

Canti B

27.02.2022

17:15

19:15



ReRenaissance Barfüsserkirche
Historisches Museum Basel

Programm	4
Von Odhecaton A zu Canti B	9
Musiker:innen	33
Kolumne	40
La Margarite	43

Sonntag, 27. Februar 2022, 17:15 und 19:15 Uhr
Eintritt frei – Kollekte

Website: renaissance.ch
Videomitschnitte: [Zugänglich via Website](#) oder [YouTube](#)
www.youtube.com/c/renaissance

Spenden: renaissance.ch/spenden-donate
Reservation: renaissance.ch/anmeldenzumkonzert oder +41 79 7448548

Texte zum Programm: Prof. Dr. Marc Lewon
Dank an: Prof. Dr. Dr. h. c. David Fallows und Prof. Baptiste Romain
Programmheft: ReRenaissance
Layout: Lian Liana Stähelin

Abbildung Vorderseite: Titelseite: *Canti B*, Venedig (Ottaviano Petrucci) 1502

Abbildung folgende Seiten: Ansicht von Venedig im 15. Jahrhundert; ausklappbares
Panorama aus dem Reisebuch des Bernhard von Breidenbach:
Sanctae peregrinationes, illustriert und gedruckt in Mainz von
Erhard Reuwich, 1486

Fortsetzung einer heimlichen Revolution

Knapp 50 Jahre nachdem Gutenberg den Druck mit beweglichen Lettern erfunden hatte, war es endlich auch für die Musik so weit: 1501 legte Ottaviano Petrucci mit dem *Odhecaton A* in Venedig seinen ersten Notendruck vor und löste eine Welle an Innovationen in der Musikwelt des 16. Jahrhunderts aus, die bis heute unsere Kultur prägt. Aus diesem Grunde widmet ReRenaissance jährlich ein Konzert dem Musikschatz aus Petruccis Druckerei – in chronologischer Reihenfolge, um eine langfristige Perspektive auf diese bedeutende Entwicklung zu gewährleisten. Verglichen mit den Drucken, die vorausgingen und folgen sollten, ist *Canti B* verhältnismässig klein (ca. 50 Stücke, wo *Odhecaton A* an die 100 umfasste), aber es enthält dennoch Musik von den bedeutendsten Komponisten der Zeit (Josquin, Compère, Obrecht, Brumel), gesammelt von einem Musiker am Schnittpunkt der europäischen Musikkultur.

Grace Newcombe – Gesang, Harfe

Tabea Schwartz – Blockflöten, Viola d'arco

Claire Piganiol – Harfe, Portativ

Marc Lewon – Laute, Quinterne, Viola d'arco; Leitung

Videoaufzeichnung: Oren Kirschenbaum



« Programm »

Zur Eröffnung

1. **Iste confessor** – gregorianische Hymne (8. Jh.)
 2. **Virgo celesti** (5vv*) – Loyset Compère (c1445–1518)
Canti B, Venedig (Ottaviano Petrucci) 1502 (Nr. 2), fol. 2v–3r
-

Die Klassiker

3. **Dung aultre amer** (4vv) – Marbrianus de Orto (c1460–1529)
Canti B (Nr. 24), fol. 27v–28r
 4. **De tous biens** (3vv) – Johannes Ghiselin (tätig 1491–1507)
Canti B (Nr. 42), fol. 45v–46
 5. **Je cuide / De tous biens** (4vv) – Jean Japart (tätig c1476–1481)
Canti B (Nr. 31), fol. 34v–35r
 6. **J'ay pris amours** (3vv/4vv) – anonym / Johannes Martini (c1430/40–1497)
Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Rothschild 2973 («Chansonnier Cordiforme», c1470), fol. 23v–24r / Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale. Ms Banco Rari 229, fol. 189v–190r
 7. **Jay pris amours** (4vv) – Jacob Obrecht (1457/8–1505)
Canti B (Nr. 3), fol. 3v–7r
-

Jungfrau in Nöten

8. **A qui direlle sa pencée** – anonyme Monodie
Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 12744 (einstimmiges Chansonnier, c1500), fol. 9r
 9. **A qui direlle sa pensee** (4vv) – anonym
Canti B (Nr. 15), fol. 18v–19r
 10. **Se suis trop ionnette** (4vv) – anonym
Canti B (Nr. 6), fol. 9v–10r
 11. **Hé Dieu, qui me confortera** – anonym
Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 9346 («Le Chansonnier de Bayeux»; einstimmiges Chansonnier, c1500), fol. 68v–69r
 12. **Vray dieu qui me confortera** (4vv) – anonym
Canti B (Nr. 4), fol. 7v–8r
 13. **Je sui trop jeunette & Je suis d'Allemagne** (3vv) – anonym
Paris 12744, fol. 17r & Dijon, Bibliothèque Municipale, MS 517 («Chansonnier Pixérécourt»), fol. 114v–115r
 14. **A qui dirage mes pensees** (3vv) – anonym
Canti B (Nr. 47), fol. 55v
 15. **Pour quoy fu fiat cette emprise** (3vv) – anonym
Canti B (Nr. 43), fol. 46v–48r
 16. **En amours que cognoist** (3vv) – Antoine Brumel (c1460–1512/13)
Canti B (Nr. 49), fol. 53v–54r
-

Das Ende der fixen Formen

L'homme armé

17. **Reveillez vous, Piccars** – anonyme Monodie
Paris 12744, fol. 95r
18. **Revellies vous** (4vv) – anonym
Canti B (Nr. 9), fol. 12v–13r
19. **Avant avant** (4vv) – anonym
Canti B (Nr. 38), fol. 41r
-

Fantastische Formen

20. **Si sumpsero** (3vv) – Jacob Obrecht
Canti B (Nr. 40), fol. 42v–44r
21. **Adieu fillette de regnon** (3vv) – anonym
Canti B (Nr. 44), fol. 48v–49r
-

Zum Geleit

22. **Le grant desir** – anonyme Monodie
Paris 12744, fol. 93v
23. **Le grant desir** (3vv) – Loyset Compère
Canti B (Nr. 51), fol. 55v
-

