Martin Schlu

Consortspiel für Bläser

Ensemblespiel für Fortgeschrittene

Partitur / Posaunenchor

1. Auflage

Stand: 27.6.2026

Consortmusik zu vier und fünf Stimmen

		Consortspiel - Besetzung und Probe	4
	Vier Stimmen	Autorenverzeichnis	6
1	William Byrd (1543-1623)	The Earl of Oxford's March (London,1573)	8
2	Thomas Lupo (1571-1624)	Fantasia Nr. 2 à 4 (London, ab 1610)	12
3	Robert Johnson (um 1583-1633)	Pavane (London, um 1625)	16
4	John Jenkins (1592-1678)	Pavane (London, ab 1643)	20
5	Valentin Haußmann (1569-1614)	Fuga prima à 4 (Nürnberg, 1602)	24
6	Henry Purcell (1659-1695)	Music for Queen Mary (London, 1695)	30
7	J.S. Bach (1685-1750)	Contrapunctus 1 (Leipzig 1751)	34
8	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Canzon 1 „La Spiritata“ (Venedig 1608)	38
9	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	Fuge g-moll (KV 404a, Wien 1773)	42
10	Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)	Nocturne (für vier Hörner, Petersburg, 1888)	48
	Fünf Stimmen		
11	Anthony Holborne (um 1545-1602)	27 „The Image Of Melancholly “ (London, 1599**)**	52
12	Anthony Holborne (um 1545-1602)	Galliarde „Muy Linda“ (London, 1599**)**	56
13	William Brade (1560-1630):	Paduana 8a (Hamburg, 1609**)**	60
14	Thomas Tallis (1505-1585)	Absterge Dominus (London, nach 1540)	64
15	Samuel Scheidt (1587-1654)	Canzon super cantionem gallicam (1621)	70
16	Giuseppe B. Sammartini (1695-1750)	Sonata 2, F-Dur (London, 1727**)**	78
17	Matthew Locke (1621-1677)	Music For His Maj. Sackb. & Corn. (1661)	86
18	Johann Pezelius (1639-1694)	Sonate 2 aus „Hora Decima“, Leipzig 1670	94
19	Daniel Johann Grimm (1719-1760)	Sonata VII (nach 1747)	98
20	Karol Rathaus (1895-1954)	Tower Music (New York, 1960)	102

Consortmusik zu sechs, sieben, und acht Stimmen

Sechs Stimmen

21	Hans Leo Haßler (1564-1612)	Intrade I (Nürnberg, 1601)	108
22	William Brade (1560-1630)	Paduana 1 (Hamburg, 1614**)**	112
23	Michael Altenburg (1584-1640)	Intrade: “Nun komm ... Heiland**“** (Erfurt, 1620)	116
24	Heinrich Schütz (1585-1671)	Selig sind die Toten, SWV 391 (Dresden, 1648)	122
25	Giov. Batt. Buonamente (1594-1642)	Sonate à 6 (Venedig, 1636)	128
26	Christofano Malvezzi (1547- 1597):	Intermedium zu „La Pellegrina“ (Florenz, 1589)	136
27	Francesco Magini (1668/1670 - 1714)	Sonata „La Riviera“ aus „Son. ...*Camp....”*	140
28	Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)	Ricercar zu sechs Stimmen BWV 1097 (1751)	148

Sieben Stimmen

29	Jacob Obrecht (um 1457-1505)	aus „Missa Sub tuum praesidium“ (Gent, 1503)	156
30	Joh. Heinrich Schmelzer (1623-1680)	Sonata à **7** (Wien, 16xx)	162
31	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Canzon 6 à 7 (Venedig, 1615)	172
32	Henry Purcell (1659-1695)	In Nomine (London 1680)	182

Acht Stimmen in zwei Chören

33	Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)	Toccata „Athalanta“ (Venedig 1602)	188
34	Ludvico Viadana (1560-1627)	Sinfonia „La Cremonese“ (Venedig, 1610)	194
35	Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643)	Canzon 29 à 8 (Venedig 1602)	200
36	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Sonata „pian e forte“ (Venedig 1597)	206
37	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Canzon 7° toni Nr. 1 Venedig (1597)	213
38	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Canzon 9° toni à 8 (Venedig 1597)	224
39	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Sonata XII à 8 (Venedig 1615))	234
40	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Wohl mir, daß ich Jesum habe, BWV147,6	240

Zum Consortspiel

Consortspiel bezeichnet das Zusammenspiel gleichartiger Instrumente in einer kleinen Gruppe und setzt sich damit vom groß besetzten Spiel im Orchester ab. Klassisches Consortspiel gab es seit dem 14. Jahrhundert und es war immer ein Statussymbol der Höfe und Dome. Für die Gehälter der Komponisten, der Blechbläser und Gambenspieler gab man gerne viel Geld aus und bezahlte oft schon die musikalische Ausbildung großer Talente. Wichtige Musiker standen in enger Verbindung zum Hof und aus den Hofkapellen von damals sind längst Star-Orchester geworden wie die Münchner oder die Wiener Philharmoniker.

Heute ist das Consortspiel eher etwas für Berufsmusiker und Akademiker aus dem ehemaligen Umkreis von Posaunenchören und Musikschulen. Es sind aber immer Amateure, die diese Musik lieben (lat. *amare*) und spielen.

Nach über fünfzig Jahren im Posaunenchor lege ich hier eine Notenausgabe vor, die ich gerne in meiner Jugend und im Studium zum Proben und Üben gehabt hätte. Chorsänger konnten zwar auf die Sammlung von Franz Bölsche zurückgreifen, für Bläser gab es etwas Vergleichbares aber nicht und das Blättern der Partituren bei längeren Stücken fand ich immer unnötig erschwerend. Zu jedem Stück habe ich - wie auch bei der „Grundausbildung im Orchesterspiel“ Biographisches begefügt, außerdem eine kurze Analyse des Stücks. Fast alle Stücke wurden in den 1980er Jahren mit dem Bonner Blechbläserensemble in vielen Konzerten aufgeführt und eingespielt und meinen damals daran beteiligten Freundinnen und Freunden ist diese Ausgabe gewidmet.

Hinweis zum Klassenmusizieren
Diese Sammlung setzt als Mindestanforderung die Stufe zwei bis drei voraus, sonst wird man an den Stücken nicht viel Freude haben. Sie ist konzipiert ab dem dritten oder vierten Lehrjahr, wenn Tonleitern, Etüden und kleinere Solostück gekonnt sind. Will man aus diesen Büchern mit einer Gruppe arbeiten, sollte man zumindest die Stimmen für die vier klassischen Instrumente bereit halten. Bände für Alt- und Tenorhorn und Holzbläser werden folgen.

Bildnachweise

Bild oben: Jost Amman (1539 - 1591),
Das Ständebuch (Panoplia omnium illiberalium...), Holzschnittsammlung von 1568
mit begleitende Reim von Hans Sachs (5. November 1494 - 19. Januar 1576)

Vorderes Umschlagbild: **Denis van Alsloot:**
Prozession zu Ehren Unserer Lieben Frau (Fronleichnamsprozession),
Brüssel, 1615 (Ausschnitt, Original Im Prado-Museum, Madrid)

Besetzung und Probe

Quartett (Kapitel 1 - 10)

Nötig sind **Trompete** (1. und 2. Stimme) und **Posaune** (3. und 4. Stimme). Gespielt werden kann mit zwei Büchern/Pulten, geblättert wird gemeinsam.

Quintett (Kapitel 11 - 20)

Benötigt werden wieder **Trompete** (1. und 2. Stimme) und **Posaune** (4. und 5. Stimme). Die Mittelstimme, oft als „***Quintus***“ bezeichnet, wird vom **Horn in F/C** gespielt. Sehr gute Posaune schaffen die C-Stimmen auch, doch sie gehen auch schon mal in den zweigestrichenen Bereich (c2, des2). Trompeten klingen in diesen Lagen selten gut.

Sextett (Kapitel 21 - 28)

Die sechste Stimme (*„**Sesto**“*) liegt im tiefen Bereich. Gebraucht werden die Bände für **Trompete** (1. und 2. , manchmal die 3. Stimme), **Posaune** (5. und 6. Stimme, manchmal die 4. Stimme) und das **Horn in F/C** mit der 3. und 4. Stimme.

Septett (Kapitel 29 - 32)

Die siebte Stimme (*„**Settimo**“*) liegt im hohen Bereich. Gebraucht werden wieder Bände für **Trompete** (1. und 2. Stimme, manchmal 3. Stimme), **Posaune** (manchmal die 4. Stimme, sonst die 5. und 6. Stimme), **Horn in F** (3. und 4. Stimme und die **Tuba** erscheint als Tuba I und Tuba II in der tiefsten Stimme.

Doppelquartett (Kapitel 33 - 40):

Die achte Stimme (*„**Octavus**“*) ist die Baßstimme des ersten Chores. Gebraucht werden alle vier Bände bei bis zu acht Spielern - idealerweise in der Kombination Trompete, Horn, Posaune, Bariton/Tuba, damit ein homogener Klang entsteht.

Partitur und Leitung

Die Partitur ist in C notiert und damit auch für Posaunenchöre geeignet, wenn die Ventilinstrumente unterwegs blättern können. Posaunisten spielen am besten aus dem Posaunenband, weil das Blättern dort einfacher ist. Für die Trompeten gibt es die Ausgabe in C, die Hornstimmen sind in F und in C.

Unabhängig von allen Transpositionen ist die Partitur durchgehend in C, damit notfalls mit dem Klavier oder der Orgel fehlende Stimmen ersetzt werden können. Wer als musikalische Leitung mit den Werken Gabrielis oder Bachs klarkommt, kann in der Regel auch die Transpositionen im Bedarfsfall lesen und übersetzen. Eine spätere Ausgabe wird die erste Stimme als Leadsheet darstellen (Generalbaß für Pop- und Jazzmusiker), doch in der ersten Ausgabe war noch keine Zeit dafür.

Taktwechsel bei den Doppelchören laufen in der Regel als *prolatio sesquialtera*, was lediglich bedeutet, daß das Metrum gleich bleibt, aber der Rhthmus umgedeutet wrd. Kleine Hinweise darauf sind rot gedruckt. Gerade bei den Gabrielis wird man viel entdecken: Rhtymische Verschiebungen in der *„pian e forte“*, an Popmusik erinnernde Akkorde bei der Sonata XII und ziemlich virtuose Passagen in der *7° toni*. Die Arbeit lohnt sich aber.

Autorenverzeichnis, Datum, Schwierigkeitsgrad, Tonart

1	**Byrd**	William (1543-1623)	**The Earl of Oxford's March** (London,1573) Schwierigkeitsstufe **3**	**F-Dur**	8
2	**Lupo**	Thomas (1571-1624)	**Fantasia Nr. 2** á 4 (London, ab 1610) Schwierigkeitsstufe **4**	**Bb-Dur/g-moll**	12
3	**Johnson**	Robert (um 1583-1633)	**Pavane** (London, um 1625) Schwierigkeitsstufe **3**	**F-Dur**	16
4	**Jenkins**	John (1592-1678)	**Pavane** (London, ab 1643) Schwierigkeitsstufe **3**	**d-moll**	20
5	**Haußmann**	Valentin (1569-1614)	**Fuge prima** zu vier Stimmen Schwierigkeitsstufe **4/5**	**dorisch-d**	24
6	**Purcell**	Henry (1659-1695)	**Music for Queen Mary** (London, 1695) Schwierigkeitsstufe **2/3**	**dorisch-c**	30
7	**Bach**	Johann Sebastian (1785 - 1750)	**Contrapunctus 1** (Leipzig, 1751) Schwierigkeitsstufe **4/5**	**d-moll**	34
8	**Gabrieli**	Giovanni (1554-1612)	**Canzon 1 „La Spiritata“** (Venedig, 1608) Schwierigkeitsstufe **4**	**dorisch-f**	38
9	**Mozart**	Wolfgang Amadeus (1756-1791)	**Fuge g-moll** KV 404a (Wien, 1773) Schwierigkeitsstufe **4/5**	**g-moll**	42
10	**Rimskij- Kors**	Nikolaj (1844 -1908)	**Notturno** Schwierigkeitsstufe **3**	**F-Dur**	48
11	**Holborne**	Anthony (um 1545-1602)	**Pavane 27** „ The Image Of Melancholly “ (Lon.1599) Schwierigkeitsstufe **4**	**dorisch-d**	52
12	**Holborne**	Anthony (um 1545-1602)	**Galliarde „Muy Linda“** (London, 1599) Schwierigkeitsstufe **4/5**	**g-moll**	56
13	**Brade**	William (1560-1630)	**Paduana 8a** (Hamburg, 1609) Schwierigkeitsstufe **4**	**G-Dur**	60
14	**Tallis**	Thomas (1505-1585)	**Absterge Dominus** Schwierigkeitsstufe **4/5**	**g-moll**	64
15	**Scheidt**	Samuel (1587-1654)	**Canzon... gallica** Schwierigkeitsstufe **4/5**	**Bb-Dur**	70
16	**Sammartini**	Giuseppe Battista (1695-1750)	**Sonata 2**, F-Dur (London, 1727) Schwierigkeitsstufe **4**	**Ab-Dur**	78
17	Locke	Matthew (1621-1677)	**Music For His Majesty Sackbuts & Cornets** (1661) Schwierigkeitsstufe **5**	**d-moll / F-Dur**	86
18	**Pezel**(ius)	Johann(s) (1639-1694)	**Sonata 2** aus „Hora Decima“ (Leipzig 1670) Schwierigkeitsstufe **4**	**Bb-Dur**	94
19	**Grimm**,	**Daniel Johann (1719-1760**	**Sonata VII** (Herrnhuth, ab 1747) Schwierigkeitsstufe **3/4**	**Bb-Dur**	98
20	**Rathaus**	Karol (1895-1954)	**Tower Music** (New York, 1960) Schwierigkeitsstufe **4**	**d-moll / g-moll**	102

Autorenverzeichnis, Datum, Schwierigkeitsgrad, Tonart

21	**Haßler**	Hans Leo (1564-1612)	**Intrade I** (Nürnberg, 1601) Schwierigkeitsstufe **3**	**g-moll**	108
22	**Brade**	William (1560-1630)	**Padouana 1** (Hamburg, 1609) Schwierigkeitsstufe **4**	**d-moll**	112
23	**Altenburg**,	Michael (1584-1640)	**Intrade „Nun komm, der Heiden Heiland“** Schwierigkeitsstufe **4/5**	**Bb-Dur**	116
24	**Schütz**	Heinrich (1585-1671)	**Selig sind die Toten**, SWV 391 (Dresden, 1648) Schwierigkeitsstufe **4/5**	**G-Dur**	122
25	**Buonamente**	Giovanni Battista (1594-1642)	**Sonate á 6** Schwierigkeitsstufe **4**	**dorisch-g**	128
26	**Malvezzi**	Christofano (1547- 1597)	**Intermedium zu „La Pellegrina“** (1589) Schwierigkeitsstufe **3/4**	**Bb-Dur**	136
27	**Magini**,	Francesco (1668/70 - 1714)	**Sonata „La Rievira“** (ca. 1700) Schwierigkeitsstufe **4**	**Bb-Dur/g-moll**	140
28	**Bach**	Johann Sebastian (1785 - 1750)	**Ricercare á 6** aus „BWV 1079“ (1751) Schwierigkeitsstufe **6**	**c-moll**	148
29	**Obrecht**	Jakob (um 1457-1505)	**Agnus Dei** (Ferrara, 1505) Schwierigkeitsstufe **5**	**lydisch-f**	156
30	**Schmelzer**	Joh. Heinrich (1623-1680)	**Sonata á 7.** (Wien, 1673) Schwierigkeitsstufe **4**	**Bb-Dur**	164
31	**Gabrieli**	Giovanni (1554-1612)	**Canzon 6 á 7** (1615) Schwierigkeitsstufe **5**	**Bb-Dur**	172
32	**Purcell**	Henry (1659-1695)	**In Nomine** (London, 1680) Schwierigkeitsstufe **4/5**	**dorisch-g**	182
33	**Bonelli**	Aurelio (1569 - nach 1620)	**Toccata „Athalanta“** Schwierigkeitsstufe **3**	**dorisch-d**	188
34	**(da) Viadana**	Ludovico (Grossi) (1560 - 1627)	**Sinfonia „La Cremonese“** (Venedig, 1610) Schwierigkeitsstufe **4**	**mixolydisch-f**	194
35	**Frescobaldi**	Girolamo (1583 - 1643)	**Canzon 29 á 8** Schwierigkeitsstufe **3**	**dorisch-d**	200
36	**Gabrieli**	Giovanni (1554-1612)	**Sonata „pian e forte“** (1597) Schwierigkeitsstufe **4**	**dorisch-g**	206
37	**Gabrieli**	Giovanni (1554-1612)	**Sonata 7° toni Nr. 1** (1597) Schwierigkeitsstufe **5**	**mixolydisch-f**	213
38	**Gabrieli**	Giovanni (1554-1612)	**Sonata 9° toni** á 8 (1597) Schwierigkeitsstufe **4/5**	**g-moll**	224
39	**Gabrieli**	Giovanni (1554-1612)	**Sonata „XII** (1615) Schwierigkeitsstufe **4**	**dorisch-g**	234
40	**Bach**	Johann Sebastian (1785 - 1750)	**Wohl mir, daß ich Jesum habe** (Leipzig, 1723) Schwierigkeitsstufe **3/4, 5/6**	**F-Dur**	240

1. William Byrd (ca. 1543 - 1623)

https://de.wikipedia.org/wiki/William_Byrd
https://imslp.org/wiki/Fitzwilliam_Virginal_Book_(Various)

William Byrd, gemalt von Nicola Francesco Haym nach einem Kupferstich von Gerard van der Gucht.
Bldquelle: https://de.wikipedia.org/wiki/William_Byrd

William Byrd wurde etwa um 1543 in Lincolnshire geboren und hatte sechs Geschwister. Von den Eltern kennt man nur die Namen. Man weiß aber, dass er Schüler des berühmten Komponisten Thomas Tallis war und vermutlich hat er als Kind in der Königlichen Kapelle in London gesungen und die katholische Königin Mary (Tudor) I. erlebt - mglicherweise auch 1558 als Fünfzehnjähriger ihre von Henry Purcell geleitete Beerdigung.

Die religiösen Gegensätze waren in England damals sehr stark, denn Heinrich VIII., Queen Marys Vater, hatte eine eigene protestantische Religion ausgerufen und so waren Katholiken wie Byrd hier nicht gerne gesehen. Trotzdem wurde er mit zwanzig Jahren (1563) Organist und Chorleiter an der Kathedrale von Lincoln und heiratete 1568 mit 25 Jahren.

1569 wurde Byrd Hilforganist am Hof der Queen (Elisabeth I.) - zusammen mit seinem ehemaligen Lehrer Thomas Tallis. Beide Musiker erhielten 1575 von der Königin das Recht, ihre Noten drucken und verkaufen zu lassen und verdienten damit viel Geld. Als Tallis 1585 starb, komponierte Byrd die Begräbnismusik für seinen Kollegen und Freund und verkaufte die Noten weiter - bis 1596. Obwohl die Kirche in England evangelisch war, gab es einen großen Bedarf für katholische Kirchenmusik, die heimlich an Priester und Jesuiten verkauft wurde. Der Hof duldete Bryds katholische Kompositionen, solange er weiterhin evangelische Musik für den Hof schrieb und von Byrds etwa 500 erhaltenen Werken ist der größte Teil katholische Chormusik - Messen, Motetten, Psalmen, Kanons und Madrigale.

Außerdem schrieb Byrd Musik für das Virginal (ein frühes Cembalo), unterrichtete u.a. Orlando Gibbons, Thomas Morley oder Giles Farnaby und gab seine Werke heraus. Als er am 4. oder 6. Juli 1623 in Stondon Massey/Essex starb, galt er als der der wichtigste Komponist des elisabethanischen Zeitalters.

The Earl Of Oxford's March 1.

aus dem „Fitzwilliam Virginal Book, London 1573 nach der Ausgabe für Queen Victoria von J.A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire, London/Leipzig 1899

QR-Code zur Mitspieldatei

Dieses Stücke ist eine der bekannteren Kompositionen William Byrds und es gibt zahllose Einspielungen diverser Blasorchester auf youtube, mehr oder weniger gut (s. QR-Code unten rechts). Das Grundproblem der meisten Notenausgaben - und deswegen auch der meisten Einspielungen - ist die Reduktion auf einen 4/4- oder 2/2-Takt und da funktioniert die Phrasierung nicht richtig. Ich habe daher wieder den 4/2-Takt notiert, der für einen gleichmäßigeren musikalischen Fluss sorgt. Getreu dem Grundsatz nach Praetorius, dass der menschliche Puls eine ganz gute Tempoangabe ist, ergibt sich ein Tempo zwischen 60 und 80 Halben, wobei die Achtel dann recht flott zu spielen sind.

Das Stück fließt in diesem Tempo ziemlich gut, jedoch sind in T4, T8, T12 und auch bei einigen anderen Stellen bewußte Störungen dieses Flusses (3. Stimme), die nur dann musikalisch funktionieren, wenn die Synkopen mit einer gewissen Leichtigkeit gespielt werden. Da muss man sich die Freiheit nehmen, wichtige und unwichtige Noten zu unterscheiden, denn wenn alle Noten gleich wichtig genommen werden, nimmt man dem Stück den Reiz. Dieser „March“ ist eben kein Präsentiermarsch, der zelebriert werden will, sondern eher eine Eröffnungsmusik fröhlichen Inhalts.

Spannungsbögen: Man phrasiert möglichst 4 x 4 und hat damit einen Sinnabschnitt. Dies merkt man besonders bei T9 - 12, wenn die vierte Stimme pausiert und nach vier Takten wieder einsetzt.

Versetzte Motive finden sich in T13f und T 15f, wenn zB. die erste Stimme das Motv auf die Eins beginnt, die dritte Stimme eine Halbe später spielt und die zweite Stmme die Achtel noch dazwischen bringen muss. Da müssen die Motive bei den Achteln einfach lauter gespielt werden, damit man als Zuhörer die motivische Arbeit wahrnimmt.

Echowirkungen ergeben sich in den Takten 17-19, wenn die erste Stimme mit den Achtelläufen beginnt und vierte und dritte folgen. Ähnlich ist es bei den Takten 25-28, wo der Schluss vorbereitet wird. Hier gilt für die **Achtelläufe**, dass man auf den höchsten Ton mit einem Crescendo zu spielt und danach die Spannung wieder abbaut.

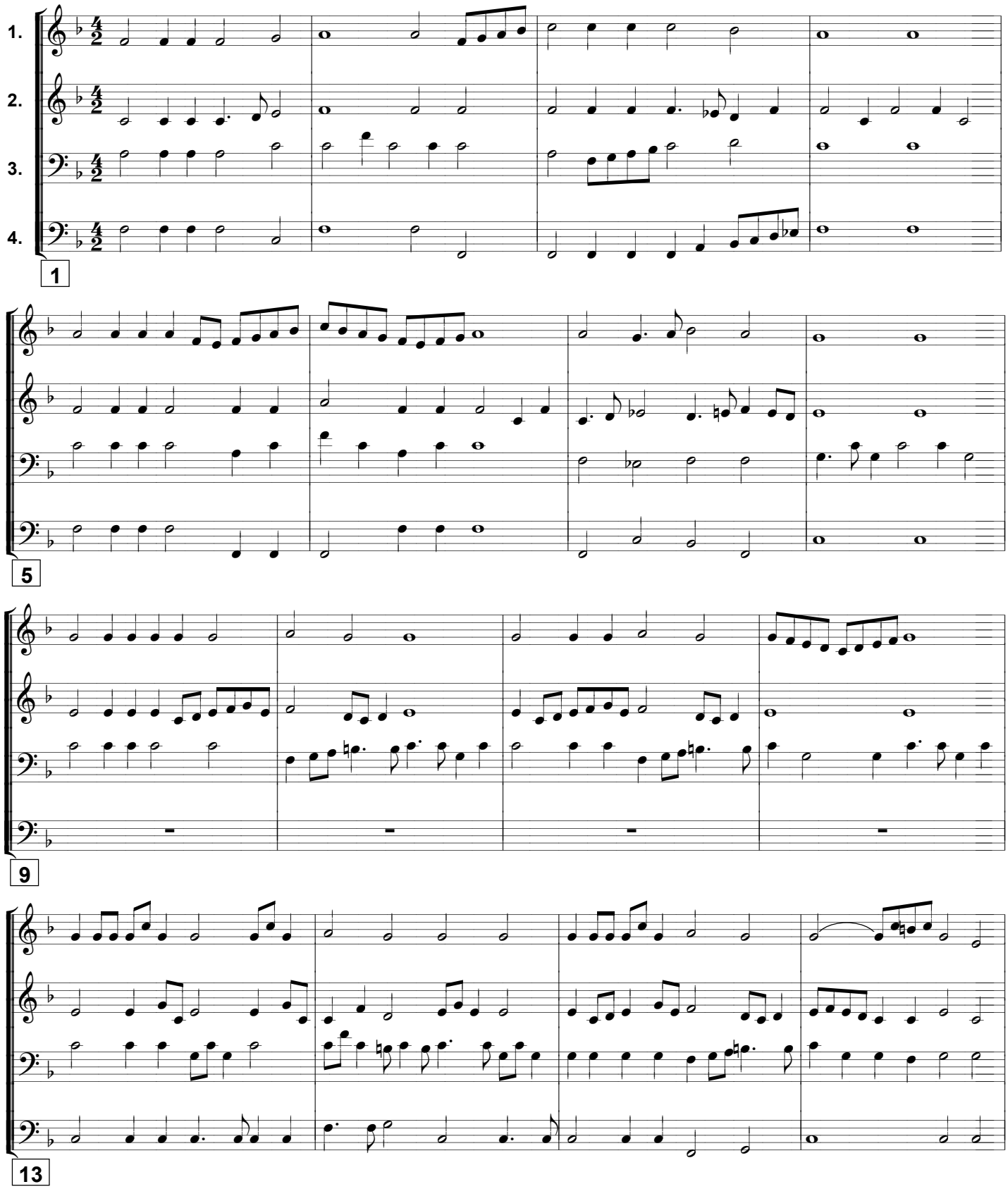
Dirigieren oder nicht? Bis zu zehn Musiker/inne/n würde ich nicht dirigieren, sondern die Gruppe dazu erziehen, zu hören. Eine sparsame Continuo-Begleitung (B.C.) reicht vollkommen aus.

In der Aufnahme der University of California (QR-Code rechts) wurde die 1. Stimme mit einer Piccolo-Trompete eingespielt und der Bass verdoppelt.

1. The Earl Of Oxford's

William Byrd (1543 - 1623)

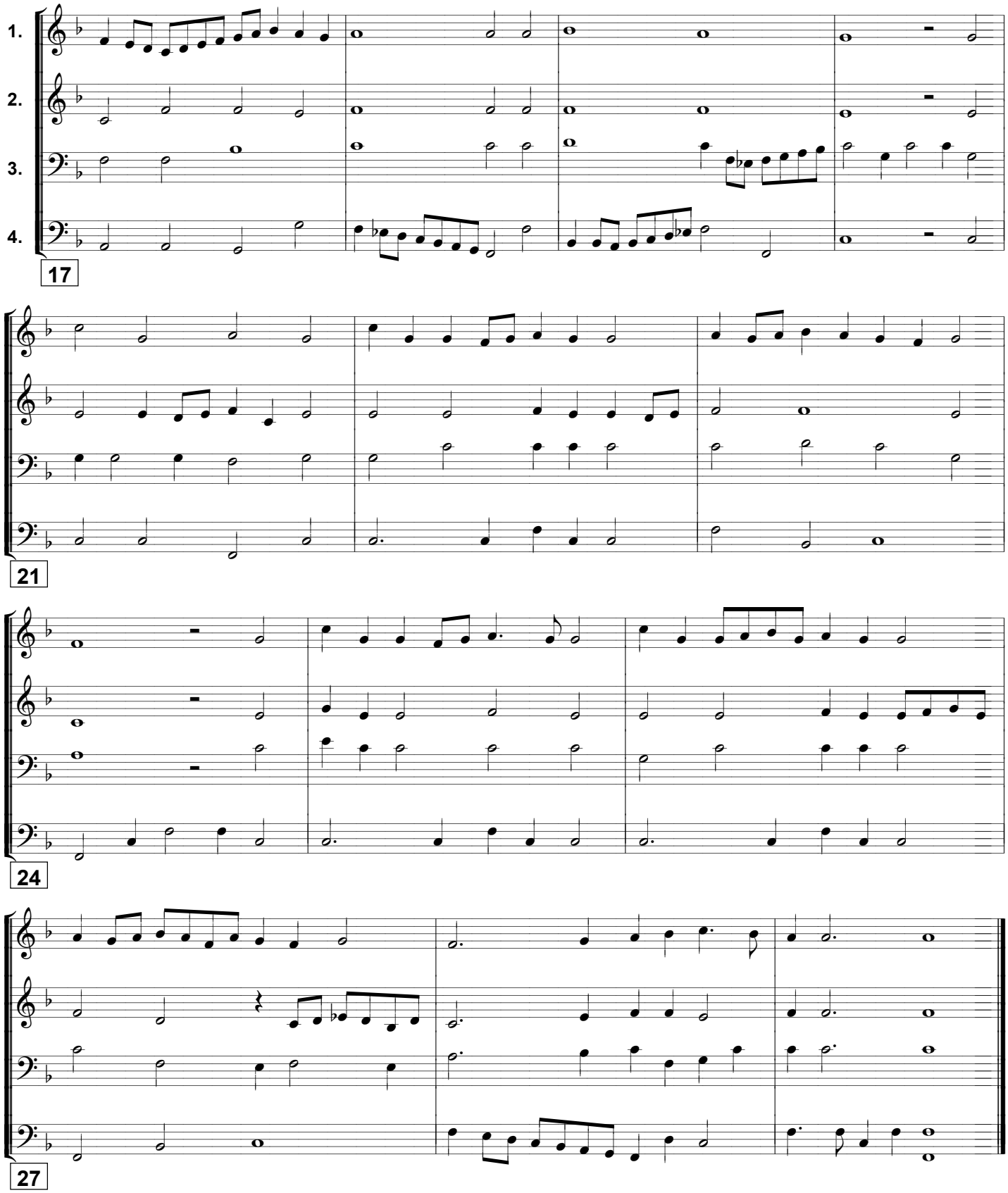
Partitur



The Earl Of Oxford's 1.

William Byrd (1543 - 1623)

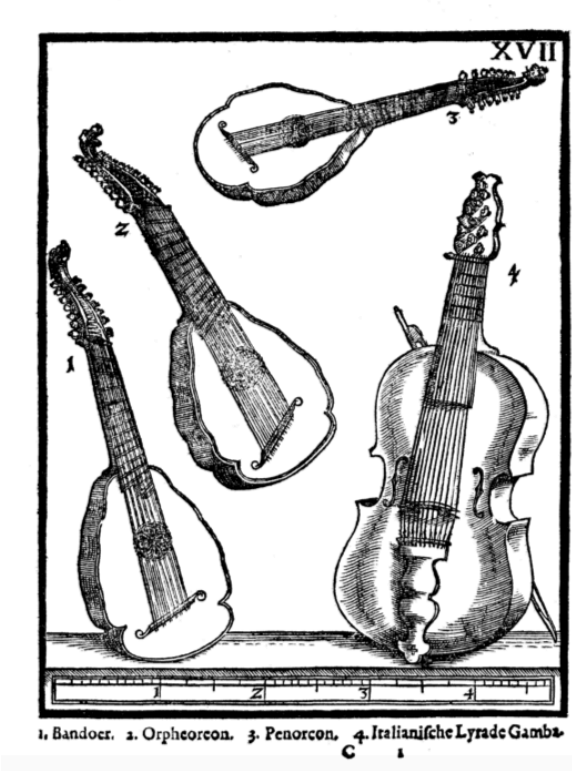
Partitur



2. Fantasia Nr. 2 á 4

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Lupo
https://imslp.org/wiki/Category:Lupo,_Thomas
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP135279-WIMA.4022-1144.pdf



Gambendarstellungen aus Michael Praetorius' „Syntagma musicum“, Leipzig 1617, Bd. II, Anhang.

Thomas Lupo war ein englischer Komponist in der Ära der Königin Elisabeth I. an der Schwelle zum Barock. Sein Schwerpunkt waren Kompositionen für das damalige Modeinstrument Viola da Gamba, ein Vorläufer des Cellos. Lupo schrieb viele Stücke für das Gambenconsort [1], bestehend aus ein bis zwei Soprangamben, zwei bis drei Altgamben und zwei oder drei Tenorgamben.

Lupos Vater Joseph war als Streichinstrumentenspieler von Venedig über Antwerpen nach London gekommen, Thomas Lupo wurde dort vermutlich geboren. Mit sechzehn Jahren, 1588, wurde er Mitglied der Hofkapelle Elisabeths I. , doch er bekam erst 1591 Geld dafür - vielleicht galt diese unbezahlte Zeit als Probezeit. Bis zu seinem Lebensende diente er dem Königshaus. Nach Elizabeths Tod 1603 diente Lupo ihrem Nachfolger Jakob VI., ab 1610 dem Prinzen Henry, nach dessen Tod 1617 dem Prinzen Karl.

[1] Ein ***consort*** ist eine Instrumentalgruppe meistens ähnlicher Instrumente zwischen drei und acht Spielern.

Lupo war einer der wichtigen Komponisten für die englische Gambenmusik des 17. Jahrhunderts. Außerdem schrieb er Vokalmusik für die Gottesdienste. Er hat sicher sehr viele Werke komponiert, doch der größte Teil der Originale ist verschollen. Viele Kompositionen für die *King's Music* werden ihm zugeschrieben, weil er ja über dreißig Jahre lang für sie komponierre - man weiß es aber nicht genau, weil es kaum signierte Originale gibt.

Der größte Teil seiner zwei- bis sechsstimmigen Kompositionen für Gambe entstand in der Zeit, als er für den Prinzen Karl arbeitete. Viele dieser Stücke sind im Stile des italienischen Madrigals, vor allem die fünf- und sechsstimmigen Werke.

Lupos Stücke für die Consortmusik klingen ungewöhnlich und sind für eine kleine Besetzung. Oft schrieb Lupo nur für drei Stimmen und notierte eine Orgelbegleitung. Außerdem komponierte er fast hundert Fantasien zu drei bis sieben Stimmen und viele Tänze wie Pavanen, Galliarden und Allemanden.

QR-Code zur Mitspieldatei

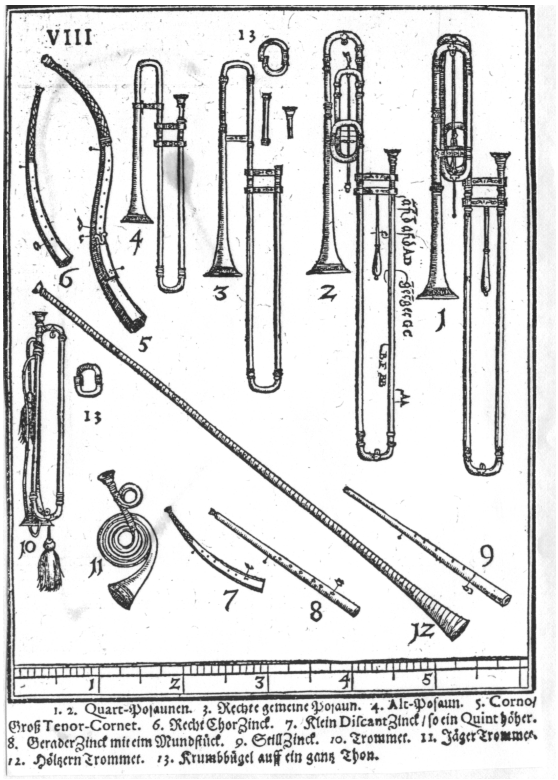
Fantasia Nr. 2 2.

Zum Stück

Die Fantasia ist eine Komposition für Streichinstrumente, die generell eine andere Disposition für Tonarten haben als die Bläser. Die tiefste Gambe kam zu Lupos Zeiten bis zum D hinunter, die Diskantambe bis in die dreigestrichene Oktave hinauf. Lupo reizt die Tenor/Baß-Gambe bis zur Leersaite aus und im Original steht die Fantasia in dorisch-a bzw, in A-Dur. Für Blechbläser ist dies aber eine Tonart, die nur sehr schwer sauber zu intonieren ist, insbesondere das klingende „h“ ist für eine Bb-Trompete schwierig.

Die Transposition einen Ton tiefer nach g-moll/G-Dur vermeidet einen Großteil der Schwierigkeiten, unter anderem ein klingendes a2 in der ersten Stimme. Bei der Tieftransposition kommt die vierte Stimme zwar selbst mit Quartventil auch in den Grenzbereich, doch diese schwierigen Stellen sind hier zusätzlich eine Oktave höher notiert (grau) und können dann ganz entspannt gespielt werden. Die Tuba hat damit sowieso keine Probleme.

Das Metrum sind - wie so oft - vier Halbe und das Tempo sollte ein ruhiger Puls sein (72 - 84).



Blechbläserdarstellungen aus Michael Praetorius' „Syntagma musicum“, Leipzig 1617, Bd. II, Anhang.

Das Motiv im Alt entwickelt sich noch nicht zur Fuge, weil es nicht in allen vier Stimmen gleich anfängt. Der Baß imitiert es zwar bis zur sechsten Note, aber dann verändert sich das Thema bereits. Alt und Tenor spielen lediglich eine Art Ende (bis T8.)

Ab T10 erscheint der erste eingeschobene Rhythmus (*integor valor*) und ab da ist es nicht mehr so leicht, das Metrum durchzuhalten, weil die rhythmischen Motive dauernd zwischen Metrum und einem Gegenrhythmus wechseln. In T21 kommt es zu einem Halbschluß, das Tempo beruhigt sich und nimmt ab T26 wieder Fahrt auf.

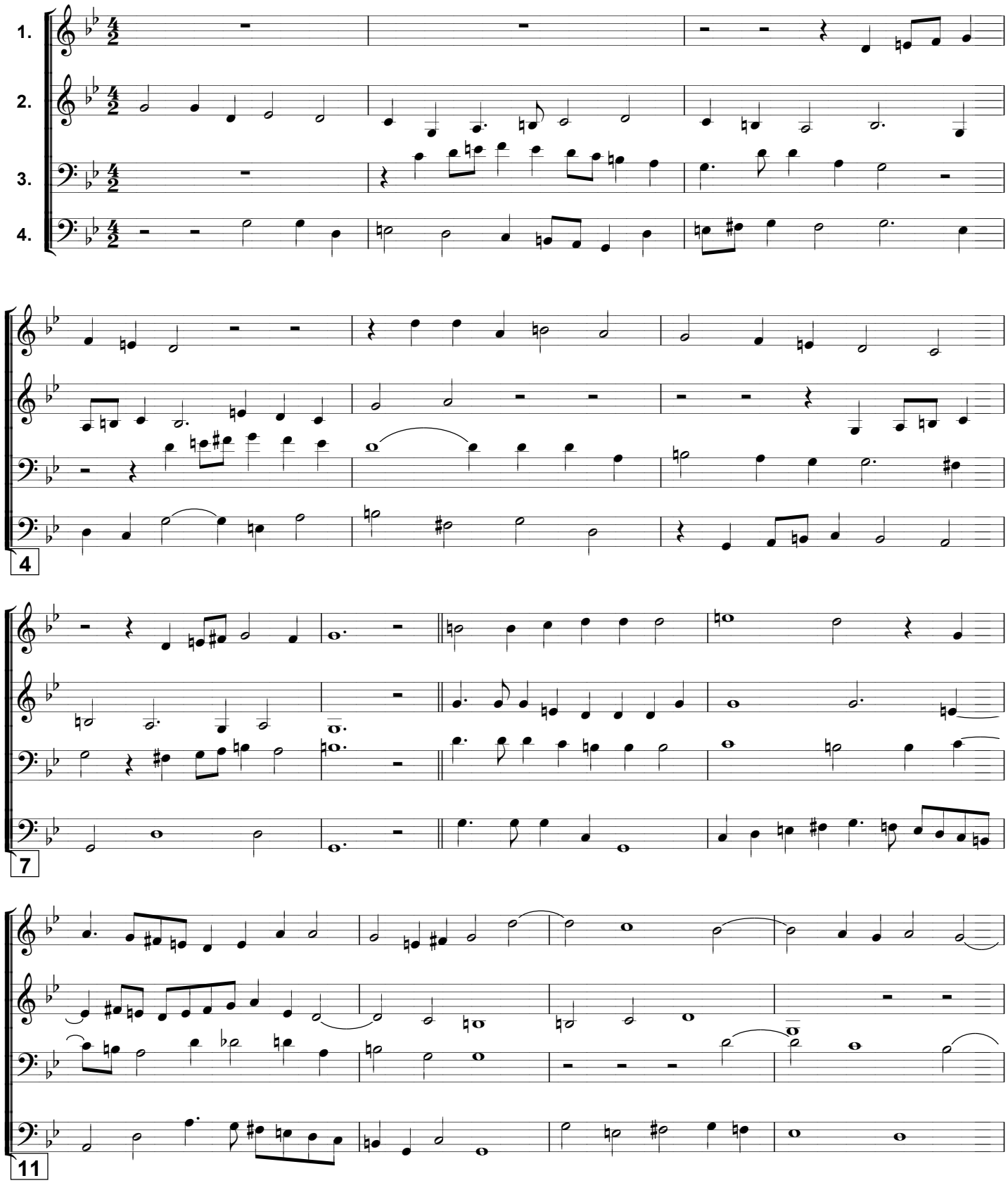
Es gibt Verbreiterungen (T13 - T20), Verdichtungen (T33ff) und ab T41 wird es rhythmisch wirklich schwierig. Hinzu kommt eine gewagte Tonartenführung (T50 - T55), bevor das Stück wieder in vertraute Harmonien kommt und ganz friedlich endet.

Wenn Du dieses Sück ohne größere ryhthmische Probleme bewältigst, hat es Sinn über ein Musikstudium nachzudenken,

2. Fantasia

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

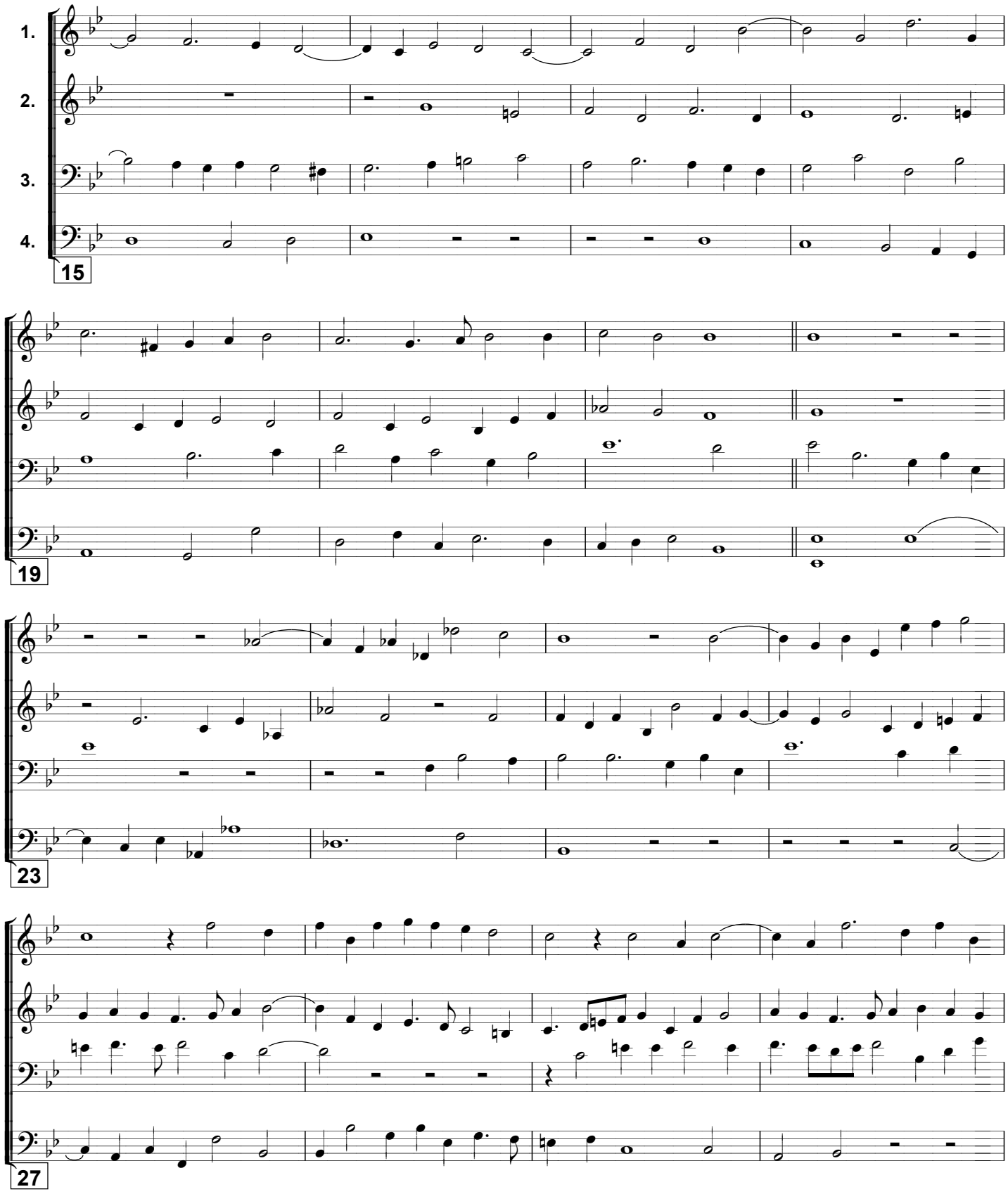
Partitur



Fantasia 2.

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

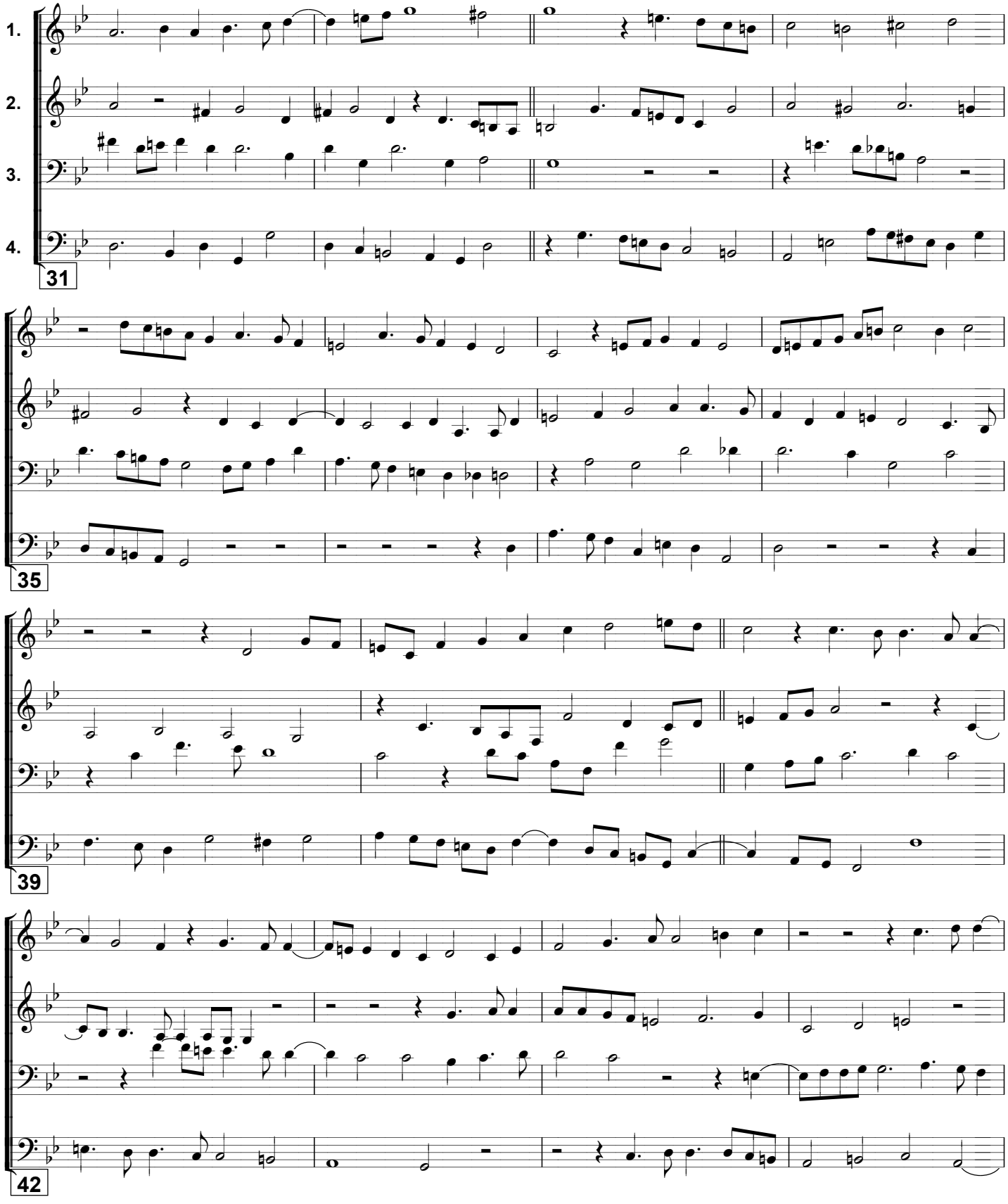
Partitur



2. Fantasia

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

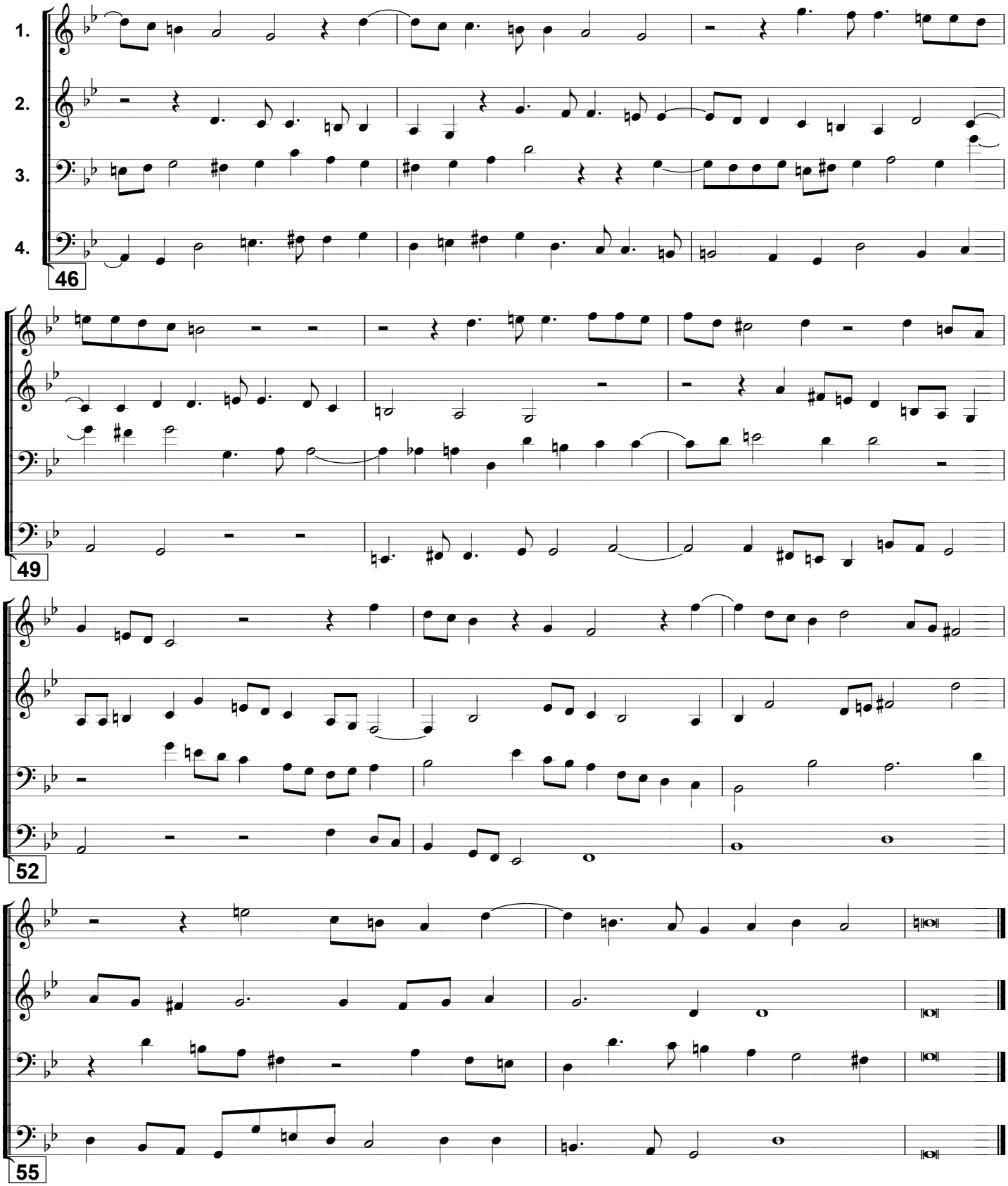
Partitur



Fantasia 2.

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

Partitur



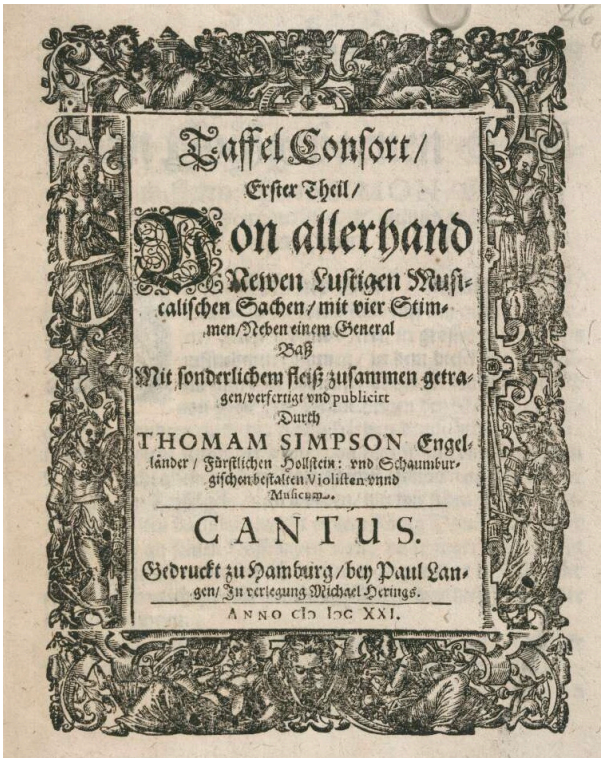
3. Fantasia

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)

http://diglib.hab.de/drucke/51-musica/start.htm Wikipedia

https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_(Komponist)# (Bibl.HAB Wolfenbüttel)

Taffel Consort/ Erster Theil/ Von allerhand Newen Lustigen Musicalischen Sachen : mit vier Stimmen/ Neben einem General Baß / Simpson, Thomas, Gedruckt zu Hamburg : bey Paul Langen/ Jn verlegung Michael Herings, Anno MDCXXI. <1621>



Ein ***„Taffel-Consort“*** war ein Ensemble, das bei Banketten und Bällen in Erscheinung trat und für die geladenen Gäste spielte. 1621 stellte der damals recht bekannte Violinist Thomas **Simpson** eine weitere Sammlung in Augsburg zusammen, nachdem er schon Sammlungen in Frankfurt (1610) und Hamburg (1617) herausgebracht und verkauft hatte. Von ihm selbst war das Eröffnungsballett, doch er brachte auch Stücke von Kollegen, wobei er nicht alle Komponisten nannte.

Über Simpsons Kollegen **Robert Johnson** ist nicht viel bekannt. Er war der Sohn von John Johnson, dem Lautenisten am Hof von Elisabeth I. und wirkte als Lautenspieler am Hof ihres Sohnes Jakobs I. Er schrieb vor allem Musik für die höfischen Veranstaltungen an diesem Hof. Nach 1604 war er Hoflautenist des Königs, später wurde er bis zum Tod des Prinzen Henry 1612 dessen Lautenlehrer und bis 1633 war er Hofkomponist Karls. I. Johnson kannte die Dichter des Hofs und arbeitete auch mit ihnen zusammen. Für William Shakespeare schrieb Johnson ab 1610 sieben Jahre lang die Bühnenmusiken, u.a. die zum „Sturm“, außerdem viel Gebrauchsmusik wie Tänze und Ballettmusik.

Zum Stück

Das Stück von Robert Johnson hat zwar keinen Titel, ist aber eine Kombination einer Pavane mit einer Galliarde und nur zu bewältigen, wenn man sicher ist im Gebrauch der Relationen zwischen binärem und ternären Metrum, zwischen Halben und punktierter Halben. Das Anfangsmetrum sind vier langsame Halbe. Zum Beginn des zweiten Teils erklingen drei lange Noten - gleichsam die Verbeugung der Tanzpartner (Takt 10).
Danach geht es im Pavane-Rhythmus weiter und der dritte Teil bringt in Takt 14f die Umdeutung des Metrums als punktierte Halbe. In T19 wird das Metrum wieder als Halbe zurückgeführt, ein kurzer Takt wird eingefügt und in T22 wird stark beschleunigt, weil als Metrum nun der ganze Takt gezählt wird. In T29 ist man wieder bei Tempo I. Ab T34 bleibt das Metrum gleich, verändert aber den Rhythmus und die fällige Wiederholung ab 14 verändert den Halbe-Takt wieder in einen Takt mit punktiertem Metrum. Eigentlich bleibt das Metrum die ganze Zeit gleich, aber es wird immer anders gezählt.

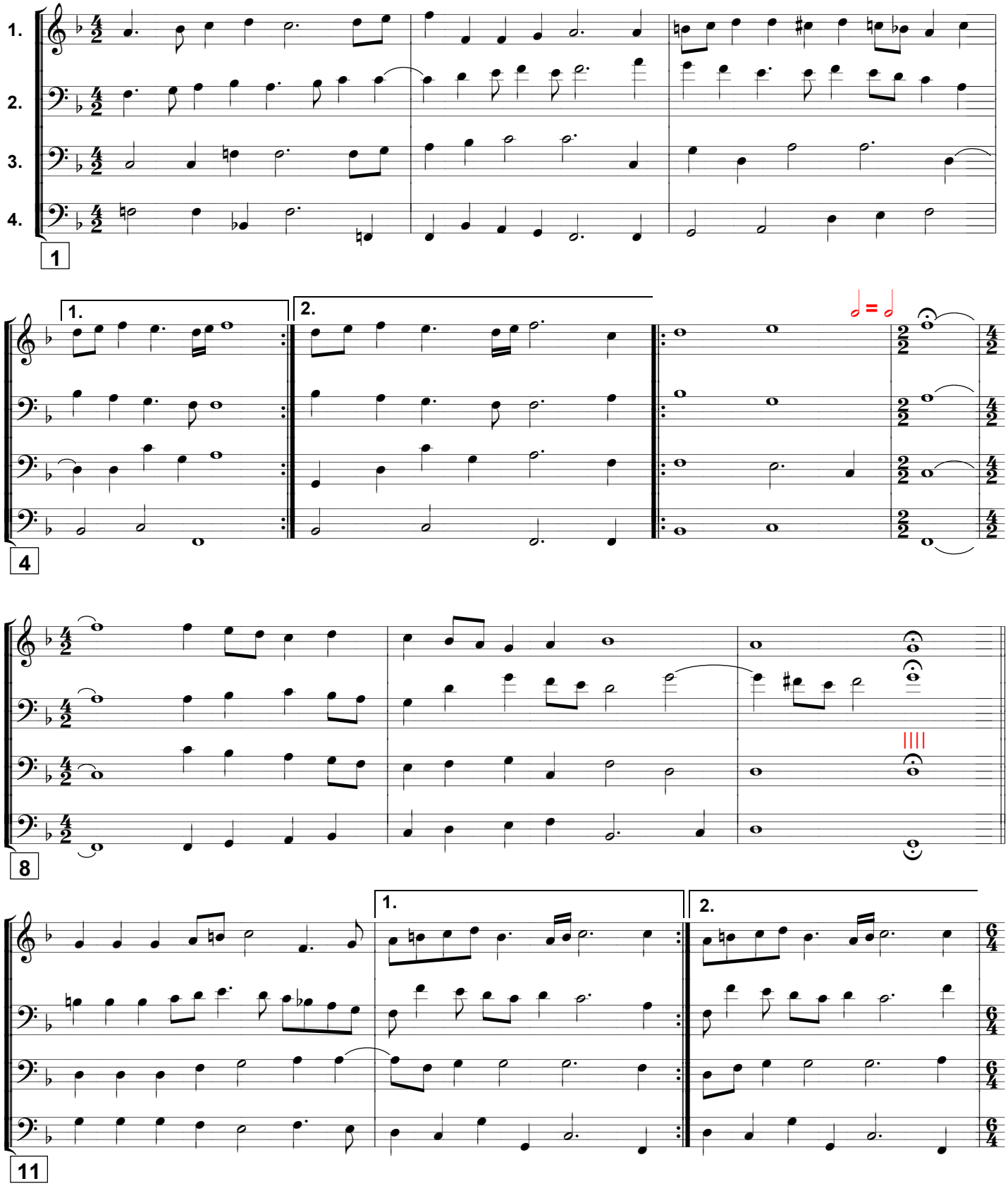
QR-Code zur Mitspieldatei

Fantasia 3.

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)

aus: Taffel Consort / Erster Theil ... Hamburg, 1621

Partitur

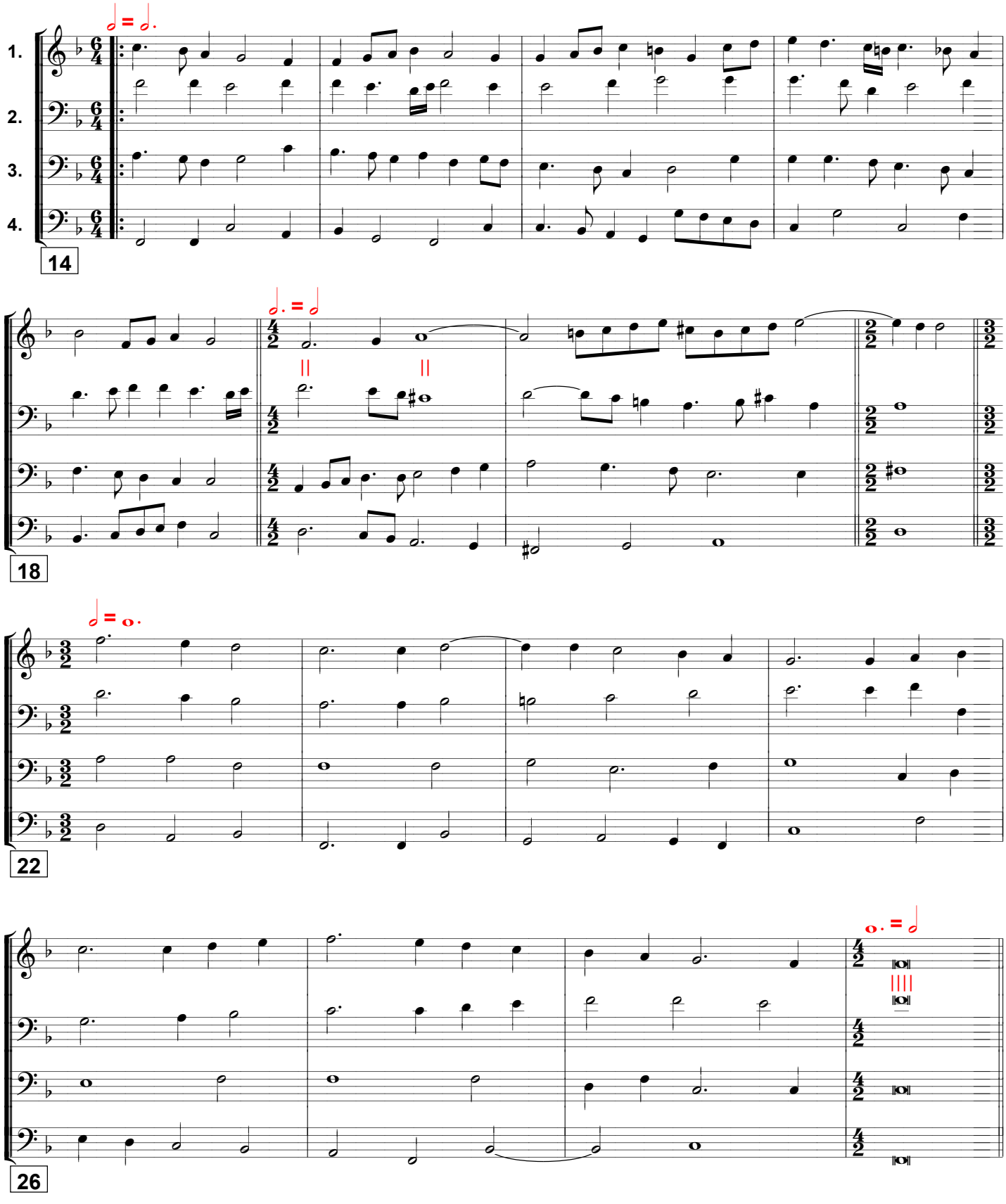


3. Fantasia

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)

aus: Taffel Consort / Erster Theil ... Hamburg, 1621

Partitur

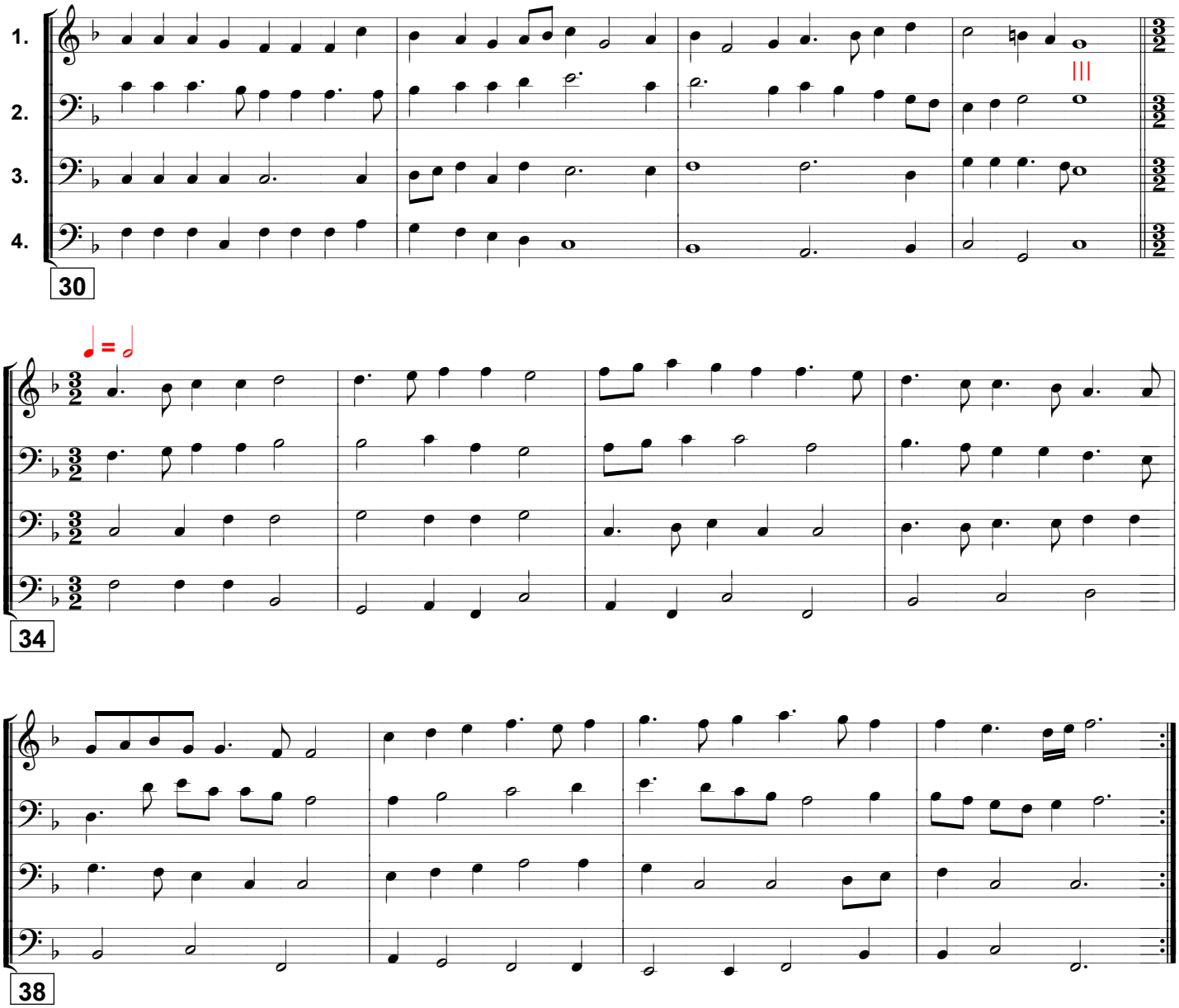


Fantasia 3.

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)

aus: Taffel Consort / Erster Theil ... Hamburg, 1621

Partitur



4. Pavan

John Jenkins (1592 - 1678)

https://de.wikipedia.org/wiki/John_Jenkins_(Komponist)
https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_I._(England)

Wikipedia

Kronprinz Charles (um 1623),
Gemälde von Daniel Mytens

John Jenkins war ein englischer Komponist, Gambist und Lautenist. Zu seiner Jugend ist nichts sicher überliefert. Er war wohl der Sohn eines Tischlers, der gelegentlichen Instrumente baute und wurde in Maidstone / Kent geboren. Das erste gesicherte Datum ist seine Mitwirkung am Musiktheater „The Triumph of *Peace“,* das am 3. Februar 1634 am Londoner Hof vor König Charles I. aufgeführt wurde. Da war John Jenkins bereits seit längerem am Londoner Hof tätig und Charles schon seit neun Jahren König. Jenkins spielte bei dieser Aufführung Laute, konnte aber auch andere Saiteninstrumente spielen.

Weil Charles als schottischer Katholik dem protestantischen England wieder die alte Religion aufzwingen wollte, löste er 1642 einen Bürgerkrieg aus. John Jenkins mußte durch diesen Krieg aufs Land flüchten, weil der englische Hof nicht mehr sicher war. Die nächsten Jahre lebte er von Auftragsarbeiten für königstreue Dienstherren und war befreundet mit dem Komponisten William Lawes, der drei Jahre später starb (1645).

Als der Bürgerkrieg 1646 mit der Hinrichtung König Charles' I. zu Ende war, komponierte Jenkins eine große Festmusik und konnte unter König Charles II. wieder an den Hof zurückkehren. Ab 1650 war er bei weiteren Adligen als Hofmusiker tätig, kehrte aber immer wieder an den Hof nach London zurück. Das Alter verbrachte er in Kimberley, wo er, steinalt, mit 86 Jahren starb. Er ist in der Kirche St. Peter in Kimberley, Norfolk beigesetzt. (Bild links)

Jenkins' Werk umfaßt hunderte Fantasien, Tanzsuiten, Ballette, Triosonaten und fünfstimmige Sarabanden und ist bis heute nicht vollständig erschlossen. Seine Werke sind durch William Byrd beeinflußt, sein Stil wiederum beeinflußte Henry Purcell. Jenkins ist damit das Bindeglied zwischen der englischen Renaissance und dem englischen Barock.

Grabstein John Jenkins in St. Peter in Kimberley, Norfolk

Bildquelle: https://de.findagrave.com/memorial/20758778/john-jenkins#view-photo=246057977

QR-Code zur
Mitspieldatei

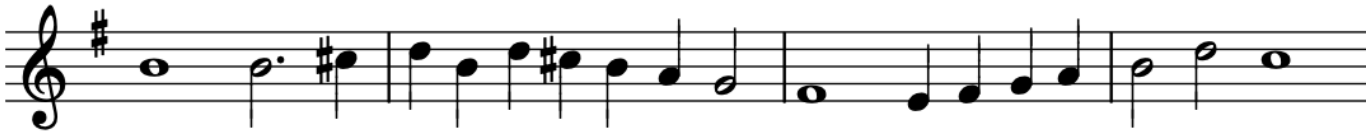
Pavan 4.
Erklärtext

Zum Stück

Das Metrum sind wieder vier Halbe im Tempo des langsamen Pulses. Das Stück besteht aus drei Teilen, die mit Wiederholungen gespielt werden und gleichmäßig fließen sollen. Im Fluß entstehen Betonungen auf der Zeit und gegen die Zeit, doch diese Gegenbetonungen sollen nicht stark synkopisiert werden, damit der Eindruck von Verdichtung und Verlangsamung nicht gestört wird. Wenn es möglich ist, zähle besser zwei Ganze als vier Halbe, damit der Fluß nicht abbricht.

Zuerst wird das Thema in der Melodie hörbar:

Thema in Bb



Streicher können dieses Thema in einem Zug spielen, Bläser müssen aber irgendwann atmen. Am besten legt man das Atmen hinter eine lange Note, nie davor. Hier bietet sich das Atmen nach der ganzen Note im dritten Takt an.

Das Canzonenthema (lang, kurz, kurz ..) erscheint ab Takt 6 nun dreistimmig und wird zwei Takte später von der ersten Stimme wieder aufgenommen. Takt 12 bis 14 leiten den Schluß des ersten Teils ein.

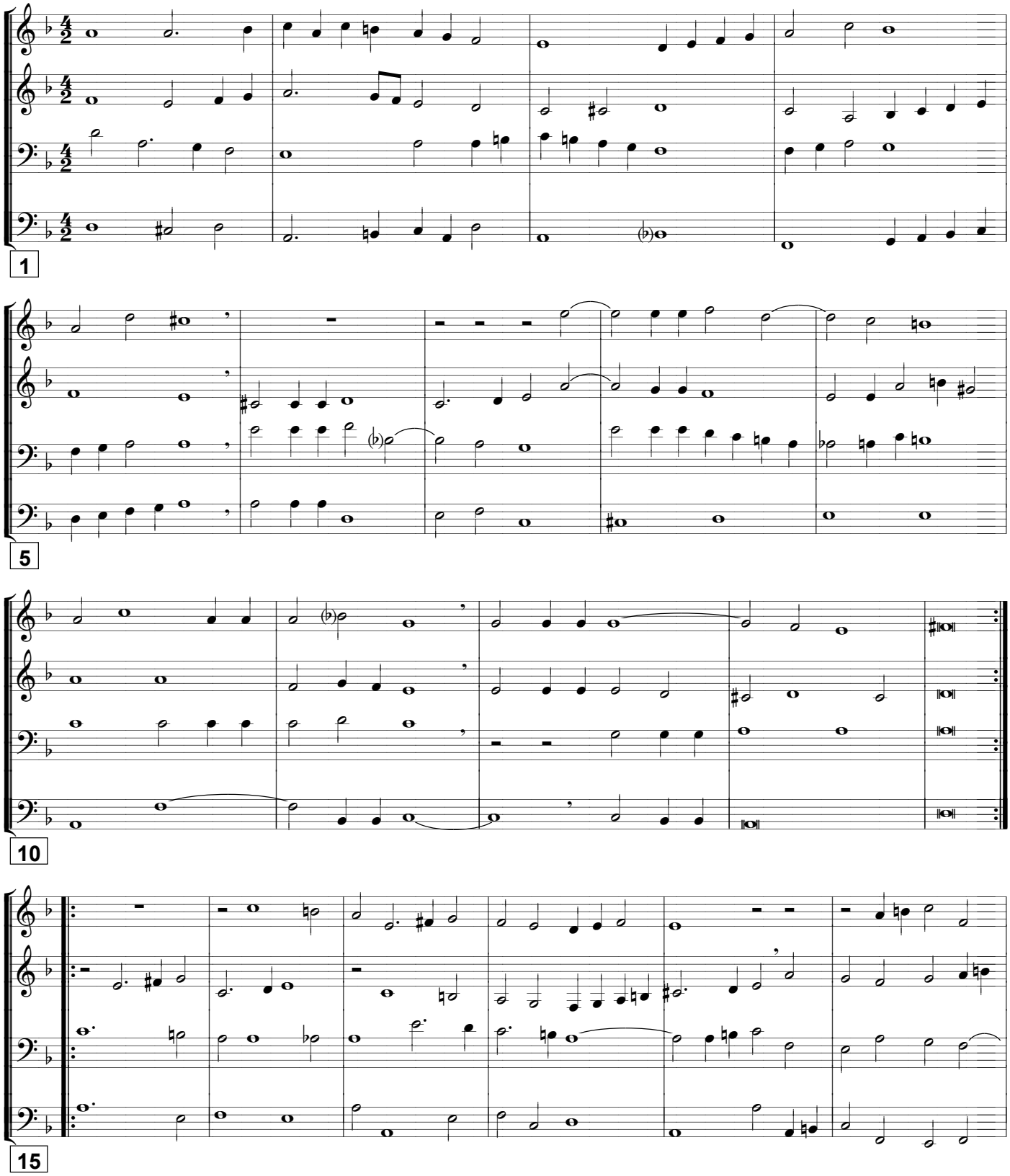
Ab Takt 15 wird das Motiv der Punktierten in den beiden Unterstummen vorgestellt und von der zweiten Stimme verdichtet. Dieses Motiv geht aufwärts und abwärts durch alle Stimmen. Selbst im dritten und letzten Teil wird es verwendet und mit dem ersten Motiv am Schluß wieder kombiniert.

Zur Gestaltung muß man gar nicht viel tun. Spiele möglichst keine Akzente, atme nach den langen Noten und versuche, keine Löcher entstehe zu lassen. Wenn das Stück fließt, ist es gut.

4. Pavan

John Jenkins (1592 - 1678)

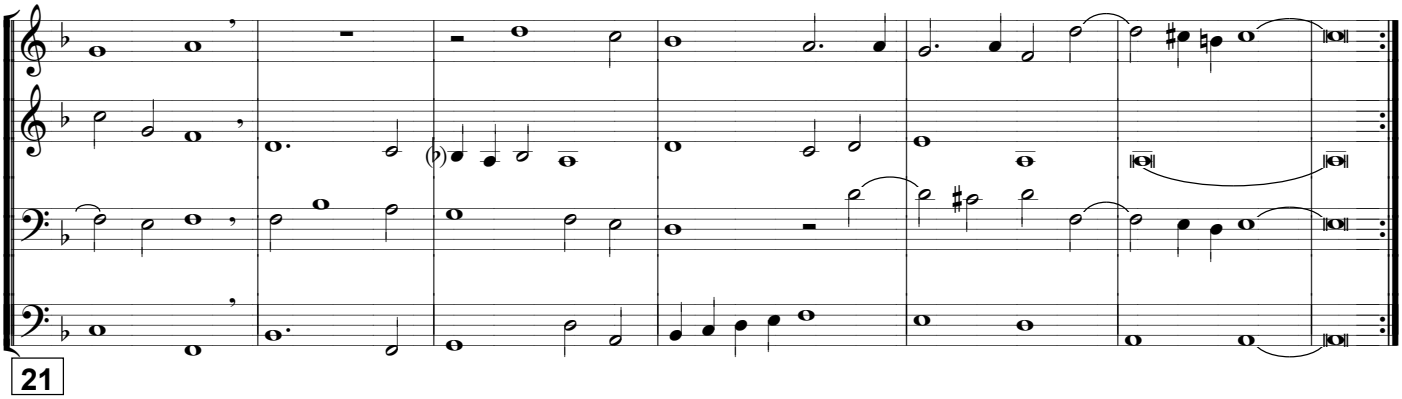
Partitur

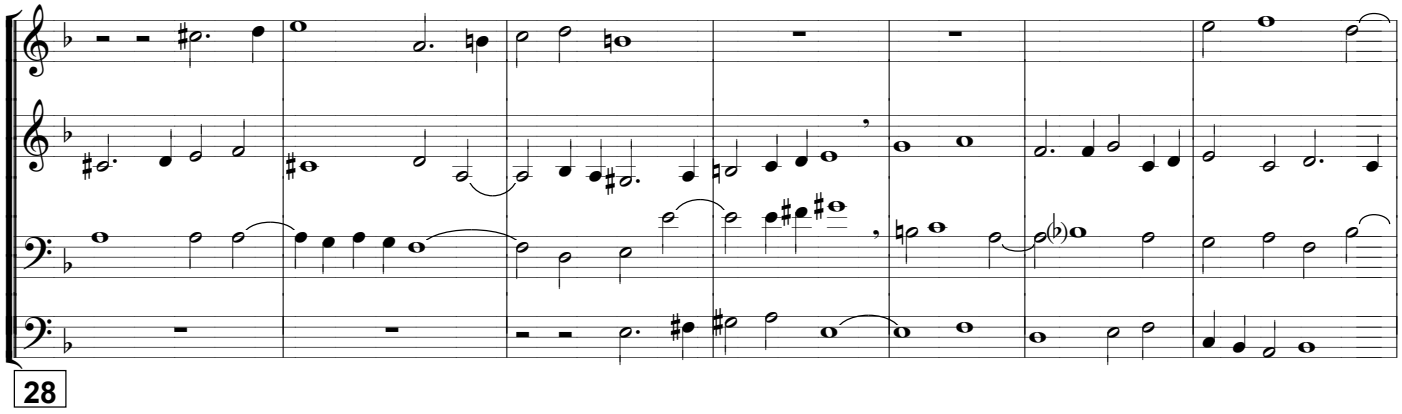


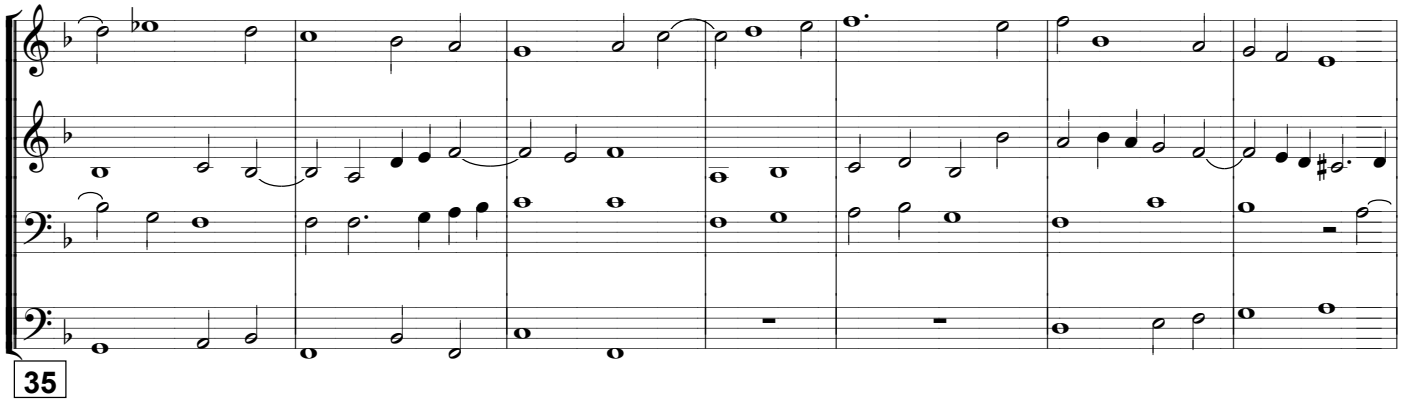
Pavan 4.

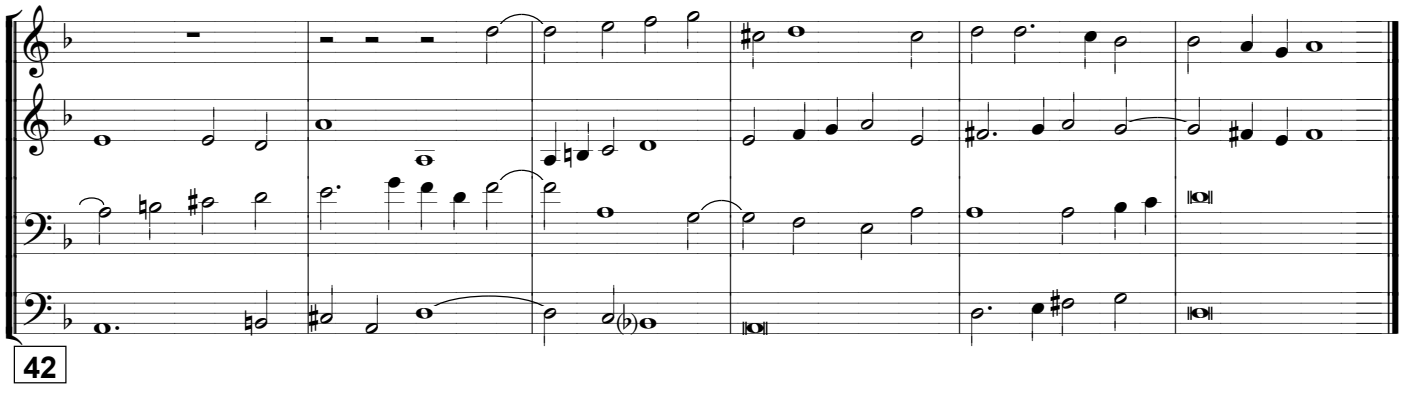
John Jenkins (1592 - 1678)

Partitur









5. Fuga prima 5.

Valentin Haußmann (1560 - 1614)
aus: *Neue Artige und Liebliche Tänze* (1602)

QR-Code zur Mitspieldatei

Bildquelle

https://www.musikland-sachsenanhalt.de/beitraege/hausmann-valentin-um-1560-1611-13/

Valentin Haußmann (Hausmann oder Haussmannus) war Komponist, Verleger, Musiker und Dichter. Der gleichnamiger Vater war Musiker in Gerbstedt gewesen (ein Ort bei Mansfeld im südlichen Harz, Sachsen-Anhalt) und er hatte Martin Luther und Johann Walter zu seinen Freunden ezählt, so daß das Umfeld für den Sohn sehr anregend war. Valentin junior besuchte mit zehn Jahren die Schule in Quedlinburg und Wernigerode und später das Gymnasium poeticum in Regensburg (um 1585–1590).

Um 1600 war die italienische Musik in ganz Europa stilbildend geworden und zur Ausbildung eines Musikers gehörten Kompositionen im italienischen Madrigalstil. Die Veröffentlichung eines Kompositionsbandes wurde als Studienabschluß erwartet - wie eine Doktorarbeit bei der Promotion. Bis zur Veröffentlichung des ersten Buches 1598 arbeitete Haußmann als Hauslehrer bei mehreren Familien. Diese Veröffentlichung gesammelter Tänze von 1598 ist die erste gedruckte Instrumentalsammlung aus Deutschland. Weitere Veröffentlichungen[1] erfolgten 1602 und 1604, darunter viele italienische Stücke, die einen deutschen Text bekamen (Kontrafaktur). In einer dieser Sammlung verulkt Haußmann 1607 den Kollegen Johannes Jeep mit dem Lied „*jep dilletent, derselbe fent*“ [2], worauf sich Jeep später revanchierte, als er 1614 in einem Lied dessen Tod erwähnte und betrauerte.

Reich wurde Haußmann mit seinen Drucken aber nicht damit. Er lebte die nächsten Jahre von Gelegenheitsjobs und reiste deswegen durch Süddeutschland und Österreich, um bei Bällen und Festen zu spielen. Auf diese Weise lernte er den Drucker Paul Kaufmann aus Nürnberg kennen, der später viele Stücke für ihn verlegte. Weitere Reisen führten Haußmann nach Preußen, Norddeutschland und Polen, von wo er polnische Tänze mitbrauchte, die man heute als „*Polka*“ kennt. 1609 bekam Haußmann endlich eine feste Stelle als Organist in Gerbstedt und wurde später dort auch Ratsherr.

Das Todesdatum steht nicht genau fest, doch in der Liedsammlung „Studentengärtlein“ von Johannes Jeep aus dem Jahr 1614 gibt es eine Komposition auf den Tod Valentin Haußmanns, so daß er kurz davor gestorben sein muß. Weil er als Organist und Ratsherr einen gewissen sozialen Status hatte, ist anzunehmen, daß er auch in Gerbstedt begraben wurde.

---

[1] 1598 gedruckte, orchestrale Tanzsätze
1602 *Neue Artige und Liebliche Tänze*
1603 *Rest von polnischen und anderen Täntzen/nach art/ wie im Venusgarten zu finden*... Gerbstedt, 1603
1604 *Neue Intrade*,
1610

[2] Jeep ist ein Dilettant *(kann nicht so viel)*, aber er ist ein netter Kerl (*fent*)

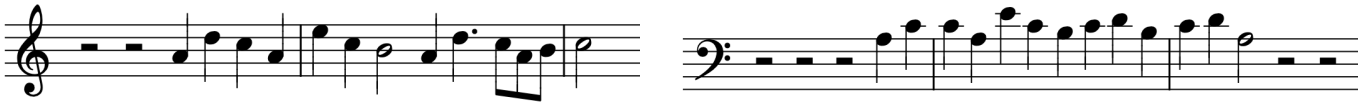
Fuga prima 5.

Valentin Haußmann (1560 - 1614)
aus: *Neue Artige und Liebliche Tänze* (1602)
Streicherversion mit dem Armida-Quintett (2017)
Posaunenversion mit dem Burger-Quintett (2020)

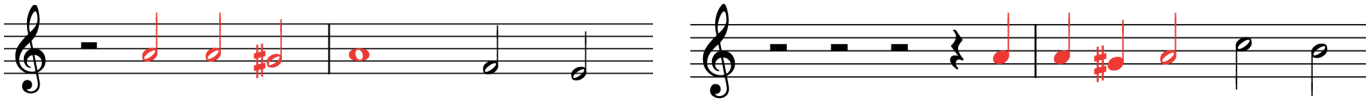
Diese Fuge sieht auf den ersten Blick nicht allzu schwierig aus, doch sie ist höllisch schwer zu spielen und ich würde sie auf einer Leistungsskala eher bei Stufe 5 als Stufe 4 ansetzen.

Eine Fuge ist immer eine Spielwiese musikalischen Erfindungsreichtums kombiniert mit kompositorischen Können. Valentin Haußmann zeigt im Prinzip schon alles, was Johann Sebastian Bach über hundert Jahre später zur Meisterschaft führt: Kanonische Einsätze auf verschiedenen Tonstufen, Umkehrungen des Themas, Verbreiterungen und Beschleunigungen, nur einen Krebs (Thema im Rückwärtsgang) gibt es noch nicht.

Nach einigen Halben zu Beginn erklingt das Thema in schnellen Vierteln das erste Mal im Alt auf d1, gefolgt vom Sopran (Takt 3f) und im Tenor (T 4f) in der Oberquinte und der Unterquart:



Nach wenigen Takten kommt es zu einer Verlangsamung und nun spielen die Unterstimmen die Themen. Die Anfangsquarte wird bereits im Alt als Halbe das erste Mal verbreitert (T10). Ab T12 erscheint durch den Einsatz des „b1“ als Leitton die Tonart a-moll als Grundton und bereitet das zweite Motiv vor, das erst als Halbe erscheint (T13) und wenig später als Viertel (T14/15):



Solche Stellen gibt es ganz oft und man muß sie beim Erarbeiten und in der Aufführung etwas lauter spielen, damit sie vom Publikum wahrgenommen werden.

Im weiteren Verlauf des Stücks werden beide Themen miteinander verarbeitet und die Einsätze kommen auf alle mögliche Zeiten.

Weitere Stilmittel sind Engführungen und Verbreiterungen, nicht nur des zweiten Motivs. Bei einer Engführung würde ich diese Stelle *staccato* spielen, damit sie deutlich hervorgehoben wird, die Verbreiterung würde ich etwas lauter nehmen (z.B T 27f). Auch das muß ausprobiert werden.

Ab T33 liegt die Schwierigkeit darin, nicht die gezählte „Eins“ zu verlieren, weil die folgenden Motiveinsätze immer auf die Zwischenzeiten kommen. Wenn man auf T61 mit dem Baß weder auf der Eins ist, empfindet man dies als Erlösung - auch die Zuhörer. Ab T70 erscheint das Anfangsthema als Verbreiterung und leitet den Schluß ein.

Als Tempo würde ich die Halbe mit etwa 84 Halben ansetzen und bin damit bei der Empfehlung von Michael Praetorius, das Tempo solle immer dem Pulsschlag entsprechen. Die Atemzeichen trägst Du vorher ein, wo es Dir musikalisch sinnvoll erscheint - wie Kommata im Satzbau. Mir lag leider nicht der originale Druck vor, sondern nur einige übertragene Ausgaben. Taktstriche waren zu Haußmanns Zeit aber nicht üblich. Man notierte Schlüssel, Vorzeichen und Metrum - das reichte aus. Die heutige Fixierung auf eine „Eins“ gab es damals noch nicht und so gesehen waren unsere musikalischen Altvorderen rhythmisch sehr sattelfest.

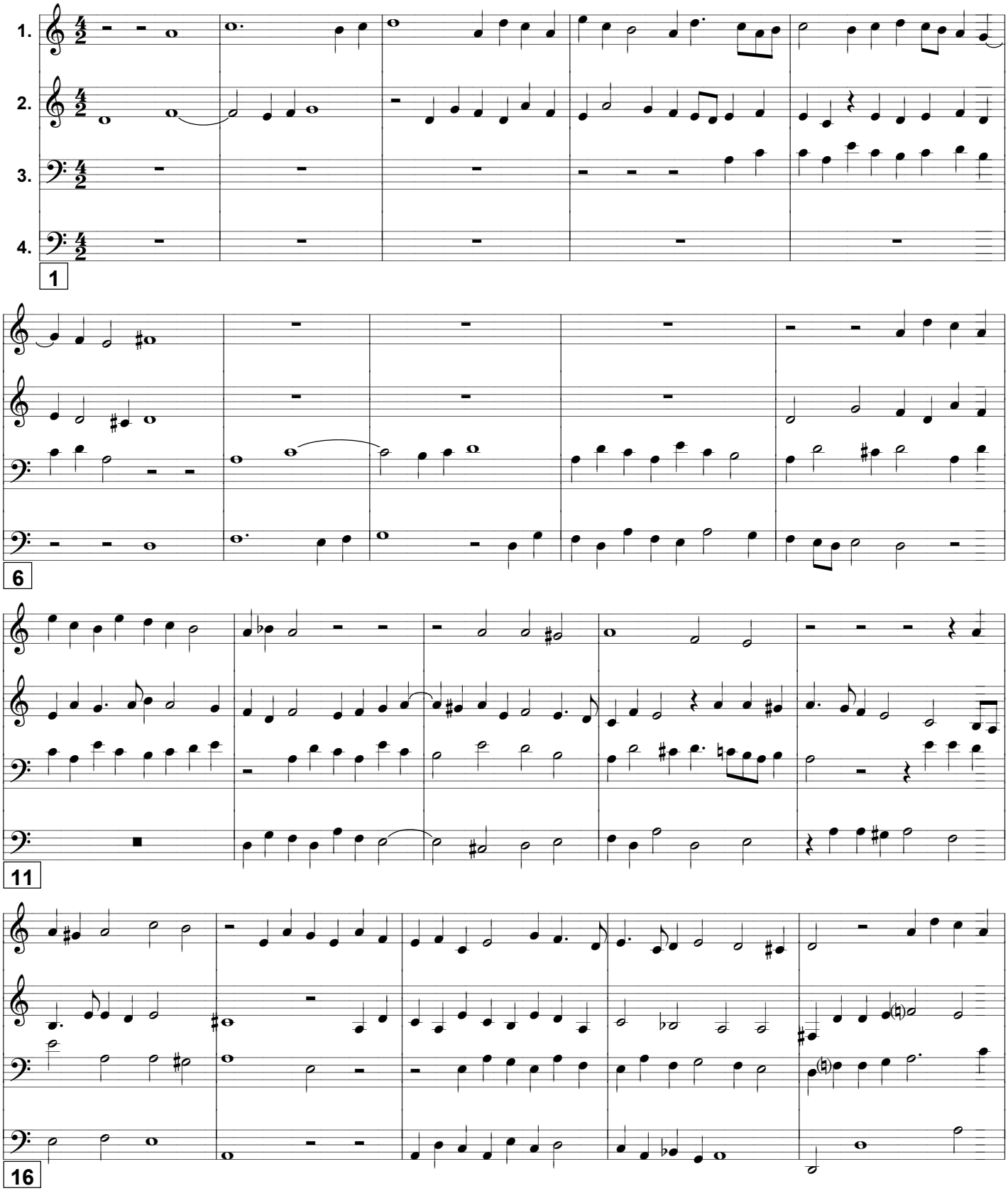
5. Fuga prima

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: *Neue Artige und Liebliche Tänze* (1602)

Partitur

QR-Code zur Mitspieldatei

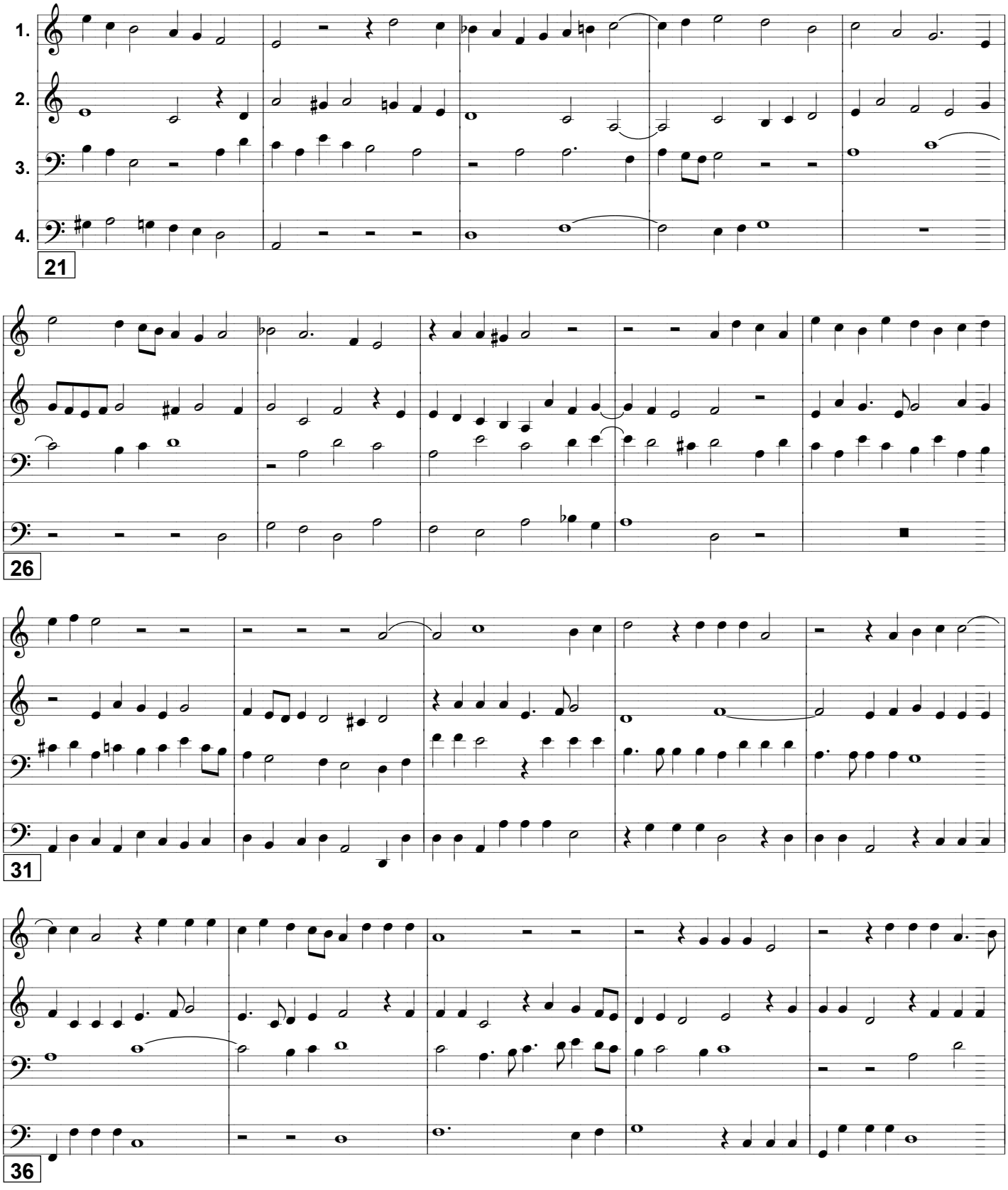


Fuga prima 5.

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: *Neue Artige und Liebliche Tänze* (1602)

Partitur

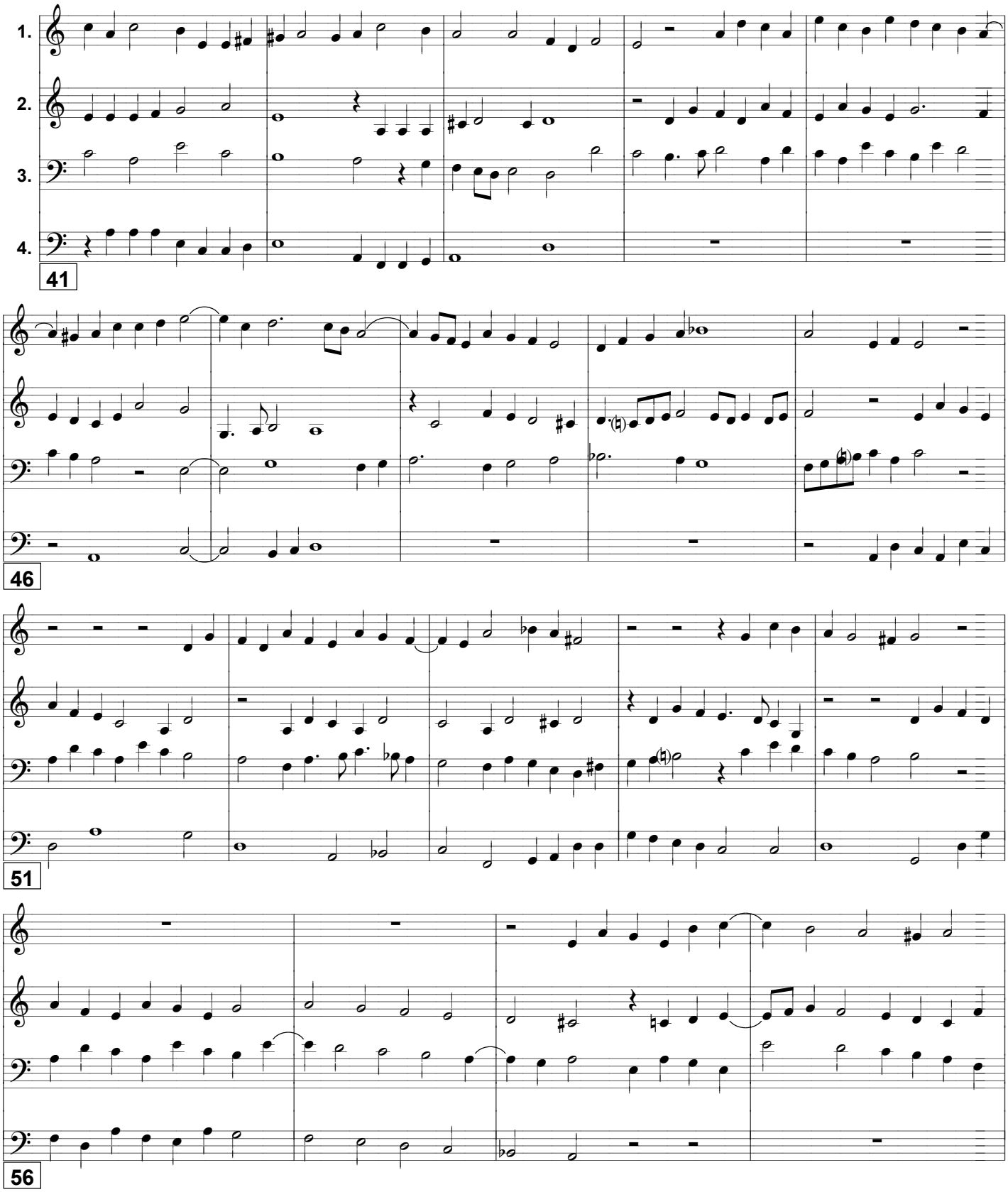


5. Fuga prima

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: *Neue Artige und Liebliche Tänze* (1602)

Partitur

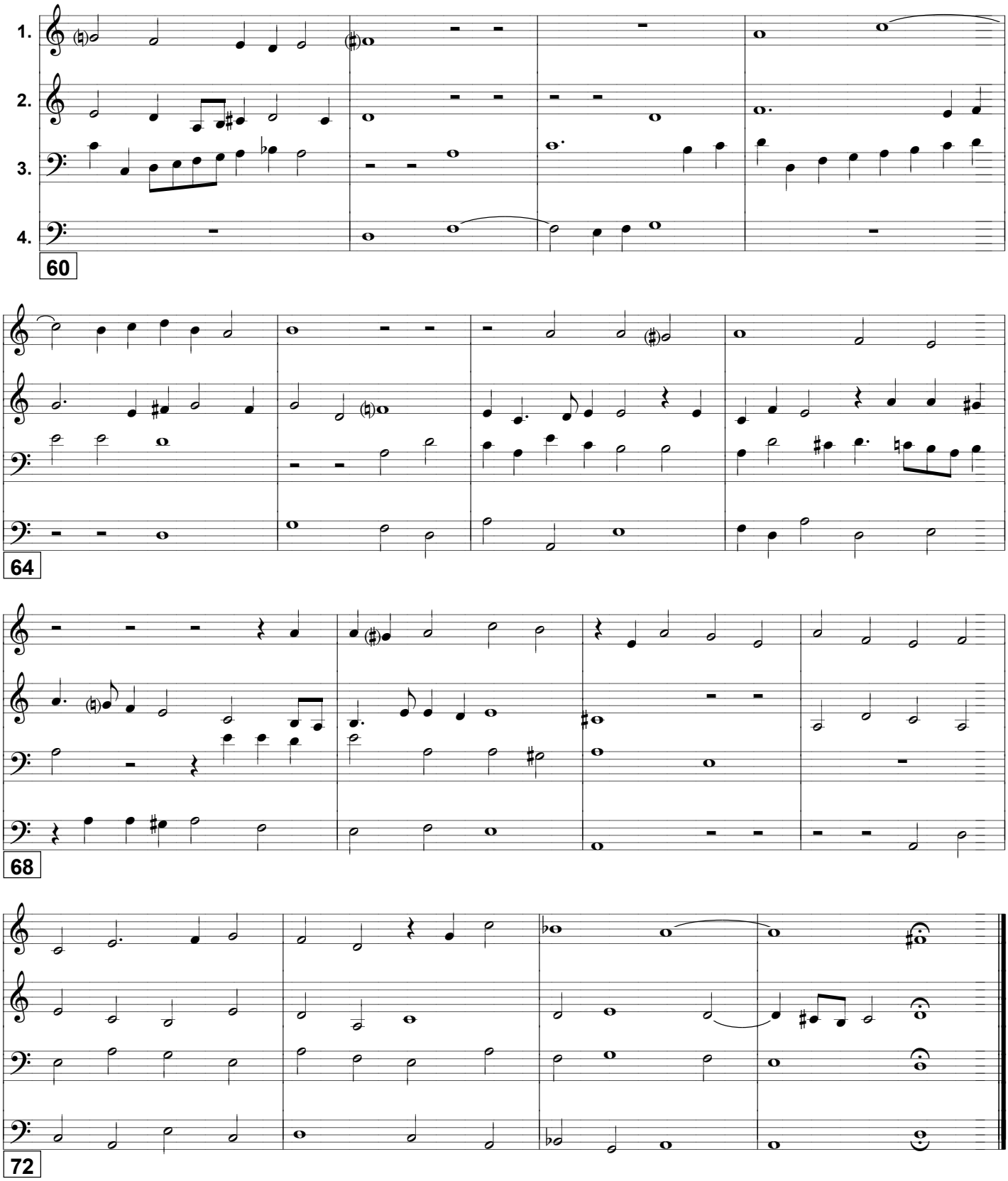


Fuga prima 5.

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: *Neue Artige und Liebliche Tänze* (1602)

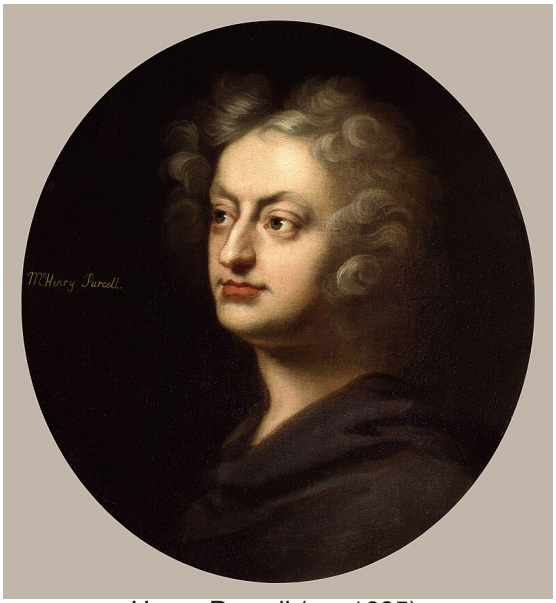
Partitur



6. Music for Queen Mary

Henry Purcell (1659 - 1695)

https://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell



Henry Purcell (ca. 1685),
Porträt von John Closterman (1660–1711)

Henry Purcell galt schon zu seinen Lebzeiten als der bedeutendste englische Komponist und wurde daher mit dem Ehrentitel *„Orpheus britannicus“* gewürdigt. Purcell war der Sohn eines Sängers des Hofchores König Karls II.und erhielt seine Ausbildung als Chorknabe derselben Kapelle durch deren Vorsteher und später duch Matthew Locke (1621/22–1677). Mit siebzehn wurde Purcell 1676 Organist an der Westminster Abbey und schrieb Musik den ersten Schauspielmusiken. 1682 wurde er zusätzlich Organist der Chapel Royal.

Purcells erste Werke wurden 1683 gedruckt. Danach schrieb er hauptsächlich geistliche Musik und Lieder zu festlichen Anlässen des Königshauses. 1685 schrieb er anlässlich der Krönung von Jakob II. zwei seiner bekanntesten Anthems, *I was glad* und *My heart is inditing*. Ab 1687 schrieb Purcell seine erste Musik zu einem Theatherstück, 1689 wurde seine ersten Oper *Dido und Aeneas* aufgeführt.

Danach schrieb Purcell viele dramatische Musikwerke und Kirchenkompositionen, die sehr beliebt wurden und auch Georg Friedrich Händel beeindruckten. Bekannt wurde die 1692 komponierte Musik zu „*The Fairy Queen*“, eine Bearbeitung von Shakespeares „*Sommernachtstraum*“. Sehr bekannt sind Purcells *„Te Deum“* und *„Jubilate“*, die 1694 entstanden, das erste englische Te Deum mit Orchesterbegleitung. Purcell komponierte 1694 auch ein Anthem für die Trauerfeier der Königin Maria II. von England, das nur wenige Monate später auch bei seiner eigenen Beerdigung gespielt wurde. Purcell wurde ungefähr so alt wie Mozart und in der Westminster Abbey in enem feierlichen Gottesdienst zu genau dieser Musik neben seiner Orgel begraben.

Mitspieldateien

March

Anthem

Canzona

Zum Stück

Die Trauermusik besteht aus drei Teilen. Der Trauer**marsch h**at nur wenige Akkorde und wird langsam mit Paukenwirbeln begleitet. Das **Anthem** („Thou Knowest, Lord, the Secrets of our Hearts“) ist ein Chorstück, ebenso wir die **Canzona**. Das Problem liegt in der gesanglichen Ausführung auf den Instrumenten, denn man muß sich in die Chorphrasierung hineindenken und die Linien der Melodien erkennen.

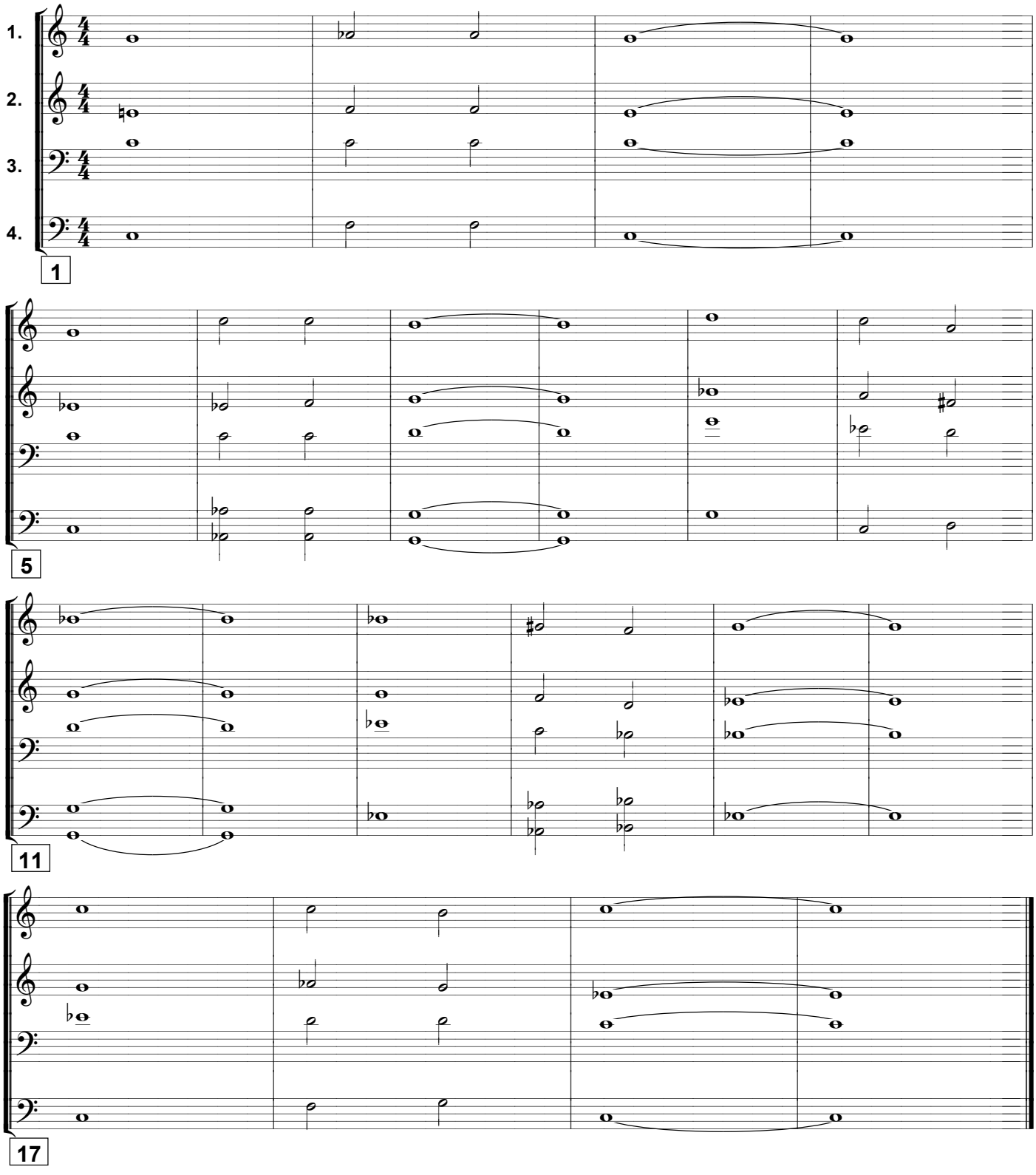
Notiert sind in den Ausgaben nur die Stimmen, die auf dem Instrument möglich sind. Purcell schrieb die Begräbnismusik für vier Stimmen und vermutlich waren auch Pauken dabei. Solche Paukenpartien wurden früher aber nicht immer notiert und es gibt auch keine Stimmen. Beim „March“ kann man von gedämpften[1] Pauken in **c** und **G** ausgehen, die bei den Ganzen Wirbel mit Abschlag spielten. Beim Anthem werden sie nicht beteiligt gewesen sein und bei der Canzona werden sie die doppelten Grundtöne der Akkorde mitgespielt haben.

[1] Es reicht, die Felle soweit mit Tüchern abzudecken, daß sie nicht zu lange nachschwingen.

March 6.a

gespielt am Begräbnis Queen Marys am 5 . März 1695 und bei Purcells Beerdigung im November 1695
(gespielt in Westminster Abbey nach dem Anthem) Henry Purcell, (1559-1595, London)

Partitur

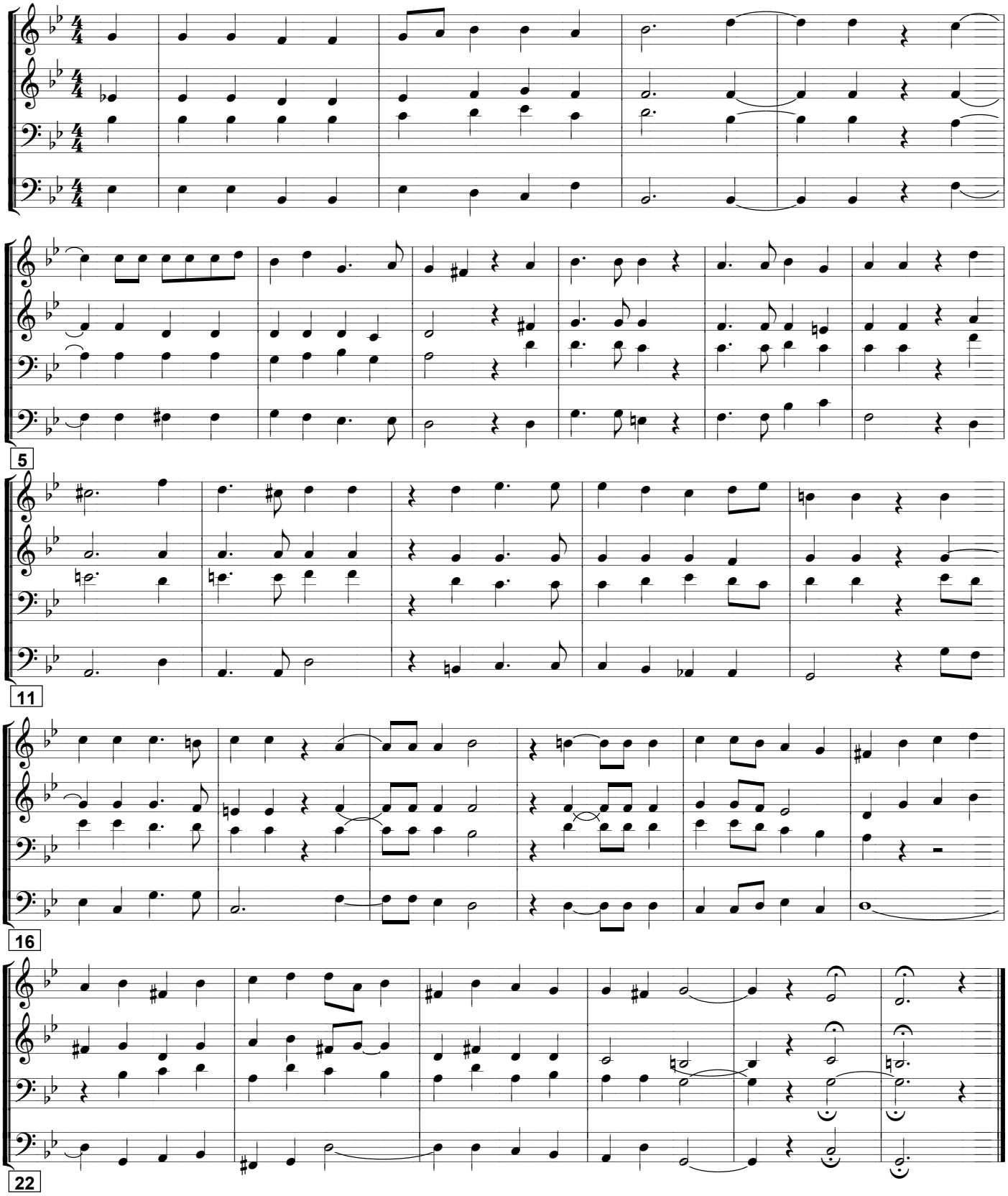


6.b Anthem

gespielt am Begräbnis Queen Marys am 5 . März 1695 und bei Purcells Beerdigung im November 1695

(Thou Knowest, Lord, the Secrets of our Hearts) Henry Purcell, (1559-1595, London)

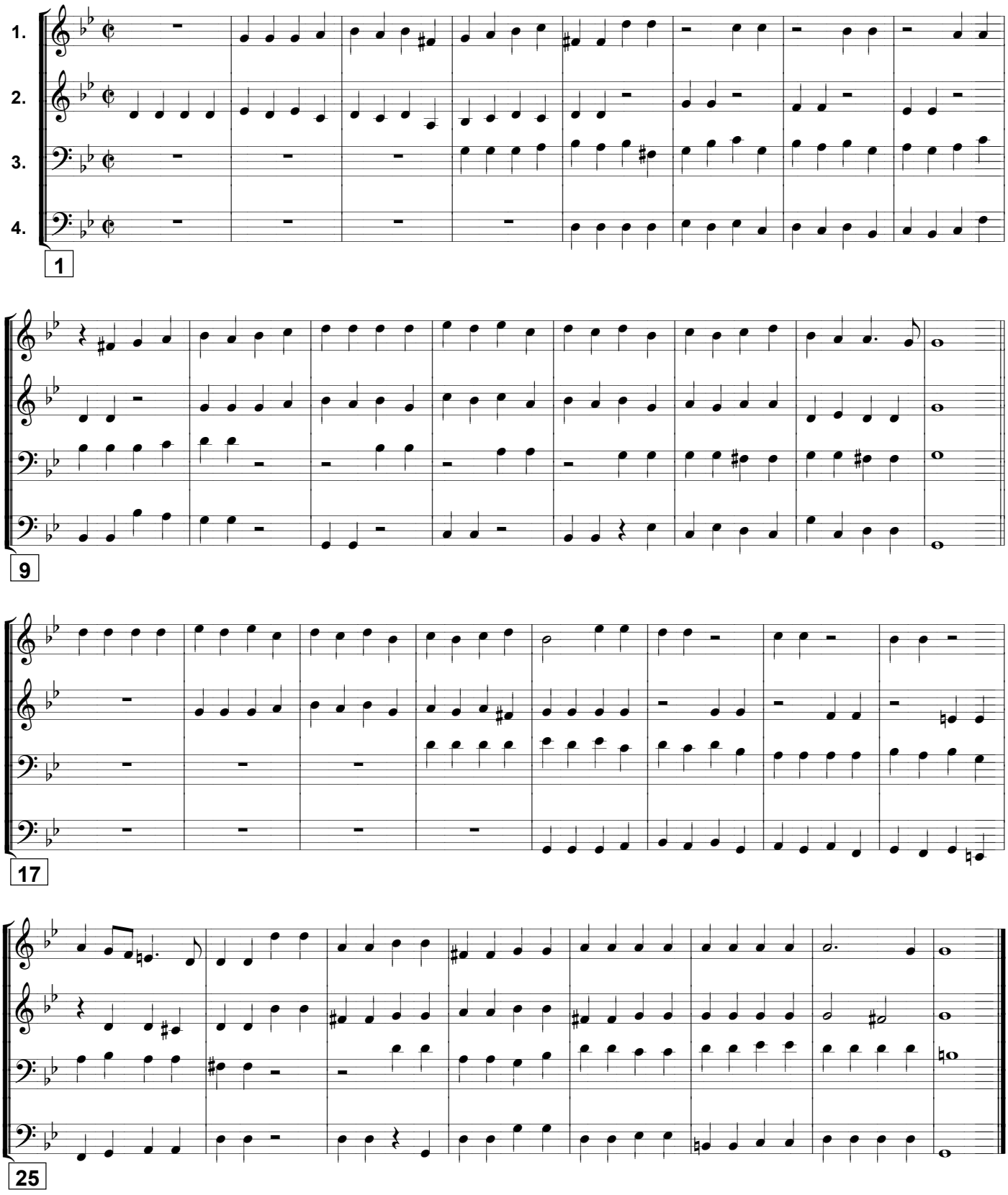
Partitur



Canzona 6.c

gespielt am Begräbnis Queen Marys am 5 . März 1695 und bei Purcells Beerdigung im November 1695
(gespielt in Westminster Abbey nach dem Anthem) Henry Purcell, (1559-1595, London)

Partitur



7. Contrapunctus 1 (1742)

Johann Sebastian Bach

(1685-1750, aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)
https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/spaetbarock/bach/1742.htm

Das Bild zeigt Bach zwei Jahre vor seinem Tode, 1748, und wurde von Elias Gottlob Haußmann gemalt.

Johann Sebastian Bach gilt als einer der größten Komponisten neben Mozart und Beethoven. Er wurde 1685 in der Stadt Eisenach (Thüringen) geboren, wo der Vater als Stadtpfeifer das Geld für insgesamt acht überlebende Kinder verdienen musste, von denen Johann Sebastian das zweitjüngste Kind war. Von klein auf hörte Sebastian Musik und als mit zehn Jahren die Eltern starben, wurde er vom ältesten Bruder erzogen, der schon als Organist regelmäßiges Geld verdiente. Mit achtzehn Jahren musste Sebastian ausziehen, weil der Bruder Familie hatte und die Wohnung zu klein wurde. Es ergab sich ein Stipendium im Musikinternat Lüneburg, danach eine erste Stelle in Arnstadt und danach eine Stelle als Hofkapellmeister in Weimar. Mit 32 Jahren wurde Bach Hofkapellmeister in Köthen, mit 38 Jahren (1723) bekam er die Stelle in Leipzig als Lehrer für Musik und Latein im Thomanerchor des dortigen Internats der Thomaskirche.

Bach begann sich um 1742 mit der „Kunst der Fuge“ zu beschäftigen. Fugen europäischer Komponisten ab dem 15. Jahrhundert kannte Bach zum größten Teil durch seine Ausbildung, doch er wollte deren Regeln notieren und eine Theorie über die *„Kunst der Fuge“* aufschreiben - sozusagen als Lehrbuch für seine zahlreichen Schüler. Musikwissenschaftler gehen heute davon aus, daß diese Kompositionen für Cembalo geschrieben wurden und auch auf der Orgel gespielt werden konnten. Anders als die Musik des 16./17. Jahrhunderts ware die Stücke aber nicht für Bläser oder Streicher bestimmt.

Bach komponierte sein Leben lang die Musik, die man gerade brauchte. Als Hofkapellmeister schrieb er festliche Musik für Einzüge, Feste, Hochzeiten und Trauerfälle. Als Kirchenmusiker schrieb er fünf Jahre lang für jeden Sonntag eine Kantate, die das Predigtthema vertonte (davon sind ca. 200 Kantaten noch erhalten). Daneben war er Organist, Orgelsachverständiger, Kapellmeister, Vater von etwa zwanzig Kindern (von denen aber nur vier erwachsen wurden), Dirigent, und vor allem ein gläubiger Kirchenmusiker, der fest im evangelischen Glauben stand.

Nur einmal schrieb Bach eine katholische Messe (in h-moll) - als er sich als Hofkapellmeister beim preußischen König Friedrich II. (der Große“) bewarb und zeigen wollte, dass er wirklich **alles** konnte. Leider klappte die Bewerbung nach Berlin nicht und so blieb Bach in Leipzig, starb dort 1750 und wurde auch in der Thomaskirche begraben.

Contrapunctus 1 7.

Johann Sebastian Bach

QR-Code zur Mitspieldatei

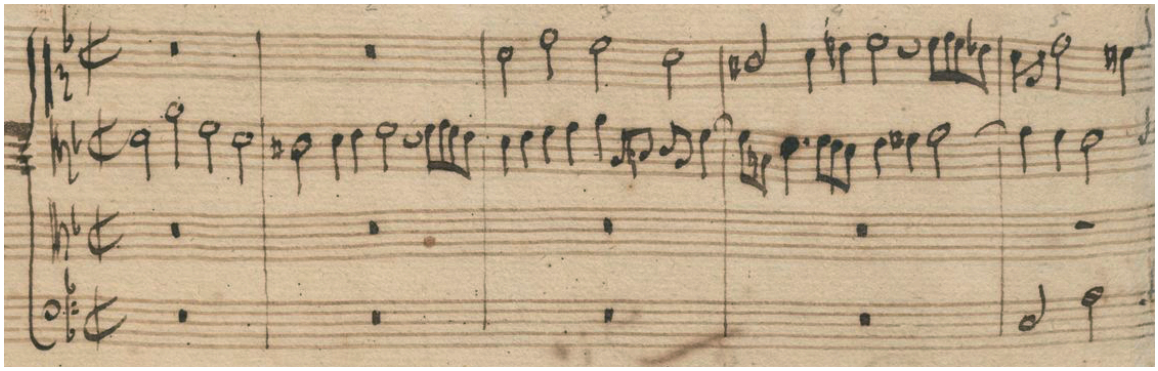
(1685-1750, aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)
https://imslp.org/wiki/File:TN-Bach,_JS,_Die_Kunst_der_Fugue,_BWV_1080,_Autograph.jpg
https://imslp.org/wiki/Die_Kunst_der_Fuge%2C_BWV_1080_(Bach%2C_Johann_Sebastian)

Um 1725 war der „Gradus ad parnassum“[1] von Johann Joseph Fux[2], herausgekommen war und wurde schnell **das** Lehrbuch für Komposition. Knapp zwanzig Jahre wurde die begleitete Melodie modern und der bisherige kontrapunktische Stil galt nicht mehr als zeitgemäß. Um 1742 beschloß Bach - analog zum Fux-Lehrwerk - aufzuschreiben, was Kontrapunkt bedeutet und seinen Schülern Studienmaterial an die Hand zu geben. Gedacht waren die kommenden Kompositionen zur Ausführung auf Cembalo ggf. auch auf der Orgel. Den normalen Stimmumfang von Bläsern und Streichern sprengen sie auch heute noch und darum muß man einen großen Tonumfang beherrschen, um sie überhaupt spielen zu können. Bach wurde mit seinem Alterswerk zwar nicht mehr fertig, aber er zeigte der Welt in dieser Fugensammlung, was möglich war: Themen als Kanon, Themen rückwärts, umgekehrt, und gespiegelt, Umkehrungen, Doppelfugen, Tripelfugen und Spiegelfugen - man kann es hier nicht alles beschreiben.

Zum Stück

Der Contrapunctus I ist die einfachste Fuge dieser Sammlung. Er liefert den Bauplan für die kommenden acht Kompositionen, die seine Thematik aufnehmen, umkehren und spiegeln[3]. Er beginnt zwar mit einem Motiv im Stil des 16. Jahrhunderts, verwendet aber chromatische Intervalle, die diese Komponisten nicht so geschrieben hätten.

Sopranschlüssel
Altschlüssel
Tenorschlüssel
Baßschlüssel



Die erste Seite des Autographs von J.S. Bach. Das Original liegt in der Berliner Staatsbibliothek

Nach der Vorstellung des viertaktigen Themas durch den Alt erscheint es in der Oberquinte im Sopran, in der Unteroktav im Baß und in der Unterquart im Tenor. Jeweils im dritten Takt des Thema gibt es eine Verdichtung in Vierteln und eine Achtelbewegung, so daß ständig Halbe, Viertel und Achtel präsent sind. Der Themenkopf, die ersten vier Halben, sollten daher immer mit einem gewissen Akzent gespielt werden, damit sie für den Zuhörer nachzuvollziehen sind.

Ein Hauptmerkmal dieser Fuge sind die vielen Überbindungen (ab dem Ende des Themas) und der darauf folgenden Akzentuierung. Ab T10 erscheinen punktierte Viertel mit folgender Achtel auf allen möglichen Zählzeiten, oft gegeneinander versetzt und gefolgt von größeren Intervallen, später bis zur Oktave. Entstehende bewußte Dissonanzen werden aufgelöst und durch die Überbindungen durch neue Dissonanzen ersetzt, so daß ein beständiger musikalischer Fluß entsteht. Der Höhepunkt wird in T61ff erreicht, in T71f kommt es zu einem Halbschluß und dem - damals neu klingenden - D7/9b ohne Grundton und ab T74 zu einem fulminanten Schluß.

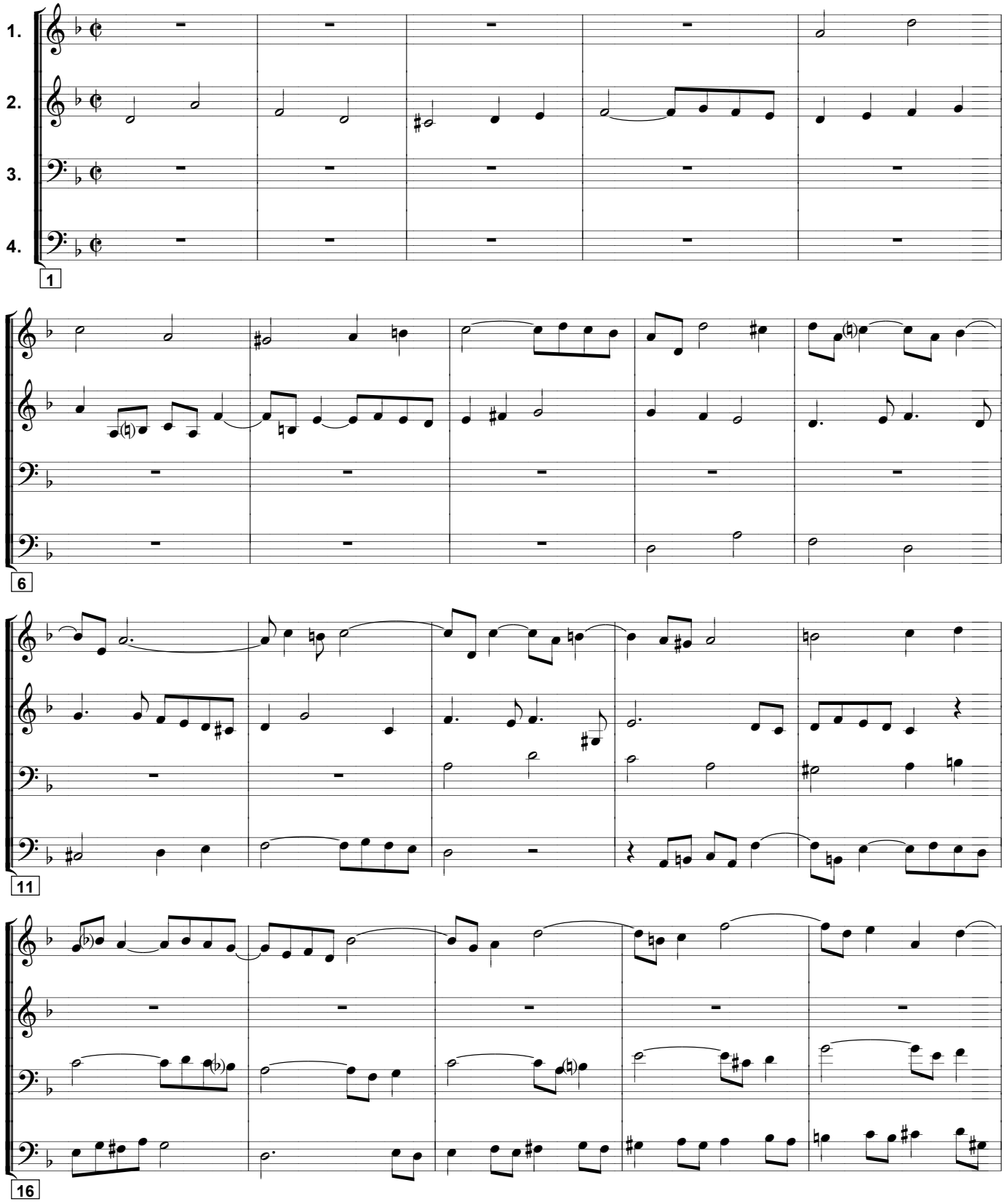
1 https://de.wikipedia.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum
2 https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Joseph_Fux
3 https://www.christiaaningelse.nl/wp-content/uploads/2021/02/Die-Kunst-der-Fuge.pdf

7. Contrapunctus 1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)

Partitur

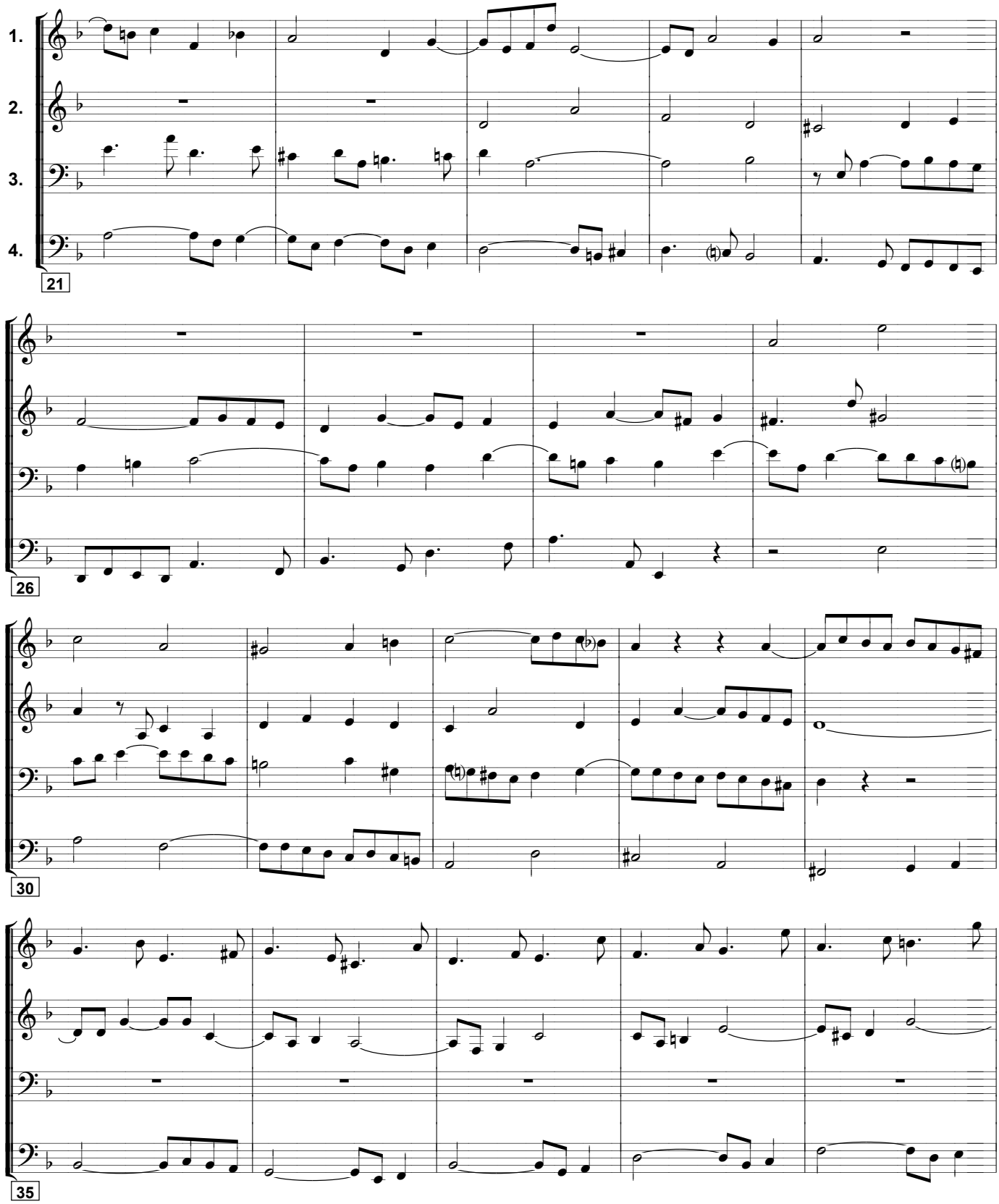


Contrapunctus 1 7.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)

Partitur

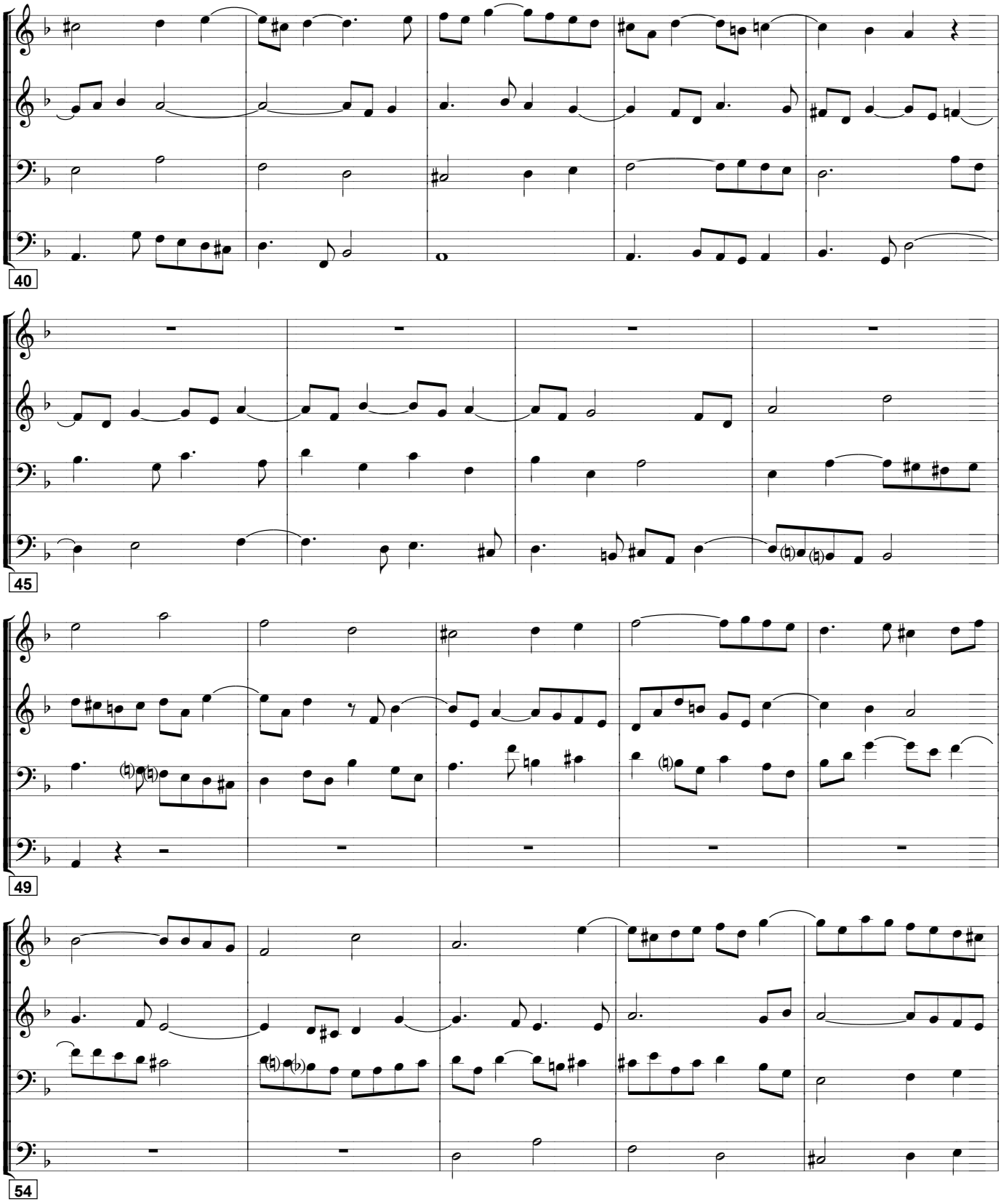


7. Contrapunctus 1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)

Partitur

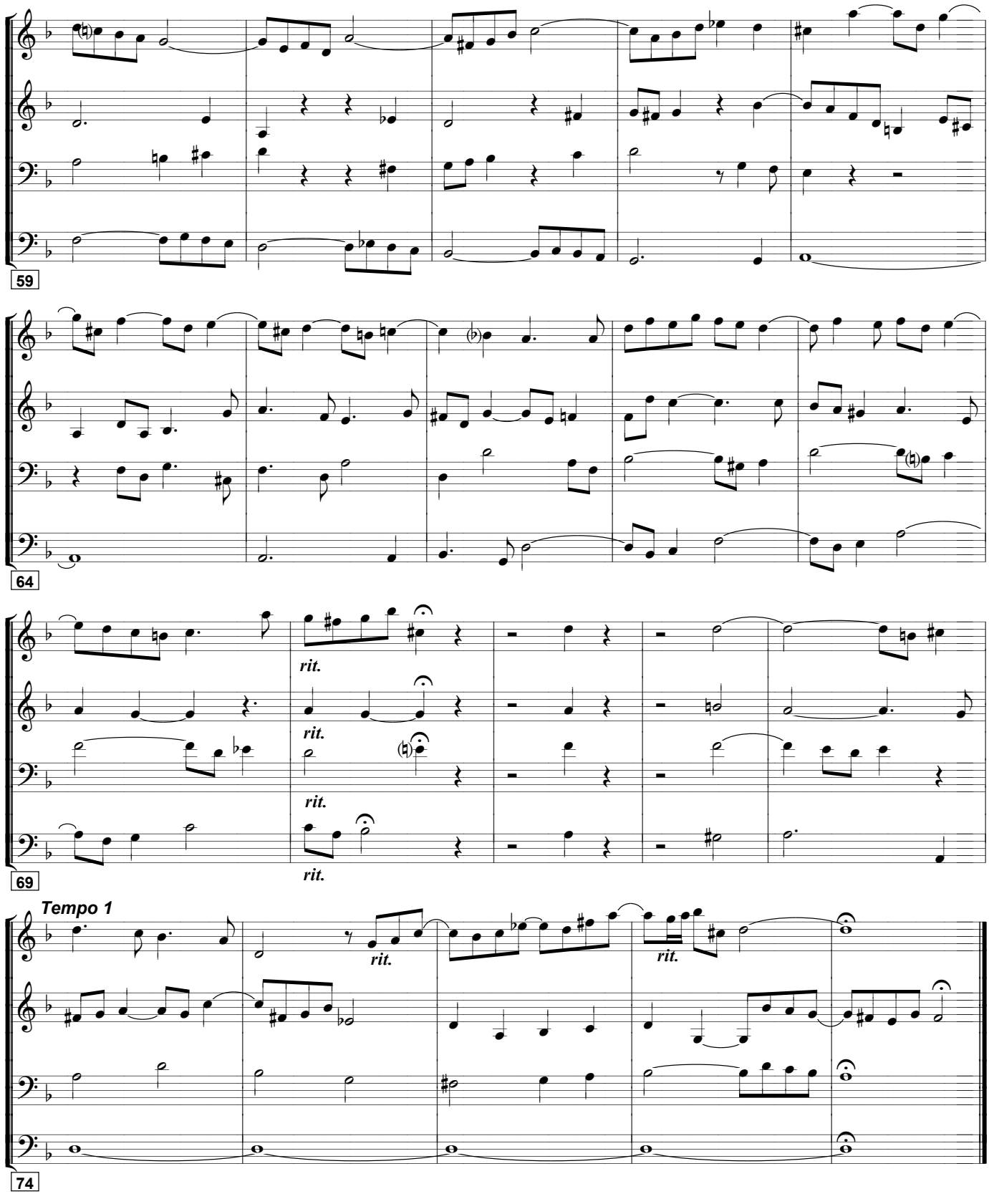


Contrapunctus 1 7.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)

Partitur



8. Canzon „La Spiritata“

QR-Code zu Wikipedia

Giovanni Gabrieli (um 1554/1557 - 1612)

aus: *Canzoni per Sonare con ogni sorte di stromenti. Libro primo : A Quattro, Cinque, & Otto, Con il suo Basso generale per l'Organo. Nouamente raccolte da diuersi Eccellentissimi Musici, & date in luce. - Venedig : Rauer, 1608. - 9 Stb.: C, A, T, B, 5., 6., 7., 8., Basso generale per l'organo (22, 22, 22, 22, 12, 8, 8, 8, 30 Bl.)*

< Lieder zum Erklingen auf allen möglichen Instrumenten. Erstes Buch: Für vier, fünf und acht Stimmen ... mit Generalbaß (durch Orgel).

