

Basel, 23. bis 31. August 2013

ProgrammBuch

Festtage Alte Musik Basel

*Wege zum Barock –
Tradition und Avantgarde um 1600*



www.festtage-basel.ch

Titel:

*Pieter Lastman (1583–1633), David im Tempel, 1618, signiert und datiert, Holz,
79 cm x 117 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig*

Abdruck mit Quellenangabe erwünscht

© 2013

*Verein zur Förderung Basler Absolventen
auf dem Gebiet der Alten Musik
Dornacherstrasse 161 A, CH-4053 Basel
Telefon +41 (0)61 361 03 54*

CH17 0840 1016 1968 0160 3

*info@festtage-basel.ch
www.festtage-basel.ch*

*Redaktion: Jörg Fiedler, Peter Reidemeister
Satz, Gestaltung: Buser, Kommunikation GmbH, Basel
Druck: Druckerei Dietrich AG, Basel*

*Festtage Basel
Geschäftsleitung: Renato D. Pessi
Künstlerische Leitung: Peter Reidemeister*

Preis: 10 Franken

Zum Geleit

Mit der grössten Freude stelle ich der zweiten Edition der Festtage Alte Musik Basel diesen Gruss voran!

Die Freude betrifft zuerst die Tatsache, dass die «Kulturstadt Basel» mit solchen Ereignissen eine «Festivalstadt» par excellence ist, in der ein hervorragendes Potenzial an Kreativität herrscht. Grund zur Freude ist auch die Bereicherung des grossen Gebiets der Alten Musik, die seit Paul Sachers Zeiten einen Schwerpunkt des hiesigen Musiklebens darstellt. Aber auch das Auftreten vieler berühmter europäischer Ensembles in Basel, die ohne dieses Festival hier nicht zu hören wären, ist sehr lobenswert. Besonders erfreulich ist aber das klare Profil des Programms, das höchste Qualität mit der Förderung des Basler Nachwuchses verbindet: Wer in dieser Stadt seine Ausbildung durchlaufen und diesem hohen Standard standgehalten hat, der hat es auch verdient, dass er hier mit Engagements zu solchen Ereignissen weiterhin Unterstützung erfährt. Dank gebührt dem «Ver-



*Dr. Guy Morin, Regierungspräsident
des Kantons Basel-Stadt*

ein zur Förderung Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik», und das heisst auch: dem Veranstalter dieser Festtage, dass er sich dieser Aufgabe unterzieht und in der Basler Kultur damit einen besonderen Akzent setzt.

Besonders interessant ist die Wahl der musikalischen Epoche, die das Programm des Festivals bestimmt, nämlich die Zeit des Übergangs von der Renaissance zum Barock. Nicht nur die Konsequenz ist begrüssenswert, mit der die Festtage ihre Ausrichtung auf Zeitwenden fortsetzen, standen doch 2011 die Musik zwischen Mittelalter und Renaissance und Basel als Konzilsstadt im Fokus, sondern auch aus einem anderen Grund ist die Zeit um 1600 für Basel so bedeutend: Es ist die Epoche der grossen Humanisten an der Schwelle zur Neuzeit. Sie verdienen in der Geschichte dieser Stadt einen Ehrenplatz. Allen voran Basilius Amerbach (1533–1591) und Felix Platter (1536–1614).

Ich wünsche den Festtagen einen guten Verlauf und so viel Erfolg, dass die zu erwartende Edition 2015, im biennalen Rhythmus, die Musik des nächsten grossen musikalischen Epochenwechsels in den Mittelpunkt stellen kann, nämlich vom Barock zur Klassik!

Wir freuen uns schon darauf!

Dr. Guy Morin, Regierungspräsident des Kantons Basel-Stadt

Inhalt	
Zum Geleit <i>Dr. Guy Morin, Regierungspräsident des Kantons Basel-Stadt</i>	5
Wege zum Barock – Tradition und Avantgarde um 1600 <i>Peter Reidemeister</i>	19
«Prima» und «Seconda Pratica» – von der Renaissance zum Barock <i>Frieder Zaminer</i>	24
Il Concerto sacro – <i>Concerto Palatino</i>	29
Concerto – das musikalische Paradoxon: Mit- und Gegeneinander <i>Mateusz Kozik*</i>	41
«Concerto delle dame» – <i>Ensemble Il Zabaione musicale</i>	47
Il Concerto delle dame <i>Andreas Wernli</i>	53
Fünf Stimmen für das Ich? Wie das Individuum Eingang in den Tonsatz fand <i>Prof. Dr. Silke Leopold</i>	56
Herz und Verstand um 1600 – die Monteverdi-Artusi-Kontroverse <i>Helen Gebhart*</i>	59
Il Ballo del Granduca – <i>il Ballarino, Musica Fiorita</i>	62
Tanz an den italienischen und französischen Höfen um 1600 <i>Bruna Gondoni</i>	72
Die Intermedien von 1589 zu La Pellegrina <i>Andrin Uetz*</i>	77
Cipriano de Rore, Missa «Doulce memoire» – <i>Brabant-Ensemble</i>	81
Stadtführung mit Mitarbeitern der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt	89
Baukunst und Bildkunst in Basel um 1600 <i>Dr. Martin Möhle</i>	90
Diminuito – italienische Musik um 1600 – <i>Rolf Lislevand Ensemble</i>	94
Ein fürstliches Bankett um 1600 <i>Andreas Morel</i>	98
«... sozusagen ein Instrument der Götter» – die Lyra und ihre Metamorphosen <i>Dr. Martin Kirnbauer</i>	106
«sulla Lira...» – <i>Cantarini, Romain, Gasser, Behr</i>	109
«Vergine bella» e Nobildonna – Isabella d'Este und die neue Italianità – <i>les Flamboyants</i>	120

Isabella d'Este – «Una divina bellezza – una meravigliosa donna – corteggiata da tutti.»	132
<i>Cristina Pileggi*</i>	
«Follow Me» – <i>The Earle his Viols</i>	136
Giovanni Coperario – geboren schlicht als John Cooper	147
<i>Antonio Roolao</i>	
Se la mia morte brami – <i>Profeti della Quinta</i>	151
«Awake, sweet Love – <i>Munderloh, Behr</i>	160
Spielte Janus Laute?	169
<i>Anthony Roolley</i>	
«Joyssance vous donneray» – <i>Savall, Ensemble Il Desiderio</i>	174
«Virtuoso così raro»	182
<i>Tatiana Durisova Eichenberger*</i>	
Vespri di Maestro Willaert – <i>Capilla Flamenca</i>	187
Die schönste Musikhandschrift der Welt	
<i>Andreas Wernli</i>	195
Orland von Lassen, Musicus in Bayern	197
<i>S[amuel] Quick[elberg], 1568</i>	
«Musica reservata» – <i>Huelgas Ensemble</i>	200
Cinquecento: Ästhetik des Hörens in der Renaissance	209
<i>Matteo Nanni / Melanie Wald-Fuhrmann</i>	
«Tout ce qui est de plus beau» – <i>Thélème</i>	213
Claudin und Italien – der italienische Einfluss in Claude Le Jeunes Musik	218
<i>Jean-Christophe Groffe</i>	
Claudio Monteverdi, Marienvesper (1610) –	
<i>Ensemble Oltremontano, Ricercar Consort</i>	226
Claudio Monteverdi: Lebenskrise und -wende	230
<i>Andreas Wernli</i>	
... und in Basel?	236
<i>Peter Reidemeister</i>	

* Studierende des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Basel

Der Verein zur Förderung von Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik hat es sich zur Aufgabe gemacht, junge Musikerinnen und Musiker auf ihrem Weg «vom Studium aufs Podium» zu begleiten und sie durch Konzertengagements, Projektaufträge und andere sinnvolle Massnahmen zu unterstützen. Damit können sie, nach Abschluss ihrer Ausbildung, ihre beruflichen Erfahrungen und ihre Chancen im Musikleben erweitern, was heute notwendiger ist als je zuvor. Auch bei den «Festtagen Alte Musik in Basel», die der Verein alle zwei Jahre durchführt, tragen diese Nachwuchsbegebungen wesentlich zur Aktualität und zur Qualität des Programms bei. Oft müssen sie den Vergleich mit den namhaften internationalen Alte-Musik-Ensembles keineswegs scheuen. So lautet das Motto des Vereins und all seiner Aktivitäten «Alte Musik in jungen Händen!»



*Verein
zur Förderung von
Basler Absolventen auf dem
Gebiet der Alten Musik*

Freitag, 23. August 2013

20.15 Uhr

Martinskirche

Eröffnungskonzert

Il Concerto sacro

Doppelchörigkeit alla milanese e alla veneziana

Concerto Palatino

Bruce Dickey, Charles Toet

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummerierte Plätze

Seite 29

Samstag, 24. August 2013

12.15 Uhr

Klingental

Alumni 1, Mittagskonzert

«Concerto delle dame»

Solomadrigale für einen, zwei und drei Soprane

Werke von Luzzasco Luzzaschi, Claudio Monteverdi,

Girolamo Frescobaldi u.a.

Ensemble Il Zabaione Musicale

Eintritt frei, Kollekte

Seite 47

18 Uhr

Kunstmuseum, Vortragssaal, Zugang Picasso-Platz

Vortrag 1

Fünf Stimmen für das Ich?

Wie das Individuum Eingang in den Tonsatz fand

Prof. Dr. Silke Leopold

Eintritt frei

Seite 56

20.15 Uhr

Martinskirche

Il Ballo del Granduca

Vom Renaissance- zum Barocktanz

Tanz und Tanzmusik aus Italien und Frankreich

von Malvezzi bis Lully

Tanzduo Il Ballarino

Musica Fiorita, Daniela Dolci

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummerierte Plätze

Seite 62

Sonntag, 25. August 2013

10 Uhr

Münster zu Basel

Musik im Gottesdienst, mit Abendmahl

Cipriano de Rore, Missa «Doulce memoire»

Brabant Ensemble, Oxford

Stephen Rice

Eintritt frei, Kollekte

Seite 81

15 Uhr und 17 Uhr

Besammlungsort: Innenhof des Rathauses

Stadtführung mit Mitarbeitern

der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt

Dr. Thomas Lutz, Dr. Martin Möhle

Eintritt frei

Seite 89

19 Uhr

Schützenhaus

Diminuito –

italienische Musik um 1600

Rolf Lislevand Ensemble

Festessen nach historischen Rezepten

300 CHF, beschränkte Anzahl Plätze auf Bestellung

renato.pessi@festtage-basel.ch

Benefizveranstaltung zugunsten des Vereins zur Förderung von Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik

Seite 94

Montag, 26. August 2013

18 Uhr

Kunstmuseum, Vortragssaal, Zugang Picasso-Platz

Vortrag 2

«sozusagen ein Instrument der Götter»

Die Lyra und ihre Metamorphosen

Dr. Martin Kirnbauer

Eintritt frei

Seite 106

Dienstag, 27. August 2013

12.15 Uhr

Peterskirche

Alumni 2, Mittagskonzert

«sulla Lira.»

L'arte della recitazione

Giovanni Cantarini, Gesang und Rezitation

Baptiste Romain, Lira da Braccio und Violine

Brigitte Gasser, Lira da gamba und Viola da Gamba

Julian Behr, Laute und Theorbe

Eintritt frei, Kollekte

Seite 109

20.15 Uhr

Martinskirche

«Vergine bella» e Nobildonna

Isabella d'Este und die neue Italianità

Frottole und Instrumentalmusik

des 16. Jahrhunderts

Les Flamboyants, Michael Form

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummerierte Plätze

Seite 120

Mittwoch, 28. August 2013

18 Uhr

Peterskirche

«Follow Me»

*Avantgardismus in der englischen Consort-
und Virginalmusik*

Werke von Christopher Tye, Alfonso Ferrabosco II. u.a.

The Earle his Viols, Randall Cook

David Blunden, Virginal

Eintritt frei, Kollekte

Seite 136

20.15 Uhr

Martinskirche

Se la mia morte brami

*Die Kunst des Madrigals: Luca Marenzio, Cipriano
de Rore, Claudio Monteverdi, Carlo Gesualdo*

Profeti della Quinta, Elam Rotem

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummerierte Plätze

Seite 151

Donnerstag, 29. August 2013

12.15 Uhr

Peterskirche

Alumni 3, Mittagskonzert

«Awake, sweet Love»

Lieder und Lautenmusik von John Dowland

David Munderloh, Tenor

Julian Behr, Laute

Eintritt frei, Kollekte

Seite 160

18 Uhr

Peterskirche

«Joissance vous donneray»

Chansons und Madrigale von Arcadelt, Lasso,

Palestrina, Sermisy u.a. über Liebe, Trauer und

Sehnsucht

Arianna Savall Figueras, Sopran

Ensemble Il Desiderio, Thomas Kügler

Eintritt frei, Kollekte

Seite 174

20.15 Uhr

Martinskirche

Vespri di Maestro Willaert

Die erste doppelchörige Marienvesper
aus Venedig (1550)

Capilla Flamenca, Dirk Snellings

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummerierte Plätze

Seite 187

Freitag, 30. August 2013

18 Uhr

Kunstmuseum, Vortragssaal, Zugang Picasso-Platz

Vortrag 3 und Demonstration

Die schönste Musikhandschrift der Welt

Die Busspsalmen von Orlando di Lasso (1560–1570)

Dr. Andreas Wernli

Eintritt frei

Seite 195

20.15 Uhr

Martinskirche

«Musica reservata»

Orlando di Lasso, «Busspsalmen» und

«Prophetiae Sibyllarum» sowie

Motetten von Jacob Clement, Jacobus Gallus

und Claude Le Jeune

Huelgas Ensemble, Paul Van Nevel

Eintritt: 50/40/30 CHF, nummerierte Plätze

Seite 200

29.–31. August 2013

Internationale musikwissenschaftliche Tagung

«Cinquecento:

Ästhetik des Hörens in der Renaissance»,

veranstaltet vom Musikwissenschaftlichen Seminar der
Universität Basel in Zusammenarbeit mit dem Institut
für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der
Humboldt-Universität zu Berlin

www.mwi.unibas.ch

Seite 209

Samstag, 31. August 2013

12.15 Uhr

Klingental

Alumni 4, Mittagskonzert

«Tout ce qui est de plus beau»

Französische Batailles und Chansons

Thélème, Jean-Christophe Groffe

Eintritt frei, Kollekte

Seite 213

19 Uhr, 18.30 Uhr Einführung

Münster zu Basel

Abschlusskonzert

Claudio Monteverdi, Marienvesper (1610)

Gesangssolisten, Ensemble Oltremontano

Ricercar Consort, Philippe Pierlot

Eintritt frei, Kollekte

Seite 226

Wege zum Barock – Tradition und Avantgarde um 1600

Peter Reidemeister

Musik aus Übergangszeiten zwischen zwei Stilen gehört zum Frischesten und Vielfältigsten, was in der Musikgeschichte zu finden ist. Während in den stilistisch einheitlichen Epochen die Gattungen und Formen oft in Tradition verfestigt sind, ist in den Phasen dazwischen bei den Komponisten eine weitaus grössere Offenheit für Experiment und Wagnis anzutreffen. Weniger «Regeln» gibt es da zu befolgen, keine fixierten Hör-Erwartungen des Publikums zu befriedigen, man sucht mit aller Phantasie und Kreativität nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, nachdem das Bisherige abgenutzt und fragwürdig geworden ist. War es bei den 1. Festtagen Alte Musik in Basel 2011 der Übergang vom Mittelalter zur Renaissance, der mit Musik aus der Zeit des 15. Jahrhunderts, als Basel Konzilsstadt war, fokussiert wurde, so ist es 2013 der Übergang von der Renaissance zum Barock – also die Musik vor und um 1600. Folglich kann man ausrechnen, welches Repertoire 2015 im Zentrum stehen wird ...

Die Zeit um 1600 stellt einen so unglaublichen Reichtum an Musik zur Verfügung, dass es das grösste Problem für die Programmgestaltung dieses Festivals ist, eine Auswahl zu treffen und die wichtigsten Akzente zu setzen. Wo werden die innovativen Tendenzen am frühesten greifbar? Welches sind die Zentren des progressiven Ausprobierens? Welche Komponisten

sind daran beteiligt? Wo ist umgekehrt das Musikleben noch am ehesten der Tradition verhaftet? Denn nur vor dem Hintergrund des «Alten» tritt das «Neue» als solches hervor.

Selten kommen bei einem Epochenwechsel so viele «avantgardistische» Aspekte zusammen wie in der Musik um diese Zeit. Nach Jahrhunderten der Vorherrschaft französischer und niederländisch-flämischer Musik im Mittelalter und niederländisch-flämischer im 15. Jahrhundert spielen sich nun die Entwicklungen in erster Linie in Italien ab; von hier aus wird die Barockmusik nach ganz Europa ausstrahlen.

Einen besonderen Reiz erhält dieser Stilwechsel auch dadurch, dass zum ersten Mal in der Epochen-geschichte der alte Stil mit seiner Polyphonie, seiner gemessenen Bewegung und seiner Ablehnung von Affekt und Verzierungs-wesen neben dem neuen erhalten bleibt und als *stile antico* zum Träger bestimmter Assoziationen in der Kirchenmusik und der Musiktheorie wird – im ganzen 17. und 18. Jahrhundert erfüllt er somit weiterhin einen wichtigen Zweck neben dem *stile nuovo*.

Die Programme der Festtage beschäftigen sich in erster Linie mit dem «Barock vor dem Barock», d.h. mit der Frage, welche Strömungen die neuen Ideen am frühesten ankündigen und damit Anstoss geben für Umwälzungen, die sich erst um und nach 1600 etablieren und stilbildend werden. Nicht erst mit dem 17. Jahrhundert («Geburt der Oper», «Anfang des Generalbasses») beginnt der musikalische «Barock», wie die *opinio communis* lautet, sondern schon zwanzig bis dreissig Jahre oder noch früher beginnen sich die Mu-

siker mit Techniken und Methoden zu beschäftigen, die über das Bisherige hinausgehen und Neuland betreten: Der Weg führt von der Polyphonie des 16. Jahrhunderts zur Monodie des 17., von der *prima pratica* zur *seconda pratica* (vgl. den folgenden Text von Frieder Zaminer), von der mehr im Zahlhaften, Strukturellen wurzelnden zur mehr dem Sprachlichen, Expressiven verpflichteten, d.h. von der «Alten Musik» der Renaissance zur «Neuen» des Barock. Im Mittelpunkt stehen die fortschrittlichen Phänomene dieser Inkubationszeit wie z.B. der *stile concertato*, die auf Expansivität und Dramatik ausgerichtete Mehrchörigkeit, das zum Virtuosen neigende solistische Musizieren (vokal und instrumental), die Herausbildung des *basso continuo*, die Entwicklung zur harmonischen Tonalität, expressive Chromatik, deklamierende Rhetorik, *stile recitativo*. «Protobarock» könnte man diese Zeit auch nennen.

Das wichtigste Experimentierfeld dieser Komponistengeneration war das Madrigal mit seinem Bestreben, den Ausdruckswerten der zugrundeliegenden Poesie in der Musik nachzuspüren; in der italienischen *Frottola* wird der Weg des Madrigals gebahnt, und die Oper wird ihn fortsetzen. Neben den vielen unterschiedlichen Facetten des Madrigals geht das Programm aber auch den zukunftsweisenden Motetten eines Orlando di Lasso, den doppelchörigen *Concerti* von Willaert bis Gabrieli, der Messkomposition bei Cipriano de Rore und den Entwicklungen in Frankreich und England nach und setzt einen Schlusspunkt 1610 mit der Marienvesper von Claudio Monteverdi, dem «Schöpfer der Neuen Musik», wie er vor 50 Jahren von Leo Schrade, dem damaligen Musikwissen-

schaftsordinarius in Basel, genannt wurde. In einem der Konzerte wird dem grossen Engländer John Dowland (geboren 1563) ein «Denkmal» zu seinem 450. Geburtstag gesetzt, in einem anderen wird des grossen Madrigalisten Gesualdo gedacht, der vor 400 Jahren (1613) gestorben ist.

Drei Vorträge im Kunstmuseum zu ausgewählten Themen bereichern den Reigen der Konzerte und regen zu tieferer Erkenntnis an. Diesem Ziel dient auch die internationale Fachtagung an der Universität Basel, die das Musikwissenschaftliche Seminar in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin durchführt und deren Besuch allen Festivalbesuchern offensteht.

Das Musikmuseum des Historischen Museums Basel ist mit seinem Direktor ebenso vertreten wie die Kantonale Denkmalpflege mit ihren Mitarbeitern. An Aufführungsorten sticht neben der Martinskirche, der Peterskirche und dem Refektorium des Museums zum Kleinen Klingental besonders das Münster zu Basel hervor, wo sowohl der Gottesdienst mit der vollständigen De-Rore-Messe wie auch die Monteverdi-Vesper als Schlusskonzert zu erleben sind.

Wie zwei Jahre zuvor, so wird auch dieses Mal die «Last» der Aufführungen auf zwei Säulen ruhen: einerseits den bekannten und anerkannten internationalen Spezialensembles und andererseits den jungen Nachwuchsgruppen, die ihre Ausbildung in Basel abgeschlossen haben und auf dem Weg zu einem Platz im Musikleben sind. Letzteren gilt die Arbeit des Vereins zur Förderung Basler Absolventen auf dem Gebiet der

Alten Musik, der die Festtage veranstaltet, Erstere setzen die Massstäbe, an denen sich die junge Generation zu messen hat – ein «edler Wettstreit», auf den sich das Publikum nur freuen kann.

So wird dieses Festival eine Fundgrube der schönsten Musik der «Frühen Neuzeit» sein – einer Zeit, die genau zusammenfällt mit den Lebensdaten der grossen Basler Basilius Amerbach (1533–1591), Felix Platter (1536–1614) und Hans Bock d. Ä. (1550–1624). Zu erkunden, was an musikalischen Entwicklungen um sie herum in Europa stattfand, ist das Ziel der Festtage Alte Musik Basel 2013.

«Prima» und «seconda pratica» – von der Renaissance zum Barock

Frieder Zaminer

Im 16. Jahrhundert verlagerte sich der Schwerpunkt der geschichtlichen Musik für Jahrhunderte nach dem Süden, nach Italien – dort vorbereitet und begünstigt durch die seit Generationen aufblühende höfische und bürgerlich-städtische Kultur, deren musikalische Aktivitäten allerdings mehr in dem Bereich der Feste, Umzüge und Theateraufführungen lagen. Gegen Ende der franko-flämischen Ära tritt mit Giovanni Pierluigi da Palestrina († 1594) der erste italienische Komponist von europäischem Rang auf den Plan. Und eben der polyphone Vokalstil der Palestrina-Generation ist es, der in gewisser Weise neue Massstäbe setzt und weit über die eigene Zeit hinaus wirksam bleibt (*stile antico*, Kontrapunktlehren). Wie andere vor ihm fasst Michael Praetorius eine weitverbreitete Überzeugung zusammen, wenn er schreibt (Syntagma Musicum III, 1619, Widmung), die Musik sei «so hoch gestiegen, das fast nicht zu glauben, dieselbe nunmehr höher werde kommen können».

Neben dem klassisch ausgewogenen Vokalstil entsteht um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein «moderner Usus», der sich auf sinnfällige Textdeklamation, auf Wortmalerei und Affektdarstellung verlegt, in chromatisches und harmonisches Neuland vordringt und sich von den Regeln des strengen Satzes entfernt. Die

im italienischen Madrigal sich abzeichnende Entwicklung führt bald zu einer ausdrücklichen Trennung von «alter» und «neuer» Kompositionsart, von *Prima* und *seconda pratica* (Claudio Monteverdi, Vorrede zum 5. Madrigalbuch, 1605). In den Jahrzehnten vor und nach 1600 sind es nicht minder moderne Bestrebungen, die auch sonst um sich greifen. Genannt seien einerseits die Monodie der Florentiner Camerata, die Oper (*L'Orfeo* von Monteverdi, 1607), das Concerto-Prinzip, die Aufwertung der Tanzkomposition und andererseits musikalische Vereinfachungstendenzen, wie sie sich im Aufkommen des Generalbasses, der Dur-Moll-Tonalität, der Taktrhythmik bekunden. Musikalisches Tun zielt nun verstärkt auf Wirkung, in der Komposition wie in der Ausführung. Zu den angedeuteten Verhältnissen in Italien gibt es in anderen Ländern verschiedentlich Parallelen, jedoch auch an nationale Traditionen gebundene Unterschiede, etwa in Spanien, Deutschland, Frankreich und England ...

Die qualitative Verwandlung der europäischen Musikkultur spiegelt sich in einer charakteristischen Verschiebung des Musikbegriffs. Im Sinne des antiken Neupythagoreismus hatte Boethius gelehrt (Institutio musica, I, 34), dass dem Erkennen, Wissen und Beurteilen der naturgegebenen Grundlagen Vorrang zukomme vor jeder Art praktisch-musikalischer Betätigung; demgemäss müsse der Theoretiker (*Musicus*) höher eingestuft werden als der schöpferisch (*Poeta*) und manuell tätige Praktiker. Im Mittelalter bahnte sich dann allmählich ein Ausgleich zwischen Theorie und Praxis (zwischen *Musicus* und *Cantor*) an. Zu einer neuen Bewertung kommt es aber erst in der Renaissance-

zeit. Das «vollkommene Werk» in Gestalt untadeliger Kompositionen erscheint nun wie ein Abglanz göttlicher Schöpfung. Dazu passt, dass man den gebildeten Komponisten neben den Musiktheoretiker einstuft oder diesem sogar voranstellt. Und entsprechend verschiebt sich die Beurteilung des Wortes Musica/Musik von der Theorie und Lehre hin zur Praxis, zur Komposition, zum erklingenden Stück.

(aus: *Geschichte der Musiktheorie, Band 6, «Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit»*, hrsg. von Carl Dahlhaus u.a., Darmstadt 1987, S. 1–3)

Zu den Festtagen erscheint beim Basler Label Cantando eine CD mit demselben Titel.

Wege zum Barock – Tradition und Avantgarde um 1600

Werke von de Rore, Luzzaschi, Monteverdi, Janequin, Lejeune, Dowland und ihren Zeitgenossen

Ausführende:

Profeti della Quinta, Elam Rotem

David Munderloh, Julian Behr

Il Zabaione musicale, Alice Borciani

Thélème, Jean-Christophe Groffe

Die vier jungen Ensembles, die an der Schola Cantorum Basiliensis ihre Ausbildung erfahren haben und die zu den vier «Alumni»-Konzerten der Festtage eingeladen worden sind, präsentieren die «Rosinen» ihrer Programme mit italienischer, französischer und englischer Musik aus der Zeit der Epochenwende von der Renaissance zum Barock.

Das vielseitige Programm dieser CD stimmt einerseits sehr wirkungsvoll auf das musikalische Repertoire der Festtage ein, andererseits ist es eine «klingende Dokumentation» dieses besonderen Ereignisses im August 2013 in Basel.

Wege zum Barock Tradition und Avantgarde um 1600

de Rore, Luzzaschi, Monteverdi,
Janequin, Le Jeune, Dowland
und ihre Zeitgenossen



cantando

Profeti della Quinta
Thélème
Il Zabaione musicale
David Munderloh, Julian Behr



Darüber hinaus setzt die CD die Bemühungen des Vereins zur Förderung Basler Absolventen auf dem Gebiet der Alten Musik fort, jungen, talentierten Musikerinnen und Musikern und Ensembles Unterstützung auf ihrem Weg ins Konzertleben zu bieten und ihnen zu nachhaltiger Ausstrahlung zu verhelfen.

Allen Besucherinnen und Besucher der Festtage sei deshalb diese CD zum Vorzugspreis von 20 CHF herzlich empfohlen!

Freitag 23. August 2013

20.15 Uhr

Martinskirche

Eröffnungskonzert

II Concerto sacro –

Doppelchörigkeit alla milanese e alla veneziana

Concerto Palatino (Ltg. Bruce Dickey, Charles Toet):

Alex Potter – Cantus

Chris Watson – Altus

Kevin Skelton – Tenor

Gerd Türk – Tenor

Markus Fleig – Bassus

Bruce Dickey, Doron David Sherwin – Zink

Simen van Mechelen, Charles Toet, Joost Swinkels –

Posaune

Jörg-Andreas Bötticher – Orgel

Programm

Adrian Willaert (ca. 1490–1562)

Credidi propter à 8
Creator omnium Deus à 6
mit zwei tenores «Fuga in dyapentheremissum»
Lauda Ierusalem à 8

Ascanio Trombetti (1544–1590)

Emendemus in melius à 5 passaggiato da Bruce
Dickey
Andrea Gabrieli (1532–1585)
Deus qui beatum Marcum à 8
Deus, Deus meus ad te à 10 (Orgel solo)
Laudate Dominum à 10

Francesco Rognoni Taeggio (?–1626)

O Rex Glorïae, Canzon motetto a 8

*

Giovanni Domenico Rognoni (2. Hälfte 16. Jhdt. – ca. 1624)

Zwei Canzon-Motetti:
Tota pulchra es à 8
Quemadmodum desiderat a 8

Ascanio Trombetti

Derelinquat impius à 10
Da pacem Domine à 5 (Instrumental)

Giovanni Gabrieli (ca. 1554–1612)

O Jesu mi dulcissime à 8 (Venice 1597)
Jubilate Deo a 10

Giuseppe Guami (ca. 1540–ca. 1611)

Canzon 25 à 8

Giovanni Gabrieli

Deus qui beatum Marcum à 10

Zum Programm

Concerto – vom lateinischen *concertare* – heisst iritrierenderweise «zusammenbringen/zusammenarbeiten», das offensichtliche Gegenteil also von «streiten/wettstreiten». Im späten 16. Jahrhundert überwog weitgehend der erstere Aspekt: *ein concerto* war schlicht ein vokales oder instrumentales Ensemble. Um 1600, mit dem Aufkommen der modernen, «barocken» Tendenzen, gewann die zweite, streitbarere Bedeutung die Oberhand. Im neuen Jahrhundert meinte der Begriff *concertare* mehr und mehr ein Verschmelzen kontrastierender Elemente zu einem harmonischen Ganzen – eine Art grosse musikalische Debatte, die zu einer musikalischen Übereinstimmung, einem *Concerto*, führte. Die kontrastierenden Elemente konnten bestehen aus verschiedenen Stimmengruppen (Solo, Duett, Trio etc.) oder instrumentalen *ritornelli*, vereinigt durch den Gebrauch des *basso continuo*. Zwischen 1580 und 1630 jedenfalls beschreibt der Begriff oftmals ein Wechselspiel zwischen räumlich verteilten «Chören» von Musikern, die musikalisches Material dialogisch austauschen.

Es ist viel geschrieben worden über die Beziehung zwischen mehrchöriger Musik und der Architektur der Basilika von San Marco in Venedig. In der landläufigen Vorstellung (und mit Unterstützung einiger allzu enthusiastischer CD-Hüllentexte) führte bereits das schlichte Vorhandensein zweier sich gegenüberliegender Orgelemporen zu einer spektakulären Form von doppelchöriger Musik, einer Art akustischem «Tennismatch», bei dem die Musik von allen Seiten auf den Hörer einströmt. In der Tat ist San Marco in der frühen Entwicklung der Mehrchörigkeit wichtig – allerdings mehr durch Qualität als durch Einzigartigkeit. Es gibt überzeugende Belege für mehrchörige Musik um 1550 in Treviso, Verona, Bergamo, Padua und Bologna, und die Kirchen dort wie andernorts besaßen gegenüberliegende Orgelemporen ähnlich denen in Venedig. Der grosse Unterschied in Venedig waren die ausserordentlichen Fähigkeiten der dort tätigen Komponisten, angefangen bei Willaert über Andrea Gabrieli bis zu dessen Neffen, dem grossen Giovanni Gabrieli.

Man ist sich unter Musikwissenschaftlern einig, dass es, unbeschadet der Existenz mehrchöriger Musik in vielen Zentren der Mitte des 16. Jahrhunderts, Adrian Willaerts Verdienst war, dieses musikalische Genre zu etablieren, und zwar mit der Publikation seines Buches mit doppelchörigen Psalmen 1550. Der in Brügge geborene Willaert begründete in San Marco eine Gewohnheit, an besonders wichtigen Festtagen Vesperpsalmen in doppelchörigen Sätzen (*chori spezzati*) ohne instrumentale Begleitung aufzuführen. Diese strenge Praxis sah die Abwechslung zweier Gruppen von acht beziehungsweise vier Sängern vor, die sämtlich am

gleichen Ort gruppiert waren, gewöhnlich auf der berühmten achteckigen Kanzel. Das heisst: Es gab keine räumliche Trennung der Chöre. Wurden diese Psalmen zu anderen Gelegenheiten und an anderen Orten aufgeführt, wurden sicherlich auch Instrumente, vor allem die Orgel, verwendet. In jedem Fall, soviel steht fest, war die Distanz zwischen den Musikern nicht sehr gross, selbst bei grossen Feierlichkeiten, wenn mehrchörige Werke von den Choremporen und Galerien erklang. Die einzige Person, die ein akustisches «Tennismatch» hätte wahrnehmen können, war der vor dem Hauptaltar sitzende Doge selbst.

Von seiner erfolgreichen Bewerbung 1585 bis zu seinem Tode 1612 bekleidete Giovanni Gabrieli das Amt des Hauptorganisten von San Marco als Nachfolger seines Onkels und Lehrers Andrea. Nach dem Tod des Onkels 1587 wurde Giovanni der hauptsächliche Komponist zeremonieller Musik, ebenso war er verantwortlich für die Anstellung zusätzlicher Sänger und Instrumentalisten für hohe Festtage. Die Spieler, die zu seiner Verfügung standen – insbesondere Zinkenisten und Posaunisten –, zählten zu den besten ihres Faches, und ihre Virtuosität spiegelt sich deutlich in der Musik, die er für sie schrieb. Gabrieli folgte seinen herausragenden Vorgängern Adrian Willaert, Claudio Merulo und seinem Onkel Andrea im Gebrauch der *cori spezzati*, auch wenn Giovanni Schreibweise durchgängig farbiger und brillanter ist, mit höheren Klangfarben-Kontrasten zwischen den Chören, mehr homophoner und deklamatorischer Rhythmik und stärkerem Gebrauch von Dissonanzen.

Mailand war ein Zentrum des Orgelbaus und damit der Orgelmusik, von der ein guter Teil auch für andere Instrumentationen geeignet war. Unter diesen zahlreichen *canzoni* von Mailänder Komponisten gab es eine Gruppe besonderer Werke, die die *Concerto*-Idee in origineller und typisch Mailänder Manier erprobten. Diese *canzon-motetti* stellen vier oder fünf Sänger vier Instrumenten gegenüber, die mit ihnen in doppelchöriger Weise dialogisieren – abgesehen davon, dass die Sänger eine Motette aufführen, während die Instrumentalisten eine Canzona spielen. Die Motette bedient sich relativ grosser Notenwerte, schlichter Polyphonie und textbedingter Rhythmen, die Canzona hingegen bewegt sich rascher und bietet lebhaftere, instrumentale Rhythmen (einschliesslich des obligatorischen Anfangsmotives mit repetierten Noten, die das Aushängeschild einer Canzona sind). Zunächst scheinen beide Chöre gleichzeitig zwei je eigene Stücke zu spielen, aber je mehr sich der antiphonale Austausch intensiviert, desto mehr übernehmen und verarbeiten die Chöre das gegenseitige Material. Diese spezielle Mischform fand sich offenbar nur in der Lombardei, und tatsächlich stellt sie einen einzigartigen *in modo di concertare alla Milanese* dar.

Die Familie Rognoni von Bergamo bildete am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts eine lombardische Musikerdynastie. Zeitgenössische Chroniken geben Hinweise, dass sie eine kaisertreue Ghibellinen-Familie war in einer Zeit blutiger Auseinandersetzungen zwischen diesen Parteigängern der Visconti und den papsttreuen Guelfen. Riccardo Rognoni zog mit seiner Familie folglich nach Mai-

land, wo seine politischen Kontakte Respekt fanden. 1592 stand er als Musiker in Diensten des gräflichen Machthabers. Beide Söhne Riccardos waren gefeierte Musiker: Giovanni Domenico, Organist und Komponist, und Francesco, der als Streich-Instrumentalist die Familientradition fortführte. Als junger Mann war er in Polen im Dienst König Sigismunds III. Der Grossvater des Königs, Sigismund I., hatte Bona Sforza geheiratet und so italienische Kultur nach Warschau gebracht und enge Kontakte zwischen dem katholischen polnischen Hof und Mailand hergestellt. Beide, Francesco wie Giovanni Domenico, waren besonders der Form des *canzon-motetto* verbunden und hinterliessen beide bezaubernde Beispiele.

