

ReRenaissance

SO 26. September 17:15 & 19:15



Barfüsserkirche
Historische Museum Basel

« Canziones para menestriles »

Blasmusik in Nordspanien

Programm	4
Zur Musik	7
Zum Programm	14
Zu den Instrumenten	21
Musiker*innen	23
Kolumne – Ich bin dabei	28
Ausblick	31

Sonntag, 26. September 2021, 17:15 & 19:15

Livestream, 19:15	youtu.be/fzjA5FmNMXw
Livestreaming:	Leonardo Bortolotto
Youtube-Kanal:	youtube.com/c/rerenaisance
Webseite:	rerenaisance.ch
Anmelden zum Konzert:	rerenaisance.ch/anmeldenzumkonzert oder +41 79 7448548
	Eintritt frei – Kollekte
Kollekte/Donation:	rerenaisance.ch/spenden-donate
Texte zum Programm:	Catherine Motuz
Mit Dank an:	Douglas Kirk für die grosszügige Weitergabe seines Wissens und seiner Erkenntnisse. Charlotte Nachtsheim für Übersetzungsarbeiten.
Programmheft:	ReRenaissance
Layout:	Lian Liana Stähelin
Abbildung Vorderseite:	Aus Repraesentatio der fürstlichen Aufzug und Ritterspil. Esaias van Husen, Stuttgart 1616.
Abbildung Seite 2–3:	Legionis, Biscaiae Et Guipuscoae Typus. Karte von Nordspanien mit Lerma, Henrik Hondius 1623 (nach Mercator). Freundlich genehmigt von der David Rumsey Kartenkollektion.

Sobald wichtigen Ereignissen Gravitas und Prestige zu verleihen war, kam im Europa der Renaissance die Bläserbesetzung zum Zug. Theoretisch war dies auch der Zweck der Ministriles, die für den Herzog von Lerma in der Kirche Zink, Posaunen, Schalmeien und Dulzian spielten. Doch auch wenn ihr Klang die Zuhörer in Ehrfurcht versetzte, vermittelte ihr Repertoire, das sich aus den «grössten Hits» von Josquin bis Marenzio zusammensetzte, nicht immer nur die Feierlichkeit der Anlässe, zu denen sie spielten. Dem sanften spanischen Pange Lingua stellten die Ministriles Liebeslieder anbei, die von edel bis hin zu unzüchtig reichten, sowie ausgelassene Tanzmusik und sogar eine Battaglia, komplett mit musikalischen Kanonenschüssen und Kriegsgeschrei!

Catherine Motuz – Posaune, Leitung

Katharina Haun – Zink

Ann Allen – Pommer

Susanna Defendi – Posaune

Giovanni Graziadio – Dulzian

Co-Leitung: Elizabeth Rumsey

Quellen des Programms:

- Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Hs. 3 L 16 «Lerma Codex» (DK1)
- Lerma, Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1 (DK2)



16 SEPTENTRIO 17

Scythicum prom.
C. de Pinas



OCEANUS

Baiona.

Aviles
Arledo

Oviedo
Metropolis Asturia
ASTURES
Asturias

OCCEIDENS

42

41

14

Gyon
Villa Viciofa

Asturias
Castropol

Ponferrado
Astorga
ASTURICA

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

Riba de Sella
Lanes

Salvador
Villa viciofa

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

Santillana

Santillana

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

S. Antonio
Andero

S. Antonio
Andero

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

Laredo
Loquenda

Laredo
Loquenda

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

Vitoria

Vitoria

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

Vitoria

Vitoria

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

La Puebla
La guardia

La Puebla
La guardia

Leon

Leon

Palencia
PALANTIA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

Comora
SENTICA

15

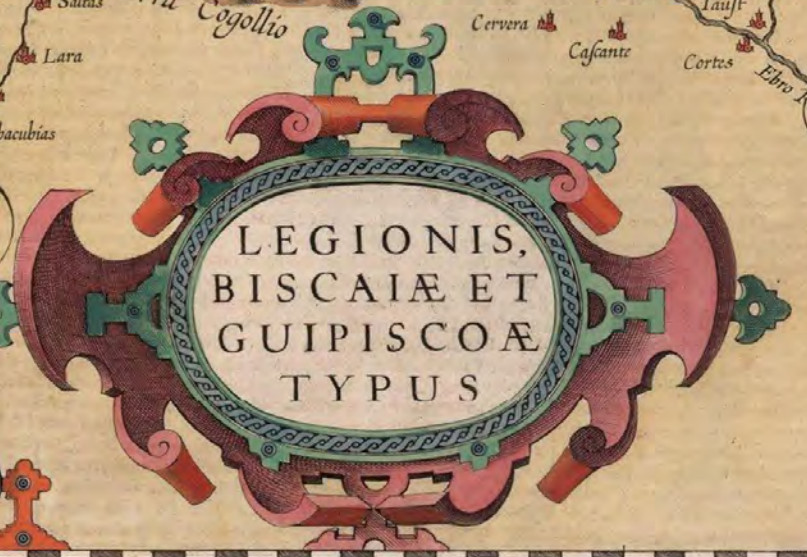
ORIENS

42

41

19

Leuca Hispanica	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Milliaria Germanica	1	2	3	4	5	6	7	8		



