbeelding van de speler de sleutel tot (her)waardering. Zonder muzikale verbeelding, gebaseerd op ervaring en inzicht, komt een intavolatie niet tot leven en blijft het luitspel bij een aantal klanken zonder diepte of richting, ontleend aan een reeks ziellose tabulatuurgrepen op papier. ⁴⁾

Vervolg

Hoe belangrijk waren luitintavolaties nu eigenlijk in de 16de eeuw en waar moet dat uit blijken? Waar, wanneer en door wie werden intavolaties geschreven en overgeleverd en voor welke groep spelers waren ze bedoeld? Wat is de verhouding van intavolaties tot het overige luitrepertoire? In een vervolgartikel zal ik hier nader op ingaan.

¹⁾ Enkele nuttige online lijsten die je op het spoor kunnen brengen van op het internet te vinden materiaal, al dan niet in facsimile:

<https://www.lutesociety.org/lute-portal/annotated-catalogue-of-historical-printed-sources>

<https://nederlandseluitvereniging.nl/links/bladmuziek>

²⁾ Over de kunst van het diminueren: H.M.Brown, *Embellishing sixteenth-century music* (Oxford University Press, 1976).

Historische instructieboeken over de kunst van het diminueren: Sylvestro Ganassi, *La Fontegara*, Venetië 1535 en Diego Ortiz, *Trattado de glosas ...*, Rome 1553. Ganassi is toegespitst op blokfluit en Ortiz op viola da gamba, maar hun instructies en voorbeelden kunnen evengoed luitspelers tot leidraad dienen.

³⁾ Nuttige links voor het vinden van composities in moderne partituurvorm:

https://www.cpd.org/wiki/index.php/Main_Page/nl

https://imslp.org/wiki/Category:Scores_featuring_the_lute

⁴⁾ Treffend is een uitspraak van Hopkinson Smith: "Music is not in the notes, but in the spirit that connects them ...". Ook zeer instructief is een aanwijzing van Anthony Bailes: "Better to have a bad interpretation than to have no interpretation".



Betwifelbare zekerheden

Carel Huiskamp 80 jaar, 50 jaar luitbouwer

Wouter Lucassen

Mijn vader was in zijn vrije tijd een gepassioneerde gitaarbouwer. Hij had dat al een jaar of vijf gedaan toen ik in 1972, vijf jaar na het beëindigen van mijn studie scheikunde, aan hem vroeg of ik bij hem in de leer mocht. Ik had tijdens mijn studie ervaren hoe leuk ik het vond om onderzoek te doen, muziek fascineerde me – ik was in mijn studietijd gitaar gaan spelen – én ik had bij practica in mijn studie ontdekt dat ik behoorlijk handig was.

Al vanaf het moment dat mijn vader zijn eerste gitaar bouwde trok hij sterk mijn aandacht. Ik verzamelde artikelen over het bouwen van allerlei muziekinstrumenten voor hem en ging op zoek naar goed klankhout. Vanaf 1969 gingen Hanni en ik op de terugtocht van onze bergvakantie in Oostenrijk bij *Brüder Fuchs, Tonholzerzeugung* in Mittenwald langs om daar geschikt hout te kopen. Dat hebben we wel tien jaar volgehouden, iedere zomervakantie was het: bergen en hout.

een mooie carrière in de chemie zou opgeven, want voor hem was het heel belangrijk dat wij als kinderen het maatschappelijk verder zouden brengen dan wat hij had bereikt.



Hij ging zonder meer accoord. Ik vond dat mooi, het maakte duidelijk dat het hem om meer ging dan carrière maken. Bij mij groeide die wens vooral doordat ik steeds meer het gevoel kreeg aan scheikunde niet genoeg te hebben. Het onderzoek vond ik boeiend, maar ik vond ook dat het een erg klein gebied bestreek, ik miste het grote verband. Daarmee vergeleken leek mij het maken van een instrument, een totaalwerk, veel bevredigender, vooral met het muzikale aspect erbij.

Mijn vader speelde tuba in de harmonie, maar was gitaarspelen leuker gaan vinden. Hij was ook de gitarist in het mandoline-ensemble met mijn zussen. Toen hij 54 was, had hij zijn eerste gitaar gemaakt. En dat is hij dus blijven doen, naast zijn werk in de fabriek, waar hij als jonge jongen, het oudste kind uit een groot gezin, was gaan werken, en waar hij ondanks zijn intelligentie en vakmanschap niet ten volle werd gewaardeerd.

Als leermeester gaf mijn vader mij vertrouwen en daarmee ook de ruimte om zelf te ontdekken hoe het moest, dus ook om fouten te maken. Hij hoefde immers al jaren geen opvoeder meer te zijn en ik denk dat hij ook de erkenning had gevoeld achter mijn vraag of ik bij hem in de leer mocht. Bovendien was hij, zoals dat gaat, op een leeftijd



Al het geld dat mijn vader en ik verdienden met de verkoop van instrumenten investeerden we in hout. Daar profiteer ik nu nog steeds van, mijn oudste hout dateert van 1973.

Om op het verzoek van mij aan mijn vader terug te komen: ik denk niet dat hij ooit gedacht heeft dat ik met deze wens zou kunnen komen. Op mijn beurt was ik zeer verrast dat hij zonder meer ja zei. Geen tegenwerping dat ik daarmee

gekomen die wat minder strengheid en wat meer mildheid met zich mee kan brengen. Hij liet mij zelf dingen ontdekken en soms ook bewust aanmodderen. De dingen die ik toen fout deed, heb ik nog in mijn geheugen gegrift staan. Zo liet hij mij een palissander achterblad voor een gitaar met de hand op dikte brengen, waarbij ik helaas moest constateren dat ik het op één plek veel te dun had gemaakt. Een duur geintje, waar hij nooit verwijtend op heeft gereageerd...



Met de eerste luit (zie foto) die echt voor het overgrote deel mijn werk was, heeft mijn vader zich wel bemoeid: de sleutels gedraaid en de rozet gesneden. Nadat ik met dit oefenstuk had laten zien dat ik er wel goed in zou worden, besloten we samen luiten te gaan bouwen, omdat er in die tijd – begin jaren 70 – veel vraag naar luiten begon te komen. Hans Verzijl, mijn gitaarleraar, had overigens al vaker de vraag opgeworpen of dat iets voor mijn vader en mij zou zijn. Eén van mijn eerste opdrachtgevers was Harry van der Graaf, die gedurende een lange reeks van jaren, tot op de dag van vandaag, mijn bouwerscarrière kritisch en stimulerend heeft gevolgd. Intussen had ik voor een deeltijdbaan in het voortgezet onderwijs gekozen en wist het zo te regelen dat mijn werkweek er als volgt uitzag: maandag tot en met donderdag scheikundeles geven, vrijdag en zaterdag luiten bouwen en op zondag vrij.

Voor onze historische modellen hebben we foto's gemaakt en metingen gedaan aan een aantal luiten in Wenen en Brussel. Daarnaast hebben we veel profijt gehad van een aantal degelijke artikelen van Friedemann Hellwig, die als restaurateur van historische muziekinstrumenten aan het Germanisches Nationalmuseum in Neurenberg verbonden was. Mijn leerlingperiode duurde zes jaar en eindigde doordat mijn vader overleed. Ik had intussen aardig wat ervaring opgedaan, maar er waren ook onderdelen waar ik nog niet aan toegekomen was, zoals het draaien van sleutels en het snijden van rozetten. Gelukkig was er mijn handige zus Maria die dat laatste wel op zich wilde nemen. Zij doet dit overigens nog steeds met veel plezier en tot grote tevredenheid van mij.

Na enige jaren te zijn uitgegaan van de oorspronkelijke modellen met bijbehorende maten ging ik hoe langer hoe meer mijn eigen ideeën formuleren en toepassen. Dat leverde natuurlijk wel eens teleurstellende resultaten op, maar ik kan zeggen dat de kwaliteitslijn toch geleidelijk omhoog ging. Al enige tijd zit ik voor mijn gevoel op mijn top en hoop dat nog even vast te houden.