Unser Programm schliesst mit einer doppelchörigen Canzona von Gabrielis venezianischem Zeitgenossen Giuseppe Guami und drei Motetten von Ascanio Trombetti (besser bekannt unter dem Namen «Ascanio del cornetto»). Trombetti galt als einer der berühmtesten Zinkenisten Italiens und war Mitglied des ursprünglichen Concerto Palatino von Bologna. Seine hervorragend schönen Motetten tragen die Angabe «*accomodati per cantare & far concerti*» (geeignet zum Singen und Concertieren), ein offensichtlicher und bemerkenswert früher Gebrauch dieses Begriffes im Hinblick auf das Miteinander von Stimmen und Instrumenten. Leider fand Ascanio ein unrühmliches Ende: In flagranti mit der Frau eines Bologneser Buchhändlers ertappt, wurde er ermordet und seine Leiche die Treppe hinuntergeworfen.

Bruce Dickey



Concerto Palatino

Die Namen *Bruce Dickey* und *Charles Toet* sind praktisch Synonyme für die moderne Wiederbelebung des Zinks und der Barockposaune. Beide sind zu einem guten Teil verantwortlich für die enormen Fortschritte der Standards auf diesen Instrumenten in den letzten 20 Jahren. In einer mittlerweile über 25 Jahre andauernden Zusammenarbeit haben sie eine ganze Generation von Zinkenisten und Posaunisten ausgebildet, von denen viele regelmässige Mitglieder des «Concerto Palatino» wurden.

Die Gruppe leitet ihren Namen ab von einem historischen Ensemble von Zinkenisten und Posaunisten, das in der Stadt Bologna existierte unter dem Namen *Il concerto palatino della Signoria di Bologna*. Den Spuren dieser historischen Virtuosen folgend, streben sie an, diesen Instrumenten wieder zu einem aktiven und ge-

schätzten Platz im Konzertleben zu verhelfen und die Liebe zu ihrer Musik unter Hörern wie Spielern zu kultivieren.

Der Kern der Gruppe besteht aus zwei Zinken und drei Posaunen, doch wird diese Formation des Öfteren erweitert durch jeweils notwendige zusätzliche Blechbläser, Streicher oder Sänger. Naturgemäss besteht der grösste Teil des Repertoires aus Sakralmusik, da diese Instrumente in der Musik des katholischen Südens wie des protestantischen Nordens feste Bestandteile waren, und zwar von der Zeit der ersten Hochblüte der flämischen Polyphonie im frühen 16. Jahrhundert bis hin zu Johann Sebastian Bach – dem letzten Komponisten, der ihnen ernsthafte Rollen zuwies.

«Concerto Palatino» arbeitet häufig zusammen mit anderen führenden Ensembles, insbesondere Cantus Cölln (Konrad Junghänel), Collegium Vocale Ghent (Philippe Herreweghe), Tragicomedia (Steven Stubbs und Erin Headley), dem Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), sowie dem Bach Collegium Japan (Masaki Suzuki).

«Concerto Palatino» räumt der Ausgrabung verschollener Schätze der Musikgeschichte hohe Priorität ein, die Gruppe will ihnen ihren Platz in den Konzertprogrammen und CD-Katalogen verschaffen, neben den Werken der etablierten Meister. So legte das Ensemble, neben begeistert aufgenommenen Aufnahmen mit Werken von Schütz, Gabrieli und Monteverdi, eine Reihe von Ersteinstrumentierungen vor mit den Marien-Vespers von Francesco Cavalli, der *Missa Maria Concertata* von Christoph Strauss, sowie Palestrinas *Missa sine nomine*, die sich in einem Manuskript J. S. Bachs

erhalten hat. Ihre zahlreichen Aufnahmen für die Labels EMI Reflexe, Accent und harmonia mundi France erregten grosse Aufmerksamkeit. Vor allem gewann eine umfangreiche Serie von Aufnahmen in Zusammenarbeit mit Cantus Cölln (Vespers von Monteverdi und Rosenmüller, Schütz' *Psalmen Davids* und *Symphoniæ sacræ*, die *Selva morale e spirituale* von Monteverdi) zahlreiche renommierte Preise. Ihre neueste Aufnahme (Label Hyperion) zusammen mit den Formationen «His Majesty's Sagbutts and Cornetts» und «Ex Cathedra» feiert den 400. Jahrestag von Giovanni Gabrieli's Tod.

Bruce Dickey zählt zu der weltweit kleinen Gruppe von Musikern, die sich dem Zink widmen – einst das Instrument grosser Virtuosen, das leider während des 19. Jahrhunderts in Vergessenheit geriet. Die Wiederbelebung begann bereits in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts, aber es war vor allem Bruce Dickey, der von den späten 1970er-Jahren an eine neue Renaissance des Instrumentes auslöste, indem er Beweglichkeit und expressive Kraft des Zinks wieder hörbar werden liess. Nach über drei Jahrzehnten des Unterrichtens an der Schola Cantorum Basiliensis helfen seine zahlreichen Studenten mit, den Status des einst vergessenen Instrumentes zu sichern und weiterzuentwickeln. Im Jahr 2000 verlieh ihm die Historic Brass Society den renommierten Christopher Monk Award für «seine bewundernswerte Arbeit in der musikalischen und historischen Aufführungspraxis sowie der musikwissenschaftlichen Forschung».

Im Verlauf seiner langen Karriere auf der Bühne wie im Tonstudio arbeitete er mit den meisten führenden Köpfen auf dem Gebiet der Alten Musik zusammen. Über zehn Jahre war er Mitglied von Jordi Savalls Hespèrion XX, er arbeitete häufig zusammen mit Andrew Parrott, Ton Koopman, Monica Huggett, Philippe Herreweghe, Konrad Junghänel und vielen anderen.

Bruce Dickey ist auf zahllosen Aufnahmen zu hören. Seine Solo-CD *Quel lascivissimo cornetto...* (Accent) mit dem Ensemble «Tragicomedia» gewann den «Diapason d'or». Seine zweite Solo-CD («La Bella Minuta») ist soeben beim Label Passacaille erschienen.

Er ist ebenfalls aktiv auf dem Gebiet der Erforschung der historischen Aufführungspraxis. Zusammen mit Michael Collver erarbeitete er einen Katalog des erhaltenen Zink-Repertoires, und zusammen mit dem Trompeter Edward Tarr legte er ein Buch über historische Bläser-Artikulation vor. 1981 verlegte er seinen Wohnsitz nach Italien, zum Teil, um den Ursprüngen und Quellen seines Instrumentes näher zu sein.

Charles Toet wurde 1951 in Den Haag geboren. Er erhielt seine musikalische Ausbildung am königlichen Konservatorium in Den Haag, wo er moderne Posaune bei Anne Bijlsma sen. studierte und bald schon begann, sich auf Alte Musik und Barockposaune zu spezialisieren. In diesen Fächern unterrichtet er heute an diesem Institut sowie der Schola Cantorum Basiliensis (Basel) und der Musikhochschule Trossingen (Deutschland). Gegenwärtig teilt er seine Kräfte auf zwischen dem Repertoire des 17. Jahrhunderts (vor allem mit Con-

certo Palatino, dessen Mitbegründer er ist) und dem klassischen und frühromantischen Repertoire auf Originalinstrumenten, zusammen mit Orchestern wie La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), The Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman) und dem Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe).

Er wirkte mit bei zahlreichen Konzerten und Aufnahmen mit Bruce Dickey und dem Concerto Palatino sowie mit zahlreichen anderen historisch ausgerichteten Ensembles wie z.B. Syntagma Musicum (Amsterdam), The Taverner Players (London), The Hilliard Ensemble, Hespèrion XX und dem Vokalensemble Currende.

Concerto – das musikalische Paradoxon: Mit- und Gegeneinander

*Mateusz Kozik**

Bezeichnete ein Komponist des späten 16. oder 17. Jahrhunderts in Italien eines seiner Werke als *Concerto*, handelte es sich um eine vokale oder gemischt vokalinstrumentale Komposition. Es konnte sich sowohl um geistliche als auch weltliche Musik handeln. Dies war schon bei den 1587 in Venedig gedruckten *Concerti di Andrea, et di Gio. Gabrieli* der Fall – dem ersten im Titel mit *Concerto* bezeichneten Werk. Auf dem Titelblatt lesen wir, dass die

Concerti «[...] per voci, & strumenti musicali» bestimmt waren.

[Abb. 1]

Wichtiger als die Beschaffenheit der Klangquelle war für die Komponisten der *Concerti* jedoch das Vorhandensein von kontrastierenden Klanggruppen, die zusammen «concertieren». Damit ist gemeint, dass sie zum Beispiel hohe gegen



Abbildung 1

tiefe Chöre, vokale gegen instrumentale Chöre oder ein Solo gegen ein Tutti musizieren liessen. Selbstverständlich gehörte aber auch das Zusammentreten dieser einzelnen Klanggruppen zu einem gemeinsamen Ensemble an gewissen Stellen dazu.

Bei Andrea Gabrieli und seinem Neffen und Schüler Giovanni, die beide an der Basilica di San Marco in Venedig tätig waren, war diese vielfältige Besetzungspraxis bereits vollständig ausgeprägt. Ihre Kompositionen galten als Vorbild. Dieses Kompositionsverfahren – das bereits von ihrem Vorgänger an San Marco, dem Frankoflamen Adrian Willaert, praktiziert wurde – nennen wir heute *Venezianische Mehrchörigkeit*.¹ Die Gegenüberstellung von kontrastierenden Chören bedeutete aber keinesfalls nur ein Gegeneinander und den Disput, vielmehr ging es auch um das gleichberechtigte Neben-, und sogar Miteinander und den partnerschaftlichen Dialog.

Kennt man die Etymologie des Terminus *Concerto*, wird man zugeben müssen, dass es äusserst schwerfallen würde, für diese musikalische Gattung mit kontrastierendem Charakter eine bessere Bezeichnung zu finden. Sowohl der Aspekt der Auseinandersetzung und des Gegeneinanders (das lateinische Wort «concertare» bedeutet in erster Linie «wetteifern, kämpfen, streiten, disputieren») als auch der des gemeinschaftlichen Miteinanders (auf italienisch bedeutete «concertare» zu dieser Zeit «aufeinander abstimmen, miteinander vereinigen») sind vorhanden. Dieser Gegensatz schliesst sich nicht aus, der Begriff *Concerto*

¹ Der Praxis, zwei Chorhälften abwechselnd einen Vers vortragen zu lassen, bediente man sich aber bereits im gregorianischen Choral.

vereinigt einfach die vielseitigen Facetten, die beim Zusammenwirken unterschiedlicher Partner im Ensemble zutage treten können.²

Etwa zur gleichen Zeit, spätestens aber zu Beginn des 17. Jahrhunderts, entsteht in Italien eine neue Kompositionstechnik, die Generalbasskomposition. Revolutionär war, dass es sich bei diesem *basso continuo* – anders als beim früheren *basso seguente*, der jeweils der tiefsten Stimme folgte – um eine eigens komponierte, instrumentale Unterstimme handelte, die sich von den Oberstimmen deutlich unterschied und die Harmonie trug. Zum ersten Mal wird diese Bezeichnung von Lodovico Viadana auf dem Titelblatt seiner 1602 in Venedig gedruckten *Cento concerti ecclesiastici*³ benutzt. Es sind Motetten für eine bis vier Solostimmen mit einem selbstständig geführten Generalbass. Ob Viadana tatsächlich der «Erfinder» des Generalbasses war, ist allerdings umstritten. [Abb. 2]

² In diesem Zusammenhang kann auch der englische Begriff «Consort» genannt werden, mit dem ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hauptsächlich Instrumentalensembles bezeichnet wurden und, ab 1900, nicht mehr nur in England Ensembles, die sich auf Musik jener Zeit spezialisieren, wieder bezeichnet werden. Abgeleitet ist er vom lateinischen «conserere», was soviel bedeutet wie «übereinstimmen, zusammenwirken». Mit «Consort» kann aber auch ein Werk gemeint sein, das für ein solches Ensemble komponiert wurde.

³ Der Terminus «Concerto ecclesiastico» lässt sich am besten mit «geistliches Konzert» oder «Kirchenkonzert» übersetzen. Erst in der Verbindung mit dem Adjektiv «ecclesiastico» wurde der Begriff «Concerto» vermehrt gebraucht. Kurz nach 1600 begannen unzählige Komponisten ihre Werke als «Concerti ecclesiastici» zu benennen. Zwei Sammlungen mit diesem Titel wurden bereits vor Viadanas Sammlung gedruckt, die eine enthält Stücke von Andrea Gabrieli und weiteren Komponisten († 1590), die andere ist von Adriano Banchieri (Venedig 1595).

Anders als bei den Gabriellis und der Venezianischen Mehrchörigkeit, haben wir es im Generalbass-Satz oft mit einer sehr kleinen Besetzung zu tun. Für Viadana, aber auch für andere Komponisten wie Monteverdi, konnte schon nur ein zweistimmiges Stück – für eine Singstimme und *basso continuo*



Abbildung 2

– ein *Concerto* sein. Der Begriff *Concerto* liess sich also auch auf die Gegenüberstellung von Vokal- und Instrumentalstimmen in den Generalbasskompositionen übertragen.

Um 1600 haben wir also zwei wesentliche Entwicklungen in Italien: die Mehrchörigkeit und die Generalbasskompositionen. Es waren sowohl geistliche, als auch weltliche Werke für unterschiedlichste Besetzungen – von der geringsten zweistimmigen bis zur grösstmöglichen für mehrere Chöre. All diese Kompositionsformen wurden jedoch *Concerti* genannt. Die weite Verwendung des Begriffs zeigt auch der Umstand, dass sowohl Motetten, als auch Madrigale (jeweils mit Instrumentalbegleitung) von den Komponisten als *Con-*

certo bezeichnet werden konnten.⁴ Schon bald wurden die innovativen italienischen Werke auch in Deutschland gedruckt, verbreitet und nachgeahmt und bildeten zum Beispiel die Basis für die Entwicklung des generalbassbegleiteten, mit wenigen Solostimmen besetzten «geistlichen Konzerts».⁵ Zwei der bekanntesten Nachahmer waren Michael Praetorius und Heinrich Schütz. Schütz' *Kleine geistliche Concerte*, die in zwei Bänden 1636 (Leipzig) und 1639 (Dresden) veröffentlicht wurden, galten bis zum Ende des 17. Jahrhunderts wiederum als richtungsweisend für die protestantische Kirchenmusik und wurden zum Vorbild für zahlreiche Komponisten.

Wie schon zu Beginn erwähnt, galt die Bezeichnung *Concerto* um 1600 also vorwiegend für vokal-instrumentale Werke. Das rein instrumentale Konzert mit einem Solisten gab es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch nicht. Mit der Zeit wurde das Prinzip der Mehrchörigkeit auf die verschiedenen Klanggruppen eines instrumentalen Ensembles übertragen. Nun stand ein grösserer Teil eines Orchesters, genannt *Concerto grosso*, einem kleineren Teil, dem *Concertino*⁶,

⁴ Beispielsweise gab Monteverdi seinem 1619 in Venedig gedruckten, siebten Madrigalbuch den Übertitel «Concerto».

⁵ Mit den Werken kam auch das Wort «Concerto» nach Deutschland. Michael Praetorius – heute hauptsächlich für sein musiktheoretisches, dreibändiges Werk «Syntagma musicum» (1615–1619) bekannt, das als eine der wichtigsten Quellen für die Musik jener Zeit gilt – kannte wohl nur die lateinische Bedeutung des Begriffs und übersetzte folglich im dritten Band «concertare» als «mit einander scharmützeln». Seine Definition verbreitete sich im deutschsprachigen Raum und beeinflusste somit auch zahlreiche Komponisten. [Abb 3]

⁶ Das «Concertino» bestand aus mehreren Solisten, die auch untereinander konzertieren konnten.

2. Inspecie à Concertando, Wenn man unter einer ganzen Gesellschaft der Musicorum esliche / und berorab die besten und fürnehmsten Besetzen heraus sucht / daß sie voce humana, und mit allerley Instrumenten, als Zincken / Posaunen / Block- und Quersülten / Kreymbörner / Jagotten oder Dolcianen / Kackeren / Violon de Gamba, groß und kleine Geigen / Lauten / Clavicymbeln / Regal / Positiffen / oder Orgeln / etc. und wie die Damen haben oder erfunden werden mögen (davon im dritten Theil dieses Tomi weiter gesagt werden sol) einer nach dem andern Ehorweise umbrechselt / und gleich gegen einander streut / also / daß es immer einer dem andern juror thum / und sich besser hören lassen wil.

Daher auch das Wort Concerti sich ansehen laß / als mannes von Lateinischen verbo Concertare, welches mit einander schatzen / d. h. heißt / seinen Ursprung habe. Fürnemlich und eigenschlicher aber ist dieser Befang ein Concert zu nennen /

Abbildung 3

gegenüber. Davon abgeleitet bekam diese Art des Konzertierens gegen Ende des 17. Jahrhunderts den Namen *Concerto grosso*.

Wagen wir einen kleinen Blick über das 17. Jahrhundert hinaus: Aus diesen *Concerti grossi* entwickelte sich im 18. Jahrhundert unter anderem die wohl bekannteste Form des Konzerts: das Solokonzert – in dem ein Soloinstrument (das frühere *Concertino*, beschränkt auf ein Instrument) von einem ganzen Orchester (Tutti; dem früheren *Concerto grosso*) begleitet wird. Während um 1600 die einzelnen Chöre noch gleichberechtigt waren, bekam jetzt der Solist die übergeordnete Rolle. Die ursprüngliche lateinische und italienische Bedeutung des Begriffes «concertare», also der Gedanke des Wettstreits, aber auch des Miteinanderwirkens, blieb aber bis heute erhalten und spiegelt sich zum Beispiel in dem Zusammen, bzw. Gegeneinander-Spiel zwischen Soli und Tutti wieder.

Samstag, 24. August 2013

12.15 Uhr

Klingental

Alumni 1, Mittagskonzert

«Concerto delle dame»

Solomadrigale für einen, zwei und drei Soprane

Werke von Luzzasco Luzzaschi, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi u.a.

Ensemble Il Zabaione Musicale:

Alice Borciani, Alicia Amo – Sopran

Lisa Weiss – Mezzosopran

Claire Piganiol – Harfe

Ryosuke Sakamoto – Viola da gamba und Theorbe

Ori Harmelin – Theorbe und Arciliuto

Elam Rotem – Cembalo

Programm:

«O dolcezze amarissime d'amore»

Giaches de Wert (1535–1596)

Si come ai freschi

Luzzasco Luzzaschi (1545–1607)

Stral pungente d'amore

Girolamo Frescobaldi (1583–1643)

Era l'anima mia

Luzzasco Luzzaschi

Aura soave

Giovanni Francesco Anerio (1567–1630)

Gagliarda VII

Gagliarda X

Gagliarda V

Giulio Caccini (1550–1618)

Vedrò il mio sol

Luzzasco Luzzaschi

Cor mio deh non languire

Non sa che sia dolore

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Lumi miei cari lumi

Santino Garsi da Parma (1542–1604)

Gagliarda (MS. 4402 Preuss. Staatsbibliothek)

Ruggieri (Lauten-Cavalcanti)

Luzzasco Luzzaschi

O dolcezze amarissime d'amore

T'amo mia vita

Zum Programm

«Concerto delle dame principalissime» ist die von Luzzasco Luzzaschi gewählte Beschreibung im Vorwort seines Buches *Madrigali per cantare et sonare a uno, e doi, e tre Soprani*, einer Sammlung von Kompositionen für das Gesangsensemble am Hof der Familie d'Este in Ferrara in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Besonderheit dieses Ensembles lag darin, dass es ausschliesslich aus Frauen bestand, begleitet von einem Generalbass, der zu jener Zeit auch von eben diesen Frauen ausgeführt wurde. Das «Concerto delle dame» war in ganz Italien renommiert



und wurde an anderen italienischen Höfen nachgeahmt. Es ist wichtig, daran zu erinnern, dass Frauen in der professionellen Musikausbübung zu jener Zeit praktisch nicht präsent waren.

In unserem Programm finden sich sechs Stücke von Luzzaschi, Beispiele seiner Kompositionskunst für eine, zwei und drei Stimmen und Dokumente der technischen und virtuosen Möglichkeiten der höfischen Sängerinnen. Die Stücke von Claudio Monteverdi und Giacches de Wert hingegen sind Madrigale zu fünf Stimmen – drei Sopran- und zwei männliche Stimmen (Tenor und Bass): Bei den Sängerinnen des Hofes von Ferrara war es eine übliche Praxis, für die Aufführung von Stücken, die nicht explizit für sie komponiert waren, zwei männliche Sänger hinzuzuziehen. In unserer Aufführung werden die zwei «fehlenden Stimmen» instrumental von der Generalbassgruppe übernommen.

Das Stück von de Wert wurde zudem ausgewählt, weil der Komponist auch privat mit einer der Sängerinnen – Tarquinia Molza – verbunden war. Er kümmerte sich nicht nur um die Erziehung der Söhne des Herzogs Guglielmo Gonzaga, sondern auch um die der Musikerinnen des Hofes von Ferrara.

Giulio Caccini wurde erstmals 1583 an den Hof der Familie d'Este eingeladen, wo er die Möglichkeit hatte, ein Konzert der drei mittlerweile auch in seiner Heimatstadt Florenz berühmten Sängerinnen zu besuchen. «*Vedrò il mio sol*», eines der berühmtesten Stücke des Florentiner Komponisten, wurde in dieses Programm als Beispiel für die Monodie jener Zeit und als Gegensatz zu Luzzaschis Monodie «*Aura soave*» aufgenommen.



Das Duett von Girolamo Frescobaldi schliesslich ist eines der qualitativsten und gleichzeitig eines der unbekanntesten Stücke aus der Feder des römischen Komponisten, der Schüler von Luzzasco Luzzaschi war.

Die Instrumentalmusik, die für dieses Programm ausgewählt wurde, schliesst Stücke von Komponisten am Hof von Ferrara und aus Norditalien ein, so beispielsweise Giovanni Francesco Anerio und Santino Garsi aus Parma.

Alice Borciani



Ensemble Il Zabaione musicale

Das Ensemble «Il Zabaione musicale» ist nach der gleichnamigen Sammlung fünfstimmiger Madrigale von Adriano Banchieri benannt, die im Jahr 1604 in Mailand veröffentlicht wurde. Entstanden aus der Begegnung zwischen der Sopranistin Alice Borciani, dem Theorbisten Ryosuke Sakamoto und dem Cembalisten Elam Rotem, konzentriert sich die Formation auf das italienische Repertoire des *primo barocco*. In dieser Besetzung hat das Ensemble 2011 und 2012 Konzerte in Italien und der Schweiz gegeben. Die Besetzung der Gruppe ist variabel und erlaubt – je nach Programm – das Hinzuziehen weiterer Musiker und Sänger, um komplexere Repertoires erschliessen und die Ausführung mit den passenden Farben und Nuancen bereichern zu können.

Il Concerto delle dame

Andreas Wernli

Am 26. Juni 1581 meldete der Florentiner Gesandte von Ferrara nach Hause: «Der zu Besuch weilende Kardinal wurde mit dem gewohnten Konzert der Damen unterhalten, das man täglich gibt, ohne es auch nur einmal auszulassen, und der Herr Herzog ist dieser Sache so zugetan, dass es aussieht, als hänge nicht nur sein ganzes Vergnügen daran, sondern überhaupt jeder seiner Gedanken.» Und vier Jahre später war Orlando di Lasso da, und sein Dienstherr, Albrecht V. von Bayern, schrieb dem Herzog aus München: «Besagter Orlando konnte sich nicht genug tun, mir von der köstlichen Musik, die er an Eurem Hof gehört hat, zu erzählen und sie zu preisen – er meint, man müsse sie zu Recht als etwas Ausserordentliches einschätzen.»

Der genannte «Herr Herzog» ist Alfonso II. d'Este, der von 1559–1597 regierte und den Ruf, den Ferrara als Kulturstadt bereits in ganz Europa besass, noch vermehrte. Dabei spielte das «Konzert der Damen» eine besondere Rolle. Darin wirkten drei oder mehr Frauenstimmen mit, sei es im Verband mit Männerstimmen, oder aber als Solo, Duett oder Terzett zur Begleitung des Cembalos. Diese Ferrareser Damen müssen aussergewöhnliche Fähigkeiten besessen haben, denn alle Schilderungen sind voll des höchsten Lobs. So sind uns denn auch die Namen allesamt bekannt; sie waren nicht als Sängerinnen angestellt, sondern gehörten zu den Hofdamen der Herzogin. Neben ihrer Schönheit wurde ihr Ge-

sang gepriesen, ihr instrumentales Können, ihre Bildung und tänzerische Grazie. Nicht nur, dass «seine Hoheit verlangte, dass sie täglich zusammen üben sollten», nein, sie sangen auch alles auswendig, wobei sämtliche Verzierungen auf Geheiss des Herzogs ausgeschrieben wurden, damit diese besondere Kunst der Nachwelt erhalten bleibe. Wir besitzen diese Musik, denn sie wurde vom Leiter des Ensembles und *maestro di cappella* Luzzasco Luzzaschi 1601 in einem Buch Madrigale veröffentlicht. Das Ungewöhnliche dieser Sammlung besteht darin, dass nicht nur die Verzierungen, sondern auch die Cembalobegleitung notiert ist; zudem lässt sich der hohe Stand der gesanglichen Virtuosität sehen. Die Berichte äussern sich ebenfalls über die vokal-instrumentale Besetzung: «Herr Luzzasco mit dem Cembalo, Herr Fiorino mit der Basslaute, Frau Livia mit der Viola, Frau Guarina [die Frau des Hofdichters Giovanni Battista Guarini] mit der Laute und Frau Laura mit der Harfe.»

In den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts kam eine neue Art des Singens auf, und dabei waren die Ferrareser Verhältnisse von Bedeutung. Die Stimme wurde zunehmend Trägerin des Ausdrucks, mit vokalen Techniken, wie sie bei den Damen von Ferrara geschildert wurden: «Sie wetteiferten nicht nur, was Timbre und die Schönheit der Stimmen anbetrifft, sondern auch in Bezug auf [...] Crescendo und Diminuendo, schlanker und voller Stimmgebung; je nach Bedürfnis bald mit schleppender Stimme, bald unterbrochen von einem sanften Seufzer; bald wieder langgezogene, klar artikulierte Passagen mit Trillern, Sprüngen, leisen und verhaltenen Läufen, denen plötzlich ein Echo antwortete. Auch wurden die Worte deutlich ausgesprochen, so dass

man auch die letzte Silbe eines jeden Wortes vernehmen konnte, ohne dass sie von Läufen oder Verzierungen unterbrochen wurde.»

Diese Singweise bildet einen Teil jener grossen Umwälzung, die sich in der Musik und Musikauffassung um 1600 ereignet und sich unter anderem in der Unterordnung des musikalischen Ausdrucks unter den Text äussert. Während dies etwa bei Monteverdi zu neuen Satztechniken führt und in Florenz zur Gattung Oper, bleiben die Ferrareser vergleichsweise konservativ. Doch ihre Klangwelt strahlte weitherum aus, und ein Blick auf die Madrigale jener Zeit lässt sofort erkennen, welche Komponisten davon beeinflusst waren: Immer mehr Werke weichen von der Standardbesetzung Sopran, Alt, zwei Tenöre und Bass ab und sind für zwei Soprane und Alt oder gar drei Soprane sowie Tenor und Bass gesetzt. So etwa in Monteverdis viertem Madrigalbuch oder bei Carlo Gesualdo. Schon 1584 war der Komponist Allessandro Striggio als eigentlicher musikalischer Spion des Grossherzogs von Florenz nach Ferrara geschickt worden; er meldete am 20. Juli, dass er nun in der Lage sei, «für das Konzert Eurer Hoheit einige Stücke zu komponieren, in der Art von diesen hier in Ferrara.» Kurz darauf entstand auch in Florenz ein Konzert der Damen. Die Musik dazu ist erhalten in den Intermedien zur Hochzeit des Grossherzogs Ferdinand mit Christina von Lothringen 1589; eine Musik, die ihrerseits als wichtige Vorstufe zu Monodie, Oper und Generalbass gilt. So zeigt sich, wie die lokale Tradition Ferraras, von heute aus gesehen eher ein abseitiges Kuriosum, sich bei genauerem Hinsehen nahtlos einfügt in die Strömungen ihrer Zeit.

Samstag, 24. August 2013

18 Uhr

Kunstmuseum, Vortragssaal, Eingang Picassoplatz
Vortrag 1

Fünf Stimmen für das Ich? Wie das Individuum Eingang in den Tonsatz fand

Prof. Dr. Silke Leopold

Keine andere historische Disziplin – weder die diversen Geschichtswissenschaften noch die Kunstwissenschaften – kennt das Jahr 1600 als Epochenäsur. Lediglich in der Musikwissenschaft gilt es als das Wendejahr schlechthin – von der Renaissance zum Barock, von der Polyphonie zur Monodie, vom Madrigal zur Oper: Als wäre über Nacht ein neues Zeitalter ausgebrochen, habe sich mit der Erfindung der Oper, des Oratoriums und des akkordbegleiteten Sologesangs mit einem Schlag alles fundamental geändert. Blickt man freilich etwas genauer auf die Musik vor 1600, so stellt man fest, dass viele der Merkmale einer vermeintlich «barocken» Musik schon mindestens eine Generation zuvor eine zunehmend wichtige Rolle in der musikalischen Praxis spielten. Dazu gehört ein neues Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalmusik ebenso wie die Vorstellung, Musik könne die individuellen Gefühle eines Menschen hörbar machen.

Was bedeutet es für die Musik dieser Zeit, dass sich die Instrumente vom Gesang lösen und eigene Wertigkeiten beisteuern? Ist das eigentlich Neue um 1600 das berühmte *recitar cantando*, oder aber die Praxis, diese im Theater längst verbreitete Deklamation mit Instrumentalakkorden zu kombinieren und auf diese Weise eine weitere Interpretationsebene für den Text und die dramatische Situation einzuziehen? Wie sich die Ideen von einer affektgeleiteten Musik, die der Befindlichkeit eines Individuums immer grössere Aufmerksamkeit schenkte, allmählich in den Tonsatz schlich, sodass die grosse Epochenäsur eher als logische Folge dieser Entwicklungen denn als Aufbruch in die Zukunft verstanden werden muss, soll Thema des Vortrags sein.

Silke Leopold, 1948 in Hamburg geboren, studierte Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, Romanistik und Literaturwissenschaft in Hamburg und Rom, wo sie nach der Promotion drei Jahre als Forschungsstipendiatin des Deutschen Historischen Instituts verbrachte. Als Assistentin von Carl Dahlhaus lehrte sie ab 1980 an der TU Berlin, ausserdem 1985/1986 an der Harvard University und im Sommersemester 1988 an der Universität Regensburg. 1987 habilitierte sie sich an der TU Berlin. 1991–1996 war sie Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität/Gesamthochschule Paderborn und der Musikhochschule Detmold,



seit 1996 ist sie Ordinaria und Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars in Heidelberg.

Silke Leopold, Dent-Medal-Preisträgerin 1986, war 2001–2007 Prorektorin der Universität Heidelberg. Sie ist Corresponding Member der American Musicological Society, Mitglied im Beirat des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Mitglied der Akademie für Mozartforschung der Stiftung Mozarteum Salzburg, Ordentliches Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften sowie Sprecherin der Kommission Musikwissenschaftliche Editionen der Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften.

Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Oper, Italienische Musik des 16.–18. Jahrhunderts, Claudio Monteverdi, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Historische Aufführungspraxis, Probleme der Musikgeschichtsschreibung.

Herz und Verstand um 1600 – die Monteverdi-Artusi-Kontroverse

*Helen Gebhart**

Der Publikationsstreit zwischen dem älteren Musiktheoretiker Artusi und dem ca. 25 Jahre jüngeren Komponisten Monteverdi wird allgemein als Spiegelbild des Übergangs zur Kompositionshaltung des Barock angesehen. Der Beginn der Kontroverse, die ebenso als Auseinandersetzung zwischen dem Schulmeister und dem schöpferischen Musiker wie auch als Generationenstreit gesehen werden kann, lässt sich auf das Jahr 1600 datieren. Damals war Claudio Monteverdi am Hof von Mantua als Geiger und Sänger angestellt. Eines seiner Madrigale wurde nun zum Anlass dieses Disputs zwischen Theoretiker und Künstler.

Der aus Bologna stammende Musiktheoretiker Giovanni Maria Artusi kritisierte in einer Schrift *Über die Imperfektionen der modernen Musik* die Dissonanzbehandlung in Monteverdis Madrigal *Cruda Amarilli*. Er wirft Monteverdi vor, gegen die althergebrachte, sakrosankte Kontrapunktlehre zu verstossen. Monteverdi benutzt in seiner Stimmführung einen Sprung in die Dissonanz, was Artusi ein Dorn im Auge ist, denn gemäss Kontrapunktregeln musste eine Dissonanz immer schrittweise vorbereitet werden. Monteverdi braucht diesen Sprung aber, um den Text besser zum Ausdruck zu bringen. Artusi sieht in dieser Methode kein neues Stilmittel, sondern nur den Fehler im Kontrapunkt. Für

ihn ist der Tonsatz das wichtigste in der Musik, da die Komposition ein Handwerk ist, das auf Regeln basiert, die eingehalten werden müssen.

Monteverdis Antwort auf den Traktat Artusis folgt 1605. Er verfasst ein kurzes Vorwort zu seinem neu erscheinenden 5. Madrigalbuch. Monteverdi verteidigt seine Kompositionen mit dem Argument, dass für die notwendige Wiedergabe der Emotionen in der Musik Regelverstöße unvermeidbar seien, und dass er auch keine neue Theorie, sondern nur eine weitere Praxis begründen wolle. Dieser neuen Kompositionsart gibt er den Namen *seconda pratica*, im Gegensatz zur alten Praxis der *prima pratica*. Diese Antwort gerade im 5. Madrigalbuch zu drucken, war wohl mit Bedacht gewählt, denn diese Sammlung kann als Meilenstein für den Umbruch in der Kompositionspraxis angesehen werden. Das Madrigalbuch ist in zwei Teile aufgeteilt, von denen der erste im konservativeren polyphonen Stil (*prima pratica*) und der zweite im modernen Stil, der den Text stärker berücksichtigt (*seconda pratica*), gehalten ist. Auch verwendet Monteverdi im zweiten Teil erstmals den Generalbass. Auch das von Artusi kritisierte Madrigal «*Cruda Amarilli*» ist darin enthalten.

Dieses Vorwort ist und bleibt jedoch das einzige, was Monteverdi selber zur schriftlichen Kontroverse beigetragen hat. Er war mehr an der künstlerischen Seite als am theoretischen Schreiben über Musik interessiert. Monteverdi war schon 1601 zum *maestro della musica* befördert worden und hatte deswegen auch, wie er selbst im Vorwort erwähnt, gar keine Zeit für theoretische Abhandlungen. An der Stelle Claudio Monteverdis greift nun sein Bruder Cesare Monteverdi in die

Kontroverse ein. Wieder in einem Vorwort, diesmal zu den *Scherzi musicali*, welche 1607 erscheinen, erläutert Cesare das Vorwort des 5. Madrigalbuchs. Er vergleicht Artusi mit einem Schulmeister, der auf jeden Fehler zeigt, aber die Musik nicht wirklich versteht, weil er in seiner Kritik den Text nicht berücksichtigt. Hier erscheint ein weiterer Streitpunkt der Kontroverse: die Wichtigkeit des Textes gegenüber dem Tonsatz. Für Artusi war eindeutig der Tonsatz der «Beherrscher» des Textes, während es für Monteverdi genau umgekehrt war: Der Tonsatz wurde vom Text beherrscht und musste ihm unweigerlich folgen. Auch der Zweck der Musik wird in Cesares Schrift erläutert. Monteverdi will mit seiner Musik das Herz ansprechen und bewegen, Artusi sieht Sinn und Zweck der Musik aber darin, den Verstand und das Denken anzuregen.