*vv = 'voices' = «Anzahl Stimmen»



Ottaviano Petrucci Fossombrone, Kollophon der zweiten Ausgabe 1503



« Von Odhecaton A zu Canti B »

Nachdem Ottaviano Petrucci 1501 seinen revolutionären ersten Notendruck unter Verwendung beweglicher Typen veröffentlicht hatte, (das *Harmonice musices odhecaton A*, siehe dazu unser Konzertprogramm vom April 2021), legte er schon im Jahr darauf mit seinem zweiten Druck nach: die *Canti B* von 1502. Während *Odhecaton A* knapp 100 Stücke (genau: 96) mehrstimmiger Musik präsentierte, warteten die *Canti B* in entsprechend schlankem Buch mit halb so vielen auf (51) – von denen im Programm wiederum etwa ein Drittel zu hören ist. Wie bei *Odhecaton A* hatte Petrucci aber auch bei den *Canti B* die Nachfrage unterschätzt: *Odhecaton A* erschien in zwei weiteren Auflagen 1503 und 1504, während die *Canti B* immerhin einmal nachgedruckt werden mussten, ebenfalls bereits im Jahr nach ihrer Erstauflage. Von jeder der beiden Auflagen ist jeweils nur ein Exemplar bis heute erhalten, so dass wir uns glücklich schätzen können, diese Sammlung, die auch einige *Unica* (also nur dort überlieferte Stücke) enthält, überhaupt noch zu haben.

Petruccis neuester Druck enthielt wieder bekannte, verkaufsfördernde Namen als Qualitätsgaranten, darunter Josquin des Prez, Alexander Agricola, Pierre de la Rue und viele andere Komponisten des späten 15. Jahrhunderts. Zugleich aber dokumentierte die Sammlung auch den jüngsten Zeitgeschmack: die *Forme-fixe-Chansons*, die zur Mitte des 15. Jahrhunderts noch fast die gesamte Liedproduktion ausmachten, wurden hier in ihrem letzten Aufbäumen immer ausladender und üppiger, bevor sie ganz von der Bildfläche verschwanden, und wichen zugleich bereits schlichteren Liedgattungen mit fast volksliedhaftem Charakter

(siehe dazu auch die jüngste Kolumne von David Fallows). Beide Extreme finden sich in der Stückeauswahl der Canti B. Gerade die schlichteren, neuen Liedformen griffen offenbar auf beliebte Melodien zurück, von denen sich manche in zwei einstimmigen Chansoniers um 1500 erhalten haben. Im Konzertprogramm werden einige dieser Monodien ihren mehrstimmigen Verarbeitungen in den Canti B gegenübergestellt. Wie schon bei seinem Odhecaton A fügte Petrucci auch seinen Canti B keine Liedtexte anbei. Ob dabei nun in erster Linie an eine instrumentale Ausführung der mehrstimmigen Sätze gedacht war oder ob andere, drucktechnische oder finanzielle Gründe für diese Entscheidung eine Rolle spielten, ist für unser Konzertprogramm zweitrangig.

Den pandemiebedingten Lockdowns ist zu verdanken, dass dieser bedeutende Druck Petruccis derzeit auch öffentlich wieder in den Fokus rückt: Daniel Stillman, ein bekannter amerikanischer Spieler früherer Blasinstrumente, hatte die Auszeit produktiv genutzt und in den vergangenen beiden Jahren eine neue Edition der Canti B hergestellt, die von David Fallows, der grauen Eminenz von ReRenaissance, ausführlich und mit mehr als einem Augenzwinkern um Insider-Informationen bereichert wurde.

David Fallows Kommentare, ins Deutsche übertragen und durch Einrückung gekennzeichnet, werden im Folgenden durchs Programm führen.



Zur Eröffnung

Virgo celesti ist das zweite Stück der Canti B und dürfte als geistliche Eröffnung der Sammlung gedacht gewesen sein. (Marc Lewon)

Dies ist ein recht merkwürdiges Stück [...]. Petrucci hatte jedoch auch zwei fünfstimmige Stücke an den Anfang seines Odhecaton A gestellt, also dachte er sich vielleicht, dass es schön wäre, hier ebenfalls eines an den Beginn zu setzen [...]. Für eine fünfstimmige Motette ist das Stück bemerkenswert kurz, als wäre es speziell für diese Sammlung komponiert worden. Ludwig Finscher identifizierte die Melodie des «Tenor Primus» als Paraphrase der Hymnenmelodie *Iste confessor*. (David Fallows)

1. *Iste confessor* – gregorianische Hymne (8. Jh.)

*Iste confessor Domini sacratus,
festa plebs cujus celebrat per orbem,
hodie laetus meruit secreta
scandere coeli.*

Dieser geheiligte Bekenner des Herren,
dessen Volk ein Fest überall feiert,
hat heute als Lohn für sein Verdienst erhalten,
zum Geheimnis des Himmels aufzusteigen.

*Qui pius, prudens, humilis, pudicus,
sobrius, castus fuit, et quietus,
vita dum praesens vegetavit ejus,
corporis artus.*

Gütig, klug, demütig, keusch,
enthaltam rein und friedlich war,
so lange Leben die Glieder seines
Körpers durchströmte.

*Ad sacrum cujus tumulum frequenter
membra languentem modo sanitati,
quo libet morbo fuerint gravata
restituuntur.*

Häufig wurden an seinem heiligen
Grab kranke Glieder geheilt,
wo Krankheit war, wurde durch seinen
Willen Gesundheit wieder hergestellt.

Übersetzung: nach Ferdinand Janner,
Römisches Vesperbuch, hrsg. von Franz
Xaver Haberl, Regensburg 1900.

2. *Virgo celesti* – Loyset Compère (c1445–1518)

*Virgo celesti decorate partu
semper humano generi miserta
iugiter sese tibi dediantes
aspice servos
virgo Maria*

Jungfrau, geschmückt durch die himmlische
Geburt,
stets den Menschen barmherzig,
die sich dir unaufhörlich anvertrauen:
schau herab auf deine Diener,
o Jungfrau Maria



Virgo celesti – Loyset Compère (5vv); Canti B (Nr. 2), fol. 2v–3r

Die Klassiker

Der folgende Abschnitt ist «den Klassikern» gewidmet, also Chansons, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts besonders beliebt waren und von den bedeutenden Komponisten dieser Zeit immer wieder neu bearbeitet wurden.

