

[www.ReRenaissance.ch](http://www.ReRenaissance.ch)  
SO 25. April 17:15 & 19:15 Uhr

Schweitzer Pfeiffen.  
Discantus.



Altus.



Tenor.



Bassus.



[ Konzert/Livestream ]

Historisches Museum Basel, Barfüsserkirche

# « Pren de bon cuer »

---

## Chansons für Traversflötenconsort aus den Drucken von Pierre Attaingnant (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 Attaingnant gekannt haben, denn als Liebhaber und Kenner kann ihm nicht entgangen sein, dass Attaingnant seine Chansonsammlung von 1533 explizit für Block- und Querflöten vorgesehen hatte. Der delikate und ausdrucksstarke Klang des Traversoconsorts 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, Tommaso Simonetta

und Francesca Grilletto – Traversflöten

Rui Stähelin – Laute, Gesang | Marc Lewon – Organisation

Das Museum Basel Papiermühle [papiermuseum.ch/aktuell](http://papiermuseum.ch/aktuell) präsentiert bis Ende April Basler Musikdrucke des frühen 16. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Basel.

Programm	4
Zum Programm	7
Musikalische Notizen	17
Musiker*innen	25
Kolumne – Why I'll be there	30
«Misura, Memoria, Aiere, Mayniera»	33
Ausblick	34
ReRenaissance	35

Offener Livestream/ Konzert vom So, 25. April 2021, [17:15](#) & [19:15](#) Uhr

Livestreaming: [Oren Kirschenbaum, orenkirschenbaum.com](http://orenkirschenbaum.com)  
Youtube-Kanal: [youtube.com/c/rerenaissance](https://youtube.com/c/rerenaissance)  
Webseite: [rerenaissance.ch](http://rerenaissance.ch)  
Kollekte/Donation: [rerenaissance.ch/spenden-donate](http://rerenaissance.ch/spenden-donate)

Programmheft: ReRenaissance  
Texte: Johanna Bartz, Marc Lewon  
Layout: Lian Liana Stähelin, [lianliana.net](http://lianliana.net)

Abbildung Vorderseite: Martin Agricola: Musica instrumentalis deudsch, Wittenberg (Georg Rhaw), 1529, fol. 13r.

Abbildung Seite 2-3: Fest einer Rotte der Amsterdamer Georgsschützen, Gemälde von Cornelis Anthonisz, 1533.



# « Programm »

---

1. **Je ne puis pas** – Guillaume Le Heurteur (fl 1530–1545)  
*Vingt et sept chansons musicales a quatre parties*, Paris: Pierre Attaignant, 1533, Nr. 10, fol. 6v–7
2. **Jamais ung cuer** – anonym  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 17, fol. 10
3. **Adieu mes amours** – Josquin des Prez (1450/55–1521)  
Rom, Biblioteca Casanatense, MS 2865 («Canzoniere di Isabella d'Este», auch «Chansonnier Casanatense»; Ferrara, ca. 1485), fol. 154v–156
4. **Pren de bon cuer** – Pierre de Manchicourt (1510–1564)  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 13, fol. 8
5. **Parle qui veult** – Claudin de Sermisy (1490–1562)  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 3, fol. 2
6. **On dit quamour** – Pierre Vermont (1495–1533) oder Pernot Vermont (1495–1558)  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 21, fol. 12
7. **Pavane – Gaillarde** – Pierre Attaignant (1494–1551)  
*Six gaillardes et six pavanes avec treze chansons musicales a quatre parties le tout nouvellement imprime*, Paris: Pierre Attaignant, 1529, Pavane: Nr. 6, fol. 4v; Gaillarde: Nr. 2, fol. 1v

8. **Madame a soy** – Clement Janequin (1485–1558)  
*Vingt et quatre chansons musicales a quatre parties composees par maistre Clement Jenequin*, Paris: Pierre Attaignant, 1533, Nr. 5, fol. 4v
9. **En attendant** – Clement Janequin  
*Vingt et quatre chansons* (Attaignant), Nr. 4, fol. 3v–4
10. **Il me suffit du temps** – Clement Janequin  
*Vingt et quatre chansons* (Attaignant), Nr. 1, fol. 1v–2
11. **Hellas, hellas amour** – Guillaume Le Heurteur  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 14, fol. 8v
12. **Voyant souffrir** – Jacotin Le Bel (1490–1555)  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 22, fol. 12v
13. **Amours, amours** – Nicolas Gombert (1495–1560)  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 7, fol. 4v
14. **La Brosse** – Pierre Attaignant  
*Neuf basses dances, deux branles, vingt et cinq Pavennes, avec quinze Gaillardes*, Paris: Pierre Attaignant, 1530, Nr. 9, fol. 3v
15. **Tourdion** – Pierre Attaignant  
*Neuf basses dances* (Attaignant), Nr. 7, fol. 3
16. **Pour quoy donc ne** – Pierre Passereau (fl 1509–1547)  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 24, fol. 13v

17. **Les yeulx bendez** – Pierre Vermont oder Pernot Vermont  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 6, fol. 4

---

18. **Jectes moy sur l'herbette** – Johannes Lupi (1506–1539)  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 16, fol. 9

19. **Par ung matin** – Guillaume Le Heurteur  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 12, fol. 7

20. **Hayne et amour** – Pierre Vermont oder Pernot Vermont  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 23, fol. 13

21. **Allons ung peu plaisant** – Guillaume Le Heurteur  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 9, fol. 5v

---

22. **Basse danse** – Pierre Attaignant  
*Neuf basses dances* (Attaignant), Nr. 1, fol. 1v

23. **Elle veult donc pas estrange** – Claudin de Sermisy  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 20, fol. 11v

24. **Sbon amour merite recompense** – Jacotin Le Bel  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 28, fol. 16

25. **Je navoye point** – Claudin de Sermisy  
*Vingt et sept chansons* (Attaignant), Nr. 26, fol. 15