16 MERIDIES 17

16 MERIDIES 17

« Programm »

1. **[Cancion a5]** – ? Phillipe Rogier (1560–1596), DK2, fol. 61v–62r
London, British Library Add. MS 31922, fol. 14v–15r

2. **Entre vous fille[s]** – Clemens non Papa (c1510/15–1555/56),
DK1, fol. 36v–37r
3. **Un gai vergier** – Thomas Crequillon (c1480/1500–1557),
DK1, fol. 50v–51r
Diminutionen von Giovanni Bassano, 1551/52–1617
4. **[Fanfare] – [Pavana] – La galera – La donsa** – anonym
Fanfare: Misericordie (Kathedrale von Burgos); DK1, fol. 60v und 63r

5. **Amor deh dimmi come** – Giovanni Maria Nanino (1543/44–
1607), DK2, fol. 128v (unvollständig)
6. **[Questa si bianca neve]** – Giovanni Maria Nanino,
DK2, fol. 127v–128r
7. **[Cancion] A5 «De»** – ? Phillipe Rogier DK2, fol. 52v–53r

8. **Tantum Ergo (Pange Lingua)** – Johannes Urreda (Wreede)
(tätig 2. Hälfte 15. Jh.), DK2, fol. 22v–23r
9. **Pange lingua gloriosi** – Francesco Guerrero (1528–1599),
DK2, fol. 23v–24r
10. **Pange lingua gloriosi** – Francesco Guerrero, DK2, fol. 24v–25r

11. **Pange lingua gloriosi** – Johannes Urreda, DK1, fol. 27v–28r

12. **Adieu mes amours** – Josquin des Prez (c1450/55–1521),
Harmonice Musices Odhecaton A, Ottaviano Petrucci, Venedig
1501. fol. 16v–17r
13. **[Adios mi amor]** – Francesco Guerrero, DK2, fol. 83v–83r
14. **Vous seulement (Adieu mes amours)** – Simon Morea
(tätig 1555–1558), DK1, fol. 117v–118r

15. **[Madonna mia pietà]** – Orlandus Lassus (1532–1594),
DK1, fol. 66v–67r
16. **La de las medias – La de las dames – La Francesca** – anonym,
DK1, fol. 67v–68r

17. **Cum jegunantes** – Alonso Lobo (c1555–1617), DK2, fol. 37v–38r
18. **Tirsi morir volea – Freno Tirsi il desio – Così moriro** – Luca
Marenzio (1553/54–1599), DK1, fol. 122v–125r

19. **[Cancion]** – ? Phillipe Rogier, DK2, fol. 63v–64r

20. **Pavana francesca** – anonym, DK1, fol. 56v–57r
21. **[La Bataille]** – Clement Janequin (c1485–1558) / Philippe Verdelot
(1470/80–vor 1552), DK1, fol. 139v–141r

« Zur Musik »

Am 23. März 1607 stellte die Kirche San Pedro in Lerma im Norden Spaniens vier Blasinstrumentalisten aus Madrid ein. San Pedro war soeben von einer Gemeinde- zur Stiftskirche erhoben worden und der Fürst von Lerma, zu dessen Hof die Kirche gehörte, engagierte die Instrumentalisten zusammen mit sechs Sängern, um eine dem neuen Status der Kirche angemessene musikalische Ausstattung sicherzustellen.

Ein Bericht von der Kathedrale von Léon aus dem Jahr 1548 umreißt die Pflichten einer kirchlichen Blaskapelle, die denen der Ministriles in Lerma entsprechen dürften und zugleich einige Rückschlüsse auf ihr Repertoire zulässt: Die Bläser musizierten an 21 grossen sowie 31 weniger bedeutenden Festtagen des Jahres in den Gottesdiensten. Ihre Aufgaben während des Gottesdienstes verlangten, dass sie sowohl allein als auch alternierend mit dem Chor spielten. Anders als in Italien, wo viel *colla parte* gespielt wurde (die Sänger also durch die Instrumentalisten gedoppelt wurden), gab es hier nur wenige Momente, in denen Bläser und Chor gemeinsam sangen und spielten. Während die Bestandsaufnahme aus dem Jahr 1607 keinerlei Hinweis darauf gibt, was genau die Ministriles spielten, wurden in einer aktualisierten Fassung von 1609 zwei Stückesammlungen unter dem Namen «*canziones para ministriles*» hinzugefügt. Diese sind bis heute erhalten und überliefern das Repertoire der Blaskapelle.

Das erste Buch, DK1 oder «Lerma Codex» genannt, liegt heute in Utrecht und wurde mehrfach in verschiedene Handschriften kopiert. Alle Abschriften sind zuverlässig, erwecken jedoch den Eindruck, von ungeübten Händen verfasst zu sein und stammen daher womöglich von den Ministriles (also den Blasmusikern), die



Die zuvor verloren gegangene erste Seite von DK2, nun im Besitz der Hispanic Society of America. Foto © Douglas Kirk.