Die Stadtteile haben sich seit 400 Jahren kaum verändert

Giovanni Gabrieli wurde zwischen 1554 und 1557 in Venedig geboren, im Stadtteil Dorsoduro oder Cannaregio, die auch heute noch von vielen Venezianern bewohnt sind. Der Vater war kurz vorher in die Stadt gekommen, der Onkel Andrea (geb. um 1510/15, gest. 1585/86) war Musiker, gab ihm den ersten Unterricht und hatte internationale Beziehungen. Andrea vermittelte Giovanni über die Bankiersfamilie Fugger nach München. Dort arbeitete Giovanni ab 1575 vier Jahre lang als Streicher unter dem berühmten Komponisten Orlando di Lasso (1532 - 1594), der die Münchner Hofkapelle damals leitete, international bekannt war und in diesen Jahren zweimal den Kompositionspreis für die beste lateinische Messe gewonnen hatte. Es muß etwa so wie ein Studium bei Mozart oder Beethoven gewesen sein. Sein Studienfreund bei Orlando di Lasso war Hans Leo Haßler, der später auch ein berühmter Komponist wurde.

Nach vier Jahren kehrte Giovanni 1579 wieder nach Venedig zurück und arbeitete an einigen großen Kirchen als Orchestermusiker und Organist. 1584 wurde er fester Organist an San Marco, während sein Onkel dort Musikdirektor war. Als Andrea 1586 starb, wurde Giovanni sein Nachfolger als Erster Organist, also oberster Kirchenmusiker an der berühmtesten Kirche Italiens. Außerdem war er noch Organist an der Scuola San Rocco, einer Kirche, die als Malerschule diente und in der bis heute Hunderte wertvoller Bilder hängen vor allem von Tintoretto.

Giovanni Gabrieli hatte Schüler aus ganz Europa, die bei ihm Orgel und Komposition lernen wollten. Aus Deutschland unterrichtete er die Musiker Heinrich Schütz, aus Dänemark war es Mogens Pedersen, aus den Niederlanden, Melchior Borchgrevinck, aus Italien Giuseppe Guami und viele, viele andere. Ab 1575 veröffentlichte Gabrieli regelmäßig Bücher mit seinen Kompositionen, zuerst mit seinem Onkel Andrea, ab 1589 alleine. Er gilt als der wichtigste Komponist der italienischen Spätrenaissance und starb am 12. August 1612 in Venedig, in Anwesenheit von Heinrich Schütz.

Veröffentlichungen (Auszug)

1587	*Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli*, Venedig	(6 Kompositiinen)
1597	*Sacrae Symphoniae*	*(45 Motetten und 16 Canzonen)*
1606	Mitarbeit an der großen Sammlung Alessandro Rauerijs	(6 Kompositionen)
1615	*Canzoni et sonate*, Venedig	(21 Kompositionen)
	Sacrae symphoniae II, Venedig	(32 Kompositionen)

Canzon 1 „La Spiritata“ 8.

Zum Stück

Mitspieldatei im Tempo 80

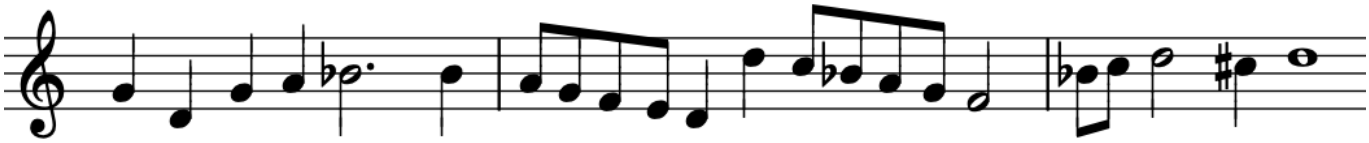
Der Drucker Alessandro Rauerij schrieb im Vorwort zu seiner Sammlung, sie sei eine Zusammenstellung der bekanntesten und erfolgreichsten modernen Musiker seiner Zeit. In der Tat waren Giovanni Gabrieli und Girolamo Frescobaldi schon berühmt, andere Komponisten dieser Sammlung wurden es in den nächsten Jahren.

Giovanni Gabrieli ist in dieser Sammlung mit vier Kompositionen vertreten, von denen die erste, „La Spiritata“, recht bekannt ist. Alle vier Stück sind „*Canzoni*“, also instrumentale Kompositionen, die aber singbar sind und mit Texten unterlegt werden könnten. Die Bezeichung *„con ogno sorti do strumenti“* läßt die Instrumentenwahl ausdrücklich frei. Bläser und Streicher hatten damals zwar den gleichen Tonumfang, doch bestimmte Läufe lagen auf Streichinstrumenten einfach besser. Den venezianischen Bläsern war das wohl egal. Sie gehörten zur Weltspitze und wurden extrem gut bezahlt.

Gabrieli numerierte die Werke durch: Canzon prima, seconda, tertia und quarta. Nur diese erste Canzone bekam einen Beinamen „*La Spiritata*“, also *die Temperamentvolle*. Warum das so ist, merkt man, wenn man sie im Tempo 80 spielt. Da hat sie regelrecht Pfeffer.

CANTO
CANZONI PER
SONARE CON OGNI
SORTE DI STROMENTI
A Quattro, Cinque, & Otto,
Con il suo Basso generale per l'Organo,
Nouamente raccolte da diuersi Eccellentissimi
Musici, & date in luce.
LIBRO PRIMO.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA,
Appresso Alessandro Rauerij. M.D.CVIII.

Das Titelblatt der Rauerij-Sammlung von 1608



Das Anfangsthema in allen Stimmen bleibt in den ersten beiden Takten gleich, wird aber immer wieder verändert. Bis zum Taktwechsel in T14 erscheint es zwölfmal - dreimal in jeder Stimme und immer etwas anders fortgeführt. Beim Einproben würde ich die ersten fünf Töne etwas akzentuieren, damit der Themenkopf besser wahrgenommen wird. Ab T14 kann man den 3/2-Takt entweder durchzählen (die Halben bleiben gleich und das Tempo bleibt gemütlich) oder man wechselt in die „*prolatio sesquialtera*“ (aus den Halbe werden punktierte Ganze) und dann geht es richtig zur Sache. Ab T23 kommt man wieder zurück ins Tempo 1 (wie am Anfang).

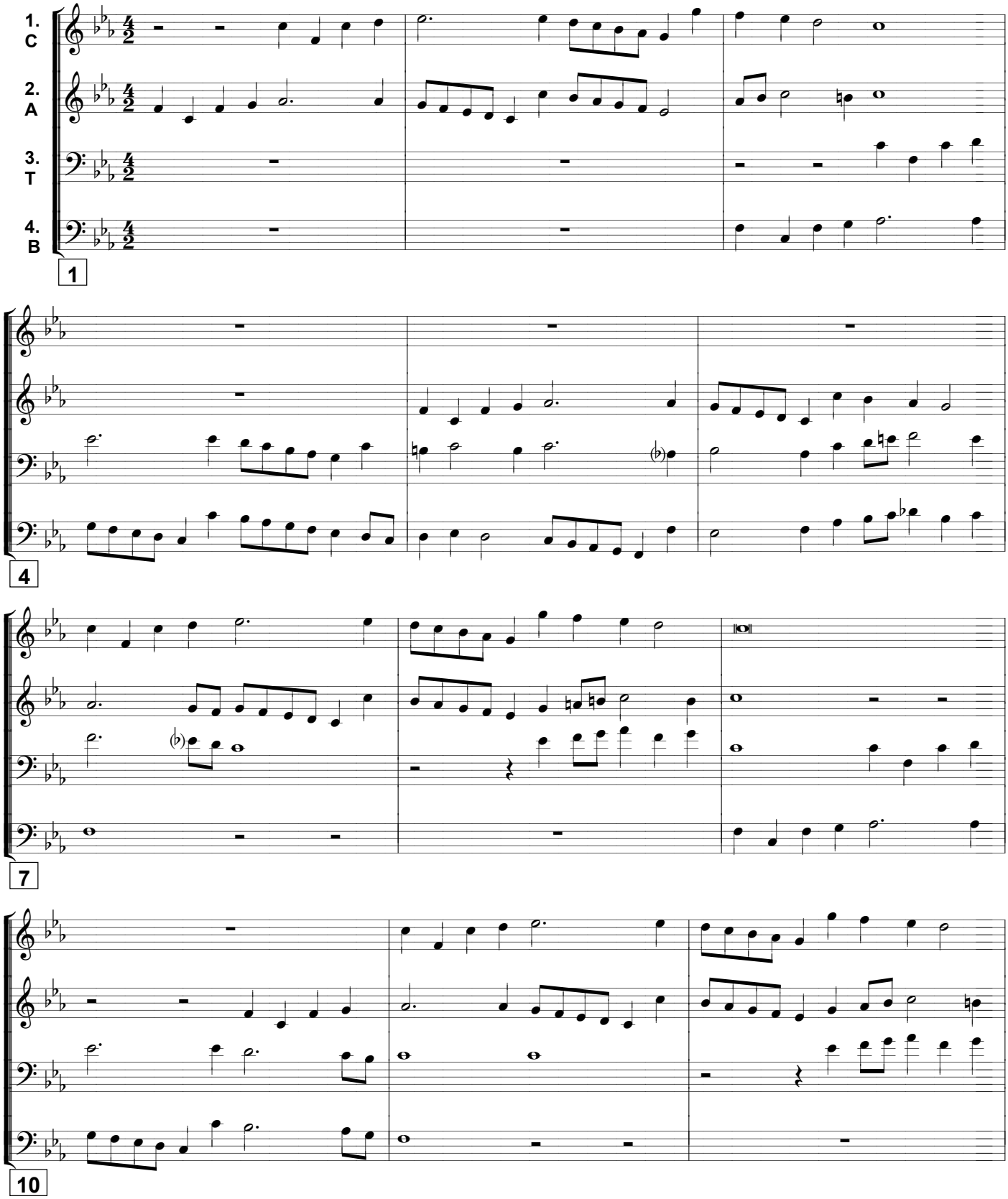
Die Taktwechsel sind eine Spezialität der Renaissance. Als Probenleiter hat man sich bitte vorher überlegt, wie man das neue Tempo findet, denn eine Diskussion mit allen Beteiligten kann eine Probe auch schon mal sprengen.

8. Canzon „La Spiritata“

Giovanni Gabrieli (um 1554/1557 - 1612)

aus: Canzoni per Sonare con ogni sorte di stromenti. Libro primo ... ... .Venedig : A. Raueri, 1608

Partitur

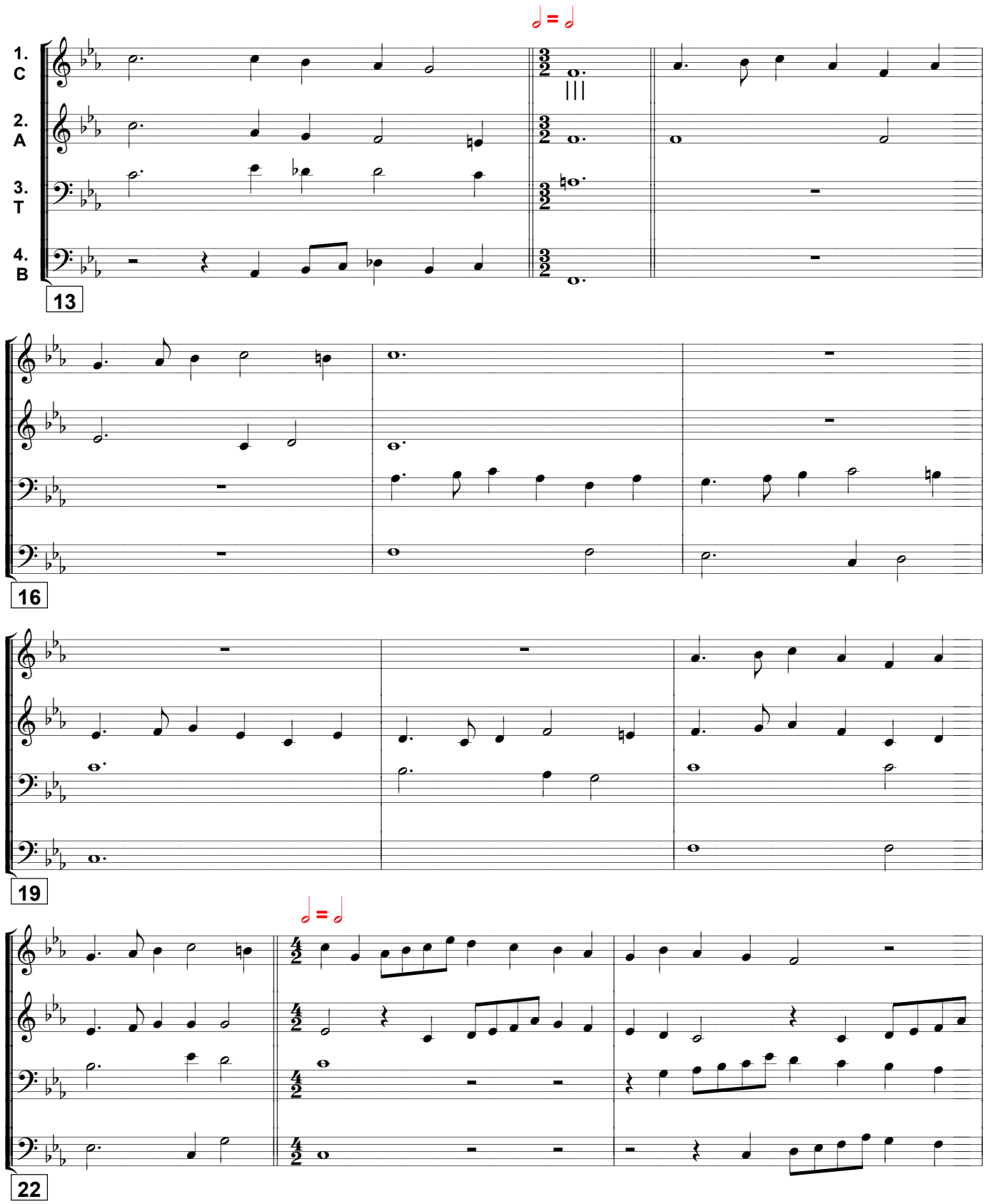


Canzon „La Spiritata“ 8.

Giovanni Gabrieli (um 1554/1557 - 1612)

aus: Canzoni per Sonare con ogni sorte di stromenti. Libro primo ... ... .Venedig : A. Raueri, 1608

Partitur

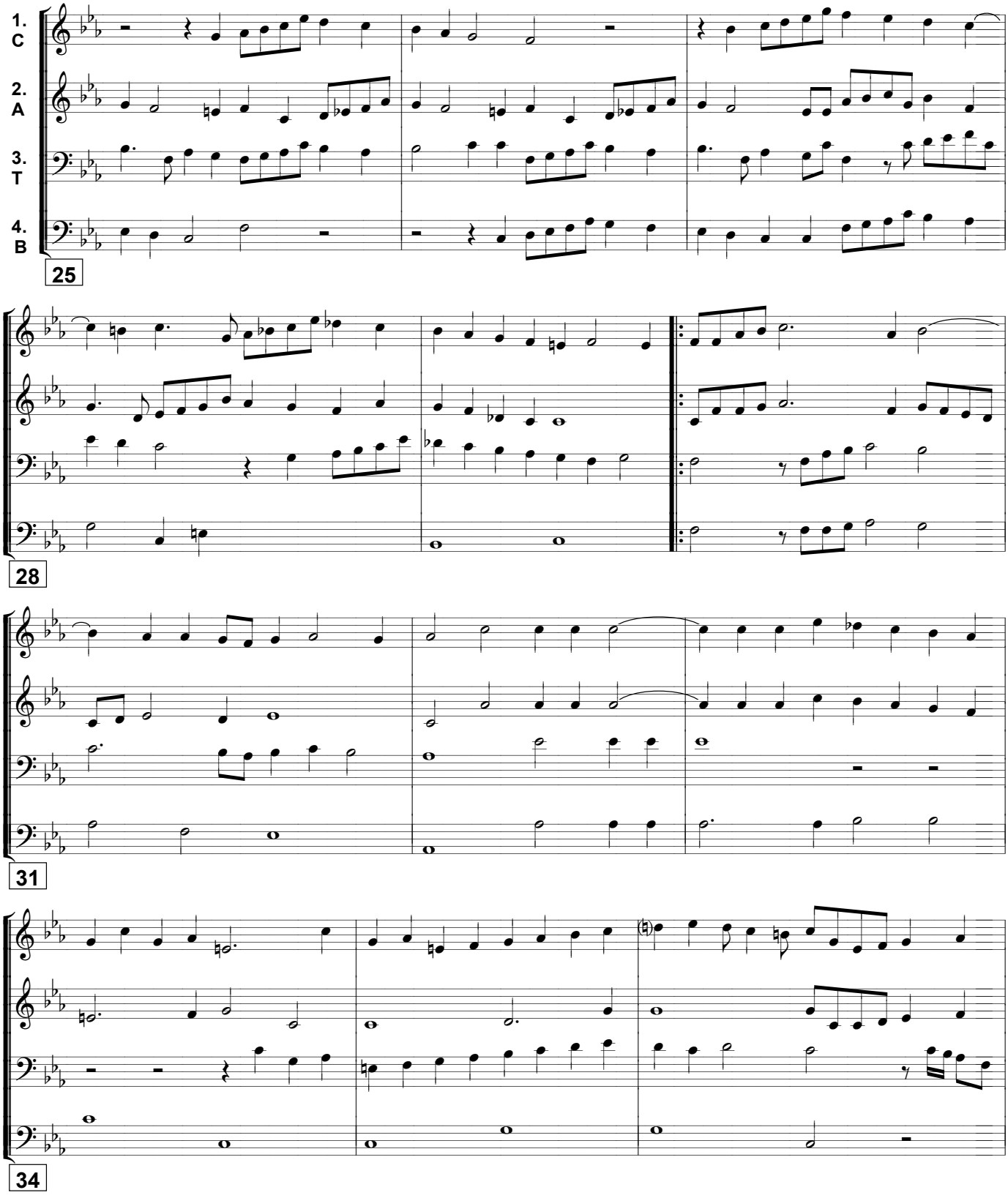


8. Canzon „La Spiritata“

Giovanni Gabrieli (um 1554/1557 - 1612)

aus: Canzoni per Sonare con ogni sorte di stromenti. Libro primo ... ... .Venedig : A. Raueri, 1608

Partitur

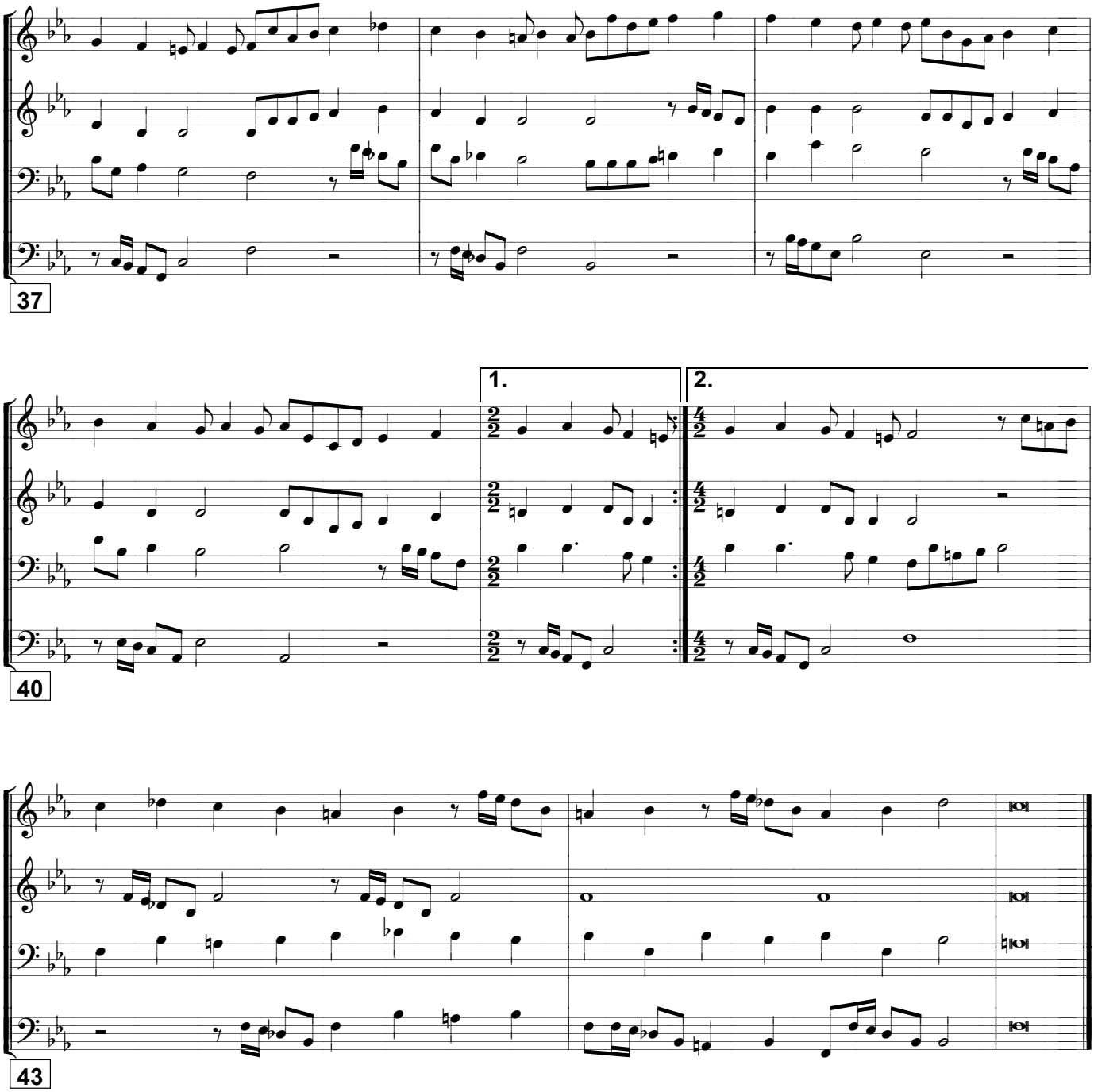


Canzon „La Spiritata“ 8.

Giovanni Gabrieli (um 1554/1557 - 1612)

aus: Canzoni per Sonare con ogni sorte di stromenti. Libro primo ... ... .Venedig : A. Raueri, 1608

Partitur



Consortbuch für Blechbläser, Partitur © Martin Schlu, Notenwerkstatt Bonn, Juni 2026

9. Fuge in g-moll (KV 404, 1782)

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 -1791)

https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/klassik/mozart/start.html
https://www.youtube.com/watch?v=WGBvNMe9TOo
QR-Code zur Mitspieldatei

Wolfgang Amadeus Mozart im Alter von etwa zwanzig Jahren

Wolfgang Amadeus Mozart wurde als siebtes Kind des Salzburgers Hofkapellgeigers Leopold Mozart geboren und war bereits als Kleinkind hochmusikalisch. Mit drei spielte er schon leidlich Klavier und Violine, mit fünf schrieb er seine erste Komposition, vom sechsten bis zum vierzehnten Lebensjahr war er als Wunderkind auf Tournee durch ganz Europa und verbrachte seine Kindheit in ungeheizten Kutschen, unzähligen Gasthäusern und Hunderten von Städten und Höfen.

Sein Vater drängte ihn - wie übrigens auch der von Michael Jackson - zur Karriere und weil nie Zeit für den Schulbesuch war, lernte Wolfgang alles von seinem Vater, der ein ganz ausgezeichneter Lehrer gewesen sein muss. Leopold hatte eine Violinschule geschrieben, nach der nicht nur Mozart gelernt hatte, sondern aus der heute noch Kinder Violine lernen können und man kann sie seit über 250 Jahren kaufen.

Im Laufe seines Lebens wurde Mozart der erste Komponist, der keine feste Stelle mehr hatte, sondern von Kompositionsaufträgen lebte und er verdiente damit viel Geld. Leider gab er es immer wieder aus und als er 1791 mit nicht mal 36 Jahren starb, stand Constanze, seine Witwe, vor der Wahl, entweder das Geld für sein letztes Werk zurückzugeben (was nicht mehr ging, weil es schon ausgegeben war) oder einen seiner Schüler zu beauftragen, das Stück fertig zu schreiben. Sie verkaufte leider auch die Noten der „Zauberflöte“, was ein großer Fehler war, denn die Einnahmen aus diesem Werk hätte sie ihr Leben lang nicht mehr ausgeben können. Seit dem 4. Dezember 1791 wird diese Oper jeden Tag irgendwo auf der Welt gespielt und hat etliche Leute reich gemacht.

Auch Mozart lernte - wie seine Zeitgenossen und Vorfahren - die Kompositionstechnik und Harmonielehre durch das Abschreiben, Verinnerlichen und Nachvollziehen der vor ihm lebenden Kompnisten. Bei Mozart war es insbesondere die Beschäftigung mit Bachs Fugen. Ab 1782 war er regelmäßig im Haus des Diplomaten, Amateurmusikers und Handschriftensammlers Gottfried Baron von Swieten. Dort kam er mit Bachs-Fugen in Berührung und kopierte sie für sich, wie er seinem Vater am 10. April 1782 schrieb: [1]

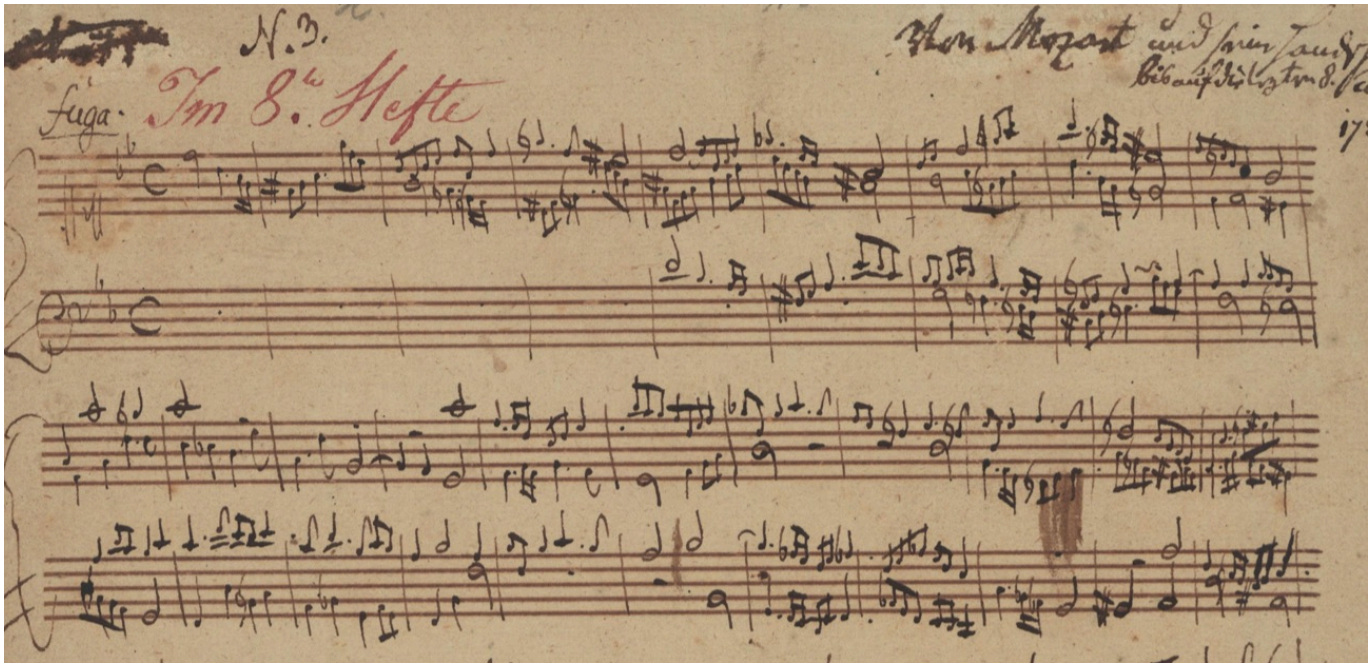
> *„ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van suiten – und da wird nichts gespiellt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den bachischen fugen.“*

[1] https://www.mozart-w-a.de/kv-404a

Fuge in g-moll (KV 404, 1782) 9.

Zum Stück

https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/klassik/mozart/start.html
https://www.youtube.com/watch?v=WGBvNMe9TOo



Das Autograph der g-moll-Fuge befindet sich in der Musiksammlung der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel und trägt die Signatur Autogr.-Slg. Geigy-Hgb. Nr. 2457

Quellen:
https://imslp.org/wiki/Fugue_in_G_minor%2C_K.401%2F375e_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus)
https://www.augemus-shop.de/noten/zwei-mehr-akkordeons/zwei-akkordeons/229/fuge-kv-401

Mozart schrieb die g-moll-Fuge für Orgel also im Bach'schen Stil und wollte auch eine vierhändige Fassung herstellen. Jedoch blieb das Stück unfertig liegen und als Mozart 1791 starb, ohne die Fuge vollendet zu haben, bat seine Frau Constanze den Komponisten Abbé Maximilian Stadler, das Stück fertigzustellen, damit sie es verkaufen konnte. Stadler ergänzte die Takte 96 bis 102 in Mozarts Stil und sorgte für einen Schluß.

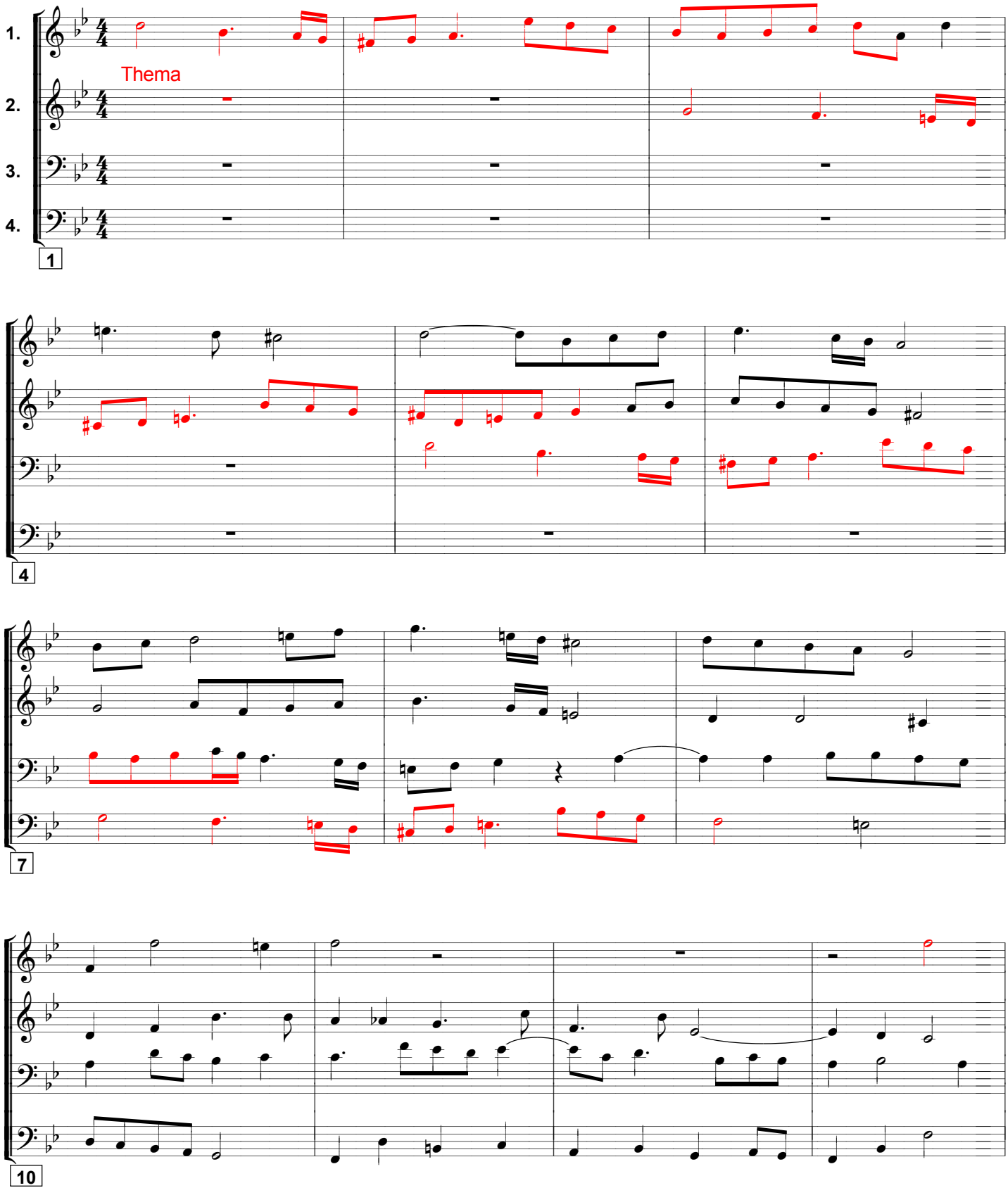
Der Tonumfang der einzelnen Stimmen ist sehr groß, so daß eine Hoch- oder Tieftransposition nicht möglich ist. Mozart beginnt das Thema im Sopran (T1), führt es in der Unterquinte in den Alt ein T3), in der Unteroktave in den Tenor (T5) und in der Quinte der Unteroktave in den Baß (T7) - alles noch ziemlich schulmäßig. In T13 erscheint das Thema in der Oberterz (Sopran), versetzt bei Baß, Alt und Tenor, aber im Baß wird das Thema jedes Mal einen Ganzton höher begonnen (T24ff, T36ff), bis es ab T46 in der Umkehrung nach oben in allen Stimmen erscheint. Ab T65 werden das Thema und seine Umkehrung gemeinsam geführt und ab T75 geht es in einen Halbschluß, bei dem ein ***ritardando*** mit anschließenden Fermaten sinnvoll erscheint. Danach (T81ff) kommt das Finale, in dem Mozart wild durch die Tonarten moduliert. Der von Abt Stadler gestaltete Schluß erscheint folgerichtig und stilecht.

In der Probe oder Aufführung reicht es, die Themenköpfe etwas markanter zu spielen, damit sie wahrgenommen werden. Die Schlüsse ergeben sich aus den abwechselnden Achtel- und Sechzehntelketten und wenn man aufeinander hört, kann man das Stück sinnvoll musizieren.

9. Fuge in g-moll

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

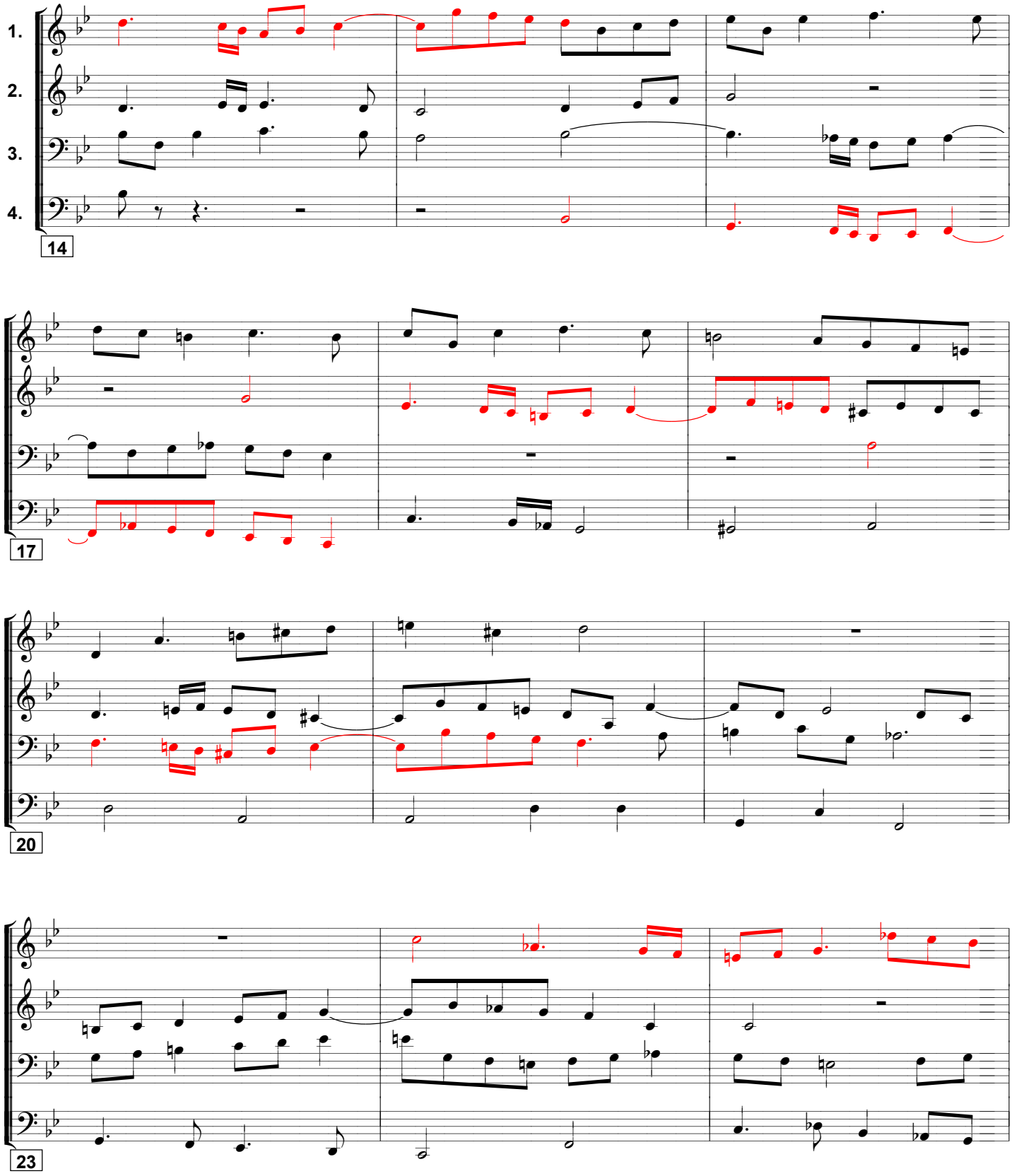
Partitur



Fuge in g-moll 9.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

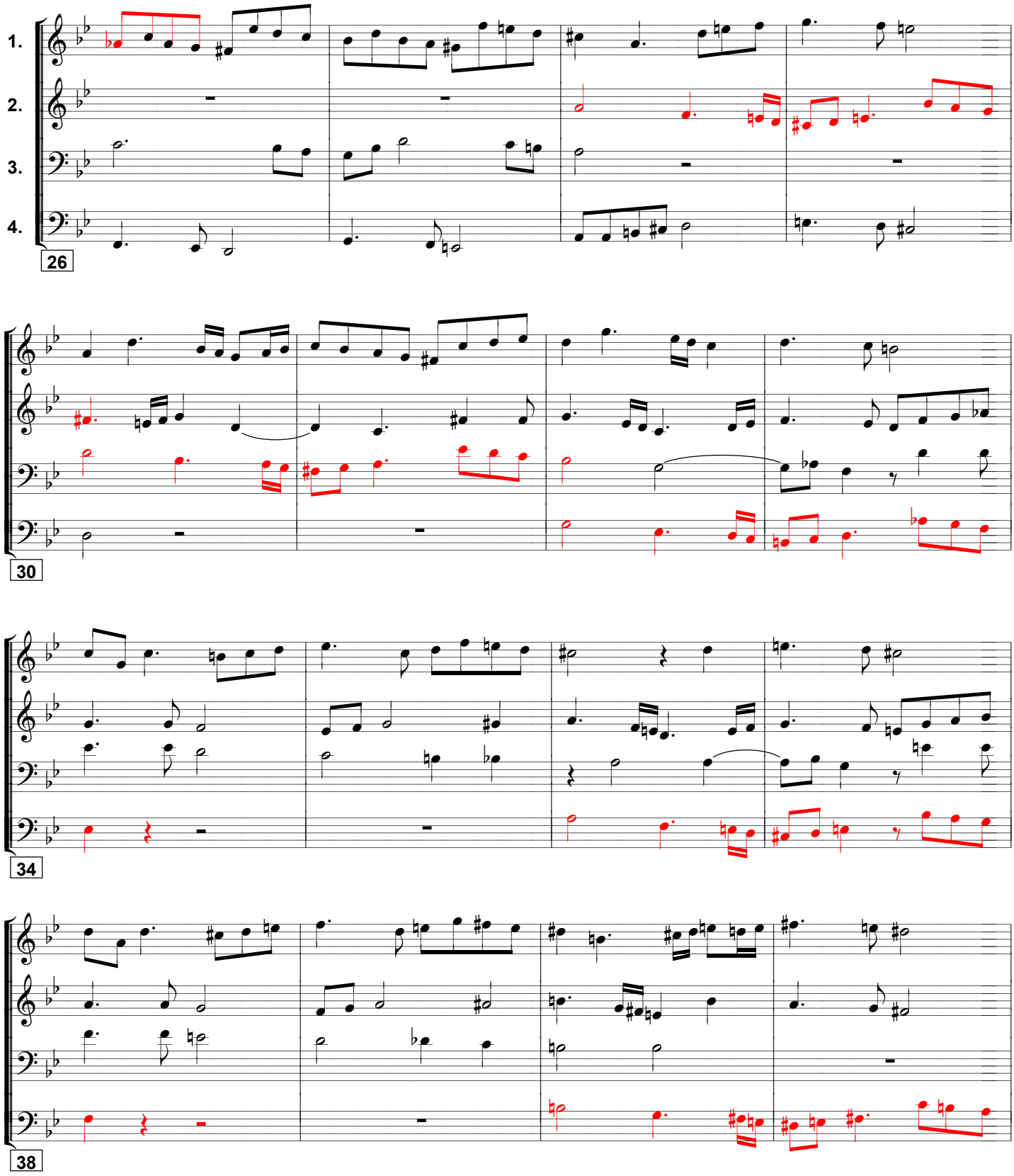
Partitur



9. Fuge in g-moll

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

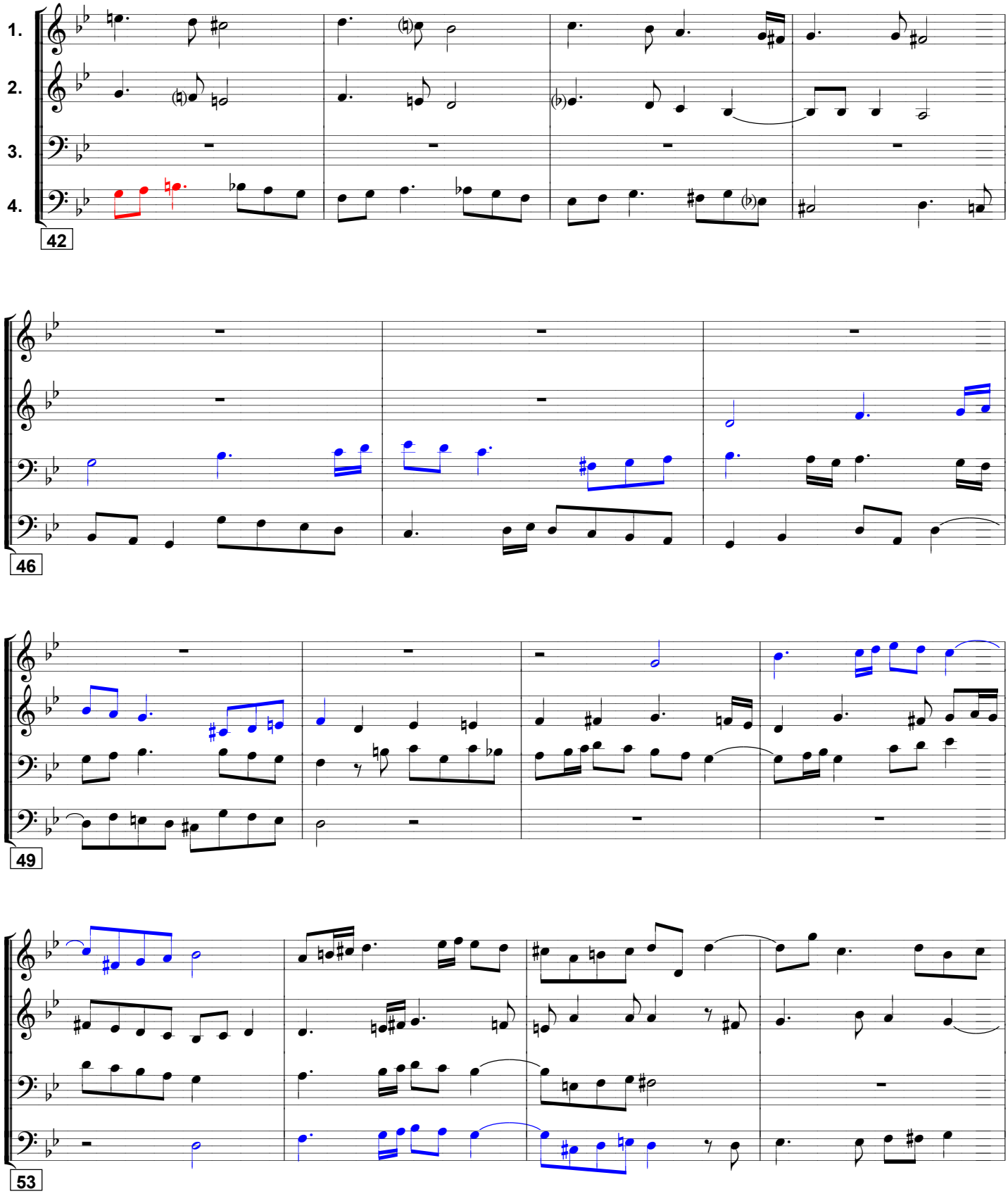
Partitur



Fuge in g-moll 9.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

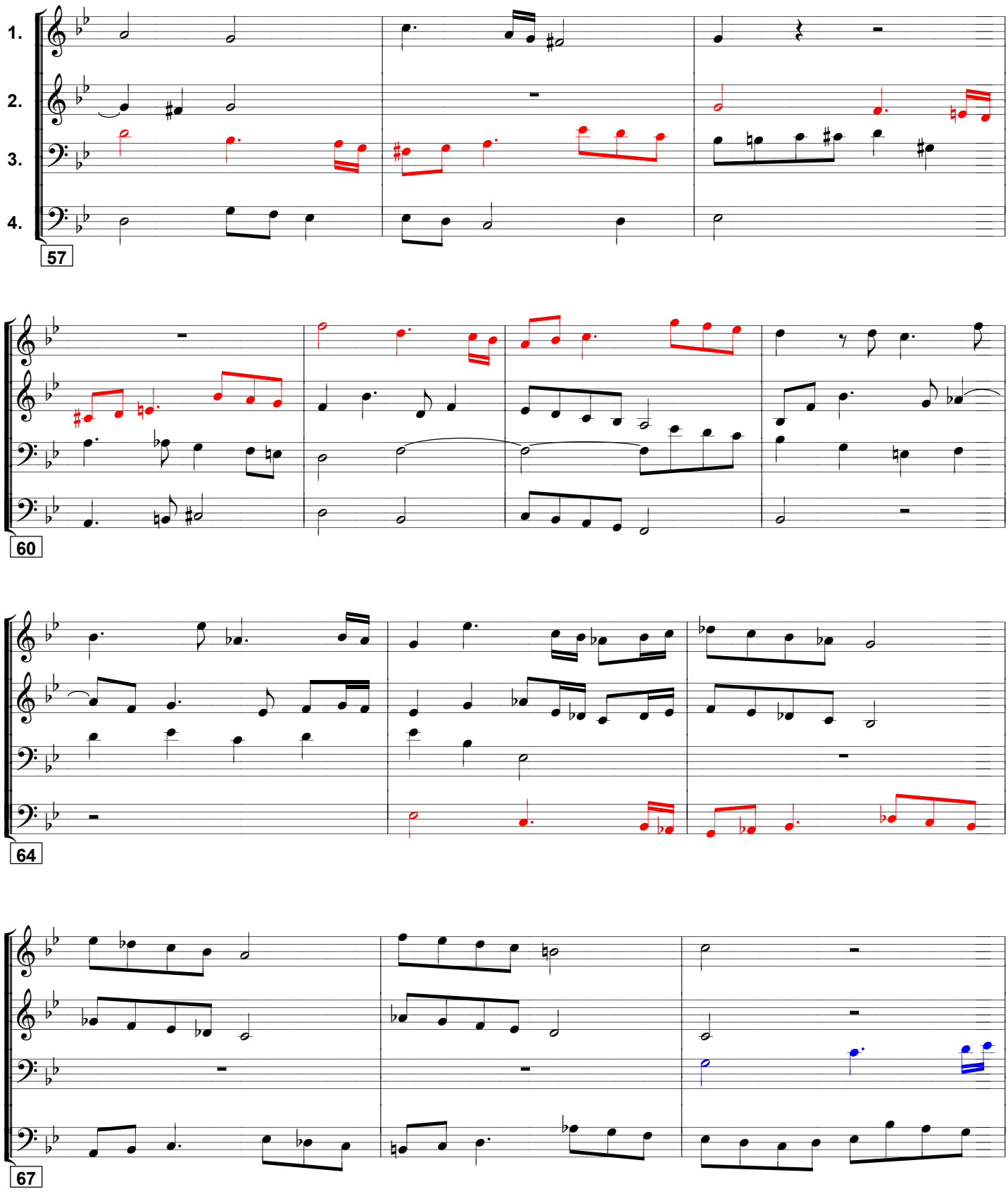
Partitur



9. Fuge in g-moll

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

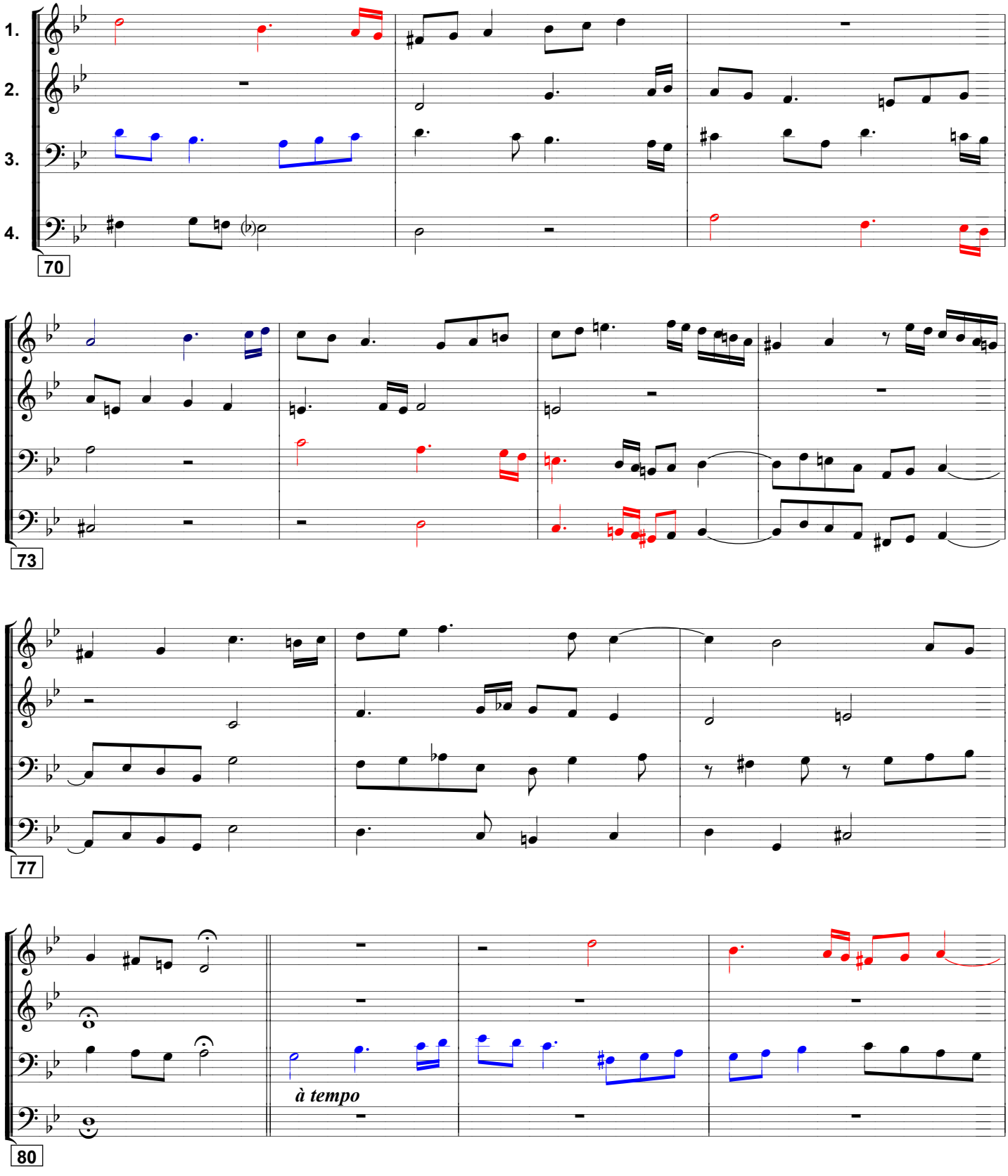
Partitur



Fuge in g-moll 9.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

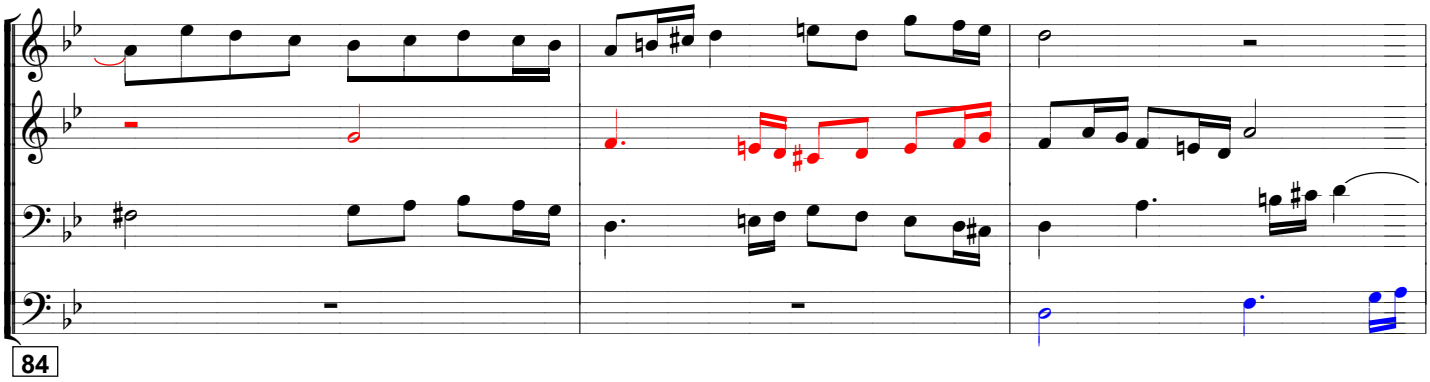
Partitur

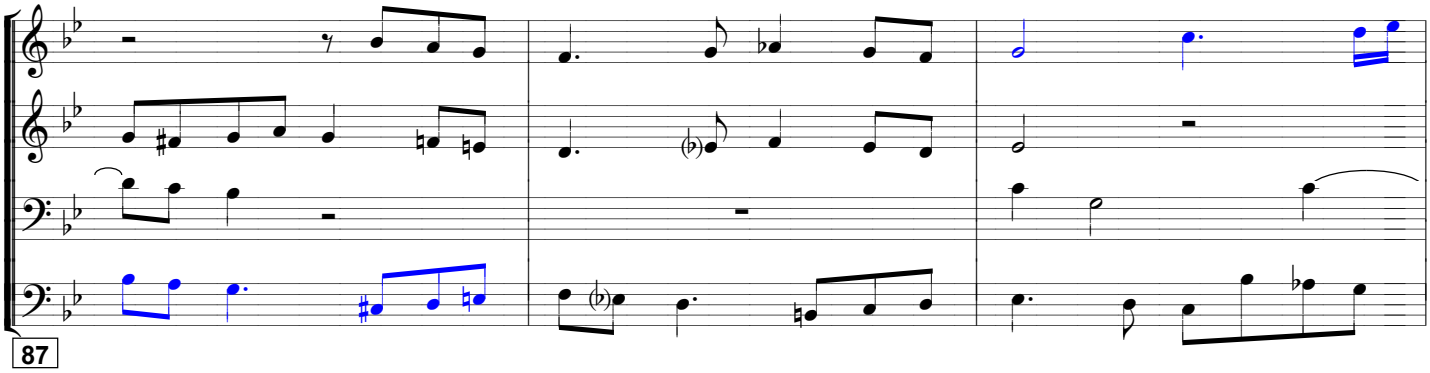


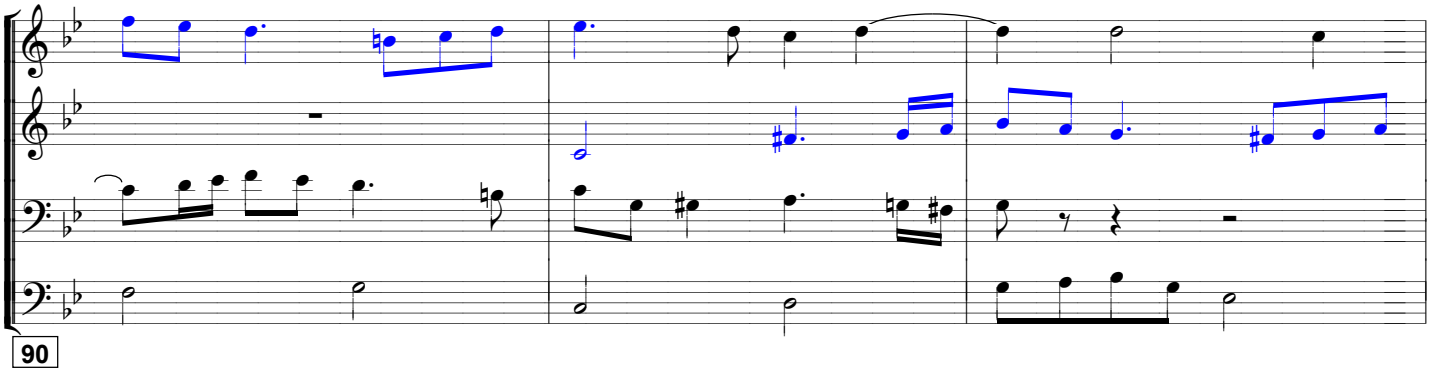
9. Fuge in g-moll

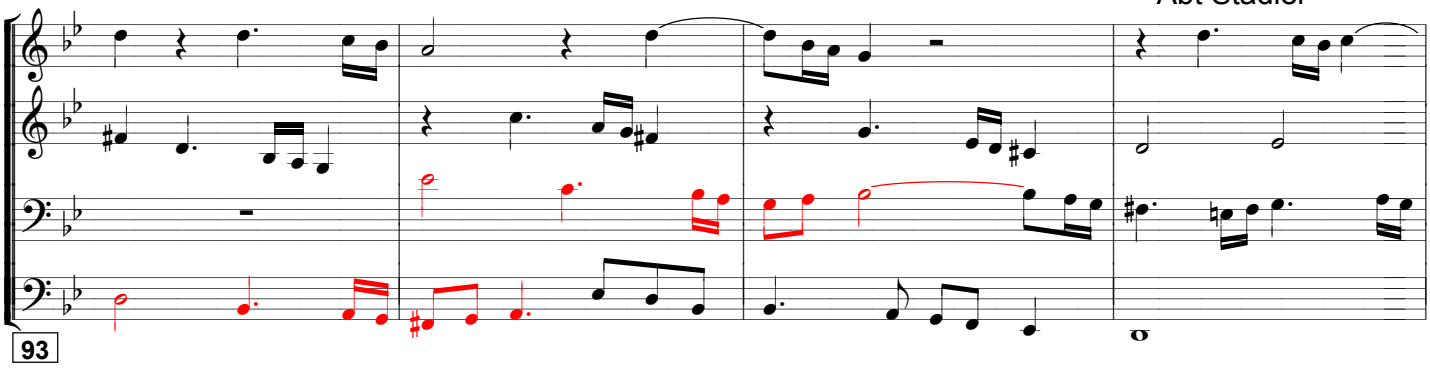
Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

Partitur





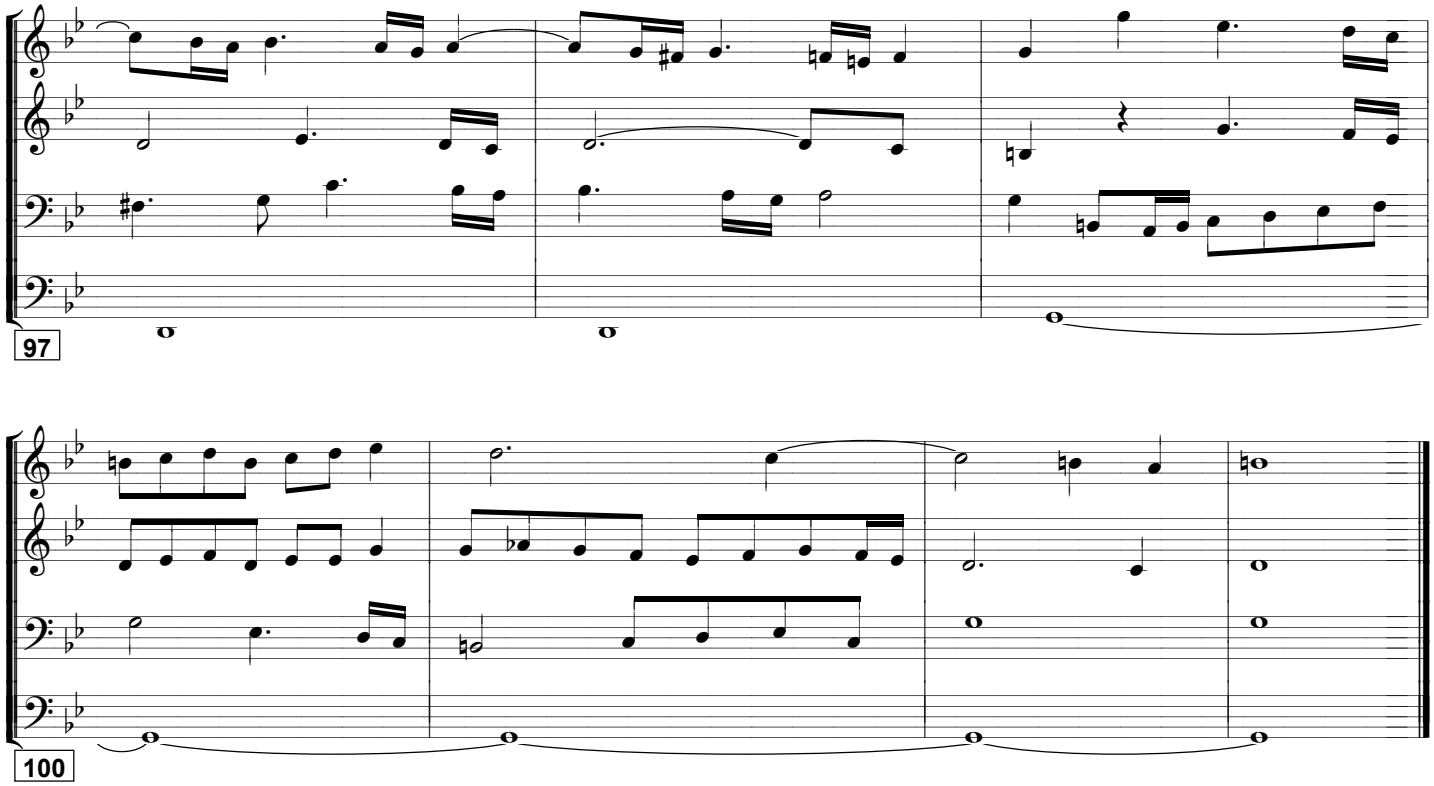




Fuge in g-moll 9.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)
(KV 401, 1782)

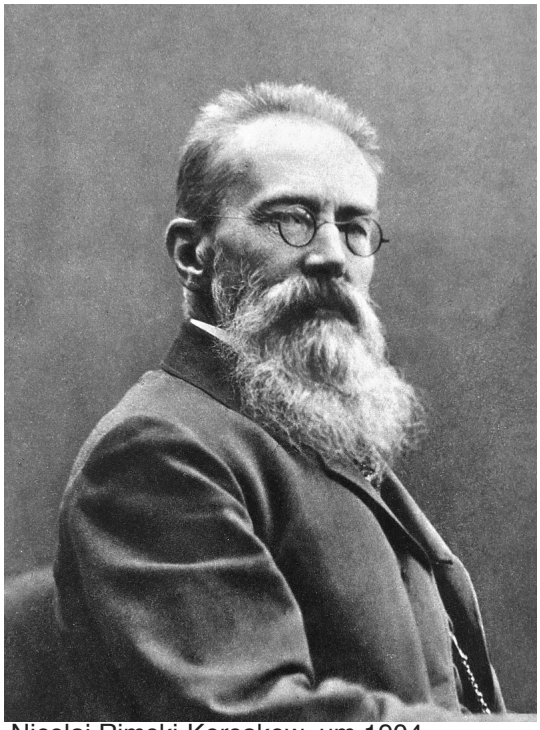
Partitur



10. Nocturne in F-Dur (1888)

Nikolai Rimsky-Korsakow (1844 -1908)

https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Andrejewitsch_Rimski-Korsakow



Nicolaj Rimski-Korsakow, um 1904.
Photo von Samour, St. Petersburg

In der Familie Rimsky-Korsakows waren die Jungen und Männer Generationen lang traditionell Offiziere der Marine. Offiziere mußten sich in Kultur auskennen, ihre Kinder bekamen mehr Bildung und Kultur als üblich und auch Nikolais Eltern förderten die musikalische Begabung ihres Sohnes mit allen Kräften.

Mit zwölf Jahren wurde Nikolai in Sankt Petersburg auf eine Militärschule geschickt, hatte dort Klavierunterricht und kam zum ersten Mal mit der Oper in Berührung, wovon er als 13jähriger ganz begeistert einem Onkel berichtete. Mit 15 Jahren begeisterte ihn sein Klavierlehrer Théodore Camille für den russischen Komponisten Mili Alexejewitsch Balakirew und Nikolai begann mit den ersten Entwürfen einer Symphonie. Diese konnte er aber erst mit 21 Jahren abschließen und in St. Petersburg aufführen, weil er nach seinem Abitur 1862 noch drei Jahre auf ein Kriegsschiff abkommandiert war.

Danach beschäftigte sich Rimsky-Korsakow ausgiebig mit russischer Volksmusik und den alten, russischen Erzählungen. Mit gerade 27 Jahren (Juli 1871) wurde er Professor für Komposition an der Musikhochschule Sankt Petersburg und heiratete ein paar Tage später Nikolajewna Purgold, eine Komponistin und Pianistin. Drei Jahre später wurde er Direktor des dortige Konservatoriums und komponierte, dirigierte und lehrte seine Studenten. Als Musikprofessor und erfolgreicher Komponist beeinflußte er die europäischen Komponisten Igor Strawinski, Maurce Ravel, Paul Dukas und viele andere. Er schrieb viele Orchesterwerke, mehr als ein Dutzend Opern, Werke für Chor, Klavier und Orchester, außerdem Solokonzerte und viele Lieder. Nikolai Rimsky-Korsakow erhielt viele Preise und starb 1908 mit vierundsechzig Jahren an einem Herzinfarkt.

Zum Stück

Dieses Nocturne wurde ursprünglich für vier Hörner geschrieben und entstand 1888 wohl in Sankt Petersburg, wo Rimsky-Korsakow Komposition lehrte. Die Tonart ist für Hörner sehr leicht, weil viele Tonverbindungen aus der Naturtonreihe herrühren. Die Ventile waren seit 1814 erfunden und längst etabliert und so konnte Rimsky-Korsakov Halbtonveränderungen schreiben, die auf den Naturhörnern nicht denkbar gewesen waren.

Dieses Konzertstück lebt von der Melodie, die durch mehrere Stimmen geht. Es ist nicht schwierig und wurde vielleicht für Schüler des Konservatoriums geschrieben.

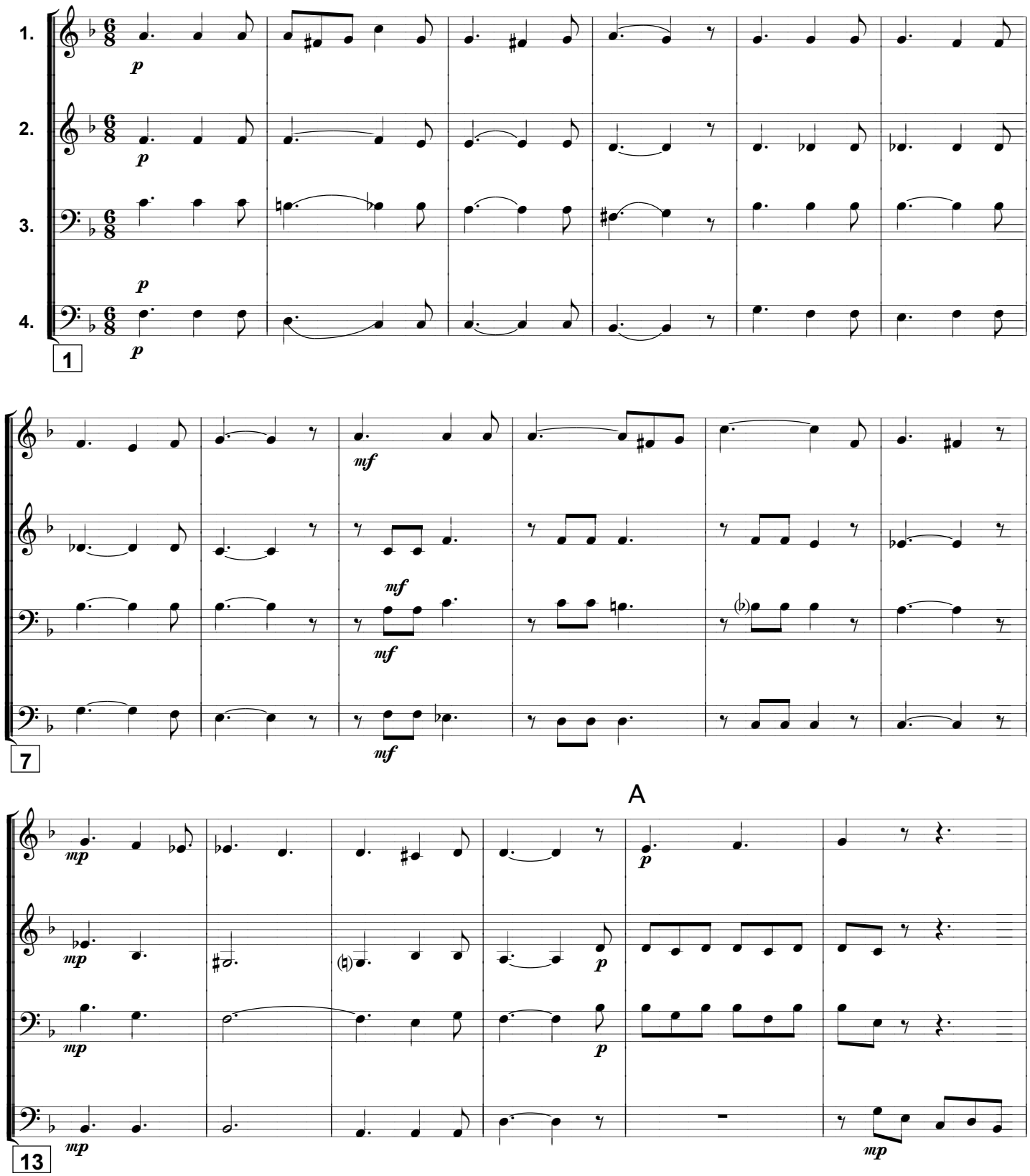
Mitspieldatei

https://www.youtube.com/watch?v=fK47J5uCu5g

Nocturne in F-Dur (1888) 10.

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

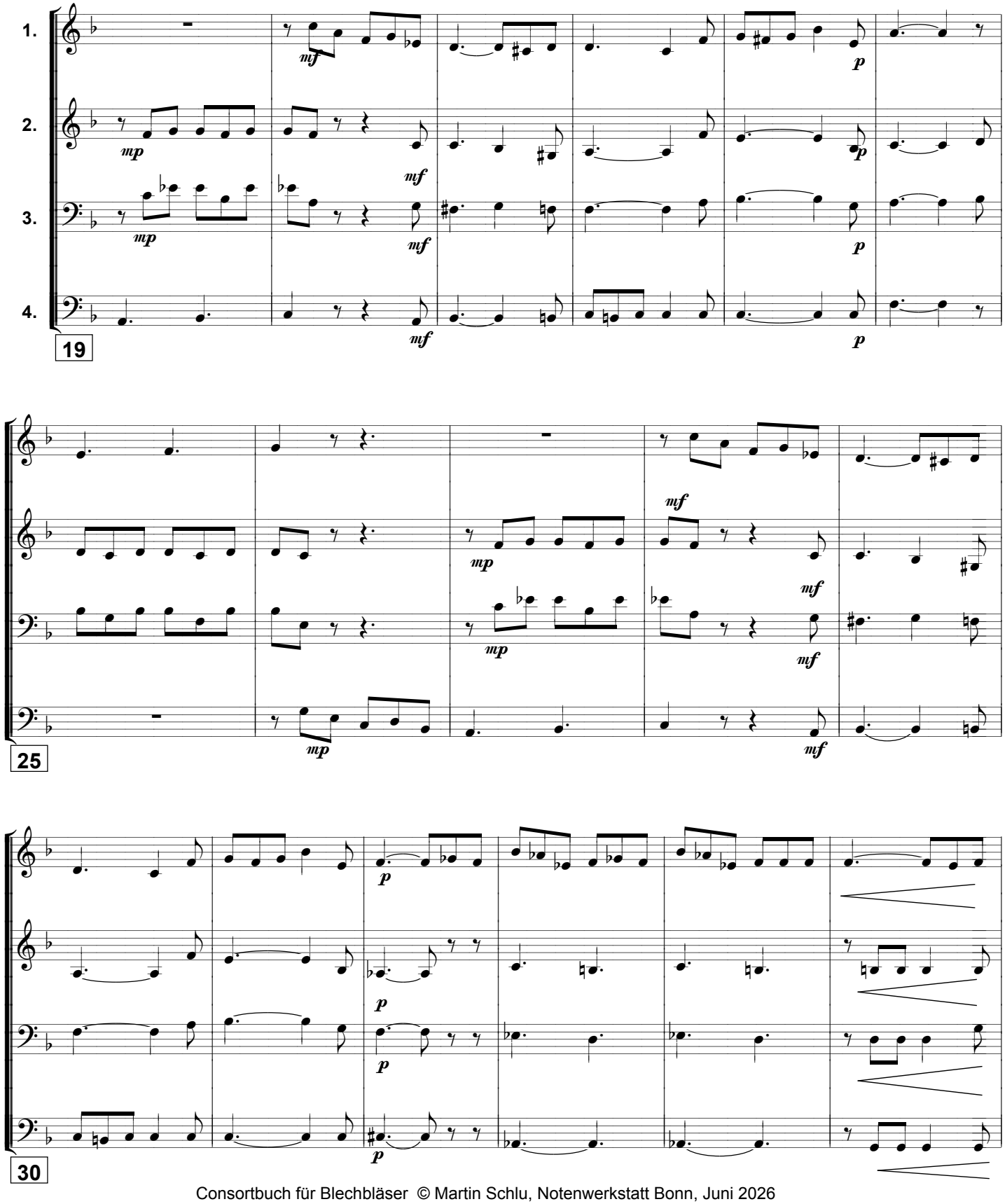
Partitur



10. Nocturne in F-Dur (1888)

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

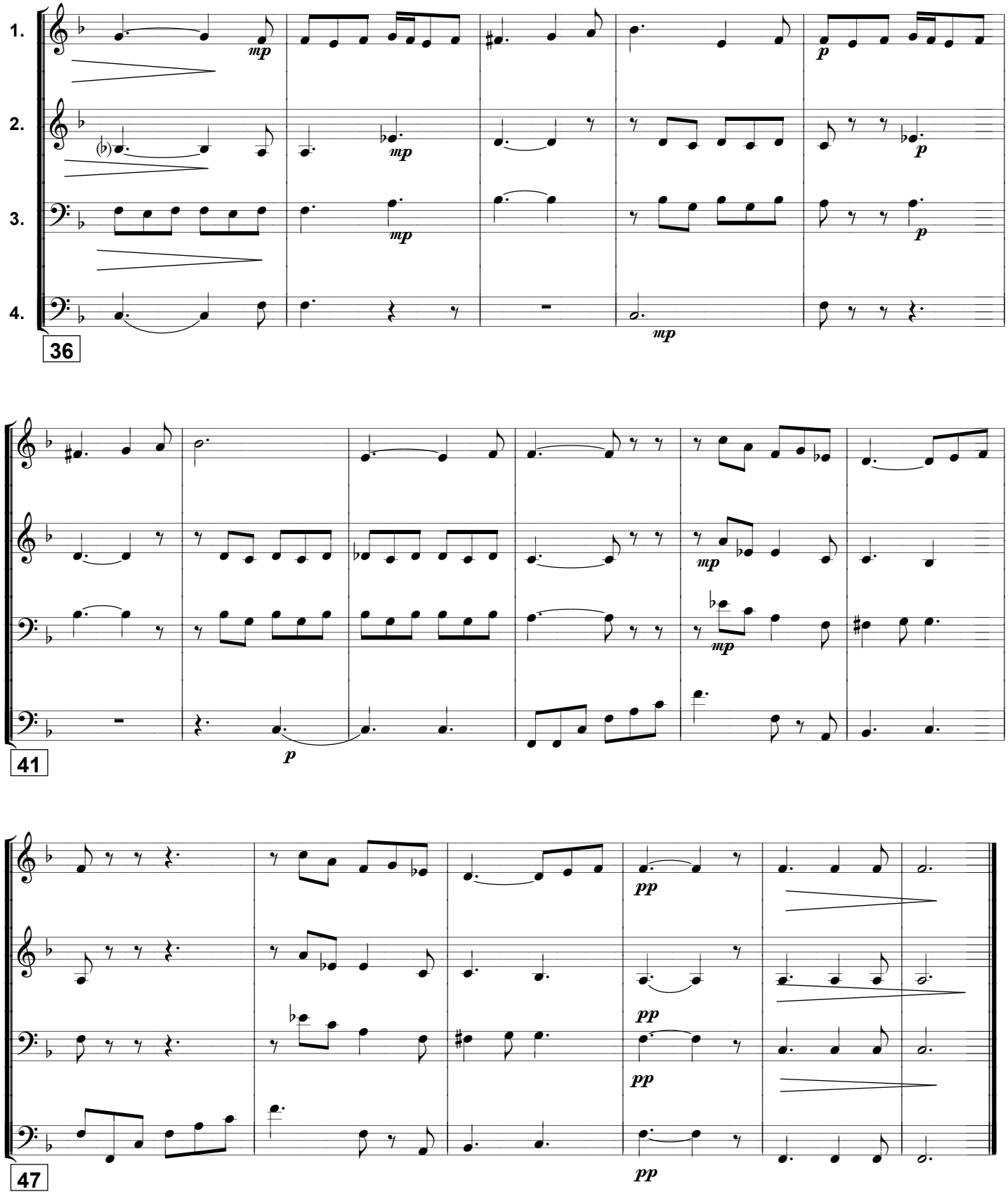
Partitur



Nocturne in F-Dur (1888) 10.

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

Partitur



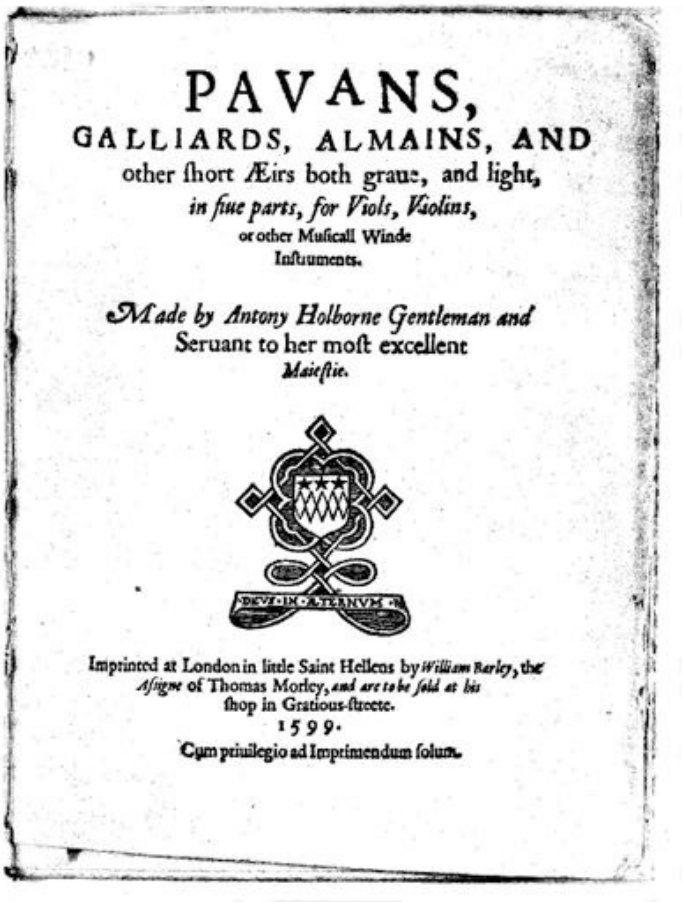
11. Pavane 27

Anthony Holborne (um 1545 - 1602)

aus „Pavans, Almaines...“, London 1599)

https://de.wikipedia.org/wiki/Anthony_Holborne

https://imslp.org/wiki/Pavans,_Galliards,_Almains_and_other_Short_Aeirs_(Holborne,_Anthony)



PAVANS,
GALLIARDS, ALMAINS, AND
other ſhort Æirs both graue, and light,
in fiue parts, for Viols, Violins,
or other Muſicall Winde
Inſtruments.

Made by Antony Holborne Gentleman and
Seruant to her moſt excellent
Maieſtie.

DEVM TIME TERNVM

Imprinted at London in little Saint Hellens by *William Barley*, the
Aſſigne of Thomas Morley, *and are to be ſold at his*
ſhop in Gratious-ſtreete.
1599.
Cum priuilegio ad Imprimendum ſolum.

Anthony Holborne wurde um 1545 geboren, studierte ab 1562 in Cambridge und war nach seinen Angaben der Hofkomponist der englischen Königin Elizabeth I. Eine Vorform der Laute (Cister) war am dortigen Hof ein sehr beliebtes Instrument und Holborne schrieb viele Stücke dafür, wie dieses.

Am Ende seines Lebens veröffentlichte Holborne 1599 seine Sammlung von 65 Kompositionen unter dem Namen *„Pavans, Galliards, Almains and other short Aeirs, both grave and light, in five parts, for Viols, Violins or other Musicall Winde Instruments“* [1], eine Titellänge, die damals üblich war. Diese Sammlung ist die größte Ausgabe eines einzigen Komponisten in der Renaissance. Vergleichbar ist sie nur mit Johann Hermann Scheins „*Banchetto Musicale*", einer Sammlung von 20 Suiten, die aber erst zwanzig Jahre später in Leipzig erschien.

Um 1600 war es nicht üblich, eine Besetzung anzugeben, weil die Instrumentalmusik des späten 16. Jahrhunderts nicht für bestimmte Instrumente geschrieben wurde, denn die Tonumfänge der Instrumente waren weitestgehend ähnlich. Unterschiede gab es nur im Oktavumfang und wenn es höher werden sollte, oktavierte man mit einem hohen Instrument (z. B. der „gar klein-Flöte“, die etwa der Piccolo entspricht, aber nur 12 cm lang ist.). Posaunenpartien waren damals oft so virtuos wie die Stimmen der Blockflöten und Streicher. Entsprechend gut waren die hochbezahlten Hofmusiker.

Zum Stück

Das Metrum sind ruhige Halbe im Tempo 80, wobei ich einen 4/2 Takt notiert habe, um den musikalischen Fluss deutlich zu machen, obwohl man hier mit Viertaktigkeit nicht weit kommt. Im Ensemble ist es wichtig, die Halben und Ganzen deutlich zu spielen, weil sie den Puls bilden, über dem sich die hohen Stimmen austoben können. Die Dreiachteleinheiten in Takt 2, 16 und 24 sollten ganz beiläufig klingen - entsprechend gut müssen sie geübt werden. Vor dem Zusammenspiel sollten die Takte aller Stimmen durchgesprochen werden, bis die Rhythmen klar sind.

[1] Langsame und schnelle Tänze <aus Frankreich und Deutschland> , Melodien, schwermütig und leicht in fünf Stimmen für Gamben, Violinen und andere (Blas)instrumente.

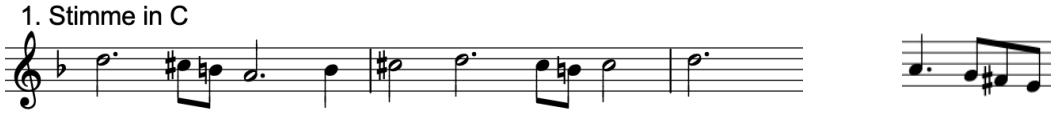
Pavane 27 11.

Zum Stück

Mitspieldatei mit einem Takt Vorzähler

Holborne verwendet die seit dem 15. Jahrhundert eingeführten Bezeichnungen **Cantus** (**C** = 1. Stimme), **Altus** (**A** = 2. Stimme), **Tenore** (**T** = 3. Stimme) und **Bassus** (B = 4. Stimme). Die 5. Stimme, der **Quintus** (**Q** oder **5**) , ist hier eine weitere Stimme zwischen Cantus und Altus. Das Metrum sind ruhige Halbe etwa in Tempo 80, wobei ich einen 4/2 Takt notiert habe, um den musikalischen Fluss deutlich zu machen. Im Ensemble ist es wichtig, die Halben und Ganzen deutlich zu spielen, weil sie den Puls bilden, über dem sich die anderen Stimmen austoben können.

Erster Teil (T1 - 8)
Das Thema der ersten Stimme (**C**) besteht aus punktierten Halben, Achteln und wenigen Halben, die den Puls zum Schwingen bringen:



Die zweite Stimme (**5**) nimmt das eine Zählzeit später auf, die vierte Stimme (**T**) ebenfalls. Die 5. Stimme (**B**) spielt ruhige Ganze, Halbe oder doppelte Ganze und betont dabei die fließenden Schwerpunkte. Zwischendurch hat der T eine kleine Verzierung, eine Punktierte mit einer Dreiachteleinheit (oben rechts), die ganz beiläufig klingen soll und entsprechend gut geübt werden muß.

Vor dem Zusammenspiel sollten die Takte aller Stimmen durchgesprochen werden, bis die Rhythmen klar sind.

In T6 findet ein Wechsel zwischen einer Dur- und einer Molldominante statt, zwischen **T** und **C** (auch wenn Holborne noch nicht in Dominanten gedacht hat). T8 bringt dann die doppelte Ganze als Ruhepol.

Zweiter Teil (T9 -17)
Dieser Teil beginnt einen Ton tiefer (heute würden wir Subdominante sagen). Rhythmisch erscheint der Fluß für uns ungewohnt, weil dieser Abschnitt neun Takte lang dauert, wobei ein 2/2 Takt eingeschoben ist (zu Zeiten Holbornes schrieb man auch nicht unbedingt Taktstriche). T16 im Tenor muß vorher durchgespielt sein, sonst geht er schief.

Dritter Teil (T18 - 30)
Dieser Teil ist mit dreizehn Takten Dauer der längste Abschnitt und hier gibt es wieder die Echowirkungen zwischen den Stimmen, die es schon in den ersten beiden Teilen gab. Die Synkope in T 27 (Bassus) sollte man vorher zumindest gelesen haben.

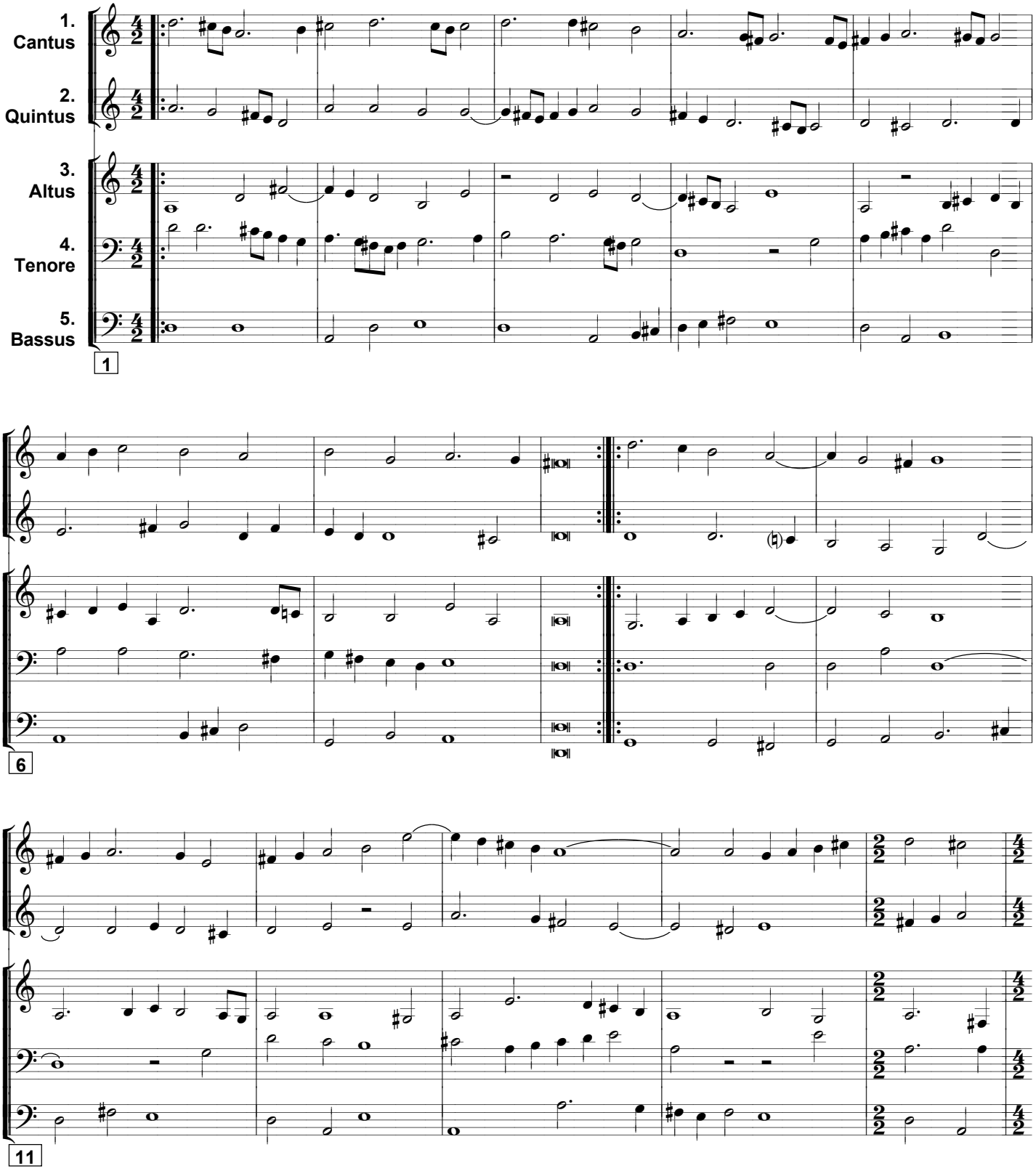
11. Pavane 27

„The image of Melancholy“

Anthony Holborne, geb. um 1545 in Cambridge, gest. am 29. November 1602 in London

Nr. 27 aus „Pavans, Galliardes, Almaines...“, London 1599)

Partitur



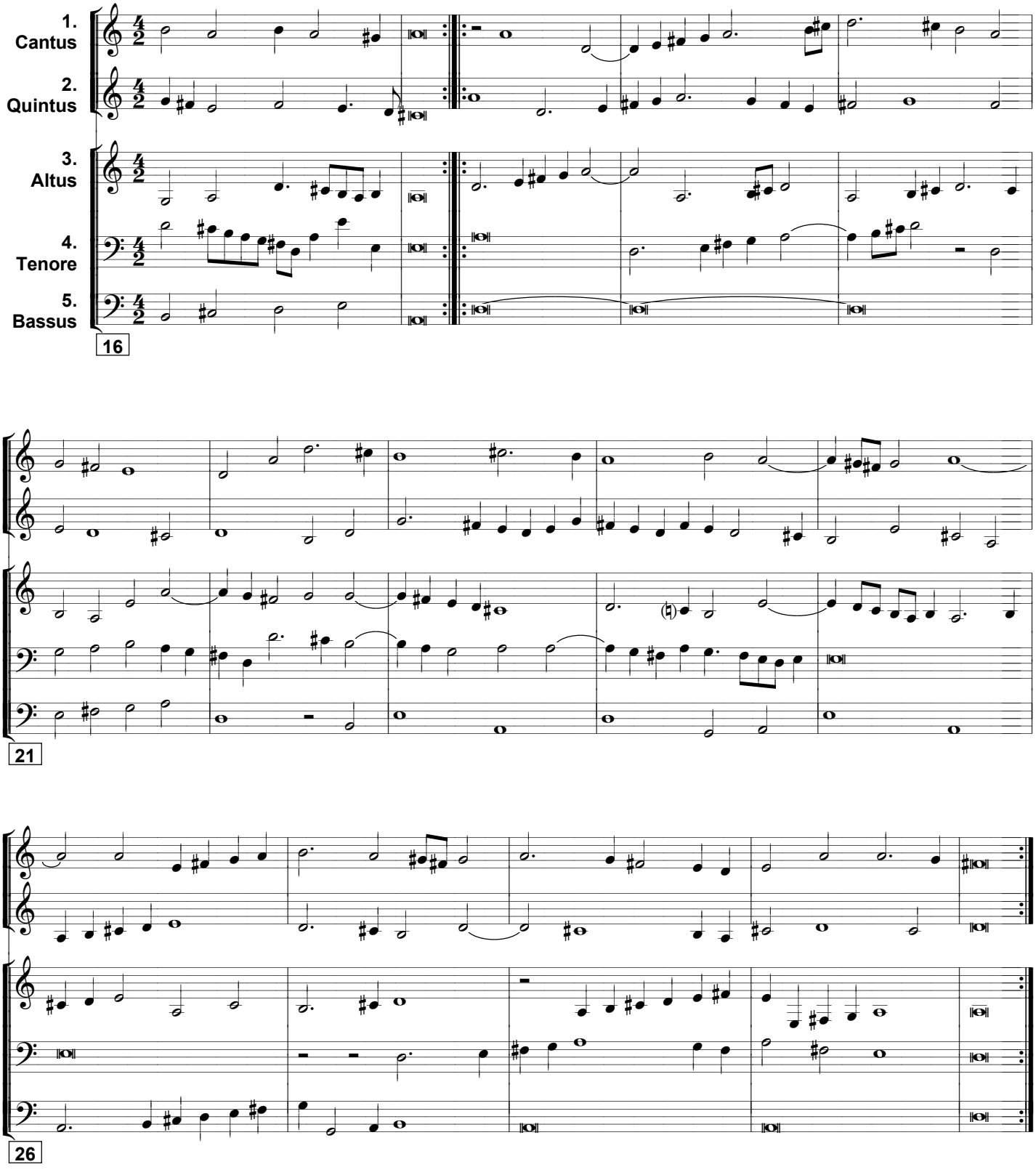
Pavane 27 11.

„The image of Melancholy“

Anthony Holborne, geb. um 1545 in Cambridge, gest. am 29. November 1602 in London

Nr. 27 aus „Pavans, Galliardes, Almaines...“, London 1599)

Partitur



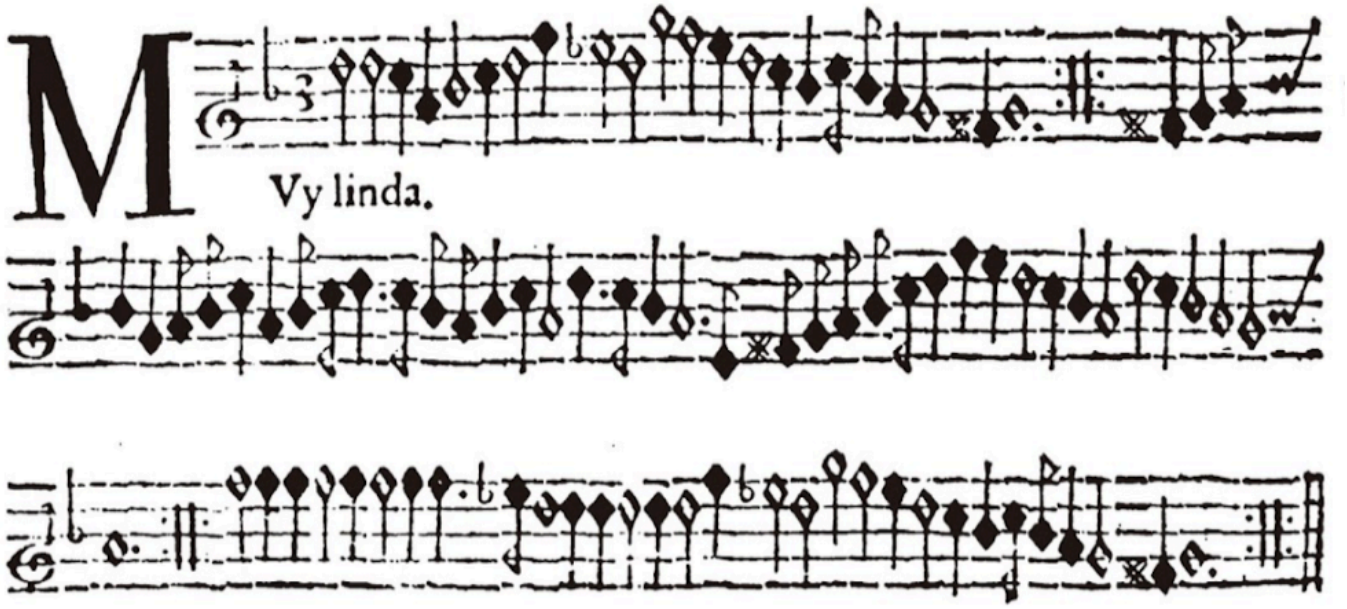
12. Galliard „Muy Linda“

Anthony Holborne

(um 1545 - 1602, aus „Pavans, Almaines...“, London 1599)
https://de.wikipedia.org/wiki/Anthony_Holborne
https://imslp.org/wiki/Pavans,_Galliards,_Almains_and_other_Short_Aeirs_(Holborne,_Anthony)

Holborne kombinert - wie die meisten der Komponisten und Drucker meistens zwei bis drei Tänze. Die „Pavane“ ist der feierliche Einleitungstanz mit festgelegten schreitenden Bewegungen, der für Huldigungen oder Aufmärsche besonders geeignet ist. Danach wurde üblichweise ein schneller Dreier getanzt. Im Irischen/Englischen heißt der Tanz „*Jig*“, im Deutschen ist es ein „*Hupfauf*“ und in Frankreich eben eine „*Galliarde*“. Dieser schnelle Tanz war bei den Bällen der Barock immer das Salz in der Suppe. Zum Abkühlen tanzte man danach oft einen langsamen deutschen Tanz, die „Allemande“ oder „Almaine“.

Die Galliade „Muy Linda“ ist in der Sammlung etwa im mittleren Schwierigkeitsgrad, der höher wird, wenn man das Tempo anzieht. Spätestens dann wird klar, was das für eine Musik ist: Wildeste Tanzmusik über Tische und Bänke. Das ist aber auch das Merkmal von„*Jig*“ oder „Galliarde“ oder dem „Hupfauf“ - hier ist der Name Programm.



Man sieht im Druck der Stimme den Violinschlüssel, das eine be-Vorzeichen und die geschwungene Drei. Man könnte mit etwas Übung bereits aus dieser Stimme spielen, weil sich die Zeichen nur etwas verändert haben. Was man aber nicht sieht, ist die Umdeutung des Taktes, weil Holborne den 3/2-Takt schon mal mit einem 6/4-Takt kombiniert. Rechnerisch ist es zwar das Gleiche, musikalisch ist es aber eine andere Welt, denn der eine Takt ist ein Zweier (2 x punktierte Halbe= 2 x 3), der andere Takt ein Dreier (3 x Halbe = 3 x 2). Gemeinsam ist beiden Takten nur die Eins, wobei es nicht immer Taktstriche gibt. Die haben sich erst später duchgesetzt.

Wenn man öfter Holborne gespielt hat, kennt man diese Spezialität. Rhythmisch sind die meisten Holborne-Kompositionen etwas vertrackt, doch zum Blattspieltraining gibt es nichts Besseres.

Galliard „Muy Linda“ 12.

Anthony Holborne (um 1545 - 1602)

aus „Pavans, Almaines...“, London 1599)

https://de.wikipedia.org/wiki/Anthony_Holborne

https://imslp.org/wiki/Pavans,_Galliards,_Almains_and_other_Short_Aeirs_(Holborne,_Anthony)

QR-Code zum Mitspielen

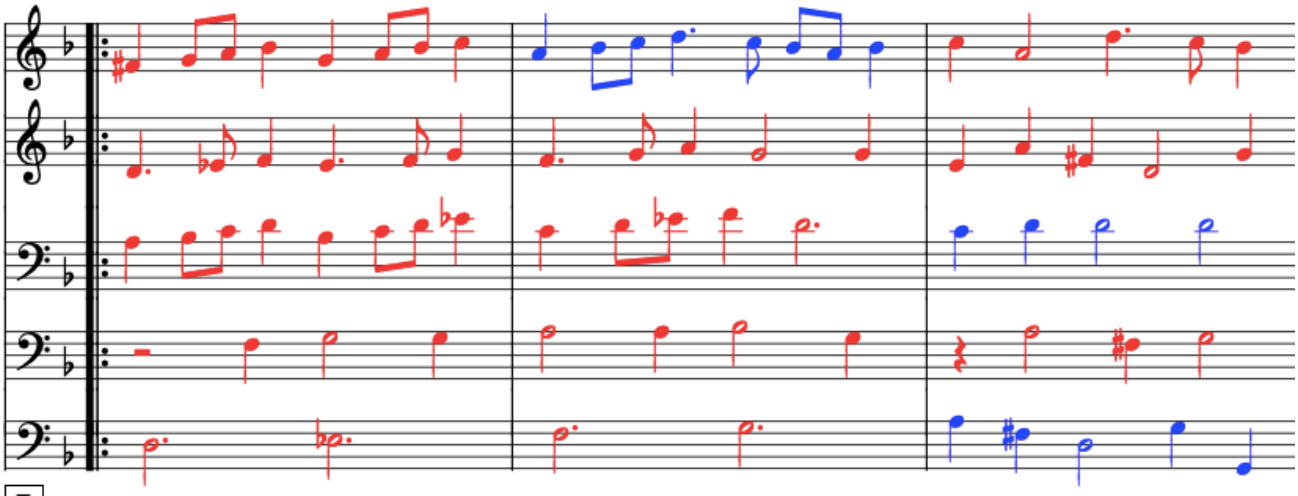
Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Historischer_Tanz

Anthony Holborne hatte 1599 eine Sammlung mit 65 eigenen Stücken veröffentlicht. Sie trug den Namen

> *„Pavans, Galliards, Almains and other Short Aeirs, both grave and light in five parts, for Viols, Violins or ther Musical Instruments“* [1],

eine Titellänge, die damals üblich war. Üblich war auch, daß eine Besetzung nicht angegeben wurde, denn die Instrumentalmusik des späten 16. Jahrhunderts ist nicht auf eine bestimmte Besetzung hin geschrieben, weil die Tonumfänge der Instrumente weitestgehend ähnlich lagen. Holbornes Musik funktioniert mit Streichern und mit Bläsern, auch in gemischten Besetzungen.

Die Galliarde „Muy[2] Linda“ hat ein Stilelement, das typisch für Holborne ist, die Gleichzeitigkeit zwischen einem **3/2-Takt** (blau) und einem **6/4 Takt** (rot). Es kann durchaus sein, daß in zwei Stimmen drei Halbe zu zählen sind, während in anderen Stimmen zwei Punktierte stehen. Dadurch entstehen rhythmische Überlagerungen, die einen ganz speziellen Reiz ausüben, aber voraussetzen, daß man als Musiker rhythmisch sicher ist.



7

[1] Langsame und schnelle Tänze <aus Frankreich und Deutschland>, und kurze Melodien, schwermütig und leicht in fünf Stimmen für Gamben, Violinen oder andere Blasinstrumente

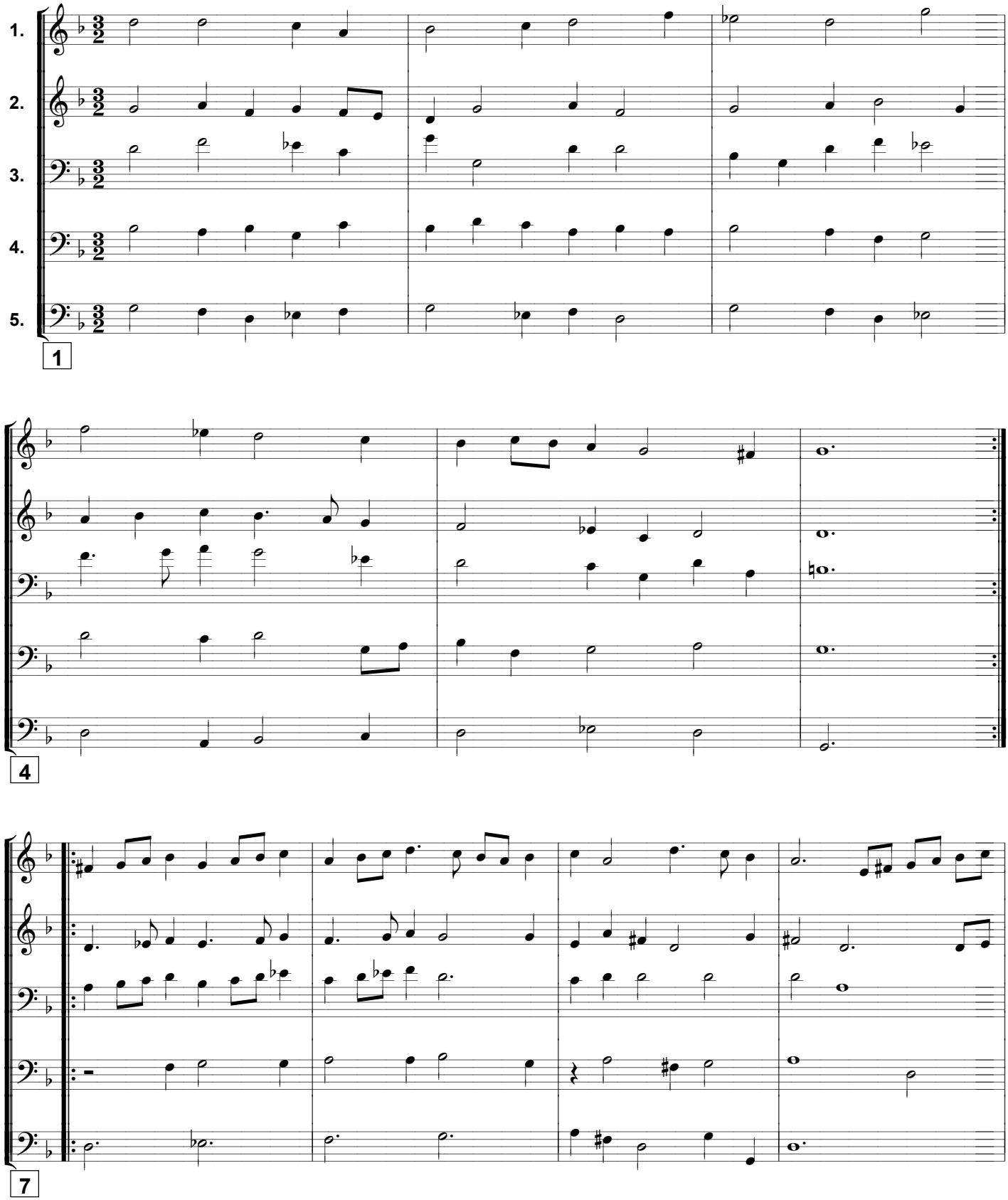
[2] alte Schreibweise für „*my*“, also eine Galliarde für „meine Linda“.

12. Galliarde „Muy Linda“

Antony Holborne , geb. um 1545, gest. am 29. November 1602 in London,

Nr. 34 aus „Pavans, Almaines...“, London 1599)

Partitur

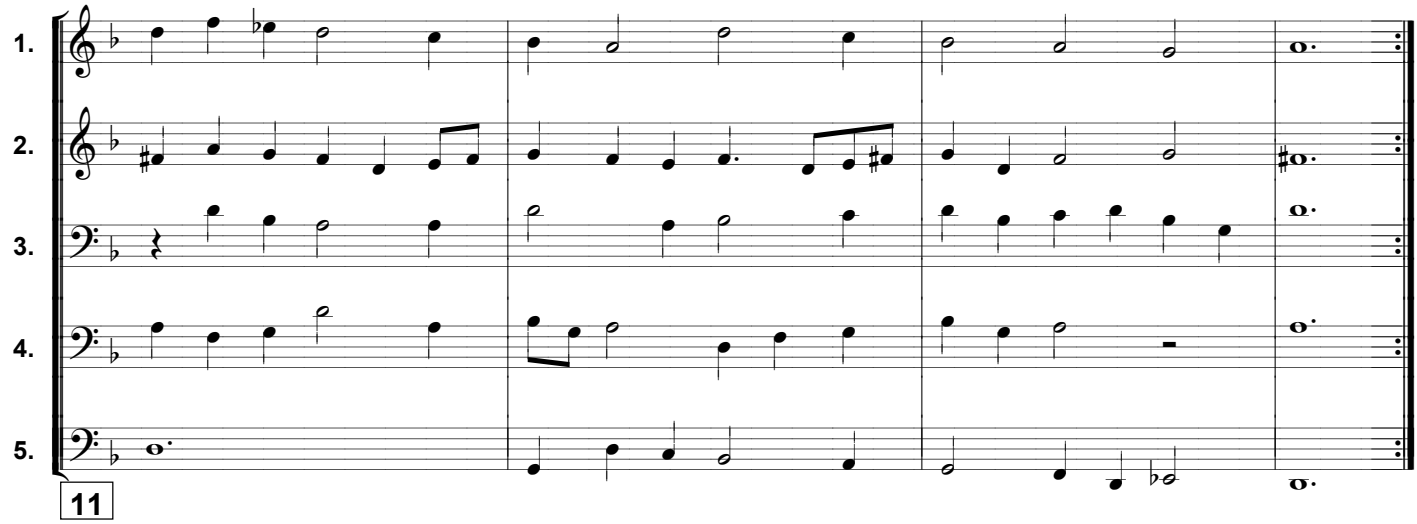


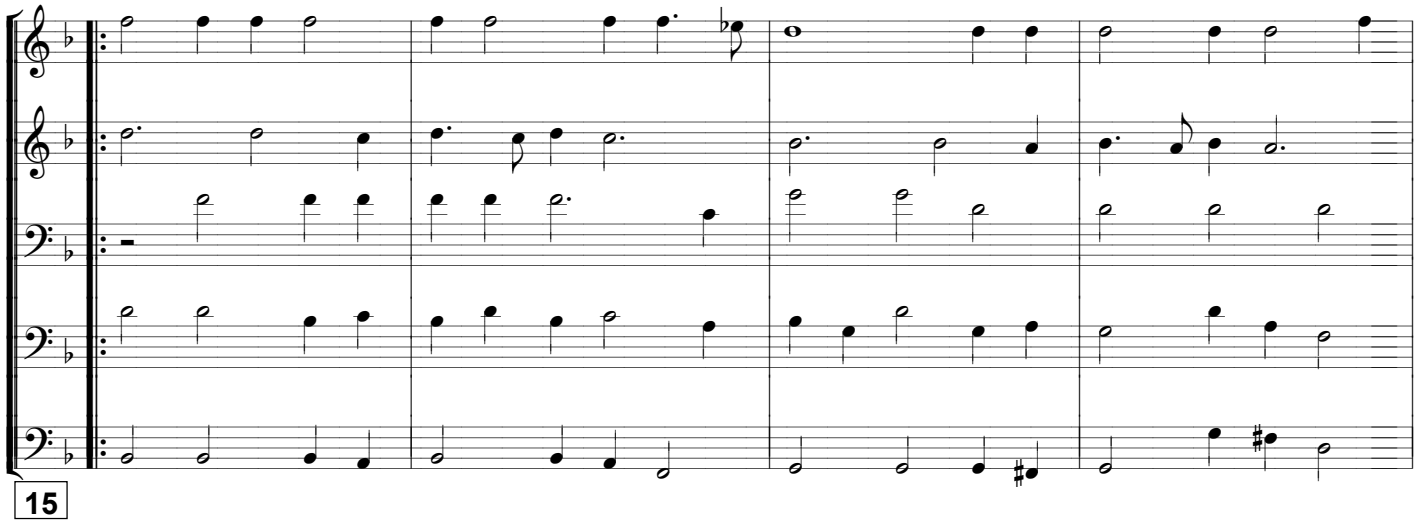
Galliarde „Muy Linda“ 12.

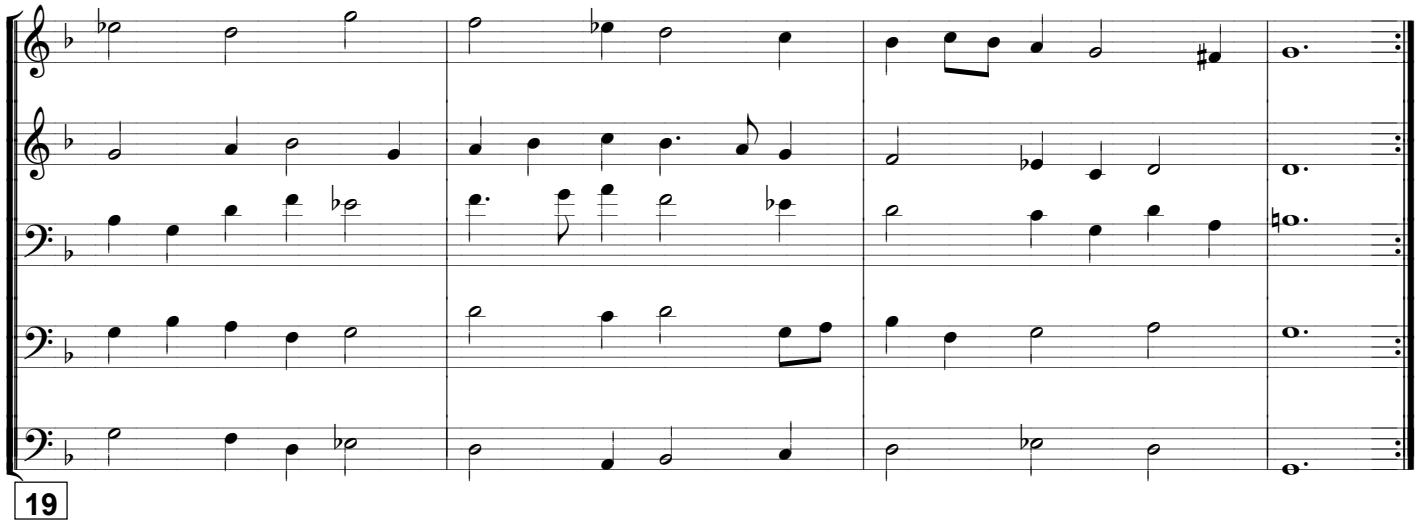
Antony Holborne , geb. um 1545, gest. am 29. November 1602 in London,

Nr. 34 aus „Pavans, Almaines...“, London 1599)

Partitur







13. Paduana 8a

aus „Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden“ (Hamburg, 1609)

William Brade

geb. um 1569, gest. am 26.02.1639

https://de.wikipedia.org/wiki/William_Brade
https://www.deutsche-biographie.de/gnd12881926X.html#ndbcontent
https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/ploneimport_derivate_00010423/spohr_musiker.doc.pdf

William Brade

William Brade war ein englischer Komponist der Renaissance und des Frühbarocks mit dem Schwerpunkt Streichermusik und galt als Virtuose auf der Gambe, dem Vorläufer des Violoncellos. Seine Kindheit und Jugend liegen im Dunkeln und man weiß über ihn erst etwas, als er die Dreißig längst überschritten hatte.

Brade wurde in England geboren und kam etwa 1594 von der Insel - wahrscheinlich mit anderen Musikern einer englischen Theatertruppe, für die er die Musik schrieb, ähnlich wie sein berühmter Kollege Thomas Simpson. Von 1594 bis 1619 arbeitete Brade viermal als Hofkapellmeister für den dänischen König Christian IV. - wie später auch Heinrich Schütz [1]. Aus Kopenhagen kam er in den norddeutschen Raum an die kurfürstlichen Höfe von Schloß Gottorf, Bückeburg, Berlin und, 1608, nach Hamburg. Dort wurde er Direktor der Ratsmusik, heute mit einem Generalmusikdirektor vergleichbar. Kapellmeistervertretungen führten Brade zwar später noch an die Höfe von Halle und Güstrow (1618), doch Hamburg wurde sein Lebensmittelpunkt.

Wichtig für Brade war aber auch der Brandenburger Hof in Berlin, denn dort arbeiteten etliche englische Musiker wie der Lautenist John Dowland (1563-1626), der Violinist Thomas Simpson (1582-1628) und der Gambist Walter Rowe (um 1585/1586-1671), die die englische Consortmusik an deutschen und dänischen Höfen bekannt machten und dort stilbildend wurden. Sie schufen eine ganz neue Instrumentalmusik, die eheblich virtuoser war und den Musikern rhythmisch und technisch viel mehr abverlangte. Dem Gegensatzpaar der langsamen Pavane und der schnellen Courante wurden oft zusätzliche schnelle Sätze hinzugefügt, z.B. die englische „*Jig*“ (frz. *Gigue*) oder die spanische „*spagnoletta*“ (ital. *tarantella*), die auch die Tänzer Kaft kostete.

Parallel zu seinen Aufgaben als Hofkapellmeister veröffentlichte Brade zwischen 1607 und 1621 fünf Sammlungen von neu komponierten Tänzen und Spielmusiken zu vier bis sechs Stimmen, die sich alle gut verkauft haben müssen, weil es zu mehreren Nachdrucken kam [2]. Damit war er ein ähnlich erfolgreicher Komponist wie Michael Praetorius oder Johann Hermann Schein.

1619 erschien ein Druck seiner Kompositionen bei dem berühmten Pierre Phalése in Antwerpen, 1621 in Berlin. Außerdem finden sich seine Tänze in vielen Sammlungen anderer Drucker und Herausgeber.

William Brade starb am 26. Februar in Hamburg, hochangesehen, wie acht überlieferte Leichenreden bezeugen.

---

[1] 1594–96, 1599-1606, 1615, 1620-22

[2] ***Newe ausserlesene Paduanen, Galliarden, Canzonen, Allmand und Coranten*** *auff allen musicalischen Instrumenten lieblich zu gebrauchen (mit 5 Stimmen)*, Hamburg **1609**.
Newe ausserlesene Paduanen und Galliarden *auff allen musicalischen Instrumenten und insonderheit Fiolen* (sic!) *lieblich zu gebrauchen (mit 6 Stimmen)*, Hamburg **1614**.
Newe ausserlesene liebliche Branden, Intraden, Mascharaden, Balletten, Allemanden, Volten, Auffzüge vnd frembde Täntze … *(mit 5 Stimmen)*, Hamburg u. Lübeck **1617**

Paduana 8a 13.

aus „Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden“ (Hamburg, 1609)

William Brade

geb. um 1569, gest. am 26.02.1639

QR-Code zur Mitspieldatei

Zum Stück

Im Vorwort der zweiten Tänzesammlung von 1609 schrieb Brade über seine Ausbildung, er

„habe sich der edlen und schönen Kunst der Music/von Jugend auff beflissen.“

Dies ist vermutlich etwas untertrieben, denn, wie man beim Lesen und Spielen der folgenden Noten bereits merken kann, hat Brade hier ordentlich rhythmischen Finessen eingebaut, die er ohne seine Ausbildung nicht hätte schreiben können.

Üblich war bis ca. 1600 immer eine Tanzfolge einer gradtaktigen Pavane, gefolgt von einem schnelleren Satz im Dreiertakt. Brade verwirrt die Tänzer schon in dieser Pavane, weil ab T18 der Schwerpunkt verschoben wird.

Zum Aufbau

Brade gibt dem Cantus eine zweite Sopranstimme bei, den Quintus (5), der in T3 sogar höher liegt als der cantus (a^2). Die melodische Form umfaßt im ersten Teil sechs Takte, im zweiten Teil acht Takte, im dritten Teil zehn Takte. Das dürfte geeignet gewesen sein, die Tänzer etwas zu verwirren, weil die damals üblichen Tanzschritte durchaus schon einen achtteiligen Aufbau hatten [3]. In T18 wird außerdem noch auf einen Dreiertakt gewechselt, der spätestens da die Schwerpunkte verschob und die Tänzer/innen ins Stolpern brachte. Auch das gehörte zum Ball der damaligen Zeit.

Tempo

Diese Pavane darf nicht zu schnell gespielt werden, weil die Noten sowieso schon sehr schnell aufeinander erfolgen. Tempo 60 bis 66 ist gut machbar - Tempo 80 wäre schon gewagt. Drei Probleme müssen gelöst werden:

a) Beim Taktwechsel in T 19 auf den 3/2 Takt bleibt das Tempo - nur die Schwerpunkte verschieben sich (zum Glück wird dieser Teil nicht wiederholt), doch die Tänzer kommen immerhin wieder auf dem richtigen Fuß heraus;

b) die Läufe in T19 (Cantus) und T20 (Quintus) sind ausgeschriebene Verzierungen und müssen nicht so gespielt werden, wie sie dort stehen. Man könnte die Achtel auch durch eine lange Note ersetzen;

c) der Schluß wird am besten als doppelte Ganze mit vier Schlägen gedacht.

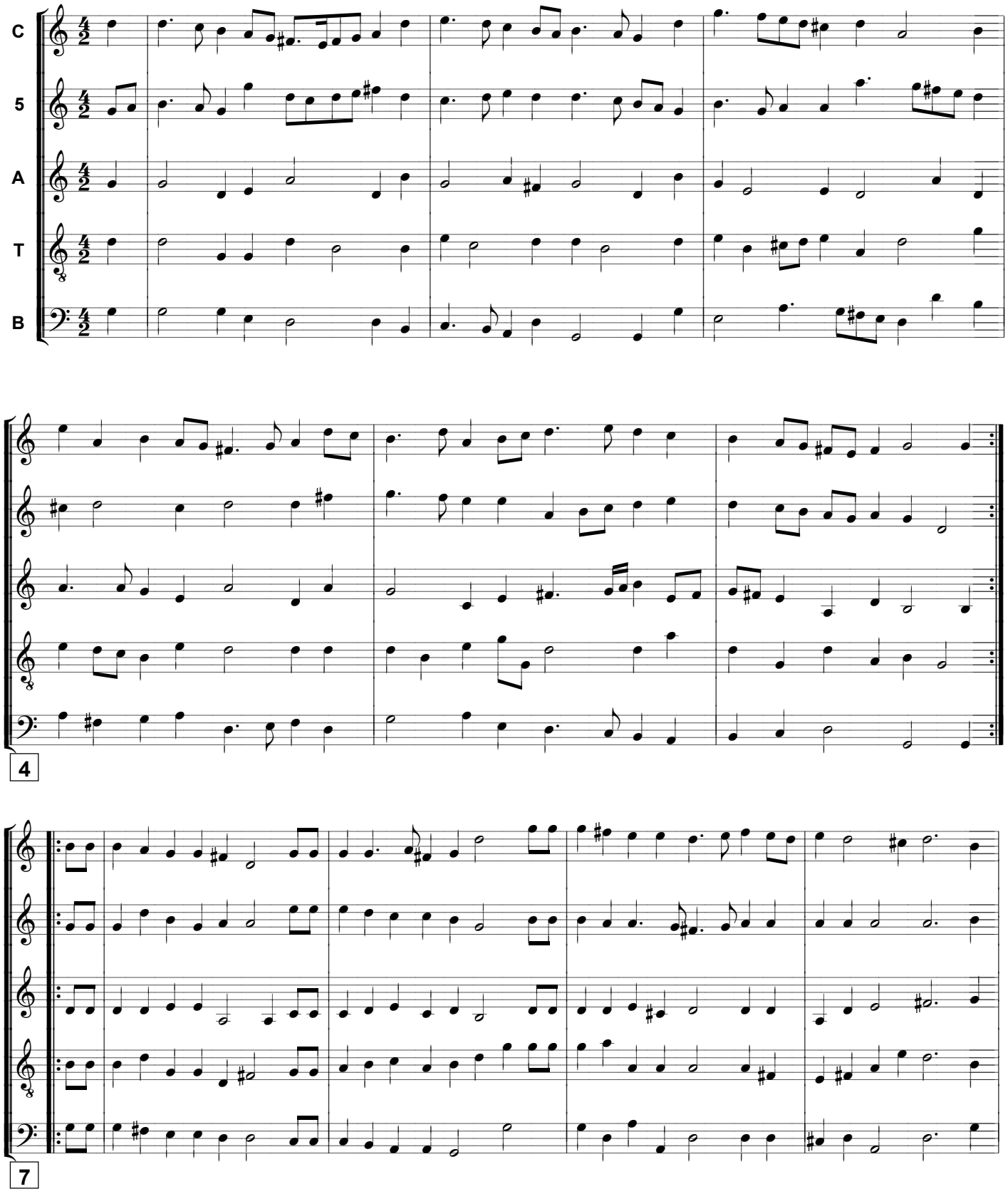
---

[3] Oliver H. Herde: Historische Tänze auf: ohher.de/sonstige/Tanzbuch.pdf
Bildquelle: https://earlydance.org/node/14745

13. Pavane 8a

William Brade, geb. um 1569, gest. am 26.02.1639
aus „Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden (Hamburg, 1609)

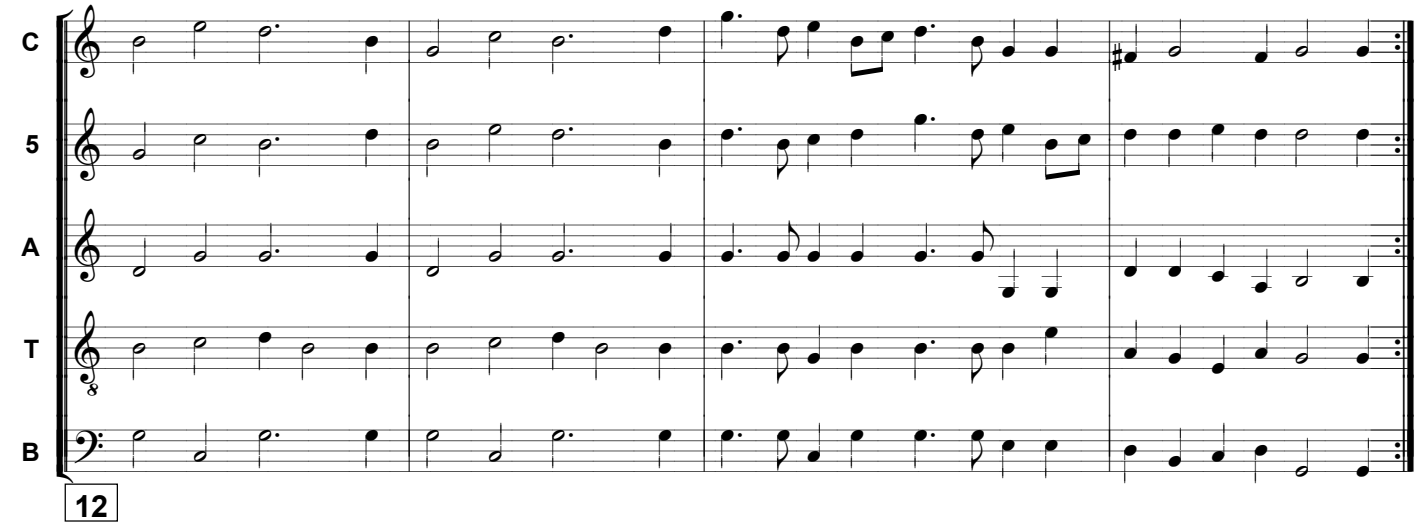
Partitur

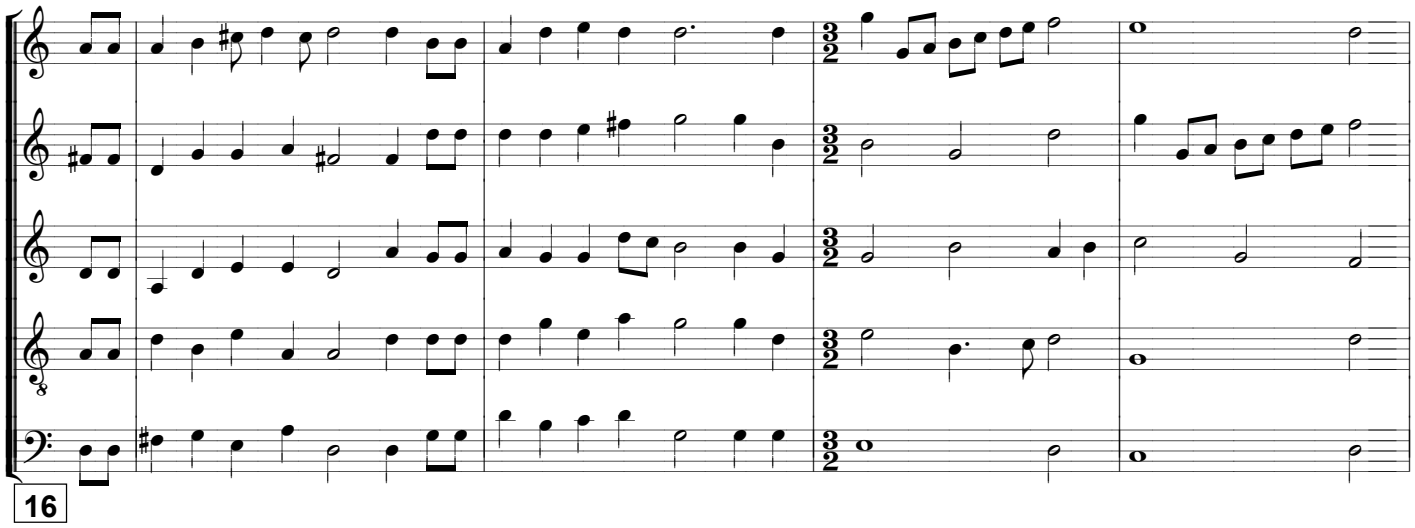


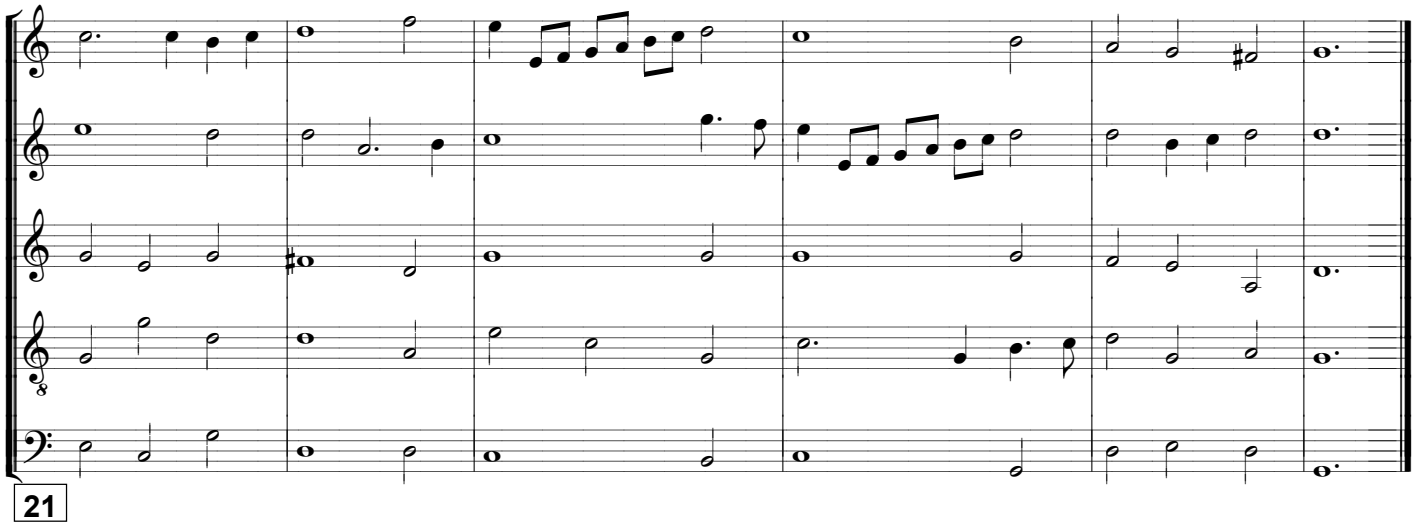
Pavane 8a 13.

William Brade, geb. um 1569, gest. am 26.02.1639
aus „Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden (Hamburg, 1609)

Partitur







14. Absterge Domine

Thomas Tallis

(geb. um 1505 vermutlich in Kent - gest. am 23. November 1585 in Greenwich

https://www.youtube.com/watch?v=YrG9hPGrHis
Aufnahme der Cappella Mariana von 2012

kein authentisches Bild Tallis', sondern ein Portrait aus dem 19. Jahrhundert (frei nach Vorstellung)

Thomas Tallis war ein englischer Komponist von geistlicher - meistens vokaler - Musik zur Zeit der englischen Reformation unter Heinrich VIII.

Über Tallis' Kindheit und Jugend weiß man fast nichts. Ob er in Kent oder in Leicestershire geboren ist, ist nicht klar. Erst, als er über dreißig ist, gibt es die ersten Hinweise auf ihn. Ab 1532 ist Tallis fester Organist an der Augustiner-Abtei Waltham nördlich von London, doch 1540 wird das Kloster durch Heinrich VIII. aufgelöst (der mit den vielen Frauen und dem Ärger mit dem Papst, was zur Gründung der Anglikanische Kirche führte). Danach ist Tallis kurz Organist an der Canterbury Cathedral, bis heute die wichtigste Kathedrale in England, bevor er *„Gentleman of the Chapel Royal“* in London wird, also Hoforganist an Westminster Abbey. Das bleibt er sein Leben lang.

Bis 1540 schrieb Tallis lateinische Messen und Motetten für die katholische Liturgie. Durch die Gründung der Anglikanischen Kirche fällt diese Aufgabe weg, weil er nun nur noch für den protestantischen Gottesdienst schreibt. Trotzdem komponiert er lateinische Motetten, damit der Chor sein hohes Niveau halten kann, denn die protestantische Ordnung des Gottesdienstes ist leichter.

Ein Kompositionskollege, John Taverner (geb. um 1495; gest. 1545), hört sogar auf zu schreiben, weil er die komplizierten katholische Messen nicht mehr anbringen kann. Die nun in Mode gekommen Anthems (Hymnen) sind keine musiklische Herausforderung mehr.

Ein Lichtblick bietet sich 1570, als Tallis' ehemaliger Schüler William Byrd ebenfalls Hoforganist wird. Beide bekommen 1575 von Königin Elizabeth I. das Monopol zum Drucken von Musiknoten und Musikschriften. Sie widmen der Queen eine gemeinsame (katholische) Motettensammlung von 34 Stücken, von denen jeder die Hälfte geschrieben hat.

Als Tallis 1585 stirbt, schreibt Byrd für ihn die Motette ***„Ye sacred muses“***. Wenn man das Stück hört, kann man sich vorstellen, daß Tallis' Tod William Byrd wohl sehr mitgenommen hat.

https://www.youtube.com/watch?v=CW8y-cjX_gs

Absterge Domine (veröffentlicht 1547) 14.

Zum Stück

QR-Code zur Mitspieldatei

Absterge Domine delicta mea,
Herr Gott, wisch weg meine Schuld,

quae inscienter juvenis feci,
die ich unwissentlich
in meiner Jugend beging,

et ignosce poenitenti,
und vergib dem Reumütigen,

nam tu es Deus meus,
denn Du bist mein Gott,

tibi soli fidit anima mea.
Du allein rettest meine Seele,

Tu es salus mea.
Du bist meine Erlösung.

Dolorem meum testantur
Mein Schmerz wird bezeugt

lachrimae meae.
durch meine Tränen.

Sis memor Domine
Ich denke, Herr,

bonae voluntatis tuae.
an deinen guten Willen.

Nunc exaudi preces meas et
Höre nun meine Gebete und

serviet per aevum
und es möge für alle Zeiten dienen

per aevum tibi spiritus meus.
Dein heiliger Geist.

Amen.
So sei es!

Eigentlich soll man Chormusik nicht auf Bläser übertragen, doch es gibt Ausnahmen und eine solche ist dieses fünfstimmge Stück von Thomas Tallis. Seit dem Mittelalter wurde die Messe auf Latein gesungen, was bedeutet, daß die einfachen Leute (etwa 90 % der Bevölkerung) kein Wort verstanden und wenn sie die Meßtexte teilweise auch auswendig konnten, fehlte ihnen der Schlüssel zum Verständnis denn vielleicht konnten viele lesen und schreiben, aber Laten konnten nur die Eliten: Mönche, Fürsten, Studierte.

Hier setzt die Ausnahme an. Wenn wir schon amerikanische Rap-Nummern nicht verstehen können, ergeht es uns genau so bei den meisten Chorstücken und wenn wir eine lateinische Messe hören, sind wir in der gleichen Situation wir die Menschen vor der Reformation. Wir hören nur auf die Musik und lassen uns von den Melodien, den Echowirkungen ind den Harmonien berühren. Schön ist es trotzdem und den Text kann man ja nachlesen (siehe links).

