V MADRIGALEN OP ITALIAANSE TEKSTEN VAN LOKALE COMPONISTEN IN DE "ANTWERPSE ANTHOLOGIEËN"

CRISTINA CASSIA

De vier madrigaalcollecties die Petrus Phalesius de Jongere en Johannes Bellerus tussen 1583 en 1591 publiceerden (*Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, en *Musica olympica*)[1], kregen al bijzondere aandacht van onderzoekers die het belang van de bundels bij de verspreiding van madrigalen op Italiaanse teksten ten noorden van de Alpen hebben aangetoond.[2] Zoals blijkt uit een gedicht van Johannes Gheesdalius in de stemboeken voor tenore, basso en sesto van *Melodia olympica*,[3] waren deze volumes opgevat als een set, en vertoonden ze effectief enkele gemeenschappelijke eigenschappen. De meeste van de madrigalen in deze bundels werden gecomponeerd door Italianen of door populaire componisten uit het noorden die een succesvolle internationale carrière hadden uitgebouwd, zoals Orlandus Lassus en Philippus

1 Om deze vier verzameldrukken te onderscheiden van de andere die in dezelfde jaren verschenen, verwijs ik er in dit hoofdstuk naar als de "Antwerpse anthologieën", een term ontleend aan Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

2 Zie onder andere Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", en Lewis Hammond, "Selling the Madrigal".

3 Het gedicht werd gedrukt op de versozijde van het titelblad, waar in de andere stemboeken de opdracht aan Giulio Balbani te vinden is. Na het vermelden van de vier anthologieën, nodigt het gedicht de zangers uit om ze allemaal te kopen. Zie Hammond, "Selling the Madrigal", 225–26. Voor een vertaling van Gheesdalius's tekst, zie Appendix 4 (p. 231) en Lewis, "Collecting 'Italia' Abroad", 88–89.

de Monte. Na enkele jaren in Italië te hebben verbleven, waren deze twee zeker goed vertrouwd met de Italiaanse taal en muziek. Enkele tientallen madrigalen werden echter geschreven door minder prominente componisten die actief waren in de Lage Landen in de periode waarin de vier volumes werden uitgegeven. Deze componisten zijn Andreas Pevernage, Noé Faignient, Cornelis Verdonck, Hubert Waelrant, Jan van Turnhout en Peter Philips. Zij worden hieronder "lokale componisten" genoemd, ondanks hun grote biografische verschillen. Door te focussen op deze lokale componisten wil dit hoofdstuk hun omgang met het madrigaalrepertoire op Italiaanse teksten onderzoeken. Het probeert vooral uit te zoeken hoe ze aan de teksten kwamen voor hun muzikale zettingen, en in welke mate ze die Italiaanse poëzie ook konden begrijpen. Een antwoord op deze laatste vraag zou waardevolle inzichten kunnen opleveren, niet alleen over de compositorische activiteiten van deze componisten maar ook over hun uitgavepraktijken. Het is immers zo dat drie van deze componisten – Pevernage, Waelrant en Philips – ook voor Phalesius werkten als uitgevers van de "Antwerpse anthologieën". Deze verzameldrukken werden echter gedrukt met allerlei soorten taalfouten. Door uit te klaren of deze fouten louter het gevolg zijn van de valkuilen bij het handmatig drukken, of te wijten zijn aan een effectief gebrek aan kennis van de Italiaanse literaire taal, kunnen we ons inzicht vergroten in de productiemechanismen die aan de basis lagen van de verspreiding van het madrigaal in de Lage Landen.

V.1 ITALIAANSE INVLOED IN DE LAGE LANDEN

Tijdens de laatste decennia van de zestiende eeuw waren madrigalen op Italiaanse teksten bijzonder populair in de Lage Landen, zeker in Antwerpen.[4] Italiaanse muziek kwam vooral in het noorden terecht via de jaarmarkten in Duitsland, maar ook via boekhandelaars en reizigers die de muziek meebrachten die ze gekocht hadden tijdens hun verblijf op het Italiaanse schiereiland. De drukker Christoffel Plantin had ook enkele Venetiaanse uitgaven te koop in zijn winkel in Antwerpen.[5] Italiaanse madrigalen werden gepubliceerd in de Lage Landen vanaf de

4 Zie Forney, "Antwerp's Role".
5 Zie Vanhulst, "Suppliers and Clients".

jaren 1550, te beginnen met Orlandus Lassus' "Opus 1".[6] Volledige bundels met madrigalen – zowel verzameldrukken als uitgaven van één auteur – werden opgedragen aan rijke lokale beschermheren, vaak kooplieden van Italiaanse afkomst.[7] Antwerpen was de enige stad in de Lage Landen waar tijdens de zestiende eeuw Italiaanse literaire werken gedrukt werden. De zeldzaamheid van uitgaven die ter plaatse gepubliceerd werden en het kleine aantal vertalingen van Italiaanse werken op de markt doen nochtans vermoeden dat de lokale bevolking maar een beperkte interesse had voor Italiaanse literaire taal.[8] Mensen leerden vooral Italiaans uit commerciële overwegingen, en de aantrekkingskracht van de Italiaanse cultuur en literatuur bleef doorgaans beperkt tot de meer intellectuele kringen.[9] Toch trokken madrigalen op Italiaanse teksten en andere lichte muziekgenres ongetwijfeld een breder publiek aan dan enkel de leden van lokale Italiaanse gemeenschappen en intellectuelen. Dit blijkt uit een toename van uitgaven gewijd aan één auteur en verzamelingen van madrigalen, waarvan sommige meerdere keren heruitgegeven werden, maar ook uit het groeiend aantal lokale opdrachtgevers zonder Italiaanse achtergrond. *Musica divina*, *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, en *Melodia olympica* waren bedoeld om lokale musici te voorzien van een brede waaier aan seculiere Italiaanse muziek. Ze waren uniek omwille van het aanzienlijk aantal composities dat ze bevatten en omdat ze voor verschillende vocale bezettingen gecomponeerd waren.[10] De vier anthologieën waren erg succesvol en werden heruitgegeven tot in de zeventiende eeuw: *Harmonia celeste*, eerst uitgegeven in 1583, werd vijf keer opnieuw uitgebracht, *Musica divina* (1583) zeven keer, *Symphonia angelica* (1585) vier keer en *Melodia olympica* (1591) drie keer.[11]

---

6 Deze verzameling werd in 1555 twee keer gedrukt door Tielman Susato, met twee verschillende titels, een in het Frans en de andere in het Italiaans. Zie RISM L 755 en L 756. Lassus kwam aan in Antwerpen in 1554, maar zijn madrigalen en villanesche had hij daarvoor al gecomponeerd, toen hij nog in Italië was. Zie Forney, "Orlando di Lasso's 'Opus 1'", 34–35. Voor een beknopt overzicht van zestiende-eeuwse uitgaven van madrigalen op Italiaanse teksten in de Lage Landen, zie Bossuyt, "Luca Marenzio", 391–96.

7 Petrus Phalesius de Oudere had eerder al Italiaanse madrigalen opgenomen in zijn bundels, maar hij had nog nooit een volledig volume gewijd aan het genre, dat in die tijd nog niet zo gewaardeerd werd als in de jaren die zouden volgen. Zie Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique*, xxxi.

8 Zie Bingen, "Les éditions d'oeuvres en langue italienne". Voor informatie over de verspreiding van Italiaanse boeken in de Waalse regio, zie Adam, "La réception du livre italien". Gegevens over muzikale en literaire uitgaven in de Lage Landen zijn, met toepassing van de adequate filters, te vinden in *The Universal Short Title Catalogue* (https://www.ustc.ac.uk/; geraadpleegd op 30 Augustus 2023).

9 Zie Bingen, "L'insegnamento dell'italiano", 427.

10 Beide elementen onderscheiden deze volumes van toenmalige Venetiaanse drukken, die doorgaans veel minder composities bevatten, alle voor hetzelfde aantal stemmen.

11 Voor varianten in verschillende uitgaven, zie het onderdeel "Proeflezen en nieuwe uitgaven" in dit hoofdstuk.

V.2 DE ANTWERPSE ANTHOLOGIEËN: DE UITGEVERS EN HUN KEUZES

Zoals aangegeven op de titelpagina's van de vier Antwerpse anthologieën, publiceerde Phalesius zelf de eerste bundel, *Musica divina*, maar gaf hij de opdracht aan lokale componisten met faam in de Lage Landen om de andere volumes te redigeren (zie Tabel 1).

