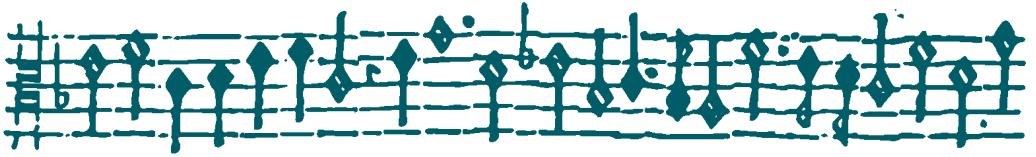


ReRenaissance

SO 25. Okt. | 17:15 & 19:15

Il Capricciofo.



Barfüsserkirche

Historisches Museum Basel

Programm	4
Musikalische Notizen	6
Vicenzo Ruffo	14
Capricci in musica	16
Instrumentarium	21
Musikerinnen	24
Kolumne – Why I'll be there	28
November: «Nowell, nowell»	30
Dezember: «Cantate!» – Mit Workshop	32
Januar und Februar 2021	34
ReRenaissance	35

Abbildung Vorderseite: aus *Capricci in musica*, Vicenzo Ruffo, Milano 1564

Abbildung Seite 2, 3: Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535

« Il Capriccioso »

Norditalienische Instrumentalmusik a comodo de virtuosi

1564 publiziert Vincenzo Ruffo «Capricci in musica», eine Sammlung virtuoser und temperamentvoller Stücke für ein instrumentales Trio. In diesen Bearbeitungen bekannter Madrigale zeigt sich sein ganz eigener, «kapriziöser» Kompositionsstil. Die ursprünglich gesungene Stimme wird zitiert und bildet das musikalische Gerüst, um das sich die anderen Stimmen auf moderne «Art der Virtuosen» ranken. Dabei integriert Ruffo Elemente von Tanzmusik und greift auf Bassmodelle zurück, die er quer durch alle Stimmen wandern lässt. Er schafft damit eine Musik, die gleichzeitig eingängig und verwunderlich klingt. Ein dreistimmiges Blockflötenconsort porträtiert im Dialog mit Tasten- und Perkussionsinstrumenten Ruffo und die instrumentale Musik aus seinem Umfeld.

Mira Gloor – Blockflöte

Rachel Heymans – Blockflöte

Catalina Vicens – Perkussion, Tasteninstrumente

Tabea Schwartz – Blockflöte; Leitung

Opera Intitulata
La quale insegna a sonare di flauto chō tutti
massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni
chi si diletta di canto, composta per syluestro aigo



ta Fontegara &
tutta l'arte opportuna a esso i strumento
qni i strumento di fiato et chorde: et anchora a
iganaffi dal fitego sonator d'la Ill^{ma} S^a D.V.



« Programm »

1. **Il Capriccioso** – Vincenzo Ruffo (ca. 1508–1587)
Capricci in musica a tre voci, Mailand (Francesco Moscheni)
1564, Nr. 8

2. **Trinitas in unitate** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 20
3. **La Gamba in Tenore** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 5
4. **La Gamba in Basso, e Canto** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 13

5. **Recercada [...] del primo tono** – Claudio Veggio (ca. 1510–
ca. 1543)
Piacenza, Archivio della Chiesa Collegiata, Manuscript
Castell'Arquato, fol. 18v-20v
6. **O felici occhi miei** – Jacob Arcadelt (ca. 1507–1568)
Il primo libro di madrigali d'Archadelt a quatro, Venedig
(Antonio Gardano) 1539, fol. 47
Diminutionen von Rachel Heymans und Catalina Vicens
7. **O felici occhi miei** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 7

-
8. **Quand'io pens'al martire** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 2
 9. **Vi' [Villano] ricercada** – Claudio Veggio
MS Castell'Arquato, fol. 24v
 10. **Quand'io pens'al martire** – Jacob Arcadelt
Il primo libro di madrigali, fol. 54
Diminutionen von Tabea Schwartz

-
11. **Dormend'un giorno** – Philippe Verdelot (ca. 1485–ca. 1532)
Le dotte et eccellente compositioni, Venedig (Girolamo Scotto)
1540, fol. 18
 12. **Dormend'un giorno** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 11
 13. **La Danza** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 15
 14. **Piva** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 22

-
15. **Hor che il cielo** – Cipriano de Rore (ca. 1515–1565)
Di Cipriano Rore i madrigali a cinque voci, Venedig (Girolamo
Scotto) 1542, fol. 11
 16. **Hor che il cielo** – Vincenzo Ruffo
Capricci in musica, Nr. 14
-

« Musikalische Notizen »

1. **Il Capriccioso** – Vincenzo Ruffo

Ein Capriccio mit dem Namen «Il Capriccioso» – die Erwartungen an musikalische Kapriзен in einem solchen Stück sind gross. Und tatsächlich: Canto und Basso übertreffen sich gegenseitig in flinken Umspielungen und einem enormen Tonumfang. Sie umspielen den Tenore, der sich auf den zweiten Blick als der kapriziöse Kern des Stückes entpuppt. Dabei ist er nur eine Zeile lang und in gleichmässigen Notenwerten notiert:



Tenore II Capriccioso (Capricci in musica, Nr.8)

Die Reminiszenz an den Gregorianischen Choral könnte deutlicher nicht sein. Dennoch lässt sich die Melodie nicht eindeutig als Zitat zuordnen, vielmehr scheint es sich um eine von Ruffo erdachte modale Melodie im Stile der Musica Choralis zu handeln, die zum Tagwerk des Klerikers gehörte. Erst durch das Wiederholungszeichen wird diese Handvoll Noten zum Rückgrat eines ausgefeilten polyphonen Satzes, eine Art Perpetuum mobile, dessen Pendel erst sehr langsam und dann allmählich schneller klingt. Der Schlüssel zu dieser Interpretation liegt in der Tempusbezeichnung des Stückes: Ein Kreis, ein Halbkreis, ein durchgestrichener Halbkreis und seine Spiegelung. So erklingt die Tenore-Melodie insgesamt vier Mal, wobei die einzelnen Töne in jedem Durchgang eine andere Notenlänge haben (zuerst drei Schläge, dann zwei, dann einen Schlag und schliesslich zwei Töne pro Schlag). Ruffo stellt das in seiner «Resolutione», also der Lösung dieses kleinen Scherzes, folgendermassen dar:



II Capriccioso, Resolutione (Capricci in musica, Nr.8)

2. **Trinitas in unitate** – Vincenzo Ruffo

Dreifaltigkeit in Einigkeit – hinter diesem Titel liesse sich sakrale Musik vermuten. Der Schlüssel zu diesem Capriccio ist das Wort «Canon». Bis heute wird dieser Begriff für eine streng imitierende Fuge gebraucht. Im 16. Jahrhundert verstand man unter einem Kanon, dem griechischen Wortursprung gemäss, eine Regel oder Anweisung zur Ausführung von Musik. Oftmals sind solche Regeln verklausuliert und müssen erst abgeleitet werden, bevor man ein Kanon-Stück aufführen kann. In diesem Fall helfen die kleinen Flammen über dem dritten bzw. vierten Ton der Grundstimme, den Kanon (also die Regel) zu finden. Diese Zeichen, sogenannte *signae*, zeigen die Einsätze der zweiten bzw. dritten Kanonstimme an. Zu beachten ist aber, dass die Nebenstimmen nicht etwa auf gleicher Tonhöhe folgen, sondern eine Quarte bzw. eine Oktave höher. Dies ist typisch für die elaborierte Kanonpraxis der Renaissance. Für die heutige Interpretation wurden die Flöten in entsprechender Stimmung gewählt, so dass die Griffe in allen Stimmen gleichbleiben

und damit Ruffos kleinem Scherz zugutekommen: Einig und doch dreifaltig.

Canon. DI VICENZO RUFFO.

T *Rituar in unitate.*



Canon: Trinitas in unitate (Capricci in musica, Nr.20)

3. **La Gamba in Tenore** – Vincenzo Ruffo

4. **La Gamba in Basso, e Canto** – Vincenzo Ruffo

Das bekannteste Capriccio Ruffos ist wohl *La Gamba in Basso, e Canto*. Schon zu seinen Lebzeiten findet es sich in anderen Quellen wieder und schafft es sogar bis in die englischen Dow-Partbooks. Zugleich eingängig und raffiniert, stehen diese Stücke wohl für eine elaborierte Verschriftlichung jener Musik, die zu Ruffos Zeiten auch ex tempore gespielt wurde: Die Improvisation zu einem sich wiederholenden Thema hat lange Tradition, doch im 16. Jahrhundert zeichnet sich auch hier eine entscheidende Weiterentwicklung ab. Vormals erfüllte das thematische Rückgrat eines Stückes typischerweise die Funktion eines Tenors, mehr und mehr kommt aber der Bass in den Genuss und die Verantwortung, das Modell zu tragen.

5. **Recercada [...] del primo tono** – Claudio Veggio

6. **O felici occhi miei** – Jacob Arcadelt

7. **O felici occhi miei** – Vincenzo Ruffo

Eingeleitet von einem Ricercar des Claudio Veggio, wird Ruffos gleichnamiges Capriccio dem Madrigal *O felici occhi miei* von Jacob Arcadelt gegenübergestellt. Arcadelt vertont ein Gedicht über glückliche Erinnerung und wehmütige Sehnsucht: «O meine glücklichen Augen [...], um eure Sehnsucht zu stillen, eile ich zu betrachten, wonach ich mich später verzehre.» Das Madrigal zählte zu den «Schlagern des 16. Jahrhunderts» entsprechend gibt es verschiedene Instrumentalfassungen. Diego Ortiz veröffentlichte 1553 in seinem *Trattado de Glossas* neben dem vierstimmigen Satz vier Recercadas zu *Felici occhi miei*. Der Gestus der Recercada Segunda, einer diminuierten Version der Oberstimme, floss in die Tastenintavolierung des heutigen Abends mit ein. Tatsächlich steht aber die Bassstimme im Vordergrund. Ortiz' Recercada Quarta ist von der Idee eines reich verzierten Basses getragen, was eine Brücke zu Ruffos Capriccio schlägt: Ruffo zitiert nicht etwa die Melodie, sondern den Bass des Madrigals.

O felici occhi miei, Bassstimme (Capricci in musica, Nr. 7)

8. **Quand'io pens'al martire** – Vincenzo Ruffo

9. **Vi' [Villano] recercada** – Claudio Veggio

10. **Quand'io pens'al martire** – Jacob Arcadelt

Ebenfalls auf einem Madrigal von Arcadelt beruht Ruffos «Quand'io pens'al martire». In diesem Fall übernimmt er den Canto Note für Note in langsamem Metrum und setzt darunter zwei bewegte, rastlose Unterstimmen. Man kann nur spekulieren, ob diese Umsetzung von der Textbedeutung des Originals herrührt: Darin wird innerliches Liebesleid gedanklich durchlebt, zu dem sich das lyrische Ich trotz allen Schmerzes doch immer wieder verführt sieht. «Wenn ich mich dem Weg nähere, der zu diesem Meer der Qualen führt, empfinde ich eine solche Freude, dass meine Seele bestärkt wird.» Diese Ambivalenz kommt bei Ruffo im Kontrast der Stimmen zur Geltung, bei Arcadelt durch den dramaturgischen Aufbau und die Wendungen des gewählten Modus.