Mijn eerste instrumenten waren behoorlijk licht gebouwd en ik vond dat ze erg veel resonantie hadden. Te veel. Vooral de omwonden snaren veroorzaakten een voortdurend gegons. Er is in die tijd zelfs een speler geweest die van een 'badkuip-



geluid' sprak. Zo'n krasse uitspraak geeft je dan wel te denken... Je zou trouwens wel gek zijn als je daar niet naar luistert! Achteraf bedacht ik dat ze beter zouden hebben geklonken als ik ze niet met nylon maar met darm zou hebben besnaard, of met carbon – wat toen nog niet verkrijgbaar was. Wanneer ik nu zo'n oudere luit van mij opnieuw besnaar volgens mijn huidige inzichten, wordt die veronderstelling bevestigd. Overigens waren er in die tijd ook in de constructie dingen die niet optimaal waren. Alleen door ervaring leer je bijvoorbeeld de juiste mate van verdunning van houtlijm waardoor de verbindingen optimaal tot stand komen. Zoiets benaderde ik niet als chemicus. Ik wilde een ambachtsman zijn die van de praktijk uitgaat. Als ik echter tegenwoordig onderzoek hoe iets nóg beter kan, komen daarin mijn wetenschappelijke speurzinnen en die ambachtelijke gedrevenheid wél samen.

Mijn streven is nooit geweest om instrumenten te maken die er zo mooi mogelijk uitzien en fraai gedecoreerd zijn. Ik houd van sober, ook in de muziek trouwens. Een enkele keer heeft iemand me gevraagd een hartje in het blad te zetten. Dat heb ik wel gedaan, maar dat vond ik al een hele stap. Klank, klank, klank, dat is waar ik liever mijn energie in steek. Zo heb ik eigenlijk nooit een arciliuto willen maken, omdat ze zo vaak scherp klinken. Ik snap wel waarom dat zo is: ze moeten er doorheen kunnen komen en zich onderscheiden van andere instrumenten. Maar tegenwoordig hoor ik ook wel arciliuto's waarvan de klank me bevalt. Welluidendheid vind ik enorm belangrijk. Ik vind dat een instrument in het spel op momenten wel een beetje scherp mag klinken, maar dan moet het passen in het muzikale verhaal, als het bijvoorbeeld grote emoties verbeeldt. Het meest hou ik van een heldere, open klank. De laatste tien, vijftien jaar, heb ik ervaren dat dat toch met een zekere warmte kan samengaan.

De feedback die ik van klanten krijg – en waar ik natuurlijk ook gericht om vraag – heeft mij tot op de dag van vandaag geholpen om een nog hogere kwaliteit te bereiken. In noem nog maar eens Willem Mook en Harry van der Graaf, die vanaf het allereerste begin van grote invloed zijn geweest, waarvoor ik hen zeer erkentelijk ben. Mijn uitgangspunt blijft: onderzoeken hoe ik mijn luiten kan verbeteren. Ik zoek daarbij naar zekerheden die ik op hun beurt ook weer kan betwijfelen; al te grote zekerheden maken je na-

melijk blind voor interessante zijpaden. Eén van de manieren waarop ik onderzoek doe en ervan leer, is het openen van mijn instrumenten om één of meer veranderingen aan te brengen. Zo kan ik snel de relatie tussen ingreep en effect beoordelen. Natuurlijk heb ik deze experimenten eerst op mijn eigen instrumenten losgelaten, maar intussen hebben al aardig wat klanten van zo'n ingreep geprofiteerd. Ik bespeel op dit moment een luit uit 2009 die ik al zes keer onderhanden heb genomen en verbeterd; een zevende ingreep is aanstaande. In totaal heb ik dit al wel zo'n zeventig keer gedaan.



Ik ben nu dicht bij waar ik wil zijn en wil behouden wat ik aan basiskwaliteit heb verworven. Vandaar ook dat de veranderingen die ik aanbreng klein en enkelvoudig zijn. Want als je teveel tegelijk verandert, kom je moeilijker te weten waar het effect nu precies aan toe te schrijven is. Dat geldt zowel voor de nieuwbouw als voor de ingrepen, en zo krijg ik scherp zicht op het verband tussen ingreep en effect. Bij het beoordelen van het effect luister ik goed naar de reacties van spelers, vooral als die het niet als een verbetering ervaren.

In mijn zoektocht naar klank bewandel ik ook ongebruikelijke wegen. Wat mij bijvoorbeeld helpt als ik naar een instrument van een andere bouwer luister, is me in te beelden dat het een in-

strument van mij is. En ook het omgekeerde doe ik: ik luister naar een instrument van mezelf en beeld me dan in dat het door een ander gemaakt is. Zo probeer ik me los te maken van bepaalde verwachtingen en zekerheden. En van het uitgangspunt dat mijn eigen instrumenten de beste zijn. Het verruimt mijn blik, ik kijk beter en met een open instelling naar mijn eigen instrumenten en ben bovendien de instrumenten van anderen op waarde gaan schatten. Ik wil niet zomaar een instrumentenmaker zijn, ik wil iedere keer het allerbeste wat ik heb erin leggen. Noem het maar ambitieus, want dat ben ik.

Zo vond ik de klank van luiten en gitaren in de hogere posities vaak te kort en te scherp en heb ik vrij lang gedacht dat dat er gewoon bij hoorde. Maar door het aanbrengen van veranderingen ontdekte ik dat het veel beter kon. Het open maken van een luit doe je niet lichtvaardig, maar ik weet waarom ik het doe. Uiteraard moet het héél nauwkeurig en voorzichtig gebeuren, maar ik heb er nu zoveel ervaring mee dat ik zonder enige kracht te zetten het elektrisch verwarmde mes het werk laat doen: de lijmmaad heel precies volgen en niet in het hout snijden. De veranderingen komen er vaak op neer dat ik balken en balkjes lager maak en ook wel verplaats. Daardoor maak ik het bovenblad beweeglijker. Er moet een zeker evenwicht zijn tussen de kracht waarmee je de snaren aanslaat en de weerstand die het instrument biedt om die kracht te weerstaan. Die tegenkracht moet wel binnen bepaalde marges liggen, want daarbuiten is het instrument te zwak of te sterk gebouwd.

De veranderingen die ik aanbreng zijn vaak heel ingrijpend: door een kleine ingreep kan het een heel ander instrument worden. Maar het spannende komt dan nog: kan de speler ermee overweg? Mijn instrumenten, zoals ik ze nu maak (of verander) stellen wel een belangrijke eis aan de speler: je moet echt in de snaar grijpen, echt naar het blad toe aanslaan, want dan pas geeft het instrument terug wat het kan. Overigens is dat de wijze waarop je elke luit behoort te bespelen. Je moet zo diep aanslaan dat je de snaartrilling op het bovenblad overbrengt. Soms kost het een speler wel wat tijd voordat hij die klank eruit weet te halen. Ik ben wel eens bij een bepaalde klant weggegaan met het gevoel dat ik niet wist of het tussen het instrument en hem wat zou worden, maar de dag erna belde hij me met 'Ik heb 'm!'.



Ik heb mij naast renaissanceluiten ook op andere paden begeven. Ik heb – uiteraard zou ik haast zeggen – ook een aantal barokluiten en theorbes gebouwd. Mijn eerste vihuela bouwde ik echter pas eind jaren negentig, toen ik dus al meer dan twintig jaar bezig was. Het eerste instrument dat ik heel vrij benaderde, was de plectrum-luit, begin jaren tachtig. Over plectrum-luiten is zo weinig bekend dat ik me vrij en op mijn gemak voelde om daar mijn eigen ideeën in te leggen.

Lange tijd ben ik gitaar blijven spelen, ook duetten met Hanni op de blokfluit. Ik ben als student ooit op een Spaanse gitaar begonnen, die ik tijdens een vakantie ook echt in Madrid had gekocht. Mijn vader was niet weg van het instrument, is eraan gaan sleutelen en dat was voor hem het begin van zijn loopbaan als bouwer. Kort daarna maakte hij er eentje voor mij. Natuurlijk kwam er een moment dat ik ook luit wilde gaan spelen. Serieus, en dus onder leiding. Toen mijn vader overleed, vroeg mijn dochter: “Wat zou opa ervan vinden als ik luit zou gaan spelen?”. De reactie in de familie was eensluidend dat hij dat ontzettend leuk zou hebben gevonden. Zo werd mijn dochter de eerste leerling van Willem Mook. Dat heeft ze een jaar of vijf gedaan, met muzikaliteit en talent, maar toen nog niet zo met talent voor studeren. Toen zij stopte, begon ik bij Willem, en dat heb ik zeker twintig jaar gedaan. Dat heeft me veel gebracht.