Stiftskirche San Pedro (Lerma). Foto © Douglas Kirk.

sie nutzten. Das zweite Manuskript, im Inventarium als «Felipe Ruger» bezeichnet und hier Lerma-DK2 genannt, ist in einer ordentlichen, geübten Handschrift notiert und stammt vermutlich von einer Schreibstube aus dem Umfeld des königlichen Hofes. Wie die Benennung bereits nahelegt, stammt ein Grossteil der darin enthaltenen Musik von Philippe Rogier, Kapellmeister bei König Philipp II. von Spanien. Viele von Rogiers musikalischen Werken wurden durch Feuer und Erdbeben zerstört. Lerma-DK2 ermöglicht es, einen erheblichen Teil seines Werks wieder zu erschliessen.

Beide Manuskripte beinhalten Musik zur Begleitung der Liturgie. So beginnt der «Lerma Codex» (DK1) mit einem einzelnen Kyrie, während beide Manuskripte untextierte Evangeliumsmotetten, Hymnen und Fabordones zur Aufführung von Psalmen und dem

Magnificat beinhalten. Zumindest die beiden letzteren wären *in alternatim* aufgeführt worden, d. h. indem Chor und Bläser sich versweise abwechseln. Die Liturgie bot auch Raum für frei wählbare, rein instrumentale Musik: zu Beginn des Kanons, während Pausen in Prozessionen, nach der Lesung der Apostelbriefe, zum Offertorium, während der Elevation und als Nachspiel nach dem *Deo Gracias*. Hierbei handelte es sich in der Regel um instrumentale Versionen von Vokalstücken wie etwa Motetten, aber auch Chansons, Madrigalen und Villanellen. Der säkulare Hintergrund eines Stückes war hierbei irrelevant, solange die Musik den Instrumenten zuträglich war und sie eine passende Stimmung und Klanglichkeit für die neue Funktion im geistlichen Kontext transportieren konnte.

Es gibt Berichte, dass das Bläserensemble auch ausserhalb der Kirche spielte, zum Beispiel während Prozessionen zwischen den in der Stadt aufgestellten Altären. Dabei erklangen sowohl Hymnen als auch weltliches Repertoire wie Tänze. Zu besonderen Anlässen belebten solch abwechslungsreiche Programme vom höchsten Kirchturm aus die ganze Stadt. Da die Musiker dabei mehr oder weniger durchgängig spielen mussten, war eine sorgfältige Anordnung der Noten nach Besetzung und Tonumfängen wichtig, damit die Instrumente nicht zu oft gewechselt werden mussten. Die Tanzmusik im «Lerma Codex» (DK1) war vermutlich als einleitende Musik zu Theaterspektakeln gedacht, die in und um Lerma in Verbindung mit dem fürstlichen Hof aufgeführt wurden.

Die Namen und Instrumente der Spieler in der Originalbesetzung von 1607 sind überliefert. Die erste Besetzung bestand aus einem vierstimmigen Ensemble tiefer Blasinstrumente: Miguel de Calavia, Bajón (Dulzian), Pedro Deza Mazuela, Posaune, Felipe Deza Mazuela, Pommer, und Pedro de Porras, Posaune. Im November des gleichen Jahres kam auch der Zinkenist Andrés de Alamillos hinzu, der offenbar damit beauftragt war, das Repertoire der Gruppe zusammenzustellen, da unsere beiden Quellen erst nach seiner Ankunft im Inventar der Kirche auftauchen.

Die professionelle Blaskapelle von Lerma hielt sich jedoch nur für kurze Zeit. Im Inventarium von 1615 wird auf afrikanische Sklaven verwiesen, die «seine Exzellenz hier hatte, während sie lernten ihre Instrumente zu spielen». Wie es scheint, beschäftigte der Fürst kein professionelles Bläserensemble mehr, sondern liess die Instrumente von Sklaven erlernen, um die professionellen Spieler zu ersetzen. Mit welchem Erfolg das geschah und für wie lange diese Besetzung sich hielt, ist jedoch unklar. Die dominikanischen Nonnen des Klosters San Blas in direkter Nachbarschaft zum fürstlichen Hof waren ebenfalls für ihr Können als Musikerinnen bekannt. Sie sangen und spielten sowohl Blas- als auch Streichinstrumente in einigen Gottesdiensten in San Pedro sowie bei Prozessionen. Anmerkungen zum Inventarium zeigen, dass sie das Manuskript Lerma-DK2 ausliehen und womöglich kopierten, wobei jegliche Spur einer solchen Abschrift in den napoleonischen Kriegen verloren ging.