26. **Pavane – Gaillarde** – Pierre Attaignant  
*Six gaillardes et six pavanés* (Attaignant), Pavane: Nr. 2, fol. 3v;  
Gaillarde: Nr. 5, fol. 2v–3

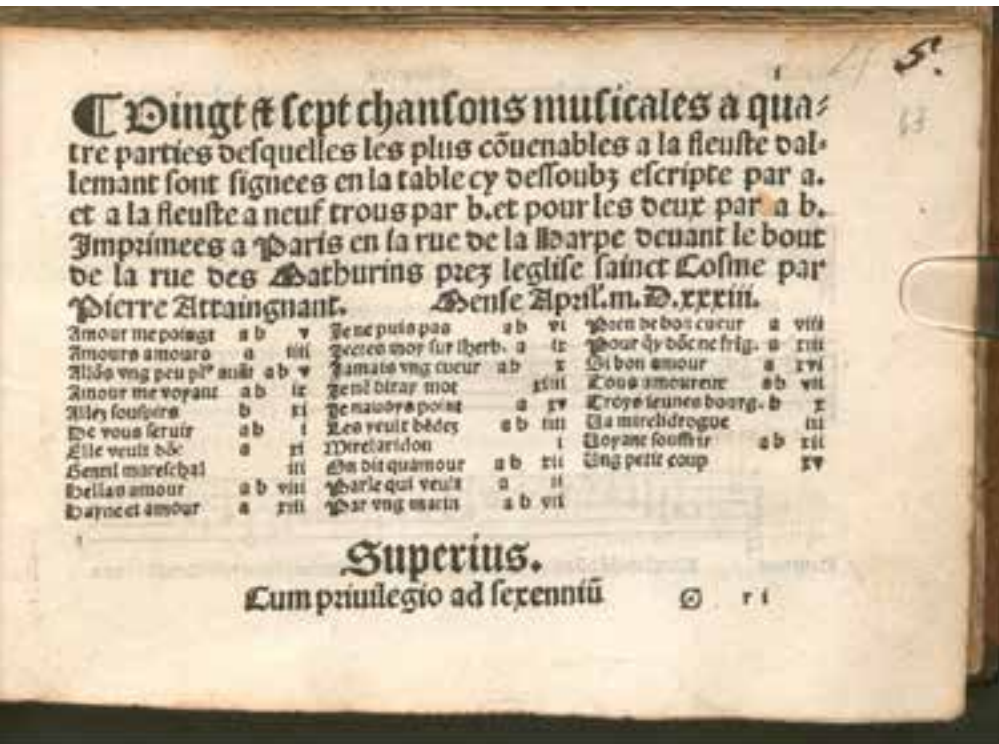
## « Zum Programm »

---

Als Johannes Fries 1536 von Paris nach Basel reiste, um an der hiesigen Lateinschule zu unterrichten und seine selbst notierte Griffabelle für die Traversflöte im Gepäck hatte, war das Consort aus Traversflöten bereits als eine etablierte Besetzung in ganz Europa anzutreffen. Nur anderthalb Generationen zuvor jedoch, kurz vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts, liegen die Anfänge des Traversoconsorts für uns noch im Dunkeln. Anhand verschiedener Information können wir aber eine mögliche Entwicklung mosaikhaft aus vielen Einzelinformationen zusammensetzen.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts war die Traverso vor allem als Militärintstrument verbreitet – meistens in Kombination mit einer Trommel. Die gefürchteten Innerschweizer Söldnertruppen mit ihren Reisläufern setzten dieses Duo dazu ein, um Bewegungen auf dem Schlachtfeld zu koordinieren, vielleicht auch zur Bestimmung des Marschtempos und sowohl zur Motivation der eigenen wie Einschüchterung der gegnerischen Truppen. Die Traverso wurde von diesem Zeitpunkt an und teilweise noch über Jahrhunderte hinweg mit dem deutschschweizerischen Raum assoziiert – das zeigt sich vor allem in Bezeichnungen wie «Schweitzerpfeiff» oder «Flute d'Allemand» – so auch bei Pierre Attaignant in seinem Chanson-Druck von 1533. Vermutlich war die Traverso in der Kombination aus Pfeife und Trommel in ganz Europa im Einsatz – überall dort, wo sich auch Schweizer Eidgenossen als Söldner verdingten, zum Beispiel im Burgund und in Italien ab den 1470er Jahren.

In ikonographischen Quellen dieser Zeit findet sich das Duo aus Flöte und Trommel aber auch häufig als Ensemble, das zu Tänzen und repräsentativen Anlässen spielt – oft als Abwechslung oder



Titelseite des Superius-Stimmbuchs der *Vingt et sept chansons musicales* (Attaingnant) mit Instrumentierungsangaben für Travers- und/oder Blockflötenconsort.

kostengünstigere Alternative zur *Alta Capella*, einer lauten Bläserbesetzung. Die Traverso gehörte zu diesem Zeitpunkt vermutlich auch zu den Blasinstrumenten, die in den Stadtpfeiferzünften neben Zink, Posaune oder Schalmel erlernt werden sollte. In einem Berner Notendruck aus dem Jahr 1553, der einigen der dortigen Stadtpfeifer gewidmet ist, bemerkt der Komponist Johannes Wannemacher im Vorwort:

*«Ich zweifle auch nicht daran, dass diese Lieder nützlich und den Zuhörern angenehm sein werden, vor allem auf Schwegeln (= Traversflöten) und Blockflöten. [...]*

*Es wäre auch dienlich, wenn Ihr durch das Spielen der herrschaftlichen Instrumente, also Posaunen und Zinken, beschwert und ermüdet seid und die Ohren der Zuhörer durch die Vielzahl der Stimmen [dieser polyphonen Musik] übervoll sind, dass sodann die, die noch in Ausbildung sind, mit kleineren Instrumenten und weniger Stimmen (weil die Natur in der Veränderung der Dinge eine besondere Anregung findet) die Zuhörer wieder zu mehr Aufmerksamkeit bewegen ...»*