3. *Dung aultre amer* – Marbrianus de Orto (c1460–1529)

Zuoberst findet sich der Discantus eines von Ockeghems berühmtesten Liedern: *D'ung aultre amer*. Darunter fügte De Orto drei völlig neue Stimmen hinzu. Der Bassus und der Contra sind beide in kleine Melodieabschnitte zerteilt, die dann jeweils eine Quinte höher wiederholt werden sollen, in einem jener technischen Geniestreiche, die einem die Kinnlade herunterfallen lassen [...]. Währenddessen hat der Tenor eine frei mäandernde Melodie, die sich über fast zwei Oktaven erstreckt, bevor sie auf der tiefsten Note, dem Gamut, endet. Die Legende für den Contratenor und Bassus lautet übersetzt «am Obelus [d. h. der Markierung] eilt dieselbe Musik fünf Stufen hinauf»; die Anmerkung zum Tenor ist unnötig, bedeutet aber «[eine] stützende vierte [Stimme]». Dass es keine andere Quelle für dieses prächtige Werk gibt, erscheint geradezu absurd.

4. *De tous biens* – Johannes Ghiselin (tätig 1491–1507)

De tous biens plaine est ma maistresse;	Meine Geliebte ist voll jeglicher Vorzüge;
chascun luy doibt tribu de honneur	jeder schuldet ihr Ehre,
car assovie est en valeur	ist sie doch so voller Güte,
autant que jamais fut deesse.	wie es eine Göttin je war.

Der Superius stammt von Haynes van Ghizeghem *De tous biens plaine*, einem der am häufigsten überlieferten Werke des späten fünfzehnten Jahrhunderts. Die beiden unteren Stimmen

imitieren sich ständig gegenseitig, scheinen dabei aber nie auf Haynes Melodie anzuspielen.

5. *Je cuide / De tous biens* – Jean Japart (tätig c1476–1481)

Dies ist [ein gutes] Beispiel für Japarts Irrwitz. Er nimmt den Superius des Liedes *Je cuide se ce temps me dure* (gar nicht so einfach zu übersetzen, auch weil es keinen weiteren erhaltenen Text gibt) [...], wobei er jedes Detail des Originals beibehält (einschliesslich der vielen Pausen), es aber um eine Quarte tiefer setzt und eine b-Vorzeichnung hinzufügt, wodurch sich die Melodie vom reinsten C-Dur zu so etwas wie g-Moll wandelt. Im Tenor lehnt er sich vage an den Tenor von Haynes van Ghizeghem *De tous biens plaine* an, bemüht sich aber nicht einmal um den Eindruck, als interessiere er sich auch nur im entferntesten für dessen originalen Rhythmus.

6. *J'ay pris amours* – anonym / Johannes Martini (c1430/40–1497)

Bevor wir Obrechts ausladend-freie Instrumentalfassung über *J'ay pris amours* aus den Canti B spielen, präsentieren wir seine Vorlage in ihrer vollen Form aus dem berühmten Chansonnier Cordiforme, wobei wir für den letzten Refrain dieses Rondeaux die vierstimmige Bearbeitung von Johannes Martini in das Arrangement eingefügt haben: hier jagen zwei Contratenorstimmen als Kanon im Abstand von nur einer Minima hintereinander her.

*J'ay 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.

*S'il est aulcun qui m'en desprise
il me doibt estre pardonné.*

Sollte man mich deshalb geringer erachten,
muss mir das vergeben werden.



Jacob Obrecht. Schule von Hans Memling, 1496 – Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum

*J'ay 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?

*J'ay 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.

Das scheint mir der rechte Weg zu sein:
Wer die Liebe nicht kennt, wird abgewiesen
und von niemandem respektiert.
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 und
Marc Lewon

7. *J'ay pris amours* – Jacob Obrecht (1457/8–1505)

Dies Stück ist grossartig und wurde eindeutig als Instrumentalfantasie über das oft überlieferte, aber anonyme Rondeau *J'ay pris amours* aus den 1450er Jahren komponiert. Die Fantasie ist in vier fast gleich grosse Abschnitte gegliedert: der erste präsentiert den Superius des ursprünglichen Liedes als seinen eigenen Superius; die übrigen drei Abschnitte verwenden alle den Tenor des ursprünglichen Liedes, zuerst im Bassus eine Quinte tiefer [...], dann im Altus eine Quinte höher [...] und schliesslich im Tenor in seiner ursprünglichen Tonhöhe [...]. Die Hauptsache ist, dass es erstaunlich wenige derart lange Instrumentalstücke aus dieser Generation gibt: Isaacs *Der Hund*, Agricolas *Cecus non judicat* und *Pater meus Agricola est*, Senfls *Trium Bischof von Regensburg* (auch bekannt als *Das Lang*) und Cornyshs *Fa sol la*. Von all diesen ist Obrechts *J'ay pris amours* sowohl das längste als auch das einzige vierstimmige Werk. Das eigentliche Rätsel ist, dass es nur in einer weiteren Quelle überlebt hat, nämlich in dem winzigen Satz von Egenolff-Stimmbüchern, die um 1535 gedruckt wurden.

Jungfrau in Nöten

Der folgende Abschnitt ist mehrstimmigen Bearbeitungen beliebter einstimmiger Lieder gewidmet (sogenannter «Chansons rustiques») wobei erstaunlich viele darunter von jungen Mädchen in diversen Notlagen handeln: entweder beklagen sie, dass sie schlecht verheiratet wurden («La Malmariée») an einen alten oder hässlichen und uninteressanten Mann, der sie einsperrt oder schlägt, was in einer Zeit arrangierter Ehen sicher ein allgegenwärtiges Phänomen war, oder sie suchen nach der Liebe und können sie nicht finden. *A qui direlle sa pencée* ist als schlichtes, einstimmiges Lied der letzteren Gattung, erhalten in einem Chansonier aus der Zeit um 1500. Es lieferte die Vorlage für die anonyme, mehrstimmige Bearbeitung in den Canti B.