De meeste stukken in de Antwerpse anthologieën zijn afkomstig uit Venetiaanse edities van individuele componisten die gepubliceerd waren in de voorafgaande decennia.[12] De uitgevers speelden waarschijnlijk een actieve rol bij de aanvoer van Italiaanse muziek dankzij hun contacten en samenwerkingen met drukkers en collega's. De contacten van Pevernage met zowel Plantin als Gardano zijn goed gedocumenteerd. Waelrant geraakte makkelijk aan Italiaanse muziek dankzij zijn activiteiten als muziekdrukker.[13] Het geval van Philips is wat anders omdat hij – zoals ik later zal toelichten – de enige lokale componist is van wie we zeker weten dat hij in Italië is geweest. Tijdens dat verblijf kwam hij rechtstreeks in contact met enkele toenmalig bekende Italiaanse componisten. De connecties van de uitgevers met de opdrachtgevers speelde ook een rol in de lokale receptie van de anthologieën. Vooral de Antwerpse raadsheer Cornelis Pruenen (or Pruynen, 1532–98), de opdrachtgever van *Symphonia angelica*, was een groot muziekliefhebber: hij was niet alleen een mecenas, maar ook zelf musicus.[14] Naast Waelrant, die in 1558 zijn zesde boek motetten voor vijf en zes stemmen aan Pruenen opdroeg,[15] hadden veel andere lokale componisten een goed contact met hem. Philips koos bijvoorbeeld Pruenen om peetvader te zijn van zijn dochter Leonora,[16] en Verdonck vermeldt de jaren dat hij in dienst was van Pruenen in de dedicatie bij zijn *Madrigali a sei voci* aan Pruenens neef Jean de Cordès.[17] In deze bundel zet Verdonck ook een gedicht van Pruenen zelf op muziek;[18] dit alles getuigt van het feit dat Pruenen de Italiaanse taal beheerste en dat hij daardoor het madrigaalrepertoire volledig kon waarderen. Giovanbattista di Bartolamei, Cesare Homodei,

12 Zie Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 140–41. Zie ook Hoofdstuk 4 in dit boek.
13 Zie Lewis Hammond, "Selling the Madrigal", 229, 232–33.
14 Vanballenberghe, "Aspects of Genre", vol. 1, 14.
15 RISM WW 1a.
16 Lewis, "Collecting 'Italia' Abroad", 57.
17 RISM V 1242.
18 Zie verder.

TABEL 1. Uitgevers, opdrachtgevers en dedicatiemadrigalen van de Antwerpse anthologieën

JAAR	ANTHOLOGIE	UITGEVER	OPGEDRAGEN AAN	OPDRACHT-MADRIGALEN
1583	*Musica divina*	Petrus Phalesius	Giovanbattista di Bartolamei	*Fra l'altre virtù*
1583	*Harmonia celeste*	Andreas Pevernage	Cesare Homodei	*Cesar gentil degno d'alloro* *Quando la voce al dolce canto*
1585	*Symphonia angelica*	Hubert Waelrant	Cornelis Pruenen	*Tra romor di tamburi e suon di trombe*
1591	*Melodia olympica*	Peter Philips	Giulio Balbani	

en Giulio Balbani, aan wie *Musica divina*, *Harmonia celeste*, en *Musica olympica* respectievelijk zijn opgedragen, behoorden alle drie tot de Italiaanse gemeenschap in Antwerpen en toonden, volgens de dedicaties, een grote interesse in muziek.[19] Het enthousiasme voor Italiaanse muziek verspreidde zich vooral tijdens bijeenkomsten in de private sfeer waaraan deze beschermheren ook deelnamen en waar Italiaanse muziek beluisterd en gekozen werd. De Vlaamse dichter Jan Van der Noot schreef een sonnet aan Jan van Geesdale waarin hij zulke bijeenkomsten beschrijft in het huis van Pevernage, maar het is goed mogelijk dat ook de andere uitgevers de kans hadden om dergelijke evenementen te organiseren of eraan deel te nemen.[20] Terwijl madrigalen in Italië vaak verbonden lijken te zijn met hoven en academies, blijken aan de andere kant van de Alpen vooral muzikale privébijeenkomsten de belangrijkste gelegenheden te zijn waar dit repertoire te horen was, zoals ook

19 Giulio Balbani's broer Francesco was peetvader van een van de kinderen van de componist Emanuel Adriaenssen, die in die periode actief was in Antwerpen; Adriaenssen was op zijn beurt peetvader van de zoon van Pruenen. Zie Smith, "Italian Influence", 206. Homodei kwam uit Milaan, maar er is niets bekend over zijn beroep. Bartolamei was een juwelier en Balbani bankier. Zie ook Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 150.

20 Zie Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 141–42, die ook de Vlaamse tekst en Engelse vertaling geeft. Volgens Willems, "De bibliographie der Poëticsche Werken van J. Van der Noot", 46, werd dit sonnet geschreven in 1586 en was het te vinden in de exemplaren van Van der Noots *Poeticsche Werken* die in dat jaar werden geproduceerd, ook al staat er op de titelpagina's het jaartal 1581, 1584, of 1585.

blijkt uit de opdracht die Nicholas Yonge schreef, vooraan in de Engelse madrigalenbundel *Musica transalpina*.[21]

Het aantal madrigalen op Italiaanse teksten van lokale componisten in de Antwerpse anthologieën is beperkt: *Melodia olympica* bevat er tien, *Harmonia celeste* negen,[22] *Symphonia angelica* zeven, en *Musica divina* slechts drie (▶ Appendix 6). Dit betekent echter niet dat deze componisten niet zo bekend of gewaardeerd waren in de Lage Landen. In zijn *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* (1567) beschouwt de Florentijnse koopman en schrijver Lodovico Guicciardini (1521–89) Waelrant als een van de belangrijkste componisten van de Lage Landen, samen met verschillende anderen waaronder Séverin Cornet en Jan van Turnhouts broer Gheert.[23] "Walrands" wordt ook in één adem vermeld met "Trehou", "Verdonck" en "Pivernage" in het sonnet *Aen Belgica* van Jan de Maes (1586?), die hen prees voor hun muziek.[24]

▶ p. 254

V.3 LEVEN EN WERK VAN LOKALE COMPONISTEN IN ANTWERPEN EN BRUSSEL

Op dit punt kunnen enkele details over het leven en werk van de lokale componisten van wie de muziek opgenomen is in de Antwerpse anthologieën, ons helpen om hun muzikale en tekstuele keuzes beter in

21 RISM 1588[29]. *Musica transalpina* bevat 57 madrigalen, de meeste geschreven door bekende componisten (zoals Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, en Orlandus Lassus) en waarvan de teksten uit het Italiaans naar het Engels vertaald werden opdat een Engels publiek ze zou kunnen begrijpen. In de opdracht aan Lord Gilbert Talbot beschrijft Yonge de muzikale bijeenkomsten in zijn eigen huis en vermeldt hij uitdrukkelijk de interesse voor het repertoire op Italiaanse teksten. Zie *Musica transalpina*, ongenummerde folio's: "Right honourable, since I first began to keepe house in this Citie, it hath been no small comfort unto mee, that a great number of Gentlemen and Merchants of good accompt (as well as this realme as of forreine nations) have taken in good part such entertainment of pleasure, as my poore abilitie was able to afford them, both by the exercise of Musicke daily used in my house, and by furnishing them with Bookes of that kinde yeerly sent me out of Italy and other places, which beeing for the most part Italian Songs, are for sweetnes of Aire, verie well liked of all, but most in account with them that understand that language" ("Weledele heer, sinds ik in deze stad ben komen wonen, is het voor mij een niet geringe troost geweest dat een groot aantal heren en kooplieden van goede komaf (uit zowel deze regio als andere landen) zo goed gebruik gemaakt hebben van het vermaak dat mijn beperkte mogelijkheden hen konden bieden, zowel door het dagelijks beoefenen van muziek in mijn huis, als door hen te voorzien van dergelijke boeken die mij vanuit Italië en andere plaatsen jaarlijks worden toegestuurd. Dat zijn voor het grootste deel Italiaanse liederen die vooral omwille van de zoete melodieën erg gesmaakt worden door iedereen, maar vooral door hen die de taal begrijpen"). Over deze opdracht, zie ook Cassia, "Bembo, Palestrina, and an English *contrafactum*".

22 Dit aantal is met inbegrip van de twee madrigalen van Pevernage die aan *Harmonia celeste* werden toegevoegd vanaf de uitgave van 1589.

23 Zie Guicciardini, *Descrittione*, 29. Guicciardini verhuisde naar Antwerpen in 1541.

24 In 1583–84 hadden deze componisten fragmenten van Van der Noots tweetalige *Lofsang van Brabant* op muziek gezet, maar deze zettingen zijn allemaal verloren gegaan. Zie Weaver, "Waelrant". Het sonnet van Maes maakte deel uit van Van der Noot, *Poeticsche Werken*, ongenummerde folio's. Volgens Willems, "De bibliographie der Poëticsche Werken van J. Van der Noot", 46–47, werd het geschreven in 1586 (zoals het andere vermelde sonnet van Van der Noot). Het gedicht is integraal getranscribeerd en vertaald naar het Engels in Weaver, *Waelrant and Laet*, 331–32, waar het wordt toegeschreven aan Van der Noot zelf.

te schatten. Hoewel ze allen in Antwerpen waren tijdens de periode die we onderzoeken (behalve Turnhout die in Brussel woonde), hadden ze verschillende achtergronden.

