

www.ReRenaissance.ch
SO 28. März 17:15 & 19:15

Obbecaton



[livestream]

Historisches Museum Basel

Programm	2
Zum Programm	5
Musikalische Notizen	11
Musiker*innen	26
Kolumne – Why I'll be there	30
«Odhecaton»	33
Ausblick	34
ReRenaissance	35

Offener Livestream vom So, 28. März 2021, 17:15 & 19:15 Uhr

Livestreaming: Oren Kirschenbaum, orenkirschenbaum.com
Youtube-Kanal: youtube.com/c/renaissance
Webseite: renaissance.ch

Programmheft: ReRenaissance
Texte: Tabea Schwartz
Layout: Lian Liana Stähelin, lianliana.net

Abbildung Vorderseite: Harmonice Musices, Odhecaton A, Venedig 1501, Ottaviano Petrucci. NY Public Library digitalcollections.nypl.org



Odhecaton



«Einhundert Lieder», die die Welt veränderten.

Sommer 1501: Während Basel gerade als elfter Kanton der Eidgenossenschaft beitrifft, hat in Venedig bereits ein neues musikalisches Zeitalter begonnen. Unter dem Titel «Harmonice Musices Odhecaton», übersetzt «Einhundert Lieder harmonischer Musik», veröffentlicht Ottaviano Petrucci eine Sammlung mehrstimmiger Vokal- und Instrumentalmusik. Damit beginnt eine heimliche Revolution, denn Petrucci verwendet für sein Erstlingswerk eine neue Art des Notendrucks mit beweglichen Lettern. Fortan bestimmen neben Manuskripten also auch die leichter vervielfältigbaren Drucke die Überlieferungsgeschichte der Musik. Grund genug, eine Auswahl jener knapp einhundert «Lieder» von so bekannten Komponisten wie Josquin, Ockeghem und Obrecht zu präsentieren – Musik, die dank ihrer Zugänglichkeit zu den Hits ihrer Epoche zählt.

Doron Schleifer – Gesang

Ryosuke Sakamoto – Laute und Viola d'arco

Elizabeth Rumsey – Viola d'arco

Tabea Schwartz – Blockflöte, Viola d'arco; Leitung

Zur Einstimmung auf das Konzert bietet die Basel Papiermühle eine besondere Aktion: Am 28. März kann man von 11:00 bis 17:00 auf dem Nachbau der Gutenberg-Pressen selbst ein Notenblatt aus dem Odhecaton drucken. Zudem präsentiert das Museum bis Ende April Basler Musikdrucke des frühen 16. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Basel.

« Programm »

1. **Hor oires une chanzon** – [Johannes de Stokem, ca. 1445–1487]
Harmonice Musices Odhecaton A, Venedig (Ottaviano Petrucci)
1501, fol. 5v–6, Nr. 3
 2. **Ma bouche rit** – Jean de Ockeghem (ca. 1420–1497)
Odhecaton, fol. 59v–60, Nr. 54
 3. **Recercar dietro** – Joan Ambrosio Dalza, tätig um 1508
Intabulatura de Lauto Libro Quatro, Venedig (Ottaviano Petrucci)
1508, fol. 4v
 4. **Nunqua fue pena maior** – [Juan de Urrede, tätig 1451–ca. 1482]
Odhecaton, fol. 6v–7, Nr. 4
 5. **Tander naken** – Jacob Obrecht (ca. 1457–1505)
Odhecaton, fol. 74–76, Nr. 69
-
6. **Jay pris amours** – anonym
Nach Dijon, Bibliothèque Municipale, MS 517, fol. 7 und
Odhecaton fol. 8v–9, Nr. 6
 7. **La stangetta** – «Ueberbech» [? Gaspar van Weerbeke,
ca. 1445 – nach 1516]
Odhecaton, fol. 54v–55, Nr. 49

8. **De tous biens playne** – [Hayne van Ghizeghem, ca. 1445–1476/97
& Josquin des Prez, ca. 1450/55–1521]
Nach Odhecaton, fol. 22v–23, Nr. 20 und Odhecaton, fol. 102v–103,
Nr. 95

9. **Dit le burguygnon** – anonym
Odhecaton, fol. 20v–21, Nr. 18

10. **Benedictus** – Henricus Isaac (ca. 1450–1517)
Odhecaton, fol. 82v–83, Nr. 76

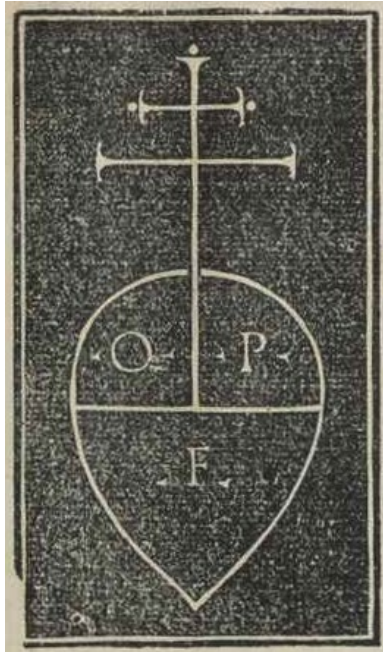
11. **Mater patris** – Antoine Brumel (ca. 1460–ca. 1512)
Odhecaton, fol. 67–68, Nr. 62

12. **Royne du ciel** – Loyset Compere (ca. 1445–1518)
Odhecaton, fol. 91, Nr. 84

13. **Ave Maria** – Marbrianus de Orto (ca. 1460–1529)
Odhecaton, fol. 3v–4, Nr. 1

Zum Josquin-Jahr 2021:

14. **Bergerette savoyene** – Josquin des Prez (ca. 1450/55–1521)
Odhecaton, fol. 12v–13, Nr. 10