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts begegnet uns die Traversflöte allmählich in einem neuen Kontext, nämlich im Consort. Das früheste bis dato bekannte Bildzeugnis ist eine Zeichnung von Andrea Previtali aus Bergamo, die zwischen 1510 und 1520 entstand. Auf diesem Bild sind drei Männer zu sehen – möglicherweise deutsche oder Schweizer Söldner – die ihre Traversos jedoch nicht auf dem Schlachtfeld einsetzen, sondern in privater Atmosphäre um einen Tisch beinander sitzen und aus Stimmbüchern spielen. Ungefähr zur selben Zeit bemerkt Arnt von Aich in seinem Kölner Liederdruck (1519) auf der Titelseite des Tenorstimmbuchs:

*«In diesem Büchlein findet man 75 höfischer Lieder mit Diskant, Alt, Bass und Tenor, lustig zu singen. Auch lassen sich viele davon auf Blockflöten, Traversflöten und anderen Instrumenten spielen.»*

– ein früher Hinweis also darauf, dass diese mehrstimmigen Lieder auch auf Traversoconsorts gespielt wurden? In den 1520er Jahren begegnet uns das Traversoconsort schon als etabliertes Ensemble, bestehend aus einem Bassinstrument, zwei Instrumenten in Tenorlage sowie einem Diskantinstrument. Der berühmte Neujahrsgruß des Kupferstechers, Zeichners und Glasmalers Urs Graf, der auch über längere Zeit hinweg in Basel wirkte, an seinen Freund Jörg Schweizer aus dem Jahr 1523 zeigt eine eher utopische Szene:



Zwei Eidgenossen und zwei Landsknechte spielen die Querpfeife, Neujahrsgruss von Urs Graf an Jörg Schweiger, Feder auf Papier, 1523.

Zwei Eidgenossen und zwei Landsknechte spielen gemeinsam Consort. Diese Darstellung ist wohl am ehesten als eine optimistische Vision einer friedvollen Zukunft gedacht, in der sogar verfeindete Soldaten miteinander musizieren. Aber sie zeigt auch eine detailgenaue Darstellung eines Consorts und seiner Spieler – hier ist vor allem das Nebeneinander von nach rechts und nach links spielenden Flötisten bemerkenswert. Urs Graf war als junger Mann übrigens selbst Reisläufer in den Schweizer Garden.

1529 veröffentlicht Martin Agricola in Wittenberg im Lehrwerk *Musica instrumentalis deudsch* eine Abbildung von vier «Schweitzer Pfeiffen» in drei Grössen (Bass, zwei Tenöre und Diskant), die auch auf Flyer und der Titelseite des Programmhefts für dieses Konzertes zu sehen sind. Er erwähnt ausdrücklich die Verwendung eines solchen Consorts für das Spielen von Vokalpolyphonie.

Nach 1520 oder 1530 scheint die Consortformation mit einer Diskant-, zwei Tenor- und einer Bassflöte aus der Mode zu kommen. Die kleine Diskantflöte wird durch ein Instrument in Tenorlage ersetzt. Das Besondere an der Renaissancetraverso ist, dass das Bauprinzip zwar extrem einfach ist (das Instrument hat eine mehr oder weniger zylindrische Innenbohrung, ein Anblasloch und sechs Grifflöcher und das Kopfende ist mit einem Kork verschlossen), dass es zugleich aber einen Tonumfang von über zweieinhalb Oktaven besitzt und damit alle Stimmlagen von Tenor bis Diskant abdecken kann. (Im Konzert erklingen beide Consortformationen.) Das Diskantinstrument tritt ab dem 17. Jahrhundert wieder vermehrt auf: Vor allem in Gemälden aus dem holländischen und flämischen Raum, aber auch in Michael Praetorius' *Syntagma Musicum* von 1619 – dort (wieder) als Bestandteil des Consorts. Noch über die Entwicklung des barocken Traversflötentypus in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit seiner konischen Innenbohrung und einer Klappe hinaus bleibt das Duo aus Schweizerpfeife und Trommel im Militär bestehen.

Pierre Attaingnant, der sich in den 1520er Jahren als Musikverleger, Noten- und Buchdrucker in Paris niederliess, revolutionierte den Notendruck nach Ottaviano Petrucci ein weiteres Mal. Während bei Petruccis 1498 in Venedig patentiertem Verfahren der Druck einer Seite noch in mindestens zwei, meistens aber drei Arbeitsschritten erfolgte (die Notenlinien, Text und Noten), hatte Attaingnant eine Methode entwickelt, mit der eine Seite in einem einzigen Arbeitsgang gedruckt werden konnte, wodurch er für damalige Verhältnisse hohe Auflagenzahlen von bis zu 1000 Stück erreichte. Neben Mottendruck, Lauten- und Tanzbüchern erschienen bei ihm zwischen 1528 und 1552 mehr als 50 Chansondrucke. Für diese enorme Produktion mussten aber auch Abnehmer gefunden werden. So kann man Attaingnants Instrumentierungsvorschläge in seinem Chansondruck von 1533 auch als Methode sehen, um einen zusätzlichen Kaufanreiz für die zahlreichen Block- und Traversflötenspieler in Paris zu schaffen. Die meisten Kompositionen, die Sie heute hören, stammen aus diesem Druck und wurden von Attaingnant explizit für ein Traversoconsort vorgeschlagen. Seine Instrumentierungsvorschläge sind übrigens keineswegs blosser Zufall – die Stücke für Blockflöten und Traversen entsprechen jeweils dem Umfang und auch den bevorzugten Tonarten dieser Instrumente. Bereits in einem früheren Chansondruck aus den 1520er Jahren hatte Attaingnant Traversflöten anheim gestellt – dieser Druck ist bis auf ein Stimmbuch aber verloren gegangen.