Lesen

Einen 4/2-Takt hast Du schon öfter gespielt, dann ist der Takt, der die Ganze als Metrum hat, nicht mehr so furchtbar weit entfernt. Tallis hatte mit Takten noch nichts am Hut und dachte in Verszeilen. Du denkst als Metrum die Ganze und hast auch kaum Taktwechsel. Lediglich bei Pausen mußte ich Kompromisse machen, weil, das Programm keine Ganze Pause kennt, sondern nur den ganzen Pausentakt. Ich habe mir abgeholfen und entsprechend viele halbe Pausen gesetzt. Du wirst damit fertig werden!

Stimmen

Tallis denkt in Männerstimmen und setzt über Bassus und Tenor den „Contratenor“ (hohe Männerstimme), den „Discantus“ (Falsettstimme) und noch darüber den „Superius“, die höchste Falsettstimme, die oft von Jungen vor dem Stimmbruch gesungen wurde. Viele Klöster hatten ja angebundene Schulen und die Jungen mußten so lange in den Messen die hohen Partien singen, bis sie in den Stimmbruch kamen (damals etwa im 15./ 16. Lebensjahr. Mädchen hatten in der Kirchenmusik der Kathedralen nichts zu suchen und sie konnten auch nicht Priester werden - bis heute ist das in der katholischen Kirche immer noch so.

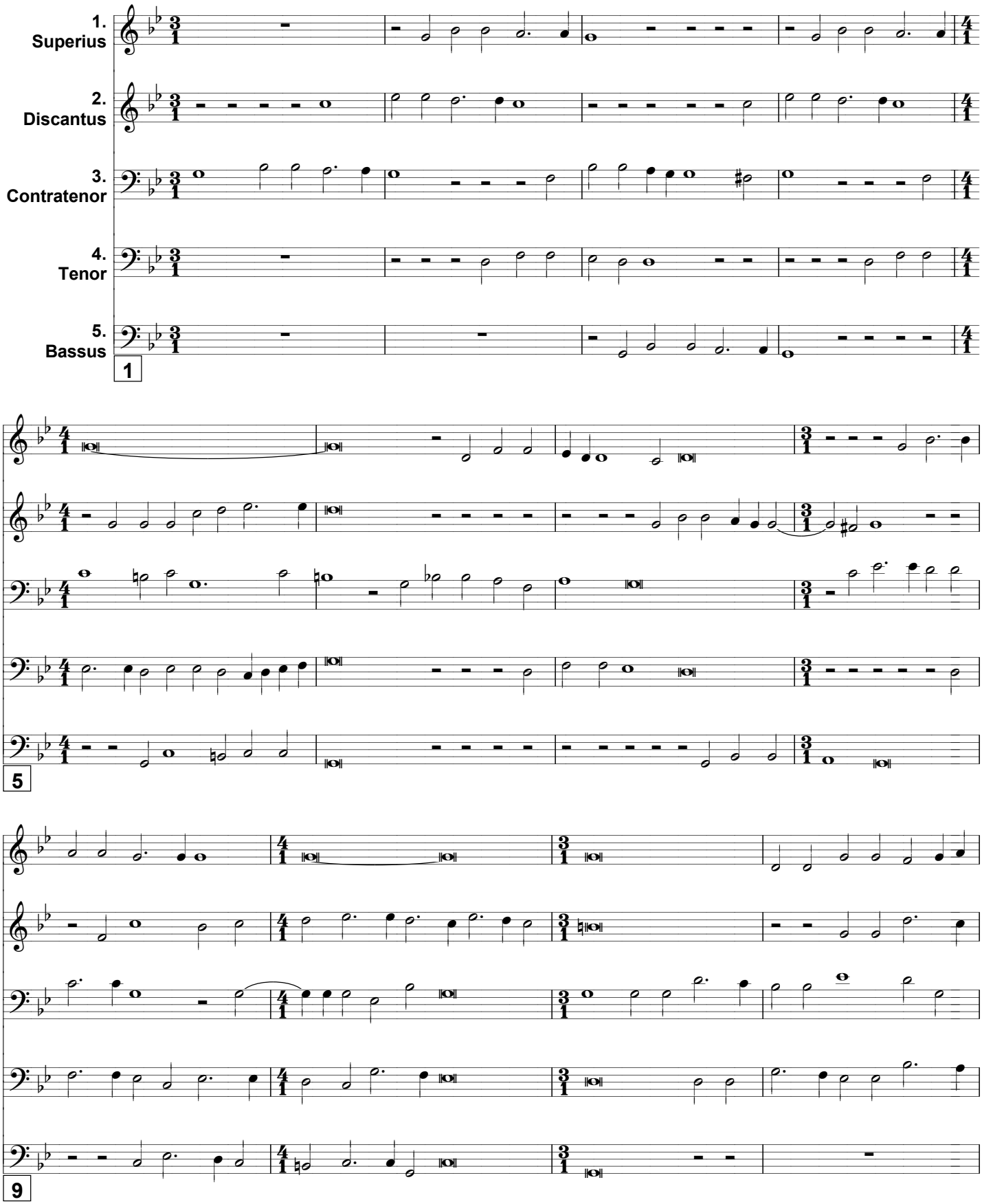
Besetzung

Superius und Discantus werden mit Trompeten besetzt, der Contratenor mit dem Horn. Tenor und Bassus werden mit der Posaune gespielt und der Bassus auch zusätzlich mit der Tuba.

14. Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich

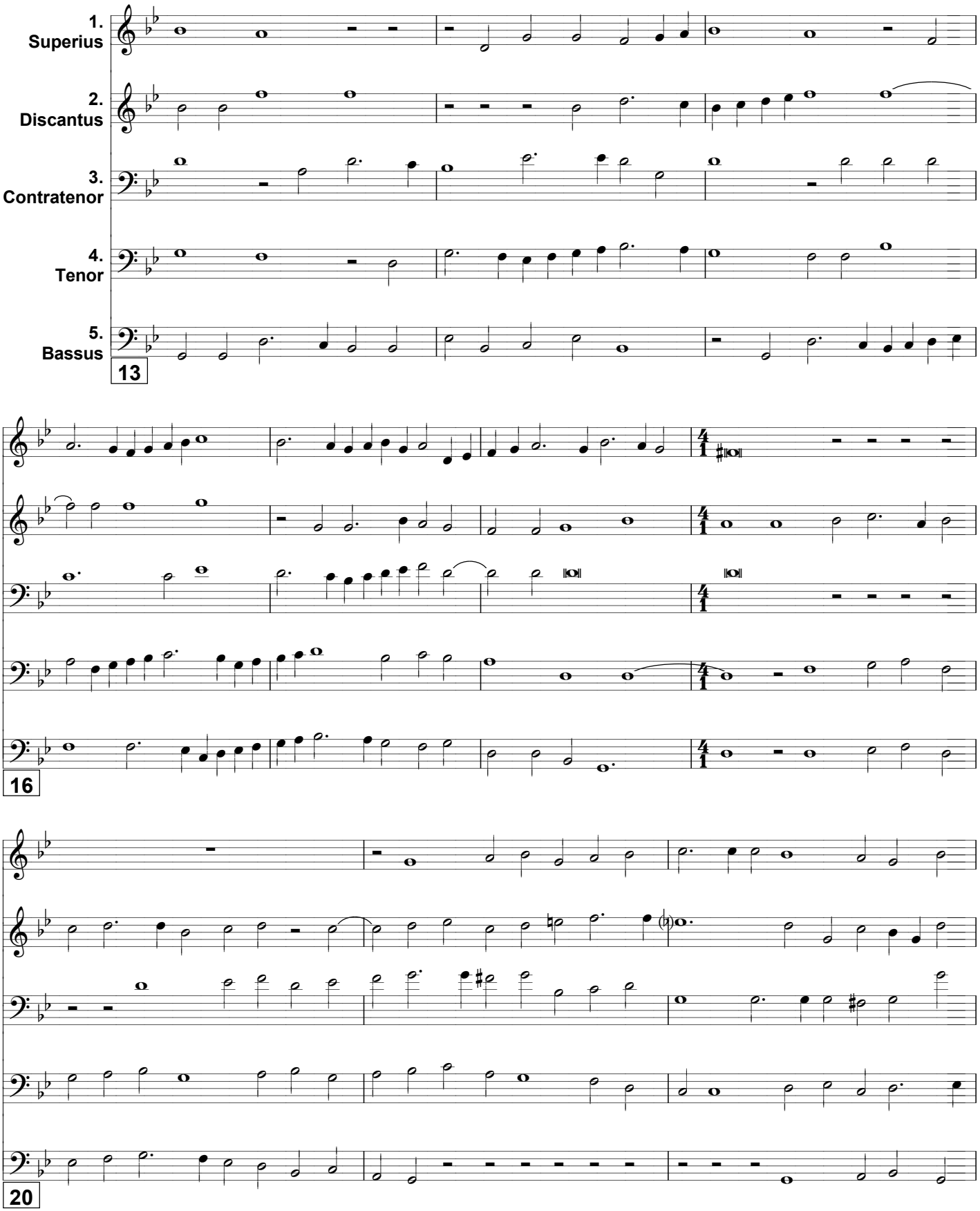
Partitur



Absterge Domine 14.

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich

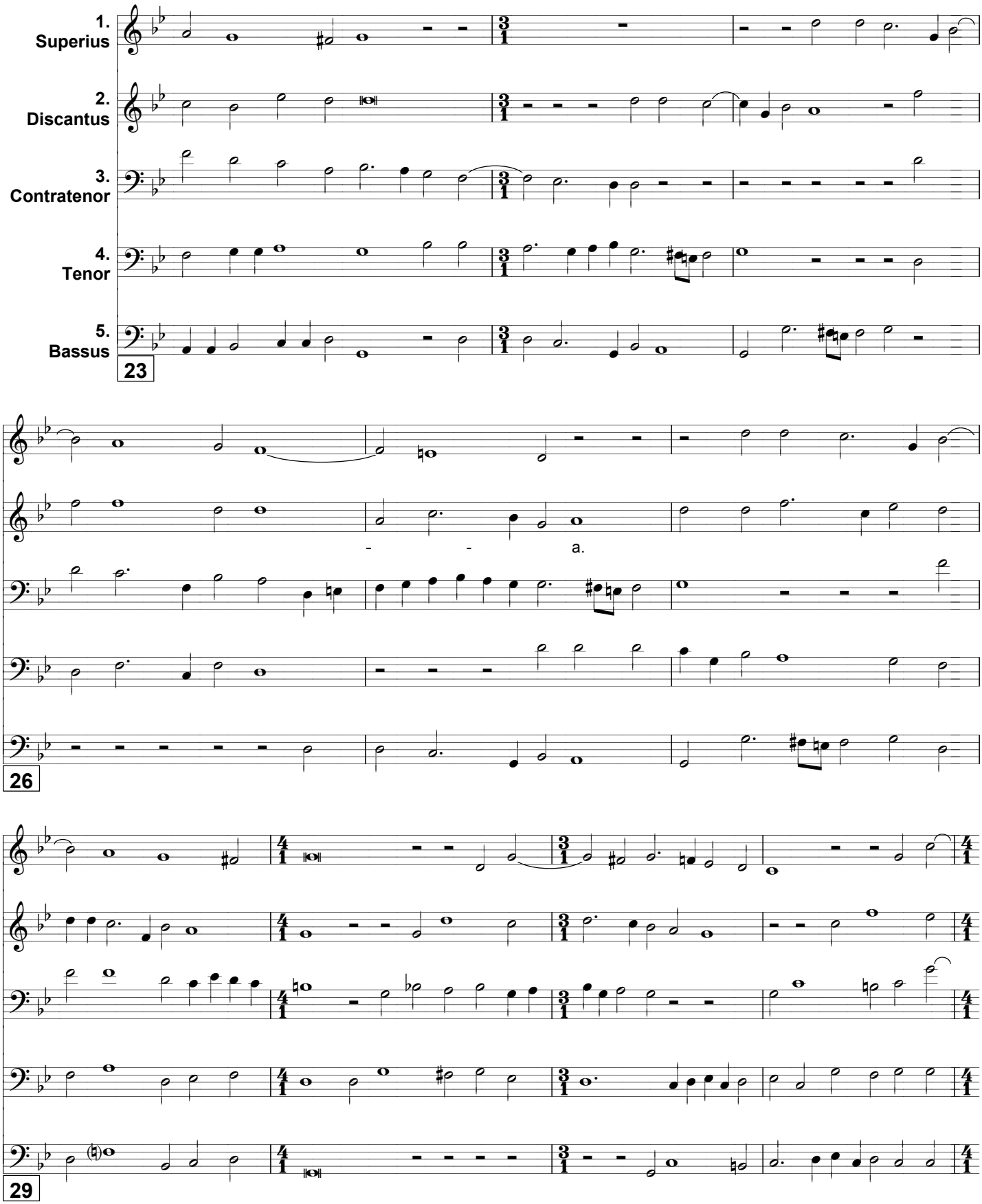
Partitur



14. Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich

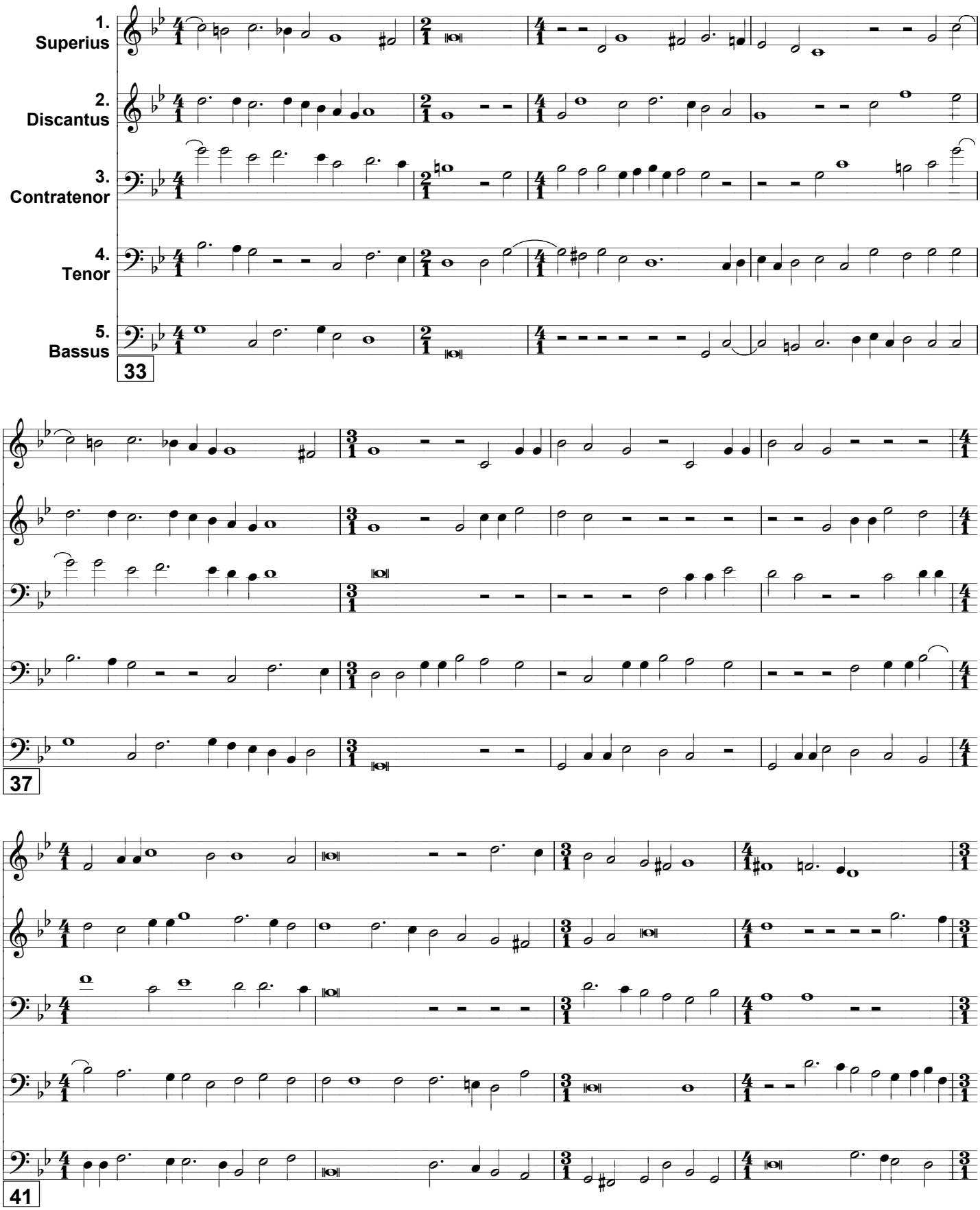
Partitur



Absterge Domine 14.

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich

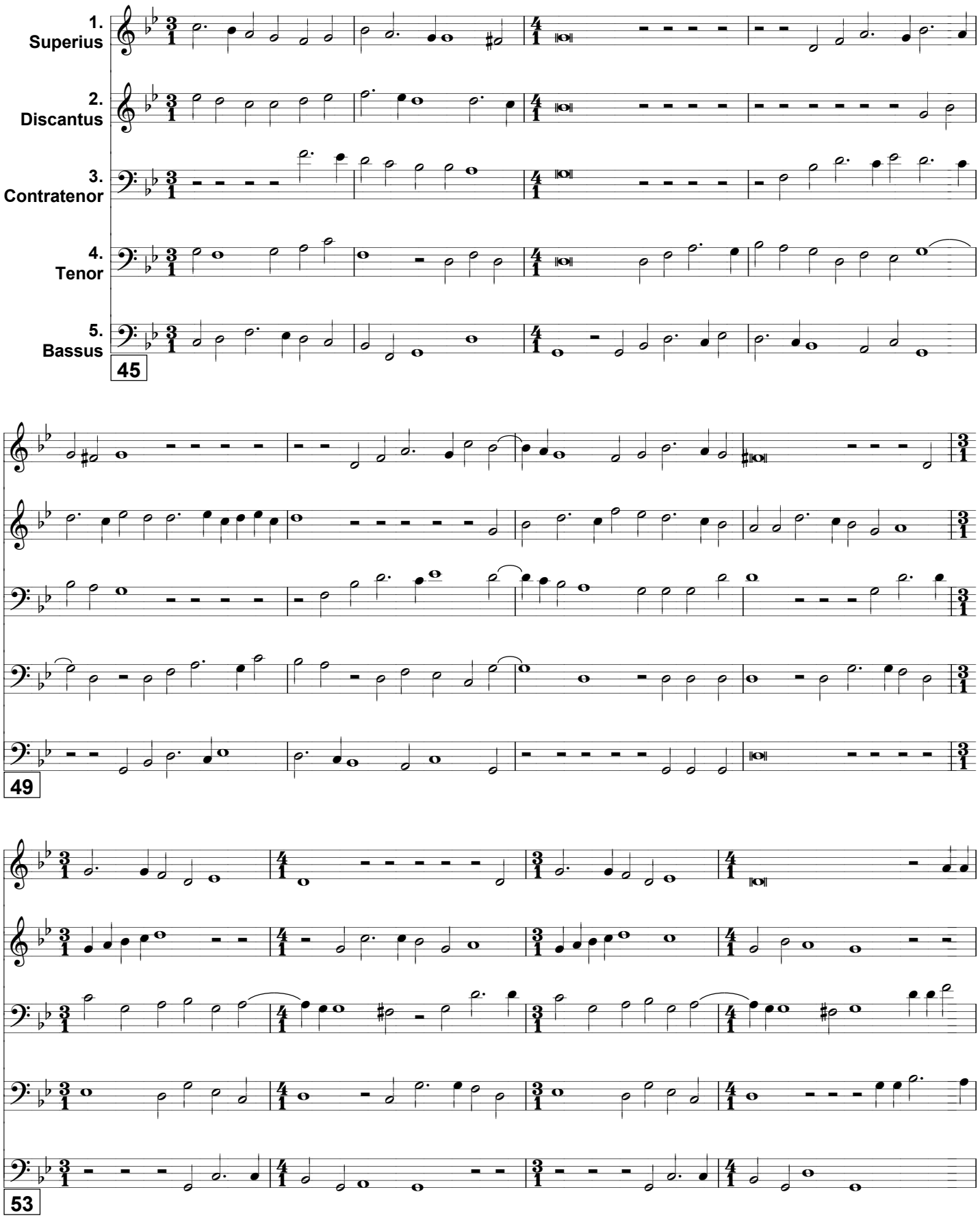
Partitur



14. Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich

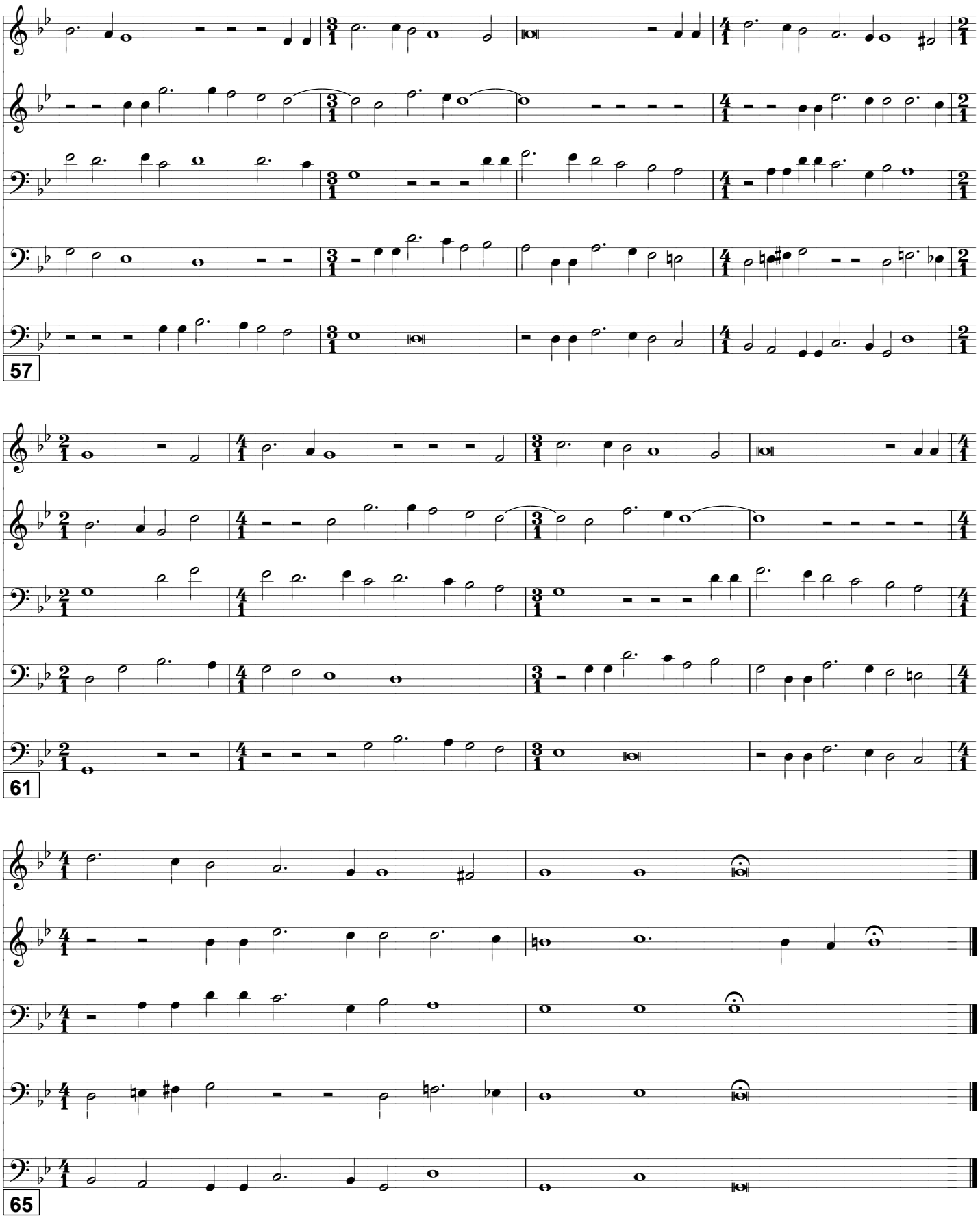
Partitur



14. Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich

Partitur



15. Canzon super cantionem Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1654)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

https://de.wikipedia.org/wiki/Samuel_Scheidt

https://imslp.org/wiki/Canzon_super_Cantionem_Gallicam%2C_SSWV_67_(Scheidt%2C_Samuel)

Samuel Scheidt war Organist, Kapellmeister und Komponist des Frühbarocks. Er war zwei Jahre jünger als Heinrich Schütz und erlebte - wie dieser - durch den Dreißigjährigen Krieg eine wechselvolle Geschichte.

Über seine Jugend ist nicht viel bekannt, doch mit sechzehn Jahren wurde er 1603 Hilfsorganist an der Moritzkirche in Halle (Saale). Er scheint sich gut bewährt zu haben, denn mit zwanzig Jahren wurde er für zwei Jahre nach Amsterdam geschickt und studierte dort beim berühmten Organisten Jan Pieterszoon Sweelinck. Nach diesem Studium wurde er vom Markgraf Christian Wilhelm von Brandenburg 1609 zum Hoforganist in Halle berufen und es kam 1614 für zwei Jahre zu einer Zusammenarbeit mit Michael Praetorius, der damals schon ein berühmter Musikprofessor war. 1616 wurde dieser Hofkapellmeister, Scheidt spezialisierte sich auf die Orgel. Als Orgelsachverständiger arbeitete er mit den großen Musikern dieser Zeit zusammen, außer mit Praetorius auch mit Heinrich Schütz und Johann Staden (1619 in Bayreuth).

1620 veröffentlichte Scheidt die „Cantiones sacrae“ eine große Chorsammlung. 1621 folgten die „Concertus sacri“, 1622 und 1625 weitere Chorsammlungen. 1624 veröffentlichte Scheidt mit der „Tabulatura nova“ eine Sammlung von Werken für Orgel, Cembalo und Clavichord, bei bei der zum ersten Mal die heutige Partiturnotation mit zwei oder drei Fünflinien-Systemen verwendet wurde.

1627 erschienen die „Ludi musici“, eine große Instrumentalsammlung, aus der diese Canzona stammt. Im gleichen Jahr heiratete Scheidt im Jahre 1627 Helena Magdalena Keller, hatte mit ihr sieben Kinder, doch nach einer Pest-Epidemie 1636 überlebten nur zwei von ihnen.

Als Wallenstein 1628 im Halle einmarschierte, floh Markgraf Christian Wilhelm von Brandenburg und Scheidt wurde arbeitslos. Die Stadt schuf aber noch im gleichen Jahr für ihn das Amt des „Director musices“ (Musikdirektor) und Scheidt kümmerte sich nun gleich um drei große Kirchen der Stadt Halle - die Marktkirche „Unser Lieben Frau“, die Moritzkirche und St. Ulrich. Zwei Jahre lang ging das gut, dann wurde Halle wieder katholisch und Scheidt entlassen. Danach verdiente er sich mit einer ganzen Reihe von Schülern und Gelegenheitsmusiken seinen Lebensunterhalt. Trotz finanzieller Schwierigkeiten veröffentlichte er nach 1631 vier Bände mit geistlichen Konzerten, die heute verschollen sind. 1644 ließ er 70 Symphonien drucken, die auch als Einschübe der geistlichen Konzerte gedacht waren. 1650 folgte als letztes Werk die sogenannte Görlitzer Tabulatur mit vierstimmigen Choralsätzen für die Praxis.

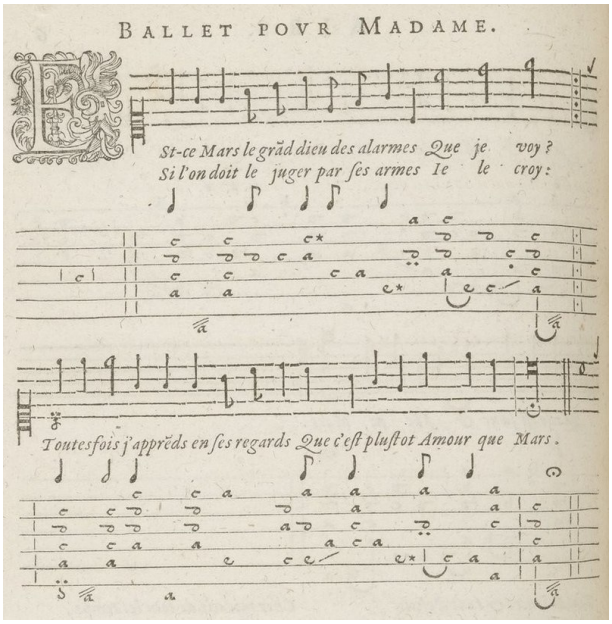
Im Alter verlor Scheidt schließlich am Ende des Krieges sein gesamtes Vermögen und erhielt nach seinem Tode ein Armenbegräbnis. Der größte Teil seines Werkes ist immer noch unbekannt und wird nur selten aufgeführt.

Bildnachweis: Samuel Scheidt, Kupferstich (1624) aus. wikipedia (s.o)

Canzon super cantionem Gallicam 15.

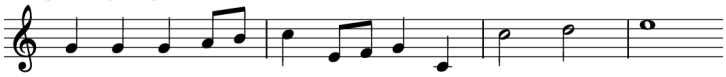
Zum Stück

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*
https://de.wikipedia.org/wiki/Est-ce_Mars
https://www.benbloor.com https://www.youtube.com/watch?v=YEDV76pawtw
Ben Bloor ist Organist an der London „Oratory Church“ und an der Schule der „Westminster School“.



Samuel Scheidt hatte ja bei Jan Pieterszoon Sweelinck studtert und von dem gibt es sieben Variationen über das französische Lied „Est ce mars“ - vielleicht ein Grund, warum sich Samuel Scheidt dieses Lied ebenfalls vornahm. Im 17. Jahrhundert war diese Melodie ausgesproche poplär und es gibt noch mehr Komponisten, die mit diesem Lied „*gespielt*“ haben.

1. Stimme in C



Das Thema verwendet Scheidt wie links in der ersten Zeile abgebildet (Mezzosopranschlüssel). Die zweite Stimme beginnt mit dem Thema auf **g1** (T1), die 3. Stimme beginnt es mit dem **c1** (T4), die vierte Stimme mit dem **g** (T7), die fünfte Stimme mit dem **c** und die erste Stimme wieder mit dem **g1**. Immer nach einem neuen Einsatz dieses Themas bringt Scheidt das Gegenthema und verbindet es mit den unterschiedlichen Tonstufen. Als drittes Motiv bringt er durchlaufende Achtelketten wie in T25 und baut daraus den ersten Teil seiner Variationen.

Von T52-T61 kommt ein neues Motiv ins Spiel, das mit den drei Achteln dasselbe Motiv enthält, wie es Ludwig van Beethoven fast zweihundert Jahre später in seiner „Fünften“ verwendet hat. Danach wird das Motiv verbreitert, bis das erste Motiv beim Taktwechsel als Dreier-Takt variiert wird (T71ff).

Das Motiv der zweite Zeile (Bild oben links) verwendet Scheidt erst ab T106. Ab T124 variiert er nur das Motiv der zwei Viertel mit einer Halben. Bis zum Schluß bringt er diese Motive und läßt die beiden hohen Stimmen ab T170 fast zehn Takte solieren, bis der Dreier-Takt ab T180 einen neuen Abschnitt setzt. Der Schluß (T202-212) bringt das zweite Thema zum Abschluß.

Scheidt schrieb in dieser Sammlung weitere *canzoni* (ital. Begriff für „Lied“), die auf einem ähnlich hohen Niveau liegen und den Musiker/inne/n viel abverlangen. Genannt werden sollen hier nur die **Canzon** super Cantionem **Belgicam** (SSWV 69), die **Canzon** Super Intradam **Aechiopicam** (SSWV 68) oder die **Canzon Bergamasca** (SSWV 64). Diese Stücke findet man in der Datenbank ISMLP und muß sie sich bearbeiten, wenn man nicht aus der Partitur spielen will oder spielen kann (z.B. wegen des Umblätterns...)

QR-Code zur Mitspieldatei

Werke Samuel Scheidts:

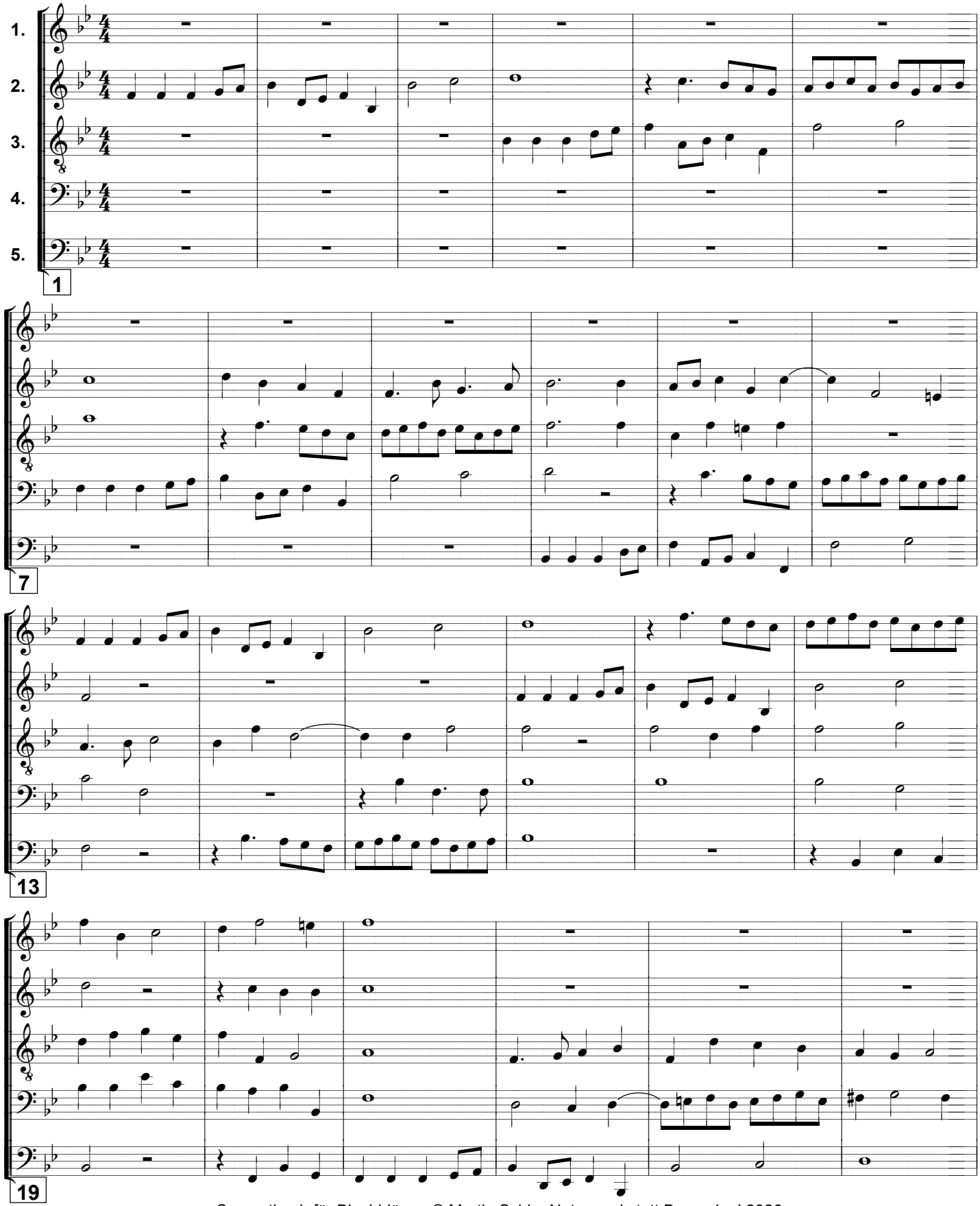
Cantiones sacrae (1620)	**Ludi Musici (1621)**	Tabulatura nova I–III (1624)
Geistliche Konzerte Teil I (1631)	Geistliche Konzerte Teil II (1634)	Geistliche Konzerte Teil III (1635)
Liebliche Kraftblümlein (1635)	Geistliche Konzerte Teil IV (1640)	LXX Symphonias (1644)
Görlitzer Tabulaturbuch (1650)		

15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur

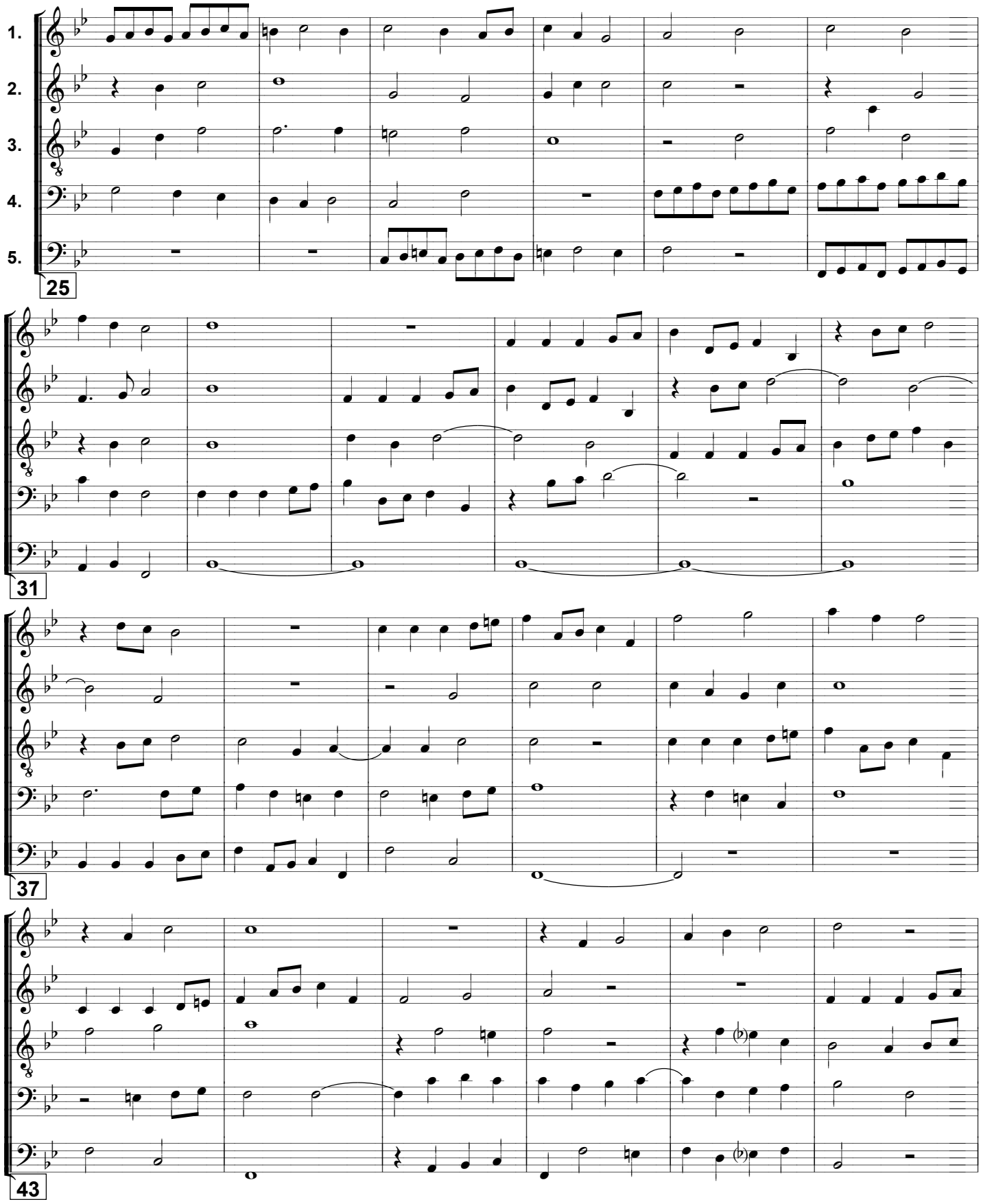


Canzon... Gallicam 15.

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur

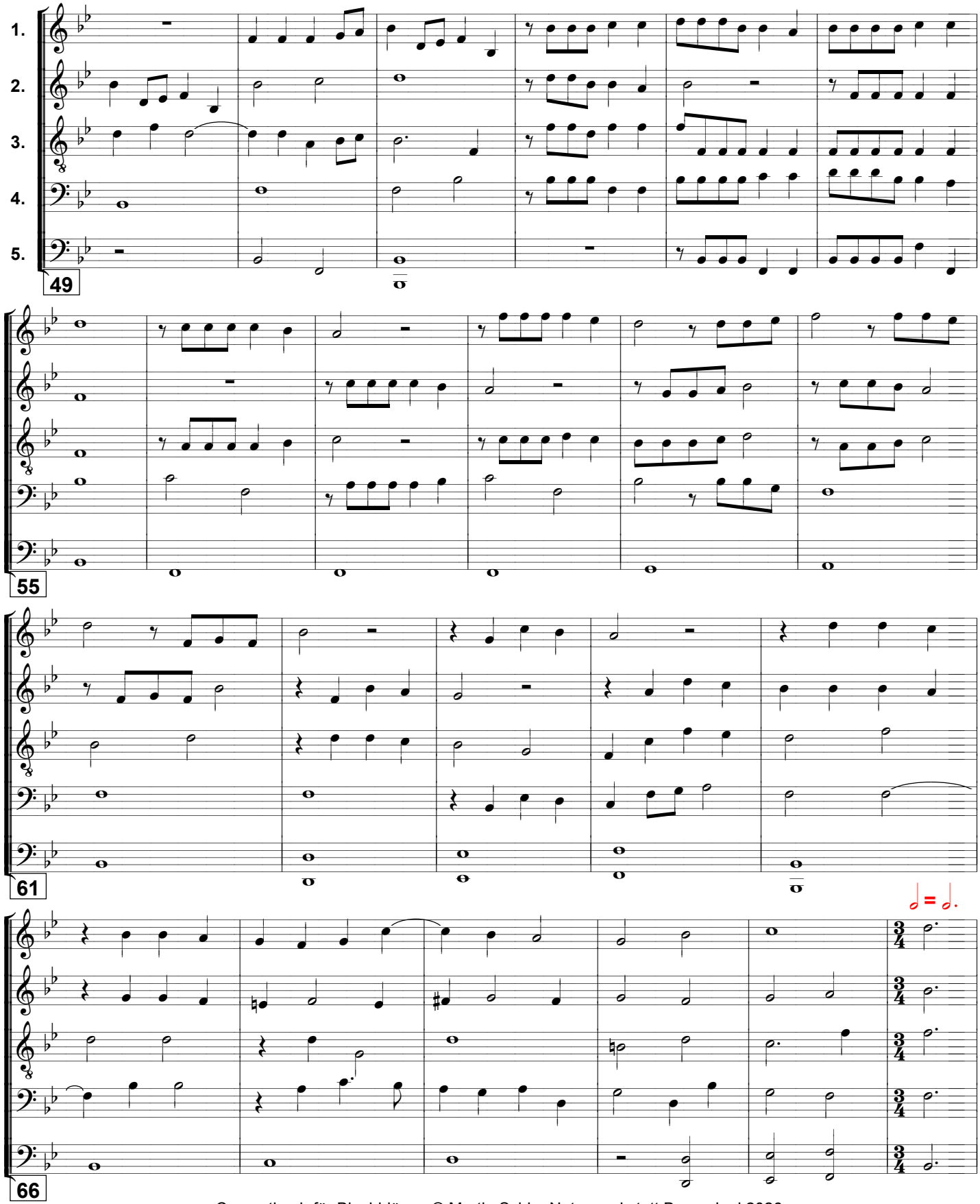


15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur

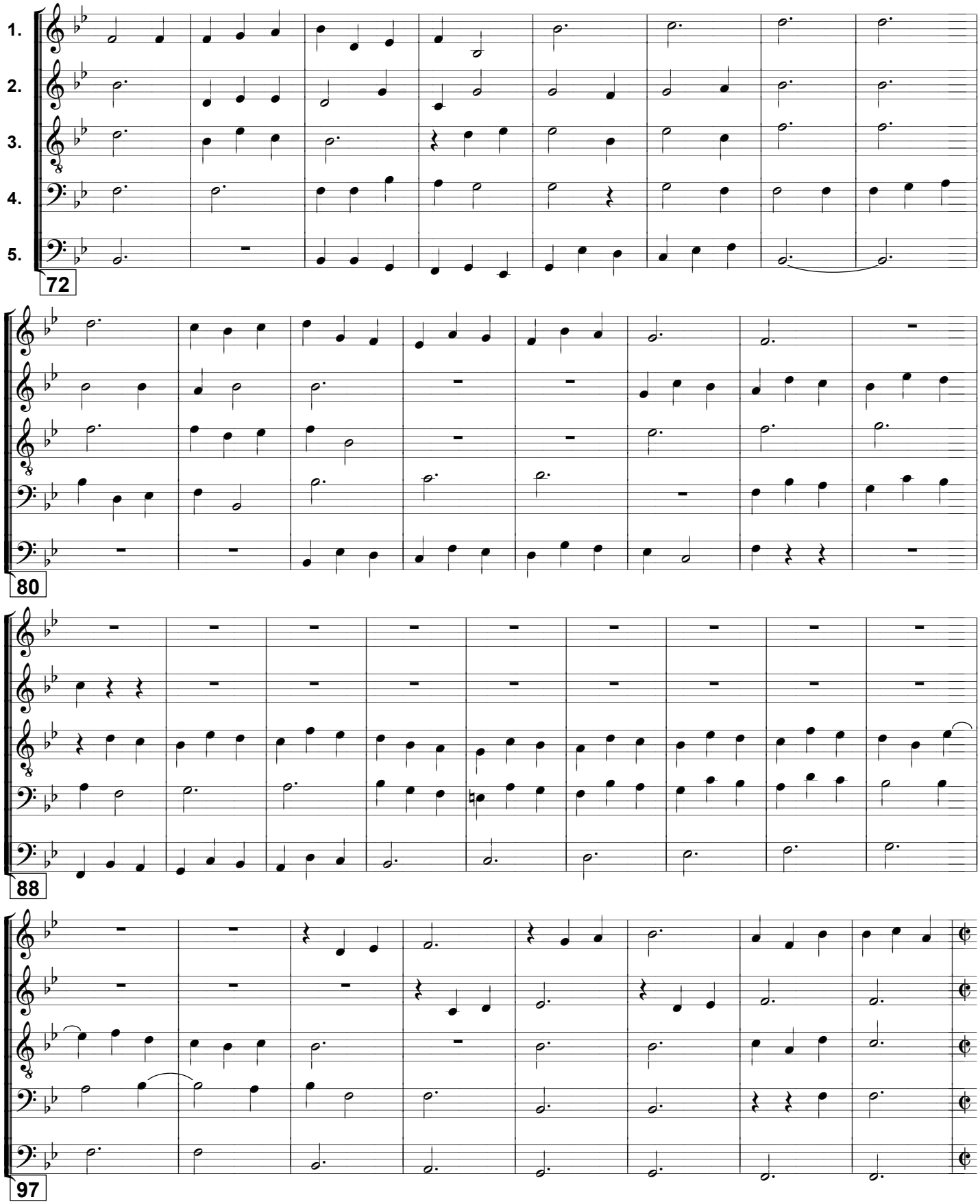


Canzon... Gallicam 15.

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur

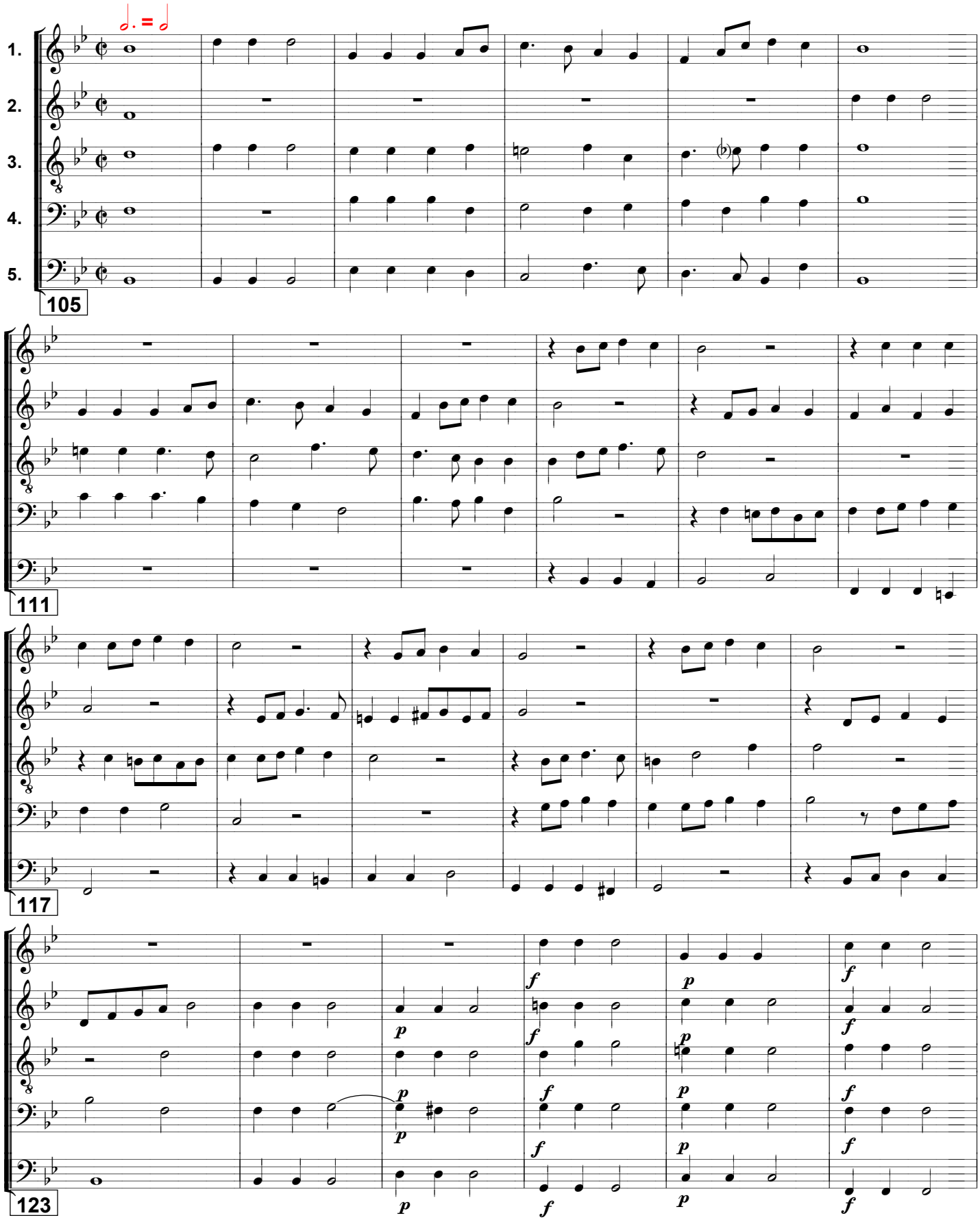


15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur

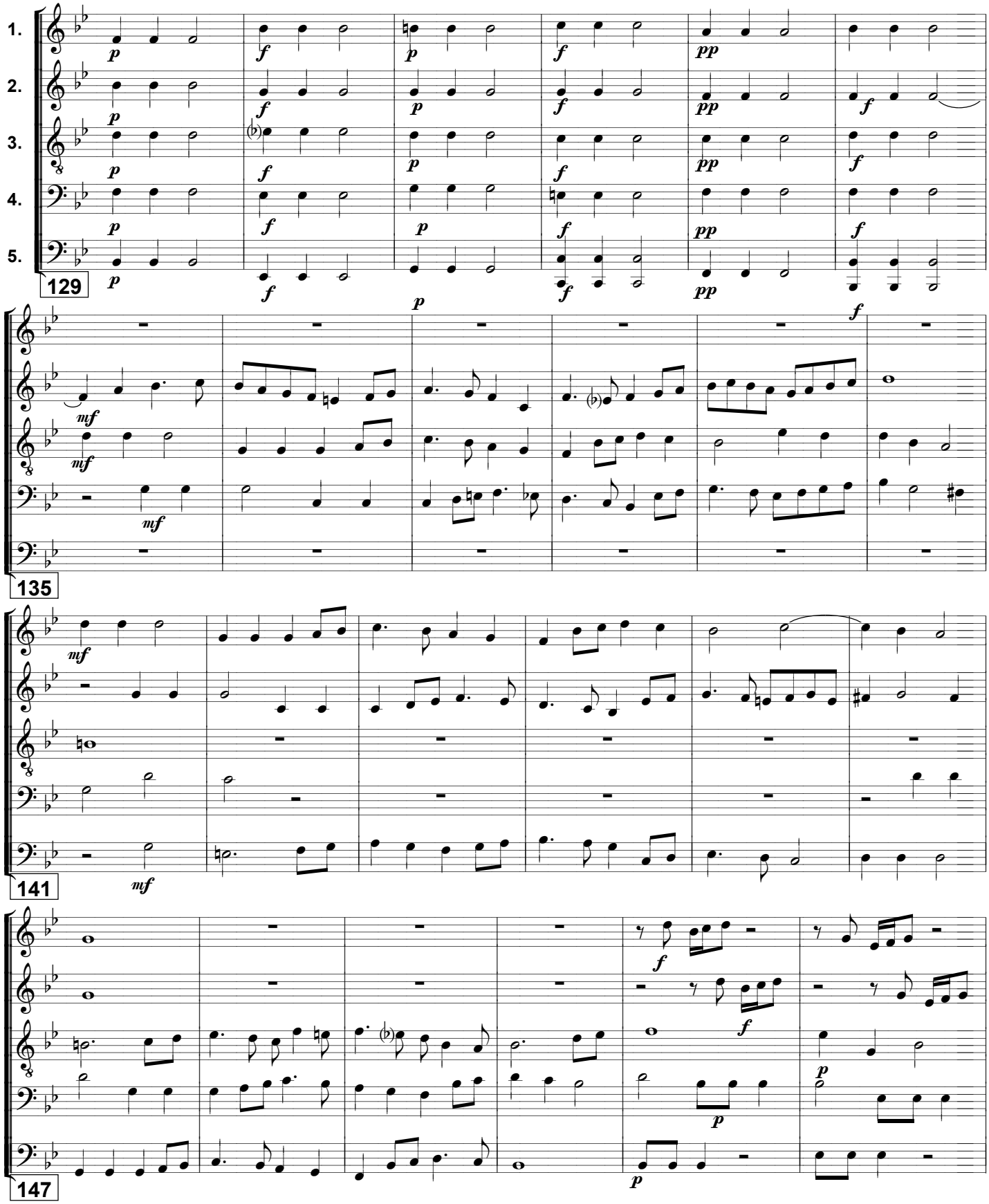


Canzon... Gallicam 15.

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur

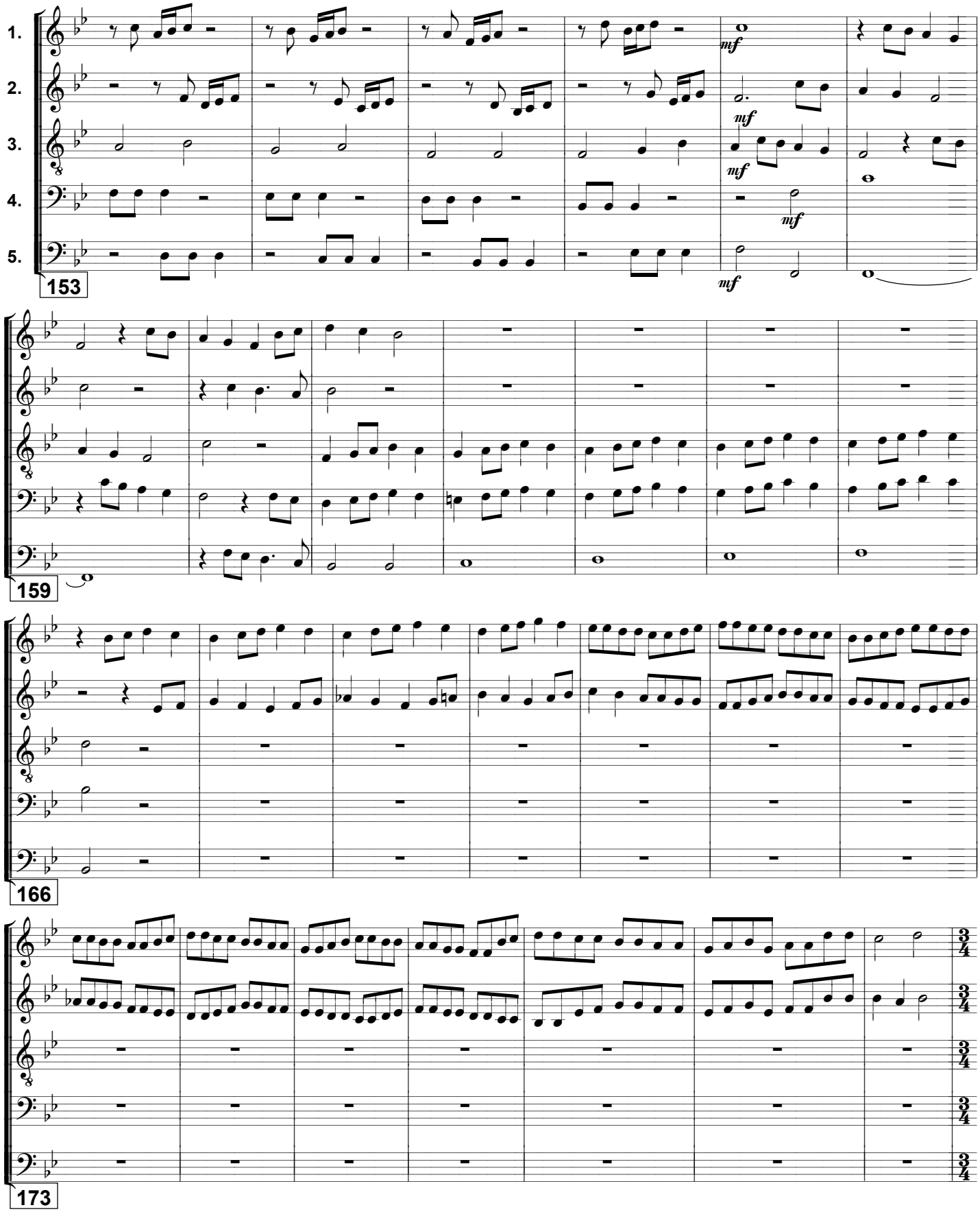


15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur

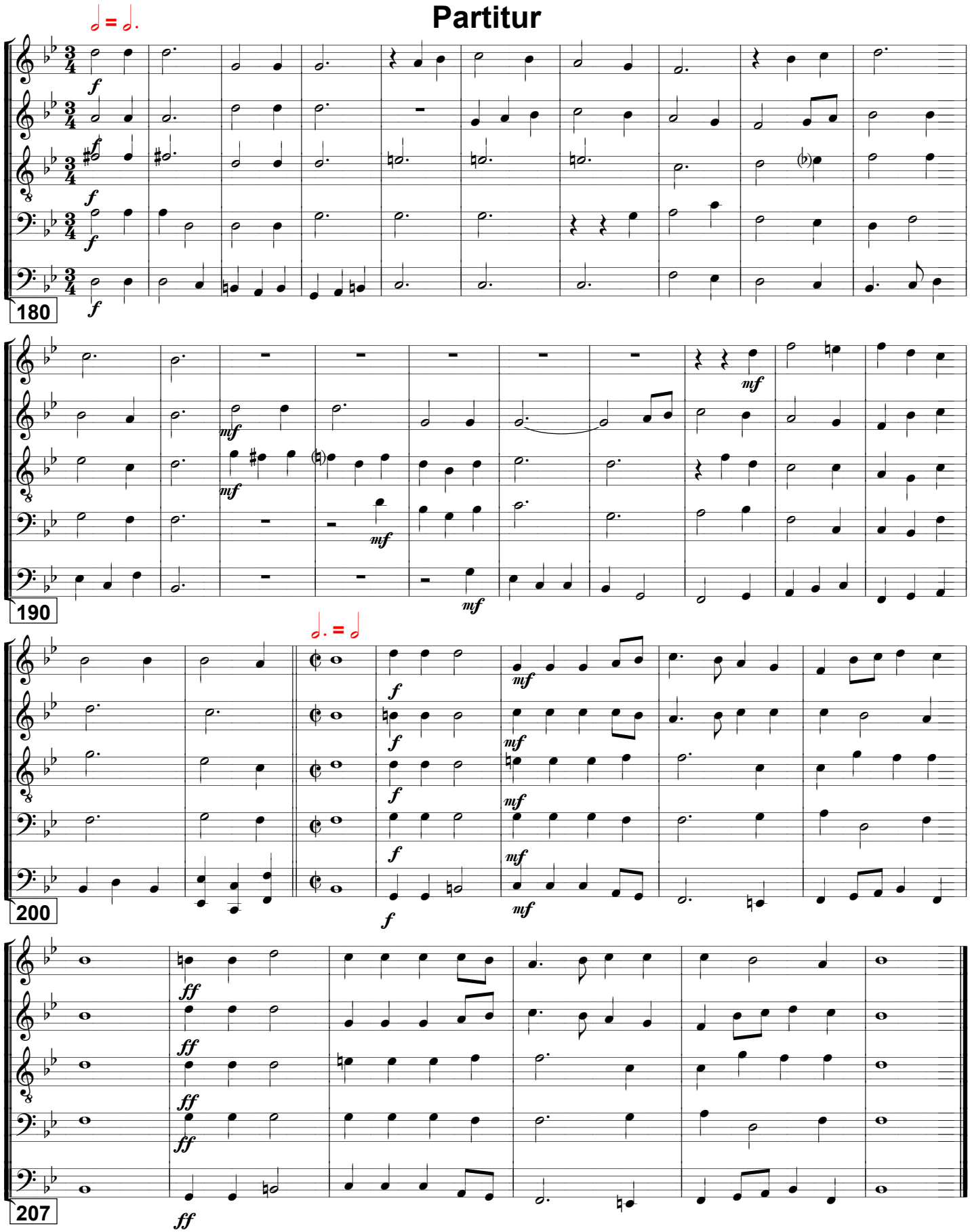


Canzon... Gallicam 15.

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

aus: *Ludi musici I - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam*

Partitur



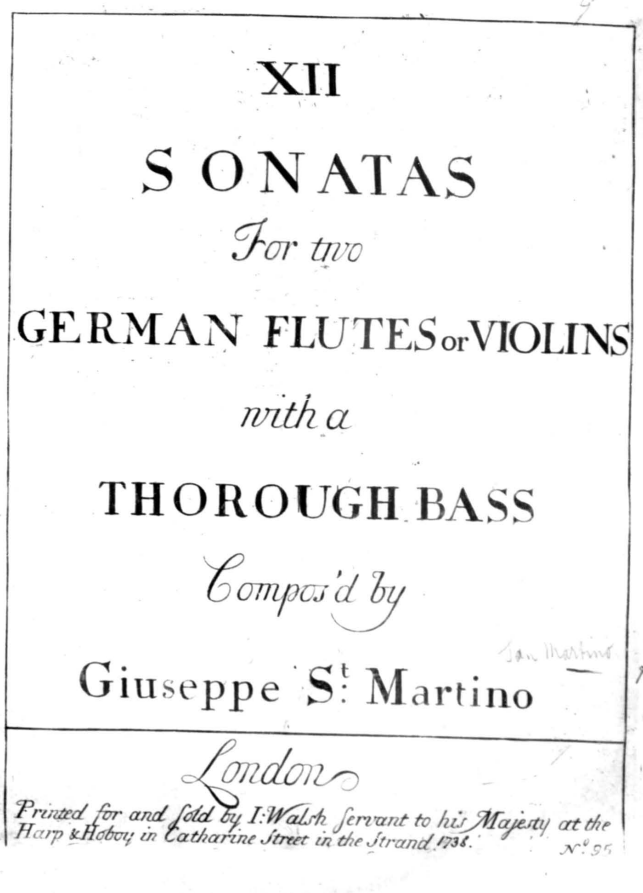
16.

Sonata II

aus: XII Sonatas for the German Flute <Blockflöte> or violins,
hrgg. von I. Walsh, London 1738

Giuseppe Baldassare Sammartini

geb. am 6. Januar 1695 in Mailand - gest. um den 20. November 1750 in London)
https://de.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Sammartini
https://imslp.org/wiki/Category:Sammartini,_Giuseppe
https://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas_(Sammartini,_Giuseppe)


XII
SONATAS
For two
GERMAN FLUTES or VIOLINS
with a
THOROUGH BASS
Compos'd by
Giuseppe S^t Martino
London
Printed for and Sold by I: Walsh servant to his Majesty at the Harp & Hoboy in Catharine Street in the Strand 1738.

Zwölf Sonaten für Blockflöte oder Violinen mit B.C.
Titelblatt der Londoner Ausgabe von 1727

Giuseppe Baldassare Sammartini (auch: San Martino) war ein italienischer Komponist und der ältere Sohn des französischen Oboisten Alexis Saint-Martin. Er hatte einen fünf Jahre jüngeren Buder. **Giovanni Battista**, der ebenfalls ein bekannter Komponist war. Beide bekamen ihre Ausbildung erste beim Vater in Mailand und hatten ihre erste Anstellung im Orchester des neu erbauten (1717) Mailänder Regio Ducal Teatro, an dessen Stelle heute die Mailänder Scala steht. **Giuseppe** war am dortigen Orchester Oboist, Giovanni arbeitete vermutlich dort als Geiger. Eine erste Veröffentlichung Giuseppes, das Oboenkonzert in F-Dur, erschien 1717 in Amsterdam.

Um 1720 trennten sich die Wege der Brüder. Giovanni blieb in Mailand, Giuseppe ging nach Brüssel, vermutlich an das Orchester der dortigen Kathedrale *Sts. Michel et Gudule*. Johann J. Quantz, der Flötenlehrer Friedrichs d. Großen, hört ihn spielen und lobte ihn überschwenglich. Die Londoner Verleger Walsh und J.Hare nahmen seine ersten Flötensonaten 1927 in Druck und veröffentlichten sie erfolgreich.

Zur Hochzeit seiner Schwester Madalena am 13. Februar 1728 war Giuseppe wieder in Mailand. Vermutlich hatte er von Brüssel aus schon Kontalte nach London geknüpft, denn im Juli des gleichen Jahres reiste er mit seinem Schüler Gaetano Parenti nach Brüssel - vielleicht, um ihn als seinen Nachfolger zu empfehlen.

In London kam Sammartini mit den Musikern des englischen Hofs in Kontakt und arbeitete schnell als Oboist unter der Leitung des Hofkapellmeisters Georg Friedrich Händels im King's Theatre als Oboist, was sehr lukrativ gewesen sein dürfte, weil Händel längst ein europäischer Opernstar war, der mit dem King's Theatre eine Art Kaderschmiede für junge Musiker eröffnet hatte.

Giuseppe machte sich in London einen Namen als Oboenvirtuose und blieb bis zu seinem Tod 1750 mit Händel eng verbunden. Er schrieb viele Instrumentalkonzerte und -sonaten, auch *„concerti grossi*", doch er hatte es schwer gegen Händel anzukommen und wurde erst lange nach seinem Tod populär. 1736 wurde Sammartini noch Musiklehrer des englischen Kronprinzen Frederick/Friedrich (Sohn von König Georg I. von Hannover). Giuseppe wurde später der *„Londoner Sammartini"* genannt, der jüngere Bruder, Giovanni Battista, der *„Mailänder Sammartini*". Ob sich die Brüder nach 1728 jemals wiedergesehen haben, weiß man nicht.

Sonata II

16.

aus: XII Sonatas for the German Flute <Blockflöte> or violins,
hrgg. von I. Walsh, London 1738

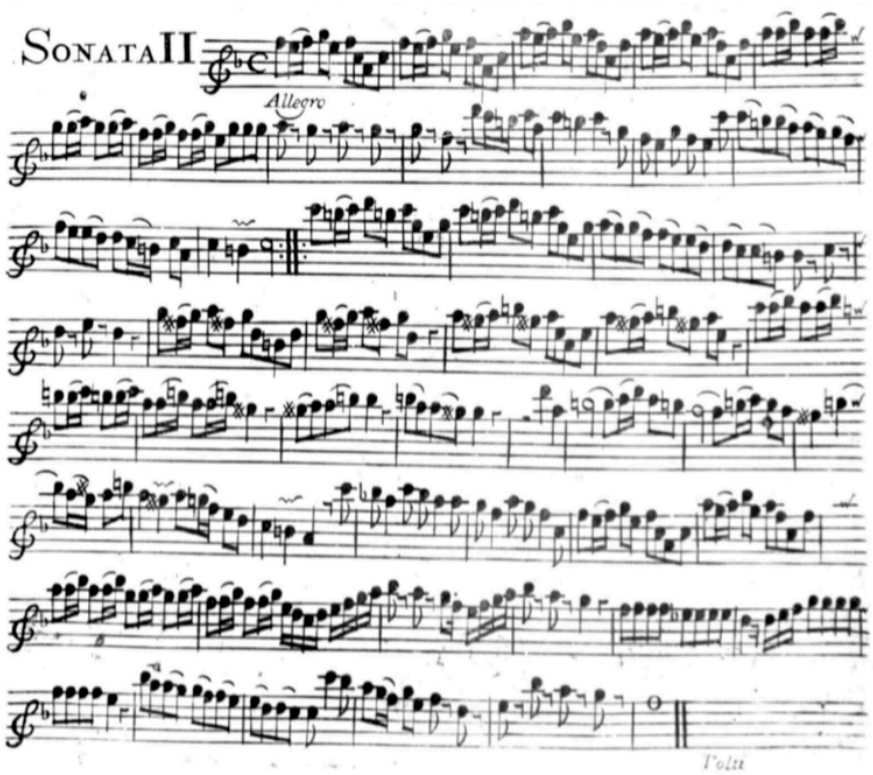
Giuseppe Baldassare Sammartini

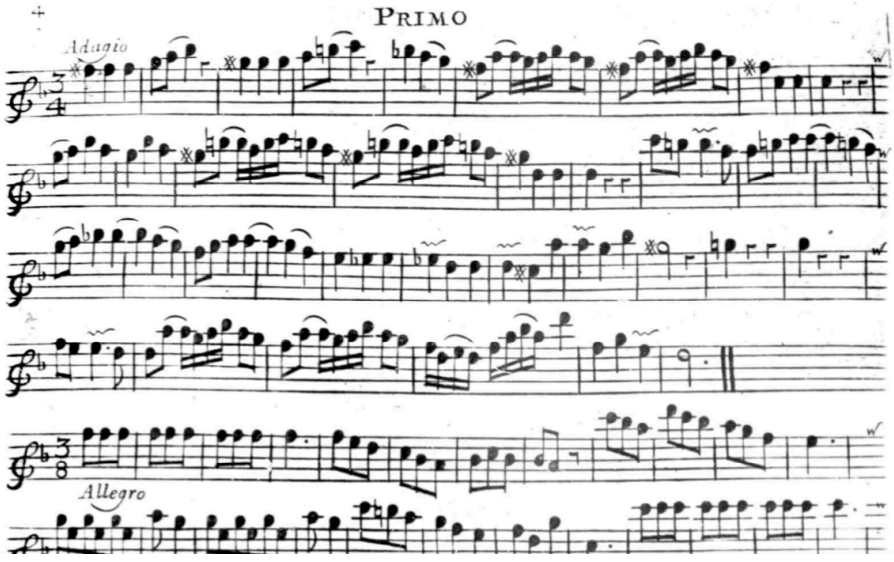
geb. am 6. Januar 1695 in Mailand - gest. um den 20. November 1750 in London)

zum Stück

QR-Code zur Mitspieldatei (alle Sätze)

Diese Sonata ist im Original eine zweistimmige Sonate für Blockflöten, die von Horst Schrempp um zwei Stimmen ergänzt und bearbeitet wurde. Er veränderte die Stimmführung in der ersten und zweiten Stimme und baute Pausen ein, weil Blechbläser ja öfter eine Pause brauchen. Im Original erkennt man F-Dur. Für Blechbläser ist ein d2 (klingend) in der Ersten Trompete nicht so einfach zu spielen und so wurde die Sonate nach As-Dur verschoben, was wiederum eine Änderung des Basses nötig machte.





Besetzung

Die ersten beiden Stimmen klingen mit Trompeten am besten. Die dritte Stimme würde ich mit Horn oder Altposaune besetzen, die vierte mit Bariton oder Posaune. Für diese Bearbeitung reicht eine F-Tuba, aber die Bb-Tuba hat natürlich mehr Ton und klingt voller.

Tempi

Ich habe in meinem Leben dieses Stück oft aufgeführt und auch eingespielt. Den ersten Satz sollte man höchstens mit Tempo 128 nehmen, damit die Sechzehntelketten nicht zu hektisch werden.
Der zweiten Satz sollte weniger als der Hälfte des ersten Satzes haben - Tempo 56 hat sich bewährt. Das ritardando am Schluß ergibt sich und die 5. Stimme setzt die letzte Note.

Der dritte Satz hat ordentlich Pfeffer, wenn man ihn mit Tempo 80 (ganzer Takt) spielt. Man sollte die Stimmen gut vorbereiten und sich nicht durch das versetzte Motiv beirren lassen (T70-76). Insgesamt rechnet man für alle drei Sätze ca. acht Minuten.

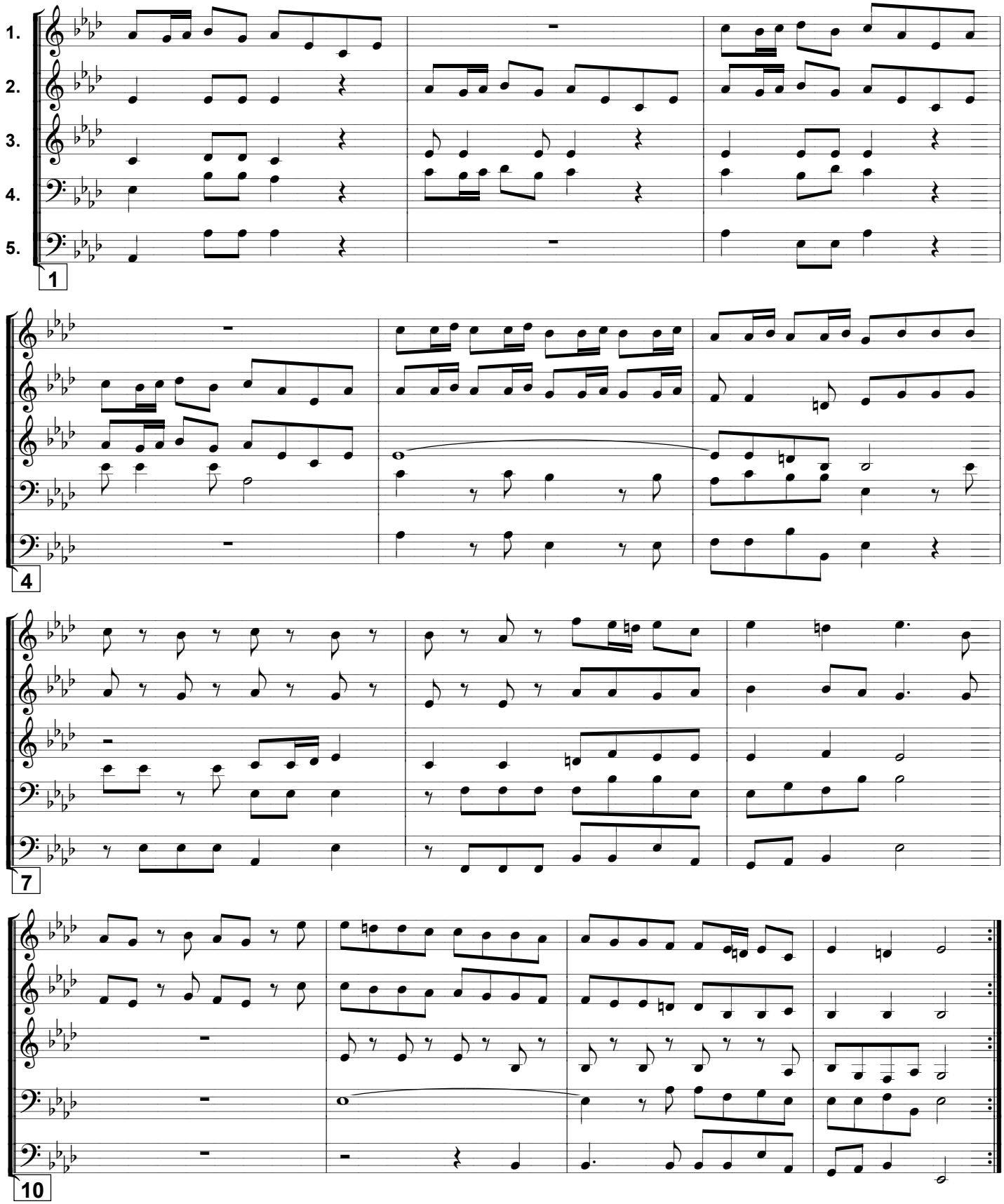
16. I. Allegro

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur

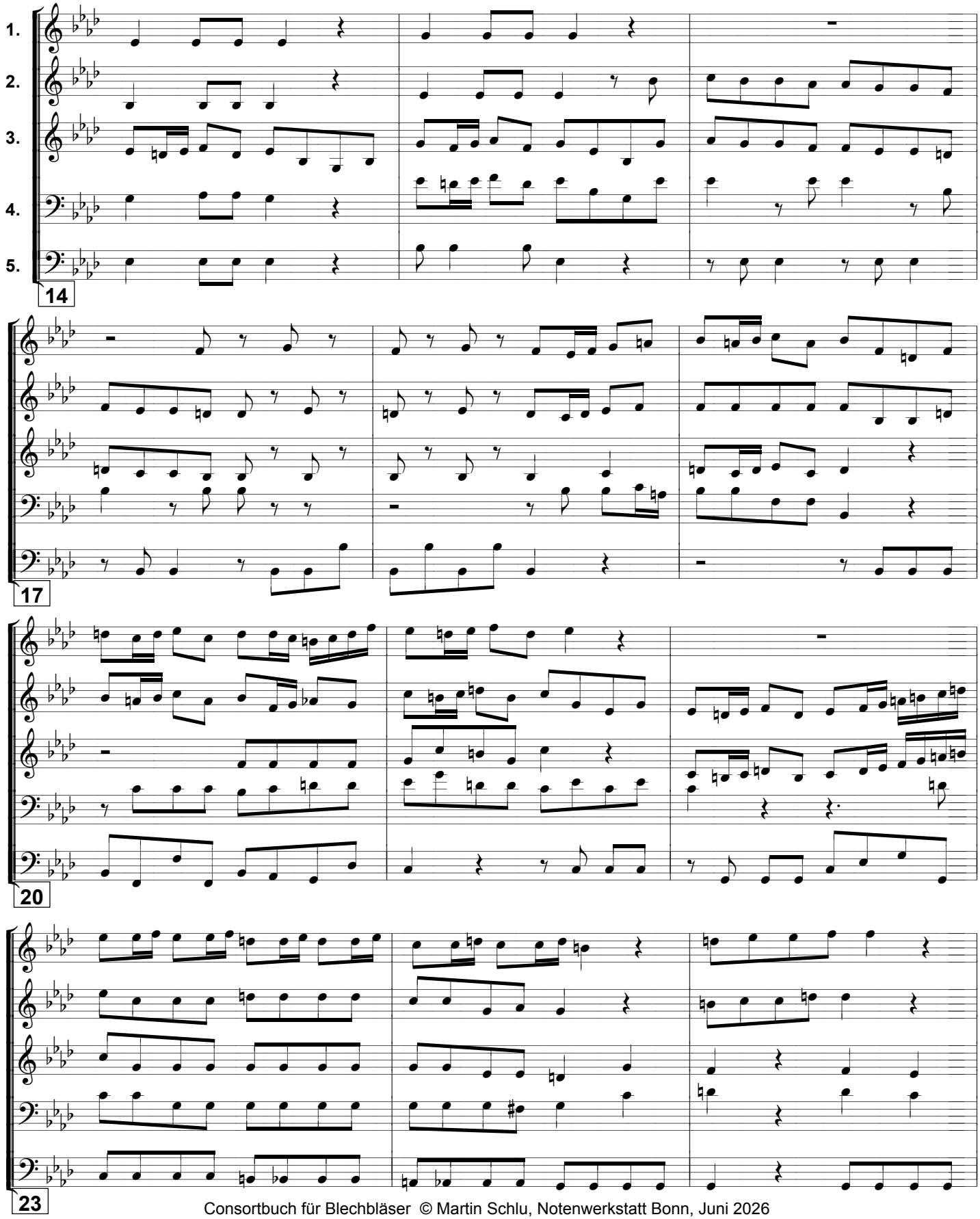


I. Allegro 16.

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur



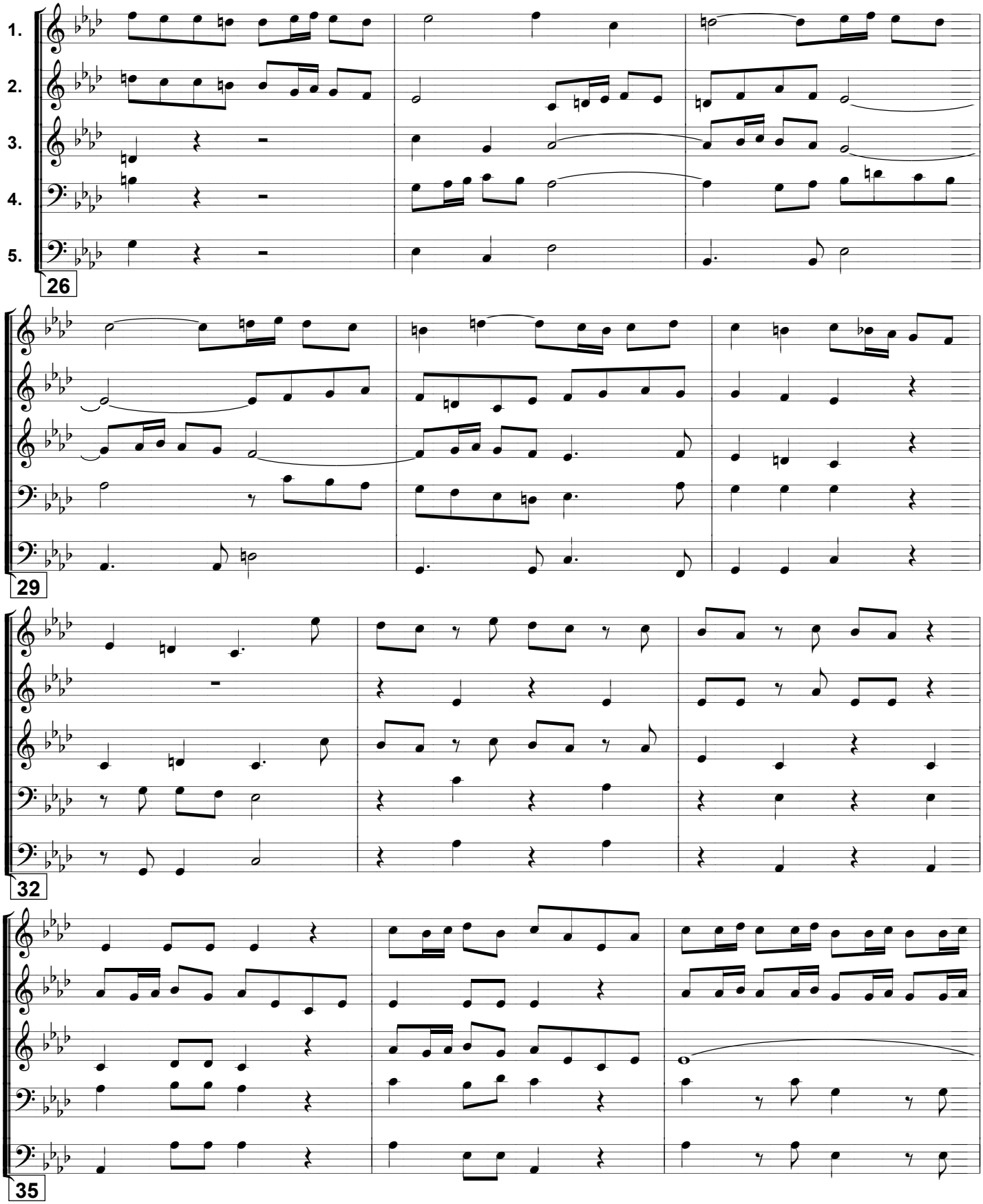
16. I. Allegro

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur

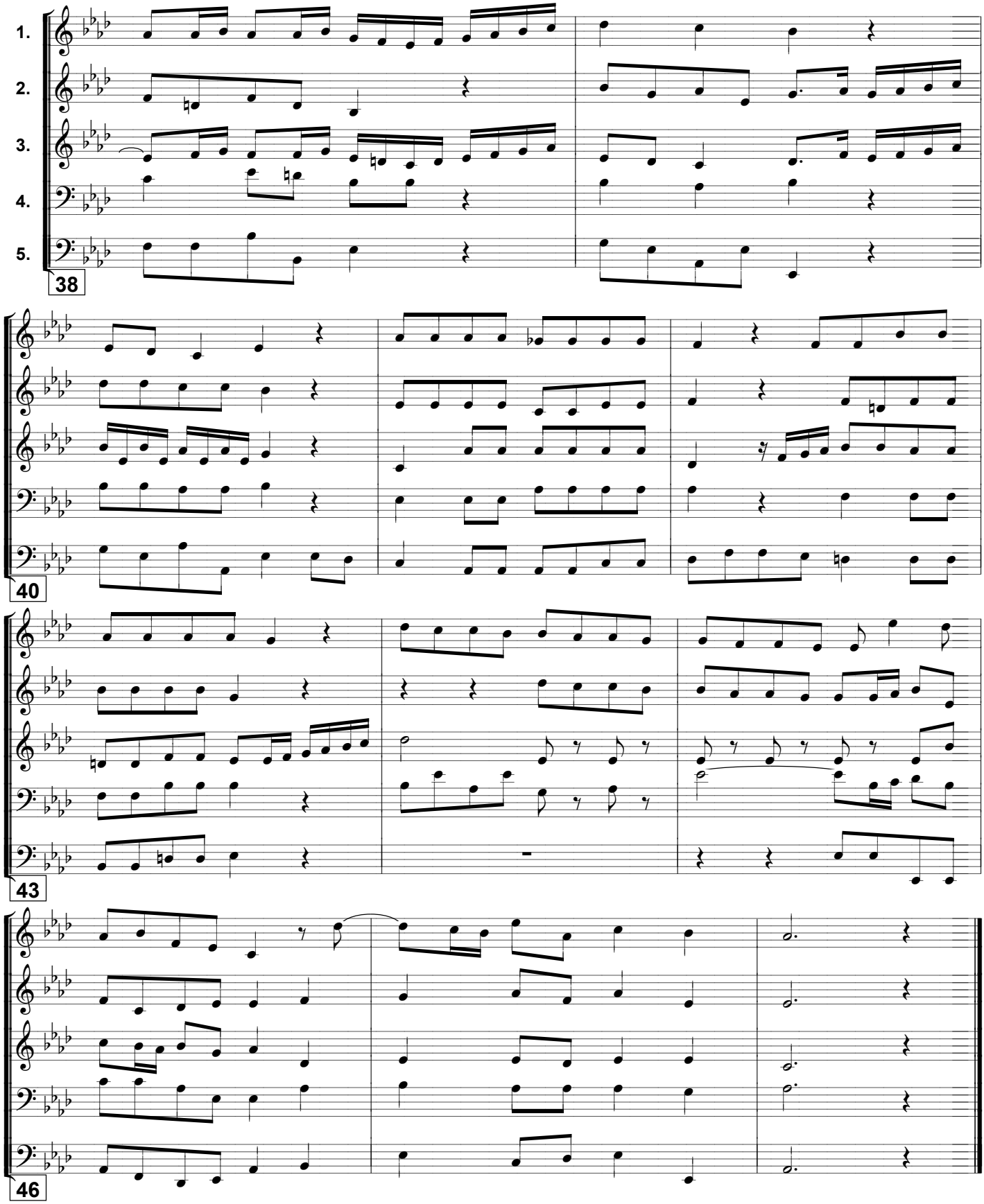


I. Allegro 16.

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur



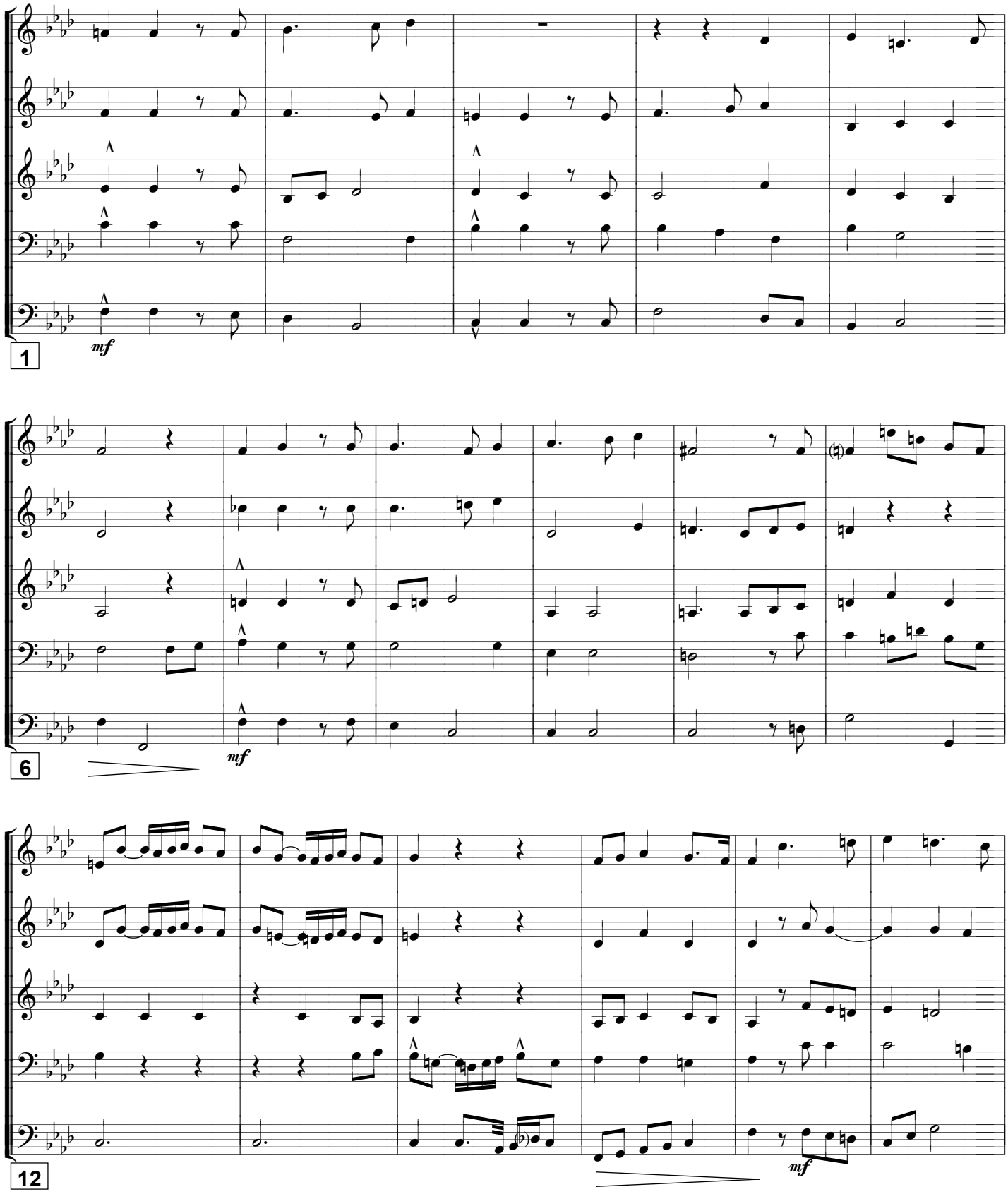
16. II. Adagio

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur

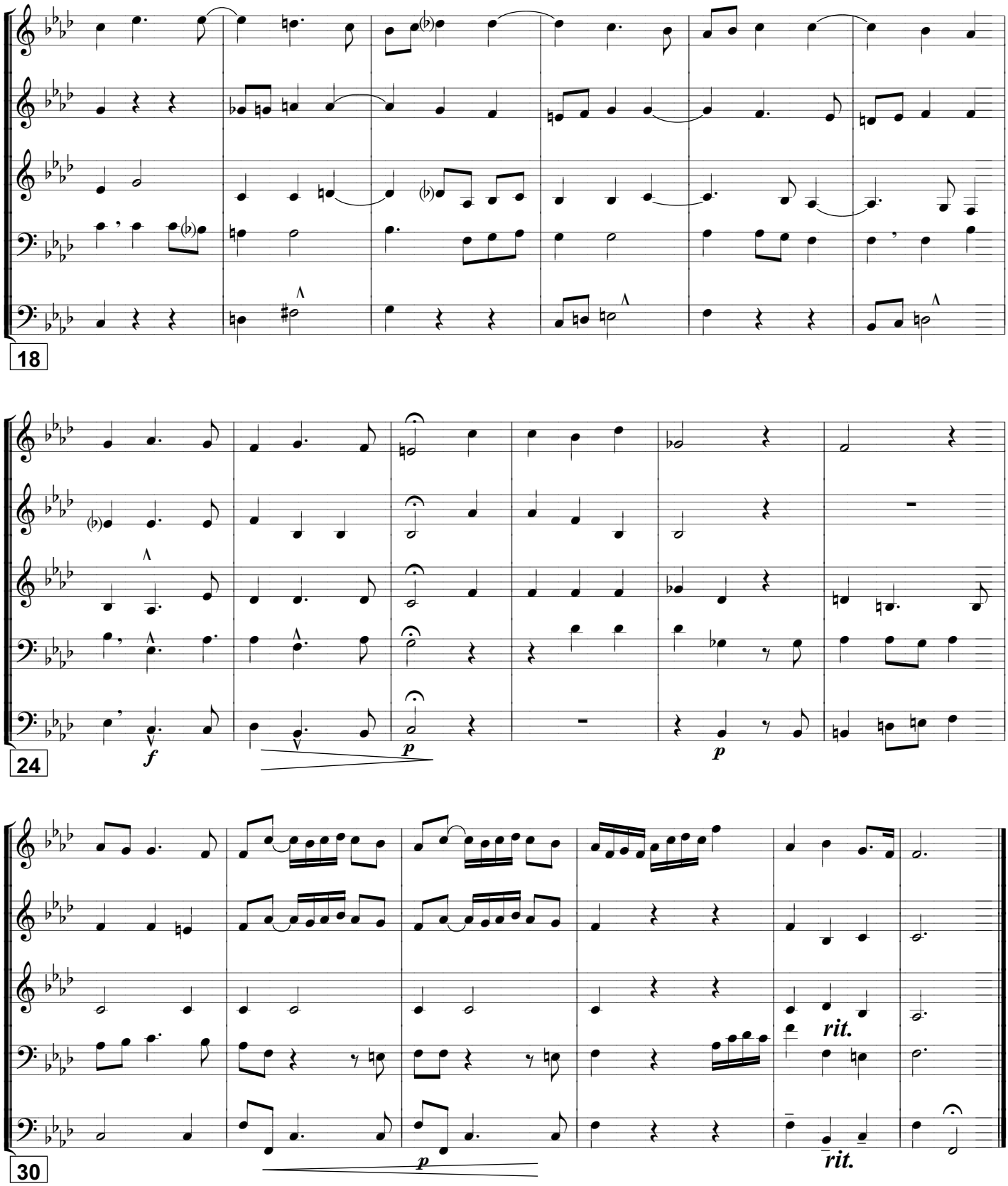


II. Adagio 16.

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur



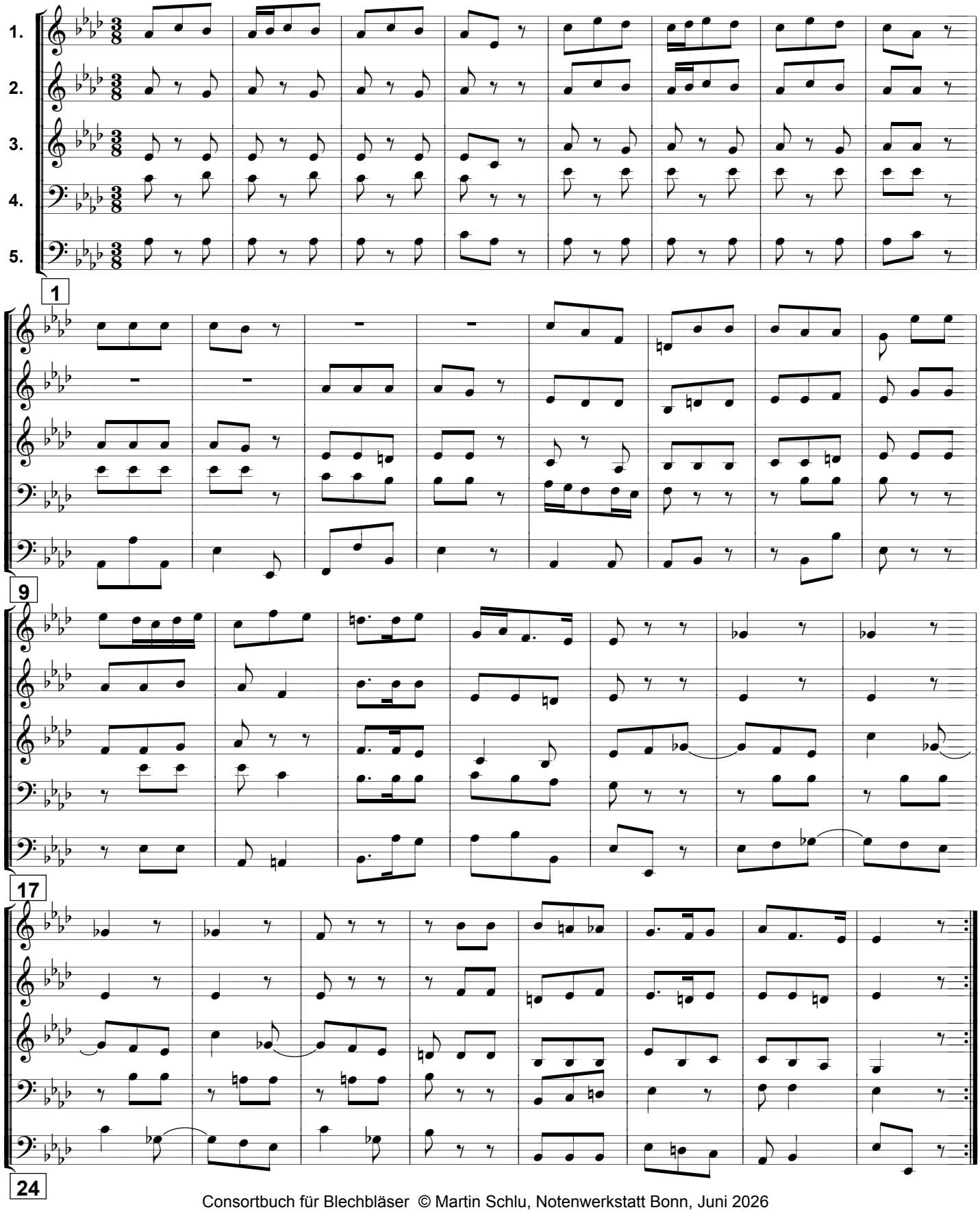
16. III. Presto

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur

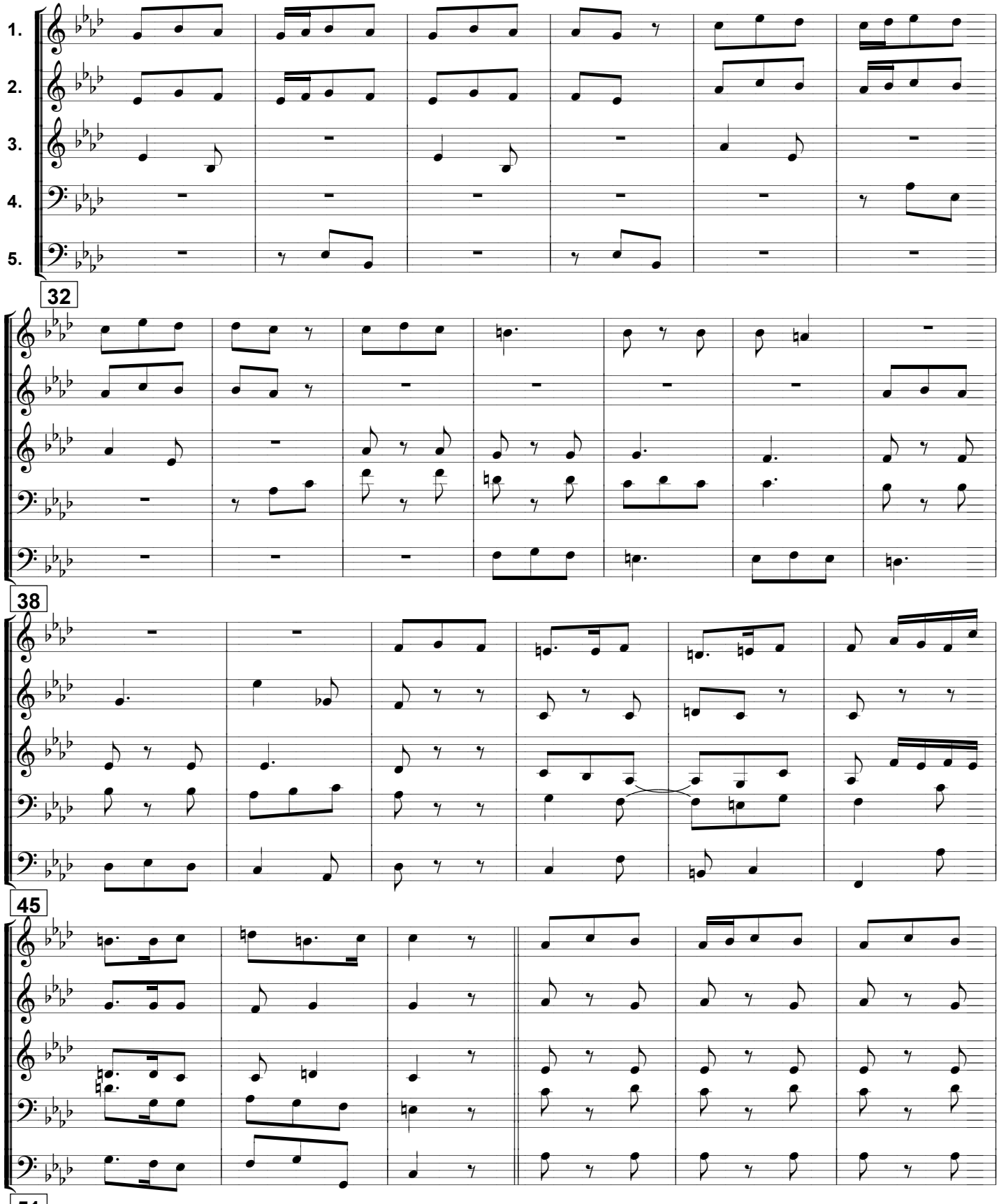


III. Presto 16.

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur



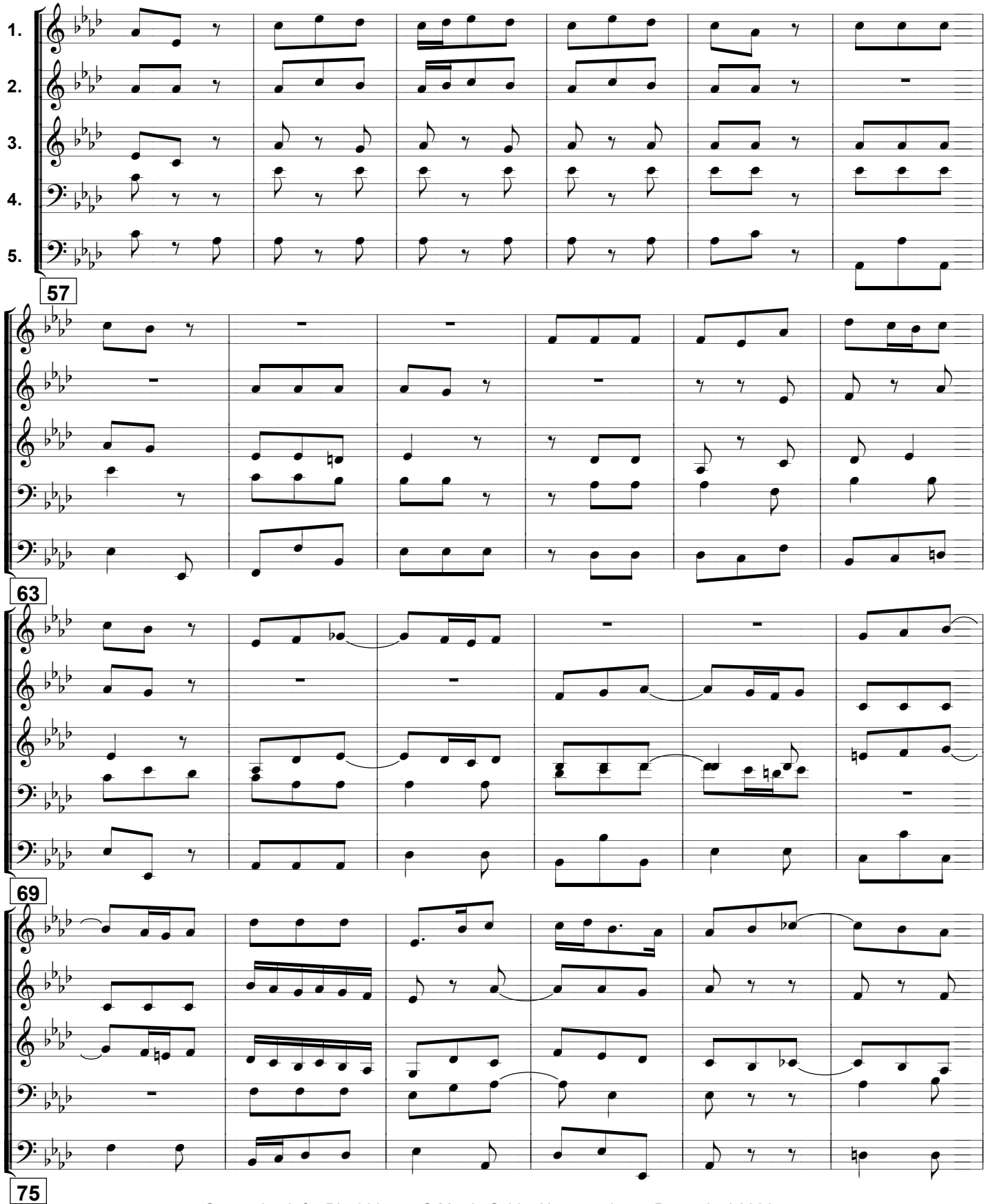
16. III. Presto

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur



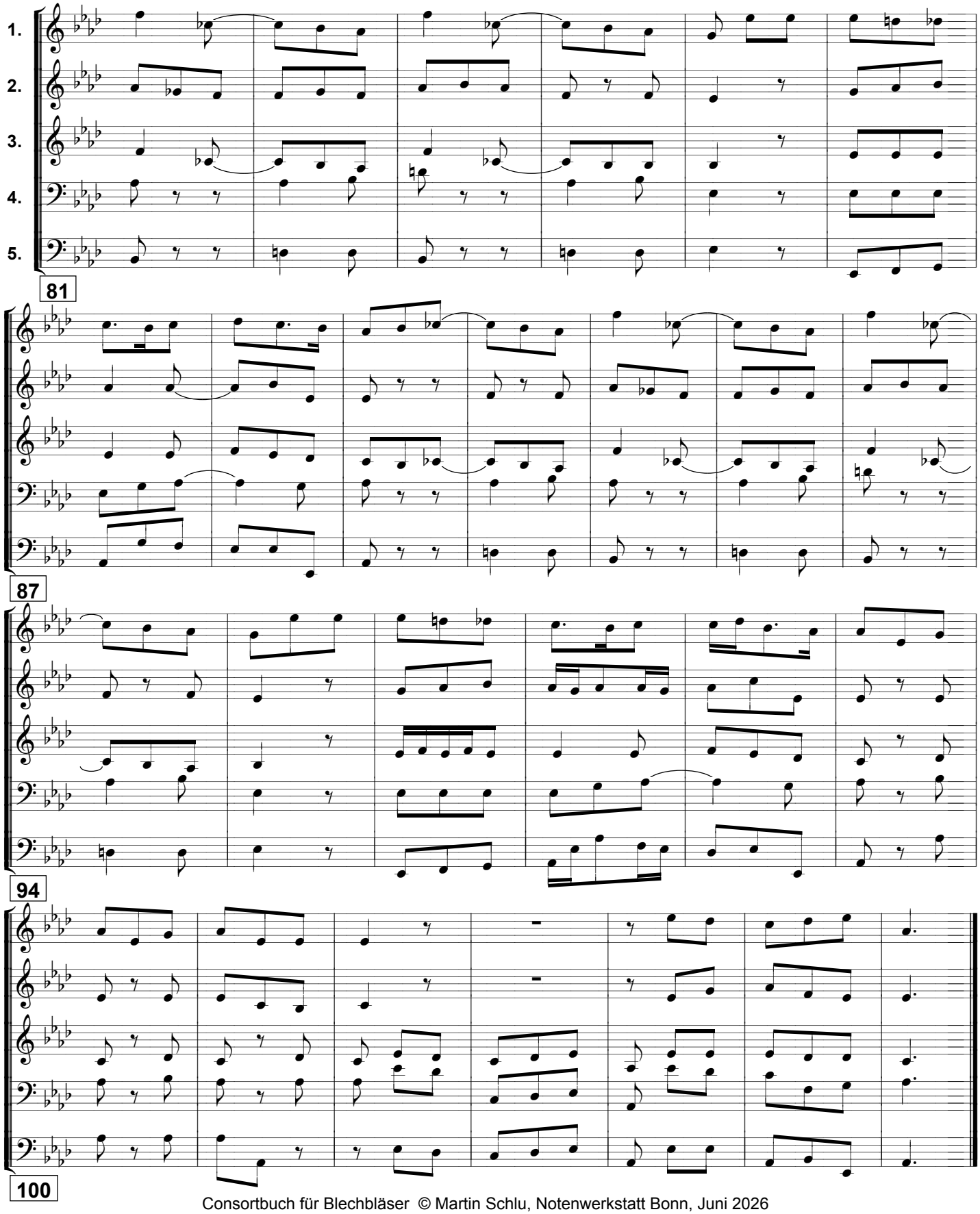
16. III. Presto

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

Quelle: 12 Trio Sonatas, I. Walsh, London, 1738, Vol. I-VI

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

Partitur



17. Music for His Majesty...

Matthew Locke (1621 in Exeter - 1677 in London)

https://de.wikipedia.org/wiki/Matthew_Locke_(Komponist)
https://imslp.org/wiki/Music_for_his_Majesty's_Sackbuts_and_Cornetts_(Locke%2C_Matthew)
https://www.youtube.com/watch?v=nM4sCW5uUGY

Matthew Locke um 1750 - der Maler ist unbekannt.

Matthew Locke war in seiner Kindheit Chorknabe an der Kathedrale St. Peter in Exeter und wurde von dem Bruder des Komponisten Orlando Gibbons, Edward Gibbons, als Chorknabe ausgebildet. Er flog fast von dieser Schule, als er sich mit einem anderen Chorknaben prügelte und aus Rache ritzte er seinen Namen in das Orgelgehäuse der Kathedrale - bis heute sichtbar.

Um 1640 studierte er bei dem Organisten William Wake (um 1600 - um 1663) und zog nach Den Haag, als der englische Hof der Stuarts 1648 London wegen des Bürgerkriegs verlassen hatte. Gerade dort (die Holländer sind seit 1550 Protestanten) wurde er katholisch - etwas, was auf viel Unverständnis stieß. Um 1651 kehrte er wieder nach England zurück, nachdem 1649 Charles II. König geworden war und lebte zunächst in Hereford, ca. 100 km nordwestlich von London gelegen. Knapp zehn Jahre später zog er wieder nach London und schrieb Musik für Theaterstücke, weil Opern verboten waren (das hatte auch Händel erlebt).

In den folgenden Jahren schrieb Locke viel Kammermusik und sammelte sie in einem Partiturband, der später einmal veröffentlicht werden sollte. Als Charles II. 1661 gekrönt wurde, komponierte Locke als dessen Hofkomponist die passende Musik dafür. Ein Jahr später wurde Locke auch Organist an der katholischen Kapelle, bis 1671 war er auch für die Musik des St. James-Palast zuständig, außerdem für die Musik am Somerset House.

Nach wie vor schrieb Locke Bühnenmusik für das Königliche Theater. Er unterrichtete den jungen Henry Purcell und als Locke starb, wurde Purcell sein Nachfolger als Hoforganist, Hofkomponist und Hofkapellmeister.

Das Portrait Lockes zeigt ihn als erfolgreichen Musiker auf der Höhe seines Ruhms.

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets

Diese Suite schrieb Locke für die Krönung Charles II. und bis heute ist es das bekannteste Beispiel für englische Bläsermusik schlechthin. Die Suite besteht aus Ayres, Couranten, Allemanden und Sarabanden, die während der Zeremonie gespielt wurden. Ich habe nur drei Stücke ausgewählt, weil die ganze Suite zu lang würde.

Man kann an den Stücken heute noch erkennen, wie gut die englischen Bläser gewesen sein müssen, denn die Ventile kamen ja erst fast zweihundert Jahre später. Das „*cornet*“ wird kein Zink gewesen sein, sondern eine Naturtrompete, evtl mit Grifflöchern zur Intonationsverbesserung. Das Horn gab es nur als Naturhorn und die Tonleiter setzte eben ab dem achten Oberton ein. Die „*sackbut*“ war eine Posaune, die 1466 auf der Hochzeitsfeier von Karl dem Kühnen und Margaret von York in Brügge zum ersten Mal als königliches Instrument nachgewiesen ist.

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets 17.

Zum Stück

QR-Code
zum Mitspielen

Die gesamte Suite besteht aus etlichen kurzen Tänzen, die sich auch im Werk Holbornes, Haußmanns und Praetorius' finden lassen: Ayres/Airs, Pavanen, Galliarden und Allemanden. Ich habe drei Sätze daraus ausgewählt.

Matthew Locke um 1750 - der Maler ist unbekannt.

1. Air

Eine Air / Ayre ist eine „Arie“, ein liedhaftes Stück, das es schon gab, bevor die Arie in der Oper wichtig wurde. Hier „*singt*“ die erste Trompete die Melodie, nachdem der Anfangsakkord Aufmerksamkeit gefordert hat und setzt sich mit den anderen vier Stimmen auseinander. Im zweiten Teil übernimmt die zweite Trompete den Gegenpart. In T14 singt die Tuba zwei weiche Achtel, gefolgt von der ersten und zweiten Trompete, die akzentuiert gespielt werden müssen, wenn sie hörbar werden sollen. Im normalen Fall würde ich den ersten Teil auf jeden Fall widerholen, den zweiten nur dann, wenn genug Zeit und Ruhe ist. Das kommt auf die Situation an.

2. Courante

Die Courante ist immer ein schneller Dreiertakt. Hier liegt die Schwierigkeit darin, die kurzen Achtelauftakte sauber zu treffen, die Pralltriller (Sechzehntel) ganz beiläufig zu spielen und die Leichtigkeit herauszuarbeiten, obwohl gerade dies nicht leicht, sondern ausgesprchen schwierig ist. Die punktierten Viertel vor den Halbschlüssen würde ich kurz (*staccato*) nehmen, damit der Schluß vorbereitet wird.

3. Allemande

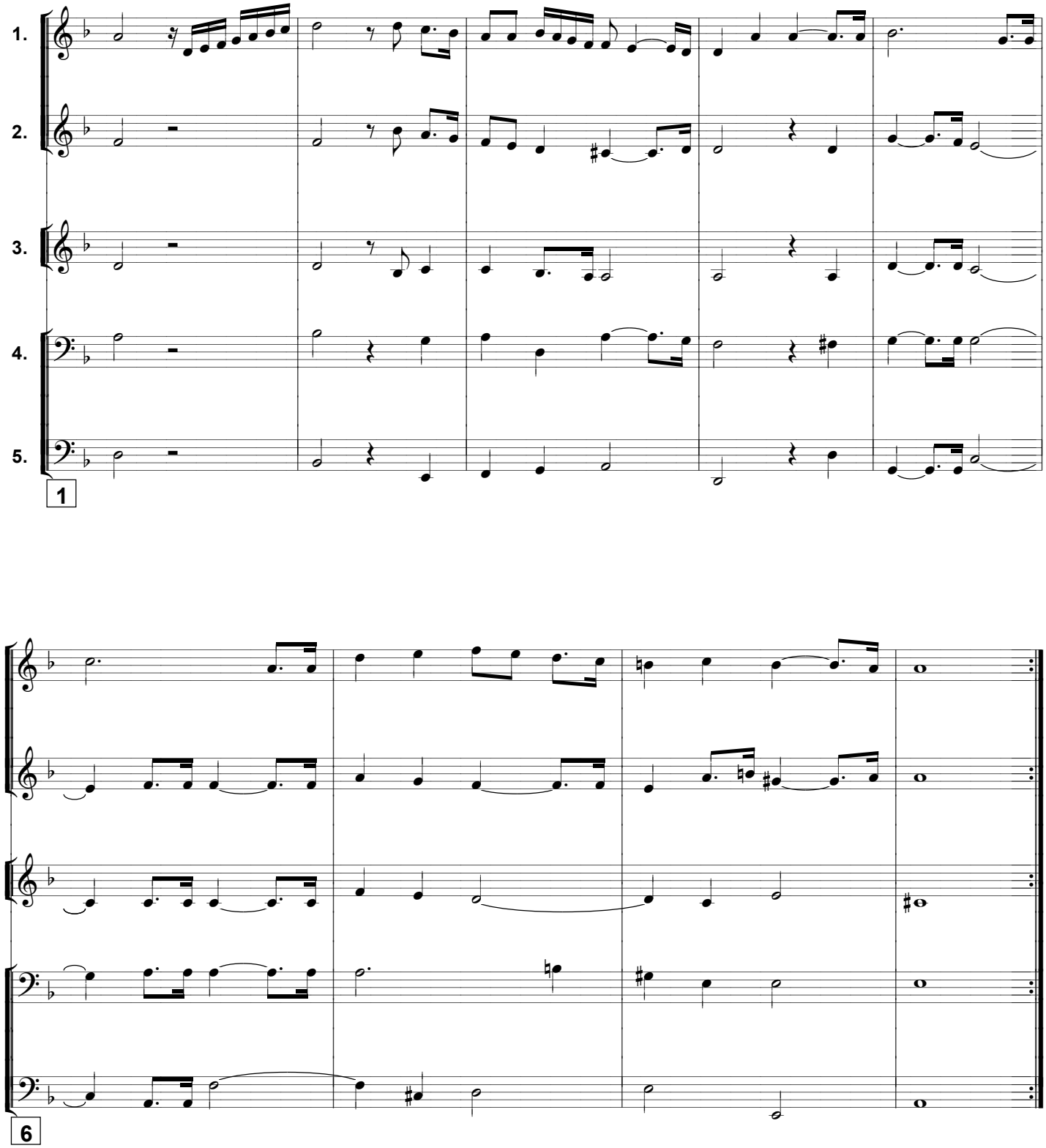
Eine Allemande ist ein mittellangsamer Schreittanz. Hier könnte er einen Weg des Königs beschrieben haben, denn Matthew Locke schrieb dieses Musik ja für die Krönung King Charles II. und da passieren ja viele wichtige Dinge. Die Artikulation der Trompeten sollte sehr genau, präzise und staccato gespielt werden, die Unterstimmen sollten eher breit (*portato*) artikulieren. Das ergibt eine schönen und musikalisch sinnvollen Gegensatz. Die Sechzehntelläufe im zweiten Teil sind notierte Verzierungen und klingen gut, wenn sie fast beiläufig gespielt werden. Die Solostelle der ersten Trompete in T49 kann sehr frei und langsam gespielt werden - erst der Einsatz der anderen Stimmen ist wieder im Tempo.

17. 1. Air

Matthew Locke (1621-1677)

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets (1661)

Partitur

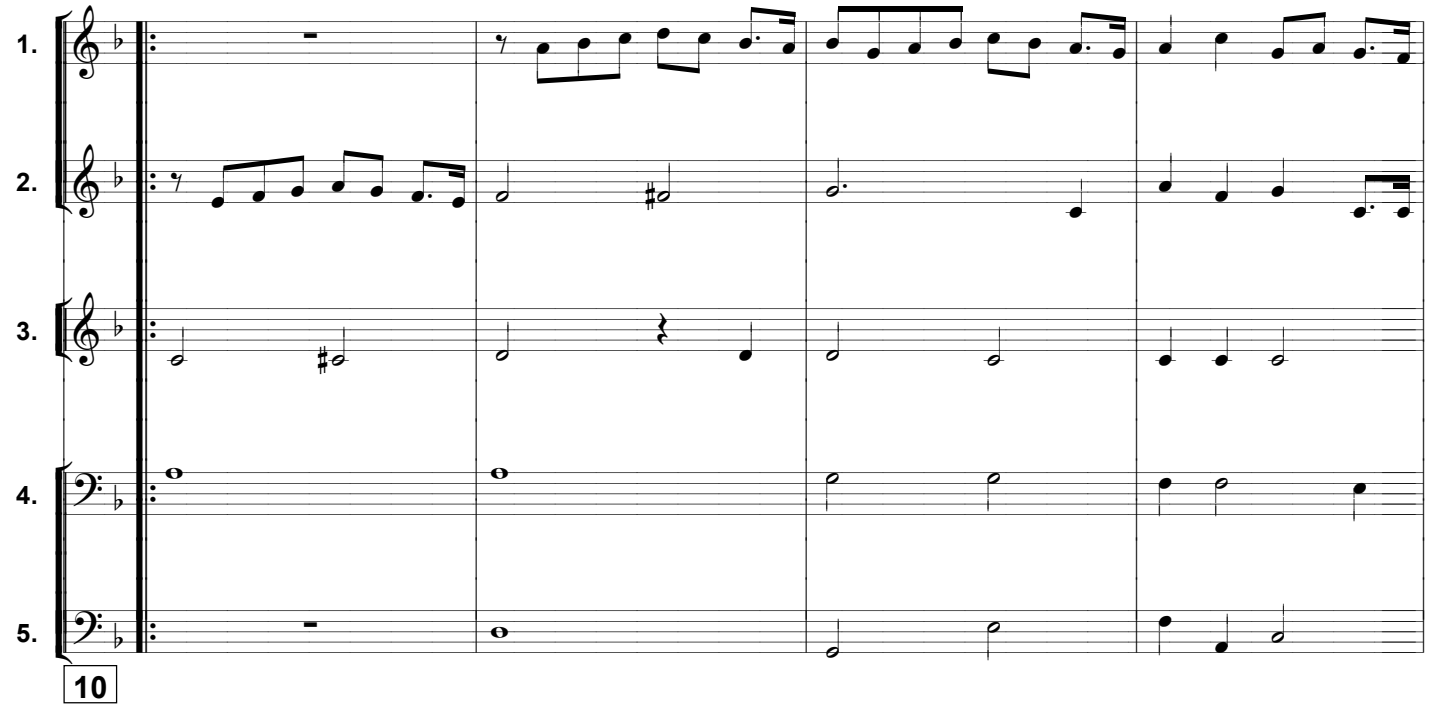


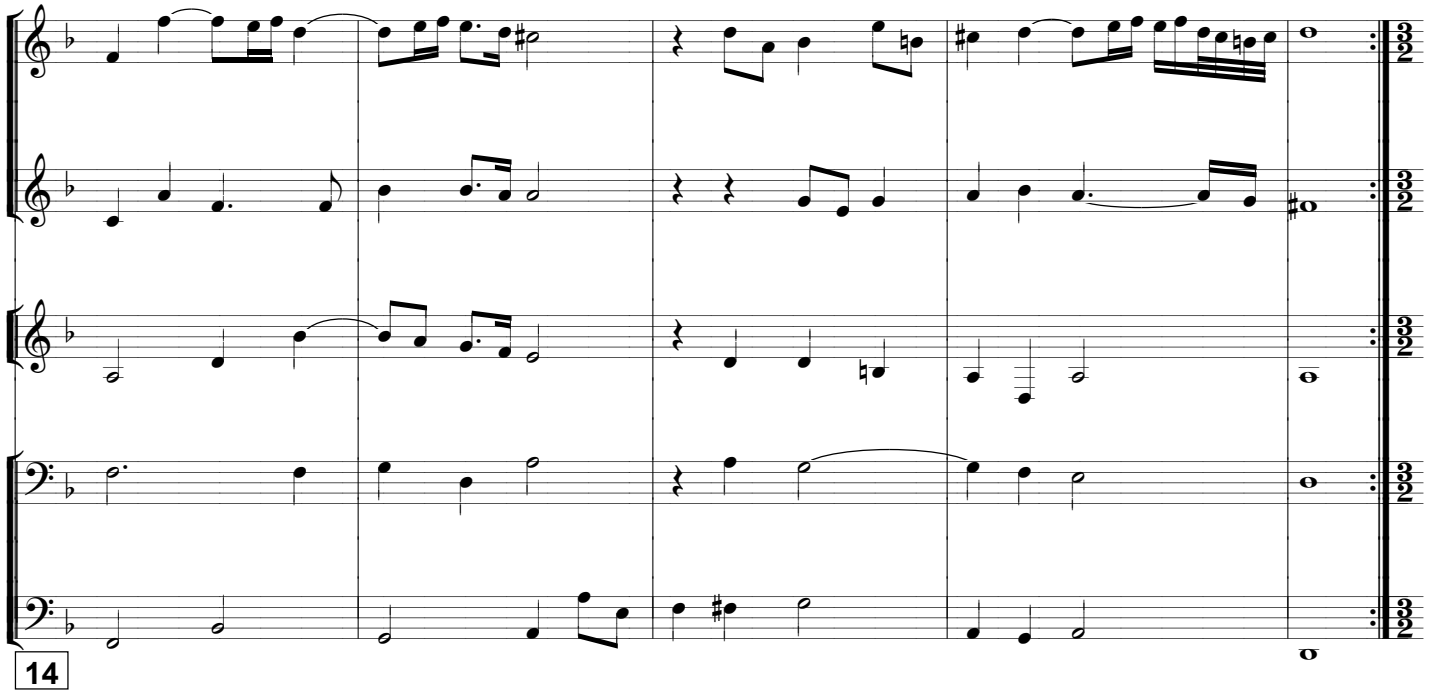
1. Air 17.

Matthew Locke (1621-1677)

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets (1661)

Partitur



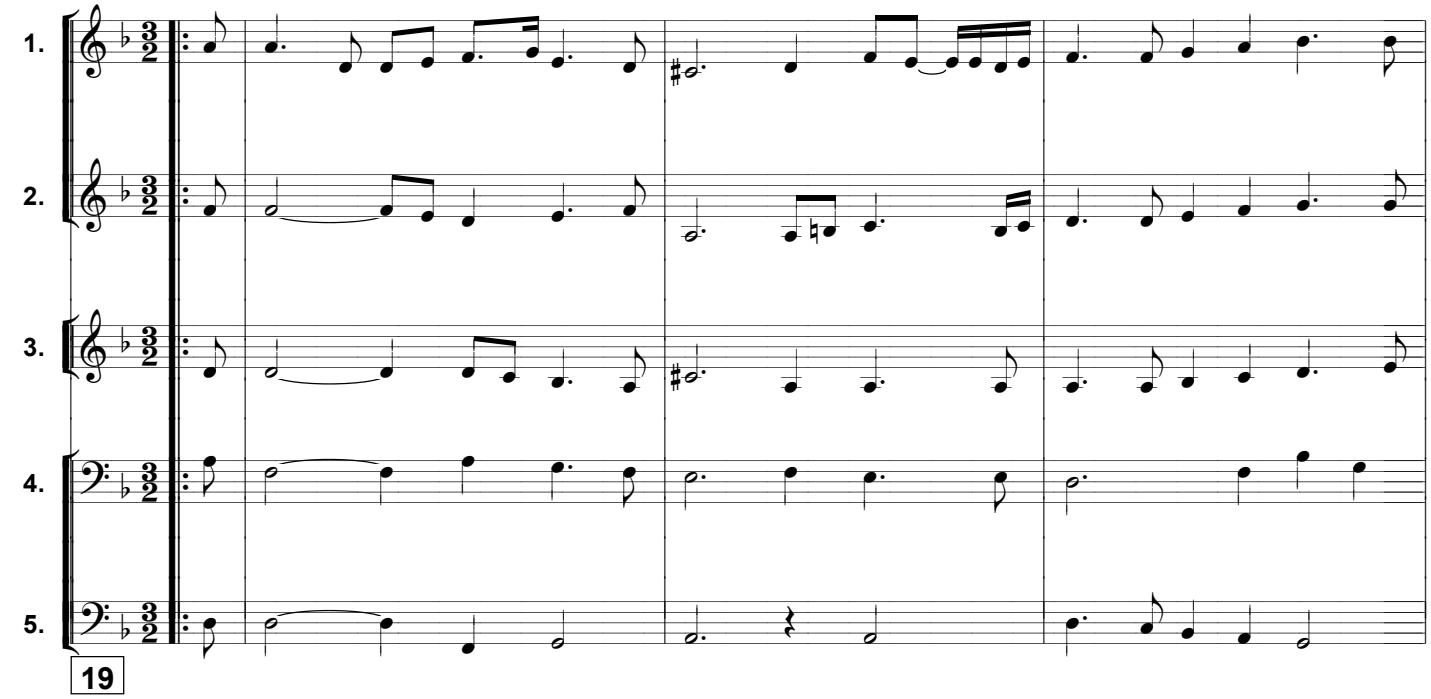


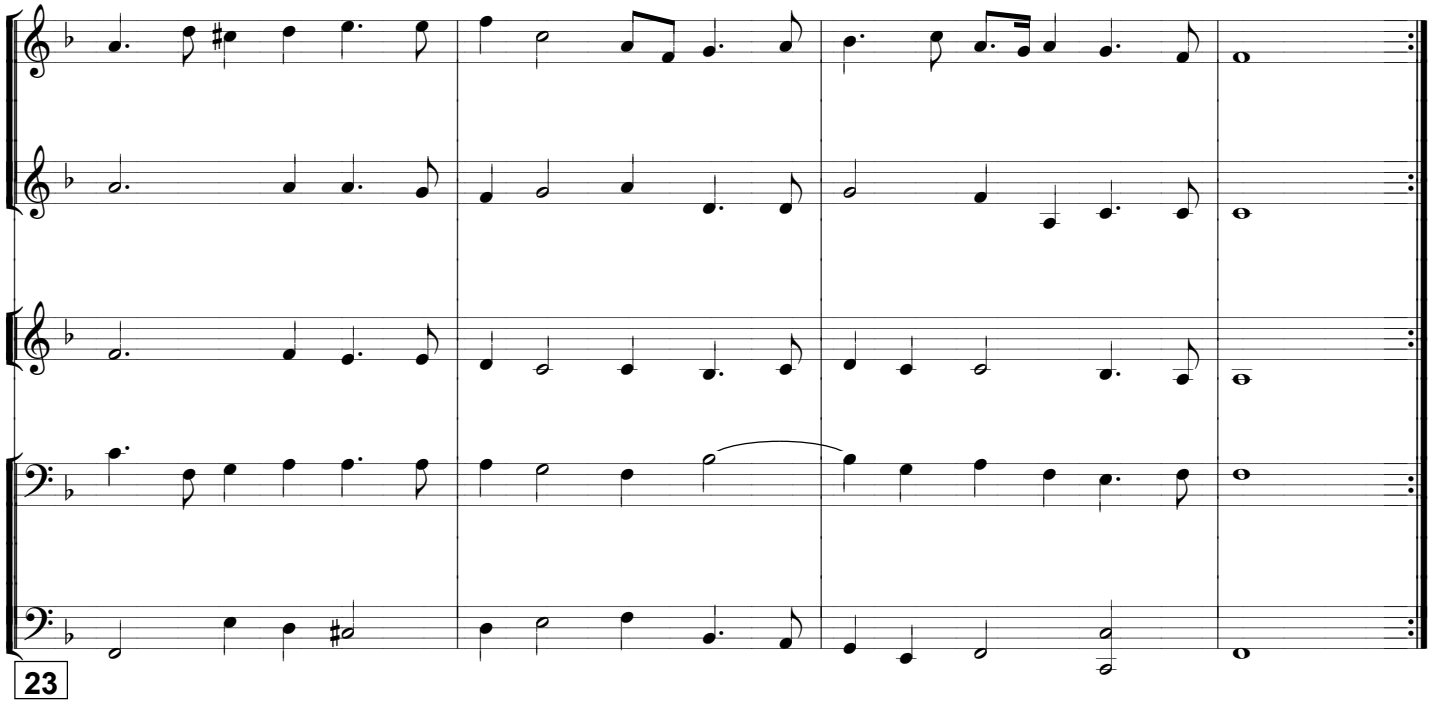
17. 2. Courante

Matthew Locke (1621-1677)

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets (1661)

Partitur



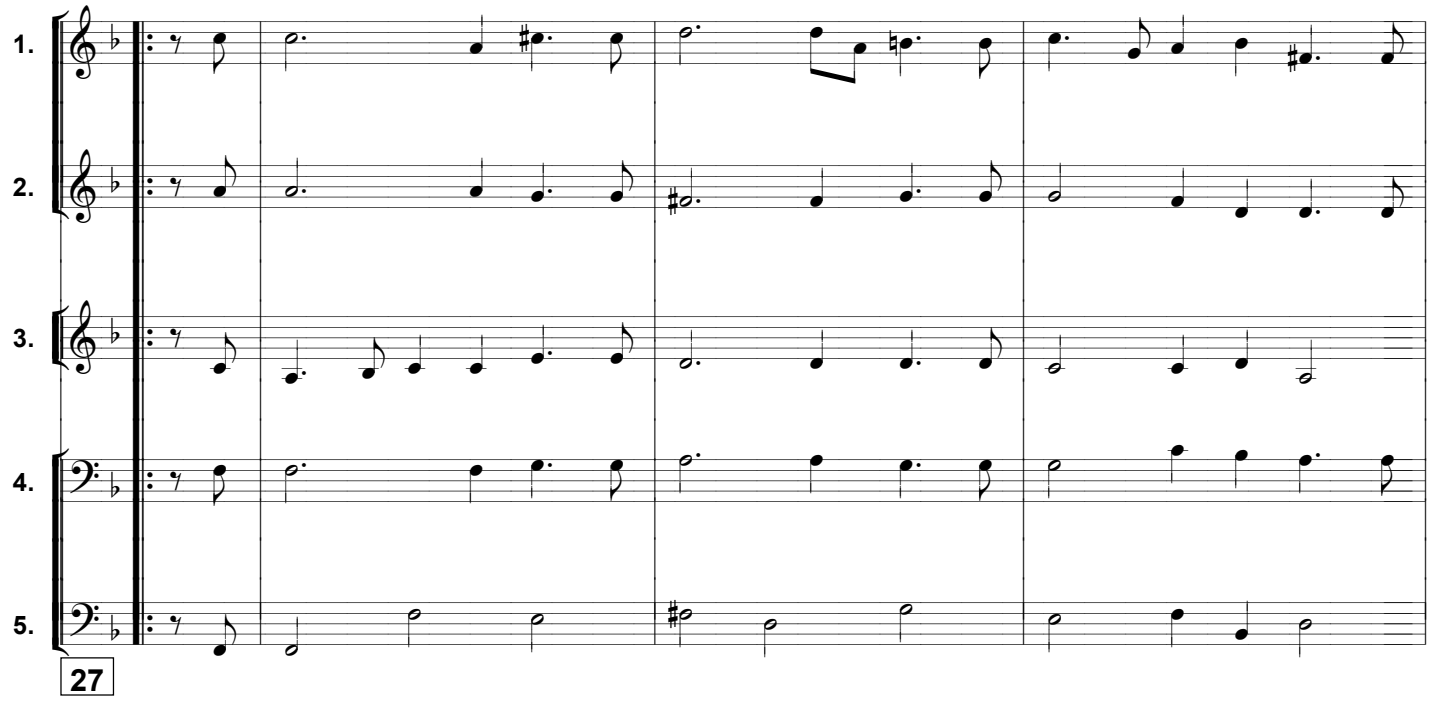


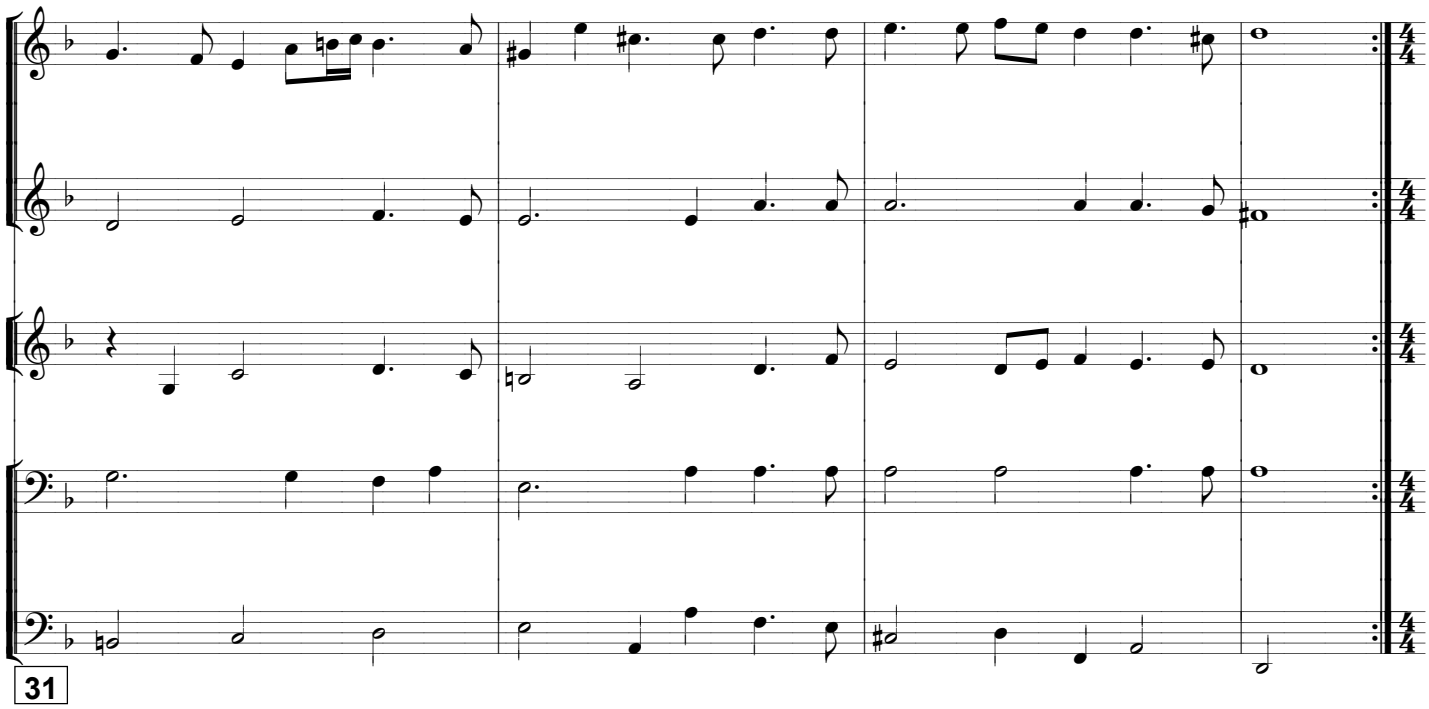
2. Courante 17.