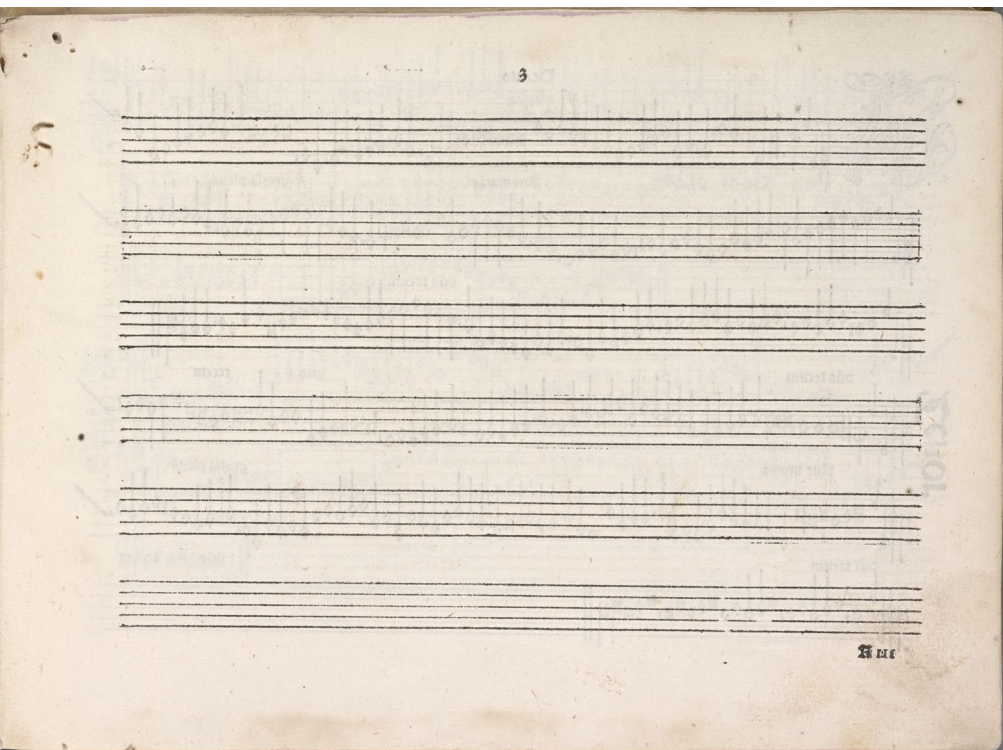
Ottaviano Petrucci Fossombrone,
Kollophon 1501

« Zum Programm »

Was Gutenberg dem Buchdruck, ist Petrucci dem Musikdruck: ein Entwickler und Wegbereiter einer neuen Ära. Während Gutenbergs *Pièce de Résistance* kein geringeres Werk war als die Bibel, drängt sich die Frage auf: was für Musik wählt man für die erste Verewigung im neuen Druckverfahren? Die einzige Musik, die in ihrer gesellschaftlichen und geografischen Ausbreitung halbwegs mit der Bedeutung der Bibel vergleichbar sein könnte, sind die Melodien des (Gregorianischen) Chorals. Doch Petruccis Erstlingswerk geht in eine andere Richtung. So ist nicht nur die Technik hinter dem *Odhecaton* sondern auch sein Inhalt bedeutsam. «Od-hecaton» lässt sich mit «Lied 100» übersetzen. Und der vollständige Name der Sammlung «*Harmonice Musices Odhecaton A*» bedeutet damit «Harmonie der hundert musikalischen Lieder A». Petrucci nennt seine Nachfolge-Werke *Canti B* und *Canti C*, was deutlich macht, dass er von Anfang an ein mehrbändiges Opus geplant hatte. Es sollte eine Vielzahl weiterer Musikdrucke aus seiner Werkstatt folgen.

Um diesem einmaligen «Phänomen Petrucci» Tribut zu zollen, stellt ein Konzert in jeder ReRenaissance-Saison einen solchen Petrucci-Druck in den Mittelpunkt. Die pandemiebedingt verschobene Eröffnung unserer neuen Tradition beginnt mit diesem Konzert.

Über Ottaviano Petrucci ist wenig mehr bekannt als sein Geburtsort Fossombrone (*1466). Der junge Buchdruck entwickelte sich während Petruccis Jugend stetig weiter, wobei die Region Venedig einen besonderen Stellenwert einnimmt. Hier werden mit der Gründung der Offizin Aldus Manutius Ende des 15. Jahrhunderts die Weichen für die Verbreitung humanistischer Strömungen gestellt.



Das Fünfliniensystem, Odhecaton fol. 3

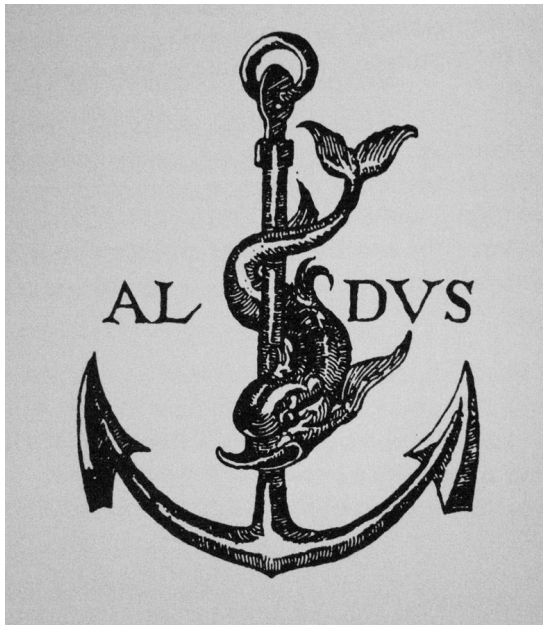
Die Umstände zu Petruccis eigenem Werdegang liegen weitestgehend im Dunkeln. 1498 erhält er das Druckerprivileg und 1501 liegt mit dem *Odhecaton* das Erstlingswerk vor – dazwischen liegen Jahre der Vorarbeit und Entwicklung. Drucke mit Musik gab es schon vorher: Ulrich Hans' *Missale Romanum* (1476) beispielsweise, auch Holzschnittdrucke einzelner polyphoner Stücke. Der *Odhecaton* ist aber der erste überlieferte Musikdruck, dem ein raffiniertes System in flexiblem Typendruck zugrunde liegt. Der Druck komplexer Polyphonie wird erst durch diesen entscheidenden Entwicklungsschritt möglich bzw. sinnvoll. Zunächst werden dabei Notenlinien gedruckt (n.b. der bis heute gültige Standard von fünf Linien manifestiert sich dadurch). Eigens designte und gegossene

Typen werden anschliessend platziert und registriert. So waren 2–3 Druckvorgänge nötig, um Notenlinien, Noten und Text zusammenzubringen. Aus diesem Verfahren resultiert ein schöner, klarer Notendruck, aus dem dank Faksimiles noch heute musiziert werden kann. Leider gibt es von der allerersten Ausgabe kein vollständiges Exemplar mehr, sodass der Reprint von 1504 mit gleich mehreren erhaltenen Exemplaren in der Praxis eine wichtige Referenzquelle ist.