8. *A qui direlle sa pencée* – anonyme Monodie

A qui direlle sa pencée,
la fille qui n'a point d'amy ?

Wem wird sie ihre Gedanken mitteilen,
das junge Mädchen, das keinen Freund hat?

La fille qui n'a point d'amy
comment vit elle ?
Elle ne dort jour ne demy
mais tousjours veille ;
ce fait amours qui la reveille
et qui la garde de dormir.
A qui direlle sa pencée,
la fille qui n'a point d'amy ?

Das junge Mädchen, das keinen Freund hat,
wie lebt sie?
Sie schläft weder am Tag noch auch nur teilweise
sondern wacht ununterbrochen.
Es ist die Liebe [Amor], die sie weckt
und sie vom Schlafen abhält.
Wem wird sie ihre Gedanken mitteilen,
die junge Frau, die keinen Freund hat?

Il en a bien qui en ont deux
deux, troys, ou quatre ;
ais je n'en ay pas ung tout sul
pour moy esbatre ;
hellas ! mon jolly temps se passe ;
mon tetin commence à mollir.
A qui direlle sa pencée,
la fille qui n'a point d'amy ?

Es gibt einige, die zwei Geliebte haben,
drei oder vier,
aber ich habe nicht einen einzigen
um mich zu unterhalten.
Ach, so vergeht meine Jugend,
mein Nippel wird langsam weich.
Wem wird sie ihre Gedanken erzählen,
das junge Mädchen, das keinen Freund hat?

J'ay le vouloir si treshumain
et tel couraige,
que plus toust annuyt que demain,
en mon jeune aage,
j'aymeroyz mieulx mourir de rage
que de vivre en un tel ennuy.
A qui direlle sa pencée,
la fille qui n'a point d'amy ?

Ich habe einen so natürlichen Willen
und einen solchen Mut,
stärker als alle Sorgen von morgen
in meinem jungen Alter,
dass ich lieber vor Wut sterben würde,
als in solchem Ärger zu leben.
Wem soll sie ihre Gedanken mitteilen,
das junge Mädchen, das keinen Freund hat?

Übersetzung: Baptiste Romain

9. *A qui direlle sa pensee* – anonym

Dieses Stück ist eine Bearbeitung über ein Lied in «volkstümlichem Stil», [...] bekannt aus dem einstimmigen Chansonier Paris 12744. Es beginnt mit: «Wem kann ein Mädchen, das keinen Freund hat, seine Gedanken mitteilen?»; woraufhin sie sich beklagt, dass andere mehrere Freunde haben, sie aber zu altern beginnt. In diesem Fall kann man ziemlich sicher sein, dass der Satz als vokale Vertonung gedacht war (nicht zuletzt, weil er in einer Regensburger Handschrift so erscheint).

Heute allerdings erklingt der Satz textlos, wie er in den Canti B gedruckt wurde.

10. *Se suis trop ionnette* – anonym

In einem seiner seltenen Druckfehler nennt Petrucci dies «Se suis trop jonnette» sowohl unter den Noten als auch im Index (und in beiden Ausgaben). Es handelt sich jedoch zweifellos um die Melodie, die an anderer Stelle als «Je suis trop jonnette», «Je suis d'Alemagne» und «S'il est a ma poste» zu finden ist. Der erste und der letzte Teil sind die Worte eines Mädchens: «Ich bin zu jung, um einen Freund zu haben, aber ich fühle mich bereit, also wenn er auf mich wartet, bekommt er mein Herz und wir gehen Veilchen pflücken». Die wirklich bizarre Tenorlinie [die

während der Hälfte des Stücks ständig den Ton D wiederholt] wurde in einer Florentiner Quelle durch ein noch bizarrereres, ununterbrochenes D in all diesen Takten ersetzt.

Mit *Hé Dieu, qui me confortera* betreten wir die Sphäre der «Malmariée»:

11. Hé Dieu, qui me confortera – anonym

Hé Dieu, qui me confortera
quant ce faulx villain me tiendra
en sa chambre seule enfermée?

Oh Gott, wer wird da sein, um mich zu trösten,
wenn der Bösewicht mich
allein in seinem Zimmer eingesperrt haben wird?

Il my faulsist un verd gallant
qui fust de l'age de vingt ans,
et qui dormist grant matinée.

Mir fehlt ein noch «grüner» Geliebter,
der erst zwanzig Jahre alt ist
und der es liebt, am Morgen auszuschlafen.

Je ne sçay pas qui ce sera,
qui mon amour entretiendra
quant je seray despuclée.

Ich weiss nicht, wer es sein wird,
der meine Liebe bewahren wird,
wenn ich entjungfert bin.

Übersetzung: Baptiste Romain

Abbildung rechts: *Hé Dieu, qui me confortera*, anonym; Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 9346 («Le Chansonnier de Bayeux»; einstimmiges Chansonnier, c1500), fol. 68v

12. Vray dieu qui me confortera – anonym

Wir beschliessen den Konzertabschnitt mit einem Lied, das die Grundlage für *Se suis trop ionnette* lieferte und ebenfalls im Chansonnier Paris 12744 einstimmig erhalten ist, darüber hinaus aber auch mit anderem Text als anonyme, dreistimmige Chanson. Die letzte Strophe erklingt dabei in der mehrstimmigen Fassung.



13. Je sui trop jeunette & Je suis d'Allemagne – anonym

Je suis trop jeunette
pour faire ung amy,
si suys je bien preste
d'en faire ung july.

S'il est a ma poste
il aura mon cueur,
et lairay mon père,
ma mère, mon frère, ma soer,
et yray seulleute au bois avec luy
cueillir violette
pour passer ennuy.

S'il me veut promettre
et me tenir seur
d'estre seulle amée,
prisee, et de tout son cueur,
jamais n'auray autre
seullement que luy,
pour roy, duc ne conte
qui vive au jour d'uy.