Matthew Locke (1621-1677)

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets (1661)

Partitur



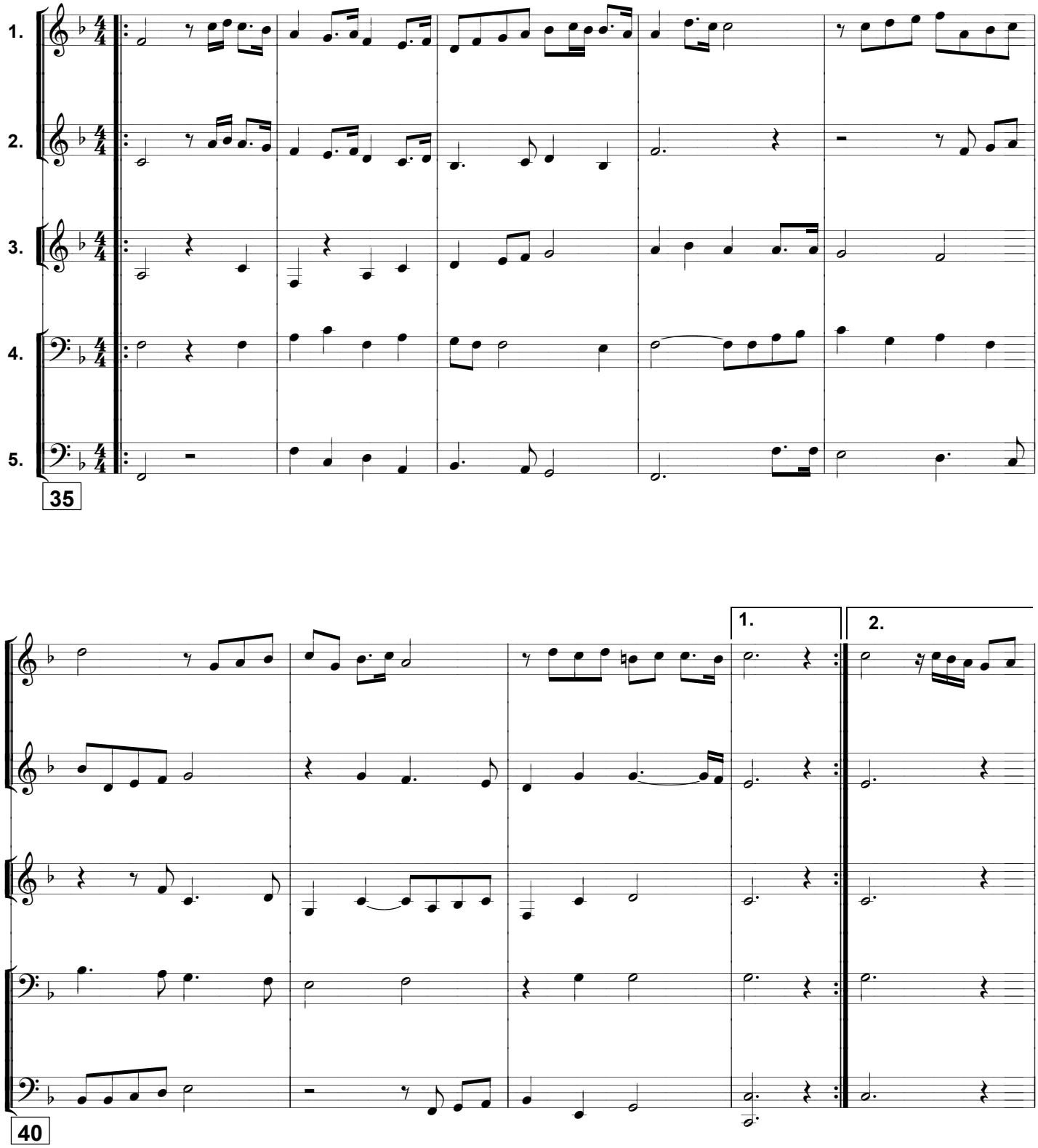


17. 3. Allemande

Matthew Locke (1621-1677)

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets (1661)

Partitur

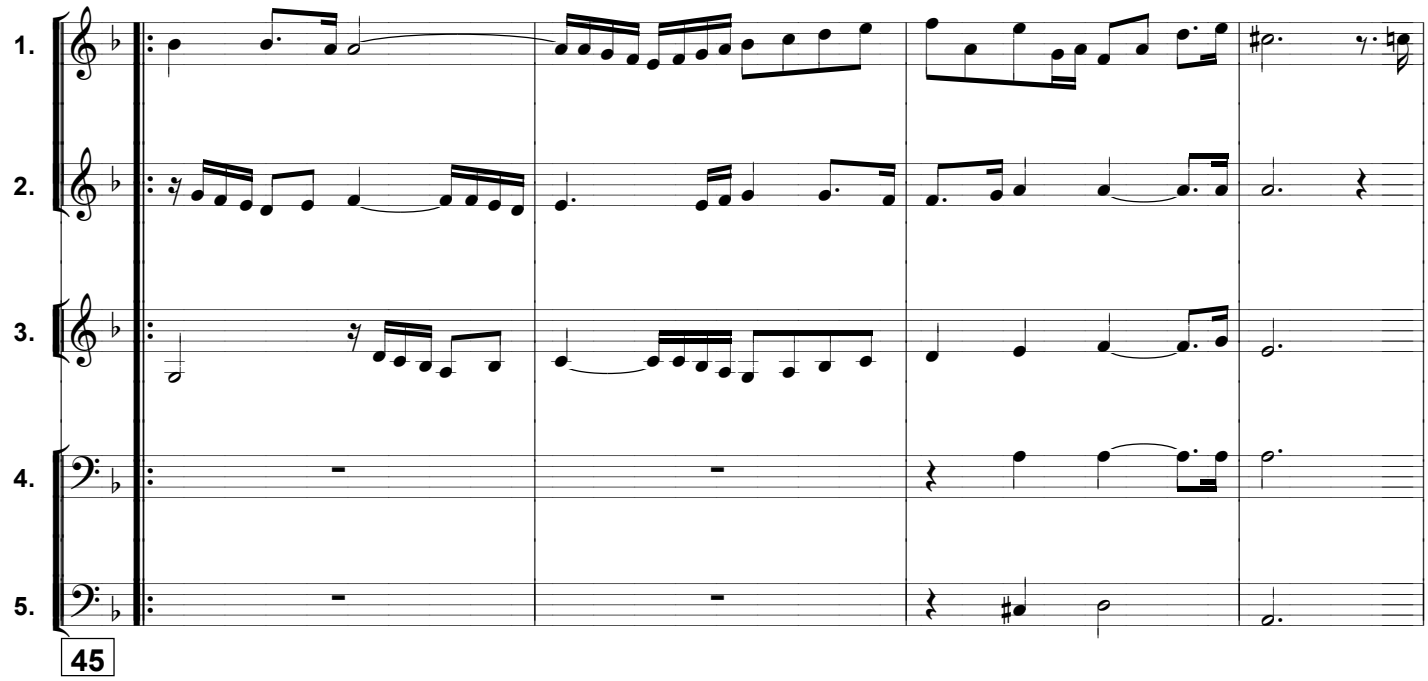


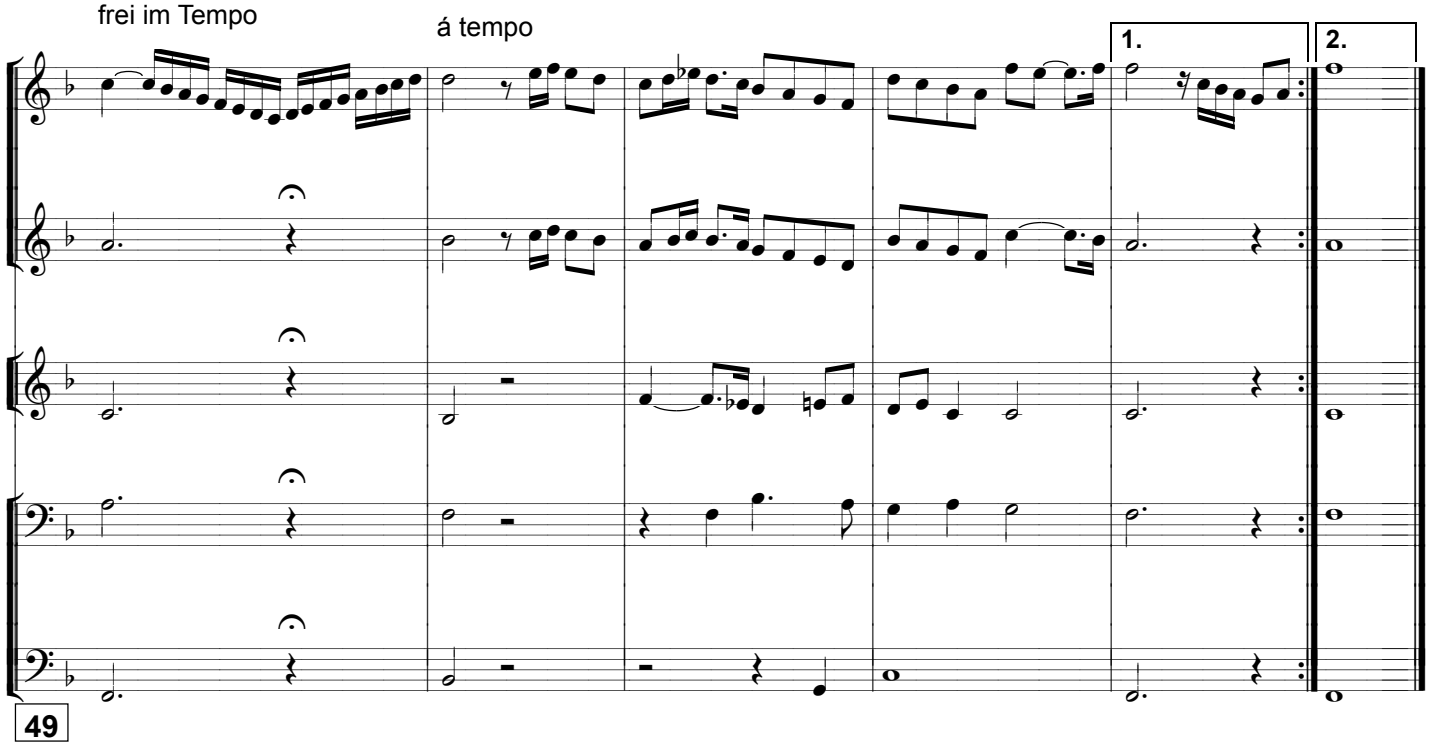
3. Allemande 17.

Matthew Locke (1621-1677)

Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets (1661)

Partitur





18. Sonata 2

Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)

aus: *„Hora decima musicorum“*, *Lipsiensium* / Leipzig, 1670

https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Christoph_Pezel

https://www.st-michaelis.de/michel-musik/tuermer

Mitspieldatei

Bläserensemble des 17. Jahrhunderts

Denis van Alsloot: Prozession Brüssel, 1615
(Ausschnitt, Original Im Prado-Museum, Madrid)

Johann Pezelius (oder Pezel) wurde Ende 1639 während des Dreißigjährigen Krieges in Glatz geboren, einem kleinen Ort in Böhmen. Heute heißt der Ort Ziemia Kłodzka und liegt in Polen. Johann ging auf das von Philipp Melanchthon begründete Gymnasium in Bautzen (heute im Grenzbereich zu Polen) und nahm Unterricht beim dortigen Stadtmusikanten.

Mit achtzehn Jahren konnte er so gut spielen, dass er von der Trompete und der Violine leben konnte. Er sah sich ein bißchen in der Welt um und lebte ab 1664 in Leipzig. Dort fand er eine Frau und arbeitete etwa ab 1669 als Stadtmusiker (Stadtpfeifer). Drei Jahre später (1672) war er Kapellmeister in der Leipziger Kirche und leitete das Orchester *„Collegium musicum“* - wie später J.S. Bach.

In manchen Kirchen gab es Wohnungen für die „Türmer“, damit sie nicht mehrere Male am Tag herauf und herunter mußten. Zu ihren Aufgaben gehörte es, morgens und abends vom Kirchturm Musik zu spielen und damit das Zeichen zu geben, dass die Geschäfte und Werkstätten öffnen oder schließen sollten. Zur *„hora decima“* (ca. 16:00 Uhr) wurde immer etwa länger Musik gespielt.

Pezelius galt als guter Musiker und schrieb viele Stücke für die „Turmmusik“. Sieben Sammlungen seiner vielen Kompositionen wurden schon zu seinen Lebzeiten gedruckt, was sehr selten war, denn das Drucken war damals ziemlich teuer.

Auch heute gibt es noch Türmer. Am bekanntesten dafür ist die Hamburger Michaelis-Kirche (Michel). Dort werden an Werktagen um 10:00 Uhr und 21:00 Uhr und an Feiertagen um 12:00 Uhr Choräle über die Dächer der Stadt geblasen - manchmal auch mit einem Ensemble, das dann Pezelius spielt. Ich selbst war mit dem Posaunenchor von St. Pauli schon mal oben und habe dort mitgespielt.

Der Türmer vom Michel
links (Swiss-Video)
https://www.youtube.com/watch?v=lfuph2NtVY0

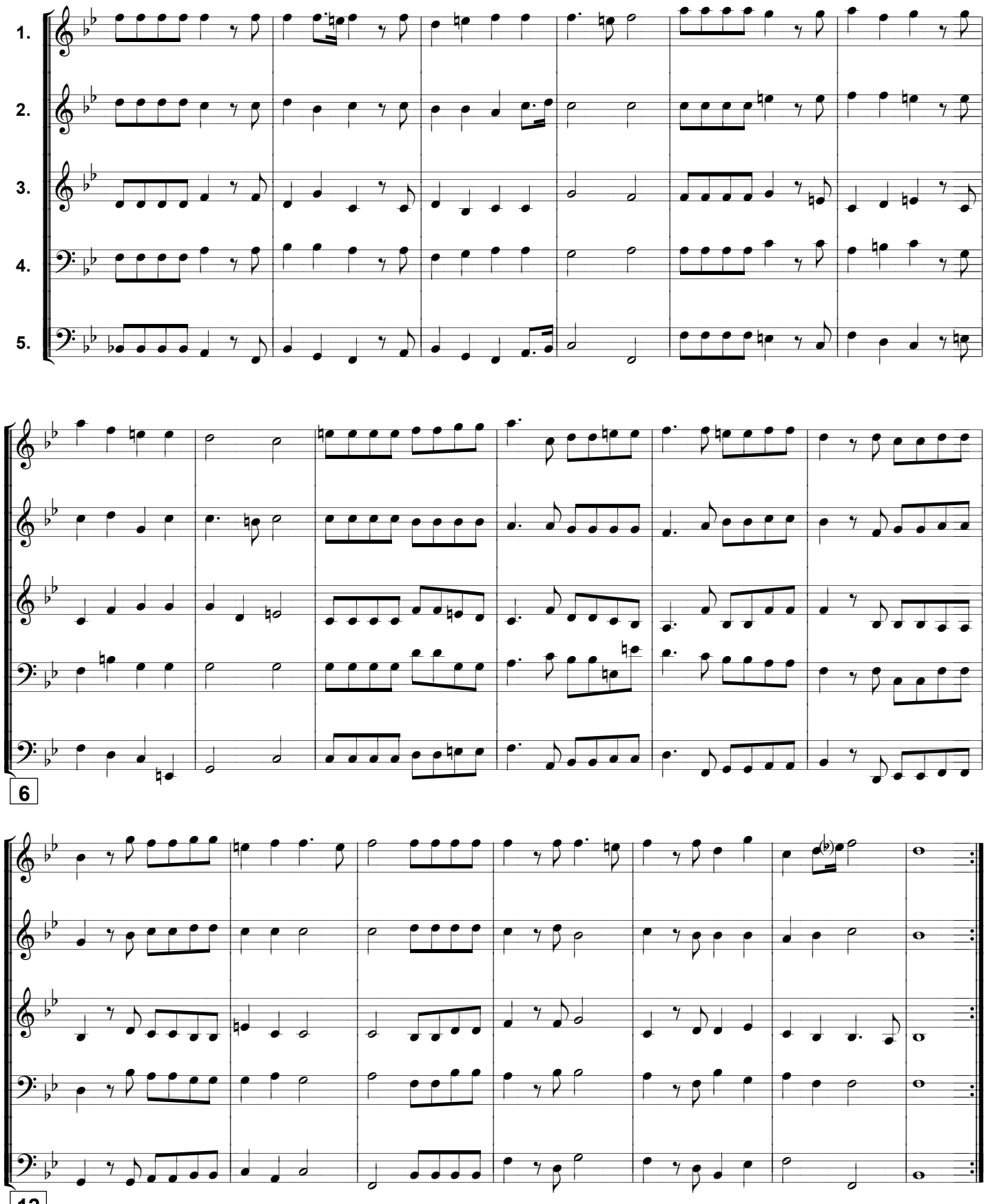
Der Türmer vom Michel
rechts (Spakassen-Video)
https://www.youtube.com/watch?v=6H0qBUy3gqU

Sonata 2 18.

Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)

aus: *„Hora decima musicorum“*, *Lipsiensium* / Leipzig, 1670

Partitur

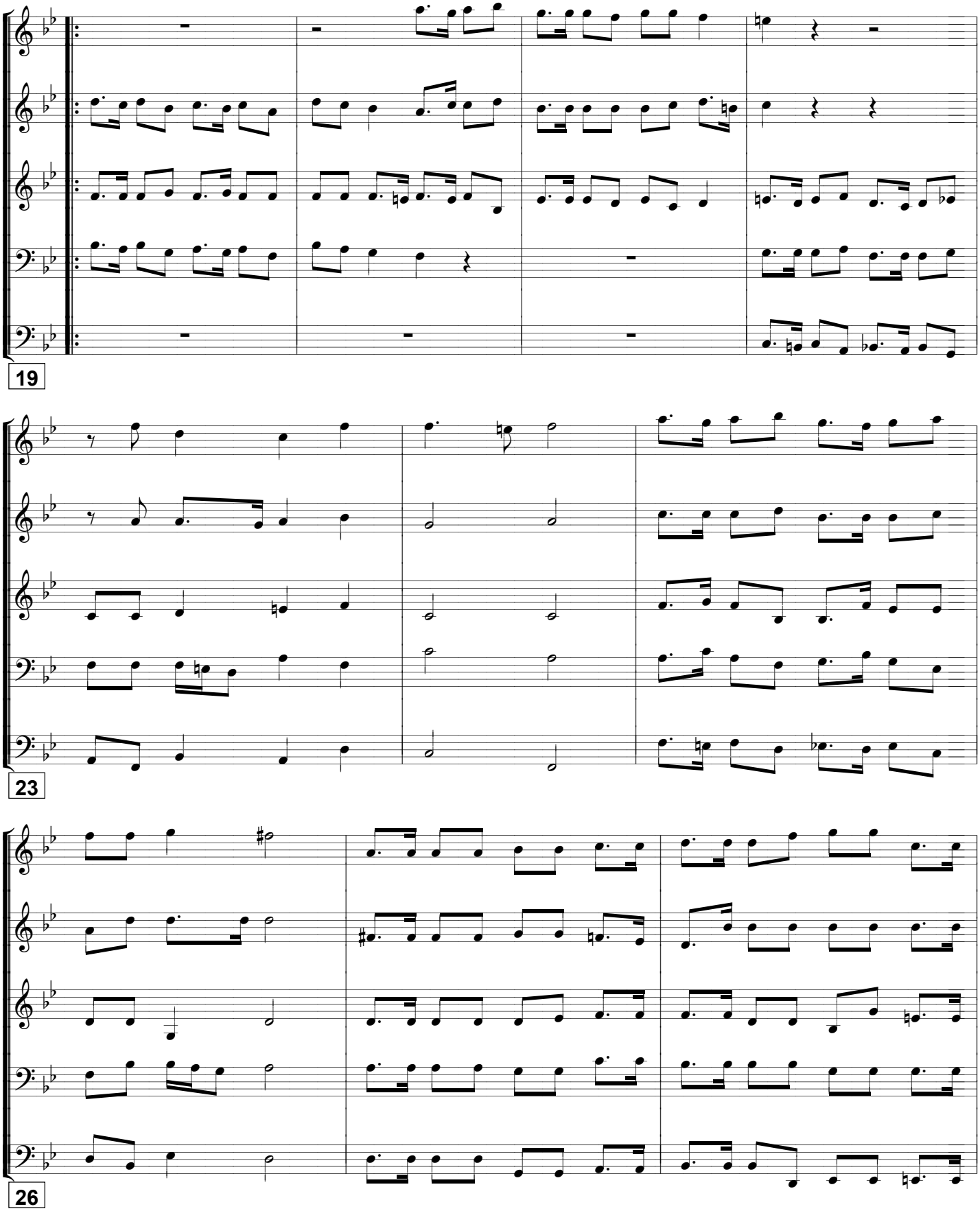


18. Sonata 2

Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)

aus: *„Hora decima musicorum“*, *Lipsiensium* / Leipzig, 1670

Partitur

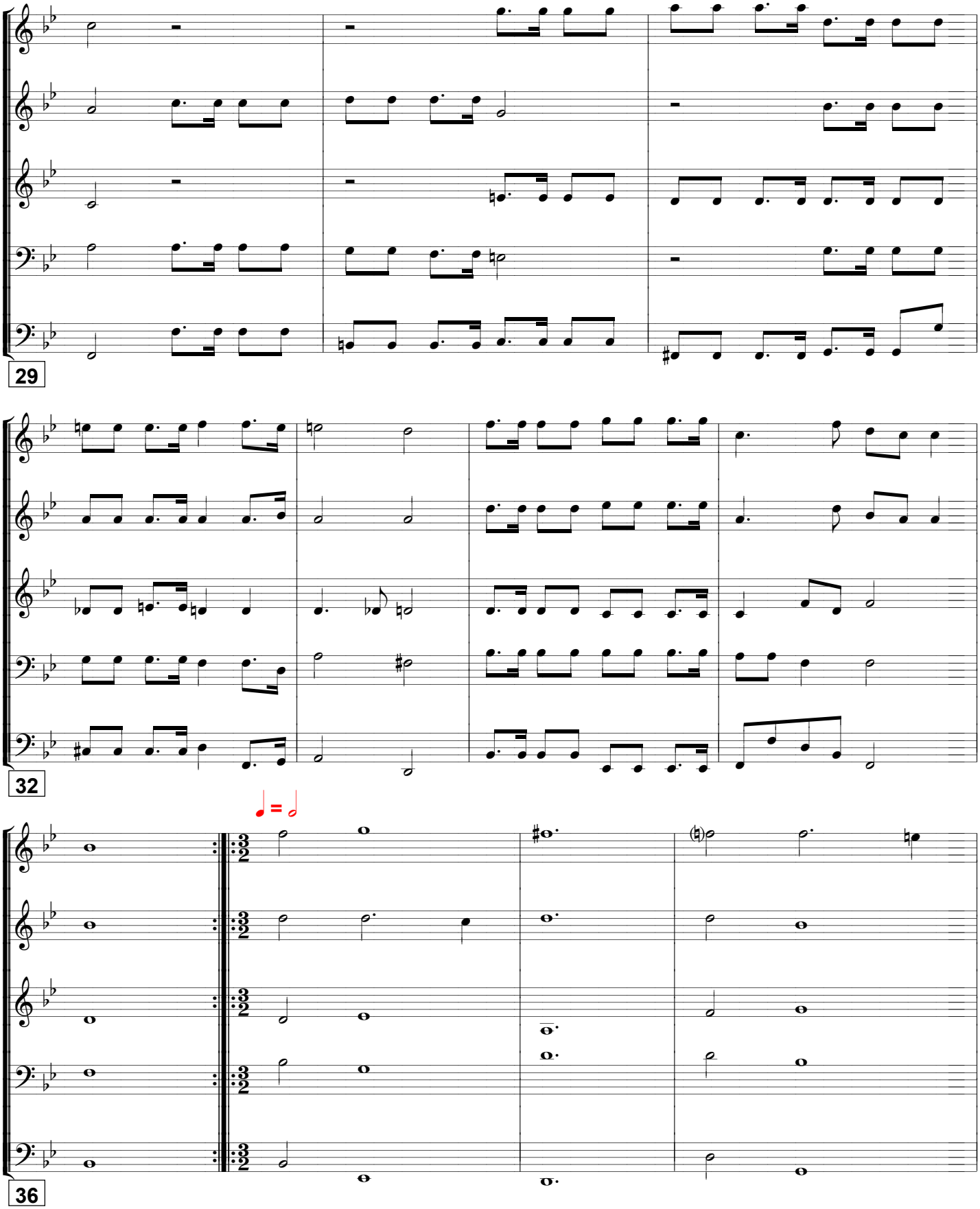


Sonata 2 18.

Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)

aus: *„Hora decima musicorum“*, *Lipsiensium* / Leipzig, 1670

Partitur

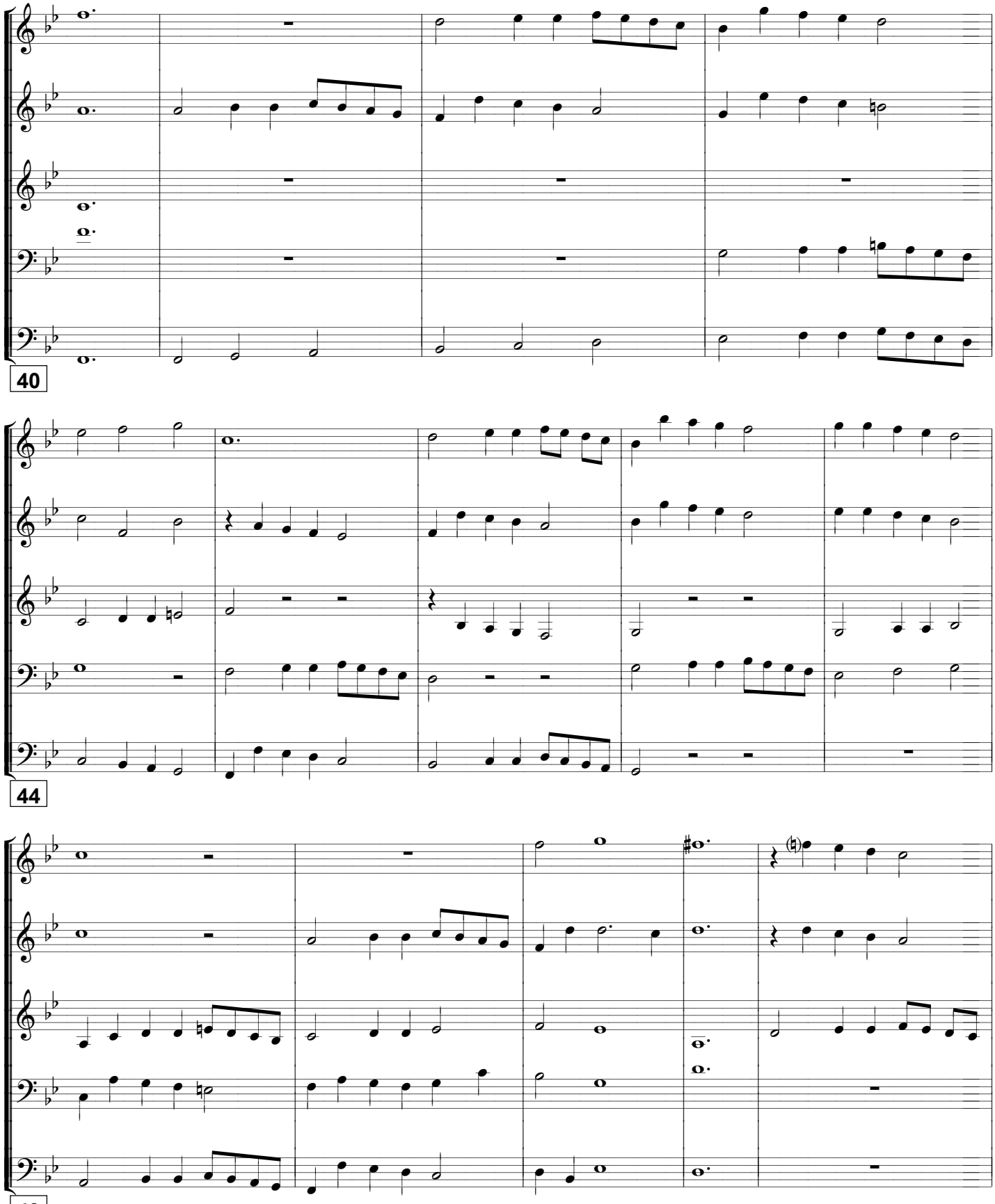


18. Sonata 2

Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)

aus: *„Hora decima musicorum“*, *Lipsiensium* / Leipzig, 1670

Partitur

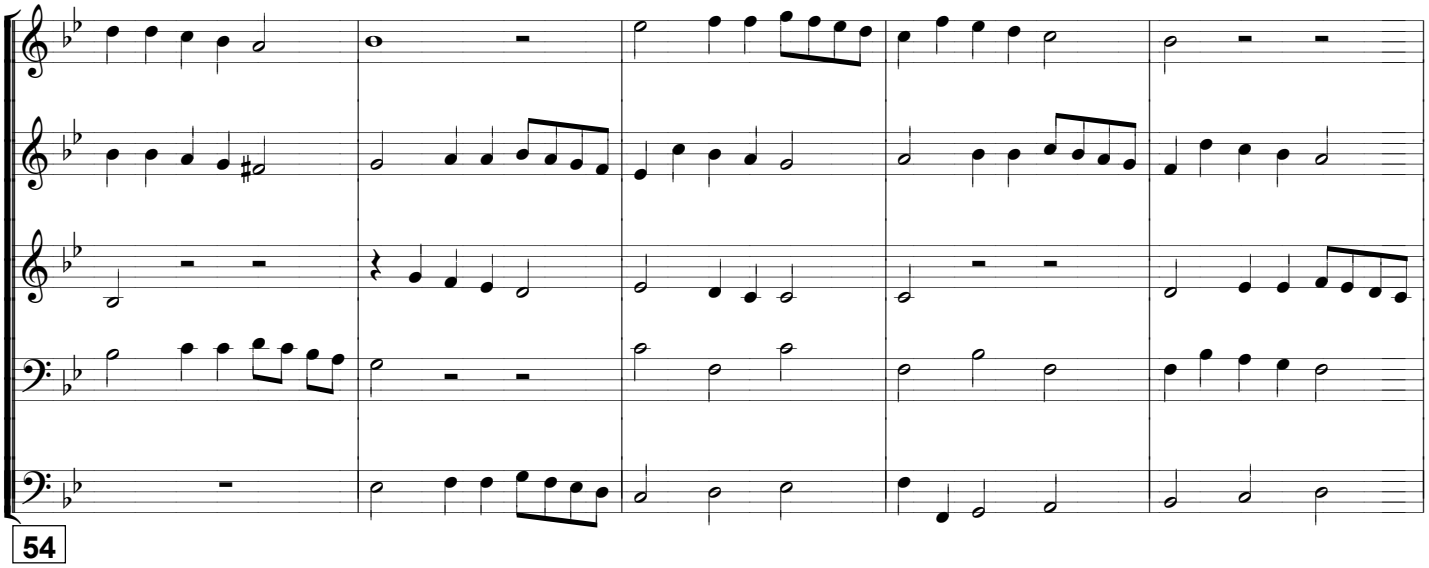


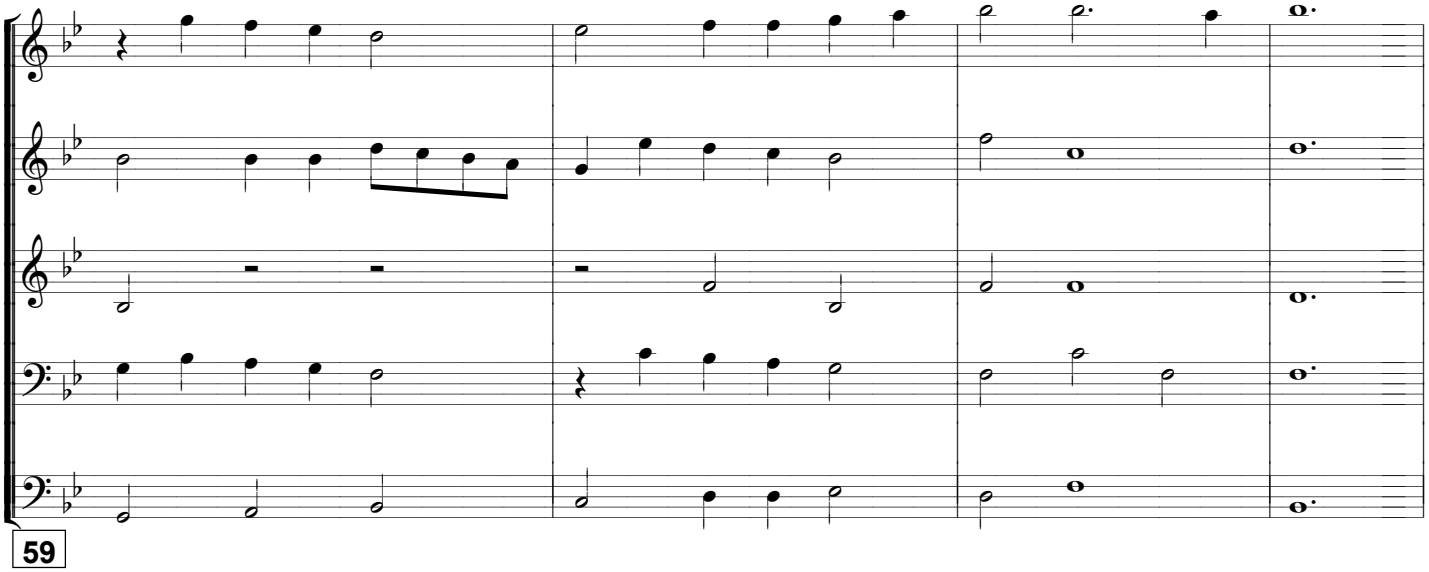
Sonata 2 18.

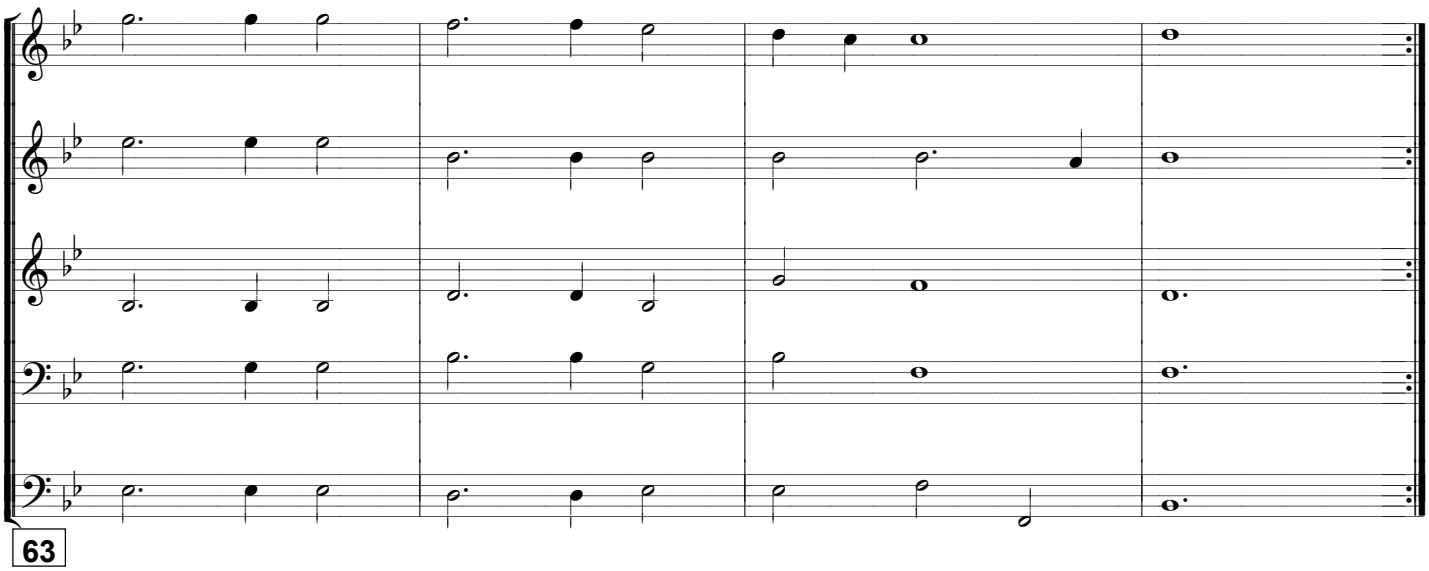
Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)

aus: *„Hora decima musicorum“*, *Lipsiensium* / Leipzig, 1670

Partitur







19. Sonata VII

Daniel Johann Grimm (1719 - 1760)

Mitspieldatei

https://rme.rilm.org/articles/bql42152/1.0/bql42152
https://de.wikipedia.org/wiki/Herrnhuter_Brüdergemeine

Anja **Wehrendt**: Das *„Handbuch bey der Musıc-Information“* von Johann Daniel Grimm. Zur Konzeption des Musıkunterrichts in der Brüdergemeine des 18 Jahrhunderts.X, 202 Seiten 2002, Harrassowitz Verlag ISBN 978-3-447-06369

Schloß Güstrow, um 1735 der Sitz des pommerschen Landesfürsten der Greifen

Daniel Johann Grimm wurde am 5. Oktober 1719 in Stralsund als Sohn eines Musikers geboren. Noch als Kind verlor er beide Eltern. Als Jugendlicher ging er beim Stralsunder Stadtmusiker in die Lehre und lernte den Beruf des Stadtpfeifers. Nach seiner Ausbildung fand er im Februar 1741 in Wolgast eine Anstellung als Stadtmusicus. Leider starb vier Wochen später sein Dienstherr, Landesfürst Bogislaw XIV von Pommern und Stettin, und Grimm verlor die gerade angetretene Stelle.

Von 1741 bis 1747 schlug er sich als freier Musiker und Musiklehrer in Küstrin (heute Westpolen) durch, bis er im März in die pietistische Herrnhuther Brüdergemeinde[1] im Umkreis von Görlitz / Sachsen kam. Dort wurde Grimm an Weihnachten 1747 in die Gemeinde aufgenommen und arbeitete für die Herrnhuther fortan als Kirchenmusiker und Lehrer.

Zu seinen musikalischen Aufgaben der Gemeindearbeit gehörte auch das Zusammenstellen und Ausarbeiten von Chorälen, insbesondere die Erstellung eines Choralbuchs. Gleichzeitig arbeitete Grimm an einer Musik, die den strengen Anforderungen der Pietisten genügte. Trompeten wurden als zu weltlich empfunden, Streichinstrumente ebenfalls. Erlaubt war das Chorsingen und Posaunenmusik. Dies führte zum Entstehen der **Posaunenchöre**, in denen in dieser Zeit das Instrument in allen Stimmlagen gespielt wurde: als Sopranposaune, Altposaune, Tenor- und Baßposaune.

Infolge einer Infektion wurde Grimm immer wieder krank und verlor allmählich sein Gehör, so daß er nicht mehr unterrichten konnte. Man legte ihm nahe, seine Erfahrung aufzuschreiben, aber er war eher praktisch veranlagt und mit dem theoretischen Ausarbeiten seines Unterrichtes wahrscheinlich überfordert. Grimm verfaßte noch einen Lebenslauf und starb kurz darauf am 20. August 1760, keine 41 Jahre alt.

Zur Musik

Grimm steht in der Tradition der Turmmusiken Johann Pezelius' oder Daniel Speers, die für fünfstimmiges Bläserensemble komponierten. Zwei hohen Stimmen (*cornett* = Zink) stehen drei tiefe Stimmen gegenüber (Alt-, Tenor und Baßposaune), die miteinander korrespondieren und ein gutes technisches Können voraussetzen.

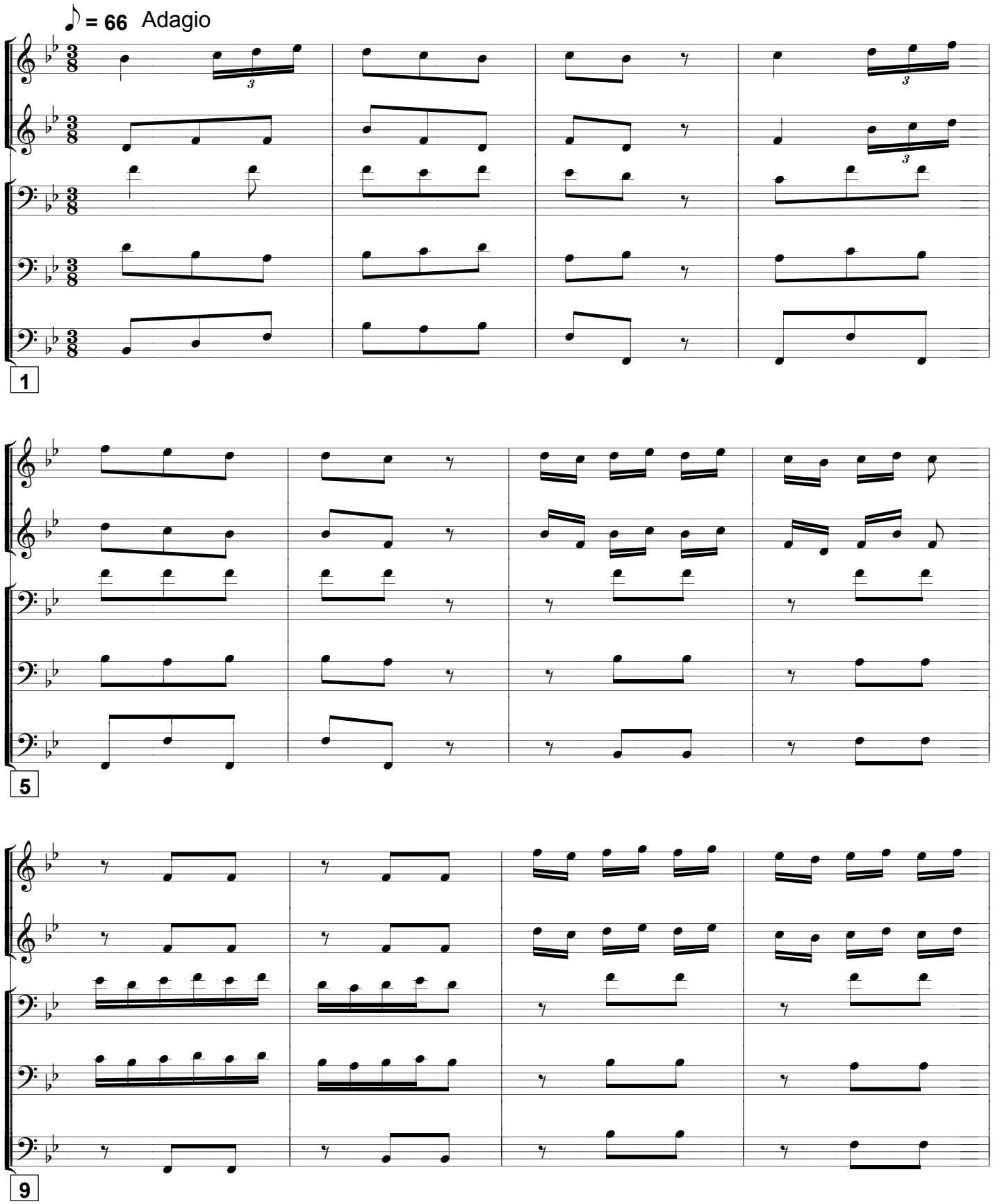
[1] Die Pietisten waren strengläubige evangelische Christen - den amerikanischen Evangelikalen vergleichbar

Sonata VII 19.

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

(Partiturkonzepte di D. J. Grimm, Herrnhuther Mus. A7:10)

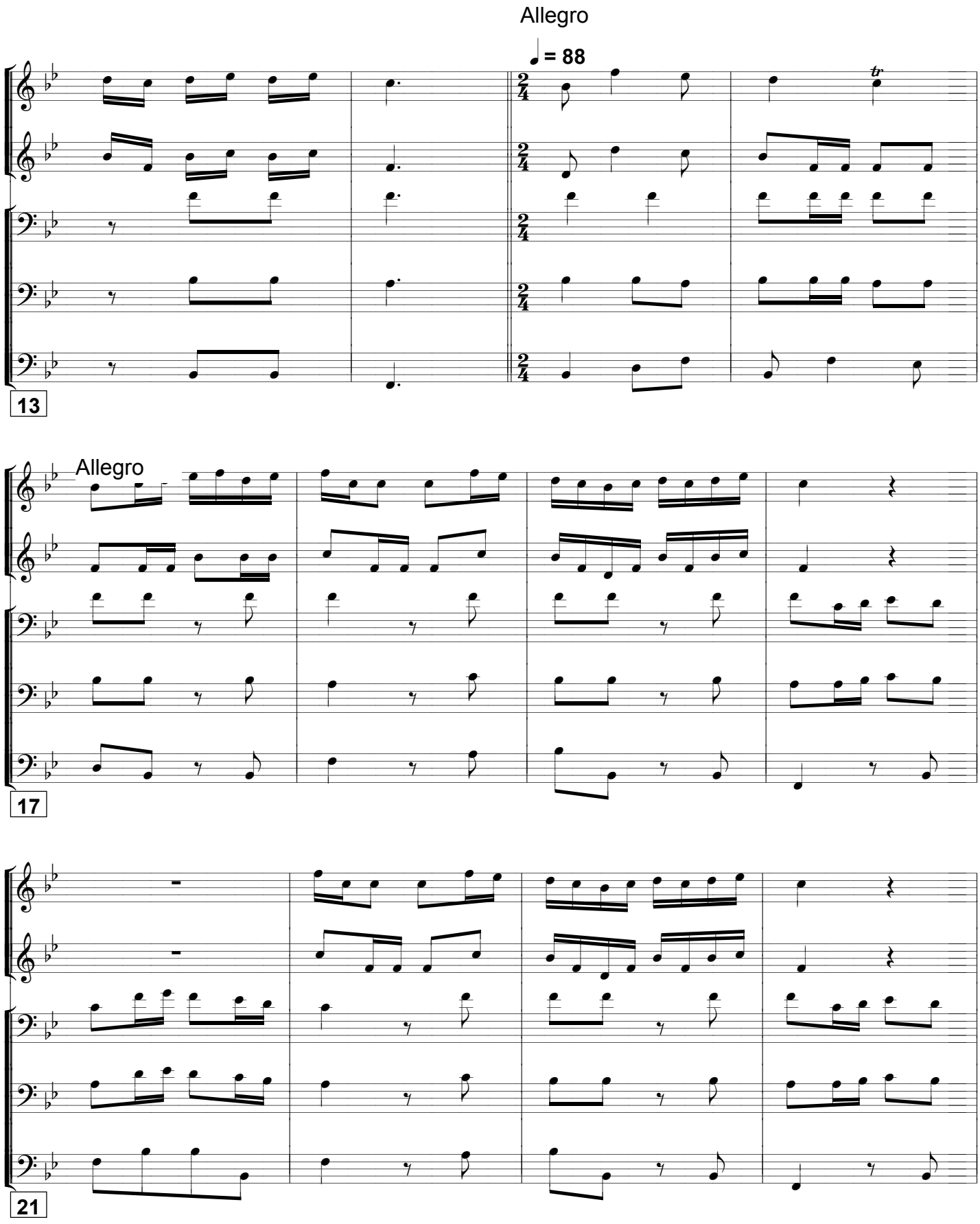
Partitur



19. Sonata VII

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

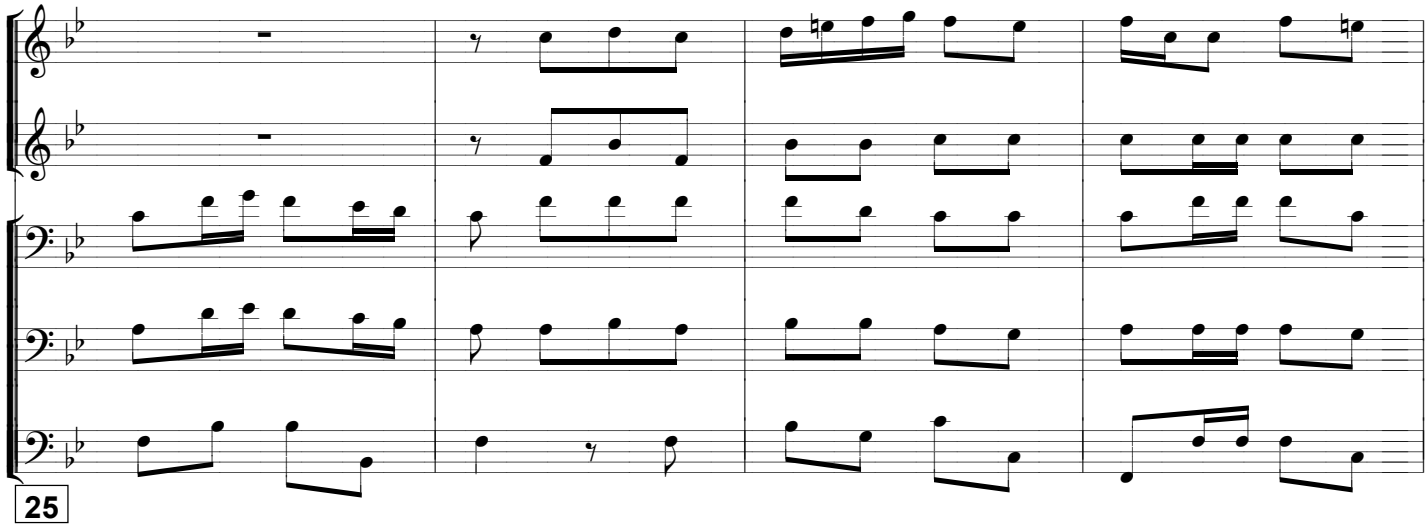
(Partiturkonzepte di D. J. Grimm, Herrnhuther Mus. A7:10)

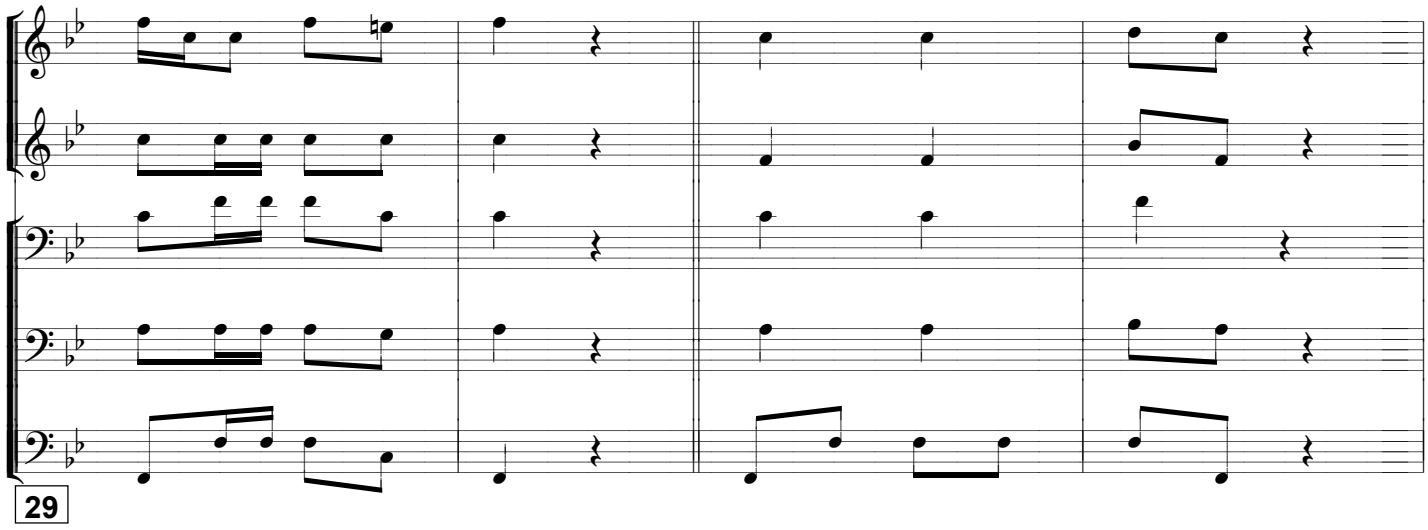


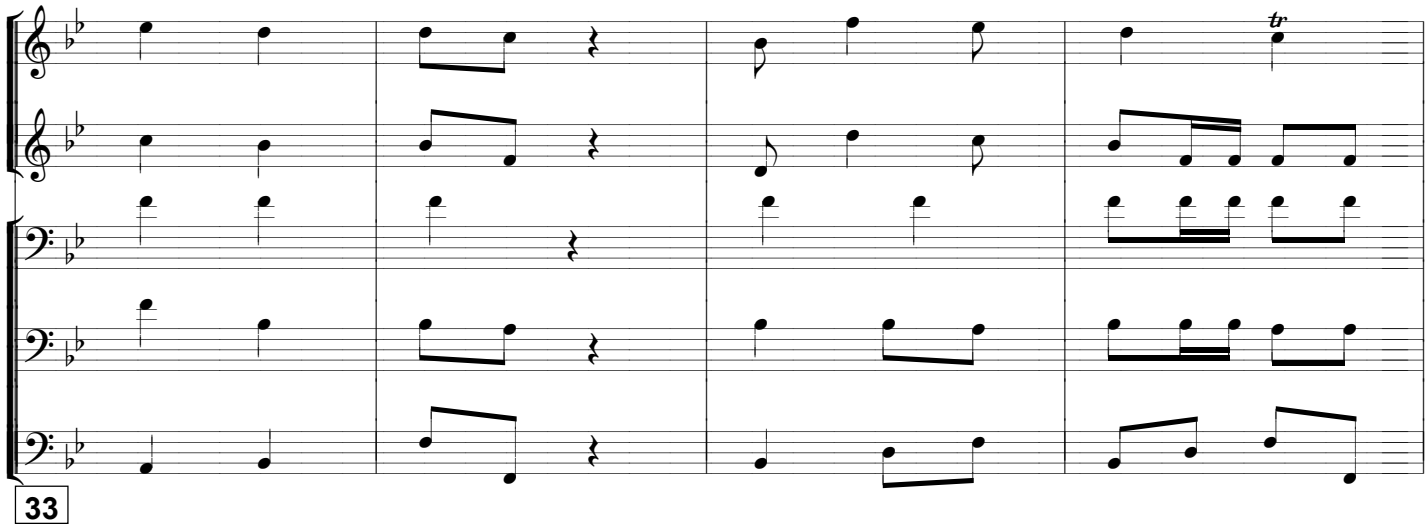
Sonata VII 19.

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

(Partiturkonzepte di D. J. Grimm, Herrnhuther Mus. A7:10)



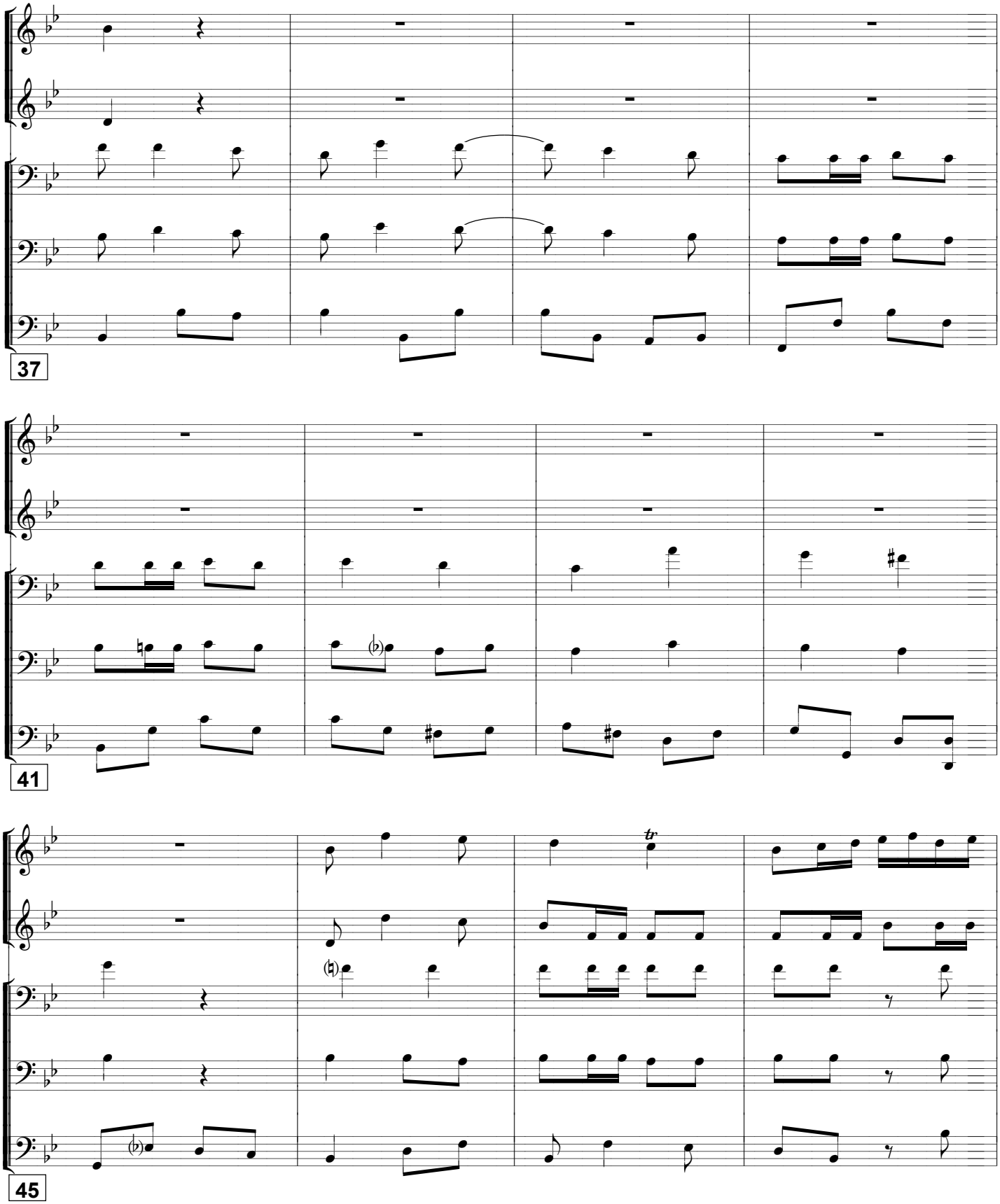




19. Sonata VII

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

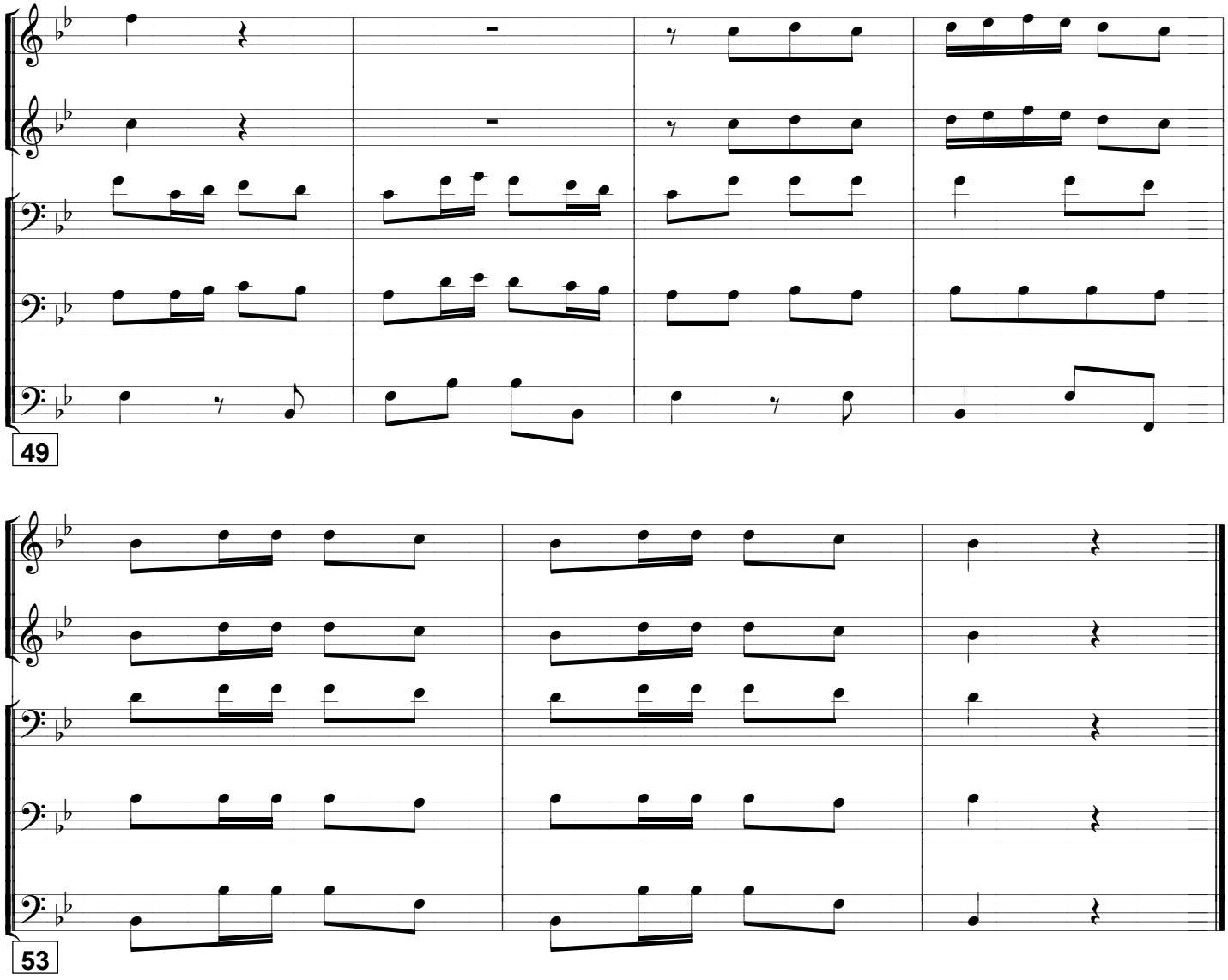
(Partiturkonzepte di D. J. Grimm, Herrnhuther Mus. A7:10)



Sonata VII 19.

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

(Partiturkonzepte di D. J. Grimm, Herrnhuther Mus. A7:10)

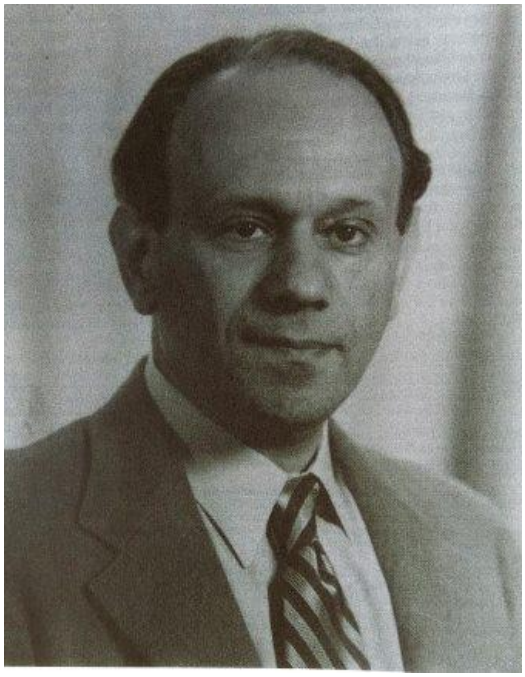


20. Tower Music

Karol Rathaus (1895 - 1954)

Andante con moto - Allegro marziale, non troppo

https://de.wikipedia.org/wiki/Karol_Rathaus
https://imslp.org/wiki/Tower_Music_(Rathaus,_Karol)
https://www.youtube.com/watch?v=sWd4xEv2s-U



Karol Rathaus, unbekannter Fotograf

Karol Rathaus (*Karl Leonhard Bruno Rathaus*; Pseudonym *Leonhard Bruno*; wurde am 16. September 1895 in Tarnopol, (Galizien in Österreich-Ungarn) geboren.

Tarnopol ist eine Stadt in der heutigen Ukraine und sie wurde zu Rathaus' Zeit von ungarischen, russischen und österreichischen Christen und Juden gleich stark bewohnt, war aber schon seit 1873 ein Zankapfel zwischen dem russischen Kaiserreich und dem Staat Österreich-Ungarn. Nach dem Krieg wurde die Stadt 1919 polnisch.

Karols Eltern waren der Tierarzt Bernard Rathaus und seine Frau Amalie Zipper. Karol beschäftigte sich bereits in frühester Jugend mit Musik und begann früh zu komponieren. Mit achtzehn Jahren begann er im Wintersemester 1913/1914 ein Studium an der Akademie für darstellende Kunst und Musik in Wien. Vor seinem Abschluss musste er seinen Militärdienst im Ersten Weltkrieg 1918 ableisten und konnte erst 1919 das Studium fortführen, weil es ja Österreich-Ungarn nicht mehr gab.

Karol studierte bei dem berühmten deutschen Opernkomponist Franz Schreker, war dessen bevorzugter Schüler und wechselte 1920 mit seinem Professor an die Hochschule für Musik nach Berlin. Nach seinem Examen in Komposition und Musiktheorie im gleichen Jahr dort wurde Karol Rathaus Lehrer für Komposition und Musiktheorie an der Berliner Hochschule für Musik. Parallel zu seiner Lehrtätigkeit komponierte Rathaus immer weiter und war bis 1933 ein recht erfolgreicher Komponist im Bereich Oper und Filmmusik. Zu diesem Zeitpunkt war er mit Gerta (geb. Pfefferkorn) verheiratet und beide hatten einen kleinen Sohn (Bernard, * 13.9. 1929).

1933, nach der Machtergreifung Hitlers, wurden jüdische Lehrer und Ärzte verfolgt. Rathaus kam aus einer jüdischen Familie und sein Lehrer, Franz Schreker, wurde als „*entartet*“ verfemt und zum Rücktritt als Rektor der Berliner Musikhochschule gezwungen. Kurz danach floh die Familie Rathaus aus Berlin - erst nach Frankreich und ein Jahr später nach England. Dort erreichte Rathaus die Nachricht von Schrekers Tod, der seine Absetzung nicht verkraftet hatte.

1938 verließ Karol Rathaus Europa und zog nach New York. Dort bekam er die Professur für Komposition am Queens College und gehörte schnell zur intellektuellen Oberschicht der Stadt, zumal er weiterhin erfolgreicher Komponist für Filmmusik blieb. Außerdem schrieb er weiterhin Sinfonien, Orchesterwerke, Serenaden, Sonaten und Ballette. Er verstand sich als Bindeglied zwischen Gustav Mahler, Richard Strauss, Franz Schreker und Igor Stravinsky. Gesellschaftlich und künstlerisch hoch anerkannt starb Karol Rathaus am am 21. November 1954 in Flushing/ New York City.

Die „Tower Music“ schrieb Karol Rathaus, nachdem er in New York Fuß gefaßt hatte, vermutlich in den späten 1940er Jahren, als er als Film- und Orchesterkomponist anerkannt war und eine Professur für Komposition erhalten hatte. Es wurde aber erst sechs Jahre nach seinem Tod bei Association Press veröffentlicht (1960).

Tower Music 20.

Karol Rathaus (1895 - 1954)

Andante con moto - Allegro marziale, non troppo

https://de.wikipedia.org/wiki/Karol_Rathaus
https://imslp.org/wiki/Tower_Music_(Rathaus,_Karol)
https://www.youtube.com/watch?v=sWd4xEv2s-U

QR-Code zum Ceremonial Brass Quintet

Zum Stück

Das Stück besteht aus zwei Sätzen und ist für zwei Trompeten und drei Posaunen geschrieben. Das Horn als mittlere Stimme ist eher eine Ersatzlösung. Es ist möglich, daß sich Rathaus an den Quintettbesetzungen von Pezelius, Speer und Grimm orientiert hat. Die Tempobezeichnung des ersten Satzes bedeutet *langsam, mit Ausdruck*, der zweite Satz meint *schnell, aber ohne Eile*. Die meisten Artikulationen ergeben sich von selbst, doch Rathaus notierte sie genau.

Trompete 1

Erster Satz: Spiele sehr gesanglich und weich. Halte Dich an die Akzente und an die *crescendi* ab T19f. Vor der letzte Achtel in T20 atme gut, damit Du beim *forte* nicht leiser wirst.
Zweiter Satz: Du übernimmst das Motiv in T45 vom Horn, der Posaune und der 2. Trompete. Füge Dich als Verstärkung ein, nicht als Solist. In T50 sind die Akzente nötig. Ab T52-55 spielst Du ein lockeres *piano*, ab T57 hast Du eine kurze Solostelle und ab T60 bist Du wieder Begleitung. T67f ist wieder wie vorher.

Trompete 2

Erster Satz: Beginne leise und spiele das *cescendo* in den Takten 6-8 deutlich.
Zweiter Satz: Du übernimmst das Motiv in T45 von Horn und Posaune und Du spielst es als Begleitfigur. Ab T49 mußt Du lauter werden. Spiele *mezzoforte*, außer es gibt andere Anweisungen (T59f und die Schlußtakte).

Horn

Erster Satz: Beginne leise und bleibe leise, nach dem crescendo ist das forte in T21 wichtig.
Zweiter Satz: Du leitest den Satz mit dem Motiv ein und mußt dies sauber und nicht zu laut spielen. Erst in T51 kannst Du Gas geben. Ab T51 ist die Dynamik sehr wichtig. T63 wirkt sehr gut, wenn Du den Toartwechsel überzeugend spielst. Am Schluß kommt es ab T32 noch einmal auf die Dynamik an.

Posaune 1

Erster Satz: Spiele die langen Noten der ersten Zeile mit einem leichten *cescendo*, um die Spannung aufzubauen. Ab T8 spiele laut! Der mittere Teil (*piu mosso*) soll sehr leise und friedlich gespielt werden, werde bei den *crescendi* bitte nicht zu laut. Am Schluß darfst Du es sein.
Zweiter Satz: Der Satz bleibt im Prinzip im *mezzoforte* und lebt vom unauffälligen Rhythmus der ersten acht Takte. Die virtuosen Takte T19f und T22f mußt Du vorher mal gespielt haben. Die Artikulation ist dort wichtig, wo sie steht.

Posaune 2

Erster Satz: Der Einsatz ist gewöhnungsbedürftig, weil Du gegen die Anderen anspielen mußt. Die Punktierten ab T13 erfordern ein langsames crescendo. Du begleitest die anderen Stimme leise, doch am Schluß darfst Du laut spielen.
Zweiter Satz: Der Satz bleibt fast immer *mezzoforte* außer bei den bezeichnete Stellen. Bei T18f kommt es auf die Dynamik an, bei T22f auf Genauigkeit. Sonst ist es nicht schwer.

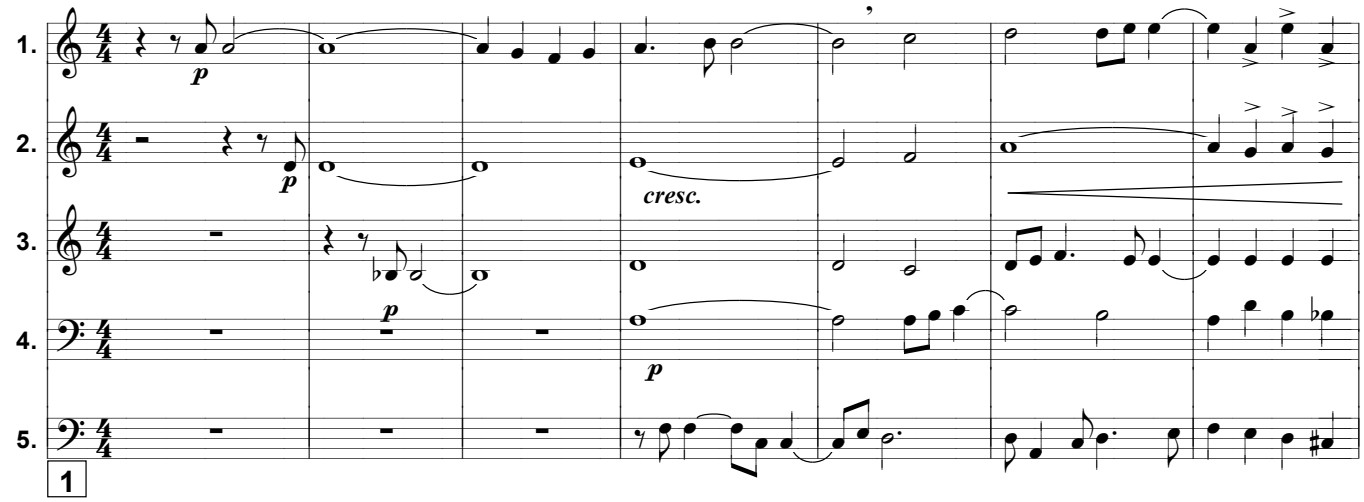
Höre Dir mit dem **QR-Code** die Aufnahme vom Ceremonial Brass Quintet der US Air Force Ceremonial Brass an. Diese Musiker sind professionell. Wenn Du sie ein paarmal gehört hast und Deine Stimme gut vorbereitet hast, versuche mitzuspielen.

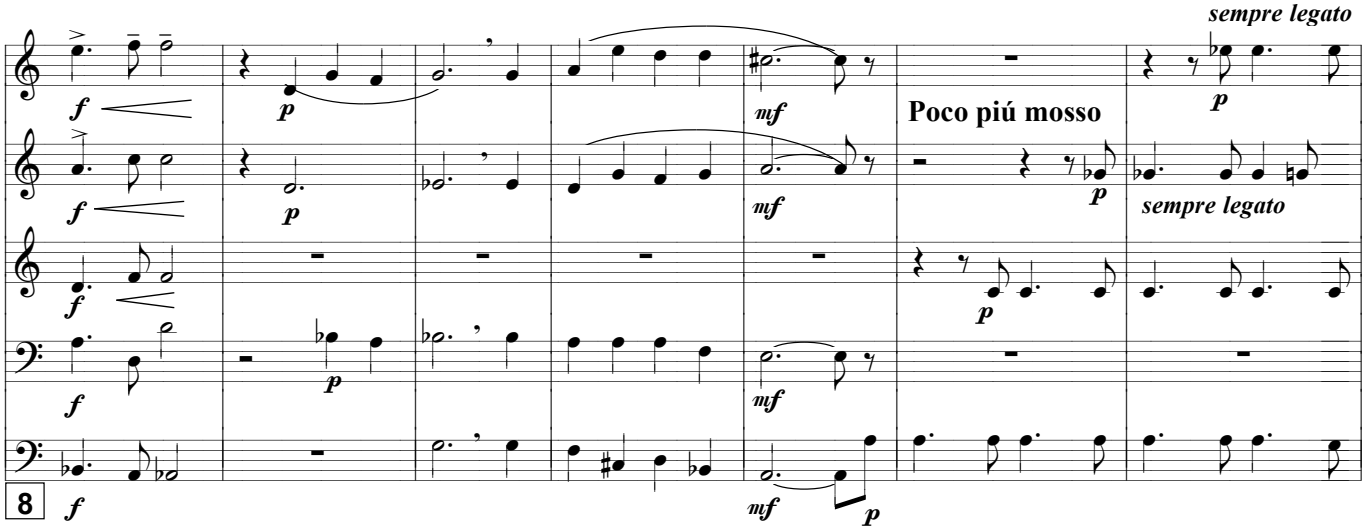
20. Tower Music

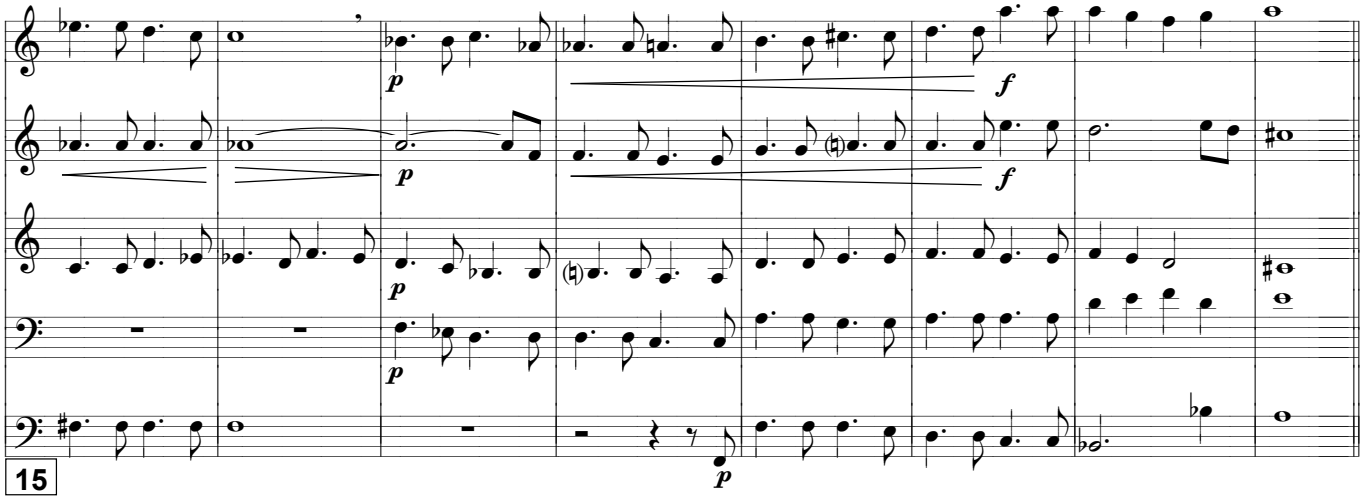
Karol Rathaus (1895-1954)

1. Satz

Andante con moto





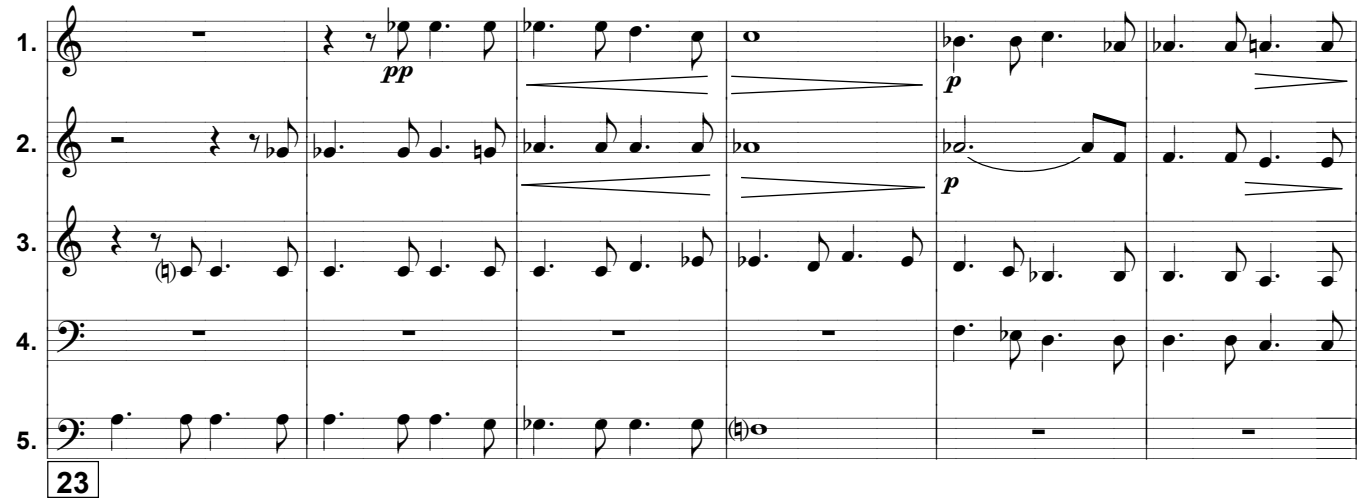


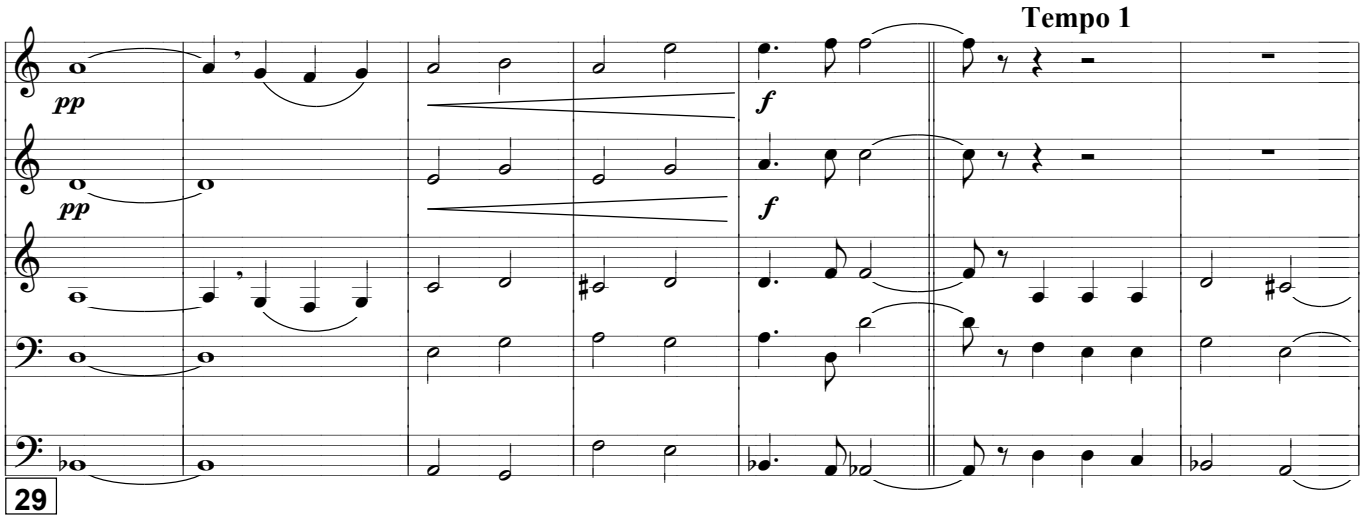
Consortbuch für Blechbläser, Partitur © Martin Schlu, Notenwerkstatt Bonn, Juni 2026

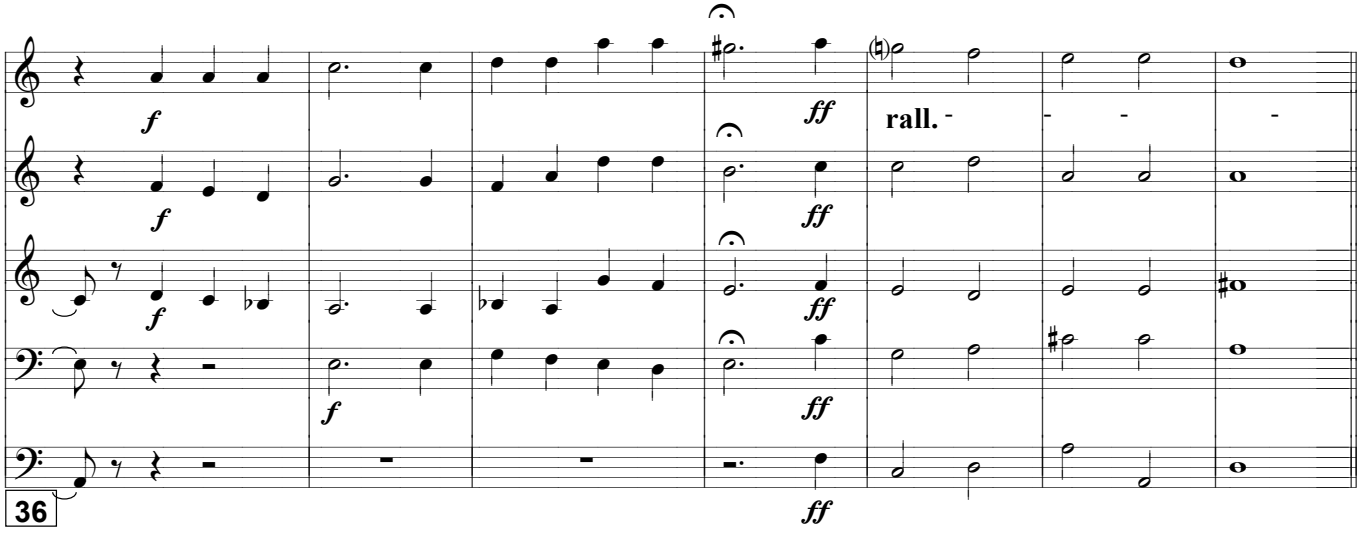
Tower Music 20.

Karol Rathaus (1895-1954)

1. Satz





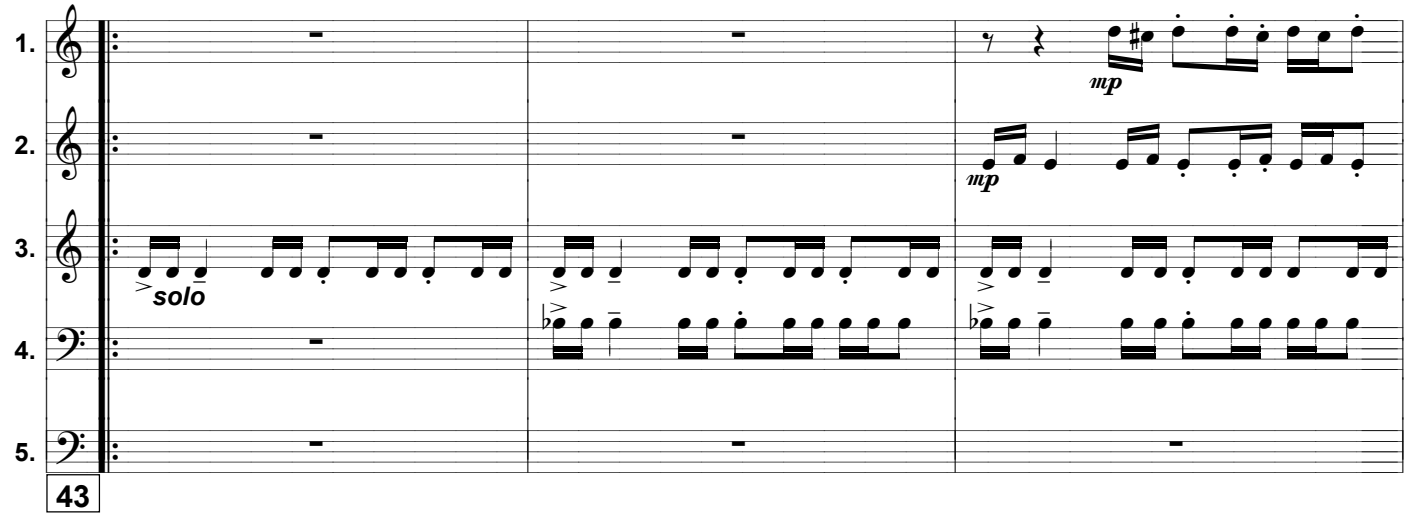


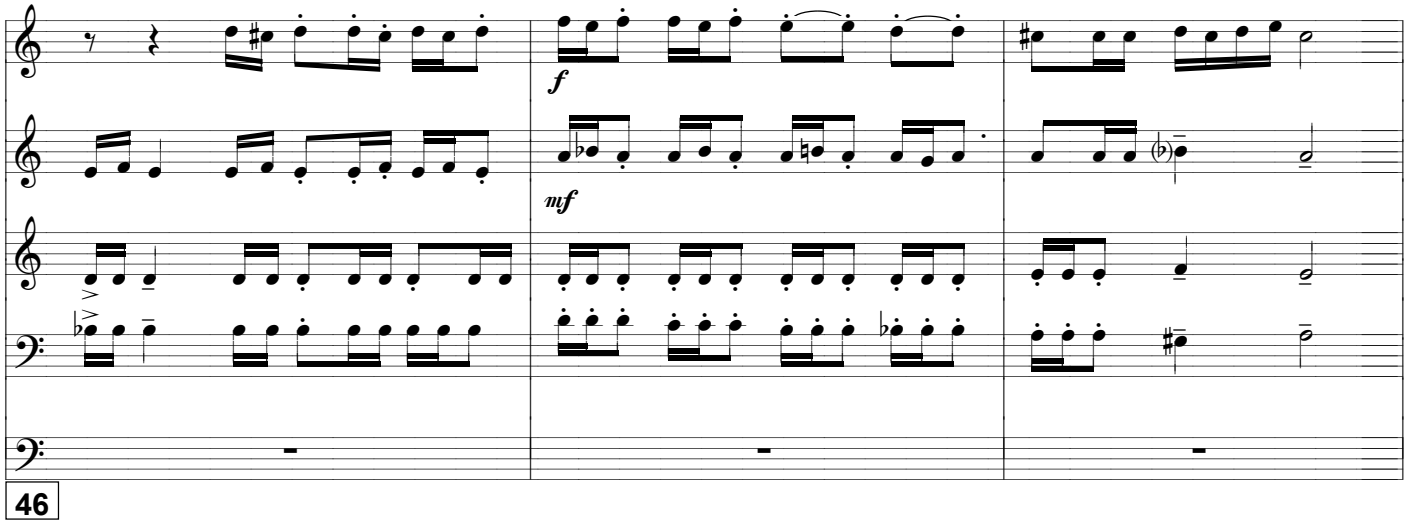
20. Tower Music

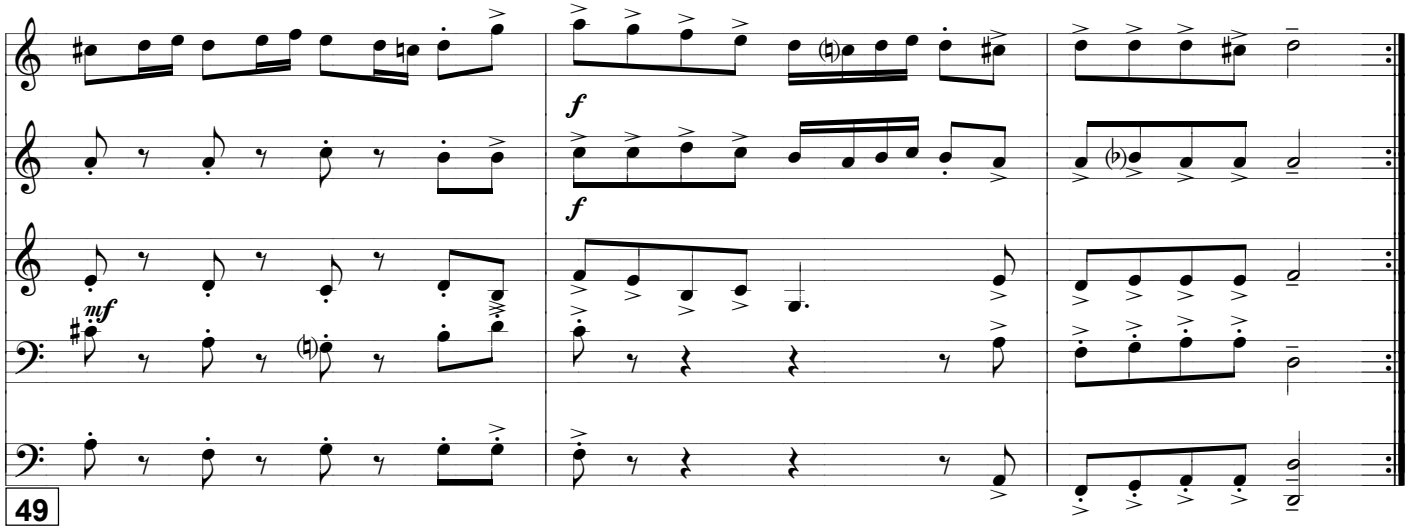
Karol Rathaus (1895-1954)

2. Satz

Allegro marziale, non troppo



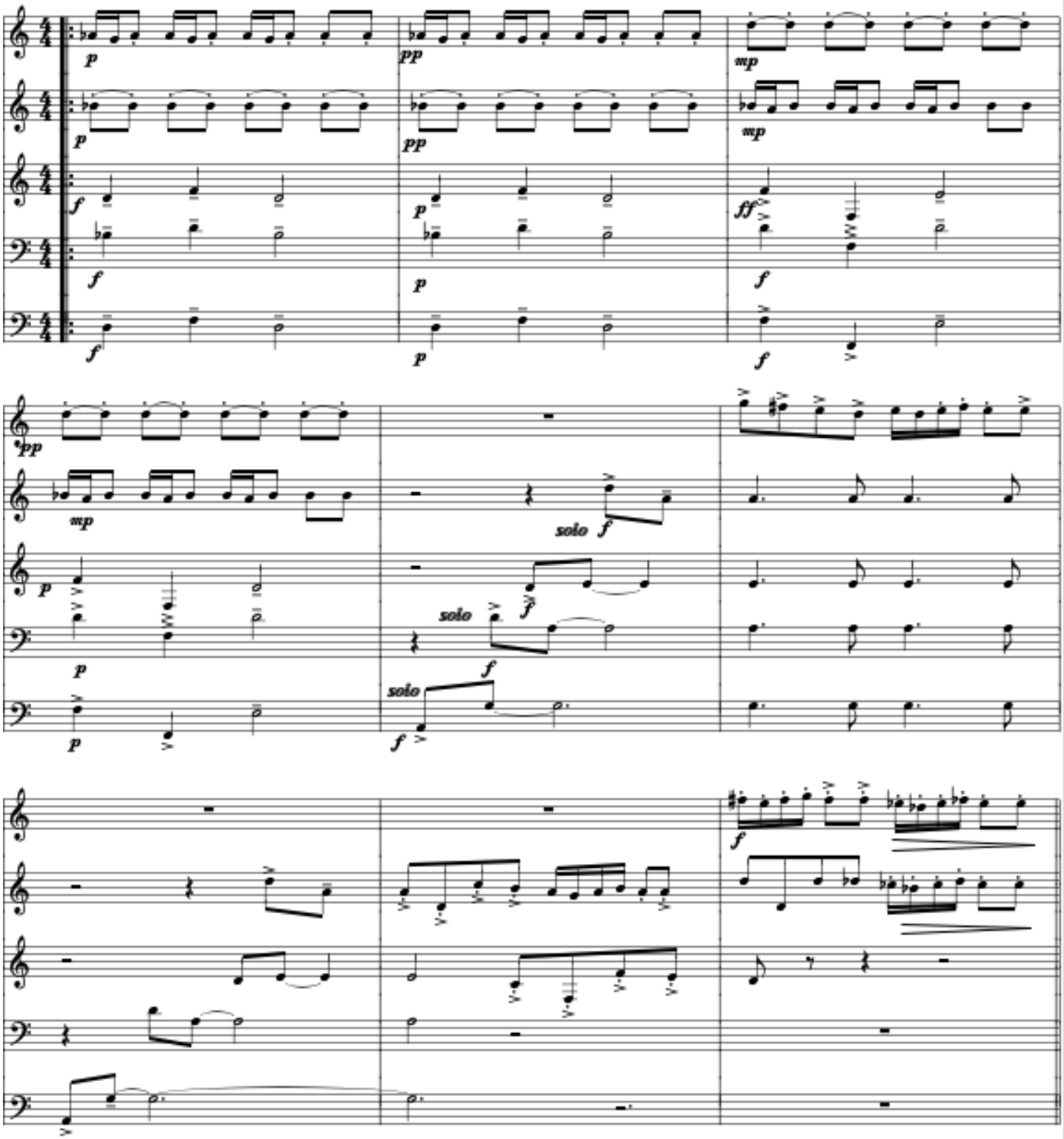




Tower Music 20.

Karol Rathaus (1895-1954)

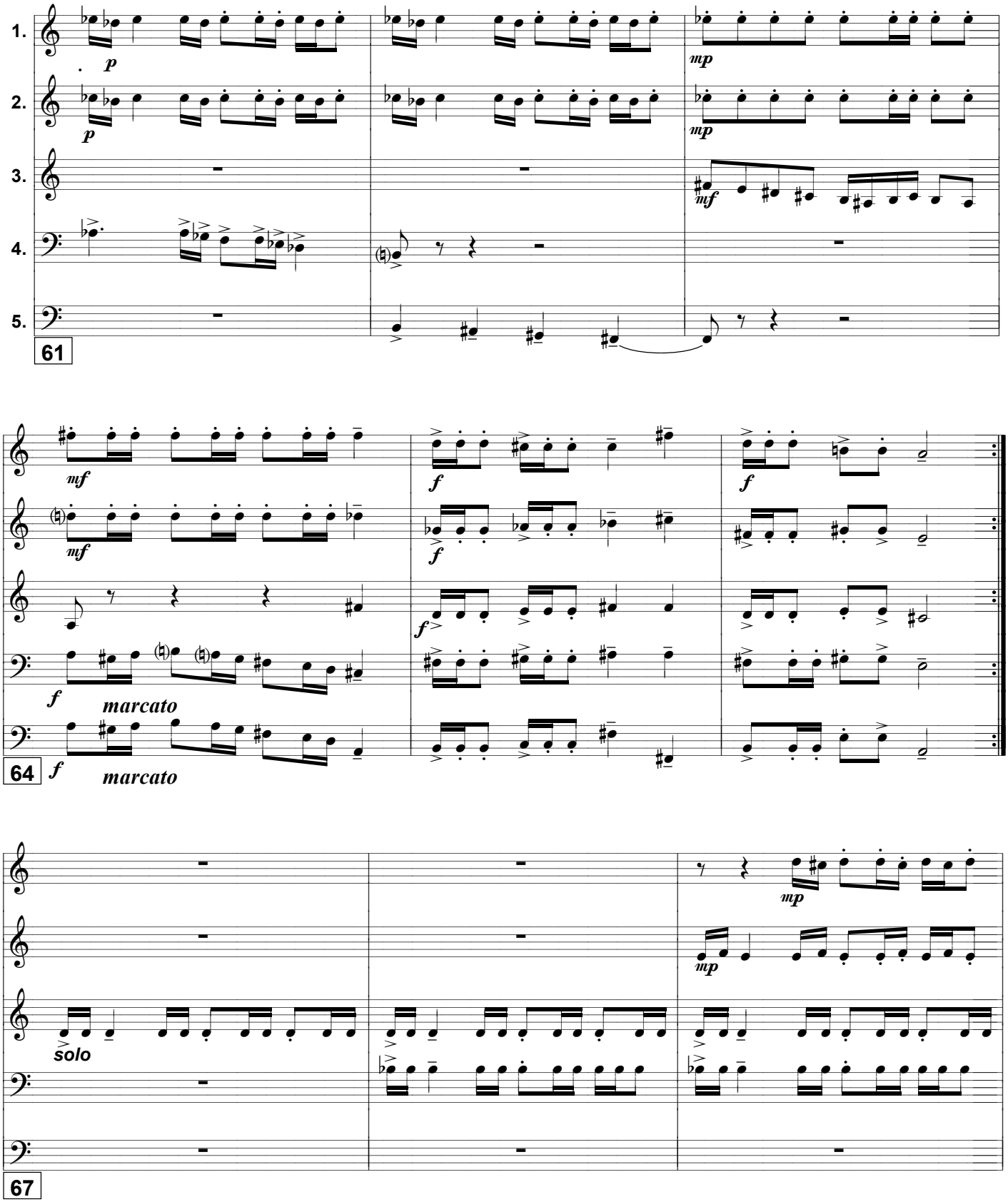
2. Satz



20. Tower Music

Karol Rathaus (1895-1954)

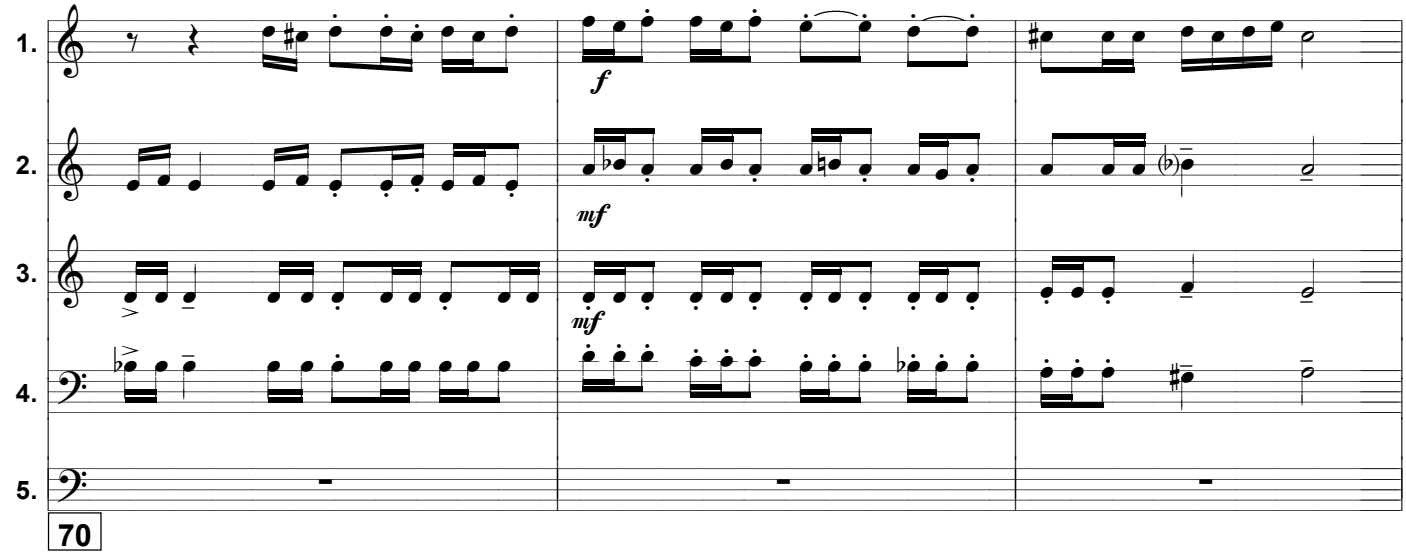
2. Satz

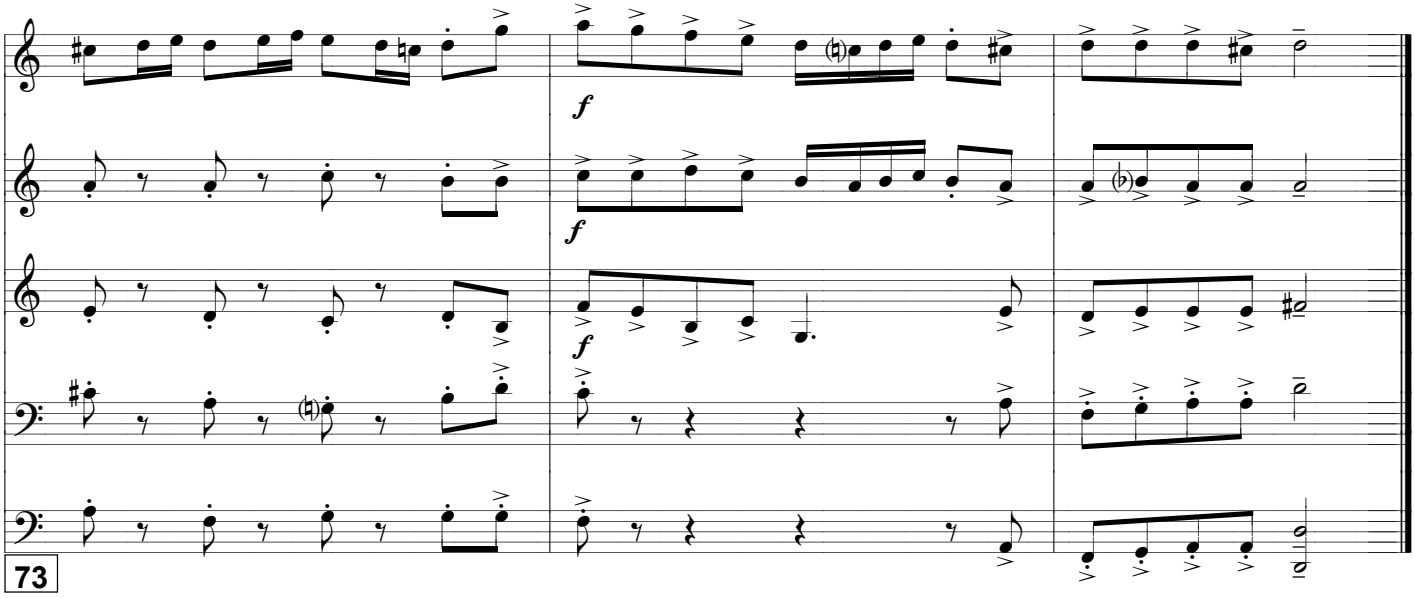


Tower Music 20.

Karol Rathaus (1895-1954)

2. Satz





21. Intrade 1

aus: *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intraden* (Nürnberg 1601

Hans Leo Hassler (vor 26.10.1564 - 8. 6.1612)

https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Leo_Haßler
https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Leo_Haßler#/media/Datei:Hans_Leo_Haßler.jpg

Hasslers Portrait als Holzschnitt (wiki)

Hasslers Eltern (andere Schreibweisen sind auch Haßler und Hasler) waren Musiker, die ihn schon früh auf der Orgel unterrichtet und zum Organisten ausbildeten. Ab etwa 1580 bekam er Unterricht bei dem berühmten Leonhard Lechner, ab 1584 bei Andrea Gabrieli in Venedig. Mit dessen Neffen Giovanni freundete er sich an und beide gingen 1585 nach Augsburg um dort in die Dienste der reichsten Familie Europas, zu treten, die Fugger. Dort wurde Hassler Hoforganist und Organist an St. Moritz.

Gabrieli ging nach der Veröffentlichung seines Madrigalbuchs 1586 wieder nach Venedig. Hassler blieb in Augsburg. 1601 übernahm er zusätzlich die Stadtpfeiferkapelle, ein Bläserensemble, das täglich vom Turm der Kirche spielte, außerdem bei Empfängen und Anlässen der Stadt - eine Praxis, die Hassler aus Venedig kannte.

In den nächsten Jahren stieg Hassler zum angesehenen Bürger auf, veröffentlichte 1590 seine erste Instrumentalsammlung (*Canzonette a quatro voci* = kurze Stücke zu vier Stimmen*)* und wurde 1595 von Kaiser Rudolf II. mit seinen beiden Brüdern Casper und Jakob in den Adelsstand erhoben. Nachdem sein Chef, Graf Oktavian, 1601 gestorben war, ging Haßler zunächst wieder zu den Fuggern, diesmal nach Nürnberg. Dort war er kaufmännisch tätig und entwickelte Orgelautomaten (eine Art Drehorgel), die er bauen ließ und verkaufte. 1604 zog er nach Ulm, bekam das Adelprädikat „von Roseneck“ und veröffentlichte geistliche Werke für Chor. Ein Jahr später, mit über vierzig Jahren, heiratete er im März 1605 die Tochter eines Kaufmanns.

Gedenktafel für Hassler im Frankfurter Dom

1608 wurde Hassler Kammerorganist des in Dresden residierenden Kurfürsten Christian II. von Sachsen. Dort lernte er Heinrich Schütz kennen.

Nach dem Tod des Kaisers 1612 war es Hasslers Aufgabe im Gefolge des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I. bei den Krönungsfeierlichkeiten in Frankfurt teilzunehmen und zu spielen. Er steckte sich dort mit Tuberkulose an und starb am 8. Juni 1612 in Frankfurt. Im dortigen Dom erinnert eine Gedenktafel an ihn. Sein Freund Giovanni Gabrieli starb zwei Monate später in Venedig, am 12 August 1612, in Anwesenheit von Heinrich Schütz.

Intrade 1 21.

aus: *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intraden* (Nürnberg 1601)

Erklärung

Mitspieldatei

Hasslers Intrade ist nicht schwierig, klingt aber sehr gut und zeigt dessen Erfahrung mit prächtig klingender Musik in großen Räumen oder im Freien. Die Stücke der 1601 erschienenen Sammlung entstanden vermutlich während der Augsburger Zeit, als Hassler die Stadtpfeiferkapelle leitete. Ob die Fugger den Druck bezahlt haben, ist nicht sicher, aber möglich, weil auch der erste Druck des Freundes Giovanni Gabrielis von dieser Familie bezahlt wurden. Gewohnt haben die Fugger im ab 1512 erbauten Stadtpalast, in dem auch für die Familie und die Gäste musiziert wurde - immerhin waren die Fugger eine der einflußreichsten Familie der Welt.

Stadtpalast der Fugger in Ausgburg, in dem Hassler und Gabrieli auch musizierten.

Der Beginn der Intrade läßt eine drängende Zweistimmigkeit der Oberstimmen hören, die über einer ruhigen Begleitung der vier Unterstimmen liegt. Die ersten beiden Takte geben eine Melodik vor, die aber nur einfach als Echo wiederholt wird und nach vier Takten in einem Halbschluss endet, so daß die Akkorde im Nachhall ausklingen können. Nach dem Doppelstrich setzt das zweite Motiv mit dem altbekannten Canzonenmotiv ein und wird nach vier Takten weitergeführt. In T10 werden die punktierten Motive des Anfangs wieder aufgenommen.

T12 und T13 zeigen eine Echowirkung, die man durch ein ***piano*** in T13 sehr gut darstellen kann, ehe man in T15 im ***forte*** endet. In 16 beginnt ein neues Motiv, das ebenfalls als Echo ausgeführt wird und in den Schluß mündet (T19).

Die Renaissance und der Frühbarock kennen keine dynamische Steigerung wie ***crescendo*** und ***decrescendo*** , stellen die Unterschiede aber deutlich heraus (*Terassendynamik*).

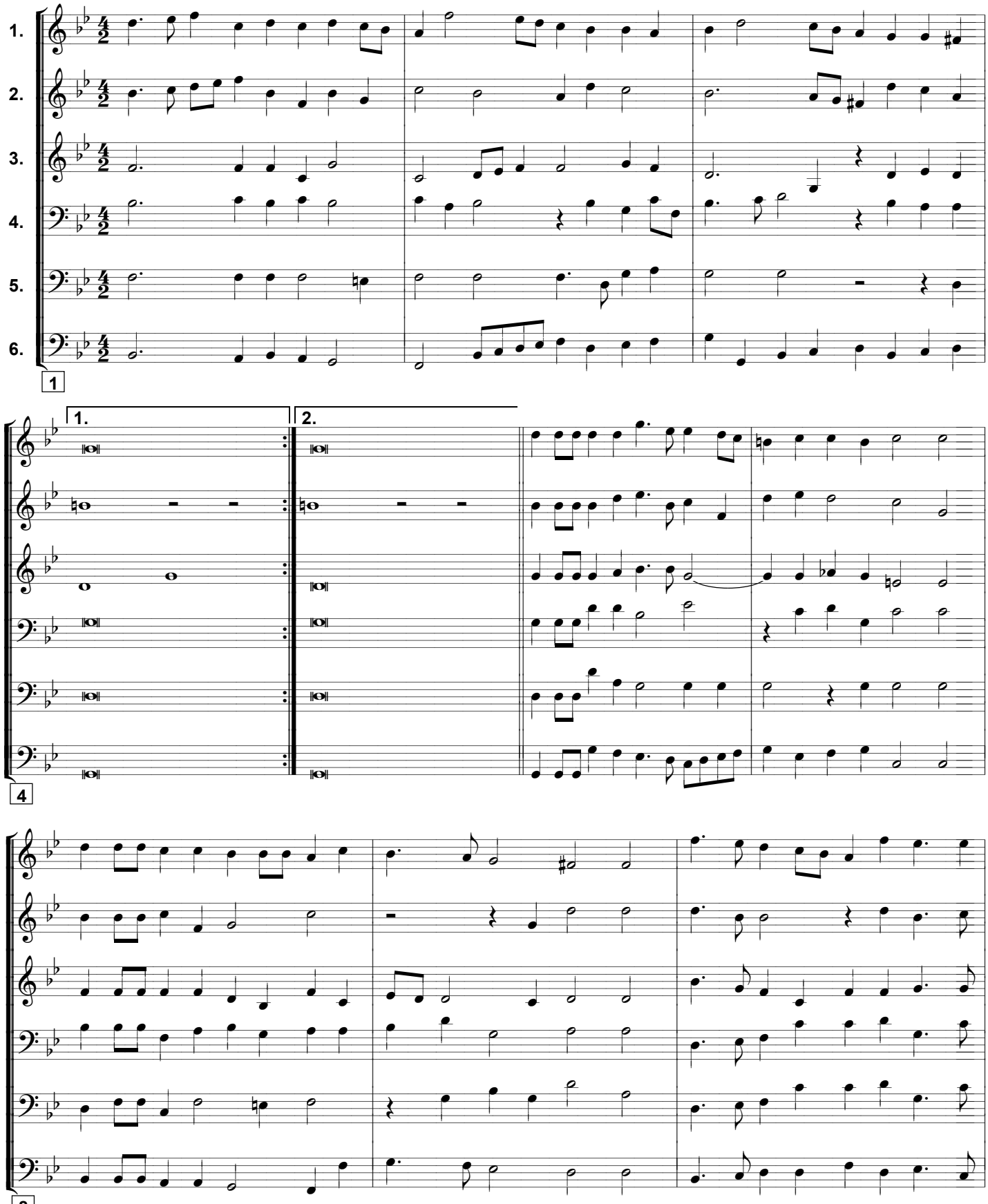
Die Form ist dreigeteilt. Der erste Teil hat zweimal vier Takte, der zweite Teil zehn Takte, der dritte Teil wieder zweimal vier Takte. Für unsere Hörgewohnheiten ist gerade der Mittelteil ungewohnt, weil zwischen zwei Abschnitten zu je vier Takten eine zweitaktige Form eingebaut ist, über die wir ryhthmisch stolpern, obwohl sie bekannt klingt. Hier stehen uns die Hörgewohnheiten aus der akuellen Unterhaltungsmusik im Weg, die meistens eine viertaktige und eine vierteilige Form aufweisen.

Falls es Pauken gibt, notiert man eine einfache Stimme mit den Tönen Bb und G - etwa so wie auf der Mitspieldatei. Fortgeschritten Bläser können so etwas improvisieren.

21. Intrade 1

Hans Leo Hassler (vor 26.10.1564 - 8. 6.1612)

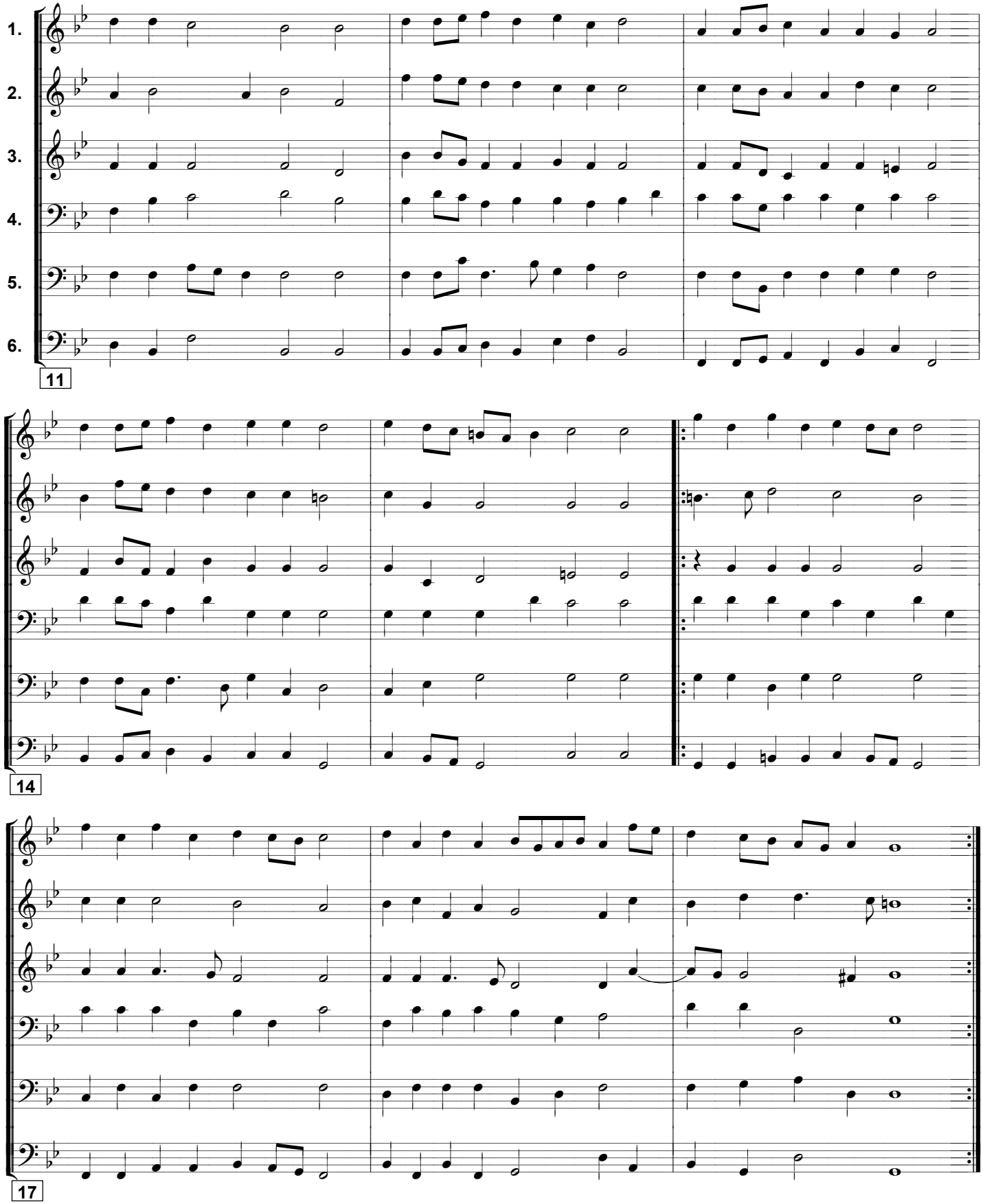
aus: *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intraden* (Nürnberg 1601



Intrade 1 21.

Hans Leo Hassler (vor 26.10.1564 - 8. 6.1612)

aus: *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intraden* (Nürnberg 1601



22. Paduana 1

Mitspieldatei

William Brade (geb. 1560 - gest. am 26. 2.1630)

Aus: Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)

https://de.wikipedia.org/wiki/William_Brade
https://blog.staatsoper-berlin.de/berliner-musik-zur-kurfuerstenzeit/
https://blog.staatsoper-berlin.de/throwbackthursday-no-25-aus-450-jahren-staatskapelle-berlin/

William Brade

William Brade war ein englischer Komponist und Streichervirtuose zwischen Spätrenaissance und Frühbarock, der in England, Dänemark und Deutschland lebte und arbeitete. Er wurde 1560 in England geboren, doch über seine Kindheit und Jugend weiß man nichts Erst 1609 (da war er fast fünfzig) schreibt er im Vorwort seiner Sammlung, er

> *... habe sich der edlen und schönen Kunst der Music/von Jugend auff beflissen...*
> <er habe seit der Jugend Musik gelernt>.

Brade kam wahrscheinlich - wie Thomas Simpson und andere englische Musiker der Shakespeare-Zeit - um 1594 aus England auf das europäische Festland. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er sehr viel Chormusik geschrieben, von denen aber nichts mehr erhalten ist. Brade ging zunächst nach Dänemark und arbeitete bis 1596 für Christian IV. am königlichen Hof in Kopenhagen, wie später auch Heinrich Schütz. Die dortige Hofkapelle war bereits damals schon die älteste Kapelle der Welt.

Zwei Jahre spielte Brade ab 1594 als Streicher in diesem dänischen Hoforchester Violine und Gambe (eine Vorform des Cellos). Insgesamt war er bis 1622 dreimal mehrere Jahre in Kopenhagen als Hofmusiker und Hofkapellmeister, nur 1615 war er lediglich ein paar Monate dort.

Ab 1606 pendelte Brade wechselweise zwischen dem Hof des Grafen Ernst zu Holstein-Schaumburg auf Schloss Bückeburg, der Hamburger Ratskapelle, dem Hof in Kopenhagen und Schloß Güstrow, das damals schon der Sitz der mecklenburgischen Herzöge war und in dem später Eusebius Wallenstein residierte. 1619 wurde er Hofkapellmeister am Brandenburgischen Hof in Berlin (der heutigen Staatskapelle) und blieb dort immerhin drei Jahre. Ab 1622 wurde er Kapellmeister auf Schloss Gottorf in damals dänischen Husum, von 1625 an lebte er die letzten fünf Jahre wieder in Hamburg. Länger als ein paar Jahre lebte Brade aber nirgendwo, denn er ließ sich nicht festlegen und wurde international gut bezahlt - wie heutige Stardirigenten.

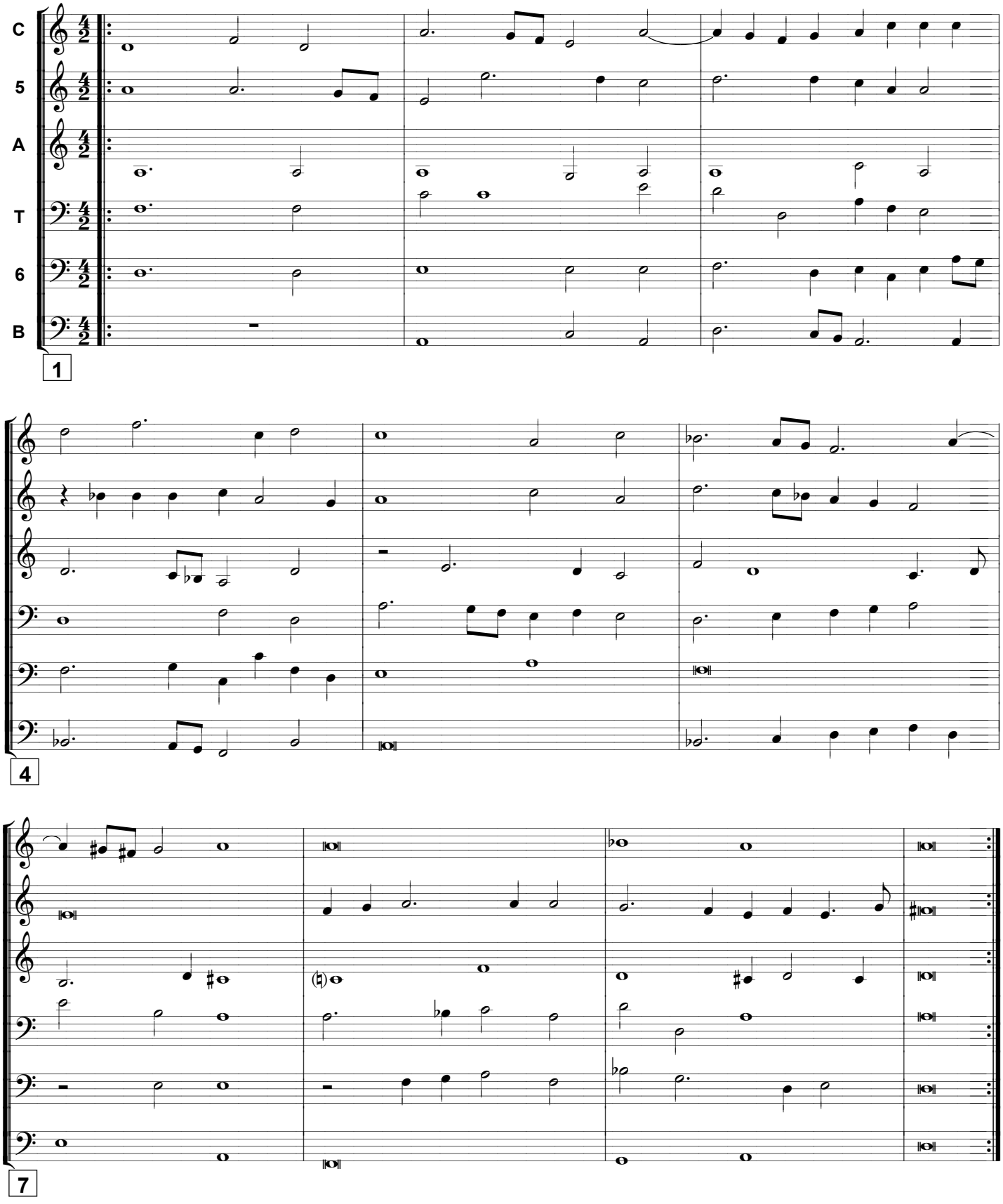
Brade war berühmt als Instrumentalist und Komponist. Zu seinen Lebzeiten erschienen fünf gedruckten Sammlungen, die ausschließlich von ihm komponierte oder bearbeitete Tänze enthalten, was damals etwas ganz Besonderes war. Vier dieser Bände sind noch erhalten (u.a.in der UB in Kassel). In diesen Sammlungen findet man viele Stücke im englischen Stil etwa Anthony Holbornes oder William Byrds. Die beiden letzten Drucke erschienen 1619 bei den berühmten Druckern Phalèse in Antwerpen und ein letztes Buch 1621 noch in Berlin. In verschiedenen Sammeldrucken ist Brade außerdem mit anderen Komponisten seiner Zeit vertreten. Sein Schaffen fällt in eine Zeit, in der aus den instrumentalen und vokalen Hofkapellen regelreche Instrumentalorchester wurden.

William Brade starb am 26. Februar 1630 siebzigjährig in Hamburg und wurde unter großer Anteilnahme der Bürgerschaft beigesetzt. Acht Grabreden/Grablieder (*carmina*) dazu sind überliefert.

Paduana 1 22.

William Brade (geb. 1560 - gest. am 26. 2.1630)

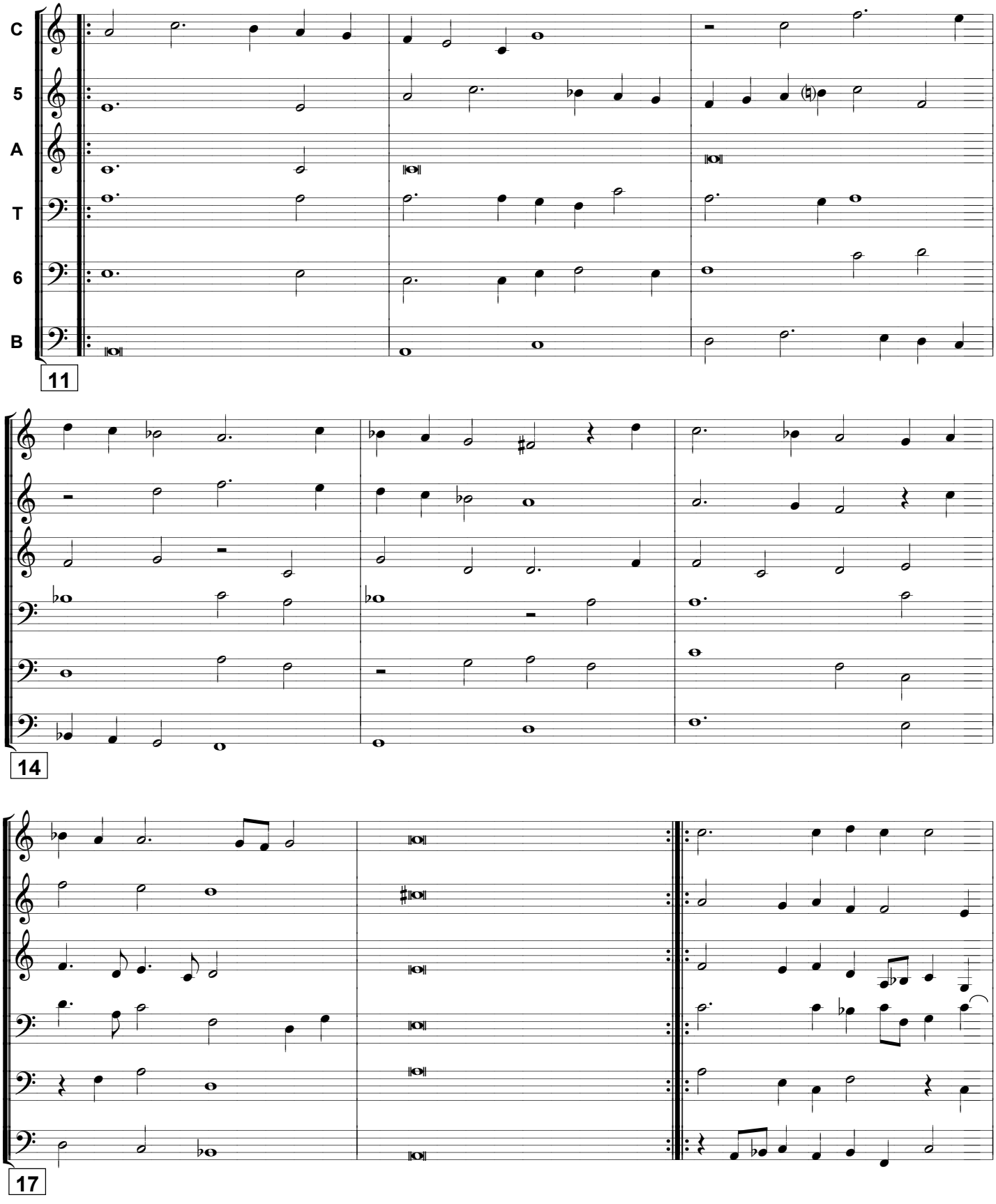
Aus: Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)



22. Paduana 1

William Brade (geb. 1560 - gest. am 26. 2.1630)

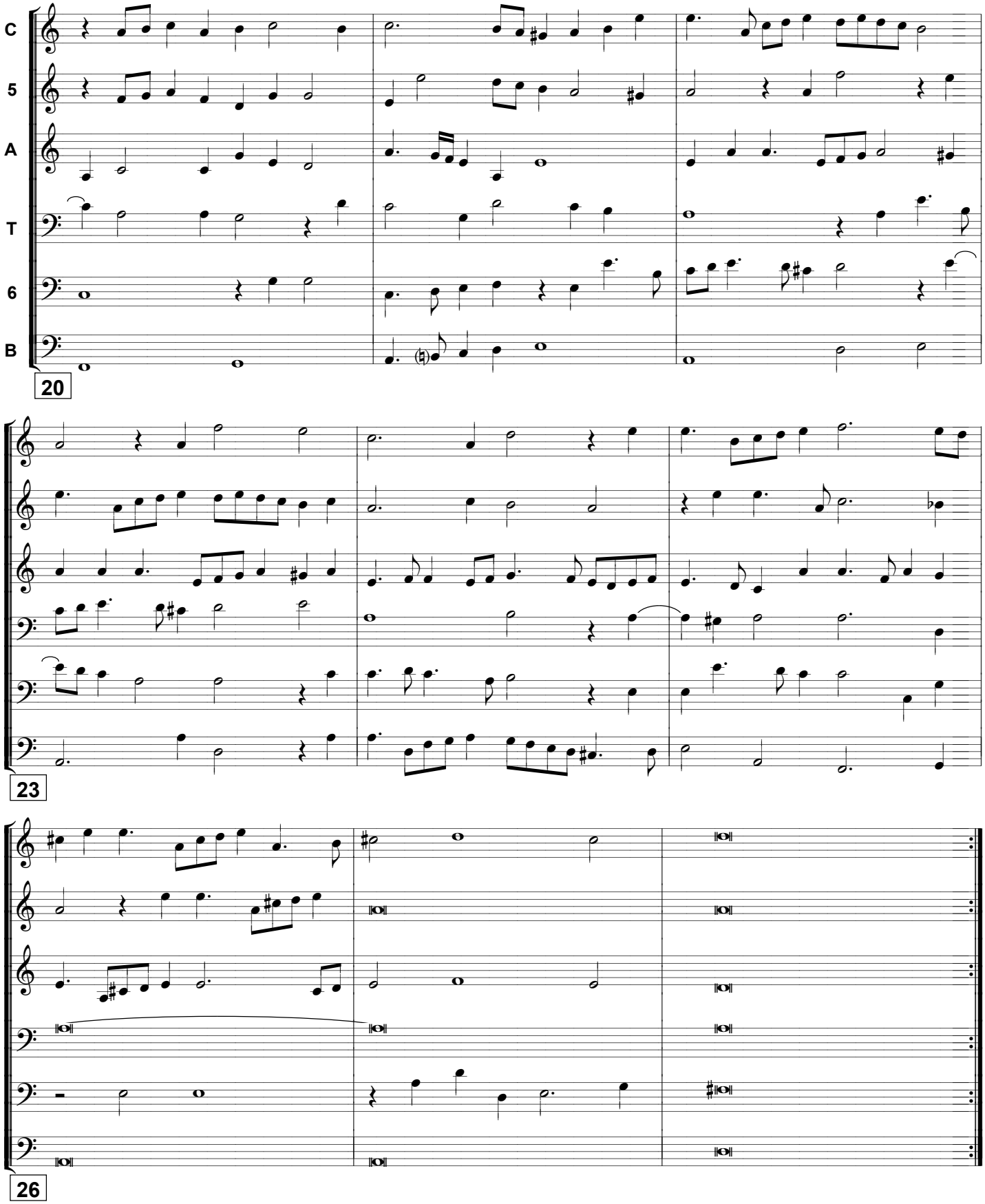
Aus: Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)



Paduana 1 22.

William Brade (geb. 1560 - gest. am 26. 2.1630)

Aus: Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)



23. Intrade

„Nun komm, der Heiden Heiland“

Michael Altenburg (1584 - 1640)

aus: Cantiones de Adventu, Erfurt 1620, J. Birckner

https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Altenburg

https://imslp.org/wiki/Cantiones_de_Adventu_(Altenburg,_Michael)

Michael Altenburg hat eine für das 15./16. Jahrhundert typische Karriere gemacht, denn er war gleichzeitig berühmter Musiker und Theologe. Der Vater, Schmied in Erfurt, bezahlte das Schulgeld für das Gymnasium und ermöglichte Michael eine gute Ausbildung. Mit siebzehn Jahren wurde Altenburg 1601 Kantor an der dortigen Andreaskirche, studierte parallel Theologie, wurde mit dreiundzwanzig Jahren (1607) Rektor der Reglerschule (eine Art Musikgymnasium) und dort zwei Jahre später, mit fünfundzwanzig Jahren, zum Pfarrer ernannt.

Portrait Michael Altenbugs (wikipedia)

1620 brachte Altenburg seine erste Sammlung mit eigenen Stücken heraus und war damit - wie bei der folgenden Komposition - auf dem Höhepunkt seines Könnens. 1622 wechselte Altenburg nach Tröchtelborn, ein Ort bei Gotha, mitten in Deutschland. Dort gab es eine gute Kantorei und Altenburg begann für diesen Chor zu schreiben. Michael Praetorius, der berühmte Musiker (heute wohl ein Musikprofessor), ließ seine Söhne Michael (geb. 1604) und Ernst (geb. 1606) bei ihm ausbilden und damit war Altenburg auf der Höhe seines Ruhms.

Der 30jährige Krieg kam um 1630 das erste Mal nach Gotha, dann nach Tröchtelborn. Erst plünderte die Katholische Liga unter General Tilly die Stadt, 1631 dann die schwedischen Soldaten unter Gustav Adolf. Die Bevölkerung wurde immer ärmer und die Chorsänger starben nach und nach. Nachdem auch seine Frau und zehn seiner Kinder an den Kriegsfolgen gestorben waren, ging Altenburg zurück nach Erfurt und arbeitete für den Rest seines Lebens wieder an der Andreaskirche - doch diesmal als Pfarrer.

Werkauswahl

Passion nach Jesaja 53 für acht Stimmen. Erfurt, 1608
Hochzeits-Motetten für sieben Stimmen. Erfurt, 1613
Gaudium Christianum. Jena, 1617
Musikalischer Schirm und Schild der Bürger etc./ der 55. Psalm á sechs. Erfurt, 1618

Cantiones de adventu Domini.... Erfurt, 1620

Erster Theil Newer Lieblicher vnd Zierlicher Intraden für sechs Stimmen. Erfurt, 1620
Christliche liebliche und andächtige neue Kirchen- und Haus-Gesänge
für fünf, sechs und acht Stimmen. 3 Teile. Erfurt, 1620 - 21
Cantiones de adventu für fünf, sechs und acht Stimmen. Erfurt, 1621
Musikalische Weihnachts- und Neujahrs-Zierde für vier bis neun Stimmen. Erfurt, 1621

Intrade 23.

„Nun komm, der Heiden Heiland“

Michael Altenburg (1584 - 1640)

CANTIONES De ADVENTU DOMINI AC SALVAtoris nostri JESU CHRISTI, 5. 6. & 8. voc. Composita à M. Michaële Altenburgio Tröchterbornensium Pastore. ERPHURTI Typis <Verleger> *Philippi Wittelii, Impensis* <Druck> *Johannis Birckneri, Bibliop. M.DC.XX.* <1620>
https://sachsen.digital/werkansicht?tx_dlf[id]=12009&tx_dlf[page]=1

Zur Mitspieldatei

Zum Stück

Altenburg schrieb die Sammlung zum Gottesdienstgebrauch und legte offenbar Wert auf eine Aufführung mit Musikern und mit Sängern. Der *cantus firmus* (die eigentiche Choralmelodie, **rot**) liegt hier in der 5. Stimme und kann mit Sängern **und** Instrumentalisten besetzt werden. Im Original schreibt Altenburg a-moll - ich habe es einen Ton tiefer gesetzt, weil die alte Stimmung etwa einen Ton tiefer lag. Gleichzeitig ist für die Sänger etwas angenehmer und Blechbläser spielen sowieso am liebsten im Bereich Bb-Dur.

CANTIONES
De
ADVENTU
DOMINI AC SALVA-
toris noſtri JESU CHRISTI,
5. 6. & 8. voc.
Compoſita
à
M. Michaële Altenburgio
Tröchterbornenſium Paſtore.
I. CANTUS.
ERPHURTI
Typis Philippi Wittelii, Impenſis
Johannis Birckneri, Bibliopo
M. DC. XX.

Das Deckblatt der ersten Stimme aus der **SULB**

Beim Vergleich der üblichen Notenausgaben mit den digitalen Stimmbücher der Sächsischen Universitäts- und Landesbibliothek (SULB) fielen Pausen in der Baßstimme auf, die als Noten im Druck erschienen. Ich habe aus den Pausen wieder Noten gemacht und die Bläser müssen sich die Luft entsprechend einteilen. Bei den Stimmbüchern von 1620 waren nur wenige Stimmen mit Text versehen - ein Beleg für eine sparsame Aufführung mit höchstens einer Gesangsstimme. Bei diesem Stück ist der cantus firmus mit Text unterlegt. Bläser können normalerweise auch nach Noten singen und weil es sinnvoll ist, Chor und Bläser zu mischen, sollte dies auch mal in einem Konzert ausgenutzt werden.

Bei einer Besetzung mit Renaissanceposaunen und Zinken ist die Lautstärken kein Problem, weil die alten Blasinstrumente sehr kleine Schallstücke haben und so eng mensuriert[1] sind, daß man sie sehr leise spielen kann. Moderne Instrumente tragen mehr und erscheinen deswegen lauter. Die Gesangpartie sollte daher mit mindestens drei Personen besetzt werden, damit der Text gegen die Bläser auch verstanden wird.

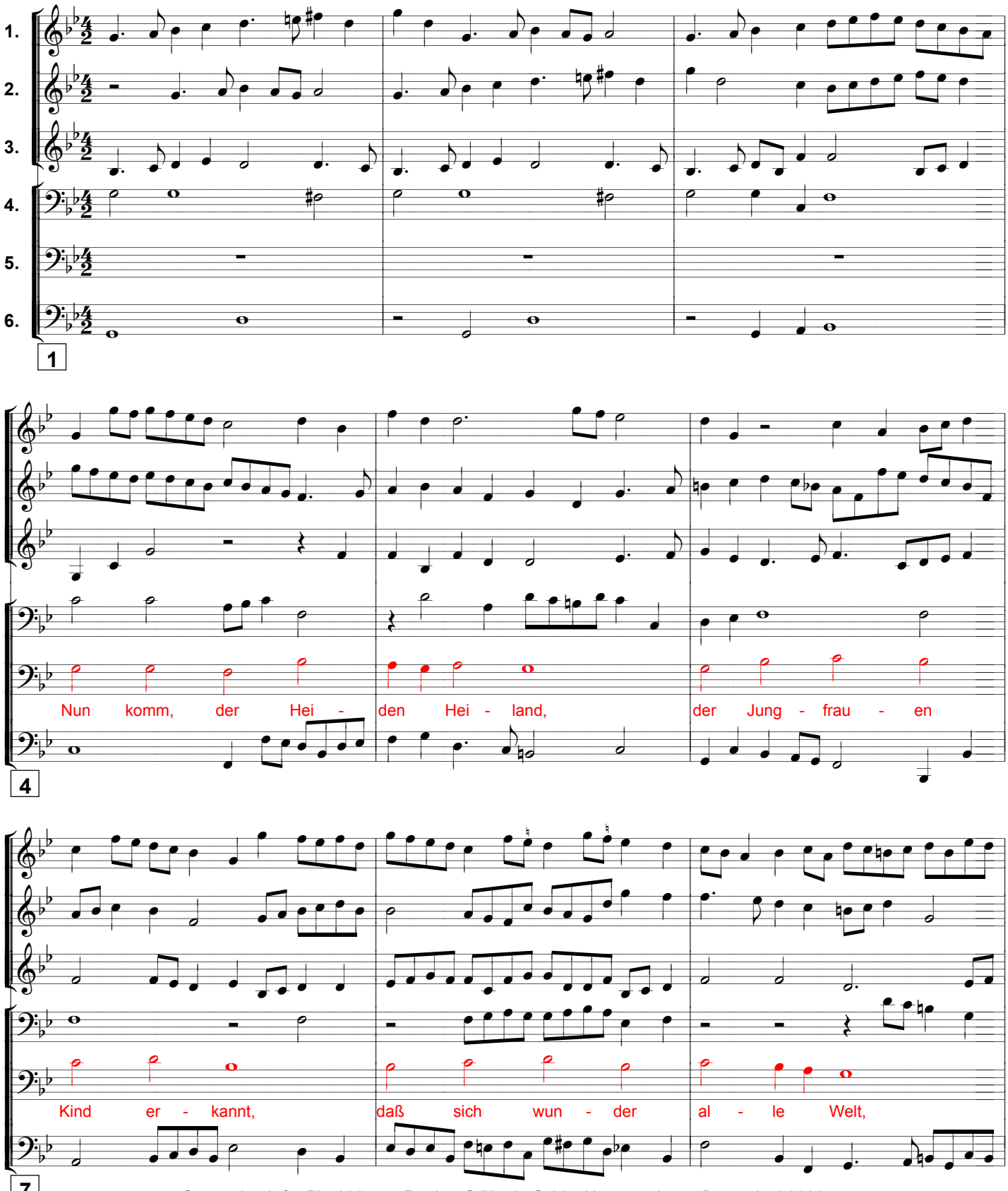
[1] Die Instrumente sind eng gebaut, brauchen weniger Luft und sprechen besser an. Daher kann man sie mit ener eringeren Lautstärke spielen.
(Bildnachweis: https://www.ewaldmeinl.de/Tenorposaune.htm)

23. Intrade

Nun komm, der Heiden Heiland

Michael Altenburg (1584 - 1640)

Aus: *CANTIONES De ADVENTU DOMINI , Erfurt 1620*

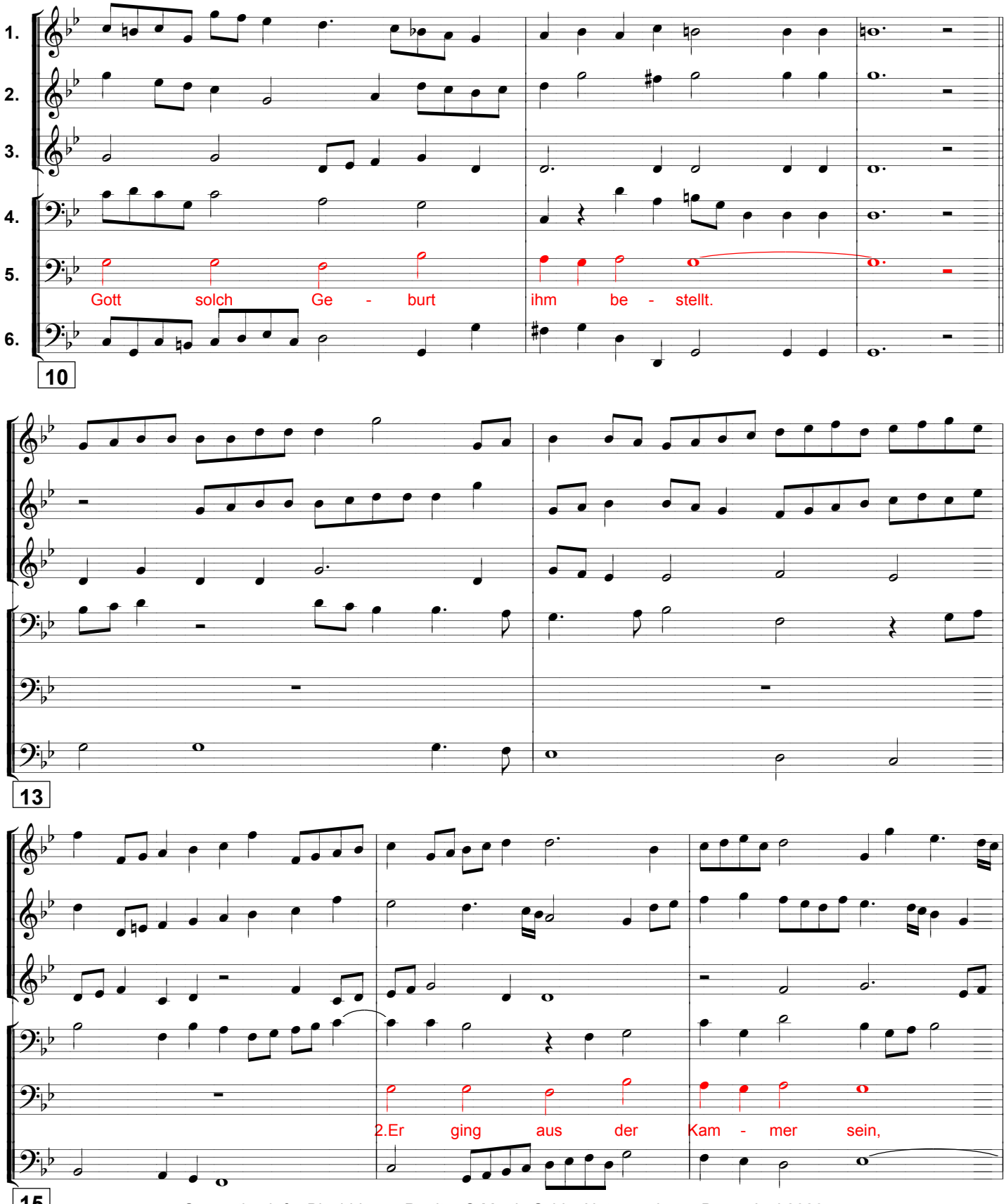


Intrade 23.