11. **Dormend'un giorno** – Philippe Verdelot

12. **Dormend'un giorno** – Vincenzo Ruffo

Dieses fünfstimmige Madrigal von Verdelot beschreibt eine mythologisch anmutende Szene: Amor schläft im Schatten bei einer Quelle. Nymphen verbergen seine Fackel unter Wasser, denn er soll glauben, dass im fließenden Nass plötzlich ein ewiges Feuer geboren würde – Wasser vermag die Flamme der Liebe nicht zu löschen. Bei Verdelot gibt es ein Haupt- und ein Nebensoggetto, das die Eröffnung des Stückes bestimmt. Obschon Ruffo typischerweise die Bassstimme zitiert, verwendet er auch in den neu komponierten Oberstimmen musikalisches Material aus Verdelots imitatorischem Anfang. Ruffo verdoppelt allerdings die Notenwerte; es brodeln unter der Wasseroberfläche.

verdelot 18 BASSVS

D

Ormend'un giorn'a Bata all'ombr'a more ♯

Doue'l murmur de fon ti piu gli piacque corser le simp'a uendicar l'ar dore ♯

E la face gl'asco sen sotto l'acque ch'il crederebbe

dent'r a quel liquore subitament' etter no foco nacque. Ond'a quei bagni sempr'il

caldo dura che la fiamma d'amor acqua non cura ♯

acqua non cura. P ♯

Dormend'un giorno, Bassstimme (Le dotte et eccelente compositioni, fol. 18)

13. La Danza – Vincenzo Ruffo

14. Piva – Vincenzo Ruffo

Die Titel dieser beiden Stücke scheinen direkt auf das Genre der Tanzmusik zu verweisen. Ob zu diesen hochkomplexen Kontrapunkten jedoch tatsächlich getanzt wurde, ist fraglich. Es scheint sich dabei, ähnlich wie bei den Stücken, die auf *La Gamba* basieren, um Stilisierungen der Tanzidee zu handeln, deren rhythmische Struktur auch heute tänzerisch wird. Für *La Danza* ist die Idee einer noblen Unterstimme massgebend, die sich verdeckt in einen langsamen Dreier gliedert. Notiert ist aber ein binärer Grundpuls, der von den beiden Oberstimmen spielerisch aufrechterhalten wird. So entsteht ein Zwei-gegen-drei, das dem gebildeten Humanisten in Ruffos Zeiten aus profunder Tanzausbildung höchst vertraut gewesen sein muss. Ebenso bekannt war die Tanzform der unschuldig anmutenden *Piva*, die es in diesem Fall mit ihren rhyth

mischen Verschiebungen durch Hemiolen und Synkopen aber in sich hat.

DI VICENZO RUFFO.

L A Danza. A Danza. L A Danza.

La Danza, Vergleich Bass- und Oberstimme (Capricci in musica, Nr.15)

15. **Hor che il cielo** – Cipriano de Rore

16. **Hor che il cielo** – Vincenzo Ruffo

Cipriano de Rore ist ein prominenter Vertreter der neuen Madrigalistengeneration, welche die Tonsprache durch Ausloten der Grenzen des gamutzentrierten Tonsystems darstellt. *Hor che il cielo* ist Francesco Petrarca's *Canzoniere* entnommen und besteht in Rores Vertonung aus zwei Teilen. Ruffo, der bei seinem Capriccio auf Textunterlegung verzichtet, löst sich von dieser Form und komponiert zur originalen Bassstimme zwei Oberstimmen, in denen Wind, Vögel und Meer nur allmählich zur Ruhe kommen. Doch schlussendlich werden sie in einer Kadenz mit der Bassstimme zusammengeführt, die das innere Friedensschliessen zu tragen scheint, und Ruffo beschliesst seine Vertonung analog zu der Stelle, an der im Madrigal das Wort «pace» gesungen wird. Text von Petrarca:

Abbildung rechts: Petrarca und Laura, aus: Il Petrarca, Vinegia 1559

Jetzt, da der Himmel sowohl die Erde als auch den Wind ver-
stummen lässt,
und Wild und Vögel dem Schlaf entgegeneilen,
die Nacht den Sternenwagen umherführt
und das Meer ohne Wellen in seinem Bette ausgestreckt liegt,
wache ich, denke ich, brenne ich, weine ich und sie, die mich zer-
bricht,
ist mit süßem Schmerze stets vor mir.
Krieg ist mein Zustand, voll Zorn und Leid:
Und nur, wenn ich an sie denke, finde ich Frieden.





Anonym, ca. 1590:
VINCENCIVS RVFVS MVS. [möglicherweise nach Bernardino India (1528–1590)],
Walker Art Gallery, Liverpool

« Vincenzo Ruffo »

Ruffo erlebte nahezu das gesamte 16. Jahrhundert: Um 1508 in Verona geboren, begann seine musikalische Karriere als Chorknabe und Stipendiat der *Scuola degli Accolti* (1520–1531). Die an den Veroneser Dom angeschlossene Schule bot eine umfassende Ausbildung und damit die Grundlage für Ruffos späteres Wirken. Vincenzo Ruffo diente zunächst am Dom als einer von zwölf Kapellsängern und erlangte die niederen Priesterweihen. 1542 wurde er *Maestro di cappella* am Dom von Savona, ein Posten, den er jedoch bereits im darauffolgenden Jahr wieder aufgeben musste – zu sehr litt Savonas Kirchenmusik unter den kriegerischen Streitigkeiten mit Genua. Ruffo wich nach Mailand aus, wo er in die Dienste des habsburgischen Gouverneurs trat. Nach dem Tod seines Arbeitgebers kehrte Ruffo nach Verona zurück, wo er in den 1550er Jahren die wichtigsten musikalischen Ämter der Stadt bekleidete: *maestro del'Accademia Filarmonica* und *maestro di capella* am Dom zu Verona. Ein Wendepunkt in Ruffos Leben war schliesslich das Jahr 1563. Er kehrte nach Mailand zurück, wo er zum Kapellmeister des Mailänder Doms aufsteigen konnte. Hier machte Ruffo die Bekanntschaft mit Carlo Borromeo, dem einflussreichen Kardinal, der die Gegenreformation im Bereich der kirchenmusikalischen Richtlinien massgeblich prägte. Ruffo konnte auf die harten Anforderungen der neuen ästhetisch-moralischen Instanzen eingehen, so dass sich die musikalischen Folgen des Konzils von Trient mit ihrer Maxime vom Primat des heiligen Texts entsprechend in seinem musikalischem Schaffen ab 1563 spiegeln.

1572 legte Ruffo sein prestigeträchtiges Amt in Mailand nieder. Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in kleineren Anstellungen in Pistoia und anschliessend in Sacile, wo er am 9. Februar 1587 verstarb.