Auf diese Schrift hin gab es noch eine Antwort von Artusi, diesmal aber unter einem Pseudonym. Mit dieser Antwort war die Auseinandersetzung beendet. Artusi starb 1609. Aus einem Brief von Monteverdi aus dem Jahr 1633 wird ersichtlich, dass Artusi am Ende doch noch seine Position aufgab und ein Bewunderer von Monteverdis Musik wurde. Dies lässt Monteverdi als Sieger einer Kontroverse erscheinen, die von Theoretikern und Praktikern mit unterschiedlichem Musikverständnis geführt wurde.

Man kann diese berühmte Auseinandersetzung dahingehend zusammenfassen, dass Monteverdis Musik also ihren Zweck erfüllt und mit ihrer neuen Ausrichtung auf Expressivität durch die musikalische Umsetzung des Textes sogar den älteren Theoretiker Artusi bewegt hat.

Samstag, 24. August 2013,
20.15 Uhr

Martinskirche

Il Ballo del Granduca

*Vom Renaissance- zum Barocktanz
Tanz und Tanzmusik aus Italien und Frankreich von
Malvezzi bis Lully*

Il Ballarino:

*Bruna Gondoni, Marco Bendoni – Renaissance- und
Barocktanz
Historische Choreographie: Fabrizio Caroso (1581)*

Musica Fiorita:

*Katharina Heutjer – Violine
Priska Comploi – Blockflöte, Schalmey, Oboe
Katharina Andres – Blockflöte, Schalmey, Oboe
Hiram Santos – Blockflöte, Fagott, Percussion
Jonathan Pesek – Violoncello*

*Rafael Bonavita – Barockgitarre, Erzlaute
Daniela Dolci – Cembalo und Leitung*

Programm

Italien

Cristofano Malvezzi (1543 oder 1547–1599?)
Sinfonia zum 1. Intermedium «L'Armonia delle
Sfere» aus «La Pellegrina» (1589)

Fabritio Caroso (1525/35–1605/20)
«Celeste Giglio» aus «Il Ballarino» (1581)

Cristofano Malvezzi
Sinfonia zum 4. Intermedium «La Regione de'
Demoni» aus «La Pellegrina»

Giovanni Gabrieli (1557–1612)
Canzon Primi Toni a 10 (1597)

Giovanni B. Buonamente (1595–1642)
Ballo del Granduca aus «Quarto libro delle varie
sonate» (1626)

Lorenzo Allegri (um 1573–1648)
Primo ballo aus «Notte d'Amore» (1618)

Salomone Rossi (ca. 1530–ca. 1630)
Sinfonia grave à 5 (1607)

Tarquinio Merula (1595–1665)
Ciaccona

Biagio Marini (1594–1663)

Passacaglia

Andrea Falconiero (1585–1656)

«Battaglia de Barabasso y Yerno» (1650)

Frankreich

Thoinot Arbeau (1519–1595)

Pavane «Belle qui tiens ma vie»

Gaillarde «L'ennuy qui me tourmente»

Pierre Attaignant (1494–1552)

Tourdion

Louis Constantin (ca. 1585–1657)

«La pacifique» (1637)

Jean-Baptiste Lully (1632–1687)

Ouverture aus «Ballet de la Nuit»

Passacaille aus «Armide» (1686)

«Le Bourgeois Gentilhomme» (1670):

Ouverture

Premier Air des Garçons Tailleurs

Deuxième Entrée des Garçons Tailleurs (Gavotte)

Canarie

Marche pour la Cérémonie des Turcs

Premier Air des Espagnols

Deuxième Air des Espagnols

Entrée des Italiens

Entrée des Scaramouches, Trivelins et Arlequin

Chaconne des Scaramouches, Trivelins et Arlequin

Zum Programm

Dieses Programm führt durch die Entwicklung des höfischen Tanzes von seinen Anfängen in Italien bis zu seiner Blüte im Frankreich des 17. Jahrhunderts.

Das Hauptwerk des Meisters Fabritio Caroso, *Il Ballarino* (1581), bringt eine Zusammenstellung von Renaissancetänzen, in der die unterschiedlichen Charaktere des höfischen Tanzes – von der feierlichen *Pavana* bis zur leichten *Gagliarda*, vom *Saltarello* bis zum lebhaften *Canario* – gezeigt und beschrieben werden. Der Tanz «*Celeste Giglio*» daraus zeigt die edelste Form der frühen Tanzkunst und verzaubert durch seine süsse, melancholische Melodie.

1589, acht Jahre später, wurden am Medici-Hof in Florenz die berühmte Hochzeit von Grossherzog Ferdinando I. de' Medici mit Prinzessin Christine von Lothringen gefeiert und innerhalb der Komödie *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli die ebenso berühmten sechs *Intermedii* aufgeführt. Die bedeutendsten Musiker der Zeit wie Cavalieri, Malvezzi, Marenzio, Caccini, Peri und Archilei waren an der Komposition beteiligt. Drei Stücke aus diesem grossen musikalischen Füllhorn des Frühbarock (siehe den Beitrag von Andrin Uetz) sind in unserem Programm zu hören, zwei instrumentale Einleitungen (*Sinfonie*) sowie der bekannte *Ballo del Granduca* von Emilio de' Cavalieri, dem Autor der bekannten *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Rom 1600). Dieses Stück war damals ein solcher «Hit», dass es nicht nur im Werk von J.P. Sweelinck (gestorben 1621) als Orgelstück mit Variationen auftaucht, sondern dass Giovanni Buonamente es noch eine Generation nach seiner Uraufführung in

seinem *Quarto libro delle varie Sonate* (1626) instrumentierte. Auch in einer anderen Form, nämlich in einer englischen Bearbeitung von Peter Philips für Gamben-Consort, begegnet es im Rahmen dieser «Festtage» (Mittwoch, 28.8., 18.00 Uhr).

Il Primo Libro delle Musiche (Venedig 1618) von Lorenzo Allegri wurde im Jahr 1608 für den Grossherzog von Toskana aus acht *Balletti* zusammengestellt. Im ersten *Ballo della Notte d'Amore* finden wir die folgenden Sätze: *Sinfonia-Balletto*, *Alemana*, *Gagliarda* und *Corrente*, dann die entfesselte und leidenschaftliche *Ciaccona* von Merula und schliesslich die *Battaglia* von Falconiero. Die *Battaglia* demonstriert die ganze Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten im Tanz und in der



Musik des 17. Jahrhunderts: Ein Gemenge von Klängen, Trommelschläge und Trompetenfanfaren, die zum Kampf aufrufen, lebhafte Rhythmen, Geklirr von Schwertern, schnelle und wiederholte Noten und Melodien – ein optisches und akustisches Feuerwerk!

Wir treten danach ein in den französischen Hof des 16. Jahrhunderts und sehen *Pavanes*, *Galliardes*, *Tourdions* und *Branles*, die uns in der *Orchésographie* von Thoinot Arbeau (1588) überliefert worden sind, der vollständigsten Sammlung der in Frankreich im 16. Jahrhundert praktizierten Tänze.

Neben der Brillanz der Tanzschritte berührt Lullys Musik den Höhepunkt der Eleganz und der Intimität mit der *Chaconne de Scaramouches* und den berührenden Arien des *Ballet des Nations*.

Il Ballarino

Die Mitglieder der Gruppe «Il Ballarino», Bruna Gondoni, Marco Bondoni, Romina Pidone und Paolo Pagni, sind professionelle Tänzer, die sich auf Werke aus der Zeit von der Renaissance bis zum Barock spezialisiert haben. «Il Ballarino» wurde 1983 von Andrea Francalanci gegründet und widmet sich seither der Erforschung alter Choreographien und der Aufführung von Theaterstücken in ihrer ursprünglichen Form. Das Programm in Basel beschränkt sich auf ein Tanzpaar.

«Il Ballarino» tritt bei wichtigen Festivals auf, so in Utrecht, Sablé, Ambronay, Glasgow, Maggio Musicale Fiorentino und Chigiana. Auch in Siena, Cremona, Paris, Brüssel, Tunis, Buenos Aires, Tokio etc. war das Ensemble zu sehen. Es hat mit bekannten Dirigenten wie Alan Curtis, René Clemencic, Anthony Rooley,



Andrew Parrot, Warwick Edwards, Jordi Savall, Gabriel Garrido, Chiara Banchini, Roberto Gini, Jean Tubéry, Christina Pluhar und Denis Rasin-Dadre zusammengearbeitet.

Musica Fiorita

Seit über 20 Jahren bringt das Ensemble «Musica Fiorita» unter der Leitung von Daniela Dolci Werke der Spätrenaissance und des Barock auf die Bühne. Das Ensemble reflektiert den neuesten Stand historische Aufführungspraxis und ist einerseits der Werktreue, andererseits der Lebendigkeit verpflichtet.

Repertoire, Instrumentarium und Generalbasspraxis von «Musica Fiorita» berücksichtigt die aktuellsten Strömungen in der Alten Musik. Die Klangfarben des in jener Zeit beliebtesten Instruments, des Cornetto (Zink), eine vielfältig besetzte Generalbassgruppe (Laute, Theorbe, Viola da Gamba, Psalterio, Cembalo



und Orgel) sowie die stilgerechte, reich verzierte Art des Gesangs charakterisieren das Klangbild des Ensembles «Musica Fiorita» (der altitalienische Ausdruck für Verzierung war *fioritura!*). Mit instrumentaler und vokaler Virtuosität und einer improvisatorisch wirkenden Interpretation kommt «Musica Fiorita» einer Spielweise nahe, die man «erfrischend authentisch» nennen könnte. In ihren historischen Kontext eingebettet, entwickeln sich auch jahrhundertlang vergessene Partituren zu fühlbarer Lebensnähe. Darüber hinaus ermöglicht «Musica Fiorita» den Nachvollzug des ganzen Spektrums leidenschaftlicher Affekte – dies ganz im Sinne des Barockzeitalters – und ist damit heute aktueller denn je.

Die Besonderheit dieses Ensembles besteht darin, dass seine Mitglieder zwar aus vielen Teilen der Welt stammen, dass sie jedoch alle dasselbe Klangbild anstreben und dieselbe «musikalische Sprache» sprechen

dank ihres Studiums an der Schola Cantorum Basiliensis, dem Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel, das nicht nur die künstlerische Kompetenz seiner Absolventen geprägt hat, sondern auch ihre Lust am Forschen, Suchen, Neues Entdecken, an Horizonsweiterung und Weiterentwicklung.

Sowohl hinsichtlich der Konsensfindung – bei aller Vielfalt –, als auch bezüglich Repertoire, Instrumentarium und historischer Musizierpraxis ist das Ensemble «Musica Fiorita» darauf ausgerichtet, Brücken zu schlagen und die Alte Musik in aktuelle Zusammenhänge zu stellen.

Auf CD sind bisher erschienen: Musik und Poesie aus der Zeit des 30-jährigen Krieges (Ars Musici) sowie CDs mit Werken von Barbara Strozzi (Harmonia Mundi France), Elisabeth Jacquet de la Guerre (Pan Classics), Johann Melchior Gletle (Pan Classics), Camilla de Rossi (Pan Classics), Tarquinio Merula (Tactus), Dario Castello (Tactus), Johann Melchior Gletle (ORF), die Oper *Céphale et Procris* von Elisabeth Jacquet de la Guerre (ORF) und eine weitere CD mit Werken von Camilla de Rossi, das *Oratorio Santa Beatrice d'Este* (ORF). Eine CD mit Werken von Georg Philipp Telemann wird im Herbst 2013 bei Pan Classics erscheinen.

Die Cembalistin und Leiterin des Ensembles «Musica Fiorita», *Daniela Dolci* (geboren in Sizilien), studierte Alte Musik mit Hauptfach Historische Tasteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel. In der Folge arbeitete sie im Sinne eines Fortbildungs-

studiums mit Gustav Leonhardt in Amsterdam. Schwerpunkt ihres Interesses ist, inspiriert durch die Arbeit mit Jesper B. Christensen, die originale Generalbasspraxis nach Quellen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Im Jahre 2008 erhielt sie von der Italienischen Republik die Ehrung des Cavaliere dell'Ordine della Stella della Solidarietà Italiana zur Anerkennung ihrer Bemühungen um die italienische Kultur im Ausland. 2010 erhielt sie den Hans-Roth-Preis aus Bolivien.

Tanz an den italienischen und französischen Höfen um 1600

Bruna Gondoni

Zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert ereignet sich in Europa die grösste Explosion an Tänzen aller Zeiten. Der Tanz wird eine der beliebtesten Künste bei den Adligen, und der gute Ausdruck beim Tanzen wird zum persönlichen Profilierungsinstrument. Tanzen ist nicht nur eine Technik bei der Brautschau, es ist nicht nur Vergnügen, sondern auch eine raffinierte, elegante Kunst, die in exakten Formen fixiert und kodifiziert ist.

Zwischen den grossen Meistern des 16. Jahrhunderts in Italien zeichnen sich besonders Fabrizio Caroso aus Sermoneta und der Mailänder Cesare Negri aus. Durch ihre Werke *Il Ballarino*, *Nobiltà di Dame* und *Le Grazie d'Amore* hatten sie massgeblichen Einfluss auf die Entwicklung dieser prestigiosen «höchsten Kunst», indem sie das Tanzrepertoire schriftlich zusammenfassten und somit der Nachwelt zugänglich machten.

Ihre Traktate hatten grossen Erfolg, und man beachte, dass beispielsweise *Il Ballarino* von Fabrizio Caroso nach der Erstausgabe von 1581 mehrmals nachgedruckt wurde – in den Jahren 1600 und 1605 unter dem Titel *Nobiltà di Dame* und 1630 unter dem Titel *Raccolta di vari balli*.

Die italienische Choreographiepraxis hat dann die Alpen überschritten und sich anschliessend dank der Reisen der Tanzmeister und dank der Besuche von Kö-

nigen, Konsuln und Adligen weit verbreitet. Der Zeitraum zwischen Ende des 16. und erster Hälfte des 17. Jahrhunderts ist für den Tanz in Italien und ganz Europa sehr glücklich, und es entstehen viele bedeutende Choreographietexte, die die Kunst der Terpsichore auf das Niveau einer noblen und virtuosen Praxis anheben.

Mit Vorliebe nimmt dann Frankreich – wegen der «französischen» Königin Caterina de' Medici – eine grosse Anzahl italienischer Tanzmeister auf: Pompeo Diobono, der erste italienische Tanzmeister in Frankreich, war *Maître à danser* am Hof von Karl IX. Virgilio Bracesco unterrichtete Heinrich II. und Franz II., Ludovico Paluello folgte unter Heinrich III., und die Reihe geht bis zum Gymnasten und Akrobaten Arcangelo Tuccaro. Die Aktivität dieser Meister bewirkte eine Wiederbelebung der italienischen Praxis und ermöglichte in Frankreich die Geburt des Balletts, das den Namen *Ballet de cour* erhielt.

Der italienische *Salto tondo* (Drehung in der Luft) wird an den französischen Höfen zum *Tour en l'air*, der *Pirlotto* zur *Pirouette*, der *Seguito finto* zum *Emboité*, die *Capriola intrecciata* zur *Cabriole battue*, der *Seguito* zum *Pas de bourée* und so weiter.

Frankreich bemächtigte sich der italienischen choreographischen Lehrbücher, und für die französische Musik übernahm der Tanz eine immer wichtigere Rolle. Es war die Zeit von Lully, Molière und Beauchamp, dank deren Kunst sich Musik, Theater und Choreographie zu einer Art «Gesamtkunstwerk» vereinten. Das *Comédie-ballet* entthronte das *Ballet de cour* mit seiner höfischen Stimmung, indem es die Satire und die Gesellschaftskritik integrierte. Das Ende des *Ballet*

de cour bezeichnet den Beginn der Professionalität und den Eingang des Tanzes in die Theatersäle, womit die Plattform für wahrlich kompetente Künstler geschaffen wurde.

Ludwig XIV. gründete im Jahr 1661 die *Académie Royal de Danse*, um Tanzmeister ausbilden zu lassen. Die Auswirkungen dieser Expansion auf die Berufsebene führten zu einem intensiveren Studium der Tanzsprache, aber auch zu einem grundlegenden Überdenken ihres Vokabulars.

Die Beziehung zwischen Zuschauer und Spektakel ist wechselseitig. Das Ballett verlässt den reich geschmückten Salon mit den auf drei Seiten sitzenden Zuschauern, betritt die Bühne, diesen vom Publikum getrennten Ort, und wird so zu einem lebendigen Bild.

Pierre Beauchamp, einer der grössten Choreographen dieser Zeit, begreift, dass die Tänzer/-innen sich nun in diesem neuen Umfeld mit ihrem Körper umso «sprechender» ausdrücken müssen, wofür er die fünf Grundpositionen der Füße mit der Öffnung nach ausen (*en dehors*) entwickelt, um die Schritte nach der Regel beginnen und enden zu können. Diese Positionen, im Ansatz bereits 50 Jahre früher von Cesare Negri in Italien beschrieben, erlauben es dem Tänzer, sich auf der Bühne zu bewegen und trotzdem dem Publikum gegenüber offen zu bleiben. Auch die Arme gewannen ihre ganze expressive Kraft aus diesen Traktaten, die die Basis für den *Port de bras* des avancierten Tanzes legten.

Beauchamp war der Choreograph des berühmten *Comédie-ballet* «*Le Bourgeois Gentilhomme*», das in Zusammenarbeit zwischen Molière und Jean-Baptiste



Hochzeit der Christine von Lothringen,
Bleistiftzeichnung von Jacques Callot (1592–1635)

Lully entstand und am 14. Oktober 1670 am Hof Ludwigs XIV. im Schloss von Chambord aufgeführt wurde. Dieses Werk ist die perfekte Verschmelzung von Tanz, Theater und der kunstvollen Musik Lullys. Es stellt das gelungenste Beispiel der Zusammenarbeit des grössten Komödiographen und des grössten Komponisten der damaligen Zeit dar.

Nicht stark genug kann die fundamentale Bedeutung betont werden, die der Tanz in seiner Körperlichkeit und seiner Bewegung, mit seinen perfekten Geometrien und seiner sozialen Komponente generell auf den menschlichen Geist, die menschliche Seele ausgeübt hat und ausübt. Der Tanz ist die Summe der magischen Eigenschaften, der Talisman, der jedes grosse Bühnenwerk beschliesst. Er widerspiegelt den Lauf der Gestirne und die harmonischen Proportionen und zieht die wohlthätigen astronomischen Einflüsse an. Er

stimuliert die Symbolwelt in uns und ist, wie Emanuele Tesauro in seinem *Cannocchiale Aristotelico* (1654) schreibt, «eine bedeutende Metapher der Geste und der Bewegung, der inneren Affekte und der äusseren Aktionen der Menschen, der höchste Gipfel einfallsreicher Figuren, die geeignet sind, um die unausdrückbaren Ideen auszudrücken, uns die unsichtbaren Dinge sichtbar und die unhörbaren hörbar zu machen ...».

Die Intermedien von 1589 zu *La Pellegrina*

*Andrin Uetz**

Die Florentiner Intermedien von 1589 waren Teil einer der grössten Veranstaltungen des 16. Jahrhunderts. Das Ausmass und der logistische Aufwand für die Hochzeit von Ferdinando I. de' Medici (1549–1609) mit Prinzessin Christine von Lothringen (1565–1637) waren gewaltig. Die Medici-Dynastie herrschte bereits rund 200 Jahre über Florenz, und unter ihrem Patronat läuteten Künstler wie Botticelli, Leonardo oder Michelangelo die Renaissance ein. Mit Ferdinandos Vater Cosimo I. stellte die Familie nun den ersten Grossherzog der Toskana und verfeinerte mit den Uffizien (einem prächtigen Amtsgebäude) die Vermischung von Politik und Kunst zur ausgeklügelten Propaganda. Das Motto der Intermedien «Macht und Einfluss der Musik auf die Menschheit» spricht für sich.

Die Gattung der Intermedien gab es seit 1539. Sie waren eigentlich zur Erheiterung des Publikums zwischen den Akten von Theaterstücken gedacht. Im Laufe des Jahrhunderts wurden sie immer ausgereifter und länger. Bei den Intermedien von 1589 wurde das Theaterstück *La Pellegrina* von Girolamo Bargagli (1537–1586) gänzlich in den Schatten gestellt, was alleine dadurch deutlich wird, dass die Intermedien auch Anfang und Schluss des Abendprogramms darstellten. An diesem Kollektivwerk schrieben sechs Komponisten, nament-

lich Emilio de Cavalieri (ca.1550–1602), Cristofano Malvezzi (1547–1599), Luca Marenzio (1553/54–1599), Giulio Caccini (ca.1545–1599), Jacopo Peri (1561–1633) und Antonio Archilei (1550–1612). Die Texte stammen von Ottavio Rinuccini (1562–1621), Giovanni de' Bardi (1534–1612), Giovanbattista Strozzi (1504–1571) und Laura Lucchesini (?).

Das in zahlreichen Skizzen überlieferte Bühnenbild und die fantastischen Kostüme entwarf Bernardo Buontalenti (1531–1608). Überhaupt ist die Quellenlage sehr gut: Neben der fast vollständigen Partitur sind auch Kommentare und Augenzeugenberichte in gedruckter oder handschriftlicher Version erhalten.

Die renaissance-typische Wiederaufnahme von Topoi aus der griechischen und römischen Antike lässt sich allein aufgrund der Betitelung der sechs Intermedien erkennen: Das *Primo Intermedio*, aus Lobliedern des Himmels auf das herzogliche Paar bestehend, ist *L'armonia delle sfere* (Harmonie der Sphären) betitelt und bezieht sich auf Platons Politeia. Das *Secondo Intermedio* stellt als *La gara fra Muse e Piridi* einen Wettgesang der Musen und Pieriden dar. Das *Terzo Intermedio* handelt als *Il combattimento pitico d'Apollò* vom Kampf Apollons mit dem Drachen Python. Dantes Inferno wird im *Quarto Intermedio* als *La regione de' demoni* (Das Reich der Dämonen) gewürdigt. Plutarchs *Moralia* soll im *Quinto Intermedio* zum Canto d'Arione (Der Gesang des Arion) inspiriert haben, und Platons *Nomoi* (Gesetze) zu *La discesa d'Apollò e Baccho col Ritmo e l'Armonia* (Abstieg von Apollò und Bacchus mit Rhythmus und Harmonie) im *Sesto Intermedio*.

Die Uraufführung fand im Rahmen der mehrwöchigen Hochzeitsfeierlichkeiten am 2. Mai 1589 und eine



Bernardo Buontalenti, Figurinen aus den Intermedien zu «La Pellegrina» (1589)
rechts: Jacopo Peri als Arion im 5. Intermedium

zweite Aufführung am 15. Mai 1589 im eigens dafür umgebauten Uffizientheater statt. Die höchstmögliche Grossartigkeit, die erstaunliche Stilvielfalt und die erfolgreiche Verbindung verschiedener musikalischer Perspektiven in einem locker zusammenhängenden Rahmen (allerdings ohne durchgehende Handlung) unter der musikalischen Leitung von Emilio de' Cavalieri machen die Intermedii noch heute zu einem aussergewöhnlichen Musikgenuss. Erstaunlich ist, wie viele musikalische Stile, traditionelle und moderne, hier auf engstem Raum vereint sind: das Madrigal, Tänze, instrumentale Einleitungen, Doppel- und Drei-, ja bis zur Siebenchörigkeit («*O fortunato giorno*» von Malvezzi),

virtuoser solistischer Gesang u.a.m. Zu einer adäquaten Aufführung würden heute über 50 Mitwirkende benötigt, etwa doppelt so viele wie zur Aufführung der Marienvesper von Claudio Monteverdi.

Die Intermedien von 1589 können durchaus als Vorgänger der Oper angesehen werden, zumal es einer der beteiligten Komponisten war, Jacopo Peri, der 1598 mit seiner *Dafne* die erste Oper auf die Bühne brachte.

Sonntag, 25. August 2013

10 Uhr

Münster zu Basel

Musik im Gottesdienst, mit Abendmahl

**Cipriano de Rore,
Missa «Doulce memoire»**

Brabant Ensemble, Oxford, Leitung: Stephen Rice

Programm

(bitte beachten Sie hierzu das separate Programmblatt!)

Orlando di Lasso (1530/2–1594)

Introitus: Deficiat in dolore vita mea

Cipriano de Rore (1515/16–1565)

Missa super Doulice mémoire

Orlando di Lasso

Graduale: Tristis est anima mea

Offertorium: Iustorum animae

Cipriano de Rore

Communio: Fratres: Scitote

Orlando di Lasso

Antiphon: Ave regina caelorum à 6

Zum Programm

Divino Cipriano meets divino Orlando

Sowohl Cipriano de Rore als auch Orlando di Lasso wurden bereits zu Lebzeiten mit dem Epitheton «göttlich» geehrt – und dies nicht allein von kommerziell gesinnten Verlegern, sondern durchaus von objektiveren Persönlichkeiten wie etwa Musiktheoretikern. Obwohl von ihren Zeitgenossen offenkundig zur Spitze ihrer Epoche gerechnet, sind sie heutzutage selbst Kennern der Materie keineswegs gleichermassen vertraut. Lasso wird, zusammen mit Josquin Desprez, Giovanni Pierluigi da Palestrina und Thomas Tallis, zur Handvoll der grössten Komponisten seiner Zeit gerechnet, während Rore zwar dem Historiker im Zusammenhang mit der Entwicklung des italienischen Madrigals und der *seconda pratica* geläufig, hingegen kaum je zu hören ist. Dessen ungeachtet eröffnet eine Gegenüberstellung der beiden Komponisten bemerkenswerte Ähnlichkeiten. Beide leisteten einen kaum zu überschätzenden Beitrag zur Stilentwicklung im Hinblick auf das Wort-Ton-Verhältnis und verweisen so auf eine neue Perspektive, die dann mit dem Ende des 16. Jahrhunderts die Oberhand gewinnen soll. Die Ehre, Wegbereiter der Musik Monteverdis zu sein, gebührt den «Nordlichtern» Rore und Lasso mit grösserem Recht als dem Italiener Palestrina.

Cipriano de Rore wurde 1515 oder 1516 in Ronse im heutigen Flandern geboren, damals Teil des römischen Reiches. Sein Name ist offenbar keine der üblichen Latinisierung eines flämischen Namens, sein

Vorname geht möglicherweise zurück auf den lokal sehr verehrten heiligen Cyprian von Karthago. Eine Italienreise in jungen Jahren ist nicht sicher zu belegen, 1546 jedoch finden wir ihn als *maestro di cappella* des Grafen Ercole II. von Ferrara, eine Stellung, die er bis 1558 innehatte. Nach der Rückkehr von einer Reise in seine Heimat in diesem Jahr fand er in Ercoles Sohn Alfons II. einen weitaus weniger gewogenen Brotherrn vor. So wechselte er in den Dienst der Familie Farnese in Parma, obwohl dies eine deutlich weniger attraktive Position war. Versuche eines neuerlichen Wechsels waren offenbar fruchtlos, und so blieb er bis zu seinem Tod 1565 mit etwa 49 Jahren in Parma. Anscheinend liess seine Produktivität während der letzten Lebensjahre nach im Vergleich zu den 1540er- und 1550er-Jahren.

Rores musikalisches Erbe ist beträchtlich, wenn auch nicht annähernd so umfangreich wie das Lassos. Das Madrigal, für das er vor allem bekannt wurde, ist dabei mit über 100 Kompositionen vertreten, die Sakralmusik umfasst lediglich 5 Messvertonungen und etwa 50 Motetten. Im Vergleich mit seinen Zeitgenossen Clemens non Papa und Thomas Crecquillon, beide produktive Motettenkomponisten, erscheint Rores Textauswahl höchst ungewöhnlich. Die Mehrzahl seiner Motetten bedient sich sowohl zeitgenössischer lateinischer Poesie im neoklassischen Stil als auch gelegentlich der Werke alter Dichter wie Horaz. Selbst im Falle von Vertonungen von Bibelworten wählt er das Ungewöhnliche: «*Fratres: scitote*» ist ein Musterbeispiel dafür. In der Passage aus dem ersten Paulusbrief an die Korinther, die auch Teil des Messkanons wurde, beschreibt Jesus seinen Jüngern, wie sie seiner gedenken

sollen. Vielleicht wegen seiner theologisch zentralen Stellung wurde der Text von anderen Komponisten umgangen – es existiert keine andere Vertonung des Textes aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Den möglichen Vorwurf mangelnder Sensibilität für religiöse Bezüge entkräftet die Komposition selber: die zentralen Einsetzungsworte sind mit äusserster Delikatesse gesetzt, in dezenter Homophonie, unter Verwendung sowohl von Triolisierungen als auch hemiolischer Rhythmik, sodass sie vollständig unabhängig vom normalen *tactus* erscheinen – ohne dass dieser tatsächlich aufgehoben wäre.

Die *Missa super Doulce mémoire* stellt im Hinblick auf die Textbehandlung ein ähnlich anspruchsvolles Stück dar. Der Satz ist kompakt: Prägnante Kürze ist ein Stilmerkmal Rores wie Lassos. Beide sind massgebend für den Trend des 16. Jahrhunderts hin zu kürzeren Messvertonungen: 20 Minuten (wie die Sätze Lassos) anstatt der z.B. bei Obrecht um 1500 noch üblichen 50 Minuten.

Rore kombiniert in der *Missa super Doulce memoire* grosse Teile der melancholischen *chansons* Sandrins mit eigener Musik. Dabei steht, anders als bei seinen Zeitgenossen Clemens und Crecquillon, stets die Textverständlichkeit im Zentrum des Bemühens.

Der um etwa 15 Jahre jüngere Orlando di Lasso stammt aus dem heute wallonischen Mons. Den grössten Teil seines beruflichen Lebens verbrachte er am bayerischen Hof, doch die wohl bestimmende Periode seiner musikalischen Entwicklung waren seine Jahre als Chorknabe in Süditalien, vor allem Neapel. Hier wuchs er hinein in die seit den 1530er-Jahren lau-

fenden Entwicklungen des Madrigals, um sie schliesslich in den Tonfall seiner Sakralmusik zu integrieren.

Lassos musikalische Produktion in allen Genres ist schwindelerregend: über 1000 Werke haben sich erhalten, mehr, als bei jedem anderen seiner Zeitgenossen. Damit verbunden war naturgemäss einiger wirtschaftlicher Erfolg. Die Qualität ist dabei durchwegs äusserst hoch.

In unserem Programm kombinieren wir drei Motetten mit einer Antiphon. Die Motetten verbinden Texte, die in unterschiedlicher Weise den Tod zum Gegenstand haben. Die Antiphon hingegen schaut voraus auf das himmlische Leben. Trotz dieser etwas düsteren Thematik stellt lediglich «*Deficiat in dolore*» ein tatsächlich depressives Stück dar, mit langsamen absteigenden Phrasen und durchgehender Moll-Timbrierung.

«*Tristis est anima mea*» malt Jesus im Garten von Gethsemane inmitten seiner Jünger, denen er aufgibt, mit ihm zu wachen, bevor er gekreuzigt würde. Es ist eine Motette von abgeklärter Heiterkeit, selbst angesichts der auf die Kreuzigung hinführenden Begebenheiten.

«*Iustorum animæ*» ist ein Text für Allerheiligen, der in grosser Einfachheit und Schönheit die Seligkeit der Seelen der Gerechten beschreibt.

Zum Schluss bedient sich die sechsstimmige Vertonung des «*Ave regina cælorum*» eines erweiterten Umfangs von drei Oktaven, um das Gebet an die heilige Jungfrau in quasimadrigalischer Weise zu illustrieren: jeder Textabschnitt ist eigenständig charakterisiert, von gregorianischer Fundamentierung (mit dem wohlbe-

kannten Salve-Motiv) bis hin zu einem virtuosen Duett der Soprane über das Wort *gaude* (erfreue dich).

Stephen Rice

Das Brabant-Ensemble

Der Name «Brabant-Ensemble» leitet sich ab von der Grafschaft Brabant, einer Gegend, die heute zum Teil zu Nordbelgien, zum Teil zu Südholland gehört, und welcher der grösste Teil des Repertoires entstammt. Es wurde 1998 von Stephen Rice ins Leben gerufen, um die seinerzeit unterrepräsentierte Sakralmusik aus der Mitte des 16. Jahrhunderts aufzuführen. Im letzten Jahrzehnt nahm das Ensemble eine führende Rolle ein bei der Wiederentdeckung von Komponisten wie Nicolas Gombert, Thomas Crecquillon und Pierre de Manchicourt, von denen es Aufnahmen auf dem Label «Hyperion» vorlegte.

Das «Brabant-Ensemble» ist gefragter Gast auf den internationalen Konzertpodien, Konzertreisen führten



es in die Niederlande und in die Schweiz, nach Frankreich, Belgien, Spanien und Portugal. In Planung sind für 2013 Wiederholungen der Besuche in den Niederlanden und der Schweiz sowie eine erste Nordamerikatournee 2014.

Stephen Rice ist Musiker und Musikwissenschaftler in Personalunion, er unterrichtet an der University of Southampton. 2004 promovierte er an der Oxford University mit einer Dissertation über die Motetten von Nicolas Gombert. Er erhielt eine Junior Research Fellowship am Wolfson College, Oxford (2004–2008). Neben der Arbeit mit dem Brabant Ensemble dirigierte er häufig im Bereich der Chormusik, des Oratoriums und der Oper, sowohl freischaffend wie auch als Leiter des New Chamber Opera Studio (1999–2004) und als Kirchenmusikdirektor der Kirche St. Mary Magdalen (Oxford, 2003–2011). Als Musikwissenschaftler schrieb er über die Musik von Gombert, Morales, Thomas Tallis, Clemens non Papa, Josquin Desprez und Victoria, sowie über Musiktheorie der Renaissance. 2008 erhielt er ein dreijähriges Forschungsstipendium im Bereich der bildenden und darstellenden Künste vom Arts and Humanities Research Council, lokalisiert an der University of Southampton, wo er seitdem als Musikdozent tätig ist.



Sonntag, 25. August 2013

15 Uhr und 17 Uhr

Besammlungsort: Innenhof des Rathauses

Stadtführung mit Mitarbeitern der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt

Dr. Thomas Lutz, Dr. Martin Möhle



Das vom burgundischen «Tischmacher» Franz Pergo 1595 geschaffene Prunkportal im Regierungsratssaal stellt einen Höhepunkt der Schreinerkunst in jener Zeit dar. Foto: Kantonale Denkmalpflege, Bruno Thüring

Baukunst und Bildkunst in Basel um 1600

Dr. Martin Möhle

Die Zeit um 1600 war für Basel keine glänzende. Nach der durch die Reformation ausgelösten Aufbruchstimmung setzte eine Ernüchterung ein, mehrere Pestepidemien dezimierten die Bevölkerung und schwächten die Wirtschaft. 1585–1590 entstand die Fassade des Spiesshofs, eines der bedeutendsten Renaissancebauwerke der Schweiz. Doch blieben solche ostentativen Neuerungen in der Architektur die Ausnahme. Auch im 17. Jahrhundert baute man die Häuser in traditioneller Weise mit Staffelfenstern und Sandsteinprofilen, die schon seit der Spätgotik bekannt waren. Der Schwerpunkt der künstlerischen Tätigkeit lag auf der bildlichen und ornamentalen Ausschmückung der Häuser.

In aufwendig vertäfelten Zimmern entsprach die Wandgliederung mit Säulen und Gesimsen nun den klassischen Ordnungen, zusätzlich wurden sie mit einer überbordenden Fülle von geschnitztem und intarsiertem Beiwerk in den edelsten Holzsorten ausgestattet. Um die vergleichsweise kleinen und recht dunklen Täferstuben gruppieren sich weitere Räumlichkeiten, an deren Ausgestaltung eine Farbenfreude und ein malerischer Formenreichtum abzulesen sind. Die «Sommerhäuser» (mit Steinfussboden versehene, hallenartige Flurbereiche), aber auch Nebenstuben und Kammern wurden fantasievoll ausgemalt. An den Balkendecken fanden zumeist Rankenmalereien Anwen-



*Hans Bock d. Ä.: Der Venustanz – im Basler Münster!
Gemälde, ca. 1592, Frankfurt, Städel Museum*

dung, ob als Grisaille oder in lebhaften Rot-, Gelb- und Blautönen, oft bereichert durch versteckte Tierdarstellungen.