Hanni studeerde Duits, we waren jaargenoten in Utrecht. Het was een verrijking dat ze iets heel anders studeerde dan ik. Door haar ben ik meer van taal gaan houden. Ik heb haar eerste klavecimbel gebouwd, uitgaande van een bouwpakket overigens. Met haar op klavecimbel heb ik niet veel samengespeeld, afgezien van kleine dingen als *Lord Willoughby's Welcome Home*. We vonden dat er te weinig contrast tussen de instrumenten was en dat het met blokfluit interessanter klonk. Hanni luistert naar nieuwe instrumenten van mij en vertelt me wat ze hoort, maar deelt niet de gepassioneerde die ik met klank heb. Ik heb wel eens het idee dat ze me niet verder wil aanmoedigen dan ik mezelf al doe... Al lang heb ik, als het om feedback gaat, ook veel aan anderen gehad, aan Jan van Outryve, Joost van Poppel, Cora Cannemeijer en ook aan jou, Wouter, zeker nu we zo dicht bij het klankideaal voor de zeskorige muziek komen, waar ook jij de laatste tijd zo door gegrepen bent.

Op het ogenblik richt ik me vooral op de zeskorige luit, die ik zo geschikt mogelijk probeer te maken voor het vertolken van polyfone muziek. Daar zijn helderheid en transparantie van enorm belang. Daarnaast is het fijn als de speler ook een zekere warmte en rijkdom hoort, maar Harry van der Graaf verwoordt het mooi: hij wil hoe dan ook 'het zilver' blijven horen.

Ik begrijp steeds beter waarom men vroeger de luit zo geschikt vond als 'voertuig' voor polyfone muziek. Dat was niet alleen omdat er verschillende stemmen mogelijk waren, maar ook omdat een goed instrument zangkwaliteiten had. Overigens kan een instrument nog zo goed zijn, als de luitist niet over een goede aanslag en legato-techniek beschikt, kan het toch nog kort en brokkelig in plaats van zangerig klinken.

In de toekomst ben ik van plan een zeskorige luit te maken die geschikt is voor de allervroegste zeskorige muziek, op basis van het model van Gerle. En uiteraard ga ik met de bouw van de andere instrumenten ook gewoon door. Dat alles natuurlijk zolang mijn gezondheid het toelaat, en die laat gelukkig nog veel toe. Want we weten nog zo weinig en is er nog zo veel te onderzoeken.



Walter Gerwig (1899-1966)

Luitist

Sjon van der Tol



Walter Gerwig ± 1960

Duitsland 1946. Op de Autobahn rijdt een Jeep met aan boord drie muzikanten: Eva-Juliane Gerstein, sopraan, Johannes Koch, gambist, en Walter Gerwig, luitist. Ze noemen zich *Das Lauten-collegium*. Achter het stuur zit Inger-Merete, de vrouw van Walter Gerwig. Ze zijn op weg naar ergens in West-Duitsland om een concert met oude muziek te verzorgen.

Vanaf 1949 kregen ze steeds meer succes en lieten ze de Jeep thuis. Ze gaven nu niet alleen maar concerten in Duitsland, maar ook in het buitenland, voornamelijk in Nederland, Denemarken, Zweden, Finland, Zwitserland en Engeland.

Onder invloed van de *Early Music Movement* maakte oude muziek in die tijd een stormachtige ontwikkeling door. Ook de oude luitmuziek werd herontdekt, met als belangrijke pioniers Julian Bream, Hans Neemann, Suzanne Bloch en Diana Poulton. Ook Walter Gerwig, de luitist van *Das*

Lauten-collegium, behoorde tot deze pioniers. Voor de oorlog had Walter Gerwig al naam gemaakt als luitsolist en -pedagoog, maar na de oorlog werden zijn optredens populairder en werd hij meer en meer gevraagd. Zo trad hij als solist een paar keer op tijdens het Engelse *Dolmetsch Early Music Festival*.

In 1952 werd Gerwig gastdocent aan de *Staatliche Hochschule für Musik* van Keulen en een paar jaar later werd hij er professor. Hij maakte daar al gauw veel vrienden, waaronder de gitaristen Heinz Teuchret (die hij nog een luit uitleende), Karl Scheit en Anton Stingl. Veel bekende luitisten hebben in Keulen les van hem gehad en zijn bij hem afgestudeerd. Onder de leerlingen die bij hem eindexamen deden, bevonden zich Eugen Müller-Dombois, Karlheinz Böttner, Dieter Kirsch, Michael Schäffer, Maritta Kersting, Paul Gerrits, Gerhard Hübner en Eike Funck. Een artikel van Eike Funck dat hij 25 jaar na het overlijden van Walter Gerwig (hij stierf op 9 juli 1966) schreef, vormt een belangrijke bron voor mijn artikel.

Pedagoog

Walter Gerwig was een voortreffelijk pedagoog en docent, die diepe indruk maakte op zijn studenten. Hij hield zich niet alleen bezig met privélessen, maar ook met het opzetten van leergangen en workshops om zoveel mogelijk mensen in de luit te onderwijzen. In zijn masterclasses was iedereen gelijk. Krijgen tegenwoordig de meest

Een pagina uit
*Das Spiel der
Lauteninstrumente*

14. Dreiklang-Umkehrungen

Durch die freie Bewegung der Baß-Stimme entstand bei unseren Begleitungen oft das Klangbild einer sogenannten Dreiklang-Umkehrung. Der tiefe Ton war dann nicht mehr zugleich der Grundton eines Dreiklanges, wie es bei den Übungen bisher der Fall war. Jeder Ton eines Dreiklanges kann also im Baß liegen, der Grundton ebenso, wie die Terz oder die Quint.

Benannt werden diese Akkorde grundsätzlich nach dem Intervall jedes einzelnen Klangbestandteiles zum tiefsten Ton. Wenn die Terz des Dreiklanges im Baß liegt, so heißen die beiden Intervalle des dicht zusammengedrängten Akkordes Terz und Sext; man nennt ihn abgekürzt den Sext-Akkord und bezeichnet ihn mit einer 6 unter dem Baß. Steht die Quint im Baß, dann heißt er Quart-Sext-Akkord und wird mit (4) bezeichnet.

Beide Umkehrungen gestatten uns neue Möglichkeiten einer schönen Baßführung. Spielen wir z. B. nach dem Grundakkord seinen Sext-Akkord, so hören wir dessen bewegende Kräfte.

94 Immer wieder muß es betont werden, daß wir die Akkorde nicht als akustischen Effekt, sondern als ein harmonisch vorbedachtes Zusammentreffen mehrerer Stimmen hören sollten.

Wir können dies am nächsten Beispiel gut verfolgen.

95

Wach auf, meinei Kreuzes Schö- ne, Herz- al- ler- lieb- ste me- in, die hör- ich so lieblich sin- gen, ich mein, ich sah des Tages Schein vom O- ri- ent ber- drin- gen, ich hör ein süß Ge- tö- so vom klei- nen Häl- vö- glein.

96

Mit diesen Umkehrungen der Dreiklänge müssen wir uns eingehend beschäftigen. Wir können dazu gut die Tabellen benutzen, welche wir von allen Dreiklängen in den verschiedenen Tonarten gemacht haben und erweitern sie nun durch die Sext-Akkorde in allen guten Griffmöglichkeiten. Hier ist ein Muster:

*) Die lateinischen Zahlen geben die Stufen der Taktart an.

A. 1371 III K.

getalenteerde musici gedurende een uur alle aandacht, bij Gerwig kreeg iedereen evenveel aandacht. Dus rende hij van leslokaal naar leslokaal.



Groepsfoto gemaakt tijdens een luitcursus in Pappenheim, 1963. Achterste rij, derde van rechts: Dieter Kirsch; voorste rij, tweede van rechts: Eike Funck (beide studenten van Gerwig) en links van hem Walter Gerwig. Allemaal spelen ze op luiten van Hans Jordan en deze foto is bedoeld als een groet aan deze luitbouwer (die in het toenmalige Oost-Duitsland woonde).

Volgens Gerwig kon je geen goede luitspeler worden als je het eenstemmige spel niet technisch volledig beheerste, zoals dat voor ieder melodiestrument verlangd werd.

Dan pas volgde de studie van het meerstemmige spel, begeleiding van melodie en daarna het spelen van basso continuo. Deze volgorde is ook terug te vinden in zijn vier lesboekjes getiteld: *Das Spiel der Lauteninstrumente*.

Tijdens de vele cursussen wist hij veel spelers enthousiast te maken voor zijn instrument. Een kenmerk van zijn onderricht was zijn beeldrijke spraak. Hij legde vooral nadruk op het spelen van improvisaties en improvisatie in het begeleiden van liederen, iets waar hij al vroeg in zijn jeugd mee begonnen was. Daarom vond hij dat een luitist, naast tabulatuur, ook notenschrift moest kunnen lezen.