Neben Petrucci war der Geistliche Petrus Castellanus massgeblich an der Produktion des *Odhecaton* beteiligt. Einige Anpassungen in der Notation, aber auch Ergänzungen einzelner Stimmen werden dieser Zusammenarbeit zugeschrieben. Ob die Verantwortung, die entsprechende Musik für einen Erstdruck auszuwählen damit auch bei Castellanus lag? In jedem Fall wurden (fast) keine Psalmversionen und (fast) keine italienischsprachige Musik ausgewählt. Stattdessen ist der *Odhecaton* ein Bouquet von Hits des 15. Jahrhunderts und enthält damit überwiegend Musik von Komponisten franko-flämischen Ursprungs. Es handelt sich dabei um ursprünglich gesungene Chansons, die bei Petrucci allerdings untextiert bleiben. Das wirft in der Aufführungspraxis Fragen auf: War das Verfahren zur Textunterlegung im Musikdruck zu aufwendig? Oder handelt es sich hierbei bewusst um instrumentale Versionen alter Chansons?

Tatsächlich gibt der Druck auf diese Fragen keine Antwort. Und es gilt heute, von Stück zu Stück informierte und plausible Entscheidungen zu treffen: Ein gesungener Cantus, der den Text (ergänzt aus früheren Handschriften) trägt, ist für einige Chansons nicht nur schön, sondern auch sinnvoll und wortwörtlich formgebend. Die Textstruktur zeigt nämlich an, welche musikalischen Abschnitte wiederholt werden müssen. Es ist durchaus denkbar, dass Texte in humanistisch gebildeten Kreisen bekannt waren und aus dem Gedächtnis ergänzt wurden. Eine weitere Kategorie von Stücken sind solche, die zwar auf Gesangsstücke zu basieren scheinen,

die aber Unikate im *Odhecaton* sind. Damit bleiben sie bis heute textlos. Es gibt jedoch auch eine Anzahl dreistimmiger Stücke, die den Eindruck erwecken, dass sie als instrumentale Ensemblesmusik angelegt worden waren. Die Verbreitung des ersten Musikdrucks gibt der Emanzipation der spezifisch instrumentalen Kompositionsstrukturen einen weiteren Schub.



Gli Asolani, Kollophon des Drucker Aldus Manutius, Venedig 1505

Hinter der Auswahl und Gliederung des heutigen Programms verbirgt sich eine Geschichte: An einem schönen Sommertag treffen sich drei junge Männer und drei Damen auf einem italienischen Landsitz. Sie sind zu einer Hochzeit geladen und das inspiriert zu einem Gespräch über Liebe. Perottino spricht am ersten Tage: «Es gibt keine Liebe ohne Leid und es gibt kein Leid ohne Liebe.»

Gismondo hält am zweiten Tage dagegen: «Die Liebe ist das höchste Gut und wahre Liebe kennt kein Leid.» Den Damen behagt als kritische Zuhörerschaft weder die eine noch die andere Darstellung. So erhält am dritten Tage Lavinello das Wort, der die Liebe als Sehnsucht nach (göttlicher) Schönheit beschreibt und so einen gemässigten Konsens bildet.

Diese Geschichte ermöglicht einen Einblick in die Welt, in der sich Petrucci und Castellanus bewegten, entstand sie doch zur gleichen Zeit und am gleichen Ort wie der *Odhecaton*: in Venedig um das Jahr 1501. Es handelt sich dabei um die sogenannten «Asolener Gespräche» (*Gli Asolani*) von Pietro Bembo, der in seinem Schlusswort verlauten lässt:

«Nicht ohne Verwunderung beobachtet man, wie schwierig es sein kann, selbst bei alltäglichen Streitfragen die Wahrheit zu finden. Und unter jenen, die Zweifel in uns wachrufen können, dürfte – sollte man meinen – keine weniger strittig und ein Disput über sie weniger wahrscheinlich sein als die Frage, über die sich [...] Perottino und Gismondo stritten. Dabei gehörten sie zu den Menschen, die auf alle Fragen eine Antwort wissen und denen es nicht an der Begabung mangelt, jedes vorgeschlagene Thema unter jedem Gesichtspunkt zu erörtern. Solche Erfahrung brachte bereits einige Philosophen des Altertums zu dem Glauben, man könne die Wahrheit nicht erkennen und zu allem nur eine Art Meinung haben.»
(aus: *Pietro Bembo, Asolener Gespräche. Dialog über die Liebe*, übers. von Michael Rumpf, Heidelberg 1992.)

In diesem Sinne wird die Auswahl der Lieder aus Petruccis Sammlung in drei Gruppen präsentiert, die jeweils einen Tag und die Stellungnahme von Bembos Charakteren musikalisch illustrieren.

Okenbe

Et bouche rit

Tenor

Et a bouche rit

Ma bouche rit, fol. 59v

« Musikalische Notizen »

1. **Hor oires une chanson** – [Johannes de Stokem]

«Jetzt hörst du eine Chanson», leitet das Programm ein, in dem in der Tat viele Chansons zu hören sein werden. Welches Lied auch immer die Grundlage zu diesem fünfstimmigen Stück bildete – in den beiden Tenorstimmen scheinen sich sogar zwei liederartige Motive abzuwechseln – bleibt bei diesem Unikat aus dem Odhecaton unbekannt.