Im Gemälde *Die Gesandten* von Hans Holbein d. J., der vor seiner Abreise nach England 1532 mehrere Jahre in Basel gewirkt hatte, portraitiert der Maler im April 1533 (als auch Attaingnants besagter Druck erschien) zwei Diplomaten: den aus Paris kommenden Jean de Dinteville, den französischen Botschafter am Hofe Heinrichs VIII, sowie dessen Freund Georges de Selve, einen geistlichen Abgesandten (s. Detail S. 24). Neben zahlreichen astronomischen Messgeräten, Büchern und Globus befinden sich unten rechts, neben de Selve, eine Laute (mit einer gerissenen Saite) und ein Köcher mit einem

Traversoconsort aus Buchsbaumholz. Die abgebildeten Gegenstände sind allesamt symbolhaft aufgeladen: der Flötenköcher ist dabei nicht nur ein Attribut für die *Musica*, sondern steht ganz allgemein auch für Wohlstand. (Das Stimmbuch, das auf dem Tisch in *den Gesandten* liegt, ist übrigens Johann Walthers (protestantisches) *Geistliches Gesangbüchlein*, das 1524 in Wittenberg gedruckt wurde.

Heinrich VIII, der selbst die Traverso beherrschte, hatte bis zu seinem Tod 1547 nicht weniger als 72 Traversflöten für seinen Hof anschaffen lassen und unterhielt sein eigenes Traversoconsort, das in den Besoldungslisten schlicht als «The King's flutes» bezeichnet wird. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts sind am schottischen Hof wiederum eine «band of French whistlers» angestellt – waren diese «whistlers» ein Traversoconsort aus Frankreich?

Der in Lyon tätige Jacques Moderne, neben Pierre Attaingnant der zweite bedeutende Musikverleger Frankreichs, schlägt in einem Druck mit Tänzen und Fantasien von 1544 auch ein Traversoconsort vor. 1556 erschien, ebenfalls in Lyon, das Musiklehrwerk «Epitome musical des tons, sons et accordz es voix humaines, fleustes d'Alleman fleustes à neuf trous, violes, et violons» des Autors Philibert Jambe de Fer. Er gibt genaue Spielanweisungen und spricht über den Umfang und die Tongebung der Instrumente, aber auch über die Artikulation:

*«Danach mache ich Euch darauf aufmerksam, dass denen, die keine Zunge haben, das Spielen [auf der Traverso] nicht möglich ist, denn für alle Töne, die artikuliert werden, ist es notwendig, dass die Zunge führend ist; deshalb habt Acht, die Ihr an diesem Spiel Vergnügen habt, dass Eure Zungen nicht faulen, mit anderen Worten, trinkt oft [Alkohol].»*



Nachdem der Renaissancetraverso jahrzehntelang trotz grossem Interesse für Renaissancemusik kaum Beachtung zuteil wurde und nur ein kleiner Kreis von Forscher- und Spieler\*innen sich dem Instrument widmete, erfreut sich das Instrument seit mehreren Jahren einer immer grösser werdenden Beliebtheit. Eine der Pionier\*innen für die Renaissancetraverso, Anne Smith, bezeichnet die 2005 in Basel wiederentdeckte Griffabelle von Fries als wichtiges Bindeglied zwischen den frühesten Quellen für Traversflöte (Martin Agricola, 1529, und Jambe de Fer, 1556), das den Bogen vom französischen Consortspiel zum Schweizer Humanismus spannt.

Text: Johanna Bartz



Abbildung rechts:  
Griffabelle für die Querflöte. Philibert Jambe de Fer: aus *Epitome musical*, Lyon 1556.



Ausschnitt aus *Fest einer Rotte der Amsterdamer Georgsschützen*, Gemälde von Cornelis Anthonisz, 1533.

## « Musikalische Notizen »

---

1. **Je ne puis pas** – Guillaume Le Heurteur (fl 1530–1545)  
Inmitten der Chanson taucht das Eingangsmotiv aus Josquins «Adieu mes amours» auf – handelt es sich um ein bewusstes musikalisches Zitat?
2. **Jamais ung cuer** – anonym
3. **Adieu mes amours** – Josquin des Prez (1450/55–1521)  
Zum Josquin-Jahr 2021 haben wir eine Chanson gewählt, die unter anderem auch im *Odhecaton A* gedruckt wurde (vgl. Konzert «Odhecaton» 28. März 2021). Das Stück tauchte um 1500 nicht nur in mehreren Manuskripten und Drucken auf, sondern wurde von verschiedenen Komponisten in Messen, Chansons und sogar Lautenkompositionen verwendet und bearbeitet.
4. **Pren de bon cuer** – Pierre de Manchicourt (1510–1564)  
Pierre de Manchicourt war gegen Ende seiner Schaffenszeit so berühmt für seine Musik, dass Attaingnant 1539 einen kompletten Motettendruck mit dessen Werken veröffentlichte. In der titelgebenden Chanson dieses Programms besingt ein Liebender eine Frau: «Nimm guten Herzens mein kleines Geschenk an und ehre mich damit, dass du es für gut findest.»
5. **Parle qui veult** – Claudin de Sermisy (1490–1562)  
Diese Chanson steht als einzige im gesamten Druck in einer für Traversflöten recht ungewöhnlichen Tonart (G Mixolydisch) und hebt sich dadurch mit einem sehr hellen und lebhaften Klang ab.

6. **On dit qu'amour** – Pierre Vermont (1495–1533) oder Pernot Vermont (1495–1558)

Dieser Vierzeiler entstammt einem von Héroëts achtzeiligen Gedichten – der andere Teil des Achtzeilers erklingt in diesem Programm mit dem Stück *Madame a soy*. In der französischen Fassung spielt der Autor bewusst mit der Doppeldeutigkeit des Wortes «Amour», was in diesem Kontext sowohl «Liebe» als auch «Geliebte» bedeuten kann.