Immers als je als luitist basso continuo wil spelen

en becijferde bas wil lezen, dan moet je noten kunnen lezen en iets van muziektheorie afweten en ook de onderlinge samenhang van de noten van andere instrumenten kunnen begrijpen.

Hij vroeg zijn studenten niet om virtuositeit in het luitspel, maar om temperament en muzikaliteit. Zijn doel was niet om historisch verantwoord luit te leren spelen, omdat, zoals hij zelf in het voorwoord van een van zijn lesboekjes zegt: “Er zijn genoeg goede scholen die met wetenschappelijke nauwkeurigheid over de kunst en speeltechniek van de dubbelsnarige luit, met zijn omvangrijke literatuur, berichten en naar speeltechnieken en literatuur verwijzen (...)

Deze handleiding voor het spelen van de luit heeft een ander doel: ze wil deze instrumentenfamilie in een muziekvorm laten zien die in onze tijd een gepaste plaats verdient.”



1965, waarschijnlijk tijdens een cursus genomen, plaats onbekend.

Zijn studieboekjes waren vooral voor amateurs en beginners geschreven. Hij wilde dan ook dat zijn muziekguitgaven zo goedkoop mogelijk waren.

Dat gold ook voor de eenvoudige maar goed klinkende en licht bespeelbare gitaren voor muziekscholen en kinderen, die hij samen met de gitaarbouwer Max Erich Klein (1901–1984) ontwikkelde. Vaak wilde hij de winst, die ze met de verkoop van deze gitaren maakten, niet hebben, zodat het instrument zo goedkoop mogelijk verkocht kon worden. Ook verleende hij zijn studenten belangeloos en hulpvaardig onderdak in zijn woning in Siegburg.

Hij schreef muziekboeken, waaronder: *Der Lautenist – alte und neue Musik für das Solospiel* (1961) en *Speilanweisungen für Kinder* (voor gitaar). Hij vroeg toenmalige componisten, zoals Johann Nepomuk David, om solomuziek voor de luit te componeren. Hijzelf was ook geen onverdienstelijk componist en schreef werken voor luit, gitaar en andere snaarinstrumenten.

Grammofoonplaten

Iets anders wat hem na de oorlog steeds meer in beslag nam, was het opnemen van grammofoonplaten. Gerwig voelde zich thuis in de opnamestudio. Hij hield niet van grote podia en concertzalen en speelde liever in kleine kring. In een krantenartikel zegt hij zelf over het spelen in kleine gezelschappen:

“In een concertzaal komt de muziek naar ons toe, maar bij een intiem instrument als de luit worden we naar de muziek getrokken.”

Dit is misschien ook de reden waarom zijn plaatopnamen zo intiem klinken, iets wat ook inherent was aan het soort luit dat hij bespeelde. De intimiteit van zijn plaatopnamen was vooral een gevolg van het ontbreken van enige galm, iets wat bij het instrument past.

De luit werd vroeger voornamelijk in de intimiteit van de huiskamer bespeeld, zoals we nog op oude schilderijen kunnen zien. Des te vreemder is het dat tegenwoordig soms luitopnamen klinken alsof ze in een concertzaal of badkamer zijn opgenomen.

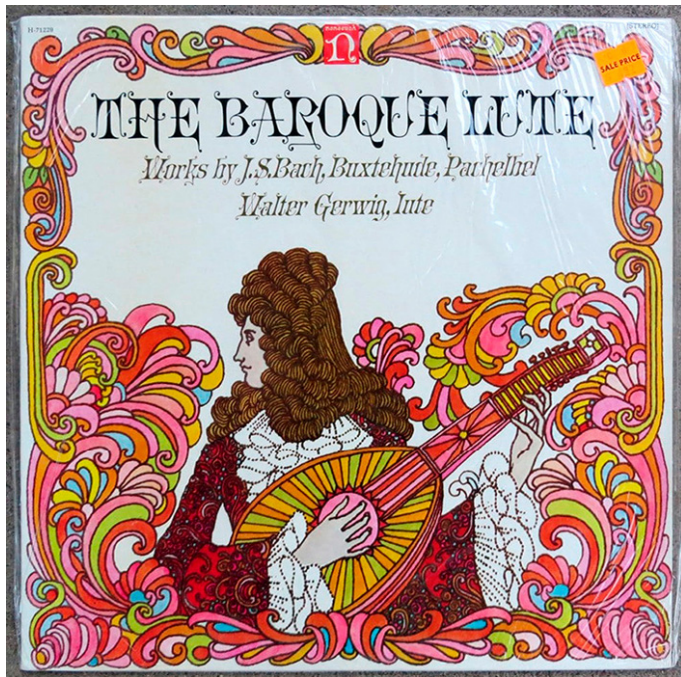
Walter Gerwig speelde op een luit gemaakt door Hans Jordan, een bouwer van luiten en viola's da gamba uit Markneukirchen, met wie hij jarenlang bevriend was. Ten opzichte van de luiten zoals die



Hans Jordan luit,
Markneukirchen, 1961
(in bezit van de auteur)

tegenwoordig worden gemaakt, waren de luiten van Jordan iets zwaarder gebouwd, was de klank kleiner, minder helder maar wel warm. De afwerking en bouw waren zorgvuldig en toonden groot vakmanschap.

Toen Walter Gerwig in 1949, tegen een vast bedrag, de *Suite g-klein* (BWV 995) van Johann Sebastian Bach opnam bij Archiv-Produktion (zie de eerste link naar YouTube aan het eind van dit artikel), vermoedde niemand dat de verkoop in vele landen tot vele duizenden zou oplopen. Voor de nieuwe opname in 1964 door Bärenreiter kreeg hij, een jaar voor zijn dood, de Preis der Deutschen Schallplattenkritik. Ook na zijn dood verschenen er nog veel heruitgaven, onder andere: *Lautenmusik des Barock - Pachelbel, Buxtehude en Bach*, *Lautenmusik der Renaissance - aus Deutschland, Italien, Frankreich und England* en *Bittner Suite g moll*. Het waren allemaal opnamen die veel lof oogsten en positieve kritieken kregen. Het was echter voor hem een lange weg die naar deze lof en prijzen leidde en aanvankelijk was het ook geen gemakkelijk weg.

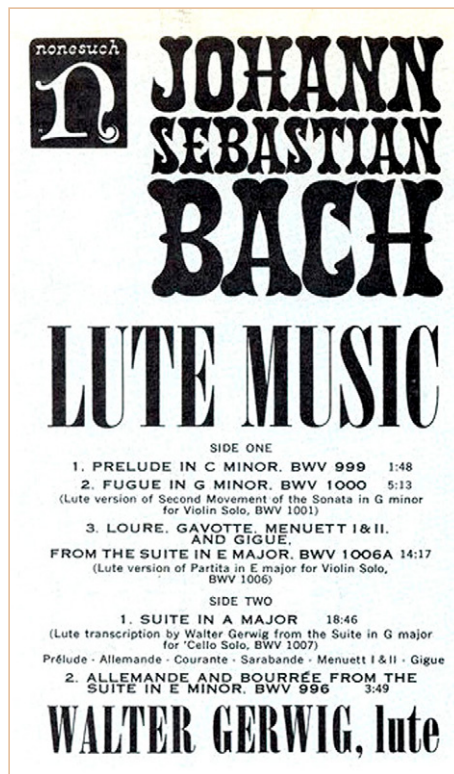


Platenhoes
The Baroque Lute

Jeugd

Walter Gerwig werd geboren op 26 november 1899 in Frankfurt/Oder. Zijn eerste ervaringen met muziek deed hij op in zijn ouderlijk huis, waar vaak muzikanten kwamen musiceren. Waarschijnlijk is hij in zijn jeugd al in aanraking

gekomen met de *Wandervogel*. *Wandervogel* was toen een populaire jeugdbeweging die protesteer-



Advertentie van de
platenmaatschappij
Nonesuch voor een LP van
Gerwig,
augustus 1964

de tegen de industrialisatie. Men trok erop uit de natuur in en zong traditionele Duitse volksliedjes met begeleiding van gitaar of, in een romantische drang naar het verleden, met een "gitaarluit" en later met de steeds populairder wordende luit. In de inleiding van een van zijn lesboekjes schreef hij dertig jaar later: "Driehonderd tot vijfhonderd jaar geleden was de luit het meest gespeelde instrument. Honderd tot honderdvijftig jaar geleden beleefde de gitaar zijn bloeitijd. Het is ongeveer dertig jaar geleden dat de *Wandervogel* naar deze beide instrumenten grepen om volksliedjes te begeleiden. Dit was een uitgangspunt voor de opleving van het zogenaamde geplukte instrument, dat aanvankelijk helemaal niets met de luit- en gitaartraditie te maken had."