Hubert Waelrant (c. 1517–95) gaf muziekles in een school in Antwerpen (1553–56) en leidde samen met Jean de Laet (1554–58) een muziekdrukkerij.[25] Waelrants *Il primo libro de madrigali et canzoni franzesi* (1558) bevatte negen madrigalen, waarvan er zeven op gekende teksten, vooral van Petrarca.[26] Deze bundel, opgedragen aan zijn leerling Bartolomeo Doria Invrea, is bijzonder interessant omdat het de tweede bundel op Italiaanse teksten ooit is die in de Lage Landen werd gepubliceerd, enkel voorafgegaan door het eerder vermelde "Opus 1" van Lassus. Een paar jaar later, in 1565, verscheen Waelrants *Le canzoni napolitane a quatro voce* in Venetië bij Girolamo Scotto.[27] Dit is geen bewijs dat de componist zelf ooit in Italië is geweest; in feite is deze bundel wellicht een herdruk van een verloren uitgave die eerst in Antwerpen werd uitgebracht door Waelrant zelf, samen met Laet.[28] De hypothese dat Waelrant gestudeerd zou hebben bij Adriaan Willaert wordt door geen enkel bewijs ondersteund.[29]

Noé Faignient (c. 1537–na 1581?),[30] die burger van Antwerpen werd in 1561, liet daar in 1568 een bundel publiceren die volledig aan zijn muziek was gewijd, met elf madrigalen voor vier, vijf en zes stemmen.[31] Acht andere madrigalen van Faignient zijn opgenomen in een gelijkaardige uitgave van driestemmige werken, gepubliceerd in hetzelfde jaar, maar waarvan er geen gedrukt exemplaar bewaard is gebleven.[32] Er is maar weinig informatie over zijn periode in Antwerpen; we weten dat hij werkte als muziekleraar en dat hij een winkel huurde van de stad.[33]

25 Zie Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons", 55.
26 RISM W 1.
27 RISM W 2.
28 Zie Bernstein, "Musica transalpina", 404. Zij baseert haar hypothese op enkele concrete elementen, zoals het ontbreken van een opdracht en de drukke bladspiegel (dat laatste was kenmerkend voor de herdrukken van Scotto).
29 Over Waelrants vermeend verblijf in Italië, zie Weaver, *Waelrant and Laet*, 46–55.
30 Voor de verschillende hypotheses over de datum van Faignients overlijden, zie Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 48–51.
31 RISM F 61.
32 Gelukkig is er een kopij in handschrift (in drie stemboeken) van deze *Chansons, madrigales & motetz à 3 parties* bewaard in de Stifts- och Landsbiblioteket in Linköping (Zweden), signatuur 1964. Voor meer informatie over deze bron en haar inhoud, zie Noske, "The Linköping Faignient-Manuscript" en Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*".
33 Voor de meest actuele biografie van Faignient, zie Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 44–59. De hypothese dat de ouders van Faignient Italianen waren die in Antwerpen leefden (Wood, "*Chansons, madrigales & motetz*", 45 en 58) wordt niet ondersteund door bewijzen.

Andreas Pevernage (1542/3–91) vestigde zich enkele jaren later, in 1585, in Antwerpen nadat hij onder andere als kapelmeester had gewerkt in Brugge en Kortrijk. In tegenstelling tot de madrigalen van Waelrant en Faignient maakten alle madrigalen van Pevernage deel uit van verzameldrukken uitgegeven in Antwerpen door Phalesius en Bellerus, in een tijdsspanne van slechts enkele jaren: een in *Musica divina* (1583), vijf in de eerste uitgave van *Harmonia celeste* (1583), twee extra in de uitgave uit 1589 van dezelfde bundel, één in een volume van *Bicinia sive cantiones suavissimae duarum vocum* (RISM 1590[19]), en twee in *Melodia olympica* (1591). Toen Phalesius hem vroeg om het dedicatiemadrigaal te componeren voor *Musica divina* en om *Harmonia celeste* te redigeren, had Pevernage, hoewel hij zeker al bekend was,[34] nog geen enkel madrigaal uitgegeven. De meeste componeerde hij wellicht op vraag van Phalesius.[35]

Cornelis Verdonck (1564–1625), uit Turnhout, studeerde in Antwerpen bij Séverin Cornet (zelf een lokale componist die twee collecties van muziek op Italiaanse tekst publiceerde) en bleef bijna twintig jaar in dienst bij Cornelis Pruenen voor hij in dienst ging bij Arnold en Jean de Cordès, twee neven van Pruenen.[36] Zijn bundel zesstemmige madrigalen werd pas laat uitgegeven, in 1603; een enkel madrigaal van Verdonck was wel al opgenomen in een bundel met muziek van Cornet, gepubliceerd in 1581.[37]

Jan van Turnhout (c. 1545–na 1618), ten slotte, was in deze periode kapelmeester in Brussel in dienst van Alessandro Farnese, landvoogd van de Lage Landen. Phalesius en de andere uitgevers van de Antwerpse anthologieën hadden maar weinig interesse in zijn composities: in de vier bundels duikt slechts één werk van deze componist op, door Philips gekozen voor *Melodia olympica*.[38]

Van alle lokale componisten die een bijdrage leverden aan de Antwerpse anthologieën was Peter Philips degene met de best

34 In 1578 had hij zijn *Cantiones aliquot sacrae* (RISM P 1669) gepubliceerd, bestaande uit religieuze en seculiere motetten, waarvan er vijfentwintig "elogia" waren, geschreven voor toenmalige opmerkelijke persoonlijkheden, zoals Margaretha van Parma. Voor een volledige lijst van deze persoonlijkheden, zie Hoekstra, "Andreas Pevernage's *Cantiones sacrae*", 23–24.

35 Ondanks het gebrek aan bewijs kunnen we ook niet uitsluiten dat sommige madrigalen eerder al circuleerden in manuscripten of in verloren gegane drukken.

36 Voor de meest gedetailleerde beschrijving van het leven van Verdonck (wat ook een licht werpt op het bestaan van verschillende naamgenoten in Antwerpen in dezelfde periode), zie Vanballenberghe, "Cornelis Verdonck".

37 *Deh come bella sete* (RISM C 3947).

38 Voor een overzicht van Turnhouts leven en werk, zie Thieffry, "Jean de Turnhout"; volgens Thieffry is het mogelijk dat Philips (die *Melodia olympica* redigeerde) Turnhout ontmoet had tijdens zijn eigen verblijf in Brussel. Zie Thieffry, "Jean de Turnhout", 34.

gedocumenteerde band met de Italiaanse muziekcultuur. In 1582 vluchtte de katholieke Philips van Engeland naar Vlaanderen omwille van zijn geloof. Daarna bracht hij drie jaar door in Rome, waar hij organist was aan het Engels College en in dienst kwam van kardinaal Alessandro Farnese. In Rome ontmoette hij waarschijnlijk ook Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, en Felice Anerio. Het is dus geen toeval dat hun madrigalen zijn opgenomen in *Melodia olympica* – het volume dat Philips samenstelde. Nadat hij door verschillende Europese steden had gereisd, vestigde Philips zich in 1590 in Antwerpen, waar hij zich in Italiaanse kringen bleef bewegen.[39] Het was in Antwerpen dat hij de meeste van zijn klavierwerken schreef[40], waaronder tabulaturen van madrigalen van Marenzio, een bevestiging van zijn interesse in het werk van deze componist.[41]

V.4 TEKST EN MUZIEK

De uitgevers van de Antwerpse anthologieën selecteerden de composities die ze wilden opnemen in hun volumes uit gekende Italiaanse werken, vooral Venetiaanse edities, en uit onuitgegeven zettingen van lokale componisten.[42] Sommige van de werken van lokale componisten – in het bijzonder de dedicatiemadrigalen – werden speciaal voor deze bundels geschreven. Het feit dat Waelrants vierstemmige *Vorria morire* een jaar voordat het verschijnt in *Symphonia angelica* al opduikt in de luit-anthologie *Pratum musicum*, – weliswaar met de Nederlandse tekst "Als ik u vinde" – doet echter vermoeden dat sommige werken al een tijdje circuleerden voor ze werden gedrukt.[43]

Hoewel de auteurs van de teksten in de vier bundels niet vermeld werden, zoals vaak het geval was in muzikale verzameldrukken, kunnen we de meeste auteurs identificeren door vergelijking met literaire bronnen uit die tijd (▶ Appendix 6). De meeste teksten die door de lokale ▶ p. 254

39 Zie Smith, "Italian Influence", 196.
40 Zie Smith, "Italian Influence", 197–98.
41 Over Philips' tabulaturen van Marenzio's madrigalen, zie Navach, "Madrigali al virginale"; geen enkele ervan kan gelinkt worden aan de madrigalen die Philips selecteerde voor *Melodia olympica*.
42 De informatie over muzikale zettingen in dit hoofdstuk is voornamelijk gebaseerd op RePIM – *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700* (https://repim.itatti.harvard.edu, geraadpleegd op 3 oktober 2023).
43 Deze bundel (RISM 1584[12]) werd geredigeerd door Emanuel Adriaenssen en uitgegeven door Phalesius. *Als ik u vinde* (fols. 50^{v}–51^{r}) is zowel genoteerd in Franse luittabulatuur voor vier luiten als voor stemmen. *Pratum musicum* bevat ook Faignients *Chi per voi non sospira*, in een versie voor drie stemmen en een voor twee luiten (fols. 40^{v}–42^{r}). Deze compositie werd wellicht gekopieerd uit *Musica divina* (eerst verschenen in 1583), zoals de identieke plaatsing van de tekst en herhalingstekens doen vermoeden.