Perottino spricht:

«Es gibt keine Liebe ohne Leid. Es gibt kein Leid ohne Liebe.»

2. **Ma bouche rit** – Jean de Ockeghem

Der Schmerz über unerfüllte Liebe zählt bis heute zu den am häufigsten vertonten Sujets. Hinter vielen der liedbasierten Stücke im Odhecaton stecken Texte, die genau das ausdrücken, was Perottino als Redner am ersten Tag der «Asolauer Gespräche» beschreibt. Ockeghem wählt den phrygischen Modus, um das Liebesleid in dieser dreistimmigen Chanson zu portraituren. Im Odhecaton selbst steht nur das Incipit «Ma bouche rit», der Text lässt sich aber durch zahlreiche andere Quellen vollständig ergänzen.

*Ma bouche rit et ma pensee pleure.
Mon oeil s'esjoye et mon cuer maudit l'eure
Qu'il eut le bien qui sa sancté dechasse,
Et le plaisir qui la mort luy pourchasse,
Sans reconfort qui m'ayde ne sequeure.*

*Mein Mund lacht und mein Geist weint.
Mein Auge ist froh und mein Herz verflucht die Stunde,
in der es das Glück fand, das sein Heil vertreibt,
und die Freude, die es in den Tod führen will,
ohne Trost, mir zu helfen oder beizustehen.*

Dictes comment avés osé songier
De ainsi faulser ce qu m'avés promis.
Puisqu'en ce point vous vous volés vengier,
Pensés bien tost de ma vie abregier.
Vivre ne puis au point ou m'avez mis.
Vostre rigueur veult donques que je meure,
Mais pitié veult que vivant je demeure ;
Ainsi meurs vif et en vivant trespasse.
Mais pour celer le mal qui ne se passe
Et pour couvrir le deul ou je labeure,

Oh verderbtes Herz, betrügerisch und verlogen,
sagt mir, wie Ihr es wagen konntet danach zu sinnen,
Euer Versprechen mir gegenüber so zu brechen.
Weil Ihr doch seither danach trachtet, Euch zu rächen,
denkt daran, mein Leben bald zu verkürzen.
Ich kann nicht in dem Zustand leben, in den Ihr mich gebracht
habt.
Also will eure Hartherzigkeit, dass ich sterbe,
doch Mitleid will, dass ich überlebe;
daher muss ich lebend sterben und sterbend leben.
Um aber die endlose Qual zu verbergen
und das Leid, in dem ich mich quäle, zu verdecken,

*Ma bouche rit [et ma pensee pleure.
Mon oeul s'esjoye et mon cuer maudit l'eure
Qu'il eut le bien qui sa sancté dechasse
Et le plaisir qui la mort luy pourchasse,
Sans reconfort qui m'ayde ne sequeure.]*

*lacht mein Mund und mein Geist weint.
Mein Auge ist froh und mein Herz verflucht die Stunde,
da es das Glück fand, das sein Heil vertreibt,
und die Freude, die den Tod bringt,
ohne Trost, mir zu helfen oder beizustehen.*

Übersetzung: Marc Lewon/Christelle Cazaux/Tabea Schwartz

3. **Recercar dietro** – Joan Ambrosio Dalza

4. **Nunqua fue pena maior** – [Juan de Urrede]

Ein Lautensolo (Nr. 3) aus einem späteren Petruccidruck leitet zu einem der bekanntesten spanischen Cancions des 15. Jahrhunderts über. Zur Entstehungszeit des Odhecatons verbreitete sich von Spanien aus die Tradition, grössere Streichinstrumente auf oder zwischen den Knien zu halten. Hier begleiten drei Viole d'arco die stille Klage der Oberstimme, wobei der Altus eine Ergänzung zum ursprünglichen Stück darstellt, die den Satz verdichtet.

*Nunca fué pena mayor
Nin tormento tan estranno
Que iguale con el dolor
Que rresçibo del enganno.*

Y este conocimiento
Hace mis días tan tristes,
En pensar el pensamiento
Que por amores me distes;

Me hase aver por mejor
La muerte y por menor danno
Qu'el tormento y el dolor
Que rresçibo del enganno.

*Nunca fué pena mayor
Nin tormento tan estranno
Que iguale con el dolor
Que rresçibo del enganno.*

*Nie ward grösseres Leid
noch sehndere Qual
gleich dem durch deinen Betrug
zugefügten Schmerz.*

Und diese Erkenntnis
macht meine Tage so traurig
in Gedanken an das,
was Du mir einst aus Liebe sagtest.

Für mich das beste ist
der Tod, der mir am wenigsten Schaden
bringt.
Welche Qual und Schmerzen
fügt mir Dein Betrug zu!

*Nie ward grösseres Leid
noch sehndere Qual
leich dem durch deinen Betrug
zugefügten Schmerz.*

Übersetzung: Marc Lewon/Michael Form



Viole d'arco, Detail von Lorenzo Costas Madonna in trono e santi, 1497

5. **Tander naken** – Jacob Obrecht

Zu Andernach am Rhein («T'Andernaken al op den Rijn») besingt eine junge Dame ihr Liebesleid. Die Melodie wird als «Tandernaken» im Tenor vieler instrumentaler Sätze zitiert. Diese Vertonung von Obrecht bleibt im *Odhecaton* textlos und gehört zu jenen Stücken, die tatsächlich als Instrumentalstück gemeint zu sein scheinen. Die Ober- und die Unterstimme ranken sich mit einem virtuosen Kontrapunkt um den Cantus firmus.

Gismondo spricht:

«Die Liebe ist das höchste Gut und wahre Liebe kennt kein Leid.»

6. **Jay pris amours** – anonym

Liebesglück wird im 15. Jahrhundert tatsächlich weniger häufig besungen als Liebesleid. Doch zwei Stücke mit eben jener Strahlkraft und dem Optimismus, mit dem auch Gismondo am zweiten Tag die Trübsal des ersten vergessen zu machen versucht, haben grosse Präsenz im *Odhecaton*: «Jay pris amours» und «De tous bien playne». Bei beiden handelt es sich um Rondeaux, einer durch die Textstruktur inspirierten Musikform mit einer ganz bestimmten Abfolgen von Wiederholungen. Die zuversichtliche Cantusmelodie der originalen dreistimmigen Version wird im *Odhecaton* zitiert und mit dem Tenor verwoben, der eigentlich zu *De tous bien playne* gehört.