Wandervogel liedboek, Hofmeister, Leipzig, 1918

De groeiende populariteit van de luit was een gevolg van de toenemende interesse in historische muziek rond 1900, met als een van de pioniers Arnold Dolmetsch. Geheel in overeenstemming met de idealen van de *Freideutsche Jugend*, waar ook de *Wandervogel* toe behoorde, wilde Gerwig ook in zijn leven zijn eigen bestemming kiezen. Aan deze idealen is hij zijn hele leven trouw gebleven. Hij begon in deze *Wandervogelbeweging* met gitaar spelen. Niet onverdienstelijk, want hij

won bij wedstrijden, georganiseerd door deze jeugdbond, meerdere prijzen. Het is onduidelijk wanneer hij de luit begon te spelen en zich daar helemaal op ging toeleggen, maar dat was waarschijnlijk al heel vroeg in zijn leven.

Zijn vader overleed in 1906 en daarmee kwam voor de familie Gerwig een einde aan een bestaan als welgesteld burger. Het was 1917 en de eerste wereldoorlog woedde al een paar jaar, toen Walter, die in de 7e klas van het *Realgymnasium* zat, werd opgeroepen voor militaire dienst. Als soldaat maakte hij de gruwelen van deze oorlog van dichtbij mee. Zijn oudere broer sneuvelde op het slagveld. Na de vrede duurde het nog tot 1919 voordat hij uit de Baltische staten terugkeerde. Hij keerde terug naar een failliet Duitsland en nam als enige zoon de zorg voor zijn moeder op zich. Er braken voor hem en zijn moeder moeilijke tijden aan, een periode van armoede.

Tussen de oorlogen

Met wat los werk probeerde hij zich door deze droevige naoorlogse jaren van honger en armoede heen te slaan. Na lange dagen hard werken ging hij luitspelen, waarbij hij, naar het schijnt, niet zelden doodmoe boven zijn instrument in slaap viel. Op zijn stille zolderkamertje bekwaamde hij zich, als autodidact, verder in het luitspelen. Hij zocht zijn eigen weg in de luitmuziek en ontwikkelde zo zijn eigen stijl van spelen.

Bij Julius Hempel in Hamburg kon hij in de leer gaan als vioolbouwer. Deze opleiding moest hij om gezondheidsredenen echter afbreken. De ondervoeding werd hem te veel en hij belandde een tijdje in het ziekenhuis. In 1924 keerde hij naar Hamburg terug om daar aan de muziekhogeschool een opleiding als bassist te volgen. Vanwege een verkeerde vooropleiding kreeg hij echter geen beurs en moest hij weer als klusjesman in zijn levensonderhoud voorzien. Toch legde hij zich verder toe op de studie van de luitmuziek en ontdekte het spelprincipe van de luit, dat gebaseerd is op het eenstemmige spel. Veel later, toen hij in Keulen les gaf, vroeg hij zijn studenten “Tonleitern musikalisch zu spielen”, iets wat op zich al niet zo makkelijk is. Zoals we al zagen, ging zijn stijl niet uit van akkoorden, maar van de aan de menselijke stem gerelateerde lineaire melodie; een op eenstemmigheid gebaseerde techniek, waarmee men met gemak de meester-

werken van de oude luitmuziek aankon, zelfs met de meest complexe meerstemmigheid.

In 1925 nodigde zijn oude jeugdvriend Fritz Jöde hem uit samen te werken in de net opgerichte *Berliner Volksmusikschule*, een privé stadsconservatorium in Berlijn-Charlottenburg. Ze kenden elkaar nog vanuit de *Jugendmusikbewegung*, een in 1920 opgerichte jongerenbeweging en muziekpedagogische stroming, waar de *Wandervogel* een voorloper van was. Gerwig werd gitaar- en luitdocent en was hiermee de eerste luitdocent in Duitsland. Als tegenprestatie voor zijn werkzaamheden kreeg hij les in muziektheorie, koorleiding en zang. Op het openingsfeest van de school speelde hij op luit een suite van Bach. Later werd hij benoemd als koorleider en docent in verschillende theoretische vakken.

In 1935 werd hij directeur van de *Volksmusikschule*, totdat het instituut onder druk van politieke invloeden moest verdwijnen. In die jaren kreeg hij als pedagoog en luitdocent nog andere functies aangeboden, onder andere aan de *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik* in Berlijn, waaraan hij tot 1943 verbonden bleef. Daarnaast gaf hij bij verschillende onderwijsinstellingen muziekpedagogische colleges. Eduard Zuckmayer, die Gerwig in juli 1926 bezocht schrijft over zo'n bezoek: “Zo liet Walter Gerwig (van de volksmuziekschool in Charlottenburg) ons kennis maken met de heerlijke oude luitmuziek van Newsidler, Judenkunig, Schlick en ook van Bach, van wie we zowaar een fuga voor luit konden horen. Hij liet duidelijk horen dat de luit vele mogelijkheden heeft, als solo-instrument, als begeleiding bij zang, en ook als continuo-instrument dat de bas speelt.”

In 1934 trouwde Gerwig met de Deense zangeres Inger-Merete Nissen. Ze kregen drie kinderen. Zij is zijn hele leven zijn onontbeerlijke helpster, zijn praktische en zijn realistische tegenpool gebleven.

Na de traumatische ervaringen in de eerste wereldoorlog moet het voor hem een schok zijn geweest toen hij in 1939 voor militaire dienst werd opgeroepen. Gelukkig voor hem werd hij na tien maanden vanwege zijn werkzaamheden als leraar van de dienstplicht weer vrijgesteld. In opdracht van de Rijks-radio-omroep vormde hij op het Bruckner-Stift St Florian bij Linz (Abdij van



Walter Gerwig, ± 1935

Sankt Florian) samen met vier andere pioniers in de oude muziek een barokensemble om op 'representatieve gelegenheden' op te treden. Tijdens de nazi-periode hield Gerwig zich politiek afzijdig, trad ook niet toe tot de NSDAP en probeerde zoveel mogelijk ten behoeve van nazi-propaganda georganiseerde gebeurtenissen te vermijden. De laatste drie weken van de oorlog werd hij, zoals iedere man, ingelijfd bij de *Volkssturm*.

Het einde van de oorlog en het uiteenvallen van Duitsland maakte hem opnieuw brodeloos. Omdat hij Duitser was, werd de familie Gerwig Oostenrijk uitgezet. Zijn vrouw ging met de kinderen naar Denemarken, om zo de honger te ontlopen. Walter Gerwig ging terug naar Hamburg en speelde daar, om rond te komen, voor wie het maar horen wilde en ook nog letterlijk voor een appel en een ei.

Daarnaast gaf hij wat privélessen. Hij leerde er twee andere musici kennen en ze vormden het ensemble dat zich *Das Lauten-collegium* noemde. Samen met zijn vrouw, die zonder kinderen uit Denemarken terugkwam, kochten zij gezamenlijk een Jeep en zo vinden we hen weer terug op de Duitse Autobahn.

Geleidelijk werden de tijden weer normaal. De kinderen keerden terug uit Denemarken en in 1951 werd Walter Gerwig leraar aan de enige luitopleiding van Duitsland, in Keulen.

Nederland

In de jaren vijftig en zestig reisde Gerwig veel en gaf overal concerten en workshops. Hij bezocht ook verschillende keren Nederland. Zo schrijft het Rotterdams Nieuwsblad van 30 mei 1952: "Leden van de Vereniging voor Huismuziek hebben gisteravond, in Studio Quispel, een avond kunnen luisteren naar een sinds lang vergeten instrument, de luit. De bekende luitspeler Walter Gerwig, die enige dagen in ons land verblijft, heeft op deze avond met zijn prachtige gevoelige spel en zijn duidelijke en interessante uitleg voor een onvergetelijke avond gezorgd." Hier was hij weer op zijn best: in kleine gezelschappen. De krant gaat lyrisch verder: "Dit tokkelinstrument, met zijn dromende, heldere, dunne klank en met zijn vredelievende uitstraling, verjoeg alle onrust en voerde ons naar de intieme sfeer van de huiskamermuziek van de 17e en 18e eeuw." Voor Gerwig waren het overigens drukke dagen: naast dit concert in Rotterdam speelde hij ook nog in de VARA opnamestudio, in Amsterdam samen met het blokfluitensemble van Kees Otten en ook nog voor de gitaarvereniging Constantijn Huygens.