componisten op muziek zijn gezet, zijn echter niet te traceren en blijven dus anoniem. Waarschijnlijk werden ze ontleend aan eerder verschenen muzikale zettingen, ook al is het – bij gebrek aan muzikale citaten – vaak moeilijk om te bepalen welke concrete zettingen beschikbaar waren voor lokale componisten.[44] Het is interessant om op te merken dat de teksten die dezelfde componisten op muziek zetten in hun monografische uitgaven, voor het grootste deel toe te schrijven zijn aan bekende dichters. Zo bevatten vijftien van de twintig madrigalen in Turnhouts *Il primo libro di madrigali a sei voci* (1589) teksten die toegeschreven kunnen worden aan alomtegenwoordige figuren zoals Petrarca en Pietro Bembo, of aan relatief bekende dichters zoals Domenico Venier. Van deze vijftien teksten zijn er vijf waarschijnlijk rechtstreeks afkomstig uit poëtische bronnen.[45] Het belang van de dichters in uitgaven rond één componist blijkt in het bijzonder in de *Madrigali a sei voci* (1603) van Verdonck, waarin naast de lijst met composities ook een corresponderende lijst met de dichters ("autori delle parole") is opgenomen.[46]

Tegen die achtergrond kunnen we nu meer in detail kijken naar de madrigalen van lokale componisten die deel uitmaken van de Antwerpse anthologieën, om zo te begrijpen waar de teksten vandaan kwamen. In die tijd waren teksten meestal afkomstig van gedrukte literaire of muzikale bronnen. Een minderheid van gedichten, die doorgaans enkel lokaal circuleerden, bereikte componisten in de vorm van handschriften. Bovendien werden sommige teksten geschreven voor bijzondere gelegenheden en kregen componisten de vraag van beschermheren, vrienden of kennissen om die op muziek te zetten.[47]

Dat laatste is wellicht het geval voor de drie madrigalen in opdracht, gecomponeerd door Pevernage, waarvan er een is opgenomen in *Musica divina* (*Fra l'altre virtù*, opgedragen aan Giovanbattista di Bartolomei)

---

44 Hoewel deze teksten overgeleverd kunnen zijn in drukken of handschriften die nu verloren zijn, zijn er aanwijzingen dat het onder zestiende-eeuwse componisten gebruikelijk was om teksten uit eerdere muzikale zettingen te halen.

45 De vijf teksten zijn *O fortuna crudel* (uit Ludovico Paterno's *Le nuove fiamme*, uitgegeven in 1553), en vier gedichten van verschillende auteurs die allemaal te vinden zijn in de poëziebundel *Il sesto libro delle rime di diversi* (1533): *Poi che madonn'il mio martir non crede* (Bonifacio Dragonetto), *Dove fuggi crudele* (Domenico Venier), *Misero stato degl'amanti* (Virginia Salvi), *Dolce mio caro et pretioso albergo* (Domenico Venier). Zie Cassia, "Un compositore fiammingo e i suoi madrigali", een aanvulling op de informatie in Haar, "The Madrigal Book of Jean Turnhout".

46 Deze ongebruikelijke toevoeging bleek belangrijk genoeg om aangekondigd te worden op de titelpagina ("Con la tavola nel fine & gli Autori delle Parole").

47 Voor een meer gedetailleerd beeld van de verschillende manieren waarop componisten aan de teksten kwamen, zie Bianconi, "Il Cinquecento e il Seicento", 338–43.

en twee in *Harmonia celeste* (*Quando la voce al dolce canto muove* en *Cesar gentil*, beide gericht aan Cesare Homodei). Deze drie teksten werden wellicht geschreven door lokale auteurs en vonden misschien zelfs hun oorsprong in bijeenkomsten waaraan musici, literati en opdrachtgevers deelnamen.[48]

De enkele teksten van beroemde dichters (Giovanni Maria Bonardo, Ludovico Ariosto, Ludovico Paterno, Girolamo Parabosco en Battista Guarini) die gebruikt werden door lokale componisten, werden wellicht ook eerder ontleend aan muzikale bronnen dan aan literaire uitgaven. De tekst van *Dolce mio foco ardente* van Ludovico Paterno werd bijvoorbeeld niet overgenomen uit zijn *Le nuove fiamme* (1561),[49] maar komt waarschijnlijk uit het stuk met dezelfde titel in Pomponio Nenna's eerste madrigalenboek,[50] dat wellicht ook Pevernage's bron is voor de anonieme tekst van *Amorose faville*. Op een gelijkaardige manier werd het gedicht *Oh come è gran martire* van Battista Guarini door Comin Ventura gedrukt in een poëziebundel in 1587, vier jaar voor de uitgave van *Melodia olympica*.[51] Twee kleine varianten in de tekst die Pevernage gebruikt, doen echter vermoeden dat hij de tekst uit een vroegere muzikale zetting overnam (zie Tabel 2).

In tegenstelling tot in de uitgave van Ventura staat er in de muzikale zettingen (te beginnen bij die van Luzzaschi, gedrukt in 1582)[52] "ardore" en niet "ardire" op de vijfde regel, en "che" in plaats van "ch'io" op regel negen. "Ardire" was een fout, die inderdaad verbeterd werd in "ardore" in de eerste monografische uitgave van Guarini's *Rime* in 1598.[53] Luzzaschi, die werkzaam was in Ferrara en Guarini persoonlijk kende,[54] beschikte toen hij zijn madrigaal componeerde wellicht over een handgeschreven kopij van het gedicht, die de tekstbron werd voor de volgende

48 Volgens Forney was "Pevernage", de componist, "actief in humanistische kringen rond de drukkerij van Plantin". Wat het auteurschap van de teksten betreft, suggereert Hoekstra, "The Reception and Cultivation", 155 dat "teksten van dedicatiemadrigalen zoals Pevernage's *Fra l'altre virtù* voor Bartolomei in *Musica divina* of *Caesar gentil* voor Cesare Homodei in *Harmonia celeste*, mogelijk door de componisten zelf werden geschreven."

49 Paterno's tekst werd eerst gepubliceerd in zijn bundel *Le nuove fiamme* (Venetië: Giovanni Andrea Valvassori, 1561; herdruk Lyon: Guglielmo Rovillio, 1568).

50 RISM N 382.

51 *Rime di diversi celebri poeti*, 203.

52 RISM L 3124.

53 Zie Guarini, *Rime*, fol. 98^{v}. "Ardire" is een fout omdat dit het rijmschema verstoort en een niet-gerelateerd rijm creëert (v. 7, "-ore").

54 Over de relatie tussen Luzzaschi en Guarini, en de muziek in Ferrara uit die periode, zie Durante en Martellotti, "Genesi e sviluppo dei madrigali di Battista Guarini".

TABEL 2. De twee versies van het gedicht van Guarini

B. GUARINI, COMIN VENTURA EDITION (1587)	PEVERNAGE, *MELODIA OLYMPICA* (1591)	VERTALING
Oh come è gran martire, a celar suo desire, quando con pura fede, s'ama chi non se 'l crede. O mio soave **ardire**, o mio dolce desio, s'ogn'un ama il suo core, e voi sete il cor mio, allhor fia **ch'io** non v'ami, che viver più non brami.	O com'è gran martire, a celar suo desire, quando con pura fede, s'ama chi nol se 'l crede. O mio soave **ardore**, o mio dolce desio, s'ogn'un am'il suo core, e voi set'il cor mio, all'hor fia **che** non v'ami, che viver più non brami.	O wat een grote kwelling is het, om het verlangen te verbergen, wanneer je met volle overtuiging, iemand liefhebt die het niet gelooft. O mijn zoete durf/ hartstocht, o mijn zoet verlangen, als ieder van zijn eigen hart houdt, en als jij mijn hart bent, zij het dan dat ik niet van je hou, dat ik niet meer verlang om te leven.

muzikale zettingen. Bij gebrek aan muzikale citaten is het niet mogelijk om te bepalen welk van de vier voor 1591 gedrukte madrigalen Pevernage gebruikte als bron voor de tekst. Al kende hij wellicht Verdoncks *O com'è gran martire*, dat in Antwerpen uitgegeven was door Phalesius en Bellerus in 1590 en dat het woord "ardore" bevat.[55]