Ich bin zu jung
für einen Liebhaber,
auch wenn ich bereit bin,
einen schönen zu haben.

Wenn er an meiner Tür wartet, wird er mein
Herz erhalten;
ich lasse meinen Vater, meine Mutter,
meinen Bruder, meine Schwester zurück
und gehe nur mit ihm in den Wald
Veilchen pflücken, damit ich mich nicht
langweile.

Wenn er mir versprechen will, dass ich sicher
sein kann,
dass ich seine einzige, auserwählte Freundin
bin, von ganzem Herzen,
dann werde ich nie einen anderen Freund
haben als ihn,
weder einen König, Grafen noch Herzog, der
heute lebt.

Übersetzung: Baptiste Romain

Das Ende der fixen Formen

Der folgende Abschnitt ist dem Ende der *formes fixes* gewidmet, dem letzten Aufbäumen der klassischen Liedformen des Spätmittelalters – Ballade, Rondeau und Virelai –, die in dieser Phase «bisweilen unter ihrem Eigengewicht zusammenzubrechen drohen», wie David Fallows es in seiner diesmonatigen Kolumne auf den Punkt gebracht hat. Trotz seines eher harten Urteils über die kompositorischen Qualitäten des anonymen Virelais *A qui dirage mes pensees* ist uns die Musik dieses Stücks ein wenig ans Herz gewachsen:

14. A qui dirage mes pensees – anonym

Es gibt zwar eine ganze Reihe von Quellen für dieses Stück, aber nur eine davon schreibt es Loyset Compere zu – und es gibt wenig, was dabei an Compere's beste Musik erinnert. Insbesondere die fast identischen Kadenzen [an nicht weniger als sechs Stellen im Stück] lassen auf einen Komponisten schliessen, der keinen Sinn für Strategie hatte. Wenigstens haben wir seit der Entdeckung des Chansonniers Uppsala 76a im Jahr 1983 einen guten Teil des Textes: leider fehlt dort die zweite Hälfte der Musik, so dass wir nur den Text für den Refrain und die Tierce haben; aber wir können sehen, dass es sich um ein ganz normales Virelai mit einem fünfzeiligen Refrain handelt (also als AbbaA aufzuführen), der korrekt mit «A qui diray je ma pensee» beginnt. [...] Das Stück hat eine ungewöhnlich komplizierte Überlieferungsgeschichte [...], die darauf schliessen lässt, dass es von einem nicht sehr guten Komponisten stammt und dass im Laufe der Überlieferung verschiedene Flickschustereien daran vorgenommen worden sind.

15. Pour quoy fu fiat cette emprise – anonym

Nur in den Canti B überliefert, ist dies ein durch und durch markantes Stück, das nur schwer in das Repertoire einzuordnen ist. Formal sieht es aus wie ein Rondeau [...] mit einer siebenzeiligen Strophe, [was] sehr selten ist, obwohl Haynes *La regretee* (Canti B, Nr. 48) genau ein solches ist. Auch die Stimmumfänge sind erstaunlich. Helen Hewitts Vorschläge, dass es sich um ein Virelai oder vielleicht um zwei aneinandergefügte Rondeaux handeln könnte, würde ich auf jeden Fall zurückweisen: Die Klarheit des Tonschemas spricht gegen beide Lösungen. Ich habe das Gefühl, dass dies eines jener Kompositionen vom dem Ende der *forme-fixe*-Generationen ist, die auf den Prinzipien der alten Formen aufbauen, sie aber ohne die Hilfe eines Textes aufblühen und strahlen lassen.

16. En amours que cognoist – Antoine Brumel (c1460–1512/13)

Bekannt nur aus den Canti B und direkt daraus kopierten Quellen könnte dieses Brumel zugeschriebene Stück durchaus von ihm sein. Wie Haynes Stück (Canti B, Nr. 48), sieht es aus, als stamme es aus den letzten Atemzügen der *Forme-fixe*-Tradition: die Vertonung eines Rondeaus mit fünfzeiligen Strophen und zehnsilbigen Zeilen [...]; aber drei verzahnte Kadenzes [...]. weisen wieder auf die neue Generation hin. Dies ist ein Stück mit einer ganz besonderen Farbe.

L'homme armé

Chansons rustique können auch kriegerischen Charakter haben: *Reveillez vous, Piccars* z. B. erinnert an das viel berühmtere *L'homme armé*, von dem eine vierstimmige Bearbeitung sogar die Canti B eröffnet und dort obendrein dem berühmten Josquin des Prez zugeschrieben ist. Allerdings fasst Fallows die Qualität besagter Bearbeitung treffend wie folgt zusammen:

Was diese Absurdität als erstes Stück der Sammlung zu suchen hat, weiss niemand. Offensichtlich brauchte Petrucci ein kompaktes Stück, das auf nur eine Seite passt; aber es gibt viele wesentlich attraktivere Stücke, die kompakt sind (zum Beispiel das letzte Stück in den Canti B). Und wie es zu einer Zuschreibung an Josquin kam, ist ein weiteres Rätsel: [...] Im Grunde ist die ganze Sache geistlos, einfach nicht durchdacht. Wie der grosse Ambros (1868) schrieb, «unerquicklich und trocken, zum Glücke recht kurz».

Wir ersparen dem Publikum daher diese Nummer und gehen direkt weiter zu:

17. Reveillez vous, Piccars – anonyme Monodie

Reveillez vous, Piccars,
Piccars et Bourguignons,
et trouvez la manière
d'avoir de bons bastons,
car veez cy le printemps
et aussy la saison
pour aller a la guerre
donner des horrions.

Tel parle de la guerre
qui ne scet pas que c'est ;
je vous jure mon ame
que c'est ung piteux fait,
et que maint homme d'armes
et gentil compaignon
y ont perdu la vie
et robbe et chaperon.

Ou est ce duc d'Aultriche?
il est ou Pais Bas ;
il est en basse Flandre
avec ques ses Piccars,
qui nuyt et jour le prient
qu'il les vueille mener
en la haulte Bourgoingne
pour la luy conquerer.