Hij deed verschillende keren mee aan de Internationale gitaar- en luitweek op Queekhoven in Breukelen aan de Vecht. In 1963 stond deze week onder de algemene leiding van de gitaristen Narciso Yepes en Dick Visser en van Walter Gerwig. Hij gaf er luitconcerten, onder andere met muziek van de componisten Santino Garsi da Parma, Vincenzo Galilei en Jacques Bittner. Ook de Nederlandse luitiste Gusta Goldschmidt nam deel aan deze muziekweek. De Volkskrant van 4 januari wist nog het volgende te melden: "Walter Gerwig ondervond een langdurig oponthoud bij de Nederlandse grens. De Nederlandse douane eiste van hem 1500 gulden voor zijn vijf kostbare instrumenten. Na tussenkomst van de leidster van de organisatie, mevrouw Phia Berghout, werd het misverstand opgehelderd." Kennelijk meende de ijverige douane-ambtenaar dat Gerwig een handelaar was, die instrumenten invoerde om ze te verkopen.

Mens en nalatenschap

Het is inmiddels meer dan 55 jaar geleden dat Walter Gerwig overleed. Volgens allen die hem gekend hebben, belichaamde hij hogere menselijke idealen, idealen die hij in de *Wandervogel*



Walter Gerwig, ± 1956

beweging heeft leren kennen en altijd trouw is gebleven, en die ook de basis vormden voor zijn kunstenaarschap. Iedereen die les van hem les heeft gehad, spreekt over Gerwigs menselijkheid, vriendelijkheid, bescheidenheid en eerlijkheid. En ook over zijn nauwgezetheid, waarmee hij zelfs de kleinste foutjes in iemands luitspel niet door de vingers zag. In zijn tijd was hij een groot pedagoog en veel van zijn studenten zijn later ook bekende luitspelers geworden.

Gerwigs pioniersrol als vernieuwer van het luit- en gitaarspel lijkt nog steeds onbetwist. Luitspelers als Hans Dagobert Bruger, Hans Neemann en Franz Julius Giesbert hadden in het begin van de vorige eeuw voor hem de weg voor het luitspel geopend, maar zij waren echter meer wetenschappers dan uitvoerende musici. Het was echter Walter Gerwig die zich richtte op de kunst van het luitspel, op interpretatie en op speel-

techniek. Door zijn vele internationale optredens was hij van doorslaggevende betekenis voor de renaissance van de luit en het luitrepertoire in Europa en Amerika. Ook voor de Oude Muziek beweging uit die tijd was hij een invloedrijk persoon.

Eike Funck sluit in 1991 zijn herinneringen aan Gerwig af met: "Gerwig had veel studenten die nu als luitist concerten geven en opnamen maken. Iedere student is zijn eigen weg gegaan en heeft ook als pedagoog weer zijn studenten opgeleid, die nu weer bekende luitisten zijn. Zij hebben Walter Gerwig niet meer gekend, maar ik weet zeker dat de geest van zijn muzikale leven en menselijkheid nog in hen voortleeft."

www.youtube.com/watch?v=bpC2y5BJajo
www.youtube.com/watch?v=FTXoMycryIA
www.youtube.com/watch?v=MysjKhdu8g
www.youtube.com/watch?v=m_hfSPhJyt8

Met dank aan mevrouw dr. Sigrid Wirth voor het bereidwillig aanleveren van extra informatie en artikelen over het leven van Walter Gerwig. Zij en prof. Dieter Kirsch werken momenteel aan een biografie over Walter Gerwig. Deze zal medio 2022 verschijnen bij *Verlag der Deutschen Lautengesellschaft*. Het is inmiddels 2021, dus het werd tijd...

Muziekbijlage

Ciska Mertens

Onlangs zijn bij Sotheby's in Londen enkele belangrijke luitmanuscripten uit de Dolmetsch bibliotheek verkocht: Haslemere/Dolmetsch II.B.1 en II.B.2. Beide manuscripten zijn voor ongeveer 200.000 GBP verkocht.

Arnold Dolmetsch (1858-1940) studeerde viool, piano en compositie aan het conservatorium van Brussel. Daar maakte hij kennis met musici die op oude instrumenten uit de collectie van het conservatorium speelden. In 1883 ging hij naar het Royal College of Music in Londen, waar hij afstudeerde. Hij was gefascineerd door de collectie historische instrumenten in het British Museum en begon met het geven van huisconcerten op historische instrumenten.

In 1893 maakte hij een luit, naar een historisch model. Later maakte hij ook luiten voor Diana Poulton. Na een tijd in Boston en Parijs te hebben gewoond, kwam hij na de Eerste Wereldoorlog terug naar Engeland, vestigde zich in Haslemere en begon kopieën te maken van ongeveer elk instrument uit de vijftiende tot achttiende eeuw, met inbegrip van violen en vedels, luiten, blokfluiten en een reeks klavierinstrumenten.

Het boek dat hij in 1915 publiceerde, was een mijlpaal in de ontwikkeling naar de authentieke uitvoering van oude muziek. Hij legde een bibliotheek met alle mogelijke historische muziekmanuscripten aan, waaronder de bovengenoemde.

Manuscript II.B.1

Manuscript II.B.1 is een manuscript met muziek uit het eerste deel van de 17e eeuw. Er staan hoofdzakelijk dansen in. Vooral courantes (99!), maar ook volta's, gaillardes en balletten. Daarnaast bijvoorbeeld ook een enigszins vereenvoudigde versie van Lachrimae van Dowland. Een aantal stukken is in de boeken van Vallet terug te vinden. Verder is er muziek van onder anderen (Michelangelo) Galilei, Besard, Boquet, Dowland, Lespine en Mesangeau. Aan het eind staat enkele stukken in transitiestemmingen.

Het handschrift is nog niet gepubliceerd. Het is aan de Bayerische Staatsbibliotheek in München verkocht. De verwachting is dat er spoedig een digitale facsimile ter beschikking komt. Uit dit handschrift heb ik enkele dansen overgenomen.

Van het *Ballet de Lepin*, van Charles de Lespine, is een aantal versies bekend. John Robinson, die zo vriendelijk is geweest om een pdf van de microfilm van het handschrift te sturen, heeft alle bekende luitstukken in renaissanceluitstemming van Lespine (er zijn ook stukken in transitiestemmingen) uitgegeven, in totaal 30 stukken. Tijdens zijn reizen is Lespine onder meer in de Nederlanden geweest, waarbij hij prins Maurits ontmoette. Mogelijk heeft hij in Amsterdam ook contact gehad met Nicolaes Vallet, die in het 2e deel van het *Secretum Musarum* een Fantasie van Lespine heeft opgenomen. Voor meer informatie over Lespine zie het artikel van Kenneth Sparr: <http://www.tabulatura.com/Lespine.htm>.

De *Passomezzo* blijkt het 2e en 3e deel van de *Passemeze d'Italye* van Vallet te zijn, uit het 2e deel van *Secretum Musarum*. Van het *Ballet* en de *Gaillarde* is niet bekend wie die geschreven heeft. Romanesca is één van de patronen die veel werd gebruikt om te variëren; een ander patroon is bijvoorbeeld de Folia. De *Courante Galilei* is van Michelagnolo Galilei (1575-1631), broer van Galileo Galilei, en is ook te vinden in zijn *Il primo libro d'intavolatura di liuto* van 1620. Michelagnolo werkte een aantal jaren in de Pools-Litouwse landen en kwam uiteindelijk na 1607 in München terecht aan het hof van hertog Maximilian I, waar hij de rest van zijn leven is gebleven. De stukken in de muziekbijlage zijn voor 10-korige luit.

Manuscript II.B.2

Manuscript II.B.2 is aan het British Museum verkocht. Het is een 18e-eeuws manuscript met 249 solostukken, waaronder circa 50 stukken van Silvius Leopold Weiss. Daarnaast is er muziek te vinden van onder anderen Baron, Falckenhagen, Laufensteiner, Gallot en Mouton. Het boek is nooit in zijn geheel uitgegeven. De verwachting is ook hierover dat er binnen afzienbare tijd een digitale facsimile beschikbaar zal zijn. Met name voor de muziek van Weiss is dit een rijke bron. De muziek is voor het grootste deel voor een 12-korige luit.

Een opvallend stuk in het manuscript is een Capriccio, mogelijk van Weiss, dat begint met een thema dat nagenoeg hetzelfde is als het thema van Bachs partita in E voor solo viool (BWV 1006). Een aantal stukken is inmiddels in een moderne

uitgave verschenen, verzorgd door Jean-Daniel Forget en Guy Grangereau bij Le Luth Doré. Foto's van het manuscript zijn op de website van Forget te vinden, met nog een deel van de stukken die gratis kunnen worden gedownload.

https://luthbaroque.fr/Navigation/Les_manuscrits/Manuscrits.htm

Op deze site zijn nog vele andere uitwerkingen en foto's van manuscripten voor barokluit te vinden.