Van Faignient zijn er enkel madrigalen opgenomen in de eerste twee anthologieën, *Musica divina* en *Harmonia celeste*, beide uitgegeven in 1583. Van alle werken van lokale componisten is *Parmi veder la bella donna mia* het enige (behalve Waelrants *Vorria morire* dat hierboven beschreven werd) met een concordantie: het werd eerst gedrukt in Faignients bundel uit 1568 met diverse werken voor vier, vijf en zes stemmen.[56] In het geval van *Chi per voi non sospira* kunnen we met enige zekerheid de eerdere muzikale zetting bepalen waaraan Faignient de tekst ontleende. Dit anonieme gedicht werd op muziek gezet door Annibale Zoilo (1574), Vincenzo Bastini (1578),[57] en Alfonso Ferrabosco (late zestiende eeuw). We kunnen uitsluiten dat Faignient de tekst uit Zoilo's

55 RISM 1590[19].
56 RISM F 61.
57 Respectievelijk RISM 1574[4] en RISM B 1239.

gedrukte madrigaal nam, want de tekst van Zoilo bevat enkele varianten.[58] De woorden in het madrigaal van Faignient zijn identiek aan de tekst in de versies van zowel Bastini en Ferrabasco; het muzikaal incipit verraadt echter de invloed van Ferrabosco. We weten niet wanneer Ferrabosco *Chi per voi non sospira* componeerde. De vroegste bron is een Engels manuscript dat in de late zestiende eeuw werd gekopieerd.[59] Werken van Ferrabosco circuleerden in de Lage Landen in de jaren 1580, zoals blijkt uit het feit dat zijn madrigalen *Io mi son giovinetta* en *Tu dolce anima mia* opgenomen zijn in respectievelijk *Musica divina* en *Harmonia celeste*.[60] Dit betekent dat Faignient sommige van die werken gekend kan hebben en dat hij misschien zelfs vertrouwd was met Ferrabosco's *Chi per voi non sospira*, zodat hij er inspiratie in kon vinden voor zijn eigen madrigaal op dezelfde tekst. Zowel bij Faignient als bij Ferrabosco wordt de eerste regel verdeeld in twee stukken, en wordt "Chi per voi non" gescheiden van "sospira" door rusten (▶ Vb. V.1a en V.1b), een geschikte strategie om het zuchten in de tekst te vertalen naar de muziek. Andere elementen, zoals een hoog bereik in de twee bovenstemmen, lijken het verband tussen deze twee werken te bevestigen, ook al zijn er geen muzikale citaten. In de volgende jaren verschenen er twee contrafacten van Faignients madrigaal. Het eerste werd op een Engelse tekst (*When shall I cease lamenting*) opgenomen in *Musica transalpina* (1588). Het tweede, een religieus contrafact op Latijnse tekst (*Cur anxiè suspiro*), maakte deel uit van de Duitse verzameldruk *Hortus musicalis* (1609).[61] In beide gevallen wijkt de tekst sterk af van het origineel; toch blijft de onderbreking die in de eerste regels wordt veroorzaakt door de plaatsing van de rusten zinvol, wat betekent dat de keuze van Faignient begrepen en gewaardeerd werd.[62]

▶ p. 193–4

Vier van de vijf werken van Waelrant die deel uitmaken van *Symphonia angelica* gebruiken teksten van villanella's die de voorgaande decennia door Italiaanse componisten op muziek waren gezet. Waelrant

58 De varianten in de zetting van Zoilo zijn weergegeven tussen vierkante haken: "Chi per voi non sospira / **e** [o] non si sent'il core / quando v'ascolt'**e** [o] mira / soavemente riscaldar d'amore / egl'è ben certo segno / o che non vive / o **che di vit'è** [gli è di vita] indegno."

59 GB-Och 78–82. Voor een gedetailleerde beschrijving van deze bron, zie http://library.chch.ox.ac.uk/music/page.php?set=Mus.+78--82&msflag=0#MSTAB (geraadpleegd op 19 juni 2023).

60 Toevallig zijn GB-Och 78–82 en *Harmonia celeste* de enige bronnen die *Tu dolce anima mia* bevatten.

61 RISM 1609[15].

62 In de Latijnse versie is het eerste woord dat gezongen wordt na de rust "suspiro", wat sterk gelijkt op het originele madrigaal ("Cur anxiè [rust] suspiro"). In de Engelse compositie komen de rusten tussen "cease" en "lamenting", wat de betekenis van het eerste werkwoord versterkt ("When shall I cease [rust] lamenting").

publiceerde in 1565 een hele bundel *canzoni napolitane* voor vier stemmen en was dus vertrouwd met het genre en zijn teksten. Jammer genoeg bleven enkel de alto- en basso-stemboeken van deze collectie bewaard, waardoor er maar beperkte vergelijkingen mogelijk zijn.[63] Het enige vierstemmige stuk van Waelrant in *Symphonia angelica*, *Vorria morire per uscir di guai* (fol. 4^{r}), vertoont echter een gelijkaardige stijl als de *canzoni napolitane* (herhalingen van tekstuele en muzikale zinnen, en frequente herhalingen van eenzelfde toonhoogte), en we kunnen niet uitsluiten dat het rond dezelfde tijd geschreven was. Het vijfde werk van Waelrant in *Symphonia angelica* viert de opdrachtgever, Cornelis Pruenen, wiens naam uitdrukkelijk wordt vermeld in de tekst. Net zoals de dedicatiemadrigalen van Pevernage was ook deze tekst speciaal voor deze publicatie geschreven, en is de auteur onbekend. Het incipit "Tra romor di tamburi e suon di trombe" doet denken aan dat van een bekend octaaf uit Ariosto's *Orlando furioso*, "Non rumor di tamburi o suon di trombe" (Canto XXV, 68), dat tussen 1549 en 1606 door een tiental componisten op muziek werd gezet.[64] De regels die volgen zijn echter totaal verschillend, aangezien ze het beleg van Antwerpen uit 1585 in herinnering brengen en dus uitgesproken politiek zijn, in tegenstelling tot de liefdesstrijd die het onderwerp is van Ariosto's octaaf. Hoe dan ook had de auteur van het gedicht dat Waelrant op muziek zou zetten Ariosto's tekst al gezien in een literaire uitgave of een muzikale versie. Het is ook mogelijk dat de dichter geïnspireerd was door het madrigaal *Non rumor di tamburi o suon di trombe* van Alessandro Striggio, dat voor het eerst in 1571 werd uitgegeven[65] en later opgenomen werd in Phalesius' *Musica divina*.

Zoals hierboven aangegeven, was Cornelis Pruenen zelf ook dichter en schreef hij minstens één tekst die door Verdonck op muziek werd gezet. In de eerder vermelde tabel "Autori delle parole" die we vinden aan het eind van de uitgave van Verdoncks zesstemmige madrigalen wordt de naam van Pruenen verbonden met het madrigaal *Tempo fia homai*.[66] Het is dus mogelijk dat Pruenen in die jaren ook andere teksten voor

63 De alto-partij is bewaard in de Bayerische Staatsbibliothek in München, de basso in Chatsworth, The Trustees of the Chatsworth Settlement Devonshire Collections.

64 Zie RePIM – *Repertorio della Poesia Italiana in Musica*.

65 RISM S 6967.

66 De namen van de dichters werden maar zelden vermeld in muziekuitgaven van die tijd, en het is onduidelijk of het in dit geval de keuze van Verdonck of Phalesius was om het te doen. Zie Vanballenberge, "Aspects of Genre", vol. 1, 237.

muziek schreef – die mogelijk ook in Phalesius' uitgaves terecht kwamen – maar deze informatie is verloren gegaan omdat de namen van de dichters doorgaans niet werden genoteerd.

Behalve de teksten die gebruikt werden in de dedicatiemadrigalen van Pevernage en Waelrant is "Donna bella e gentile / tanto io v'am'e desio", op muziek van Verdonck, de enige andere tekst die door lokale componisten op muziek is gezet en die tot vandaag nergens anders is aangetroffen. De eerste regel komt overeen met de eerste regel van een ballata van Lelio Capilupi, uitgegeven in een Venetiaanse anthologie in 1552.[67] Als we bedenken dat de villanella's in die tijd vaak losse regels uit bekende gedichten bevatten,[68] dan heeft Verdonck wellicht een nu verloren villanella gebruikt als bron voor de tekst. Op dezelfde manier is de eerste regel van *Un'ape esser vorrei*, op muziek gezet door Verdonck en andere componisten, wellicht ontleend aan een gedicht van Torquato Tasso.[69]

De madrigalen van Philips zijn enkel te vinden in de laatste van de Antwerpse anthologieën, *Melodia olympica*, die werd gepubliceerd nadat hij zich in Antwerpen had gevestigd en die hij zelf redigeerde. Deze bundel bevat slechts vier van zijn madrigalen. Gelet op de hierboven vermelde interesse in de muziek van Marenzio, is het goed mogelijk dat de tekst van Philips madrigaal *Amor che vuoi* ontleend is aan de vierde strofe van Marenzio's villanella *Vivea da lacci sciolto*, gepubliceerd in 1587, in plaats van aan Mazza's zetting uit 1590. Op die manier kunnen we ook *Amor se i bei rubini* linken aan Anerio's gelijknamige madrigaal voor vijf stemmen (1585), ondanks het gebrek aan muzikale citaten. Aangezien zowel Philips als Anerio connecties hadden bij het Engels College in Rome zou het zelfs kunnen dat Philips deze compositie kende nog voor ze werd uitgegeven. Het madrigaal van Philips is uniek, niet alleen omdat het vol tekstherhalingen staat, maar ook omwille van de vreemde verdeling in twee delen. Het eerste deel vormt op zichzelf geen betekenisvolle zin, maar mist het hoofdwerkwoord ("posso"):

67 *Rime di diversi illustri signori napolitani*, 208. Deze ballata verloopt verder op een totaal andere manier ("se'l vostro sguardo mi mantiene in vita […]").
68 Zie DeFord, "Musical Relationships", 120.
69 "Un'ape esser vorrei, / donna bella e crudele […]"; voor het volledige gedicht, zie Tasso, *Le rime*, 532, nr. 499.