« Capricci in musica »

Vicenzo Ruffo war zu Lebzeiten vor allem für seine geistliche Musik berühmt. Sein Bekanntheitsgrad in der heutigen Musikpraxis gründet sich allerdings in erster Linie auf seine *Capricci* in Musica. Das wird zu einem guten Teil auf die schon eine ganze Weile vorliegenden, modernen Editionen zurückzuführen sein, darunter vor allem SPES Facsimiles, 1979 und die Urtextedition von Andrea Bornstein, Ut Orpheus Edizioni, 1995.

Der moderne Nachruhm von Ruffos *Capricci* lässt sich jedoch nicht allein auf diese profanen Gründe zurückführen, vielmehr muss es sich hier um erfolgreiche Verknüpfung von Form und Inhalt handeln. Die wunderbare Musik spricht für sich selbst und hebt sich innerhalb des insgesamt kompositorisch eher konservativ gehaltenen Opus Ruffos deutlich ab. Attraktiv scheint dabei auch, mit den *Capricci* einen seltenen Zugriff auf eine genuine Sammlung instrumentaler Musik des 16. Jahrhunderts zu haben, die sich zudem mit dem Begriff *Capriccio* gleich selbst das Etikett des ganz Besonderen verpasst.

Wie in den Musikalischen Notizen geschildert, beleuchtet die Zusammenstellung des Programms die Ankündigung Ruffos, seine Musik sei so verfasst, dass es dem Stil der Virtuosen entspreche – «*a commodo di virtuosí*». Dieser Titelzusatz ist ebenso faszinierend wie der *Capriccio*-Begriff an sich, dem sich die folgende Betrachtung nähern soll:

Spätestens ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert lassen sich zahlreiche Musikpublikationen finden, in denen als *Capriccio* ausgewiesene Stücke der von nun an typischen Genredefinition entsprechen: das *Capriccio* als virtuose Instrumentalmusik mit einem gewissen Hang zu exzentrischer Regelfreiheit.

CANTO

CAPRICCI IN MUSICA

A TRE VOCI,
DI VICENZO RUFFO MASTRO
DI CAPELLA NEL DOMO
DI MILANO.

Nuouamente dati in luce, à commodo de virtuosi.



Formati da Francesco Moscheni,
IN MELANO.
MDLXIII.

Capricci in musica (Francesco Moscheni), Mailand 1564 Titelbild

Ein Gattungskonsens – sei dies um eine allgemeine Mode zu bedienen oder um eine Art kompositorische Rechtfertigung anzuführen – entspricht aber durchaus noch nicht dem künstlerischen Selbstverständnis des 16. Jahrhunderts. Es scheint wenig Anreiz gegeben zu haben, klare kompositorische Kategorien zu bedienen. In musiktheoretischen Traktaten der Renaissance wird für gewöhnlich sogar nur zwischen *musica choralis* (in regelmässigen Tonlängen notierte Musik) und *musica mensurabilis* (mensural notierte Musik) unterschieden. Komponisten und Drucker geben ihren Werken darüber hinaus Gattungsnamen wie Messe, Motette, Madrigal, Chanson, Gesang etc. Der Titel *Capriccio* ist aber viel spezifischer. In musikalischem Zusammenhang ist der Terminus erstmals beim franko-flämischen Komponisten Jacquet de Berchem in den *Primo, secondo, et terzo libro del capriccio* überliefert, die



Cesare Ripa (ca. 1560–1622): *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini*, Rom 1593

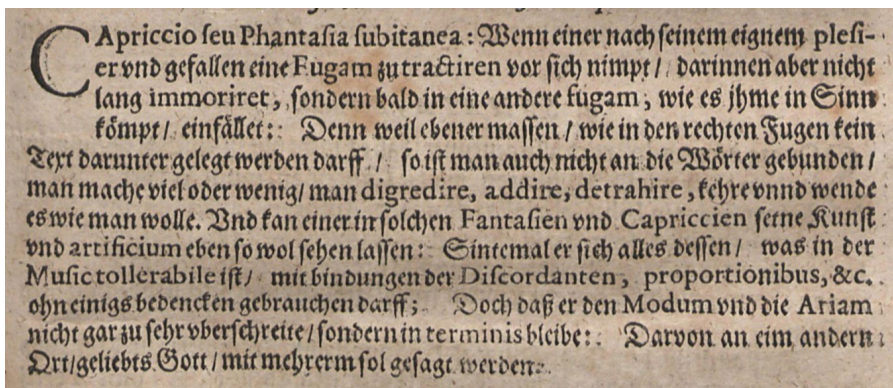
drei Jahre vor Ruffos *Capricci* in Venedig veröffentlicht wurden. Diese Sammlungen enthalten entgegen der landläufigen Definition eines Capriccios keineswegs instrumentales Repertoire, sondern vierstimmige Madrigale.

Man geht davon aus, dass der Begriff aus Schwesterkünsten in die

Musik übergeschwappt sein könnte, was den von Ruffo gewählten Titel *Capricci in musica* erklären würde. So beschreibt Cesare Ripa in seinem berühmten Werk zum Verständnis barocker Allegorien (1593) das Capriccio als Idee, die in verschiedenen Disziplinen Anwendung findet. Er definiert zudem eine Grundeigenschaft aller Capricci: «Capricci heissen all jene Ideen, die sich in Bild oder Musik oder auf andere Weise lontane dal modo ordinario [weit von der gewöhnlichen Art] manifestieren.»

Das typisch Ungezügelter und Regelfreier illustriert und beschreibt er zudem in der Ausgabe von 1603 in aller Deutlichkeit in der Allegorie des kapriziösen Jünglings, ausgestattet mit exzentrisch geschnittener Kleidung und fantasievollem Federschmuck. Diese modische Launenhaftigkeit wird unterstrichen durch das kindliche Alter (das Wankelmütigkeit verkörpert); die Ausrüstung mit Blasebalg (zum schmeichelnden Anfachen der Tugend) sowie Sporen (zum Anstacheln der Laster) ergänzt das Bildprogramm.

Dass im Capriccio musikalische Freiheit und künstlerisches Austoben über konventioneller Ordnung stehe, wird wenig später von berufener Seite bestätigt. Michael Praetorius spricht in diesem Zusammenhang von einer Form, die jeder nach Lust und Laune, wie es ihm in den Sinn kommt, und ohne Bedenken ausführen dürfe.



Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Tertius, Wolfenbüttel 1619

Ruffo verzichtet bei seinen *Capricci in musica a tre voci* auf genaue Besetzungsangaben. Sein Verständnis der Form des Capriccios scheint ein Bindeglied zu sein zwischen vokaler Musik und rein instrumentalen Kompositionen, wie Fantasien und Ricercari. Eine instrumentale Interpretation der *Capricci*, gerade im reinen Consort, ist damit eine legitime und sich offensichtlich anbietende Herangehensweise für eine Aufführung. Es ist allerdings vorstellbar, dass zu Ruffos Zeit derartige Musik auch gesungen wurde. Er schreibt in seiner Widmung: «[...]Und auch falls sie ein bisschen schwer sind, umso mehr Vergnügen macht es mir, sie Ihnen zu widmen, da ich bereits gehört habe, wie Sie sie so gut singen [...]».

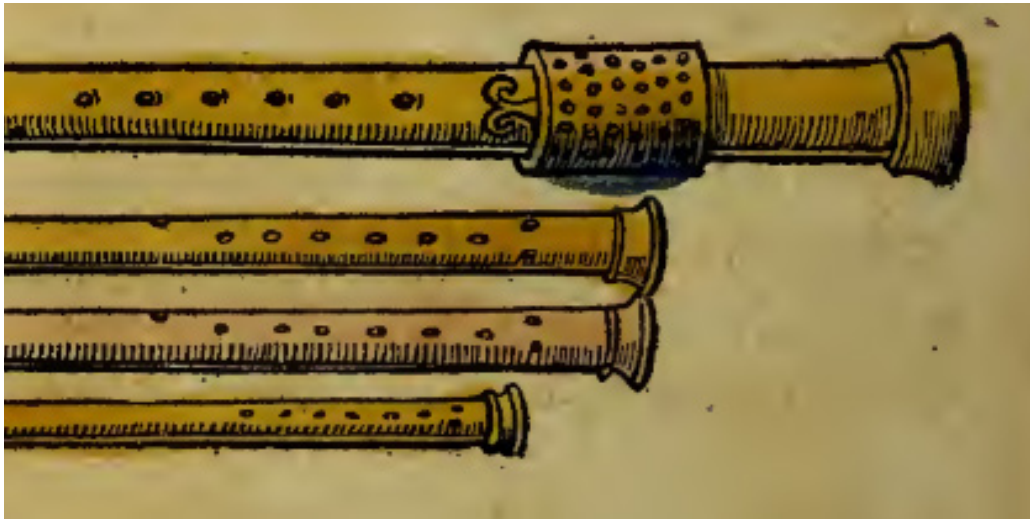
Gesungen und/oder gespielt: diese Ambivalenz prägt eine Musikkultur, in der notierte Werke im besten Fall die Spitze des Eisbergs einer umfassenden Musikpraxis darstellten. Überlieferte Kompositionen sind eher als punktuelle Momentaufnahmen einer sehr komplexen und beweglichen Musikausübung zu sehen, in der musikalisches Material stets neu form- und wandelbar bleibt. In ertastender Wiederbelebung der alten Musikkunst über die uns noch zugänglichen Originalnoten hinaus liegt einer der Hauptansprüche für heutige Musiker*innen im Umgang mit der Frühen Musik – aber auch ein steter Quell für Faszination und Begeisterung.

« Instrumentarium »

Die Blockflöten der Renaissance unterscheiden sich nicht nur äusserlich von ihren barocken Nachfahren. Spezifische Proportionen und Innenbohrung verleihen den Instrumenten ein eigenes Obertonspektrum – ein wichtiges Zeugnis für das Klangideal der Zeit. Originale Blasinstrumente werden in Museen konserviert und sind im Allgemeinen zu empfindlich, um heutzutage noch gespielt zu werden. Um Renaissancemusik aufführen zu können, werden deshalb Nachbauten benötigt, die Blockflötenbauer*innen auf Grundlage genauester Vermessungen der Originale unter Zuhilfenahme historischer Werkzeuge und Holzbearbeitungstechniken individuell anfertigen.



Die erhaltenen Instrumente der Renaissance lassen sich nicht um einen einzigen einheitlichen Stimmtton gruppieren, aber unter Berücksichtigung der plausiblen Flötengrößen ist ein möglicher Referenzwert der Stimmtöne um $a = 466$ Hz. Von höherer Relevanz ist das Wissen um Blockflötengrößen, das sich aus den erhaltenen Instrumenten ebenso ableiten lässt wie durch Beschreibungen in Traktaten der Zeit. Deutlich wird, dass der Quintabstand die Norm war und die Blockflöten standardmäßig auf f , c' und g' gestimmt waren. Sie repräsentieren damit gemeinsam (im für Blockflöten üblichen, hohen Register) das Tonsystem der Renaissance, den in Hexachorden gegliederten Gamut. Es ist kein Zufall, dass sich diese drei Flötengrößen etablierten, korrespondieren sie doch sowohl mit den üblichen Notenschlüsseln der Zeit auf C, G und F, als auch mit den Grundeigenschaften der Hexachorde, die als weich (auf F), als neutral (auf C) oder als hart (auf G) verstanden werden.



Das Verständnis dieser Zusammenhänge ist für das Spiel im Blockflötenconsort unerlässlich, denn die klanglichen Eigenschaften der Renaissanceflöten sind in vielerlei Hinsicht der Musik intrinsisch und kommen der musikalischen Interpretation zugute. Im Falle von Ruffos *Capricci* zeigen die originalen Schlüssel an, welches Grundtonverhältnis die Blockflöten zueinander haben und wann eine Transposition angemessen ist. Ausnahmen von diesen Regeln fallen als kapriziöse Klänge umso mehr auf.

Flöten dargestellt in «Musica getuscht vnd ausgezogē» durch Sebastianū Virdung, Basel 1511.