Eine überragende Künstlerpersönlichkeit jener Zeit war Hans Bock d. Ä., der durch seinen Umgang mit Gelehrten wie Theodor Zwinger oder Felix Platter in der Lage war, auch anspruchsvolle Bildthemen zu meistern. Er verstand es zudem, Anregungen aus dem durch Reproduktionsgrafiken belebten internationalen Kunstmarkt produktiv umzusetzen, wie seine monumentalen Gemälde am Rathaus belegen. Dass den neuen Ideen oftmals eine Gegenströmung, ein Drang nach Kontrolle entgegenstand, beleuchtet eine Episode am Münster:

Das nach der Reformation mehr schlecht als recht unterhaltene Münster sollte am Ende des 16. Jahrhunderts eine Verschönerung erfahren. Der Rat beauftragte Hans Bock mit der Bemalung der Fassade und insbesondere der Ausschmückung der beiden Uhren. Hierzu wählte Bock mythologische Figuren, weibliche Allegorien und anderes, was beim Münsterpfarrer Grynäus Anstoss erregte. Die «bloss und unverschamt» gemalten «Weibsbilder» und die farbig gefassten Fassadenskulpturen von «päpstlichen» Heiligen bzw. «Götzen» würden der reformierten Kirche nicht gut anstehen. Gut denkbar, dass Bock auf die Anwürfe mit dem Bild auf Seite 91 reagierte, das sich heute im Frankfurter Städel Museum befindet:

Es zeigt die «Götzen»-Figur der Venus auf einer Säule, um die nach einer imaginären Musik nackte Frauen aller Altersstufen tanzen. Die Kulisse ist für den Ortskundigen anhand der Arkaden und der Empore mit Rundfenstern unschwer als der Chor des Basler Münsters wiederzuerkennen!

Zwei Führungen der Kantonalen Denkmalpflege werden Zugang zu verschiedenen Baudenkmalern aus jener facettenreichen Epoche gewähren.

Kantonale Denkmalpflege Basel-Stadt

Zum Alltag der Kantonalen Denkmalpflege gehört die Beschäftigung mit Städtebau und Architektur, Kultur- und Kunstgeschichte, Politik und Kommunikation. Die im Denkmalverzeichnis eingetragenen Denkmäler und baulichen Ensembles geniessen gesetzlichen Schutz. Die Denkmalpflege engagiert sich für die Erhaltung wichtiger Bauten, die das Stadtbild prägen. Sie erforscht und dokumentiert die Entstehung und Veränderung der Bauwerke und trägt so zu ihrem Verständnis bei. Sie berät Bauherren und Architekten, um die Zukunft wertvoller Bauten zu sichern. Sie vermittelt ihr Wissen über Basels Baudenkmalern, erklärt deren Bedeutung und fördert das Werteverständnis.

<http://www.denkmalpflege.bs.ch>

Sonntag, 25. August 2013

19 Uhr

Schützenhaus

Diminuïto – italienische Musik um 1600

Rolf Lislevand Ensemble

*Rolf Lislevand – Theorbe, Laute, Barockgitarre und
Leitung*

Marco Ambrosini – Nyckelharpa

*Thor-Harald Johnsen – Barockgitarre, Chitarra
battente*

David Mayoral – Perkussion

André Lislevand – Gambe

Bjørn Kjellemyr – Colascione

Giovanna Pessi – Barockharfe

Programm

Zur Aufführung gelangen Werke von

Giovanni Girolamo Kapsberger (ca. 1580–1651)

Girolamo Frescobaldi (1583–1643)

Alessandro Piccinini (1566–1639)

Gian Paolo Foscarini (1600–1647)

u.a.m.





Der norwegische Lautenist *Rolf Lislevand* studierte von 1980 bis 1984 klassische Gitarre an der Staatlichen Norwegischen Musikakademie. 1984 wechselte er zur Schola

Cantorum Basiliensis, die zu dieser Zeit das aktivste Zentrum für Alte Musik in Europa darstellte. Dort studierte er bis 1987 bei Hopkinson Smith und Eugen Müller-Domois. Jordi Savall lud ihn ein zur Mitarbeit in Gruppen wie «Hespèrion XX», «La Capella Reial de Catalunya» und «Concert des Nations». Durch Savall kam er in Kontakt mit französischer Viola-da-Gamba-Musik des 17. Jahrhunderts, während Montserrat Figueras ihn in die spanische Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts einführte.

Seit 1987 lebt Lislevand in Verona (Italien). Vielleicht war es der enge Kontakt mit einer alten Kultur, die Altem wie Neuem gegenüber stets gleichermaßen aufgeschlossen war, der ihm den Weg wies, in der Vereinigung von Intuition und Forschung ein ganzheitliches Konzept von Stil und Ästhetik in der Barockmusik zu suchen.

In den letzten Jahren weitete sich sein Arbeitsgebiet aus auf die Tätigkeit als Solist und Lehrer. Am Conservatoire National de Toulouse (Frankreich) konnte er eine Lehrmethode für die Lauteninstrumente entwickeln, die ja seit Jahrhunderten von ihrer Tradition abgeschnitten

waren. Seit 1993 ist er Professor der Staatlichen Hochschule für Musik in Trossingen (Deutschland).

Rolf Lislevands Soloaufnahmen erschienen beim französischen Label Auvidis/Astrée. Seine erste CD mit Musik von Hieronymus Kapsberger erhielt überschwängliche Besprechungen und den «Diapason d'Or de l'année 1994».

Im gleichen Jahr wurde die Kapsberger-CD als «beste Aufnahme von Musik vor 1650» an der Musikindustrie-Messe MIDEM in Cannes ausgewählt, 1995 wurde sie «Critic's choice» bei Gramophone. Im Jahr 2000 wurde seine Santiago-de-Murcia-CD «beste Aufnahme von Musik des 17.–18. Jahrhunderts» an der MIDEM und erhielt den «Diapason d'Or de l'année 2000».



Pieter Claesz, *Stilleben mit Musikinstrumenten*, 1623, Louvre, Paris

Ein fürstliches Bankett um 1600

Andreas Morel

Nach gehaltenem Tanz haben sich der fürstliche Bräutigam mit seiner geliebten Braut nach der Hofstube begeben, wo ein köstliches Bankett von Zuckerwerk zugerichtet war, mit höchster Kunst ausgearbeitet ein wohlgerüster Garten mit allem, was dazugehört: mit Goldflitter und Früchten behangene Lorbeer- und andere Bäume, diese wie auch allerlei seltsame Hecken von verschiedenerlei Vögeln belebt. Nach perspektivischer Art waren Berge, hohe Felsen mit Wasser-

flüssen und anderen Bäch und Revier zusammengekünstelt, dabei Schlösser, Burgen, Häuser, Türme, Festungen, von Mauern umzogene Siedlungen. Im Gewässer, Gehölz und den anderen Revieren tummelten sich Fische, auch Löwen, Elefanten und Kamele neben einheimischem Gewild, Hirschen, Bären, Wölfen und Hasen. Gar wunderbar und kaum glaublich anzusehen ein Doppeladler auf zwei Löwen stehend und mit der kaiserlichen Krone geziert als Träger für

das österreichische Wappen und ein herrlicher gar schöner Pelikan, der seine Brust mit dem Schnabel geöffnet, um seine Jungen mit dem eignen Blut zu nähren. Auf den Flügeln aber trug der Pelikan Schild und Wappen des fürstlichen Bräutigams und seiner geliebten Braut: alles ganz herrlich und ansehnlich aus Zucker künstlich gegossen ausgearbeitet.

Dies der Bericht eines Augenzeugen von der Deserttafel anlässlich der Hochzeit des Herzogs Johann Wilhelm I. von Jülich-Kleve-Berg mit der Markgräfin Jacobe von Baden am 16. Juni 1585 in Düsseldorf. Worüber wir uns heute wundern, ist die Feststellung, dass zwar die künstlerische Gestaltung der süßen Pracht und ihre formalen Bezüge zum Anlass des Festes ausführlich gewürdigt werden, andererseits mit keinem Wort auch nur erwähnt wird, über welche kulinarischen Qualitäten das vielteilige Dessertangebot verfügte.

Das höfische Fest um 1600 – es versetzte eine ganze Region in einen eigentlichen Ausnahmezustand – hatte den Charakter eines gigantischen Festspiels. Traditionelle Programmpunkte waren ritterliche Übungen, Ringrennen, Turniere zu Pferd und zu Fuss, Kämpfe mit Ungeheuern, kurz: alles, was mit den ritterlichen Tugenden in Zusammenhang steht. Nicht weniger abwechslungsreich gestaltete sich das Abendprogramm mit Mummenschanz, Feuerwerk und Tanz.

Einen von mehreren Höhepunkten bildete das Festbankett. Seine Ausrichtung war dem Gesamtkonzept des Festes unterstellt. So hatte die Regie alles Erdenkliche darauf angelegt, sämtliche Sinne der Tischgesellschaft anzusprechen. Zu den wichtigsten Kunstmitteln zählten Duftfontänen, mechanische Ge-

würzbehälter (Automaten) und Feuerwerkskörper auf dem Tisch, durch Zwerge vorgetragene Huldigungsgedichte, von Böllerschüssen bekräftigte Gesundheitensprüche und selbstverständlich aller Arten Tafelmusik.

Der Esstisch selbst war insofern in das Konzept einbezogen, als er zur Bühne bestimmt war für einen von Paradiesvorstellungen geprägten Mikrokosmos, einen in Szene gesetzten (und essbaren!) Glückwunsch an das Hochzeitspaar. Der Tischgesellschaft wird als Nachtschmauserei ein Conversation Piece vorgesetzt, ein vielteiliges aus Schaugerichten, Schauessen und Speisen arrangiertes Bilderrätsel, das zunächst einmal Staunen auslöst, zum Nachsinnen ermuntert, die Konversation anregt und nicht zuletzt auch vom bereits vollen Magen ablenken soll. Ziel der Inszenierung ist es nicht, den Speisen einen effektvollen Auftritt zu verschaffen, sondern diese vielmehr unauffällig in das Gesamtbild zu integrieren. Das Primat der Inszenierung bleibt bis ins 19. Jahrhundert ein Charakteristikum höfischer Bankettkultur.

Eine Eigenschaft vieler Reisebeschreibungen besteht darin, dass das Unvertraute, Andersartige im Vordergrund des Interesses steht. Berichtet wird über das, was auffällt, weil es sich vom gewohnten Umfeld des Autors abhebt. Wir können also davon ausgehen, dass der Bericht eines Italieners über ein Bankett in München uns neue Erkenntnisse zur Bankettkultur vermitteln wird.

Die Festivitäten in Düsseldorf und München finden fast zeitgleich statt, in beiden Fällen handelt es sich um eine Fürstenhochzeit und beide Male richtet sich unsere Aufmerksamkeit auf die letzte Tracht, die

Desserttafel. Massimo Troiano, unser Gewährsmann in München, ist zum einen ein ausländischer Gast an einem Fest fern der Heimat, darüber hinaus aufgrund seiner Herkunft speziell an dem interessiert, was die Tafel an leiblichen Genüssen anzubieten verspricht. Dieses Interesse offenbart sich darin, dass er neben «Programm» und Ikonographie ausführlich von der Vielfalt und den Eigenschaften der Speisen berichtet.

Zunächst beschreibt er die Verblüffung der Gästeschar bei der Feststellung, dass die Desserttafel zu einem grossen Teil aus Speisen bestand, die von früheren Trachten her schon bekannt waren. Der Déjà-vu-Effekt erwies sich schliesslich als raffinierter Einfall der Regie:

Pfauen, Fasanen, Rebhühner, Haselhühner, Kapaunen, Pasteten, Sülzen, Lämmchen, Spanferkel, Schweinsköpfe, Hirschviertel, Kaninchen, Enten, alles aus Zucker geformt. Und zum Schluss waren ebensoviel Nachbildungen aus Zucker hereingetragen worden als echte Fleisch- und Fischspeisen auf dem Tisch gestanden hatten. Und wie ein Wunder war diese ungeheure Pracht und Vielfalt aus Zucker zu sehen.

Zur Beruhigung heutiger Gastronomen bleibe nicht unerwähnt, dass neben den (wohl kaum zum Konsum berstimmten) *Schaugerichten* auf biblischer Grundlage und polychromen *Schauessen* aus Zucker auch Schlichteres angeboten wurde, nämlich: süsse Pasteten (mit lebenden Vögeln darin), Körbchen mit geviertelten Quitten, gezuckerte Sauerkirschen mit Blättern (die wie frisch aussahen), allerlei Gebäck (dabei auch Mönchsbrezel), Konfekt von Pinien und Pistazien, mehrerlei Fruchtgelées (auch Genueser Quittepaste), in Sirup eingemachte Früchte wie Kürbis,

Gurken, Muskatbirnen, Pflaumen, Sauer- und Kornelkirschen, Krokant, Nougat und Zimt aus Bergamo, ferner – zur Kategorie der heiss begehrten *Apothekerwaren* gehörig – überzuckerte Melonenkerne, Anissamen, Mandeln, Korianderkörner (zum Teil mit Moschus parfümiert), kandierte Orangen- und Pomeranzenschnitze. Das ganze Sortiment süsser Schleckereien war, gesondert und auf Dutzende von Behältnissen unterschiedlicher Materialien, Grösse und Form zusammen mit der Zuckerplastik zwischen die eigentlichen Gerichte verteilt.

Es bedarf keiner vertieften Analyse, um festzustellen, dass die 9. Tracht der Münchner Fürstenhochzeit besonders und in hohem Masse über eine Qualität verfügte: Süsse. Diese Dominanz des Süssens bietet Gelegenheit, darüber nachzusinnen, wie im ausgehenden 16. Jahrhundert die kulinarischen Bedürfnisse definiert sein mochten. Dabei soll nicht vergessen werden, dass den Speisen – wenngleich der eigentliche Anlass für das Zusammenkommen bei Tisch – im Kontext der Inszenierung eine untergeordnete Rolle zukommt. Wie das Fest zum Alltag steht das Festmahl zur kaum einmal Abwechslung bietenden täglichen Kost, was heisst: Getränke und Speisen wurden nach den Qualitäten *aussergewöhnlich* und *nicht alltäglich* ausgewählt.

An erster Stelle steht das Streben nach Opulenz, die in Vielfalt und verschwenderischer Fülle zum Ausdruck kommt.

Ein zweites Kriterium bezieht sich auf die Auswahl der für die Gerichte benötigten Ausgangsprodukte. *Aussergewöhnlich* definiert sich hier als fürstlich, kostbar, rar, fremdländisch. Das Verbindende ist, dass

sie in der Alltagskost nicht vorkommen (wie eben Zucker!). Dies gilt zum Beispiel bei den Getränken für gewürzte Weine wie Hypokras oder Bischof. Bei den Küchenprodukten sind mit dabei Austern, Krebse, Kaviar und (als König der Fische schlechthin) Lachs, Wildbret, Haselhühner und Kapaune; Blätterteig und Parmesan; Oliven, Kapern und exotische Gewürze; Mandeln, Pistazien, Pinienkerne, Datteln und Rosinen; ferner Südfrüchte, darunter die von einer Aura des Geheimnisvollen umgebene Pomeranze.

Eine dritte Gruppe bilden die Gerichte, denen das Prädikat *herrschaftlich* zusteht, weil ihre Herstellung besonderen Aufwand erfordert, Dazu gehören die Pasteten, Blanc-mangers, Gelées, Kompositionen aus oder mit Zucker wie Marzipan, Kandiertes von Früchten und Gemüse, Dragées und Morsellen, sowie – womit sich der Kreis zum Ess-Theater schliesst – alle Schaulessen, in denen Essbares mit Ungenießbarem kombiniert vorkommt.

Literatur:

Massimo Troiano: *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, Hrsg.: Horst Leuchtmann, *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, 4, München/Salzburg 1980

Bartolomeo Scappi: *Opera*. Roma [1570]

Theodor Graminaeus: *Fürstliche Hochzeit so... Wilhelm Herzog zu Gulich Cleve und Berg.. und Jacobae zu Baden.. gehalten.. Köln 1587*

Andreas Morel: *Zu Tisch, Menziken 2013*

Anno 2013 vor die Aufgabe gestellt, in Basel ein festliches Bankett nach Vorgaben des 16. Jahrhunderts zu konzipieren, wird dem Historiker schnell bewusst, dass sich fast alle Voraussetzungen grundsätzlich verändert haben. Dies betrifft sowohl die Ansprüche und Erwartungen der Gesellschaft bei Tisch wie vorgängig die Intentionen der Küchenbrigade. Da heutzutage ein Bankett praktisch kompromisslos auf Verpflegung ausgerichtet ist, war für uns unbestritten, dass alle Bemühungen vorrangig den geschmacklichen Qualitäten der angebotenen Gerichte gelten sollten und nur Verhalten ihrer Ästhetik und ihrer Rolle im Kontext der Inszenierung. Auf den verschwenderischen Umgang mit Gewürzen wurde ebenso verzichtet wie auf gewöhnungsbedürftige Gewürzkombinationen, beides Charakteristika der Festtagsküche um 1600. Alle verwendeten Produkte standen schon im 16. Jahrhundert zur Verfügung. Ebenfalls historisch und damit erklärungsbedürftig ist die Bedienung bei Tisch, die nach den Regeln des *Service à la française* abgewickelt wird. Jeweils 6 Gerichte (oder mehr) werden gleichzeitig aufgetragen und auf dem Tisch platziert (*1. Tracht*). Die Tischgänger bedienen sich selbst und dienen sich gegenseitig zu. Nach 40 Minuten werden die Schüsseln abgetragen und durch eine zweite Serie gleicher Zahl aber mit anderen Speisen ersetzt (*2. Tracht*). Nach weiteren 40 Minuten erfolgt der zweite Austausch zur 3., der süßen *Tracht*. Den Kellnern kommt die Aufgabe zu, die Gerichte auf- und abzutragen und die Teller zwischen den Trachten auszuwechseln. In der Zwischenzeit versorgen sie die Gäste mit Brot und Getränken.

Montag, 26. August 2013

18 Uhr

Kunstmuseum, Vortragssaal

Vortrag 2

«... sozusagen ein Instrument der Götter» – die Lyra und ihre Metamorphosen

Dr. Martin Kirnbauer

Müsste man ein sehr charakteristisches Musikinstrument für das 16. Jahrhundert benennen, so fiel die Wahl wohl mit gutem Grund auf die *Lira da braccio*. Merkwürdigerweise handelt es sich dabei aber gerade um dasjenige Instrument, von dem man am wenigsten weiss, weder seine Herkunft noch seine genaue musikalische Verwendung kennt. Sogar welches Musikinstrument jeweils genau gemeint ist, wenn Quellen der Zeit von einer «lira» sprechen, bleibt oft unklar. Diese kuriose Situation ist unter anderem dem bereits in der Antike



Holzschnit aus den «*Epithome Plutarchii*», Ferrara, 1501, Dichter mit *Lira da braccio*

bekanntesten Namen λύρα geschuldet, der im Zuge des Humanismus und der Wiederentdeckung der Antike auf zeitgenössische Musikinstrumente übertragen wurde. Aber nicht nur der Name, sondern auch die musikalische Verwendung wurde vererbt, galt die λύρα in der Antike doch als das eigentliche Instrument der Dichter und Sänger, dem Mythos nach von Hermes erfunden und dann an seinen Bruder Apollon weitergegeben. So lässt sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien ein Streichinstrument in *da braccio*-Haltung, also waagrecht mit den Armen vor dem Körper gehalten, belegen, das mittels akkordischen Spiels den Vortrag des Sängers oder Rezitators begleitete. Dieser humanistische Gestus charakterisierte zugleich den sich selbst auf einer *Lira da braccio* begleitenden Sänger als Verkörperung des Orpheus, als dessen Instrument die Lyra auch in die Ikonographie/Bildwelt/Bildersprache einging, wahlweise auch übertragen auf einen Apollon, Homer oder König David.

Kurz nach 1500 vermehrte ein Schüler von Leonardo da Vinci, Atalante Migliorotti (ca. 1466–1535), die Anzahl der Saiten auf zunächst zwölf, so dass das Instrument nun in *da gamba*-Position vertikal/aufrecht zwischen den Beinen gehalten gespielt wurde. Die musikalischen Möglichkeiten vermehrten sich damit rasant, so dass Virtuosen wie beispielsweise Alessandro Striggio (1537/8–1592) allein mehrstimmige Madrigale vortragen konnte, wobei er eine der Stimmen sang. Während die *Lira da braccio* bald nur noch als Attribut von Göttern und antiken Helden auf Gemälden zu finden ist, entwickelte sich die *Lira da gamba* (auch *Lirone* genannt) zu einem wichtigen Instrument der *Basso continuo*-Gruppe noch bis in die zweite Hälfte des 17. Jahr-

hunderts, wobei insbesondere ihre «allerlieblichste Harmony für die Ohren» gerühmt wurde, die «die affectus, dolores, planctus» anregten.

Während der Vortrag den verschiedenen *Lire* und ihre Funktion in Bildern und Quellen nachspürt, werden die Instrumente selbst im Mittagskonzert «*sulla lira...*» – *L'arte della recitazione* am folgenden Tag zu erleben sein.

Martin Kimbauer (geboren 1963 in Köln) war nach einer Ausbildung zum Holzblasinstrumentenmacher und Musikstudien zunächst Restaurator für historische Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Mittelalterlichen Geschichte an den Universitäten Erlangen und Basel (Promotion 1998). Zwischen 1994 und 2004 war er wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel, betraut u.a. mit der Leitung des umfangreichen Mikrofilmarchives, und Lehrbeauftragter für Ältere Musikgeschichte. Nach der Habilitation 2007 bis Ende 2010 Vertretung des Lehrstuhls für Ältere Musikgeschichte.



Seit Mai 2004 ist er Leiter des Musikmuseums in Basel und Kurator für die Sammlung alter Musikinstrumente des Historischen Museums Basel, sowie Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Basel.

Dienstag, 27. August 2013

12.15 Uhr

Peterskirche

Alumni 2, Mittagskonzert

«sulla Lira...»

L'arte della recitazione

Giovanni Cantarini – Gesang und Rezitation
Baptiste Romain – Lira da Braccio und Violine
Brigitte Gasser – Lira da Gamba und Gambe
Julian Behr – Laute und Theorbe

Programm

Angelo Poliziano (1454–1494)

aus *Fabula di Orfeo*:

Udite, selve mie dolce parol

Dunque piangiamo, o sconsolata lira

Bartolomeo Tromboncino (ca.1470–1535)

Cresce la pena mia (Petrucci Frottole Libro Septimo, Venezia 1507)

Marco Cara (ca.1465–ca.1525)

Aer de capitoli (Petrucci Frottole Libro Nono, Venezia 1508)

Text: Pietro Bembo (1470–1547)

Anonymus

Romanesca, Passamezzo (Ms.1144 Pesaro, Bibl. Oliveriana, ca.1545)

Anonymus

Piangeti christiani (MS Capetown Grey 3.b.12, ca.1500)

Text: Leonardo Giustiniani (ca.1383–1446)

Innocentius Dammonis

Pianzeti, christiani (Petrucci Laude Libro Primo, Venezia 1508)

Alfonso della Viola (ca. 1508–ca. 1573)

Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo (Fragment aus Agostino Beccaris *Il sacrificio*, 1554)

Francesco Corteccia (1502–1571)

O begli anni de l'oro

Alessandro Striggio (1536–1592)

Madonna il vostro petto (Il primo libro de madrigali, Venezia 1560)

Anonymus

Per che m'hai abandonato (Petrucci Frottole Libro Septimo, Venezia 1507)

Giulio Caccini (1551–1618)

Lamento d'Orfeo (aus *Euridice*, 1600)

Sigismondo d'India (ca.1582–ca.1629)

Piangono al pianger mio (Milano 1609)

Text: Ottavio Rinuccini (1562–1621)

Zum Programm

Unter den Praktiken der verschiedenen Renaissancen, die sich in der italienischen Kulturszene des 15. und 16. Jahrhunderts abwechselten, ist das Singen zur Lira sicherlich eine der symbolgeladesten. Diese Art des Musizierens, die – wie die Ikonographie reichlich bezeugt – mit dem Orpheus-Mythos und der göttlichen Figur des Apollon verbunden ist, wurde vor allem an den humanistischen Akademien und an besonders kultivierten Höfen der italienischen Halbinsel gepflegt. Sie bestand in der Rezitation von langen literarischen Texten, die von einfachen Akkorden auf der *Lira da braccio* oder – im 16. Jahrhundert – auch auf dem *Lirone* begleitet wurde.

Traditionell mit Orpheus oder Apollon assoziiert, ist das Instrument die moderne Reinkarnation der «lyra» (auch *Kithara* oder *Phorminx* genannt), die im alten Griechenland symbolisch für die «lyrische» Dichtung stand. Das an sie gebundene Repertoire konnte nicht geringer als das des göttlichen Sängers sein: die Erzählung von kosmogonischen Mythen und von episch-amourösen Unterfangen, wenn nicht sogar vom Orpheus-Mythos selbst. Die Nachahmung des Orpheus und der *dulcedo* seines Gesanges erforderte – neben der Beherrschung des Instruments – ein hohes Mass an rhetorischer Fertigkeit, und die expressive Kraft jener, die beides beherrschten, ist in zahlreichen Zeugnissen überliefert, wenn auch leider keine einzige ihrer Melodien.

Traditionellerweise war dieser Stil zwischen Gesang und Rezitation tatsächlich der Improvisation über

melodische Modelle überlassen, die elementar genug waren, um dem Sänger die Möglichkeit zu geben, lange Texte auswendig zu lernen bzw. sie aus dem Stegreif vorzutragen. Die Protagonisten dieser Praxis waren Personen unterschiedlicher Bildung und sozialer Herkunft: von professionellen Musikern bis zu adligen Amateuren, von berühmten Gelehrten bis zu Jahrmarktssängern. Sie traten am Hof während Banketten oder bei Festen auf, wenn es darum ging, eine adlige Familie zu feiern, und sangen oft in Theateraufführungen von Komödien oder Hirtengeschichten, oder auch während Sitzungen der Akademien – es sei an eine der bedeutendsten erinnert, die neapolitanische von Marsilio Ficino bei den Medici in Florenz, wo der Dichter Angelo Poliziano selbst sang und spielte –, oder in den Literatursalons der Adligen, um die Gedichte Petrarcas oder auch neuer Dichter zu verbreiten, wie es im Venedig des 16. Jahrhunderts bei Pietro Bembo der Fall war. Auch wurden nicht selten spirituelle Texte wie die *Laudae* auf diese Weise dargeboten, wofür der berühmte *Laudario giustiniano* ein Beispiel ist (vgl. «*Piangeti christiani*» über einen Text des adligen Venezianers Leonardo Giustiniani).

Der Florentiner Baccio Ugolini, einer der berühmtesten Künstler seiner Zeit, sang *ad lyram* in der Rolle des Orpheus in der *Fabula di Orfeo* von Angelo Poliziano, aufgeführt in Mantua während der Karnevalsfeierlichkeiten des Jahres 1480. Der klare und reine Stil des toskanischen Dichters vermag es, den ländlichen und impulsiven Charakter des Hirten Aristeo im Tanzlied «*Udite, selve, mie dolci parole*»

ebenso passend auszudrücken wie die noble Klage von Orpheus in den Versen «*Dunque piangiamo, o sconsolata lira*».

Ebenfalls im Zusammenhang mit den höfischen Festen und den Theaterspektakeln ist bekannt, dass der Hofmusiker der Familie d'Este, Alfonso dalla Viola, die Musik für die Hirtenkomödie *Il Sacrificio* von Agostino Beccarsi (1554) geschrieben hat. Er vertraute seinem Bruder die Rolle des Priesters an, der das Gebet «*Tu ch'ai le corna riguardanti al cielo*» an den Mond richtete und sich dabei selbst mit der Lira begleitete.

Für die Florentiner Intermedien schrieb Francesco Corteccia das Madrigal «*O begli anni dell'oro*» auf das Drama *Commodo* von Antonio Landi (1539), wo die Figur des Silen – wie Giambullari in der Chronik der Feier schreibt – den Violone spielte. Dieselbe Praxis des Intavolierens von polyphonen Madrigalen für eine Bass-Lira (*lira bassa*), oder auch für Lirone, findet sich beim Komponisten Alessandro Striggio, von dem wir wissen, dass er ein Virtuose auf diesem Instrument war: «*Madonna, il vostro petto*», ein ursprünglich fünfstimmiges Madrigal, das in seiner Homorhythmik gut mit einem Lirone begleitet werden kann, ist ein deutliches Beispiel dafür, dass sich Monodie und Polyphonie nie gegenseitig ausgeschlossen haben.

Nicht die ganze Tradition des Singens zur Lira ist verloren gegangen: Die Frottole-Bücher von Ottaviano Petrucci, in Venedig gedruckt, überliefern die sogenannten «*aeri per cantar sonetti/ottave/capitoli*», oder auch polyphone Arrangements von Melodien im Stil der Frottola, die für die Rezitation von jeglichen, metrisch ähnlichen Texten geeignet sind. Zu einer Melodie

des Frottolisten Marco Cara kann man tatsächlich das Capitulo «*Dolce mal, dolce guerra, e dolce inganno*» von Pietro Bembo (1553) ausführen, ein Beispiel dafür, wie der venezianische Petrarkismus seine Verbreitung der Begleitpraxis mit der Lira anvertraute.

Der Triumph der Monodie des *recitar cantando*, mit anfänglich einfachen Akkorden auf der Lira und später einem von mehreren Instrumenten ausgeführten Generalbass, beginnt seinen Lauf noch unter dem Zeichen des Orpheus und der Hirtenfabel.

In *Euridice* von Ottavio Rinuccini mit Musik von Giulio Caccini («*composta in musica in stile rappresentativo*»), aufgeführt bei der Hochzeit von Heinrich IV. von Frankreich mit Maria de Medici (1600), manifestiert sich zu Beginn des Barock die höfische Tradition der mythologischen Erzählung, während mit Sigismondo d'Indias «*Piangono al pianger mio*» aus *Lungi da chi 'l mio cor* von Rinuccini die Rezitation des Liebesgedichtes in die Ära des virtuosen Gesangs übernommen wird.

Giovanni Cantarini

Die Ausführenden

Die Gambistin *Brigitte Gasser* studierte an der Schola Cantorum Basiliensis bei Jordi Savall und erhielt ihr Diplom 1990. Seitdem arbeitet sie als freiberufliche Musikerin und konzertiert mit verschiedenen Solisten und Ensembles in ganz Europa. Ihr stilistisches Repertoire reicht vom 15. Jahrhundert bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Sie gibt regelmässig Kurse für Kinder und Erwachsene und ist Autorin einer

Gambenschule für Anfänger. Sie unterrichtet an der Musikschule Konservatorium Bern.

Sie wirkte bei zahlreichen Aufnahmen mit, etwa mit dem von ihr mitgegründeten «Concerto di Viole» und dem Ensemble «Daedalus», und war an diversen Opernprojekten beteiligt.

Neben ihrer Arbeit mit stilistisch getreuen Kopien von Gambeninstrumenten des 16. bis 18. Jahrhunderts ist sie fasziniert vom Klang und von den harmonischen Möglichkeiten der *Lira da gamba* als Continuo-Instrument.

Nach Studien der Philosophie an der Pontificia Universitas Gregoriana in Rom und seinem Diplom in Althilologie in Bologna vertiefte *Giovanni Cantarini* seine Kenntnisse der historischen Gesangskunst an der Schola Cantorum Basiliensis bei Gerd Türk und Dominique Vellard und studiert jetzt bei Graziano Monachesi in Cesena klassische Oper und Konzertrepertoire.

Neben einer regen Aktivität als Solist und Ensemblesänger auf bedeutenden Festivals für Alte Musik (Festival d'Ambronay, Mysteria Paschalia, Festival de Flandres, Brighton Early Music Festival, Freunde Alter Musik Basel, Segni Barocchi Foligno, Sagra Mu-



Von oben links im Uhrzeigersinn: Brigitte Gasser, Giovanni, Cantarini, Julian Behr, Baptiste Romain

sicale Malatestiana, Musique des Lumières, Organum Novum Bruxelles, Festival Bach de Combrailles) setzt er sich intensiv mit der mittelalterlichen Monodie, dem Renaissance-Madrigal und der frühbarocken Monodie der Kammerkantate auseinander. Er gründete das Ensemble «La Déesse Venus» mit dem er das Repertoire der *prima pratica*-Madrigale erkundet.

Eine vielfältige Zusammenarbeit verbindet ihn mit folgenden Formationen und Dirigenten: «Ensemble Gilles Binchois» (Vellard), «Huelgas Ensemble» (Van Nevel), «La Morra» (Marti-Gondko), «Ensemble Perlaro» (Donadini), «La Venexiana» (Cavina), «Leones» (M. Lewon) «Ensemble Melpomen» (Steinmann), «per-sonat» (Lutzenberger), «Ensemble Vocale Orlando» (Gentre), «Cappella Obliqua» (Agudin), «Cappella Augustana» (Messori).

Als Mitarbeiter von Montserrat Figueras am Instituto Superior de Musica in Barcelona und an der Schola Cantorum Basiliensis gab er Kurse als Experte für Poesie und italienische Metrik.

Nach anfänglichen Studien der Violine und der Komposition am Conservatoire National de Région in

Rueil-Malmaison spezialisierte sich *Baptiste Romain* (mittelalterliche Fidel, Renaissance-Violine, Dudelsack) auf die Musik des Mittelalters und der Renaissance und studierte mittelalterliche Fidel, alte Dudelsackformen und Gesang. Er begann mit Studien bei Marco Horvat am Centre de musique médiévale in Paris, wechselte dann in die Schweiz, um an der Schola Cantorum Basiliensis bei Randall Cook, Dominique Vellard und Crawford Young zu studieren. Gleichzeitig erhielt er Kammermusikunterricht am Conservatoire national supérieur in Lyon bei Pierre Hamon.

Während seiner Zeit an der Schola Cantorum erkundete er die Spieltechniken und das Repertoire der Renaissance-Violine, im März 2008 schloss er mit dem Solistendiplom ab.

Seine Einflüsse sind unter anderem der Jazz und traditionelle Musik, er ist unablässig auf der Suche nach neuen Ideen auf dem Feld der historisch informierten Musikpraxis, aber ebenso leidenschaftlich beschäftigt er sich mit Improvisation, Gesangsbegleitung und dem Repertoire seiner Instrumente.

Baptiste Romain arbeitet in vielen Ensembles mit, darunter «Leones» (Marc Lewon), «Gilles Binchois» (Dominique Vellard), «per-sonat» (Sabine Lutzenberger), «Vox Suavis» (Ana Arnaz), «Tetraktys» (Kees Boeke), «Les Jardins de Courtoisie» (Anne Delafosse-Quentin), «Peregrina» (Agnieszka Budzinska-Bennett) u.a.

Daneben unterrichtet er mittelalterliche Musik an der Universität von Besançon und gab zahlreiche Meisterkurse. Die erste CD seines eigenen Ensembles «Le Miroir de Musique» erschien 2012 (www.miroir-

demusique.com)

Julian Behr absolvierte zunächst ein Studium in klassischer Gitarre und Laute bei Prof. Dr. Mario Sicca und Robert Barto an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart.

Nach einem Aufbaustudium im Fach Laute bei Joachim Held am Hamburger Konservatorium studierte Julian Behr Alte Musik und Lauteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel bei Hopkinson Smith. Bis 2011 war er Dozent an der Musikhochschule Nürnberg.

Es erfolgten Auftritte bei Festivals in den meisten Ländern Europas und in Südamerika mit u.a. dem belgischen Ensemble «Ausonia», mit der «Akademie für Alte Musik Berlin», mit «Al Ayre Espagnol», Peter Kooj und «sette voci» sowie mit den Altisten Franz Vitzthum und Andreas Scholl. Zusammen mit dem Tenor David Munderloh widmet Julian Behr sich dem englischen Lautenlied im 17. Jahrhundert.

Neben solistischen und kammermusikalischen Projekten ist die Mitwirkung an Barockopernproduktionen ein Bestandteil seiner Arbeit, u.a. an den Opernhäusern in Hamburg, Berlin, Amsterdam und Brüssel.