Prima parte

Amor, se i bei rubini,	Liefde, als de mooie robijnen
discoprendo le perle al vivo sole,	de parels onthullen in de felle zon,
formano il dolce riso	de zoete glimlach vormen
e fan che sembr'il viso	en het gezicht laten lijken op
rose, gigli e viole.	rozen, lelies en viooltjes.

Seconda parte

Perché non poss'ahimé, com'ape suole,	Waarom kan ik niet, zoals de bijen,
sugger i vaghi fiori	de mooie bloemen uitzuigen
e gustar de sue labbia i dolci humori?	en het zoete vocht van haar lippen proeven?

Deze zetting is bijzonder interessant omwille van twee zaken. Eerst en vooral is het onduidelijk in welke mate Philips vertrouwd was met Italiaanse poëzie en of hij de complexiteit van de poëtische structuur begreep. Daarnaast lijkt de componist meer begaan met de muziek dan met de tekst, zoals duidelijk blijkt uit de talrijke herhalingen van hetzelfde stukje tekst, die geen ander doel lijken te dienen dan het demonstreren van Philips muzikale creativiteit.[70]

Wat de muziek betreft, overstijgt een gedetailleerde beschrijving van de muzikale zettingen van lokale componisten de reikwijdte van dit hoofdstuk. Er zijn echter een aantal gemeenschappelijke eigenschappen die de moeite waard zijn om onder de aandacht te brengen. De werken van lokale componisten bevatten, net zoals de composities uit Italiaanse bronnen die opgenomen zijn in de Antwerpse anthologieën, niet veel chromatische of dissonante wendingen. Die keuze valt te rijmen met het doelpubliek van deze verzameldrukken. Ze waren gericht op amateurmusici, geen professionelen, en werden doorgaans gezongen tijdens kleinschalige recreatieve bijeenkomsten; de muziek mocht dus niet te veeleisend zijn.[71] Dit verklaart ook enkele andere gemeenschappelijke elementen in de werken van lokale componisten, zoals het ontbreken van muzikale citaten die het publiek wellicht toch niet zou kunnen herkennen. De lokale componisten maakten ook gebruik van voortdurende herhalingen van korte stukjes tekst op telkens andere muziek. Die werkwijze, die het soms moeilijk maakt om de tekst in haar geheel te

70 In het canto-stemboek worden de woorden "discoprendo le perle al vivo sole" bijvoorbeeld vijf keer op muziek gezet.

71 Dit verklaart ook het gebrek aan interesse voor de madrigalen van de Vlaamse componist Giaches de Wert, dat blijkt uit de Antwerpse anthologieën die slechts vier van zijn madrigalen bevatten. Voor meer details, zie Hoekstra, "Wert's Reception at Home", 82–84.

begrijpen, illustreert dat ze vooral bezig waren met de muziek en het demonstreren van hun melodische vindingrijkheid, eerder dan met het overbrengen van de betekenis van de tekst.

Een beknopt overzicht van Waelrants composities op de tekst *Vorria morire per uscir di guai* helpt om inzicht te krijgen in zowel de keuze van de tekst als de verschillende manieren waarop die werd hergebruikt. *Symphonia angelica* bevat twee verschillende versies door Waelrant van *Vorria morire per uscir di guai*, voor respectievelijk vier of zes stemmen, in twee verschillende modi (F en G, beide met b♭). De Winchester Partbooks, een muziekmanuscript dat tussen 1564 en 1566 gekopieerd werd in de Lage Landen,[72] bevat ook een vierstemmig *Vorria morire per uscir di guai*, toegeschreven aan dezelfde componist. Dit werk is echter compleet verschillend van de gelijknamige vierstemmige zetting die we aantreffen in *Symphonia angelica*.[73] De tekst komt overeen met de eerste strofe van een villotta in een anthologie die voor het eerst gedrukt werd door Scotto in 1566 en daarna opnieuw werd uitgebracht door de erfgenamen van Gardano in 1570.[74] Ludovico Agostini had in 1574 een *canzone alla napolitana* gecomponeerd op dezelfde tekst (en met dezelfde strofische structuur).[75] Jacob Regnart zette dan weer de eerste strofe op muziek in een bundel "canzone italiane".[76] Geen enkele van deze composities, die op dezelfde tekst gebaseerd zijn, vertoont enige muzikale overeenkomst en dus is het niet duidelijk op welke bron Waelrant zich baseerde voor de tekst. Waelrants drie versies van *Vorria morire per uscir di guai* zijn niet strofisch en de relatie tussen tekst en muziek is in elke versie anders. De versie in de Winchester Partbooks bevat een integrale herhaling van zowel de tekst en de muziek van de eerste regel (met een kleine variant in de herhaling) en van regels 2 en 3, en de tekstzetting is syllabisch. Dat zijn twee kenmerken van het genre van de villanella (▶ Vb. V.2a). In de vierstemmige zetting in *Symphonia angelica* is bijna hetzelfde aan de hand, waarbij de eerste en derde regels herhaald worden op dezelfde muziek en waarbij de tekst opnieuw syllabisch wordt gezet. (▶ Vb. V.2b).

▶ p. 195 ▶ p. 196

72 GB-Wcc 153. Dit manuscript werd wellicht samengesteld op verzoek van Erik XIV van Zweden als geschenk voor Elizabeth I van Engeland; zie Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons".

73 Forney, "A Gift of Madrigals and Chansons", 55 en 57, houdt verkeerdelijk vast aan het idee dat de zetting in de Winchester Partbooks een concordantie is van die in *Symphonia angelica*. De twee stukken zijn integraal getranscribeerd in Weaver, *Waelrant and Laet*, 354–58.

74 Respectievelijk RISM 1566[5] en 1570[20].

75 RISM A 406.

76 RISM R 753.

De zesstemmige zetting doet daarentegen denken aan de structuur van het madrigaal: tekstherhalingen gaan niet altijd gepaard met muzikale herhalingen; bovendien is er een grotere variëteit aan notenwaarden en worden sommige woorden voorzien van melismen. (▶Vb. V.2c). De zesstemmige textuur geeft ook aanleiding tot een grotere contrapuntische dichtheid wanneer alle stemmen samen zingen. Het is echter ook interessant om op te merken dat de eerste drie maten van deze zesstemmige versie doen denken aan de ritmische en harmonische structuur van de versie in het Winchester Partbook, een gelijkenis die geen toeval kan zijn.

▶ p. 197

De andere twee zesstemmige stukken van Waelrant in *Symphonia angelica* (*Mi voglio fare hormai lo fatto mio* en *Quanto debb'allegrarse la natura*) vertonen gelijkaardige kenmerken: ze zijn niet strofisch en hebben geen motieven gemeenschappelijk met de eerder gepubliceerde villanella's op dezelfde tekst.[77] Op eenzelfde manier werd de tekst van Verdoncks *Un'ape esser vorrei* (voor zes stemmen) eerst door Francesco Mazzoni (1569) op muziek gezet als een *canzone alla napolitana*, en later als een vijfstemmig madrigaal door Paolo Caracciolo (1582) en Pietro Vinci (1584). Deze zettingen bevatten tekstvarianten en de tekst van Verdonck blijkt identiek te zijn aan die van Caracciolo – die om die reden de bron kan zijn waarop Verdonck zich baseerde – maar de muziek staat los van eender welke vroegere zetting (zie Tabel 3).

De overdracht van teksten uit lichte genres (zoals de villanella) naar het madrigaal en omgekeerd blijkt duidelijk uit het repertoire van de laatste decennia van de zestiende eeuw.[78] De tekst van Turnhouts *Vorria parlare e dire* was eveneens vroeger gebruikt in villanella's van Marenzio (1584) en Gasparo Costa (1588).[79] Turnhout componeerde zijn madrigaal op de volledige tekst van de vier strofes, maar hij vermeed muzikale herhalingen.[80]

77 De zettingen van *Quanto debb'allegrarse la natura* door Vincenzo Fontana (RISM F 1476), Baldassarre Donato (RISM D 3404), en Antonio Scandello (RISM S 1146) delen hetzelfde kopmotief. De zetting van Antonino Barges (RISM B 922) is muzikaal niet gerelateerd aan deze versies en maakt beperkt gebruik van muzikale herhalingen.