Nun komm, der Heiden Heiland

Michael Altenburg (1584 - 1640)

Aus: *CANTIONES De ADVENTU DOMINI , Erfurt 1620*

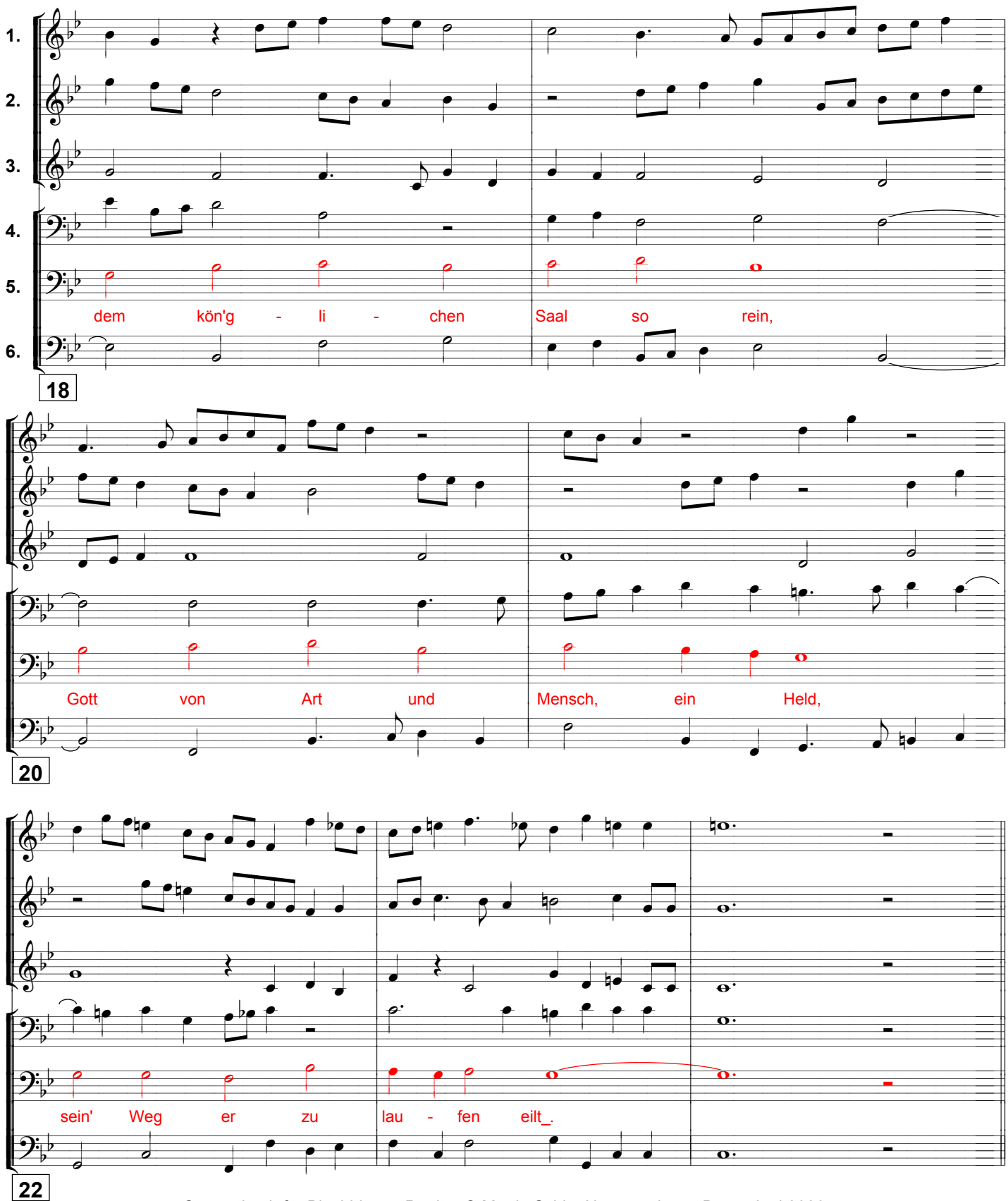


23. Intrade

Nun komm, der Heiden Heiland

Michael Altenburg (1584 - 1640)

Aus: *CANTIONES De ADVENTU DOMINI , Erfurt 1620*

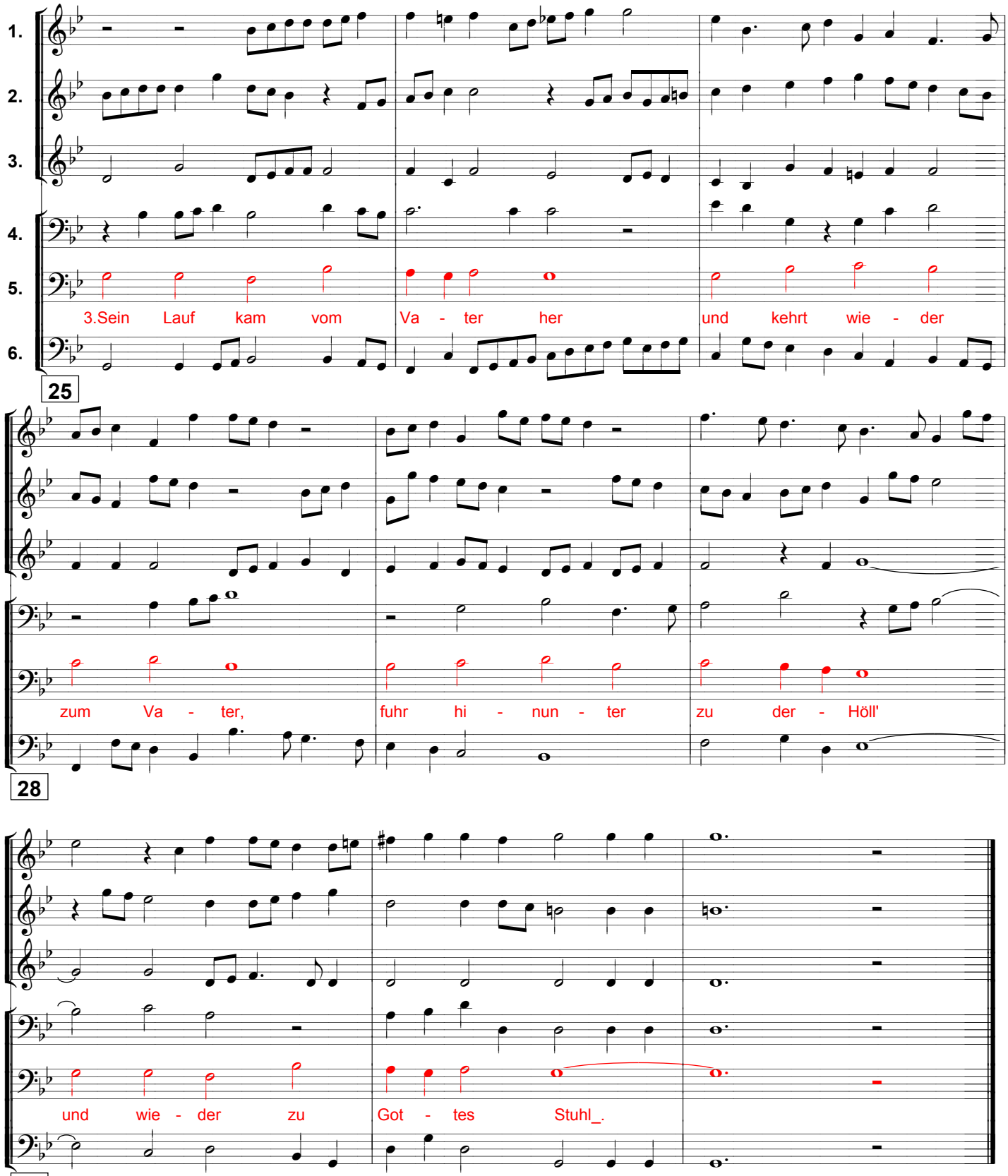


Intrade 23.

Nun komm, der Heiden Heiland

Michael Altenburg (1584 - 1640)

Aus: *CANTIONES De ADVENTU DOMINI , Erfurt 1620*



24. Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648
https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/fruehbarock/schuetz/1585.html
https://de.wikipedia.org/wiki/Geistliche_Chormusik
https://imslp.org/wiki/Selig_sind_die_Toten,_SWV_391_(Schütz,_Heinrich)

Heinrich Schütz
Gemälde von Christoph Spetner, nach 1657

Schütz wird 1585 in der Spätrenaissance geboren. Mit elf Jahren entdeckt Landgraf Moritz von Hessen dessen musikalische Begabung und bietet ihm ein Stipendium auf dem Musikgymnasium an, doch der Vater lehnt ab. Ein Jahr später kommt der Landesfürst wieder zu Schütz' Vater und diesmal kann der nicht nein sagen. Der Sohn lernt nun alles, was ein fürstlicher Musiker wissen muss, wird zum weltberühmten Giovanni Gabrieli nach Venedig geschickt und lernt dort die moderne Art, mit großen Orchestern und mehreren Chören zu arbeiten.

Nach Gabrielis Tod 1613 kehrt Heinrich Schütz zu Moritz von Hessen zurück, doch der macht den Fehler, auf einer Dienstreise zu seinem Kurfürsten nach Dresden mit seinem Kapellmeister anzugeben und der Kurfürst zwingt Moritz, ihm Schütz für einige Zeit zu über- lassen. Daraus werden einige Jahre. 1617 überlegt sich Moritz, ob er wirklich wegen eines Musikers mit seinem Kurfürst einen Krieg anfangen soll und verzichtet zähneknirschend auf ihn - die Kosten für dessen Ausbildung bekommt er niemals erstattet.

1617 wird Schütz mit 32 Jahren Hofkapellmeister am Dresdner Hof und komponiert, wie er will - der Kurfürst zahlt ja alles. Es entstehen Stücke für zwei Orchester mit bis zu vier Chören und die Musiker, mit denen er arbeitet, sind die besten, die er kriegen kann. Dass 1618 der 30jährige Krieg beginnt, betrifft Schütz noch nicht - er ist verliebt, dann verlobt, dann verheiratet, er wird Vater und es ist wohl die glücklichste Zeit in seinem Leben.

Als der Krieg 1631 nach Dresden kommt, flüchtet Schütz zum dänischen König Christian IV. bei dem er längere Zeit arbeitet. Immer wieder fährt er nach Dresden um zu schauen, ob er dort wieder arbeiten kann, aber die Dresdner haben für den Rest des Krieges ganz andere Sorgen als die Musik am kurfürstlichen Hof.

Als der Krieg 1648 endlich vorbei ist, sind vom Dresdner Orchester kaum noch Musiker am Leben. Schütz ist da Mitte sechzig und verbringt die letzten Jahre seines Lebens mit der Komposition von Chorwerken für kleine Besetzungen. Er stirbt 1672 als Letzter seiner Familie - alle, die er mal geliebt hat, sind seit langem tot.

Selig sind die Toten 24.

Heinrich Schütz (1585- 1672)

aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648
https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/fruehbarock/schuetz/1585.html
https://de.wikipedia.org/wiki/Geistliche_Chormusik
https://imslp.org/wiki/Selig_sind_die_Toten,_SWV_391_(Schütz,_Heinrich)

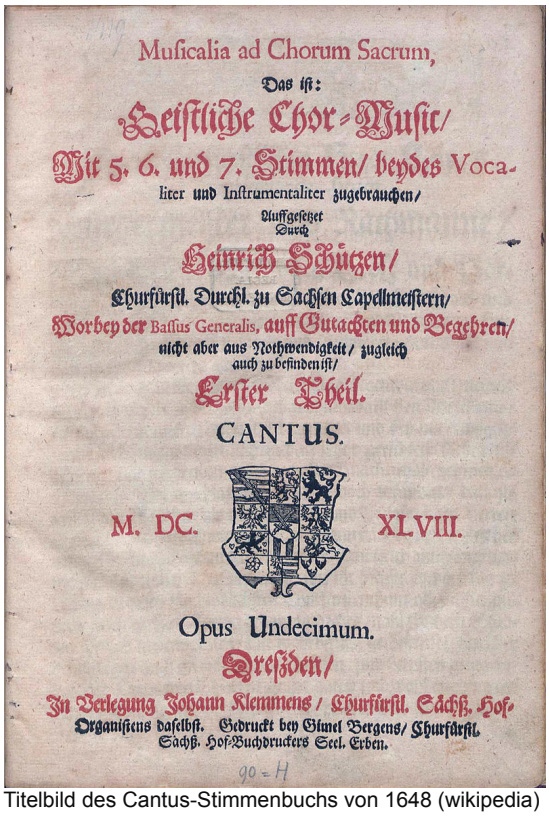
Hörbeispiele zum Mitsingen und zum Mitspielen

The Cambridge Singers, 2009, Naxos
https://www.youtube.com/watch?v=0j7F5R44ObA

Collegium Vocale Gent,
Ltg. Philippe Herreweghe
https://www.youtube.com/watch?v=LJ-0DRiz6Cw

Vocalconsort Leipzig,
Ltg. Gregor Meyer
https://www.youtube.com/watch?v=9QoJBT7Ldlc

VOCES8 - Konzert in Hattersheim
https://www.youtube.com/watch?v=0j7F5R44ObA


Musicalia ad Chorum Sacrum,
Das ist:
Geistliche Chor-Music/
Mit 5. 6. und 7. Stimmen/ beydes Vocaliter und Instrumentaliter zugebrauchen/
Auffgesetzet
Durch
Heinrich Schützen/
Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Capellmeistern/
Worbey der Bassus Generalis, auff Gutachten und Begehren/
nicht aber aus Nothwendigkeit/ zugleich
auch zu befinden ist/
Erster Theil.
CANTUS.
M. DC. XLVIII.
Opus Undecimum.
Dresden/
In Verlegung Johann Klemmens/ Churfürstl. Sächß. Hof-Organisten daselbst. Gedruckt bey Gimel Bergens/ Churfürstl. Sächß. Hof-Buchdruckers Seel. Erben.
Titelbild des Cantus-Stimmenbuchs von 1648 (wikipedia)

Heinrich Schütz schrieb das Stück als Teil einer größeren Chorsammlung gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges, in dem u.a. auch viele Musiker des Dresdner Hofes gestorben waren. Die originale Tonart ist G-Dur, doch damals war das **g** so tief wie heute ein **f**, weil die Stimmung des **a1** auf 415 Hz lag (heute liegt sie bei etwa 442 Hz). Als Chor kann man einfach einen halben Ton höher oder einen Ton tiefer spielen, doch als Instrumentalist musst Du transponieren (bzw. rechnen) können. Die Chöre singen es im G-Gur von 442 Hz, die Bläser spielen es meistens in F-Dur, weil es dort bequemer liegt. Ich habe es her trotzdem in G-Dur belassen, damit die Bläser und die Streicher zu den Chorvideos passen.

Höre Dir zuerst eine der Versionen an (QR-Codes oben). Dann nimm vom Tenor den ersten Ton (klingend d1) und füge Dich in eine Stimme ein. Als Streicher oder Holzbläser kannst Du im Normalfall mitspielen, als Blechbläser musst Du sehr leise spielen können, wenn die Chorstimmen noch hörbar sind. Später - im Konzert - kann man bei einem Chor durchaus auch Blechbläser mitlaufen lassen und die Posaunenchöre wenden diese Praxis seit hundert Jahren an. Es geht also.

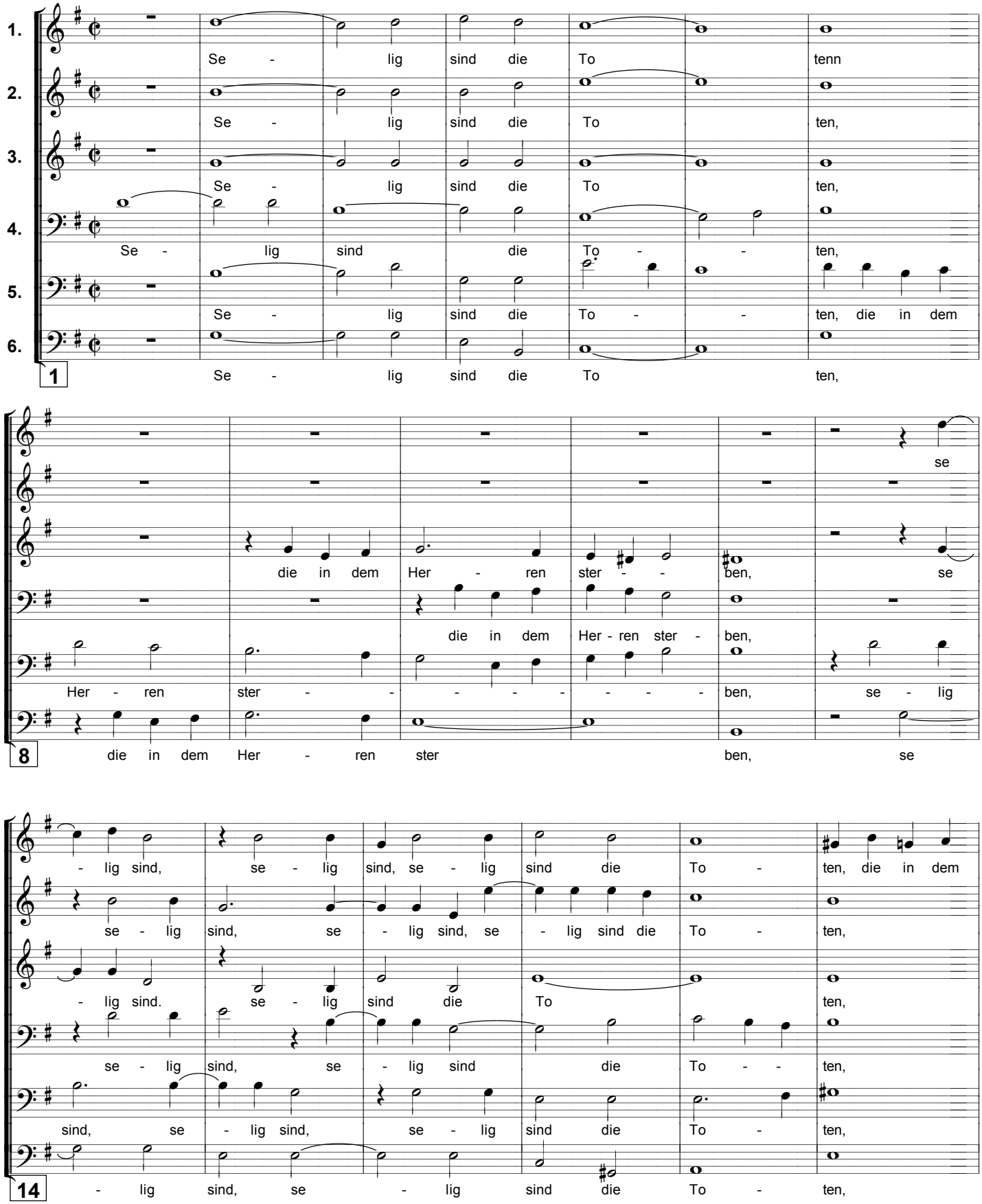
Beim Consortspiel ist jede Chorstimme maximal dreifach besetzt, die Instrumentalstimme nur einfach. Evtl. singst Du bei den leisen Stellen mit und setzt das Instrument nur im Forte ein. Darum sind bei allen Stimmen die Texte unterlegt.

Wenn Du eine hohes Instrument spielst, aber eine tiefe Stimme hast (oder umgekehrt), brauchst Du Kopien der Sing- und der Spielstimme und dann markierst Du, wo Du singst und wo Du spielst. Vor allen Dingen musst Du auch wieder zurück finden. Darum arbeite mit zwei Farben.

24. Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

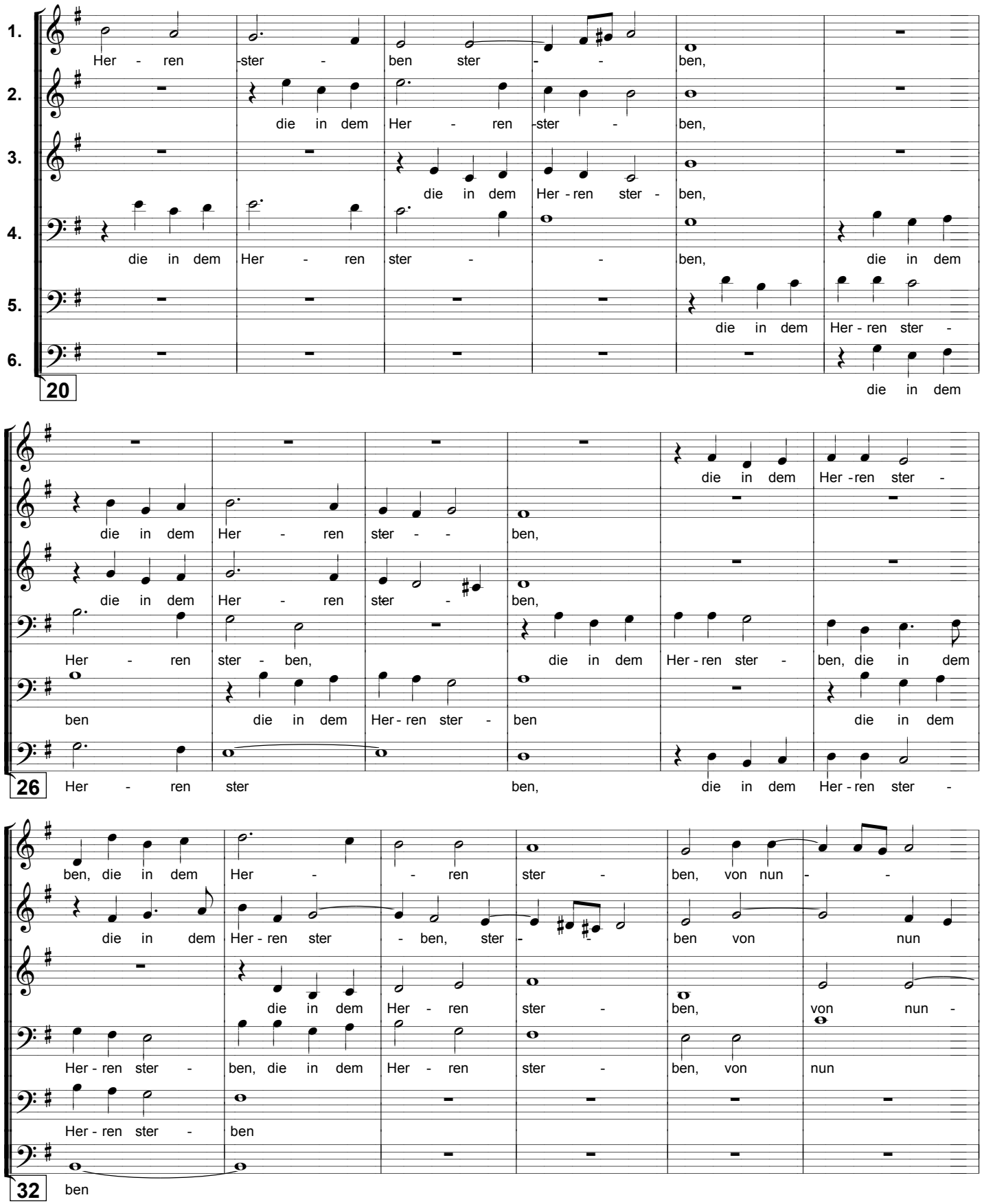
aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648



Selig sind die Toten 24.

Heinrich Schütz (1585- 1672)

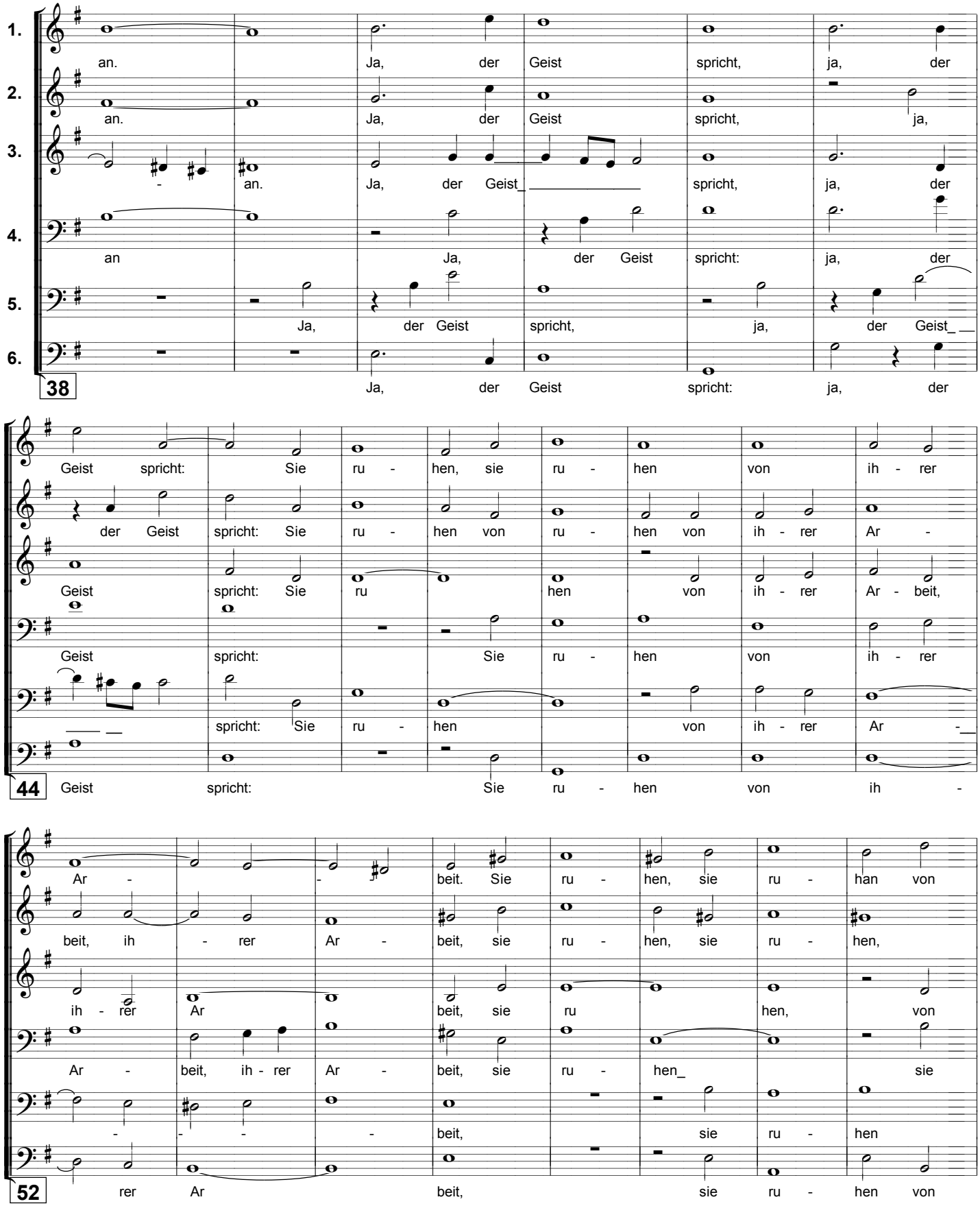
aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648



24. Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648

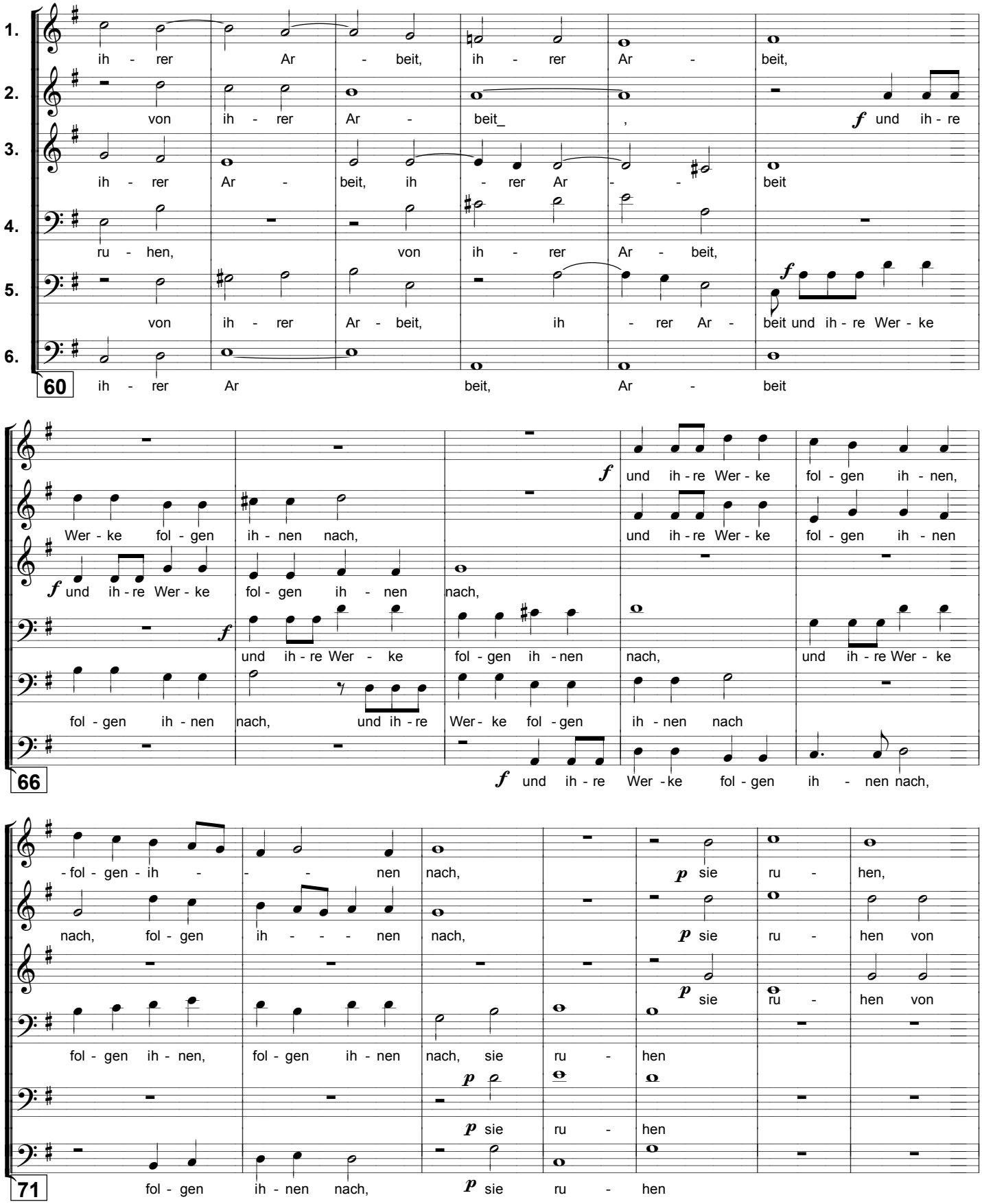


Consortbuch für Blechbläser, Partitur © Martin Schlu, Notenwerkstatt Bonn, Juni 2026

Selig sind die Toten 24.

Heinrich Schütz (1585- 1672)

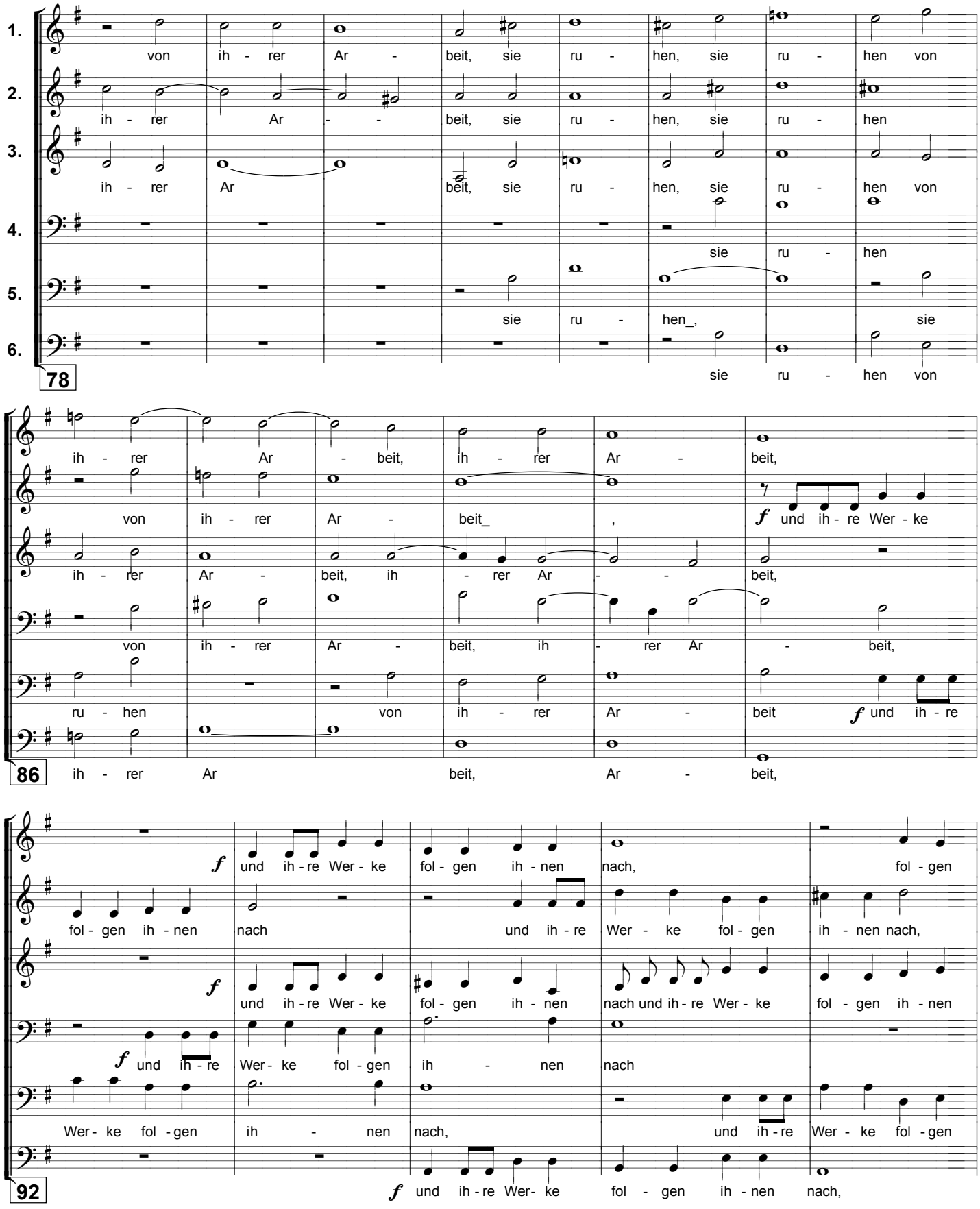
aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648



24. Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

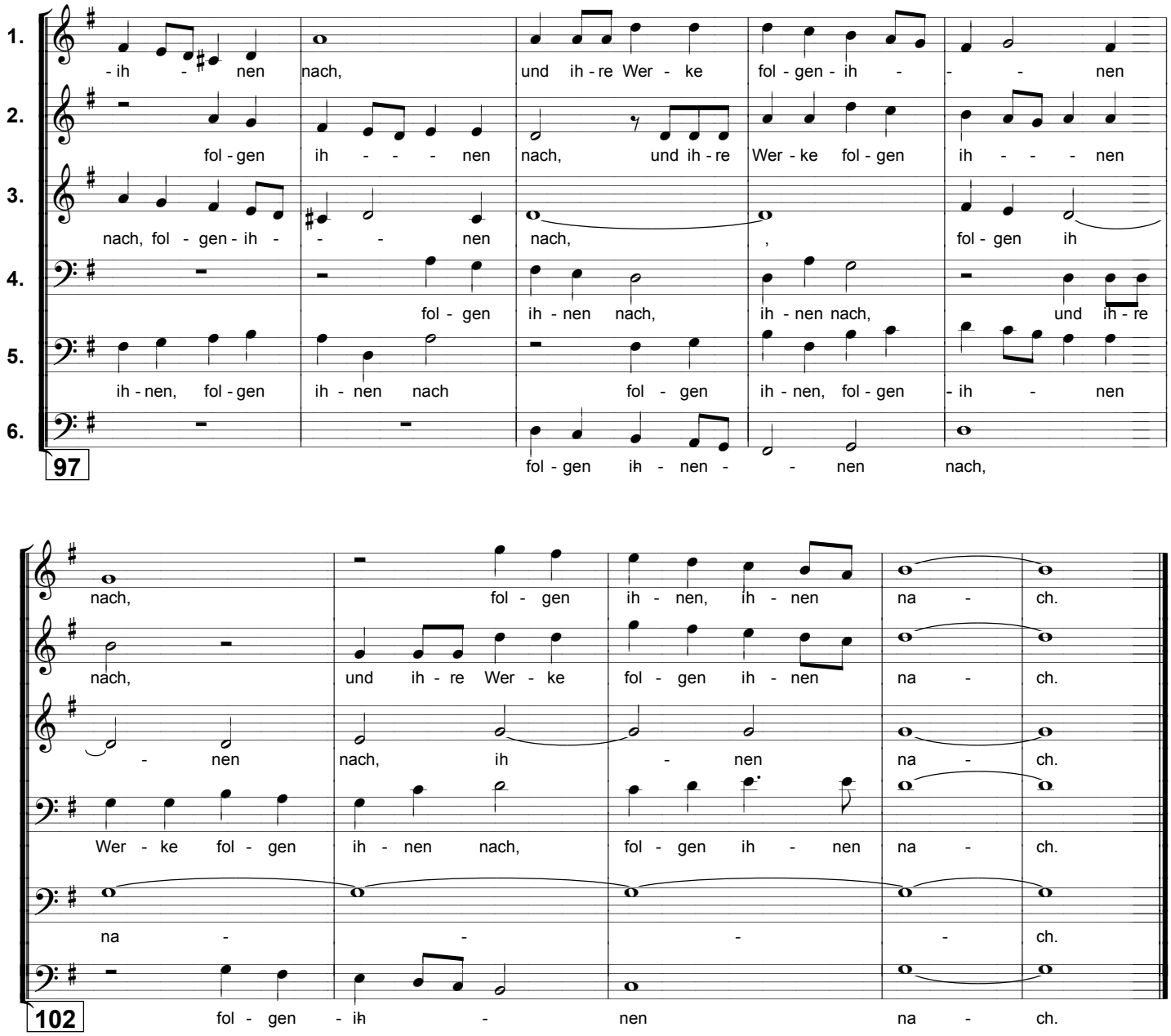
aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648



Selig sind die Toten 24.

Heinrich Schütz (1585- 1672)

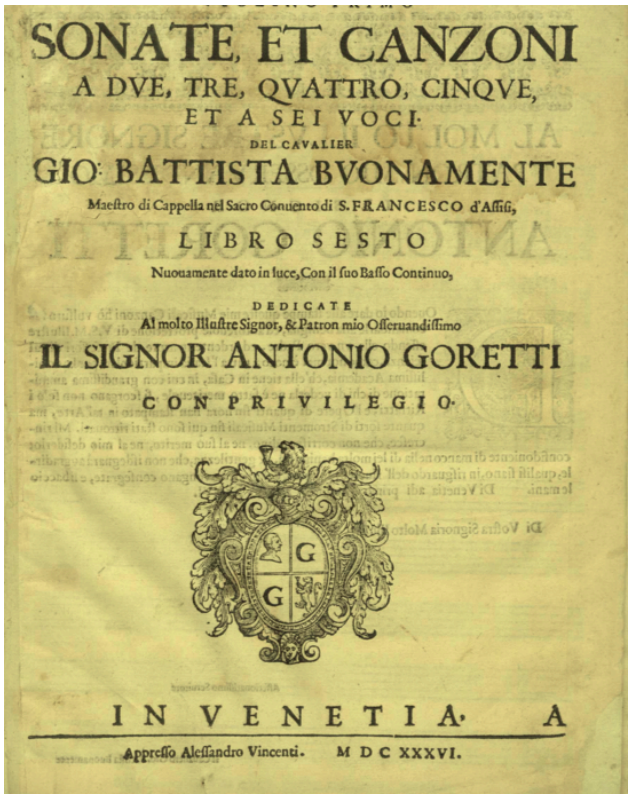
aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648



25. Sonata á 6

Giovanni Battista Buonamente (um 1595- 1642)

aus: *Il sesto libro de varie de sonate, sinfonie, gagliarde, corrente, e brandi per sonar con due violini & un basso di viola (Venezia 1636)* (ULB Kassel)
https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Buonamente
https://imslp.org/wiki/Category:Buonamente,_Giovanni_Battista


SONATE, ET CANZONI
A DVE, TRE, QVATTRO, CINQVE,
ET A SEI VOCI
DEL CAVALIER
GIO: BATTISTA BVONAMENTE
Maestro di Cappella nel Sacro Conuento di S. FRANCESCO d'Assisi,
LIBRO SESTO
Nuouamente dato in luce, Con il suo Basso Continuo,
DEDICATE
Al molto Illustre Signor, & Patron mio Osseruandissimo
IL SIGNOR ANTONIO GORETTI
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA. A
Appresso Alessandro Vincenti. M D C XXXVI.

Giovanni Buonamente wurde um 1595 in Mantua geboren. Er war ein italienischer Komponist und Violinist, außerdem ein katholischer Priester und Mitglied des Franziskanerordens.

Bis 1622 war Buonamente als Nachfolger von Claudio Monteverdi in den Diensten der Familie Gonzaga, die damals um Mantua die Region beherrschten. Man kann annehmen, daß Monteverdi ihn stark beeinflußt hatte - immerhin hatte der 1607 an diesem Hof seine erste Oper „L' Orfeo“ aufgeführt, bevor er 1608 einen Chef, Vinzenzo Gonzaga, um seine Entlassung bat, weil er sich - in neudeutsch - nicht *wertgeschätzt* fühlte. Sein Kollege war der Komponist Salomon Rossi, der Mantua erst 1630 verließ.

Nach der Zeit in Mantua arbeitete Buonamente von 1626 bis 1630 als kaiserlicher Kammermusiker und Komponist am Wiener Hof in der dortugen Hofkapelle (aus der gingen die Wiener Philharmoniker hervor). In dieser Zeit spielte und komponierte er bei den Krönungsfeierlichkeiten Ferdinand III. in Prag (1627), Für ein Jahr ist er als Violinist an die Kirche Madonna della Steccata in Parma nacheisbar (1632). Danach wurde er 1633 Kapellmeister in Assisi, wo er bis zu seinem Tod am 29. August 1642 lebte und arbeitete.

Der größte Teil seiner Kompositionen ist verschollen, darunter 160 geistliche Werke. Nur ein Teil seiner Instrumentalwerke ist erhalten (u.a. in der UB Kassel).

Buonamente ist die Verbindung zwischen der venezianischen Spätrenaissance und dem - eher streicherlastigen - Klang des Wiener Hofs um 1630.

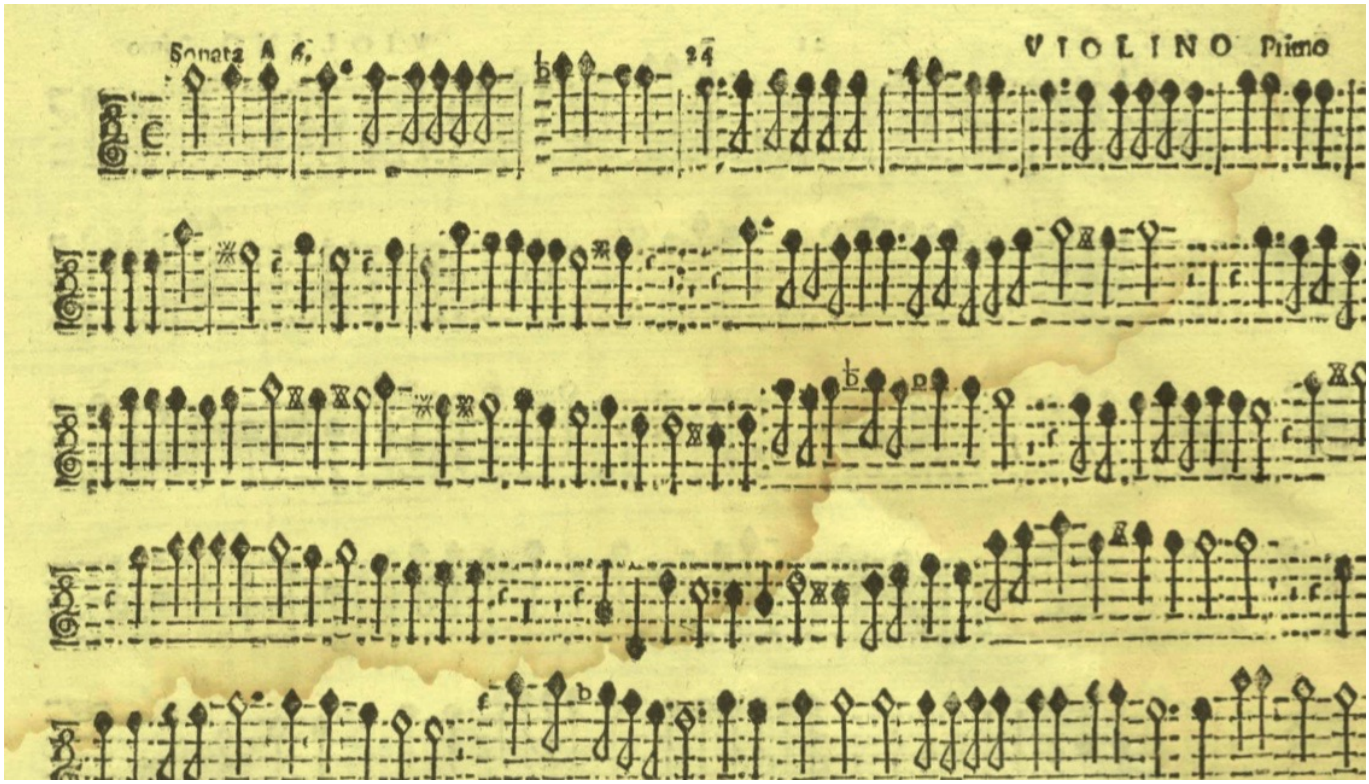
Werke
Sechs Bücher Intrumentalmusik, erschienen in Venedig. Vier von ihnen sind erhalten:
Il .. libro de varie de sonate, sinfonie, gagliarde, corrente, e brandi per sonar con due violini & un basso di viola (Venedig 1626, 1629, 1636 und 1637*)*

Sonata á 6 25.

Giovanni Battista Buonamente (um 1595- 1642)

Il sesto libro de varie de sonate, sinfonie, gagliarde, corrente, e brandi per sonar con due violini & un basso di viola (Venezia 1636) (ULB Kassel)
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP657961-PMLP71832-Buonamente_Libro_Sesto_Violino_Primo_1359110866772.pdf

Zur Bibliothek



Auszug aus dem Stimmbuch der Ersten Violine (Canto) mit den Anfangstakten
Man erkennt deutlich den markanten Anfangstakt und kann ihn sogar als Violinschlüssel erkennen, obwohl dieser Schlüssel vor vierhundert Jahren deutlich anders aussah als heute. Das Alla-Breve-Zeichen erscheint hier noch als **C** - der Kreis als Symbol des göttlichen Dreiertaktes (*tempus perfectum*) erscheint unvollkommen, weil es ein gerader Takt ist (*tempus imperfectum*).

Die Besetzung von zwei Violinen und vier Posaunen erscheint heute undenkbar, doch die Renaissanceposaunen hatten erheblich kleinere Schallstücke und konnten deswegen viel leiser gespielt werden als die großvolumigen Orchesterposaunen, die man heute in den Symphonieorchestern benutzt.

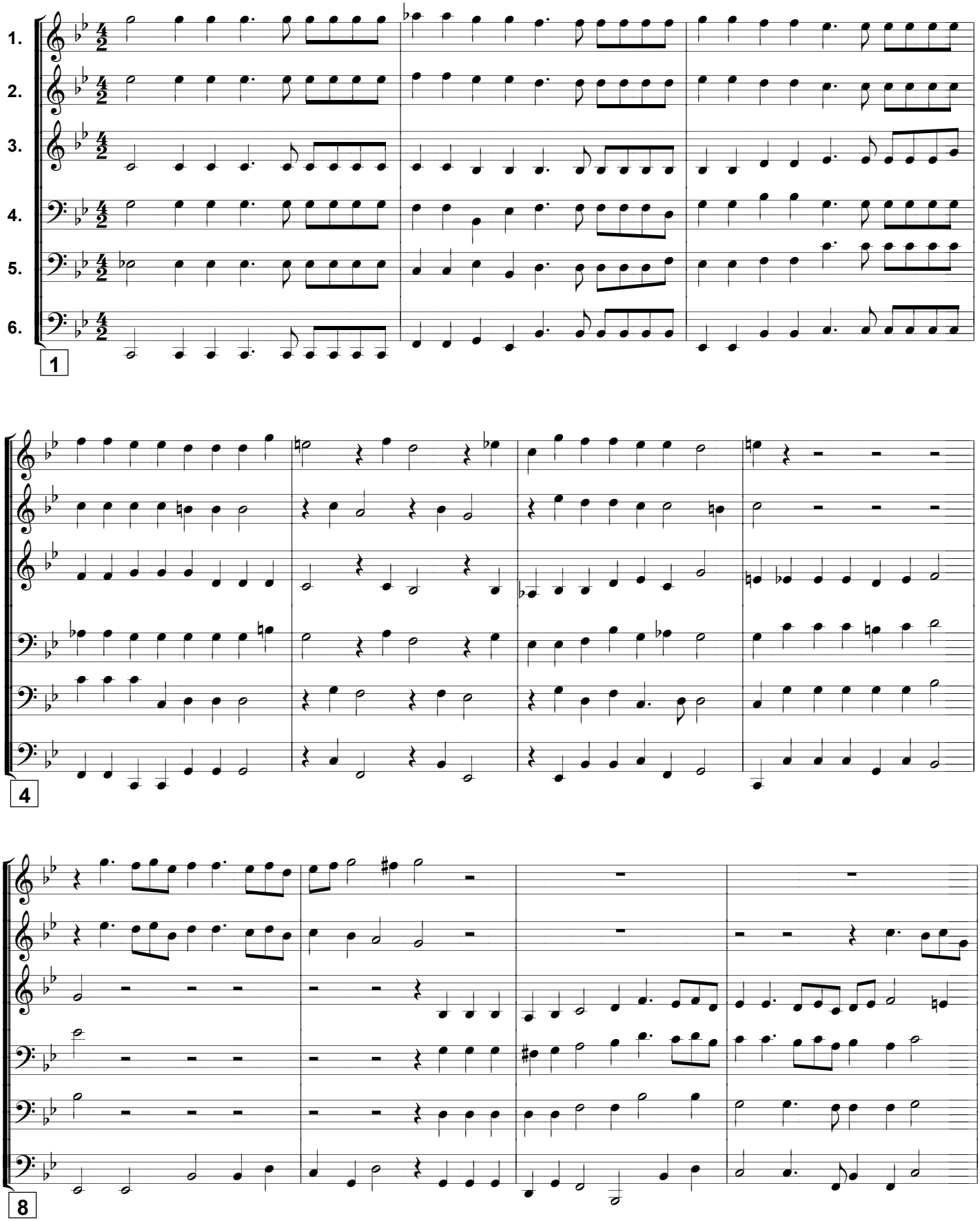
Das **Metrum** sind Halbe, etwa im Tempo ca. 96, nicht schneller, weil es sonst gehetzt wirkt. Das erste Highlight des Stücks sind die Achtelblöcke am Ende der ersten Takte, die in die durchbrochene Arbeit münden, aus der später ein zweites Motiv entsteht (T12f: punktierte Viertel mit folgenden drei Achteln). Hier sind die Synkopen etwas deutlicher zu spielen. Ein weiteres Motiv liegt in T15f mit den beiden auftaktigen Achteln und Vierteln, ein nächstes beginnt bei T22ff.

Der **Taktwechsel** bei T42 ist vorbereitet: Der neue Takt ergibt sich aus der (von mir eingefügten) Ganzen, die einfach als punktierte Ganze umgedacht wird. Dann bleiben Puls und Metrum gleich (*prolatio sesquialtera*). Wenn es bei T54 wieder zurück geht, denkt man vom Metrum doppelt so schnell und hat wieder die Halbe wie vorher. Bei den Taktwechseln ist ein Dirigent hilfreich, aber nicht zwingend notwendig.

25. Sonata á 6

Giovanni Battista Buonamente (um 1595 - 1642)

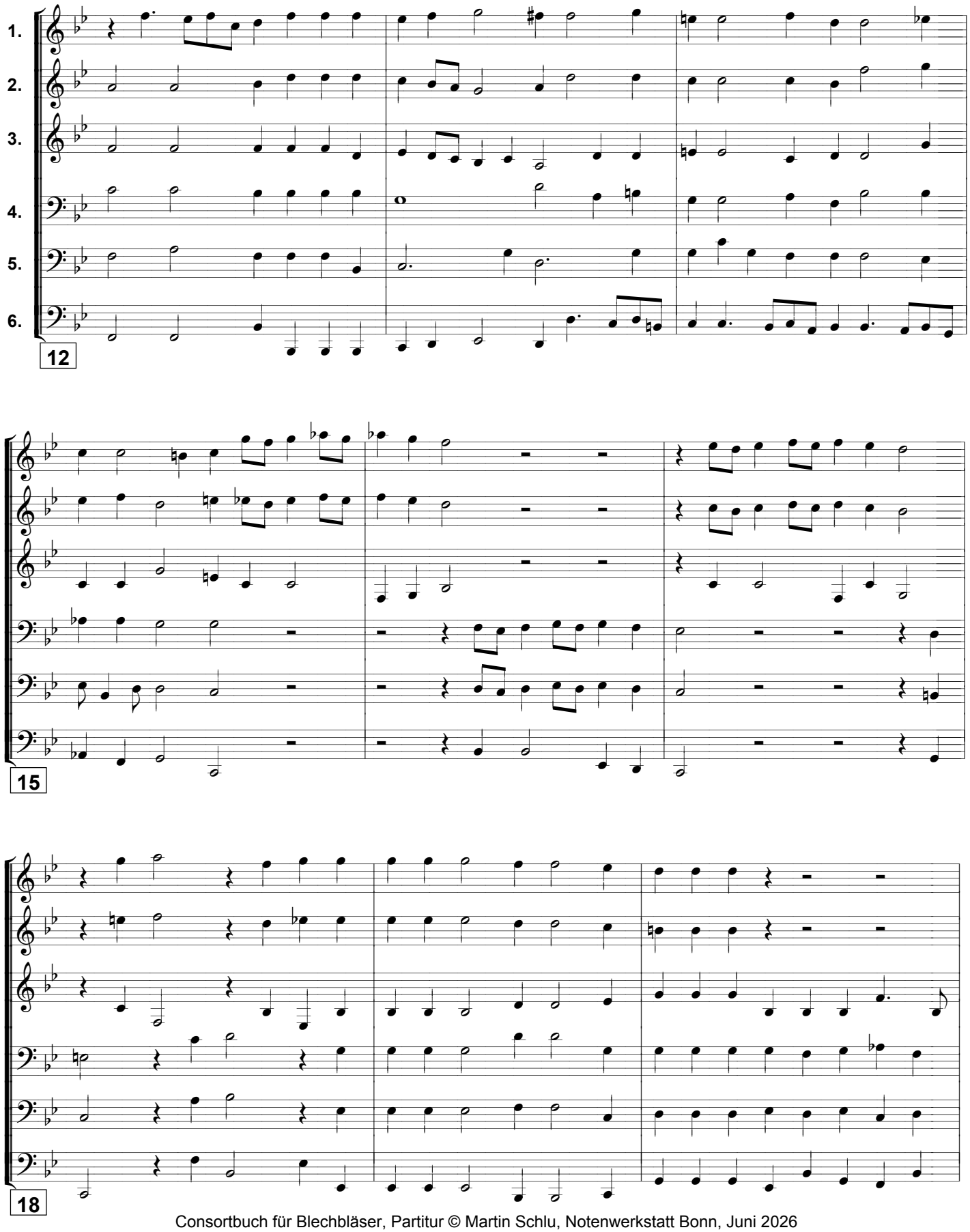
aus: *Il sesto libro de varie de sonate,... con due violini & un basso di viola (Venezia 1636)*



Sonata á 6 25.

Giovanni Battista Buonamente (um 1595 - 1642)

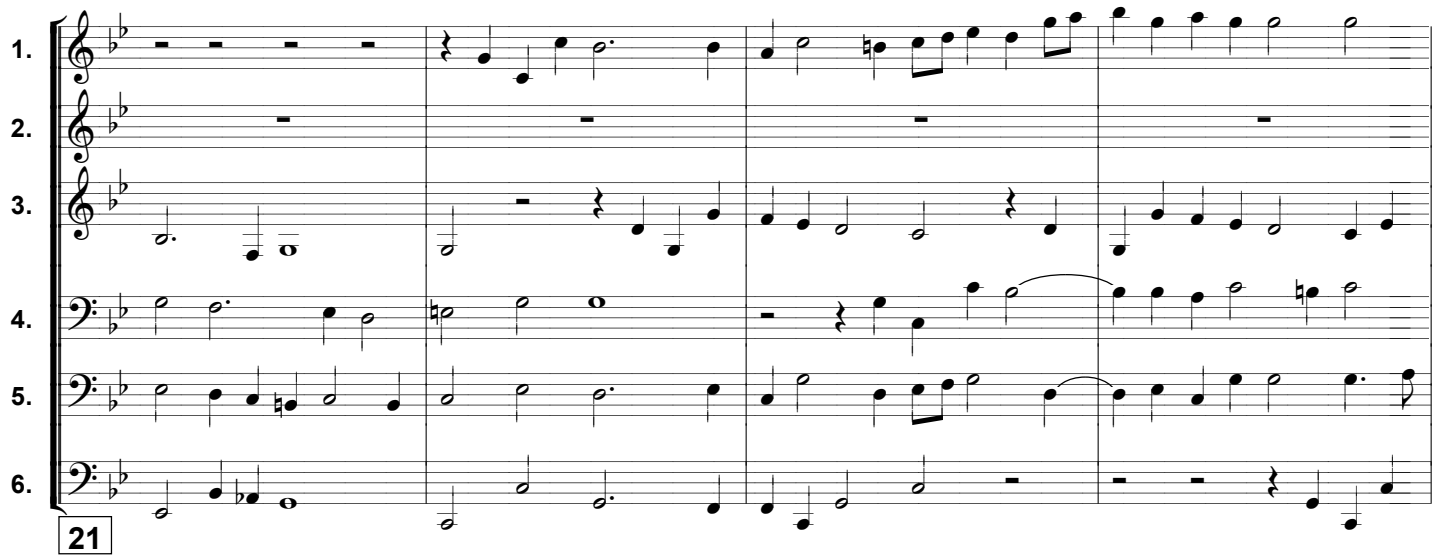
aus: *Il sesto libro de varie de sonate,... con due violini & un basso di viola (Venezia 1636)*

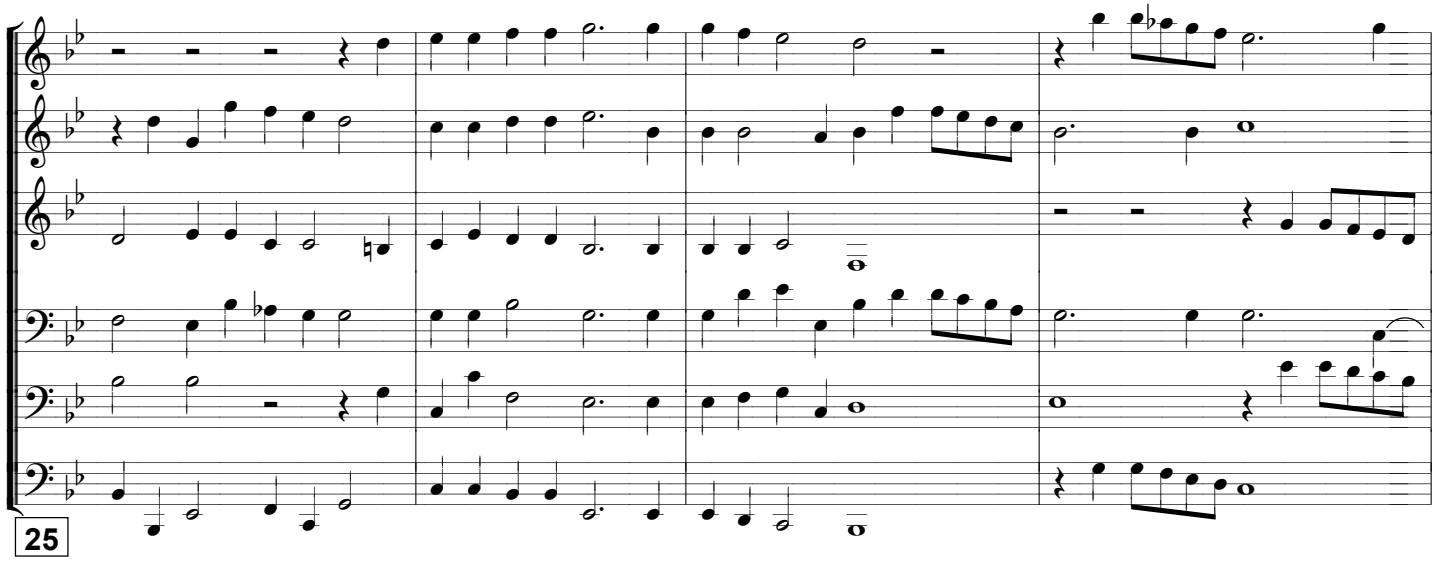


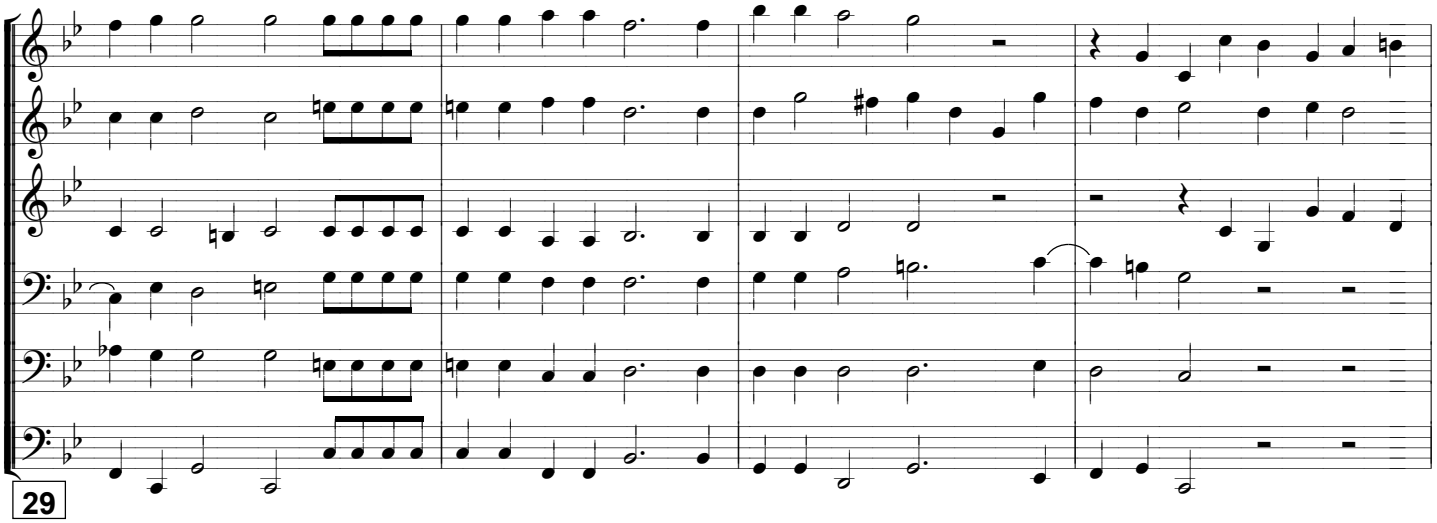
25. Sonata á 6

Giovanni Battista Buonamente (um 1595 - 1642)

aus: *Il sesto libro de varie de sonate,... con due violini & un basso di viola (Venezia 1636)*



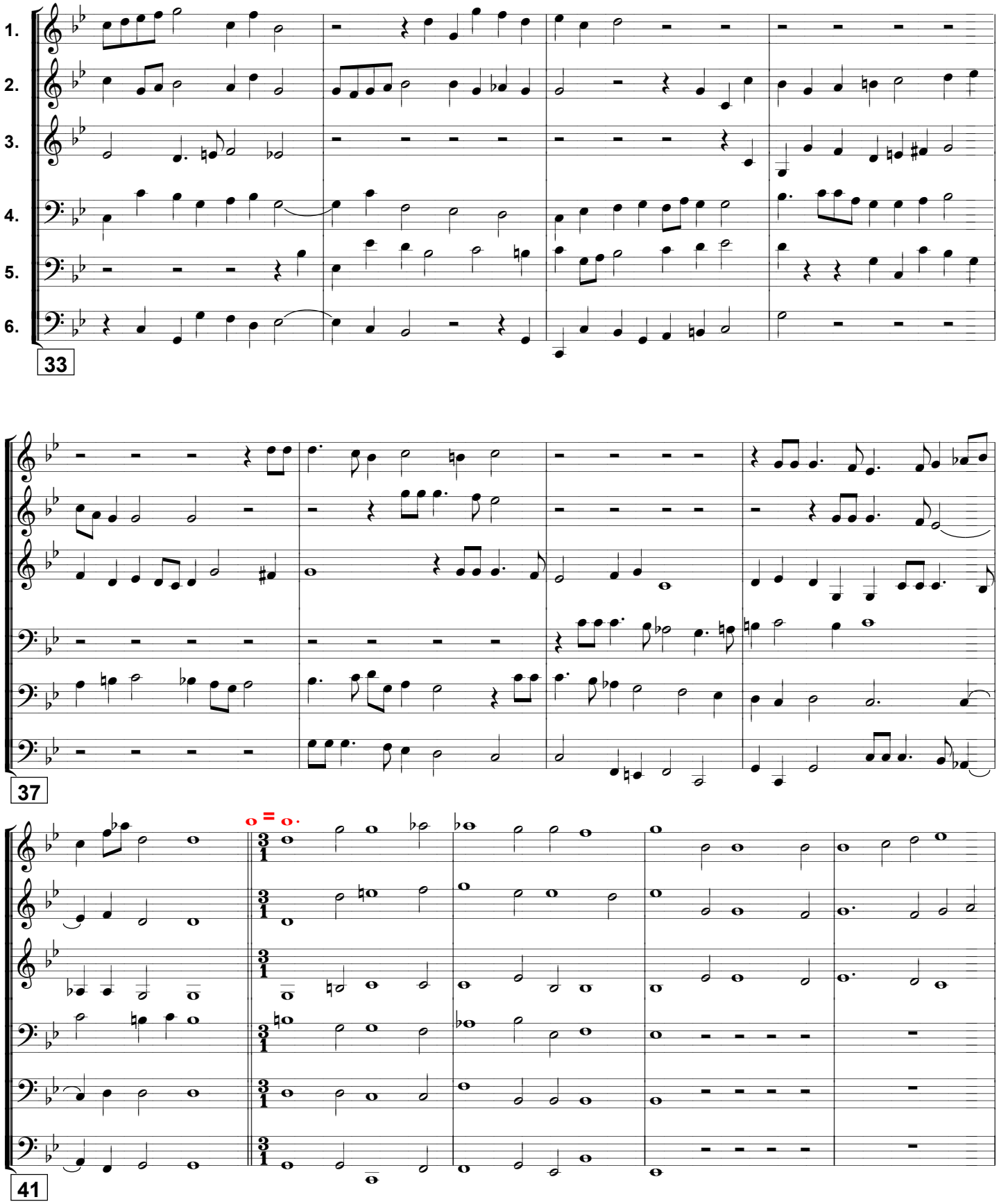




Sonata á 6 25.

Giovanni Battista Buonamente (um 1595 - 1642)

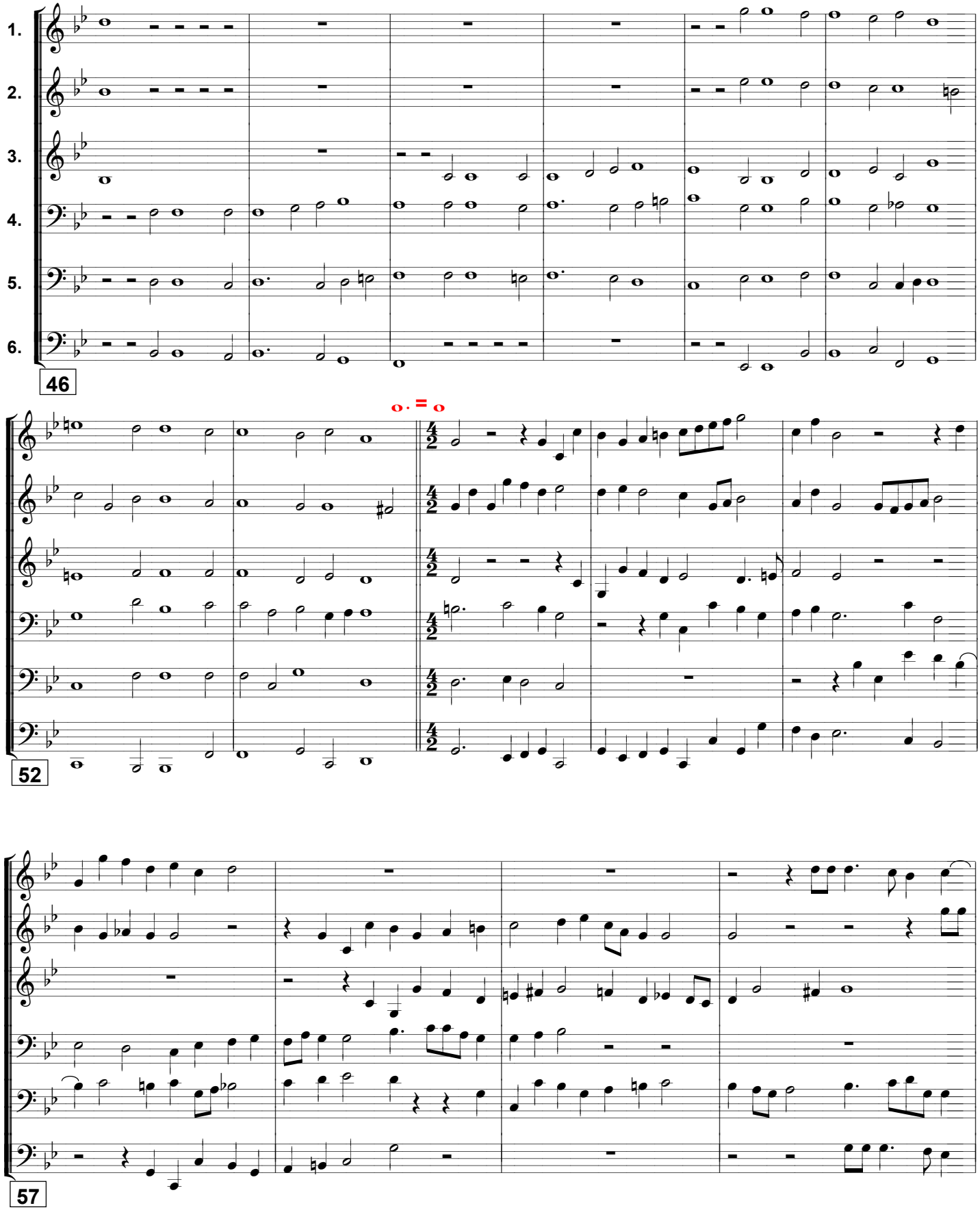
aus: *Il sesto libro de varie de sonate,... con due violini & un basso di viola (Venezia 1636)*



25. Sonata á 6

Giovanni Battista Buonamente (um 1595 - 1642)

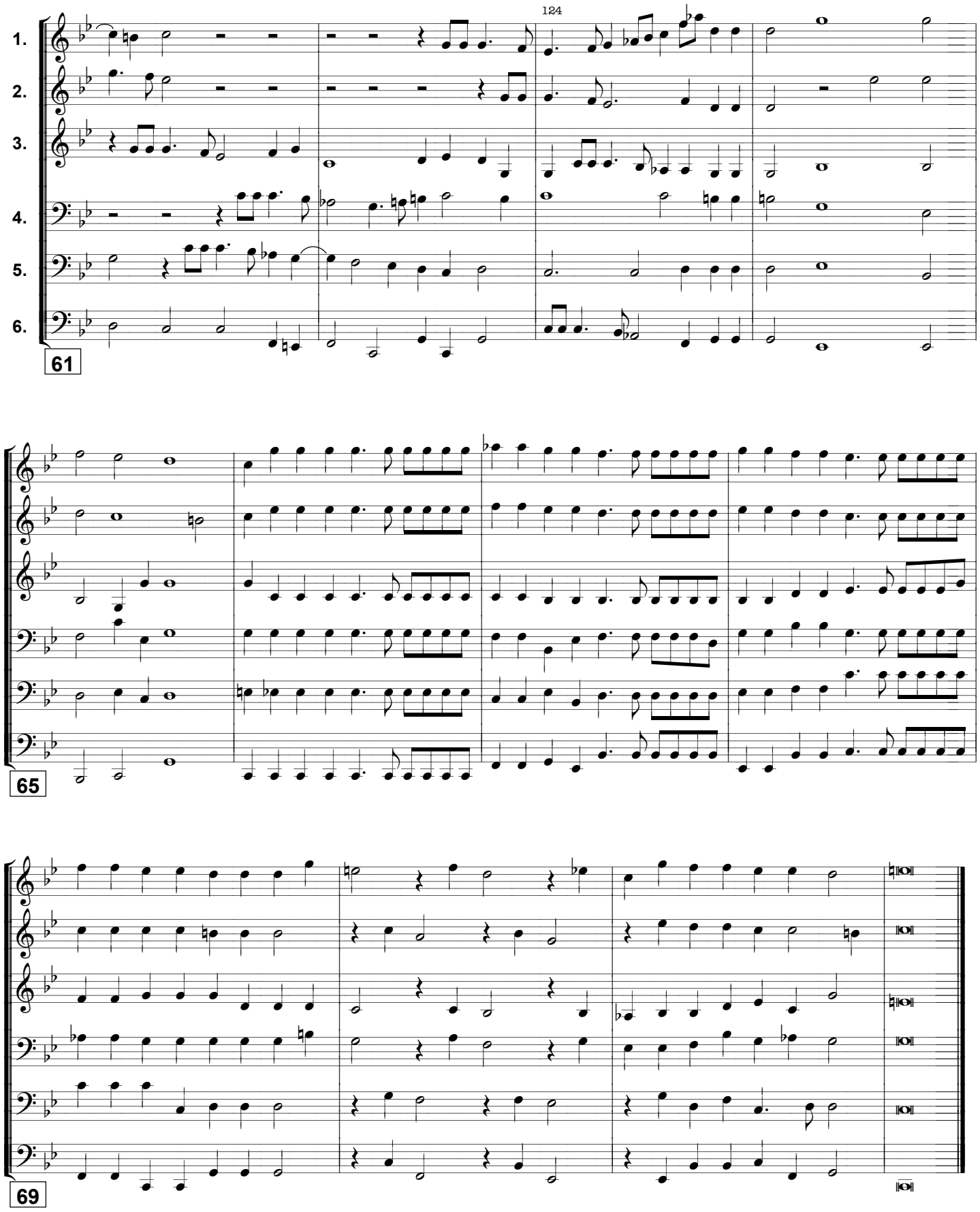
aus: *Il sesto libro de varie de sonate,... con due violini & un basso di viola (Venezia 1636)*



Sonata á 6 25.

Giovanni Battista Buonamente (um 1595 - 1642)

aus: *Il sesto libro de varie de sonate,... con due violini & un basso di viola (Venezia 1636)*



26. Sinfonia

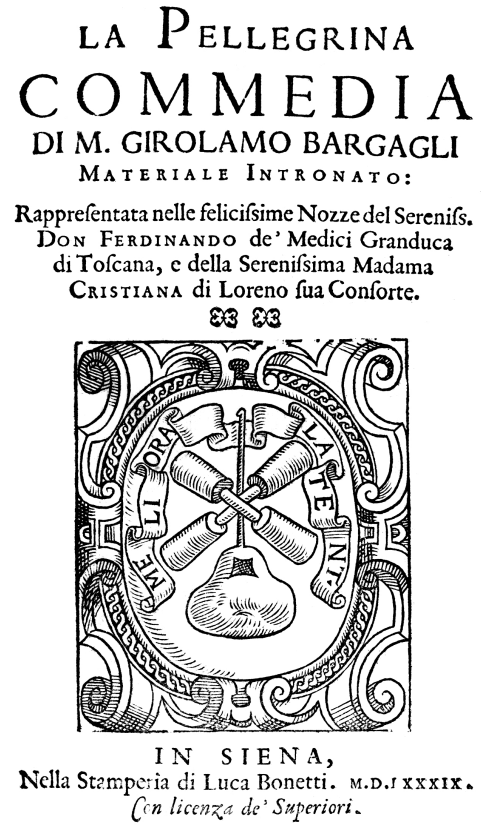
Christofano Malvezzi (1547- 1597)

„La Pellegrina“ , 5. Intermedium (1589)

aus: Intermedii et concerti (Giacomo Vincenti, gest. 1619)

https://de.wikipedia.org/wiki/Cristofano_Malvezzi
https://imslp.org/wiki/Category:Malvezzi,_Cristofano

QR-Code zur Mitspieldatei


LA PELLEGRINA
COMMEDIA
DI M. GIROLAMO BARGAGLI
MATERIALE INTRONATO:
Rappresentata nelle felicissime Nozze del Serenis.
DON FERDINANDO de' Medici Granduca
di Toscana, e della Serenissima Madama
CRISTIANA di Loreno sua Consorte.
IN SIENA,
Nella Stamperia di Luca Bonetti. M.D.LXXXIX.
Con licenza de' Superiori.

Cristofano Malvezzi wurde als Sohn eines Organisten und Orgelbauers 1547 in Florenz geboren. Sein Vater gab ihm eine musikalische Ausbildung, so daß er 1562, mit fünfzehn Jahren, Berufssänger *(Canonico soprannumerario)* an der Kirche San Lorenzo in Florenz wurde. 1571 wurde er Kapellmeister am Baptisterium San Giovanni, 1572 wurde er fest angestellt und 1574 wurde er Nachfolger seines Vaters am Dom San Lorenzo. Damit war er auch Angestellter der Familie Medici und ab 1586 war er deren Hofkomponist. Vorher hatte er im Jahr 1577 - als eine Art Meisterprüfung - ein Buch mit vierstimmigen Ricercari veröffentlicht (*Il primo libro de ricercari, Perugia 1577*)

Als am 2. Mai 1589 in Florenz die Hochzeit von Ferdinand I. de Medici mit Christine von Lothringen stattfand, wurde in den Uffizien die Komödie *„La Pellegrina“* aufgeführt und die bekanntesten sechs Komponisten der Stadt hatten dafür je eine Zwischenmusik geschrieben (*Intermedien*). Damit sorgten sie für eine Vorform der Oper.

Einer von ihnen, Jacopo Peri, führte elf Jahre später (1600) für den reichen Florenzer Kaufmann Jacopo Corsi die allererste Oper auf („La Dafne“).

Reich und halbwegs berühmt starb Cristofano Malvezzi mit knapp fünfzig Jahren und wurde - wie sein Vater und später sein Bruder - in der Kirche San Lorenzo beigesetzt.

Zum Stück

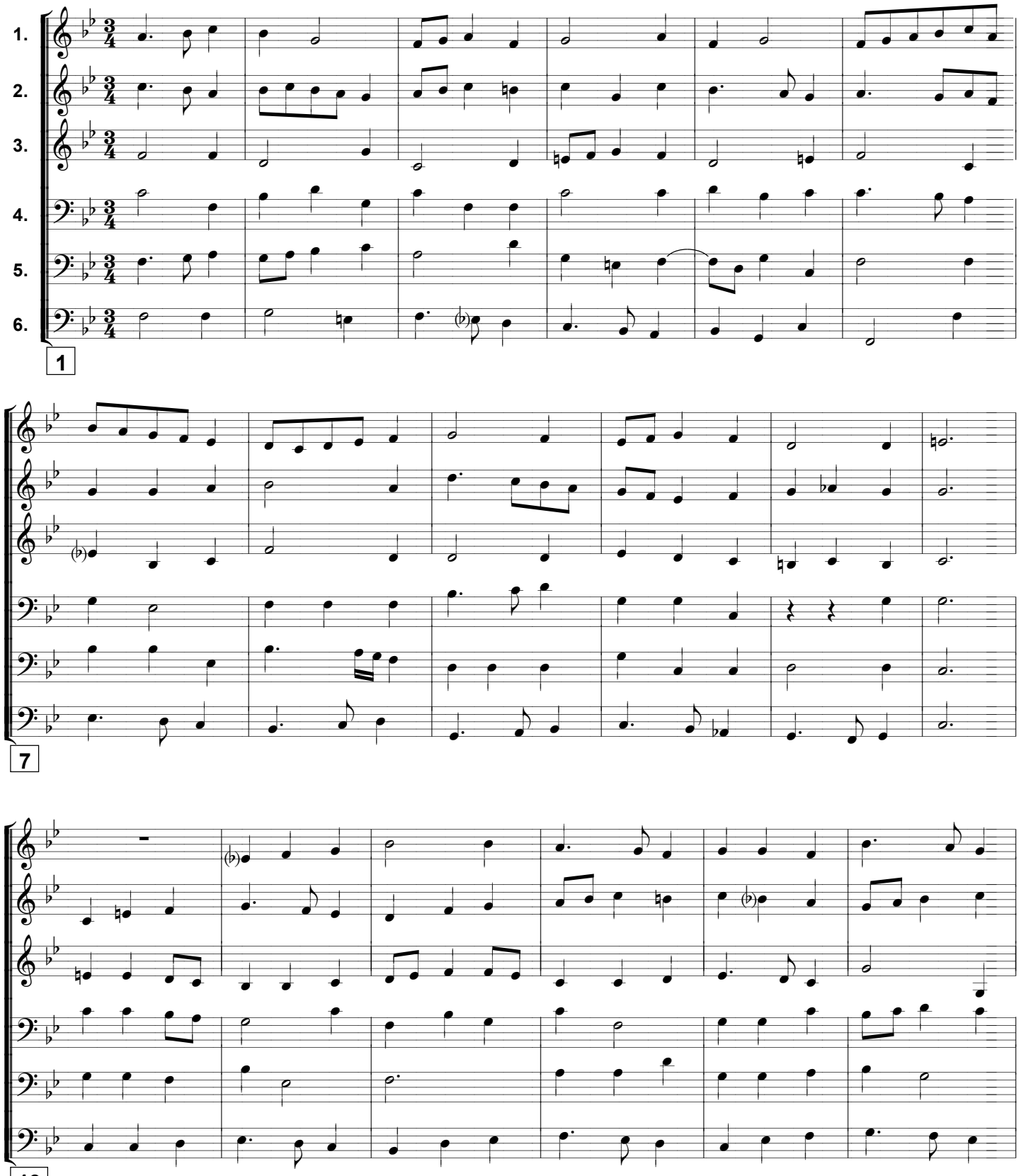
Malvezzi schreibt bei diesem Stück noch in der Tradition einer Courante und kümmert sich nicht unbedingt um einen klaren formalen Ablauf. In den ersten zwölf Takten wird ein Thema vorgestellt. Danach erfolgt in T7 auch schon eine kleine Modulation, die man später die „doppelte Subdominante“ nennen wird, doch hier wird noch melodiemäßig gedacht und nicht in Akkordfunktionen.

Wichtiger ist es hier, die Sinnabschnitte auszuspielen und vielleicht bei T12, T20, T31, T46 und T50 auf der langen Note eine kurze Fermate zu denken und gemeinsam zu atmen, damit der Sinnabschnitt deutlich wird. Als Metrum würde ich die punktierte Halbe denken, obwohl Viertel notiert sind - das Stück fließt einfach besser.

Sinfonia 26.

Christofano Malvezzi (1547- 1597)

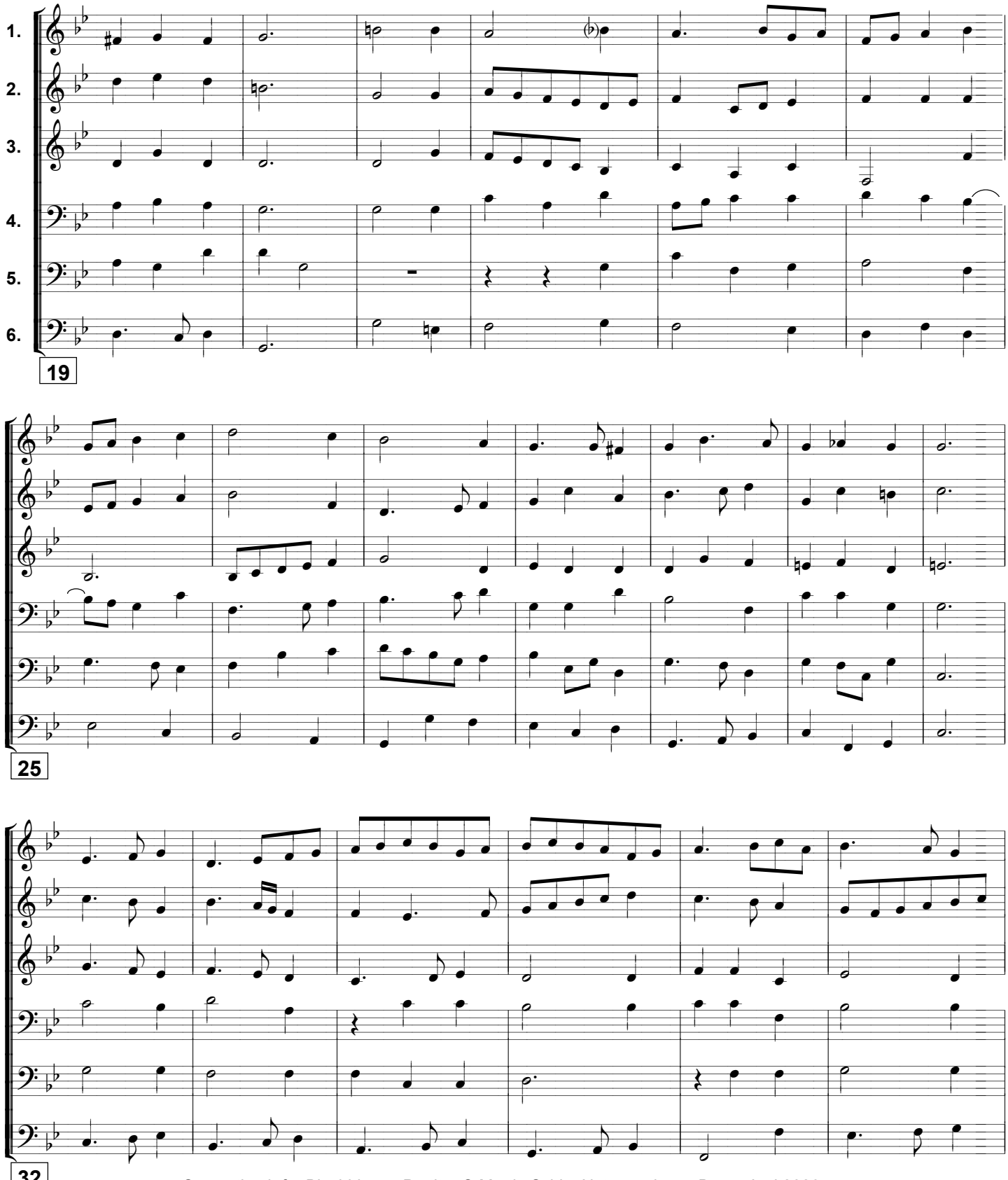
„La Pellegrina“ , 5. Intermedium (1589) aus: Intermedii et concerti (Giacomo Vincenti, gest. 1619)



26. Sinfonia

Christofano Malvezzi (1547- 1597)

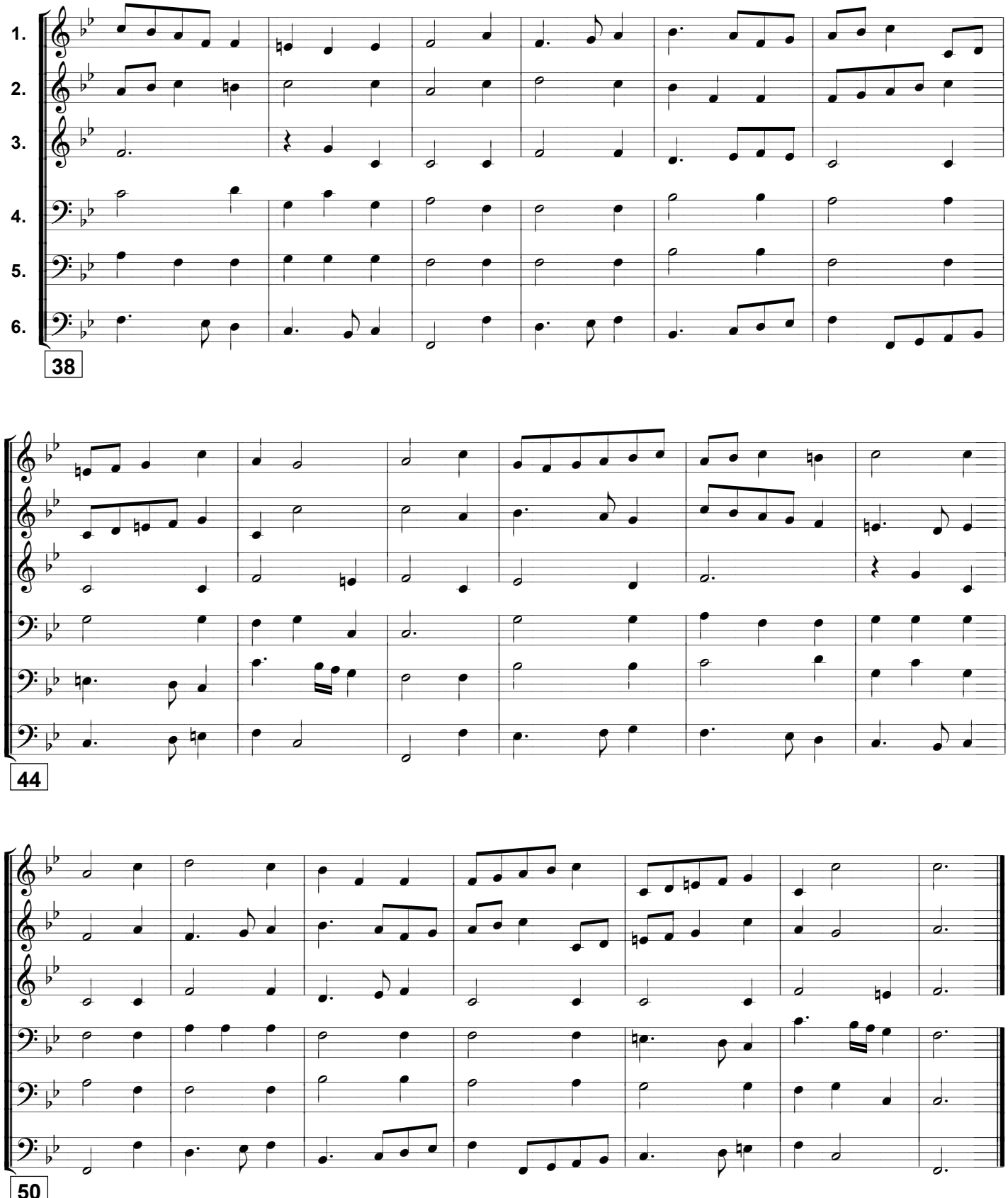
„La Pellegrina“ , 5. Intermedium (1589) aus: Intermedii et concerti (Giacomo Vincenti, gest. 1619)



Sinfonia 26.

Christofano Malvezzi (1547- 1597)

„La Pellegrina“ , 5. Intermedium (1589) aus: Intermedii et concerti (Giacomo Vincenti, gest. 1619)



27. La Riviera

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

aus den „Sonate per il campidoglio“

https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Magini

QR-Code zur Mitspieldatei

Francesco Magini wurde in Fano, einem kleinen Nest geboren, in der Provinz um Pesaro und Urbino in der Nähe der Adria. Man weiß nicht viel über ihn. Eines der angesehensten Lexika der Welt, der „New Grove“ urteilte 2008: *„Francesco Magini is a somewhat shadowy figure* <*eine etwas schattenhafte Figur*> *deemed unworthy of an entry in Grove.“,* was etwa bedeutet, er sei zu unwichtig um in diesem erlauchten Lexikon verewigt zu werden. Arroganz gibt es also auch bei Musikwissenschaftlern.

Doch Magini hat gute Musik geschrieben und sein bekanntestes Werk ist eine Sammlung von sechs Sonaten, die „*Sonate Per Il Campidoglio*“. Jede Sonata ist nach einer Landschaft benannt und die, um die es hier geht, trägt den Namen „La Riviera“. Die *Riviera* ist der Strand der Adriaküste, ein Sinnbild italienischer Entspannung.

Um 1703 veröffentlichte Magini in Rom noch eine Violinsonate („La Stravaganza“) und kleine Duette für Violinen oder Blockflöten mit Begleitung. Mehr weiß man heute nicht.

Maginis Sonate stammt aus der umfangreichen Sammlung der Diözesanbibliothek Münster (Santini-Sammlung) [1]. sie ist im Original für zwei „*cornetti*“ (wahrscheinlich Zinken, evt Naturtrompeten), Alt-, Tenor und Baßposaune bezeichnet. Eine sechste Stimme wurde als Generalbaß hinzugefügt. Aus Gründen der Spielbarkeit für Blechbläser habe ich die Sonate einen Ton tiefer gesetzt und zwei Stimmfehler in T56 korrigiert, bei denen die Melodielinie nicht schlüssig klang und vermutlich fehlerhaft gedruckt wurde. Druckfehler gab es ja früher auch schon.

Zum Stück

Diese Sonate hat eine etwas andere Stimmenaufteilung als die Halbchöre hundert Jahre vorher, denn Magini unterscheidet nicht zwischen hohem und tiefem Chor, sondern schreibt eine Form des ***concerto grosso***, die zwischen dem ***tutti*** (allen Instrumenten) und den wenigen ***soli*** abwechselt. Die *soli* haben oft die etwas schwierigeren Stimmen und liegen in den beiden Diskantstimmen und dem Baß.

[1] https://www.dioezesanbibliothek-muenster.de/dioezesanbibliothek-muenster/santini-sammlung/die-sammlung/

La Riviera 27.

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

aus den „Sonate per il campidoglio“

Abschrift D-MÜs , SANT Hs 2436 (Nr. 7) **RISM ID Nr.:** 451021320

QR-Code zur Mitspieldatei

Weil man damals kaum Zeichen in die Noten schrieb, kann man sich als Ausführende/r einige Freiheiten erlauben, die man mit dem Bleistift eintragen sollte, falls man die Artikulation später wieder verändern will. Selbstverständliches schrieb man bis in die Mozart-Zeit nur selten auf, darum ist es wichtig die Standards zu kennen: Dissonanzen können einen kleinen Akzent vertragen, ehe sie aufgelöst werden, Achtelketten mit gleichen Noten werden kurz gespielt (analog den Bewegungen der Streicher), Melodiebögen sollten so artikuliert werden, wie man sie singen würde, Wiederholungen sind als Echo leise zu spielen. Alles, was nicht Standard ist, muß angezeigt werden.

Es gibt immer Abwechslungen zwischen dem ***tutti*** (allen Instrumenten) und den ***soli*** in der ersten, zweiten und sechsten Stimme). Weil man damals kaum Zeichen in die Noten schrieb, kann man sich ein paar Freiheiten erlauben, die man mit dem Bleistift eintragen sollte, falls man die Artikulation später wieder verändern will.

Maginin schreibt bereits eine viersätzige Sonate: Andante, Allegro, Grave und Allegro. Damit liegt er zwischen dem frühen Barock und dem Beginn der Mozart-Zeit. Die barocken Tempovorstellungen passen noch (Tempo = Pulsschlag), werden im letzten Satz aber durchbrochen, weil die Figuren erheblich schneller gedacht werden müssen.

Der erste Teil (T1 - T16) beginn im Pulsschlag (ca. 60), lebt von den Dissonanzen, ihren Auflösungen und den langen Melodiebögen. Die Atemzeichen sind Vorschläge, die aber musikalisch funktionieren. Magini läßt diese Sonate sehr langsam und entspannt beginnen, bevor er nach sechzehn langsamen Takten in einen schnellen Dreier zum nächsten Satz wechselt. Hier deutet man am besten die bisher gespielten Viertel als Metrum in die punktierte Halbe.

Im zweiten Satz (T17 - T63) deutet man am besten die bisher gespielten Viertel als Metrum in die punktierte Halbe, damit man in den musikalischen Fluß findet. Das neue Tempo kann man gut bei der punktierten Halben vor dem Doppelstreich anzeigen. Die Synkopen wirken nur, wenn das Metrum spürbar ist (T24, 26, 28 etc.). Insbesondere die Takte 53ff brauchen rhythmische Sicherheit in den beiden Oberstimmen, wenn die Motive versetzt erklingen.

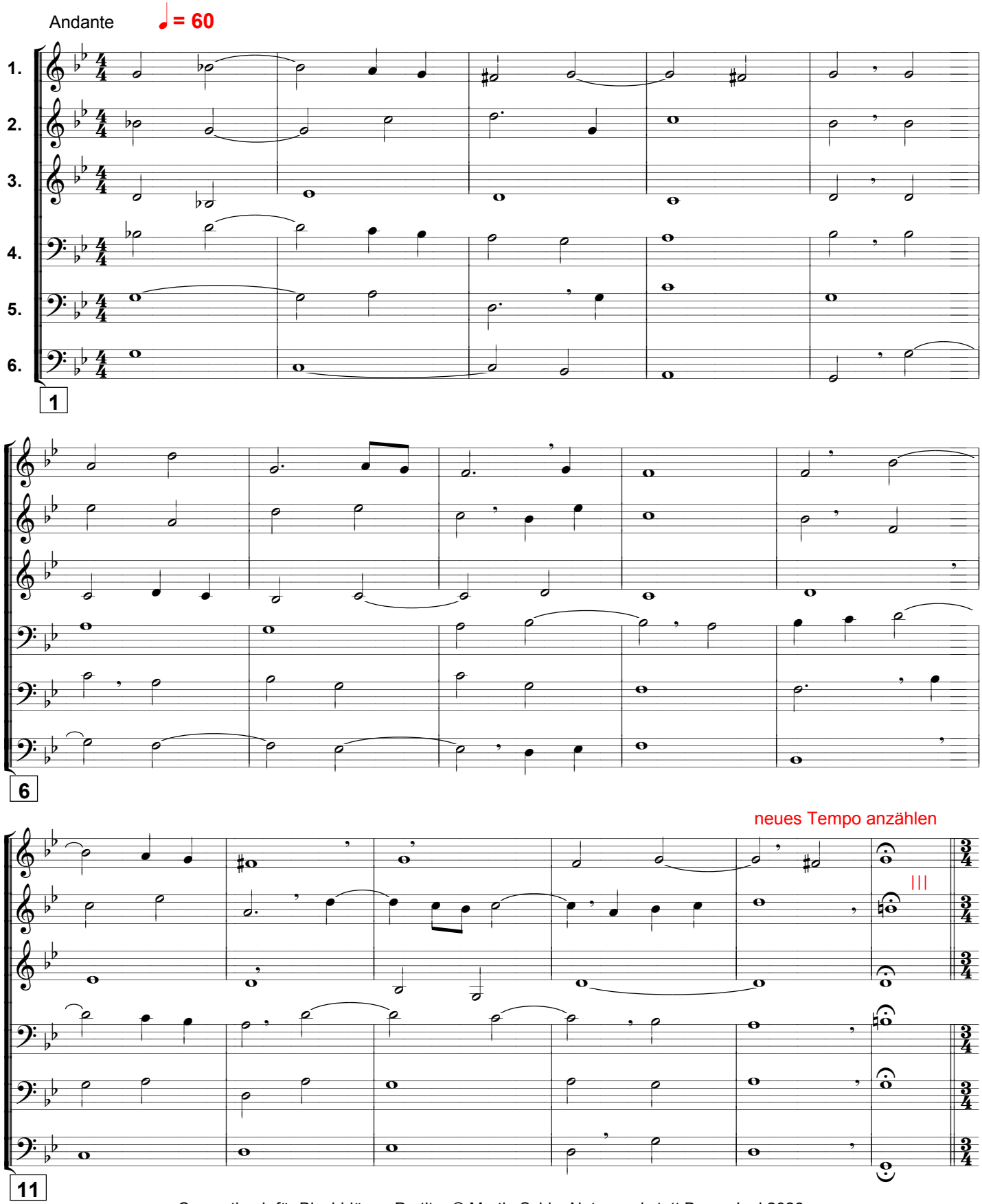
Im dritten Teil zeigt man bei T 64 mit der Halben das neue Tempo an (Grave), bevor man in T 68 in ein schnelles Allegro des vierten Teil wechselt.

Für den vierten und letzten Satz kann man bei der punktierten Halben vor dem Doppelstreich in T67 sehr gut das neue Tempo anzeigen, es sollte zwischen Tempo 112 und 120 liegen. Ein Ritardando in den letzten beiden Takten wird sich ergeben.

27. Sonata „La Riviera“

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

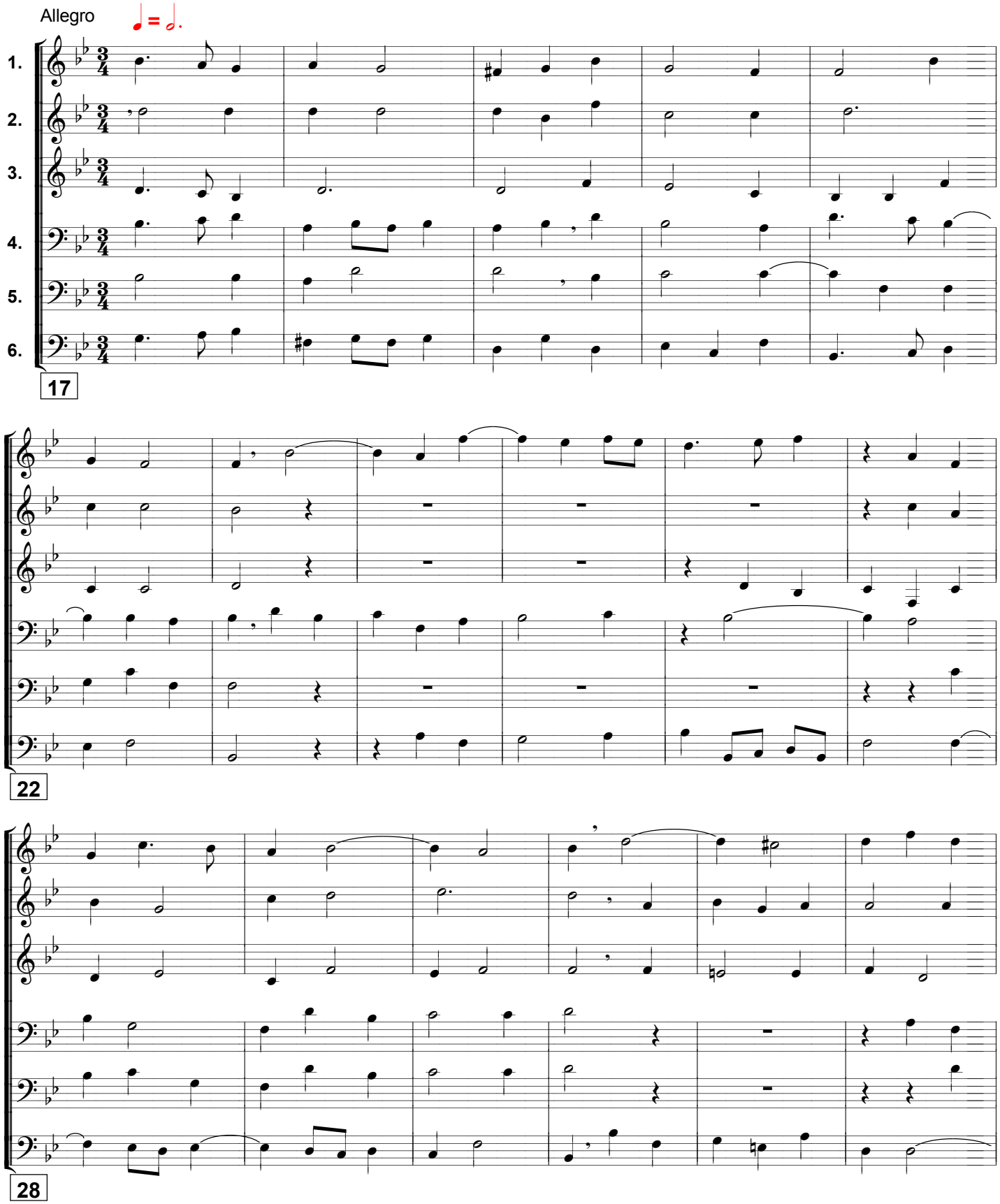
aus den „Sonate per il campidoglio“ (um 1700)



Sonata „La Riviera“ 27.

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

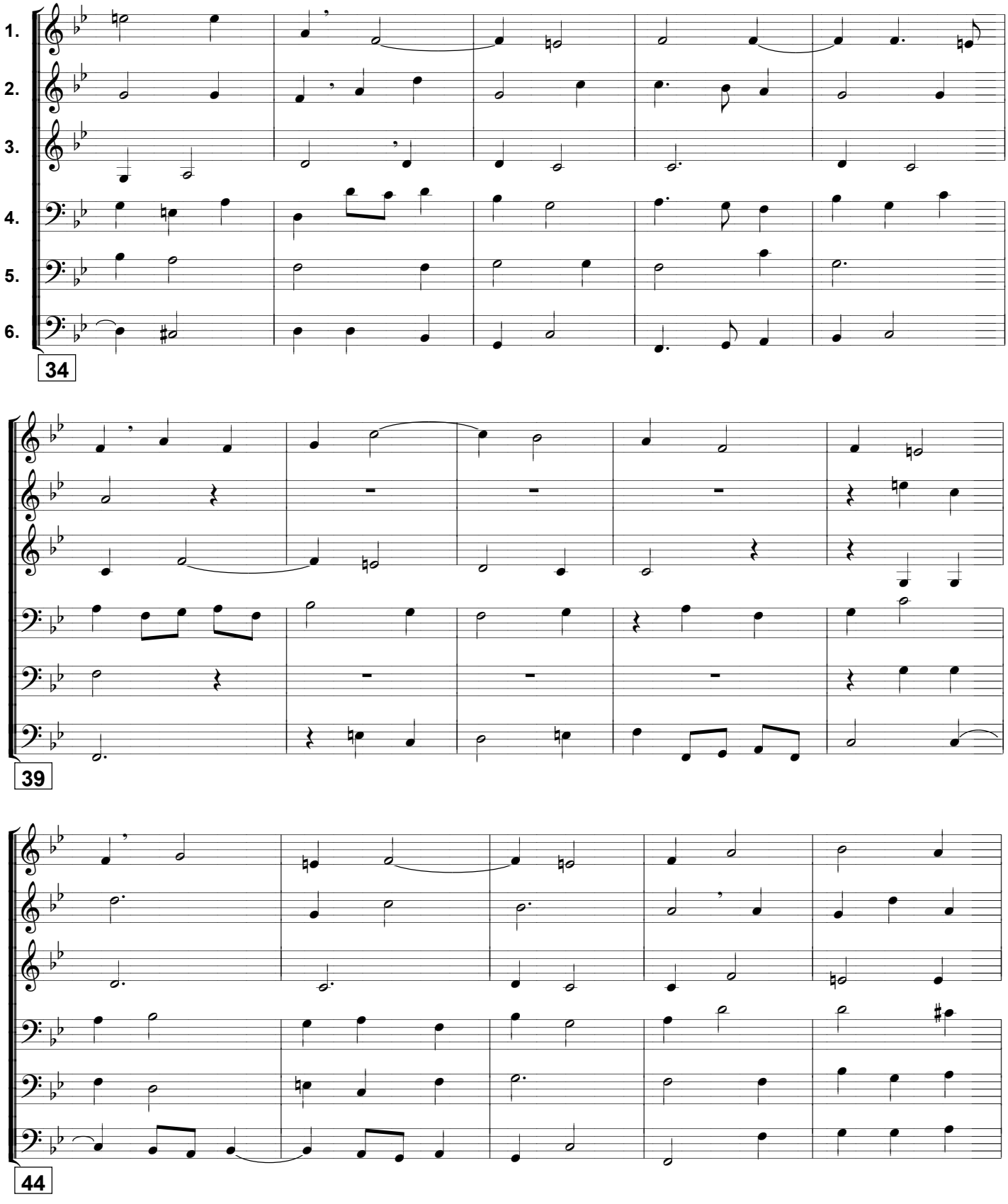
aus den „Sonate per il campidoglio“ (um 1700)



27. Sonata „La Riviera“

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

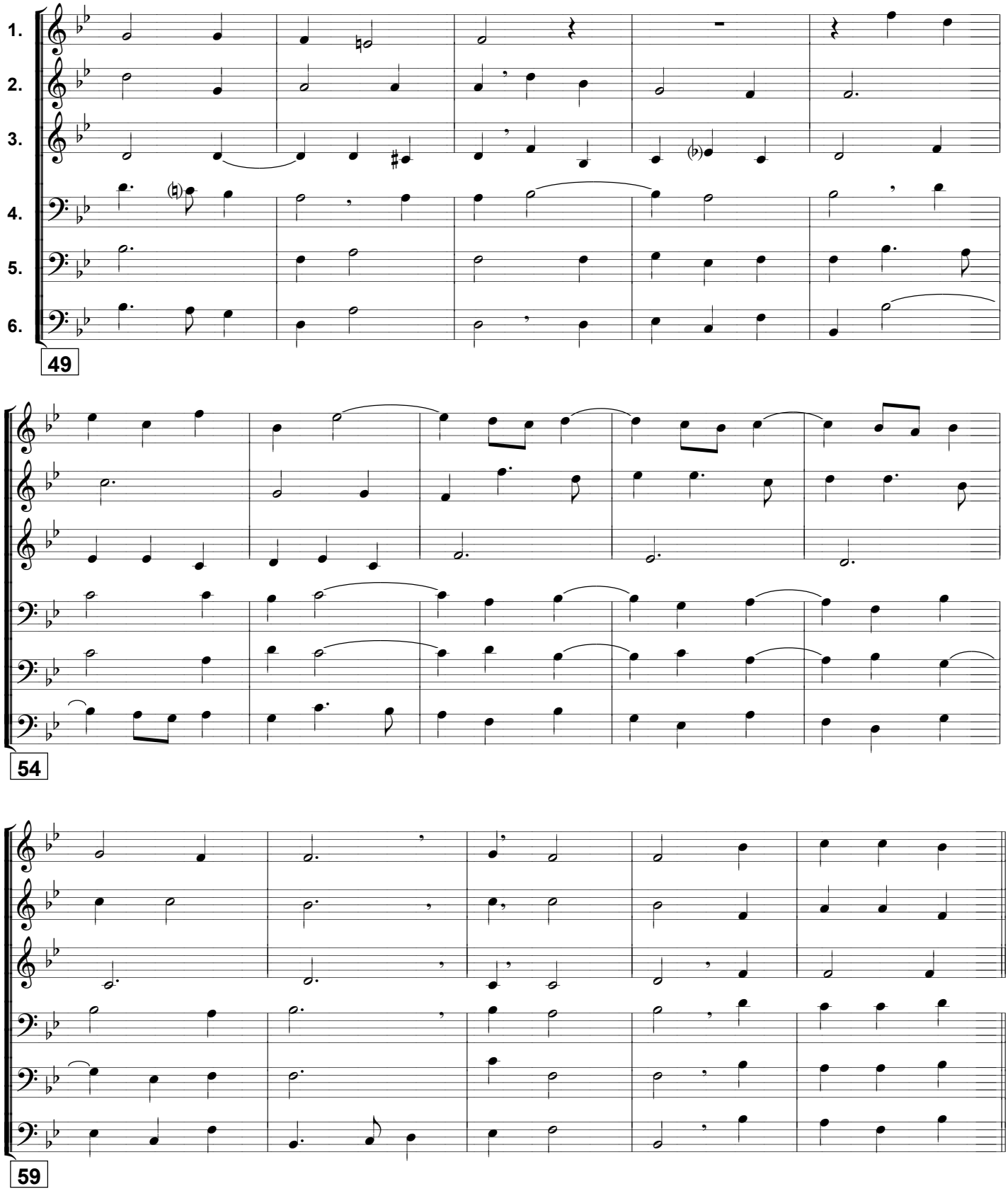
aus den „Sonate per il campidoglio“ (um 1700)



Sonata „La Riviera“ 27.

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

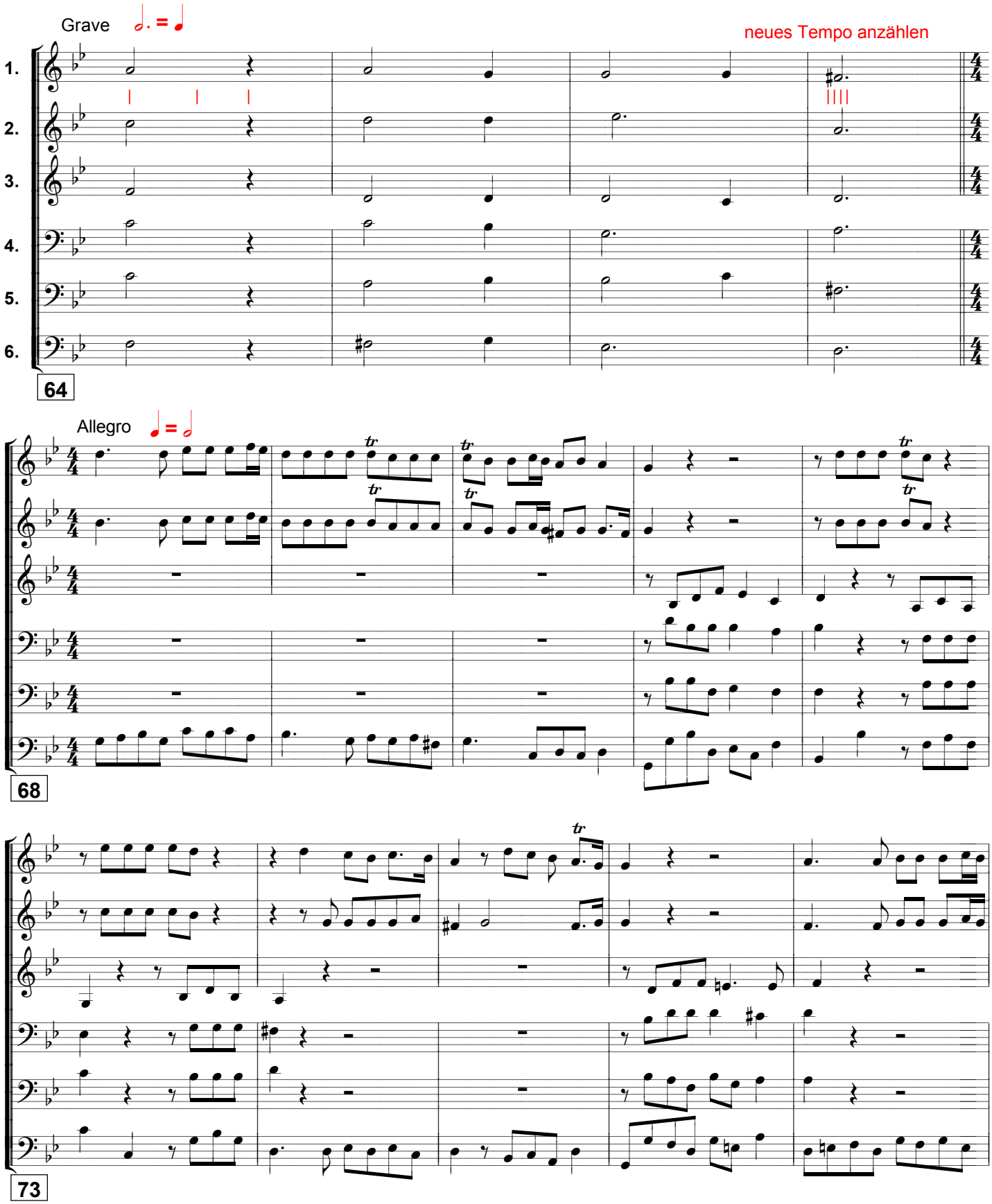
aus den „Sonate per il campidoglio“ (um 1700)



27. Sonata „La Riviera“

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

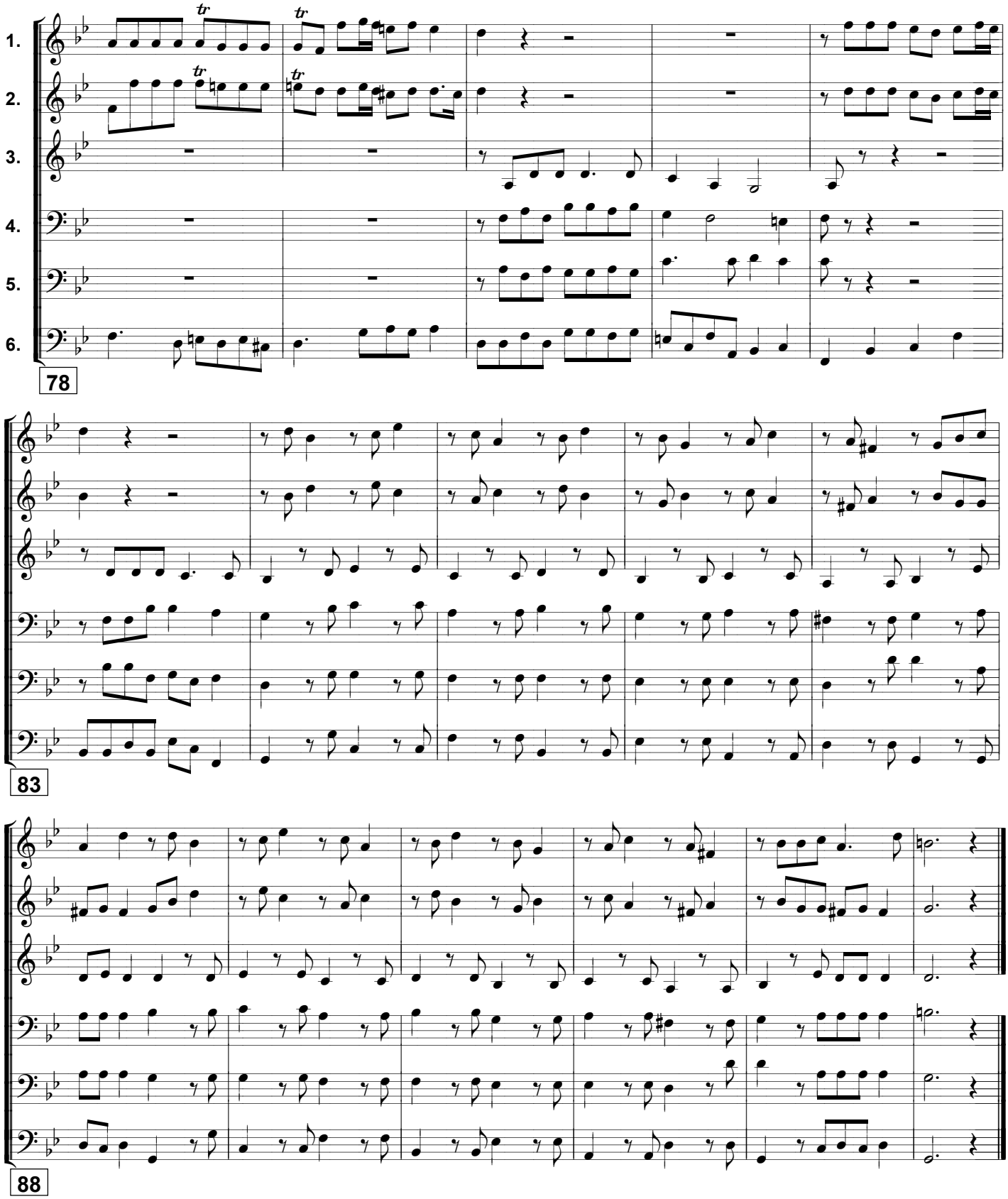
aus den „Sonate per il campidoglio“ (um 1700)



Sonata „La Riviera“ 27.

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

aus den „Sonate per il campidoglio“ (um 1700)



28. Fuge zu sechs Stimmen

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus:Musikalisches Opfer, BWV 1067

https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/spaetbarock/bach/1747.htm
https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach
https://www.youtube.com/watch?v=iZRoHt3b-do

Das berühmte Ricercare zu sechs Stimmen aus dem musikalischen Opfer ist ein spätes Werk Bachs, aber nicht sein letztes. Die Vorgeschichte ist schnell erzählt: Nach Malte Korff [1] hatte Bach bereits 1741 eine Berlinreise abbrechen müssen, weil der preußische König Friedrich II. mit dem Krieg gegen Österreich beschäftigt war und deswegen für ihn keine Zeit hatte. Bach konnte aber nicht warten, weil seine Frau krank geworden war und er fuhr darum zurück. 1747 lud ihn Friedrich der Große aber noch einmal ein und Bach fuhr mit seinem ältesten Sohn, Friedemann, dorthin.

[1] **Korff**, Malte: Johann Sebastian Bach. dtv-Portrait, München 2000, S. 133f

Friedrichs neues Schloß Sanssouci war gerade fertiggeworden, überall standen neue Flügel von Gottfried Silbermann herum und der König hatte auch einige Orgeln aufstellen lassen, die Bach ausprobieren sollte. So kam es zu der historischen Szene, bei der Bachs legendäre Improvisationskunst gefragt war - Friedrich stellte ihm ein Fugenthema, das Bach dreistimmig durchführen soll. Als er diese Aufgabe gelöst hatte, sollte er es nun sechsstimmig durchführen, worauf Bach darauf hinweist, daß er etwas Bedenkzeit braucht. Die Presse schrieb später dazu folgendes:

> *< der König> geruheten auch, ohne einige Vorbereitung in eigner höchster Person dem Capellmeister Bach ein Thema vorzuspielen, welches er in einer Fuga ausführen solte. Herr Bach fand das ihm aufgegebene Thema so ausbündig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papier bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will....*
> (Berlinischen Nachrichten v. 11. Mai 1747)

Insgesamt wurde aus dem "Musikalischen Opfer" eine 13teilige Komposition, zwar Friedrich II. gewidmet, aber ähnlich der "Kunst der Fuge" ein Lehrbeispiel für Kontrapunktik und Komposition und das musikalische Vermächtnis Bachs an die Nachwelt.

Erklärung und Analyse Ri- 28.

cercare á 6 (1747-1750)

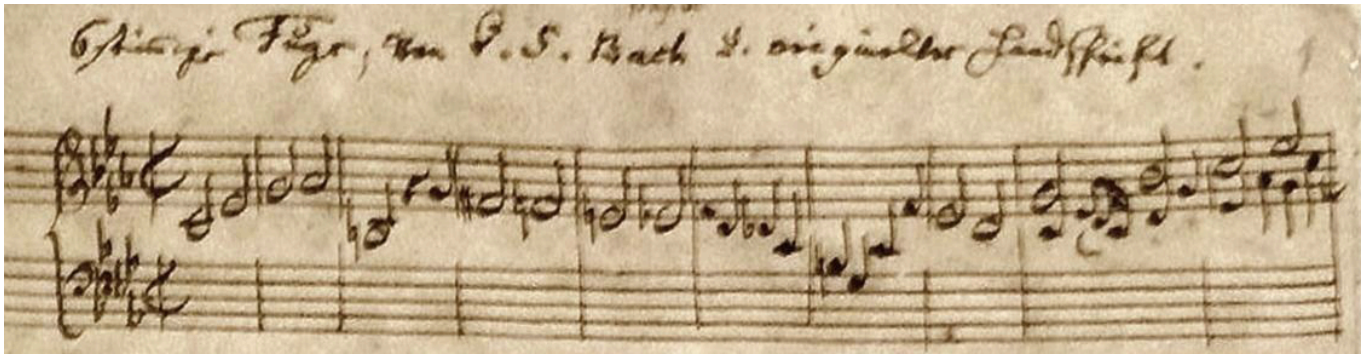
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067

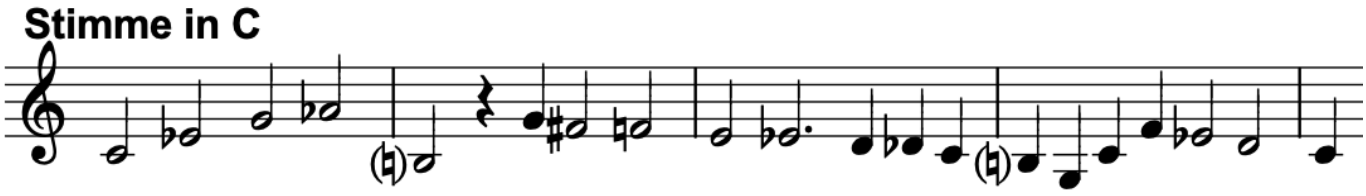
https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/spaetbarock/bach/1747.htm
https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach
https://www.youtube.com/watch?v=iZRoHt3b-do

Mitspieldatei

Dieses Ricercare ist das schwierigste Stück dieser Sammlung und erreicht die Stufe sechs - eine professionelle Anforderung. Als Bläser/in kommt man an die Grenze, man braucht viel Kraft und Kondition und das Stück ist harmonisch ebenfalls hochkomplex. Man sollte es im ruhigen Puls spielen, etwa Tempo 60.

Zuerst wird das Thema vom ersten Horn solistisch vorgestellt:





Danach spielt es die zweite Trompete in der Oberquinte (T5), während das Horn eine kontrapunktische Linie dagegensetzt. Der dritte Einsatz (T9) liegt in der Posaune in der Unteroktav, den vierten Einsatz T13) - wieder eine Quinte höher - spielt das zweite Horn. Als fünfte Stimme setzt die erste Trompete in T19 ein und nach einem Zwischenspielt erscheint das Thema in der Tuba (T25). Die Themeneinsätze sind mit einem Doppelstrich markiert und sollten selbstbewußt geblasen werden (*marcato*). Nach diesem Einsatz verlangsamt sich die Komposition (ab T29), kommt in T38 zu einem ersten Höhepunkt und in T39 zu einem Halbschluß. Es ist zu überlegen, ob die erste Trompete ab T35 evtl. von einem zweiten Spieler mit der Piccolo gespielt wird.

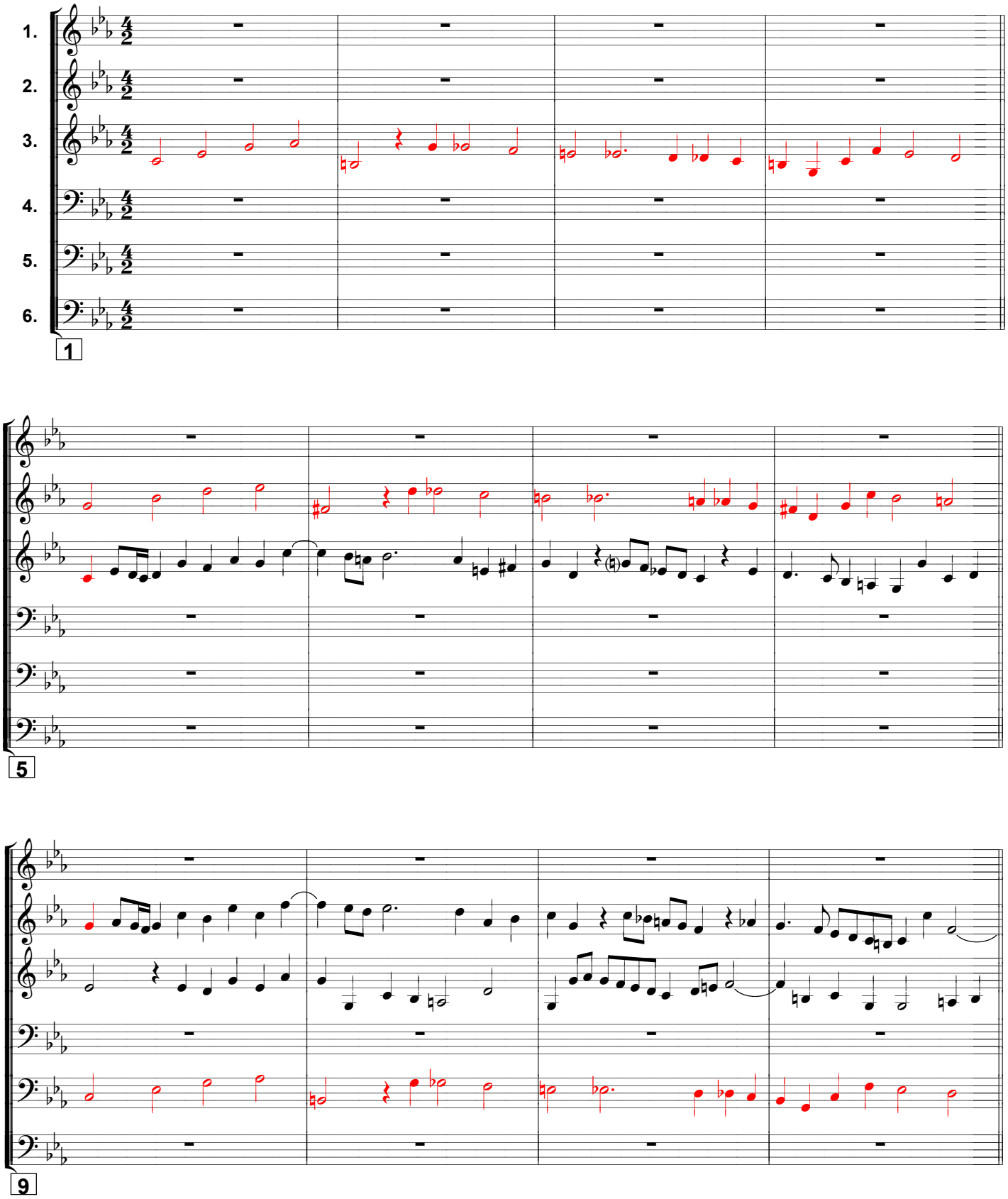
Ab T40 verändert sich der Charaker. Die Mittelstimmen bauen den neuen Teil auf, die Oberstimmen fallen ein und wenn die Baßstimme eingesetzt hat wird die Chromatik sehr betont, wobei die Achtelläufe allmählich gesteigert werden und teilweise parallel laufen (T55f). Aus diesem Zusammenhang steigt das Thema wieder im erste Horn auf und wird mit durchlaufenden Achtelketten begleitet. In T66 übernimmt die erste Trompete das Thema und Bach gestaltet die folgende Passage als Triosonate zwischen zwei Trompeten und der Tuba bis T72. Das Thema liegt ab T73 im zweiten Horn. In T79 kommt das erste Horn an seine Grenzen (geht nur mit dem Bb-Horn). Die Themenköpfe werden in allen Stimmen angedeutet, außerdem Varianten daraus.

Das Finale beginnt mit dem Thema in der zweiten Trompete (T86). Die Tuba spielt es zum letzten Mal (T99) und mit dessen Schluß endet auch das Stück nach 103 Takten.

28. Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

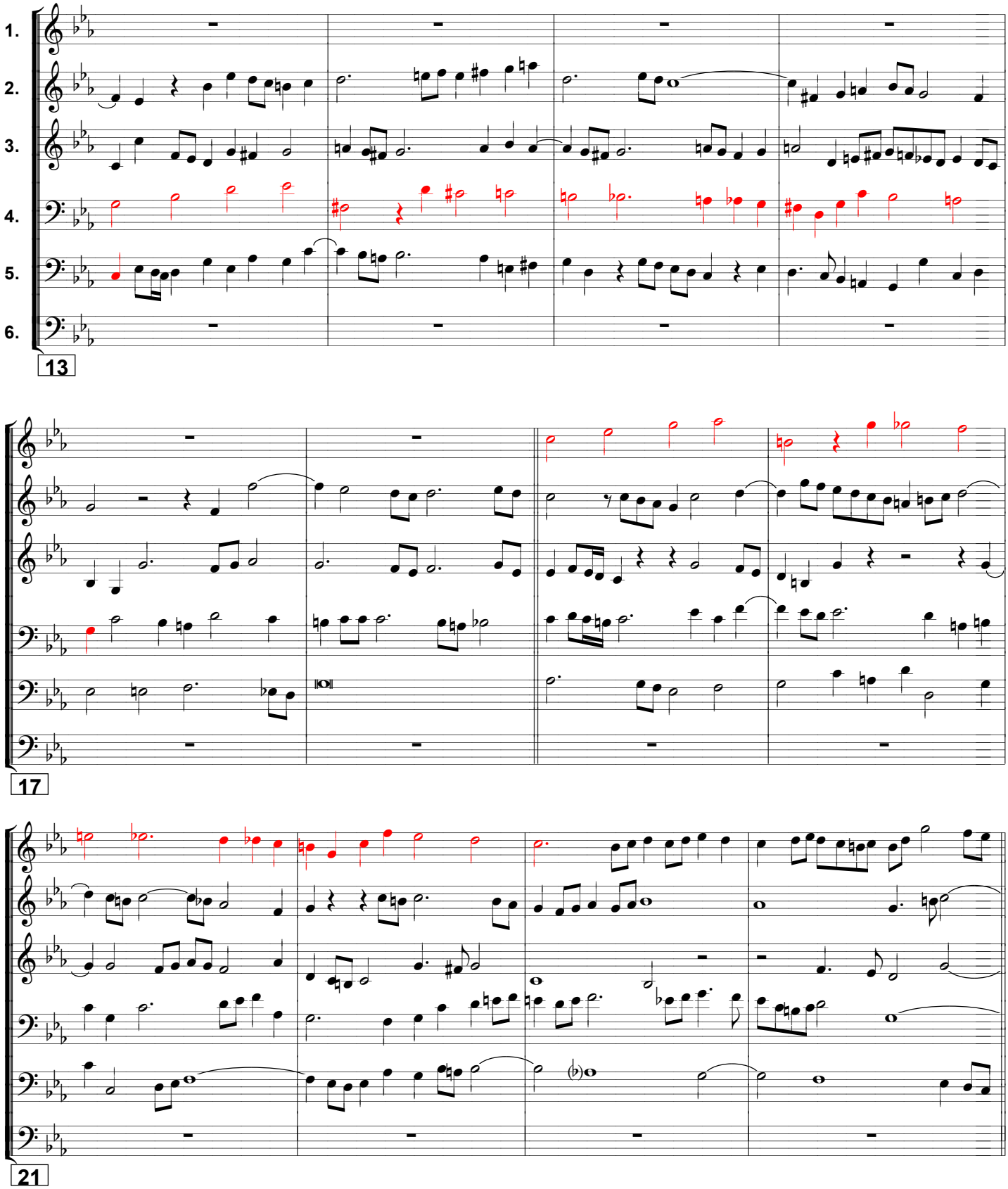
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



Ricercare á 6 28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

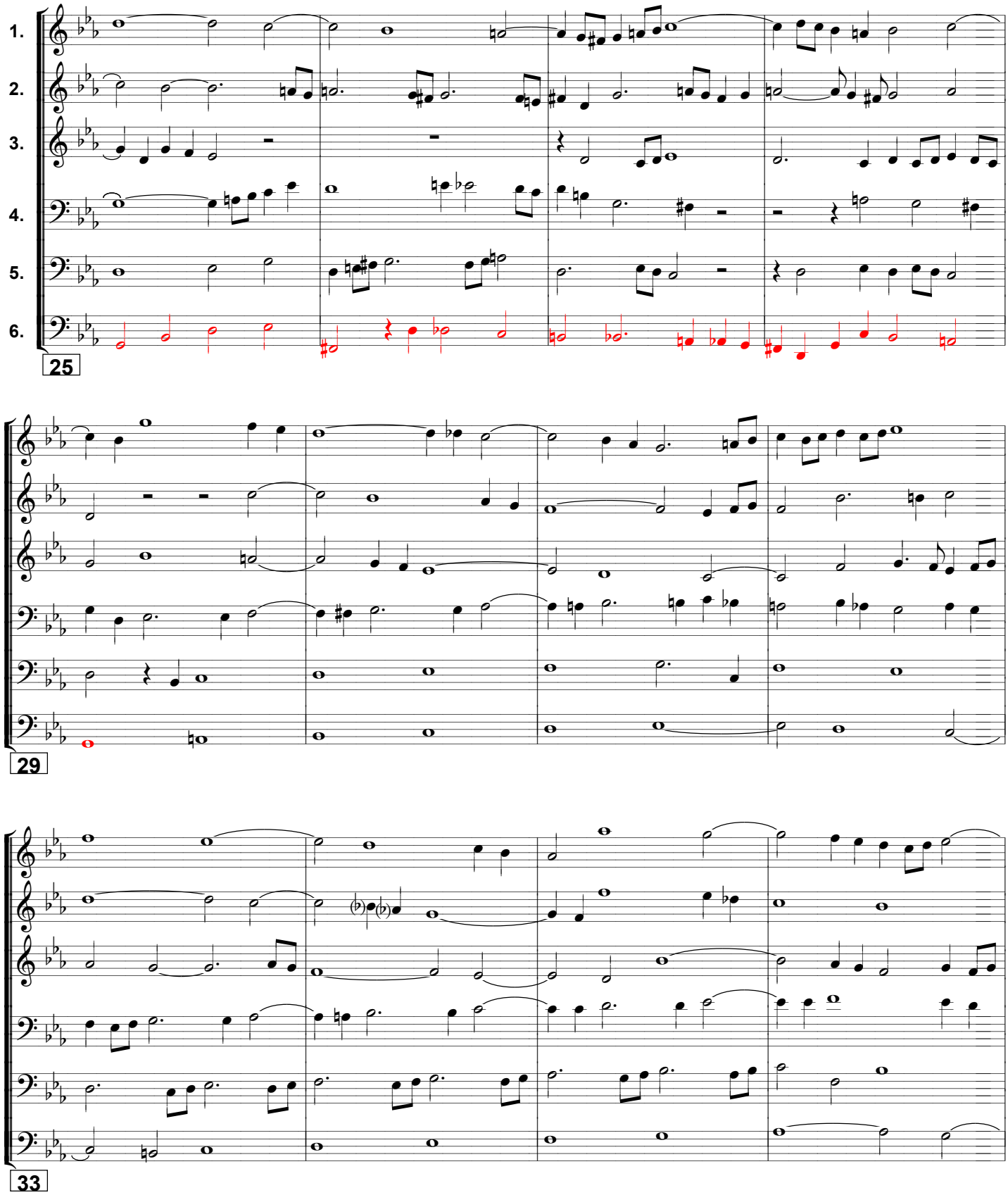
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



28. Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

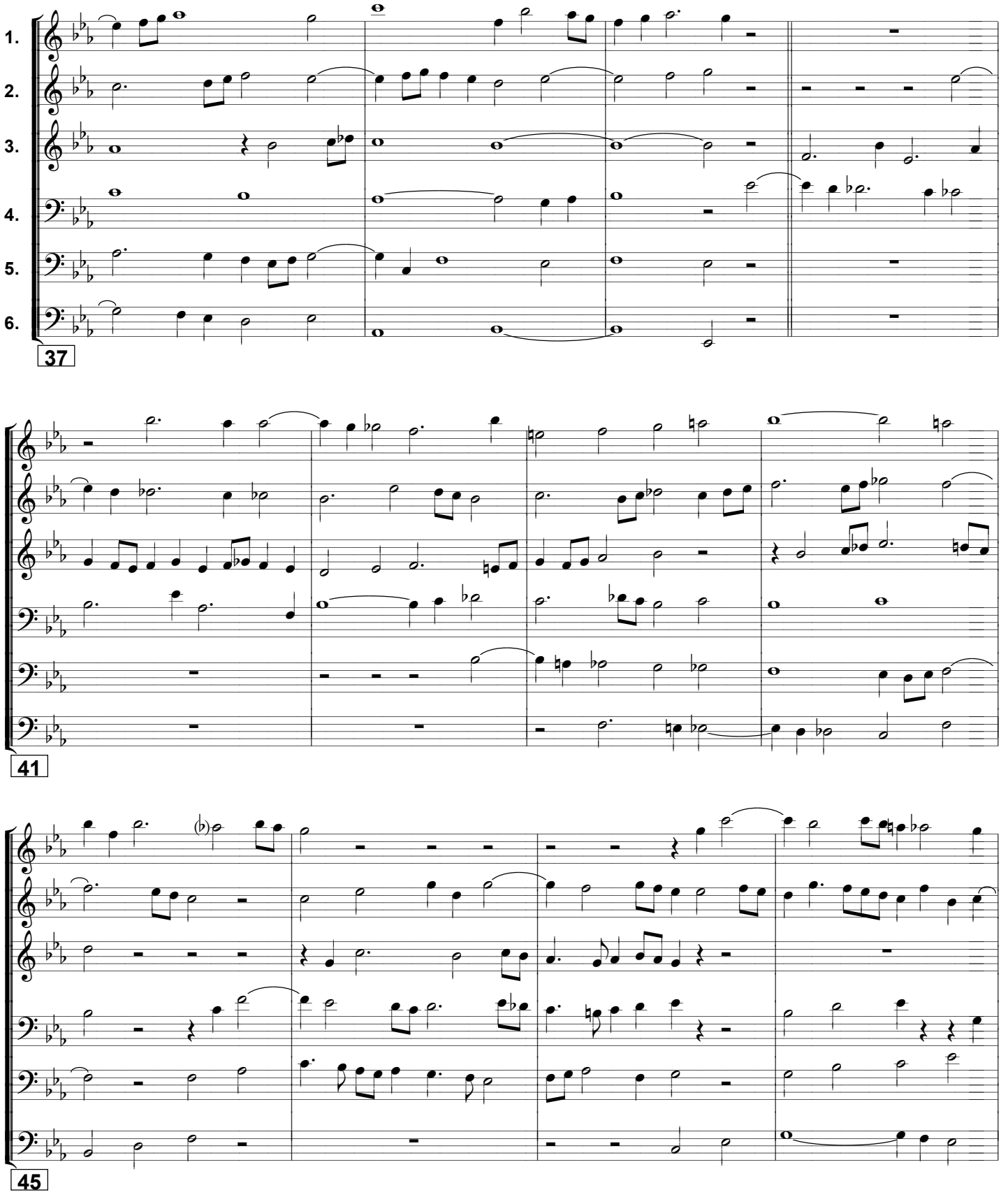
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



Ricercare á 6 28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

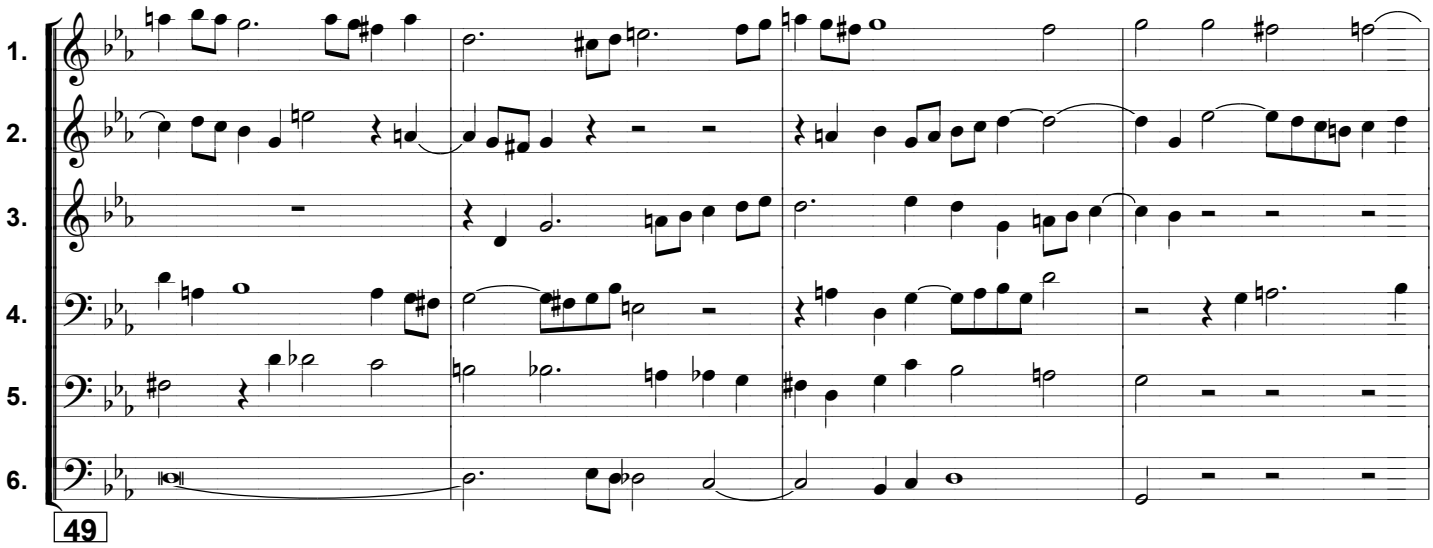
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

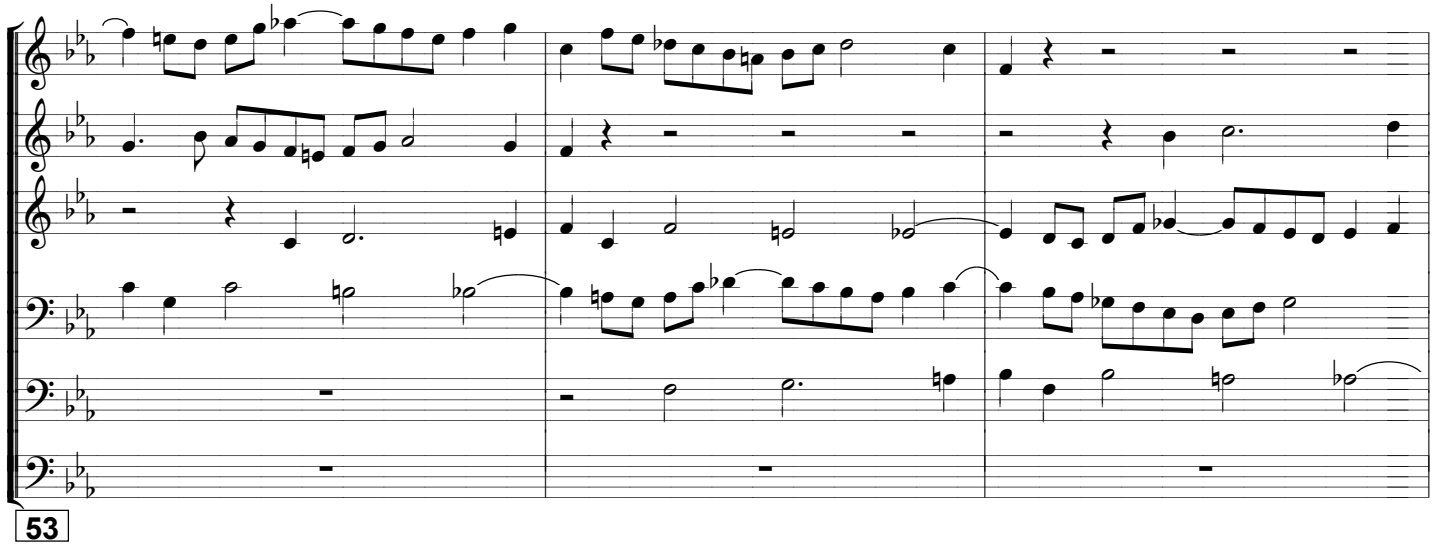


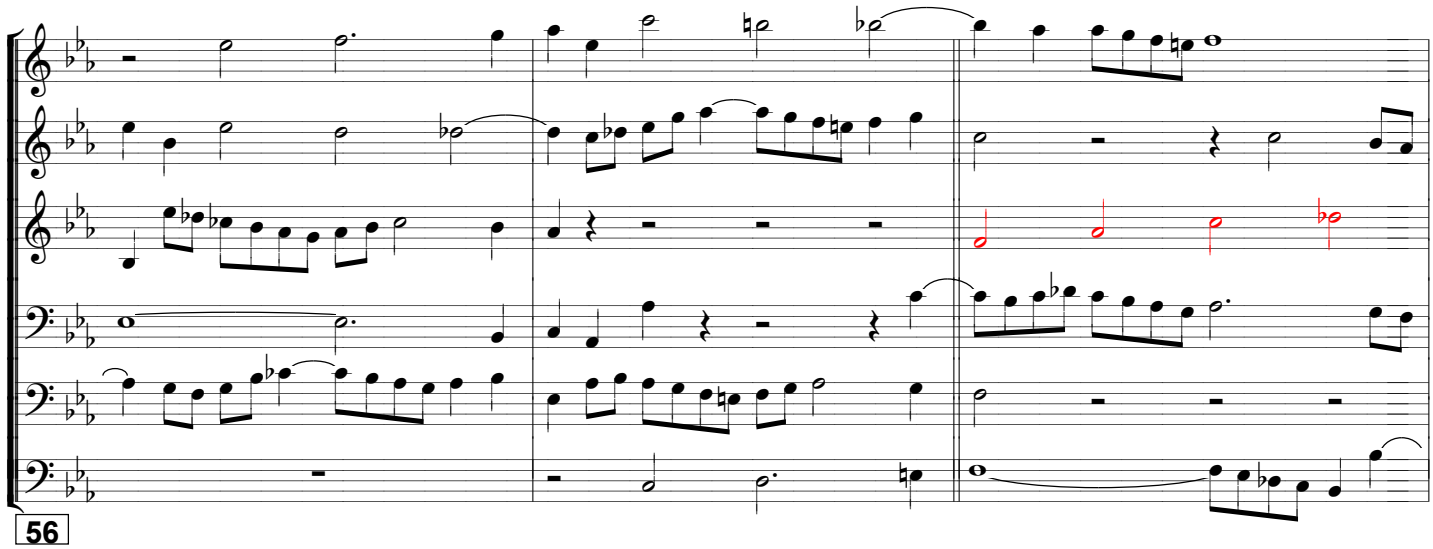
28. Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



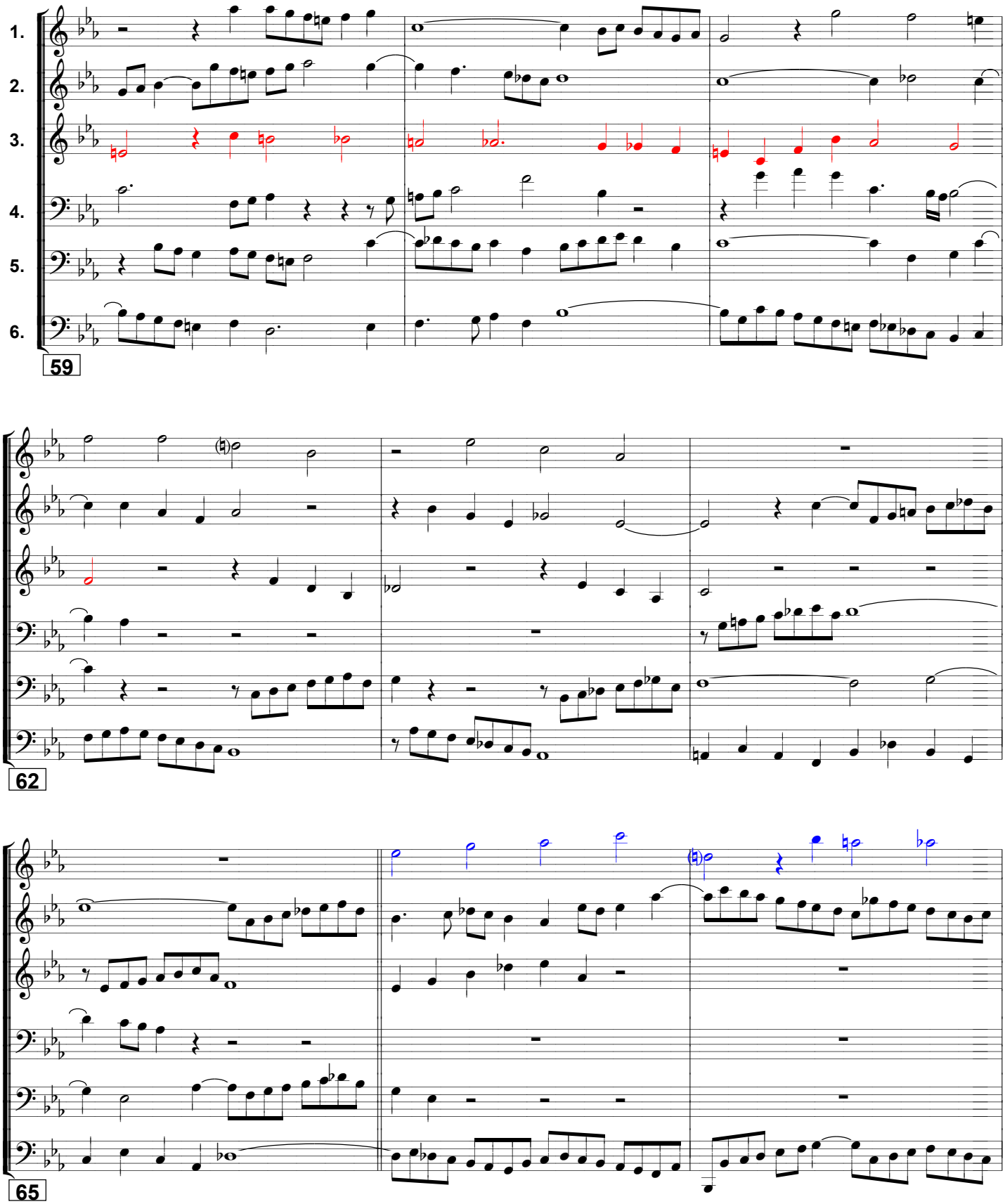




Ricercare á 6 28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

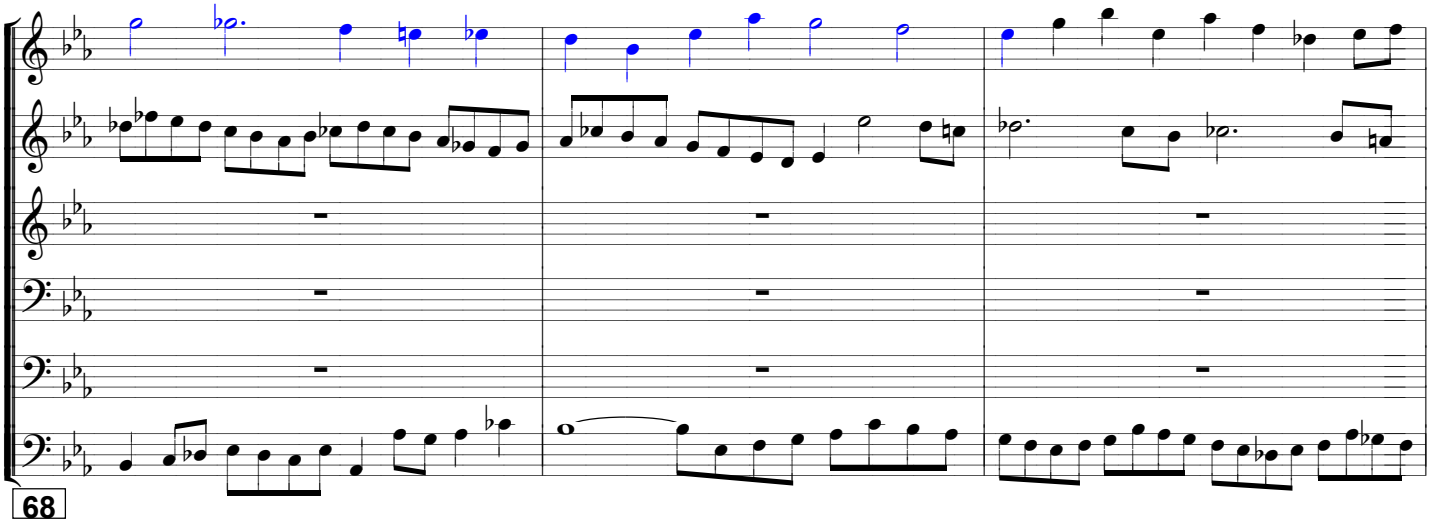
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

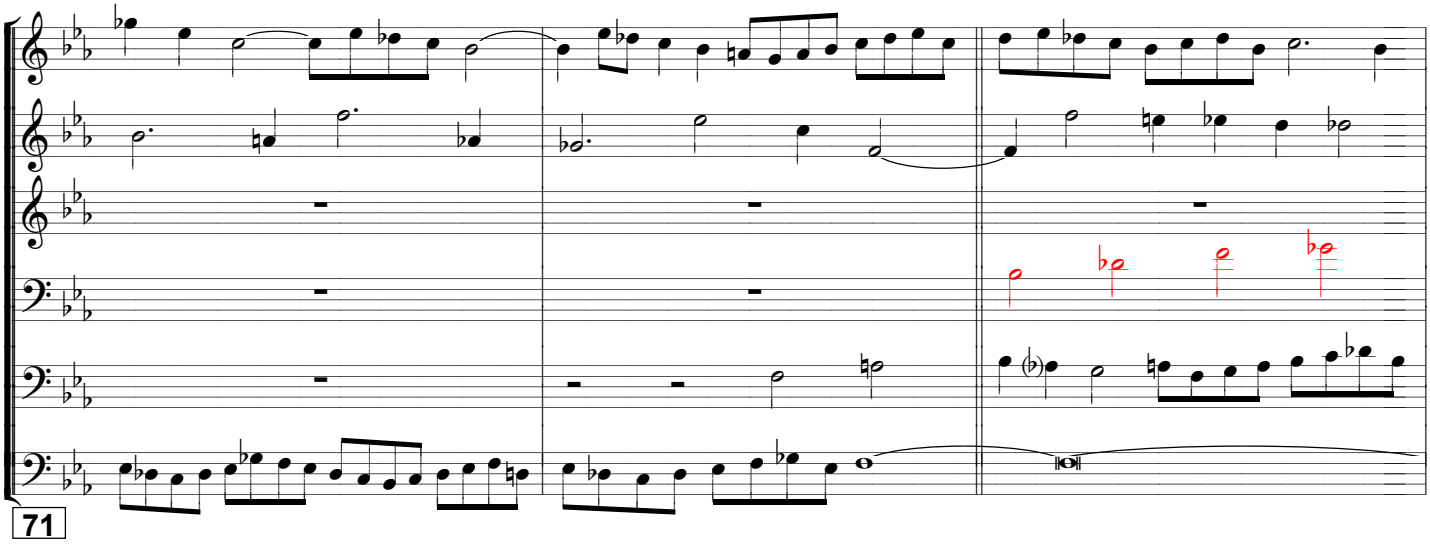


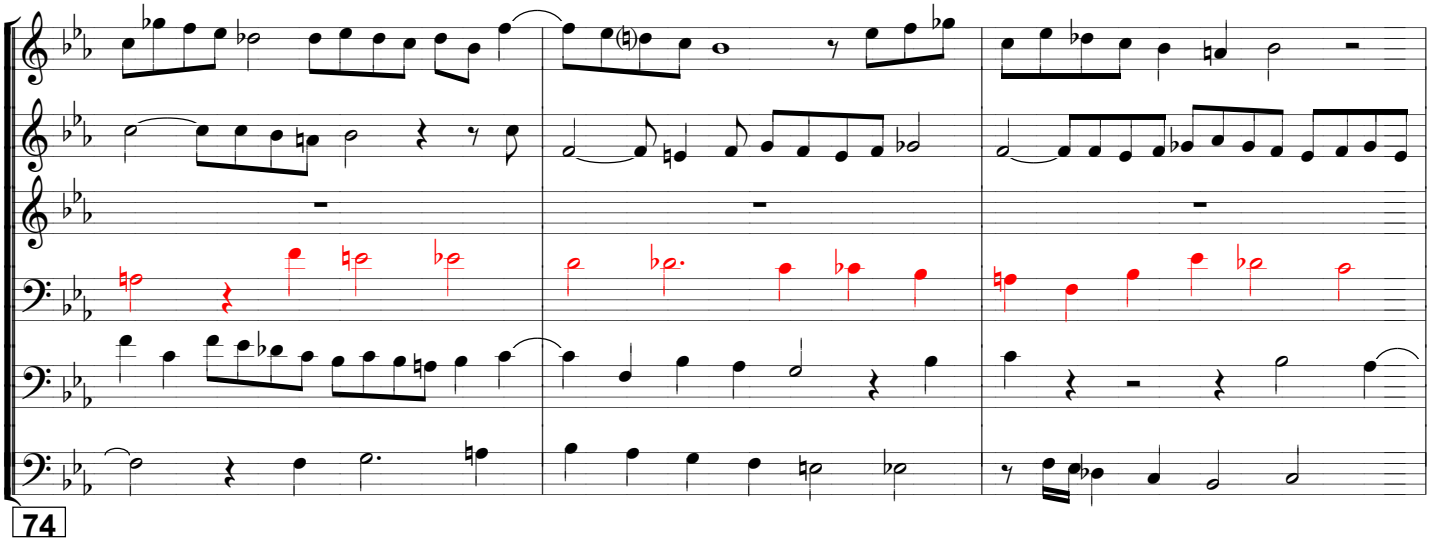
28. Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



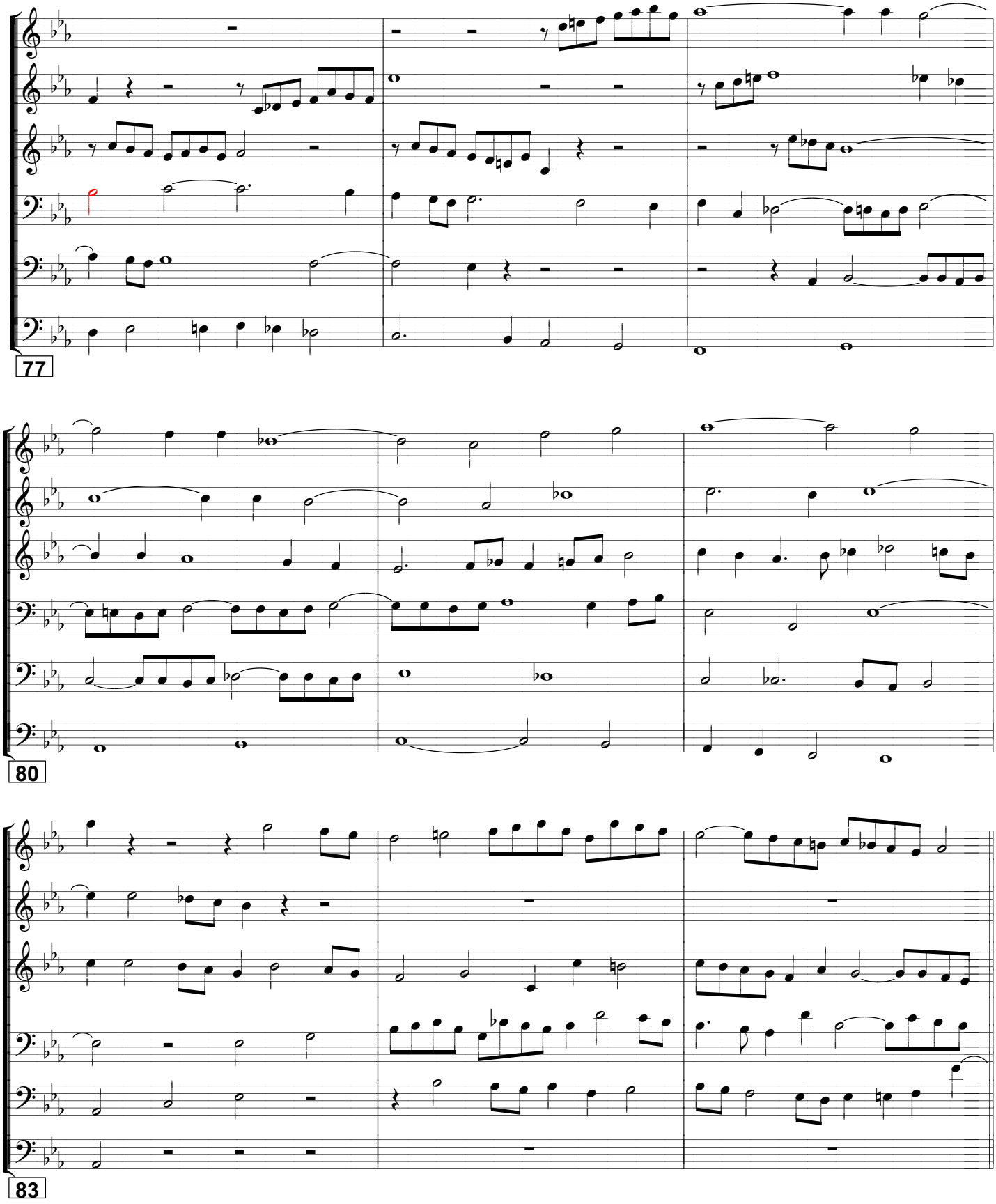




Ricercare á 6 28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

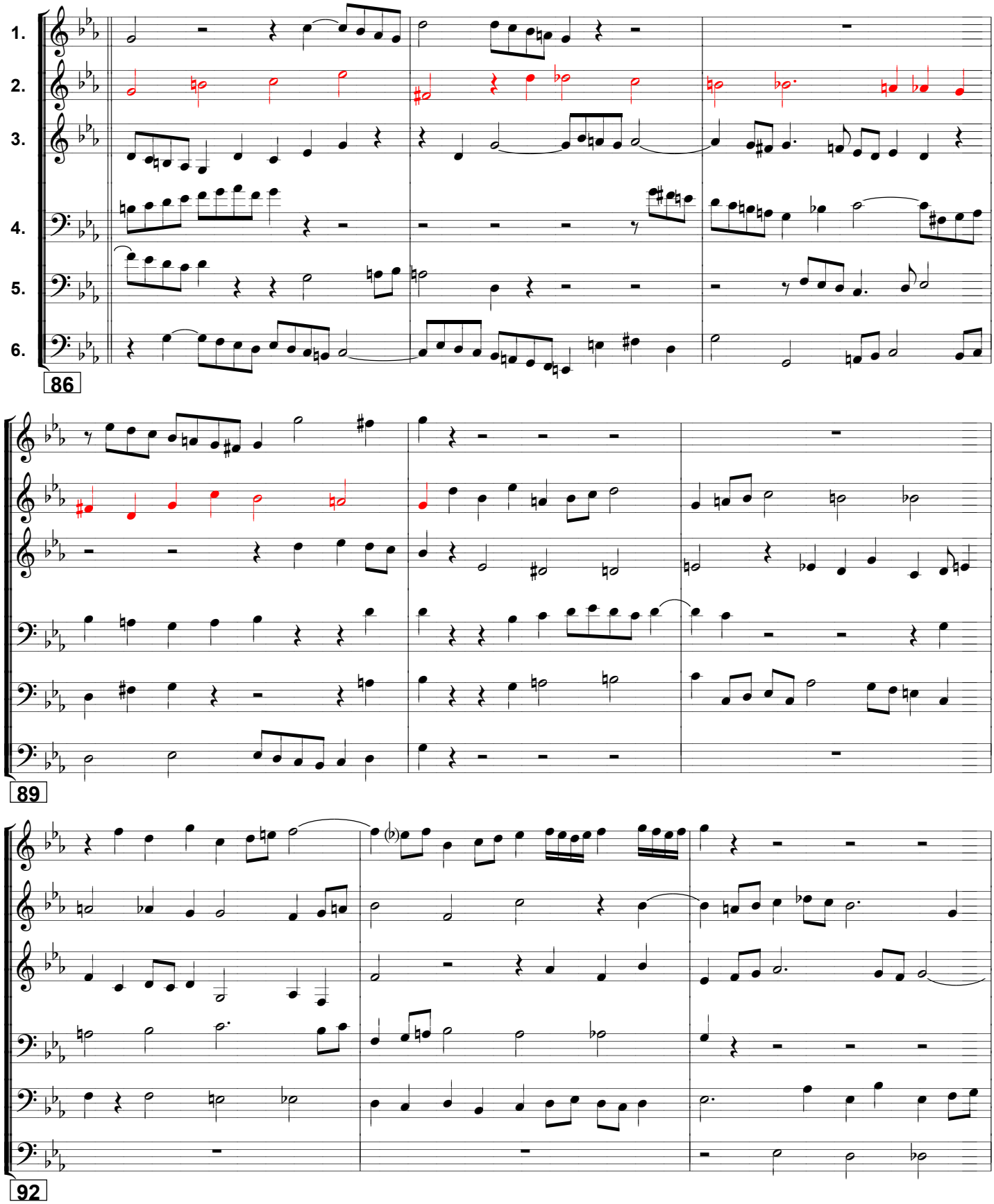
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



28. Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

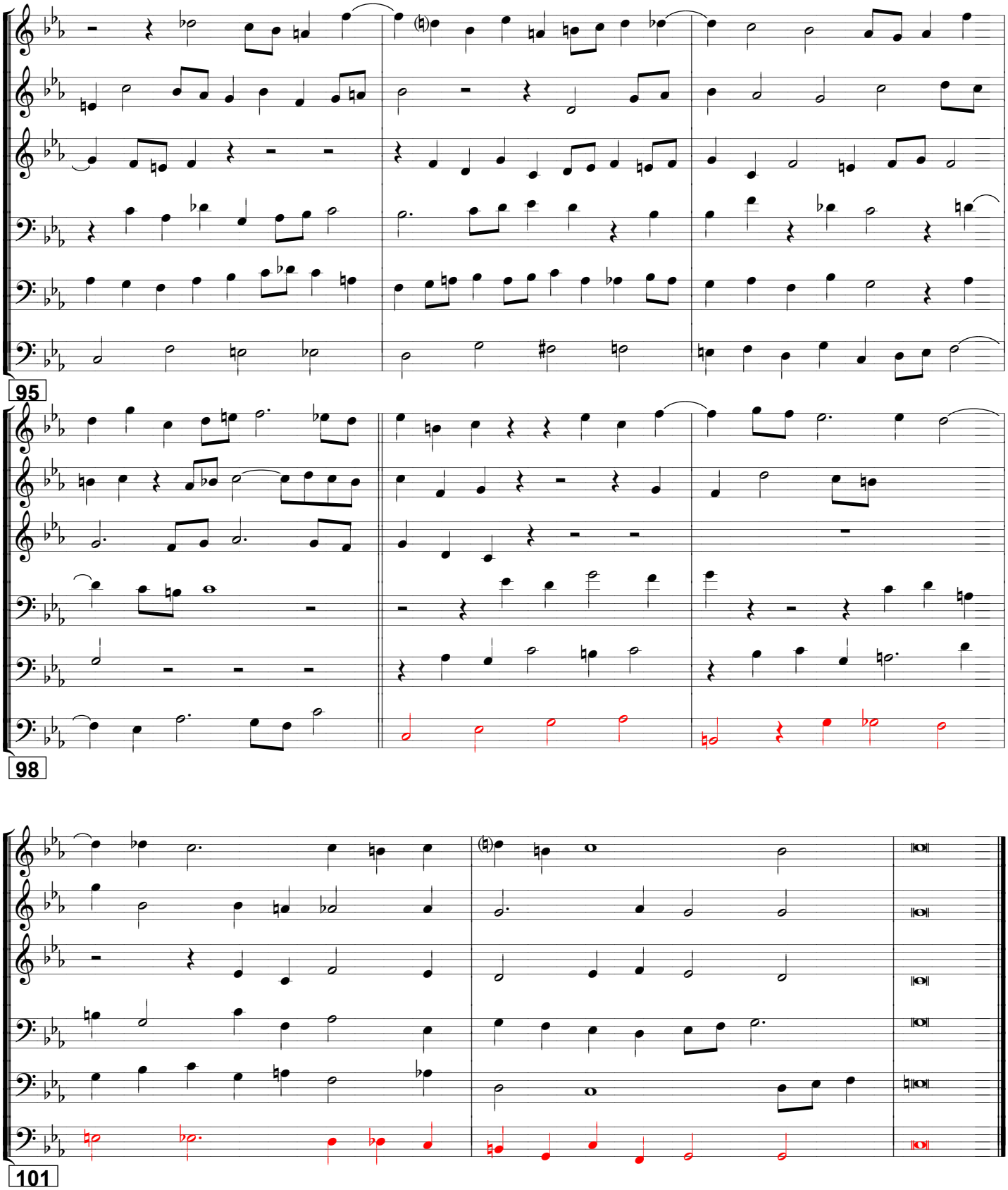
aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



Ricercare á 6 28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)



29. Agnus Dei

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)

https://de.wikipedia.org/wiki/Jacob_Obrecht
https://de.wikipedia.org/wiki/Missa_Sub_tuum_praesidium

Obrechts Porträt von Hans Memling († 1494) und seinen Schülern, das die Jahreszahl 1496 enthält. Obrechts Alter ist hier mit 38 Jahren angegeben.

Jacob Obrecht war ein Komponist, Sänger und Kirchenmann der Renaissance in Flandern und Frankreich auf dem Gebiet des heutigen Belgiens.

Sein Vater Willem (*Guillermus*) Hobrecht (1430/35 - 1488) war seit 1452 Genter Stadttrompeter und diente außerdem von 1454 und 1470 auch bei besonderen Gelegenheiten dem burgundischen Hof. Seine Mutter Lysbette (eb. um 1440) starb im Juli 1460, als Jacob etwa drei Jahre alt war. Er wurde vermutlich Chorknabe an der Genter Kathedrale St. Bavo (flämisch: *Sint Baaf*), denn sein Schüler Erasmus von Rotterdam äußerte sich so, aber es gibt keine klaren Belege dafür. Ab 1480 hatte Obrecht den Magisterabschluß und die Priesterweihe und arbeitete ab 1484 als Chormeister und Priester an St. Gertrudis in Bergen op Zoom (flämisch: *Sint Gertudiskerk*). Dort war er schon als Komponist bekannt.

Herzog Ercole I. d’ Este von Ferrara hörte 1484 eine Messe von Obrecht und berief ihn nach Cambrai als Chormeister und Erzieher der Chorknaben, doch Obrecht wurde ein gutes Jahr später wieder entlassen, weil er sich mehr um seine Kompositionen als um die Chorknaben gekümmert hatte. Er trat im Oktober 1485 an St. Donatian in Brügge (fläm. *Sint-Donaaskathedraal*) die Stelle des Chordirektors an (*zangmeester*), zu dessen Aufgabe die Komposition von mindestens drei Messen im Jahr gehörte. Damit hatte er offensichtlich keine Probleme. Zu dieser Zeit hatte Obrecht wieder Kontakte zum Hof in Ferrara und Herzog Ercole I. wollte ihn als Hofkomponisten halten, konnte ihn jedoch nicht an den Hof binden. Kriegsbedingt kam Obrecht erst im Sommer 1488 wieder nach Brügge, hatte sich wegen des überzogenen Urlaubs aber Sympathien verscherzt und konnte seine Entlassung im Januar 1491 nur durch eine Kündigung auf eigenen Wunsch hin verhindern.

Weitere kurze Stationen seines Lebens waren ein Ort in Frankreich (1492/93), zwei Bewerbungen als päpstlicher Komponist (1494/94 und 1503), zwei Stellen in Antwerpen (1491-1497 und 1501-1503), dann wieder eine Anstellung in Brügge (1498-1501) und eine Bewerbung nach Ferrara (1503). Obrecht versuchte auch am Hof des Königs und späteren Kaisers Maximilian I. eine Stelle zu bekommen und komponierte für ihn die Messe „Sub tuum praesidium“. Die Messe scheint Maximilians gefallen zu haben, denn er erhielt ein Geschenk des Königs mit der Widmung

„von wegen eines Ambts Regina celi So er unns gemacht hat“.

1503 kehrte Obrecht nach Ferrara zurück und war während der Pest dort Priester. Ende Juni oder im Juli 1505 starb Obrecht im dortigen Pesthospital an dieser Krankheit.

Agnus Dei 29.

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)

https://de.wikipedia.org/wiki/Jacob_Obrecht
https://de.wikipedia.org/wiki/Missa_Sub_tuum_praesidium

QR-Code zur Mitspieldatei

Zum Stück

Innenraum der Genter St. Bavo-Kathedrale

Obrechts „Agnus Dei“ aus dieser Messe ist eines der ganz wenigen siebenstimmigen Kompositionen dieser Zeit. Gut hundert Jahre später - z.B. bei Giovanni Gabrieli - ist die Siebenstimmigkeit eine Halbchörigkeit von drei hohen und drei tiefen Stimmen (wobei der „*Settimo*“ dann zwischen beiden Gruppen geführt wird) - doch bei Obrecht merkt man noch das Austesten dessen, was später möglich sein wird. In der St. Bavo-Kathedrale in Gent (Foto rechts) hat Obrecht als Chorknabe vermutlich die Wirkung des extremen Raumhalls erfahren und sein Leben lang davon profitiert.

Es gibt bei Obrecht noch keine konsequente Stimmführung der sieben Stimmen untereinander und das Stimmengeflecht hat meistens zwei hohe Stimmen (Knaben oder Falsettisten) und fünf tiefe Männerstimmen. Vermutlich wurden Teile der Messe auch instrumental mit Posaunen oder Gamben gestützt. Nur am Schluß erklingen alle sieben Stimmen gleichzeitig.

Das Stück beginnt im mixolydischen F-Dur mit einer Art Intro der fünf tiefen Stimmen, wobei die beiden hohen Stimmen erst später mit punktierten Ganzen einsetzen. Ab da haben viele Stimmen nur noch Liegetöne, so daß man sie theoretisch auch mit einer Orgel ausführen könnte. Die 4. Stimme (Quintus) hat noch die interessantesten Partien, aber eine melodische Führung der Stimme findet kaum statt, weil die Stimmen oft unvermittelt einsetzen oder aufhören - daran muß man sich erst gewöhnen.

Schwierig zu hören sind die plötzlichen Wechsel zwischen Dur und Moll (T16-19, 44f und T107/108), die fremdartig wirken, weil wir tonales Hören gewöhnt sind. Das gab es vor 500 Jahren aber noch nicht. Interessant sind hier eher die Klänge, die durch Pausen, Akkorde und Nachhallzeiten entstehen. Obrechts Agnus Dei ist für große Kirchen geschrieben, bei den die Akkorde noch lange nachklingen. Dabei erzeugen sie eine mystische Spannung, die auch nach über 500 Jahren nicht ihren Reiz verloren hat.

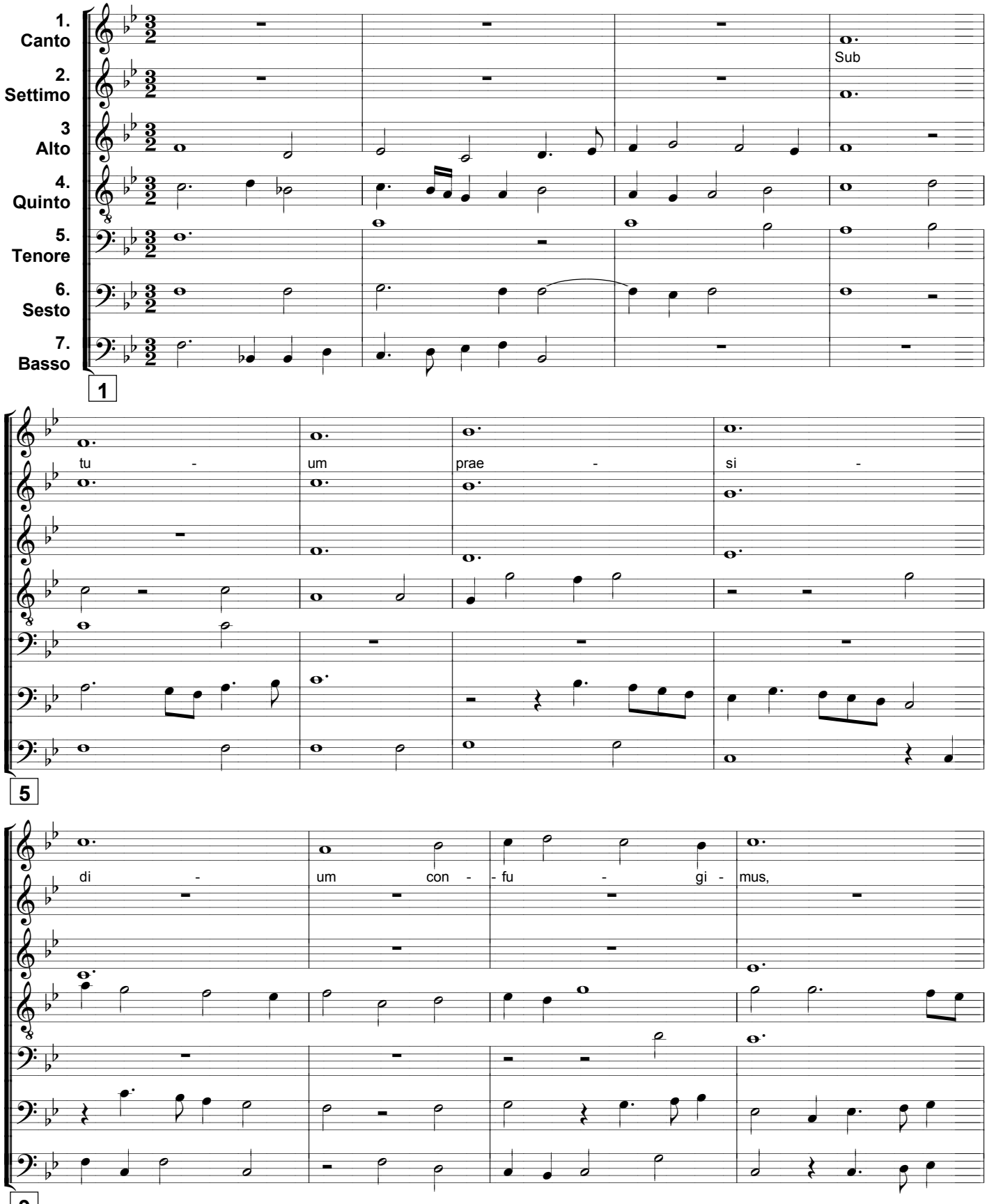
Die Hauptstimmen sind der Quinto (4. Stimme) und der Sesto (6. Stimme). Altus (3. Stimme) und Bassus (7. Stimme) haben wenige rhythmisch interessante Linien und die restlichen Stimmen sind eher kompositorisches Füllmaterial. Wenn man sich in die Zuhörerschaft hineinversetzt, für die Obrecht geschrieben hat, ist der Text nur rudimentär wichtig, denn der kurze Text des „Agnus Dei“ konnte bei jedem Hörer vorausgesetzt werden (*Lamm Gottes, Du trägst die Schuld der Welt, erbarm Dich unser / gib uns Deinen Frieden*).

Zur Aufführung betrachtet man Quinto und Sesto am ehesten als eine Art Solostimme und läßt evtl. die Liegnoten (punktierte Halbe) mit einem leichten Akzent spielen. Sie ergeben dann ein leicht schwingendes Metrum.

29. Agnus Dei

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

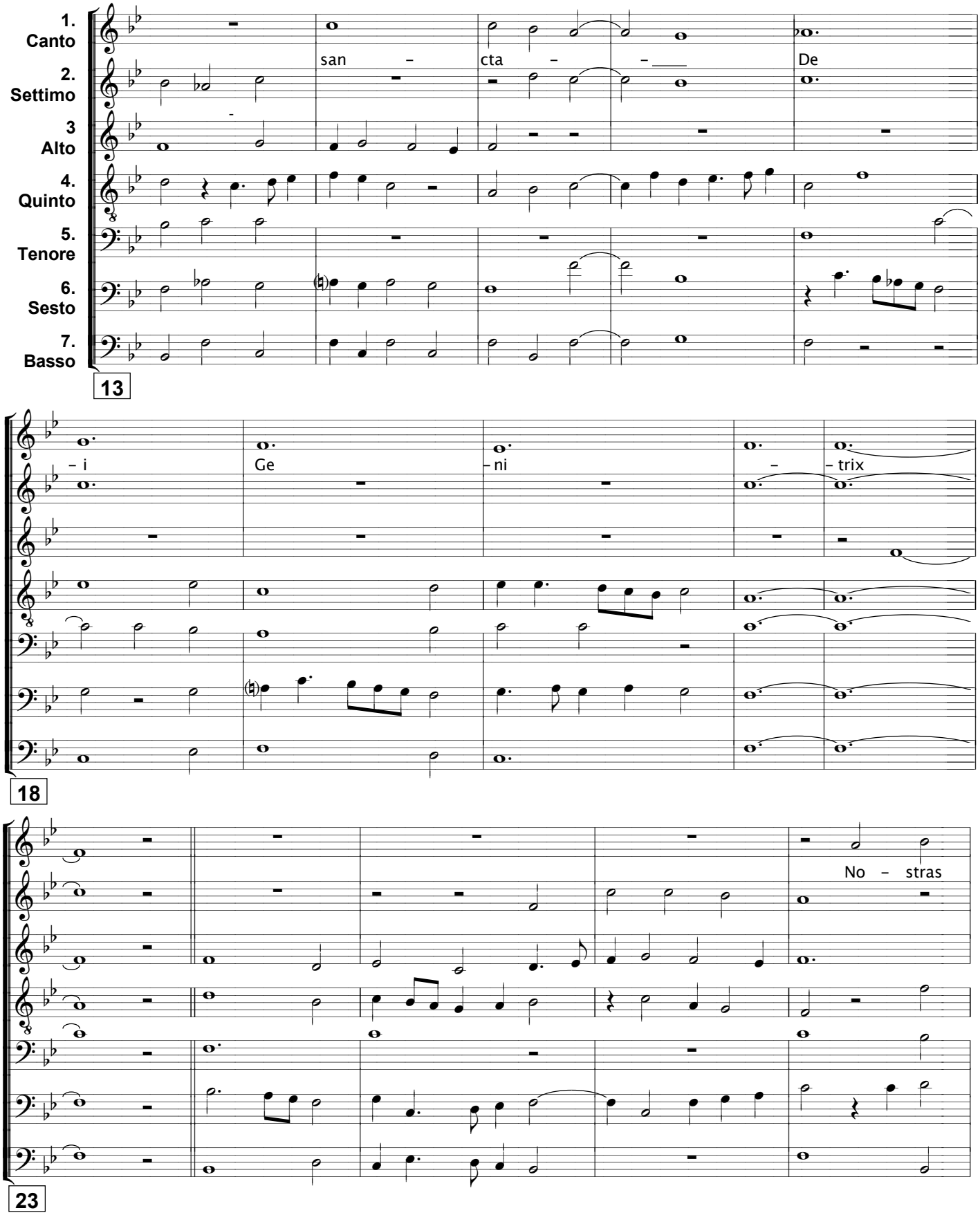
aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)



Agnus Dei 29.

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

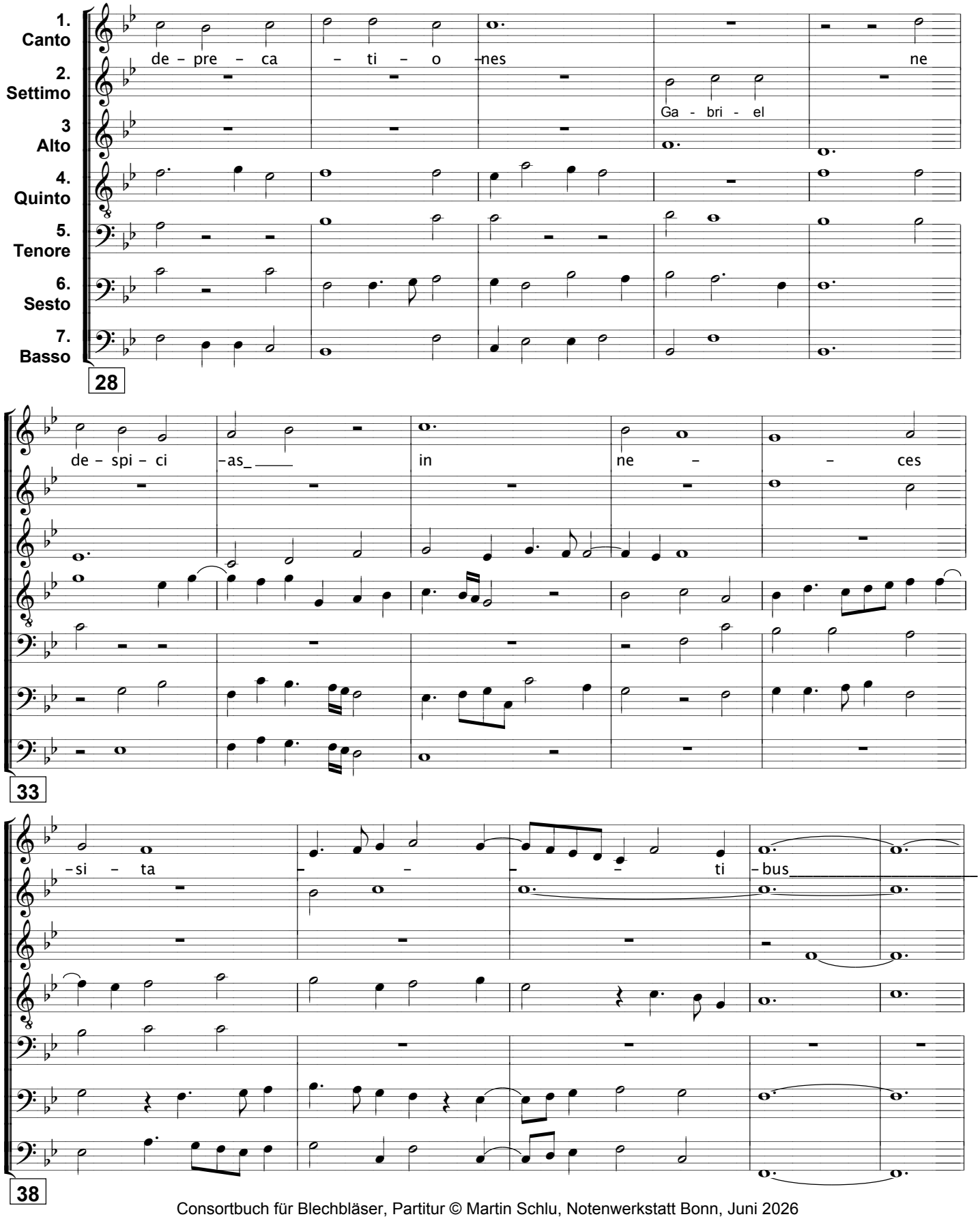
aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)



29. Agnus Dei

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

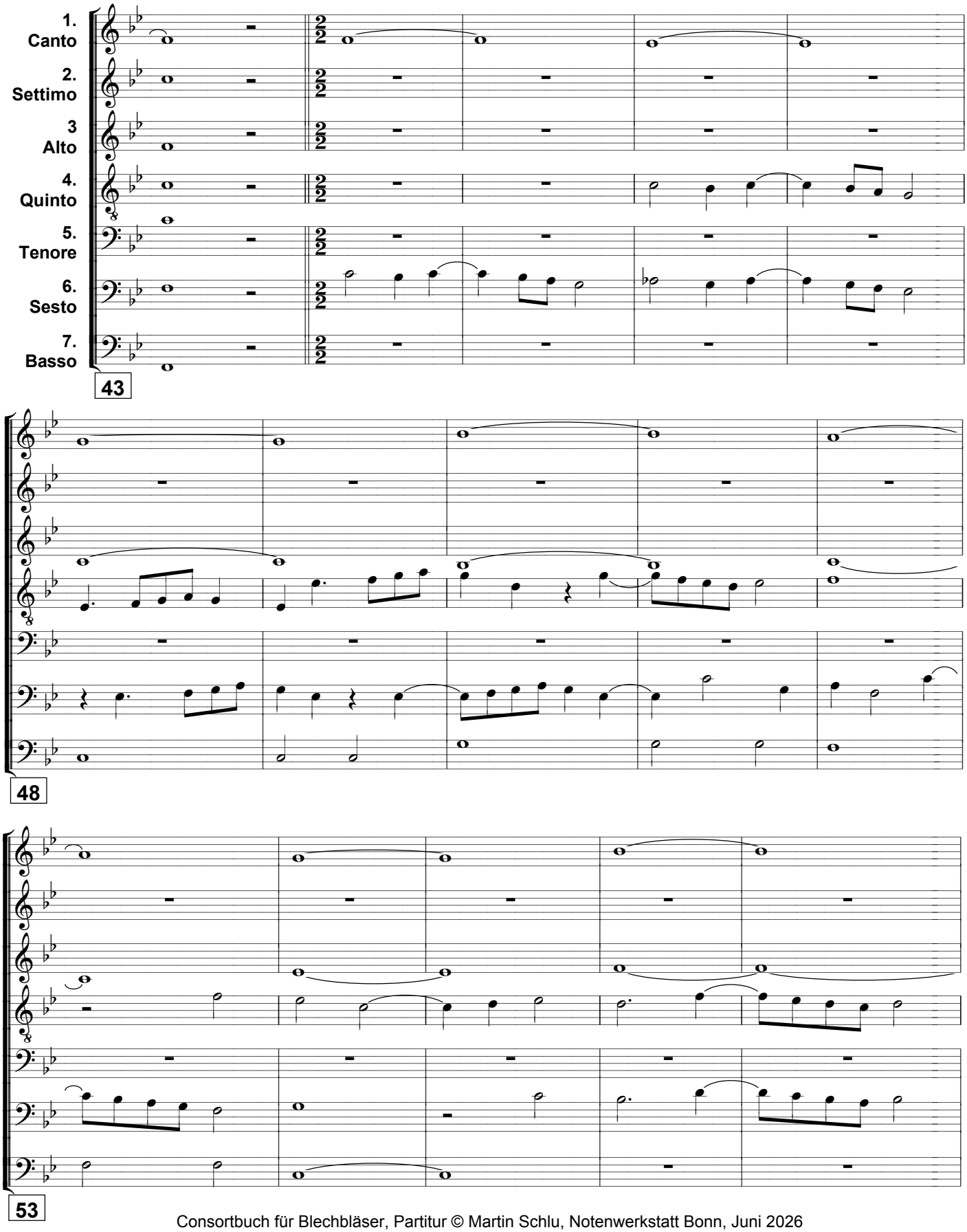
aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)



Agnus Dei 29.

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

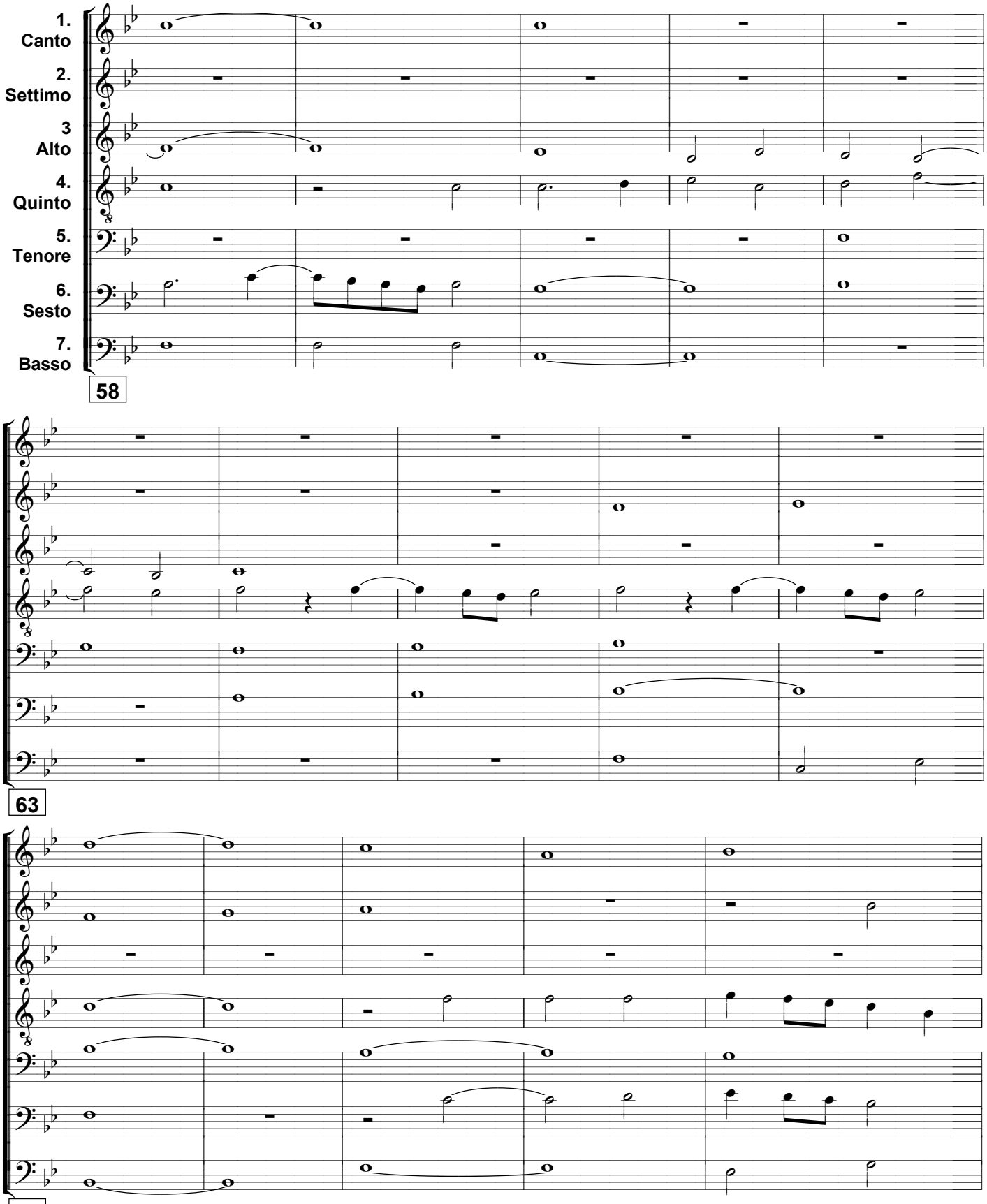
aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)



29. Agnus Dei

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

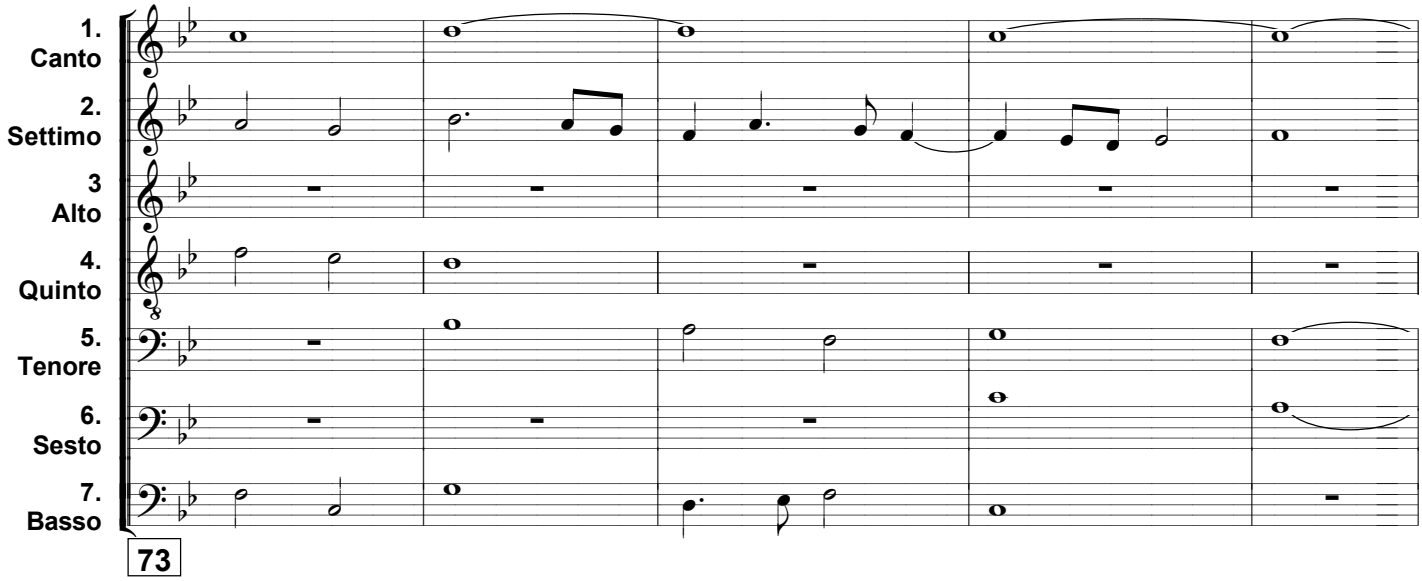
aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)

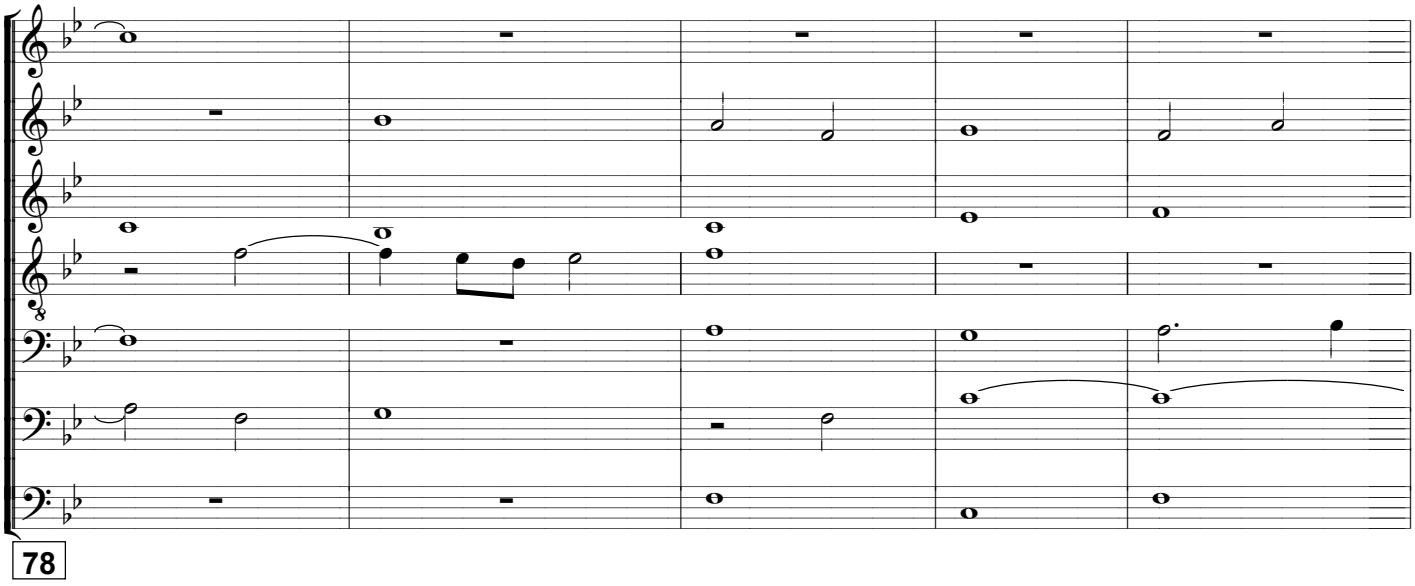


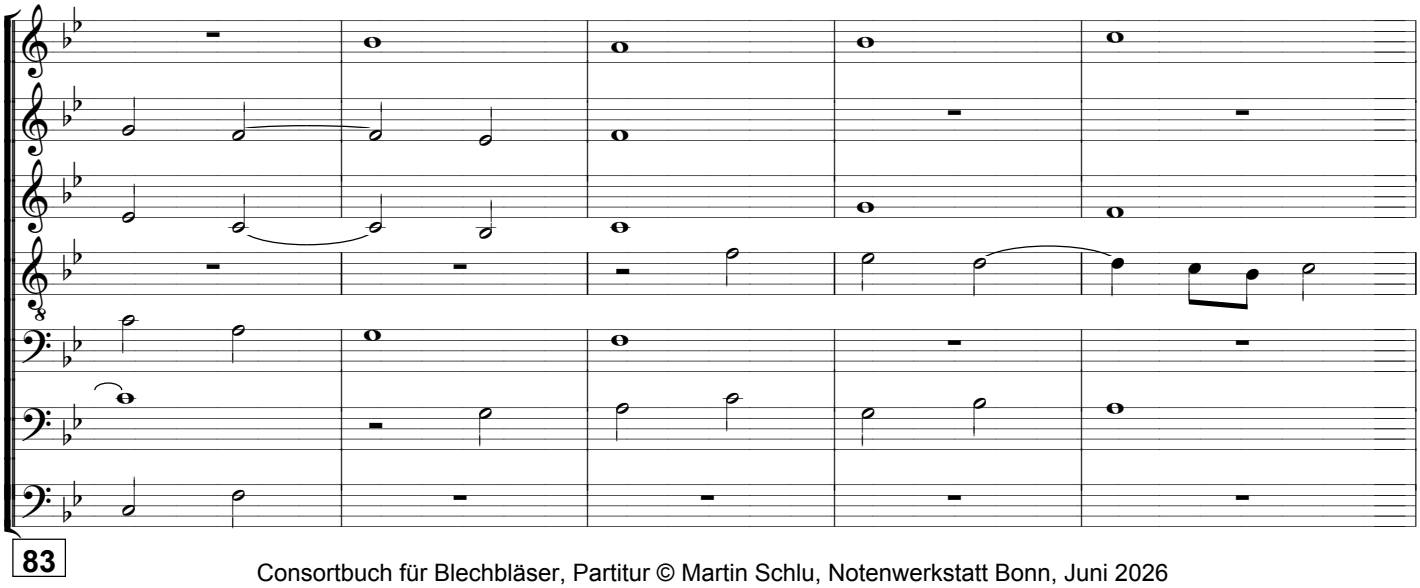
Agnus Dei 29.

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)



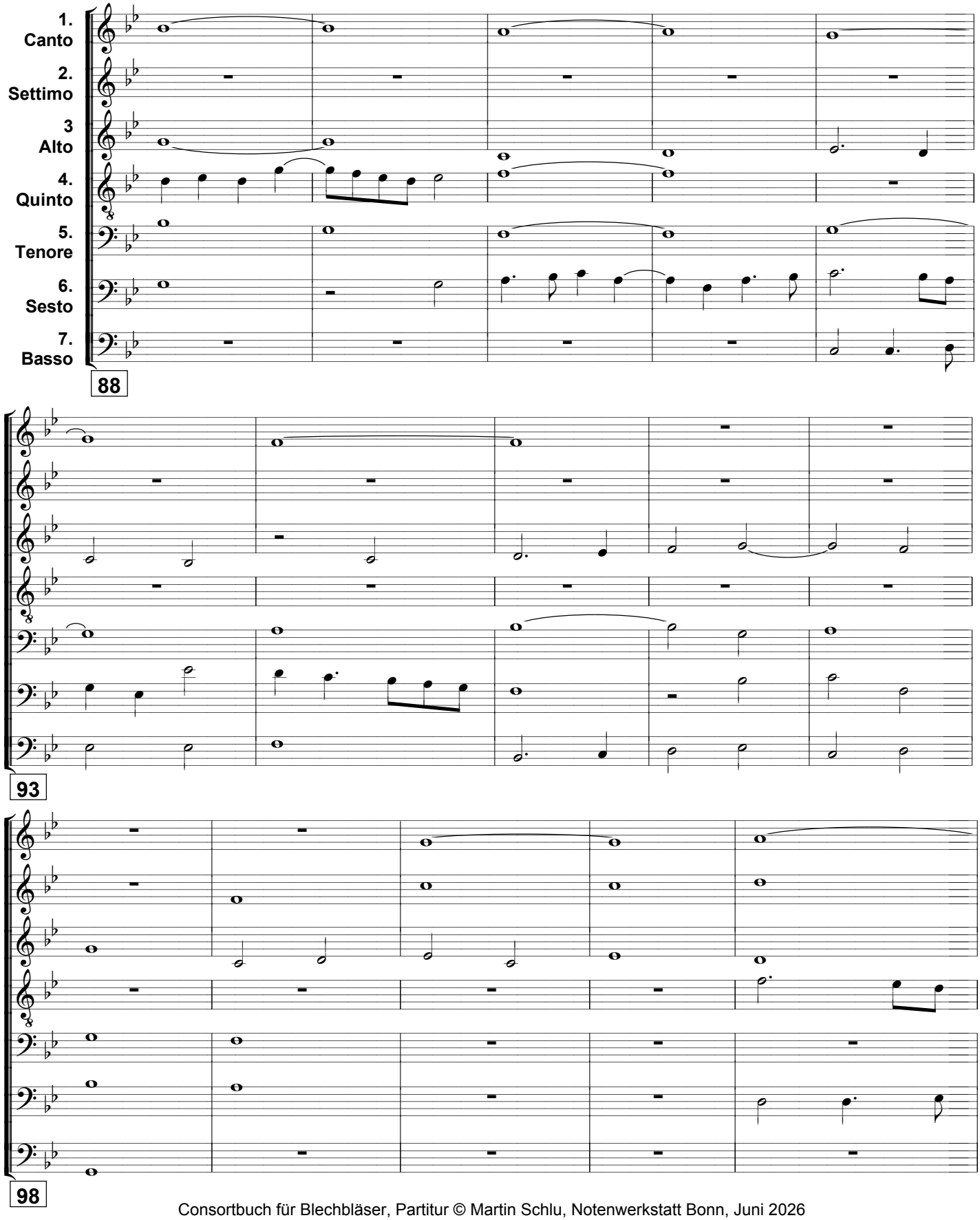




29. Agnus Dei

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

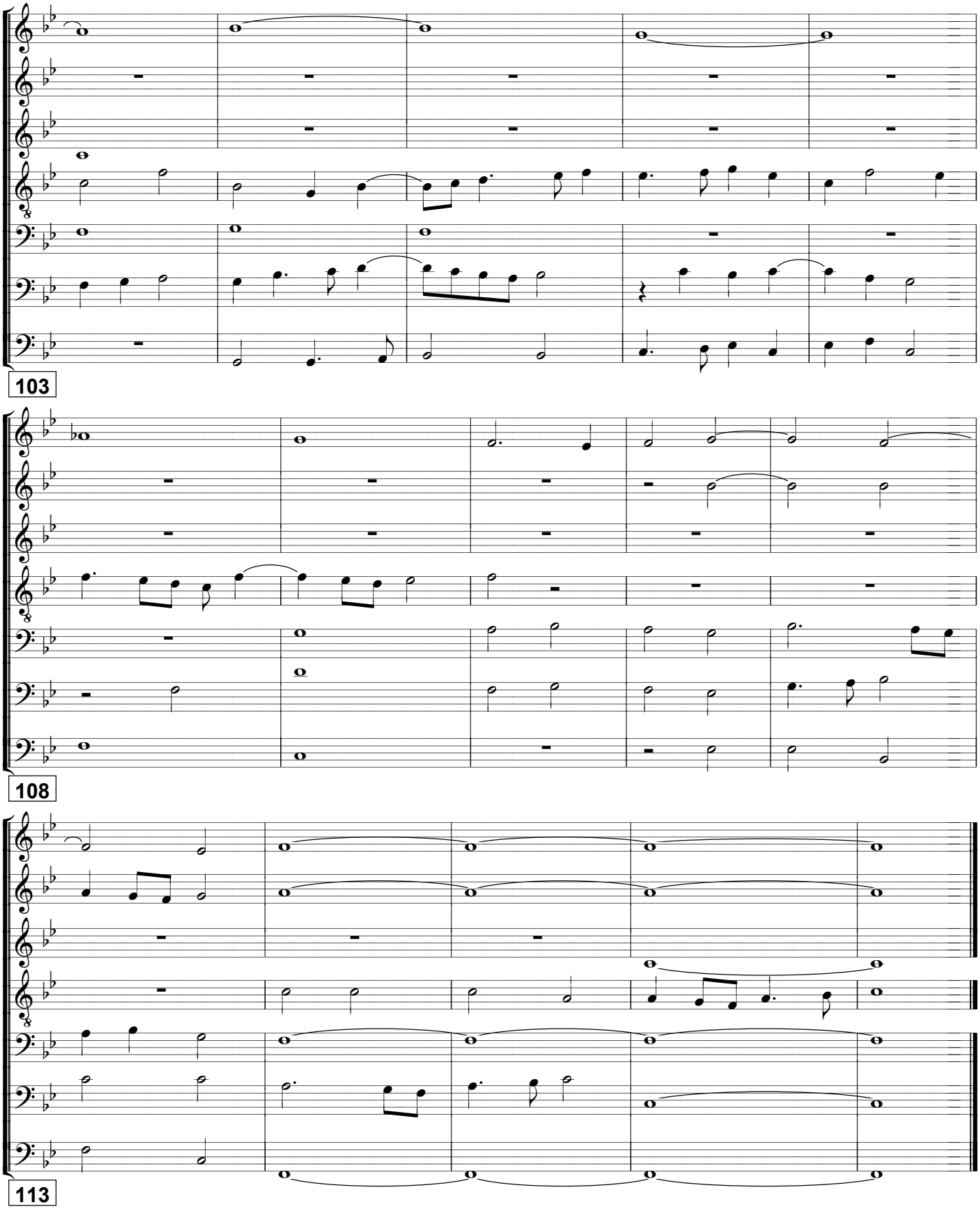
aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)



Agnus Dei 29.

Jakob Obrecht (um 1457/58 - ca. 1.8.1505)

aus: „Missa Sub tuum praesidium“ (um 1503)



30. Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca. 1623 - 1680)

https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Schmelzer
https://imslp.org/wiki/Sonata_a_7_flauti_in_G_major_(Schmelzer,_Johann_Heinrich)
https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schmelzer_Johann.xml
https://www.youtube.com/watch?v=lmkFee6psyE

QR-Code zum Mitspielen

Johann Heinrich Schmelzer war ein österreichischer Violinist, Komponist und Kapellmeister und zählt nach Mozart zu den bekannteren Musikern dieses Landes. Um 1660 war er der führende österreichische Komponist von Instrumentalmusik und beeinflusste die Entwicklung zur mehrsätzigen Sonate und Suite.

Titelbild des Cantus-Stimmenbuchs von 1648 (wikipedia)

Schmelzer wurde um 1623 als Sohn eines Bäckers geboren und weil der Vater als Offizier in den Krieg einberufen wurde, wuchs der Sohn im Feldlager auf - je nachdem wo der Vater für die Kompanie kommandieren oder Brot backen mußte. Über seine Jugend ist deshalb wenig bekannt. Die erste Quelle über Schmelzer ist ein Eintrag im Kirchenbuch über seine Hochzeit 1643 (mit 20 Jahren), in dem er als *Violinist in St. Stefan Thumbkhirchen* bezeichnet wird, ein kleines Kaff im Dreieck zwischen Salzburg, Graz und Wien. Er muss aber schon als Teenager Dienst als Violinist in der Wiener Hofkapelle getan haben, weil er 1635 auf einer Lohnliste des Hofs steht - vielleicht eine Verwechslung? Jedenfalls wurde Schmelzer offiziell zum Oktober 1649 als Hofviolinist eingestellt und blieb den Rest seines Lebens am kaiserlichen Hof in Wien.

Man hat nicht viele biographische Daten über den Komponisten, aber ein höchst umfangreiches Werkverzeichnis. Er muss in jeder freien Minute komponiert haben, denn es gibt von ihm 27 Sonaten (darunter die hier abgedruckte), etwa 180 geistliche Werke, 11 Messen, 20 deutsche Lieder, drei Trauermusiken und etliche Stücke von gedruckter Instrumentalmusik. Parallel hatte er den täglichen Dienst im Hoforchester - immerhin das Orchester des Wiener Kaisers, das seit über 500 Jahren besteht und heute „Wiener Philharmoniker“ genannt wird. Ab 1658 war er Assistent dieses Hoforchesters, begleitete die Krönung des neuen Kaisers Leopold I. in Frankfurt und war mit ihm regelrecht befreundet (wie später Antonio Salieri mit Joseph I.).

1655 wurde Schmelzer zum Ballettkomponisten ernannt und schrieb zwischen 1668 und 1678 weitere dreizehn Ballettmusiken, teilweise mit doppeltem und dreifachem Orchester (eins links, ein rechts, eins in der Mitte oder hinten - eine frühe, echte Stereophonie). Ab 1671 war er offizieller Vizekapellmeister der Hofkapelle und erledigte seine Aufgaben so gut, dass er 1673 geadelt wurde und den Namen *„Johann Heinrich Schmelzer von Ehrenruef“* führte. In den letzten vier Jahren seines Lebens schrieb er noch acht Opern, die auch alle aufgeführt wurden.

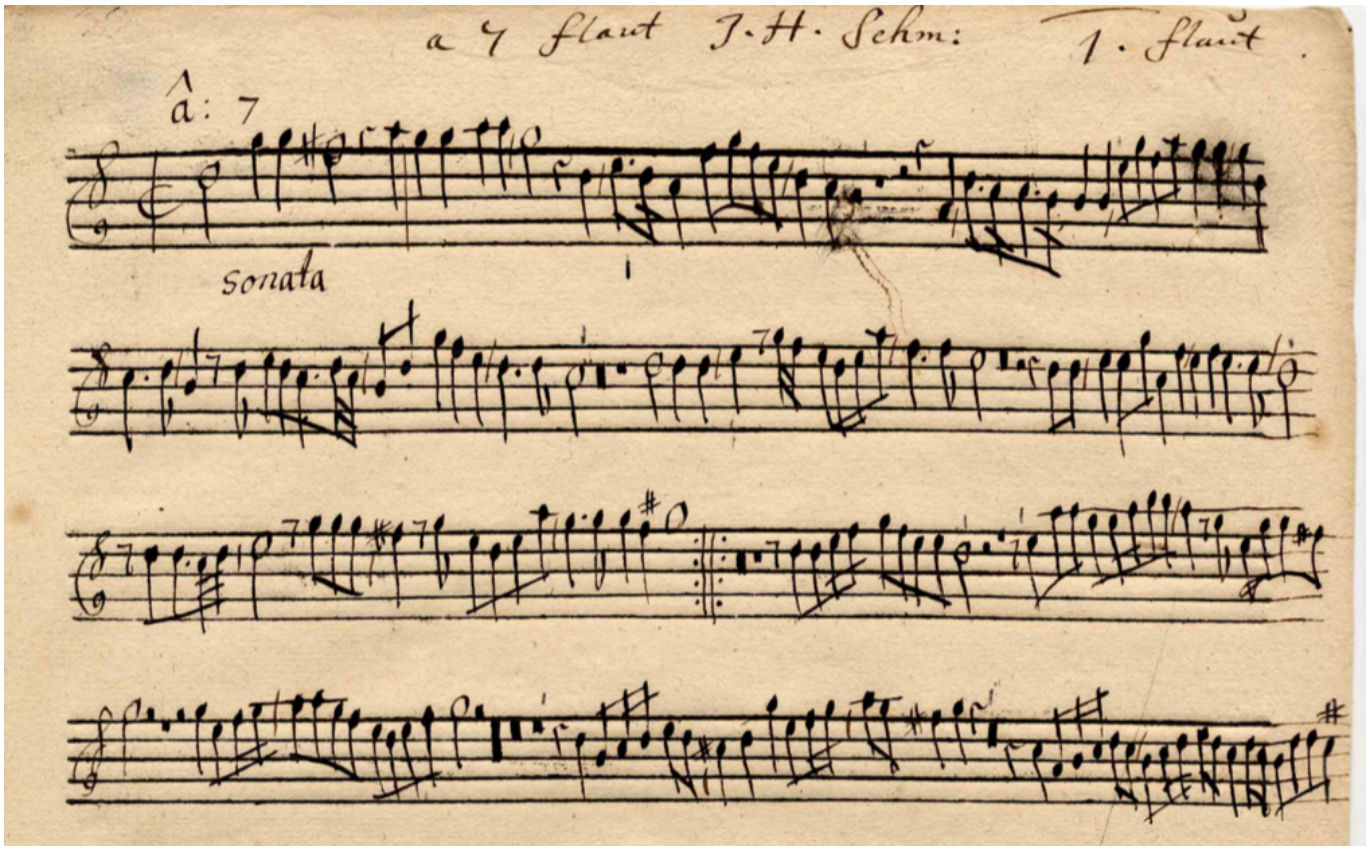
Zum Kapellmeister ernannt wurde Schmelzer Ende 1679 in Prag, weil der Kaiser mit seiner engsten Familie vor der Pest in Wien dorthin geflohen war. Das Beglaubigungsschreiben des Kaisers erreichte Schmelzer aber nicht mehr, denn er starb am 20. März 1680 in Prag selbst an der Pest. Heute gilt er als bedeutendster Musiker vor Mozart am Wiener Hof.

Sonata á 7 flauti (ca 1667/1669) 30.

Johann Heinrich Schmelzer (ca. 1623 - 1680)

aus: Universitetsbibliotek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b
https://imslp.org/wiki/Sonata_a_7_flauti_in_G_major_(Schmelzer,_Johann_Heinrich)
https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Schmelzer
https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schmelzer_Johann.xml

QR-Code zum Original



Zum Stück

Mit einer Besetzung von Blechbläsern oder mit einem Orchester klingt diese Sonate viel gewaltiger als in der von Schmelzer vorgesehenen Blockflötenbesetzung. Bei Streichern besetzt man die ersten drei Stimmen am besten mit Violinen, die vierte und fünfte Stimme mit Bratschen, die sechste und siebte Stimme mit Celli. Wenn es einen Kontrabass gibt, spielt der natürlich die siebte Stimme.

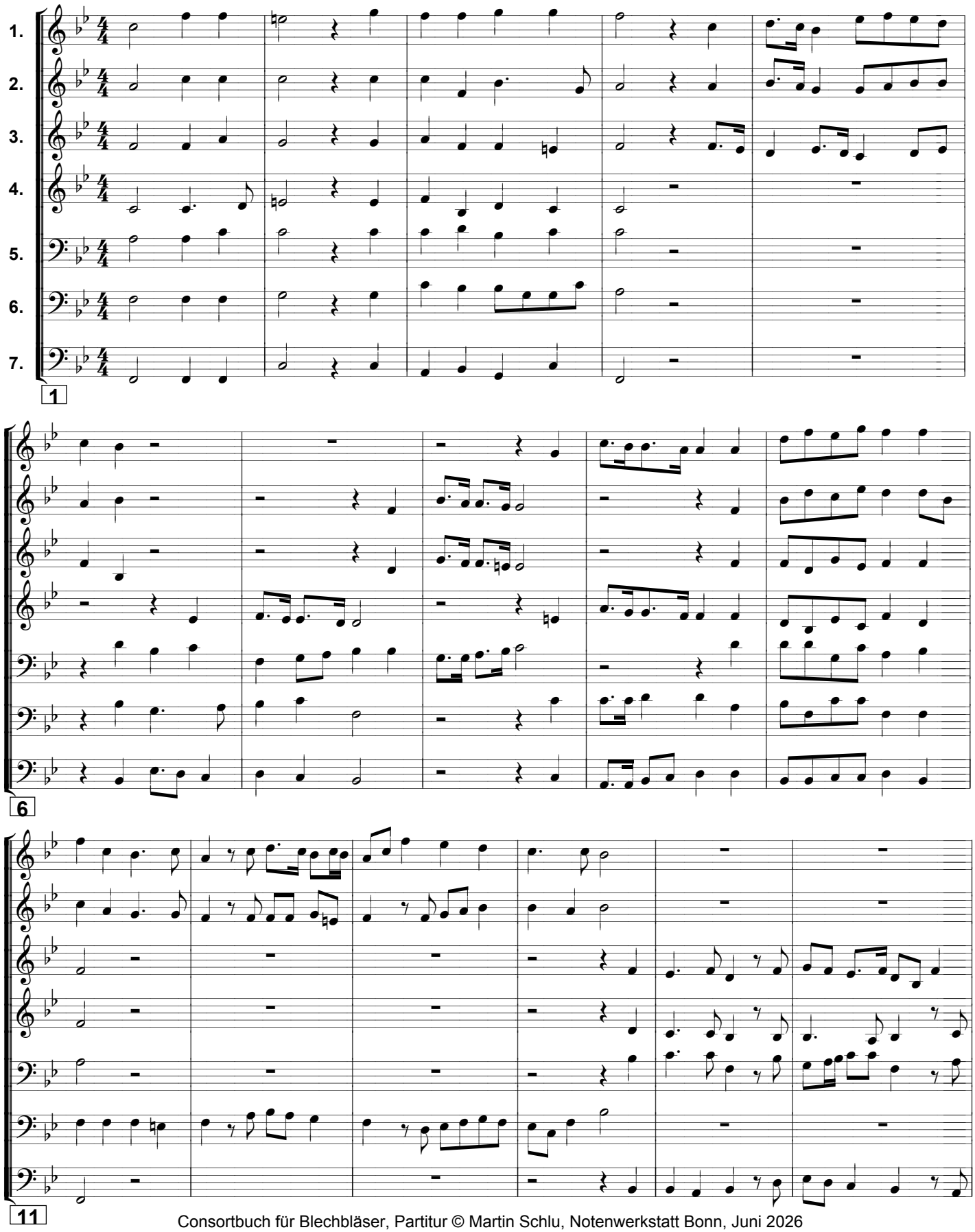
Bei Blechbläsern sind die drei oberen Stimmen mit Trompeten besetzt, die vierte Stimme mit einem Horn, die Unterstimmen mit Posaunen. Natürlich würden Althörner, Tenorhörner oder Tuben in ihrem Stimmumfang eingesetzt, denn dieses Stück verträgt auch eine Mischbesetzung. Beim Proben wirst Du merken, dass hohe Stimmen (Obersatz) oft den tiefen Stimmen (Untersatz) gegenübergestellt werden, doch es gibt auch Ausnahmen und die vierte Stimme funktioniert oft als Bindeglied zwischen Obersatz und Untersatz

Ab T28 beginnt ein längerer Fugenteil, in dem das Thema durch alle Stimmen geht. Da musst Du genau zählen, damit Dein Einsatz richtig kommt. Mit einem Dirigat wird es einfacher, weil Du dann die Einsätze bekommen kannst, doch es geht auch nur mit Zählen. Schmelzer gibt - wie damals üblich - keinerlei Hinweise zur Dynamik und man muss die Lautstärke einfach erspüren und umsetzen. Echostellen kann man leiser spielen, Steigerungen können durch ein *crescendo* deutlicher werden, Fermaten betonen Halbschlüsse. Im Ensemble wird man viele Dinge automatisch richtig machen - wie vor 350 Jahren. Alles darüber hinaus ist Absprache.

30. Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680

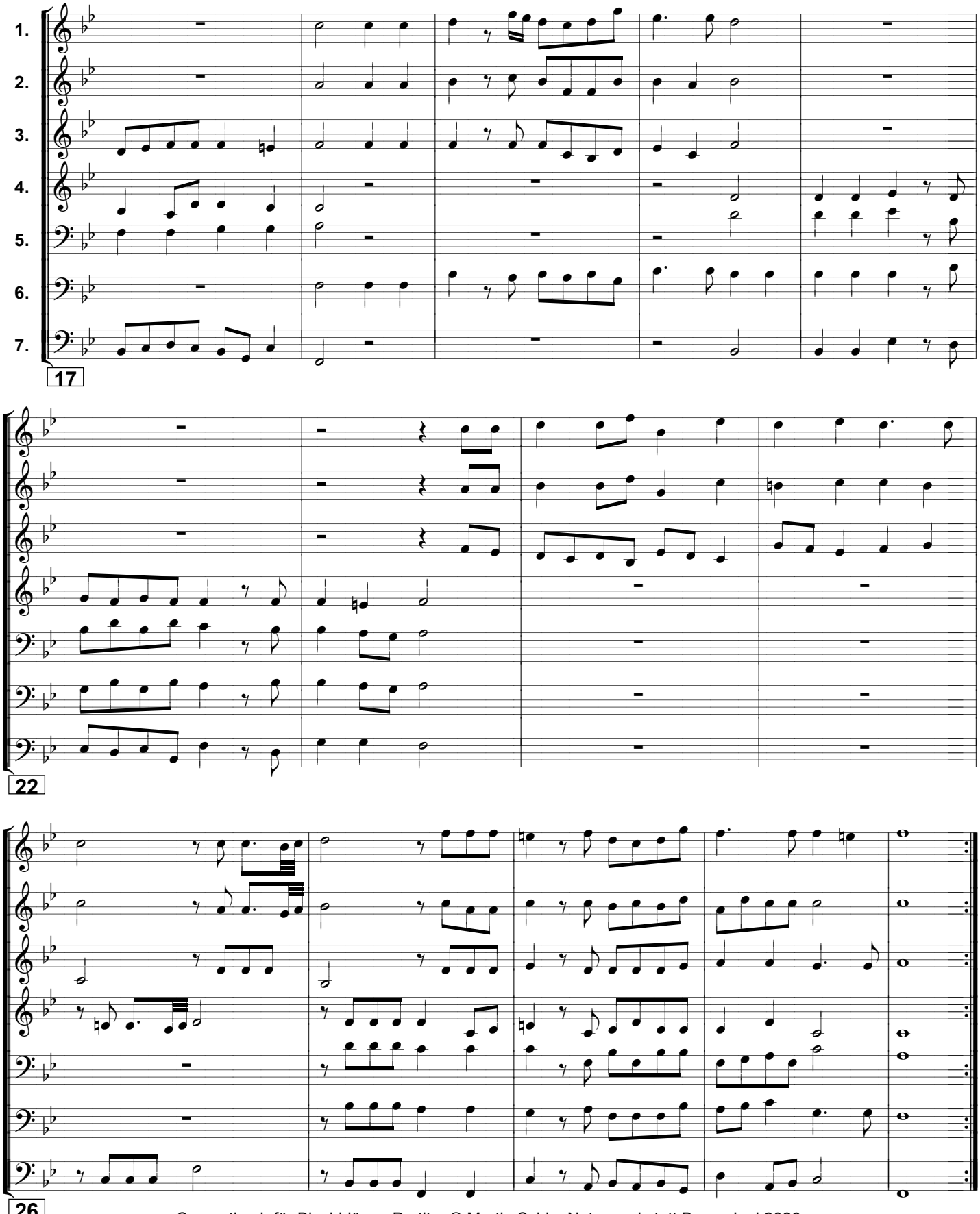
aus: Universitetsbibliotek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b



Sonata á 7 flauti 30.

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680

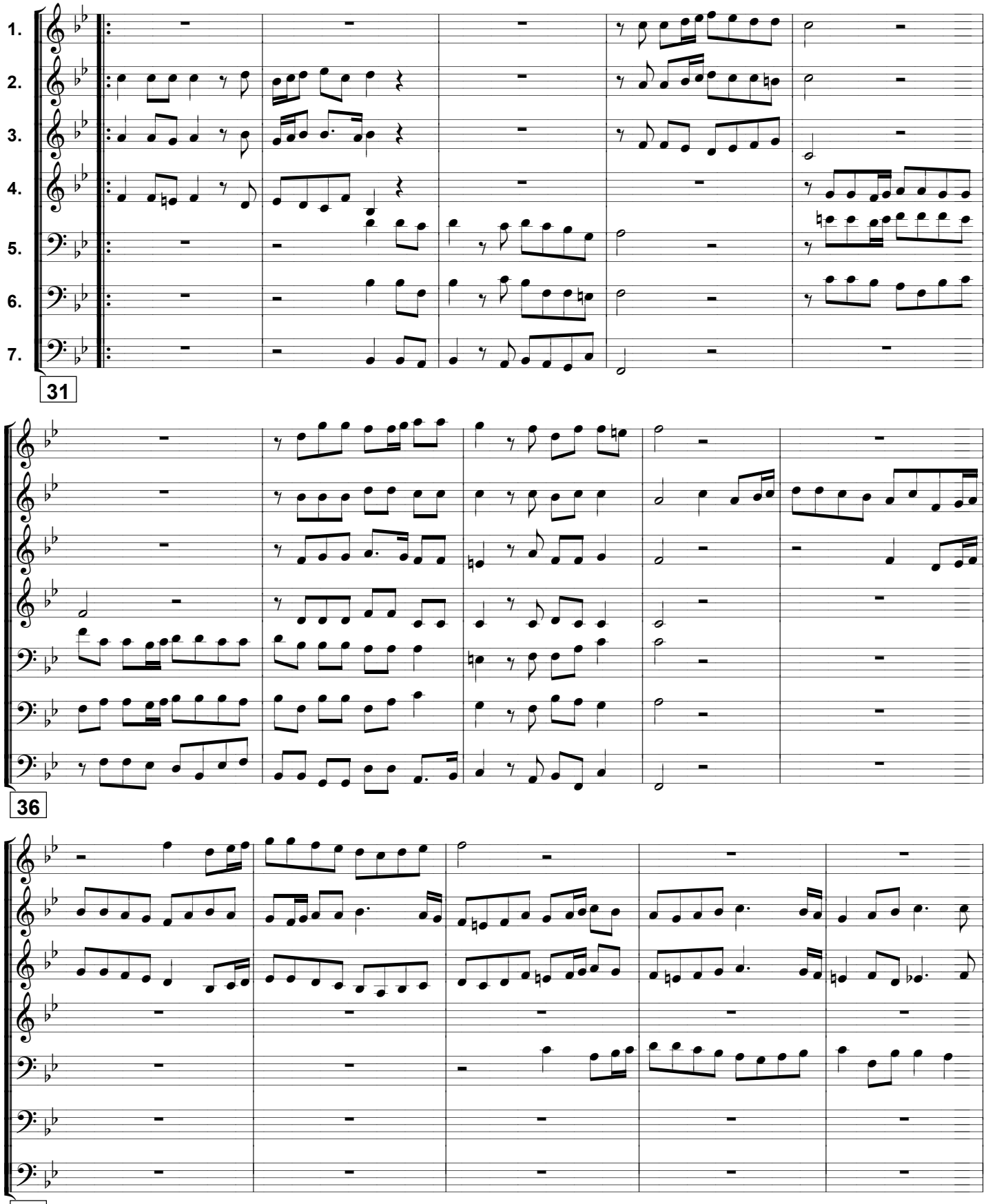
aus: Universitetsbibliotek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b



30. Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680

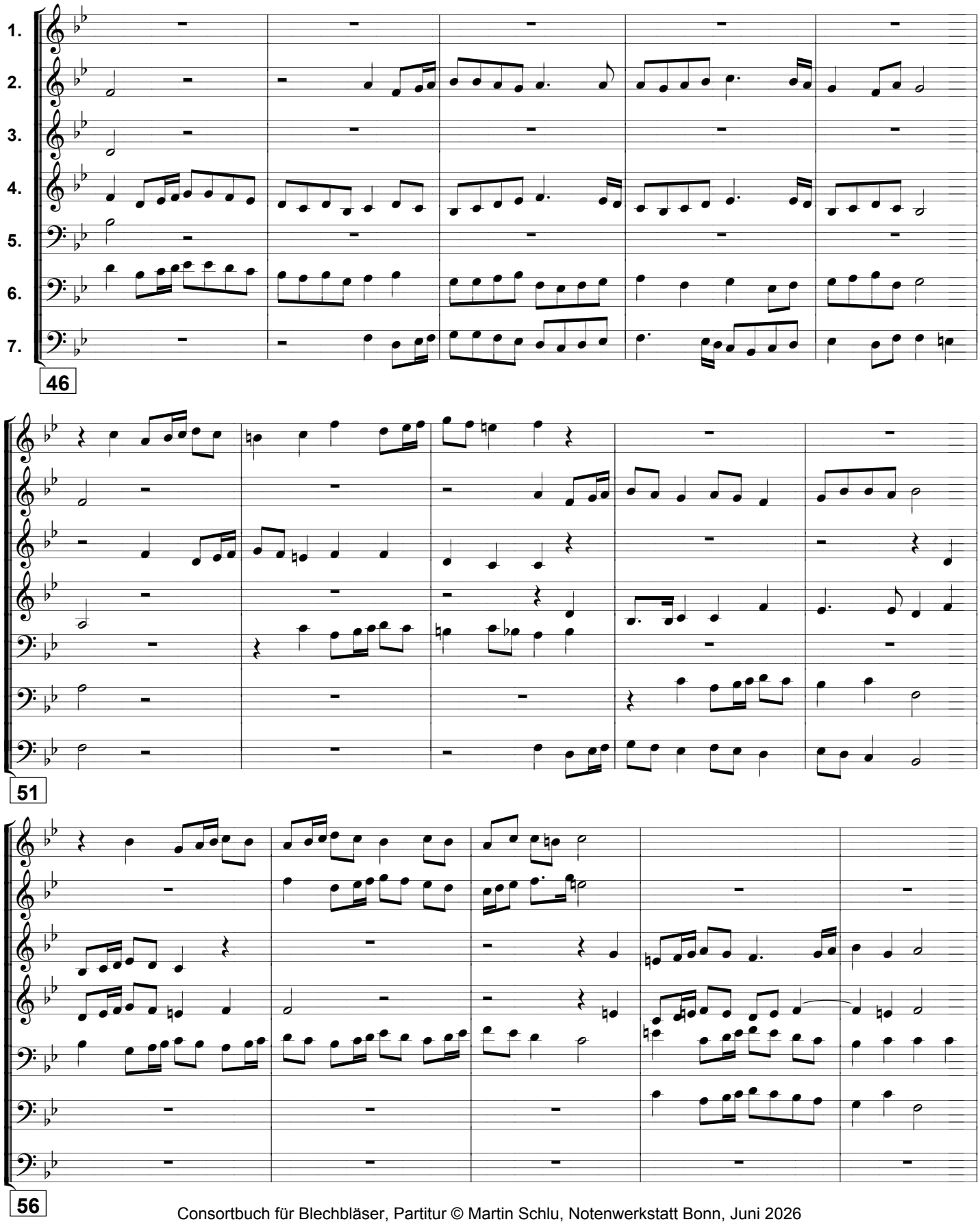
aus: Universitetsbibliotek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b



Sonata á 7 flauti 30.

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680

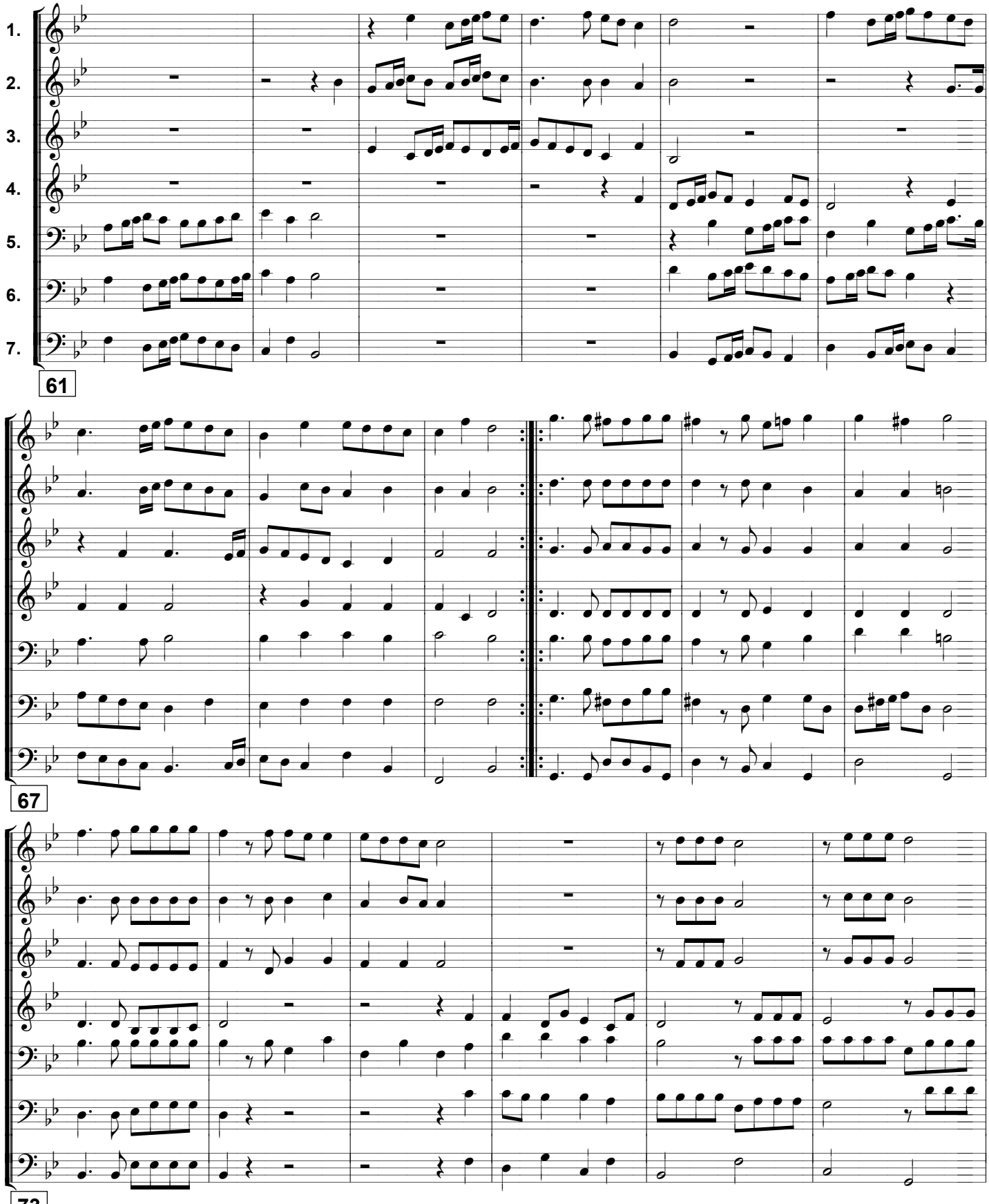
aus: Universitetsbibliotek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b



30. Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680

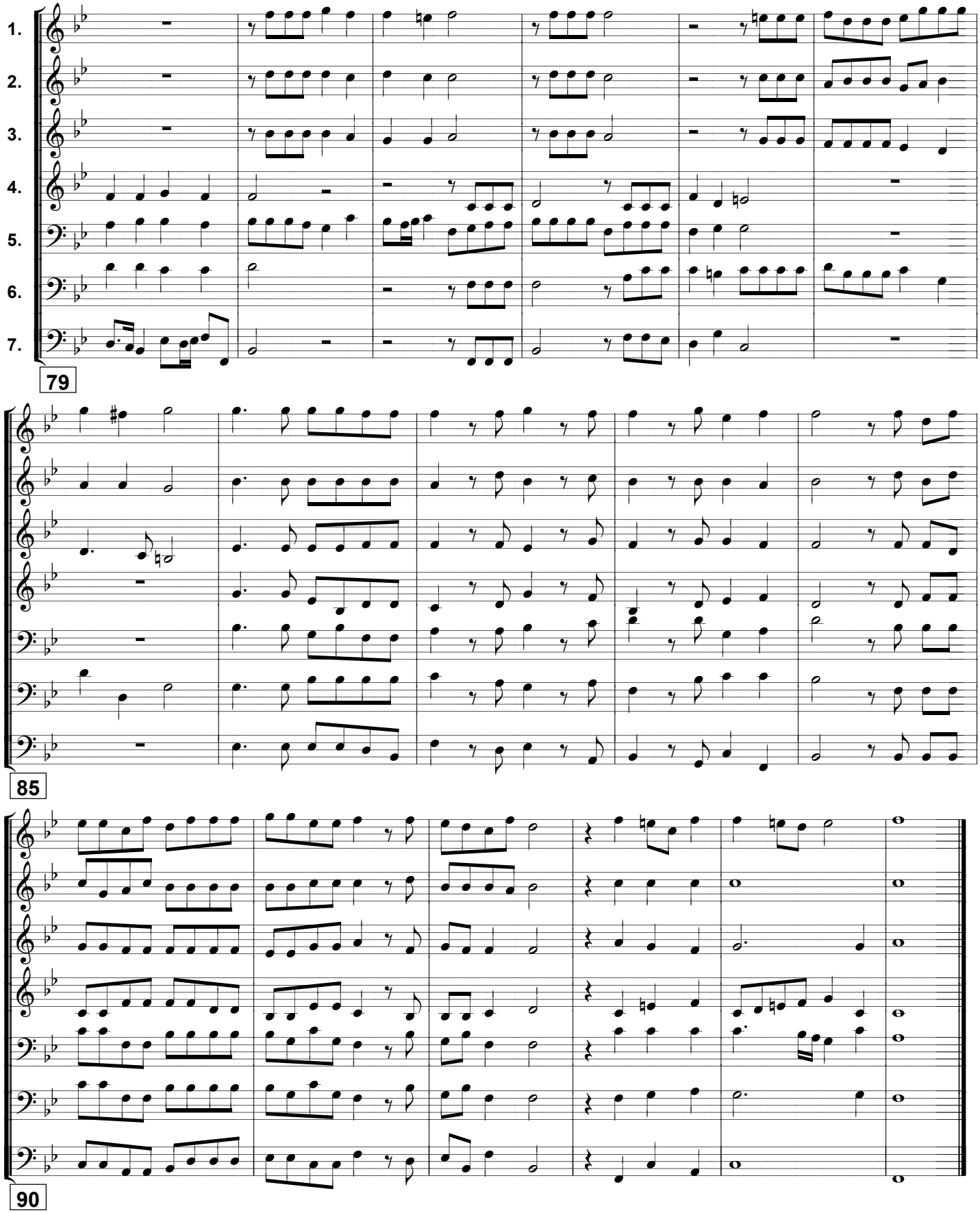
aus: Universitetsbibliotek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b



Sonata á 7 flauti 30.

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680

aus: Universitetsbibliotek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b



31. Canzon 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Cantus <1. Stimme) *Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrielelii*
Editio Noua <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>. *Venetiis M.DC XV*
<*Venedig, 1615 durch Angelo Gardano*

Biographie Giovanni Gabrieli s. S. 38

https://opac.rism.info/id/rismid/rism990019354
https://imslp.org/wiki/Canzoni_et_sonate_(Gabrieli,_Giovanni)
https://de.wikipedia.org/wiki/Buchdruck_in_Venedig
https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gardano

BASSVS
SYMPHONIAE
SACRAE
IOANNIS GABRIELII
SERENISS. REIP. VENETIAR. ORGANISTÆ
IN ECCLESIA DIV I MARCI.
LIBER SECVNDVS.
Senis, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, & 19. Tam vocibus, Quam instrumentis.
Editio Noua.
CVM PRIVILEGIO
SIGNVM GARDANI
VENETIIS M DC XV.
Ære Bartholomei Magni. D

https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/fullscreen/1711032282894/5/

Der Innenraum der Kirche San Rocco in San Polo (Venedig)

Nachdem Gabrieli am 12. August 1612 gestorben war, wurde sein Nachlaß gesichtet. Es fanden sich noch unveröffentlichte Motetten und Canzonen, die das Druckereiunternehmen Gardano 1615 herausgab. Unter dem Namen *„Symphoniae Sacrae“*, *liber secundus* (2. Buch) erschienen die Motetten systematisch katalogisiert, unter dem Namen „*Canzoni e sonate*“ wurden die Instrumentalwerke herausgegeben. Das letzte Werk dieser Sammlung war eine Sonate für drei Violinen. Heinrich Schütz, der deutsche Komponist und Gabrielis Schüler, war bei seinem Tod dabei. Später veröffentlichte er drei Sammlungen von Motetten und Instrumentalstücken und nannte sie aus Respekt vor Gabrieli *„Sacrae Symphoniae“*.

Zum Stück

Die Canzon Nr. 6 á7 stellt eine Besonderheit des Gabrieli‘schen Schaffens dar, weil sie nicht immer eine eindeutige Doppelchörigkeit aufweist, sondern auch Fugen- und Echoelemente enthält, die sie stilistisch zwischen der Pracht der Ausgaben von 1597 und den aufkommenden Stilelementen des Barocks stellen - sie ist nicht mehr Renaissance, aber auch noch nicht Barock. Gabrieli muß sie gegen 1610 geschrieben haben, als er auch die Verpflichtungen an San Rocco hatte und für diese Kirche schrieb.

Canzon 6 á 7

31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

QR-Code zur Mitspieldatei

Analyse zum Einproben

Die Canzon Nr. 6 á7 ist für drei hohe und drei tiefe Stimmen konzipiert und für eine Stimme, die mal zum Obersatz und mal zum Untersatz gehört. Denkbar ist die Besetzung für drei Trompeten, ein Horn, zwei Posaunen und Tuba, wobei die dritte Trompete auch mit einem Horn abgedeckt werden kann und die Tubastimme mit einer Quartventilposaune. Im Original des Drucks von 1615 schrieb Gabrieli in C-Dur und weil diese Tonart damals etwa einen Ton tiefer erklang, ist eine Transposition nach Bb-Dur vertretbar - abgesehen davon, daß das Stück dann nicht so schwierig ist und besser klingt.

Das Tempo sollte - wie Praetorius immer gesag hat - im Pulsschlag liegen. Ich empfehle Tempo 84, aber es ginge auch langsamer. Man sollte aber nicht unter Tempo 60 gehen und nicht schneller als Tempo 92 - sonst wird es langweilig oder hektisch. Je nach Nachhallzeit des Raumes verschwimmen die Achtel und sind nicht mehr gut zu hören.

Die Canzon 6 beginnt mit zwei korrespondierenden Trompeten von *Canto* und *Settimo*, bis in T4 alle Stimmen mit dem rhythmischen Punktiertenmotiv einsetzen. Im Auftakt von T7 beginnt das Drei-Halbe-Motiv von Unter- und Obersatz, das ab T8 verdichtet wird und bis T19 durch alle Stimmen geht. Dort erscheint wieder das Drei-Halbe-Motiv und wird ab T21 vom nächsten Motiv abgelöst (vier Viertel + vier Achtel). In T29 sind wieder alle Stimmen rhythmisch zusammen (homophon) und spielen ab T30 verschiedene Echostellen.

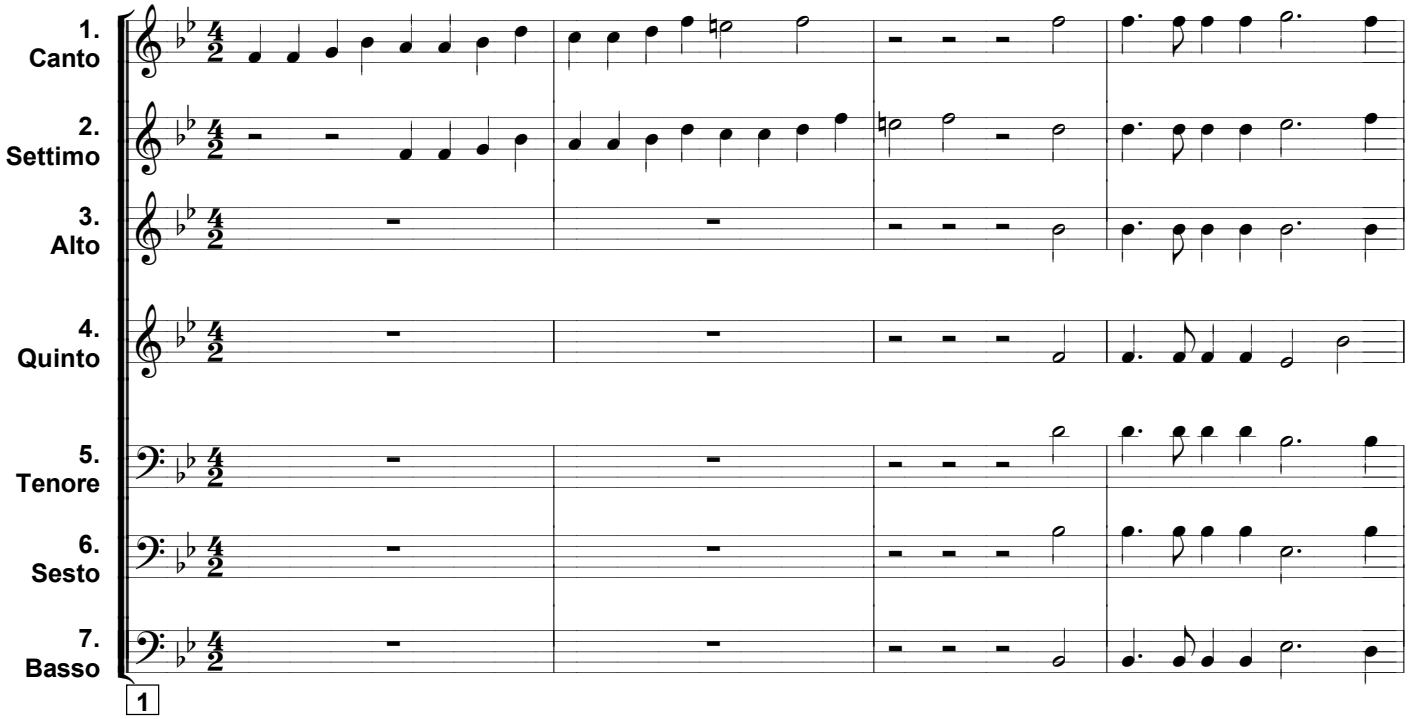
Ab T32 erklingt wieder das Drei-Halbe-Motiv von Unter- und Obersatz, wird aber harmonisch variiert und von T34 - T36 von dem Motiv der Oberstimmen mit einem aufsteigenden *Tenore* begleitet. In T37f erklingt wieder das bekannte Drei-Halbe-Motiv, wird aber nun von einer jeweils einer Viertel versetzten Passage absteigender Viertel mit Synkopen abgelöst, die in T40 fast schon modern klingt. In T45 erscheint wieder ein neues Motiv und die ersten virtuosen Achtelpassagen beginnen. Sie steigern sich bis T69 und sind der Höhepunkt des Stücks, weil hier die Virtuosität ganz leicht klingen muß, obwohl die Stellen sehr schwierig sind.

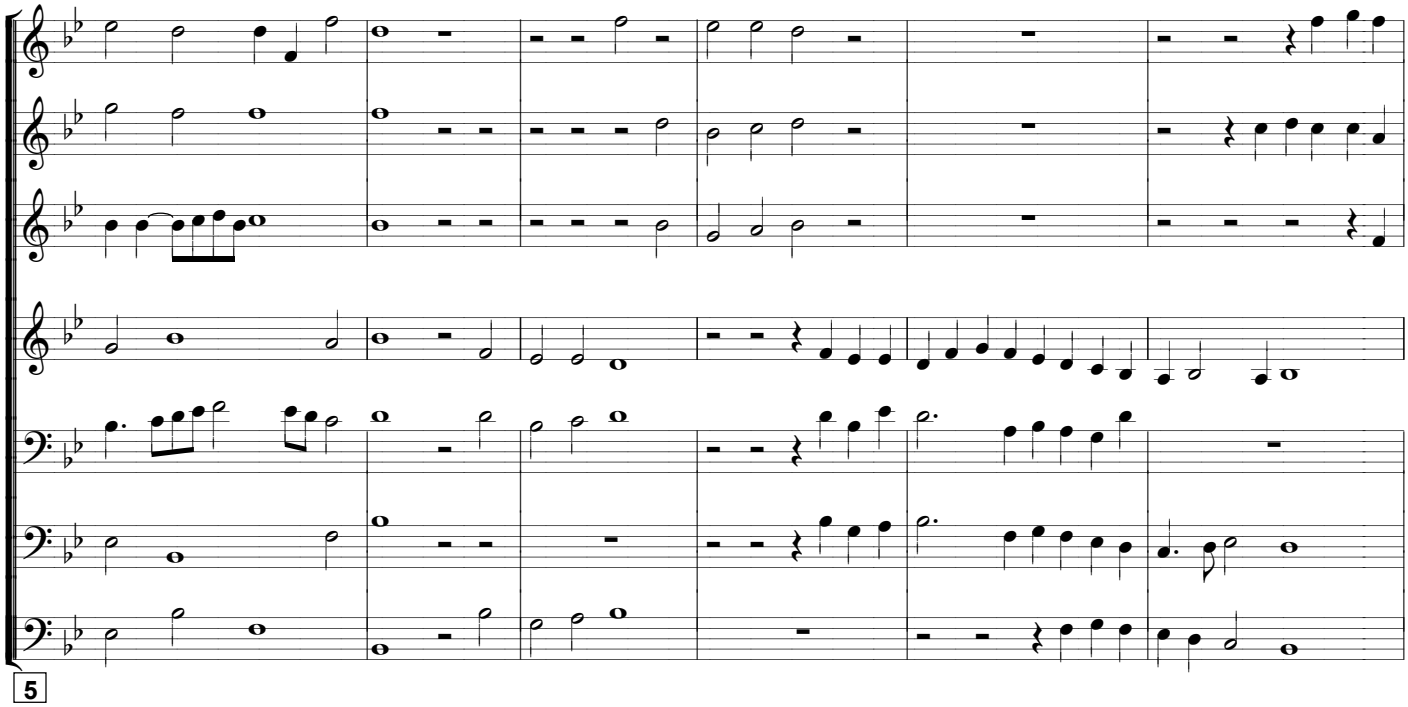
Ab T69 werden wieder die bekannten Motive gebracht und leiten den Schluß ein, wobei *Cantus* und *Quintus* eine kurze Solopassage spielen. Das Anfangsthema wird ab T71f zweimal gespielt und sollte mit einem kleinen *ritardando* in den Schlußakkord übergeführt werden.

31. Sonata 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

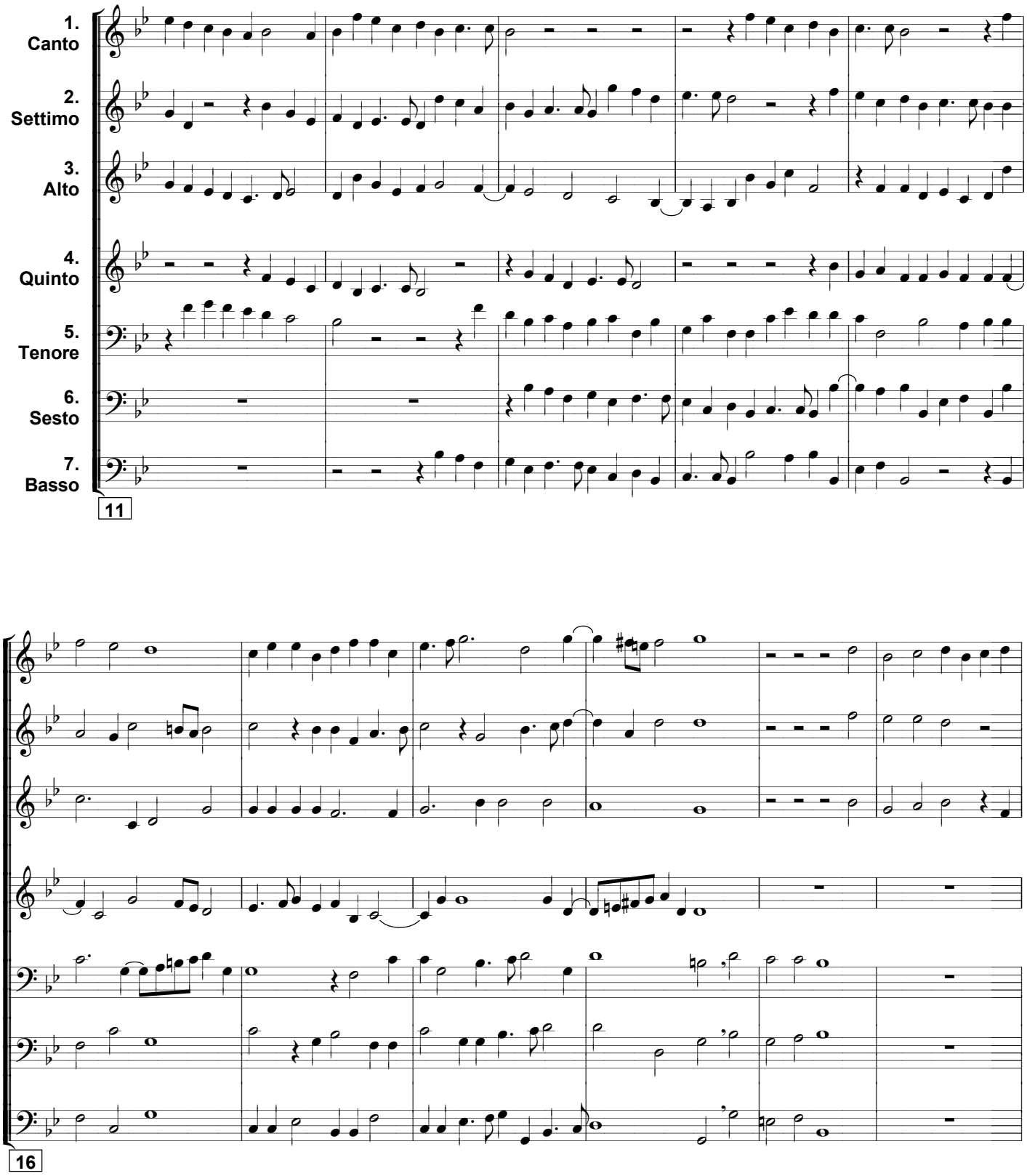




Sonata 6 á 7 31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

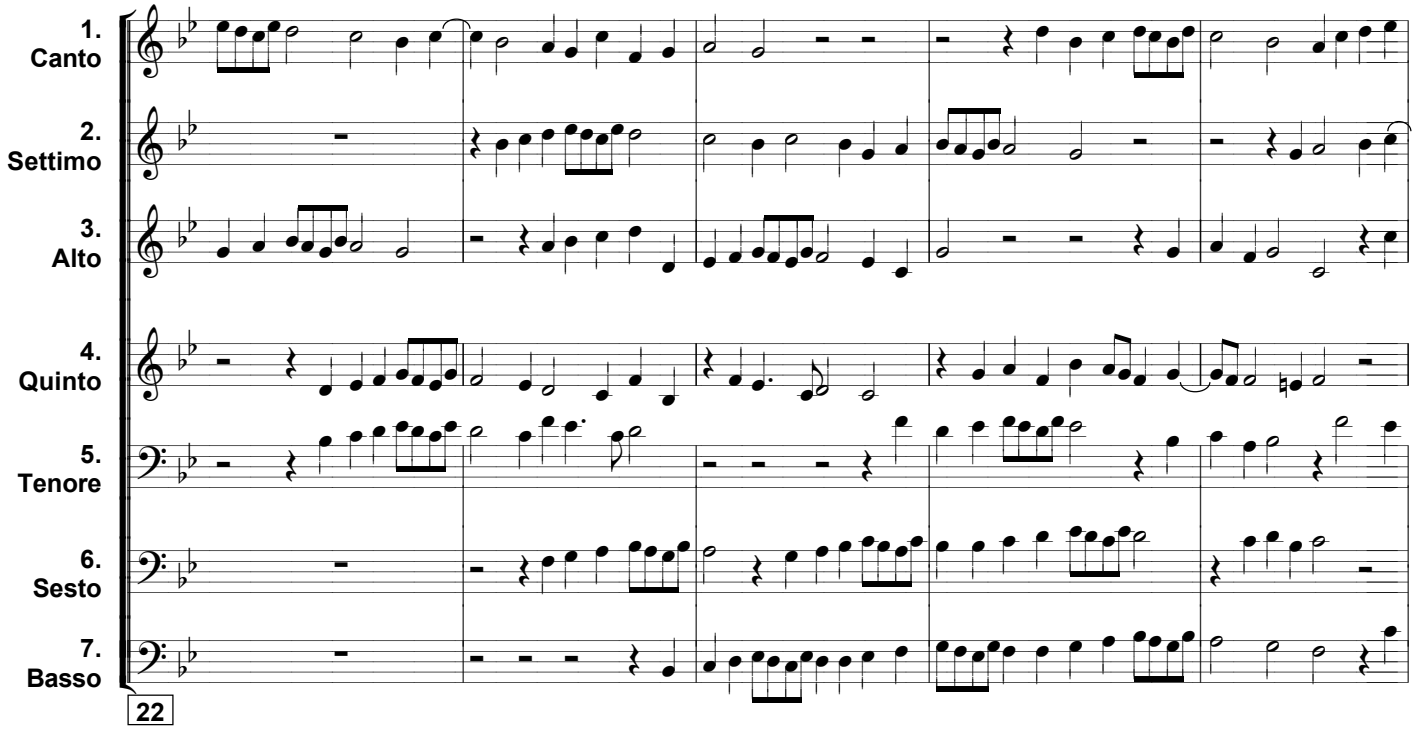
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

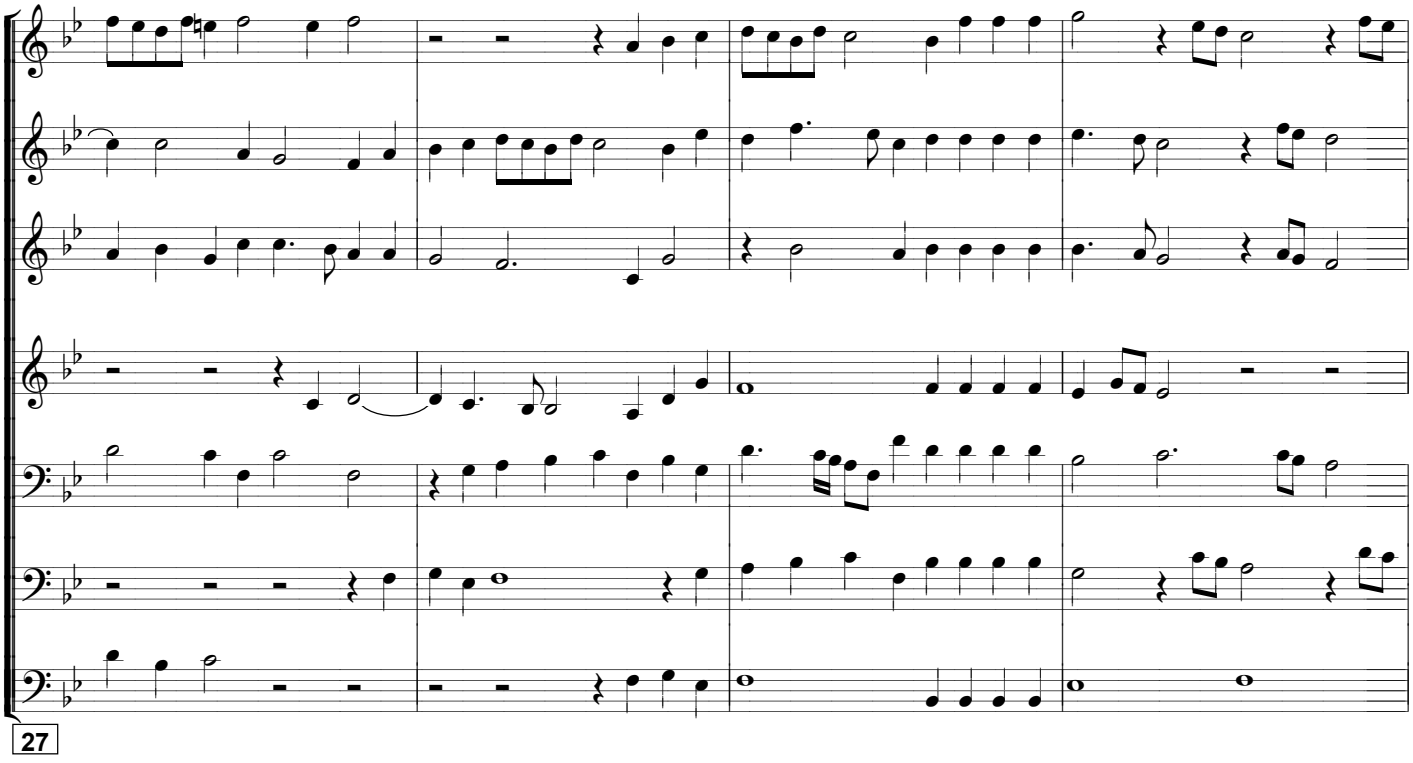


31. Sonata 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

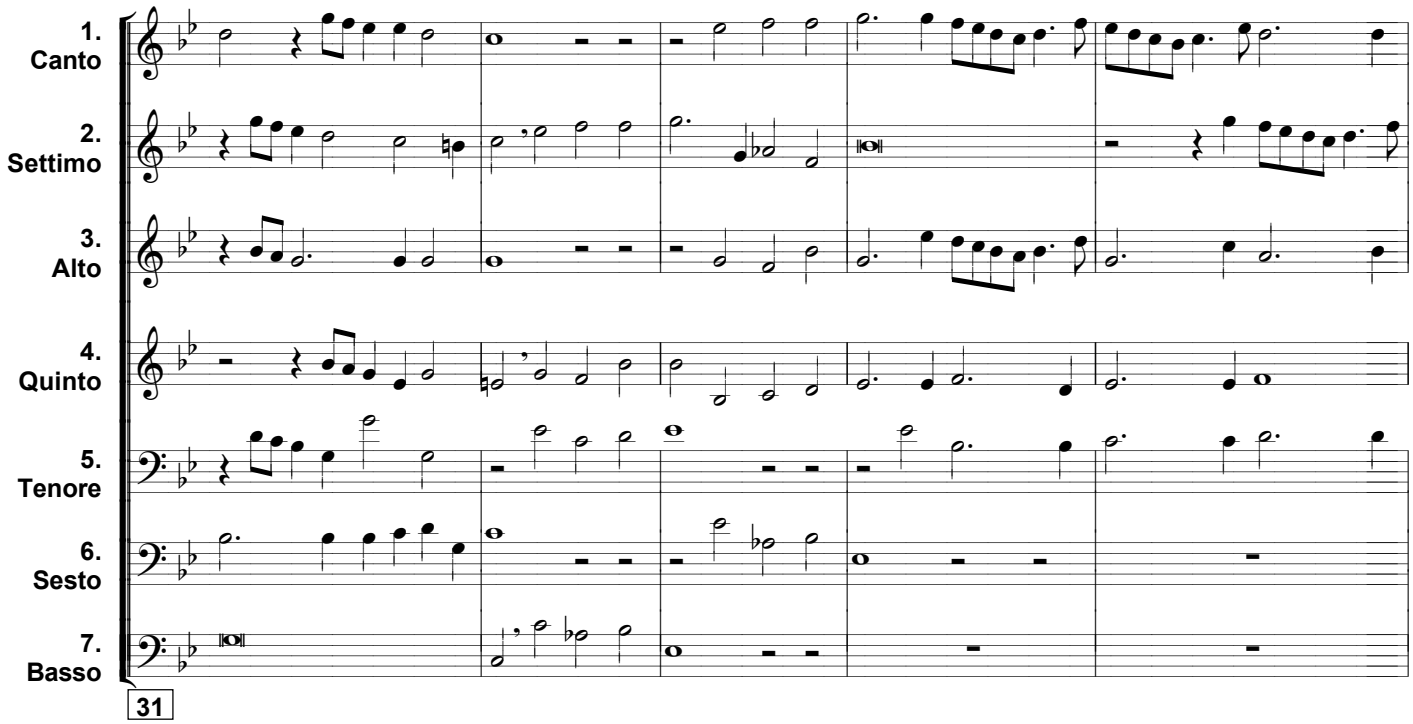


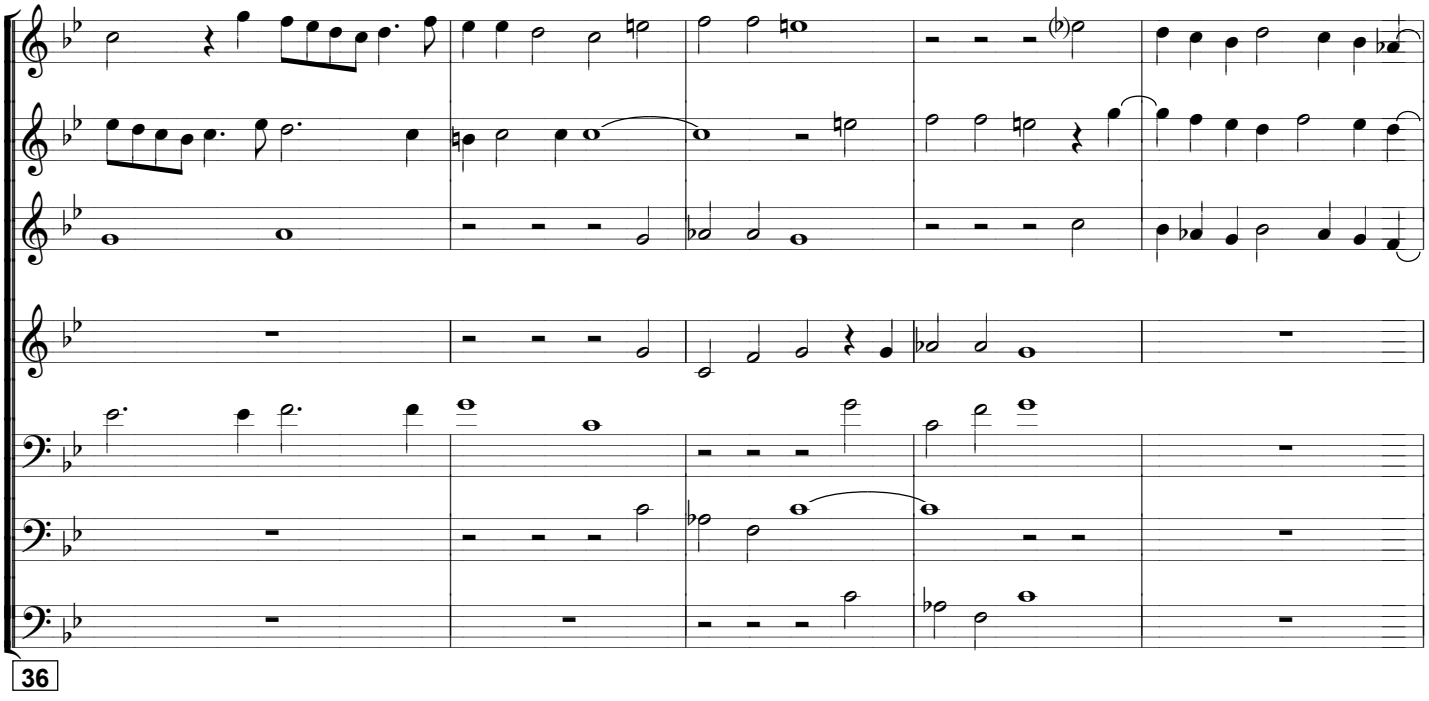


Sonata 6 á 7 31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

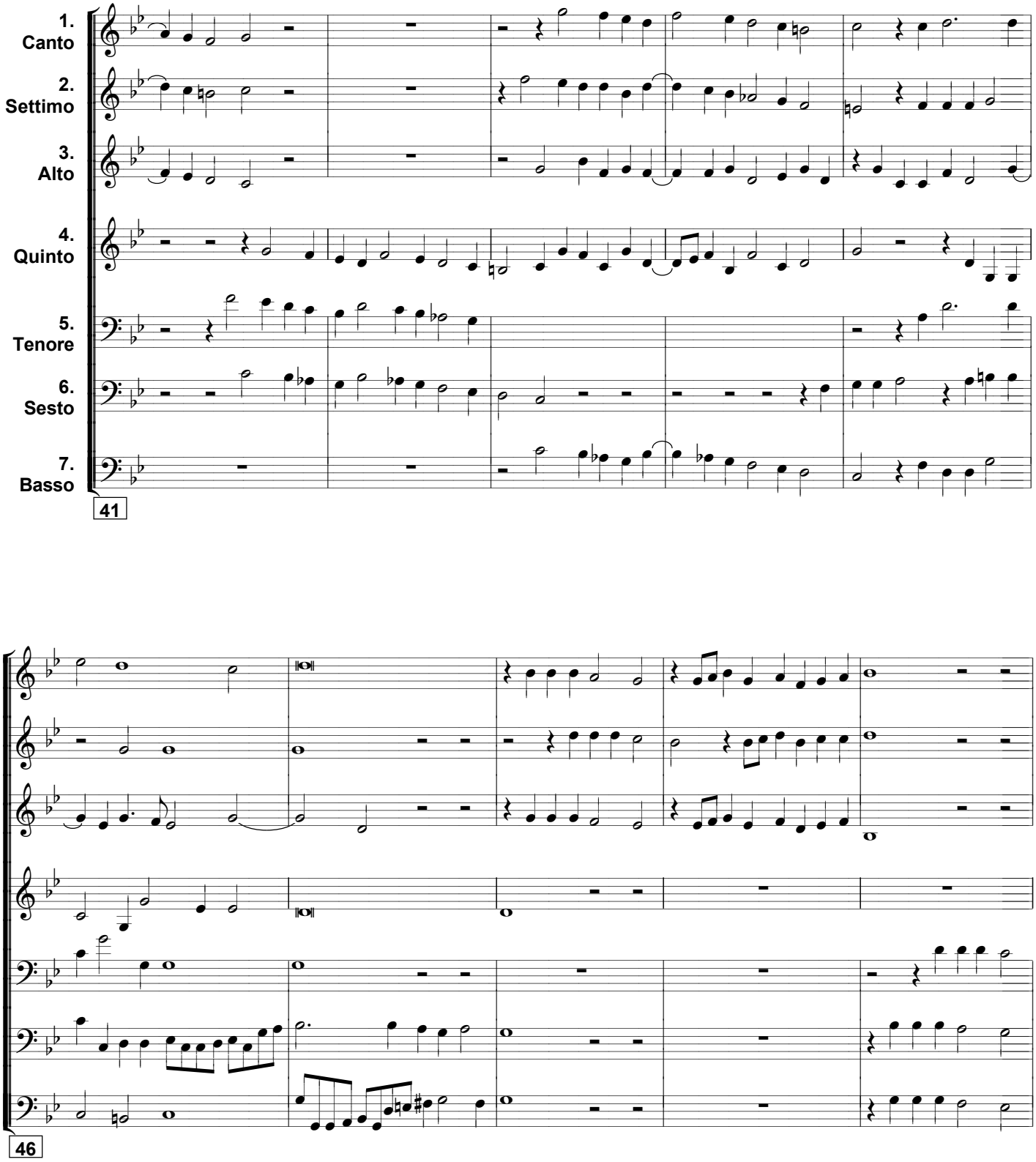




31. Sonata 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

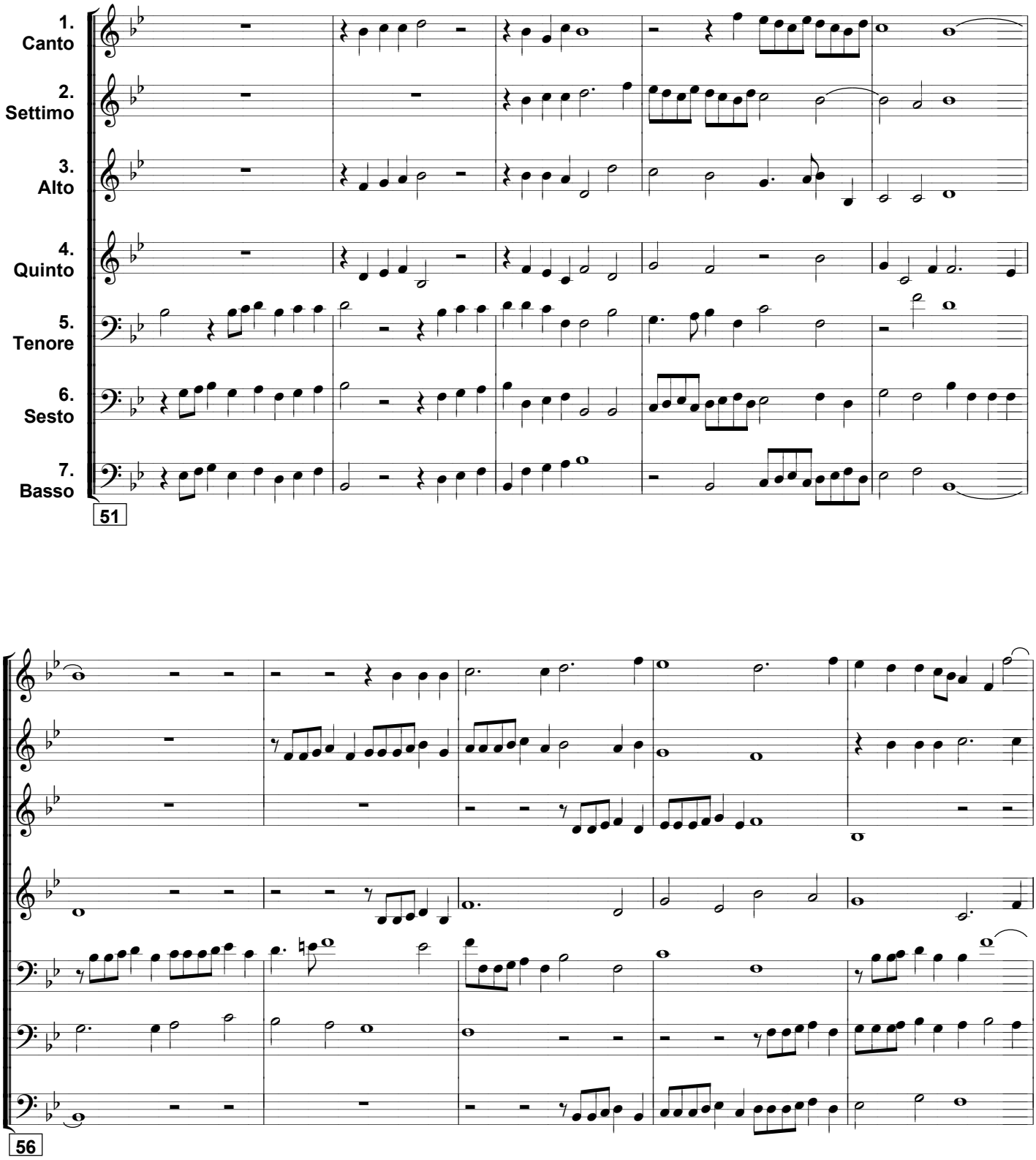
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615



Sonata 6 á 7 31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

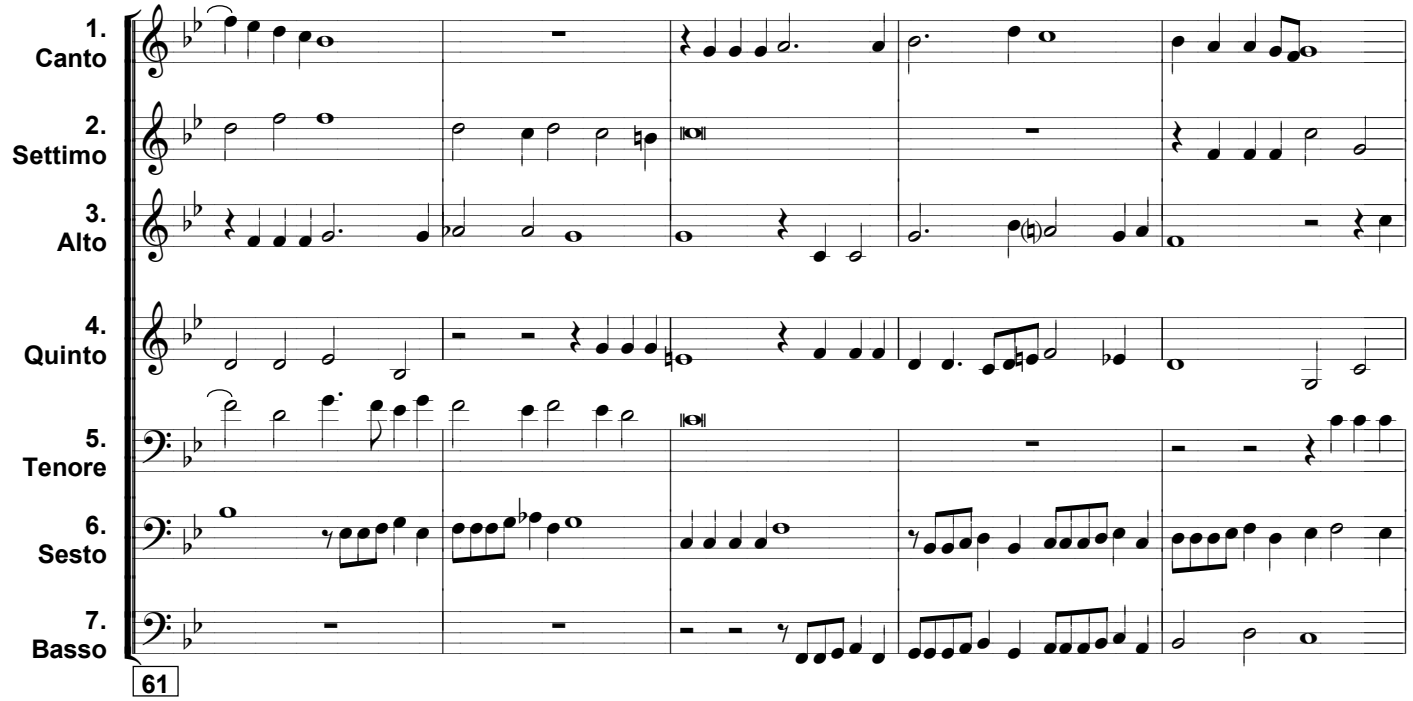
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

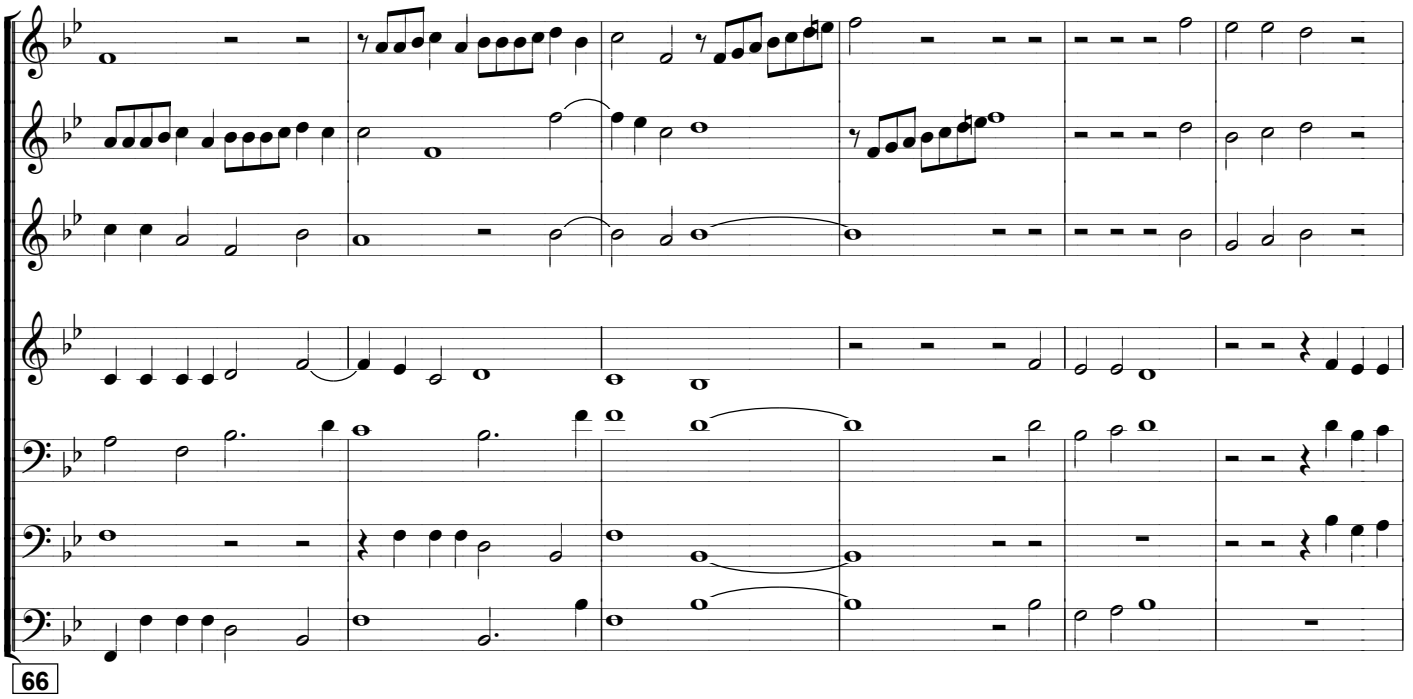


31. Sonata 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

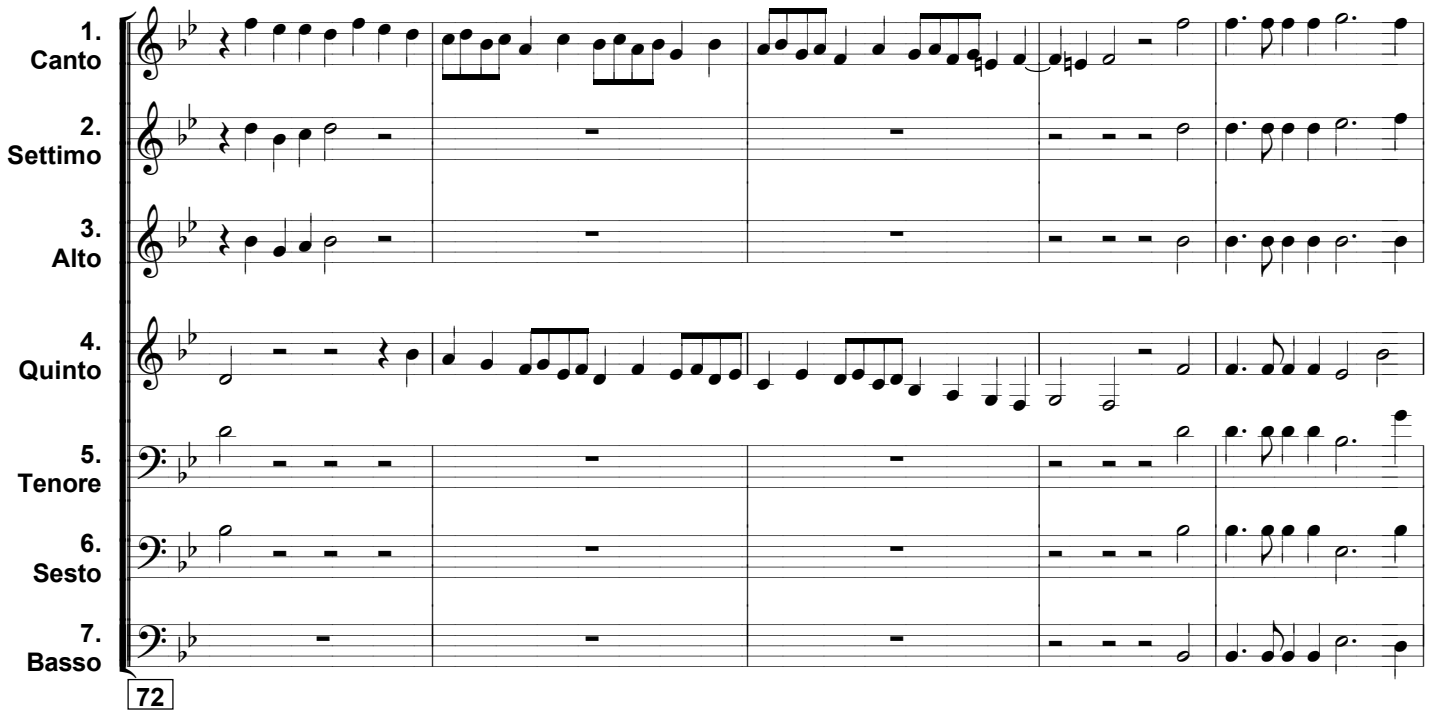


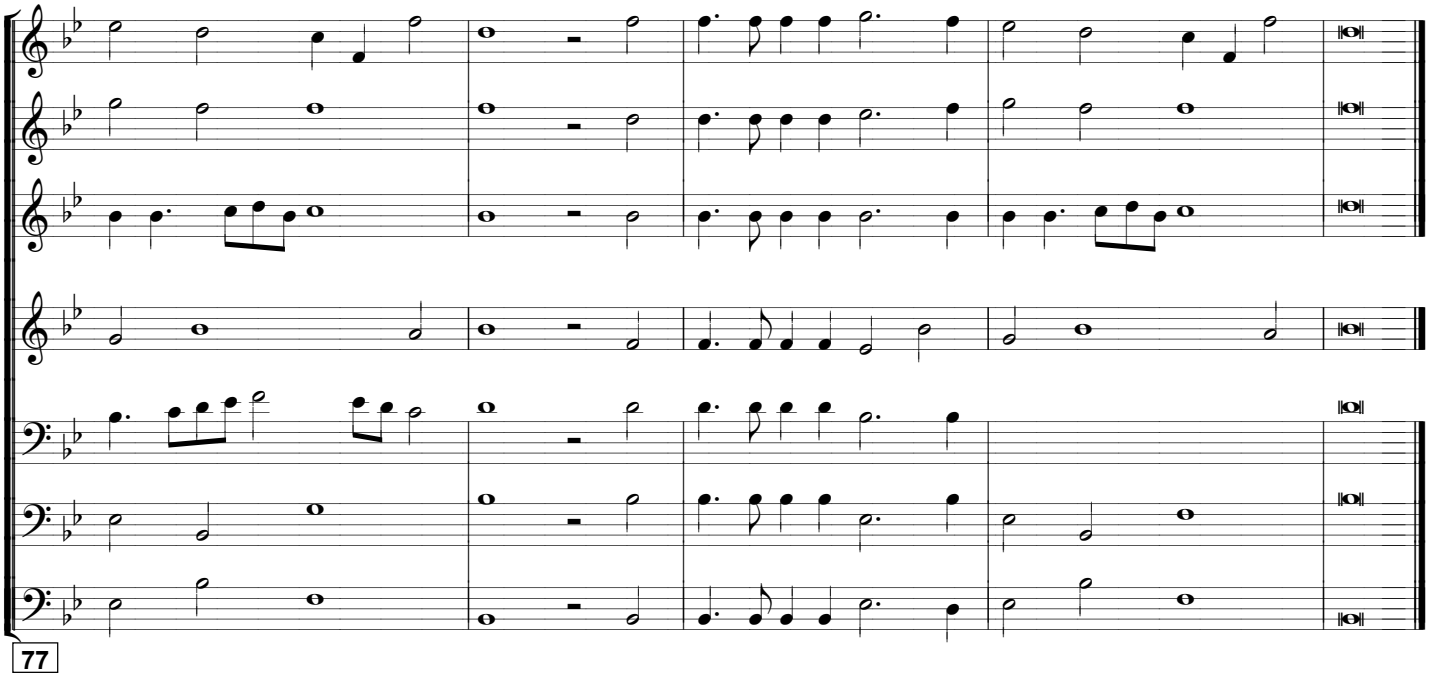


Sonata 6 á 7 31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615





32. In Nomine

Henry Purcell (1659 - 1695)

aus: 19 Fantazias, In Nomines and Other Pieces (1680)
https://imslp.org/wiki/In_Nomine_of_Seven_Parts,_Z.747_(Purcell,_Henry)
https://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell
https://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell

Vorlage imslp

Henry Purcell, Porträt eines unbekannten Künstlers nach einer Zeichnung, vermutlich von John Closterman (1660–1711) (wikipedia)

Henry Purcell wurde um 1659 als Sohn eines Sängers des Hofchores König Charles/Karls II. geboren und erhielt mit knapp zehn Jahren seine Ausbildung als Chorknabe derselben Kapelle durch deren Vorsteher und später durch Matthew Locke (1621/22–1677). Mit dreizehn Jahren mußte er wegen seines Stimmbruchs den Chor verlassen und erhielt eine grundlegende Ausbildung in Orgel und Theorie. Mit siebzehn wurde Purcell 1676 Organist an der Westminster Abbey und schrieb seine ersten Schauspielmusiken.