« Musikerinnen »



Die Tastenspielerin **Catalina Vicens**, geboren in Chile, jetzt in Basel lebend, durfte schon in jungen Jahren in bedeutenden Konzertsälen in Nord-, Südamerika und Argentinien auftreten. Sie konzertiert als Spezialistin für antike Tasteninstrumente, engagiert sich aber auch stark in der wissenschaftlichen Forschung. Mit der CD "Il Cembalo di Partenope", gespielt auf der ältesten spielbaren Orgel, erhielt sie den Diapason d'Or. Sie ist auch bekannt für ihre Arbeit mit mittelalterlichen Tasteninstrumenten und arbeitete dabei mit Spezialisten für Mittelalter- und Renaissanceorgelbau zusammen. Sie unterrichtet an der Akademie für Alte Musik in Lüneburg, als Cembalo-Dozentin am Konservatorium in Brüssel und gibt weltweit Meisterkurse für historische Tasteninstrumente. Dazu arbeitet sie als Cembalo-Forschungsdozentin am Royal Conservatoire in Brüssel und promoviert an der Leiden Universität in Ghent.



Tabea Schwartz widmet sich der zeitgemässen, historisch informierten Aufführung von Musik des 13. bis 18. Jahrhunderts. Während ihrer Studien in Basel und Stockholm konnte sie ihre Expertise für die Musiksprachen des Mittelalters, der Renaissance und des Barocks stetig vertiefen. Heute verfolgt

sie eine rege Konzerttätigkeit als Blockflötistin und mit Streichinstrumenten der frühen Neuzeit mit Schaffensschwerpunkt in der Region Basel. Ihr Debütalbum erscheint im November 2020 mit unbekanntem italienischen Blockflötensonaten. Sie gehört zum musikalischen Leitungsteam der Reihe ReRenaissance und ist darüber hinaus als Musikvermittlerin in Forschung und Lehre tätig. So unterrichtet sie Solmisation an der Schola Cantorum Basiliensis und Blockflöte an der Musikschule Pratteln Augst Giebenach.

Foto ©Martin Chiang

Die in Basel geborene **Mira Gloor** erhielt mit vier Jahren ihren ersten Blockflötenunterricht. Sie studierte später bei Conrad Steinmann an der Schola Cantorum Basiliensis und bei Pedro Memelsdorff an



der ESMUC in Barcelona. Ihr Repertoire reicht von mittelalterlicher bis hin zu zeitgenössischer Musik und sie ist sowohl als Solistin als auch mit diversen Ensembles in ganz Europa unterwegs. Als Mitgründerin der beiden Ensembles *Matís* und *Tourterelles* hat sie sich auf die barocke Kammermusik und die Consortmusik der Renaissance spezialisiert. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit ist sie zudem als Pädagogin aktiv.

Foto ©Dirk Letsch

Die heute in St. Louis bei Basel lebende Belgierin **Rachel Heymans** absolvierte erst Ausbildungen im Fach Blockflöte am Conservatoire royal de Bruxelles, nach weiterem Studium in erlin kam sie an die Schola Cantorum Basiliensis, wo sie ihre Liebe zum historischen Oboenklang entdeckte und mit Minor und



Master bei Prof. Katharina Arfken abschloss. Rachel Heymans spielt in eigenen Ensembleformationen, wie dem Ensemble *Bradamante* (BE), der Mittelalter-Bäsergruppe *Seraphim* (CH/F), *Ignis Musicalis* (CH/F) und dem Duo *L'Air du Temps* (CH). In diesen Gruppen widmet sie sich auch der pädagogischen Vermittlung von Früher Musik mithilfe von Crossoverprogrammen (z.B. das musikalische Puppenspiel *Dornröschen*). Sie spielt in den Orchestern *Capriccio*, *La Fontaine* und *Les Passions de L'Âme* (CH) und unterrichtet Blockflöte an der Jugendmusikschule Dornach, an der *Musikschule 50plus* in Basel und in *Les Rencontres musicales Vosgiennes*.

« Why I'll be there »

Column by David Fallows for « Nowell, nowell »



Encountering the English carols of the fifteenth century in my first year as a student was a decisive moment in my life. My main musical interests up to that point were what you could call standard for any music students in the 1970s. It started with Beethoven and Brahms; then I found out about Schoenberg and Webern; and inevitably I progressed from there to Stockhausen

and Boulez. Obviously I had heard a few recordings of medieval music (only a few, because there weren't that many around and some of them were truly awful), but it was hearing and singing the carols that changed my life; and from that moment on the music of the fifteenth century became my main preoccupation, as it is to this day.

What struck me first were the earliest carols, probably of the years 1415–1430: here there was a freshness of colour and a broader cultural resonance that repeatedly evoked a community. And above all there was the simplicity, the directness of expression, the sheer lack of pretension that made so much of the music instantly attractive. Later I came to the carols in Ritson's manuscript, probably of the 1430s and early 1440s: far more elaborate and ambitious. And only much later, with the publication of the Fayrfax manuscript in 1976 (and the gorgeous LP of its music made at about the same time by the Hilliard Consort with Judith Nelson), did I realise that this repertory contained some of the most luminous music ever composed in England.