78 Zie DeFord, "Musical Relationships".

79 Respectievelijk RISM M 587 en C 4220.

80 Dit is vergelijkbaar met het eerder vermelde verband tussen Philips' *Amor che vuoi ch'io facci* en Marenzio's villanella met een strofe op dezelfde tekst.

TABEL 3. De verschillende versies van de tekst van *Un'ape esser vorrei* (afwijkingen van de eerste kolom zijn vetgedrukt)

CARACCIOLO/VERDONCK	MAZZONI	VINCI
Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, Clori mia bella, ch'io poi cercherei per forza o per inganni pascermi del soave vostro odore lasciando questo cor nel vostro cuore.	Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, **anima mia, ch'un giorno proverei** per forza o per inganni pascermi del soave vostro **amore** **lasciandov'il mio** cor nel vostro cuore.	Un'ape esser vorrei poiché vi fece la natura fiore, **Cloride bella**, ch'io poi cercherei per forza o per inganni pascermi del soave vostro **odore** **lasciando questo** cor nel vostro cuore.
Ik wou dat ik een bij was want de natuur heeft van jou een bloem gemaakt, mijn mooie Clori, zodat ik dan zou proberen, door kracht of door listen, mezelf te voeden met jouw zoete geur dit hart achterlatend in jouw hart.	Ik wou dat ik een bij was want de natuur heeft van jou een bloem gemaakt, **mijn ziel, zodat op een dag ik zou proberen**, door kracht of door listen, mezelf te voeden met jouw zoete **liefde**, mijn hart **aan jou te laten** in jouw hart.	Ik wou dat ik een bij was want de natuur heeft van jou een bloem gemaakt, **mooie Cloride**, zodat ik dan zou proberen, door kracht of door listen, mezelf te voeden met jouw zoete geur dit hart achterlatend in jouw hart.

V.5 PROEFLEZEN EN NIEUWE UITGAVEN

De heruitgaven van de vier Antwerpse anthologieën zijn in de meeste gevallen nieuwe edities in die zin dat de stukken opnieuw werden gezet. Dit proces bracht niet alleen kleine grafische variaties met zich mee, maar bood ook de gelegenheid om fouten recht te zetten die in vorige uitgaven onopgemerkt waren gebleven. Daarom levert een korte blik op deze verschillende heruitgaven en hun proefdrukken interessante inzichten op over de vaardigheden van de letterzetters en proeflezers wat de Italiaanse taal betreft. Susan Lewis Hammond heeft de heruitgaven van de anthologieën al besproken, waarbij ze kort op het onderwerp inging en opmerkte dat de veranderingen meestal betrekking hadden op "verluchting van de letters, schikking van de muziek en plaatsing van de tekst onder de muziek" en op de parateksten.[81] Toch leidt de vergelijking tus-

81 Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 106–8.

sen verschillende uitgaven van elke afzonderlijke verzameldruk nog tot andere interessante aspecten die te maken hebben met de Italiaanse taal, en die onopgemerkt bleven. Wat de stukken van lokale componisten betreft, zijn de meest in het oog springende ingrepen de toevoeging van twee madrigalen van Pevernage in *Harmonia celeste* vanaf de uitgave van 1589, en de toeschrijving aan Pevernage van het madrigaal *Fra l'altre virtù* vanaf de uitgave uit 1588 van *Musica divina*.[82] De verschillende uitgaven van dit stuk zijn bijzonder interessant omdat ze blijk geven van bepaalde ingrepen door de uitgever. *Fra l'altre virtù* is opgedragen aan Giovanni Battista di Bartolamei, wiens familienaam vermeld wordt tegen het einde van de tekst. In de eerste uitgave (1583) stond als laatste regel te lezen "fa che Parnasso e Pindo e Helicona sempre di gicilier risuona", waarbij "gicilier" – een verkeerde spelling van het Italiaanse woord "gioilier" ("juwelier") – twee keer werd gezongen.[83] Nadat het werk gedrukt was, werd een correctiestrookje met de woorden "di Bartolamei" over "gicilier, gicilier" geplakt.[84] Hoewel "Bartolamei" blijkaar als een woord met vijf lettergrepen werd beschouwd, en dus met het voorzetsel "di" evenveel lettergrepen had als "gicilier, gicilier", komen de klemtonen van de nieuwe woorden niet langer overeen met de muziek. "Bartolamei" werd gezongen op de opeenvolging van twee kwartnoten–halve noot–twee kwartnoten, waardoor verkeerdelijk de lettergreep "la" beklemtoond wordt in alle stemmen (▶Vb. V.3a). In de uitgave van 1588 werd de tekst verbeterd en werd "di Bartolamei" mee gedrukt. Het probleem van de verkeerde klemtoon bleef echter bestaan. Dat werd uiteindelijk rechtgezet in de uitgave van 1591 door de waarden van de noten onder de derde en vierde lettergreep van het woord "Bartolamei" om te draaien: op die manier beklemtoont de halve noot de lettergreep "me" (▶Vb.

▶ p. 198

▶ p. 199

82 In de eerste uitgave was dit stuk anoniem. Naar mijn mening is *Fra l'altre virtù* mogelijk op het laatste moment nog snel toegevoegd, aangezien het niet opgenomen is in de inhoudstafel; dit kan ook een verklaring zijn voor het ontbreken van de naam van de auteur.

83 In de exemplaren die ik kon controleren (zie de volgende voetnoot), was de "c" in het woord "giciliere" die opduikt in de paratekst die gedrukt was bij het begin van het madrigaal in elk stemboek ("Al Molto Magnifico S. Giovanni Battista di Bartolamei Giciliere"), altijd met de hand veranderd in een "o". Dit soort kleine correcties werden meestal gedaan wanneer de bladen nog bij de drukker waren. Zie Weaver, *Waelrant and Laet*, 274. Het voorkomen van "gicilier" in de muziek, in de paratekst, en zelfs in de dedicatie maakt duidelijk dat de verkeerde spelling geen gewone slordigheid was, wat betekent dat de zetter een beperkte kennis van het Italiaans had. Ik wil Antonio Chemotti bedanken om mijn aandacht op dat aspect te vestigen.

84 Ik kon drie van de negen bestaande exemplaren van de uitgave uit 1583 bekijken (een is bewaard in Bologna, in het Museo internazionale e biblioteca della musica, en twee in München, in de Bayerische Staatsbibliothek) en ze bevatten allemaal deze correctiestrookjes. Het originele "gicilier gicilier" is nog zichtbaar in de alto-partij van D-Mbs 4 Mus.pr. 185#Beibd.1. Antonio Chemotti heeft mij bevestigd dat het exemplaar in Brussel, KBR (LP 426 A) ook correctiestrookjes bevat.

V.3b).[85] Deze kleine verschillende illustreren dat het werk door de jaren heen niet alleen herdrukt, maar ook opnieuw nagekeken werd. Hoewel we niet weten aan wie deze taak werd toevertrouwd, kunnen we uit de oplossing voor het probleem van de klemtonen op de naam "Bartolamei" wel afleiden dat het iemand was die Italiaans als moedertaal had of de taal op zijn minst goed beheerste.

Ook de inhoudsopgave van de bundel toont discrepanties tussen de verschillende edities. In de uitgave van 1588 zijn de incipits van de eerste twee madrigalen bijvoorbeeld omgekeerd en wordt *Dolce contrade*, dat in 1583 nog anoniem was, toegeschreven aan Spirito da Reggio. Interessanter is de aanpassing van het incipit van een madrigaal van Palestrina: in 1583 verscheen *Vestiva i colli* als *Festiva i colli*, zowel in de muziek als in de inhoudsopgave. Deze fout is duidelijk te wijten aan een noordelijke uitspraak van de letter "v", en hoewel het wellicht de tekstzetter was die de fout maakte, kunnen we ons de vraag stellen of van de samenstellers van de Antwerpse anthologieën ook verwacht werd dat ze de volumes zouden proeflezen, en in welke mate de niet verbeterde taalfouten in deze uitgave ook te wijten zijn aan hun beperkte kennis van het Italiaans.[86]

Ook *Harmonia celeste* is niet vrij van taalfouten. Het eerste deel van de tekst van Pevernage's madrigaal *Cesar gentil* bevat bijvoorbeeld twee flagrante fouten die niet verbeterd werden in de volgende uitgaven. In de canto-partij staat "degno da loro", terwijl in de andere stemmen de juiste woorden "degno d'alloro" te lezen zijn. Bovendien houdt de zin "fra le virtù che il ciel concesso tal", gezongen door alle stemmen, geen steek, tenzij we "tal" vervangen door "t'ha". *Harmonia celeste* werd geredigeerd door Pevernage zelf. Ook al kunnen de fouten het werk van de zetter zijn (dit is wellicht zo in het geval van "degno da loro", dat enkel in de canto-partij fout is), kan het feit dat ze achteraf niet verbeterd werden dus betekenen dat de componist ze ook niet had opgemerkt.