Adieu, adieu Salins,
Salins et Bezançon,
et la ville de Beaulne
la ou les bons vins sont;
les Piccarz les on beuz,
les Flamans les payeront
quatre pastar la pinte,
ou bien bastuz seront.

Wacht auf, Picarden,
Picarden und Burgunder!
und findet heraus,
wie ihr euch gute Stöcke beschaffen könnt,
denn jetzt kommt der Frühling
und mit ihm die Jahreszeit,
in den Krieg zu ziehen,
um heftige Schläge zu verteilen.

Einige sprechen vom Krieg, die nicht
wissen, worum es geht;
ich schwöre Euch bei meiner Seele,
dass dies ein erbärmliches Ereignis ist,
und dass viele Soldaten
und edle Gefährten
dabei ihr Leben, ihre Kleidung
und ihren Hut verloren haben.

Wo ist dieser Herzog von Österreich?
Er ist in den Niederlanden;
er ist in Niederflandern
mit seinen Picarden,
die ihn Tag und Nacht anflehen,
dass er sie
nach Oberburgund führt,
um es zu erobern.

Adieu, adieu Salins,
Salins und Besançon,
adieu, Beaune,
Stadt der guten Weine;
die Picarden haben sie getrunken,
die Flamen werden
vier Pfennige für die Halbe bezahlen,
oder sie werden geschlagen.

Übersetzung: Baptiste Romain

18. *Revellies vous* – anonym

Der vollständige Text ist nur in dem einstimmigen Chansonnier Paris 12744 überliefert, mit einer Melodie, die nur in der ersten Phrase zu diesem Stück passt, und mit einem Text, der viele Wiederholungen benötigt, wenn er der Komposition unterlegt werden sollte. [...] Es handelt sich um einen überraschend eindringlichen Aufruf zu den Waffen für die Picardie und die burgundischen Soldaten, wobei hinzugefügt wird, dass sich der Herzog von Österreich (vermutlich Maximilian I.) in den Niederlanden aufhält. Das ist alles ein bisschen schwer einzuordnen. Aber der Dichter sieht auch die traurige Seite des Krieges.

19. *Avant avant* – anonym

Zum Abschluss des vierstimmigen Teils der Canti B folgt ein weiterer Kanon [...] mit der Anweisung «in subdiatessaron», aber wiederum ohne die Erläuterung, dass die untere Stimme zuerst einsetzt. [...] Es ist keine Fortsetzung des Textes bekannt und das Lied ist nur in den Canti B zu finden.

Fantastische Formen

Im späten 15. Jahrhundert entwickelt sich eine neue Gattung polyphoner, instrumentaler Ensemblesmusik, die auch in Petruccis Drucken deutliche Spuren hinterlässt. Zwei davon, die wie instrumentale Fantasien anmuten, komplettieren das Programm.

20. *Si sumpsero* – Jacob Obrecht

Soweit wir wissen, beginnt die Geschichte um dieses Stück mit Josquins frühem Lied *Que vous ma dame*, aus dessen zweiter Hälfte Alexander Agricola sein abstraktes Stück *Si dederò*, Obrecht sein *Si sumpsero*, Pierre de la Rue sein *Si dormiero*,

Ninot le Petit sein *Si bibero* und Nicolas Craen sein *Si ascendero* schöpften. Alle scheinen abstrakte Instrumentalstücke zu sein.

21. *Adieu fillette de regnon* – anonym

Dieses Stück wird in einem Zwickauer Manuskript Isaac zugeschrieben, und ich bin geneigt, das zu glauben. Stilistisch steht es absolut im Einklang mit mehreren anderen scheinbar instrumentalen Fantasien Isaacs, mit reichlich Imitation, reichlich rhythmischem Spiel und einem absolut prächtigen Schlusssatz, der mit der langen, absteigenden Superius-Linie beginnt, gefolgt von aufsteigenden, sequenziellen Passagen, die in die Kadenz führen. Wie es zu dem Titel «Adieu fillette de regnon» kam, kann man nur vermuten.



Adieu fillette de regnon – anon. (3vv); Canti B (Nr. 44), fol. 48v–49r



Zum Geleit

Das letzte Stück der Canti B soll auch den Abschluss des Programms einläuten: Wieder stand eine einstimmige Chanson Pate für den kurzen mehrstimmigen Satz von Loyset Compère.

22. Le grant desir – anonyme Monodie

Le grant desir d'aymer me tient
quant de la belle me souvient
et du joly temps qui verdoye ;

Tantoust partir il me convient
pour veoir celle qui mon cueur tient,
car d la veoir j'ay tresgrant joye.

Das grosse Verlangen nach Liebe hält mich
aufrecht,
wenn ich mich an die schöne Zeit erinnere,
und das schöne, grünende Wetter;

Ich muss unverzüglich aufbrechen,
um die zu sehen, die mein Herz hält,
denn ich spüre eine übergrosse Freude,
wenn ich sie sehe.

« Ma dame, Dieu vous doint bon jour !
Je suis venu par devers vous :
Vostre amour sy fort me guerroye ! »

« Amy, bien venu soiez vous !
Vous fault il rien ? que voulez vous ?
Vous fault il la chose que j'aye ? »

« Ouy, ma dame, en vérité :
De vostre amour suis tant navré
que j'en meurs sy on n'y pourvoye. »

« Et je suis celle a qui ne tient
Sy son amy pas ne parvient
A prendre l'amoureuse proye. »

Dieu gard de mal mon bel amy,
et tous ceulx qui l'ayment aussy,
et tous ceulx de sa compaignye !

«Meine Dame, Gott möge Euch grüssen!
Ich bin zu Euch gekommen:
Eure Liebe überwältigt mich so sehr.»

«Freund, seid willkommen!
Was sucht Ihr? Was wollt Ihr?
Braucht Ihr etwas, das mir gehört?»

«Ja, meine Dame, fürwahr:
Ich bin von Eurer Liebe so verletzt,
dass ich sterben werde, wenn man sich nicht
darum kümmert.»