Voor de muziekbijlage is gekozen voor een suite in Bes-groot (stemming van de bassnaren: G-F-Es-D-C-Bes-A) voor 13-korige luit. De suite komt niet voor in *Opera prima* en *Opera seconda* van Falckenhagen. Adam Falckenhagen (1697-1754)

groeide op in de omgeving van Leipzig en kreeg les van Johann Christian Weyrauch, die een leerling was van Johann Sebastian Bach en enkele van zijn werken voor luit bewerkte.

Falckenhagen studeerde korte tijd aan de universiteit van Leipzig en heeft mogelijk na lessen van een leerling van Silvius Leopold Weiss, ook luitles gehad van Weiss zelf. Hij werkte aan diverse hoven, maar kwam in 1734 op invitatie van Wilhelmina van Pruisen, Markgravin van Bayreuth, luitspeelster en zus van Frederik de Grote in dienst van het hof van Bayreuth, waar hij tot zijn dood bleef.



Onze Lieve Vrouwekathedraal, Antwerpen

Ballet de Lepin
Dolmetsch II.B.1

The musical score consists of six systems of music, each with a single melodic line. The notation includes rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and tablature (letters a, c, d, e, f, h on a six-line staff). The piece is divided into measures, with measure numbers 7, 12, 18, 23, and 28 indicated at the start of their respective systems. The notation is written in a style characteristic of early 17th-century lute tablature, with rhythmic flags above the notes. The piece concludes with a double bar line and a wavy line indicating the end of the piece.

Passomezo
Dolmetsch Ms.II.B.1

9

17

25

33

42

50

58

f *p* *f* *h e f h*

all

Ballet
Dolmetsch Ms.II.B.1

Galliarde (Romanesca)

Courante Galilei
Dolmetsch Ms. II.B.1

10

19

27

34

43

52

59

Courante
Dolmetsch Ms. II.B.2

Adam Falckenhagen 1697-1754

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Courante" by Adam Falckenhagen, from the Dolmetsch Manuscript II.B.2. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4, with a 4/4 section starting at measure 7. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *h* (hairpins). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 12, 19, 25, 30, 36, and 43 marked. The piece concludes with a double bar line and a fermata. There are two asterisks in the score: (1*) at measure 36 and (2*) at measure 43. The manuscript is written in a clear, elegant hand.

Menuet

Falckenhagen

The image displays a musical score for a piece titled 'Menuet' by Falckenhagen. The score is written on a single staff, combining standard musical notation with guitar-specific elements. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is divided into measures, with measure numbers 3, 7, 13, 20, 27, 33, 39, and 46 indicated. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Above the staff, there are vertical bar lines and some dynamic markings like 'f' and 'h'. Below the staff, guitar tablature is provided, using letters 'a' and 'b' to denote fret positions on the strings. Some measures include fingering numbers (1-5) and a '5' indicating a barre. A double bar line with repeat dots is used at measure 13 and measure 33. The piece concludes with a double bar line and a final flourish in measure 46.

Pastorelle

le même

2/4

7

Fin

13

(2*)

19

1. ritmeteken ontbreekt
2. letter b oorspronkelijk op 2e lijn

De tranen van Johannes Fresneau

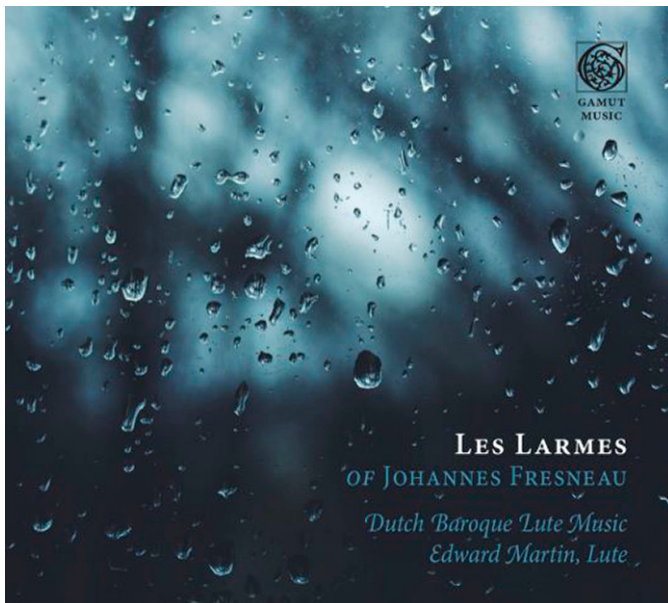
Unieke muziek voor barokluit uit Nederland

Jack Scholten

**Les Larmes of
Johannes Fresneau
Edward Martin (barokluit)**

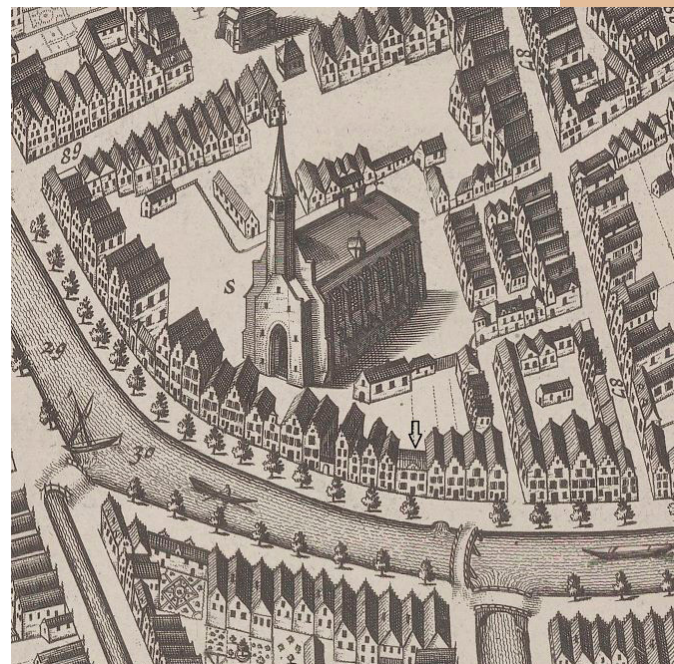
Gamut Music GM05
<https://shop.gamutmusic.com/recordings/>
<https://www.gamutmusic.com/ed-martin>

De Amerikaanse luit- en vihuelaspeler Edward Martin was drie jaar geleden al eens in Leiden om zijn vertolking van Fresneau te laten horen. Wie daar toen niet bij was, kan nu gaan luisteren naar de deze zomer eindelijk uitgebrachte cd. Het is niet de eerste keer dat er stukken van Fresneau op cd verschijnen.



Hubert Hoffmann (2008) en Toyohiko Satoh (2019) gingen Martin wat dat betreft al voor, maar dit is wel de eerste cd die geheel gewijd is aan het werk van deze bijzondere componist.

Begin 1637 arriveerden twee jonge Zweedse edellieden met hun gezelschap vanuit Parijs in Leiden. Op 26 januari lieten ze zich inschrijven aan de universiteit, inclusief hun leidsman en vier bedienden. Zo ging dat nog in die dagen. Eén van de knapen in het gevolg was de Franse luitspeler Johannes Fresneau. Het is niet met zekerheid te zeggen of hij daarna met de Zweden verder is gereisd op hun *Grand Tour* of dat hij tijdelijk naar zijn vaderland is teruggekeerd of dat hij meteen in Leiden is gebleven. In ieder geval zag



Detail van "De grote Hagen", plattegrond van Leiden (1670, Collectie Erfgoed Leiden en Omstreken). Bij het pijltje het huis van Asseling.

hij hier wel toekomstmogelijkheden, want in 1644 woonde hij kennelijk al enige tijd in de Breetstraat en trouwde hij, 28 jaar inmiddels, met de een jaar oudere Anna, dochter van de luitbouwer Andries Asseling.

De komst van Fresneau vond plaats aan het eind van een markante bloeiperiode in de Leidse muziekgeschiedenis. Grootheden als Cornelis Schuyt en Joachim van den Hove waren er natuurlijk al lang niet meer en de luitist en organist Herman Piso overleed in 1645. De oude John Jorden, die bijna veertig jaar lang de officiële Leidse stadsmusicus was geweest, kreeg in januari 1648 nog wel verlenging van zijn contract, maar stierf een maand later, als laatste van de in de zestiende eeuw geboren gouden generatie. Jorden woonde in een van de huisjes rond de bejnhofkapel, schuin achter het huis van Asseling en Fresneau zal hem zeker nog gekend hebben.

