



Perfect
Noise

MUSICA, CUR SILES?
of music and silence

Iris Lichtinger • Stefan Steinemann •
Michael Eberth • Tabea Schwartz • Vincent Kibildis

MUSICA, CUR SILES?

of music and silence

01	Quis dabit oculis – Costanzo Festa (c.1485/1490-1545) / Ludwig Senfl <i>Hans Ott, Secundus tomus novi operis musici, ... Nürnberg 1543 (1,2,3,4,5)</i>	05:02	11	Tart Ara – Heinrich Isaac after Tart ara mon cuer – J.Molinet (1435-1507) <i>Ottaviano Petrucci, Canti C No. Centocinquanta, Venedig 1503 (2,5)</i>	02:42
02	Redeutes in mi – Anonymus <i>München, Bay. Staatsbibl., Ms. mus. 3725 [Buxheimer Tabulaturbuch] (5)</i>	2:09	12	Ach Elslein– Ludwig Senfl <i>Hans Ott, Hundert und ainundzwanzig neue Lieder ..., Nürnberg, 1534 (1,2,3,4,5)</i>	03:02
03	Fortuna desperata – Heinrich Isaac (1450/55–1517) <i>Trium vocum carmina a diversis musicis composita, Nürnberg 1538 (2,3,4)</i>	02:38	13	Tandernack – Paul Hofhaimer <i>Universitätsbibliothek Basel, Sign.: F.IX.22; 1513/32 [Amerbach-Tabulatur] (4,5)</i>	03:20
04	Ach Gott straf mich nit im Zorn – Leonhard Paminger (1495–1567) <i>ein hundert fünfzehn weltliche und einige geistliche lieder, 1544 (1,2,3,4,5)</i>	02:27	14	Le serviteur – Heinrich Isaac <i>Florenz, Bibl. Naz. Centr., Cl. XIX cod. 59 (2,5)</i>	02:23
05	Hör an mein Klag – Heinrich Isaac (1450/55–1517) <i>Chanson Amy souffrez mit anonymem, deutschem Text (1,2,3,4)</i>	02:11	15	Frankurgenti [Franc cuer gentil] – anon. after G. Dufay (1397– 1474) <i>München, Bay. Staatsbibl., Ms. mus. 3725 [Buxheimer Tabulaturbuch] (5)</i>	01:54
06	Praeambulum in fa – Hans Kotter (1485–1541) <i>Universitätsbibliothek Basel, Sign.: F.IX.22; 1513/32 [Amerbach-Tabulatur] (5)</i>	00:37	16	Herzliebstes Bild – Paul Hofhaimer <i>G. Forster, Ein ausszug ... Teutscher Liedlein, Nürnberg 1539 (1,2,3,4,5)</i>	05:51
07	Was wird es doch des Wunders noch – Ludwig Senfl (~1490 – 1543) <i>Georg Forster: Ein ausszug ... Teutscher Liedlein, Nürnberg, 1539 (1,4,5)</i>	06:43	17	Modocomo [Ma douce amour] – Anonymus <i>München, Bay. Staatsbibl., Ms. mus. 3725 [Buxheimer Tabulaturbuch] (5)</i>	02:42
08	Tandernaken – Henry VIII (1491 – 1547) <i>London, British Library, Add. Ms. 31922 (2,5)</i>	03:03	18	O Venus bant – Heinrich Isaac (1510/15-1570) <i>Bologna, Civico Museo Bibliografico, Cod. Q 17 (1,3,4)</i>	01:40
09	Ade mit Leid– Paul Hofhaimer (1459– 537) <i>Liederbuch des Erhard Öglin, Augsburg 1512 (1,2,3,4,5)</i>	02:50	19	In silentio et spe – Caspar Othmayr (1515–1553) <i>Symbola illustrissorum principum ... virorum, Nürnberg, 1547 (1,2,3,4,5)</i>	05:32
10	Dulongesux [Dueil angoisseux] – anon. after G.Binchois (1400–1460) <i>München, Bay. Staatsbibl., Ms. mus. 3725 [Buxheimer Tabulaturbuch] (5)</i>	03:12			
				total time	60:09
				Stefan Steinemann, Altus (1)	
				Iris Lichtinger, Renaissanceblockflöten/ renaissance recorders (2)	
				Tabea Schwartz, Renaissancegambe/ renaissance viola da gamba (3)	
				Vincent Kibildis, Renaissanceharfe/ renaissance harp (4)	
				Michael Eberth, Clavicytherium (5)	

Musica, cur siles? Von Musik und Stille

„Musica, cur siles?“ (Musik, warum schweigst Du?) Diese Frage erklingt im ersten Teil der Motette *Quid dabit oculis* und zunächst erscheint die Situation paradox, da die Worte doch gesungen und musiziert werden. Die Umsetzung des Gesungenen folgt jedoch sogleich, indem der Frage unmittelbar eine Pause in allen vier Stimmen folgt – die erste Generalpause seit Beginn des Stücks. Was ist der Grund für diese Stille? Bei der Motette, die von dem italienischen Komponisten Costanzo Festa (um 1485/1490–1545) geschrieben wurde, handelt es sich um eine Trauerkomposition für Anne de Bretagne, die als Königin von Frankreich im Januar 1514 verstarb. Ausdruck der Trauer im Text der Komposition sind die Erwähnung des Trauergewands sowie das Weinen und Klagen, den emotionalen Tiefpunkt bildet allerdings das durch die Frage hervorgehobene Aussetzen der Musik. Neben dem Verstummen der Stimmen wird damit sicherlich ebenso auf diejenige Musik angespielt, die in Mittelalter und der Frühen Neuzeit als wichtiges Repräsentationsmittel fungierte: der Klang von Trompeten und Pauke, der die Präsenz des Herrschenden lautstark verkündete. Umgekehrt steht die Stille des Trauerzugs für die auch akustisch wahrnehmbare Abwesenheit des Herrschenden.

Die in der Aufnahme erklingende Trauermotette besingt aber nicht den Tod einer französischen Herrscherin, sondern den einer zentralen Persönlichkeit des deutschsprachigen Raums um 1500. Hier wird um Kaiser Maximilian I. getrauert und nicht Frankreich, sondern Österreich verzehrt sich vor Kummer. Maximilian starb relativ unerwartet 1519 in Wels, was ein Grund dafür gewesen sein mag, dass man den Text eines bereits fünf Jahre zuvor komponierten Stückes für den Anlass adaptierte, indem man einige Schlüsselwörter kurzerhand austauschte (Anna – Maximilianus, Francia – Austria usw.). In dieser Form ist die Trauermotette in einem erst 1538 erschienenen Musikdruck überliefert und Ludwig Senfl (um 1490–1543) zugeschrieben, der als Komponist in der kaiserlichen Hofkapelle wirkte. Der Druck entstand in Nürnberg und die ganze Sammlung ist Ferdinand, einem Enkel Maximilians gewidmet, der zu der Zeit als König von Böhmen und Ungarn sowie des Heiligen Römischen Reichs die Interessen des Hauses Habsburg vertrat. Da mehrere der Motetten in der Sammlung adaptierte und auf das Haus Habsburg gemünzte Texte aufweisen, könnte die Aneignung der Trauermotette auch erst zu diesem Zeitpunkt als Erinnerung an den glorreichen Ahnen der Familie erfolgt sein und der Name Ludwig Senfls wäre in diesem Fall wohl aus Versehen mit der Komposition verbunden.

Der französische Hof und das Herzogtum Burgund, das damals weite Räume des heutigen Belgien und Nordfrankreich umfasste, nahmen im 15. Jahrhundert in Europa eine kulturelle Führungsrolle ein. Die Basis dafür bildete der Wohlstand Burgunds und das Interesse der burgundischen Herzöge an der Kunst. Philipp der Gute (1396–1467), an dessen Hof auch

der bekannte Maler Jan van Eyck wirkte, förderte die Gründung zahlreicher Sängerschulen an Kathedralen und Kollegiatkirchen, in denen begabte Knaben von Kindesbeinen an eine solide theologische und musikalische Ausbildung erhielten. Zahlreiche Sänger und Komponisten in den Kapellen der Herrschenden Italiens und Deutschlands entstammten dieser franko-flämischen Musikerschule, wie etwa Guillaume Dufay (1397–1474) und wahrscheinlich auch Heinrich Isaac (um 1450/55–1517). Sie waren gefragte Künstler der Zeit, mit deren Hilfe ein Herrscher nicht nur Gottesdienste und Feste wohlklingend gestalten konnte. Mit ihrer Beschäftigung brachte man auch Vermögen, Relevanz und Kunstsinnigkeit des eigenen Hofes zum Ausdruck.