Montag, 26. August 2013

20.15 Uhr

Martinskirche

«Vergine bella» e Nobildonna – Isabella d’Este und die neue Italianità

Frottole und Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts

Els Janssens-Vanmuster, Raitis Grigalis – Gesang

Les Flamboyants:

Leitung und Flöte: Michael Form

Programmkonzeption: Silvia Tecardi, Michael Form

Baptiste Romain – Renaissance-Violine

Silvia Tecardi – Viola d’arco

Jane Achtman – Viola da Gamba

Marc Lewon – Laute

Marc Meisel – Spinettino, Orgelpositiv

Programm

I.

Guillaume Dufay (1397–1474)

Vergene bella, che di sol vestita

(Canzona von Francesco Petrarca)

Oxford, Bodeleian Library MS canon. misc. 213

fol. 133^r–134

B.T. [Bartolomeo Tromboncino] (ca. 1470–nach 1535)

Virgine bella

Canzoni nove con alcune scelte...per Andrea

Antico (Rom 1510)

Andrea Antico: Frottole Intabulate da sonar organi

(Rom 1515)

II.

Adespoto

Ch’ui dicese «E non l’amare»

O. Petrucci: Frottole Libro VI (Venedig 1506)

B.T.

Questo mondo è mal partito

O. Petrucci: Frottole Libro IX (Venedig 1509)

B.T.

Ite, caldi o miei sospiri

O. Petrucci: Frottole Libro IX

M.C. [Marchetto Cara] (1470–nach 1525)

Per dolor mi bagno il viso

O. Petrucci: Frottole Libro XI (Fossombrone 1514)

Diminutionen nach Silvestro Ganassi: Opera intitolata La Fontegara (Venedig 1535)

B.T.

Aqua aqua aiut'al foco

Franciscus Bossinensis: Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato Libro Primo (O. Petrucci, Venedig 1509)

III.

Juan Urrede [Johann Wrede] (ca. 1430–nach 1482)

Nunca fue pena mayor (Villancico)

O. Petrucci: Harmonice Musices Odhecaton A (Venedig 1501)

Adespoto

Nunca fue pena maior

O. Petrucci: Canti C. No Cento Cinquanta (Venedig 1504)

B.T.

Nunqua fu pena maggiore (Bazzelletta)

O. Petrucci: Frottole Libro III (Venedig 1505)

Josquin Desprez (?) (ca. 1450–1521)

Fortuna dun gran tempo

O. Petrucci: Odhecaton A

Jean Japart (ca. 1450–nach 1480)

Fortuna dun gran tempo

O. Petrucci: Canti C

Johannes Martini (ca. 1440–1497/98)

Fortuna d'un gran tempo à 4

Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Ms. Banco Rari 229

Antoine de Vigne

Franc cœur qu'as tu/Fortuna dun gran tempo

O. Petrucci: Canti B. No Cinquanta (Venedig 1502)

Josquin Desprez [d'Ascanio]

In te domine speravi

O. Petrucci: Frottole Libro I (Venedig 1504)

M.C.

Pietà cara signora

O. Petrucci: Frottole Libro I

B.T.

La pietà chiuo ha le porte

O. Petrucci: Frottole Libro II

Rasmo [Erasmus Lapidica] (1440/45–1547)

Pietà cara signora / La pietà chiuo ha le porte (Barzelletta)

O. Petrucci: Frottole Libro IX

IV.

B.T.

Or che'l ciel et la terra (Petrarca)
Andrea Antico: Frottole de misser Boltolomio
Tromboncino & de misser Marchetto Carra...per
cantar & sonar col lauto, Libro II (Venedig 1520)

B.T.

Ben che'l Ciel me t'habbi tolto
O. Petrucci: Frottole Libro IX

B.T.

Sì è debile il filo a cui s'attene (Canzona von
Petrarca)
O. Petrucci: Frottole Libro VII (Venedig 1507)
Andrea Antico: Frottole intabulate da sonar organi,
Libro IV (Rom, 1517)

Michele Pesenti (?) (ca. 1470–nach 1524)

Che faralla, che diralla
O. Petrucci: Frottole Libro XI

Don Timoteo

Uscirallo, resterallo
O. Petrucci: Frottole Libro XI

B.T.

Gli è pur cocente 'l fier desir ch'ò in core
O. Petrucci: Libro VII
A. Antico: Frottole Libro IV

Zum Programm

Die *Frottola* mit all ihren verwandten Spielformen der *Barzetta*, *Ode*, *Strambotto* und *Canzonetta* gilt als die erste genuin italienische Gattung nach einem Jahrhundert franko-flämischer Vorherrschaft in Oberitalien. Freilich hatte sie ihre nordischen Wegbereiter, die die Entstehung einer regionalen Musik beförderten und sich für die Verwendung italienischer Texte und einer unmittelbaren musikalischen Expressivität einsetzten. Die Frottolisten bevorzugten die Laute als Begleitinstrument einer einzelnen, stark textbezogenen Singstimme. Zudem schafften sie die Voraussetzungen für den frühbarocken *stile rappresentativo*, der in der «Erfindung» des *Dramma per Musica* gipfeln sollte. In Isabella d'Este hatte die Frottola ihre mächtigste Protagonistin und in Ottaviano dei Petrucci und Andrea Antico potente Verleger, die der neuen Gattung zwei Dutzend umfangreiche Musikdrucke widmeten und so für deren Verbreitung und Überlieferung Sorge trugen. Während diese Drucke die Stücke – vor allem aus absatzbedingten Gründen – vierstimmig setzten und bisweilen alle Stimme textierten, findet man den Ursprung der Frottola im improvisierten, nicht schriftlich fixierten *canto accompagnato* zum Beispiel eines Pietrobono dal Chitarrino, der 1440 bis 1497 am Hof von Ferrara tätig war und dessen Ruf sich weit über die Grenzen der Stadt verbreitete. Pietrobono orientierte sich am Stil der *giustiniana*, des Gesangs zur Begleitung der Laute, der *Lira da braccio* oder der *Viola*. Einige wenige *giustiniane* gelangten in die später niedergeschriebene Musik und damit in die veröffentlichten

Frottole-Bücher. «*Ch'ui dicese 'E non l'amare*» ist ein besonders repräsentatives Werk dieses Stils.

Unser Programm beginnt mit einer reizvollen Gegenüberstellung zweier berühmter Vertonungen von Francesco Petrarca's *Vergene bella*: Bei Dufay herrscht noch ganz die der flamboyanten Spätgotik verpflichtete Musiksprache des Nordens vor. Eine mit Proportionswechseln und vielen Melismen ausgeschmückte Kantilene erhebt sich über einem dicht gewebten Kontrapunkt aus Tenor und Contra, die vor allem ihrer horizontal geschichteten kontrapunktischen Logik folgen. Bei Tromboncino offenbart sich vom ersten Takt an der frische und unmittelbare Tonfall der italienischen Renaissance, der sich in einer quasi körperhaft geführten syllabischen Deklamation manifestiert. Welches Potenzial dieser neue Stil für den frühbarocken *stile rappresentativo* haben sollte, zeichnet sich vor allem in Werken wie «*Si è debile il filo a cui s'attene*» ab. Allein schon Petrarca's Canzona mit ihrer freien Folge von Sieben- und Elfsilbern verweist auf die Versstruktur des hochbarocken Rezitativs. Bartolomeo Tromboncino kommt für die Vertonung der 16 Verszeilen mit lediglich neun musikalischen Phrasen aus, die so gestaltet sind, dass sie mit ihrer konsequent syllabischen Anlage und vielen Tonwiederholungen ganz dem Textinhalt verpflichtet sind.

Vollkommen anders erscheint das Verhältnis von Text und Musik in «*Ben che'l ciel me t'habbi tolto*». Fast vermeint man die Klage des Hauptprotagonisten aus Monteverdi's *L'Orfeo* zu vernehmen, der sich mit all seiner Sangeskunst, zu der auch das *cantar passeggiato* oder *alla lombarda* gehört, durch die Unterwelt schlägt,

um seine geliebte Euridice wieder ins Leben zurückzuholen. Der Mythos von Orpheus war freilich schon bei den Frottolisten beliebt: der Dichter Angelo Poliziano schrieb für Kardinal Francesco Gonzaga eine *Favola d'Orfeo*, die 1480 in Mantua aufgeführt wurde, deren Musik aber leider verschollen ist.

Wie stark das Interesse an Petrarca's Texten gleichermaßen schon bei den Frottolisten und schliesslich bei Claudio Monteverdi war, wird an Stücken wie «*Hor che'l ciel et la terra*» deutlich: 1520 veröffentlicht Antico Tromboncino's Vertonung. Monteverdi sollte sich über 100 Jahre später derselben Textvorlage für sein 8. Madrigalbuch von 1638 bedienen.

Obwohl die Frottola ein italienisches Phänomen ist, wurde sie gleichwohl in ganz Europa rezipiert und sogar von nichtitalienischen Komponisten imitiert; Josquin Desprez' «*In te domine speravi*» ist ein wunderbares Beispiel für diesen Assimilationsprozess. Einen interessanten Fall stellt «*Nunca fue pena mayor*» des Flamen Johann Wrede, der sich in Spanien Juan Urrede nannte, dar. Dieser berühmte *Villancico* auf einen Text des Primer Duque de Alba wurde um 1500 in italienische Handschriften kopiert, um schliesslich von Tromboncino in eine *Barzelle* verwandelt zu werden. Eine ähnliche Metamorphose wurde «*Fortuna d'un gran tempo*» zuteil, wenngleich das Werk nicht so weit reiste wie *Nunca*. Josquin ist wahrscheinlich der Autor eines Kabinettstücks, in der die Originalmelodie in drei verschiedenen Tonarten erklingt, De Vigne benutzte dieselbe Melodie für ein fünfstimmiges Quodlibet zusammen mit einer französischen Chansonmelodie, Japart konstruierte daraus einen vertrackten vierstim-

migen Kanon, und schliesslich tritt uns die Fortuna-Melodie bei Johannes Martini als Frottola entgegen.

Das Bearbeiten und Umwandeln bereits existierender Musik war vor allem ein beliebtes Verfahren der franko-flämischen Meister, um sich auf eloquente Weise gegenseitig Referenz zu erweisen. Es lebt bei den Frottolisten fort und macht, wie im Falle von «*Fortuna d'un gran tempo*», nicht einmal vor Gattungsgrenzen halt. Ein besonders schönes Beispiel stellt Erasmus Lapididas Quodlibet über zwei Frottole von Cara und Tromboncino dar, deren Bindeglied das Schlüsselwort *pietà* darstellt. Die beiden originalen textierten Cantus-Stimmen wurden miteinander zu einem kunstvollen Kontrapunkt verquickt und jeweils mit einer neuen Begleitstimme zu einem polyphonen vierstimmigen Satz ergänzt.

Wir haben einige Dialoge in unser Programm aufgenommen, die in protobarocker Manier – in Ansätzen bereits mit den Stilmitteln des *Dramma per musica* und der *Commedia dell'arte* – auf theatrale Effekte abzielen, die in den Bühnenwerken um 1600 ihre volle Entfaltung erleben. Es handelt sich um Stücke wie Tromboncinos «*Aqua aqua aiuto al foco*» oder «*Gli é pur cocente'l fier desir ch'ò in core*», bei denen der Text phrasenweise auf zwei Figuren verteilt ist. Michele Pesentis «*Che faralla, che diralla*» und das als Antwort konzipierte «*Uscirallo, resterallo*» von Don Timoteo wurden wahrscheinlich als Zwischenaktmusiken der *Commedia dell'arte* verwendet – gewissermassen als Vorläufer der späteren *Intermezzi*.

In welchem Ausmass sich die instrumentale Diminution Bahn bricht, lässt sich anhand der Intabulierung

gen von Antico und Bossinensis aufzeigen. Sie stellen den ersten Schritt hin zur selbstständigen barocken Instrumentalmusik dar. Das frühe 16. Jahrhundert ist aber auch die Zeit der ersten ausführlichen Diminutionstraktate von Ganassi und Ortiz. Die Frottola ist mit ihrer einfachen, homophonen Satzstruktur nicht nur der Nährboden für die monodische Begleitung der «*Nuove Musiche*» eines Caccini, sondern bietet sich auch als ideale Matrix einer zunehmend virtuosen instrumentalen Verzierungskunst an, die alle bis dahin bekannten Grenzen sprengt.

Michael Form und Silvia Tecardi

Ensemble «Les Flamboyants»

Das Ensemble «Les Flamboyants» wurde 1997 von Michael Form gegründet. In Mainz geboren, absolvierte er seine Ausbildung an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und an der Schola Cantorum Basiliensis (Basel), wo er sich neben seinem Engagement für die Musik des 18. Jahrhunderts auf die Musik der Renaissance spezialisierte. Die Mitglieder des Ensembles stammen aus Deutschland, Belgien, der Schweiz, Österreich, Italien und Brasilien und haben sich während ihrer gemeinsamen Studienzeit an der Schola Cantorum zusammengefunden.

Mit ihrer Namensgebung beziehen sich «Les Flamboyants» auf den verfeinerten spätgotischen Architekturstil des «flammenden» Masswerks, der im



tus Moraviae. Anfang 2002 folgten die Musiker einer Einladung der University of Christchurch zum Winds of Waitaha Early Music Festival als Ensemble in Residence nach Neuseeland.

2001 wurden «Les Flamboyants» für ihre Einspielung der Harmonice Musices Odhecaton, des ersten Notendrucks der Musikgeschichte, mit dem «Choc du Monde de la Musique» ausgezeichnet. Im Sommer 2010 hat das Ensemble zwei neue CDs in Koproduktion mit dem Schweizer Radio DRS eingespielt, die in Kürze bei Christophorus erscheinen werden.

15. Jahrhundert von Frankreich ausging. Das Ensemble widmet sich besonders der ersten Blütezeit der Instrumentalmusik um 1500.

Seit ihrem Debüt bei den Moselfestspielen traten «Les Flamboyants» bei einer Reihe von renommierten Festivals und Konzertreihen in ganz Europa auf, wie z.B. beim Festival van Vlaanderen (Laus Polyphoniae, Antwerpen), bei den Rencontres de musique médiévale du Thoronet, den Freunden Alter Musik in Basel, der Brixner Initiative Musik und Kirche, beim Winter in Schwetzingen, beim Bucerius Kunstforum (Hamburg), bei den Internationalen Tagen der Mittelalterlichen Musik Montalbâne, beim Festival Mutua Madrileña (Madrid) sowie beim südböhmischen Festival Concen-

Isabella d'Este – «Una divina bellezza – una meravigliosa donna – corteggiata da tutti.»

*Cristina Pileggi**

Der Name Isabella d'Este Gonzaga steht für Kunst, Kultur und Mode der Hochrenaissance in Italien. Isabella, älteste Tochter des Herzogs Ercole I. d'Este von Ferrara und Eleonoras von Aragón, besass eine unermüdliche Energie, Beziehungen zu pflegen und neue Kontakte zu knüpfen; sie war immer und überall präsent, um das Neueste kennenzulernen und kulturpolitisch aktuell zu sein. Alles weckte ihre Neugier, jedoch unter einer Bedingung: Es musste ihrer eigenen inneren Ordnung entsprechen, es musste mit ihrem Lebensstil übereinstimmen.

Am 18. Mai 1474 wurde Isabella in Ferrara geboren. Ihre Ausbildung begann sehr früh. Battista Guarino führte sie in die lateinische Sprache ein, und Giovanni Martino brachte ihr das Singen und das Spielen verschiedener Instrumente wie der Laute, der Viola und der Orgel bei. Zahlreiche Künstler und Musiker frequentierten den Hof. Die Universität, die auserlesene Bibliothek, die vielen Kunstwerke, die «Capella ducale» mit den besten Musikern und Sängern Italiens: Ferrara war dank Ercole I. d'Este, der selbst lateinische Werke las und ein Kenner von Kunst und Musik war, eine moderne italienische Kulturstadt des 15. Jahrhunderts.

Die Vermählung der noch nicht 16-jährigen Isabella mit Gianfrancesco II. Gonzaga, Markgraf von Mantua, fand am 16. Februar 1490 statt. Isabella begann alsbald am neuen Hof ihrer Leidenschaft nachzugehen. Sie kaufte rare Bücher und wertvolle Editionen für ihre neue Bibliothek. Zahlreiche Künstler, Musiker und Poeten wurden an den Hof von Mantua eingeladen und viele Werke exklusiv für Isabella in Auftrag gegeben. Mit dem Hofmaler Andrea Mantegna hatte Isabella eine konfliktreiche und zugleich kreative Beziehung, denn ihre Bedingungen entsprachen nicht immer seinen künstlerischen Vorstellungen. Weitere Künstler, die für Isabella arbeiteten, waren Leonardo da Vinci, Lorenzo Costa, Giovanni Bellini, Pietro Perugino und Antonio Allegri da Correggio. Aber auch die-



*Tizian, Isabella d'Este (ca. 1536),
Ausschnitt, Kunsthistorisches Museum
Wien*

se hatten es mit Isabellas Ansprüchen nicht leicht: Die Künstler mussten die Vorgaben der Marquise befolgen. Diese Exklusivität verfolgte Isabella nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Musik. In Venedig gab Isabella zum Beispiel dem berühmten Instrumentenbauer Lorenzo da Pavia den Auftrag, ein Clavichord für sie zu schaffen, das «facile da suonare» sein sollte, weil Isabella nicht allzu geübte Hände besaß. Poeten und Humanisten wie Pietro Bembo und Nicolò da Correggio übergaben ihr ihre Verse, damit sie sie vor gebildetem Publikum rezitieren und singen konnte. Isabella förderte jede Kunstgattung und jeden von ihr geschätzten Künstler. Umgekehrt waren ihr diese Künstler dadurch auch im kulturpolitischen Sinn und für ihr Prestige von Nutzen.

Ähnlich verlief es mit der musikalischen Gattung der Frottola. Die bekanntesten Frottolisten versammelte Isabella am Hof: Bartolomeo Tromboncino, der zwischen 1490 und 1506 ihr persönlicher Lehrer und Hofmusiker war, und Marchetto Cara. Die Frottola – ein italienisches Strophelied in verschiedenen Versmassen zu drei bis vier Stimmen – eignete sich gut für die musikalische Betätigung der Damen am Hof. Notiert ist die Frottola zwar in Stimmbüchern, die den Eindruck von selbstständigen Stimmen nahelegen. Dominant ist aber die Oberstimme, während die Unterstimme sowie die Mittelstimmen, die die Harmonie ausfüllen, wie eine Begleitung wirken. Somit kann nicht von einer «polyphonen» Gattung im eigentlichen Sinn gesprochen werden, vielmehr handelt es sich bei der Frottola um die Frühform eines kompakten «akkordischen Satzes» mit gleichzeitiger Deklamation des

Textes in allen Stimmen. Dieser Satztypus hat zu einer häufigen Ausführung mit gesungener Oberstimme und instrumentaler Begleitung geführt, also zu ersten Anzeichen von solistischem Musizieren, einer Praxis, die erst später, um 1600, zur Blüte gelangt. Nicht nur das «Akkordische» und das «Solistische» sind aber neu an der Frottola am Hof zu Mantua, sondern auch das «Italienische» im Text und in der musikalischen Sprache, das sich hier nach generationenlanger Vorherrschaft der französischen Musik zum ersten Mal Bahn bricht und den Siegeszug der italienischen Musik im Barock vorbereitet.

Isabella d'Este Gonzaga war eine selbstbewusste, hochgebildete, weltoffene und auch politisch gewandte Frau mit einer offensichtlich charismatischen Ausstrahlung. Dank ihrem Gespür für das Schöne förderte sie Kunst, Dichtung, Musik und Mode des 15./16. Jahrhunderts in Italien. Sie war ein Symbol für die Entfaltung der individuellen Persönlichkeit, für das humanistische Bildungsideal und legte damit auch den Boden für die Bildung der Frauen. Die Kultur der Renaissance in Italien hat ihr vieles zu verdanken. 1539 starb sie in Ferrara.

Mittwoch, 28. August 2013

18 Uhr

Peterskirche

«Follow Me»

*Avantgardismus in der englischen Consort- und
Virginalmusik*

The Earle his Viols:

Randall Cook (Ltg.)

Brigitte Gasser

Elisabeth Rumsey

Christoph Prendl

Tore Eketorp

David Blunden, Virginal

Programm

William Byrd (ca.1540–1623)

Fantasia in C

The Carman's Whistle

Christopher Tye (ca.1505–ca.1573)

3 In Nomines:

Seldom seen – Re la re – Trust

Picforth (fl.1580)

In Nomine

William Byrd

The Bells

Peter Philips (1561–1628)

Aria del Gran Duca Ferdinando di Toscana

Anthony Holborne (1545–1602)

In Peascod Time

Thomas Tomkins (1572–1656)

A Sad Pavan for these distracted times (14. Februar
1649)

Alfonso Ferrabosco II. (* ca. 1575–1628)

Four-note Pavan

John Bull 1562–1628

Fantasia Ut re mi fa sol la

John Jenkins 1592–1678
Fantasia

Henry Purcell 1659–1695
A Voluntary in G
Fantasia upon One Note



Anonym, englisch: Ein Gamben-Consort auf dem Portrait von Sir Henry Unton (ca. 1596), National Portrait Gallery, London

Zum Programm

«Die Welt als Traum, die Welt als Mysterium, die Welt als Chaos: dies ist eine Apperzeptionsform, die der Renaissance völlig entgegengesetzt ist.» (Egon Friedell)

Das elisabethanische Zeitalter als Höhepunkt der englischen Renaissance gilt gemeinhin als die Wiege des neuzeitlichen Theaters, der modernen empirischen Naturwissenschaft und – weniger prominent – der Viola da Gamba in ihrer heutigen Form. Vermutlich durch italienische Musiker, die unter der Herrschaft Henry VII. nach England kamen, trat das Instrument

seinen Siegeszug auf der Insel an: «Beere and viols da gamba came into England both in one yeare in Henry the Seventh's time.» schreibt Henry Peacham the Younger 1636. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts führten die englischen Instrumentenbauer eine wichtige bautechnische Neuerung in der Konstruktion der Instrumente ein: Die gewölbte Decke wurde nicht mehr aus zwei dicken Holzplatten herausgestemmt, sondern aus fünf bis sieben dünn gehobelten Latten zusammengeleimt, die unter Hitze gebogen wurden. Dies führte nicht nur zu einer erheblichen Materialersparnis, sondern auch zu einem deutlich geringeren Zeitaufwand bei der Produktion, was letztlich auch als einer der Gründe anzusehen ist, dass in England viele Privathaushalte mit einem sogenannten *Chest of Viols*, einem Set von je zwei Diskant-, Tenor- und Bass-Violen da Gamba, ausgestattet waren.

Die englische Musik, die auf diesen Instrumenten gespielt wurde, weicht zur beginnenden Barockzeit in vielerlei Hinsicht von der kontinentaleuropäischen ab. Werke im Stil der *seconda prattica* findet man in England selten, dafür experimentierten die Komponisten mit gewagten kontrapunktischen Ideen, die auf sehr unterschiedliche Weise die Spannung zwischen Ordnung und Chaos ausloten. Spielraum dafür boten vor allem die *Cantus-firmus*-Fantasien: einerseits die *In-Nomine*-Fantasien über einen C.f. aus dem Benedictus der Missa «*Gloria tibi trinitas*» von John Taverner, andererseits die Hexachordfantasien, bei denen der C.f. aus einem auf- und absteigenden Hexachord besteht. So bestehen die einzelnen Stimmen in Picforth's «*In Nomine*» aus nur jeweils einem einzigen Notenwert.

Die Klangsprache des Werkes hebt sich dadurch deutlich von anderen, durch das Prinzip der *Varietas* geprägten Werken des 16. Jahrhunderts ab und erinnert an den musikalischen Minimalismus des 20. Jahrhunderts. Einen ähnlichen Effekt hat auch «*The Bells*» von William Byrd, das den repetierenden und doch sich ständig verändernden Charakter eines Glockengeläuts unübertroffen in Musik setzt. Auch Christopher Tye setzt vor seine Fantasien programmatische Titel, die den kontrapunktischen Vorgang treffend beschreiben. So entwickelt sich «*Seldom seen*» am Ende durch die Verschiebung rhythmischer Werte von einer ruhigen, einfachen Textur zu einem wahren Labyrinth, in dem selbst der in gleichmässigen Breven fortschreitende C.f. als rhythmisches Zentrum infrage gestellt wird. «*Re la re*» hingegen bezeichnet das Thema der Vorimitation und ist als eine Parodie auf den C.f. zu sehen, der mit den Solmisationssilben «*Re fa re*» beginnt und in den meisten «*In Nomine*»-Kompositionen auch so in den anderen Stimmen imitiert wird. In «*Trust*» dauert jede Note des C.f. genau fünf Minimen, was in einer sehr ungewöhnlichen Relation der harmonischen Fortschreitungen resultiert. Auch dies ist ein Spiel, das sich in vielen «*In Nomines*» wiederfindet: Da der C.f. aus genau 55 Tönen besteht, ist eine Formstruktur, die sich auf gerade Zahlen stützt, mit diesem nicht ohne Weiteres vereinbar. Wie sehr die englische Musik durch diese Tradition geprägt wurde, zeigt sich auch am Beispiel Henry Purcell's, der in den 1680er Jahren noch zwei «*In Nomine*»-Fantasien komponiert. Mit seiner «*Fantasia upon one note*» führt er die Gattung der C.f.-Fantasie zum Abschluss und Höhepunkt zugleich.

Der Einfluss Italiens war über mehrere Jahrhunderte bis zum englischen Bürgerkrieg 1642 einer der wichtigsten Faktoren in der kulturellen Entwicklung Englands. Zeugnis dafür bietet aus musikalischer Sicht vor allem die 1588 gedruckte *Musica Transalpina* von Nicholas Yonge, eine Sammlung italienischer Madrigale mit neu unterlegtem englischem Text, und das sogenannte *MS Egerton 3665* englischer Provenienz, das eine überaus grosse Anzahl italienischer Werke, u.a. von Claudio Monteverdi und Carlo Gesualdo, enthält. Ausserdem wurden immer wieder Italiener als Musiker und Diplomaten in Personalunion an den englischen Hof geholt, so auch Alfonso Ferrabosco der Ältere, Vater von Alfonso Ferrabosco II. und selbst ein begnadeter Komponist. Peter Philips, der nach seiner Studienzeit in Rom auch mit J. P. Sweelinck in Amsterdam in Kontakt trat, bearbeitete viele Werke italienischer Komponisten für Tasteninstrument und war vermutlich auch an der Compilation des *Fitzwilliam Virginal Book*, der wichtigsten Sammlung englischer Virginalmusik, beteiligt. Seine *«Aria del Gran Duca Ferdinando di Toscana»* hat er vermutlich für die Intermedien der 1589 stattgefundenen Hochzeitsfeierlichkeiten von Ferdinando I. de' Medici mit Christine de Lorraine komponiert.

Thomas Tomkins, der Nachfolger Alfonso Ferraboscos II. am Hof von King Charles I., komponierte 77-jährig zwei Wochen nach der Enthauptung des Königs seine *«Sad Pavan»*, nachdem er in den vorhergehenden Jahren einige seiner engsten Freunde als Opfer der Wirren des Krieges zu beklagen hatte und die Zerstörung seines Hauses in Worcester – es wurde von

einer Kanonenkugel getroffen – und seiner Wirkungsstätte, der Orgel in der Kathedrale ebenda, erleben musste. Tomkins erzeugt in diesem Stück durch die vielen Imitationen einen für Pavanen ungewöhnlich sprechenden Effekt. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass Tomkins in seinen letzten Lebensjahren fast ausschliesslich Instrumentalmusik komponierte, könnte man dabei fast den Eindruck gewinnen, als ob er sich des «sprachlosen» Kontrapunkts als Sprachrohr der verstummen menschlichen Stimmen bediente.

In Ferraboscos *«Four-note Pavan»* besteht die Oberstimme dagegen aus einem lediglich vier verschiedene Töne umfassenden Motiv, das auf verschiedenen Tonstufen und mit unterschiedlichen Tondauern wiederholt wird. Genau diese Tonfolge wird später zu einem der wichtigsten Fugenthemen des Barock, noch W. A. Mozart verwendet es im Schlusssatz seiner Jupitersymphonie. John Bull greift in seiner Hexachordfantasie hingegen auf ein Prinzip zurück, das Vincenzo Lusitano bereits 1553 andeutet. Der Hexachord wird stufenweise chromatisch versetzt, so umrundet das Stück durch enharmonische Umdeutung den Quintenzirkel. Die Stimmen folgen dabei jedoch den Regeln des strengen Satzes, ohne die zusätzlichen Töne für die neuartige Dissonanzbehandlung zu verwenden, die in Italien zur gleichen Zeit zur Mode wird. Bulls Hexachordfantasie war im späteren 17. Jahrhundert auf dem Kontinent unter dem Namen Alessandro Pogliettis verbreitet. Der Hoforganist Kaiser Leopolds I. verwendete das Werk unter anderem zum Unterricht seiner Schüler. Auch sein Zeitgenosse John Jenkins bedient sich der en-

harmonischen Modulation in einigen Fantasien, ohne allerdings auf einem C.f. aufzubauen.

Anthony Holbornes «*In Peascod Time*» ist ein einzigartiges Beispiel eines Variationswerkes über einen ostinaten Bass – in *England Ground* genannt – das spezifisch für Instrumentalconsort komponiert wurde. «*The Carman's Whistle*», zu deutsch «Des Kutschers Pfiff», war ein beliebter Gassenhauer der Tudorzeit. Anders als in vielen Variationswerken Byrds bleibt das Thema hier bis zum Schluss in seiner Urgestalt erhalten. Diese Gattung der Liedvariationen sowie die des *Voluntary*, einer freieren, präludienartigen Form, wurde von den englischen Virginalisten nachhaltig geprägt. Besonders Erstere hatten einen enormen Einfluss auf die Entwicklung der Tastenmusik, nicht zuletzt durch die Kontakte von englischen Virginalisten wie Peter Philips und John Bull zu Jan Pieterszoon Sweelinck, der durch seine intensive Unterrichtstätigkeit wiederum als Vater der norddeutschen Orgelschule gilt. So zeigt sich, dass die englische Musikkultur um 1600 einen etwas anderen Weg in den Barock gegangen ist als der Rest Europas: Trotz der guten Kontakte zur italienischen Musikwelt und der Kenntnis deren neuester Werke haben die englischen Komponisten lange an der Satzweise der *prima prattica* festgehalten. Durch ihre Experimentierfreudigkeit gerade in der Instrumentalmusik haben sie aber mehr als nur den Weg für die Unabhängigkeit derselben von der Vokalmusik geebnet: Wie die Werke William Shakespeares und Francis Bacons sind ihre Kompositionen Früchte einer kulturellen Hochblüte, deren geistiger Beitrag zum Ende der Renaissance vor allem eines war: die beginnende

Beschäftigung mit der Täuschbarkeit des Bewusstseins und der Täuschungsfähigkeit der aus dem Bewusstsein entspringenden Phantasie.

Christoph Prendl

Das Gambenconsort «The Earle his Viols» spielt seit 1999 regelmässig in variablen Besetzungen, gruppiert um *Randall Cook*. Alle Spieler haben zu unterschiedlichen Zeiten an der Schola Cantorum Basiliensis studiert und bringen langjährige musikalische Erfahrungen mit unterschiedlichen anderen Ensembles mit. Der Name des Ensembles ist eine Referenz an den Basler Instrumentenbauer Richard Earle, der die vom



Ensemble gespielten Gamben nach einem Gemälde von Tintoretto baute. Für dieses Programm werden jedoch Instrumente von anderen Gambenbauern nach verschiedenen englischen Modellen gespielt. Die erste CD «Canzon del Principe» (Divox 2001) mit neapolitanischer Musik aus dem Manuskript von Luigi Rossi um 1600 erhielt die Auszeichnung Choc der Zeitschrift «Monde de la Musique». Die zweite CD «La Tavola Cromatica» (Raumklang 2004) mit chromatischer und enharmonischer Musik aus dem Umkreis von Kardinal Francesco Barberini, Rom um 1635, wurde mit 5 «Diapasons» ausgezeichnet.

Giovanni Coperario – geboren schlicht als John Cooper

Der italienische Einfluss auf die englische Musik vor und um 1600, italienische Komponisten und ihre Bedeutung – progressive Elemente versus Tradition – ein allgemeiner Überblick.

Antonio Roolao

Ich wählte den angenommenen Namen Giovanni Coperario des gebürtigen Engländers John Cooper als Titel dieses Textes, weil er die Liebe und Verehrung gegenüber der italienischen Musik und den italienischen Komponisten – und es waren deren viele, die kürzer oder länger in England lebten – auf den Punkt bringt. Coperario erhielt diesen Übernamen von seinen italienischen Freunden als Geste wechselseitiger Wertschätzung – eine «Gesellschaft der gegenseitigen Bewunderung»! Obgleich John Cooper Italien nie besucht hat, steht seine Musik offenkundig unter dem starken Einfluss der beiden Generationen von Italienern, die die Entwicklung der englischen Komposition wesentlich mitbestimmt haben. Und doch verleugnet sie ihre englischen Wurzeln keineswegs ...

Um zu verstehen, wo der italienische Einfluss in England seinen Ursprung hat, ist es von Vorteil, sich in Erinnerung zu rufen, wie viel Kontakt es zu Beginn des 16. Jahrhunderts gab, insbesondere während der Regentschaft Heinrichs VIII.: vor seiner Thronbesteigung ein junger Prinz, der fasziniert war von allem Exoti-

schen, vor allem von der italienischen Kultur, der Petrarca liebte, begeistert Laute spielte (vorzugsweise Musik von Vincenzo Capirola) und italienische Tänze bevorzugte. Und ohne Zweifel eröffnete ihm seine Liebe zu gutem Essen und Trinken auch andere Genüsse! Einige Italiener besuchten den Hof, wenn auch kurz, in den 1520er- und 30-er Jahren, doch mehr und mehr bewirkten die politische Szenerie, königliche Zwangslagen und machtpolitische Ranküne eine Verminderung von Auslandskontakten gegen die Jahrhundertmitte.

Eine Verbindung, die erhalten blieb, bestand in der Person des jungen Adligen Sir Thomas Wyatt. Obwohl er bereits 1542 starb, wurden seine Dichtungen erst 1557 veröffentlicht. Sein ganzes Schaffen ist tief beeinflusst von mehreren Reisen nach Italien, insbesondere nach Rom. Seine zahlreichen Petrarca-Übersetzungen, aber ebenso seine eigenen Dichtungen erkunden die Sonettform, genuin italienische Ideen und Konzepte. Die Tatsache, dass sein Werk erst lange nach seinem Tod zum Druck kam, ist vielschichtigen politischen Kräften geschuldet, königlichen Machtansprüchen, religiösen Streitereien und verbotenen Liebeshändeln. Als jedoch schliesslich Königin Elisabeth den Thron bestieg, war alles vorbereitet, um Wyatt zu einem zentralen Bezugspunkt werden zu lassen. Innerhalb zweier Jahrzehnte nach dem Druck der ersten Gedichte wurden vielfältige weitere Verbindungen zu italienischer Musik und Dichtung erschlossen. 1588 erschien schliesslich die berühmte *Musica Transalpina*, eine von Nicholas Yonge herausgegebene und gedruckte Sammlung von italienischen Madrigalen («english'd», d.h. in englischer Übersetzung) – ein durchschlagender Erfolg mit weitrei-

chendem Einfluss. Hier finden sich die wichtigsten italienischen Madrigal-Komponisten, angefangen bei Luca Marenzio. Mit Alfonso Ferrabosco, der in den 1560er- und -70er Jahren in Diensten Königin Elisabeths stand, erscheint eine noch direktere Verbindung. Man kann den Einfluss dieses Bandes auf die englischen Komponisten kaum überschätzen – William Byrd allen voran. Während der nächsten 40 Jahre adoptierten, adaptierten und entwickelten zahlreiche Komponisten den weltlichen, polyphonen italienischen Stil. Ab jetzt kann die «englische Madrigal-Schule» als historisches Faktum gelten – sie wäre schlicht unvorstellbar ohne den Einfluss dreier italienischer Komponistengenerationen.