Dass beide Manuskripte bis heute überlebt haben, ist reines Glück. So scheint der «Lerma Codex» (DK1) aufgrund seines fragilen Zustands in einer Schublade verwahrt worden zu sein. Nur so blieb er von einem Diebstahl verschont, dem die gesamte Musikbibliothek der Kirche in den 1890er Jahren zum Opfer fiel. Letztendlich wurde er an die Utrechter Universität verkauft, um die anfallenden Kosten für ein neues Dach zu decken. Auch Lerma-DK2 entkam besagtem Diebstahl. Abnutzungserscheinungen am Anfang von *Tantum ergo* deuten darauf hin, dass die Handschrift auch nach Abschaffung der Blaskapelle noch ca. 300 Jahre lang, zumindest für diesen Hymnus, von Organisten genutzt und daher zumeist im Orgelkasten anstatt in der Bibliothek aufbewahrt wurde.



Bronzmedaillon einer aus dem Chorbuch spielenden Blaskapelle. Von Juan Marin and Bautista Vazquez, 1564, Kathedrale von Sevilla.



Miserikordie mit einer Gruppe von Ministriles. Kathedrale von Burgos. Foto © Douglas Kirk.

« Zum Programm »

1. [Cancion a5] – ? Phillipe Rogier

Das sehr wahrscheinlich von Rogier stammende Eröffnungsstück ist zwar ohne Text überliefert, die vokale Anlage lässt aber vermuten, dass es ursprünglich als Lied konzipiert war. Es beginnt mit dem für die «*canzona alla francese*» typischen daktylischen Rhythmus (lang–kurz–lang), der auch im Verlauf des Stücks stetig wiederkehrt.

Darauf folgen zwei bekannte französische Chansons, *Entre vous filles* von Clemens non Papa und *Un gai bergier* (hier in der Schreibweise «*Un gay vergier*») von Thomas Crequillon. 1586 ermahnte Francesco Guerrero, Kapellmeister in Sevilla, seine Zink- und Schalmespieler zu «*grosser Sorgfalt mit der Ordnung der Zeit und der Platzierung der Glosas*, sodass wenn der eine verziert, der andere schmucklos spiele, beide stets aufeinander achtend, denn wenn sie zusammen verzieren, entstehen Absurditäten, die die Ohren verstopfen würden.» Die Praxis der «*Glosas*» (Diminutionen) manifestiert sich in improvisierten Verzierungen über das gesamte Programm hinweg. In *Un gai vergier* erklingen Ornamente für das Diskantinstrument (in diesem Fall für den Zink) von Giovanni Bassano aus dem Jahr 1591.

Die anschließende kurze Fanfare wurde von Douglas Kirk von einer Miserikordie transkribiert, einer Schnitzerei an einem der Chorsitze der Kathedrale von Burgos. Sie zeigt vier *Ministriles* zusammen mit der Musik, aus der sie spielten (siehe Abbildung). Es folgt direkt eine Reihe von Tänzen: eine Pavane ohne Titel, *La galera* und *La donsa*, die alle höchstwahrscheinlich als instrumentale Zwischenspiele in Theaterspektakeln dienten, wobei es auch Berichte über Tanzmusik während der Prozessionen durch die Stadt gibt.



Un gai vergier (sic) von Thomas Crequillon im Lerma Codex, fol. 50v-51r.

2. *Entre vous fille[s]* – Clemens non Papa
3. *Un gai vergier* – Thomas Crequillon
4. [Fanfare] – [Pavana] – *La galera* – *La de don J[uan]* – Anonymus

Die beiden nächsten Stücke sind textlose Fassungen von Madrigalen von Giovanni Maria Nanino und mit ihrem häufig wechselnden Charakter stilistisch sehr viel moderner als die Chansons. Die Synkopen geben beiden Stücken eine gewisse Lebendigkeit, während der komplexe Kontrapunkt und der Wechsel zwischen hohen und tiefen Instrumenten (besonders in *Questa si bianca Neve*) ihnen die nötige Ernsthaftigkeit für sakrale Anlässe verleihen. Die darauffolgende *Cancion* ist hierin ähnlich und erreicht eine epische Qualität in Kaskaden von Noten, die zu einer ausgedehnten Kadenz führen.

5. **Amor deh dimmi come** – Giovanni Maria Nanino
6. **[Questa si bianca neve]** – Giovanni Maria Nanino
7. **[Cancion] A5 «De»** – ? Phillipe Rogier

Pange Lingua ist ein von Thomas von Aquin (1225–1274) geschriebener Hymnus und wurde im 15. und 16. Jahrhundert zu zwei Melodien gesungen – einer römischen und einer spanischen. Diese Melodien begleiteten in der Liturgie die Hostientnahme/-rücksetzung. Vorgestellt werden vier Vertonungen der spanischen Melodie, wobei *Tantum ergo* die fünfte Strophe des Hymnus ist. In Spanien zum Standardrepertoire gehörten die mehrstimmigen Versionen von Johannes Urrede aus der Zeit um 1470. In den komplexeren Fassungen von Francesco Guerrero wird die Melodie zwischen Cantus und Tenor hin und hergereicht. Die letzte erklingende Version des Hymnus findet sich im Lerma Codex DK1: die flüchtig von anderer Hand eingetragene fünfte Stimme ist wahrscheinlich von einem der Bläser selbst hinzugefügt worden.