Durch solche Reisen von Musikern zu fernen Höfen verbreitete sich auch eine Gattung über ganz Europa, die anders als die geistliche, lateinisch textierte Musik mit einem volkssprachlichen Text verbunden ist: die französische Chanson. „Chanson“ ist im Französischen das Wort für ein Lied und um den Unterschied zu den meist einstimmigen Chansons ab dem 17. Jahrhundert deutlich zu machen, wird die drei- oder vierstimmige Chanson des Spätmittelalters mit dem im Französischen verwendeten Artikel „die“ bezeichnet.

In seinem Traktat *Terminorum musicae diffinitionum* (ca. 1475), dem ersten Musiklexikon, stellte der Musiktheoretiker Johannes Tinctoris dem *cantus magnus* (großer Gesang), der Messe, dem *cantus parvus* (kleiner Gesang), das Lied gegenüber, was aber nicht bedeutet, dass das Lied bzw. die Chanson der Zeit gering geachtet wurde. Häufig scheint es, dass Komponisten gerade in dieser Gattung an ihren kompositorischen Techniken feilten und neue Möglichkeiten ausloteten. Auch die Texte der Chanson besitzen zumeist einen hohen Stil und bewegen sich thematisch im Bereich von Liebesklage bis hin zum Preis des angebeteten Gegenübers. Die Gattung eignete sich auch für eine ganz besondere Form der Ehrerbietung gegenüber Komponistenkollegen, indem man beispielsweise eine Stimme einer bestehenden Chanson extrahierte und sie mit neu hinzugesetzten Stimmen zu einer neuen Komposition verband, die jedoch die Erinnerung an die ursprüngliche Chanson und deren Komponisten in sich trägt. Auf diese Weise bildeten sich über Jahrzehnte hinweg Liedfamilien, die zum Teil über 50 Kompositionen umfassten. Auch Heinrich Isaac stellte sich in eine solche Traditionslinie, indem er die höchste Stimme einer Dufay, dem über 50 Jahre älteren Kollegen, zugeschriebenen Chanson *Le serviteur* in seiner eigenen Komposition auf denselben Text wiederverwendete. In gleicher Weise stützt sich auch Isaacs *Tart ara* auf eine bereits bestehende Chanson. Allerdings entlehnte Isaac dieser Komposition, die von dem burgundischen Dichter und Hofhistoriographen Jean Molinet stammt, die Tenorstimme.

Auch im deutschsprachigen Raum schätzte man die aus dem Ausland importierten französischen Chansons. Da man jedoch mit den Texten in fremder Sprache häufig nichts anzufangen wusste, eignete man sich das Repertoire auf unterschiedliche Weise an. Um

die Stücke auf Instrumenten zu musizieren, kopierte man neben dem Notentext von den Liedtexten nur den Textbeginn – oftmals in kaum erkennbarer, phonetisch orientierter Schreibweise. So ist die Chanson *Deuil angoisseux* von Gilles Binchois (um 1400–1460) im sogenannten Buxheimer Orgelbuch beispielsweise mit „Dulongelux“ überschrieben. Oder aber man adaptierte die Stücke für den eigenen Gebrauch, indem man die Chansons mit neuen, deutschsprachigen Texten versah. Das ist der Fall bei einem Stück, das in der Einspielung mit dem Text „Hör an mein Klag“ erklingt. Diese Chanson ist vom Beginn bis zum Ende des 16. Jahrhunderts und von Florenz über Basel, Paris bis London in zahlreichen Musikhandschriften und -drucken festgehalten worden. Möglicherweise trug diese große Verbreitung dazu bei, dass bereits in der damaligen Zeit Unsicherheit darüber herrschte, welcher Komponist als Schöpfer der Chanson angesehen werden kann. In den Quellen wird sie mit verschiedenen Namen in Verbindung gebracht, unter denen Isaac oder der mit dem französischen Hof verbundene Pierre Moulu (1484–nach 1540) als wahrscheinlichste Urheber gelten. Im originalen Text „*Ami souffrez que je vous aime*“ wie auch im neu gedichteten deutschsprachigen Liedtext klagt das Ich über (noch) nicht erwiderte Liebesgefühle und erhofft von der Erwählten Erlösung.

Im ausgehenden 15. Jahrhundert entsteht auch im deutschsprachigen Raum eine Gattung mehrstimmiger Kompositionen mit volkssprachlichen Texten: das Lied. Besonders im Umkreis von Maximilian I. wurde diese Gattung gefördert, die der deutschen Sprache und der deutschsprachigen Dichtung eine neuartige Bedeutsamkeit verlieh. Zu den Liedkomponisten am kaiserlichen Hof zählte neben Isaac und Senfl auch Paul Hofhaimer, der als kaiserlicher Organist 1515 sogar zum Ritter geschlagen wurde. Sein Lied *Ade* mit Leid rückt die Verzweiflung über einen Abschied von der Geliebten aus. Jede der drei Strophen wird mit dem Wort „*Ade*“ eingeleitet und endet mit dem Kehrsvers „*On dich lust mich kaynr freuden me*“, was soviel bedeutet wie „ohne dich finde ich an keiner Freude mehr gefallen“.

Maximilian I. regierte sein Reich nicht von einer Residenz aus, sondern befand sich zu meist auf Reisen, und auch die Mitglieder der Hofkapelle und sein Organist mussten ihn auf diesen Reisen begleiten. In einem Brief an den Schweizer Humanisten Joachim Vadian aus dem Jahr 1524 zeigt sich Hofhaimer dankbar, dass er nach dem Tod des Kaisers sesshaft geworden sei und „nymmer wye ayn zigejner umraysen bedorff.“ Dennoch sind die in *Ade* mit Leid angesprochenen Gefühle des Lied-Ichs nicht mit denen Hofhaimers gleichzusetzen. Bei den Liedtexten handelt es sich in der Regel um wiederkehrende, standardisierte Themen und in den wenigsten Fällen ist der Textautor bekannt.

Das Preisen der Geliebten – etwa ihre Schönheit und ihr gutes Benehmen – gehört zu diesem Standardrepertoire an Liedthemen. Hofhaimers *Herzliebstes* Bild entspricht ganz diesem Liedtypus, wurde aber möglicherweise doch für eine bestimmte Frau komponiert.

Der Kaiser und seine Musiker hielten sich häufiger in der freien Reichsstadt Augsburg, dem Wohnort von Maximilians bekanntesten Geldgeber, dem reichen Kaufmann Jakob Fugger, auf. Dieser heiratete im Jahr 1498 Sibylla Artzt und zu diesem Ereignis fertigte ein Maler – entweder Thoman oder Hans Burgkmair d.Ä. – ein Hochzeitsbildnis an, das das Brautpaar in Halbfigur abbildet. Am unteren rechten Bildrand sind die Hände der Braut zu sehen und sie hält in ihrer Rechten ein aufgerolltes Blatt Papier. Schaut man genau, kann man die Initiale „H“ und Noten auf dem Blatt erkennen. Es handelt sich dabei um die höchste Stimme von Hofhaimers *Herzliebstes* Bild. Vielleicht handelte es sich bei dem Lied um ein Geschenk ihres zukünftigen Gatten, jedenfalls bedeutete es Sibylla viel und sie hält auf dem Bildnis wohl genau diejenige der vier Stimmen in der Hand, die sie auch selbst gesungen hat.