Alfonso Ferrabosco erhielt den Beinamen «der Ältere», da sein in England geborener Sohn als tatsächlicher englischer «Secondo» als «der Jüngere» bekannt war. Die Musik des Sohnes, der eng mit John Cooper/Giovanni Coperario befreundet war, bietet eine raffinierte Verbindung italienischer und englischer Elemente. Beide gehörten gemeinsam zu der Gruppe talentierter Komponisten, die bei Hofe in Diensten des jungen Prinzen Henry standen. Nicht zu vergessen ist hier Angelo Notari, der, bereits 49-jährig, aus Italien kam, um in den Dienst des Prinzen zu treten. Er gab 1613 eine hervorragende Sammlung zukunftsweisender Lieder unter dem Titel *Prime Musiche Nuove* heraus, im hochaktuellen *stile recitativo*. Traurig genug: Als der Band herauskam, starb Prinz Henry, kaum 18-jährig, und liess eine grosse Zahl Künstler ohne ihren höchsten Gönner zurück! Trotzdem blieb Notari bis zu seinem Tod im biblischen Alter von 97 Jahren in England, als Bediensteter Charles' I., als Überlebender des englischen Bürgerkrieges, und

schliesslich nach der Restauration in Diensten Charles' II. Seine kompositorische Ausdrucksweise transformierte sich unterdessen von einer originär italienischen zu einer musikalischen Sprache, wie sie englischer kaum sein könnte.

Aber auch andere italienische Familien leisteten nennenswerte Beiträge, allen voran die jüdische Familie Bassano, die 1540 nach London kam und während dreier Generationen Hofmusiker stellte. Eine der Töchter, Lucrece, heiratete Nicholas Lanier, den Grossvater des Malers, Komponisten und Sängers Nicholas Lanier, der unter Charles' I. diente. Lanier verkörperte alles, was im kompositorischen Stil zukunftsweisend war. Sein monodisches Lamento «*Hero und Leander*» ist ein Meisterwerk dieses Stils und kann in einem Atemzug mit Monteverdis berühmtem «*Lamento d'Arianna*» genannt werden.

Auch wenn der Hof Charles' II. natürlicherweise eher dem französischen Geschmack verpflichtet war (Charles wurde in Frankreich erzogen und lebte dort während des Interregnums), so zog England doch immer wieder auch Italiener an. Pietro Reggio (1632–1685) kam nach London und publizierte mehrere Bände Vertonungen zeitgenössischer englischer Dichter wie etwa Abraham Cowley – und diese Sätze waren von beträchtlichem Einfluss auf den jungen Henry Purcell.

Summa summarum kann man vielleicht feststellen, dass der italienische Sinn für *sprezzatura*, das Vergnügen am «Bewusstsein der Gegenwärtigkeit», den Engländern eine handgreifliche Liebe zu Farben, zum Licht und zur Kühnheit brachte, die englische Komponisten für viele Generationen emanzipierte.

Mittwoch, 28. August 2013

20.15 Uhr

Martinskirche

Se la mia morte brami

Die Kunst des Madrigals: Luca Marenzio, Cipriano de Rore, Claudio Monteverdi, Carlo Gesualdo

*Profeti della Quinta, Leitung: Elam Rotem
Doron Schleifer, David Feldman – Cantus*

*Dino Lüthy, Jakob Pilgram, Dan Dunkelblum – Tenor
Elam Rotem – Bassus*

Ori Harmelin – Lute & Archlute

Programm

Cipriano de Rore (ca. 1515–1565)

Ancor che col partire (Primo libro di madrigali à 4, 1550)

Schiet'arbuscel, di cui ramo ne foglia (Secondo libro di madrigali à 4, 1557)

Mia benigna fortuna (Secondo libro di madrigali à 4, 1557)

Francesco da Milano (1497–1543)

Fantasia XXXIII (Intabolatura di liuto, libro terzo, 1547)

Cipriano de Rore

Ancor che col partire (Bearbeitung: Orí Harmelin)

Luca Marenzio (1553?–1599)

Ov'è condotto il mio amoroso stile? (Madrigali à 4 ... libro primo, 1585)

Vivo in guerra mendico e son dolente (Il nono libro de madrigali, 1599)

Nel dolce seno della bella Clori (Il quinto libro de madrigali, 1585)

Giovanni Antonio Terzi (fl. ca. 1580–1600)

Fantasia in modo di canzon francese del Guami (Il secondo libro de intavolatura di liuto, 1599)

Luca Marenzio

Ov'è condotto il mio amoroso stile?
(Bearbeitung: Orí Harmelin)

Carlo Gesualdo (1566–1613)

Occhi, del mio cor vita
(Madrigali libro quinto, 1611)

Se la mia morte brami (Madrigali libro sesto, 1611)

Scipione Lacorcia (1585?–1620)

Ahi, tu piangi (Il secondo libro de madrigali, 1616)

Alessandro Piccinini (1566–ca. 1638)

Ricercar secondo (Intavolatura di liuto, 1639)

Toccata cromatica XII (Intavolatura di liuto, et di chitarrone, 1623)

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Filli cara e amata (Madrigali, libro primo, 1587)

Rimanti in pace (Il terzo libro de madrigali, 1592)

Ohime se tanto amato
(Il quarto libro de madrigali, 1603)

Zefiro torna e'l bel tempo rimena
(Il sesto libro de madrigali, 1614)

E così a poco a poco (Il quinto libro de madrigali, 1605)

Zum Programm

Während der Spätrenaissance in Italien durchlief das Genre des Madrigals spannende Umgestaltungen durch die hervorragenden Komponisten, die einen guten Teil ihres Schaffens diesem Typus widmeten. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts löste Cipriano de Rore mit seinen revolutionären Madrigalen diese Entwicklung aus. Diese Neuerungen verschoben den Fokus von der hergebrachten, klangverliebten Polyphonie hin zu einem Klangkonzept, bei dem die expressive Textausdeutung das vorrangige Ziel bildet – und sei es auch auf Kosten des vordergründigen Wohlklanges. Dieses Ideal hatte Claudio Monteverdi zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit dem Begriff *seconda pratica* belegt.

Cipriano de Rore (ca. 1515–1565) war eine der Schlüsselfiguren der franko-flämischen Komponistengeneration in der Nachfolge von Josquin des Prez. Gleich seinen Zeitgenossen Orlando di Lasso und Adrian Willaert verbrachte er den grössten Teil seines Lebens als Musiker an italienischen Höfen. Madrigale machen einen grossen Teil seines Werkes aus: fünf Bücher mit fünfstimmigen Madrigalen erschienen zwischen 1542 und 1566. Der Vergleich zwischen den beiden vierstimmigen Madrigaldrucken kann als Modellfall für die stilistische Umgestaltung des Genres dienen:

«*Anchor che col partire*» (aus dem ersten Buch von 1550) ist ein wunderbares Beispiel für die «klassische» Madrigaltradition mit ihrem weich-fließenden Duktus und ihrer sanften Harmonik. Schon zu seiner Entstehungszeit wurde das Stück weithin berühmt, wie

Arrangements in den Diminutionstraktaten des 17. Jahrhunderts zeigen. Dieser Tradition folgend zeigen wir eine Neufassung für Laute in unserem Programm.

Die Madrigale aus Rores zweitem Buch (1557) zeigen ein gänzlich anderes Bild: In diesen Madrigalen ordnet sich offenbar der vorher so essentielle musikalische Fluss völlig dem unmittelbaren Wortsinn unter. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist die Kadenz des ersten Teiles von «*Mia benigna fortuna*» auf dem Text «*odiar vita mi fanno e brammar morte*»: nicht allein, dass die Musik unvermittelt vom *hexachordum durum* zum *hexachordum molle* springt, auch der «verbotene» Melodieschritt einer grossen Sexte erscheint in allen Stimmen. Zudem endet die Kadenz explizit in einer Mollharmonie. (Dieser besondere Vers übrigens war es, den Vincenzo Galilei in seinen Schriften aus den späten 1580er-Jahren als Musterbeispiel für den neuen, expressiven Kontrapunkt auswählte.)

Luca Marenzio (ca. 1553–1599) zählt mit etwa 500 Kompositionen zu den fruchtbarsten Madrigalkomponisten der ersten Generation in Italien. Seine zahlreichen Madrigalbücher zeigen die ganze stilistische Bandbreite der Zeit, angefangen von der eher anspruchslosen Villanelle über konservative Madrigalsätze bis hin zu expressiven, geradezu experimentellen Stücken. Sein elegantes «*Ov' è condotto il mio amoroso stile*» ist mit seinen sanften Harmonien ein gutes Beispiel für ein Stück aus der Hochblüte der Spätrenaissance. Marenzio war, Alessandro Guarini zufolge, ein Musiker, «der seine Aufgabe vor allem darin sah, das Ohr nicht zu beleidigen, sondern es mit höchster Süsse zu entzücken». Ganz anders in seinen späten Madriga-

len: hier bedient er sich einer ziemlich experimentellen Chromatik. Dies zeigt besonders deutlich sein neuntes Buch fünfstimmiger Madrigale (1599). Interessanterweise wurde diese Sammlung begeistert aufgenommen, wie Nachdrucke und Kopien zeigen.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ging die Umwandlung des Madrigals in die «Zielgerade». Komponisten wie Carlo Gesualdo und Claudio Monteverdi gingen mit dem Genre einen Schritt weiter auf dem Weg, den Rore gebahnt hatte, und schufen, was sie als eine neue *pratica* bezeichneten. Carlo Gesualdo (1561–1613), adliger Autodidakt, war, wie Emilio de' Cavalieri schreibt, «krankhaft von Musik besessen». Und eine gewisse Verrücktheit – vor allem vor dem Hintergrund seiner Zeit – ist in der Tat ein Charakteristikum von Gesualdos Musik. In jungen Jahren bereiste Gesualdo die musikalischen Zentren Italiens und traf auf die führenden Komponisten seiner Zeit. Unter ihnen war der Erfinder des Archiliuto, der Gesualdo zwei seiner Instrumente verehrte. Die Stücke Piccininis, die wir in unser Programm aufnahmen, wurden zwar einige Jahrzehnte später veröffentlicht, doch tatsächlich gehörte er Gesualdos musikalischer Generation an.

Die Kompositionen Gesualdos inspirierten den Neapolitaner Scipione Lacorcia (ca. 1585–1620), dessen Madrigale in ihrer musikalischen Sprache sogar noch über Gesualdo hinausgehen. Sie stellen einen dekadenten Schlusspunkt in diesem Zweig der Entwicklung des Genres dar.

Es ist Claudio Monteverdi (1567–1643) zu verdanken, wenn das Madrigal bis heute bekannt und beliebt ist. Obwohl zur letzten Hochblüte der Madrigalkomponisten gehörend, gelang es Monteverdi, das Prinzip ins Extrem gesteigerten Ausdrucks in einen Rahmen zu integrieren, der es dem Genre erlaubte, Eingang in die Musik des 17. Jahrhunderts zu finden.

Unsere hier vorgestellte Auswahl von Madrigalen erlaubt einen Blick auf die Umgestaltung durch Monteverdi wie auch auf verschiedene Aufführungspraktiken. Das letzte Madrigal des Programms, «*E così a poco a poco*», zeigt das Miteinander des polyphonen Satzes mit der neuen monodischen Schreibart für generalbassbegleitete Solostimmen.

Zur Verteidigung der Madrigale Claudio Monteverdis führte sein Bruder Cesare an, im Stile der *seconda pratica* zu schreiben heisse nicht mehr und nicht weniger, als dem von Cipriano de Rore, «*il divino*», vorgezeichneten Weg zu folgen. Kein Wunder, dass sich im Werk des Rore-Verehrers Monteverdi starke Anklänge an dessen Experimente wiederfinden. In der oben angeführten Kadenz in Rores «*Mia benigna fortuna*» etwa benutzt Rore den ungewöhnlichen Ton *as* auf dem Wort «morte». Im zweiten Teil seines «*Rimanti in pace*» vertont Monteverdi das exakt gleiche Wort mit exakt der gleichen Note – wohl mehr als ein zufälliges Zusammentreffen ... Dieser musikalische Snapshot ist nur eine von vielen Verbindungen zwischen zwei Generationen von Madrigalkomponisten, die das gleiche Ideal verfolgten: Poesie auf möglichst bewegende Weise in Musik zu setzen.

Elam Rotem und Dan Dunkelblum

Profeti della Quinta

Mit Schwerpunkt auf der Musik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts hat sich das Ensemble «Profeti della Quinta» zur Aufgabe gemacht, für ein heutiges Publikum lebendige und ausdrucksstarke Aufführungen zu gestalten. Dieses Ziel verfolgen die Sänger auf der Grundlage der historischen Aufführungspraxis, insbesondere in Fragen der musikalischen Stimmungen, der Verwendung von Faksimileausgaben, überlieferter Improvisations- und Diminutionsweisen sowie Verzierungen. Im Kern besteht das A-cappella-Ensemble aus fünf männlichen Sängern, die aber – wenn erforderlich – auch mit Instrumentalisten und weiteren Sängern zusammenarbeiten.

Das Ensemble wurde in der Region Galiläa (Israel) durch den Basssänger und Cembalisten Elam Rotem gegründet. Zurzeit ist es in der Schweiz ansässig, wo seine Mitglieder weiterführende Studien an der Basler Schola Cantorum absolvieren. Sie alle leben und wirken weiterhin in Basel.

Die «Profeti della Quinta» widmen sich in Forschung und Aufführung einem bisher vernachlässigten Repertoire, wie Emilio de Cavalieris *Lamentationes* (1600) (Live-Übertragung auf DRS2 im April 2011) und Salomone Rossis *Hashirim asher li'Shlomo* (1623), der ersten mehrstimmigen Veröffentlichung in Hebräisch, die sie für Pan Classics unter grossem Beifall der Kritik auf CD eingespielt haben. Das Ensemble war an verschiedenen Festivals (Oude Muzieks Utrecht, Festival von Vlaanderen, Biennale Alter Musik Berlin u.a) und Spielorten in Europa und Israel zu Gast. Im Sommer



2011 gewann das Ensemble die «York Young Artists Early Music Competition» und verbrachte eine Woche in Mantua, wo es für den Dreh eines Dokumentarfilms über Salomone Rossi engagiert war («Hebreo: The Search for Salomone Rossi», 2012).

www.quintaprofeti.com

Donnerstag, 29. August 2013

12.15 Uhr

Peterskirche

Alumni 3, Mittagskonzert

«Awake, sweet Love»

Lieder und Lautenmusik von John Dowland

David Munderloh, Tenor

Julian Behr, Laute

Programm

I

All ye whom love or fortune (Book I, 1597)

Fantasia Nr. 73

Who ever thinks or hopes (Book I, 1597)

Can she excuse (Book I, 1597)

II

Sir John Smith, his Almain

Think'st thou then by feigning (Book I, 1597)

Awake sweet love, thou art returned (Book I, 1597)

Solus cum sola

I saw my lady weep (Book II, 1600)

III

A shepherd in a shade (Book II, 1600)

Shall I strive with words to move (A Pilgrim's

Solace, 1612)

A piece without title

Sorrow, stay (Book II, 1600)

IV

Mourn, day is with darkness fled (Book II, 1600)

In darkness let me dwell (A Musical Banquett,

1610)

Lachrimae

Come, heavy sleep (Book I, 1597)

Zum Programm

Was für eine seltene und wunderbare Gelegenheit, die Musik des wohl einflussreichsten englischen Komponisten von *Airs* miteinander zu teilen!

John Dowland war sich seiner Position sehr bewusst als jemand, der einerseits in einer langen Tradition von Lied-Veröffentlichungen auf dem Kontinent stand, der andererseits zu Hause in England die Spitze neuer Entwicklungen markierte. Kurz, ein Komponist, der Bewahrer wie stilistischer Neuerer in einer Person war und der die Gattung zur Blüte bringen sollte, die wir heute als *Lute song* kennen.

Zwar gab es in England bereits früher Veröffentlichungen von mehrstimmigen Madrigalen und anderen Gattungen – von Byrd, Morely und anderen. Bis zum Erscheinen von Dowlands *First Booke of Songes and Ayres* 1597 jedoch waren Drucke für nur einen einzigen Solosänger unbekannt. Die nächsten 25 Jahre brachten dann nicht allein weitere vier Bookes von Dowland, sondern mehr als 20 ähnliche Arbeiten anderer Komponisten.

Während seines Pariser Aufenthaltes 1580–1584 in Diensten des englischen Botschafters, Sir Henry Cobham, lernte Dowland unzweifelhaft die *Airs de Cour* kennen. «*Awake, sweet love*» oder die Galliarde «*Can she excuse my wrongs?*» zeigen deutlich dieses französische Vorbild mit dem Einbezug von Tanzrhythmen und starker Verwurzelung in der strophischen Form. Allerdings: War der Lautenpart im *Air de Cour* schlicht und unaufwendig, so zeigte Dowlands neuer englischer Stil ungleich reicheres Handwerk in

Kontrapunkt und Harmonik, wie es so noch nicht zu hören gewesen war.

Mit John Dowlands zweitem Buch (1600) zeigt sich etwas Bemerkenswertes. Hier beginnt, wie Anthony Rooley treffend formuliert, Dowlands «janusköpfiges Wesen» sichtbar zu werden. Während eines längeren Italienaufenthaltes mit dem Ziel, Marenzio kennenzulernen, hörte Dowland die neue italienische Musik Caccinis und anderer Florentiner Zeitgenossen. Auch wenn Dowland selbst nie die Grenzen des streng auskomponierten Lautensatzes zugunsten des *basso continuo* sprengt, so verwendet er doch die Eigenheiten des neuen monodischen Stiles mit grosser Raffinesse und grossem Erfolg.

In dem meisterhaften Lied «*Sorrow, stay*» hören wir beispielsweise nicht nur Ausrufe des Sängers («*do not, oh do not my heart affright*»), sondern auch introvertierte Tonwiederholungen auf dem Wort «*pity*». Die beiden Schlusszeilen zählen wohl zu Dowlands genialsten Eingebungen: einerseits höchst «englisch» in der Behandlung des Textes «*But down, down, down, down I fall, And arise I never shall*», andererseits auf völlig Caccini'sche Art und Weise gefangen in ausweg- und hoffnungslosem Leiden des poetischen Subjekts.

In «*I saw my lady weep*», dem ersten Stück des Bandes, beginnt die Laute in der Einleitung mit Dowlands späterhin berühmt gewordenen *Lachrymæ*-Motiv. Der Vokalpart variiert diese fallende Linie sofort, gefolgt von zwei steigenden Quartan auf den Worten «*And sorrow proud to be advanced so*» – ein typisches Lamento-Symbol des 17. Jahrhunderts.

Dowlands monodischstes Lied ist wohl auch eines seiner berühmtesten: «*In darkness let me dwell*». Es vereinigt alle Künste Dowlands, sowohl als englischer Lautenist und Komponist von *Airs*, als auch als vollendeter Komponist im neuen italienischen Stil. Wenn Dowland den Text «*thus wedded to my woes*» mit einer steigenden Quart vertont, um daraufhin die Melodie «*bedded to my tomb*» innerhalb eines Halbtones zu halten, so sind auch wir als Hörer unmittelbar ins Grab gebannt, unfähig, uns zu erheben. Vom Beginn des Vokalparts und dem Ende mit seinem abschliessenden Stosssseufzer (der wiederum das *Lachrymæ*-Motiv aufscheinen lässt) bis zu der rhythmischen Wortmalerei auf die Worte «*hellish, jarring sounds*» ist es nicht übertrieben, dieses Stück für eines der besten zu halten, die jemals in englischer Sprache geschrieben wurden.

Unser Programm umreisst die gesamte Breite von Dowlands Werk, von seinem Anknüpfen an die Tradition des *Air de Cour* bis hin zu seinen letzten musikalischen Formulierungen, die den Weg aufzeigen zu einem völlig italianisierten Stil.

Vielleicht ist es für uns alle eine wertvolle Erfahrung, ein wenig janusköpfig zu werden beim Interpretieren und Anhören der Musik des heutigen Abends ...

David Munderloh, Julian Behr

Zu den Solostücken

Fantasia No. 73: Diese virtuose Fantasie ist nicht mit Sicherheit John Dowland zuzuschreiben, jedoch sprechen viele deutlich «dowlandsche» Phrasen und Melodiebildungen für den grossen englischen Komponisten. Das Manuskript ist stellenweise unklar, es ergeben sich deshalb je nach Interpretation unterschiedliche Varianten.

Sir John Smith, his almain: Ein Stück, dessen Teile bzw. variierte Teile nicht dem gewohnten Schema für diesen Tanzsatz entsprechen. Welchem «Sir John Smith» das Stück gewidmet ist, wissen wir nicht sicher, der Name «John Smith» war in England äusserst häufig. Zu Dowlands Zeiten kam z.B. Sir John Smith of Essex in Frage, vielleicht aber auch der Abenteurerkapitän Sir John Smith.

Solus cum sola: Die Pavane, deren Titel man mit «ein Einsamer mit einer Einsamen» übersetzen könnte, ist uns in vier Quellen überliefert. Wie Dowland zu diesem poetischen Titel kommt, welchen Bezug er herstellen möchte, wissen wir nicht.

A piece without title: Dieses Kleinod findet sich in einem Manuskript ohne nähere Bezeichnung. Es steht zwischen einigen grossen Werken Dowlands und könnte gut von ihm stammen.

Lachrymae: Die bekannteste und sicherlich verbreitetste Komposition Dowlands, in ganz Europa für unterschiedlichste Instrumente und Instrumentierungen zu finden. Das Incipit haben Komponisten auch für eigene Werke übernommen.

Julian Behr

Zu den Ausführenden

Der Tenor *David Munderloh*, aus San Francisco stammend, lebt heute in Basel. Sein Repertoire umfasst Werke aus den unterschiedlichsten Epochen, von englischen Lautenliedern der Renaissance bis hin zu Liedern des 19. Jahrhunderts. Auch in der zeitgenössischen Musik ist er zu Hause; dies belegt u.a. die Grammy-Auszeichnung seiner CD mit «Chanticleer» im Jahre 2000.

Ein Fulbright-Stipendium ermöglichte ihm eine 3-jährige Weiterbildung und ein Masterstudium zur Vertiefung der Kenntnisse in historischer Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis. Er studierte bei Gerd Türk und bei Hans-Joachim Beyer (Leipzig). Wertvolle Anregungen zur Gestaltung des englischen Lautenlieds gab vor allem Anthony Rooley.

Auf der Opernbühne erhielt er u.a. Beifall als «The Madwoman» in Benjamin Britten's Kammeroper *Curlew River*, sowie als Acis und als Damon in Händels *Acis und Galatea*, als Don Ottavio in Mozarts *Don Giovanni* und als Pilade in Händels Pasticcio *Orest*.

David Munderloh hat regelmässig Konzertverpflichtungen als Solist bei «The Harp Consort» mit Andrew Lawrence-King, «La Grande Chapelle» (Madrid), «Collegium Vocale Gent» (Philippe Herreweghe), und «Hespèrion XXI» (Jordi Savall) sowie mit vielen Barockorchestern Europas.

David Munderloh ist auf zahlreichen Aufnahmen zu hören. Es erfolgten Radio- und Fernsehübertragungen; Konzertreisen führten den Tenor in die USA, in die meisten europäischen Länder und oft nach Fernost.



Julian Behr absolvierte zunächst ein Studium in klassischer Gitarre und Laute bei Prof. Dr. Mario Sicca und Robert Barto an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart.

Nach einem Aufbaustudium in Laute bei Joachim Held am Hamburger Konservatorium studierte Julian Behr Alte Musik und Lauteninstrumente an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel bei Hopkinson Smith. Bis 2011 war er Dozent an der Musikhochschule Nürnberg.

Es erfolgten Auftritte bei Festivals in den meisten Ländern Europas und in Südamerika mit u.a. dem belgischen Ensemble «Ausonia», mit der «Akademie für Alte Musik Berlin», mit «Al Ayre Espagnol», Peter Kooj und «sette voci» sowie mit den Altisten Franz Vitzthum und Andreas Scholl. Zusammen mit dem Tenor David Munderloh widmet Julian Behr sich dem

englischen Lautenlied im 17. Jahrhundert. Neben solistischen- und kammermusikalischen Projekten ist die Mitwirkung an Barockoperproduktionen ein Bestandteil seiner Arbeit, u.a. an den Opernhäusern in Hamburg, Berlin, Amsterdam und Brüssel.

Spielte Janus Laute?

John Dowland als Europäer, sein Leben (und Lifestyle) – ein Jubiläum im Jahr 2013!

Anthony Rooley

Auf den doppelgesichtigen Gott Janus beziehe ich mich im Titel, weil es sehr offensichtlich ist, dass John Dowland in seinem Wesen wie in seiner Lebensführung gewisse janushafte Züge trägt. Da dieser Vergleich so noch nicht gezogen wurde, muss ich seine Hintergründe erklären.

Es ist ausdrückliches Ziel dieses Textes, die Umstände zu umreißen, die zu dieser Perspektive führen, und unterdessen werden wir interessante Details der Geschichte, der Einflüsse, Persönlichkeit, Psychologie kennenlernen – sowie das Faktum einer «künstlichen künstlerischen Persönlichkeit» zu kreativen wie symbolischen Zwecken.

Wir begehen gegenwärtig den 450. Geburtstag des im Jahr 1563 geborenen John Dowland. Es war eine schwierige Phase der englischen Geschichte: Europa war geteilt in die Einflussbereiche der Römischen Kirche und der protestantischen Bewegung. Nur fünf Jahre zuvor, 1558, hatte Königin Elisabeth I. den Thron bestiegen, und die englischen Bestrebungen, eine protestantische Führung zu erhalten, waren mit Macht aktiv. John Dowlands Jugendjahre sind ohne diese Umstände nicht vorstellbar. Er begleitete als 17-jähriger Sir Henry Cobham nach Paris, als Repräsentant der Königin und des protestantischen Glaubens in ei-

ner geteilten Stadt. Nach dem Massaker der Bartholomäusnacht 1572 brachen unsichere Zeiten an, bis der Hugenotte Henry IV. im Jahr 1589 gekrönt wurde und ein gewisses Mass an Ordnung und Ruhe einkehrte.

Was die Musik betraf, so muss für den im Aufbruch befindlichen Dowland der fruchtbare Ausstoss der Pariser Druckindustrie der 1570er-Jahre faszinierend gewesen sein – das war etwas anderes als die träge Musikproduktion zu Hause in London! Ich höre einen weitreichenden Einfluss dieses französischen Stils in Dowlands *First Booke of Songs* 1597 – ein melodischer Einfluss sicherlich, aber noch klarer ein Stil des vierstimmigen Satzes, in dem die Franzosen federführend waren. Und doch sehen wir Dowlands *Ayres* heute als genuin englische Kompositionen. Seine Aneignung der französischen Vorlage war ebenso meisterhaft, wie sie den grundlegenden Bedürfnissen der englischen Sprache entsprang.

Doch ebenso assimilierte Dowland italienische Elemente. Seine Bewunderung für Luca Marenzio bewog ihn 1594 zu einer Italienreise mit dem Ziel, den Meister zu treffen. Im *First Booke* zitiert Dowland «*Ahi dispietate morte*» als klare musikalische Referenz in seinem Lied «*Would my conceits*». So schaut Dowland einerseits zurück auf den Stil eines Claudin de Sermisy in Paris, wie er vor 1570 gedruckt wurde, andererseits schaut er voraus auf die aktuellen Entwicklungen im Italien der späten 1580er-Jahre: eine Janus-Gestalt, die Alt und Neu mit gleicher Leidenschaft umarmt.

Es sollten noch zwei Jahrhunderte ins Land gehen, bevor Englands junge Adlige die berühmte «*Grand Tour*» genießen würden, doch bereits in den frühen

1590er-Jahren unternahm Dowland, auf einem Eselsrücken sitzend, eine solche Italienreise. Gemächlich ging es durch Norddeutschland, mit Besuchen beim Herzog von Braunschweig, später Moritz Landgraf von Hessen, dann südwärts durch Bayern und zweifellos durch die Universitätsstadt Basel – die Ziele aber waren Venedig und Florenz! Fast zwei Jahre war er unterwegs – auf wessen Kosten? Es ist durchaus nicht undenkbar, dass die Reise offizielle Unterstützung genoss als ein subtiles Mittel, zu erkunden, welche Staaten, Städte und Regierende dem protestantischen England nützlich sein konnten. Immerhin: Dowlands Fähigkeiten als Musiker öffneten ihm allorten die Türen, während er «undercover» wertvolle Informationen an seine Verbindungsleute in London weitergab ... Wir wissen zuverlässig, dass sich ein grobes Schema herausbildete, nach dem der protestantische Norden eine Vereinigung anstrebte, um Europa für alle Zukunft von der Macht Roms und der Inquisition zu befreien. Ein weiterer Fall eines janusköpfigen Dowland?

In Deutschland kaufte Dowland ein in Augsburg 1517 gedrucktes Lehrwerk: den *Micrologus* des Andreas Ornithoparcus. Darin findet sich eine grundlegende musikalische Unterweisung für Sänger aufgrund eines Regelwerkes, wie es dem Verständnis zum Beginn des 16. Jahrhunderts entsprach. Kurioserweise übersetzte Dowland dieses Werk fast hundert Jahre später in aktuelles Englisch und gab es 1609 heraus! Dowland kannte sehr wohl Giulio Caccinis *Nuove Musiche* und die darin enthaltenen fortschrittlichen Ideen, entschloss sich aber, ein konservatives Buch diesen Alters zu übersetzen... Einmal mehr: Janus?

1612 veröffentlichte John Dowland sein viertes *Booke of Ayres* unter dem eloquenten Titel «*A Pilgrims Solace*» (Ein Pilgertröst). Dowland ist nun, wie er im Vorwort der Sammlung schreibt, 50 Jahre, weisshaarig, und beginnt sein Alter zu spüren. Er beklagt sich über die «jungen Lauten-Professoren», die ihn als «old-fashioned» bekritteln und schreibt zu seiner Verteidigung, es gebe «blinde Sänger», die die grundlegenden Gesetzmässigkeiten des Hexachords nicht kennen, die doch für alle gut ausgebildeten Musiker der Christenheit der letzten 800 Jahre verpflichtend sind! Dieser so unverhohlen vorgetragene Konservatismus wird vom Inhalt des *Pilgrims Solace* gleichermassen belegt wie konterkariert, versteht Dowland es doch meisterlich, alte Regeln und neuen Stil in Einklang zu bringen. Da gibt es klaren, von Caccini inspirierten monodischen Stil – verbunden mit komplexem polyphonem Satz. Wollte man etwas ersinnen, das die Eigenschaften «radikal» und «konservativ» gleichermassen illustriert, so wäre dieser Band ein Musterbeispiel. Er schaut nach hinten wie nach vorn, und legt nahe, dass Janus in der Tat die Laute spielte – und zwar ausserordentlich gut!

Zeitgenössische Autoren beschreiben Dowland als «lobenswerten Mann, der sein Leben in rechtschaffenem Behagen zubringt», und doch verbinden wir mit seinem Namen vor allem Lieder tiefster Melancholie. Dieser offenkundige Widerspruch klärt sich aufs Zufriedenstellendste, wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass die Einrichtung einer «artistic persona» einen alltäglichen Bestandteil kreativer Arbeit des 16. Jahrhunderts darstellte. Und tatsächlich sind ja keineswegs alle 87 Lieder Dowlands melancholisch gestimmt

– man denke an «*Come away*», «*Come sweet love*» oder «*The golden morning breaks*» als exquisite Darstellung unvermischter Freude! Und tiefsinnige Lieder wie «*In darkness let me dwell*» zielen auf einen Kreis von Dichtern, Künstlern und Adligen, die ein Hang zur Geheimphilosophie verband, wie sie in den Schriften Giordano Brunos ihren Höhepunkt fand. Diese Schriften wiederum hatten tiefen Einfluss auf die Entwicklung einer «esoterischen protestantischen Philosophie», wie sie sich in vielerlei Verkörperungen über ganz Nordeuropa verstreut manifestierte. Man nannte diese Bewegung «rosenkreuzerische Aufklärung», sie wurde in Verbindung gebracht mit dem Florentiner Philosophen Marsilio Ficino, und sie wurde als «hermetische Philosophie» apostrophiert. Dowlands adlige Mäzene – der Earl of Essex, Sir Henry Lee und eine Reihe anderer – waren allesamt daran höchst interessiert.

Janus hätte seine helle Freude gehabt an diesem Stand der Dinge!

Donnerstag, 29. August 2013

18 Uhr

Peterskirche

«Joissance vous donneray»

Chansons und Madrigale von Arcadelt, Lasso, Palestrina, Sermisy u.a. über Liebe, Trauer und Sehnsucht

Arianna Savall Figueras, Sopran

*Ensemble Il Desiderio, Leitung: Thomas Kügler
Thomas Kügler, Ildikó Kertész, Sarah van Cornewal –
Renaissancetraverso
André Henrich, Holger Faust-Peters – Viola da
Gamba*

Programm

*«Ich werde Euch Lust bereiten, mein Liebster, und
Euch dahin bringen, wohin Eure Hoffnung strebt»*

Claude Gervaise (ca. 1510–nach 1558)

Pavane – Gaillarde (instr.)

Claudin de Sermisy (1490–1562)

Au joly bois

Pierre Sandrin (ca. 1490–1566)

Douce mémoire

Tilman Susato (ca. 1500–nach 1570)

Douce mémoire, à trois (instr.)

Fini le bien (Response, instr.)

Pierre Certon (1512–1572)

Fini le bien

Thoinot Arbeau (1520–1595)

Joissance vous donneray (Basse danse)

Claudin de Sermisy

Joissance vous donneray

Pierre Cadéac (16. Jh.)

Je suis déshéritée

Jacotin (16. Jh.)

Je suis déshéritée (instr.)

Roland de Lassus (ca.1558–1617)

Susanne ung jour
(Giovanni Bassano, 1591)

Claudin de Sermisy

Tant que vivray

Giorgio Mainiero (ca. 1535–1582)

Pass'e mezzo antico – Saltarello (instr.)

Cipriano de Rore (1516–1565)

Anchor che col partire
(Riccardo Rogniono: Passaggi per potersi, 1592)

Vincenzo Ruffo (ca. 1508–1587)

La gamba in basso e soprano (instr.)
El Travagliato (instr.)
O felici occhi miei (instr.)

Jacques Arcadelt (ca. 1507–1568)

O felici occhi miei

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26–1594)

Vestiva i colli

Zum Programm

Joyssance vous donneray erzählt von der intimen Welt französischer Chansons und italienischer Madrigale des 16. Jahrhunderts. Die Sopranistin Arianna Savall und das Instrumentalensemble «Il Desiderio» unternehmen eine Reise in eine musikgeschichtliche Epoche des Umbruchs, in der das gesungene Lied als Vorlage für innovative und experimentelle Instrumentalbearbeitungen diente. Das Programm *Joyssance vous donneray* bietet beides: Die Stimme Arianna Savalls und deren Widerhall durch das Ensemble Il Desiderio, das die Dynamik der Chansons und die Innigkeit der Madrigale farbenreich erklingen lässt.

Während sich in Italien um 1600 bereits das monodische Zeitalter (*seconda pratica*) durchzusetzen begann, liessen sich Musiker in ganz Europa bis ins frühe 17. Jahrhundert von den mehrstimmigen Liedern des 16. Jahrhunderts (*prima pratica*) zu experimentierfreudigen Vokal- oder Instrumentalbearbeitungen inspirieren. Zahlreiche Diminutionen/Passeggiati, Glosas oder Fantasien zeugen von der Variationskunst dieser wichtigen Epoche. Sie ebneten den Weg zu einer ganz eigenständigen, emanzipierten und schliesslich von der Vokalmusik losgelösten Instrumentalmusik, in der die musikalischen Fähigkeiten des Einzelnen in den Vordergrund gerückt wurden. In der Renaissance, wie auch im Barock, versuchte man die menschliche Stimme mit den jeweiligen Instrumenten so authentisch wie möglich nachzuahmen. Es galt also, mit den Möglichkeiten des Instruments und den Fähigkeiten des Spielers eine eigenständige musikalische Sprache zu entwickeln.

Die Ausführenden

Arianna Savall Figueras

Geboren in einer katalanischen Musikerfamilie in Basel, begann sie ihr Studium der klassischen Harfe bei M. Barrera, und das Gesangsstudium bei M. D. Aldea am Konservatorium von Terrassa. Sie hat sich auf das Spiel historischer Harfen und den Gesang in der alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis spezialisiert.