*Jay pris amours a ma devise
pour conquerir joyeuseté.
Eureux seray en cest esté
se puis venir a mon emprise.*

*Ich habe die Liebe mir zum Motto erwählt,
um die Ausgelassenheit zu bezwingen.
Ich werde diesen Sommer glücklich sein,
wenn ich mein Ziel erreichen kann.*

Contra

De tous biens playne

Canon Petrus & Joannes currunt; In puncto

De tous biens playne unterlegt mit einem zweistimmigen Kanon «Petrus und Johannes rennen, auf dem Punkt», fol. 103

S'il est aulcun qui m'en desprise
il me doibt estre pardonné.
Jay pris amours a ma devise
pour conquerir joyeuseté.

Il me semble que c'est la guise:
qui n'a rien, il est debouté
et n'est de personne honoré.
n'est ce pas donc droit que je y vise?

*Jay pris amours a ma devise
pour conquerir joyeuseté.
Eureux seray en cest esté
se puis venir a mon emprise.*

Sollte man mich deshalb geringer erachten,
muss mir das vergeben werden.
Ich habe die Liebe mir zum Motto erwählt,
um die Ausgelassenheit zu bezwingen.

Es scheint mir nun einmal so zu sein:
Wer nichts hat, wird abgewiesen
und von niemandem geehrt.
Ist es daher nicht recht, dass ich danach
strebe?

*Ich habe die Liebe mir zum Motto erwählt,
um die Ausgelassenheit zu bezwingen.
Ich werde diesen Sommer glücklich sein,
wenn ich mein Ziel erreichen kann.*

Übersetzung: Susan M. Weinert & Marc
Lewon / Christelle Cazaux

7. **La stangetta** – «Uerbech»

Stangetta könnte einen kleinen Stock oder Taktstrich bezeichnen («stanghetta» in heutigem Italienisch) oder einen kleinen Raum (stanzetta). Dahinter verbirgt sich ein verspielter Kontrapunkt, wahrscheinlich eine instrumentale Fantasie aus einer Zeit, in der dieses Genre noch keinen Namen hatte. Die musikalischen Wendungen ähneln jenen aus Obrechts Tander naken.

8. **De tous biens playne** – [Hayne van Ghizeghem/Josquin]

In De tous biens playne wird die Geliebte «maistresse» als ganz und gar makellos stilisiert. Im Odhecaton finden sich zwei besondere Versionen dieser Chanson. In der ersten ergänzt ein (vielleicht von Castellanus beigetragener) Altus die originale Dreistimmigkeit Ghizeghems, in der zweiten verwendet Josquin Cantus und Tenor und unterlegt sie mit einem raffinierten, enggeführten Kanon zweier Basstimmen.



(Lauten mit/ohne Plektrum?), San Giobbe, Giovanni Bellini, 1487 (Gallerie dell'Accademia)

*De tous biens plaine est ma maistresse,
chascun lui doit tribut d'onneur;
car assouvye est en valeur
autant que jamais fut deesse.*

En la veant j'ay tel leesse
que c'est paradis en mon cueur:

*De tous biens plaine est ma maistresse,
chascun lui doit tribut d'onneur.*

Je n'ay cure d'autre richesse
si non d'estre son serviteur,
et pource qu'il n'est chois milleur
en mon mot portera sans cesse:

*De tous biens plaine est ma maistresse,
chascun lui doit tribut d'onneur;
car assouvye est en valeur
autant que jamais fut deesse.*

*Meine Herrin ist erfüllt von allem Guten,
daher muss jeder ihr Ehre erweisen,
denn sie ist so vollendet
wie keine Göttin vor ihr.*

Wenn ich sie sehe, bin ich voll solcher Freude,
so dass das Paradies in meinem Herzen ist,

*denn meine Herrin ist erfüllt von allem Guten,
daher muss jeder ihr Ehre erweisen,*

Ich strebe nicht nach anderen Schätzen,
nur ihr Diener will ich sein,
denn ich könnte nicht besser wählen.
Und so werde ich stets sagen:

*Meine Herrin ist erfüllt von allem Guten,
daher muss jeder ihr Ehre erweisen,
denn sie ist so vollendet
wie keine Göttin vor ihr.*

Übersetzung: Nicoletta Gossen

9. **Dit le burguygnon** – anonym

Was hier burgundisch genannt wird, unterscheidet sich von den meisten anderen Stücken im Odhecaton. Es handelt sich hierbei vermutlich um einen der ältesten vierstimmigen Sätze eines bransle-artigen Tanzes. So endet der zweite Tag durch und durch heiter.

Lavinello spricht:

«Die Liebe ist Sehnsucht nach (göttlicher) Schönheit.»

10. **Benedictus** – Henricus Isaac

Es überrascht im historischen Kontext kaum, dass die «Asolener Gespräche» mit einem Plädoyer für die geistige Liebe enden. Am dritten Tag wird Lavinello gebeten, eine Synthese der extremen Standpunkte seiner Vorredner zu bilden. Er reagiert mit einer Parabel, die Mässigung und ein Rückzug in die Geistigkeit und Geistlichkeit illustriert. Das lässt sich durch die ausgewählte Musik mit geistlichem Hintergrund aus dem überwiegend weltlich gehaltenen Odhecaton spiegeln. Isaacs Benedictus erklingt dreistimmig, obwohl es in einem heute erhaltenen Exemplar des Drucks eine handschriftliche Ergänzung einer vierten Stimme gibt. Offensichtlich hatte in der Praxis der Zeit nicht immer der Drucker das letzte Wort.

11. **Mater patris** – Antoine Brumel

Der Odhecaton ist die früheste Quelle dieser ruhigen Antiphonvertonung von Brumel. Auch hier stellt sich die Frage, welche Aufführungsart Petrucci sich wohl vorgestellt hätte: einerseits wirkt der Satz recht vokal, andererseits handelt es sich um ein geistliches Stück ohne Text und Kontext.