Zum Kreis der Lieder über die Liebe, jedoch aus einer erzählerisch-unterhaltenden Perspektive heraus, zählen Senfls *Schlichtes*, aber berührendes *Ach Elsein* *liebes Elselein* und die niederländischen Liedvorlagen *Tandernaken* *al op de Rijn* und *O venus bant*. Die beiden zuletzt genannten Lieder führten als Melodien für instrumentale Ensemblestücke ein Eigenleben. Ähnlich wie bei den zuvor erwähnten Liedfamilien über Chansons, bildete sich über Jahrzehnte eine eigene Traditionslinie mit Kompositionen der *Tandernaken*-Melodie. Diese ließ sich auch an Sprachgrenzen nicht aufhalten, so dass unter anderen sowohl Hofhaimer als auch der humanistisch und künstlerisch gebildete englische König Henry VIII. eine eigene Version komponierten.

Ein Thema abseits der Liebe schlägt Senfls *Was wird es doch des Wunders noch an*. Nach den heute erhaltenen Quellen zu schließen, scheint es sich um eines der bekanntesten Lieder des Komponisten gehandelt zu haben. Im Text werden Untreue, Heuchelei und Missgunst in der Welt beklagt, so dass jede Strophe mit den Worten „*Was will noch daraus werden?*“ schließt. Wie die Liebe scheint auch das eine zutiefst menschliche Thematik zu sein, die auch 500 Jahre nach dem Entstehen der Lieder nicht an Aktualität eingebüßt hat.

Die jüngsten der eingespielten Kompositionen reichen in das Zeitalter der Konfessionalisierung hinein und führen von der weltlichen Sphäre zurück in das religiös geprägte Leben. Leonhard Paminger (1495–1567) studierte in Wien und wurde Schulmeister und Rektor in der Lateinschule an St. Nikola in Passau. Er stand mit den Reformatoren Philipp Melancthon und Martin Luther in Kontakt und geriet aufgrund seiner reformatorischen Überzeugung auch in berufliche Schwierigkeiten. *Ach Got straf mich nit*, ein geistliches vierstimmiges Lied, ist eine Paraphrase auf Psalm 6, die klare Parallelen zu Luthers Auslegungen der Bußpsalmen aufweist. Auch der aus Ansbach stammende Caspar Othmayr (1515–1553) wirkte an einer Lateinschule und trug zum Musikrepertoire der frühen Reformation bei. Nach einem Motettendruck als klingendes Epitaph für den 1546 verstorbenen Martin Luther veröffentlichte er 1547 in Nürnberg eine Sammlung mit dem Titel *Symbola*

illustrissimorum principum. Die darin enthaltenen Kompositionen vertonen die Wahlprüche von bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit und seines Umkreises, darunter auch denjenigen Martin Luthers: „In silencio et spe erit fortitudo vestra“. Luther selbst übersetzt die aus Jesaja 30,15 stammende Zeile mit „durch stille sein und hoffen würdet ir stark sein“. Othmayr vertont diese Phrase mit einer Tonfolge und positioniert sie in der Mitte seines fünfstimmigen Satzes, indem sie von der Tenorstimme gesungen wird. Im Laufe der zweiteiligen Komposition erklingen Text und Musik achtmal. Die Außenstimmen kommentieren dieses Motto des Reformators mit Auszügen aus Psalm 56, die das Vertrauen auf Gottes Hilfe noch einmal unterstreichen. In diesem Sinne kann nicht nur die Musik mit der Erinnerung an Liebesfreuden und -klagen oder mit geistreichem Zeitvertreib, sondern auch die Stille nach dem Verklingen der Musik Hoffnung spenden.

Sonja Tröster

Orgeltabulatur?

Wir kennen vier Arten von Orgeltabulaturen: Die **ältere deutsche Orgeltabulatur** (15. Jhd. und erste Hälfte 16. Jhd. – oberste Stimme in Mensuralnotation, alle weiteren Stimmen in Tonbuchstaben), die **neuere deutsche Orgeltabulatur** (ab ca. 1520 bis Anfang 18. Jhd. – die Mensuralnoten der obersten Stimme sind nun auch durch Tonbuchstaben ersetzt), die **spanische Zifferntabulatur** (16. und Anfang 17. Jhd. – in allen Stimmen werden die Töne durch Zahlen dargestellt. Dabei entsprechen die Zahlen 1 bis 7 den Tönen einer steigenden Tonleiter von f bis e) und die **italienische Orgeltabulatur** (ab 15. Jhd. [Codex Faenza] – entspricht weitgehend unserem Claviersystem)

Nach letztem Forschungsstand ist die vermutlich in Nürnberg gesammelte, in den 1460iger Jahren in der Nordschweiz geschriebene und in der Kartause von Buxheim bei Memmingen entdeckte *Buxheimer Tabulatur* seit 1883 unter dem Namen *Buxheimer Orgelbuch* (Signaturen Mus.Ms. 3725, auch Cim. 352b) im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek. Es handelt sich um eine in älterer deutscher Orgeltabulatur geschriebene ...*Sammlung von 258 meist hochgradig verzierten Instrumentalversionen ...von mehrstimmigen französischen und deutschen Liedsätzen, von mehrstimmigen geistlichen lateinischen Kompositionen und von mehrstimmigen Ausarbeitungen anderswo nur einstimmig vorliegender Melodien, darunter liturgische Einstimmigkeit ebenso wie Lieder und Tanzweisen...*¹. Da die Anzahl an Bearbeitungen weltlicher Vorlagen die der geistlichen bei weitem übertrifft, ist der dieser Quelle (und anderen) im 19. Jahrhundert verliehene Titel einer *Orgeltabulatur* unpräzise, wenn nicht gar irreführend². Auch wenn sich die meisten Tabulaturdrucke im Titel oder Vorwort tatsächlich an Organisten wenden, werden oft auch „Instrumentisten“³ angesprochen. Ob als Alternative damit ein Clavichord, ein Cembalo, ein Clavicytherium, eine Harfe oder gar ein

Ensemble aus Consortinstrumenten gemeint sein könnte, bleibt offen. Trotzdem hat sich die Bezeichnung „Orgeltabulatur“ etabliert. Ein späteres Beispiel für die Verwendung einer Tabulatur als Partiturersatz für Vokal- bzw. Instrumentalmusik ist der prominente Kantatenzyklus *Membra Jesu nostri* von Dieterich Buxtehude. Er ist in der Tabulatur des Andreas Düben in neuerer deutscher Orgeltabulatur überliefert⁴.

Dass für die Aufführung von Tabulaturrepertoire auch andere Instrumente verwendet werden können, finden wir im Titel von Antonio de Cabezóns *Obras de musica ...*⁵: Die Werke können auf Tasteninstrumenten, Harfe und Vihuela gespielt werden. Dachte man vielleicht auch an ein Zusammenspiel der drei genannten Instrumente bei vielstimmigen Kompositionen?⁶ Da für das Spiel auf der Laute immer eine eigene Tabulatur üblich war, fügte Arnolt Schlick seinen 14 für die Orgel bestimmten Stücken noch 16 in deutscher Lauten-Tabulatur an und schreibt: *Hienach fahet an Tabulatur uff die Lauten. Ein stim zū singen die andern zwicken.*⁷ Inwieweit die im Titelblatt von Schlicks Tabulaturen *Etlicher Lobgesang und Lidlein ...* abgebildeten Instrumente (neben Laute Blockflöte, Orgelportativ, Harfe, Schalmei und Fidel) bei einer Aufführung der Musik eine Rolle spielen sollen, bleibt dahingestellt. Auf der sich in der Münchner Frauenkirche befindlichen Gedenkplatte für Conrad Paumann, Organist am Münchner Dom und maßgeblich am Inhalt der *Buxheimer Tabulatur* beteiligt, finden wir bis auf die Schalmei die gleichen Instrumente abgebildet: Blockflöte, Laute, Orgelportativ, Harfe und Fidel.

Sieht man eine Tabulatur als ein einer Partitur ähnelndes synoptisches Speichermedium zur Notation von mehrstimmiger Musik, so fällt es leichter den Begriff Orgeltabulatur, wenn nicht zu verabschieden so doch wenigstens nur als eine von mehreren Möglichkeiten zu verwenden. Als Alternativen bieten sich an, entweder nur von Tabulatur (z.B. *Turiner Tabulatur*, *Buxheimer Tabulatur*), oder, wenn die Quelle Tasteninstrumenten zugeordnet werden soll, ähnlich dem englischen Terminus *Keyboard-Tabulature*, wenigstens von *Tastentabulatur* oder *Clavertabulatur* zu sprechen.