8. **Tantum Ergo (Pange Lingua)** – Johannes Urreda (Wreede)
9. **Pange lingua gloriosi** – Francesco Guerrero
10. **Pange lingua gloriosi** – Francesco Guerrero
11. **Pange lingua gloriosi** – Johannes Urreda

Auch Josquin ist im Kodex von Lerma vertreten, allerdings nur mit sechsstimmigen Stücken. Laut Aufzeichnungen wurde die Blaskapelle anlässlich eines Staatsbesuches im Jahr 1608 kurzzeitig um einen sechsten Spieler, einen weiteren Zinkenisten, erweitert. Das Ensemble für das Septemberkonzert 2021 von ReRenaissance besteht aber nur aus fünf Musiker*innen. Anlässlich des Josquin-Jahres stehen deswegen zwei Stücke auf dem Programm (eines aus jeder Quelle), die auf Josquins *Adieu mes amours* basieren, zusammen mit dem Original, das 1501 in *Harmonice Musices Odhecaton* veröffentlicht wurde. Guerreros Vertonung mit dem Titel *Adios mi amor* in Falla 975 (ein weiteres *Ministriles*-Manuskript) verwendet



Adios mi amor von Francesco Guerrero in Ms DK2, fol. 83v-84r.

das Anfangsmotiv, führt dann aber eigenes Material ein, welches das Stück in neue Richtungen führt. Das fünfstimmige *Vous seulement/Adieu mes amours* von Simon Morea (der französisch-flämische Komponist Simon Moreau) verwendet das Anfangsmotiv von *Adieu mes amours* im gesamten Stück als Cantus firmus (auf zwei verschiedenen Tonhöhen wiederholt).

12. **Adieu mes amours** – Josquin des Prez
13. **[Adios mi amor]** – Francesco Guerrero
14. **Vous seulement/Adieu mes amours** – Simon Morea[u]

Zu Nr. 15 des Programmes schreibt Catherine Motuz, die Autorin dieses Textes und Leiterin des Konzerte: «Während ich mich, wie beim Zusammenstellen eines Programms üblich, durch eine Reihe von untextierten Stücken im Lerma Codex (DK1) mit der

Bezeichnung «choro de ministriles» summe, bemerke ich, dass Nr. 4 eine untextierte Version meiner Lieblingsvillanella von Orlando Lassus *Madonna, mia pietà* ist – eine Konkordanz, die bisher in keinem Katalog verzeichnet ist!»

Darauf folgt weitere Tanzmusik aus demselben Manuskript.

15. [Madonna mia pietà] – Orlandus Lassus

16. *La de las medias – La de las dames – La Francesca* – anonym

Der nächste Block kombiniert geistliche und weltliche Stücke, die durch den phrygischen Modus miteinander verbunden sind. Dieser Modus mit dem Finalton E wurde als rau angesehen, passend für die Aschermittwochsliturgie, zu der dieses Unicum (d. h., dass dieses Stück nur in dieser Quelle überliefert ist) von Alonso Lobo gehört. Auch für den Zwist der Liebenden in Marenzios Vertonung von *Tirsi morir volea* war dieser raue Modus angemessen. Wer den Liedtext des letztgenannten Werks kennt, mag zunächst überrascht sein, es in der Kirche zu hören. Doch ebenso wie es gängige Praxis war, populäre weltliche Stücke mit sakralen Texten zu unterlegen – man denke beispielsweise an Bovicellis Diminutionen von 1594 und seine Wiederverwendung von Palestrinas *Io son ferito* und Rores *Ancor che col partire* mit den Texten *Ave verum corpus* und *Angelus ad Pastores ait* –, so konnte auch eine Version ohne Text problemlos im sakralen Kontext verwendet werden. Die folgende *Cancion* zeigt ihren Komponisten (vermutlich wieder Rogier) als Innovator. Sie etabliert den Modus auf E mit einer sehr ungewöhnlichen Eröffnung auf H in drei Stimmen, gefolgt von Ausflügen zu entfernten Kadenzorten, und kehrt erst ganz zum Schluss wieder zum E zurück.

17. *Cum jegunantes* – Alonso Lobo

18. *Tirsi morir volea – Freno Tirsi il desio – Così moriro*
– Luca Marenzio

19. [Cancion] – ? Phillipe Rogier

Abbildung rechts: Francisco Gómez de Sandoval, Fürst von Lerma. Peter Paul Rubens, 1603, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Nach einer kurzen Pavane im französischen Stil schliesst das Programm mit einer Version von Jannequins *La Bataille* (oder *La Guerre*) aus dem Lerma-Codex (DK1). Die insbesondere für die Nachahmungen von Schlachtgeräuschen – von den Schreien der Soldaten bis hin zum Abfeuern der Artillerie – bekannte und ursprünglich vierstimmige Komposition, enthält in der gekürzten Lerma-Fassung auch die fünfte Stimme, die später von Philippe Verdelot hinzukomponiert wurde.