Helaas was Johannes Fresneau in Leiden geen lang en gelukkig leven beschoren. In 1661 verloor hij zijn vrouw en in 1664 overleed zijn dochttertje aan de pest. Zelf stierf hij begin februari 1670, nog geen 54 jaar oud. Ook toen heerste er een

epidemie, malaria deze keer. Het is dus niet voor niets dat deze cd de titel draagt van een van zijn composities: "Les Larmes de Fresneau". Voor uitgebreide informatie over het leven en werk van Fresneau kan ik verder verwijzen naar de publicatie van Jan Burgers: *Johannes Fresneau, Complete Works for Lute and Guitar* uit 2016. Sindsdien zijn er trouwens al weer meer biografische gegevens opgedoken en die nieuwe vondsten zijn zo veel mogelijk verwerkt in het boekje bij de cd *Les Larmes*.



De muziek van Fresneau is overgeleverd in een aantal manuscripten, waarvan er een grotendeels van zijn eigen hand is. In totaal kennen we van hem 33 verschillende stukken voor baroklute en 5 voor gitaar, zoals preludes, allemandes, courantes, sarabandes, enzovoort. Hieruit heeft Edward Martin voor zijn cd 26 stukken gekozen, zoals gebruikelijk naar toonaard gegroepeerd in suites.

De muziek van Fresneau is geschreven in de toen moderne *style brisé*, maar heeft toch een eigen individueel karakter. Zo toont hij bijvoorbeeld een grotere voorkeur voor langzame, bedachtzame stukken dan zijn Franse tijdgenoten. Niet dat die allemaal zwaarmoedig zijn, hoor. Luister maar naar de statige Chaconne, meteen gevolgd door een vlotte, vrolijke Gigue.

In alle opzichten kunnen we dit als een belangwekkende cd bestempelen. Ten eerste natuurlijk vanwege de positie van Fresneau als enige vertegenwoordiger van de baroklute in de Noordelijke Nederlanden, maar ook de prestatie van Edward Martin mag best genoemd worden. Hij heeft zich grondig in Fresneau verdiept en in zijn stijlvolle uitvoering, met hier en daar zelf geschreven variaties, komt deze prachtige muziek volledig tot zijn recht.



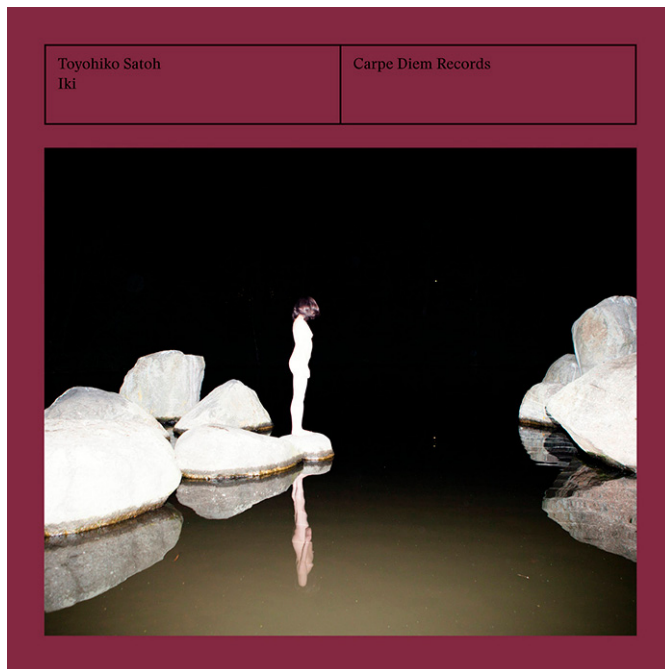
Japanse elegantie

Jack Scholten

Iki
(Gaultier, Dufaut, Fresneau, Mouton)
Toyohiko Satoh, barokluit

Carpe Diem Records CD-16320
<http://www.carpediem-records.com/>

Over het resultaat van deze benadering mag de luisteraar zelf oordelen, maar een grootheid als Satoh kan eigenlijk niets verkeerd meer doen. Ik kan deze cd van harte aanbevelen, mede vanwege de zes stukken die erop staan van Johannes Fresneau: *Les Larmes* en een kleine suite in A. Daarbij valt inderdaad op dat Satoh de dansen (Courante, Sarabande en Gigue) in een veel lager tempo speelt dan Edward Martin op zijn cd.



Bij zijn vorige cd's heeft Satoh al verbanden proberen te leggen tussen de Europese luitmuziek en Japanse esthetische begrippen. Deze keer gaat het dan om 'iki', een idee dat meerdere connotaties heeft, zelfs erotische, maar dat je eenvoudig zou kunnen omschrijven als 'subtiel elegantie' of 'stijlgevoel'. Het begrip komt uit de burgercultuur van de Edo-periode en als concreet voorbeeld noemt Satoh de verfijnde vrouwenportretten op de houtsneden van de Japanse kunstenaar Utamaro. Het staat dus eigenlijk lijnrecht tegenover de overdadige barokke kunst uit het Westen.

Bij zijn analyse van de Franse *style brisé* vond Satoh dit idee van 'iki' in de subtiel wijze waarop er toch meerdere polyfone lijnen in de muziek vervlochten zitten. In dat opzicht staat deze stijl dus toch nog steeds dichterbij de 16e-eeuwse luitmuziek dan bij de latere 18e-eeuwse barokmuziek. Dat bracht hem er toe allerlei 18e-eeuwse versieringen achterwege te laten, wat tot zijn eigen verrassing ook weer tot een rustiger tempo leidde.



FRANK - PETER DIETRICH

 MARKUS DIETRICH

Gitarren
 Mandolinen
 Lauten
 Gamben

Erlbach/Vogtland
 Eubabrunner Str. 50
 D-08258 Markneukirchen
 Telefon: +49(0)37422 6141
 dietrich@gitarre-laute.de
 www.gitarre-laute.de



MARGRIET VERZIJL-HARPERINK
 GEDIPLOMEERD LUITDOCENTE

Dolderseweg 29-D 3712 BN
 Huis ter Heide 030-6939280
 06-44262184
 E-mail: margriet.verzijl@wxs.nl

LESSEN: DANS EN MUZIEKSCHOOL UTRECHT
 DOMPLEIN 4
 STUDIO OUDE MUZIEK UTRECHT
 HERENSTRAAT 29

Sebastián Núñez
 Historische Muziekinstrumenten
 Luiten, vihuela's, Historische Gitaren
 Klavecimbels, Decoraties
 Restauraties

Vlijtstraat 6-A
 3513 SV Utrecht
 Nederland
 Tel/Fax: +31(0)30 8784614
 Email: nunez.instruments@gmail.com
 Web: www.earlymusicalinstruments.info
 Lid NVMM

Lutherie van Gool
 John J. van Gool, Luthier
 Gitaren – Luiten – Vihuela's



Multatuliweg 1
 2624 CD Delft
 015-2124815
 Lid NVMM
 Online verkoop snaren
 voor gitaar, luit, etc.

http://www.lutherie-van-gool.nl
 E-mail: jvgool@lutherie-van-gool.nl

Ari van Vliet
 gitarist / musicoloog

lezingen - concerten - lessen
vihuela
barokgitaar
klassiek gitaar
romantisch gitaar
modern

Stichting Cumuli, E. Ludenstraat 24A, 1271PT Huizen
 tel. 0621 884483, www.cumuli.nl, info@cumuli.nl

MARTIN DE WITTE




Lutes & Guitars

Capadosestraat 49-A, 2523AC Den Haag, Tel.:+31630834635
 info@martindewitte.nl * www.martindewitte.com

NICO VAN DER WAALS
 LUTHIER

LAUTEN
 Modelle
 von Mittelalter,
 Renaissance
 und Barock



VIHUELAS
 GITARREN

LAUTENATELIER IM TAUNUS
 Hubertusstrasse 32, D - 61250 Usingen; Germany
 Tel.: +49 6081 576730, Fax: +49 6081 946786
 Mail: laute@sigrunrichter.de

Jelma van Amersfoort
 Les op luit en historische gitaren,
 ensemble-coaching.



Wenslauerstraat 105, 1053 BB Amsterdam
 Tel.: 020-6160078, 06-14907445.
 email: jelmaa@gmail.com
 www.jelmavanamersfoort.nl