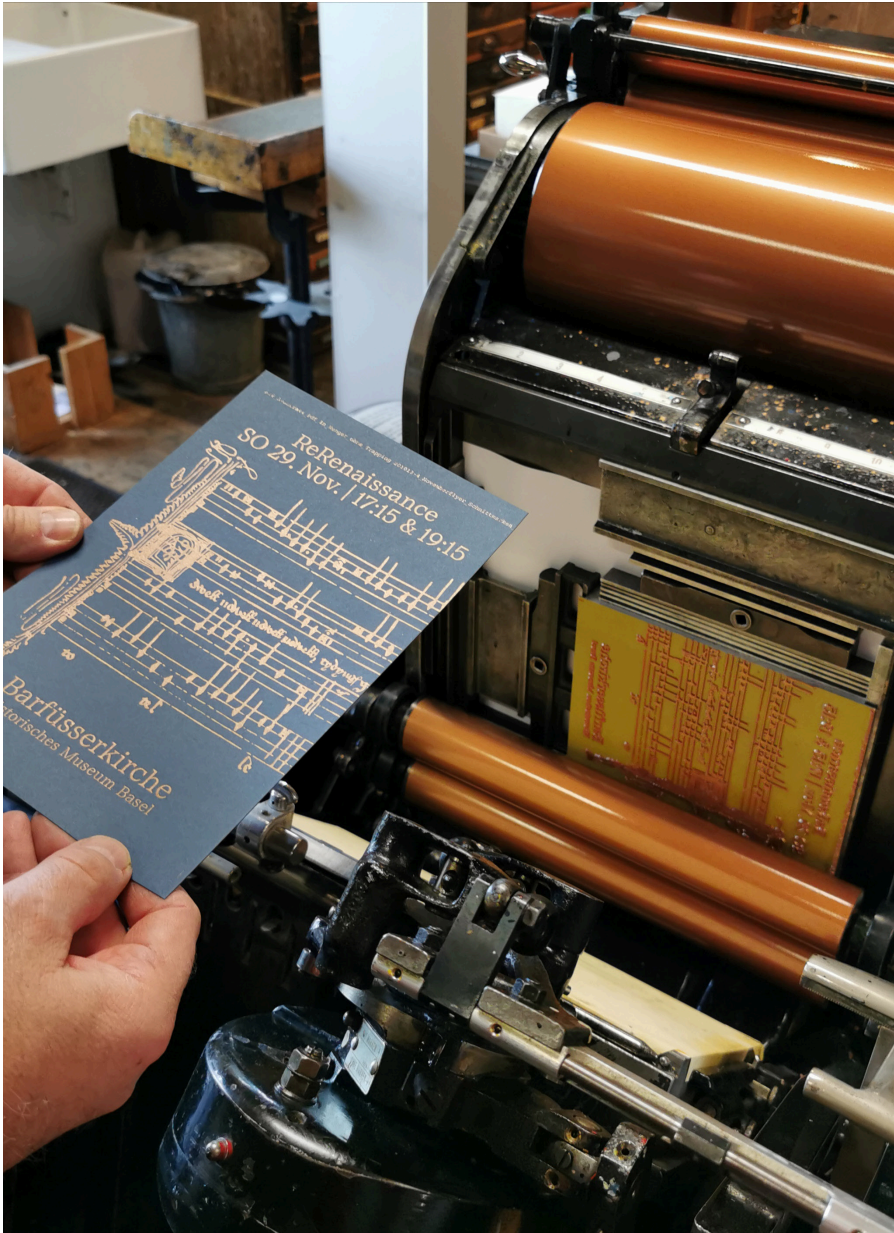
Nothing on earth will keep me away from a concert of this music.

« Ich bin dabei... »

Kolumne von David Fallows für «Nowell, nowell»
Übersetzung: Marc Lewon

Einer der Schlüsselmomente in meinem Leben war die Begegnung mit den englischen Carols des 15. Jahrhunderts in meinem ersten Studienjahr. Meine musikalischen Hauptinteressen waren zunächst ähnlich gelagert, wie die der meisten Musikstudenten der 1970er Jahre. Ich fing bei Beethoven und Brahms an, entdeckte dann Schönberg und Webern und schritt von dort aus unweigerlich zu Stockhausen und Boulez voran. Offensichtlich hatte ich zu dieser Zeit bereits einige Einspielungen mittelalterlicher Musik gehört (nur wenige, denn es gab damals nicht sehr viele und einige davon waren wirklich ganz furchtbar), aber es war das Singen und Hören der Carols, was mein Leben für immer verändern sollte: Von diesem Augenblick an und bis auf den heutigen Tag wurde die Musik des 15. Jahrhunderts zu meiner Hauptbeschäftigung.

Es waren die frühesten Carols aus der Zeit von 1415–1430, die mich zuerst fesselten: hier spürte ich eine Frische der Farben und einen immer wieder das kulturelle Gemeinschaftsgefühl ansprechenden Widerhall. Insbesondere aber war da eine Schlichtheit und eine Unmittelbarkeit im Ausdruck, ohne Anzeichen irgendeiner Grossspurigigkeit – was den Grossteil der Musik auf Anhieb ansprechend machte. Später lernte ich die wesentlich aufwändigeren und ambitionierteren Carols aus dem Ritson Manuscript kennen, die wahrscheinlich aus den 1430ern und frühen 1440ern datieren. Erst lange danach, bei der Veröffentlichung des Fayrfax Manuscripts 1976 (und der wundervollen LP, die in etwa zeitgleich vom Hilliard Consort mit Judith Nelson aufgenommen wurde), wurde mir klar, dass dieses Repertoire einige der strahlendsten Musikstücke enthält, die jemals in England komponiert wurden.



Flyer im Druck, Papiermuseum Basel.

« Nowell, nowell »

Adventliche Carols des 15. Jahrhunderts

Sonntag, 29. November 2020
17:15 und 19:15 Uhr

«Christmas Caroling» ist auch heute die englische Bezeichnung für das Singen in der Weihnachtszeit. Das war in der frühen Neuzeit nicht anders. Doch während man heute unter «Caroling» jenes feierliche Singen vornehmlich als eine weihnächtliche Begleitung versteht, wurden diese Liedblüten im England des 15. Jahrhunderts das ganze Jahr hindurch zu allen möglichen festlichen Anlässen aufgeführt: an religiösen Festtagen, politischen Events, kirchlichen Prozessionen und zu anderen Feierlichkeiten. Die englischen «Carols» waren nicht nur den ausgebildeten Musikern vorbehalten, was sich insbesondere in der Form des Mitsingens der «Burdens» (Refrains) zeigte; so laden wir das Publikum ein, sei es nur mithörend oder auch mitsummend, an einer Aufführungspraxis teilzunehmen, die die Menschen bereits vor 600 Jahren zusammengeführt hat.