Mater patris et filia,
mulierum laetitia
stella maris eximia,
audi nostra suspiria.
Regina poli curiae,
mater misericordiae,
in hac valle miseriae
Maria, propter filium
confer nobis remedium.

Mutter des Vaters und Tochter,
Freude der Frauen
herausragender Stern des Meeres,
höre unser Seufzen.
Königin des Hofstaats des Himmelsgewölbes,
Mutter der Barmherzigkeit,
in diesem Tal der Bedrängnis,
Maria, durch deinen Sohn,
bringe uns Heilung.

bone Jesu, Fili Dei,
nostras preces exaudi;
et precibus nostris
dona nobis remedium. Amen.

Guter Jesus, Sohn Gottes,
erhöre unsere Gebete,
und durch unsere Gebete
gewähre uns Heilung. Amen.

Übersetzung: Tabea Schwartz

12. **Royne du ciel** – Loyset Compere

Ähnlich verhält es sich mit diesem Zwischenspiel: Über dem berühmten «Reginaceli»-Cantus-firmus entsteht ein Dialog zwischen Tenor und Cantus. Ist dies nun ein Instrumentalwerk? Eine Motetten-Chanson? Zu vermuten ist, dass es auch im 16. Jahrhundert je nach Situation unterschiedliche Arten gab, diese Musik aufzuführen.

13. **Ave Maria** – Marbrianus de Orto

Zum Abschluss des Programms erklingt das erste Stück, das in Petruccis neuem Verfahren gedruckt wurde: Ein Ave Maria, über das David Fallows schreibt: «Like all good meals, many good songbooks begin with a prayer.»

Ave Maria, gratia plena;
Dominus tecum;
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus ventris tui, Iesus.
Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.

Sei gegrüsst, Maria, voll der Gnade.
Der Herr ist mit dir.
Du bist gebenedeit unter den Frauen
und gebenedeit ist die Frucht deines
Leibes, Jesus.
Heilige Maria, Mutter Gottes,
bitte für uns Sünder
jetzt und in der Stunde unseres Todes.
Amen.

Übersetzung: Tabea Schwartz

Deo

Tu Ave maria gratia plena

dominus tecum

dominus tecum

dominus tecum

Ave maria gratia plena

dominus tecum

dominus tecum

Tenor

Dieses Stück steht am Anfang der Sammlung – und der neuen Ära des Notendrucks: Ave Maria, Odhecaton fol. 3v–4

Altnus

Aue maria gratia plena
omnis tecum

Bassus

Aue maria gratia plena
omnis tecum

14. **Bergerette savoyene** – Josquin des Prez

Im Odhecaton gibt es mit Bergerette savoyene einen Dialog, der die heitere Seite Josquins zeigt: Angesprochen ist hier eine Schäferin, die allerdings ihre Ideale für eine Liebschaft nicht aufgeben möchte.

Bergerette savoyenne,
Qui gardez moutons aux praz:
Dy moy si vieulx estre myenne:
Je te donray uns soulas,
Et ung petit chapperon;
Dy moy se tu m aymeras,
Ou par la merande ou non.

— Je suis la proche voisine
De monseigneur le cura
Et pour chose qu on me die,
Mon vouloir ne changera,
Pour François ne Bourgoignon.
Par le cor Dé, si fera,
Ou par la merande ou non.

— Hirtin von Savoyen,
die du die Schafe auf den Feldern hüttest,
sage mir, ob du mein sein willst:
Ich will dir ein Paar Schuhe geben,
und ein kleines Häubchen;
Sage mir, ob du mich lieben wirst,
ob mit Belohnung oder ohne.

— Ich bin die nächste Nachbarin
des Herrn Pfarrers,
und, was man mir auch sagt,
mein Verlangen wird sich nicht ändern
weder für Franzosen noch für Burgunder.
Bei Gott, es wird so sein,
ob mit Belohnung oder ohne.

Übersetzung: Tabea Schwartz/Christelle
Cazaux

Soprano

Josquin

Bergerette savoyene

Tenor

Bergerette

Bergerette Savoyene (Josquin), fol. 12v

« Musiker*innen »



Als Spezialistin für die Musik des 15. bis 17. Jahrhunderts gilt die besondere Vorliebe von **Elizabeth Rumsey** (Viola da gamba, Lirone, Vielle) der Ensemble- und Kammermusik. Sie tritt mit verschiedenen Gamben-Consorts auf (*Musicke and Mirthe, The Earle his Viols, Hathor Consort, Josie and*

the Emeralds) und spielt in weiteren spezialisierten Instrumentalensembles, darunter ein Broken Consort (*The Queens Revels*). Neben Consortmusik spielt sie Vielle, Renaissance-, Barockgambe und Lirone bei verschiedenen Ensembles in Europa, Nordamerika und Australien (u. a. *Per-Sonat, Le Miroir de Musique, Private Musicke, Profeti della Quinta, Huelgas Ensemble, Leones*) und ist auf zahlreichen CD- und Rundfunkaufnahmen zu hören. Mit ihren Ensembles *Compass* und *Van Eyck Project* erkundet sie das Gambenconsort-Repertoire und die instrumentale Interpretation von Chansons aus dem 15. Jahrhundert. Elizabeth Rumsey lebt in Basel.

Foto © Randall Cook

Ryosuke Sakamoto studierte an der Schola Cantorum Basiliensis Laute bei Hopkinson Smith, mittelalterliche Zupfinstrumente bei Crawford Young und Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts bei Anne Smith. 2013 gewann er den 1. Preis sowie den Publikumspreis beim Concorso Maurizio Pratola (L'Aquila, Italien) in der Kategorie Solo-Laute. Seine internationale Konzerttätigkeit schliesst Lautenrezitale bei Festivals wie *Resonanzen Wien*, *Les journées du luth, Paris*, *Fest für die Laute Wien*, *Internationales Festival der Laute Bremen*, *Festival Oude Muziek Utrecht* u.a. ein. Ryosuke ist Mitglied des Lauten-Consorts *Delight in Disorder* und dem *English Broken Consort The Queen's Revels*. 2021 startete er ein Projekt, um alle Ricercari und Fantasien von Francesco da Milano in den historischen Räumen der Stadt Basel zu spielen.