Das Clavicytherium

Bei dem verwendeten Clavicytherium handelt es sich um eine von Matthias Griewisch angefertigte Kopie des ältesten, erhaltenen besaiteten Tasteninstrumentes, welches in unspielbarem Zustand im Royal College of Music in London erhalten ist. Das möglicherweise in Italien gebaute Original trägt am Unterboden einen eingeklebten Pachtvertrag, aus dem mit großer Wahrscheinlichkeit die Datierung „Ulm 1470/80“ abzuleiten ist. Die Kopie ist mit Darmsaiten bezogen.

Michael Eberth

¹ Aus: Lorenz Welker, Buxheimer Orgelbuch https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Buxheimer_Orgelbuch

² schon in der Erstauflage von Riemanns Musiklexikon von 1882 lesen wir unter „Tabulatur“: „Speziell für die Orgel und das Klavier war diese sogen. deutsche oder Orgeltabulatur besonders im 15. und 16. Jahrh. in Deutschland allgemein üblich ...“

³ Bernhart Schmid d. Ä., Zwei Bücher einer Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument, Straßburg 1577, Titelseite: Allen Organisten und angehenden Instrumentisten zu nutz/und der Hochloblichen Kunst zu Ehren/auffs Neue zusammen gebracht/colloriret und ubersehen

⁴ Tabulatur des Gústavús Dúben/Holmensis:/Anno 1641, Uppsala

⁵ Antonio de Cabezón, Obras de musica para tecla, arpa y vihuela..., Madrid 1570 (posthum); Titelseite

⁶ Antonio de Cabezón, op. cit. Ab Seite 159 folgen neun sechsstimmige Intavolierungen.

⁷ Arnolt Schlick, Tabulaturen Etlicher Lobgesang und Lidlein ..., S.56



Iris Lichtinger

Die Blockflötistin, Sängerin und Pianistin **Iris Lichtinger** ist mit ihrer aussergewöhnlichen Vielseitigkeit eine herausragende Interpretin der Musikszene. Mit ihrer starken künstlerischen Persönlichkeit repräsentiert sie den Typus einer universellen Musikerin, die ihre unterschiedlichen Erfahrungen in jede ihrer Aktivitäten als reichen Erfahrungsschatz einfließen lässt und dabei stets neue Herausforderungen sucht. Dabei entwickelte sie eine erstaunliche stilistische Bandbreite – von der Musik des frühen Barock über experimentelle zeitgenössische Musik bis zum argentinischen Tango. Als ausdrucksstarke Interpretin konzertiert sie nicht nur auf internationalen Bühnen, sondern bringt ihre künstlerische Expertise ebenso als engagierte Kuratorin und künstlerische Leiterin in zahlreiche Projekte ein. Sie hat mit bedeutenden Ensembles und Solisten aus aller Welt zusammengearbeitet, war als Solistin bei Juilliard 415 New York, European Music Project Berlin, FontanaMix Bologna, den Augsburger Philharmonikern u.v.a. eingeladen. Neue Werke entstanden für sie durch namhafte Komponisten internationaler Herkunft, die sich oft auch gerade ihre vielschichtige Expressivität als Instrumentalistin und Sängerin zunutze machen. Seit 2009 ist sie künstlerische Leiterin des MEHR MUSIK! Ensembles, das Konzert-Events mit ambitionierten Nachwuchsmusikern und Profis aus der Neue Musik-, Jazz- und Klassik-Szene präsentiert. Mit ihrem Ensemble MÀS QUE TANGO zelebriert sie argentinischen Tango mit den authentischen Meistern dieser Kunst. Ausgehend von der Musik des Frühbarocks entwickelt sie als Sängerin mit ihrem Ensemble PROGETTO '600 Fusion-Programme, in denen sie Historisches mit Jazz, Pop und Postmodernen Klangreflexen vereint. Mehr Info: www.irislichtinger.com

Stefan Steinemann begann seine musikalische Laufbahn bereits im Alter von 5 Jahren bei den Augsburger Domsingknaben. Dort erhielt er auch seinen ersten Instrumentalunterricht in Klavier und Orgel. Nach dem Abitur studierte Stefan Steinemann an der Hochschule für Musik und Theater, München kath. Kirchenmusik, Gesang, Chordirigieren und historische Aufführungspraxis. Zu seinen Lehrern gehören Prof. Bernhard Haas, Prof. Monika Rieder und Prof. Michael Gläser. Zudem studierte er an der Schola Cantorum, Basel im Master-Studiengang AVES (Advanced Vocal Ensemble Studies) bei Evelyn Tubb und Anthony Rooley. Für seine Studienleistungen wurde er mit dem Deutschland Stipendium, sowie einem Stipendium der Maja-Sacher-Stiftung ausgezeichnet. Bereits während seiner Studienzeit verfolgte Stefan Steinemann eine rege Konzerttätigkeit. Zuletzt war er Gast bei namhaften Festivals wie den Festwochen Alter Musik, Innsbruck, dem Musica Antiqua Festival in Brügge, Laus Polyphoniae in Antwerpen und der Münchner Residenzwoche. Des weiteren konzertierte er mit verschiedenen Ensembles in China, Südkorea, Südafrika und in den USA. Seit 1. Januar 2020 ist Stefan Steinemann Domkapellmeister an der

Augsburger Kathedrale und Leiter der Augsburger Domsingknaben. Sein künstlerisches Auftreten zeichnet sich vor allem durch eine hohe musikalische Ausdrucksfähigkeit und stilistische Bandbreite aus. So widmet sich Stefan Steinemann nicht nur der historischen Aufführungspraxis aus Mittelalter, Renaissance und Barock, sondern über alle Epochen hinweg bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen.

Nach Unterricht bei Karl Mauren und Hedwig Bilgram studierte **Michael Eberth** bei Jean-Claude Zehnder (Cembalo und Orgel) und Jean Goverts (Hammerflügel) an der Schola Cantorum Basiliensis. 1984 „Diplom für Alte Musik“ im Fach Cembalo, 1985 im Fach Orgel. Weitere Studien bei Jos van Immerseel, Kenneth Gilbert, Luigi Ferdinando Tagliavini, John Gibbons, Harald Vogel, Michael Radulescu, Johann Sonnleitner und Gustav Leonhardt. Von 1988 bis 2008 Dozent für Cembalo, Kammermusik und Generalbaß am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium. Konzerttätigkeit als Continuospieler mit verschiedenen Solisten und Ensembles (Valer Sabadus, Joel Frederiksen und Ensemble Phoenix-Munich, L'Arpa festante, Salzburger Hofmusik, Berliner Lauttencompagney, The Bach Ensemble New York). Konzerte in Deutschland, Italien, Österreich, Slowenien, Frankreich, der Schweiz, Südkorea, Südafrika, Vietnam und den USA, sowie zahlreiche Rundfunk- und Fernsehproduktionen. Von 2004 bis 2011 Privatdozent für Cembalo an der Universität Mozarteum in Salzburg. Seit Oktober 2008 lehrt Michael Eberth an der Hochschule für Musik und Theater in München, an der er von 2016 bis 2021 das Institut für Historische Aufführungspraxis leitete, als Honorarprofessor die Fächer Cembalo, Clavichord, Generalbass, Kammermusik und Notationskunde. Er ist Vorsitzender des Forum Alte Musik Augsburg e.V., das sich auf die Aufführung und Erforschung Musik des 15. bis 18. Jahrhunderts spezialisiert hat.