On dit qu'Amour luy mesmes l'aymera,  
car il la touche et craint de la blesser.  
S'il en est pris, je crois qu'il forcera  
elle d'aymer, et moy de la lesser.  
(Antoine Héroët)

Es heisst, dass die Liebe selbst sie lieben wird,  
denn die Liebe berührt sie und hat Angst, sie zu verletzen.  
Wenn Liebe von Liebe genommen wird,  
dann wird sie erzwingen, glaube ich,  
dass sie (= meine Dame) sich (in die Liebe) verliebt,  
und dass ich sie lasse.  
(Übersetzung: Christelle Cazaux/Johanna Bartz)

7. **Pavane – Gaillarde** – Pierre Attaingnant (1494–1551)

Attaingnant druckte neben Chansons und Motetten auch ein beeindruckendes Œuvre an Tanzmusik. In diesem Programm erklingen Tänze wie Basse Danse, Tourdion, Pavane und Gaillarde aus einigen seiner Drucke der Jahre 1529 und 1530.

8.–10. **Madame a soy – En attendant – Il me suffit du temps**

– Clément Janequin (1485–1558)

1533, im selben Jahr, in dem die *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties* mit ihren Besetzungsvorschlägen für Travers- und Blockflöten gedruckt wurde, veröffentlichte Attaingnant

einen weiteren Chansondruck, der ganz dem schon zu Lebzeiten berühmten Clément Janequin gewidmet war. Die erste Chanson in diesem Abschnitt gehört inhaltlich zu dem zuvor erklangenen *On dit qu'amour* – der Text stammt aus demselben Achtzeiler von Antoine Héroët:

Ma dame a soy, non aux aultres, ressemble ;  
car se voyant naturelle beaulté,  
a tant acquis de chaste loyaulté,  
qu'en elle sont deux contraires ensemble.

Meine Dame ähnelt sich selbst, nicht den anderen;  
denn sichtbare natürliche Schönheit  
hat soviel keusche Treue erworben,  
dass in ihr zwei Gegensätze vereint sind.  
(Übersetzung: Christelle Cazaux/Johanna Bartz)

In der Chanson *En attendant* macht Janequin das im Text beschriebene Warten auf den Geliebten mit dem Aussetzen der Tenorstimme bis kurz vor Schluss des Stückes deutlich – der Tenor wartet auf seinen Einsatz und die anderen Stimmen warten auf den Tenor ...

---

11.–14.

**Hellas, hellas amour** – Guillaume Le Heurteur

**Voyant souffrir** – Jacotin Le Bel (1490–1555)

**Amours, amours** – Nicolas Gombert (1495–1560)

**La Brosse** – Pierre Attaingnant

Die drei Chansons beschreiben die verschiedenen Facetten enttäuschter Liebe – sie handeln von Demütigung, Resignation und Bitterkeit. «La Brosse» («Die Bürste») ist eigentlich eine frühe Form einer Suite, da in ihr mehrere verschiedene kurze Tänze aufeinander folgen.

---



Par ung matin, Tenorstimmbuch Tenorstimmbuch der *Vingt et sept chansons musicales* (Attaignant), fol. VII v.

15. **Tourdion** – Pierre Attaignant

Thoinot Arbeau hat in seiner Tanzschrift *Orchésographie* von 1588 neben dem Duo von Pfeife und Trommel auch die Tänze seiner Zeit beschrieben – unter anderem auch den Tourdion, der eine schnellere Form der Gaillarde war.

16. **Pour quoy donc ne** – Pierre Passereau (fl 1509–1547)

Pour quoy donc ne fringuerons-nous entre nous, jeunes dames ?	Warum werden wir nicht herumtollen unter uns, junge Damen?
Pourquoy donc ne fringuerons-nous en despit de ces faulx jaloux ?	Warum werden wir nicht herumtollen trotz dieser scheinheiligen Eifersüchtigen?

Ces faulx jaloux, par grant envie,  
m'ont mis dessus qu'ay fait folie  
d'avoit fringué soubz les cortines,  
fust au soir ou devant matines.

Diese scheinheiligen Eifersüchtigen  
haben mich beschuldigt, unvernünftig  
unter den Vorhängen herumgetollt zu haben,  
am Abend oder vor der Mette.

Mais quoy qu'en soit,  
si danserons nous,  
moy et mon amy, par amours.

Aber jedenfalls  
werden wir tanzen,  
ich und mein Freund, aus Liebe.  
(Übersetzung: Christelle Cazaux/Johanna  
Bartz)

17. **Les yeulx bendez** – Pierre Vermont oder Pernot Vermont

Nach dem energischen *Pour quoy donc ne fringuerons-nous* folgt nun wieder eine zutiefst melancholische und weltabgewandte Chanson. Leider ist bei vielen Werken mit der Komponistenangabe «Vermont» nicht mit abschliessender Sicherheit geklärt, ob es sich um eine Komposition von Pierre oder Pernot Vermont handelt – beide waren vermutlich nicht miteinander verwandt.

18.–21.

**Jectes moy sur l'herbette** – Johannes Lupi (1506–1539)

**Par ung matin** – Guillaume Le Heurteur

**Hayne et amour** – Pierre Vermont oder Pernot Vermont

**Allons ung peu plaisant** – Guillaume Le Heurteur

Die Chanson *Hayne et amour* erzählt mit grosser Bitterkeit über die widerstreitenden Gefühle von Hass und Liebe im Herzen und bildet damit einen Kontrast zu den anderen drei erotisch-frivolen Chansons in diesem Abschnitt mit einer Aufforderung zum Stelldichein unter freiem Himmel, der Geschichte einer Dame, die anstatt in die Messe zu gehen lieber «ihren Flacon füllen lässt» und der Begegnung mit einem Mönch und seinem «Instrument».

22.-24.