Foto © Shigeto Imura



Der Countertenor **Doron Schleifer** sang bereits im Alter von fünf Jahren als Solist in der Synagoge des Hebrew Union College, Jerusalem, wo sein Vater als Kantor tätig war. Sein Masterstudium in Gesang und historischer Aufführungspraxis absolvierte

er an der Schola Cantorum Basiliensis. Doron Schleifer tritt regelmässig als Solist und Ensemblesänger mit den Basler Ensembles *La Morra*, *Basel Baroque Consort* und *La Cetra* auf und singt ausserdem mit der *Schola Cantorum Nürnberg* (Pia Praetorius) sowie der *Capella Reial de Catalunya* (Jordi Savall). Er ist Gründungsmitglied des Vokalensembles *Profeti della Quinta* unter der Leitung von Elam Rotem. Die Profeti wurden 2011 mit dem Preis des *York Early Music International Young Artist Competition* ausgezeichnet und konzertieren seitdem weltweit. Dorons Tätigkeit als Sänger wird ergänzt durch seine Arbeit als Dirigent und Leiter des traditionsreichen Basler Synagogenchors.

Foto © Elam Rotem

Tabea Schwartz widmet sich der zeitgemässen, historisch informierten Aufführung von Musik des 13. bis 18. Jahrhunderts. Während ihrer Studien in Basel und Stockholm konnte sie ihre Expertise für die Musiksprachen des Mittelalters, der Renaissance



und des Barocks stetig vertiefen. Heute verfolgt sie eine rege Konzerttätigkeit als Blockflötistin und mit Streichinstrumenten der frühen Neuzeit mit Schaffensschwerpunkt in der Region Basel. Ihr Debütalbum erschien im November 2020 mit unbekanntem italienischen Blockflötensonaten. Sie gehört zum musikalischen Leitungsteam der Reihe ReRenaissance und ist darüber hinaus als Musikvermittlerin in Forschung und Lehre tätig. So unterrichtet sie Solmisation an der Schola Cantorum Basiliensis und Blockflöte an der Musikschule Pratteln Augst Giebenach.

Foto © Martin Chiang



Vier Schweizer Pfeifer. Federzeichnung von Urs Graf, 1523.
(Oeffentl. Kunstsammlung, Basel, Kupferstichkabinett)

« Why I'll be there »

Column by David Fallows
(«Pren de bon cuer» , 25 April)

Who is the purest composer of all? Some would go for Mozart. Others for Hildegard of Bingen. I would put in a very strong case for Orlando Gibbons or Webern. But surely the prize must go to Claudin de Sermisy. Every note is in its place; every gesture expressive; and he never, ever, raises his elbow. We think of him as the absolute quintessence of the Parisian chanson of the 1520s and 30s. Most of these pieces last only two or three minutes; but each defines and expresses its own world. In any case, hearing his music is like a cool shower on a hot day: you suddenly realise that the noise all the other composers generate is unnecessary.

So it is a particular pleasure to have a concert built on this repertory but with Claudin at all the key points in the programme. And it is also a particular pleasure to hear him alongside his colleagues, some of them far more famous, some virtually unknown. And we can all decide for ourselves whether Claudin is really the purest of them all.

Pierre Attaignant knew a thing or two about his clientele; and for the 1533 collection he printed words under everything but was in addition quite specific that the music was suitable for a group of transverse flutes or recorders. And in the hands of the right musicians these chansons lose very little without their texts. Once again, every piece is characterized with the utmost precision; and once again you would not want to change a single note. Enjoy.

« Ich bin dabei ... »

Kolumne von David Fallows

Wer war von allen der reinste Komponist? Manche würden Mozart nennen. Andere für Hildegard von Bingen stimmen. Ich könnte überzeugende Gründe für Orlando Gibbons oder Webern ins Feld führen. Aber sicherlich gebührt der Ehrenkranz Claudin de Sermisy. Jede Note hat ihren Platz; jede Geste ist ausdrucksstark; und niemals heischt er um Aufmerksamkeit. Für uns stellt er die absolute Quintessenz der Pariser Chanson in den 1520er und 1530er Jahren dar. Die meisten dieser Stücke dauern nur zwei oder drei Minuten; aber jedes einzelne davon umschreibt und formuliert eine eigene Welt. In jedem Fall gleicht das Hörerlebnis seiner Musik einer kühlen Dusche an einem heissen Tag; man erkennt plötzlich wie unnötig das Gedöns ist, das andere Komponisten oft veranstalten.

Daher ist es eine besondere Freude, ein Konzert zu haben, das diesem Repertoire gewidmet ist und zugleich Claudin an allen Schlüsselstellen des Programms aufstellt. Obendrein es ist ein spezielles Vergnügen, ihn neben seinen Kollegen zu hören, von denen einige weit berühmter waren als er, andere praktisch unbekannt. Und wir werden alle selbst entscheiden können, ob Claudin wirklich der reinste unter ihnen ist.

Pierre Attaingnant kannte sich ganz gut mit seinem Kundenkreis aus: in seiner Sammlung von 1533 druckte er die Liedtexte unter alle Stücke, fügte aber zusätzlich eine sehr konkrete Anweisung hinzu, dass die Musik sich besonders für ein Ensemble aus Travers- oder Blockflöten eignete. Und in den richtigen Musikerhänden geht diesen Chansons auch ohne ihre Texte fast nichts ab. Ich kann nicht oft genug wiederholen: jedes Stück zeichnet sich durch äusserste Präzision aus; und nochmals: man würde keine einzige Note ändern wollen. Geniessen Sie's.