Michael Eberth

Vincent Kibildis ist auf das Spiel historischer Harfen des Mittelalters, der Renaissance und des Barock spezialisiert. Die musikalische Ausbildung begann Vincent mit sechs Jahren an der keltischen Harfe, und spielte zunächst vornehmlich traditio-

nelle schottische und irische Musik; die stete Suche nach neuen Klängen und Ausdrucksweisen führte schließlich zur Alten Musik, und zu Studien an der Schola Cantorum Basiliensis und der Escuela Superior de Música de Cataluña. An diesen Institutionen schloss Vincent mit Bachelor und Master in Aufführungspraxis der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock ab. Seit den ersten Auseinandersetzungen mit der Alten Musik interessiert sich Vincent für historische Notationsformen und das Spannungsfeld zwischen dem Notierten und dem Ungeschriebenen, zwischen oralen und improvisatorischen Praktiken. In Zusammenarbeit mit verschiedenen Ensembles erarbeitet Vincent regelmäßig Transkriptionen und Editionen alter Werke, und erforscht außerdem die Rolle der einfach besaiteten - diatonischen oder semidiatonischen - Harfen im 16. Jahrhundert und darüber hinaus. An der Harfe arbeitet Vincent regelmäßig mit Ensembles wie Astrophil & Stella, Concerto Foscari, Les Cris de Paris, Ensemble Phoenix Munich, Ensemble Polyharmonique, Musica Fiata und La Tempête.

Tabea Schwartz widmet sich der zeitgemässen, historisch informierten Aufführung von Musik des 13. bis 18. Jahrhunderts. Während ihrer Studien an der Schola Cantorum Basiliensis und an der Kungliga Musikhögskolan 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. Ihr vielfältiges künstlerische Wirken führte sie u.a. an das Globe Theatre London, zum Stockholm Early Music Festival, ans Fringe der Alte Musik Festivals in Utrecht und Brugge, an das Teatro Metropolitan Medellín sowie zu den Konzertreihen Forum Alte Musik Zürich und Freunde Alter Musik Basel. Sie ist Initiatorin und Mit-Intendantin der Konzertreihe ReRenaissance. Tabea Schwartz ist mit internationalen Ensembles wie Ensemble Leones, SingerPur, Voces Suaves im Radio und auf preisgekrönten Einspielungen zu hören. Ihr Debütalbum *The Parensi Manuscript* mit unbekanntem italienischen Blockflötensonaten erschien im November 2020 bei panclassics. Das Nachfolgealbum mit Musik eines schwedischen Manuskripts wurde in Kooperation mit dem SRF im Herbst 2021 publiziert. Tabea Schwartz ist zudem als Musikvermittlerin in Forschung und Lehre tätig. Sie unterrichtet Solmisation und Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts an der Schola Cantorum Basiliensis und Fachdidaktik Blockflöte an der Zürcher Hochschule der Künste. Besonders am Herzen liegt ihr der Arbeitsbereich der historischen Methodik, die sie in Pionierarbeit mit dem Projekt „Oy cantemos“ an der Musikschule der Schola Cantorum Schola und in Form interaktiver Schulhauskonzerte mit Alter Musik aktuell neu auslotet. Sie ist seit 2014 Blockflötenlehrerin an der Kreismusikschule Pratteln Augst Giebenach. Mehr Info: www.tabeaschwartz.com

Musica, cur siles? Of music and silence

“Musica, cur siles?” (Music, why are you silent?) This question is heard in the first part of the motet *Quid dabit oculis* and at first the situation seems paradoxical, as the words are sung and played. However, the realisation of what has been sung follows immediately, as the question is immediately followed by a pause in all four voices – the first general pause since the beginning of the piece. What is the reason for this silence? The motet, which was written by the Italian composer Costanzo Festa (around 1485/1490–1545), is a composition of mourning for Anne de Bretagne, who died as Queen of France in January 1514. The mourning is expressed in its text by the mentioning of the mourning robe as well as the weeping and lamentation, but the emotional low point is the cessation of the music emphasised by the question. In addition to the silencing of the voices, this certainly also alludes to the music that functioned as an important means of representation in the Middle Ages and the early modern period: the sound of trumpets and timpani, which loudly proclaimed the presence of the ruler. Conversely, the silence of the funeral procession symbolises the absence of the ruler, which can also be perceived acoustically.

However, the funeral motet heard in the recording does not recall the death of a French ruler, but that of a central figure in the German-speaking world around 1500. Here, Emperor Maximilian I is mourned and it is not France but Austria that is consumed with grief. Maximilian died unexpectedly in Wels in 1519, which may have been one reason why the text of a piece composed five years earlier was adapted for the occasion by swapping out a few key words (Anna – Maximilianus, Francia – Austria etc.). The funeral motet survives in this form in a music print that was not published until 1538 and is attributed to Ludwig Senfl (around 1490–1543), who worked as a composer in the imperial court chapel. The print was made in Nuremberg and the entire collection is dedicated to Ferdinand, a grandson of Maximilian, who at the time represented the interests of the House of Habsburg as King of Bohemia, Hungary and the Holy Roman Empire. As several of the motets in the collection feature texts adapted to praise the House of Habsburg, the funeral motet could also have been reworked at this time as a memorial to the family's glorious ancestor, in which case Ludwig Senfl's name would probably have been associated with the composition by mistake.

The French court and the Duchy of Burgundy, which at the time encompassed large areas of what is now Belgium and northern France, played a leading cultural role in Europe in the 15th century. The basis for this was Burgundy's prosperity and the interest of the Burgundian dukes in art. Philip the Good (1396–1467), at whose court the famous painter Jan van Eyck also worked, promoted the founding of numerous singing schools at cathedrals and collegiate churches, where talented boys received a solid theological and musical education

from an early age. Numerous singers and composers in the chapels of the rulers of Italy and Germany came from this Franco-Flemish musical education, such as Guillaume Dufay (1397–1474) and probably also Heinrich Isaac (around 1450/55–1517). They were sought-after artists of the time, with whose help a ruler could not only organise church services and festivities in a melodious manner. Their employment was also an expression of the wealth, importance and artistic flair of their own court. As a result of musicians travelling to distant courts, a genre also spread throughout Europe which, unlike sacred music with Latin lyrics, was associated with a vernacular text: the French chanson.

In his treatise *Terminorum musicae diffinitionum* (c. 1475), the first music lexicon, the music theorist Johannes Tinctoris contrasted the *cantus magnus* (great chant), the mass, with the *cantus parvus* (small chant), the song, which does not mean, however, that the song or chanson of the time was held in low esteem. It often seems that it was precisely in this genre that composers honed their compositional techniques and explored new possibilities. The texts of the chanson are also usually highly stylised and range thematically from lamentations of love to the price of the adored counterpart.

The genre also lent itself to a very special form of paying homage to fellow composers, for example by extracting a part from an existing chanson and combining it with newly added parts to create a new composition that nevertheless retains the memory of the original chanson and its composer. In this way, song families were formed over the decades, some of which comprised over 50 compositions. Heinrich Isaac also placed himself in such a lineage by reusing the highest voice of a chanson *Le serviteur* attributed to Dufay, a colleague over 50 years his senior, in his own composition on the same text. In the same way, Isaac's *Tart ara* is also based on an existing chanson. However, in this case Isaac borrowed the tenor voice from the composition, which was written by the Burgundian poet and court historiographer Jean Molinet.

French chansons imported from abroad were also appreciated in German-speaking countries. However, as people often did not know what to do with the lyrics in a foreign language, the repertoire was appropriated in different ways. In order to play the pieces on instruments, only the beginning of the lyrics were copied from the song texts alongside the musical text – often in a barely recognisable, phonetically oriented spelling. For example, the Chanson *Dueil angoisieux* by Gilles Binchois (around 1400–1460) in the so-called Buxheim Organ Book is headed “Dulongelux”. Alternatively, the pieces were adapted for personal use by providing the chansons with a new text in German. This is the case with a piece that can be heard in the recording as “Hör an mein Klag”. This chanson was recorded in numerous music manuscripts and prints from the beginning to the end of the 16th century and from Florence to Basel, Paris and London. It is possible that this wide distribution

contributed to the fact that even at that time there was uncertainty as to which composer could be regarded as the creator of the chanson. In the sources, it is associated with various names, among which Isaac or Pierre Moulu (1484--after 1540), who was associated with the French court, are considered the most likely authors. In the original text "Ami souffrez que je vous aime" as well as in the newly composed German-language song text, the ego laments unrequited feelings of love and hopes for redemption from the chosen one.