20. Pavana francesca – Anonymus

21. [La Bataille] – Clement Janequin / Philippe Verdelot



Blaskapelle in einer Prozession. Malerei von Antoine Sallaert, 1615–1616.

« Zu den Instrumenten »

Das *Bajón*, also das Dulzian, ist das neuste Instrument der Blaskapelle, welches zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien erfunden wurde und sich zu dieser Zeit in Spanien besonderer Beliebtheit erfreute. Es wird mit einem Doppelrohrblatt gespielt und obwohl es in verschiedenen Grössen gebaut wurde (neben Bass auch als Alt und Tenor), wird es doch meistens in der Basslage eingesetzt, da es mit grosser Beweglichkeit bis in die tiefsten Bereiche der menschlichen Stimme spielen kann. *Bajones* in verschiedenen Grössen wurden am königlichen Hof von Bartolomé de Selma (Posaunist und Vater des Bajón-Virtuosen Bartolomeo de Selma y Salaverde) hergestellt und nach Lerma geschickt, wo sie sowohl von den *Ministriles* als auch von den Nonnen im Kloster von San Blas gespielt wurden. Eine der Töchter von Bartolomé de Selma war eine dieser Nonnen und eine hervorragende Spielerin auf dem *Bajoncillo* oder dem kleinen (d. h. Alt- oder Tenor-) Dulzian.

Das Design der Posaune veränderte sich seit seiner Erfindung in der Mitte des 15. Jahrhunderts bis heute relativ wenig. In ihrer originalen Form hatte sie schärfere Winkel am Mundstück und ein kleineres Schallstück mit einer subtileren Ausbuchtung. Dies eröffnete ein breites Farbspektrum, von einem diffusen Klang, der sich gut mit Stimmen mischt, bis hin zu einem hellen und blechernen Klang, der sich gut gegen die durchdringenden Doppelrohrblattinstrumente durchsetzen und deren Klang abrunden kann.

Pommer und Schalmei sind die Alt- und Diskantinstrumente derselben Familie und die ältesten Instrumente, die zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert aus islamischen Ländern nach Europa gebracht wurden. Konrad von Megenburg verglich sie um 1350 mit

Trompeten und bis ins 17. Jahrhundert blieben sie in Blaskapellen beliebt. Sie werden mit einem Doppelrohrblatt gespielt und haben eine konische Bohrung. Die Version der Schalmey mit zylindrischer Bohrung, *Douçaine* genannt, war hingegen viel leiser und hatte einen geringeren Tonumfang als ihre konische Verwandte.



Aus: Die Verlobung von St. Ursula und Prince Etherius. Meister des Saint Aute Altarbilds, c1520. Museu Nacional de Arte Antigua, Lissabon, Portugal.

Das Cornetto oder der Zink wird aus zwei geschnitzten Holzstücken hergestellt, die zusammengeklebt und mit Pergament oder Leder umwickelt werden, um dem Instrument das Aussehen des Tierhorns zu geben, von dem es abstammt. Es wird, ähnlich wie die Trompete, mit einem kleinen Bechermundstück gespielt, jedoch warnen frühe Traktate davor, nach der Art der Trompete zu artikulieren (oder im weiteren Sinne, zu blasen), sondern vielmehr die menschliche Stimme so gut wie möglich zu imitieren. Der Zink war als Instrument für virtuoses Spiel bekannt und blieb bis ins 19. Jahrhundert hinein Bestandteil der städtischen Blaskapellen.

« Musiker*innen »



Catherine Motuz verfolgt eine aktive Karriere als Interpretin, Lehrerin und Wissenschaftlerin. Sie war Co-Leiterin des Ensembles La Rose des Vents in Montreal und ist Gründungsmitglied von I Fedeli. Als Solistin trat sie beim Midsommer Barock Festival in Kopenhagen sowie in Österreich und der Schweiz mit dem Countertenor Alex Potter auf. Sie unterrichtete in Montreal an der McGill University und der Université de Montréal und in Den Haag am Royal Conservatoire. Seit 2018 arbeitet sie als Dozentin für Historische Posaune an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Ph.D. für Musikwissenschaft an der School of Music der McGill University widmet sie sich in ihren Forschungsschwerpunkten der historischen Improvisation und den Vorstellungen über den musikalischen Ausdruck im 16. Jahrhundert. Catherine Motuz stammt ursprünglich aus Ottawa, Canada, und hatte 2004–07 bei Charles Toet an der Schola Cantorum Basiliensis historische Posaune studiert.

Foto © Bill Blackstone



Katharina Haun stammt aus Österreich und studierte Zink und Blockflöte zuletzt an der Schola Cantorum Basiliensis. Als Instrumentalistin, Chorleiterin, Pädagogin und Musikwissenschaftlerin ist sie welt-

weit tätig und hat es sich zum Ziel gemacht diese drei Bereiche zu verbinden. Auf der Bühne ist sie mit Ensembles wie Leones oder La Cetra, sowie eigenen Projekten regelmässig zu hören. Seit 2019 leitet sie die Chorschule der Basler Knabekantorei und vertieft ihre Forschung im Bereich der Renaissance, sowie der Musik der Habsburger. Diese Themen führten sie als Vortragende zu vielen Konferenzen und zu Publikationen beispielsweise in «De Musica Disserranda 2017». Regelmässig ist sie auch als Dozentin bei Workshops eingeladen, im April zur Renaissancemusikwoche in Sondershausen.