Als Solistin musiziert sie mit verschiedenen Ensembles, wie Hespèrion XXI, Rolf Lislevand Ensemble, La Fenice, Melpomen Ensemble, Ricercar Consort, Mala Punica, Vox Clamantis, Il Desiderio, Ensemble Cello Octet Amsterdam, Capella Antiqua Bambergensis, Le Baroque Nomade, Main-Barockorchester Frankfurt ... und arbeitet mit Dirigenten wie ihren Eltern, Jean Tubery, Olari Elts, Jaan-Eik Tulve, Tonu Kaljuste, Manel Valdívieso, Pascal Crittin und Andrew Lawrence-King und andern zusammen.

Arianna Savall Figueras kann bereits Auftritte in Europa, Skandinavien, den USA, Südamerika, Australien, Japan, China, Neuseeland und Israel verzeichnen. Zahlreiche Aufnahmen von Konzerten und Opernproduktionen spielte sie v.a. bei Alia Vox, ECM, Naïve, Harmonia Mundi, Aeolus und CAB ein, viele davon mit Preisen dotiert. Die internationale Presse nennt sie «Die Fee der Harfe».



Ihre Leidenschaft für alte Musik und Improvisation führt Arianna Savall Figueras zum anderen Extrem: der zeitgenössischen Musik – einem Gebiet, auf dem sie intensiv mit dem Schweizer Komponisten Conrad Steinmann und den estnischen Komponisten Helena Tulve und Arvo Pärt zusammenarbeitet.

Ihre Werdegänge als Sängerin und Harfenistin vereinen sich sowohl in ihren Soloplaten «Bella Terra» und «Peiwoh» (Alia vox), auf der sie eigene Kompositionen interpretiert, als auch in ihren Auftritten mit ihrer Gruppe auf zahlreichen Festivals.

Singen und sich dabei auf der Harfe begleiten ist eine uralte Tradition, die Arianna Savall Figueras mit Hilfe der alten Musik und neuer musikalischer Kreationen wieder aufleben lassen will.

2009 gründete sie mit ihrem Partner, Petter Udland Johansen, das Ensemble «Hirundo Maris», das auf alte Musik und eigene musikalische Kreationen spezialisiert ist. Mit «Chants du Sud et du Nord», ihrer neuen Aufnahme bei ECM, kombiniert sie neue Musik mit historischen Instrumenten, eine musikalische Reise, bei der sich das Alte und das Neue die Hand geben.

www.ariannasavall.com

«Il Desiderio» vereint junge Spezialisten für Alte Musik und wurde vom Flötisten Thomas Kügler 1998 ins Leben gerufen. Seither trat das Ensemble auf verschiedenen Konzertpodien auf, u.a. Tage Alter Musik Sopron, Mommenta Münsterland, Kultursommer Hannover, Musikplus Hall, Muziekbiennale Niederrhein, Festspiele Europäische Wochen Passau. Die Debüt-CD des Ensembles mit französischen Chansons des 16.



Jahrhunderts erschien 2003 und wurde inzwischen mehrfach ausgezeichnet («Diapason», «Le monde la musique»). In Koproduktion mit dem Deutschlandfunk folgte 2008 eine CD-Einspielung italienischer Madrigale des 16./17. Jahrhunderts. *Il Desiderio Overo, De Concerti di varij Strumenti Musicali* ist der Titel von Ercole Bottrigaris 1594 in Venedig erschienenem Traktats über theoretische und praktische Fragen der damaligen Instrumentalmusik. Heute steht «Il Desiderio» für den Wunsch eines international beachteten jungen Ensembles, seinen Beitrag zur historischen Aufführungspraxis zu leisten und unter Einbeziehung eines farbenreichen instrumentalen Klangkörpers Alte Musik dem heutigen Publikum nahezubringen.

Thomas Kügler (Block- und Traversflöte) wurde in Esslingen geboren, wo er seinen ersten Unterricht auf Block- und Traversflöte erhielt. Er absolvierte sein Block- und Traversflötenstudium bei Konrad Hünteler und Jérôme Minis in Münster jeweils mit der Reifeprüfung. Weitere Studien führten ihn zu Pedro Memelsdorff nach Mailand sowie zu Jed Wentz ans Conservatorium van Amsterdam, wo er sein Solisten-diplom erhielt.



Als Solist und auch als Mitglied verschiedener Ensembles und Orchester für Alte Musik spielte er zahlreiche Konzerte, bei Rundfunkaufnahmen und auf CDs innerhalb Europas, in Japan und in Taiwan. 1998 gründete er das Ensemble «Il Desiderio», das sich besonders der Vokal- und Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts widmet.

Neben seiner Tätigkeit als Flötist widmet sich Thomas Kügler auch der Herausgabe von Flötenmusik (Amadeus) und seiner Lehrtätigkeit. Er gibt Kurse als Gastdozent in Taiwan und unterrichtet Block- und Traversflöte am Conservatoire de Musique de Luxembourg und an der Hochschule für Musik Saar.

«Virtuoso così raro» –

die Diminutionspraxis als Weg zur Virtuosität im

16. Jahrhundert

Tatiana Durisova Eichenberger*

«Virtuoso così raro» – so beschreibt 1568 Pierluigi di Palestrina in seinem Brief an den Herzog von Mantua den Hofkapellmeister Giaches de Wert.⁷ Palestrina bewegte sich mit dieser Wortwahl an vorderster Front der Entwicklung seiner Zeit. Der Begriff *virtuoso* begann sich nämlich gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien durchzusetzen. Abgeleitet wird der italienische Begriff *virtù* vom lateinischen *virtus*, was so viel wie Tugend, Tapferkeit, Tüchtigkeit, Leistung oder Mannhaftigkeit bedeutet. Als *Virtuoso* wurde daher ein an *virtù* Reicher, d.h. ein sich durch ungewöhnliche intellektuelle, künstlerische, physische oder ethische Fähigkeiten Auszeichnender oder ein aus dem Durchschnitt Herausragender bezeichnet.

Das Erscheinen dieses Begriffs wird sehr eng mit der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft in Verbindung gebracht. «Es ist sicher kein Zufall, dass der Terminus *Virtuose* in einer Epoche entstand, in der allmählich die sich herausbildende bürgerliche Gesellschaft gegenüber der feudalen zur Hegemonie gelangte; ungeachtet der oft aristokratisch-höfischen

7 Vgl. Reimert, Erich: Artikel «*Virtuose*», in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972, S.1.

Trägerschicht waren es im wesentlichen bürgerliche Tugenden wie Leistungsbewusstsein und Arbeitsamkeit, die, auch noch unter absolutistischen Vorzeichen, Begriff wie Entwicklung der *Virtuosen* prägten», stellt Hans Werner Heister fest.⁸

Die Bezeichnung «*Virtuose*» ist nicht nur im Zusammenhang mit der Musik, sondern allgemein mit dem Handwerk, d.h. mit der materiellen Produktion entstanden. Daher bezieht sich dieser Terminus im Hinblick auf Musik nicht nur auf die Reproduktion, resp. Interpretation, sondern auch gleichzeitig auf die Produktion einer musikalischen Komposition. Als musikalischer «*Virtuose*» wurde in der Zeit, als der Begriff in Gebrauch kam, eine Doppelbegabung von Interpret und Komponist bezeichnet. Voraussetzung einer solchen personellen Verbindung ist eine Auffassung, die Komponieren, Ausführen und Improvisieren nicht als Gegensätze betrachtet, sondern als verschiedene Aspekte derselben Sache.

Am deutlichsten kommen diese Aspekte in der sogenannten Diminutionspraxis zusammen, einer Aufführungsweise, die zwischen der schriftlich fixierten Form eines musikalischen Werks und einem musikalischen Vortrag oszilliert, der sich nicht in der Wiedergabe eines vorgegebenen Textes erschöpft, sondern die Musik verziert und sich dabei auf Konventionen, Erinnerungen und Entscheidungen des Vortragenden im Augenblick der Ausführung verlässt. Es ist eine «Praxis der nicht schriftlich fixierten Aus-

8 Heister, Hans Werner: Artikel «*Virtuosen*», in: Finscher, Ludwig: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter, 1998, Sp. 1725.

und Umgestaltung einer vorgegebenen Melodie», wie Veronika Gutmann konstatiert.⁹

Die ersten Zeugnisse in Form von Begriffen (wie z.B. *florificatio vocis*, *longa florata* oder *infloratura*) oder von schriftlichen Berichten (einerseits über den sehr freien Umgang der Cantores mit den musikalischen Vorlagen, andererseits Klagen über unmässiges Verzieren) lassen sich bereits ins 12. bis 13. Jahrhundert verfolgen.¹⁰ Die frühesten musikalischen Belege einer Verzierungspraxis tauchen in den Fragmenten der englischen Orgeltabulaturen des *Robertsbridge Codex* (ca. 1360) und in weiteren Quellen aus dem 14. und 15. Jahrhundert wie z.B. im *Codex Faenza*, im *Codex Reina* und in den Groningen-Fragmenten auf. Die virtuose Diminutionspraxis berührte folglich alle möglichen Gattungen von Motetten bis hin zu Frottolen und Madrigalen. Verziert wurden meist bekannte populäre Lieder älterer, jedoch auch zeitgenössischer Meister.

Die Diminutionspraxis wird seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts in Lehrwerken dokumentiert.¹¹ Das Prinzip des Diminuierens lag im Auflösen der langen Notenwerte und in deren Ersatz durch feste melodische Formeln aus vielen kleinen Noten. Diese Diminutionsfiguren sollten auswendig in Sequenzen über den ganzen Umfang aufwärts und abwärts geübt werden, um so einen Vorrat an stereotypisierten

9 Vgl. Gutmann, Veronika: «Einführung: Zwischen Improvisation und Komposition», in: Erg, Richard (Hg.): *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, Zürich 1979, S. 9.

10 Vgl. Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig: Quelle und Meyer 1931, S. 15f., 121.

11 Siehe die Auflistung der wichtigsten Abhandlungen am Ende dieses Textes.

Formeln zu erwerben. Die Grundregel lautete, die *passaggi* mit der Hauptnote der originalen Melodie anzufangen und aufzuhören, damit die Melodie und vor allem der Kontrapunkt erhalten bleiben.

Natürlich führten Übertreibungen beim Diminieren öfter auch zu einer Art von Barbarismus, wozu sich in verschiedenen Zeiten zahlreiche zeitgenössische Kritiken finden lassen. Angeblich verkräftete es zum Beispiel Josquin Desprez (nach einem Bericht von Johannes Manlius 1562) nicht, dass ein Sänger seine Kompositionen verzierete: «Als [...] jemand bei einem seiner Gesänge Verzierungen anbringen wollte, die er nicht gesetzt hatte, ging er auf den Chor zu und fuhr jenen heftig vor allen Zuhörenden an: «Du Esel, warum fügst du eine Verzierung hinzu? Wenn ich es gewollt hätte, würde ich sie selbst angebracht haben. Wenn du eine fertige Komposition verbessern willst, dann mach dir selbst eine, lass aber meine unverbessert!»¹²

Nicht nur also die Virtuosität im technischen Sinn, sondern auch im guten Geschmack machten in der Zeit des 16. Jahrhunderts einen «*Virtuoso così raro*» aus.

12 Osthoff, Helmuth: *Josquin Desprez*, Tutzing 1962, 2/1965, S. 82.

Die wichtigsten Diminutionstraktate:

- Sylvestro Ganassi: *Opera intitulata Fontegara* (Venedig 1535)
- ders.: *Regola Rubertina* (Venedig 1542/43)
- Diego Ortiz: *Tratado de glossas sobre clausulas...* (Rom 1553)
- Girolamo dalla Casa: *Il vero modo di diminuir* (Venedig 1584)
- Giovanni Bassano: *Ricercare, Passaggi et Cadentie* (Venedig 1585)
- ders.: *Motetti, madrigali et canzoni francese... diminuiti* (Venedig 1591)
- Richardo Rogniono: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (Venedig 1592)
- Giovanni Battista Bovicelli: *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati* (Venedig 1594)

Donnerstag, 29. August 2013

20.15 Uhr

Martinskirche

Vespri di Maestro Willaert

Die erste doppelchörige Marienvesper aus Venedig (1550)

Capilla Flamenca, Leitung: Dirk Snellings

Marnix De Cat, Rob Cuppens – Kontratenor

Tore Denys, Jan Caals, Laurens Wyns, Govaart

Haché – Tenor

Lieven Termont – Bariton

Dirk Snellings – Bass

Bart Jacobs – Orgel

Konzept und Programm: Dirk Snellings

Programm

Vesperae Beata Maria Vergine – Adriaen Willaert (ca. 1490–1562)

**Introitus: Deus in adiutorium/
Domine ad adiuvandum me festina**

Annibale Padovano (1527–1575)
Toccata del 8 tono

Adriaen Willaert (ca. 1490–1562)
Benedicta es Per illud ave à 7

Adrian Willaert
Ricercar I à 4

J. de Mantua – Adriaen Willaert
Psalm 109 Dixit Dominus

Adriaen Willaert
Psalm 112 Laudate pueri

Adriaen Willaert
Recercar I à 3

J. de Mantua – Adrian Willaert
Psalm 121 Laetatus sum

J. de Mantua – Adrian Willaert
Psalm 126 Nisi Dominus

Adriaen Willaert
Recercar VII à 3

Adriaen Willaert
Psalm 147 Lauda Jerusalem
gregorianisch

Adriaen Willaert
Hymnus: Ave maris stella

Adrian Willaert
Ricercar X à 4

Giovanni Gabrieli (1554–1612)
Magnificat à 8

Annibale Padovano
Toccata del 3 e 4 tono

Zum Programm

Zweifellos übertrifft die meisterhafte Vesper von Claudio Monteverdi alle vorhergehenden, sei es allein schon wegen der wundersamen Symbiose, die der alte und neue Stil (*prima e seconda pratica*) erstmals in unserer westlichen Kirchenmusik eingegangen sind, in der sich sowohl die intimste wie auch die überwältigendste Musik miteinander in perfektem Gleichgewicht befinden.

Dass der Ansatz zu dieser mehrchörigen Polyphonie ungefähr um 1555 seinen Ursprung bei dem Flamen Adriaen Willaert hatte, scheint heute nahezu völlig vergessen zu sein. Als er 1527 als Kapellmeister bei San Marco angenommen wird, hätte niemand es zu vermuten gewagt, dass diese Basilika und auch ihre Stadt Venedig auf musikalischem Gebiet in den kommenden 35 Jahren in ganz Europa zu hohem Ansehen gelangen sollte.

Nach einer soliden musikalischen Ausbildung in Flandern reist Willaert schon früh durch ganz Europa und kommt in Kontakt sowohl mit französischer wie auch mit italienischer Musik. Wie kein anderer kann er diese Stile einander angleichen und in die Genres seiner Zeit integrieren. Diese vielseitige Fähigkeit in der Polyphonie und seine Sensibilität, Emotion und Inhalt treffend in Musik umzusetzen, machen ihn berühmt bei allen Musikliebhabern seiner Zeit. In den üppigen, doppelchörigen Psalmvertonungen von 1550 hört man sein einzigartiges Talent, das der jahrhundertalten Einstimmigkeit der Vespergesänge eine bis dahin ungekannte Pracht verlieh und sie darüber hin-



aus mit einer treffenden Vertonung des Inhaltes kombiniert.

Im Kontrast zur Vesper von Monteverdi benutzte man in der Basilika von San Marco vor 1566 keine Instrumente. Dem reichen Klang von Posaunen und Hörnern war der Zugang zu dieser Kirchenmusik untersagt. Lediglich Knaben, erwachsene Sänger und die Orgel füllten diesen beeindruckenden Raum mit Musik. Und im Gegensatz zu der allgemeinen Auffassung, dass diese *salmi spezzadi* oder mehrchörigen Psalme von den einander gegenüberliegenden Orgelemporen im Chor von San Marco aufgeführt wurden, hat die neuere Forschung bewiesen, dass die Sänger an mehreren Stellen positioniert konnten, während sie die Vesper sangen. Dies konnte sowohl *medio ecclesiae* (mitten in der Kirche) sein, wie auch am Altar, an der Südseite des Chores am *pulpitum magnum cantorum* oder an der Nordseite, am *pulpitum novum lectionum*. Der Chor, zusammengestellt aus ungefähr acht Chorknaben und fünfzehn erwachsenen Sängern, war niemals gemeinsam zu hören. Willaert kümmerte sich sehr um ihre vokalen Möglichkeiten und achtete auch auf ihre

Kenntnis in Kontrapunkt. Davon ausgehend teilte er sie in Gruppen auf, was für ziemlich viel Irritation und Rivalität sorgte. So weiss man aus zeitgenössischen Dokumenten, dass in San Marco vor allem responsorial gesungen wurde: die Polyphonie von Solisten und dem Rest des Chores jeweils im Wechsel ...

Das Vokal-Instrumental-Ensemble «Capilla Flamenca» leitet seinen Namen vom Chor der Hofkapelle Kaiser Karls V. ab: Als dieser 1517 die Niederlande verliess, nahm er seine besten Musiker mit, damit sie ihn als «lebendige Polyphonie» begleiten konnten.

Heute setzt sich diese genau so genannte «Capilla Flamenca» aus spezialisierten Musikern, grösstenteils aus Flandern, zusammen und formt ein Ensemble, das die wunderbare Musik des 15. und 16. Jahrhunderts in ihrer vollen Authentizität wieder zum Leben erwecken will. Der Vokalteil des Ensembles – heute 4 Männerstimmen (Kontratenor – Tenor – Bariton – Bass) – wird, je nach den Anforderungen des Programms, mit zusätzlichen Sängern, einer *alta cappella* (Blasinstrumente), *bassa cappella* (Streichinstrumente) oder/und einer Orgel erweitert.

Das transparente, mehrstimmige Klangbild der «Capilla Flamenca» verdankt sich der kreativen Zusammenarbeit zwischen Musikern, die den historischen, poetischen und vokaltechnischen Aspekten polyphoner Musik höchste Aufmerksamkeit entgegenbringen. Gemeinsam mit angesehenen Musikwissenschaftlern widmet sich Dirk Snellings dem riesigen polyphonen Repertoire und gestaltet einzigartige und kunstpartenübergreifende Projekte.

Nicht nur für das hohe Niveau künstlerischer Interpretationen hat die «Capilla Flamenca» bereits mehrere Preise erhalten, sondern auch für die Leistungen ihrer kulturellen und wissenschaftlichen Forschungen: den «Premio II Filarmonico», den «Kulturpreis für Musik» der flämischen Regierung 2005. Des weiteren erhielt die Capilla Flamenca mehrere Auszeichnungen für ihre CD-Einspielungen, darunter wiederholt den «Choc du Monde de la Musique», «Diapason d'Or», «Répertoire 10», zwei «Caecilia»-Preise der belgischen Musikpresse sowie den «Klara Music Prize 2004».



Freitag, 30. August 2013

18 Uhr

Kunstmuseum, Vortragssaal, Eingang Picasso-Platz
 Vortrag 3 und Demonstration

Die schönste Musikhandschrift der Welt

Die Busspsalmen von Orlando di Lasso (1560–1570).

Ein Weltwunder des 16. Jahrhunderts

Dr. Andreas Wernli

«Die schönste Musikhandschrift der Welt» – angesichts der Prachthandschrift von Orlando di Lassos Busspsalmen kommt einem keine treffendere Umschreibung in den Sinn. Denn das im Auftrag des bayerischen Herzogs Albrecht V. zwischen 1560 und 1570 hergestellte 400-seitige Chorbuch wurde vom Hofmaler Hans Melich über- und überreich mit Miniaturen ausgestattet – ein einziger Bilderrausch mit hunderten von Szenen, die einen umfassenden, wirklichkeitsnahen Blick auf die Welt in der Mitte des 16. Jahrhunderts gewähren.

Dieser Komplex aus Musik, Malerei, Theologie und Alltagswelten fügt sich zu einem der grossen europäischen Kunstwerke zusammen. Die Autoren wussten das und sahen sich als «Erfinder eines neuen Weltwunders», das «vortrefflicher ist als die Pyramiden von Memphis ... oder das Grabmal des Mausolus.» Sie richten sich an uns, «die nach vielen Jahrhunderten zu

all diesem immer wieder mit grossem geistigen Verlangen hingezogen sein und es betrachten werden.» Es ist, als ob sie uns eine Zeitmaschine bereitgestellt hätten, nicht ahnend, dass wir heute einen digitalen Motor einbauen können. Denn nicht nur lassen sich die Miniaturen mit einem Beamer in all ihrer Pracht zum Leuchten bringen, nein, es ist auch möglich, die Seiten in einem Mass zu vergrössern, wie es die Damaligen nie gesehen haben. Willkommen zu einer faszinierenden Zeitreise!



Andreas Wernli, Dr. phil., studierte Musiktheorie und Musikwissenschaft in Zürich. Dort war er in den Siebzigerjahren Dozent an Konservatorium und Musikhochschule sowie an der Universität und an verschiedenen Volkshochschulen und Tagungen. Nach einem Intermezzo als Export Marketing Manager einer Musikinstrumentenfirma leitete er in den Achtzigerjahren die Abteilung Musik beim Schweizer Radio DRS. Seit den Neunzigerjahren ist Andreas Wernli freischaffend in Musikvermittlung und -management tätig.

Orland von Lassen, Musicus in Bayern

S[amuel] Quick[elberg], 1568

(leicht modernisiert und gekürzt von Andreas Wernli)



Orlandus ist zu Bergen im Hennegau dess 1532 jar geboren. Wie er siben jar alt worden, tathe man ihn zu der schul, damit er in der schrift unterwisen wurde: als er diese ergriffen, hat er sich im 1539 jar mit allem ernst auff die Musica und das gesang begeben, und ist durch sein hälle liebliche stimm männiglich angenehm gewesen. Wie er diese kunst erlermet und under den knaben gern gesungen, hat man ihn zu dreyen malen heimlich aus der schul gestohlen. Er ist durch der elteren fleiss zu zweyen malen wider heim gebracht worden. Zu dem dritten mal kam er nit wider, sondern verharret bey Ferdinando Gonzaga, dem Königlichen statthalter in Sicilia, welcher damalen vor S. Didier über die Kaiserlichen hauffen Oberster gewesen. Wie der Frantzösische krieg ein end genommen, zog er mit ihm hinweg, und wohnt zum theil in Sicilia, zum theil in Mayland gern bei ihm, biss er nach sechs jaren ange-

fangen sein stimm zu mutieren. Also ward er mit 18 jar gen Neapel gefüret, da er dann bey Markgraff de Laterza drey jar verharret. Nach diesem kame er gen Rom, und war dess Erzbischoff zu Florenz gast sechs monat lang, biss er in der nammhafften Lateranischen kirch S. Johannis über die ganz Musicam ein Oberster geordnet. Wie er zwey jar da verharret und durch seine krancke elteren wider heim berueffet, hat er sich auff die reiss begeben, und seind diese gestorben, ehe dann er heim kommen. Damalen ist er mit herr Julio Cesare Brancaccio, einem fürnehmen Musico, erstlich in Engelland, demnach in Franckreich gefaren, damit er die land besichtigt. Danach kame er wider gen Antwerpen und lernet etliche edle fürnehme leut die Music kunst, von welchen er auch geliebet und reichlich geehret worden.

Wie er dergestalt weit bekindt, warde er im 1557 jar von Albrecht, dem Fürsten in Bayern und besondern liebhaber der Music, gen München berueffet: daselben ist er durch seine lieblichen Compositiones, freundliche geberden, gute possen und vieler spraachen erfahrung dem Fürsten sehr lieb gewesen. In volgendem jar warde ihm ein tochter auss dem Bayerischen Frauenzimmer [= eine Hofdame der Herzogin] verheiratet, von welcher er schöne kinder geboren bekam. Im 1562 jar warde er Oberster in der Music Kapell geordnet, da dann die fürnehmsten Musici auss mancherley Nationen zusammen kommen: er zoge oft gen Antwerpen und an andere ort, damit er dem Fürsten die besten sänger herzu brächte. Er hat wol in der jugent angefangen zu Componieren und an dem Bayerischen hoff dermassen in dieser kunst erfahrung er-

langet, das er fast allen Königen und Fürsten bekindt worden, also das man in allen geistlichen und weltlicher Fürsten kirchen und höffen seine Compositiones und neuwe lieder gebrauchet. Es seind viel seiner motetten in vier, fünf, sechs, acht und noch mehr stimmen zusammen gesetzt, welche zu München, Venedig, Florenz, Neapel, Antwerpen, Lyon und Paris im druck aussgangen. Ich hab diesen Orlandum in der Fürstlichen Kapel zu München mit sampt anderen lieblich hören singen, und mich darab verwunderet.

Freitag, 30. August 2013

20.15 Uhr

Martinskirche

«Musica reservata»

Orlando di Lasso, «Busspsalmen» und «Prophetiae Sibyllarum» sowie Motetten von Jacob Clement, Jacobus Gallus und Claude Le Jeune

Huelgas Ensemble, Leitung: Paul Van Nevel

Superius – Poline Renou, Michaela Riener, Els Van Laethem

Altus – Sabine Lutzenberger, Kaspar Kröner

Tenor – Timothy Leigh Evans, Stefan Berghammer, Tom Phillips, Matthew Vine

Baritonans – Frederik Sjollema

Bassus – Carsten Krüger, Guillaume Olry

Programm

1. Orlandus Lassus (1532–1594)

Psalmus poenitentialis VI:

- a. De profundis clamavi à 5
- b. Fiant aures tuae à 5
- c. Si iniquitates à 5
- d. Quia apud te à 3
- e. Sustinuit anima mea à 5
- f. A custodia matutina à 5
- g. Quia apud Dominum à 3
- h. Et ipse redimet à 4
- i. Gloria Patri à 5
- j. Sicut erat à 6

2. Jacob Clement (1510/1515–1556)

- a. Qui consolabatur me à 5
- b. Fremuit spiritu Jesus à 6

3. Orlandus Lassus

- a. Sibylla Delphica «Non tarde veniet» à 4
- b. Anna mihi dilecta à 4

4. Jacobus Gallus (1550–1591)

- a. Homo quidam fecit coenam magnam à 4 und à 6
- b. Mirabile mysterium à 5

5. Claude Le Jeune (1528/1530–1600)

- a. Veni sancte Spiritus à 6
 - b. Povre coeur entourné de tant de passions à 5
- Finis

Zum Programm

Was man sich unter *Musica reservata*, diesem Begriff, der in der Literatur des 16. Jahrhunderts ca. zehnmal Erwähnung findet, genau vorzustellen hat, ist bis heute nicht ganz geklärt. Am nächstliegenden ist die Deutung im eher «sozialen» Sinn, nämlich dass es sich um eine Musik handelt, die für bestimmte Menschen «reserviert», d.h. also den Kennern vorbehalten ist und die deshalb in Bezug auf ihre Faktur hohe Ansprüche an das Verständnis stellt.

Die Quellen, die zur Interpretation des Terminus beitragen könnten, legen vier Bereiche nahe:

- musikalische Textausdeutung,
- Rhythmus,
- Chromatik und
- Aufführungspraxis.

Die bekannteste Beschreibung stammt von dem niederländischen Humanisten Samuel Quicquelberg, der zu Lassos Busspsalmen schrieb: «Lasso, der – wo erforderlich – den Gedanken und Worten klagende und traurige Töne unterlegte, die Stärke der einzelnen Affekte unterstrich und den Gegenstand fast lebendig vor unseren Augen erstehen liess, drückte den Inhalt dieser Psalmen so vollendet aus, dass man kaum sagen kann, ob die Süsse der Affekte die Klagetöne, oder die Klagetöne die Süsse der Affekte noch reicher schmückten. Diese Art von Musik wird *musica reservata* genannt [...]»

Sehr häufig wird Orlando di Lasso in diesem Zusammenhang genannt als derjenige Komponist jener Zeit, der sich mit den Prinzipien und Innovationen der

Musica reservata am tiefendsten auseinandergesetzt hat. Lasso wurde wahrscheinlich 1532 in Mons (Hennegau) geboren. Seinen ersten Unterricht bekam er mit 12 Jahren, im Dienst des Ferrante de Gonzaga. Während seiner Anstellung reiste er nach Frankreich und Italien. Ab 1556 lebte Lasso in München, wo er bei Herzog Albrecht V. angestellt war. In seinen ersten Jahren war er nicht sehr glücklich. Er bekam zwar grosse Kompositionsaufträge, der Herzog verbot ihm jedoch, sie zu drucken, und betrachtete sie als Eigentum des bayerischen Hofes. Davon betroffen sind auch die zwei Zyklen *Prophetiae Sibyllarum* und die *Septem Psalmi poenitentiales*. Auch wenn wegen seiner guten Kontakte zu anderen Höfen befürchtet wurde, er könne München verlassen, blieb er bis zu seinem Tod am 14. Juni 1594 dort angestellt.

Bei seinen *Septem Psalmi Davidis poenitentiales* handelt es sich um einen Zyklus von sieben Motetten, deren Texte die Psalmen 6, 31, 37, 50, 101, 129 und 142 zugrunde liegen. Das Werk entstand um 1560. Die Kompositionen weisen einige Besonderheiten auf. Sie sind in verschiedene kürzere Einheiten geteilt und entsprechen der Anordnung der Modi und einer aufsteigend tonalen Abfolge, was dem ganzen Zyklus seinen inneren musikalischen Zusammenhang verleiht. Tenor und Discantus zeigen den gemeinten Modus an. Bis ins Jahr 1570 arbeitete der Münchner Maler Hans Mielich an der Prachthandschrift, die diese Stücke überliefert. Auf jeder Seite finden sich Miniaturen, Bibelszenen, die sich als Illustration zu Lassos Komposition deuten lassen. Der Mielich-Kodex zählt zu den bedeutendsten Buchmalereien des 16. Jahrhunderts. Die Wiederentde-

ckung des Kodex im 18. Jahrhundert führte zu einer erneuten Befassung mit Lasso und seiner Musik (vgl. den Vortrag von Andreas Wernli über diese Handschrift).

Die *Prophetiae Sibyllarum* sind ein Zyklus, der aus zwölf sechszeiligen lateinischen Gedichten und einem dreizeiligen Prolog besteht. Jedes der zwölf Gedichte hat die Prophezeiung einer Sibylle zum Thema. Die Textausdeutung, auf die besonderen Wert gelegt wurde, war wegen des Versmasses nicht gerade einfach. Lasso jedoch sah es als Herausforderung an und meisterte diese mithilfe von Chromatik. Diese eignete sich besonders zur Affektdeutung und unterstreicht den mystischen Charakter der Prophezeiungen zum Leben und Schaffen Christi. Es ist fraglich, ob am bayerischen Hof, im Rahmen des Laienoffiziums, tatsächlich der gesamte Zyklus aufgeführt worden ist. Betrachtet man die Tonarten der einzelnen Stücke, liegt die Annahme nahe, dass sie paarweise aufgeführt worden sind. Satz I und II sind mit dem Prolog verbunden und stehen im G-Modus. Der II. und IV. Satz sind durch den D-Klang zu Beginn aufeinander bezogen. Die restlichen Sätze sind wie Motetten durch *prima* und *secunda pars* verknüpft.



Die Produktivität des Franko-Flamen Jacob Clement alias Clemens non Papa (1512–1555/56) wird bis heute in Bezug auf seine Qualität, aber auch seine Quantität völlig unterschätzt. Das «Huelgas Ensemble» konnte aus einem unermesslichen Fundus schöpfen: 15

Messen, 233 Motetten, 2 Magnificat-Zyklen, 89 Chansons, 159 Souterliedekens, 8 niederländische Lieder und 8 textlose Stücke konnten wieder aufgefunden werden. Die schönsten davon nimmt das Ensemble öfter in seine Programme auf.

1585 erschien aus der Presse des Druckers Christoph Plantin in Antwerpen ein monumentaler Musikdruck, der die hohe Kompositionskunst von Claude Le Jeune (ca.1530–1600), Frankreichs *enfant terrible*, bezeugt. Die Sammlung umfasst nicht weniger als 69 Werke, die zuweilen aus zwei bis zu sechs Teilen bestehen: französische Chansons (sowohl melancholisch als auch erotisch), Motetten (weltlich und liturgisch), italienische Canzonetten und Madrigale in vier- bis sechsstimmigen Sätzen. Der Erfolg dieser Ausgabe war dermassen gross (einige Exemplare wurden bis nach Lissabon verkauft), dass Plantin schon ein Jahr später eine zweite Auflage auf den Markt brachte. Die Texte stammen von grossen Dichtern, u.a. François Villon

und Francesco Petrarca. Das in diesem Programm zur Aufführung kommende Stück zeigt die überschäumende Fantasie von Frankreichs grösstem Komponisten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Daniela Supan/Huelgas Ensemble*

Die Ausführenden

Das «Huelgas Ensemble» wurde 1970 von Paul Van Nevel an der Schola Cantorum Basiliensis in Basel gegründet. Der Name bezieht sich auf eine Zisterzienser-Abtei nahe Burgos. Zunächst spezialisierte es sich auf zeitgenössische Musik, um jedoch bald schon die Musik des Mittelalters und der Renaissance zu seinem Anliegen zu machen. Durch die intensive Arbeit mit originalen Quellen und die daraus resultierenden Veröffentlichungen leistete es einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung früher Musik. Das Ensemble präsentiert ein eindrucksvolles Programm mit weithin unbekanntem Komponisten wie Nicolas Gombert, Claude Le Jeune, Johannes Ciconia, Pierre de Manchicourt u.a.

Die Aufführungen des Ensembles basieren auf einer tiefen Kenntnis der Vokaltechniken und -praktiken des Mittelalters und der Renaissance. Mehr als 50 Aufnahmen entstanden vor allem für Sony und Harmonia Mundi, unter den zahlreichen Preisen finden sich so renommierte Auszeichnungen wie der *der* «Caecilia»-Preis der belgischen Musikpresse, der «Choc del'Année» von «Le Monde de la Musique», der «Edison Award», der «Cannes Classi-



cal Award» und der Ehrenpreis der Académie Charles Cros, der deutsche «Echo Klassik Award» sowie der «Diapason d'or»

Das «Huelgas Ensemble» wird unterstützt von der flämischen Regierung und der Stadt Louvain. Paul Van Nevel gründete das «Huelgas Ensemble» zu Beginn der 1970er-Jahre an der Schola Cantorum Basiliensis. Ursprünglich vor allem mit zeitgenössischer Musik befasst, wendete er sich zunehmend dem Repertoire des Mittelalters und der Renaissance zu. Mit unermüdlicher Quellenforschung verbringt er die Hälfte seiner Zeit in Bibliotheken: seine Veröffentlichungen und Einspielungen spielen seit über 20 Jahren für die Entdeckung dieses unerschöpflichen

Repertoires eine wesentliche Rolle. Mit Leidenschaft widmet er sich der franko-flämischen Vokalpolyphonie, wofür er einhelliges Lob von Publikum und Fachkollegen erhält. Neben seiner Tätigkeit als Forscher und Dirigent ist Paul Van Nevel Gastprofessor am Sweelinck-Konservatorium Amsterdam. Regelmässig bildet er darüber hinaus das Collegium Vocale Gent, den Nederlands Kamerkoor, den Chor der Nederlandse Bachvereniging und andere aus. Zahllose begeisterte Rezensionen und hochkarätige Auszeichnungen zeugen von seiner aussergewöhnlichen Arbeit, so erhielt er unter anderem den Ehrenpreis der Académie Charles Cros (1994), den «Diapason d'Or» 1996, den deutschen Schallplattenpreis «Echo Klassik» 1997, den «Cannes Classical Award» 1998 und den «Choc de l'année» 2000 von «Le Monde de la Musique». Die Interpretationen des «Huelgas Ensembles» schöpfen aus einer gründlichen Kenntnis der Gesangstechniken, Notationen und Interpretationspraktiken des Mittelalters und der Renaissance, wovon über 30 Einspielungen Zeugnis ablegen. Das «Huelgas Ensemble» ist Kulturbotschafter Flanderns.