At the end of the 15th century, a genre of polyphonic compositions with vernacular texts also emerged in the German-speaking world: the "Lied". This genre was particularly promoted in the circle of Maximilian I, giving the German language and German-language poetry a new significance. Among the song composers at the imperial court were Isaac and Senfl as well as Paul Hofhaimer, who was even knighted as imperial organist in 1515. His song *Ade mit Leid* (Farewell with Sorrow) expresses the despair of parting from a beloved. Each of the three verses is introduced with the word "Ade" and ends with the verse "On dich lust mich kaynr freuden me", which means "without you I find no more joy".

Maximilian I did not rule his realm from a residence, but was mostly travelling, and the members of the court chapel and his organist also had to accompany him on these journeys. In a letter to the Swiss humanist Joachim Vadian from 1524, Hofhaimer expresses his gratitude that he had settled down after the emperor's death and "nymmer wye ayn zigeuner umraysen bedorff" (no longer needs to travel around like "a gypsy"). Nevertheless, the feelings addressed in *Ade mit Leid* cannot be equated with those of Hofhaimer. The song texts are usually recurring, standardised topics and in very few cases the author of the text is known.

Praising the beloved – such as her beauty and good behaviour – is part of this standard repertoire of song topics. Hofhaimer's *Herzliebstes Bild* corresponds entirely to this type of song, but was possibly composed for a specific woman. The emperor and his musicians often stayed in the free imperial city of Augsburg, the residence of Maximilian's most famous financial backer, the wealthy merchant Jakob Fugger. He married Sibylla Artzt in 1498 and to mark the occasion a painter – either Thoman or Hans Burgkmair the Elder – painted a wedding portrait depicting the bride and groom in half-length. The bride's hands can be seen at the bottom right of the picture and she is holding a rolled-up sheet of paper in her right hand. If one looks closely, it is possible to recognise the initial "H" and music notation on the sheet. It can be identified as the highest voice of Hofhaimer's *Herzliebstes Bild*. Perhaps the song was a gift from her future husband, at any rate it meant a lot to Sibylla and she is probably holding in her hand the very one of the four voices that she sang herself.

Senfl's simple but touching *Ach Elstein liebes Elselein* and the Dutch song models *Tandernaken al op de Rijn* and *O venus bant* belong to the group of songs about love, albeit

from a narrative and entertaining perspective. The latter two songs took on a life of their own as melodies for instrumental ensemble pieces. Similar to the previously mentioned song families based on chansons, a separate tradition of *Tandernaken* compositions developed over decades. This did not stop at language barriers, so that both Hofhaimer and the well-educated English King Henry VIII, among others, composed their own version.

Senfl's *Was wird es doch des Wunders noch* addresses a topic other than love. Judging by the sources that have survived, it appears to have been one of the composer's best-known songs. The text laments infidelity, hypocrisy and envy in the world, so that each verse ends with the words "Was will noch daraus werden?" (What will become of it?) Like love, this appears to be a deeply human subject that has lost none of its topicality 500 years after the songs were written.

The most recent of the recorded compositions date back to the age of confessionalisation and lead from the secular sphere back to religious life. Leonhard Paminger (1495–1567) studied in Vienna and became schoolmaster and rector of the Latin school at St Nikola in Passau. He was in contact with the reformers Philipp Melanchthon and Martin Luther and also got into professional difficulties due to his reformist convictions. *Ach Got straf mich nit*, a spiritual hymn for four voices, is a paraphrase of Psalm 6 with clear parallels to Luther's interpretations of the penitential psalms. Caspar Othmayr (1515–1553) from Ansbach also worked at a Latin school and contributed to the musical repertoire of the early Reformation. After publishing motets as a musical epitaph for Martin Luther, who died in 1546, he issued a collection entitled *Symbola illustrissimorum principum* in Nuremberg in 1547. The compositions contained therein set to music the mottoes of important personalities of his time and circle, including that of Martin Luther: "In silencio et spe erit fortitudo vestra". Luther himself translated the line from Isaiah 30:15 as "through silence and hope you would be strong". Othmayr sets this phrase to music and positions it in the centre of his five-part setting, where it is sung by the tenor voice. In the course of the two parts of the composition, the text and music are heard eight times. The outer voices comment on the reformer's motto with excerpts from Psalm 56, which once again emphasise the trust in God's help. In this sense, it is not only the music with its memories of the joys and lamentations of love or its witty pastimes that can give hope, but also the silence after the music has faded away.

Sonja Tröster, *English: Robert Crowe*

Organ Tablature?

We know four types of organ tablature: the older German organ tablature (fifteenth century and the first half of the sixteenth century - top voice in mensural notation, all other voices in letters), the newer German organ tablature (from approximately 1520 to the beginning of the eighteenth century - the mensural notes of the top voice are now also replaced by letters), the Spanish tablature (the sixteenth and the beginning of the seventeenth century - in all voices the notes are represented by numbers. The numbers 1 to 7 correspond to the notes of a rising scale from f to e) and the Italian organ tablature (from the 15th century [Codex Faenza] – largely corresponds to our keyboard system)

According to the latest research, the Buxheim tablature, presumably collected in Nuremberg, written in northern Switzerland in the 1460s and discovered in the Charterhouse of Buxheim near Memmingen, has been in the possession of the Bavarian State Library since 1883 under the name Buxheim Organ Book (Mus.Ms. 3725, also Cim. 352b). It is a ...*collection of 258 mostly highly ornamented instrumental versions ...of polyphonic French and German song movements, of polyphonic sacred Latin compositions, and of polyphonic arrangements of melodies that are only available in monophonic form elsewhere, including liturgical monophony as well as songs and dance tunes...*¹ written in older German organ tablature.

Since the number of arrangements of secular music far exceeds that of sacred ones, the title of organ tablature given to this source (and others) in the 19th century is imprecise, if not misleading.² Even if most printed tablature is addressed to organists in the title or preface, “instrumentisten” are often addressed as well.³ Whether this could refer to a clavichord, a harpsichord, a clavictherium, a harp or even an ensemble of consort instruments remains an open question. Nevertheless, the term “organ tablature” has become standard usage.

A later example of the use of tablature as a score for vocal or instrumental music is the well-known cantata cycle *Membra Jesu nostri* by Dieterich Buxtehude. It has survived in the tablature of Andreas Düben in newer German organ tablature.⁴

The fact that other instruments can also be used in the performance of entabulated repertoire can be found in the title of Antonio de Cabezón's *Obras de musica* ...⁵ The pieces can be played on keyboard instruments, harp, and vihuela. Would it be conceivable for the three instruments mentioned to play together in large-scale compositions?⁶

As a separate tablature was always used for playing the lute, Arnolt Schlick adds 16 pieces in German lute tablature to his 14 pieces intended for the organ and writes: *Hienach fahet an Tabulatur uff die Lauten. Ein stim zū singen die andern zwicken.*⁷ (Hereafter comes a tablature for the Lute. One voice sings, the others pluck.)

It remains an open question as to what extent the instruments depicted on the title page of Schlick's tablatres *Etlicher Lobgesang und Lidlein* ... (alongside the lute, recorder, organ portative, harp, shawm and fiddle) should play a role in a performance of the music. On the memorial plaque in the Frauenkirche in Munich for Conrad Paumann, organist at Munich Cathedral and significantly involved in the content of the Buxheim tablature, we find the same instruments depicted (apart from the shawm): Recorder, lute, organ portative, harp and fiddle.

If one sees tablature as a synopsis, similar to a score for the notation of polyphonic music, then it is easier to use the term organ tablature—at least as only one of several possibilities. Alternatively, it is possible to speak of tablature, alone (e.g. *Turin tablature*, *Buxheim tablature*), or, if the source is to be assigned to keyboard instruments, at the very least to speak of *keyboard tablature*.

The clavictherium

The clavictherium used is a copy made by Matthias Griewisch of the oldest surviving stringed keyboard instrument, which is preserved in unplayable condition in the Royal College of Music in London. The original, possibly built in Italy, has a lease agreement glued to the underside, from which the date “Ulm 1470/80” can most probably be derived. The copy is strung with gut strings.

Michael Eberth, *English: Robert Crowe*

¹ from Lorenz Welker, Buxheimer Orgelbuch https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Buxheimer_Orgelbuch

² Already in the first edition of Hugo Riemann's music lexicon of 1882 we read under “tablature”: Especially for the organ and the piano, this so-called German or organ tablature was particularly common in the 15th and 16th centuries in Germany ...