Foto © Beauty Prtraits Studio



Ann Allen wurde in England geboren. Sie studierte Musik in Manchester und London, sowie Barockoboe und Schalmel an der Schola Cantorum Basiliensis. Mit ihrem Mittelalter-Ensemble Mediva behauptete sie sich als

Finalistin beim EMN Young Artists Competition (England) und der Antwerp Young Artists Presentation (Belgien). 2005 rief Ann Allen das Festival Nox Illuminata ins Leben – ein Alte-Musik-Crossover Festival, in welchem neue und alte Musik kombiniert werden mit Tanz, Theater und visueller Kunst. Das Festival fand über mehrere Jahre in Basel statt und war zu Gast im Festspielhaus St. Pölten und dem Burghof Lörrach. Ann Allen interessiert sich sehr für die Visualisierung von Musik. Sie hat sich auf die Inszenierung atmosphärischer Konzerte spezialisiert. Darüber hinaus arbeitete sie auch als Opernregisseurin und inszenierte unter anderem Dido and Aeneas und King Arthur (Purcell), The Dragon of Wantley (Lampe) sowie Bastien und Bastienne (Mozart) und La Voix Humaine (Poulenc).

Foto © Daria Kolacka



Susanna Defendi begann ihre musikalische Tätigkeit in Bergamo in Italien, wo sie 2010 mit Konzertdiplom auf moderner Posaune abschloss. Bald entwickelte sie grosses Interesse für Frühe Musik und begann

bei Charles Toet an der Schola Cantorum Basiliensis Posaune in alter Mensur zu studieren. Nach dem Master konnte sie bei führenden Instrumentalisten der Szene Meisterkurse besuchen, unter anderem bei Bruce Dickey, Ian Harrison, David Yacus und Wim Becu. Sie konzertierte in Ensembles wie Concerto Scirocco, Ensemble InAlto, Cantar Lontano, La Pifarescha, Chor und Orchester Cappella Musicale di San Petronio (Bologna) und ist Mitbegründerin des Ensemble Ufasol.

Foto © Martin Chiang



Giovanni Battista Graziadio begann im Alter von sieben Jahren als Autodidakt Blockflöte zu lernen. Sein Studium auf der Blockflöte schloss er am Musikkonservatorium San Giacomantonio in Cosenza mit

höchster Auszeichnung ab. Später studierte er historische Fagottinstrumente bei Maurizio Barigione, Giorgio Mandolesi und Alberto Grazzi und besuchte akademische Kurse, Seminare und Meisterklassen. An der Schola Cantorum Basiliensis absolvierte er ein Masterstudium auf historischem Fagott bei Donna Agrell, sowohl in Aufführungspraxis als auch in Pädagogik. Er ist Gründungsmitglied verschiedener Ensembles: Abchordis (fünf Stimmen und Instrumente), The Italian Consort (auf Renaissancemusik spezialisiert) und La Petite Écurie (Oboenband für barockes und klassisches Repertoire für Doppelrohrblatt-Ensemble). Giovanni Graziadio trat in den renommiertesten europäischen Konzertsälen auf, sowohl als Solist als auch als Ensemblemitglied.

Foto © Martin Chiang

« Ich bin dabei ... »

Kolumne von Martin Kirnbauer



Vor einigen Jahren stiess ich in der NZZ bei der Besprechung einer Neuausgabe der Bibelübersetzung des Hieronymus auf die schöne Überschrift: «Bis Luther kam, sprach Gott Latein.» Man könnte den Gedanken aufgreifen und fortspinnen, dass er 'nach Luther' nicht nur in Deutsch, sondern auch in Französisch und vielen weiteren Sprachen sang, wie das ReRenaissance-Konzert am 31. Oktober zeigt und erlebbar macht.

Tatsächlich war mit dem Sprachwechsel eine der weitreichendsten und radikalsten Veränderungen in der Musik verbunden, die durch die Reformation ausgelöst wurden. In Basel etwa gilt als Startpunkt der Gemeindegottesang der Psalmen, der am Ostersonntag 1526 erstmals im Gottesdienst praktiziert wurde. Damit wurde nicht nur die Rolle der Geistlichkeit eine andere, die hier ihre exklusive Position verlor (und mit ihr in der Folge auch die Organisten, die buchstäblich arbeitslos wurden). Im Zentrum des Gottesdienstes stand nun die Predigt, die von Liedern und Psalmen der Gemeinde eingerahmt wurde – ein 'partizipatives Modell' würde man es heute nennen.