«Und ich bin diejenige, die sich keine Sorgen
macht,
wenn ihr Freund es nicht schafft,
seine Liebesbeute zu ergreifen.»

Möge Gott meinen schönen Freund schützen,
alle, die sich auch um ihn kümmern,
und alle in seiner Gesellschaft!

Übersetzung: Baptiste Romain

23. Le grant desir – Loyset Compère

Dieses kleine Lied wurde offensichtlich für den Abschluss der Sammlung ausgewählt, weil es so wenig Platz einnimmt. Und in der Tat könnte es noch weniger Platz einnehmen, da die Takte 11–19 genau wiederholt werden, um das Stück zu beenden. Wieder haben wir nur Petruccis Wort dafür, dass Compère der Komponist war; aber es gehört zu einer Gruppe von sehr kurzen Liedern, die ihm zugeschrieben werden und von denen keines in einer Quelle vor etwa 1500 erscheint. Es sieht so aus, als ob er einen neuen Stil ausprobierte, den er ziemlich bald wieder verwarf. Immerhin haben wir den Text aus zwei einstimmigen Liederhandschriften und verschiedenen Gedichtsammlungen des frühen 16. Jahrhunderts; ausserdem gibt es spätere Vertonungen von Mouton und Willaert.





« Musiker:innen »

Grace Newcombe ist Gründerin und Leiterin des Ensembles RUMORUM, mit dem sie 2017 zwei Preise beim York Early Music International Young Artists-Wettbewerb gewann und Teil des EEEmerging-Förderprogramms war. Sie tritt als Sängerin mit den Ensembles Leones, Peregrina, Le miroir de musique und dem Ensemble Gilles Binchois auf. An der Universität Oxford studierte sie Musikwissenschaft und arbeitete am dortigen Hertford College als Chorleiterin und Organistin. Seit 2012 lebt sie in Basel, wo sie mit einem Stipendium des Leverhulme Trust an der Schola Cantorum Basiliensis bei Kathleen Dineen und Dominique Vellard ein Masterstudium in Gesang, Harfe und Tasteninstrumenten des Mittelalters und der Renaissance und 2016 ein Masterstudium in Gesangspädagogik mit Auszeichnung absolvierte. Neben ihren Konzerten promovierte sie an den Universitäten Southampton und Bristol mit einem Stipendium des Arts and Humanities Research Council über die mittelalterliche Gesangspraxis Britannien.

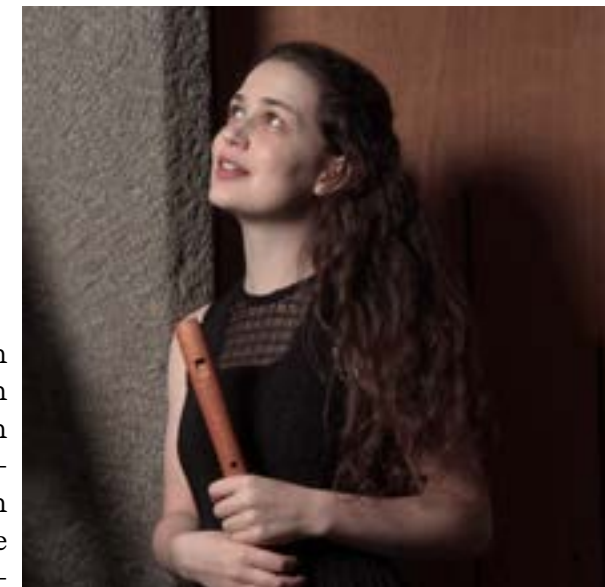


Foto © Jacob Mariani



Claire Piganiol spielt vielfältige Repertoires vom Mittelalter bis zu zeitgenössischen Werken auf historischen Instrumenten (Harfe Blockflöte, Organetto).

Sie spielt mit Ensembles wie Gilles Binchois, Tetraktys und Le Miroir de Musique für Mittelalter- und Renaissance-Repertoire, Le Parlement de Musique, Akadêmia und Kesselberg für Barockmusik. Sie setzt musikalische Akzente, bei Musikfestivals (Oude Muziek Utrecht, Festtage Alte Musik Basel, Festival de Davos, Forum für Alte Musik Zürich...), an Opernhäusern (Amsterdam, Lille, Reims, Dresden, Luzern) sowie in geschichtsträchtigen Kulturbauten (Schloss Versailles, Kloster Mariastein, Kloster Einsiedeln). Sie unterrichtet in Frankreich sowie in der Schweiz und erteilt regelmässig Kurse und Masterclasses, beispielsweise bei den Mittelaltermusikwochen Besalu, Spanien und bei der Settimana Musicale del Trecento in Arezzo, Italien.



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 Musik-

sprachen 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



Marc Lewon ist als Musiker und Musikwissenschaftler Spezialist für die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Er konzertiert international mit seinem eigenen Ensemble Leones sowie anderen führenden Ensembles und Solisten der Frühen Musik. In ihm vereinigen sich musikalisches Talent und Forschergeist, mit denen er neue Perspektiven für die Aufführungspraxis entwickelt. Er tritt durch zahlreiche CD- und Rundfunk-Einspielungen sowie Publikationen über Frühe Musik in Erscheinung. Neben Dozenturen an der Musikhochschule Leipzig, den Universitäten Wien und Heidelberg gibt er Meisterklassen und Ensemblekurse. Marc Lewon promovierte an der Universität Oxford und wurde 2017 auf die Professur für Lauteninstrumente des Mittelalters und der frühen Neuzeit an der Schola Cantorum Basiliensis berufen.