³ Bernhart Schmid d. Ä., two books of a Neuen Kunstlichen Tabulatur auff Orgel und Instrument, Straßburg 1577, titlepage: Allen Organisten und angehenden Instrumentisten zu nutz/und der Hochloblichen Kunst zu Ehren/auffs Neue zusammen gebracht/colloriret und ubersehen

⁴ Tablature of Gústavús Düben/Holmensis:/Anno 1641, Uppsala

⁵ Antonio de Cabezón, *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela*..., Madrid 1570 (posthum); titelpage

⁶ Antonio de Cabezón, op. cit. From page 159, nine six-part pieces follow.

⁷ Arnolt Schlick, *Tablaturen Etlicher Lobgesang und Lidlein* ..., page 56

With her extraordinary versatility, the recorder player, singer and pianist **Iris Lichtinger** is an outstanding performer on the music scene. With her strong artistic personality, she represents the type of universal musician who incorporates her various experiences into each of her activities as a rich treasure trove of experience, always seeking new challenges. She has developed an astonishing stylistic range - from early baroque music to experimental contemporary music and Argentine tango. As an expressive interpreter, she not only performs on international stages, but also contributes her artistic expertise to numerous projects as a committed curator and artistic director. She has worked with leading ensembles and soloists from all over the world and has been invited to perform as a soloist with Juilliard 415 New York, European Music Project Berlin, FontanaMix Bologna, the Augsburg Philharmonic Orchestra and many others. New works have been created for her by renowned composers of international origin, who often make use of her multi-layered expressivity as an instrumentalist and singer. Since 2009, she has been the artistic director of the MEHR MUSIK! ensemble, which presents concert events with ambitious young musicians and professionals from the new music, jazz and classical music scenes. With her ensemble MÀS QUE TANGO, she celebrates Argentinian tango with the authentic masters of this art. Based on early baroque music, she develops fusion programs as a singer with her ensemble PROGETTO '600, in which she combines historical music with jazz, pop and postmodern sound reflections. More info: www.irislichtinger.com

Stefan Steinemann began his musical career at the age of 5 with the Augsburg Cathedral Boys' Choir. There he also received his first instrumental lessons in piano and organ. After graduating from high school, Stefan Steinemann studied Catholic church music, singing, choral conducting and historical performance practice at the University of Music and Performing Arts in Munich. His teachers include Prof. Bernhard Haas, Prof. Monika Rieder and Prof. Michael Gläser. He also studied at the Schola Cantorum, Basel in the AVES (Advanced Vocal Ensemble Studies) master's program with Evelyn Tubb and Anthony Rooley. He was awarded the Germany Scholarship and a scholarship from the Maja Sacher Foundation for his academic achievements. Stefan Steinemann already pursued a busy concert schedule during his studies. Most recently, he was a guest at renowned festivals such as the Festwochen Alter Musik in Innsbruck, the Musica Antiqua Festival in Bruges, Laus Polyphoniae in Antwerp and the Munich Residenzwoche. He has also performed with various ensembles in China, South Korea, South Africa and the USA. Since January 1, 2020, Stefan Steinemann has been cathedral conductor at Augsburg Cathedral and director of the Augsburg Cathedral Boys' Choir. His artistic performance is characterized above all by a high level of musical expressiveness and stylistic range. Stefan Steinemann is not only dedicated to historical

performance practice from the Middle Ages, Renaissance and Baroque periods, but also to contemporary compositions across all eras.

After lessons with Karl Maureen and Hedwig Bilgram, **Michael Eberth** studied with Jean-Claude Zehnder (harpsichord and organ) and Jean Goverts (fortepiano) at the Schola Cantorum Basiliensis. 1984 "Diploma for Early Music" in harpsichord, 1985 in organ. Further studies with Jos van Immerseel, Kenneth Gilbert, Luigi Ferdinando Tagliavini, John Gibbons, Harald Vogel, Michael Radulescu, Johann Sonnleitner and Gustav Leonhardt. From 1988 to 2008 he taught harpsichord, chamber music and basso continuo at the Richard Strauss Conservatory in Munich. Concert activity as continuo player with various soloists and ensembles (Valer Sabadus, Joel Frederiksen and Ensemble Phoenix-Munich, L'Arpa festante, Salzburger Hofmusik, Berliner Lauttencompagney, The Bach Ensemble New York). Concerts in Germany, Italy, Austria, Slovenia, France, Switzerland, South Korea, South Africa, Vietnam and the USA, as well as numerous radio and television productions. From 2004 to 2011 privatdozent for harpsichord at the Mozarteum University in Salzburg. Since October 2008, Michael Eberth has taught harpsichord, clavichord, basso continuo, chamber music and notation studies as an honorary professor at the University of Music and Theatre in Munich, where he headed the Institute for Historical Performance Practice from 2016 to 2021. He is chairman of the Forum Alte Musik Augsburg e.V., which specialises in the performance and research of music from the 15th to 18th centuries.

Vincent Kibildis specializes in playing historical harps from the Middle Ages, Renaissance and Baroque periods. Vincent began his musical training at the age of six on the Celtic harp, initially playing mainly traditional Scottish and Irish music; the constant search for new sounds and modes of expression eventually led him to early music, and to studies at the Schola Cantorum Basiliensis and the Escuela Superior de Música de Cataluña. Vincent graduated from these institutions with Bachelor's and Master's degrees in Performance Practice of Medieval, Renaissance and Baroque Music. Since his first encounters with early music, Vincent has been interested in historical forms of notation and the tension between the notated and the unwritten, between oral and improvisational practices. In collaboration with various ensembles, Vincent regularly works on transcriptions and editions of early works, and also researches the role of the single-stringed - diatonic or semi-diatonic - harp in the 16th century and beyond. On the harp, Vincent works regularly with ensembles such as Astrophil & Stella, Concerto Foscari, Les Cris de Paris, Ensemble Phoenix Munich, Ensemble Polyharmonique, Musica Fiata and La Tempête.

Tabea Schwartz is dedicated to the contemporary, historically informed performance of music from the 13th to 18th centuries. During her studies at the Schola Cantorum Basiliensis and the Kungliga Musikhögskolan Stockholm, she was able to deepen her expertise in the musical languages of the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque. Today she has a busy concert schedule as a recorder player and with string instruments from the early modern period. Her diverse artistic activities have taken her to the Globe Theatre London, the Stockholm Early Music Festival, the Fringe of the Early Music Festivals in Utrecht and Brugge, the Teatro Metropolitan Medellín and the concert series Forum Alte Musik Zürich and Freunde Alter Musik Basel. She is the initiator and co-director of the concert series ReRenaissance. Tabea Schwartz can be heard on the radio and on award-winning recordings with international ensembles such as Ensemble Leones, SingerPur and Voces Suaves. Her debut album *The Parenisi Manuscript* with unknown Italian recorder sonatas was released by panclassics in November 2020. The follow-up album with music from a Swedish manuscript was released in cooperation with SRF in autumn 2021. Tabea Schwartz is also active as a music educator in research and teaching. She teaches 16th century solmisation and performance practice at the Schola Cantorum Basiliensis and recorder didactics at the Zurich University of the Arts. She is particularly interested in the field of historical methodology, which she is currently exploring in pioneering work with the project "Oy cantemos" at the music school of the Schola Cantorum Schola and in the form of interactive schoolhouse concerts with early music. She has been a recorder teacher at the Pratteln Augst Giebenach District Music School since 2014.



Costanzo Festa (1495-1545)/Ludwig Senfl (c.1486-c.1543)

Trauermotette auf den Tod von Kaiser Maximilian I. (1459-1519)

Quis dabit oculis nostris fontem lacrimarum.

et plorabimus coram Domino?

Germania, quid ploras, Musica cur siles?

Austria, cur induta veste reproba, moerore consumeris?

Heu nobis, Domine, deficit nobis Maximilianus.

Gaudium cordis nostril conversum est in luctum.

Cecidit corona capitis nostril.

Ergo ululate, pueri, plorate, sacerdotes,

lugite, cantores, plangite, milites, plangite nobiles,

et dicite: Maximilianus, Maximilianus requiescat in pace.