Übersetzung: Marc Lewon

« Pren de bon cuer »

Chansons für Traversflötenconsort aus den Drucken von Pierre Attaignant (1533)

Im Gepäck des Schweizer Theologen, Pädagogen und Lexikographen Johannes Fries gelangt 1536 eine kleine Kostbarkeit aus Paris nach Basel: eine Griffabelle für die Traversflöte, persönlich von ihm notiert. Vielleicht hatte er das Instrument in Paris erlernt, vielleicht beherrschte er es aber auch schon vor seiner Reise nach Frankreich und hatte es bereits in seiner Schweizer Heimat gespielt. Auf jeden Fall aber muss er die Drucke des Parisers Pierre Attaignant gekannt haben, denn als Liebhaber und Kenner kann ihm nicht entgangen sein, dass Attaignant seine Chansonsammlung von 1533 explizit für Block- und Querflöten vorgesehen hatte. Der delikate und ausdrucksstarke Klang des Traverso-consorts und die melancholischen Chansons seiner Zeitgenossen scheinen auf Fries einen bleibenden Eindruck hinterlassen und ihn noch weit über seine Frankreichreise hinaus begleitet zu haben.



Johanna Bartz – Traversflöte; Leitung

Mara Winter – Traversflöte

Tommaso Simonetta – Traversflöte

Francesca Grilletto – Traversflöte

Rui Stähelin – Laute, Gesang

Marc Lewon – Organisation

Das Museum Basel Papiermühle präsentiert bis Ende April Basler Musikdrucke des frühen 16. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Basel.

« Ausblick »

SO 30. Mai 2021

Misura, Memoria, Aiere, Mayniera

Guglielmo Ebreo (*1420): Das Erbe italienischer Tanzmeister

Véronique Daniels – Tanz; Leitung
Martin Meier & Christian Tanner – Tanz | Félix Verry – Fidel
Silke Gwendolyn Schulze – Blasinstrumente, Perkussion
Marc Lewon – Laute, Quinterne, Cetra; Co-Leitung

SO 27. Juni 2021

Happy Birthday, Henry!

Königliche Musik zum 530. Geburtstag

Tessa Roos – Gesang | Giovanna Baviera – Gesang, Viola d'arco
Grace Newcombe – Gesang, Tasten | Claire Piganiol – Harfe,
Blockflöte | Elizabeth Rumsey - Viola d'arco, Blockflöte
Tabea Schwartz – Blockflöte, Viola d'arco; Leitung

SO 25. Juli 2021

Ite, sospiri ...

Die klingende Poesie des Serafino von Aquila (1466–1500)

Jacob Lawrence – Gesang, Lira
Marc Lewon – Laute, Cetra | Masako Art – Harfe
Elizabeth Rumsey – Viola d'arco, Lira; Leitung

« ReRenaissance »

Der Name ist Programm: Durch Basels jüngste Konzertreihe erlebt die Musik der Renaissance eine Art «Wiedergeburt».

Seit Mitte des letzten Jahrhunderts spielt Basel in der Wiederentdeckung der Barockmusik international eine Vorreiterrolle. Fast unbemerkt von der Öffentlichkeit entwickelt sich in Basel eine weltweit führende Szene für die Musik der Renaissance. Mit den ReRenaissance-Konzerten gibt der gleichnamige Verein dieser einmaligen Szene eine Plattform und setzt damit einen wichtigen Baustein im Fundament zur «Musikstadt Basel».

Zink, Schalmel, Rebec, Clavisimbalum? Wenn sich die Programmankündigung liest wie die Beschreibung eines historischen Gemäldes, ist das typisch für ReRenaissance. Die rund 45 Musiker*innen, die im Laufe eines Jahres für die Reihe konzertieren, beherrschen diese aussergewöhnlichen Instrumente und erzählen in ihrem Gesang Geschichten in Sprachen alter Zeiten. Sie machen die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, die in Manuskripten und Drucken überliefert ist, wiedererfahrbar. Die alte Notation muss häufig durch Rekonstruktion und Improvisation ergänzt werden. So entsteht ein inspiriertes Spannungsfeld aus Alt und Neu.

2021: Wir bauen unser Online-Angebot mit begleitenden Angeboten wie Videoblogs und Livestreams weiter aus. Hoffentlich aber auch bald wieder mit Publikum!

2021: Wieder erhalten Sie viele überraschende Einblicke in die Musik von 1400–1600 mit durchwegs neu entwickelten und speziell recherchierten Programmen.

2021: ReRenaissance würdigt den einflussreichen Komponisten Josquin Desprez (ca. 1459–1521) durch die Aufführung eines seiner Werke in jedem der zwölf Konzerte.

Kollekte/Spende

via Einzahlung auf das Konto bei Postfinance:

ReRenaissance

Andreas Heusler-Str. 28, 4052 Basel

IBAN CH41 0900 0000 1539 1212 1

BIC: POFICHBEXXX

Wir bitten auch um Kollekte, wenn Sie «nur» dem Video oder einem Livestream beiwohnen. Alles ist mit viel Aufwand verbunden. Schnelle Zahlungsverbindungen siehe www.rerenaisance.ch

Unsere Reihe wird zum einen finanziert über die Kollekte und private Spenden, zum anderen mit Unterstützung durch private und öffentliche Stiftungen.

Für jedwede finanzielle Unterstützung sind wir sehr dankbar.

ReRenaissance ist als gemeinnützig anerkannt. Spenden können von den Steuern abgezogen werden.

Informationen bei: hello@rerenaisance.ch | +41 79 744 85 48



[rerenaisance.ch](https://www.rerenaisance.ch)

Unter anderem Interviews und Kolumnen



[Twint](#)



[youtube.com/c/ReRenaissance](https://www.youtube.com/c/ReRenaissance)



[Anmeldung für den Newsletter](#)



[facebook.com/basel.rerenaisance](https://www.facebook.com/basel.rerenaisance)

Wir danken herzlich unseren
privaten Gönnern, Kooperationspartnern
und Stiftungen:

HISTORISCHES
MUSEUM
BASEL

 Basler Papiermühle

 Sophie und Karl
BINDING STIFTUNG

SULGER-STIFTUNG

Basler Stiftung **bau** & kultur

isaac
dreyfus
bernheim
FOUNDATION/STIFTUNG