85 Deze procedure werd toegepast op alle stemmen, met als enige uitzondering de herhaling van "Bartolamei" in de alto-partij.

86 Er is geen bewijs wie de Antwerpse anthologieën heeft gecorrigeerd. Waelrant was in elk geval proeflezer voor de uitgaven die hij samen publiceerde met Laet, die geen muzikale opleiding had gehad (zie Weaver, *Waelrant and Laet*, 118–20). Het is dus mogelijk dat hij deze taak vervulde voor minstens *Symphonia angelica*, dat hij zelf uitgaf. Volgens Lewis Hammond, "Pierre Phalèse as Music Editor", 105, is het "waarschijnlijk dat Phalesius het (weliswaar beperkte) redigeerwerk voor de herdrukken van alle vier de verzameldrukken zelf deed", maar Lewis Hammond deed, zoals al aangegeven, geen onderzoek naar de aanpassingen van Italiaanse woorden.

V.6 SLOTBEMERKINGEN

Zoals aangetoond, vertonen de madrigalen op Italiaanse teksten van lokale auteurs vaak onnauwkeurigheden op het vlak van de Italiaanse taal. Dat de tekst niet de prioriteit was voor de componisten wordt bevestigd door sporadische verschuivingen in de woordklemtonen. In het begin van de canto-partij van Turnhouts *Vorria parlare e dire*, wordt de eerste "dire" geplaatst op het ritme kwartnoot-halve noot, terwijl "martire", op het ritme hele noot-halve noot-kwartnoot, een accent krijgt op de "a" die de betekenis van het woord verandert (in het Italiaans betekent "martìre" "kwelling", terwijl "màrtire" vertaald wordt als "martelaar").

In welke mate waren de mensen die in het drukkersatelier werkten vertrouwd met het Italiaans? Samenstellers die actief waren in Antwerpen kenden niet noodzakelijk Italiaans, zelfs niet diegenen die zich bezighielden met Italiaanse literatuur, zoals Plantin laat blijken in de passage "Ai lettori" van de tweetalige uitgave (Italiaans-Frans) van Gian Michele Bruto's *La institutione di una fanciulla*.[87] Wat Phalesius betreft is niets in het bijzonder geweten over zijn kennis van het Italiaans, maar voor dit aspect vertrouwde hij wellicht op zijn partner Johannes Bellerus, zoals zijn vader ook had gedaan.[88] Het lijkt erop dat Bellerus het Italiaans beheerste. In 1555 publiceerde hij samen met Plantin *La institutione di una fanciulla nata nobilmente* van Gian Michele Bruto in een tweetalige uitgave (Italiaans en Frans). In de "Note au traducteur" prijst Plantin Bellerus voor zijn vertaling, waarbij hij voorspelt dat hij binnenkort zijn voorgangers hierin zou overtreffen.[89] Toch is het onduidelijk of Bellerus zelf enige controle deed, gelet op de talrijke spelfouten in de Antwerpse anthologieën.

Voor de kennis van het Italiaans bij lokale componisten zijn er geen duidelijke aanwijzingen. Het feit dat de opdrachtbrieven ondertekend door Waelrant, Pevernage, Philips en Phalesius in het Italiaans zijn, bewijst niet dat ze die ook in die taal schreven: de teksten kunnen achteraf vertaald

87 Hoewel hij toegeeft dat de uitgave nog kleine foutjes bevat die makkelijk opgemerkt kunnen worden, looft hij toch de samenstellers voor hun grondig werk, ondanks hun beperkte kennis van het Italiaans ("poco essendo della Italiana lengua intendenti", Bruto, *La institutione*, ongenummerde folio's).

88 Phalesius de Oudere kende geen Italiaans, zie Vanhulst, *Catalogue des éditions de musique*, xii.

89 Zie Bruto, *La institutione*, ongenummerde folio's.

zijn, of rechtstreeks besteld zijn bij *native speakers*.[90] Een meer gedetailleerde benadering van de relatie tussen tekst en muziek – in het bijzonder de plaatsing van klemtonen – en de overeenkomst tussen de muzikale en tekstuele structuren kan verhelderend zijn. Ook in dit geval kunnen we niet uitsluiten dat lokale componisten soms hulp kregen van andere inwoners van Antwerpen met een betere kennis van het Italiaans, die mogelijk naar hun composities luisterden voor ze werden uitgegeven en grote fouten konden aanduiden. Twee voorbeelden illustreren wel degelijk een beperkte kennis van het Italiaans. Het eerste is de eerder vermelde bizarre onderverdeling van Philips' *Amor, se i bei rubini*. Het tweede, enkele jaren vroeger, vinden we in Waelrants eerste madrigalenboek: in dit geval werd het sonnet *Volo con l'ali* van Petrarca op muziek gezet in twee delen. Het tweede deel begint met de achtste regel, een duidelijke fout ten opzichte van de structuur van het sonnet en de betekenis van de tekst.[91]

Dit hoofdstuk brengt verschillende aanwijzingen onder de aandacht die doen vermoeden dat de lokale componisten die betrokken waren bij de Antwerpse anthologieën, als uitgevers en als auteurs, over een beperkte kennis van het Italiaans beschikten. Toch blijkt dat dit de lokale receptie en positieve waardering van deze verzameldrukken niet in de weg stond, zelfs in een periode waarin Italiaanse muziek uit Italië wijdverspreid was. In 1628 sprak de Vlaamse humanist Frans Sweerts bijvoorbeeld vol lof over de compositorische vaardigheden van Verdonck, waarbij hij een vermeende uitspraak van de gekende Noord-Nederlandse componist Jan Pieterszoon Sweelinck citeerde, namelijk dat Verdonck in staat zou zijn om de concurrentie aan te gaan met alle Italiaanse componisten, mochten zijn verplichtingen hem niet in de weg staan.[92] Deze

90 Het loont de moeite op te merken dat de vier opdrachten erg op elkaar lijken, zelfs qua formulering. Meer in het bijzonder beschrijven de dedicaties van *Harmonia celeste*, *Symphonia angelica*, en *Melodia olympica* de liefde voor muziek als een van de deugden van de opdrachtgever; de drie teksten bevatten de woorden "fra le altre sue virtù" / "tra l'altre virtù", die bovendien ook het begin van de tekst van Pevernage's dedicatiemadrigaal van *Musica divina* vormen ("Fra l'altre virtù"). "[F]ra le virtù" vinden we ook terug in een ander madrigal van dezelfde componist, *Cesar gentil* (in *Harmonia celeste*).

91 Dit gegeven werd al besproken door Gerald R. Hoekstra in Waelrant, *Il primo libro*, xvi n. 22.

92 Zie Sweerts, *Athenae belgicae*, 199: "A Musica clarus, & si Ioanni Petri Swelingo Musico & Organistarum Belgii facile principi credimus, si per occupationes licuisset, cum omnibus Italiae phonascis contendisset". De passage is vertaald naar het Engels en besproken in Vanballenberghe, "Aspects of Genre", vol. 1, 13–14. Dit is de Nederlandse vertaling: "Hij was een musicus, en als we J. P. Sweelinck, musicus en organist uit België, mogen geloven, kon hij, als zijn carrière het had toegelaten, de concurrentie aangaan met elke *kapelmeester* van Italië". Sweerts vermeldt ook Pevernage, Waelrant, en Faignient (Sweerts, *Athenae belgicae*, respectievelijk 125, 350, en 585). In zijn jonge jaren studeerde Sweerts trouwens muziek bij Waelrant en in 1596 werd Phalesius' *Madrigali a otto voci de diversi eccelenti et famosi autori* (RISM 1596[8]) aan hem opgedragen. Voor een biografie van Sweerts, zie Fris, "Sweerts (François)".

uitspraak geeft niet alleen blijk van een algemene appreciatie voor de muziek van Verdonck, maar suggereert ook dat lokale componisten, ten minste binnen de Lage Landen, soms beschouwd werden als gelijkwaardig aan hun beroemde Italiaanse collega's. Dit verklaart ook de keuze van Yonge, de uitgever van *Musica transalpina*, om bij de selectie van madrigalen – in Engelse vertaling – voor zijn verzameldruk stukken van Faignient (*Questi ch'inditio fan* en *Chi per voi non sospira*) en Verdonck (*Donna bella e gentile*) uit de Antwerpse anthologieën te kiezen, naast madrigalen van gevestigde componisten zoals Palestrina en Marenzio. Alles bij elkaar droegen het succes en de verspreiding van de anthologieën van Phalesius merkbaar bij aan de internationalisering van dit repertoire. Ondanks hun beperkte kennis van het Italiaans als literaire taal – zoals blijkt uit dit hoofdstuk – speelden lokale componisten een sleutelrol door Italiaanse composities op te nemen in de verzameldrukken en door nieuwe madrigalen te componeren. Ondanks de uitdagingen bij dergelijke ondernemingen leek het in contact blijven met de Italiaanse taal allicht een voorwaarde voor succes, dankzij de nieuwsgierigheid en de interesse die de Italiaanse cultuur opwekte in de noordelijke landen.