1680 heiratete Purcell und hatte im Jahr darauf mit seiner Frau Frances ein Kind, das aber kurz nach der Geburt starb. Zur gleichen Zeit begann Purcell erste Kompositionen zu schreiben, die zur Untermalung der - seit Charles Krönung 1661 - wieder erlaubten Theateraufführungen dienten. Das „In Nomine“ stammt aus der 1680 erschienenen Sammlung.

1682 wurde Purcell Organist der Hofkapelle und in Westminster Abbey. 1683 veröffentlichte Purcell eine Sammlung von Triosonaten - damals eine neue Art der Kompositionen. Zur Krönung Jakobs II. steuerte Purcell 1685 zwei Anthems bei, die am Ende der Zeremonie erklangen. Er erschein aber nicht als offizieller Komponist der „Private Musick“ - das blieb Matthew Locke.

Purcell hatte finanzielle Probleme, mußte bis 1669 Privatunterricht geben und verlor in dieser Zeit noch drei Kinder, die in frühen Jahren starben. Ab 1669 veröffentlichte er die ersten Opern als Auftragsarbeiten für englische Theatertruppen: *Dido and Aeneas* (1689), *Triumph* von Dioclesian (1690), *Musik* zu King Arthur (1690) und endlich 1692 die Oper *The Fairy-Queen* nach Shakespeares „Sommernachtstraum“. Die Opern zogen zwar viel Publikum an, verursachten aber so hohe Unkosten, daß den Beteiligten kaum etwas übrig blieb. Dennoch konnte Purcell von den Einnahmen überleben.

Purcells finanzielle Situation wurde besser, als die Trauerfeier für Maria II. von England vorbei war - die größte Trauerfeiern des 17. Jahrhunderts - mit seiner Musik (s. S. 30). Ein Jahr später, am 21. November 1695, starb Purcell und wurde fünf Tage später mit eben dieser Trauermusik neben seiner Orgel in Westminster Abbey begraben.

In Nomine 32.

Henry Purcell (1659 - 1695)

aus: 19 Fantazias, In Nomines and Other Pieces (1680)
https://imslp.org/wiki/In_Nomine_of_Seven_Parts,_Z.747_(Purcell,_Henry)
https://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell
https://de.wikipedia.org/wiki/John_Taverner
https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-in-nomine-100.html

QR-Code zum Mitspielen

Zum Stück

John Taverner (1490-1545) schrieb um 1530 in seiner Messe "Gloria tibi Trinitas" einen eigenen Abschnitt zu den Worten *„In nomine Domini“* [1], der schnell populär wurde und unter den englischen Kirchenmusikern bekannt wurde. Viele Musiker zitierten Taverners Komposition und schufen damit eine eigenständige Kompositionsform, die sich in England verbreitete. Zu mehreren Instrumentalstimmen gehörte dabei immer ein gesungener *cantus firmus*.

Purcells „In nomine“ beginnt „*kanonisch*“, eben wie ein Kanon. Das dreitaktige Motiv beginnt mit einer punktierten Halbe, bleibt kurz auf der Oberquinte liegen und steigt von der None wieder ab. Es wird in halbtaktigem Abstand von den anderen Stimmen aufgenommen, teilweise auch parallel in zwei Stimmen, erklingt aber nie so, wie beim ersten Einsatz. Die dritte Stimme hat - mit einem Takt Verspätung - dagegen nur Liegenoten die jeweils eine doppelte Ganze dauern und nicht das sind, was man von einer Horn- oder Trompetenpartie erwartet. Hier könnte man mit einer Orgel oder einem Glockenspiel interessante Alternativen erreichen (s.mp3-Datei). Hörbar ist immer der Einsatz mit der punktierten Halben und der Abstieg der fünf Viertel, so daß man keine Akzente zu spielen braucht. Es reicht, das Tempo beizubehalten (ich empfehle Tempo 72).

In zwölf Takten wird das Motiv halbwegs erschöpfend dargestellt und es kommt zu einem Halbschluß in T13. Nun wird das Motiv etwas variiert und nimmt in T17/18 und T21 durch die Zwischendominante und die kleine Septime einen Klang vorweg, den J. S. Bach zwanzig Jahre später stilbildend verwenden wird.

Ab T20 kommen Oktavsprünge durch fast alle Stimmen bis in T27 deutliche homophone Klänge gespielt werden, denen man kleine Akzente geben könnte. Erste Echowirkungen entstehen ab T29, deutliche Quartsprünge als Motive ab T36. Ab T43 wechselt die Harmonik kurz nach As-Moll und kommt über die Zwischendominante in die Schlußtonart C-Dur. Ein leichtes *ritardando* reicht, weil Purcell den Schluß bereits auskomponiert hat.

Wenn möglich, besetzt man zwei Trompeten, zwei Hörner, zwei Posaunen und Tuba. Die siebte Stimme ist für eine Quartventilposaune schwierig, für eine echte Baßposaune machbar, für eine tiefe Tuba oder die Orgel optimal.

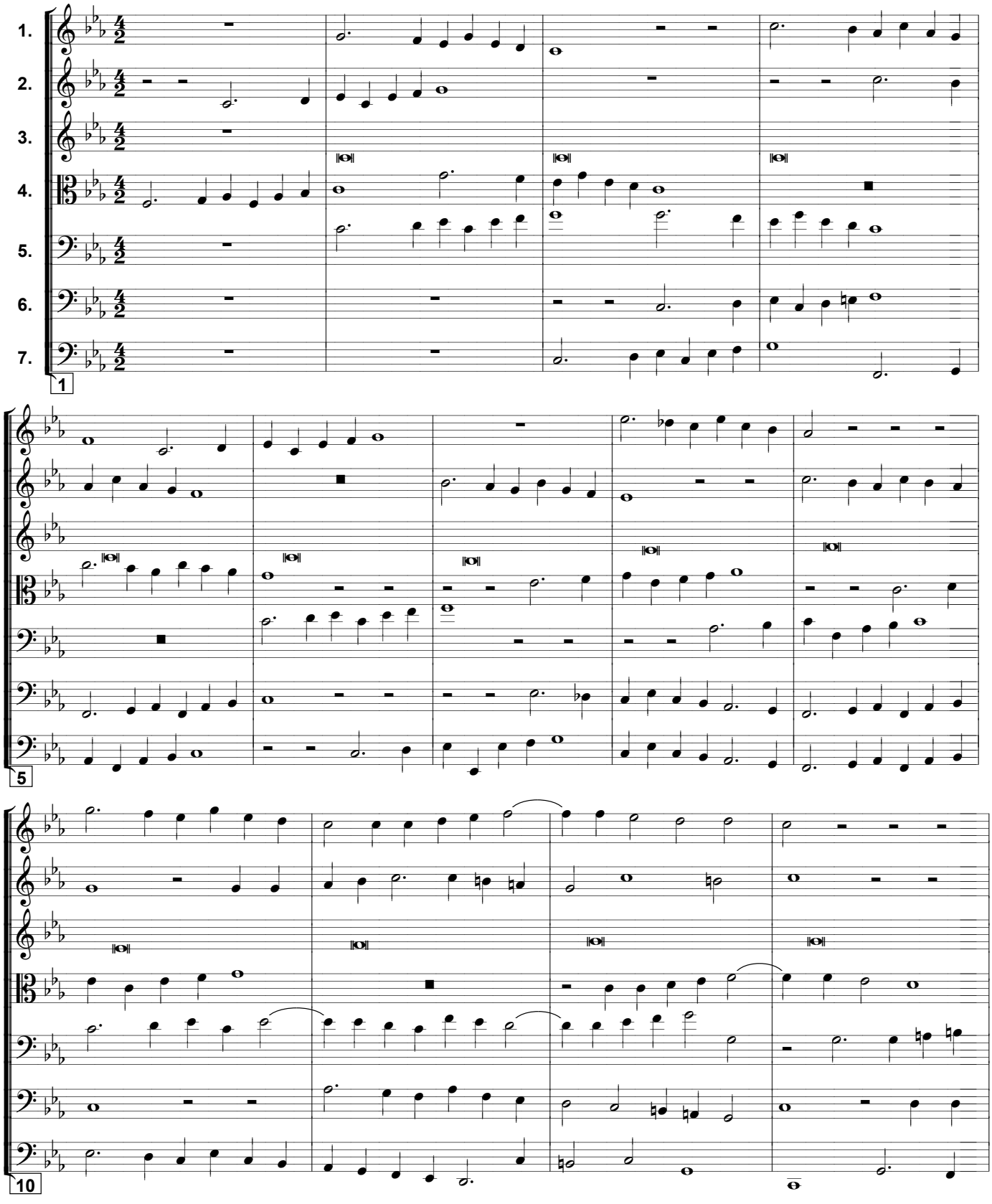
[1] Das „in nomine“ ist eine Bestandteil des **Sanctus**, das wiederum ein fester Teil der katholischen Messe ist. Dort gibt es die Textzeile: *Benedictus qui venit **in nomine Domini.*** (Gelobt sei, der da kommt, **im Namen des Herrn)**

32. In Nomine

Henry Purcell (1659 - 1695)

aus: 19 Fantazias, In Nomines and Other Pieces (1680)

Partitur

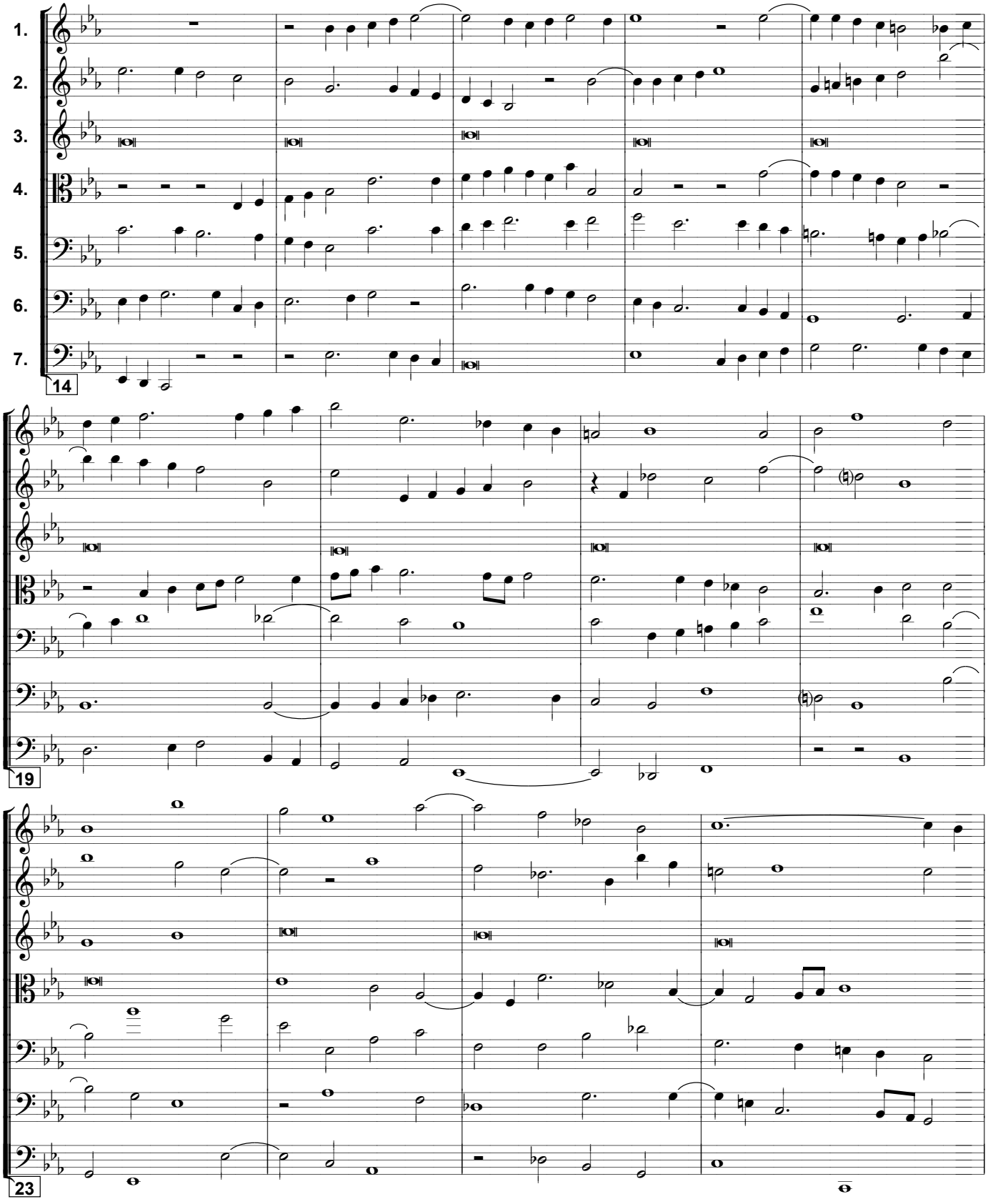


In Nomine 32.

Henry Purcell (1659 - 1695)

aus: 19 Fantazias, In Nomines and Other Pieces (1680)

Partitur

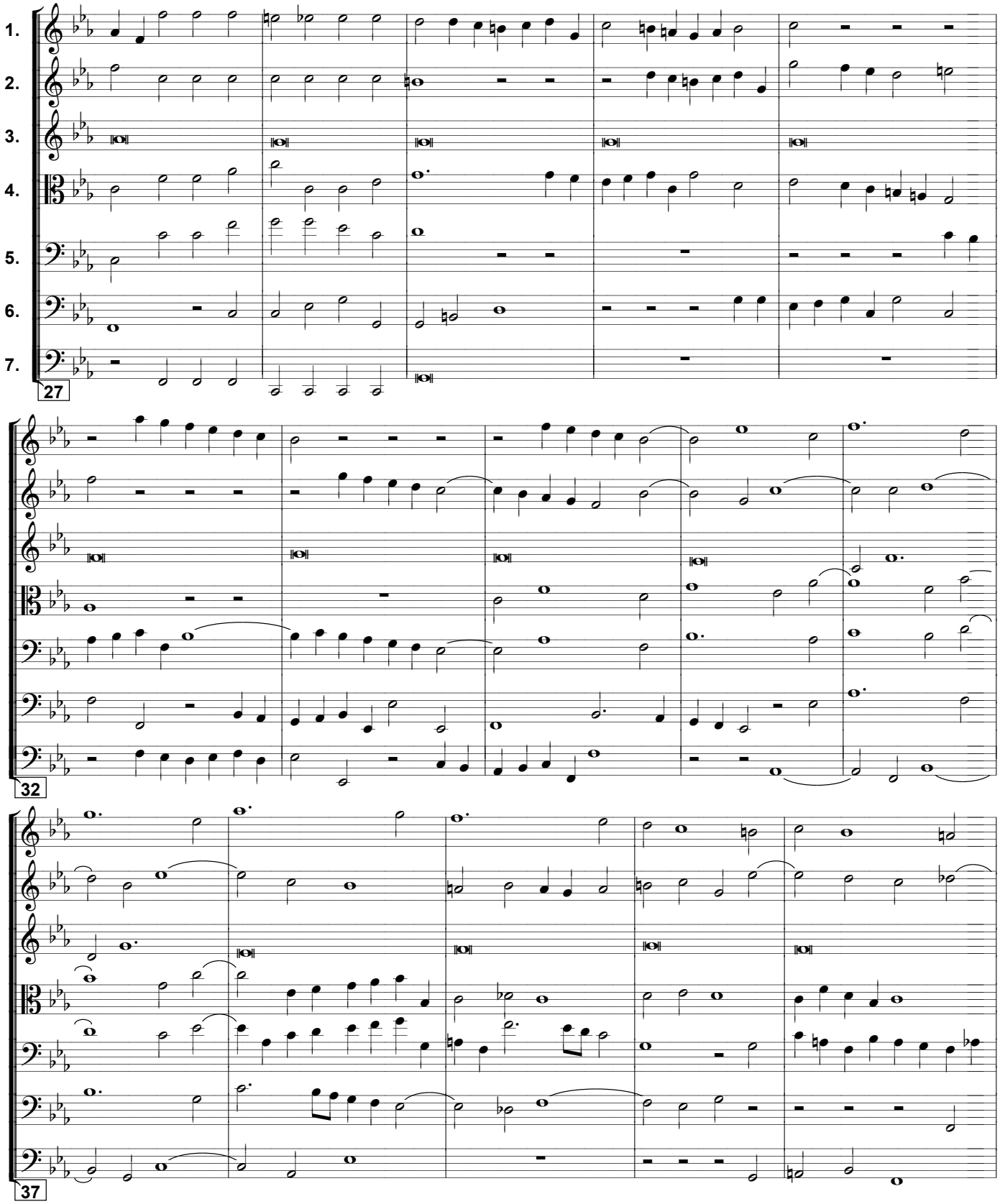


32. In Nomine

Henry Purcell (1659 - 1695)

aus: 19 Fantazias, In Nomines and Other Pieces (1680)

Partitur

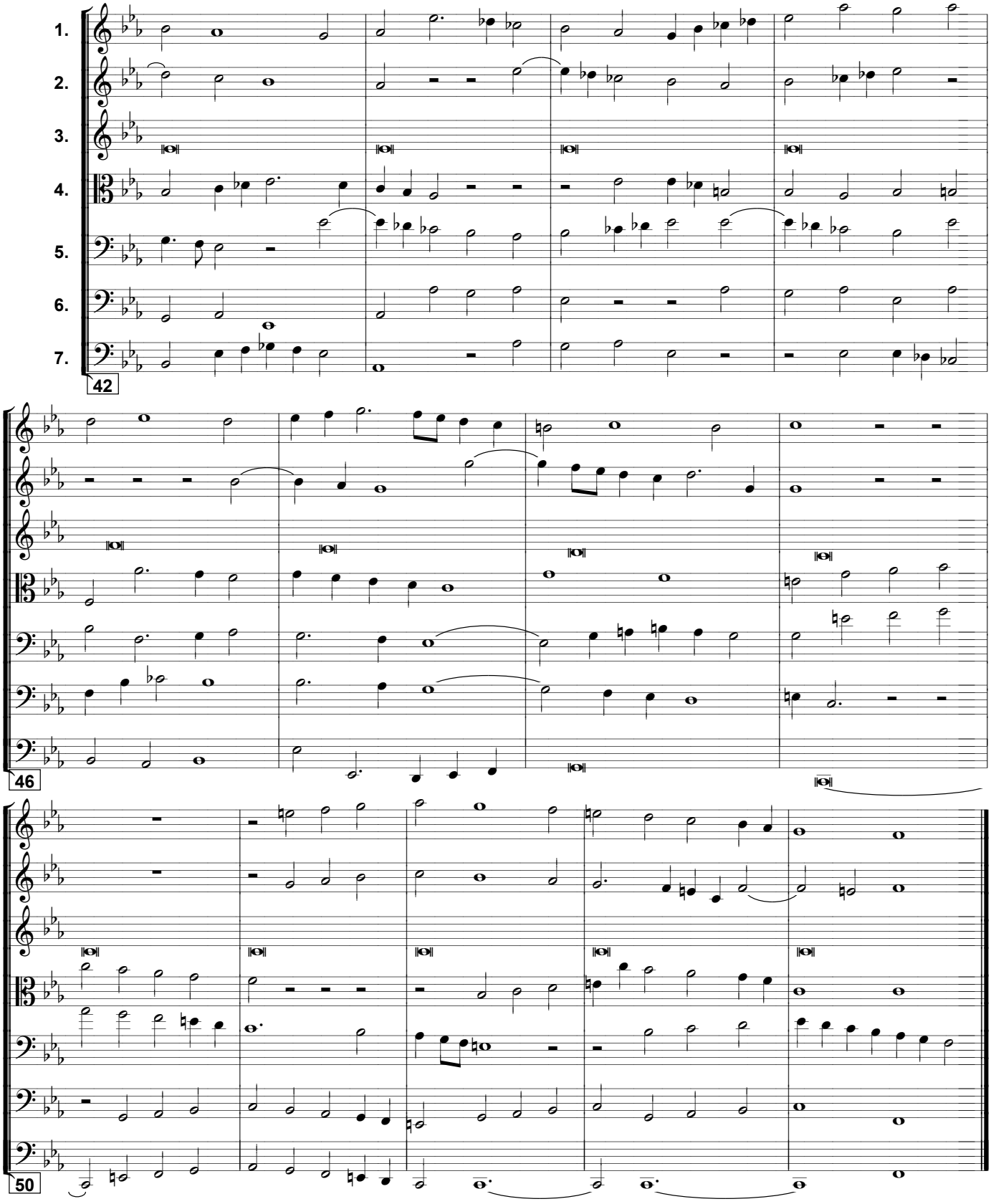


In Nomine 32.

Henry Purcell (1659 - 1695)

aus: 19 Fantazias, In Nomines and Other Pieces (1680)

Partitur



33. Toccata „Athalanta“

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Primo libro de ricercari et canzoni, Venezia 1602

https://de.wikipedia.org/wiki/Aurelio_Bonelli
https://imslp.org/wiki/Category:Bonelli,_Aurelio

Foto: Ein kleiner Teil des Innenraums von San Marco / Venedig

Aurelio Bonelli wurde in Bologna in einer Zeit geboren, in der Venedig das Maß aller Dinge war. Die Bailika San Marco war die Kirche des venezianischen Herrschers, des Dogen, und der hatte die besten Musiker, die man bekommen konnte, angestellt. Ständig spielten sie Musik, mit denen der Herrscher angeben konnte, denn in der Kirche gibt es bis heute viele Emporen und Balkone, auf denen Musiker spielten. Die Kapellmeister des 16. Jahrhunderts schrieben dafür Musik, die man in zwei, drei oder vier räumlich entfernten Postionen aufführte und so konnte die Musik mal von links, von rechts, von oben (unter der Kuppel) oder von vorne und hinten erklingen. Bonelli kannte diese venezianische Musik natürlich und wurde auch von ihr beeinflusst. Er hat ja auch Musik in Venedig drucken lassen[1]. 1596 erschien in Venedig eine erste Sammlung mit dreistimmigen Villanellen und 1602 eine zweite Sammlung mit vierstimmigen Ricercari und Canzonen, sowie zwei achtstimmigen Toccaten und Dialogen für zwei Tasteninstrumente. Von dieser Ausgabe liegt ein Exemplar in der Stadtbibliothek Augsburg.

[1] Primo libro de ricercari et canzoni , Venedig 1602

Toccata „Athalanta“ 33.

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Primo libro de ricercari et canzoni, Venezia 1602
https://de.wikipedia.org/wiki/Aurelio_Bonelli
https://imslp.org/wiki/Category:Bonelli,_Aurelio

Aurelio Bonelli war ein italienischer Organist, Komponist und Maler.

Über sein Leben ist nur bekannt, dass er ein Schüler des Malers Agostino Carraccis war. Ernst Ludwig Gerber widmete ihm 1790 im ersten Band seines „Historisch-Biographisches Lexicon….“, einen Eintrag und bezeichnet ihn als einen bedeutenden Tonkünstler und Maler.

Bonelli wirkte in Bologna an den Kirchen San Michele in Bosco (1602) und San Giovanni in Monte (1620). Um 1600 wird er ebenfalls als Organist in Mailand erwähnt.

Zum Stück

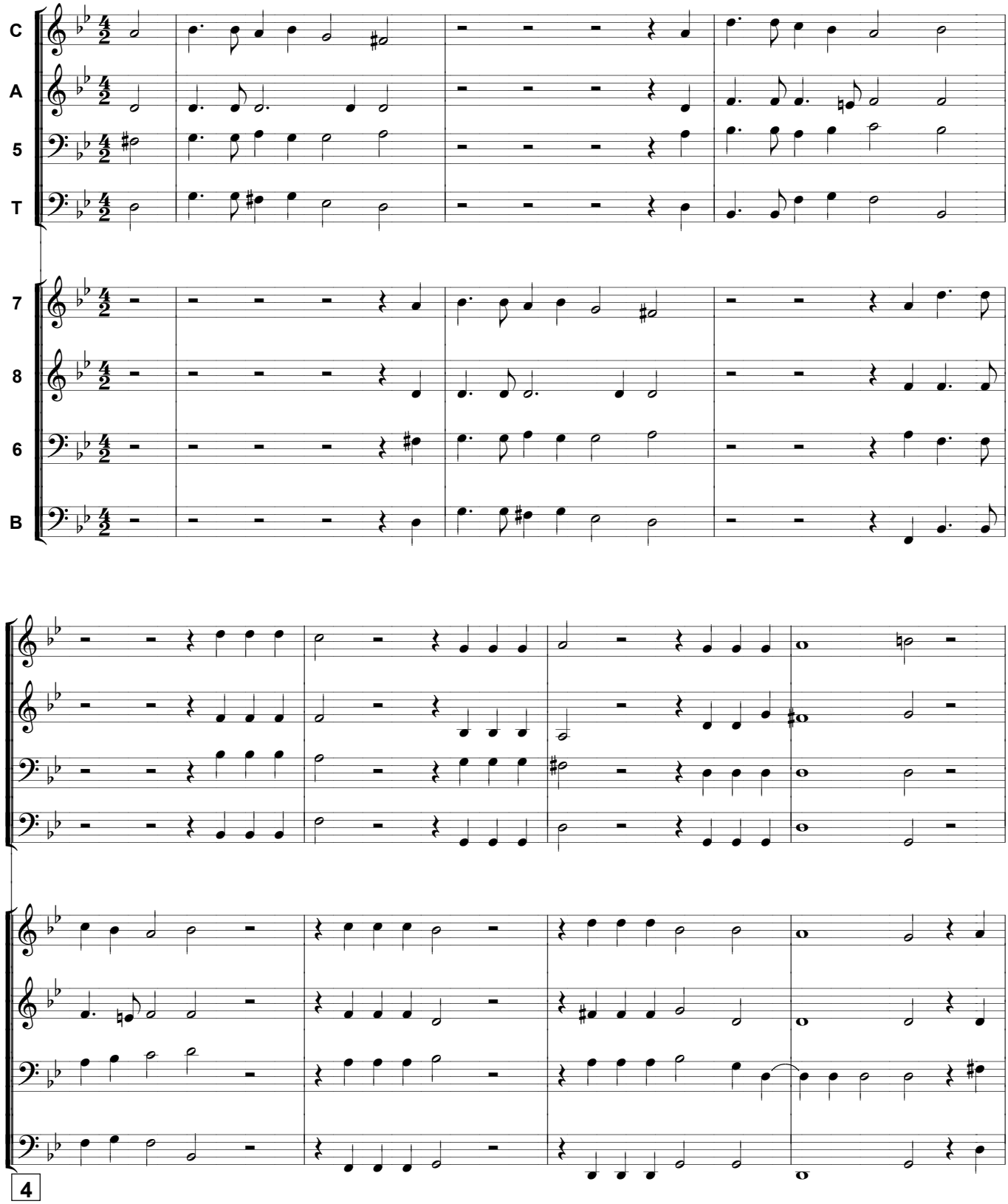
Wenn die Toccata „Athalanta“ aufgeführt werden soll, spielt man sie am besten mit dem ersten Ensemble (coro I) links aufgestellt und - mindestens zehn Meter weiter weg - dem anderen Ensemble (coro II) rechts. Man wird feststellen, dass der Stereo-Effekt wirklich komponiert wurde, weil die Musik mal von links, mal von rechts und mal aus beiden Richtungen kommt. Zur Aufführung in einer großen Kirche oder einem großen Saal braucht man aber einen Dirigenten, damit die Gruppen nicht durcheinander gebracht werden..

33. Toccata „Athalanta“

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Il Primo Libro de Ricercari et canzoni a qvattro voci, Venedig 1602

Partitur

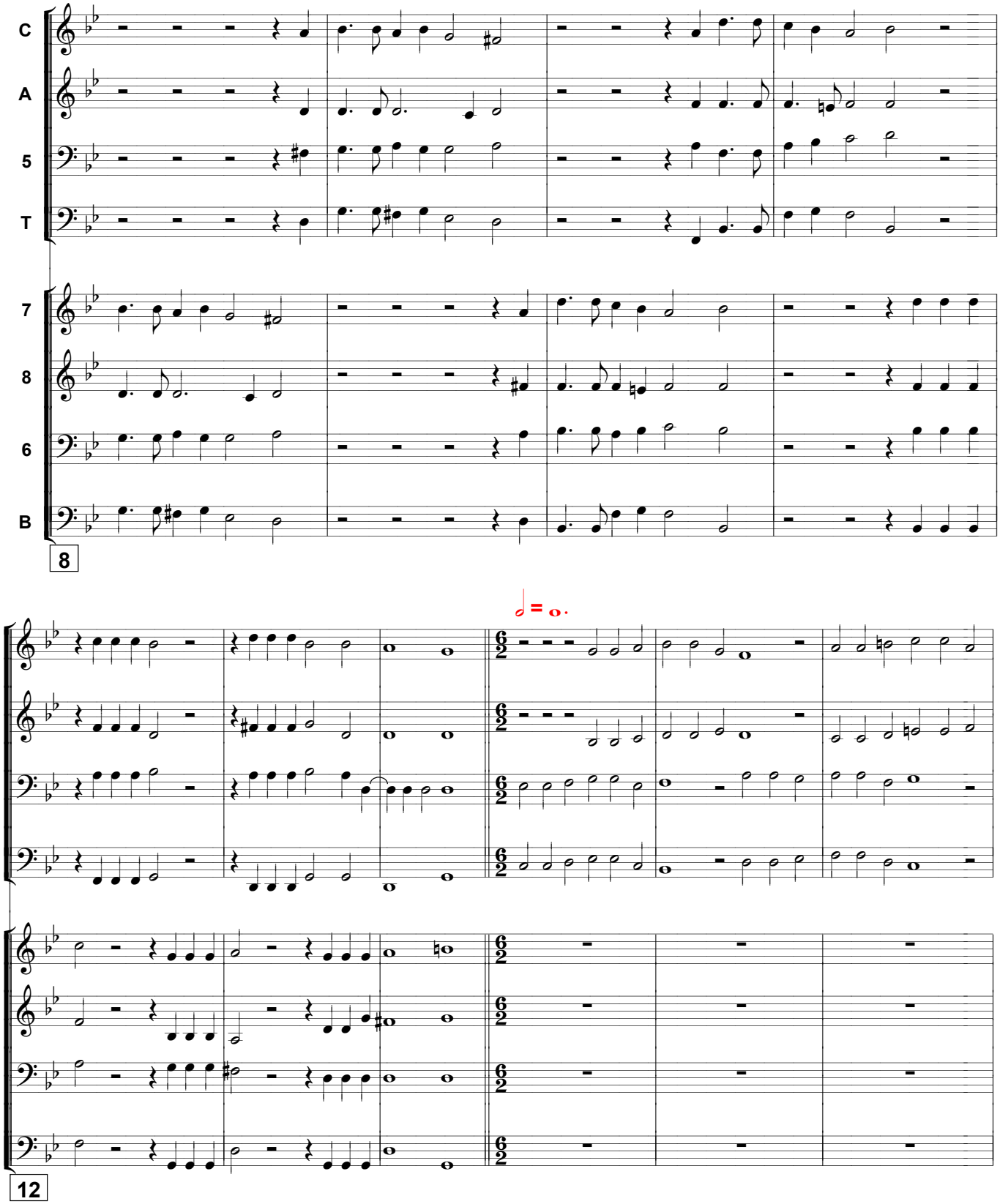


Toccata „Athalanta“ 33.

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Il Primo Libro de Ricercari et canzoni a qvattro voci, Venedig 1602

Partitur

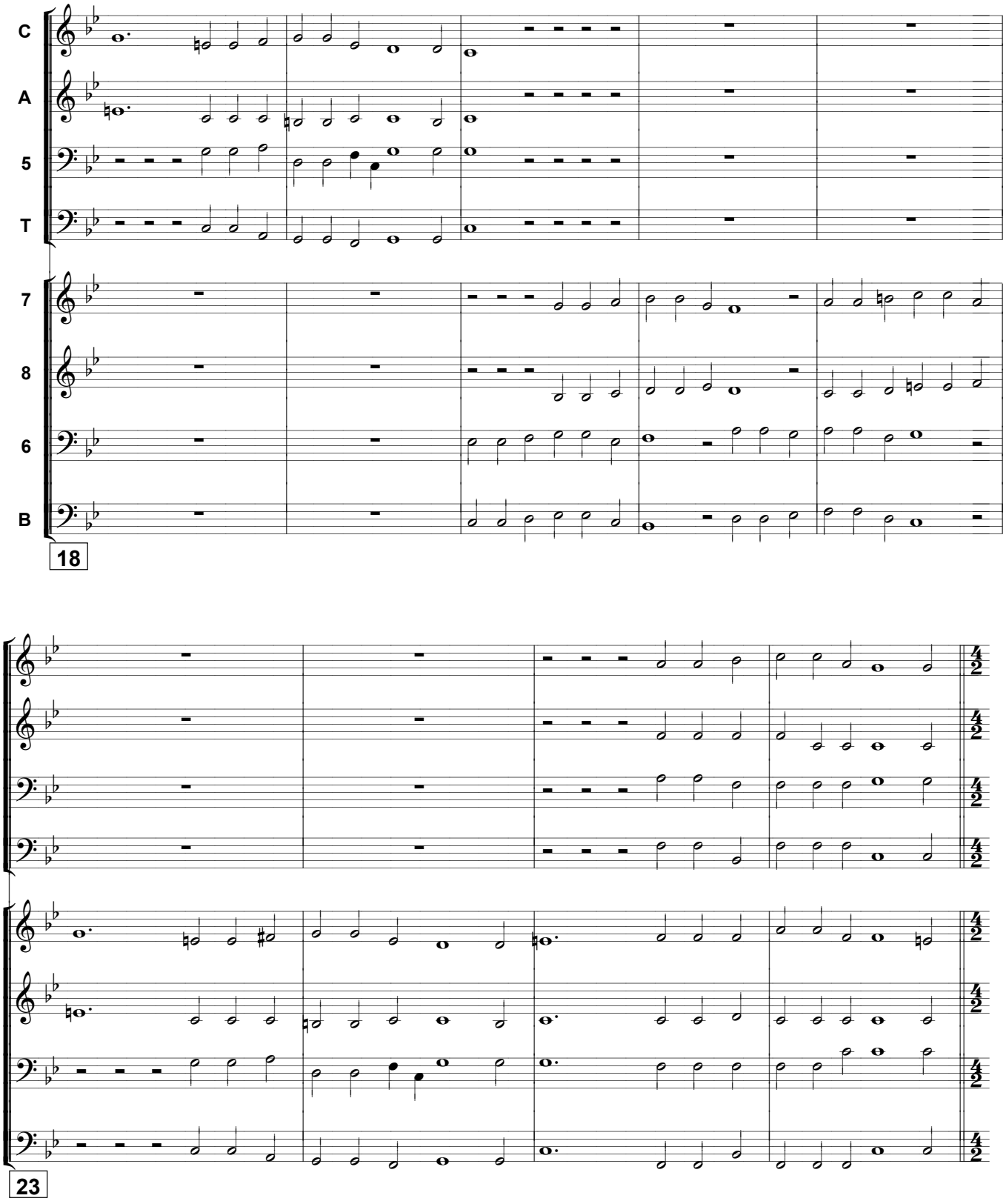


33. Toccata „Athalanta“

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Il Primo Libro de Ricercari et canzoni a qvattro voci, Venedig 1602

Partitur

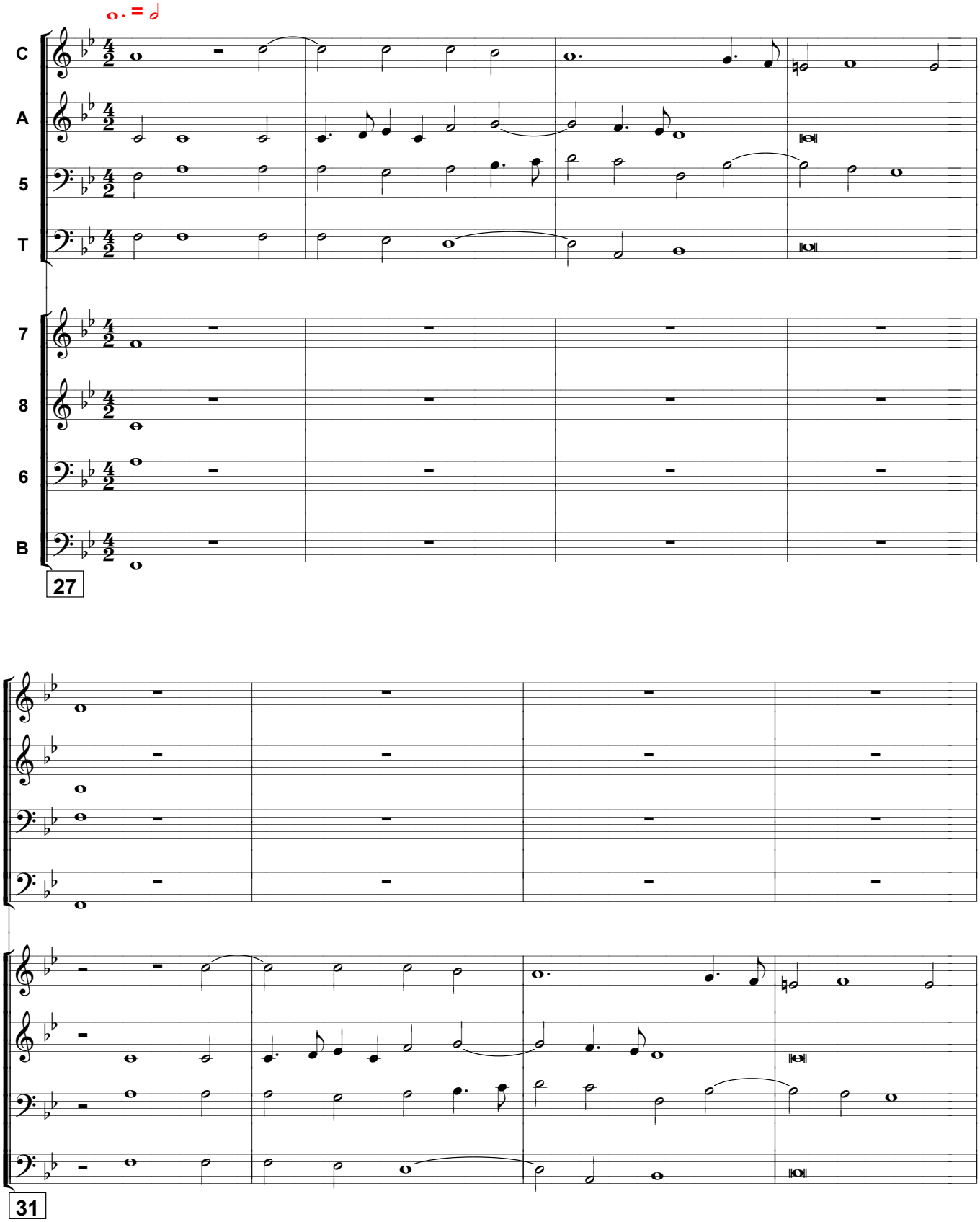


33. Toccata „Athalanta“ 33.

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Il Primo Libro de Ricercari et canzoni a qvattro voci, Venedig 1602

Partitur

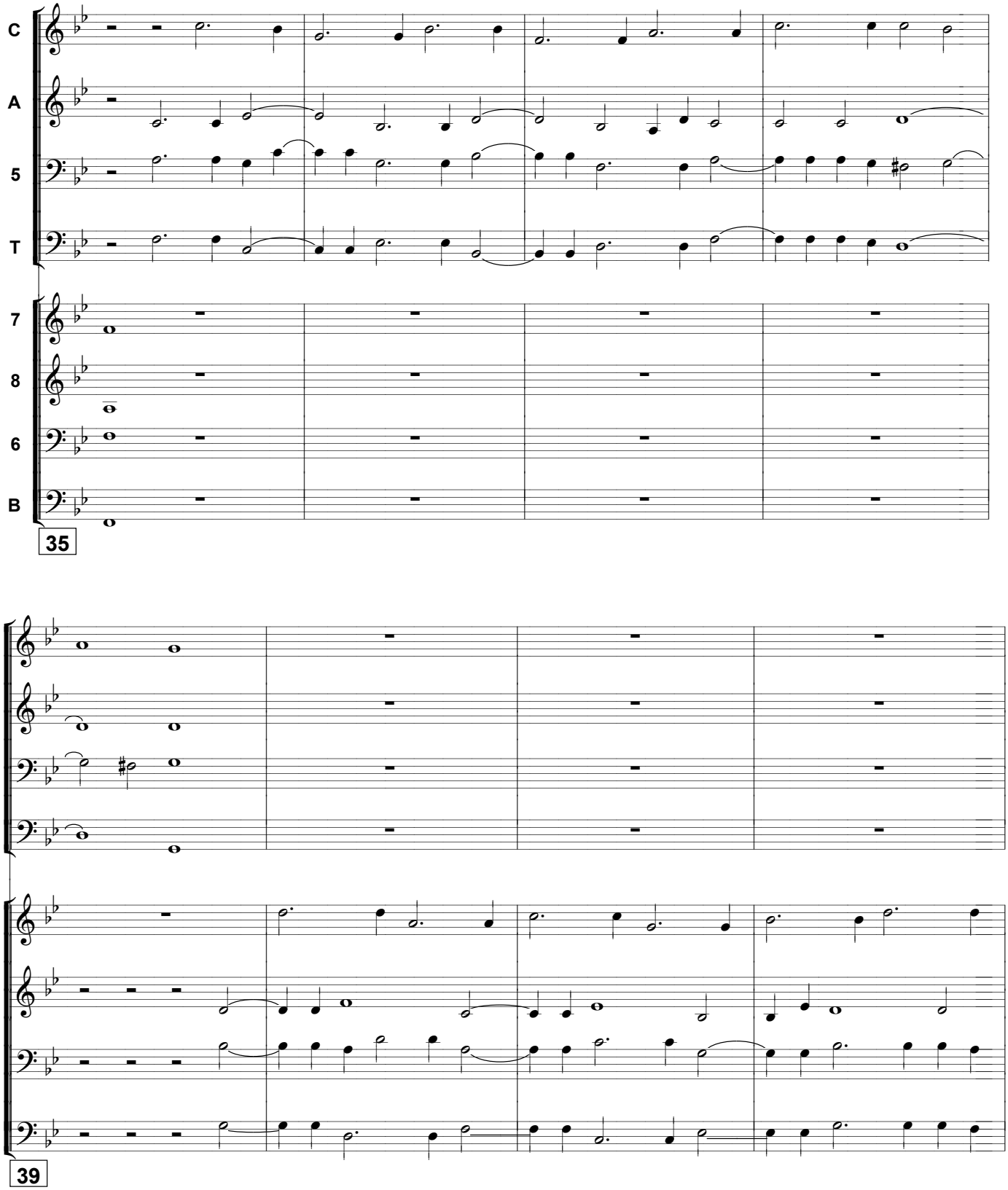


33. Toccata „Athalanta“

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Il Primo Libro de Ricercari et canzoni a qvattro voci, Venedig 1602

Partitur

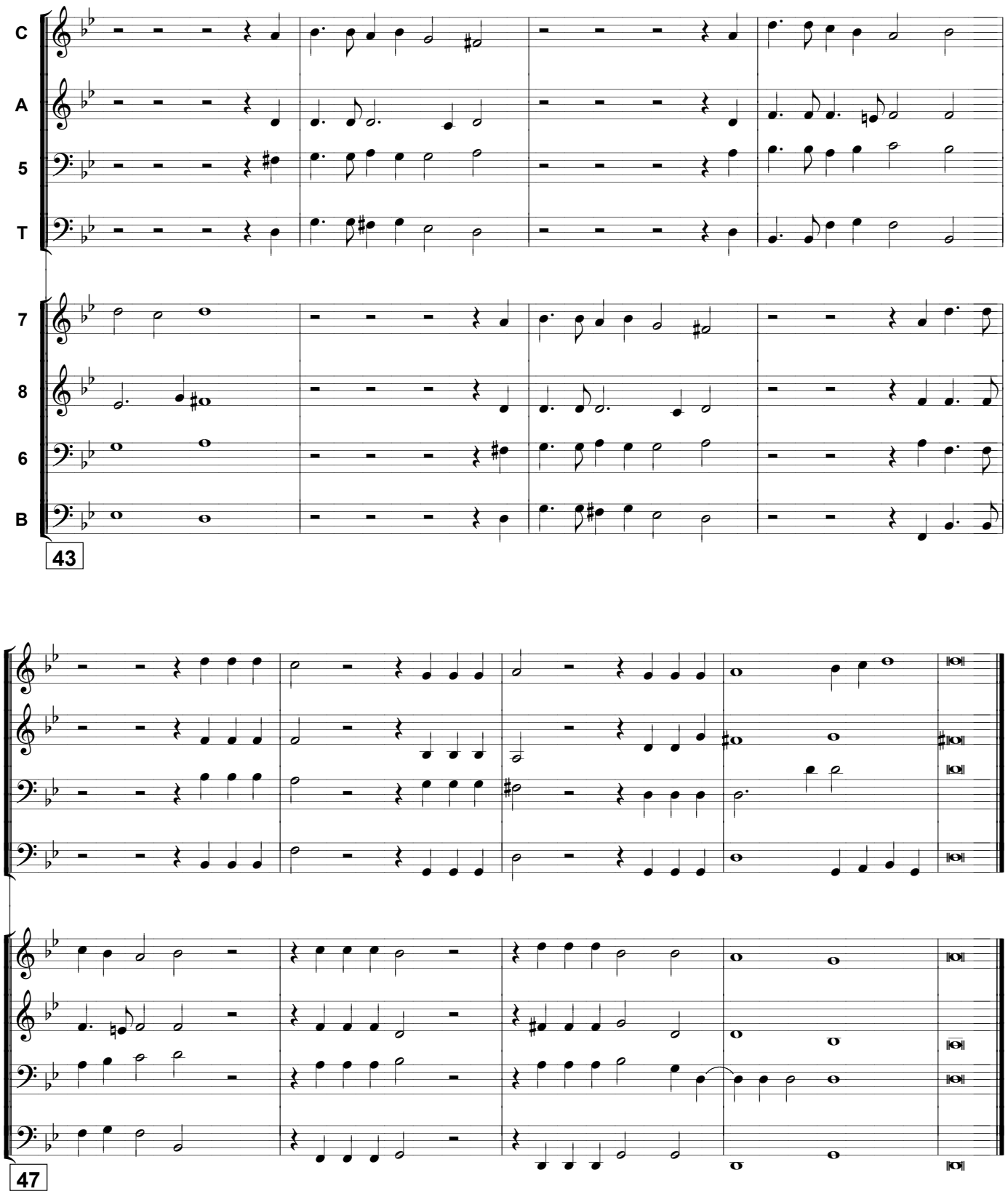


33. Toccata „Athalanta“ 33.

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

aus: Il Primo Libro de Ricercari et canzoni a qvattro voci, Venedig 1602

Partitur



34. Sinfonia „La Cremonese“

Ludovico (Grossi da) Viadana

(1560 Viadana - 1627 Gualtier)
aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610
https://de.wikipedia.org/wiki/Lodovico_Grossi_da_Viadana
https://imslp.org/wiki/Sinfonia_'La_Bolognese'%2C_Op.18_(Viadana%2C_Lodovico_da)

Darstellung Viadanas

Lodovico Grossi wurde um 1560 im kleinen Dorf Viadana bei Parma geboren und nannte sich später nach seinem Geburtsort (*da Viadana* = aus Viadana). Über seine Kindheit und Jugend ist nicht viel bekannt. Er trat in den Franziskaner-Orden ein und ließ sich an der Orgel, als Chorleiter und als Komponist ausbilden.

1594, mit vierunddreißig, wurde er Chorleiter am Dom von Mantua und nahm in dieser Funktion an den Begräbnisfeierlichkeiten für Orlando die Lasso in München teil. Drei Jahre später bekam er eine Anstellung in Rom an der päpstlichen Kapelle, doch 1602 kehrte er nach Mantua zurück und danach nach Venedig und Fano. Ab 1614 arbeitete er für die Franziskaner in Ferrara und Piacenca. Seinen Lebensabend verbrachte er ab 63 Jahren im Kloster Santa andrea in Bussetto (Nähe Piacenca). Nun nannte er sich endgültig Ludivico „Viadana“ und schrieb für den Rest seines Lebens Messen und Instrumentalmusik.

Viadanas Bdeutung als Musiktheoretiker ist groß. Er war der erste, der eine musikalische Kurzschrift für die Akkordbegleitung entwickelte, den „Generalbaß“. Die Klassiker benutzen sie noch heute, die Jazz- und Popmusiker etwas Vergleichbares.

Ludovico Viadana starb am 2. Mai 1627 in Gualtieri, zwischen Piacenza und Ferrara.

Werke (Auszüge)

Es gibt dreißig Sammlungen mit Opus-Zahlen (bis op. 30), darunter die **Sinfonie musicali a otto Voci** (op. 18, Venedig, 1610), aus der die Sinfonia „*La Cremonese*“ entnommen ist. Es ist anzunehmen, daß die Stücke dieser Sammlung auf zwei Orgeln gespielt wurden, doch heutzutage werden sie eher mit zwei getrennten Instrumentalgruppen aufgeführt.

Außerdem existieren etliche Werke ohne Opuszahlen, vornehmlich Messen und andere geistliche Werke. Viadana schrieb meistens zwischen drei und acht Stimmen, doch es gibt auch einige mehrchörige Werke. Seine Kompositionen wurden meistens in Vendig gedruckt, einige auch bei Pierre Phalese in Antwerpen (1599).

Sinfonia „La Cremonese“ 34.

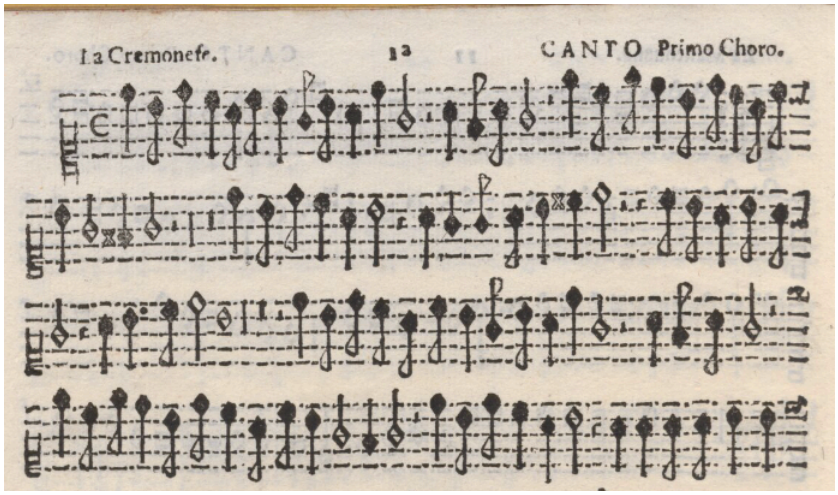
Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)

aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610

https://de.wikipedia.org/wiki/Lodovico_Grossi_da_Viadana

https://imslp.org/wiki/Sinfonia_'La_Bolognese'%2C_Op.18_(Viadana%2C_Lodovico_da)

QR-Code zur Mitspieldatei



Oben: **Anfangszeilen** des *cantus* des ersten Chores

Links: **Titelblatt** der Ausgabe von 1610

Quellen: imslp (links) und
https://www.digitale-sammlungen.de (oben)

Erklärung

Viadanas „Cremonese“ hat am Zeilenanfang das **C** (Zeichen für den geraden Takt) . Pausen sind als kleiner senkrechter Strich markiert. Ich bin von der Originaltonart wieder einen Ganzton tiefer abgewichen, weil die Stimmung früher entsprechend tiefer war und vor allen Dingen die Blechbläser in Bb-Dur besser klingen.

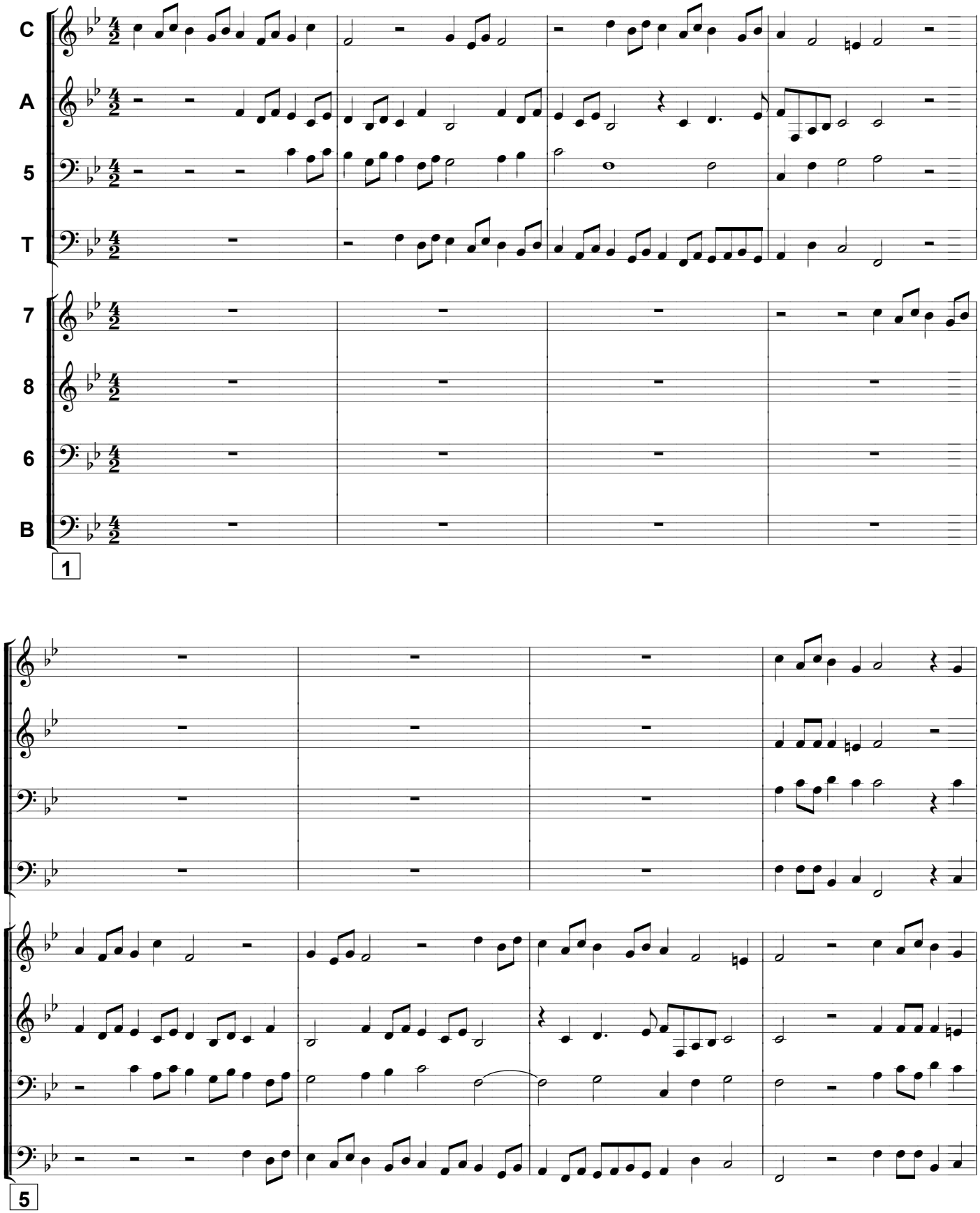
Die Einleitung ist ungewöhnlich, aber nicht wirklich schwierig. Chor I stellt die Thematik vor, Chor II nimmt sie auf und in T8 erklingen beide Gruppen erstmalig zusammen und spielen das Anfangsmotiv wechselseitig (T8-11). Ab T12f spielt Chor II wieder das Anfangsthema, ab T15f wiederholt es Chor I, die Takte 19ff bringen das, was in T8 schon gekommen ist. Soweit alles sehr einfach.

Ab T22 kommt die erste Schwierigkeit, weil die Bestandteile des Motivs nun versetzt erklingen und man rhythmisch sicher sein muß, um sich nicht zu verlaufen. In T29 wird der Taktwechsel vorbereitet. Ich habe ihn als Ganze und Halbe notiert, damit der folgende Dreiertakt logisch klingt. Das Metrum bleibt gleich, wird aber anders gedeutet: Was vorher eine Ganze war, ist nun die punktierte Ganze (*prolatio sesquialtera*). Nun wird es schwierig, denn entweder denkt (oder dirigiert) man ganze Takte und erlebt die rhythmische Falle ab T35, wenn das gerade Motiv (Halbe und zwei Viertel) gegen den Schlag geht, oder man schlägt Halbe und erlebt eine ständige Schwerpunktverschiebung. Ab T39 gibt es überhaupt keinen Schwerpunkt mehr und wenn man dann taktiert, fliegt man raus. T42 und T44f sind eine kurze Hilfe zur Orientierung. Ab dem Doppelstrich geht es von Neuem los und ab T55 konzentriert man sich am besten nur auf das Tempo. Der Schluß ab T61 erscheint dann wieder leicht. Die vorletzte Note (im Original eine einfache Halbe mit Pause) habe ich als Ganze notiert, weil die Pause der Kirchenakustik geschuldet war (Nachhall) und man das Schlußritardando so leichter ausführen kann.

34. La Cremonese

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)
aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610

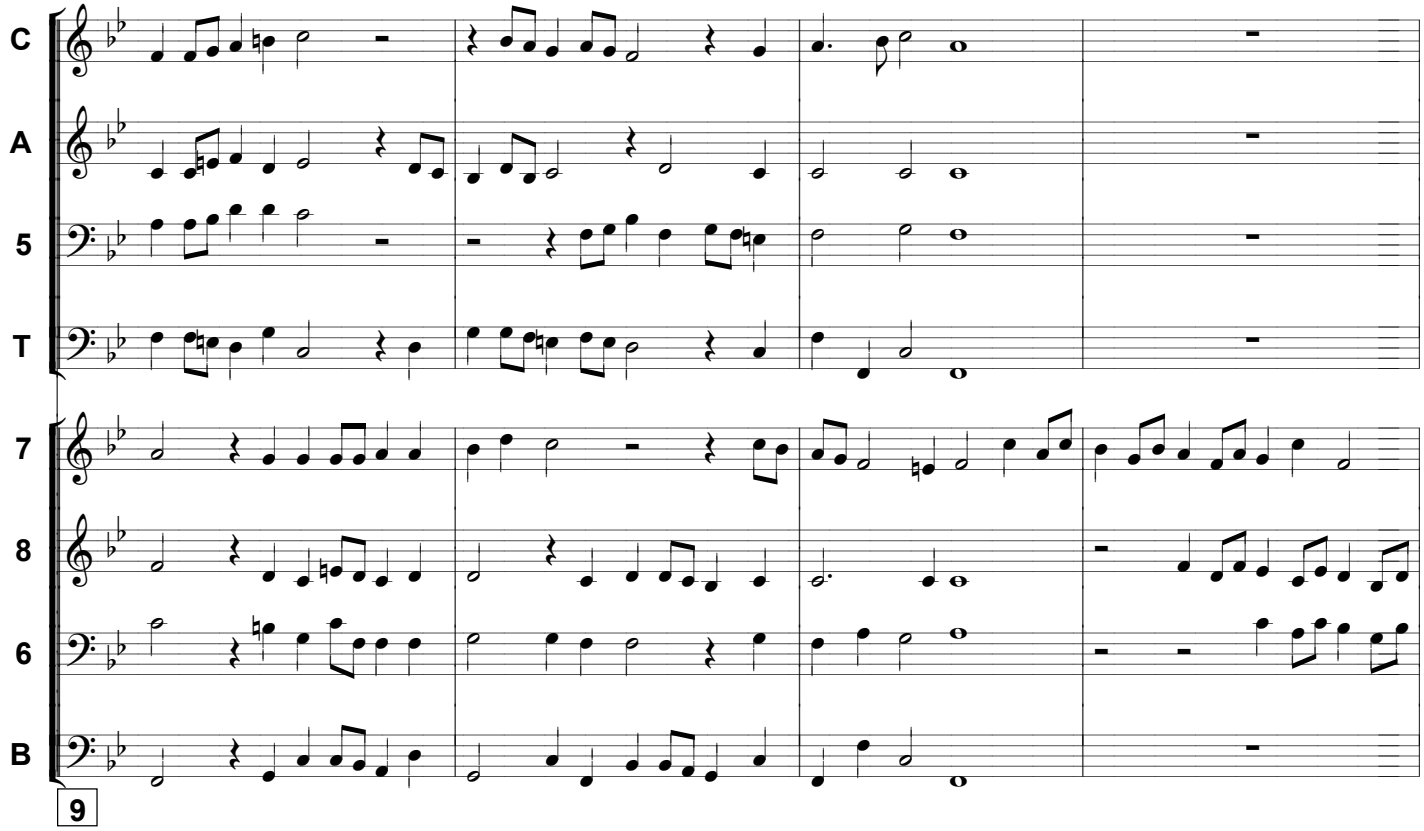
Partitur

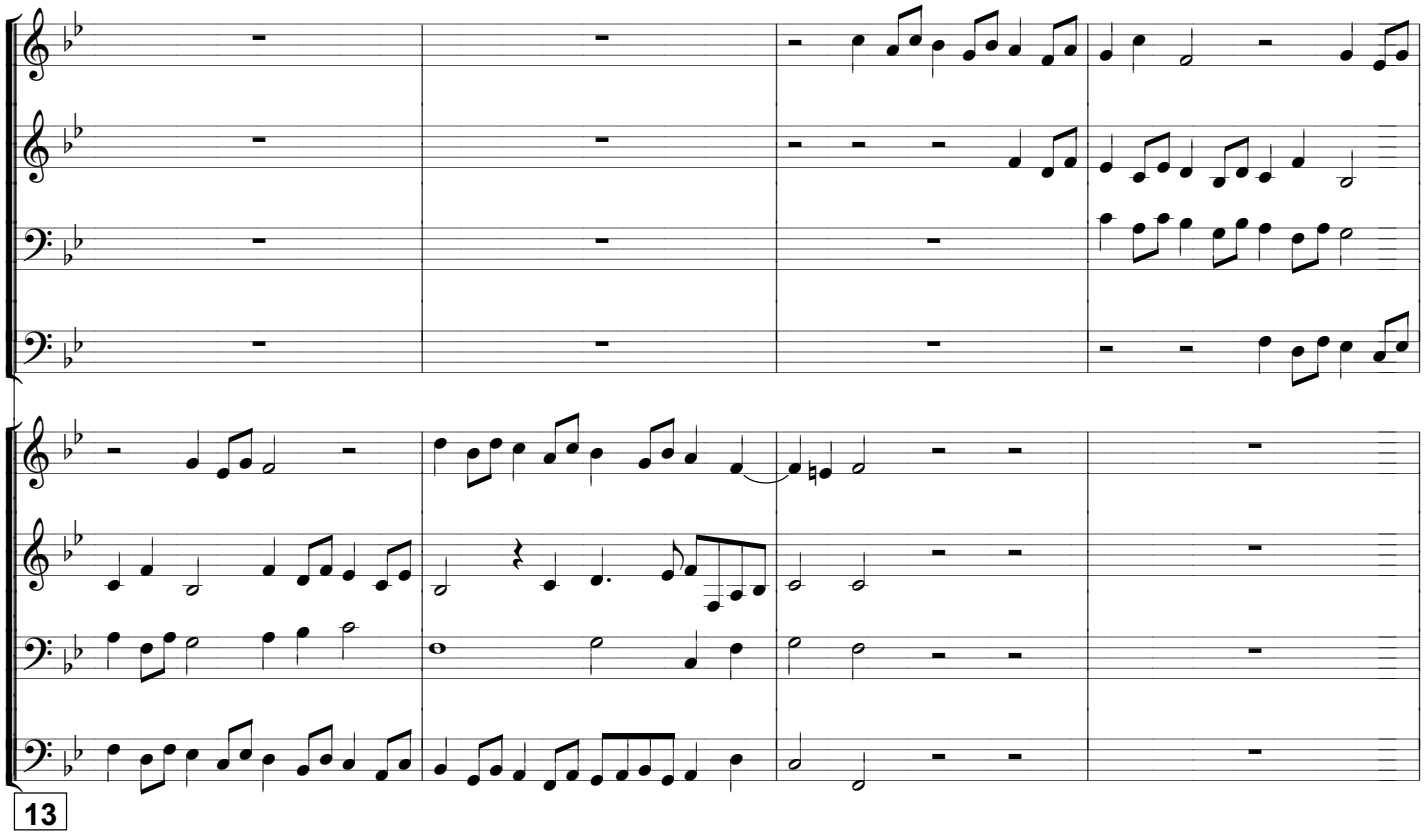


La Cremonese 34.

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)
aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610

Partitur

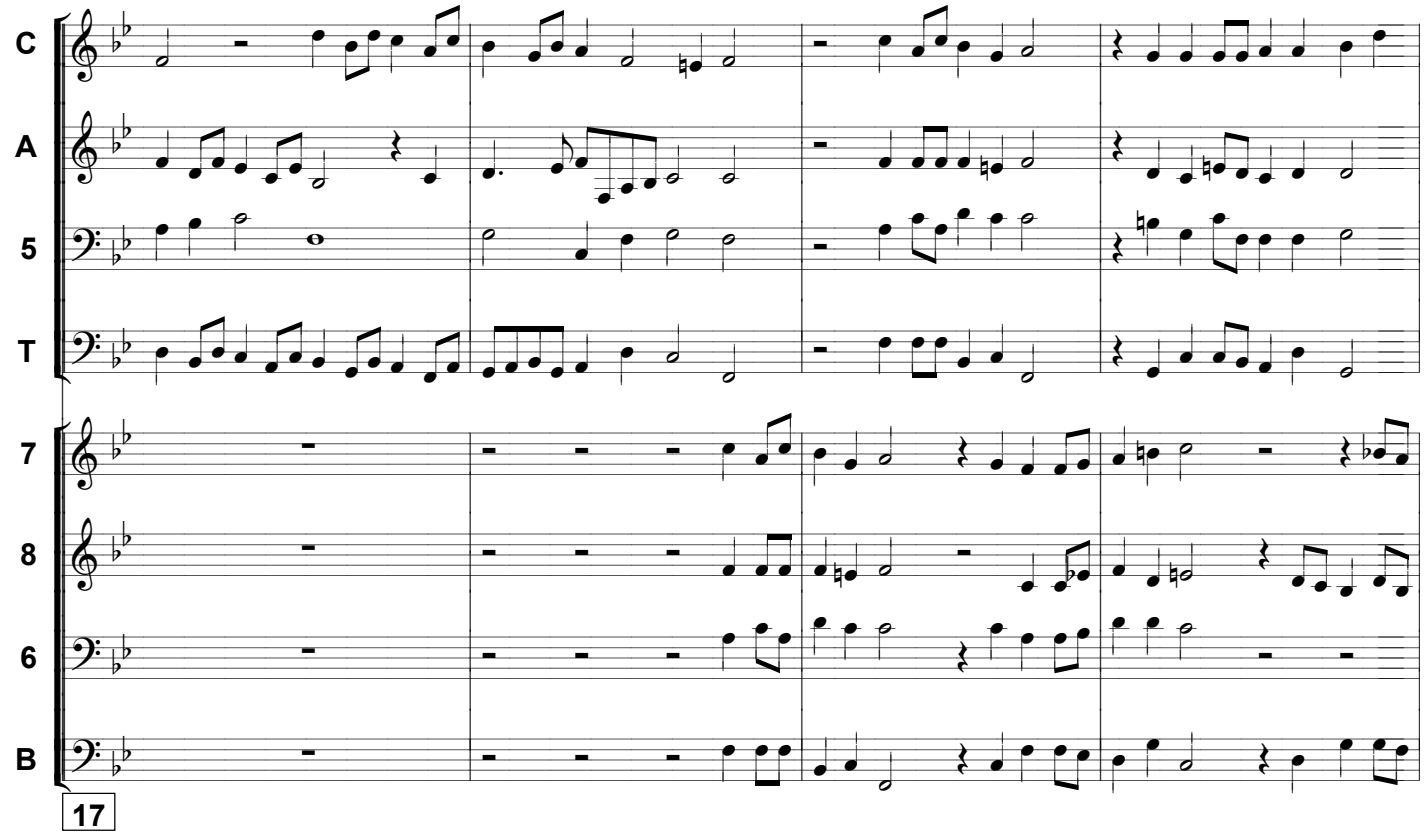


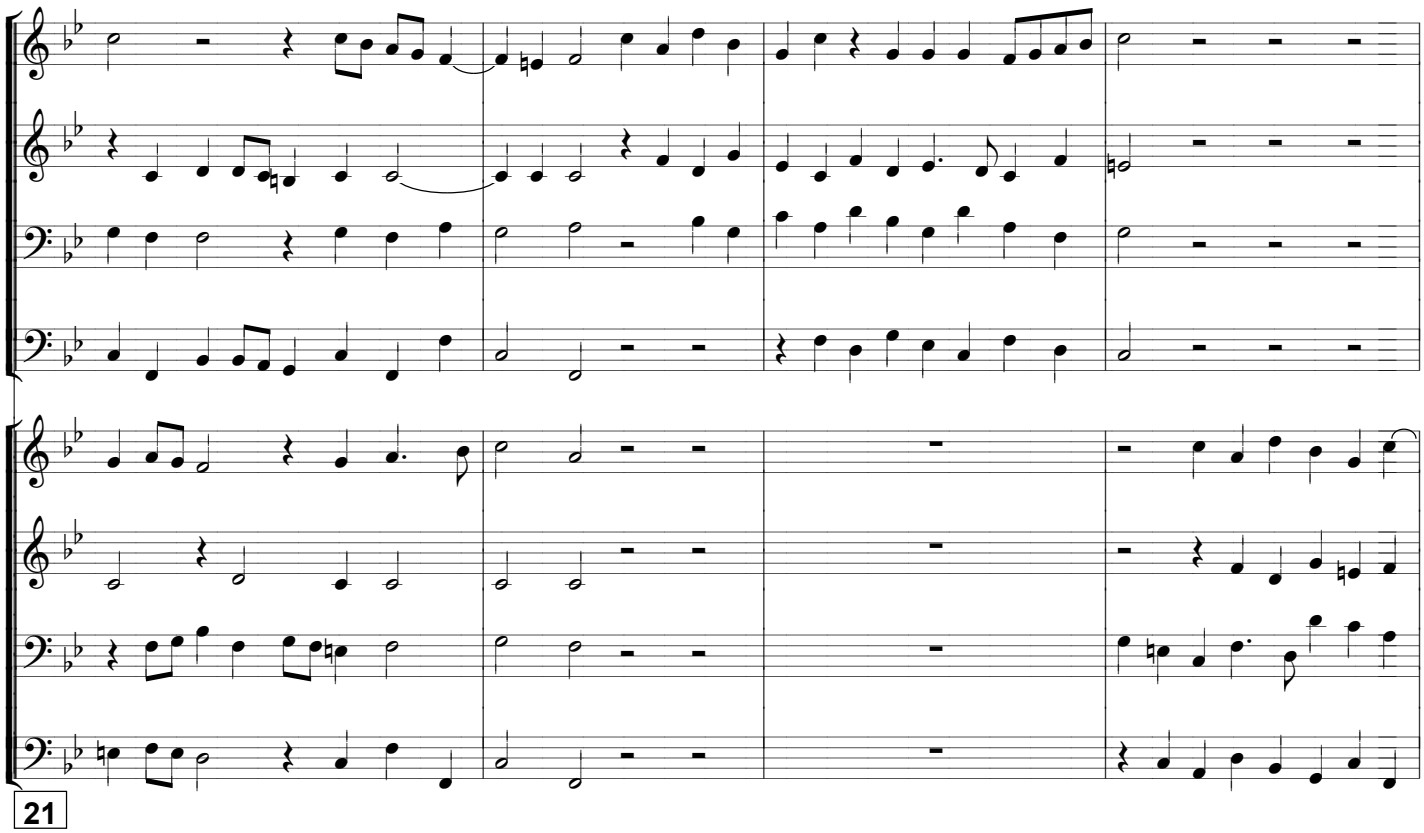


34. La Cremonese

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)
aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610

Partitur

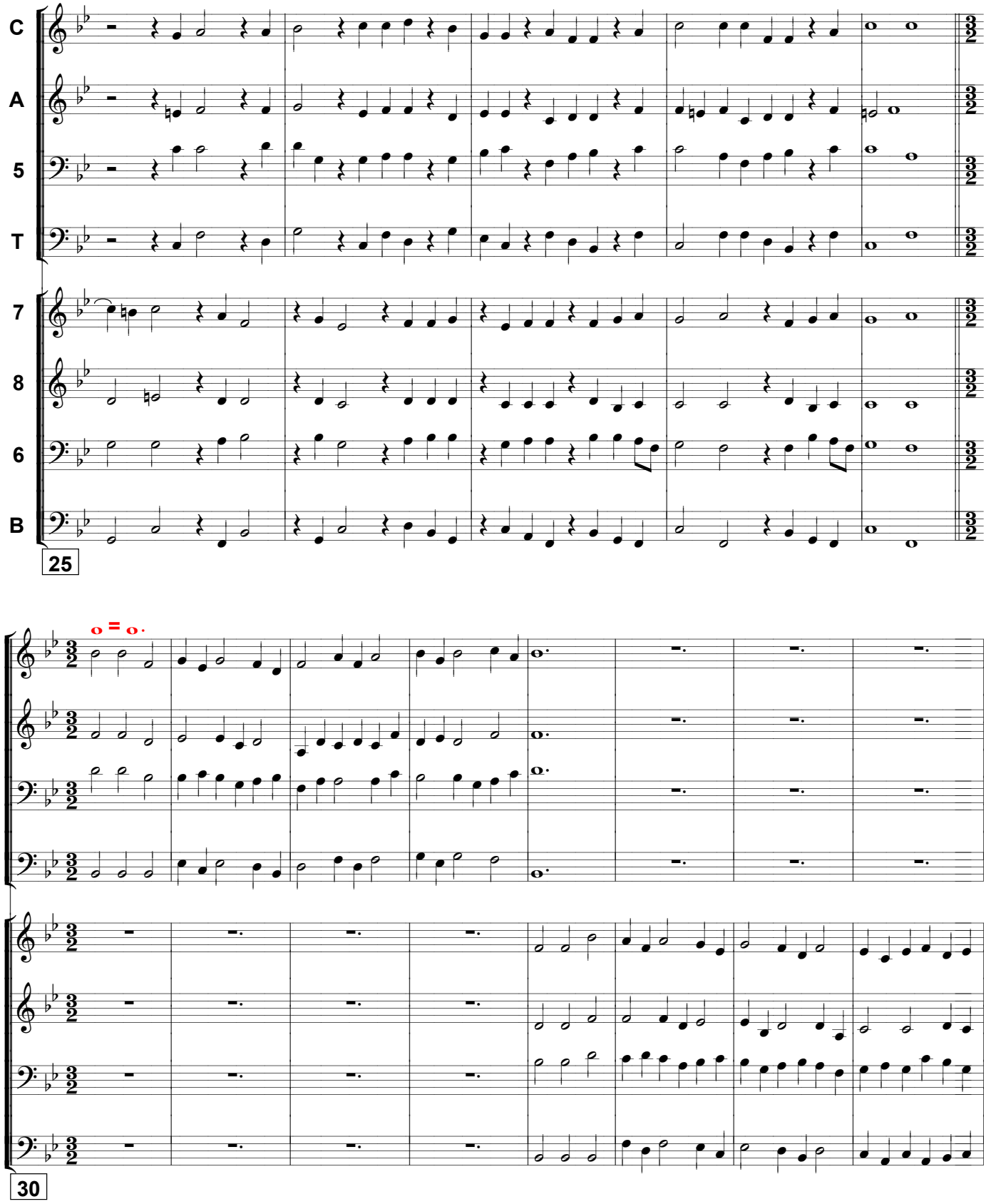




La Cremonese 34.

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)
aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610

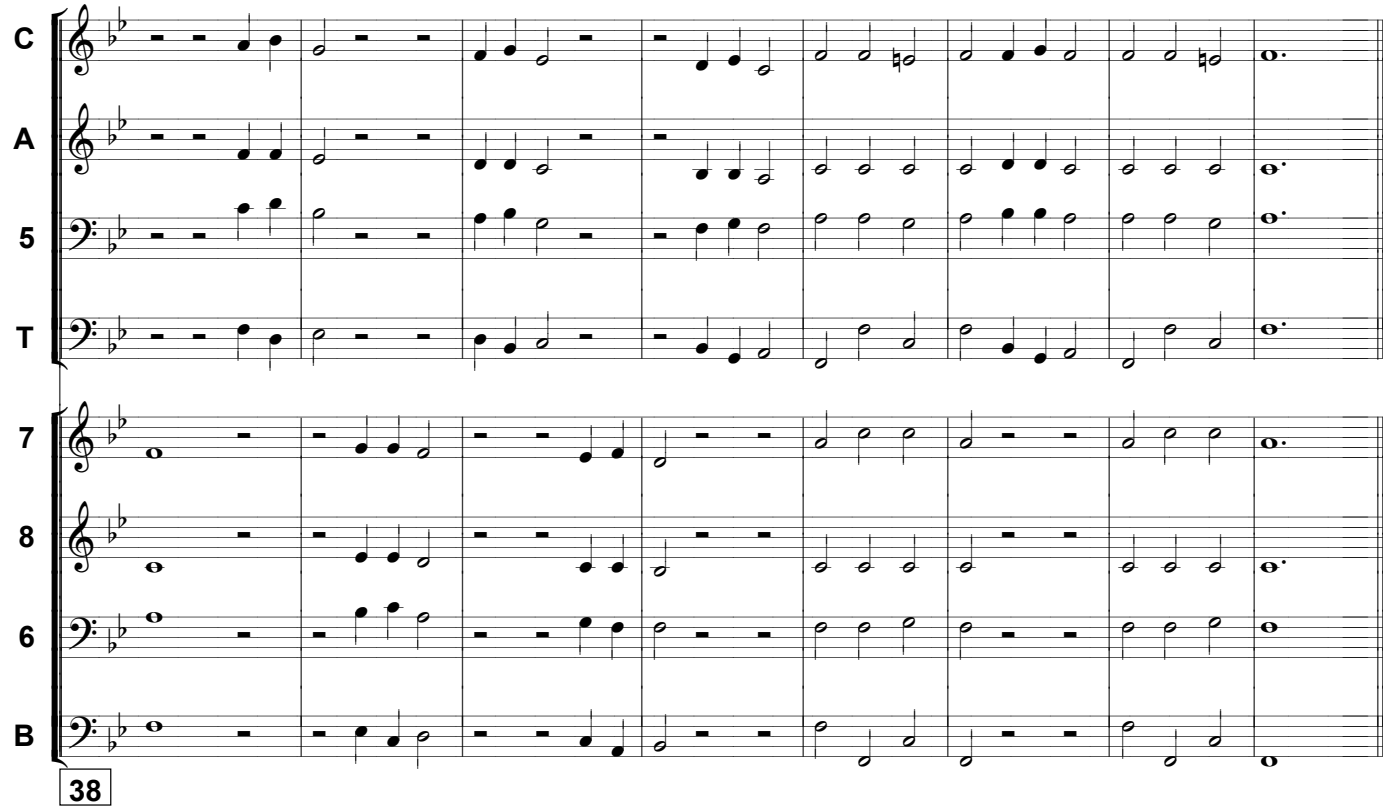
Partitur

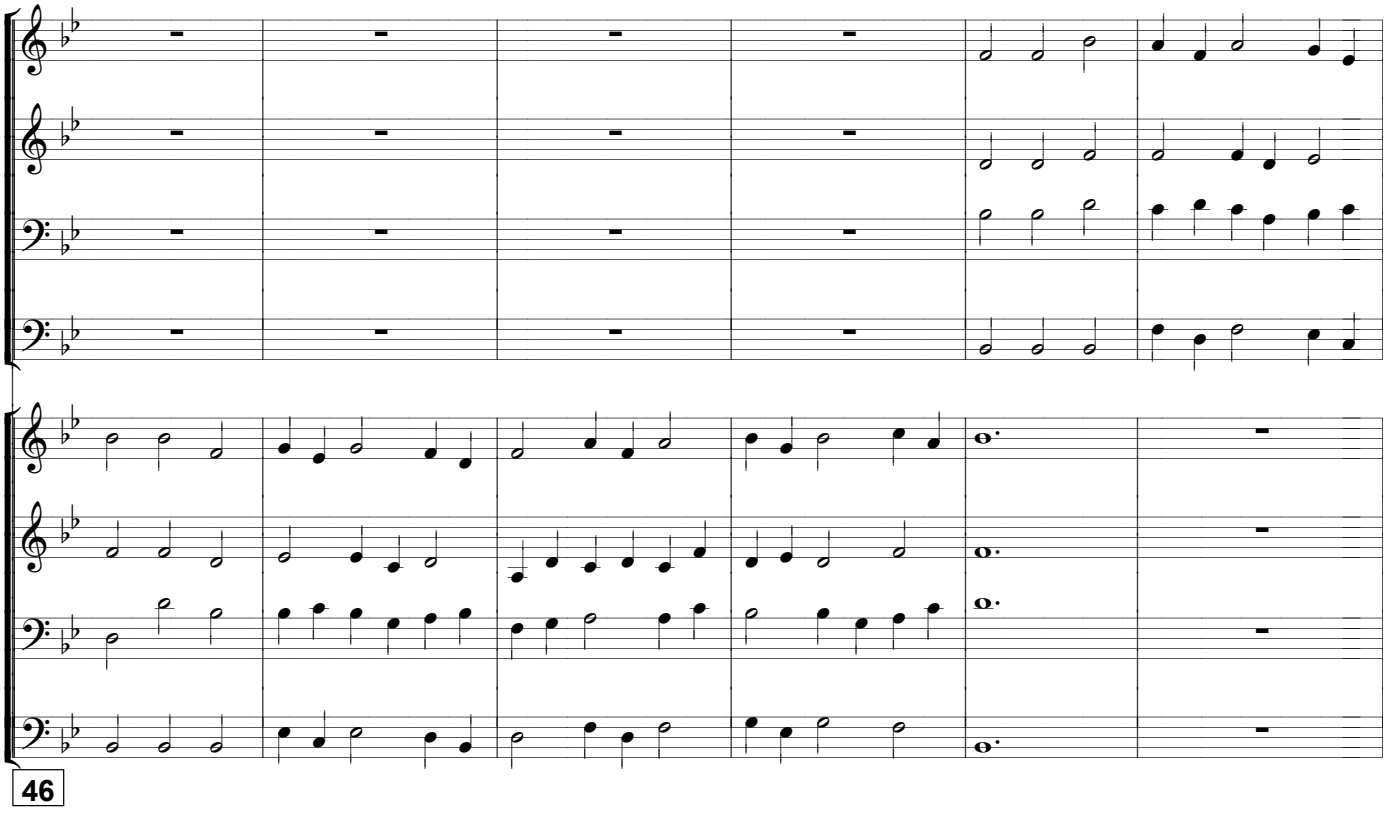


34. La Cremonese

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)
aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610

Partitur

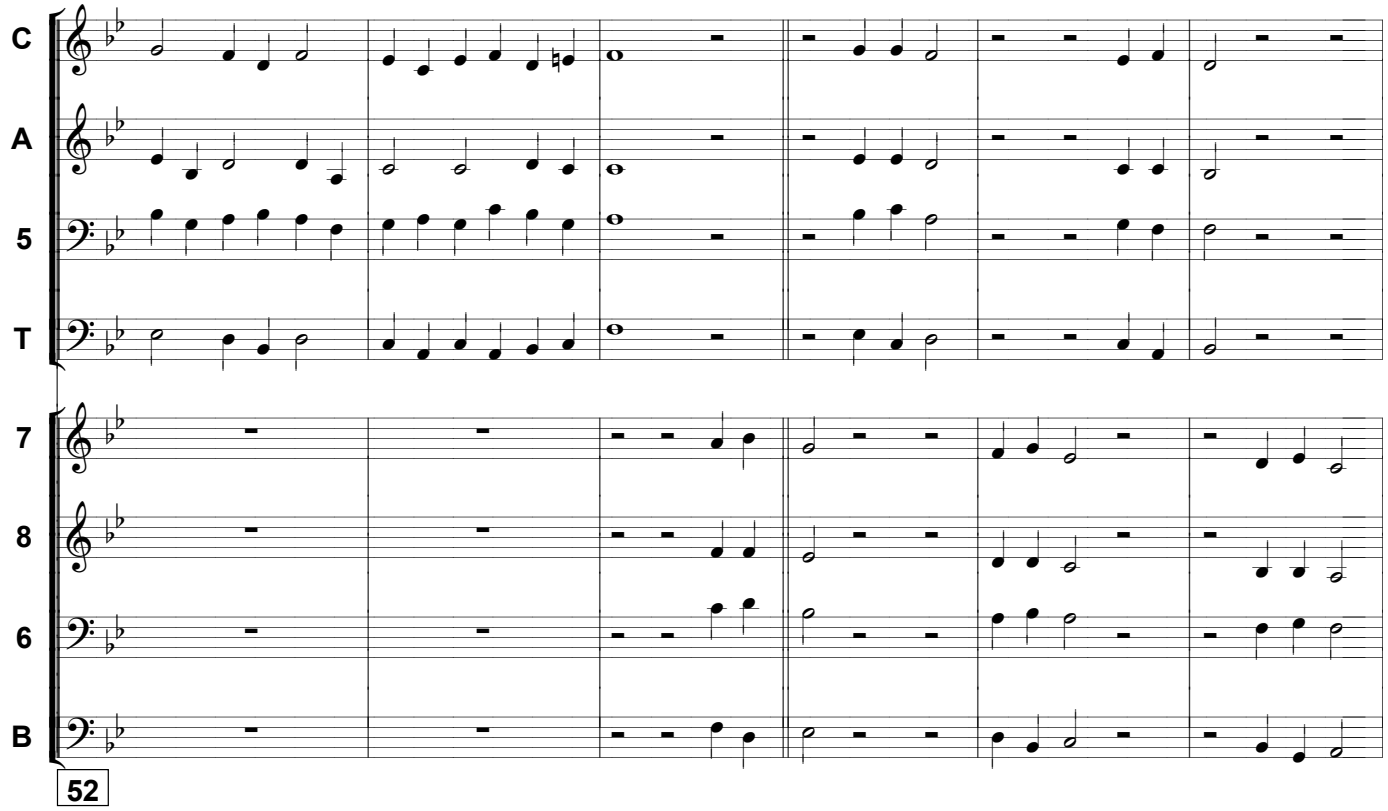


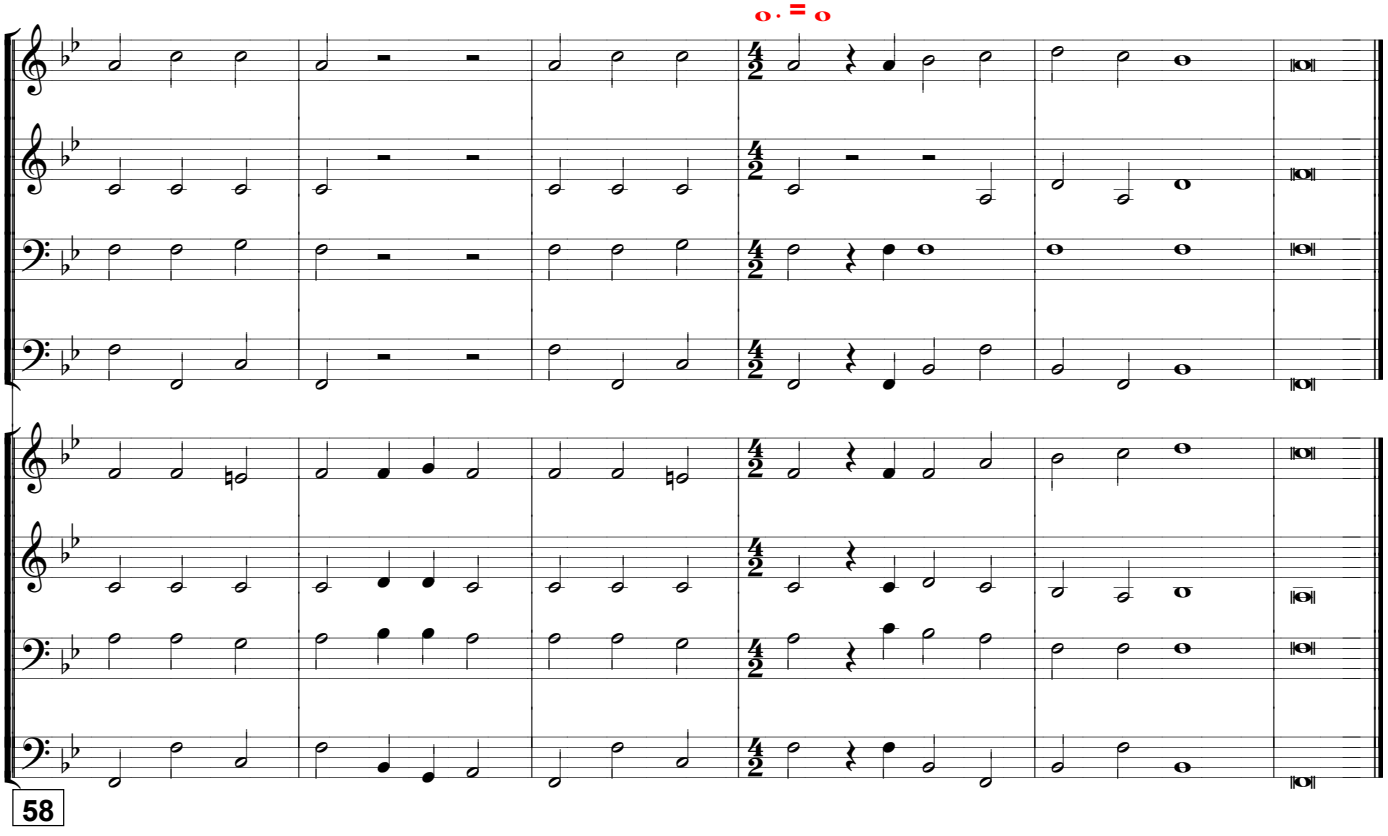


La Cremonese 34.

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)
aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci, Giacomo Vincenti, Venetia 1610

Partitur





35. Canzon 29

Girolamo Frescobaldi

(1583 Ferrara - 1643 Rom)

aus: *Canzoni per Sonare ...a Quattro, Cinque & Otto.. A. Rauerij,* Venedig 1608

https://de.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Frescobaldi

imslp https://imslp.org/wiki/File:PMLP749339-Canzoni_Raverii_1608_A.pdf

Girolamo Frescobaldi (1619), Stich von Claude Mellan
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8418050q

Girolamo Alessandro Frescobaldi (getauft im September 1583 in Ferrara; gestorben am 1. März 1643 in Rom) war ein italienischer Komponist, Organist und Cembalist des Frühbarock. Er war in seiner Zeit der wichtigsten Organist Italiens und schrieb viele Werke für Instrumentalensemble und Chor. Die Musikhochschule von Ferrara ist nach ihm benannt.

Frescobaldis Geburtsdatum ist nicht bekannt, dürfte aber - wie z.B. bei Beethoven - ein oder zwei Tage vor dem Taufdatum liegen, das - je nach Lesart - um den 13. September liegt. Ort war die Kathedrale von Ferrara. Über die Familie ist nicht viel bekannt, außer, daß sie nicht mit der berühmten Florentiner Bankiersfamilie verwandt war.

Girolamo wuchs aber im Umfeld der Adelsfamilie um Herzogs Alfonso II. d'Este von Ferrara auf, bekam Unterricht beim Hoforganisten Luzzasco Luzzaschi und galt mit siebzehn als hervorragender Organist. Über seine Lehrzeit ist nicht viel bekannt, doch mit 24 Jahren hatte er bereits eine Lebenstellung an der *Accademia della mor*te, einer Hochschule für Künste, eine Stelle, die vorher Luzzaschi und Ercole Pasquini inne gehabt hatten. Pasquini wurde 1597 Organist am Petersdom, Frescobaldi rückte in Ferrara an seine Stelle.

Nach Stationen in Trastevere und in Brüssel (1607/08) wurde Frescobaldi zum Organisten am Petersdom gewählt, wieder als Nachfolger Pasquinis, doch mit einem höheren Gehalt. Daneben bekam er Aufträge von Kardinälen und Persönlichkeiten am Hof und hatte gut zu tun. 1613 heiratete Frescobaldi Orsola del Pino, mit der er schon ein Kind hatte. Er blieb trotzdem am Petersdom Organist und muß deshalb wirklich sehr gut gewesen sein. Weitere Kinder folgten.

Kurze Zwischenstationen waren 1615 Verpflichtungen am Hof von Kardinal Ferdinando Gonzaga in Mantua und bei der Familie der Medici in Florenz, ab 1634 für die Familie Barberini (Familie Papst Urban VIII.) Als der bekannteste Organist Italiens unterrichtete Frescobaldi Johann Jacob Froberger.

Frescobaldi starb 1643 in Rom und wurde in der Basilika Santi Apostoli begraben.

Canzon 29 35.

Girolamo Frescobaldi

Erklärtext

https://de.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Frescobaldi
https://de.wikipedia.org/wiki/Ercole_Pasquini

QR-Code zur Mitspieldatei

CANTO.

CANZONI PER
SONARE CON OGNI
SORTE DI STROMENTI
A Quattro, Cinque, & Otto,
Con il suo Basso generale per l'Organo,
Nouamente raccolte da diuersi Eccellentissimi
Musici, & date in luce.
LIBRO PRIMO.
Con Privilegio.

IN VENETIA,
Appresso Alessandro Rauerij. M.D.CVIII.

Frescobaldis Canzon 29 ist eines der bekannteren und leichteren Stücke für zwei Chöre und in der Aufführung mit zwei Orgeln oder zwei Ensembles möglich. Interessant ist hier der Umgang mit den Tonarten F-Dur und lydisch f (im Original einen Ton höher), was einen offenen Klang erzeugt. Die Stimmenbezeichnungen für Chor I sind **C**anto, **A**lto, **T**enore und **B**asso. Bei Chor II sind es **5** (Quinto), **7** (Settimo), **6** (Sesto) und **8** (Ottavo).

Dieses Stück sollte man nicht schneller als den Pulsschlag nehmen. Auf der Mitspieldatei erscheint es im Tempo 84, das reicht und wirkt nicht hektisch.

Am Anfang erfolgt der Stimmeneinsatz traditionell: Alle Stimmen des ersten Chores setzen nacheinander mit dem Motiv ein, bis in T7 der zweite Chor im Tutti einsetzt und das Motiv wiederholt. In T10f wird das Motiv um die Achtel erweitert und ebenfalls im Chor II wiederholt, wobei das ***es*** im Basso die Tonalität nach Bb-Dur verschiebt, das Ganze über g-moll nach G-Dur rutscht und in T19 wieder nach F-Dur geführt wird.

Die Choreinsätze erfolgen nun im schnellen Wechsel - im Abstand von vier Vierteln - und so geschieht bis T40 eine ganze Menge. Am Ende dieses Taktes kann man eine Fermate setzen, muß es aber nicht. Wenn man die Fermate setzt (wie bei der Mitspieldatei), reicht eine Zählzeit mehr. Es ist einfach auszuführen und funktioniert auch unter Streß.

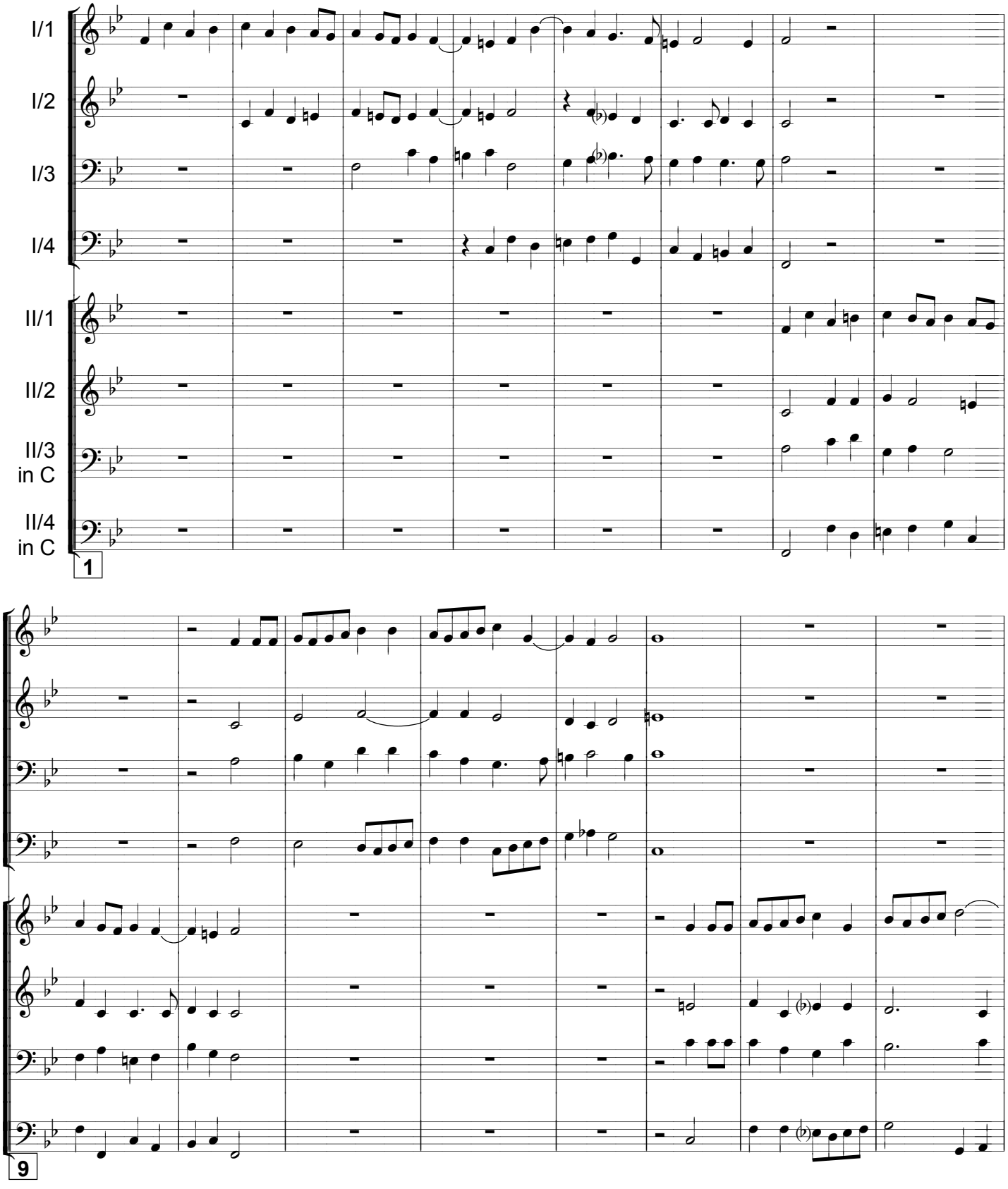
Das Tutti in T41 setzt ein Zeichen - es zeigt den nächsten Teil an, der mit einem Tutti beider Chöre beginnt und jeweils einen Chor ein paar Takte alleine erklingen läßt, bevor beide Chöre wieder zusammengeführt werden (T48, T55 und T67). Die Wiederholung beginnt in T67 und beim Eintritt in Kasten 2 kann man mit einem deutlichen *ritardando* (T69) in den Schluß gehen.

35. Canzon 29

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

aus: *Canzoni per Sonare ...a Quattro, Cinque & Otto.. A. Rauerij,* Venedig 1608

Partitur in C

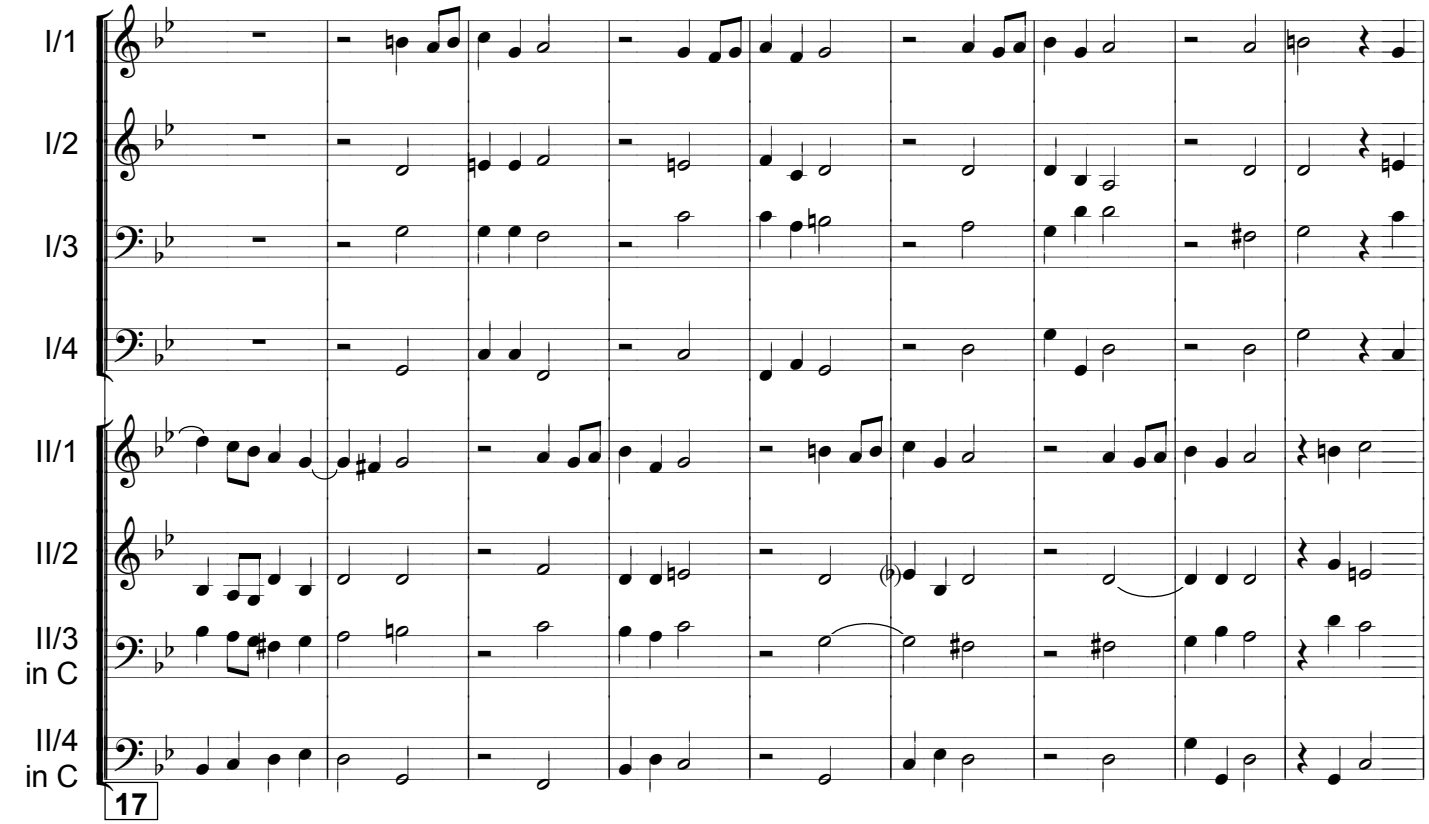


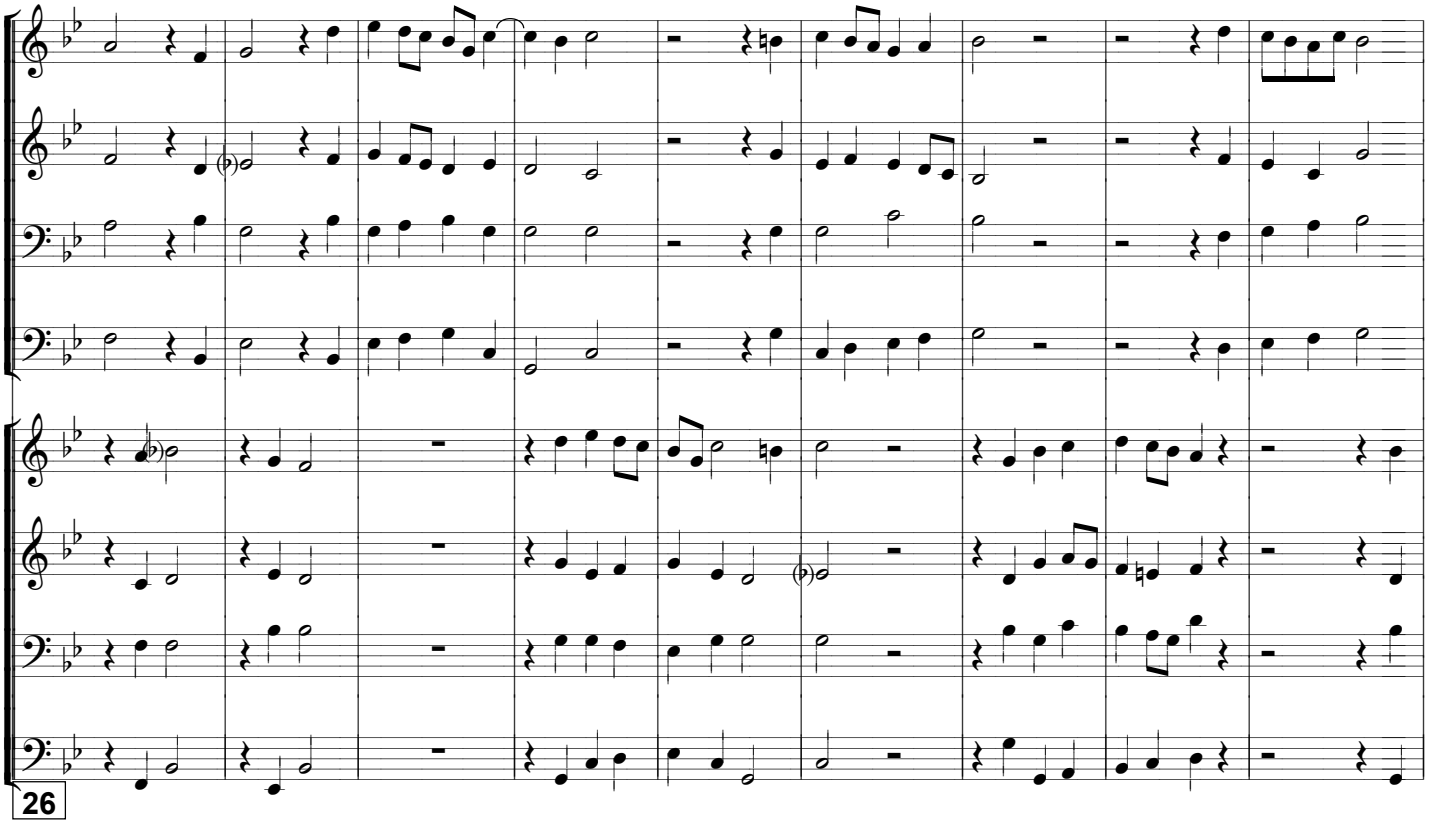
Canzon 29 35.

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

aus: *Canzoni per Sonare ...a Quattro, Cinque & Otto.. A. Rauerij,* Venedig 1608

Partitur in C



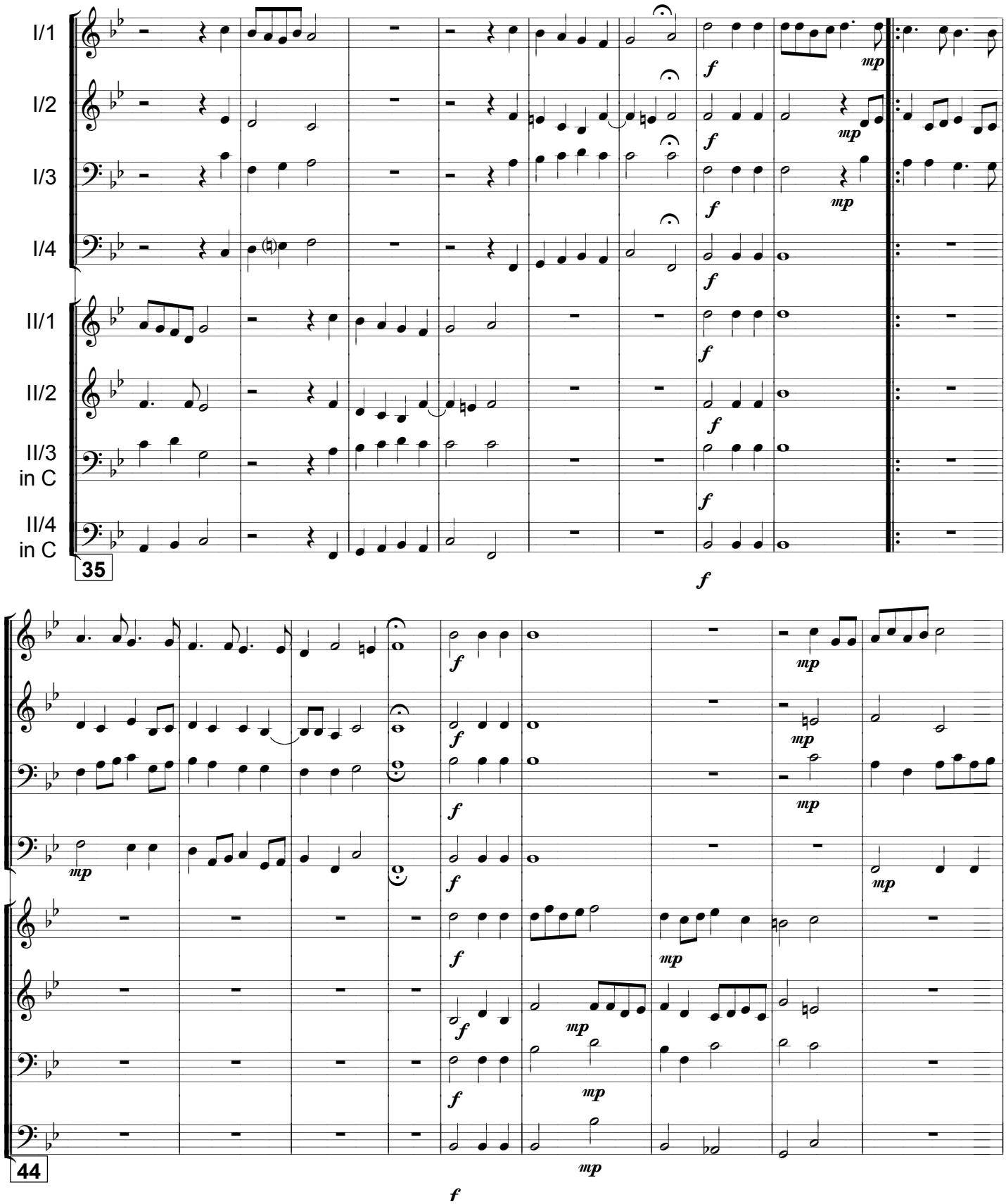


35. Canzon 29

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

aus: *Canzoni per Sonare ...a Quattro, Cinque & Otto.. A. Rauerij,* Venedig 1608

Partitur in C

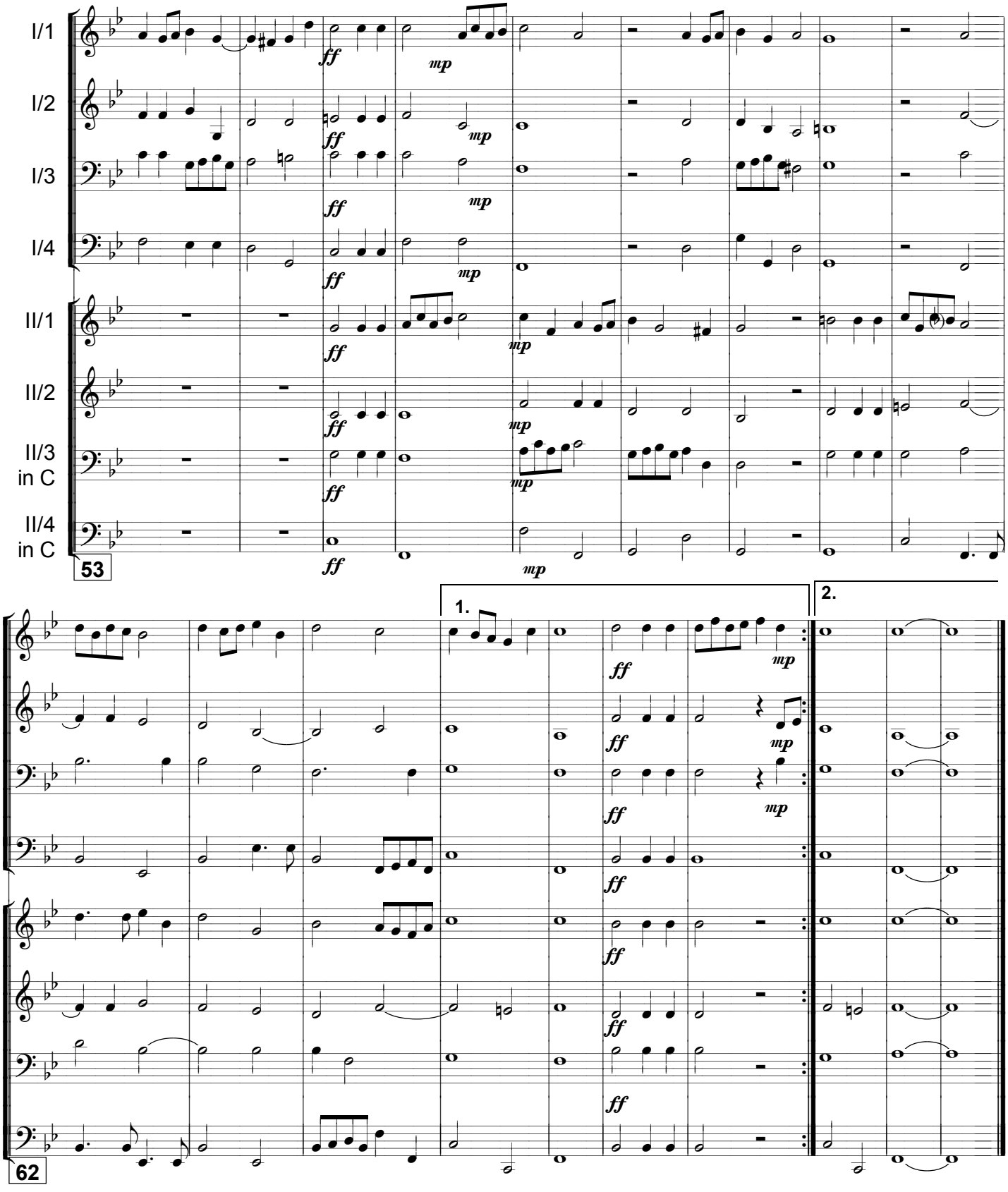


Canzon 29 35.

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

aus: *Canzoni per Sonare ...a Quattro, Cinque & Otto.. A. Rauerij,* Venedig 1608

Partitur in C



36. Sonata „pian e forte“

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Cantus <1. Stimme) *Sacrae Symphoniae. Ioannis Gabrielelii Sereniss Rep. Venetiar. OrganistÆ in Ecclesia divi marci* , <Ionnas Gabrieli, Organist an der Kirche San Marco der Allerhöchsten Republik Venedigs) *Sonis, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16 Tam vocibus, Quam Instrumentis* <klingend für 7, 8, 10, 12, 14, 15 und 16 Stimmen oder Instrumente> *Editio Noua* <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>. *Venetiis M.D.XCVII* <Venedig, 1597 durch Angelo Gardano

Giovanni Gabrieli hatte ab ca, 1570 von seinem Onkel Andrea Orgelspiel und Komposition gelernt und etablierte ab 1587 in seinem Dienst an San Marco Kompositionen für zwei oder mehr Orchestergruppen, die um den Altar postiert wurden und kurz darauf unter dem Namen „*venezianische Mehrchörigkeit*“ weltberühmt wurde.

Der Grund für diese räumlich getrennte Mehrchörigkeit war das große Gewicht und die Gicht des früheren Dogen (Herrschers) Andrea Gritti, der es ab 1530 wegen seines Bauchs nicht mehr geschafft hatte, die Stufen zum Altar hochzukommen und deswegen eine Art Thron **vor** dem Altar erhalten hatte. Die Musik wurde in der Folgezeit auf diesen Thron vor dem Altar zugeschnitten und weil es über dem Altar genug Emporen, Querstreben und Plätze unter der Kuppel gab, postierte man dort etwa ab 1560 Musiker, die von links und rechts, von oben und unten und von vorne und hinten spielten und den Dogen mit der Musik aus allen Richtungen beschallen konnten.

Der Standard der Mehrchörigkeit waren ab ca. 1580 mindestens zwei Gruppen, oft gemischte Gruppen von Bläsern und Streichern, Chor und Orgel, hohem oder tiefem Chor oder gemischten Gruppen links und rechts. Die reine Bläserbesetzung gab es nur bei wichtigen Anlässen.

Lage der Emporen und Querstege zum - rechts liegenden - Altar von San Marco. Insgesamt gab es um diesen Altar acht voneinander entfente Positionen, von denen Musiker spielen konnten.

Die Größe der Kathedrale und die glatten, vergoldeten Wände, erzeugten Hall- und Echowirkungen, die musikalisch genutzt wurden, wenn z. B. komponierte Pausen Zeit für den Raumklang ließen und der zweite Chor den Akkord des ersten aufnahm. Das Tempo richtete sich dann nach dem Hall des Raumes. Daß man mit Akkordwechseln bei dieser Akustik sparsam sein mußte, ergibt sich bei einer Nachhallzeit von ca. zehn Sekunden, denn Akkorde der ersten, vierten und fünften Stufe durften sich nicht überlagern - es hätte furchtbar geklungen.

Die Sonata „pian e forte“ ist ein gutes Beispiel, um sich der venezianischen Mehrchörigkeit zu nähern, weil dieses Stück sehr plakativ aufgebaut ist. Hier stehen sich die Blöcke der Chorgruppen meistens gegenüber und erst in der Schlußphase wird es schwieriger, die Strukturen herauszuhören bzw. sie umzusetzen, wenn die Stimmen rhythmisch versetzt erklingen.

Biographie Giovanni Gabrieli s. S. 38

Sonata „pian e forte“ 36.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Sacrae Symphoniae. Ioannis Gabrielelii.... Giardano, Venezia 1597

https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP301839-PMLP270513-Gabrieli_-_Sacrae_Symphoniae_1597_-Cantus-.pdf

QR-Code zur Mitspieldatei

CANTVS

SACRAE

SYMPHONIAE,

IOANNIS GABRIELII

SERENISS. REIP. VENETIAR. ORGANISTÆ

IN ECCLESIA DIVI MARCI.

Senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, & 16, Tam vocibus, Quam Instrumentis.

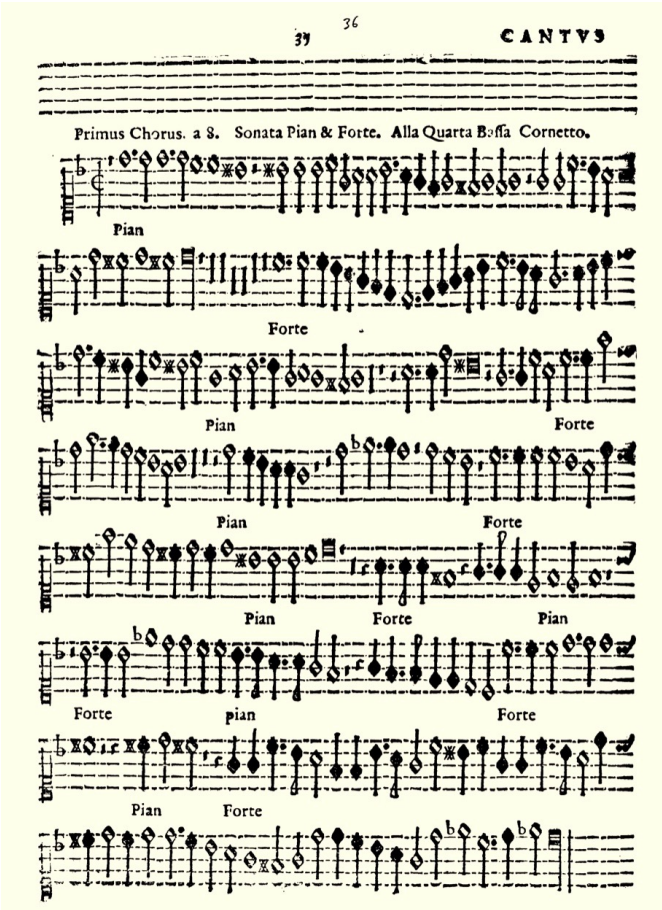
Editio Noua.

CVM PRIVILEGIO.

VENETIIS, Apud Angelum Gardanum.

M. D. XCVII.

Titelblatt des Cantus-Buches von 1597



Cantus-Stimme des ersten Einsatzes
(der Strich ist die Pause vor dem Einsatz)

Das Stimmenblatt des Cantus (erste Stimme) zeigt zum ersten Mal in der Musikgeschichte eine Anweisung für *pian* (***p*** = leise) und *forte* (***f*** = laut). Dieses Stilmittel wird wichtig, sobald Chor Eins einen Akkord gespielt hat und in den verklingenden Akkord die Töne des zweiten Chores gespielt werden. Der Kontrast zwischen den Chören wird hier auch dadurch verstärkt, daß der erste Chor ein hoher Chor ist - nur mit einem Baß - und der zweite Chor ein tiefer Chor aus Posaunen oder tiefen Streichern ist. Mehr als drei Trompetenstimmen gibt es einfach nicht - der Rest sind tiefe Instrumente.

Rhythmisch ist diese Sonate nicht schwierig, wenn man von punktierten Werten außerhalb des Metrums absieht. Die letzten Takte schreibt Gabrieli wieder raffiniert, wenn das Canzonen-Thema mit der Punktierten rhythmisch versetzt auftaucht. Jede Stimme hat das gleiche Motiv, aber um eine Viertel versetzt - hier muß man ein bißchen arbeiten, wenn man diese Passage bewältigen will.

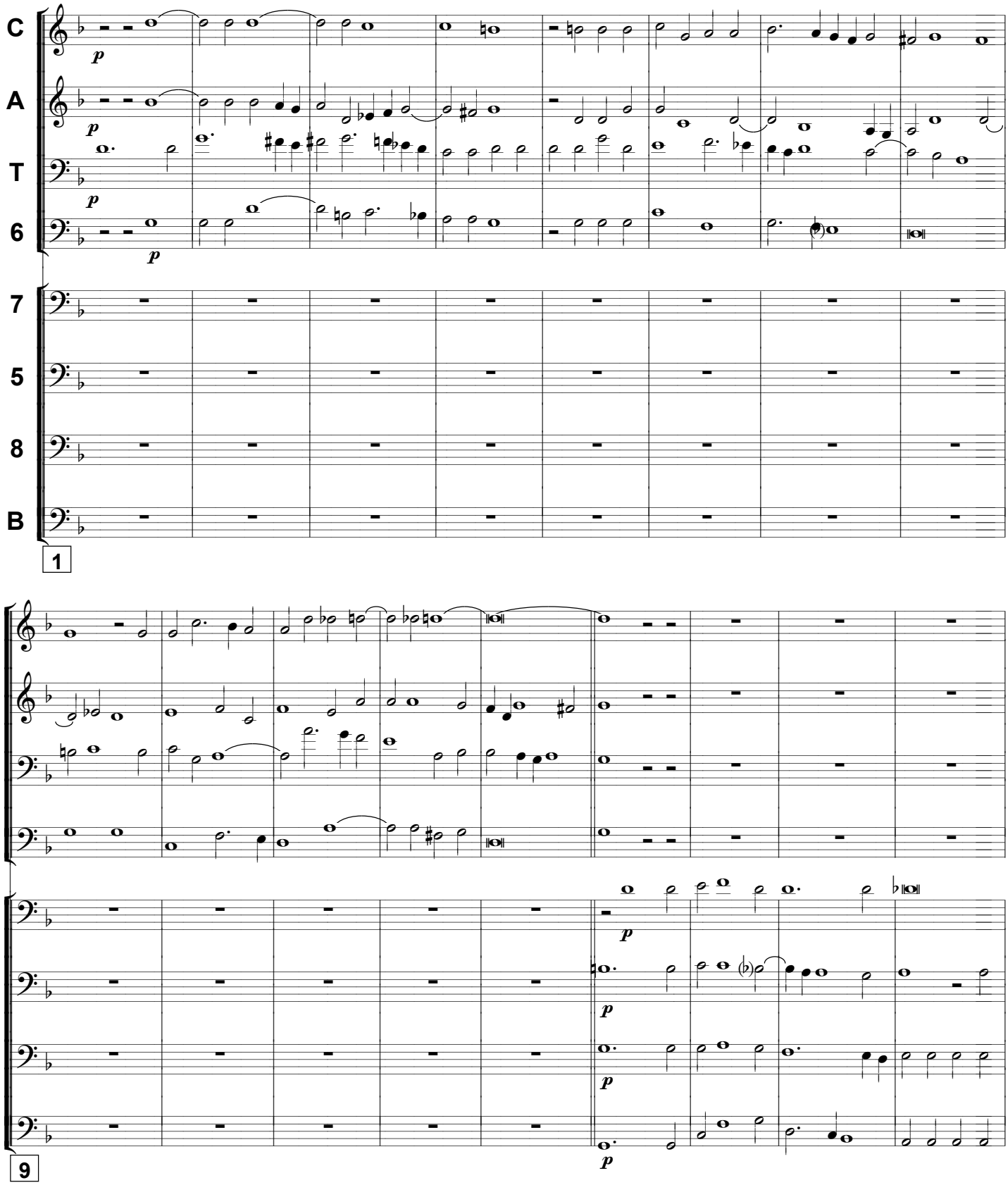
Meistens kommt man aber bei der Schlußnote richtig heraus und ein guter Dirigent kann hier wirklich helfen.