Grace Newcombe – Gesang, Clavisimbalum; Leitung

Amy Farnell – Gesang, Glocken

Marc Lewon – Plektrumlaute, Cetra, Viola d'arco, Gesang

Rui Stähelin – Laute, Gesang

Elizabeth Rumsey – Organisation

Eintritt frei – Kollekte

Anmeldung möglich unter: hello@rerenaissance.ch oder +41 79 7448548

« Workshop »

für Sänger (oder auch Sängerinnen)
mit Mitwirkung am Konzert vom 27. Dezember

Wer möchte, ist eingeladen, am Vortag und am Tag des Konzertes an einem Workshop* teilzunehmen, in dessen Rahmen es die besondere Möglichkeit gibt, diese Vokalpolyphonie aus der originalen Chorbuchnotation zu lesen. Das Chorbuch wird dazu auf eine grosse Leinwand am Lettner projiziert (besondere Situation!).

So werden einige Sätze im Konzert durch das Gesangssextett und den Workshop-Chor gemeinsam erklingen. Gesucht sind insbesondere erfahrener Chorsänger. Der Workshop bietet sich auch an als Weiterbildung für Chorleitende.

Orientierung am 6. Dezember 15 Uhr. Ab ca. 10. Dezember wird eine Audiodatei abgeben zur individuellen Vorbereitung.

Informationen und Anmeldung zum Workshop:
hello@renerenaissance.ch oder +41 79 7448548

Termine:

So 06. Dez.: Orientierungstreffen 15.00 bis 16.30 Uhr**

Sa 26. Dez.: Probe: 13-16 Uhr**

Sa 26. Dez. Stellprobe: 17:00, Generalprobe: 18:30–19:30***

So 27. Dez. Einsingen: 15-16 Uhr**, Konzert: 17.15 Uhr***

**St. Johannis-Vorstadt 29, Saal «Zur Mägd», Basel

***Barfüsserkirche, Historisches Museum Basel

« Cantate! »

Musik von Orlando di Lasso, zum Zuhören...
und mit Workshop zum Mitsingen

Sonntag, 27. Dezember 2020
17:15 Uhr

Ivo Haun – Altus, Tenor; Leitung

Doron Schleifer – Cantus, Altus, Sextus

Charlotte Nachtsheim – Cantus

Matthieu Romanens – Tenor, Quintus

Rui Stähelin – Tenor, Quintus, Bassus

Carlos Federico Sepúlveda – Bassus

Elizabeth Rumsey – Organisation



« Januar & Februar 2021 »

So, 31. Januar 2021

Psalm Dawida

Melodien für den polnischen Psalter von Mikołaj Gomółka (1580)

Elizabeth Rumsey – Viola da Gamba, Lirone

Caroline Ritchie – Viola da Gamba

Leonardo Bortolotto – Viola da Gamba

Marc Lewon – Viola da Gamba, Laute; Co-Leitung

Agnieszka Budzińska-Bennett – Gesang, Harfe; Leitung

So, 28. Februar 2021

Paper, Ink, and Pen

Die fünf Stimmbücher des Kalligraphen Robert Dow:
ein musikalisches Selbstportrait (1581/88)

Monika Mauch – Sopran

Brigitte Gasser – Diskant- und Altgambe

Randall Cook – Altgambe

Caroline Ritchie – Bassgambe

Tabea Schwartz – Tenorgambe

Elizabeth Rumsey – Viola da Gamba; Leitung

« ReRenaissance »

– der Name ist Programm: Durch Basels jüngste Konzertreihe erlebt die Musik der Renaissance dieser Tage eine Art Renaissance.

Seit Mitte des letzten Jahrhunderts spielt Basel in der Wiederentdeckung der Barockmusik international eine Vorreiterrolle. Fast unbemerkt von der Öffentlichkeit entwickelt sich in Basel eine weltweit führende Szene für Musik der Renaissance. Mit den ReRenaissance-Konzerten gibt der gleichnamige Verein dieser einmaligen Szene eine Plattform und setzt damit einen wichtigen Baustein im Fundament zur «Musikstadt Basel».

Zink, Schalmel, Rebec, Clavisimbalum? Wenn sich die Programmankündigung liest wie die Beschreibung eines historischen Gemäldes, ist das typisch für ReRenaissance. Die rund 40 Musiker*innen, die im Laufe eines Jahres für die Reihe konzertieren, beherrschen diese aussergewöhnlichen Instrumente und erzählen in ihrem Gesang Geschichten in Sprachen alter Zeiten. Sie machen die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, die in Manuskripten und Drucken überliefert ist, wiedererfahrbar. Die alte Notation muss häufig durch Rekonstruktion und Improvisation ergänzt werden. So entsteht ein inspiriertes Spannungsfeld aus Alt und Neu.

Das Programm für 2021 ist bereits komplett ausgearbeitet und wird demnächst gedruckt. Wieder erwarten Sie neue überraschende Einblicke in die Musik von 1400–1600.

Jeden letzten Sonntag im Monat eine Stunde Renaissancemusik in der Barfuesserkirche des Historischen Museums Basel.



www.rerenaisance.ch

Unter anderem Interview mit Mira Gloor



Video «Paule, Paule», Zugabe 28. Juni 2020

Grace Newcombe, Jacob Lawrence, Baptiste Romain, Katharina Haun, Tabea Schwartz, Elizabeth Rumsey, Marc Lewon



Audio «Frölich Wesen» 28. Juni 2020, SRF2 Kultur:

Jenny Berg führt durch das Programm.
Marc Lewon im Interview.



Anmeldung für den Newsletter



facebook.com/reren.basel

Kollekte/Spende möglich in Bar oder mit Twint am Ausgang

oder via Einzahlung auf das Konto bei Postfinance:

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



Einzahlungsscheine finden Sie am Ausgang
– oder benutzen Sie diesen Postfinance-QR-Code:

ReRenaissance wird über Kollekte und Spenden finanziert, zum anderen über Stiftungsbeiträge. Für jedwede Unterstützung sind wir sehr dankbar.

Der Trägerverein ReRenaissance ist als gemeinnützig anerkannt – Spenden sind von der Steuer absetzbar.

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

Wir danken herzlich
unseren privaten Gönnern,
Kooperationspartnern
und Stiftungen



HISTORISCHES
MUSEUM
BASEL

isaac
dreyfus
bernheim
FOUNDATION/STIFTUNG

L. + Th. La Roche-Stiftung

SULGER-STIFTUNG

**ERNST GÖHNER
STIFTUNG**

CLAIRE STURZENEGGER – JEANFAVRE STIFTUNG