Wer wird unseren Augen eine Quelle der Tränen geben,
und so werden wir Tag und Nacht vor dem Herren weinen
Deutschland, warum weinst du? Musik, warum schweigst du?
Österreich, warum bist Du angetan mit schäbigem Kleid, warum verzehrest du dich in Trauer!
Weh uns, Herr, Maximilian ist von uns gegangen!
Die Freude unseres Herzens hat sich in Trauer gewendet;
Die Krone unseres Hauptes ist herabgefallen"
Darum klagt, ihr Kinder, weint, ihr Priester,
trauert, ihr Sänger, wehklagt ihr Ritter und Edlen,
und spricht: „Maximilian möge ruhen in Frieden!“

Leonhard Paminger (1495-1567)

Ach Gott straf mich nit im Zoren dein,

lasz sie mit Gnaden zeitlich sein,

des bitt ich dich von Herzen.

Erbarm dich mein, ich steck in Not,

dann ich bin schwach bis in den Tod,

mein Gbein leiden Schmerzen.

Mach mich gsund nach deiner Gnad,

hilf, dasz der Leib der Seel nit schad,

so wird ich nit verzagen:

wo mir durch Trost gibst Hilfe Schein

mit deiner Stärk, die mein ist klein,

dann kann ich Leiden tragen.

Heinrich Isaac (c.1450-1517)

Hör an mein Klag,

denn ich hier vor Trauern schier verzag,
mein Herz mir brennt,
o Lieb mein Schmerzen wend,
ich trag groß Pein,
könnt ich bei dir sein,
hör an mein Klag,
erlöse mich,
allzeit will ich lieben dich!

Ludwig Senfl (c.1486-c.1543)

Was wird es doch / des Wunders noch

sogar ein seltsams Leben
als jetzund ist / all Welt voll List
mit Untreu übergeben!
Gut Wort, arg Tück, / viel Grüß, bös Blick,
das ist der Sitt auf Erden;
es gönnt keiner mehr / dem andern Ehr.
Was will noch daraus werden?
Will's Glück zu ei'm, / so gönnt man's kei'm,
man stellt ihm ein'n für d'Lucken.
Der richt't ihn aus, / nur nach der Paus,
red't ihm nichts gut zu Rucken;
verläuft im d'Weg, / all Steig und Steg.
Kein ander Brauch auf Erden
ist jetzund mehr / denn nur: Ja, Herr.
Was will noch daraus werden?
Noch werden die / zu Zeiten
je mit Untreu selbst geschlagen,
wer nicht ansicht, / was ihm gebricht,
und will von andren sagen,
als dem und je'm, / weiß nit, von wem.
Ist jetzund gmein auf Erden
ein solcher Lauf. / Nun schau man drauf!
Was will noch daraus werden?
So muß der Schlecht', / der Fromm' und G'recht



Stefan Steinemann

allzeit dahinten bleiben.

Wer nit hat Hab' / ist jetzt schabab
bei Mann und auch bei Weiben.
Vernunft, Kunst, Witz / gilt ahn Guets nichts
jetzund auf dieser Erden.
Wer Guets hat viel, / tuet, was er will.

Paul Hofhaimer (1459-1537)

Ade mit Leid / ich von dir scheid / dardurch mein Herz / unseglich Schmerz
al Stund empfindt / und ist entzündt / in Jamers we.
Ade, ade ohn dich Lust mich keinr Freuden me.
Ade mein Freud / der ich kein Zeit / zu sehen an / verdriess möchte han.
Das ist mir gwebnt / und bin ellend: / in Leid ich steh.
Ade, ade ohn dich Lust mich keinr Freuden me.
Ade gedenk, / dein Treu nit krenk / und halt recht Mass. Vergiss nit das, /
als du wol weisst. / Dein Treu mir leist / hinfur als e.
Ade, ade ohn dich Lust mich keinr Freuden me.

Ludwig Senfl (c.1486-c.1543)

Ach Elsein, liebes Elselein, wie gern wär ich bei dir,
so sein zwei tiefe Wasser wohl zwischen dir und mir,
so sein zwei tiefe Wasser wohl zwischen dir und mir.
Das bringt mir großen Schmerze, herzallerliebster G'sell,
red ich von ganzem Herze, hab's für groß Ungefäll,
red ich von ganzem Herzen, hab's für groß Ungefäll.
Hoff, Zeit wird es wohl enden, hoff Glück wird kommen drein,
sich in all's Gut's verwenden, herzlichstes Elselein,
sich in all's Gut's verwenden, herzlichstes Elselein.

Paul Hofhaimer (1459-1537)

Herzlichstes Bild, / beweis dich mild
mit deiner Lieb und Gunst gen mir.
Desgleich will ich, / wann ich han dich,
nach Lust und Wunsch meins Herzen gir.
Erwählt für all / in diesem Tal, / mit reichem Schall,
freu ich mich dein in Ehren.
F. du sollst han / auf aller Pan

für ändern all von mir den Preis.

In diesem Reich / lebst nicht dein gleich
mit allem tun zucht pert und weiß.

Dafür dich acht / mein Herz, das lacht / und stehts betracht
mein Freud mir dir zu mehren.

Zu dir ich mich / freundlich versich,
dein Herz mir ganz mit Treuen sei.

Die weil du gar / ohn als G'fahr

mich findest auch gerecht und frei.

Ohn all Umständ / von dir nicht wend' / bis in mein End,
des tu dich gewähren.

Caspar Othmayr 1515-1553

In silentio et spe erit fortitude vestra.

In Deo laudabo sermones

in Deo speravi non timebo,

quid faciat mihi caro.

Ipsi vero tota die, verba mea, execrabantur,

adversum me cogitationes eorum in malum,

ipsi calcaneum meum observabant

Deus, vitam meam anuntiavi tibi posuisti lacrimas meas,

in conspectu tuo

In Deo laudabo sermonem, in Deo speravi,

non timebo quid faciat mihi homo.

Im Schweigen und in der Hoffnung wird eure Stärke sein.

In Gott will ich loben die Reden

Auf Gott habe ich gehofft und werde mich nicht fürchten,

was soll mir ein Sterblicher antun?

Täglich fechten sie meine Worte an,

gegen mich sind all ihre Gedanken, mir Übles zu tun, gerichtet,
sie haben Acht auf meine Fersen.

Gott, mein Leben habe ich dir verkündet, meine Tränen hast

Du vor deinem Angesicht versammelt.

In Gott werde ich sein Wort loben, auf Gott habe ich gehofft,

ich werde nicht fürchten, was Menschen mir antun können.

Übersetzungen: Hans Ganser



Wir bedanken uns herzlich bei

- Frau Dr. Sonja Tröster, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, für den wunderbaren Text zu unserer Musik
- Hochw. Herrn Pfarrer Chalil Joseph Saji, Pfarrer von Gabelbach und dem Pfarrgemeinderat für die Erlaubnis der Aufnahme
- Herrn Rien Voskuilen, Kustos der Gabelbacher Orgel, für viele praktische und logistische Tipps im Zusammenhang mit der Aufnahme in Gabelbach
- Dem Mesnerehepaar Herrn und Frau Ketzer für die Unterstützung während der Aufnahmetage

Instruments/ Instrumentarium

Renaissance-Soprano recorder/ Renaissance-Sopranblockflöte, Francesco Li Virghi

Ganassi-g Alto recorder/ Ganassi G-Alt-Blockflöte, Monika Musch

Rafi-Tenor recorder/ Rafi Tenorblockflöte, Francesco Li Virghi

Viola d'arco, Roland Suits

Renaissance harp/ Renaissanceharfe, Eric Kleinmann

Clavicytherium, Matthias Griewisch

Recorded 28.-30.9.2021, St. Martin, Gabelbach

Recording, edit: Andreas Nowak

Master: PN

Producer: Iris Lichtinger, Michael Eberth, Stefan Steinemann, PN

Translations: Robert Crowe

Translations resumés: ensemble

Design: PN

Cover picture: National Gallery of Art, Washington

Photos: Daniel Blaser (IL), Michael Eberth (ME), Bernhard Gastager (StSt),

Dirk Letsch (TS), Vincent Kibildis (VK)

© PN 2024



Perfect
Noise