Hierzu wurde ein neues Repertoire benötigt, das teils neu geschaffen, teils durch Umtextierung und Umdeutung von bekannten Liedern dem neuen Zweck angepasst wurde. In Basel stammten die ersten Vertonungen aus Strassburg, später waren es die des sogenannten Genfer Psalter, der über Jahrhunderte und über alle Kontinente hinweg gesungen wurde.

Das ReRenaissance-Konzert am 31. Oktober 2021 bietet den Besucherinnen und Besuchern die einmalige Möglichkeit, gleichsam in einem 'Reenactment' die Psalmen mitzusingen. *(Aber keine Angst, es gibt vorgängig eine Probe ...)*

« Chantez gayement »

Von Genf bis Basel: Mitsingkonzert zum Reformationstag

SO 31. Oktober 2021

Parodie, Kontrafaktur, Imitatio, Umwandlung – in der Renaissance wurde Originalität nicht als absolute Qualität eines Künstlers betrachtet, der mit der Vergangenheit aufräumt, sondern als ein Versuch der Imitation und Wiederverwendung von tradierten Modellen. Ein und dasselbe Material kann eine Reihe von Metamorphosen durchlaufen. Im Oktober präsentiert ReRenaissance, zum Teil zusammen mit dem Workshopchor, eine Auswahl an Psalmen aus dem Genfer Psalter, die von einem Komponisten zum anderen, von einem Dichter zum nächsten zirkulieren bis zum Punkt, an dem die Workshopteilnehmer*innen selbst die frühe Musik mitgestalten.

Jean-Christophe Groffe – Gesang; Leitung

Doron Schleifer, David Munderloh, Matthieu Romanens – Gesang

Olivier Wyrwas – Regal

Co-Leitung: Tabea Schwartz

Informationen zum Mitsingworkshop am 30./31. Oktober finden Sie auf der Webseite www.rerenaisance.ch.

Wir freuen uns über Ihre Anmeldung bis zum 1. Oktober.

« Ausblick »

Psalmen vnd geistliche Lieder.
Zweit auff's neue mit vier Stimmen zuge-
richtet: also daß das Choral allzeit im Discant /
dergleichen vormalen im Truck nie aufgangen.
Durch Samuelem Mareschallum, der Statt vnd
Universität zu Basel Musicum vnd Organisten.



Getruckt zu Basel

Ausschnitt der Titelseite zu Samuel Mareschalls Version des Genfer Psalters, gedruckt bei Ludwig König, 2. Auflage, Basel 1606 (Universitätsbibliothek Basel, FNP IX 45:1-2)

SO 28. November 2021

Un niño nos es nacido

Villancicos zur Vorweihnachtszeit

María Cristina Kiehr – Gesang | Giovanna Baviera – Gambe, Gesang
Elam Rotem – Gesang, Cembalo | Félix Verry – Renaissancevioline,
Perkussion | Maria Ferré – Laute, Renaissancegitarre, Vihuela
Ivo Haun – Gesang, Laute; Leitung | Co-Leitung: Marc Lewon

1.–24. Dezember 2021

ReRenaissance-Adventskalender

Jeder Tag birgt eine neue klingende Überraschung:

Eine Serie von 24 moderierten kurzen Videos mit Renaissancemusik belebt den Advent: Musik zum Mitsingen und andere Highlights aus den vergangenen Konzerten werden variantenreich mit 12 Videoclips zum Josquin-Jahr kombiniert.

Reopening Gaffurius' Libroni

30. Januar 2022

Motettenzyklen der Mailänder Hofkapelle

Canti B

27. Februar 2022

Fortsetzung einer heimlichen Revolution

La Margarita

27. März 2022

Tänze für die Königin

Kollekte/Spende in Bar am Ausgang (Richtpreis CHF 25)
oder via Einzahlung auf das Konto bei Postfinance:

ReRenaissance
Andreas Heusler-Str. 28, 4052 Basel
IBAN CH41 0900 0000 1539 1212 1
BIC: POFICHBEXXX

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

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

Damit wir unsere Konzerte weiterführen können, sind wir auch auf
Ihre Unterstützung angewiesen, geehrtes Publikum – sei es durch eine
Spende, sei es durch Mithilfe in der Organisation selbst, sei es durch
Flüsterpropaganda oder Teilen unserer Beiträge in den Social Media.

Für jedwede finanzielle Unterstützung sind wir sehr dankbar.

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

rerenaisance.ch

Unter anderem Interviews und Kolumnen



Payrexx

Spendenmöglichkeit via Kreditkarte, Twint oder Paypal



youtube.com/c/ReRenaissance



Anmeldung für den Newsletter



facebook.com/basel.rerenaisance



Wir danken herzlich
unseren privaten Gönnern,
Kooperationspartnern und Stiftungen:

Irma Merk-Stiftung

SULGER-STIFTUNG

HISTORISCHES
MUSEUM
BASEL



Sophie und Karl
BINDING STIFTUNG

isaac
dreyfus
bernheim
FOUNDATIONSTIFTUNG

Basler Stiftung **bau** & kultur



Mit Unterstützung des Bundesamts für Kultur und des Kantons Basel-Stadt