**Basse danse** – Pierre Attaignant

**Elle veult donc pas estrange** – Claudin de Sermisy

**Sbon amour merite recompense** – Jacotin Le Bel

Si bon amour mérite récompense,  
et si pitié n'a perdu son pouvoir,  
j'auray mercy ; car ma seule fiance  
est la servir en faisant mon debvoir.

Wenn wahre Liebe eine Belohnung verdient  
und wenn Barmherzigkeit ihre Macht nicht verloren hat,  
wird mir ihre Gnade zuteil; denn es ist mein einziges  
Vertrauen,

ihr zu dienen, indem ich meine Pflicht tue.

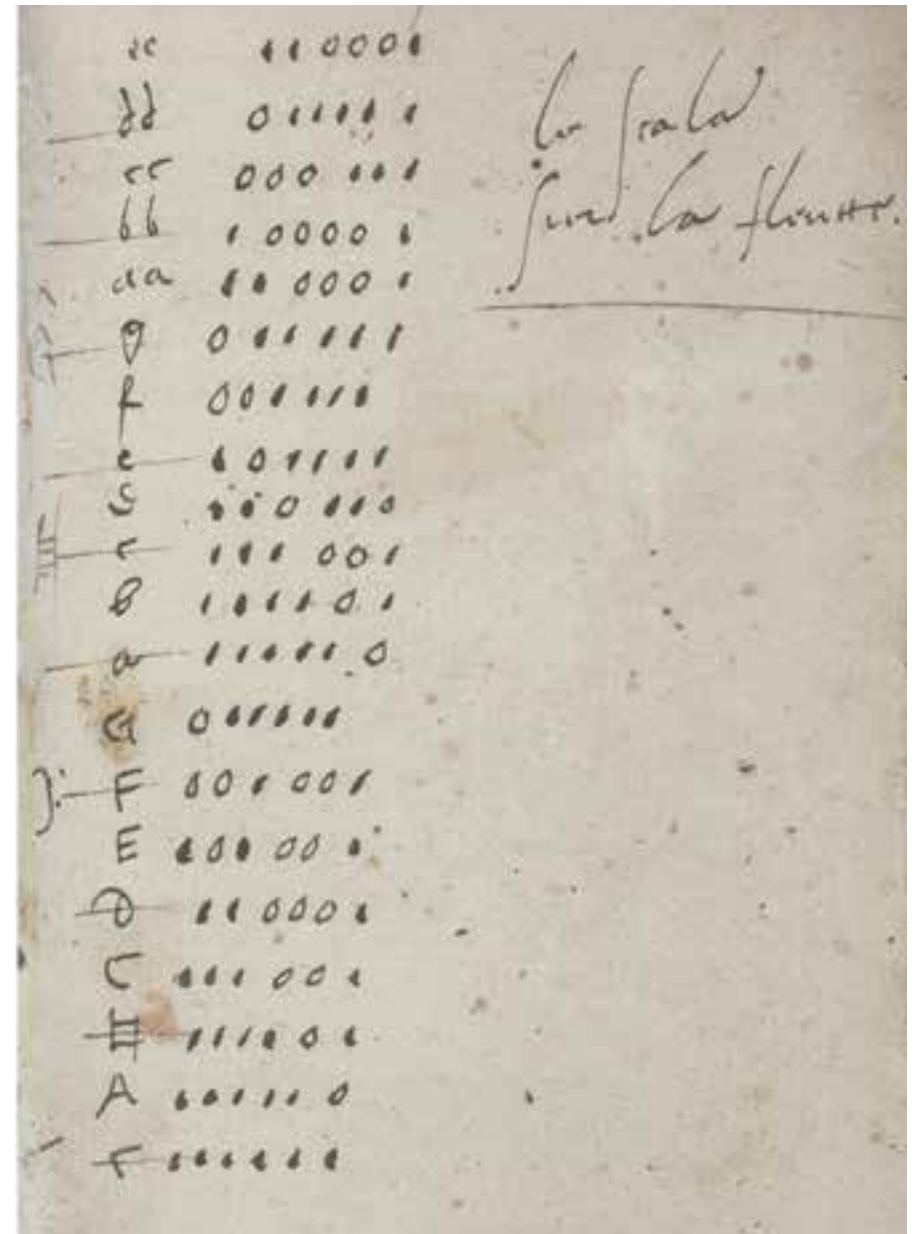
(Übersetzung: Christelle Cazaux/Johanna Bartz)

25.-26.

**Je navoye point** – Claudin de Sermisy

**Pavane – Gaillarde** – Pierre Attaignant

In seiner letzten Kolumne schrieb David Fallows: «Most of these pieces last only two or three minutes; but each defines and expresses its own world.» Vielleicht hat dieses Programm auch den Zugang zu einer eigenen kleinen Welt mit den Klängen, die für Pierre Attaignant und Johannes Fries so vertraut waren, geöffnet.



Handschriftlich notierte Griffabelle für die Traversflöte von Johannes Fries, ca. 1536.



Detail aus *Die Gesandten* von Hans Holbein d.J. (mit Flötenköcher, Traversflöten aus Buchsbaum und Laute), 1533.

## « Musiker\*innen »

---

**Johanna Bartz** wurde noch während ihres Studiums 2016 Dozentin für Renaissance-traverso an der Schola Cantorum Basiliensis und unterrichtet regelmässig als Gastdozentin an Institutionen in ganz Europa. Sie ist künstlerische Leiterin von *astrophil & stella*, Mibegründerin der Künstlerplattform *Phosphenes* sowie Gast in Ensembles wie *Le Concert des Nations*, *Anima Eterna*, *Gli Incogniti*, *Sollazzo*, *La Chimera*, *Continuum*. Johanna Bartz studierte in Berlin, Brüssel und Basel u. a. bei Annette von Stackelberg, Christoph Huntgeburth, Barthold Kuijken, Anne Smith und Marc Hantaï und wurde mit zahlreichen Preisen und Stipendien internationaler Wettbewerbe und Stiftungen ausgezeichnet.