Internationale Musikwissenschaftliche Tagung und Workshop am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel

Vom 29. bis zum 31. August 2013

Cinquecento: Ästhetik des Hörens in der Renaissance

Im Zentrum dieser Tagung und des Workshops, die vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin organisiert und durchgeführt werden, steht die Frage nach Ästhetik und Praxis des Hörens in der Renaissance. Einerseits gilt es, im intensiven Dialog zwischen musikanalytischen und musikhistorischen Untersuchungen die verschiedenen Ausprägungen ästhetischer Haltungen gegenüber den mannigfaltigen kompositorisch-stilistischen Entwicklungen zu eruieren. Andererseits sollen die Quellen aus dem musikalischen Bereich um Zeugnisse anderer relevanter Diskurse, von der Medizin über die Naturgeschichte bis zur Magie, Theologie und Poetik, ergänzt werden, um zu einer differenzierten Einschätzung des Status des Hörens zu gelangen. Was leistet das Ohr? Welche affektiven und kognitiven Eindrücke kann es empfangen? Ist die Wirkung jeweils unwillkürlich, oder werden auch Techniken des bewussten, konzentrierten Zuhörens

und der rationalen Steuerung der Wahrnehmung diskutiert?

Die Gegenüberstellung von rhetorischem und logischem Denken, die in der Philosophiegeschichte als Paradigma für die zwei Wissenskulturen zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert gilt, kann produktiv auch auf das musikalische Hören bezogen werden. Steht einer Kultur der Rhetorik, die auf das Überreden und auf die Berührung der Affekte zielt, eine Kultur des Logischen gegenüber, die auf das Überzeugen und Beweisen hinaus will, so steht dementsprechend einem rhetorischen Hören ein logisches Hören gegenüber. Können auch diese zwei Hörtypologien nicht als historische Kategorien angenommen werden, so sind sie dennoch in der Lage, als Modalitäten der Wahrnehmung in systematischer Hinsicht zu dienen und an die historische Umbruchszeit zwischen Renaissance und Barock herangetragen zu werden. Bedeutet in diesem Kontext der Ausdruck rhetorisches Hören einen ästhetischen Habitus des narrativen und affektiven Hörens, so bezeichnet das logische Hören die Fähigkeit, komplexe Strukturen und syntaktische Gefüge zu erkennen. Dementsprechend liessen sich weitere begriffliche Gegensatzpaare aufstellen, die diese Modalitäten des Hörens weiter zu präzisieren verhelfen: Ergriffenheit und Staunen gegenüber erwartungsgemäsem Vollzug, Emotionalität und Überraschung gegenüber Verstehen und rationalem Formgefühl, meditative Hörhaltung gegenüber aktivem Hören und schliesslich die Wahrnehmung überschwänglicher Klanglichkeit gegenüber dem Erkennen strukturierter Gestalten oder auch die Gegenüberstellung von wortgebundener Dra-

matik und religiösem Wortverständnis. Freilich darf man nicht bei diesen Dichotomiebildungen bleiben, vielmehr soll ein Kontinuum zwischen unterschiedlichen Hörhaltungen analysiert und reflektiert werden.

Neben der musikanalytischen Untersuchung und der Auswertung musiktheoretischer Schriften sollen auch folgende thematische Schwerpunkte verfolgt werden:

1. eine sozialgeschichtliche Perspektive, die, ausgehend von der Untersuchung historischer Quellen, der Frage nach den Hörweisen, die nach Situation, sozialem Stand und Genre unterscheiden werden können, nachgeht und nach möglichen Verhaltenskodifizierungen fragt;
2. eine literarische Perspektive, die, ausgehend von Quellen aus der Literaturgeschichte (Gedichte, Prosa, Dramen, Epen), nach der Art und Weise sucht, wie über das Hören gesprochen wird und danach, in welchem Verhältnis das Hören zum Sehen steht;
3. eine kunstgeschichtliche Perspektive, die, ausgehend von Bildern, zwischen historisch-dokumentarischen Quellen und Kunstwerken unterscheiden sollte;
4. eine naturphilosophische Perspektive, die, ausgehend von Quellen aus der naturwissenschaftlichen, medizinischen und magischen Literatur, nach der physiologischen Funktion des Hörens, nach dem Stellenwert der Seelentätigkeiten und nach der Einwirkung auf die seelische Disposition des Menschen fragt;

5. aus einer religionswissenschaftlichen Sicht ist schliesslich auch die Art und Weise zu fokussieren, wie Menschen – etwa in religiösen Praktiken – durch das Hören trainiert oder – etwa in der Magie – manipuliert werden.

Am ersten Tag werden in Form von Vorträgen die grundlegenden Aspekte vorgestellt. Im Rahmen eines Workshops werden dann musiktheoretische, philosophische, theologische, literarische und naturwissenschaftliche Quellen zur Diskussion gestellt, um ideen- und mentalitätsgeschichtliche Resultate in Bezug auf die kompositionsgeschichtlichen und musik-ästhetischen Fragestellungen neu zu reflektieren und sie im Hinblick auf kulturhistorische Perspektiven zu überdenken.

Matteo Nanni / Melanie Wald-Fuhrmann

Die Tagung und der Workshop finden statt im Vortragssaal des Musikwissenschaftlichen Seminars, Petersgraben 27, 4051 Basel .

mwi.unibas.ch

Samstag, 31. August 2013

12.15 Uhr

Klingental

Alumni 4, Mittagskonzert

«Tout ce qui est de plus beau»

*Französische Batailles und Chansons
nach Ronsard und Baïf*

Thélème, Leitung: Jean-Christophe Groffe

Annie Dufresne – Sopran

Breno Quinderé – Haut Contre

Lior Lavid Leibovici – Tenor

Ivo Haun – Tenor

Jean-Christophe Groffe – Bass

Ziv Braha – Laute



Titel-Vignette aus Pierre Phalèse, «Des Chansons..., reduits en tabulature de Luth», Löwen 1547

Programm

Clément Janequin (ca. 1485–1558)

La Bataille
Vivons folastres
Bel Aubépin

Claude Le Jeune (um 1530–1600)

Tout ce qui est de plus beau dans les cieux
Pôvre cœur entourné
Qu'est devenu ce bel œil
La Guerre

Clément Janequin et Claude Le Jeune

Le Chant de l'alouette
Le Chant du rossignol

Zum Programm

Besondere Beziehungen verbinden die beiden Komponisten unseres Programms, die beide treibende Kräfte für das musikalische und künstlerische Schaffen der Renaissance waren. Clément Janequins Werke prägen die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, und seine Programm-Chansons (*La Bataille*, *Les Cris de Paris*, *Le Chant des Oyseau(x)*) wurden in ganz Europa ediert und verbreitet. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts ist in Frankreich von Claude Le Jeune dominiert. Aktives Mitglied der berühmten «Académie de Poésie et de Musique», einer Gründung von Antoine de Baif, begnügt sich dieser Komponist nicht damit, die Musik durch Rückkehr zu den Prinzipien der Antike zu erneuern, sondern er beschäftigt sich auch – wie einige seiner Zeitgenossen, z.B. Guillaume Costeley oder Anthoine de Bertrand – mit theoretischen Forschungen, die in Italien u.a. von Nicola Vicentino getätigt wurden, und wendet in einigen seiner Werke eine extravagante Chromatik an, etwa in «*Qu'est devenu ce bel œil*». Er fügt sich ganz in eine französische Tradition ein, wenn er sich auch als feinfühligere Kenner seines Vorläufers Clément Janequin erweist. So fügt er zu zwei von dessen Chansons eine fünfte Stimme hinzu («*Le Chant de l'alouette* und *Le Chant de rossignol*») und komponiert sogar eine Fortsetzung dieser Vogel-Chansons. In Anlehnung an Janequin's *Bataille* schreibt er ein Stück namens *La Guerre*, vergleichbar den Kriegs- und Liebes-Madrigalen Monteverdis einige Jahre später (*Madrigali guerrieri et amorosi*, 8. Madrigalbuch, 1638) mit ihrer Gegenüberstellung von Mars und Venus.



Mit ihren Verbindungen zu verschiedenen Akademien (La Pléiade/Pierre de Ronsard, Académie de Poésie et de Musique/Jean Antoine de Baïf und Thibault de Courville), gleichzeitig vertraut mit den Bewegungen der religiösen und humanistischen Reformatoren, sind Clément Janequin und Claude Le Jeune zwei Hauptvertreter der musikalischen Renaissance in Frankreich.

Die Ausführenden

«Thélème» ist ein professionelles Ensemble, das sich auf die Interpretation Alter Musik spezialisiert hat.

Die Abtei Thélème ist eine von François Rabelais am Ende seines Romans Gargantua beschriebene Utopie. Thélème ist ein hexagonales Renaissanceschloss mit fünf Etagen, mit wertvollen Materialien gebaut. Thélème hat keine Umfassungsmauer, keine Uhren.

Weshalb sollte man sich um die Zeit scheren, wenn man nicht von der Zeit abhängig ist, wenn man selbst entscheidet, wann man aufstehen, essen, arbeiten oder sich der Freude der Konversation widmen möchte? Der Name selbst ist Programm: «thelo» kommt aus dem Griechischen und bedeutet «ich will», so kann man Thélème mit «freier Wille» übersetzen

Das Ensemble «Thélème» stellt die Stimme ins Zentrum seiner Arbeit und hinterfragt im szenischen Dialog die Beziehung zwischen Sänger und Publikum. «Thélème» verwendet Alte Musik als Rohmaterial zur Reflexion über die Rolle der Musiker in der Gesellschaft.

«Thélème» möchte mit anderen Sängern, Instrumentalisten, Komponisten, Autoren, Tänzern, Choreographen, Schauspielern, Regisseuren, Forschern und Kreativen in jeglichen Bereichen zusammenwirken, ganz dem Leitsatz von Rabelais getreu: «Tu, was du willst».

Claudin und Italien – Der italienische Einfluss in Claude Le Jeunes Musik

Jean-Christophe Groffo

Im Jahr 1570 wurde in Paris auf Initiative des Dichters Jean-Antoine de Baif und des Musikers Thibault de Courville die «Académie de Poésie et de Musique» gegründet. Wie bei den neoplatonischen Akademien in Florenz, lag die Zielsetzung dieses Unternehmens in dem Versuch, die «Wirkungen» der Musik und der Dichtung wiederzuentdecken, die man seit der Antike der Musik zuschrieb. Dazu setzte man «(...) *en usage la Musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et melodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons et accords bien accomodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, (...) renouvelant aussi l'ancienne façon de composer (...)*»¹³ Unter den Musikern, die an der Arbeit dieser Akademie beteiligt waren, war und blieb bis heute Claude Le Jeune, neben Jacques Mauduit oder Eustache du Caurroy, zweifellos der bekannteste. Er ist um 1530 in Valenciennes geboren, das damals zu den spanischen Niederlanden gehörte. Nach einer brillanten Karriere, die er als *Compositeur de la chambre* Heinrichs IV. beschloss, starb er im Jahr 1600.

Die engen Beziehungen Frankreichs und Italiens

¹³ Auszüge aus den Statuten der «*Lettres patentes de l'Académie de Poésie et de Musique*», 1570.

seit der Regierungszeit Franz' I. bzw. seit Beginn des 16. Jahrhunderts prägen das künstlerische Schaffen der beiden Länder stark. Diese Beziehungen wurden durch die Heirat der Florentinerin Katharina de' Médici mit dem künftigen Henri II. im Jahr 1533 noch verstärkt. Der Austausch zwischen dem französischen Hof und Italien war vielfältig, und Frankreich zeigte sich sehr offen für italienische Künstler: Goldschmiede, Maler, Bildhauer ... und Musiker.

Eine Reise nach Italien ist in der Renaissance fast ein Obligatorium für jeden europäischen Musiker gewesen. Zwar gibt es kein biografisches Zeugnis, das einen solchen Aufenthalt für Claude Le Jeune bestätigen würde, aber sein ganzes kompositorisches Werk ist von italienischem Geist geprägt.¹⁴

Das Milieu, in dem er sich entfaltet, ist ein Spiegelbild des Hofes, und seine Gönner halten sich sogar alle länger in Italien auf. François und Odet de la Noue und Charles de Téligny aus dem Umkreis von Le Jeune absolvieren dort ihren Militärdienst, sprechen die Sprache und betätigen sich gelegentlich sogar als Autoren poetischer Werke auf italienisch. Jean-Antoine de Baif, der Gründer der «Académie de Poésie et de Musique», an der Le Jeune teilnahm, ist in Venedig geboren, wo sein Vater Lazare Botschafter des französischen Königs war. Schlussendlich verfügte der Hof über zahlreiche italienische Musiker, z.B. Alberto da Ripa, den Lautenvirtuosen. Die ganze Umgebung Le Jeunes, Gönner, Kollegen, Freunde sind weitgehend bikulturell.

¹⁴ Dieser Artikel übernimmt und konzentriert zahlreiche Aspekte aus Isabelle His (*Claude Le Jeune, un compositeur entre Renaissance et baroque, Actes Sud, 2000*).

Claude Le Jeune ist ein grosser Kenner des italienischen Repertoires, und man findet in seinem Œuvre mehr als vierzig *canzonette*¹⁵. Für diese Stücke verwendet Claudin einfache dreistimmige Stücke, *villanelle alla napolitana* oder *villotte*¹⁶, die er bearbeitet und zur Vier-, Fünf- oder Sechsstimmigkeit erweitert. Das «Entleihen» ist eine häufig verwendete Methode bei diesem Komponisten. Man findet sie auch bei den Chansons von Clément Janequin (*L'alouette* und *Le rossignol*), bei deren Bearbeitung Le Jeune gleichermassen vorgeht, indem er zusätzliche Stimmen und neue Teile hinzufügt.

Zwei andere Beispiele für diese Methode bestätigen den italienischen Geschmack Claudins:

Der Komponist übernimmt ein weiteres Mal zwei Villotte aus ein und derselben anonymen Sammlung: *Il quinto libro de villotte alla napolitana* (Venedig: Gardane, 1566). Die erste, «*All' arma all' arma o fidi miei pensieri*», bietet das Ausgangsmaterial für den langen Zyklus *La Guerre* (1608), den Le Jeune aller Wahrscheinlichkeit nach anlässlich der Hochzeit des Duc De Joyeuse 1581 komponiert.

Das zweite Beispiel ist noch köstlicher. Es handelt sich um die Übersetzung einer *Tedesca*, eines Karnevalsliedes, das man gewöhnlich den Deutschen unterschob wegen deren Hang zum Trinken. Die «französische» Übersetzung, die Le Jeune verwendet, ist besonders spassig, wie der folgende kurze Auszug zeigt:

15 Publiziert hauptsächlich in der Sammlung *Meslanges* von 1585 (Antwerpen, Plantin).

16 Publiziert vor allem in Venedig zwischen 1555 und 1582.

Trinke trink trink pon pokras
Moy ne trinker haütre fin
L'haütre nut gout par mon foy
Il m'a gorché l'estomal.

*(Je bois, bois, bois du bon hypocras
Je ne bois pas d'autre vin
L'autre pas bon par ma foi
Il m'engorge l'estomac.)*¹⁷

Der Humor dieser *tudesque* (publiziert 1608) widerspricht dem gelegentlich etwas steifen Bild, das man von diesem gebildeten Hugenottischen Komponisten hat, und gibt einem extrem abwechslungsreichen Œuvre einen mediterranen Hauch.

Obwohl das Madrigal vor allem eine italienische Gattung ist, findet man doch auch in der französischen Musik madrigaleske Wirkungen. Sind die Programmchansons von Janequin durch ihren Gebrauch von Lautmalerei und Naturnachahmungsklingen nicht eine Art Vorstufe der späteren «Madrigalisten»? In einigen seiner Chansons legt auch Le Jeune viel Wert darauf, den Text musikalisch genau nachzuzeichnen. Das ist z.B. der Fall bei «*Le chant du rossignol*» (1603), einer Wiederaufnahme eines Janequin-Chansons, und zwar im 6. Teil.¹⁸ Die Worte «*la tremblante chanson*» werden hier durch das «Zittern» der Achtelnoten im Halbton-

17 Übersetzung ins moderne Französisch von Isabelle His, a.a.O., S. 233.

18 Dieser 6. Teil ist ganz von der Hand Le Jeunes auf einen Text von Guillaume de Salluste du Bartas.

abstand ausgedrückt (Beispiel 1). Zahlreiche ähnliche Effekte (grosse Intervalle auf Textworte, die extreme Affekte wachrufen, rhythmische Aktivität für die Beschreibung physischer Bewegung u.a.m.) finden sich häufig in der Musik Le Jeunes, die damit eine italienische Strömung aufgreift, wie sie in ganz Europa verbreitet ist.

Beispiel 1

Auch von der italienischen Musiktheorie ist Clauudin sehr stark beeinflusst. Obwohl er selber keinen eigenen Traktat hinterlassen hat, kann man einige seiner Werke als veritable Umsetzungen von italienischen Theorien in die Praxis ansehen. So nimmt sein *Dodécacorde* von 1598 die modalen Theorien Giozeffo Zarlinos¹⁹ auf. Ebenso findet man den Einfluss der Arbeiten von Nicola Vicentino²⁰ auf die drei musikalischen Ge-

19 *Istitutioni harmoniche*, 1573 (1. Ausgabe 1558, bald danach ins Französische und ins Deutsche übersetzt).

20 *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555.

nera (diatonisch, chromatisch und enharmonisch) in den Werken von Guillaume Costeley oder Anthoine de Bertrand. Auch wenn Le Jeune das Enharmonische nicht in der Praxis verwendet, weil dessen Realisation wegen der Vierteltöne schwierig bleibt, komponiert er doch einige chromatische Stücke. So benutzt die Chanson «*Qu'est devenu ce bel œil*» (1608), im Sinne der Beschreibung chromatischer Musik durch Vicentino²¹, die charakteristischen Intervalle des griechischen Tetrachords (Beispiel 2).

Beispiel 2

Ein anderes Stück Le Jeunes setzt diese Theorie in die Praxis um, und zwar die *Chanson spirituelle* «*Povre cœur entourné de passions*» (1585). Ihr Text besteht aus einem Zehnzeiler mit Alexandriner-Versen. Komischerweise könnte diese Verbindung fast widersprüchlich erscheinen. Denn der Zehnzeiler ist die im 15. und beginnenden 16. Jahrhundert vorherrschende poetische Form, wogegen der Alexandriner im 17. Jahrhundert der Vers par excellence für die Tragödie wird. Auf

21 *Quarte, Quinte und Oletave sind die allen drei Genera gemeinsamen Intervalle, während das chromatische Tetrachord von der kleinen Terz und dem Halbton charakterisiert ist und das enharmonische durch die grosse Terz und den Viertelton.*

diese Weise wird schon der Text zum Scharnier zwischen Renaissance und Barock. In der musikalischen Ausführung folgt Le Jeune sehr deutlich dieser Antinomie. Das rhythmische Profil der Imitation (*Beispiel 3*)

Beispiel 3

Musical score for 'Beispiel 3' showing a vocal line with lyrics: "Po - vre coeur Po - vre coeur Po - vre coeur en - tour - né de tant de tant de pas - si-ons Po - vre coeur en - tour - né de tant". The score is written in a single system with five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Continuo).

erinnert an eine franko-flämische Motette des 15. Jahrhunderts, aber die extravaganten melodischen Linien mit ihrer Chromatik und deren harmonischen Konsequenzen sind definitiv modern. Le Jeune steigert dieses Spiel mit Anachronismen bis ins Extrem und verwendet einmal sogar eine archaisierende «Unterterz»-Klausel im Tenor (*Beispiel 4*).

Beispiel 4

Musical score for 'Beispiel 4' showing a vocal line with lyrics: "mais que le sens en mes vei - des, que je sens en mes vei - nes. Quel - le fin vei - des, Quel - le fin que je sens en mes vei - nes, que je sens en mes vei - nes." The score is written in a single system with five staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Continuo).

Quasi ein autobiographisches Zeugnis, widerspiegelt diese *Chanson spirituelle* das Wesen ihres Komponisten zur Zeit des Übergangs von der Renaissance zum Barock, zwischen Flandern und Italien, inspiriert von der Vergangenheit und gleichzeitig entschieden modern.

Samstag, 31. August 2013

19 Uhr, 18.30 Uhr Einführung

Münster zu Basel

Abschlusskonzert

Claudio Monteverdi, Marienvesper (1610)

Leitung: *Philippe Pierlot*

Céline Scheen, Adriana Fernández – Sopran

Pascal Bertin, Jan Börner – Altus

Julian Podger, Hans Jörg Mammel, Valerio Contaldo,

Reinoud van Mechelen – Tenor

Stéphane Mac Leod, Salvo Vitale – Bass

Ensemble Oltremontano, Leitung: Wim Becu

*Adrien Mabire, Judith Pacquier, Serge Delmas –
Cornetto*

Adam Woolf, Adam Bregman – Posaune

Wim Becu – Bassposaune

Ricercar Consort, Leitung: Philippe Pierlot

Sophie Gent, Tuomo Suni – Violine

Giovanna Pessi – Harfe

Eduardo Egüez – Theorbe

Maude Gratton – Orgel

Philippe Pierlot – Viola da Gamba



Canaletto, San Marco, 1723/24

Programm

Claudio MONTEVERDI:

**«Vespro della Beata Vergine
da concerto composta sopra canti fermi»**

1. Domine ad adiuvandum *sex vocibus & sex instrumentis*
Assumpta est Maria in coelum: gaudent angeli
laudantes benedicunt Dominum
2. Dixit Dominus *sex vocibus & sex instrumentis*
3. Nigra sum *Motetto ad una voce*
Maria virgo assumpta est ad aethereum thalamum,
in quo rex regum stallato det solio
4. Laudate Pueri Dominum à 8 voci sole nel Organo

5. Pulchra es *Duabus vocibus*
In odorem unguentorum tuorum currimus:
adolescentulae dilixerunt te nimis
 6. Laetatus sum
 7. Duo Seraphim à 3 voci
Benedicta filia tu a Domino: quia per te fructum
vitae communicavimus
- *
8. Nisi Dominus à 10
 9. Audi coelum
Pulchra es et decora, filia Jerusalem: terribilis ut
castrorum acies ordinata
 10. Lauda Jerusalem
 11. Sonata sopra «Sancta Maria»
Exaltata est sancta Dei genitrix super choros
Angelorum ad coelestia regina
 12. Hymnus: Ave maris stella
Capitulum: In omnibus requiem quesivi, et haere-
ditate Domino morabor. Tunc praecepit, et dixit
mihi Creator omnium: et qui creavit me, requievit
in tabernaculo meo.
Hodie Maria virgo coelos ascendit: gaudete, quia
cum Christo regnat in aeternum.
 13. Magnificat *septem vocibus & sex instrumenti*
Hodie Maria virgo coelos ascendit: gaudete, quia
cum Christo regnat in aeternum.

Ricercar Consort – Philippe Pierlot

1985 machte das «Ricerca Consort» seine erste Tournee mit J. S. Bachs *Musikalischem Opfer* – und wurde schnell international bekannt für seine Interpretationen von Kantaten und Instrumentalmusik des deutschen Barock. Viele Konzerte folgten mit berühmten Künstlern wie Henri Ledroit, Max van Egmond und James Bowman.



Während der letzten Jahre leitete Philippe Pierlot das Ensemble. Es entstanden sowohl Kammermusik- als auch Orchesterproduktionen, in denen auch die Viola da Gamba eine wichtige Rolle spielt.

Die Aufnahmen stiessen beim Publikum wie bei der internationalen Presse auf enthusiastische Resonanz: «De Aeternitate», zusammen mit dem Contratenor Carlos Mena, erhielt den «Diapason of the Year 2002» und begründete eine fruchtbare Kooperation zwischen dem «Ricerca Consort» und dem französischen Label Mirare unter René Martin. Gamben-Fantasien, Vivaldis und Pergolesis «Stabat mater», oder aber «Valoroso» – italienische Kammermusik von Bertali, Aufnahmen von Bach-Kantaten, sowie vor kurzem Bachs «Magnificat»: das Ensemble vermittelt dem Publikum der weltweit bedeutendsten Festivals Alter Musik diese Werke mit unverminderter Leidenschaft und höchster Professionalität.

Claudio Monteverdi: Lebenskrise und -wende

Andreas Wernli

Mit vierzig ist Claudio Monteverdi ganz oben: Sein *L'Orfeo* bildet 1607 einen Meilenstein der Operngeschichte, ein Jahr darauf feiert *L'Arianna* ihren Erfolg. Mit vierzig ist Claudio Monteverdi ganz unten: Seine Frau Claudia stirbt – er wird nicht wieder heiraten. Ein Jahr darauf stirbt auch seine Ziehtochter Caterina Martinelli, kurz bevor sie die Arianna hätte singen sollen. Überall berühmt, gilt der Musiker an seinem Hof wenig – die Gonzaga von Mantua halten ihn kurz. Also sieht er sich nach einem neuen Dienstherrn um, einem Kirchenmann womöglich. Deshalb schreibt er sein erstes grosses Meisterwerk geistlicher Musik, eine Marienvesper. Er hat sie ohne Auftrag teils neu komponiert, teils wohl aus bestehenden Sätzen zusammengestellt und im Druck herausgegeben, als Summe seines ganzen Könnens in allen damals üblichen Stilen. Sie erscheint 1610 und ist keinem Geringeren als Papst Paul V. gewidmet.

Im Herbst 1610 geht er damit nach Rom, dringt jedoch nicht bis zum Papst vor und muss unverrichteter Dinge wieder abziehen. Aber dann überstürzen sich die Ereignisse. Im Februar 1612 wird Monteverdi in Mantua entlassen und ist arbeitslos. Da geschieht das Unerwartete: Im Jahr darauf stirbt der Kapellmeister am Markusdom, sofort ist Monteverdi im Gespräch

für diesen prestigeträchtigen Posten, und es kommt zur Probeaufführung seiner Musik. Wir kennen das Programm nicht, wohl aber die Zahlungslisten für die Proben und das Konzert, und die legen nahe, dass die Marienvesper oder einzelne Sätze daraus in einem Gottesdienst erklingen sind. Monteverdi bekommt die Stelle und damit beginnt für ihn das Leben, das er sich gewünscht hat: angesehener Kapellmeister in einer von Musik überschäumenden Metropole. Dreissig Jahre lang, bis zu seinem Tod, wird er das traditionsreiche Amt ehrenvoll und meisterlich verwalten.



Claudio Monteverdi (1567–1643) im Alter von 30 Jahren, um 1597, anonym

Die Marienvesper – eine neue Art von Kirchenmusik

Die grossen Höhepunkte geistlicher Musik sind in erster Linie Messen – etwa Bachs h-Moll-Messe, Beethovens Missa solemnis, Mozarts und Verdis Requiem – oder dann die Oratorien und Passionen von Bach

und Händel. Monteverdis Vesper bildet da eine Ausnahme, denn zu seiner Zeit war die Vesper gegenüber der traditionsbehafteten Messe vom Musikalischen her interessanter, weil ihr Ablauf praktisch ausschliesslich aus vertonbaren Teilen bestand: das den Psalmen entnommene Eingangsstück, fünf Psalmen, eine Litanei, ein Magnificat und ein Hymnus; dazwischen geistliche Konzerte. Der Name bezieht sich auf das lateinische Wort *vesper*, Abendstern – also ein Abendgottesdienst, der sich beinahe beliebig in die Länge ziehen liess. Ein Engländer, der 1608 in Venedig weilte, war ganz begeistert von dem, was er da vernahm: «... die beste Musik, die ich je in meinem Leben gehört hatte, so gut, dass ich jederzeit gerne hundert Meilen zu Fuss gehen würde, um wieder etwas Derartiges zu hören. Dieser Festgottesdienst bestand beinahe ausschliesslich aus Musik, vokal und instrumental, so gut, so köstlich, so aussergewöhnlich, so bewundernswert, so superausgezeichnet, dass es selbst jene Fremden hinriss, die noch nie dergleichen gehört hatten. Er begann um fünf Uhr abends und hörte nicht vor acht Uhr auf.»

Und was ist das Besondere an Monteverdis Marienvesper? Gleich der Beginn zeigt es: Die Fanfare aus dem «Orfeo», der Oper, die ihn drei Jahre zuvor berühmt gemacht hatte, ist ein Fürstenstück – vielleicht sogar die Hoffanfare Mantuas; im Untertitel verweist der Komponist darauf, dass das Werk nicht bloss «für Kirchenchöre», sondern auch «für Kapellen oder fürstliche Kammern» gedacht sei. Damit wird es zur repräsentativen höfischen Festmusik – ein geistliches Gegenstück zum «Orfeo» und den anderen Opern dieser Jahre, die ja auch noch dem Hof vorbehalten



waren. Die Vesper also als ein konzertanter höfischer Festgottesdienst, in dem sich ein Fürst wie der Herzog von Mantua, aber auch der Papst oder die Signorie von Venedig spiegeln konnte.

Es gibt verschiedene Psalmfolgen für die Vesper – etwa für Sonntage, Weihnachten oder Feiertage männlicher Heiliger; Monteverdi wählte diejenige für Marienfeste aus; sie gilt für alle weiblichen Heiligen.

Die Psalmen – ihre Sprache ist oft drastisch kriegesrisch, jubelnd auch, und bedient sich zum Teil uns nicht mehr direkt zugänglicher Bilder – sind gleichsam die alttestamentliche, männliche und fürstliche Seite der Marienvesper. Deren Held ist Gottvater, und damit konnte sich ein Fürst jener Zeit fraglos identifizieren. Auch wenn für die damalige Interpretation der Bezug auf Christus und die Kirche von grosser Bedeutung ist, wird der Gottessohn in der Vesper nur am Rande oder indirekt genannt.

Die zweite Hauptfigur ist die Muttergottes: drei der vier geistlichen Konzerte sowie die drei letzten Stücke (Litanei, Magnificat und Hymnus) bilden den marianischen Teil der Vesper mit Zitaten aus der Liebesdichtung des Hohen Liedes. Die Kombination dieser Texte kommt so nur bei Monteverdi vor; er hat einzelne Stellen sogar leicht abgeändert. Der künftige Priester scheint also sehr bewusst ein auch theologisch stimmiges Ganzes zusammengestellt zu haben:

Monteverdis ganze Schaffenskraft und sein ganzes Können liegen in der aufwendig angelegten Vesper – sie bildet die Summe all dessen, was damals die Musikwelt begeisterte: Mächtige, vielstimmige Chöre stehen ausdrucksstarken Solostücken gegenüber, und die eben erwachende Instrumentalmusik zeigt sich in vollem Glanz. Überbordende Fantasie in prächtigem Klanggewand auf der einen Seite, auf der anderen dagegen scharfe, selbstaufgelegte Disziplin: Drei Viertel des Werks sind an gregorianische Weisen gekettet – ja, gekettet, denn es sind eintönige, musikalisch uninteressante, ewig gleiche Psalmmelodien mit vielen Tonwiederholungen. Nicht weil sie etwa schlechte

gregorianische Melodien wären, sondern weil sie in der Tradition der Rezitation von Psalmen stehen, wo es darum geht, den Text möglichst direkt, verständlich und schnörkellos auszusprechen. Monteverdi braucht sie in voller Absicht. Mit dieser in Formstrenge gefasste Freiheit, diesem Ineinander von Inbrunst, Askese und Sinnlichkeit macht er aus der Marienvesper eine Musik voll explosiver Energie, voll Zartheit auch und voller Leuchtkraft, die durch vier Jahrhunderte strahlt und ihm den Ehrentitel «*Oracolo della Musica*» eingetragen hat.

... und in Basel?

Peter Reidemeister

Wie und was wurde in Basel musiziert in der Zeit unseres Festtage-Repertoires vor und um 1600? Verfolgte man hier die neuen Strömungen, die sich in erster Linie südlich der Alpen abspielten, oder neigte man eher zu Bekanntem und Hergebrachtem? Wissen wir überhaupt etwas über das Musikleben in dieser Stadt während der musikalischen Umbruchszeit zwischen Renaissance und Barock?

Ein Beispiel sei herausgegriffen, um der Antwort näherzukommen. Der Themenzeitraum dieses Festivals stimmt überein mit den Lebensdaten von Felix Platter (1536–1614), dem grossen Mediziner und Naturwissenschaftler, Stadtarzt, Hochschullehrer und Humanisten in Basel, Freund des Juristen Basilius Amerbach (1533–1591) und des Goldschmieds Jacob Hagenbach (1532–1665). Hans Bock d.Ä. malte ihn 1584 im spanischen Outfit *à la mode* (siehe Abbildung). In diesen humanistischen Kreisen wurde eifrig musiziert, nachdem Platter schon in Montpellier während seines Medizinstudiums Aufsehen durch seine musikalischen Künste erregt hatte und bei seinen Mitstudenten als *«l'Alemandt du Lut»* galt; mit Thiebolt Schönauwer kennen wir sogar den Namen seines Lautenlehrers; auch Harfe, Viola da Gamba und Tasteninstrumente soll er gespielt haben; seinem Halbbruder Thomas II. hinterliess er nach seinem Tod eine grosse Menge «Instrument und Bücher zu der Musik gehörig».



*Hans Bock d. Ä.: Felix Platter mit exotischen Pflanzen und antiken Ruinen, 1584
Regenzimmer des Kollegienhauses der Universität Basel*

Durch die Studien des amerikanischen Musikwissenschaftlers John Kmetz²² haben wir Einblick in das Musizieren dieses Freundeskreises, sind doch in der Universitätsbibliothek Basel wichtige Handschriften aus jener Zeit erhalten, und zwar in erster Linie solche, die nur die Noten, nicht den Text der Stücke wiedergeben. Hagenbach, der musikbegeisterte Goldschmied, hat sie zusammengetragen und kopiert, Lieder des gängigen Renaissance-Repertoires: französische Chansons und italienische Madrigale des 16. Jahrhunderts, meistens die international bekannten, die «Evergreens» sozusagen. Lange rätselte man daran herum, auf welche Weise wohl diese Musik aufgeführt wurde und heute aufzuführen sei? Rein instrumental? Bis John Kmetz herausfand, dass der Grossteil dieser Musik übereinstimmt mit deutschen Übersetzungen, Um- und Neutextierungen der original französischen oder italienischen Texte aus der Feder von Felix Platter! Auch dessen entsprechender Gedichtband, unter dem Titel «Sammlung allerhand meist lächerlicher (d.h. fröhlicher) Gedichte» wird in der Basler Bibliothek aufbewahrt. Darin ist jeweils mit dem Zusatz, der Text sei zu singen «In der Weis(e)» dieses oder jenes berühmten Originals, angegeben, nach welcher (bekannt) Musik das Gedicht zu singen ist.

Diese Entdeckung führte zu einer ziemlich genauen Vorstellung davon, wie die Basler Freunde die musikalischen «Hits» ihrer Zeit zur Aufführung brachten: Zur Musik erklang der Text in (neuer, individu-

eller) deutscher Übersetzung! Eine Praxis, die in der damaligen Zeit keine Ausnahme darstellte, war man doch damals der fremden Sprachen nicht allenthalben mächtig, und trotzdem wollte man verstehen, was man sang.

Die Schola Cantorum Basiliensis hat bereits vor 25 Jahren diese Zusammenhänge in der Praxis erkundet und in Zusammenarbeit mit Dr. Rudolf Suter für die Aussprache der deutschen Texte, mit Radio DRS und dem Label «Musikszene Schweiz» (heute «Musiques Suisses») eine CD herausgebracht, die diese in Platters Übersetzung aufgeführten Lieder mit Instrumentalmusik verband, die damals in Basel bekannt war.

Auf Grund dieser Beschäftigung unter wissenschaftlichem und musikpraktischem Aspekt können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass es – zumindest in Laienkreisen – das traditionelle französische und italienische Repertoire aus ihrer Jugendzeit war, das die musikbegeisterten Freunde in ihren Mussestunden musizierten. Hagenbach hatte die Musik aus verfügbaren Handschriften abgeschrieben, und Platter dürfte sie in jüngeren Jahren, während seines Studiums in Südfrankreich, bereits kennengelernt haben. Die zukunftsweisenden Neuerungen ihrer Zeit auf kompositorischem Gebiet waren damals noch nicht so verbreitet, als dass sie für den musikalischen Alltag am Rheinknie eine Rolle hätten spielen können.

22 John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks*, Bern 1995, in: *Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 35* (Hrsg. v. Josef Willmann)



Vogelschaubild der Stadt Basel von Nordosten von Matthäus Merian, Basel, 1615, Federzeichnung auf Papier, später auf Leinwand aufgezogen, Historisches Museum Basel, Foto: HMB P. Portner

Die Festtage werden ermöglicht durch folgende Geldgeber:



ERNST GÖHNER STIFTUNG



L. & Th. La Roche Stiftung

Die Festtage werden unterstützt durch folgende Medien:

