

Le Diamant et la Marguerite

Phaedrus

Musiker:innen

Miriam Trevisan, *Gesang*

Darina Ablogina, Luis Martinez Pueyo, Charlotte Schneider, Mara Winter, *Traversflötenconsort*

Massimiliano Dragoni, *Schlagwerk*

Mara Winter, *Leitung*

Zum Programm

Das neue Konzertprogramm von Phaedrus stellt sich die experimentelle, frühe Entwicklung des Renaissancetraverso-Consorts im Kreise zwei der dynamischsten musikalischen Förderer des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts vor: Maximilian I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches und seine einzige Tochter, die Erzherzogin Margarete von Österreich. Nach ihrer Ernennung zur Statthalterin der Niederlande im Jahr 1507 begann die bibliophile Erzherzogin, eine „hochdekorierte Bibliothek für Frauen“ zu kuratieren, so Antonio de Beatis, ein italienischer Kanoniker, der die Erzherzogin zwischen 1517 und 1518 besuchte.¹ Die Inhalte der Bibliothek der Erzherzogin Margarete erwiesen sich als weit mehr als nur eine „Frauenbibliothek“. Sie beleuchteten eine Konstellation von Musik, Literatur und Kunst, die von einer der ersten Frauen, die ihr eigenes Image im Rahmen einer Machtposition genauso intensiv wie ihre politisch aktiven, männlichen Zeitgenossen gestaltete, geschätzt wurde und gleichzeitig ein ebenso illustres spirituelles und emotionales Privatleben führte.² Die Bibliothek, die in ihrem Mechelener Palast untergebracht war, enthielt einige der wichtigsten musikalischen und intellektuellen Werke ihrer Zeit.³

Die heute im Konzert dargebotene Musik ist von einem besonders mysteriösen Buch inspiriert, das im Bestand der Mechelener Bibliothek aufgezeichnet ist: ein verlorener Traktat des Franziskaners Jacques de Marchepallu, das nur unter dem Titel „Traité du Diamante et de la Marguerite“ bekannt ist („Traktat vom Diamanten und von der Margerite“).⁴ Obwohl der Inhalt des verlorenen Manuskripts unbekannt bleibt, wird das Buch als Geschenk von ihrem Vater, Kaiser Maximilian I., vermutet. Die gleichzeitig beeindruckende und zarte Bildsprache, die der Titel vermittelt, vereint die beiden Figuren des Vaters (Kaiser) und der Tochter (Erzherzogin). Der Titel dient als Allegorie für die distanzierte, aber dennoch herzliche Qualität der burgundischen Chansons im Augsburger Liederbuch, der instrumentalen Consort-Musik im Codex Leopold sowie den Linzer Fragmenten und vor allem für das tief bewegende, äussere

¹ Antonio de Beatis, *The Travel Journal of Antonio de Beatis, 1517–1518*. Translated by J.R. Hale (ed.) and J.M.A. Lindon. Hakluyt Society 1979, S. 92–3.

² Eichberger, Dagmar. „A Renaissance Princess Named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courtly Society.“ The Margaret Manion Lecture, 1999.

³ Eichberger, Dagmar, and Grantley McDonald. „The Court of Savoy in Mechelen: Musical Manuscripts in the Library of Margaret of Austria.“ *Margaret of Austria's Basse Danse Manuscript*, ed. David J Burn et al., Alamire Foundation, Leuven, 2022, S. 137–138.

⁴ Ibid., S. 138–138.

Erscheinungsbild des *basse danse*-Manuskripts, das unter Verschluss in der persönlichen Bibliothek von Margarete von Österreich aufbewahrt wird.

Burgundische und Habsburgische Verbindungen

Von historischer Bedeutung ist Margarete von Österreich ein wichtiger Verbindungspunkt zwischen zwei führenden Adelsfamilien Europas, deren Verbindungen miteinander erst 1477 offiziell gemacht wurden, als der habsburgische Thronfolger Maximilian von Österreich Maria von Burgund heiratete. Ein Grossteil ihres Lebens diente Margarete, die Tochter Maximilians, als Pfand in verschiedenen politischen Ehevermittlungen, um ihrem Vater zu helfen, strategische Positionen in seinem habsburgischen Reich zu sichern.⁵ Schliesslich wurde sie zur Statthalterin der Niederlande ernannt und nahm ihren Wohnsitz in Mechelen.

Die Traversflöte in der burgundisch-habsburgischen Kultur

Die Ikonographie, die in autobiografischen Werken Maximilian I. wie *Freydal*, *Triumphzug* sowie weiteren, zwischen 1515 und 1519 entstandenen enthalten ist, verbindet uns mit einer Welt, in der die Traversflöte als soziales Werkzeug und politisches Symbol glänzte. Sie trug zu dieser Zeit ausserdem dazu bei, die burgundischen und habsburgischen Höfe zu vereinen und erfuhr gleichzeitig eine brisante Entwicklung vom solistischen Tanzmusik- zu einem intimeren Consort-Instrument, als welches es in den folgenden Jahren des 16. Jahrhunderts gefeiert wurde. Maximilians Illustrationen lassen die Traversflöte in diesen Darstellungen eine bedeutende Position zur Unterhaltung am Habsburger Hof einnehmen, wobei oft mindestens 52 Instrumente in verschiedenen Kombinationen zu sehen sind, meistens in einem Ensemble aus Flöte und Trommel. Interessanterweise enthalten die Bilder auch einige der frühesten Darstellungen von Gruppen aus zwei und drei gleichzeitig spielenden Flötisten, wie in der berühmten Holzschnitt-Darstellung des Triumphzugs.

Zusätzlich liefern Stadt- und Hofzahlungsbelege weitere Details zur Verwendung der Traversflöte zur Zeit von Maximilian I. In Augsburg traten professionelle Stadtpfeifer in Flöten- und Trommelensembles auf: Zahlungsbelege für „swoegelpfeiffen und trummenschlahern“ sind in den städtischen Konten von 1506 und 1514 erhalten geblieben.⁶ Scarborough weist darauf hin, dass zwei Flötenspieler, Anthony Dornstetter und sein Kollege Anndres Wellner, im Laufe des Jahres 1500 von Maximilian für ihre musikalischen Dienste bezahlt wurden.⁷

Die Jahre zwischen 1510 und 1519 enthalten Beweise für die anfängliche Verwendung der Traversflöte im polyphonen Repertoire. Eine Gravur von Andrea Previtali aus Bergamo um 1510

⁵ Eichberger, Dagmar, et al. „Margaret of Austria. A Princess with Ambition and Political Insight.“ *Women of Distinction: Margaret of York and Margaret of Austria*, Davidsfonds, Leuven, 2005, S. 49.

⁶ Hadden, Nancy. „From Swiss Flutes to Consorts: History, Music and Playing Techniques of the Transverse Flute in Switzerland, Germany and France ca. 1470-1640.“ *University of Leeds*, University of Leeds, 2010, S. 110.

⁷ Scarborough, Holly. „Picturing the Flute of Maximilian I: A Study of the Transverse Flute and Its Symbolic Use as a Political Instrument in the Mummers of Freydal.“ *Basel, Fachhochschule Nordwestschweiz*, Fachhochschule Nordwestschweiz, 2022, s. 41, <https://irf.fhnw.ch/entities/publication/a5268518-13bc-424a-99c8-9f5367c6b561>, Zugriff: 2022.

zeigt Musiker, die drei Flöten im Consort spielen und aus einem Stimmbuch lesen.⁸ In der Triumphzug-Darstellung stellen die drei Flötenspieler, die die Prozession anführen, einen weiteren frühen Hinweis für den Flötenbau in Sätzen zur Aufführung polyphoner Musik dar. In Köln druckte Arnt von Aich zwischen 1515 und 1519 eine Reihe von Stimmbüchern, in denen zum ersten Mal die Aufführung von polyphoner Vokalmusik auf der Traversflöte vorgeschlagen wurde.⁹ Hofaufzeichnungen aus Augsburg im Jahr 1540 erwähnen eine dem Tanzsaal zugehörige Truhe mit vier Traversflöten, drei Tenören und einem Bass, die zum Zeitpunkt der Aufzeichnung scheinbar abhanden gekommen war.¹⁰

Am burgundischen Hof Philipp des Schönen wurden 1504 „certains joueurs de flutes alemans“ gemeldet.¹¹ In Mechelen, wo die Erzherzogin Margarete ihren Wohnsitz hatte, deuten vier Inventare zwischen 1502/3–1533/4 darauf hin, dass die Stadt Truhen mit mehreren „fleutes“, „flutes“ und „floyten“ kaufte und aufbewahrte, wobei die letzte Truhe Flöten von Petrus Alamire selbst zwischen 1533 und 1534 gekauft wurde.¹² Obwohl die Instrumente auf Grund der in den Mechelener Inventaren verwendeten Begriffe weder als Traversflöten noch als Blockflöten identifizierbar sind, ist es bemerkenswert, dass sie immer als Satz gekauft wurden. Die wiederholten Käufe dieser Flötentruhen in Mechelen könnten zumindest auf eine Entwicklung hin zum „Familienprinzip“ der von professionellen Musikern gespielten Blasinstrumente der Zeit hindeuten, eine möglicherweise fortlaufende Tradition der Traversflöten-spezifischen Aufführungsweise im frühen 16. Jahrhundert, die durch die Veröffentlichung von Arnt von Aichs Notenbüchern und ikonographische Darstellungen innerhalb des gleichen Zeitraums gestützt wurde.¹³

Zu den Stücken

Das anonym komponierte und textlose Stück **Damoiselle** überlebt im Augsburger Liederbuch, welches 1513 von Jakob Hurlacher, einem Augsburger Stadtpfeifer, zusammengestellt wurde. „Damoiselle“ extemporiert einen harmonischen Charakter, der eng mit der früher im selben Manuskript enthaltenen Chanson von Josquin de Prez, **Plus nulz regretz**, verwandt ist. Beim genauen Zuhören der beiden zusammen aufgeführten Stücke werden die Farben und Artikulationen hervorgehoben, die sanft zwischen den Flöten und der Stimme ausgetauscht werden; eine wesentliche Theorie der instrumentalen Vokalität, die eine der entscheidenden Prinzipien der Traverso-Consort-Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts bildet.

⁸ Ehlich, Llana, and Albert Jan Becking. *Renaissance Flute Iconography*, renaissanceflute.ch/index.htm. Zugriff 6 Aug. 2023.

⁹ Aich, Arnt Von. *Das Liederbuch Des Arnt von Aich*. Arnt von Aich, 1515.

¹⁰ N. Hadden, „From Swiss Flutes to Consorts,“ 2010, S. 109.

¹¹ Ibid., S. 45.

¹² Lasocki, David. „A Listing of Inventories and Purchases of Flutes, Recorders, Flageolets, and Tabor Pipes, 1388-1630.“ *Musicque de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort*, Utrecht 2003. STIMU, 2005, Utrecht.

¹³ Scarborough op. cit., S. 51.

Der *basse danse*-Tenor **La margarite** ist eine der monophonen Melodien, die in einer Kette isometrischer, geschwärtzter Brevis-Noten im berühmten Tanzmanuskript, Brüssel, KBR, Ms. 9085, überliefert sind, das fortan als „Br9085“ bezeichnet wird. Das Manuskript, das mit Gold- und Silberfarbe auf schwarzem Pergament notiert ist, verkörpert laut Grantley McDonald „die Liebe der Margarete von Österreich zur Musik und zu luxuriösen Kunstwerken“. ¹⁴ Br9085 wurde in einem Eisenschrank aus Gitterwerk in Margaretes Bibliothek, neben dem „Traité du diamant et de la marguerite“ aufbewahrt, wo ihre besonderen Bücher getrennt vom Rest der Mechelener Bibliothek aufbewahrt wurden. Die *basse danse* bestand aus stattlichen, eleganten, gleitenden Schritten, von denen das Genre seinen Namen als „niedriger“ Tanz hat. ¹⁵ „La margarite“ kann als „Margerite“ übersetzt werden – jene Blume, die in von Margarete von Österreich in Auftrag gegebenen Bildern häufig als Symbol verwendet wurde. ¹⁶ Hier wurde eine zweite hohe Cantusstimme über den ursprünglichen isometrischen Tenor gesetzt und mit Anlehnung an das existierende, zweistimmige Tanzmodell „Falla con misuras/La bassa castiglia“ (La Spagna) komponiert.

D'ung aultre amer repräsentiert eine Suite von polyphonen *res facta*-Kompositionen, die die ursprüngliche monophone Chanson-Melodie in der Tenor- oder Cantus-Stimme als Grundlage verwenden, um welche die hinzukomponierten Stimmen neue kontrapunktische Dimensionen schaffen. ¹⁷ Die zweistimmigen Sätze von „D'ung aultre amer“ aus E-Sc 5-1-43 bieten neben der Tanzmusik ein mögliches Repertoire für ein Ensemble von zwei Flöten, wie es in der Ikonographie des frühen 16. Jahrhunderts dargestellt ist. **Dung plus amer**, eine unvollständige, textlose Komposition, die in den Linz-Fragmenten überliefert ist, wurde kürzlich von David Fallows als die anonyme dreistimmige Einstellung „D'ung plus amer“ identifiziert. ¹⁸ Abschliessend hören wir Agricolas vierstimmige Einstellung von **D'ung aultre amer** mit dem Text in der Tenorstimme der Chanson, wie sie im Augsburger Liederbuch transkribiert wurde.

Die **textlose** Komposition, die im Innsbrucker „Leopold-Codex“ auftritt, wird einem Komponisten zugeschrieben, der nur unter dem Namen „Jo. de Salice“ bekannt ist. Nur ein weiteres, ebenfalls untextiertes polyphones Stück, das ihm zugeschrieben wird, überlebt unter dem Namen „W. de Salice“ in Tr90. Die textlose Polyphonie, die im „Leopold-Codex“ transkribiert ist, weist eine signifikante Ähnlichkeit mit den frühesten instrumentalen Stücken auf, die als

¹⁴ McDonald, Grantley. „The Brussels Basse Danse Manuscript in Context.“ *Margaret of Austria's Basse Danse Manuscript*, edited by Grantley McDonald, Alamire Foundation, Leuven, 2022, S. 89.

¹⁵ Bregman, Adam, and Adam Gilbert. „The Music and Dances of Brussels, KBR, MS. 9085.“ *Margaret of Austria's Basse Danse Manuscript*, Alamire Foundation, Leuven, 2022, S. 24.

¹⁶ Meconi, Honey. „Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228.“ *Journal of the Alamire Foundation*, 2010, S. 19, <https://doi.org/10.1484/j.jaf.6.20100001>.

¹⁷ Banks, Jon. „Defining the Repertory.“ *The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century*, Ashgate, Aldershot, 2006, S. 58.

¹⁸ Lewon, Marc. „Musical Life of the Late Middle Ages in the Austrian Region (1340-1520).“ *A-Lib 529, Fragment 29 – Revisited*, 2013, <https://musikleben.wordpress.com/2013/03/03/fragment-29-revisited/>. Zugriff: 6. August 2023.

„Riccicare“ bezeichnet werden und mit sich überlappenden Stimmen durch eine Serie von melodischen Sequenzen zusammengehalten werden.¹⁹

Sans faire de vous departie, eine Chanson von Pierre Fontaine aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, inspirierte den monophonen *basse danse*-Tenor, der unter demselben Namen in Br9085 überliefert ist. Der „Sans faire“-Tenor umreist die gleiche Anzahl von Tonhöhen wie der erste Satz einer anderen *basse danse* aus Br9085, **Le petit rouen**, beide enden auf derselben Schlussstöhöhe in ähnlicher Bewegung. Da Pierre Fontaine aus der Stadt Rouen stammte, wurde spekuliert, dass „Le petit rouen“ vom Modell von „Sans faire de vous departie“ abgeleitet wurde.²⁰ Der **Hoftanz**, der in München BSB Mus. MS 1516 transkribiert wurde, stammt von „Le petit rouen“ ab und ist ein Beispiel für das dem deutschsprachigen Raum entstammende Äquivalent der *basse danse*, das während der Habsburger Hofveranstaltungen aufgeführt wurde.

Die Melodie von **Le serviteur** bildet die Grundlage für die nächste Gruppe von polyphonen Variationen. Alle erhaltenen Fassungen von „Le serviteur“, einschliesslich der teilweise im Linz-Fragment überlieferten, sind um die Superius-Stimme herum komponiert, nicht um den Tenor. **I' so' 'l tuo servitor** ist eine anonyme italienische Version der Chanson, die im Pixérécourt-Chansonnier überliefert ist.

Eine weitere, weit verbreitete Chanson zur Zeit von Margarete und Maximilian war **Tout a par moy affin qu'on ne me voye**. In Alexander Agricolas polyphonen Satz im Augsburger Liederbuch ist nur die Tenorstimme der Chanson mit Text unterlegt, umgeben von einem üppigen Teppich kontrapunktischer Aussenstimmen. Wenn man mit der musikalischen Sprache von „Tout a par moy“ vertraut ist, kann man im Leopold-Codex ein geschickt eingebettetes Zitat aus der Chanson am Ende des ersten Abschnitts der zweistimmigen **textlosen** Komposition auf den Folios 50v–51r und 54v–55r finden.

Die Teile I und II der **textlosen** Komposition auf den Folios 56v–58r des Leopold-Codex beginnen mit kontrapunktischen zweistimmigen Einleitungen und führen zu einer umfangreichen, vierstimmigen Fassung einiger der technisch anspruchsvollsten Kontrapunkte in der Sammlung.

Die **Danse de cleves** aus Br9085 markiert den Übergang zum späteren Stil der *basse danse* des 16. Jahrhunderts: sie wird in melodischer Mensuralnotation angegeben, der Tenor deutet auf die spätere *basse danse commune*-Formel hin, die das Genre in den folgenden Jahren ausmachen würde.²¹ Die Arrangements zollen den überlieferten zweistimmigen sowie den späteren vierstimmigen *basse danse*-Kompositionen Tribut, die in Sammlungen von Pierre Attaingnant im Jahr 1547 gedruckt wurden.²²

¹⁹ Banks, Jon. „Defining the Repertory“, Ashgate, Aldershot, 2006, S. 73.

²⁰ Bregman and Gilbert, „Music and Dances of MS. 9085“, S. 48.

²¹ Bregman und Gilbert, „Music and Dances of MS. 9085“, S. 38.

²² Attaingnant, Pierre. *Second Livre de Dancieries*. Pierre Attaingnant, 1547.

Das polyphone *basse danse*-Arrangement für ***Marchons le dureau*** aus Br9085 stammt von einem monophonen Lied, das von französischen Soldaten während der Invasion von Arras im Jahr 1492 gesungen wurde.²³ Diese Version der *basse danse* wurde für drei Stimmen komponiert und ist von den untextierten Kompositionen im Codex Leopold inspiriert. Es wurde mit der Idee der „varietas“ experimentiert, die von Johannes Tinctoris in seinem Kontrapunkt-Traktat „*Liber de Arte Contrapuncti*“ (spätes 15. Jahrhundert) beschrieben wurde.²⁴

Etwa die Hälfte der Notation der verwandten Chanson ***Puis qu'aultrement/Marchiez la dureau*** findet sich in den Linz-Fragmenten, die ebenfalls im Dijon-Chansonnier überliefert sind.²⁵

Ich möchte mehreren Personen und Institutionen für ihren wichtigen Beitrag zur Erstellung dieses Konzertprogramms danken: Marc Lewon, Grantley McDonald, Holly Scarborough, Adam Bregman, Adam Gilbert, AMUZ und der Alamire Foundation (für die Einladung zur Teilnahme am *Basse Danses*-Konzertprojekt im Jahr 2022). Ein besonderer Dank geht an Basel ReRenaissance, die die Aufnahme dieses Projekts in das ReRenaissance Festival 2023 unterstützt haben.

²³ McDonald, Grantley. „The Brussels Basse Danse Manuscript in Context.“, S. 92.

²⁴ Tinctoris, Johannes. *Liber de Arte Contrapuncti*. Seay ed., American Institute of Musicology, 1961.

²⁵ Lewon, Marc. „Musical Life of the Late Middle Ages in the Austrian Region (1340-1520).“ *A-Lib 529, Fragment 9 (a)*, 2013, <https://musikleben.wordpress.com/2012/11/21/marchez-la-dureau/>. Zugriff: 6. August 2023.