Foto © Samara de Sade



**Rui Stähelin** studierte bei Hopkinson Smith an der Schola Cantorum Basiliensis Laute. Er ist Gründungsmitglied des Ensembles Concerto di Margherita, das die historische Praxis des gleichzeitigen Singens und Spielens wieder zum Leben

erweckt, 2017 für das europäische EEEmerging-Förderprogramm ausgewählt und 2019 mit dem dortigen Publikumspreis gekrönt wurde. 2020 schloss Rui Stähelin an der Schola ein spezialisiertes Masterstudium mit Fokus Renaissance ab und nimmt in den Advanced Vocal Ensemble Studies teil. Darüber hinaus spielt und singt er regelmässig mit verschiedenen anderen Ensembles wie Les Bergers, Troxalida und Novantik. Eine besondere Leidenschaft pflegt Rui Stähelin für die Improvisation, sowohl alleine wie auch im Zusammenspiel mit anderen Instrumentalisten. Mit dem Violinisten Félix Verry kollaboriert er in diesem Feld unter dem Namen Die Hasardeure, wobei Musik und Modelle aus der Zeit um 1600 den Interessenschwerpunkt bilden.

Foto © Chao Chen



Die Flötistin **Mara Winter** widmet sich in ihrer musikalischen Laufbahn besonders den frühen Querflöteninstrumenten des Mittelalters und der Renaissance. Ihre Aktivitäten im Bereich von moderner Avantgarde, improvisierter und elektronischer Musik erlauben ihr eine ganz eigene Perspektive auf ihre Interpretation früher westlicher Kunstmusik. Sie leitet ihr eigenes Ensemble Phaedrus, teilt sich die Leitung für das Ensemble Moirai und ist Mitglied des Ensembles Rumorum, die alle in Basel ansässig sind. Sie spielt regelmässig Konzerte und ist auf CD-Einspielungen mit renommierten Alte-Musik-Ensembles zu hören, wie Ensemble Leones, Ensemble peregrina, J. S. Bach-Stiftung, Il Gusto Barocco, Les Passions de L'Ame, Capriccio Barockorchester oder Pacific Musicworks. Mara Winter begann ihr Studium in Seattle, WA (USA) am 21 Cornish College of the Arts. 2018 erwarb sie einen ersten Master auf der Mittelalter- und Renaissancetraverso an der Schola Cantorum Basiliensis mit Auszeichnung. 2021 folgte ein zweiter Master mit Spezialisierung auf Renaissance-Traverso.

Foto © Guilherme Barroso



**Francesca Grilletto** beendet zur Zeit ihren zweiten Master an der Hochschule der Künste Bern im Fach Musikpädagogik, nachdem sie dort 2019 bereits einen Performance-MA abgeschlossen hat. Ihr grosses Interesse an historischer Aufführungspraxis führte sie zu einem intensiven Studium der historischen Querflöten der Renaissance, des Barock, der Klassik und Romantik. Neben ihrem Studium an der Schola Cantorum

Basiliensis widmet sie sich besonders der Erforschung von Flöten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und verbindet diese Arbeit mit ausgedehnter Konzerttätigkeit, so z. B. im Jeune Orchestre Hector Berlioz in Paris unter der Leitung von Francois Xavier. Ihre mehr als zehnjährige Unterrichtstätigkeit mit Kindern möchte sie in Zukunft mit der Welt der historischen Aufführungspraxis verbinden.

Foto © Guilherme Barroso



**Tommaso Simonetta Sandri** studiert seit 2019 Traversflöte bei Marc Hantaï und Johanna Bartz an der Schola Cantorum Basiliensis sowie Psychologie an der Università degli Studi Milano Bicocca (IT). Zuvor schloss er sowohl seine Schulausbildung, seine Blockflötenstudien bei Prof. Gloria Uggeri als auch seinen BA auf der Traverso am Conservatorio G. Verdi in Mailand jeweils mit Höchstnoten ab. Er konzertiert mit Repertoire von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert u. a. mit dem Medit-Lab Orchestra, dem Orchester Giovanile Lago Maggiore sowie auf Festivals und Konzertreihen Italiens. Er hat zahlreiche Preise gewonnen, so beim E. Arisi- und dem Wettbewerb der Stadt Cene sowie am Konservatorium Mailand. Er qualifizierte sich ausserdem erfolgreich für das Orchestra Nazionale Barocca dei Conservatori Italiani.

Foto © Guilherme Barroso



## « Why I'll be there »

---

### Column by David Fallows

To Paris and the Bibliothèque nationale de France, where in the manuscript room you can see three lovely manuscripts devoted to Italian court dance of the fifteenth century. Between them they tell almost the whole story. All three include music for the dances, monophonic music that looks mensural but has problems; and you need only add the manuscript of Antonio Cornazano in the Vatican Library to have the entire musical repertory.

One of the Paris manuscripts describes the work of Domenico da Piacenza, reportedly the main creator of the genre; the other two give the work of Guglielmo Ebreo da Pesaro and Giovanni Ambrosio da Pesaro. And it was some time before anybody figured out that the last two are the same person, who took a new name when he converted to Christendom. This event celebrates six hundred years from his likely birth in 1420. (The concert was originally planned for May 2020 and for obvious reasons needed to be put back a year.)

All three are beautifully written – though the loveliest and most complete of the ballo manuscripts is the one in Siena, immaculately written on parchment (all the others are on paper). But, as I said, it is not at all clear what the musical notation tells us, because all the sources appear to have been written by people who knew more about dancing and beautiful calligraphy than about music. They certainly do not match the notational techniques known from hundreds of musical manuscripts from all over Europe of the fifteenth century. Over the years there have been various different interpretations; and so far as I know the jury is still out (actually, I am not sure it is even in yet). Even so, the information about the dance choreographies is clearer; and the job of the musician today is to create a suitable framework for those dance steps.

## « Ich bin dabei ... »

---

### Kolumne von David Fallows

Auf nach Paris und in die Bibliothèque nationale de France! Hier kann man im Lesesaal der Handschriftenabteilung drei wunderbare Manuskripte betrachten, die dem höfischen Tanz im Italien des 15. Jahrhunderts gewidmet sind. Zusammengenommen ergeben sie nahezu das vollständige Bild. Alle drei enthalten Musik für die beschriebenen Tänze: einstimmige Melodien, die mensural notiert erscheinen, aber Fragen aufwerfen; und man muss nur noch die Handschrift von Antonio Cornazano aus der Vatikanbibliothek hinzuziehen, um das gesamte musikalische Repertoire beisammen zu haben.

Eine der Pariser Handschriften gibt das Werk des Domenico da Piacenza wieder – der Überlieferung zufolge der eigentliche Begründer dieser Gattung; die anderen beiden enthalten die Werke des Guglielmo Ebreo da Pesaro und des Giovanni Ambrosio da Pesaro. Es dauerte einige Zeit bis man herausfand, dass es sich bei den beiden letzteren um die gleiche Person handelte, die mit dem Übertritt zum Christentum auch den Namen wechselte. Die kommende Veranstaltung ist dem 600. Jubiläum seines wahrscheinlichen Geburtsjahrs 1420 gewidmet. (Das Konzert war ursprünglich für den Mai 2020 angesetzt, musste aber aus offensichtlichen Gründen auf dieses Jahr verschoben werden.)

Alle drei Manuskripte sind wunderschön geschrieben – die anmutigste und vollständigste der Ballo-Handschriften aber ist die in Siena, die makellos auf Pergament notiert wurde (alle anderen stehen auf Papier). Wie zuvor schon angedeutet, ist es aber keineswegs eindeutig, was die Musiknotation uns verraten will, weil sämtliche Quellen von Leuten geschrieben worden zu sein scheinen, die mehr von Tanz und herrlicher Kalligrafie verstanden als von

Musik. Auf jeden Fall entsprechen sie nicht den Notationsprinzipien, die in hunderten von Musikhandschriften des 15. Jahrhunderts aus ganz Europa zu finden sind. Über die Jahre hinweg gab es einige verschiedene Deutungen und soweit ich weiss, ist das letzte Wort in der Angelegenheit noch nicht gesprochen (ich bin nicht einmal sicher, ob das vorletzte schon gesprochen wurde). Immerhin sind die Informationen zu den Tanzchoreografien eindeutiger; und es ist die Aufgabe heutiger Musiker, einen angemessenen Rahmen für diese Tanzschritte zu schaffen.

Übersetzung: Marc Lewon



Detail aus *De pratica seu arte tripudii* von Guglielmo Ebreo da Pesaro, 1463. Paris, Bibliothèque nationale fonds italien 973, fol. 21v.

## « Misura, Memoria, Aiere, Mayniera »

Guglielmo Ebreo (\* um 1420):  
Das Erbe italienischer Tanzmeister

Vor rund 600 Jahren kam Guglielmo Ebreo in Pesaro zur Welt. Neben seinem Meister Domenico da Piacenza gilt er heute als einer der wichtigsten Tanzmeister des 15. Jahrhunderts. Seine Tanzkultur versteht die sichtbare Bewegung des Körpers als Seelenspiegel. Die Tanzenden müssen dabei bestimmte Fertigkeiten und Tugenden beherrschen: «Misura», die Konkordanz von Musik und Bewegung, «Memoria», die aufmerksame Beachtung und Verinnerlichung der Abfolgen, «Aiere», die Präsenz und Geschicklichkeit in der Ausführung, und «Mayniera», das kunstvolle Ausschmücken der Schritte. Von den Tanzmusikern wird erwartet, dass sie zu den Schritt- und Bewegungsfolgen aus einer schlichten, vorgegebenen Grundmelodie ein Musikstück improvisieren, das die Tanzenden unterstützt und zugleich das Ohr erfreut.

Véronique Daniels – Tanz; Leitung

Martin Meier & Christian Tanner – Tanz

Félix Verry – Fidel, Lira da braccio

Silke Gwendolyn Schulze – Blockflöten, Einhandflöte  
& Trommel/Schlagbordun, Doucaine

Marc Lewon – Laute, Quinterne, Cetra; Co-Leitung

## « Ausblick »

---

SO 27. Juni 2021

### **Happy Birthday, Henry!**

Königliche Musik zum 530. Geburtstag

Tessa Roos – Gesang | Emma-Lisa Roux – Gesang, Laute  
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

---

SO 29. August 2021

### **Mundus mirabilis domini Amerbachii**

Dialog der Tasten zu Basel

Corina Marti und Sofija Grgur  
Clavicytherium, Renaissance-Cembalo und Orgel  
Organisation: Tabea Schwartz

---

## « 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, Schalmei, 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. Gerne natürlich mit Publikum vor Ort.

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 des Prez (1450/55–1521) 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](http://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@rerenaissance.ch](mailto:hello@rerenaissance.ch) | +41 79 744 85 48



**[rerenaissance.ch](http://rerenaissance.ch)**

Unter anderem Interviews und Kolumnen



**[Twint](#)**



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



**[Anmeldung für den Newsletter](#)**



**[facebook.com/basel.rerenaissance](https://facebook.com/basel.rerenaissance)**

Dier

Wir danken herzlich  
unseren privaten Gönnern,  
Kooperationspartnern und Stiftungen:

SULGER-STIFTUNG

HISTORISCHES  
MUSEUM  
BASEL



Sophie und Karl  
**BINDING STIFTUNG**

isaac  
dreyfus  
bernheim  
FOUNDATIONSTIFTUNG

Irma Merk Stiftung

Basler Stiftung **bau** & kultur

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