Foto © Martin Chiang





Ansicht von Venedig im 15. Jahrhundert; ausklappbares Panorama aus dem Reisebuch des Bernhard von Breidenbach: *Sanctae peregrinationes*, illustriert und gedruckt in Mainz von Erhard Reuwich, 1486

« Why I'll be there »

Column by David Fallows
March concert (Marguerite d'Autriche)

The basse danse repertory associated with the ducal court of Burgundy (not in Burgundy, of course, but in modern Belgium, where the dukes gained most of their fabulous riches), survives basically in two documents. One is an extremely scruffy printed book, perhaps from the mid-1490s and surviving in just a single copy (in London). The other, containing more or less the same dances with the same choreographies, is the gorgeous manuscript in Brussels, written in gold and silver ink on black-dyed parchment. Various dates have been suggested for this, but I would be inclined to follow the scholar Frederick Crane, who reckoned it was from around 1470, on the basis of the five other known manuscripts copied on black-dyed parchment – which would of course mean that it was copied before the birth of Marguerite of Austria, though she certainly owned it later. But the bizarre feature of this repertory is that it must all date back to some time around 1420, at least to judge from the (now) five polyphonic songs that provide the only known links for this music: with the more recent discovery of the fifth (in a manuscript fragment now in New Jersey), the story solidifies. And even if we add three slightly later related pieces, the result is always the same: that each perfect semibreve (that is, of three minims) in the polyphony matches two double-steps in the choreography. And that can only mean that the dancing has nothing to do with the polyphony that survives and, in some cases, stood as its origin. So, for performers today there is no simple solution, in fact, so far as I can see, no solution at all. That's why I will be fascinated to find out how these experienced musicians and dancers resolve the conundrum.

« Ich bin dabei ... »

Kolumne von David Fallows
Märzkoncert (Marguerite d'Autriche)

Das Basse Danse-Repertoire, das mit dem herzoglichen Hof von Burgund (natürlich nicht in Burgund, sondern im heutigen Belgien, wo die Herzöge den grössten Teil ihres märchenhaften Reichtums erwarben) in Verbindung gebracht wird, ist im Wesentlichen in zwei Quellen überliefert. Bei der einen handelt es sich um einen äusserst schlampigen Druck, der vielleicht Mitte der 1490er Jahre entstand und nur in einem einzigen Exemplar (heute in London) erhalten ist. Die andere, die mehr oder weniger die gleichen Tänze mit den gleichen Choreographien enthält, ist die prächtige Handschrift in Brüssel, die mit Gold- und Silbertinte auf schwarz gefärbtem Pergament geschrieben wurde. Es wurden verschiedene Datierungen vorgeschlagen, aber ich bin geneigt, mich dem Musikforscher Frederick Crane anzuschliessen, der sie auf Grundlage weiterer fünf Manuskripte, die ebenfalls auf schwarz gefärbtem Pergament kopiert wurden, auf die Zeit um 1470 schätzt – was natürlich bedeuten würde, dass es vor der Geburt von Margarete von Österreich notiert wurde, obwohl sie es sicherlich später besass. Das Bizarre an diesem Repertoire ist jedoch, dass es auf die Zeit um 1420 zurückgehen muss, zumindest wenn man von den (inzwischen) fünf mehrstimmigen Liedern ausgeht, die die einzigen bekannten Verbindungen zu den Tanzmelodien herstellen: Mit der jüngsten Entdeckung des fünften Liedes (in einem Manuskriptfragment, das sich jetzt in New Jersey befindet) bestätigt sich der Befund. Und selbst wenn man drei etwas spätere, verwandte Stücke hinzufügt, ist das Ergebnis immer dasselbe: dass jede perfekte Semibrevis-Note (bestehend aus drei Minimen) in den polyphonen Fassungen zwei Doppelschritten in der Choreographie entspricht. Und das kann nur bedeuten, dass

der Tanz nichts mit den überlieferten mehrstimmigen Fassungen zu tun hat und in einigen Fällen sogar als deren Ursprung gilt. Für die heutigen Interpreten gibt es also keine einfache Lösung, ja, soweit ich sehe, überhaupt keine Lösung. Deshalb bin ich gespannt, wie diese erfahrenen Musiker und Tänzer das Rätsel lösen.

Übersetzung von Marc Lewon



Basse Danse «Triste plaisir», Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier Ms. 9085
(«Tanzbüchlein der Margarete von Österreich», Flandern um 1470), fol. 15r © KBR Brüssel

« La Margarite »

Sonntag, 27. März 2022

17:15 & 19:15 Uhr

Tänze für eine Prinzessin

Auf geschwärztem Pergament in goldener und silberner Tinte geschrieben präsentiert sich das Manuskript 9085 der Brüsseler Bibliothèque Royale Albert Ier durch und durch in fürstlichem Gewand. In der Tat war die Inhaberin Marguerite d'Autriche königlichen Geblüts und eine ausgesprochene Musikliebhaberin. Das Besondere an diesem kleinen Büchlein sind die Tanzschritte, die zu den meisten der Tenorlinien mit Buchstaben festgehalten wurden. Der Alta Capella- und Improvisationsspezialist Ian Harrison leitet ein Bläserensemble, das die Tänzer unter Leitung von Véronique Daniels begleitet und eine festliche Kulisse für die artifiziellen Schrittkombinationen bietet. So können Musik und Tanz für die Prinzessin auch nach über 500 Jahren noch zur Aufführung kommen.

Véronique Daniels – Tanz; Rekonstruktion der Choreographien

Alain Christen – Tanz

Catherine Motuz – Renaissanceposaune

Josué Melendez – Zink

Raffaella Bortolini – Pommer

Ian Harrison – Schalmey, Pommer, Dudelsack; Leitung

Team ReRenaissance: Marc Lewon

Kollekte/Spende

bar beim Konzert oder 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. Schnelle Zahlungsverbindungen siehe <https://rerenaisance.ch/spenden-donate>.

Die Veranstaltungsreihe 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

Unter anderem Interviews und Kolumnen



Payrex

Spenden via PostFinance, Kreditkarte, Twint, PayPal



youtube.com/c/ReRenaissance



Anmeldung für den Newsletter



facebook.com/basel.rerenaisance



Wir danken herzlich
unseren privaten Gönnern,
Kooperationspartnern und Stiftungen:



HISTORISCHES
MUSEUM
BASEL

SULGER-STIFTUNG

ERNST GÖHNER
STIFTUNG



Sophie und Karl

BINDING STIFTUNG

isaac
dreyfus
bernheim

FOUNDATIONSTIFTUNG

Basler Stiftung **bau** & kultur

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