36. Sonata „pian e forte“

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1, Venedig 1597*

Partitur

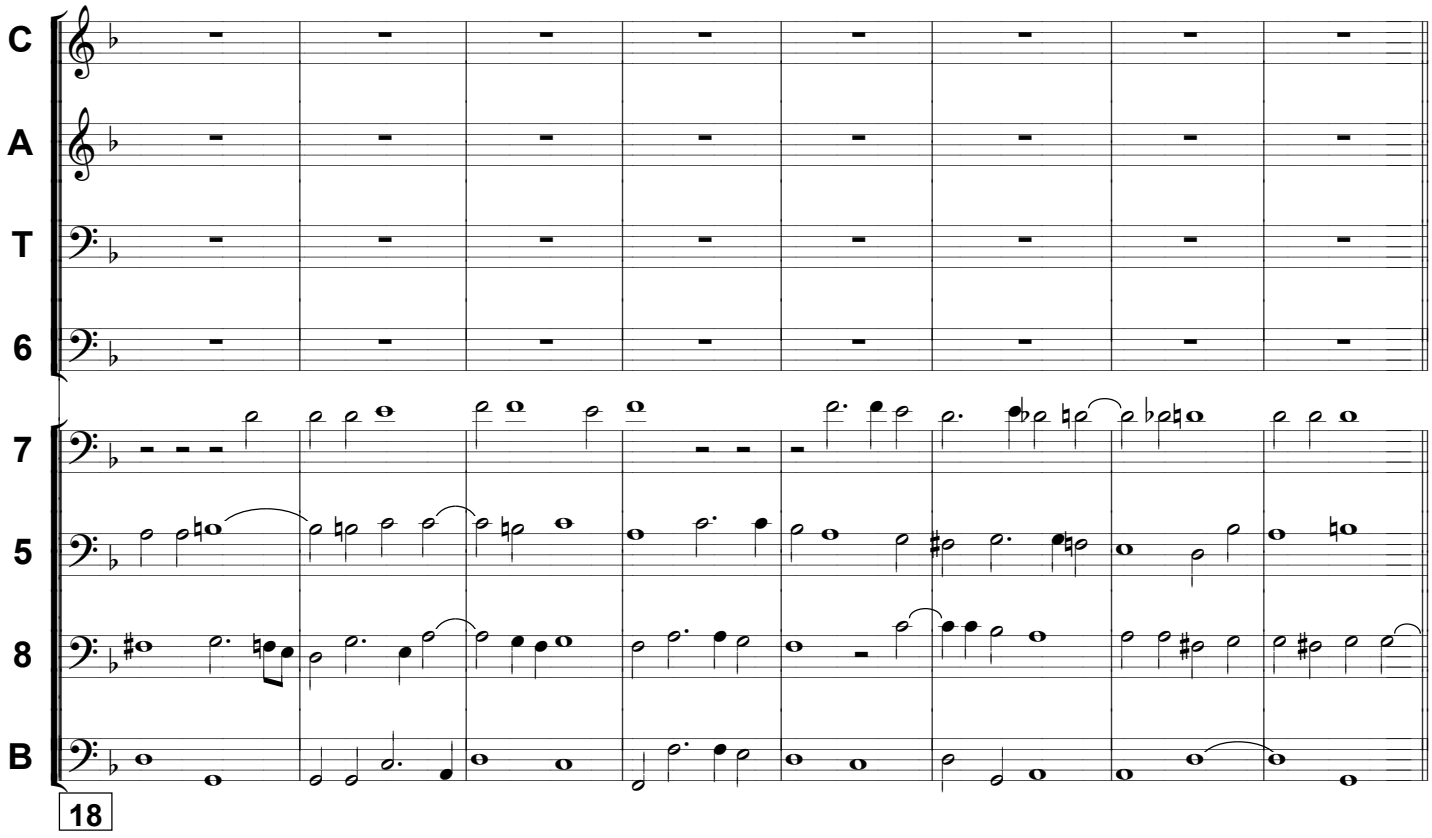


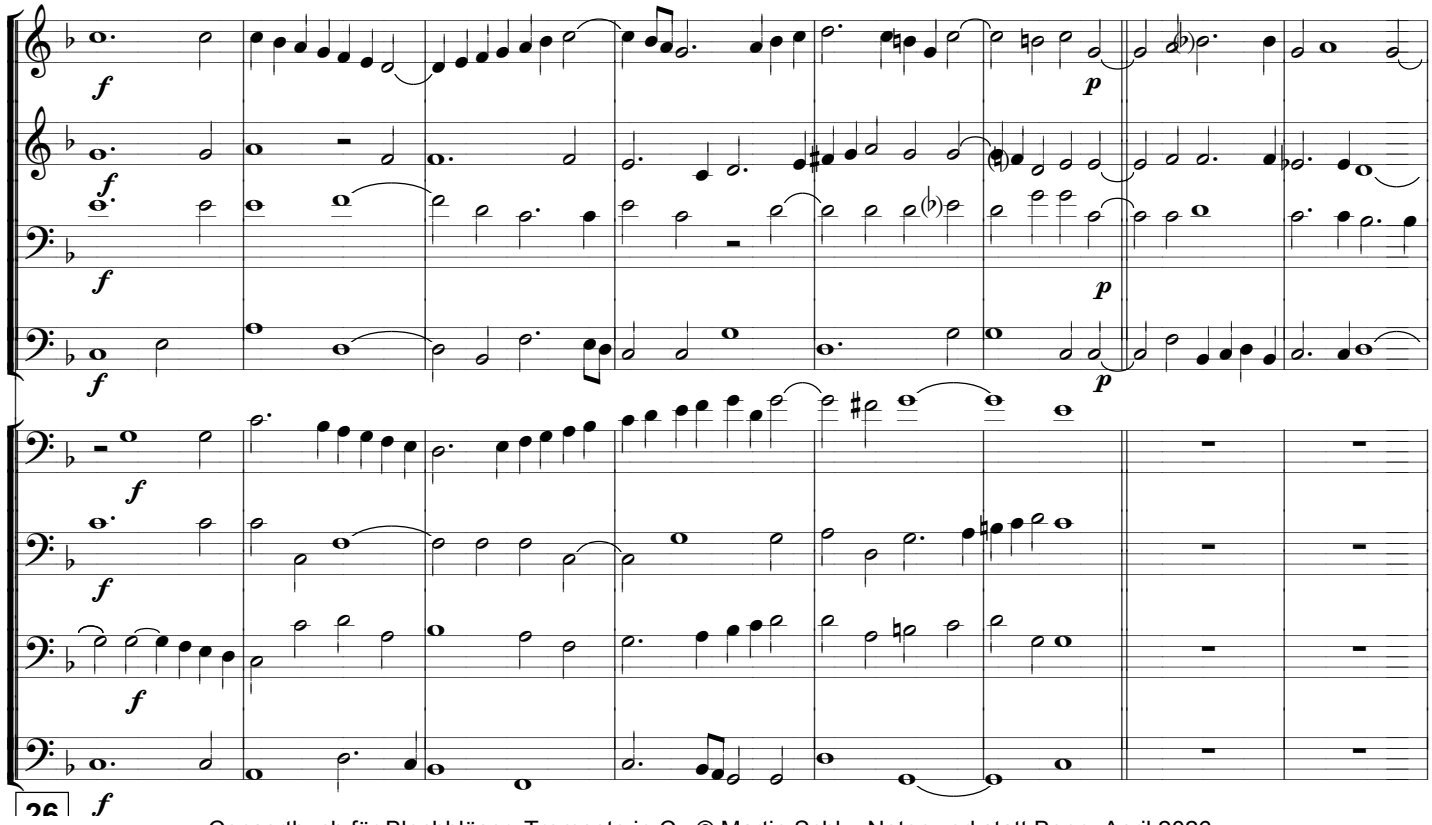
Sonata „pian e forte“ 36.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1, Venedig 1597*

Partitur



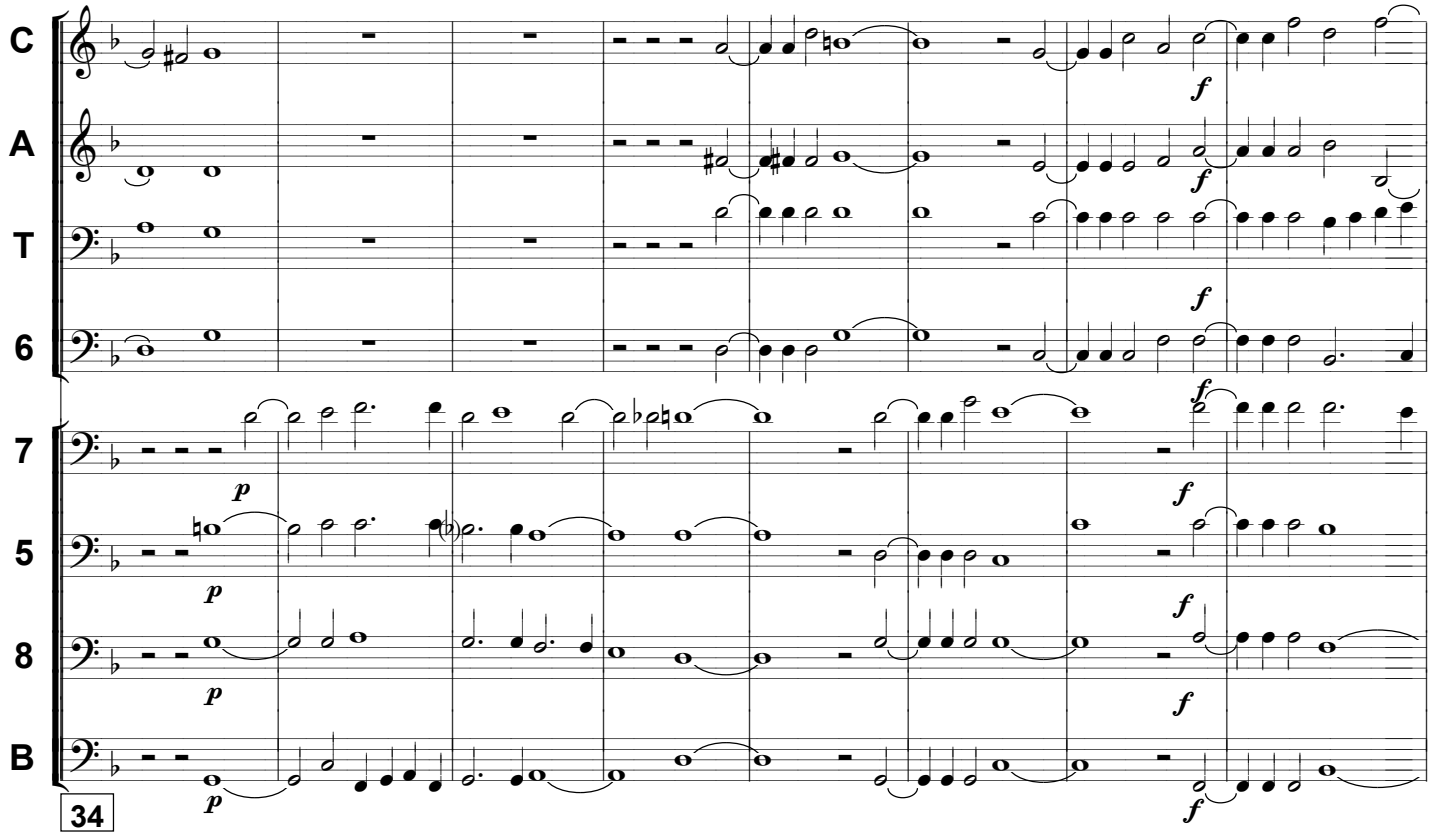


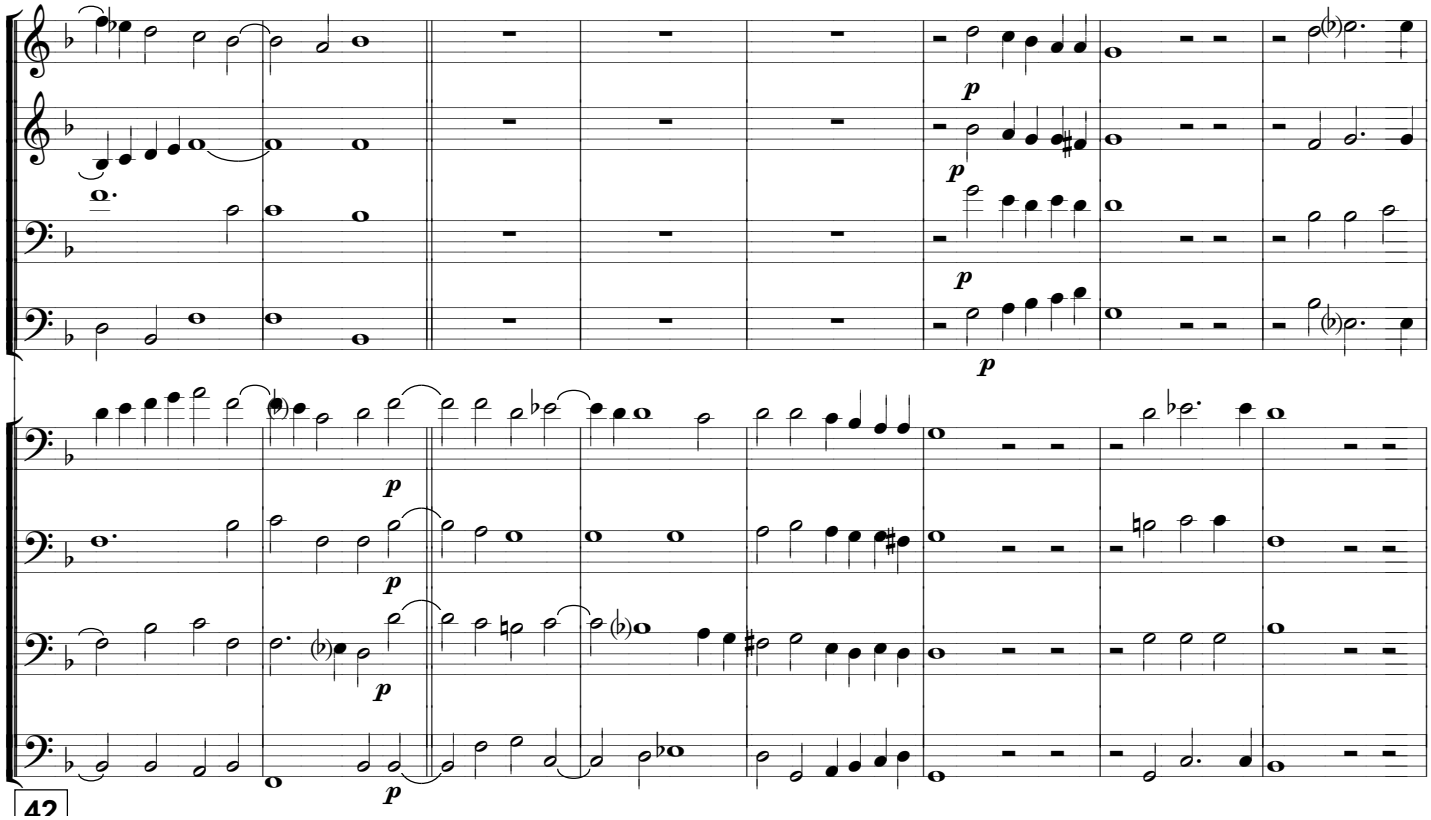
36. Sonata „pian e forte“

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1, Venedig 1597*

Partitur



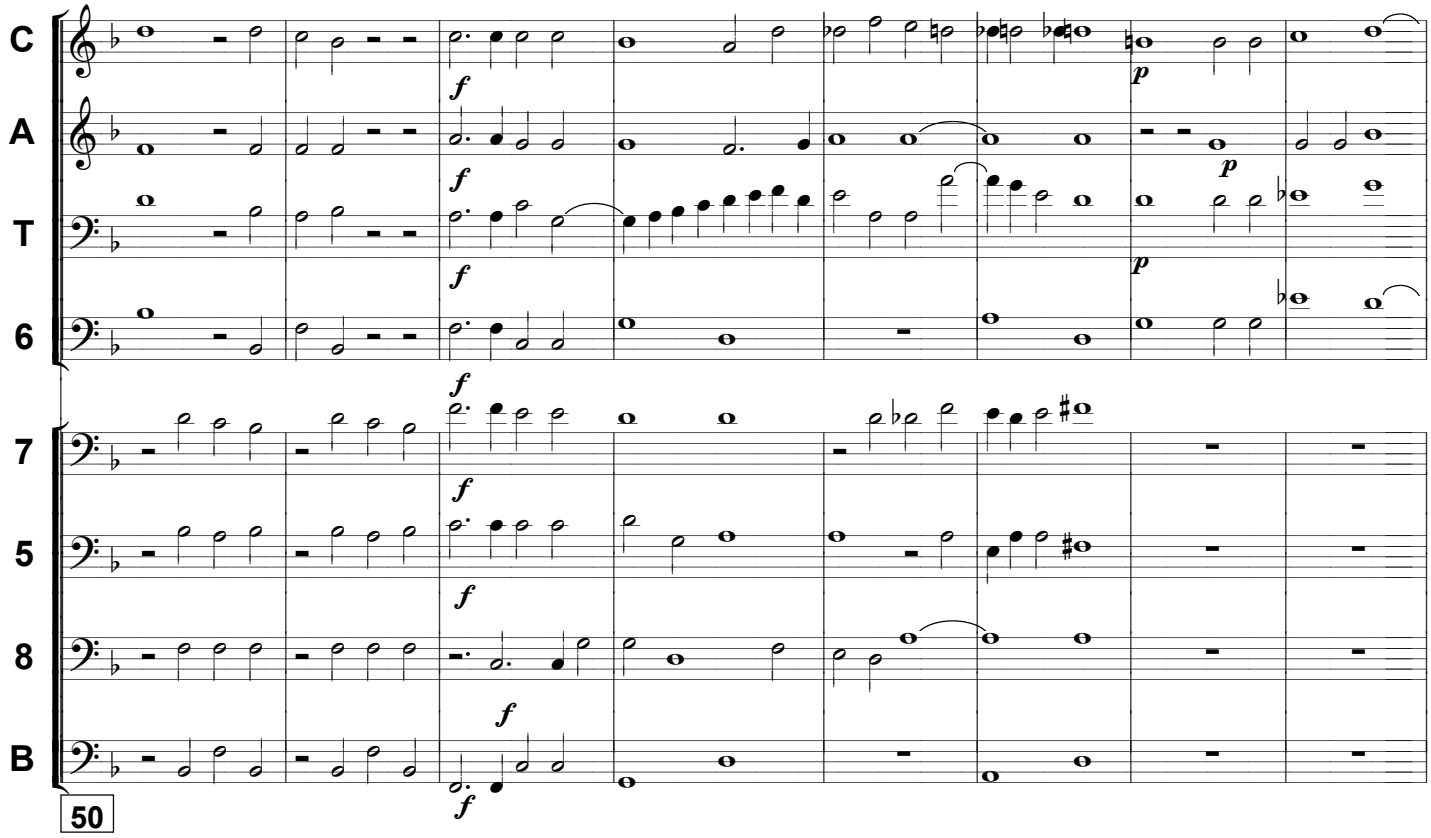


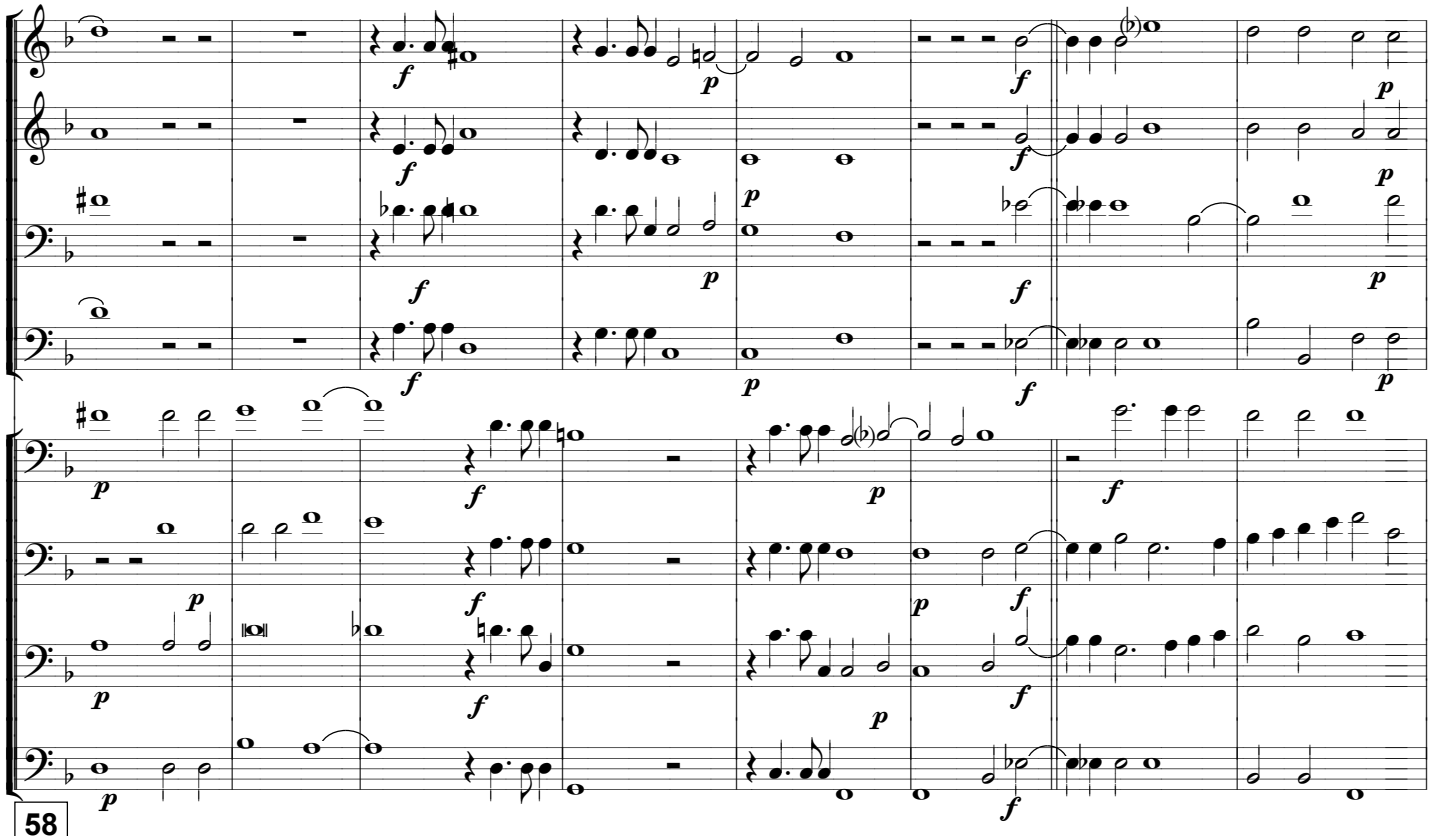
Sonata „pian e forte“ 36.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1, Venedig 1597*

Partitur



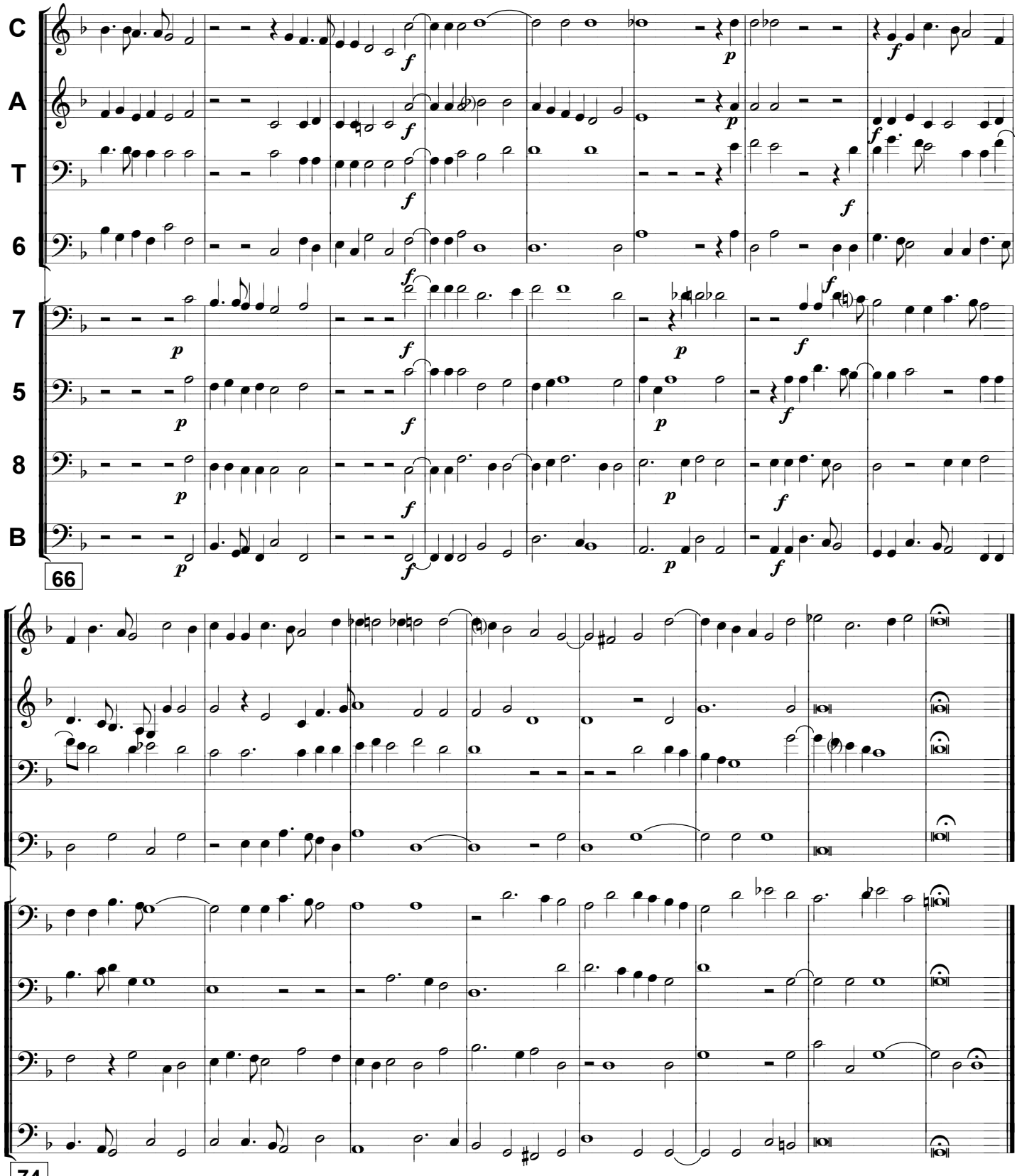


36. Sonata „pian e forte“

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1, Venedig 1597*

Partitur



Die Tonarten um 1600 37.

Die Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts kannte nicht nur zwei Tongeschlechter, sondern insgesamt zwölf. Vier Haupttonarten waren etabliert: dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch, außerdem gab es Ergänzungstonarten (*plagale* Tonarten), die auf der Unterquart des Grundtons lagen und mit der Vorsilbe „hypo“ (gr. = unter) gekennzeichnet wurden. Schon davor wurden auch die äolische und die ionische Tonleiter mit ihren plagalen Ableitungen verwendet. Die Tonarten wurden der Einfachheit durchnumeriert und jede Tonart hatte ihren bestimmten Klang und wurde zu einem bestimmten Zweck benutzt.

Bezeichnung		Tonart	Töne	Grundton	Bedeutung
1°	primo tono	dorisch	d e f g a h c d	d	Feierlichkeit
2°	secondo tono	hypodorisch	a h c d e f g a	d	Heiterkeit
3°	terzio tono	phrygisch	e f g a h c d e	e	Krieg und Leid
4°	quarto tono	hypophrygisch	h c d e f g a h	e	Trauer
5°	quinto tono	lydisch	f g a h c d e f	f	Freude und Spaß
6°	sesto tono	hypolydisch	c d e f g a h c	f	Weinen, unerfüllte Liebe
7°	**septimo tono**	**mixolydisch**	**g a h c d e f g**	**g**	**Übermut, Leichtsinn**
8°	octavo tono	hypomixolydisch	d e f g a h c d	g	Gelassenheit, Würde
9°	nono tono	äolisch (heute Moll)	a h c d e f g a	a	Ernst und Abgeklärtheit
10°	decimo tono	hypoäolisch	e f g a h c d e	a	Jammer, Strafe, Streit
11°	undecimo tono	ionisch (heute Dur)	c d e f g a h c	c	große Heiterkeit
12°	duodecimo tono	hypoionisch	g a hc d e f g	c	großer Jammer

Quellen:
https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/renaissance/spaet/gabrieli/21tonartenlehre.html
https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/renaissance/spaet/gabrieli/22tonartencharakter.html

QR-Code zu den Links

Diese *Canzon 7° toni* basiert auf einem mixolydischen Tonmaterial, einer Durtonleiter mit kleinen Septime. Im Jazz und Pop gibt es diese Tonart heute wieder, sie ist als Dominantseptakkord einer der ganz wichtigen Akkorde und wird bei den Blues-Improviasionen gerne benutzt.

Gabrieli benutzt die siebte Tonart für eine Doppelchor-Komposition mit einem fröhlichen Charakter. Denkbar ist, daß sie bei einem besonders fröhlichen Fest in Venedig erklungen ist, z.B. bei der jedes Jahr am Himmelfahrtstag stattfindenden *„Festa della Sensa“* („Vermählung mit dem Meer“), das bis heute eines der wichtigsten venezianischen Feste ist.

Canaletto malte 1732 die Ausfahrt der Festboote am *Basino di San Marco.*

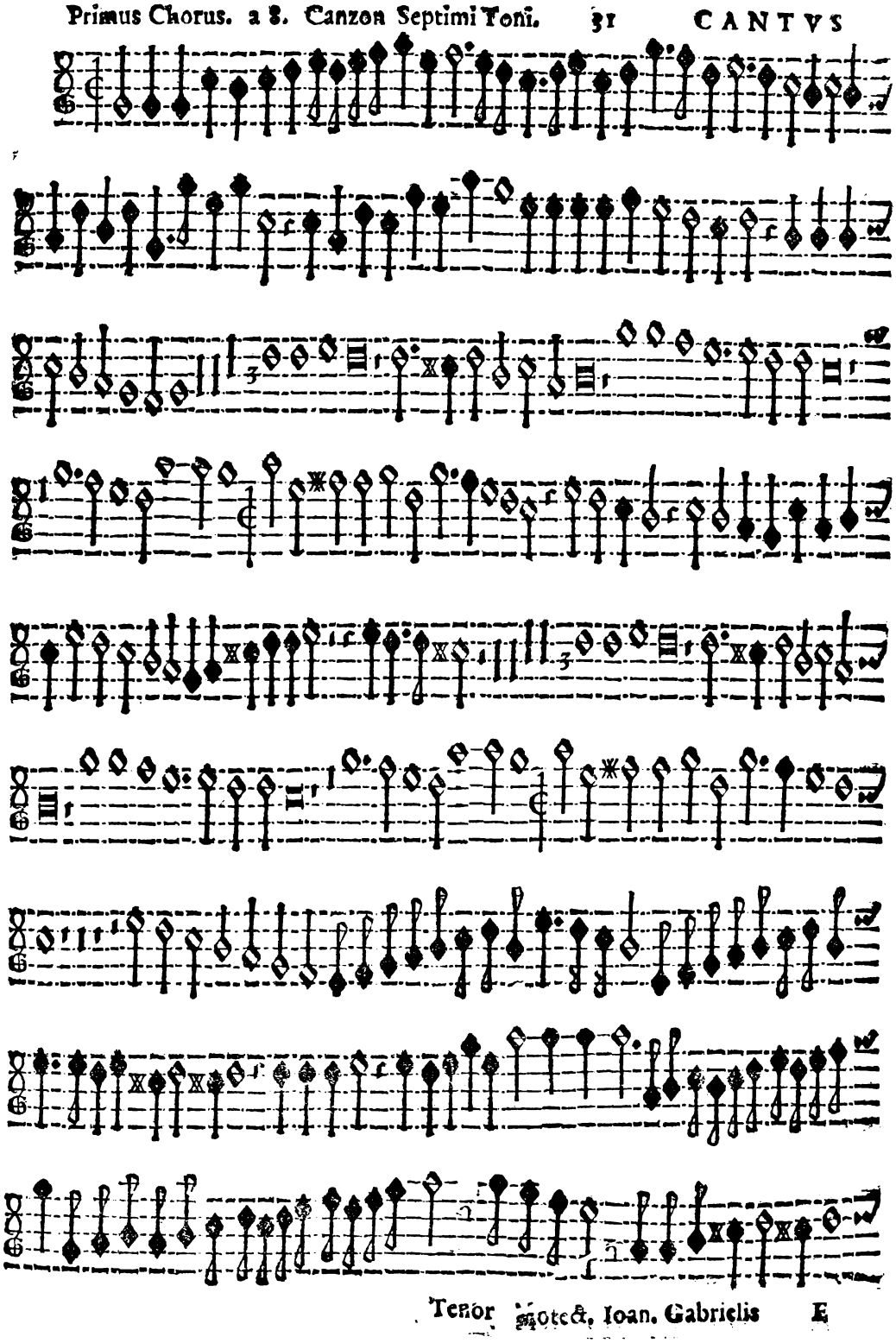
37. Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

Mitspieldatei

Quelle

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Cantus <1. Stimme) *Sacrae Symphoniae. Ioannis Gabrielelii Sereniss Rep. Venetiar. OrganistÆ in Ecclesia divi marci* , <Ionnas Gabrieli, Organist an der Kirche San Marco der Allerhöchsten Republik Venedigs) *Sonis, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16 Tam vocibus, Quam Instrumentis* <klingend für 7, 8, 10, 12, 14, 15 und 16 Stimmen oder Instrumente> *Editio Noua* <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>. *Venetiis M.D.XCVII* <Venedig, 1597 durch Angelo Gardano

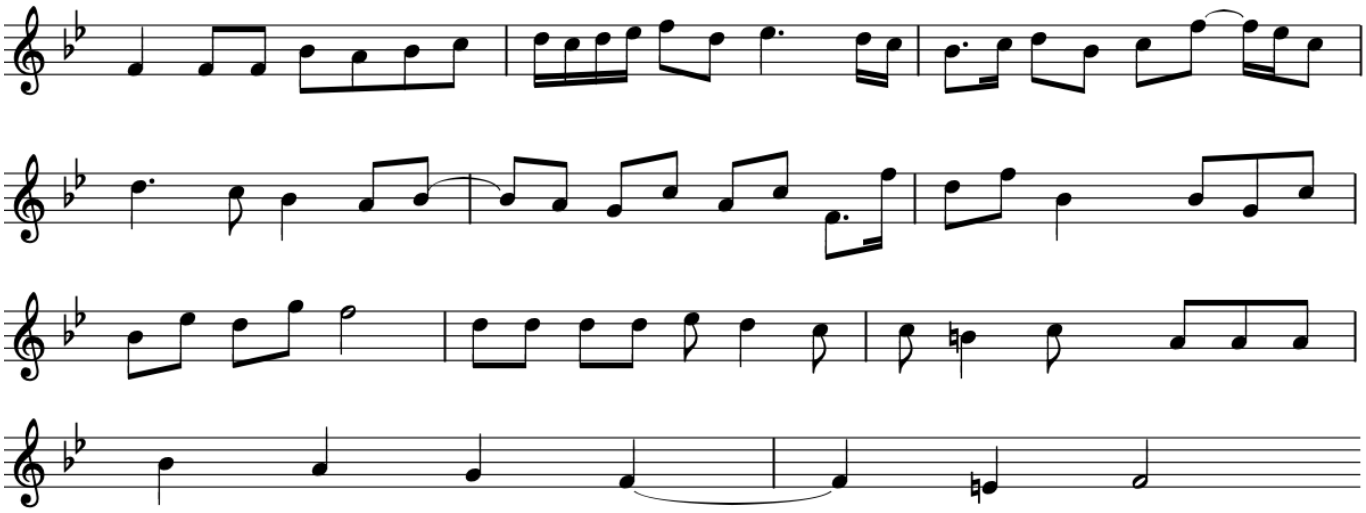


Canzon 7° toni Nr. 1 á 8 37.

Zum Stück

Eine Canzon 7° (septimi) toni gibt es von Giovanni Gabrieli zweimal. Die erste Canzon ist sehr polyphon und erfordert ein größeres Können der Bläser. Die zweite Canzon ist vermutlich für die beiden Orgeln gedacht und stellt homophone Akkordblöcke gegenüber. Für Bläser ist sie nicht wirklich interessant, aber viele Posaunenchöre haben sie in ihren Sammlungen.

Die 7° toni Nr. 1 beginnt mit einem lang ausgedehnten Thema, das es so erst wieder gut hundert Jahre später geben wird (etwa ab J.S. Bach):



Dieses Thema geht nun durch alle Stimmen des ersten Chores, wird aber immer etwas verkürzt, so daß nur etwa zwei Takte lang zitiert wird, die anderen Takte werden verändert, damit der Satz auch paßt.

In T11 setzt der zweite Chor ein, wobei der Settimus (1. Stimme des *coro secondo*) eine Viertel früher einsetzt als die anderen Stimmen. Wenn man sich verzählt und zu früh einsetzt, hört man dies sofort, weil dann häßliche Quintenparallelen entstehen. Im zweiten Chor kann man hier aber nicht mehr von Themen reden, sondern es wird mit den Motiven gespielt, die sich aus den Synkopen und den Sechzehnteln ergeben.

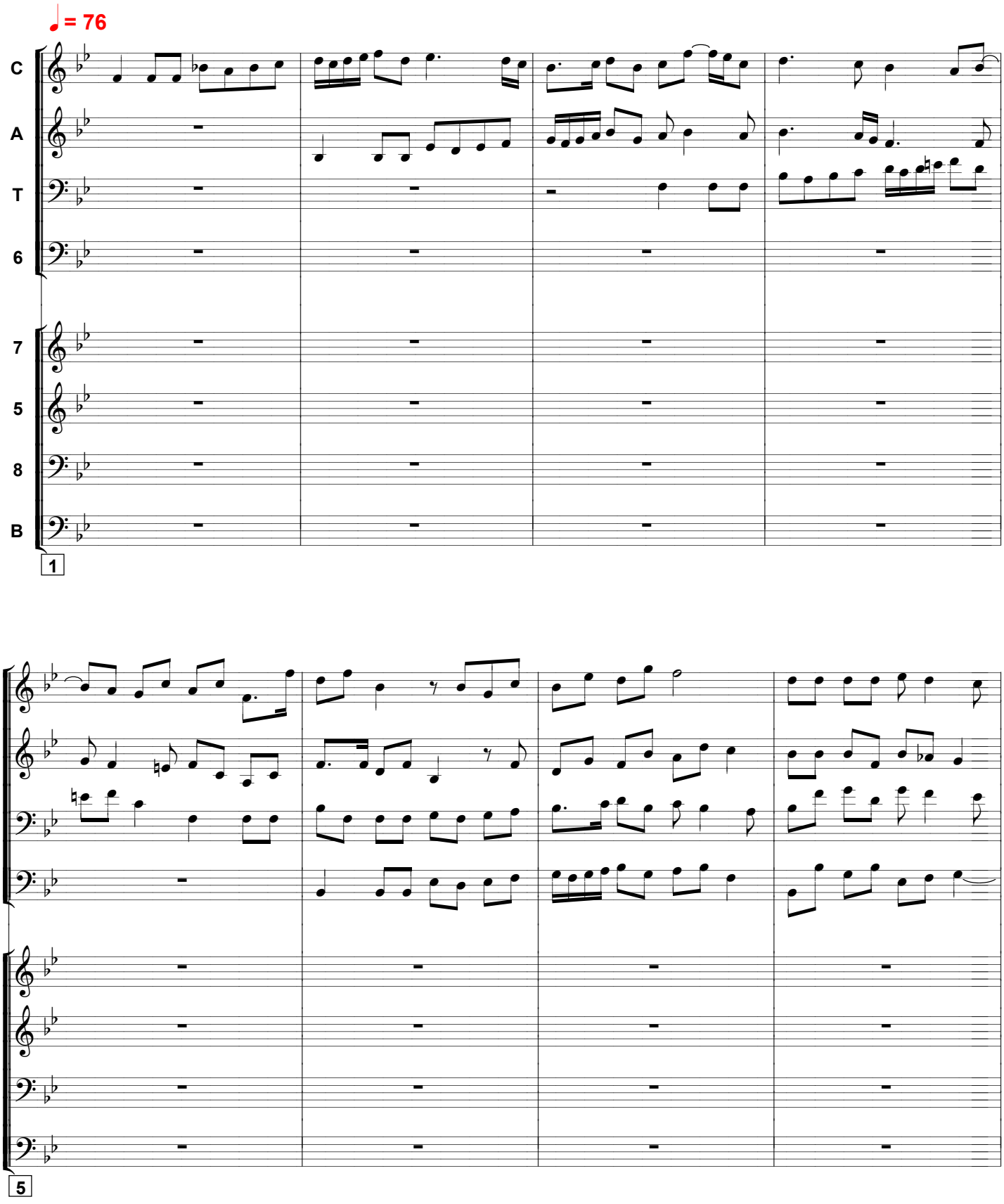
Rhythmus: Ab T18 steht der erste Taktwechsel an, den man gut bewältigt, wenn man das Metrum der Viertel in die punktierte Halbe umdeutet (*prolatio sesquialtera*). Dies geschieht noch ein paarmal (T28, 45, 55, 72 und 82), ist aber kein Problem, solange man das Tempo beibehält und das Metrum nur umdenkt (rote Hilfsmittel). Die Zweitertakte in T44 und T 71 ändern auch nichts am Tempo (Viertel gleich Viertel), sondern bereiten nur den Taktwechsel in T45 vor.

Schwierige Stellen: Die Takte 85 funktionieren nicht, wenn man zu schnell ankommt, ebenso die Sechzehntel einen Takt später. Es ist hilfreich das Metronom auf den Lichtimpuls zu stellen, damit man merkt, wenn man wegrennt, ohne sklavisch spielen zu müssen. Tempo 80 ist ein gutes Probentempo, schneller als Tempo 100 zu spielen ist eher kontraproduktiv, weil das Tempo dann zu schnell wird und Musiker und Zuhörer unter Streß gesetzt werden.

37. Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

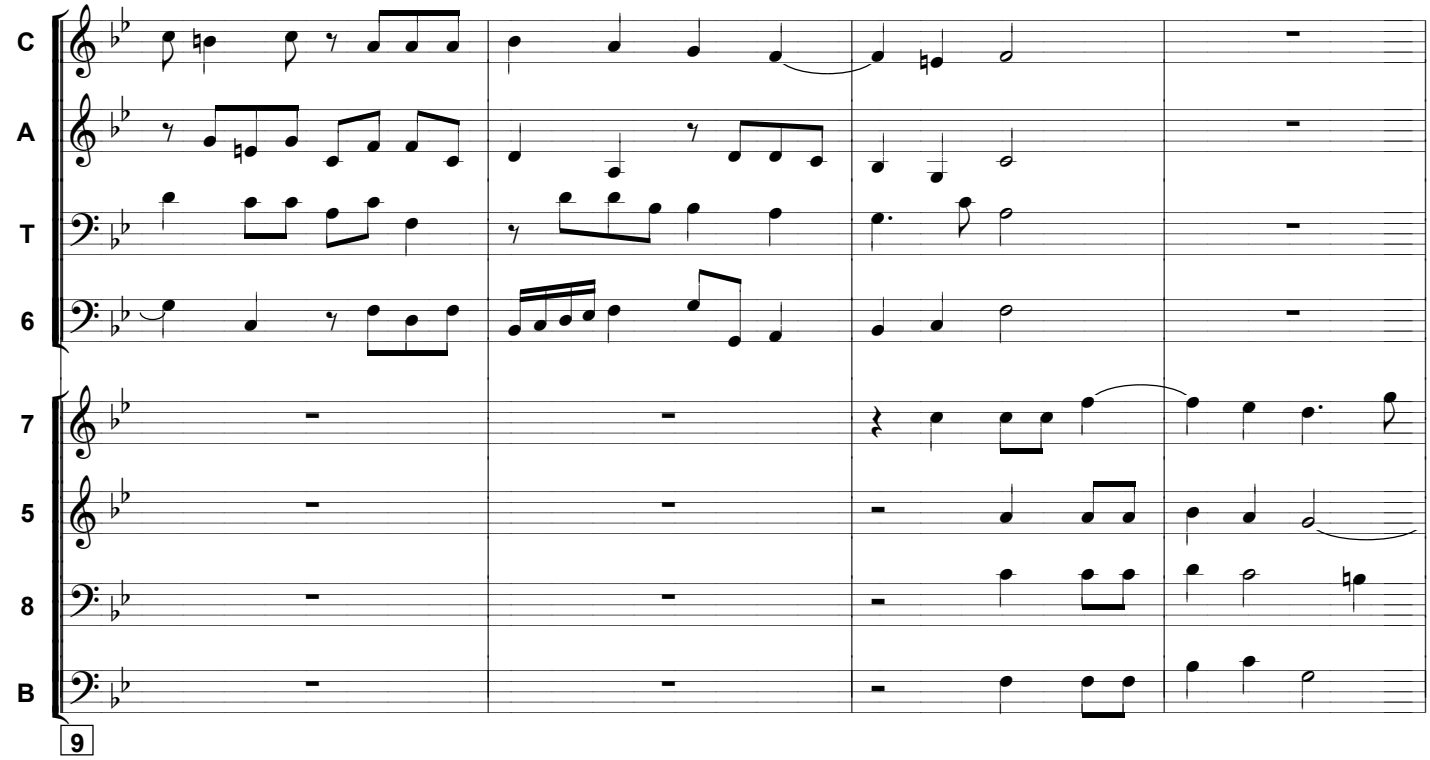
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

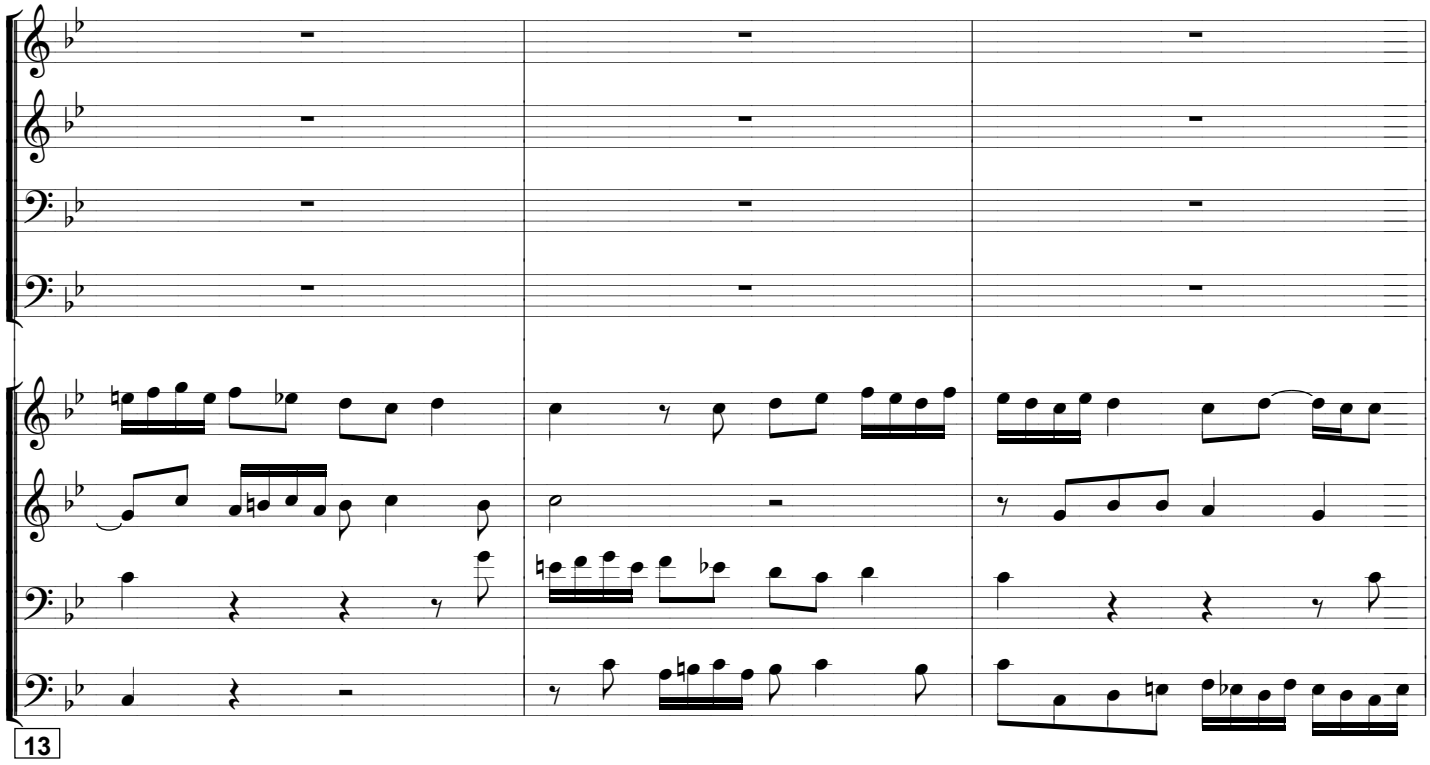


Canzon 7° toni Nr. 1 á 8 37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

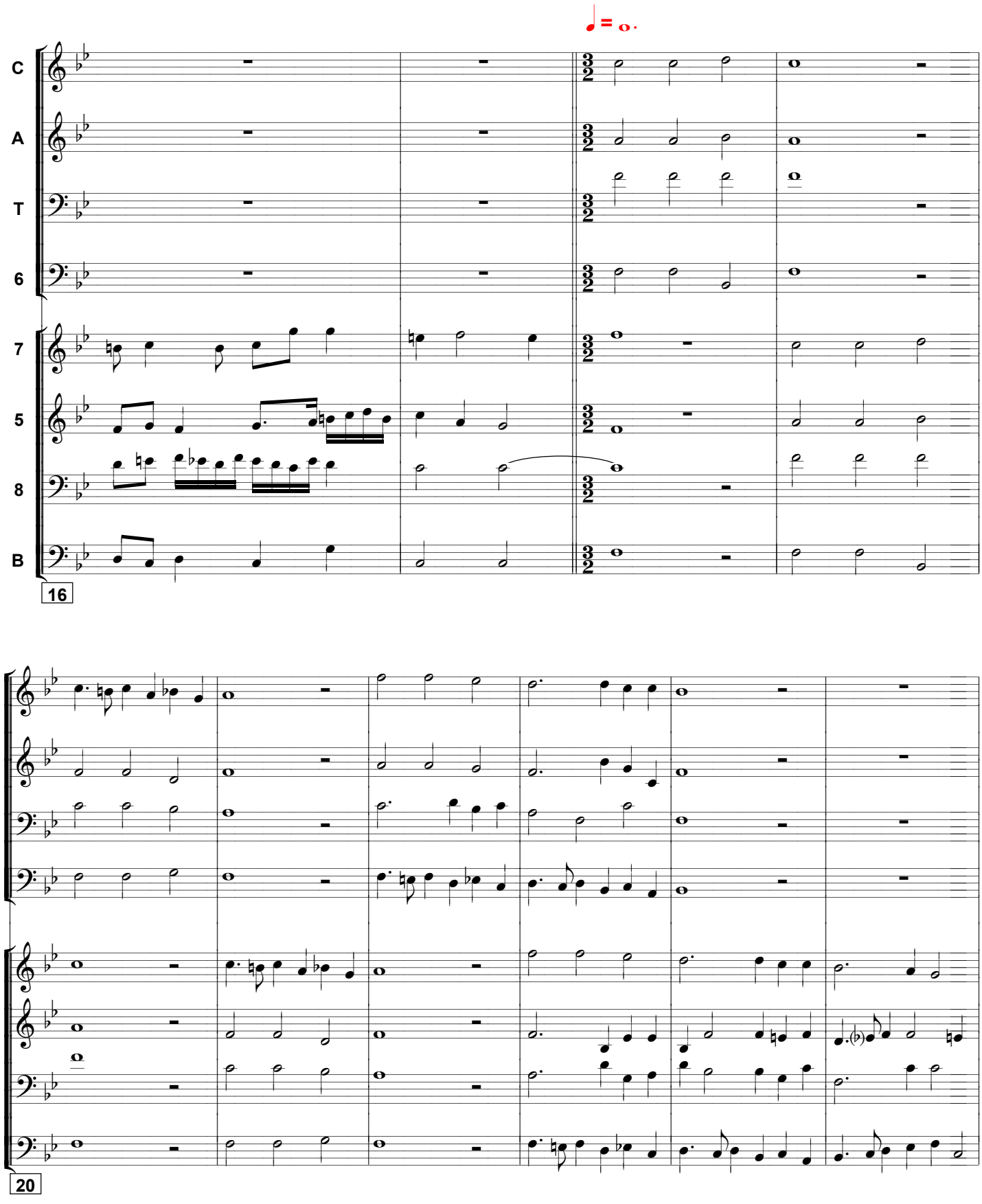




37. Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

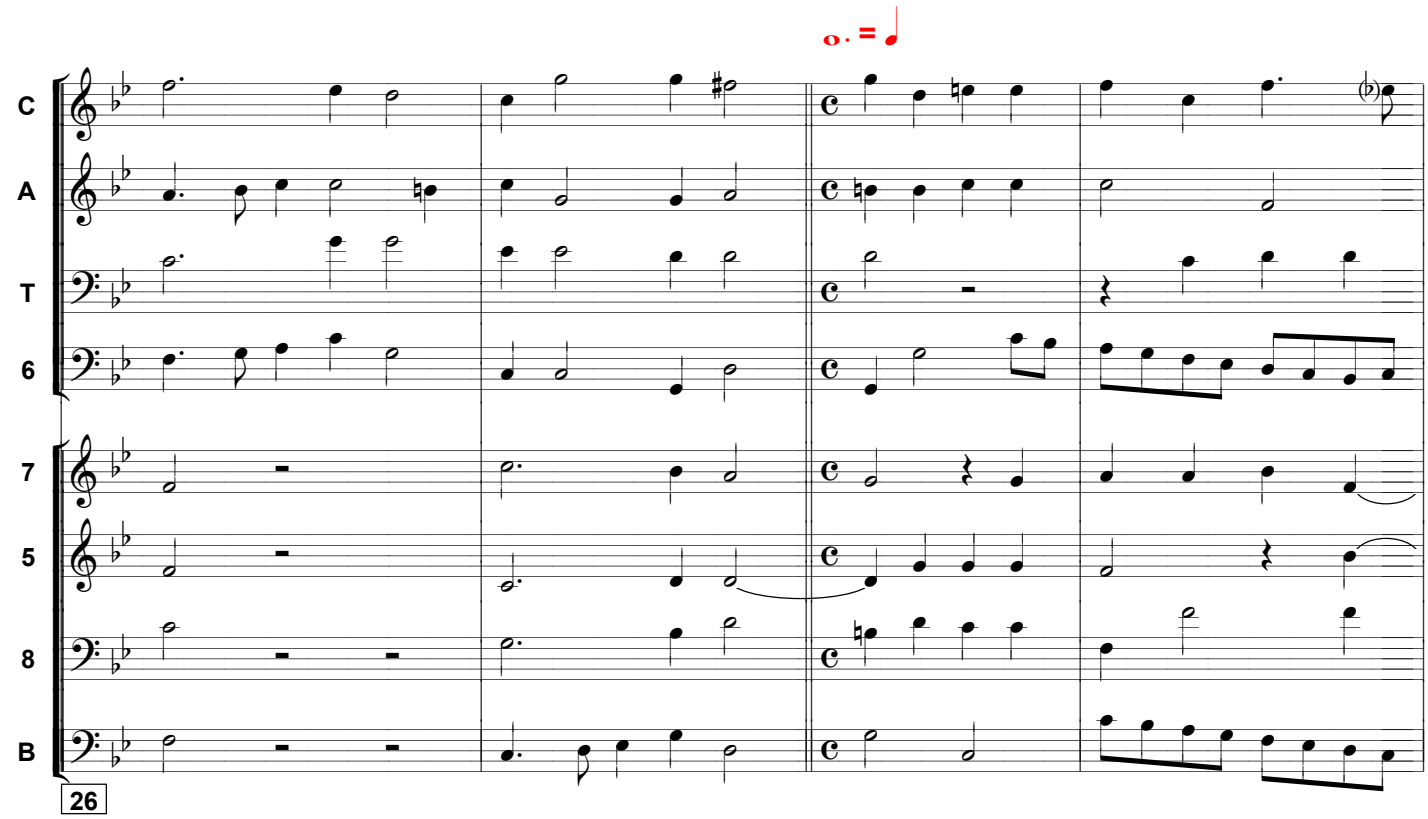
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

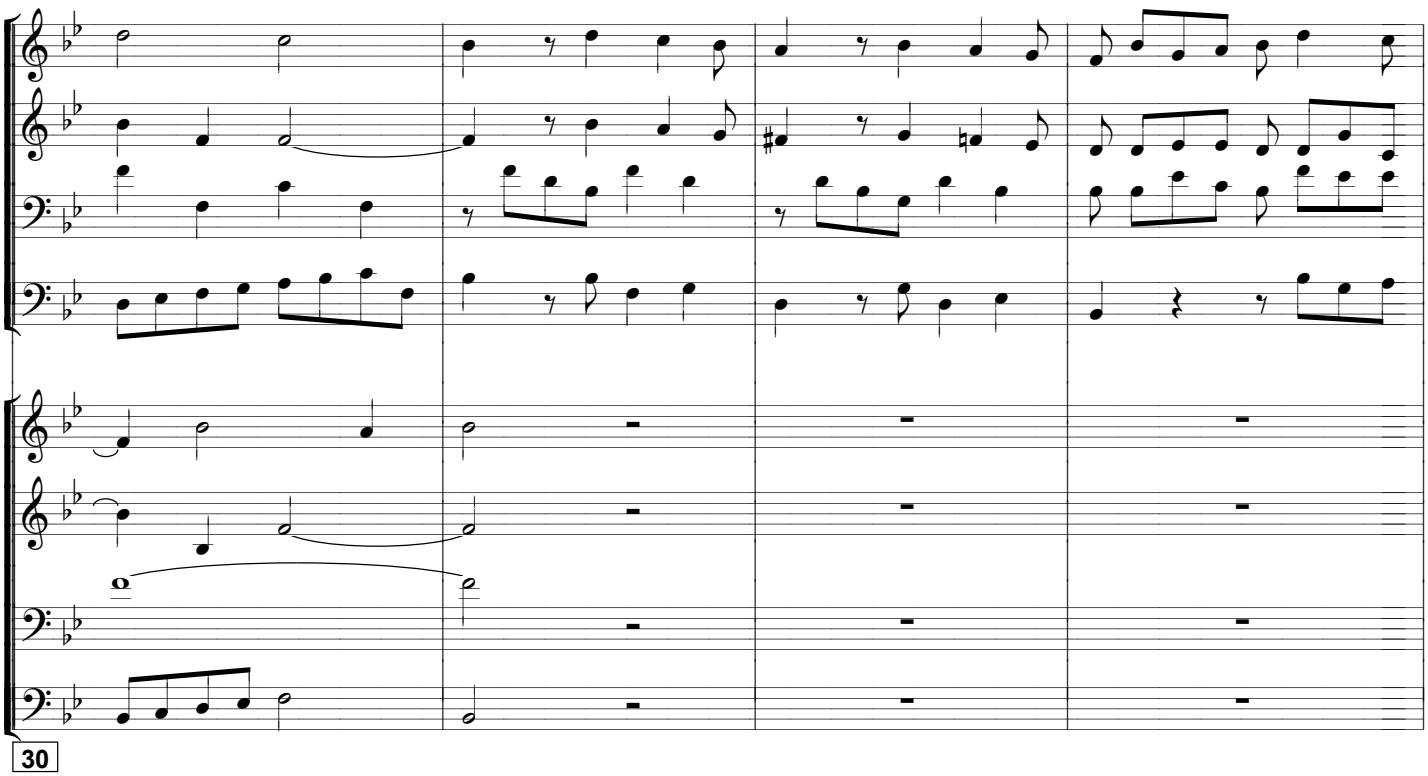


Canzon 7° toni Nr. 1 á 8 37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

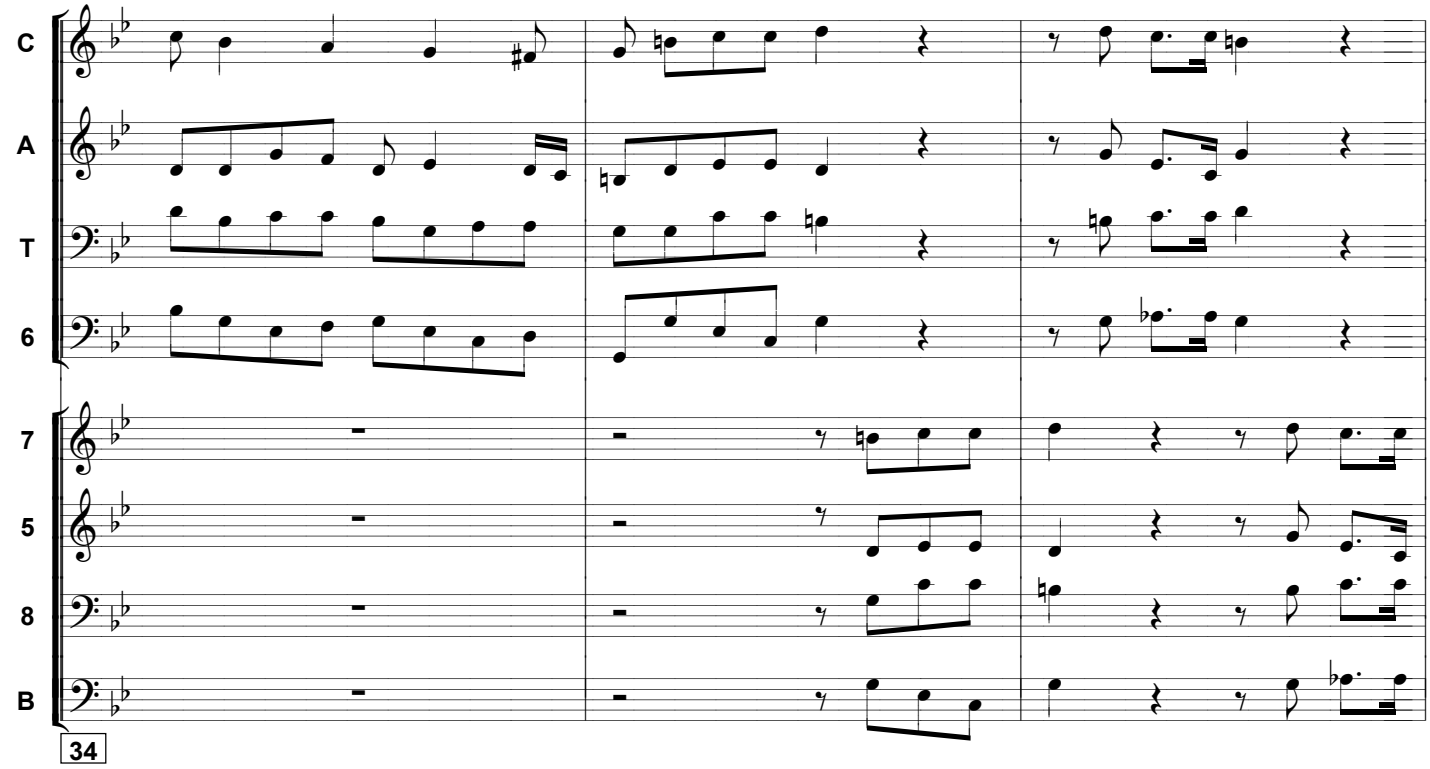


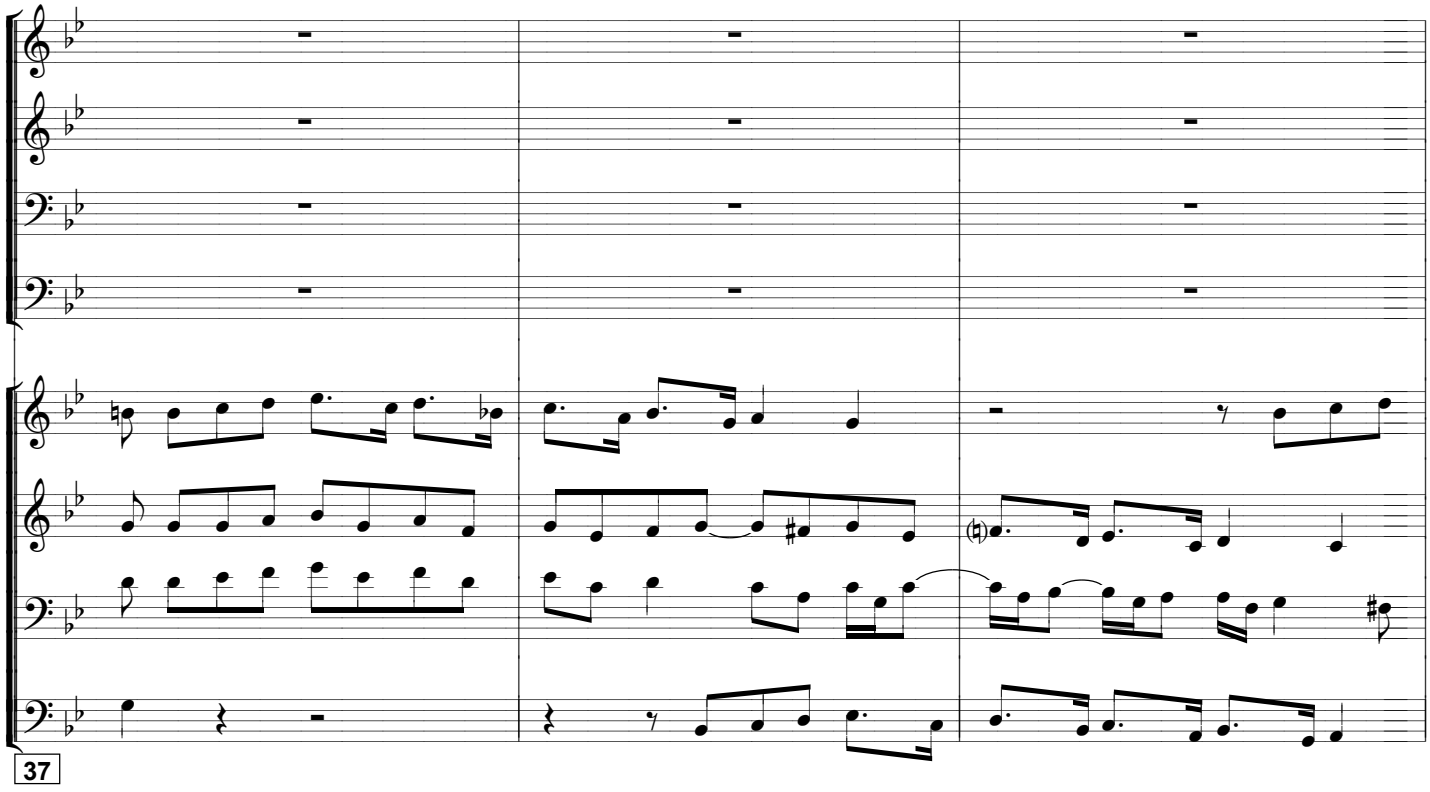


37. Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

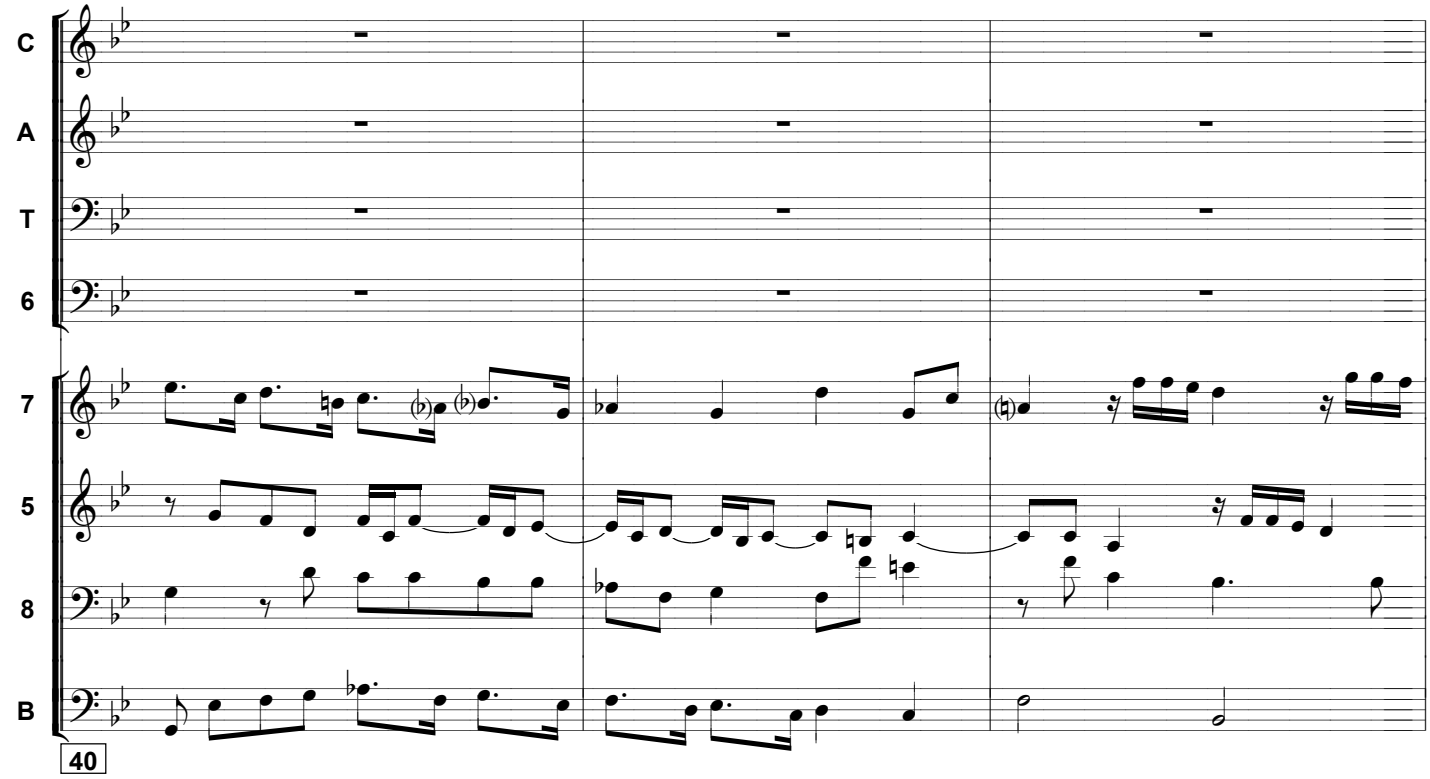


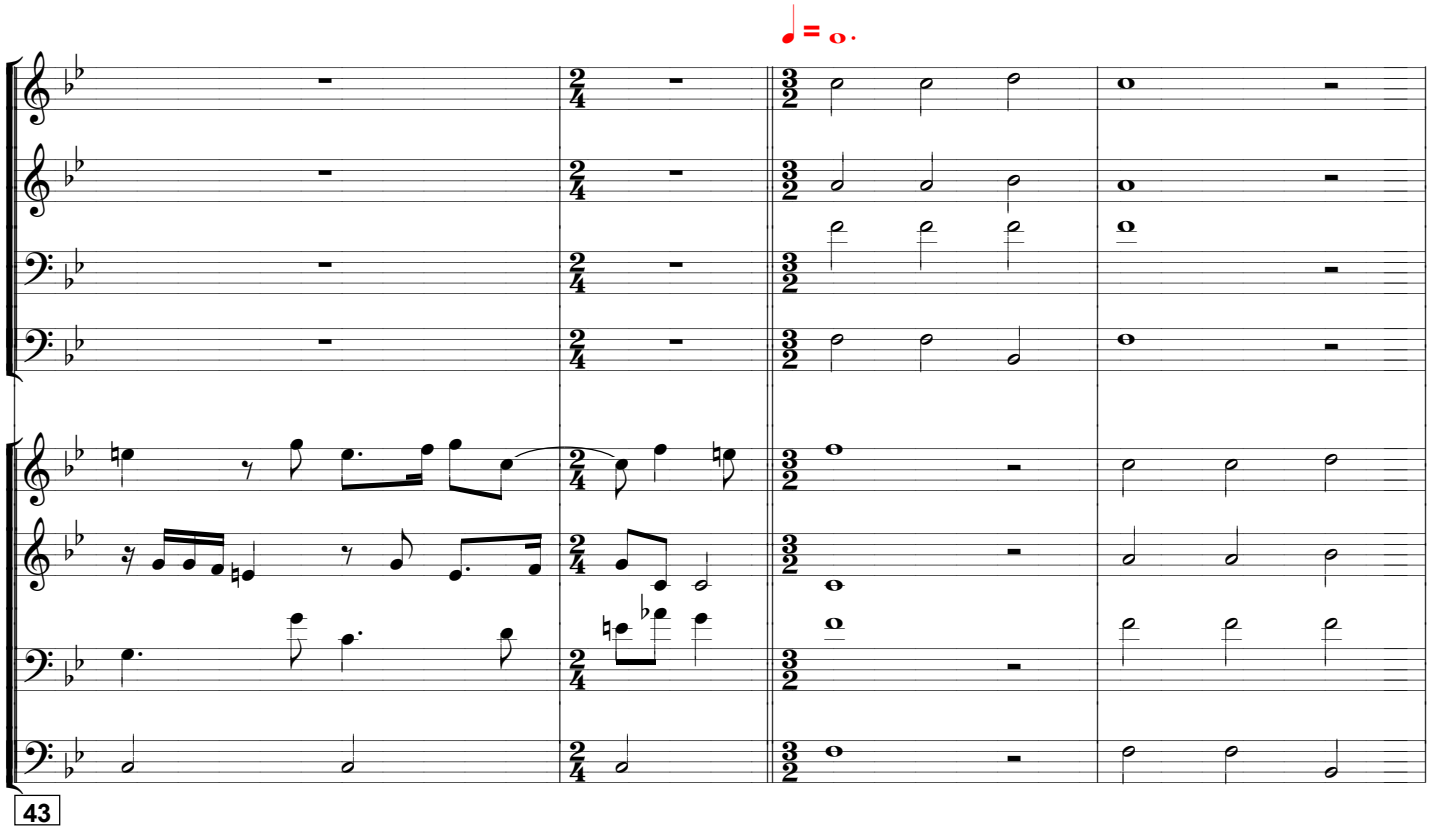


Canzon 7° toni Nr. 1 á 8 37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

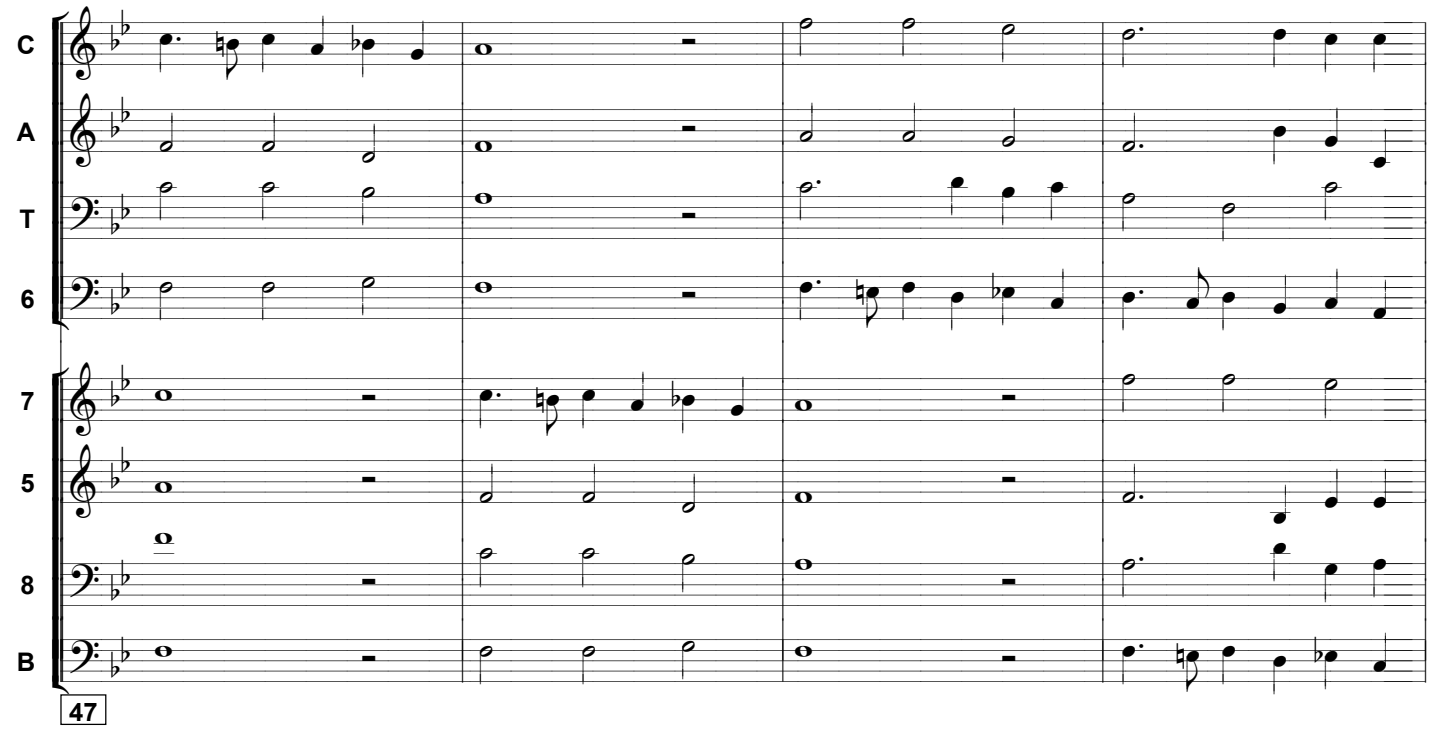


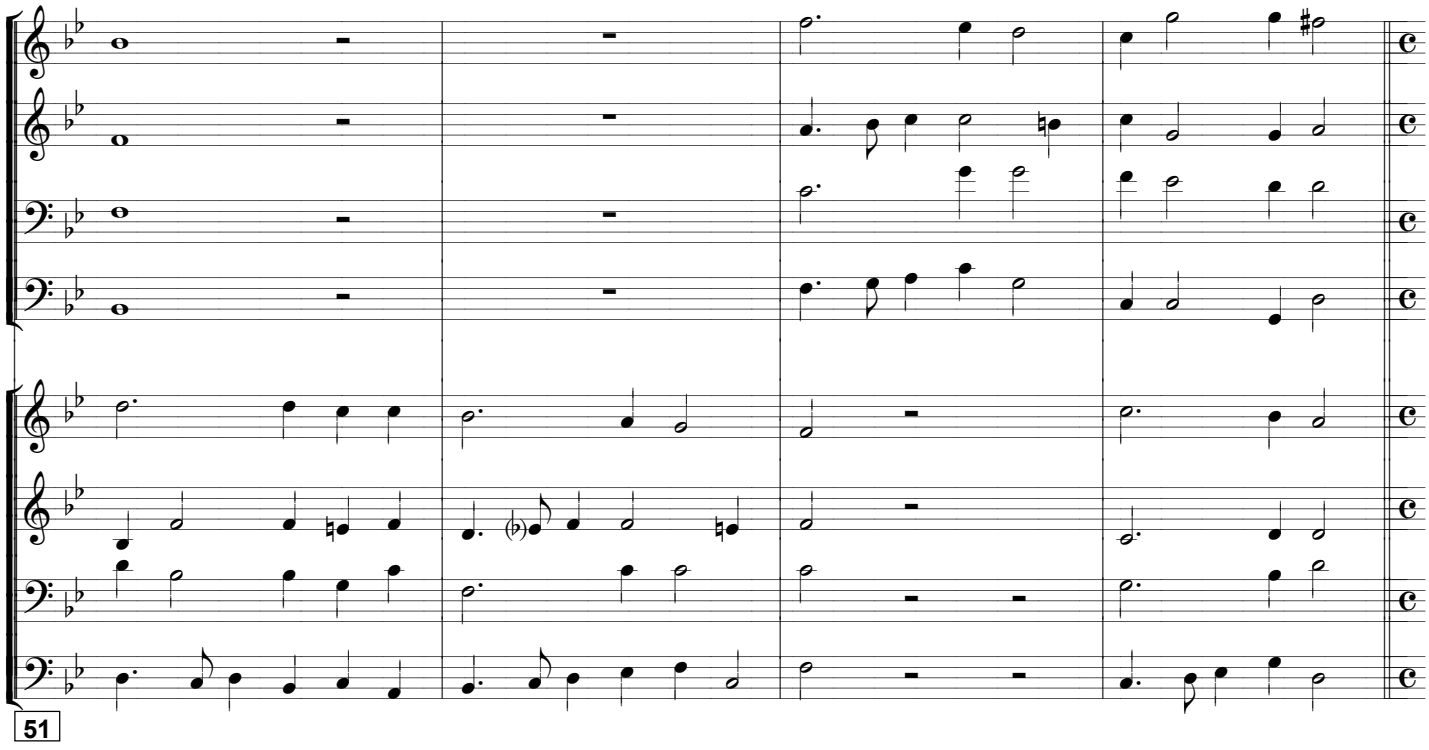


37. Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

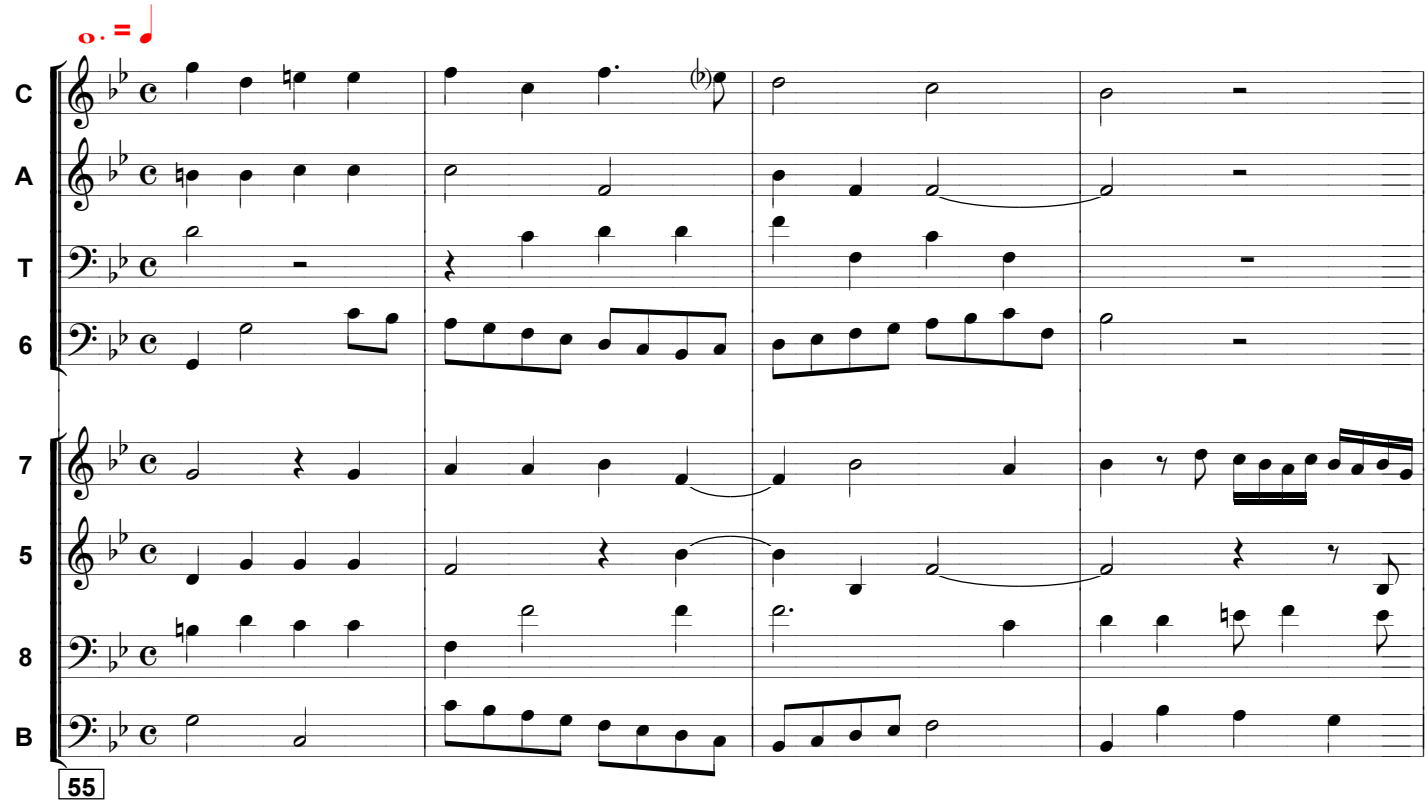


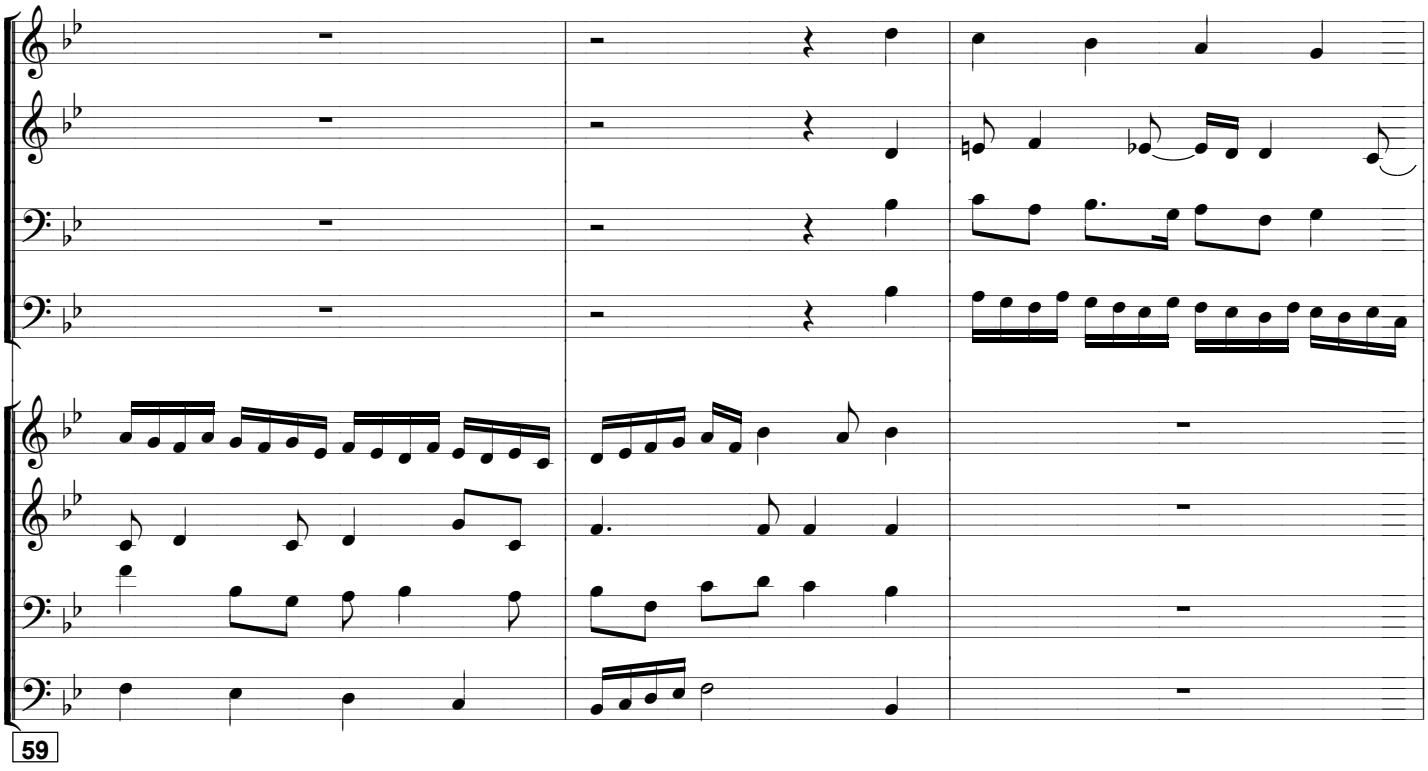


Canzon 7° toni Nr. 1 á 8 37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

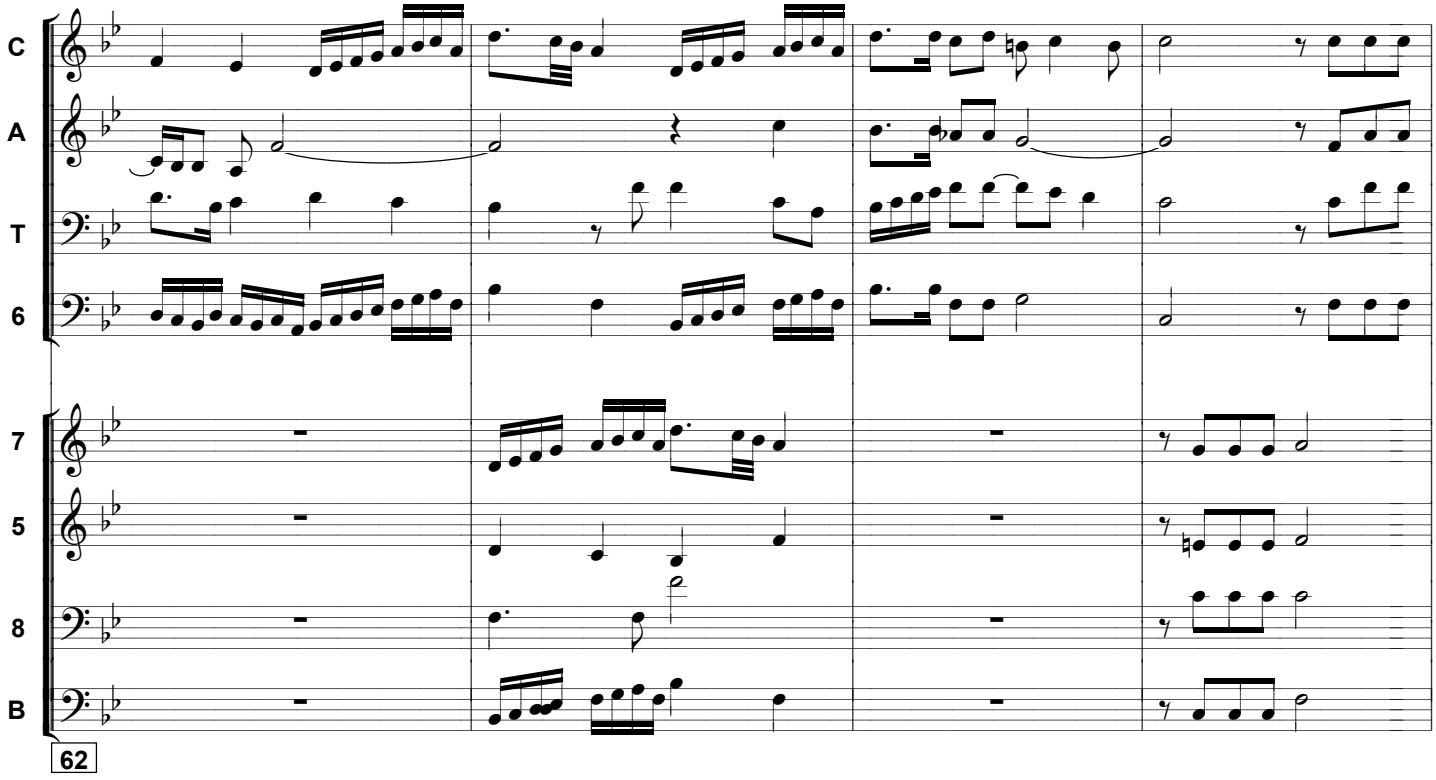


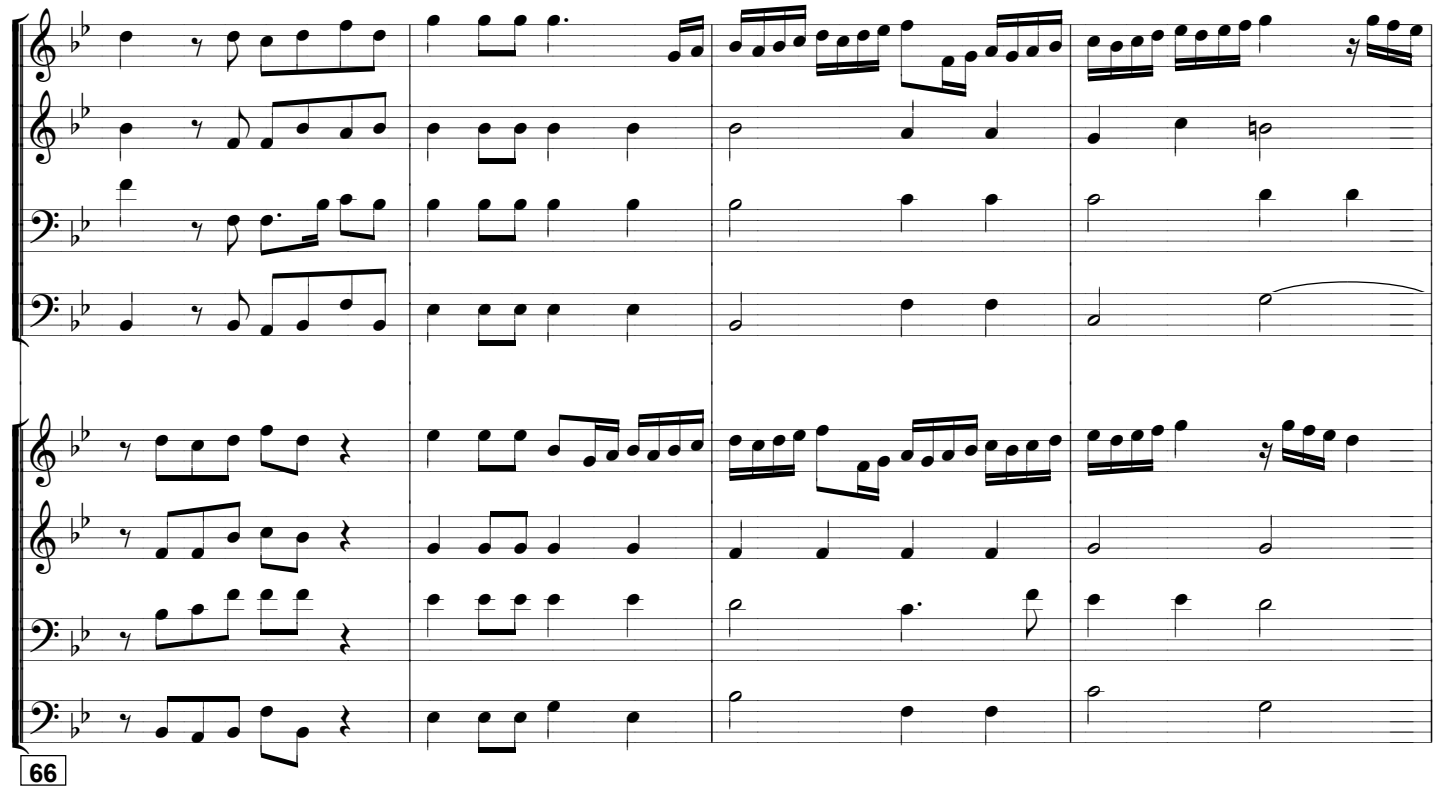


37. Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

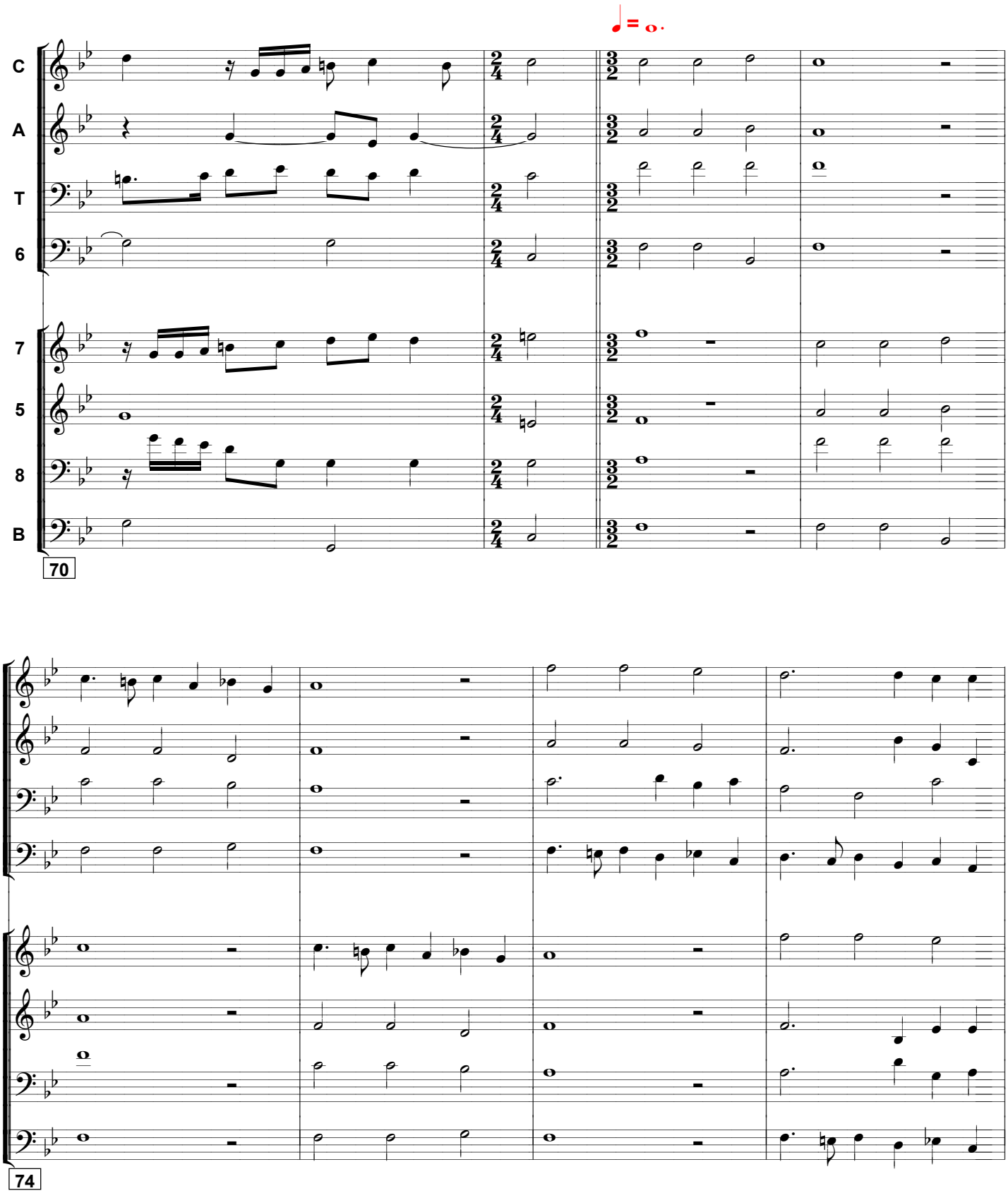




Canzon 7° toni Nr. 1 á 8 37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

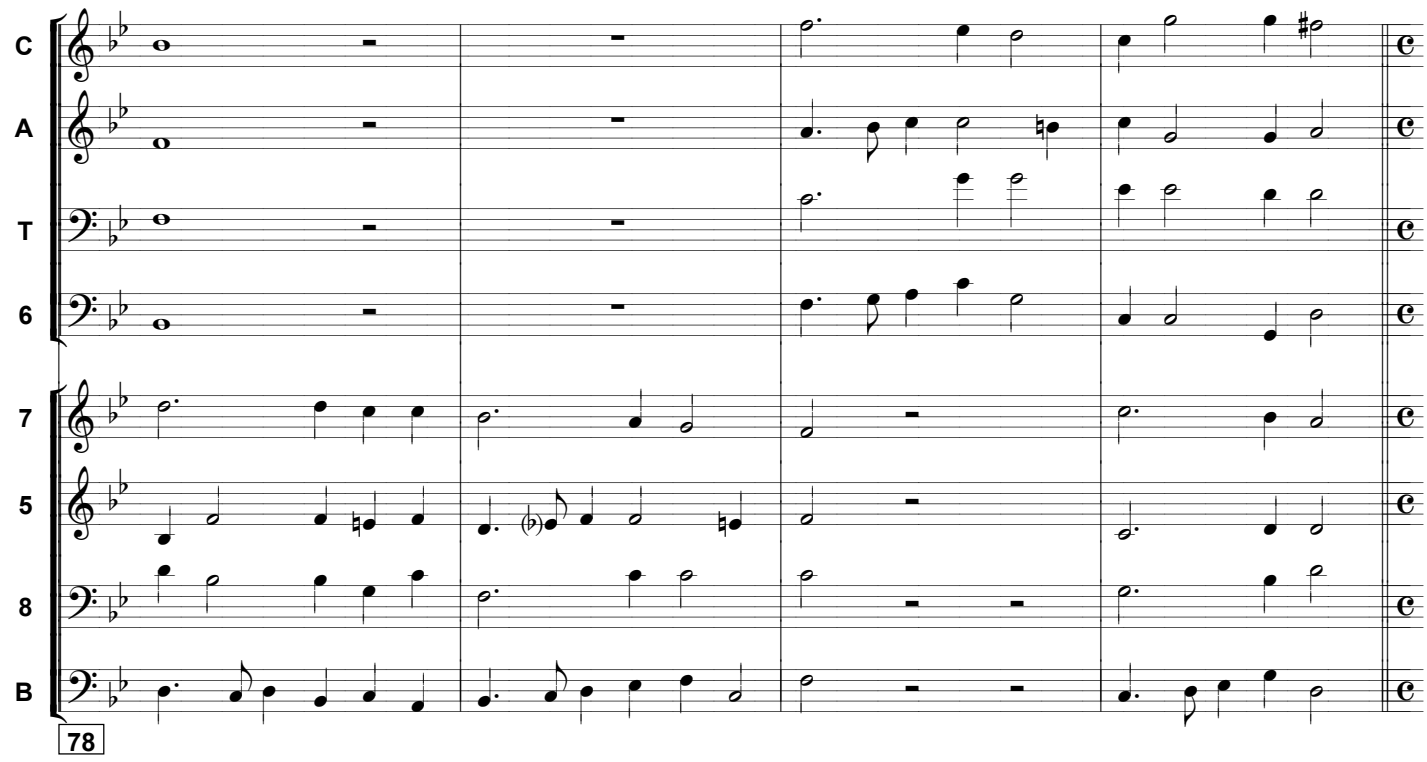
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

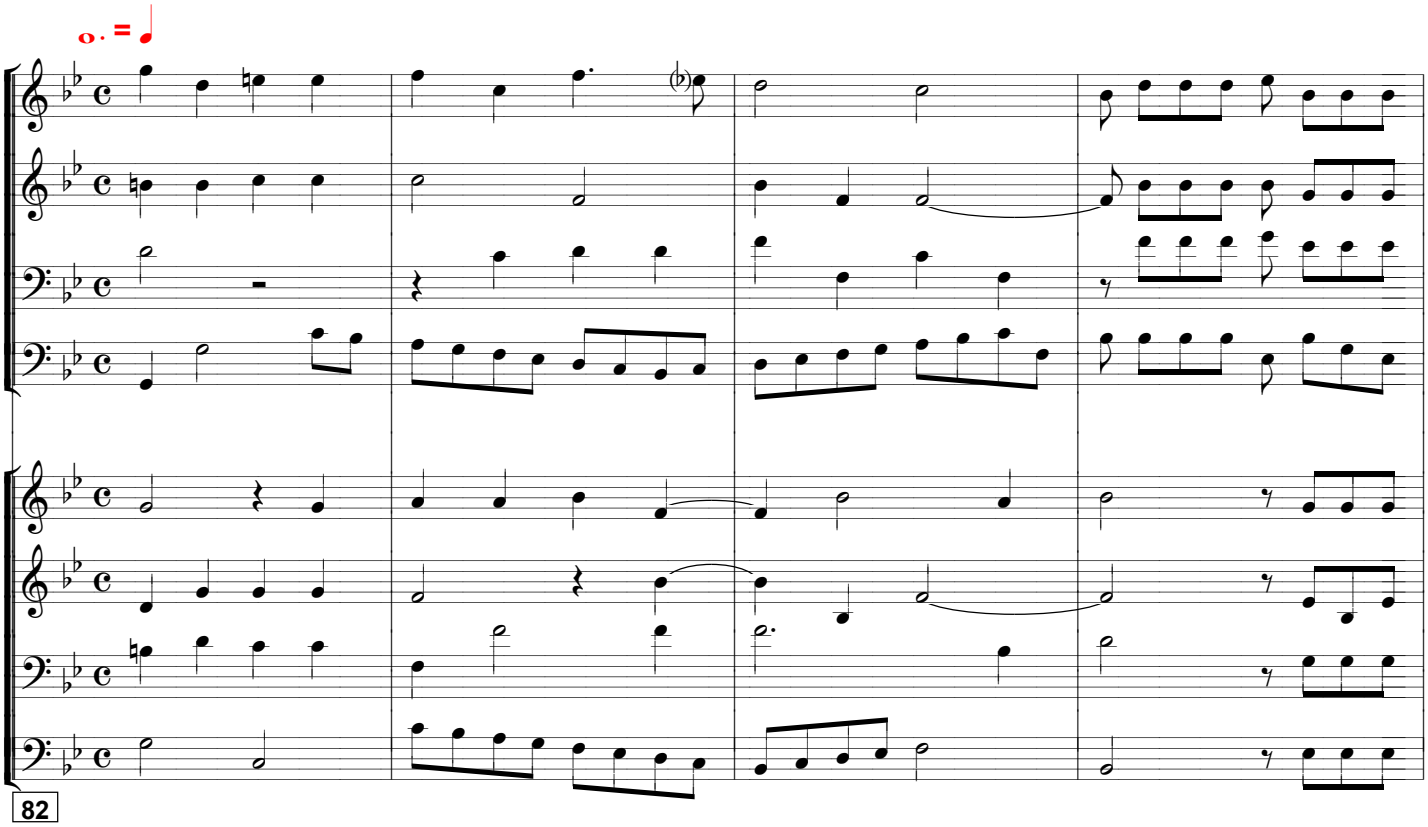


37. Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

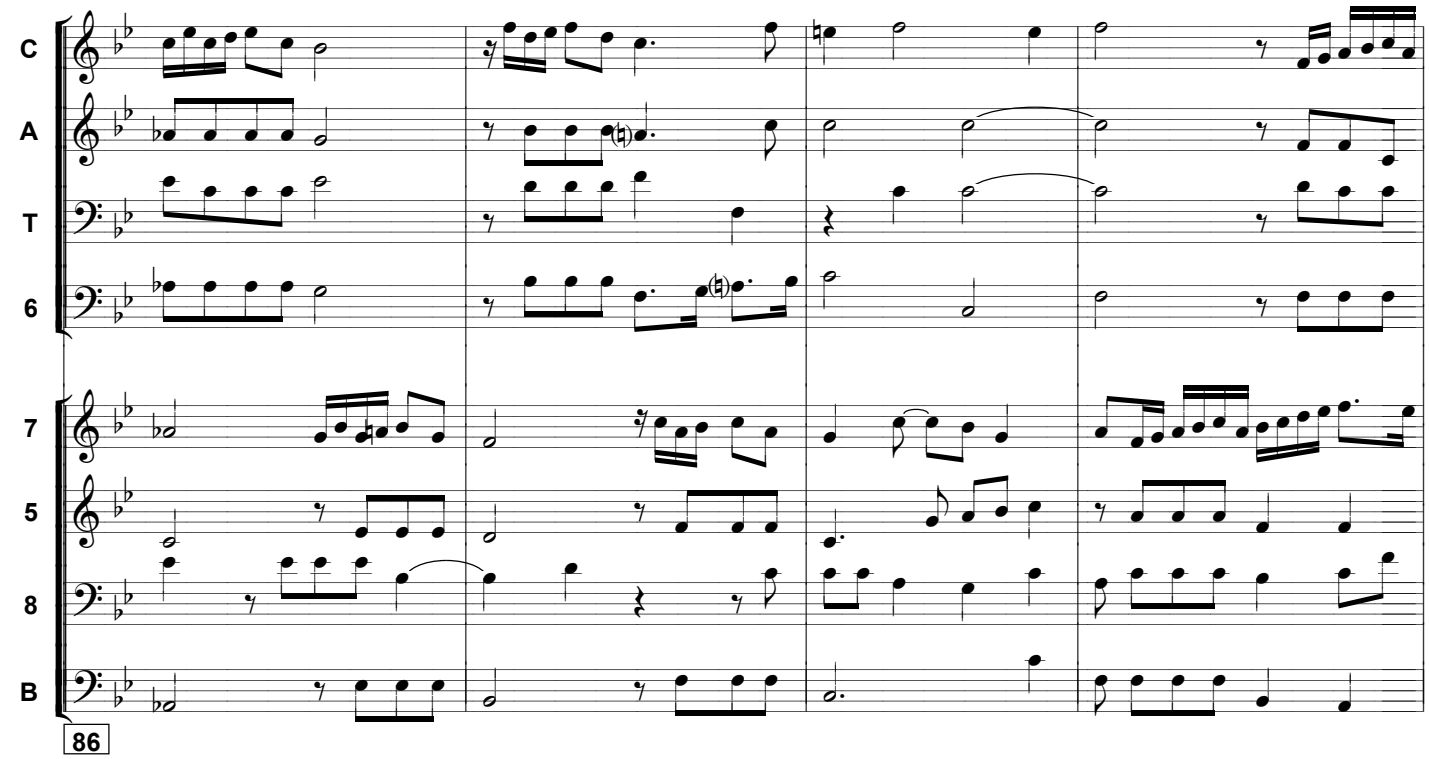


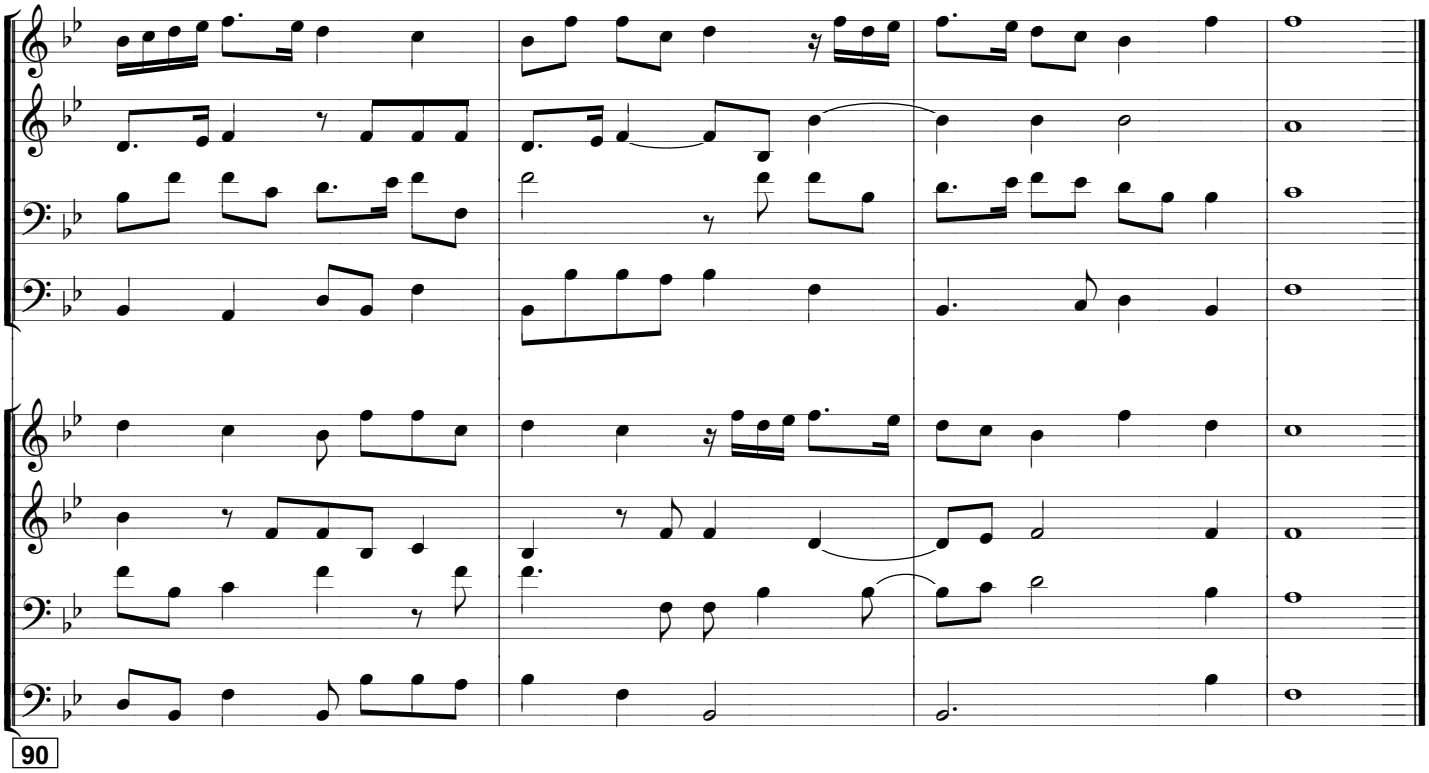


Canzon 7° toni Nr. 1 á 8 37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597





38. Canzon 9° toni á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Cantus <1. Stimme) *Sacrae Symphoniae. Ioannis Gabrielelii Sereniss Rep. Venetiar. OrganistÆ in Ecclesia divi marci* , <Ionnas Gabrieli, Organist an der Kirche San Marco der Allerhöchsten Republik Venedigs) *Sonis, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16 Tam vocibus, Quam Instrumentis* <klingend für 7, 8, 10, 12, 14, 15 und 16 Stimmen oder Instrumente> *Editio Noua* <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>. *Venetiis M.D.XCVII* <Venedig, 1597 durch Angelo Gardano

Dorsoduro am Campo San Bernardo. Links über den Platz kommt man nach San Marco.

Giovanni Gabrieli ist wahrscheinlich im Stadtteil Dorsoduro oder Cannaregio geboren. Bis heute sind das reine Wohnviertel, in denen man lebt, in kleinen Läden einkauft und freie Zeit in einem der vielen Cafés oder in der *trattoria* (= kleine Gastwirtschaft) verbringt. Wo Gabrieli gelebt hat, weiß man nicht mehr, aber begraben ist er in der Kirche San Stefano - auf halbem Weg zwischen San Marco und der Accademia-Brücke (die es zu Zeiten Gabrielis noch nicht gab).

Man weiß auch nichts über eine Ehefrau und Kinder. Vermutlich lebten die Kirchenmusiker - ähnlich wie de Priester - ohne Familie. In Deutschland gab es zu Zeiten Gabrielis aber schon längst evangelische Pfarrer und Kirchenmusiker, die auch Frau und Kinder haben durften.

Als die *Canzon noni toni* 1597 in der berühmten Sammlung *Sacrae Symphoniae* erschien, stand Gabrieli kurz vor dem Höhepunkt seiner Karriere. Eine Notenausgabe wie diese galt als eine Art Doktorarbeit und qulifizierte den Komponisten für höhere Aufgaben. Für Gabrieli bedeutete die Sammlung die internationale Anerkennung und er bekam Schüler aus ganz Europa.

Canzon 9° toni á 8 38.

Zum Stück

Der neunte Ton ist eine ernste Sache - er erscheint in der äolischen Tonart, die heute als „*moll*“ bezeichnet wird und um 1600 mit Ernst und Abgeklärtheit verbunden ist. Das Stück hat also einen feierlichen Charakter und ist gut geeignet für langsame Einleitungen, bei denen eine gewisse Würde vermittelt werden soll.

Gabrieli beginnt das Stück mit dem typischen Canzonenmotiv (lang, kurz, kurz) und führt es in allen Stimmen höchstens acht Takte lang aus. Weil das Motiv mit der Quinte beginnt, ist das erste hörbare Intervall in allen Stimmen der Halbton zur kleinen Sexte und das betont den feierliche und ernsten Charakter. Spärlich auftretende Achtelbewegungen verdichten das Stück, besonders im Baß zwischen T24 und T26. Darüber hinaus verwendet Gabrieli Dreiklangsbrechungen abwärts und absteigende Intervalle, die die Filmkomponisten bis heute bevorzugen, wenn Trauriges untermalt werden soll - Stereotype, die seit fast fünfhundert Jahre benutzt werden. Man muß diese Dinge in der Aufführung nicht betonen - es reicht, die Noten sauber zu spielen.

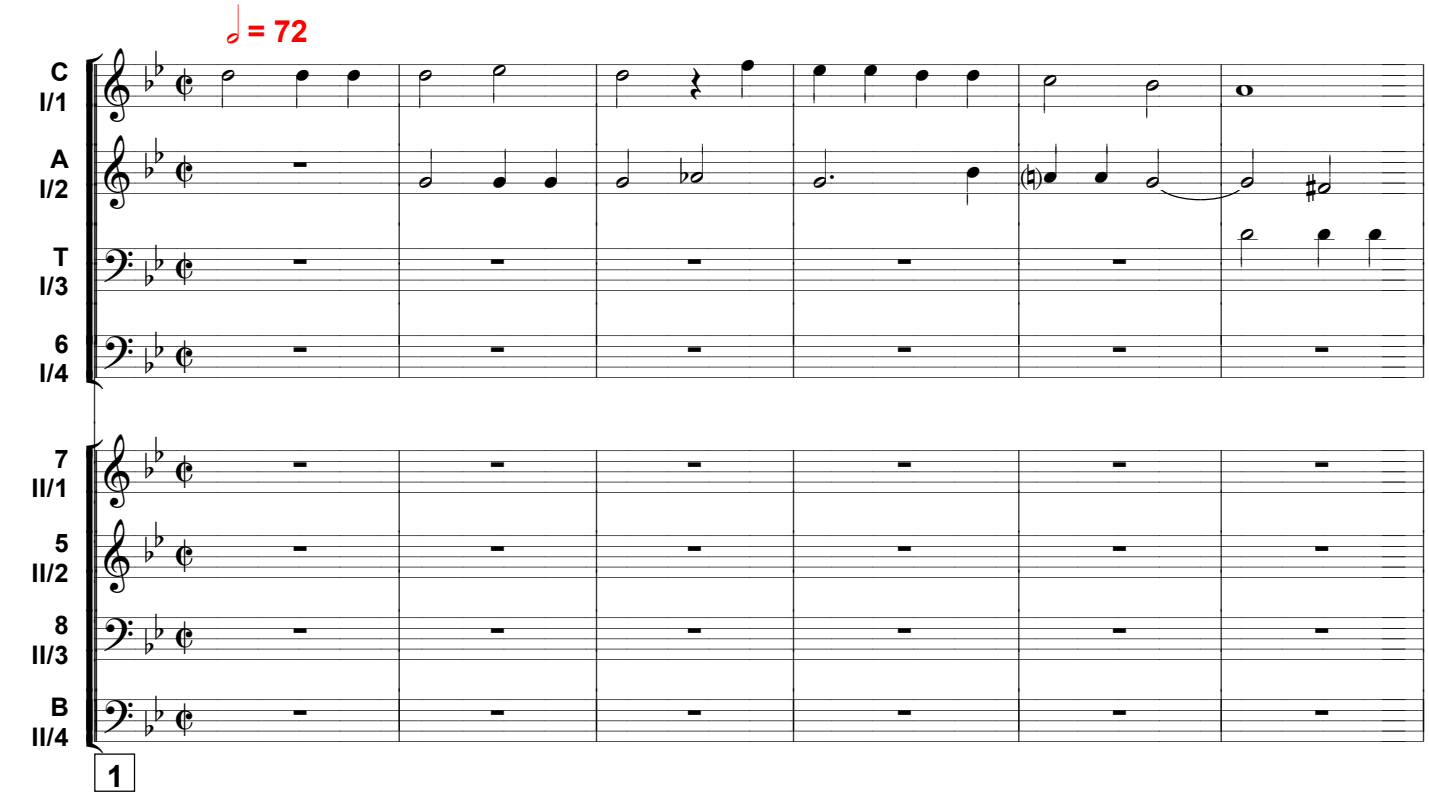
Der Taktwechsel ab T30 ist langsamer als in der Canzon 7° toni Nr. 1, weil aus den Halben nur punktierte Viertel werden, so daß der Übergang etwas langsamer erscheint. Das Motiv der punktierten Achtel in den hohen Stimmen *cantus* und *settimus* erscheint im Wechsel und beruhigt sich bei der punktierten Viertel mit den drei Achteln (T42 ff). In T52 könnte man den Übergang wieder zum *alla breve* als Vierschlagnote auszählen, aber eine Fermate mit Abschlag tut es auch. Bis T 72 fließt das Stück wieder ruhig dahin und dann wiederholt sich im Prinzip der Teil im Metrum der punktierten Halben. Viel mehr passiert bis zum Ende des Stücks auch nicht.

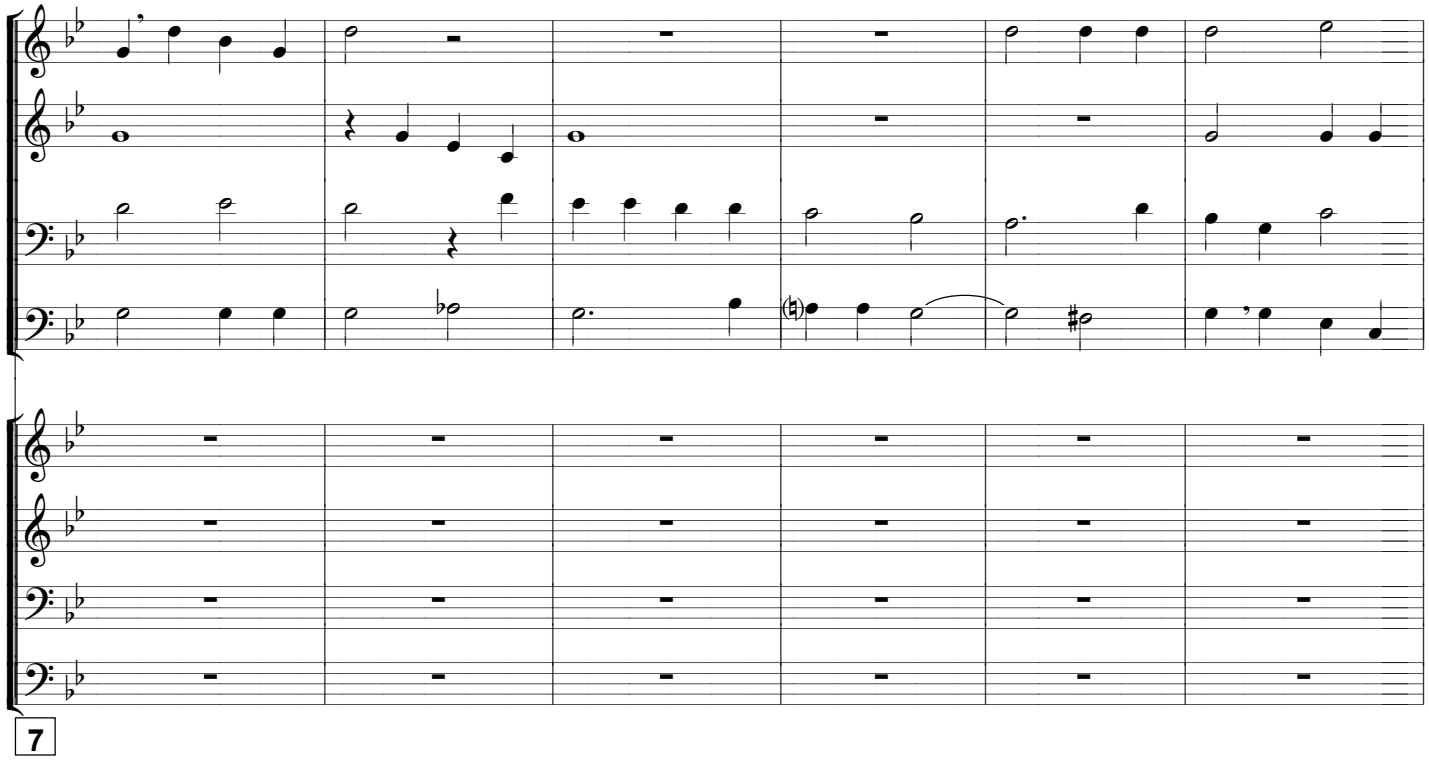
Ob das Stück oft gespielt wurde, weiß man nicht - es ist solide Gebrauchsmusik für den feierlichen Alltag einer Staatskirche und man mußte nicht viel Probenzeit investieren. Es gibt andere Stücke, die mehr Arbeit erforderten, virtuose Bläser brauchten und mit denen der Doge vor wichtigen Auslandsgesandten Punkte machen konnte -zusätzlich symbolisierte der venezianische Löwe über dem Portal von San Marco die Macht des Staates.

38. Canzon 9° toni á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

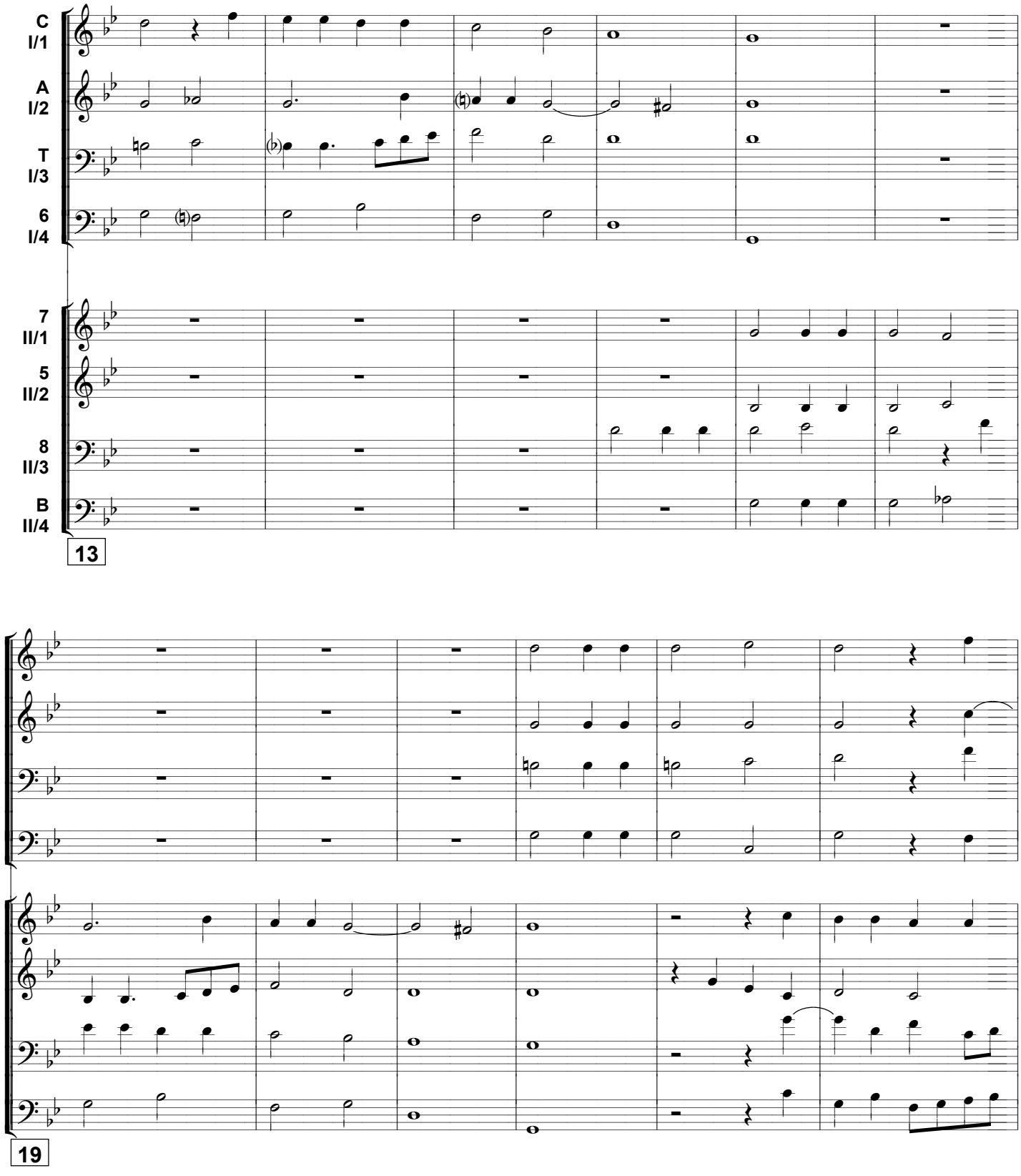




Canzon 9° toni á 8 38.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

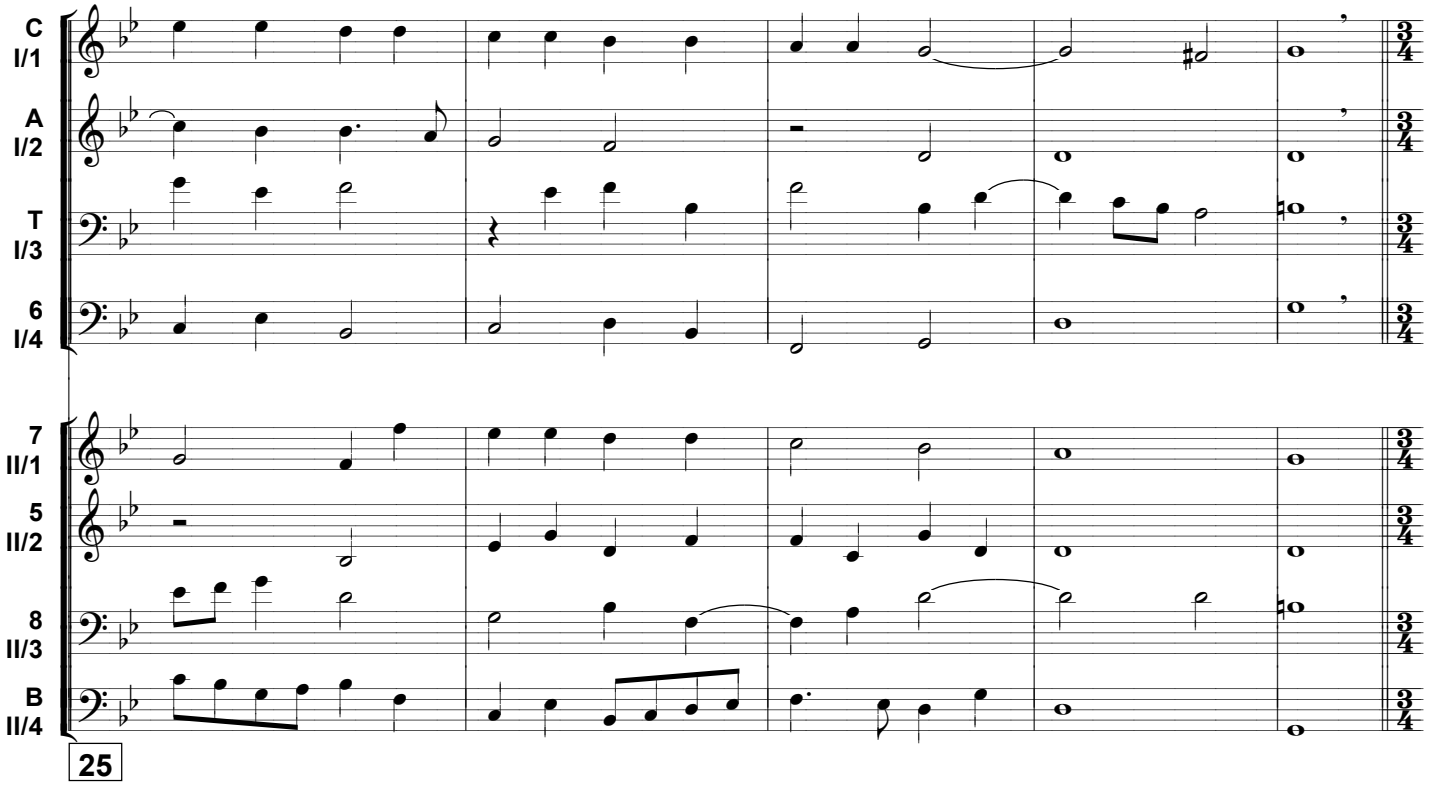
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

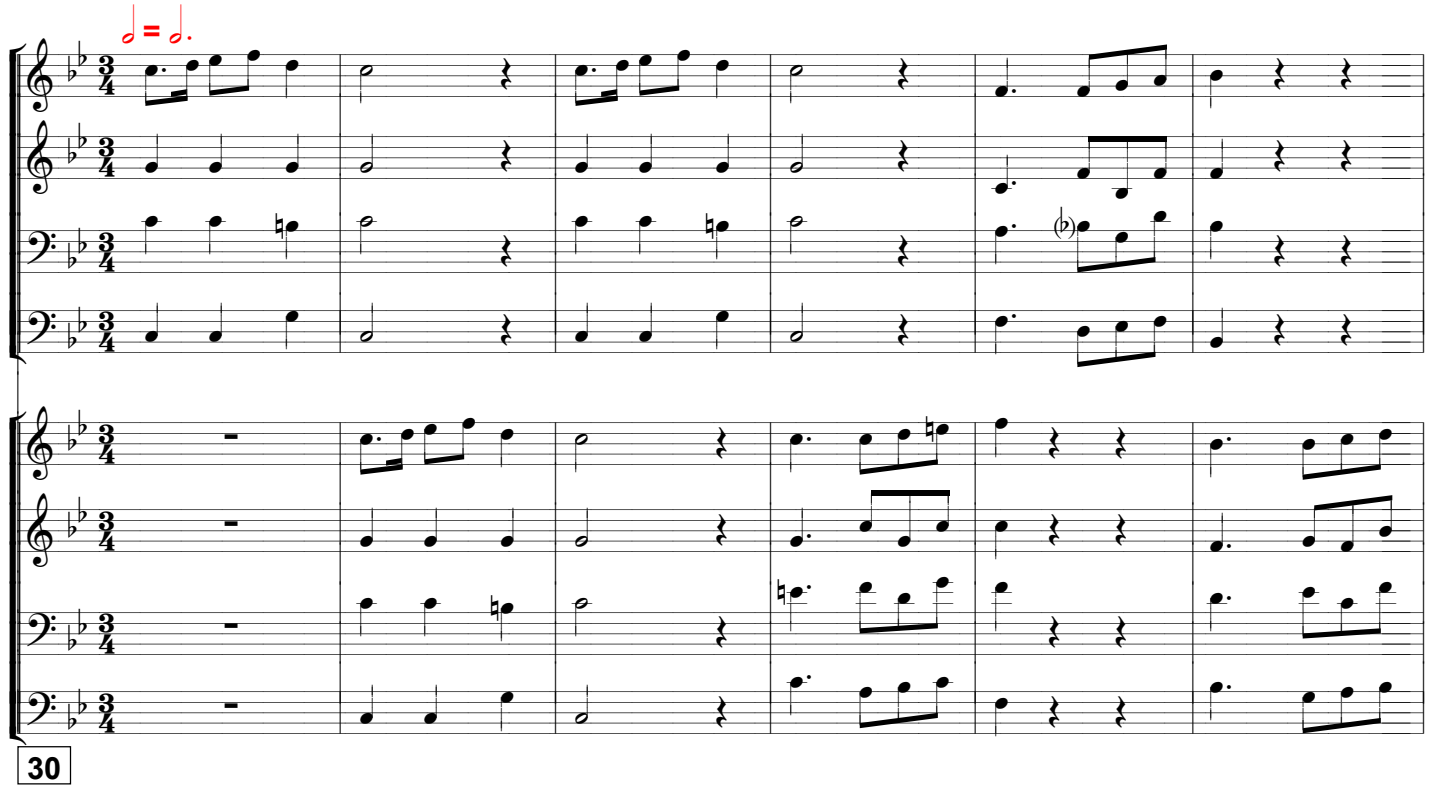


38. Canzon 9° toni á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

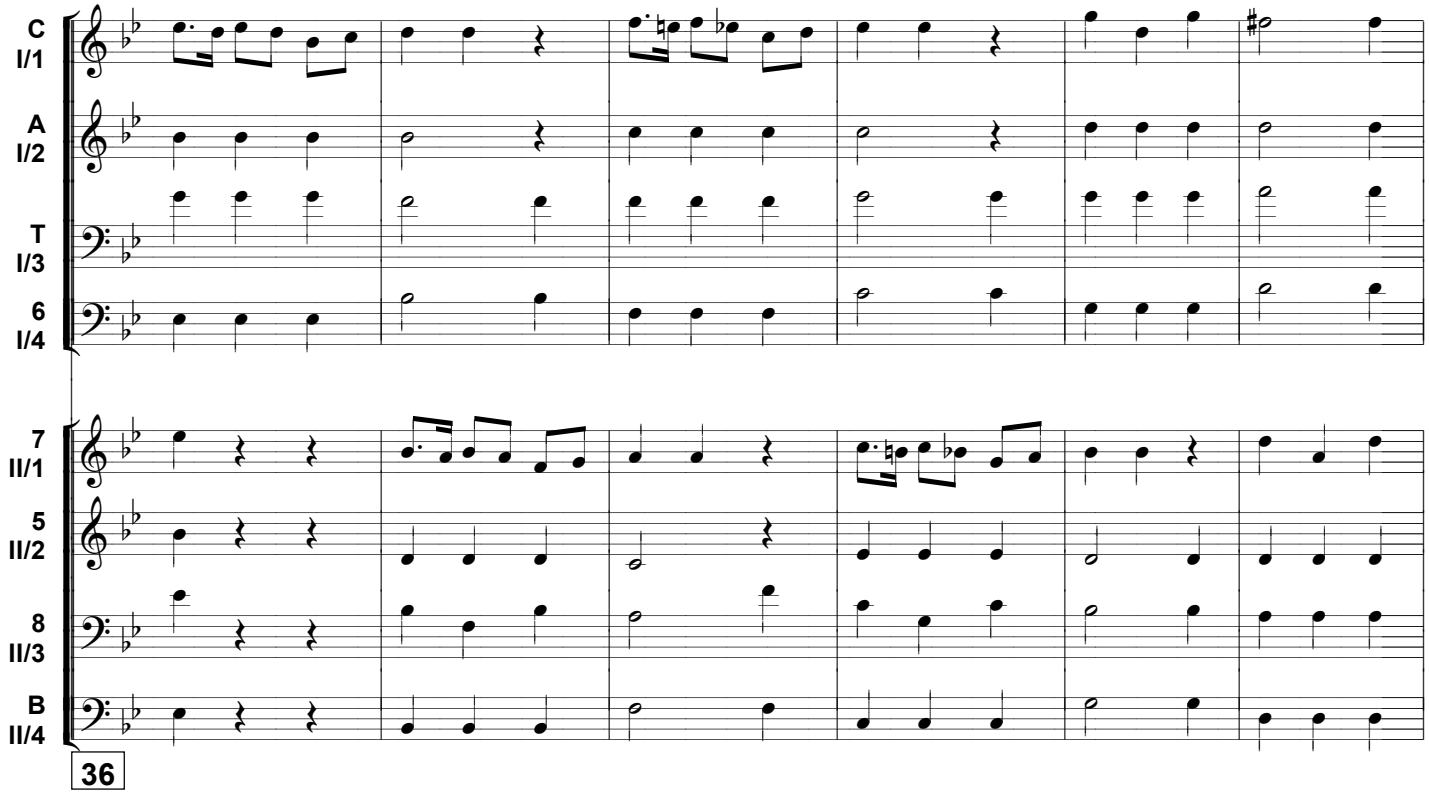


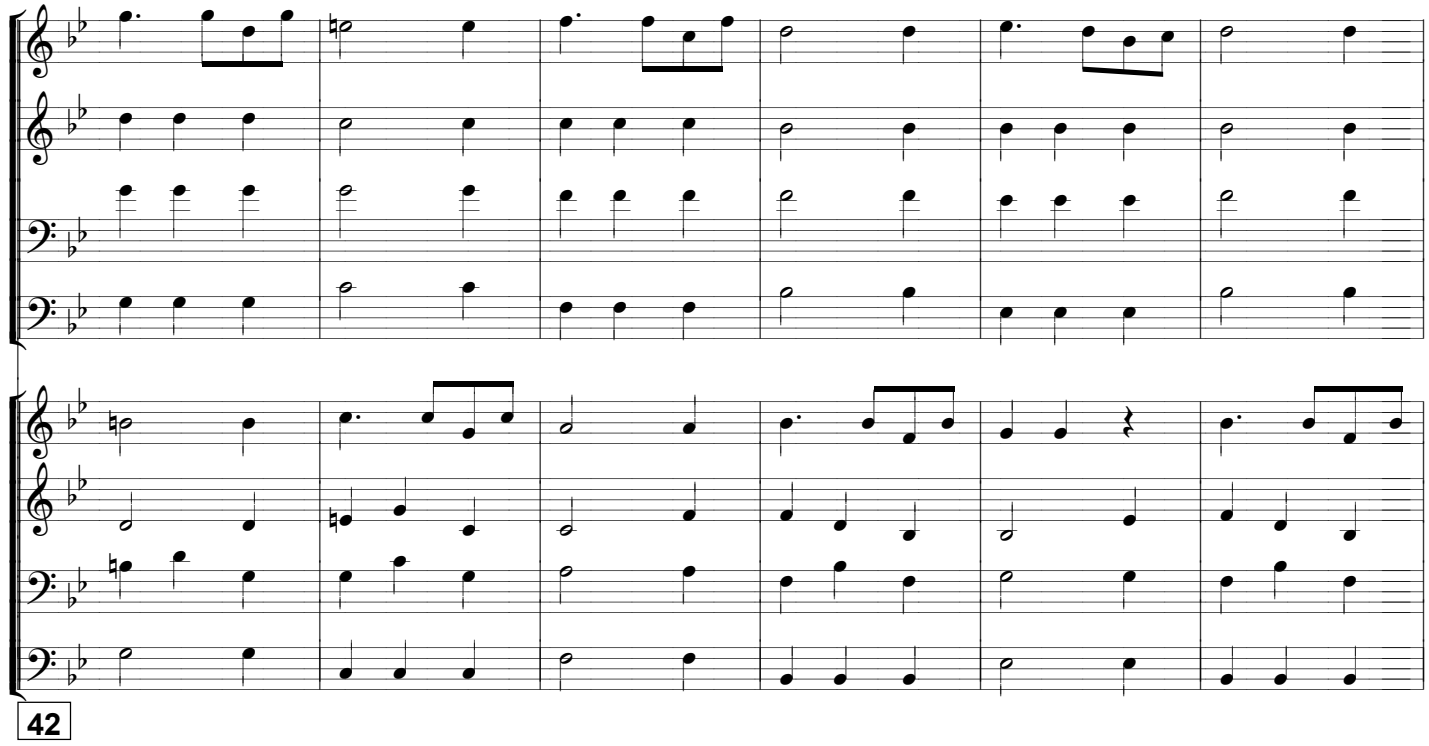


Canzon 9° toni á 8 38.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

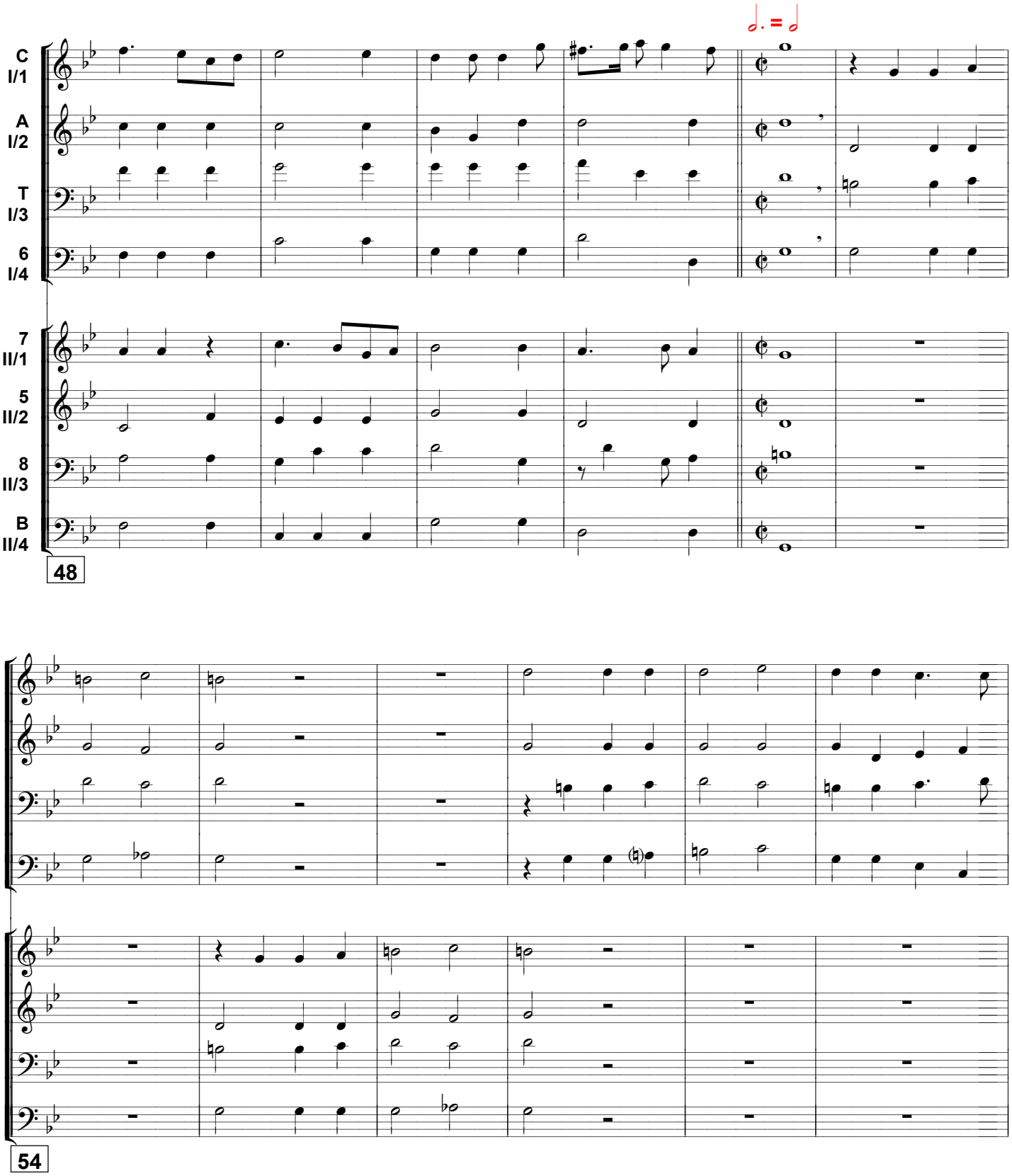




38. Canzon 9° toni á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

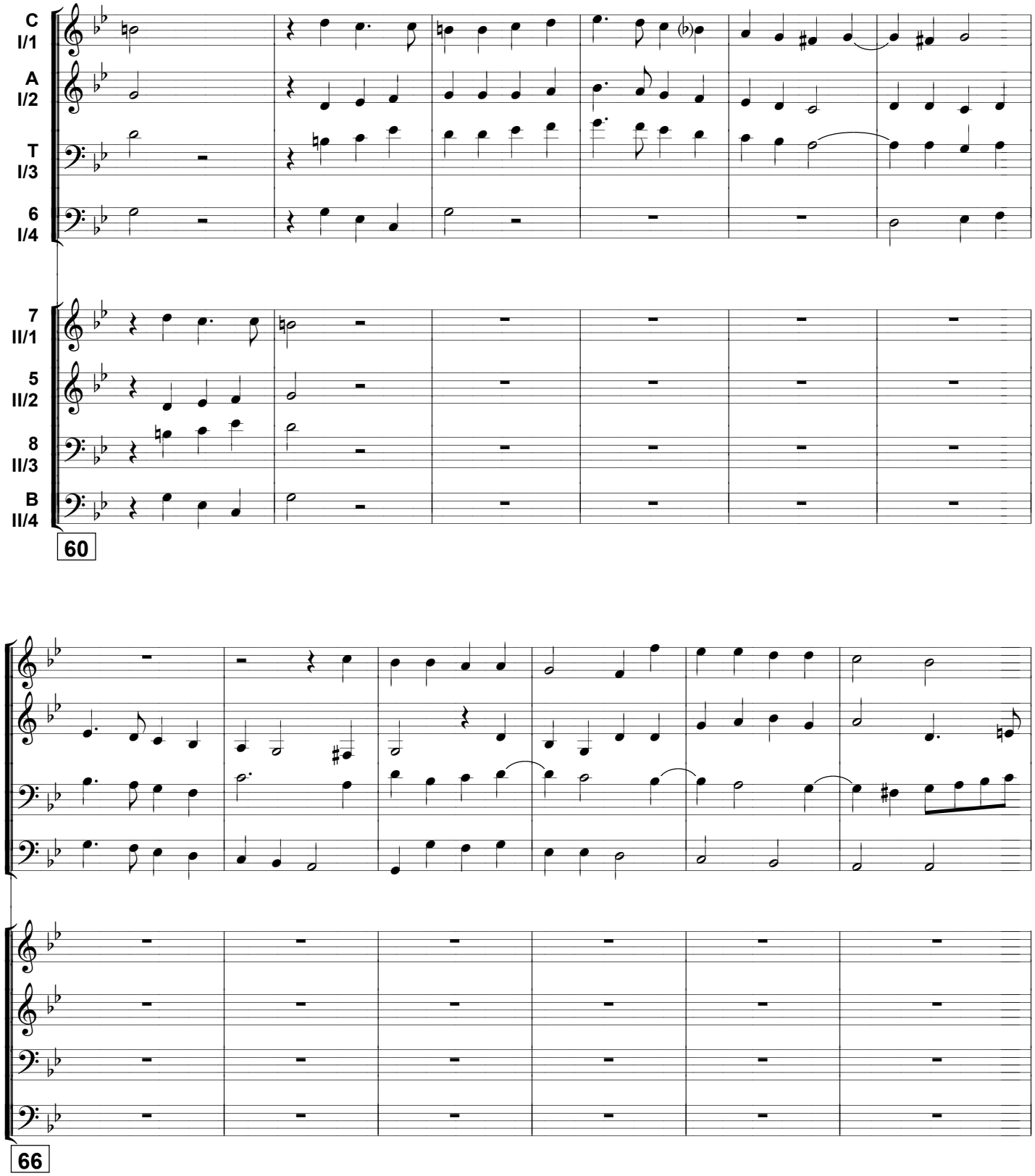
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597



Canzon 9° toni á 8 38.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

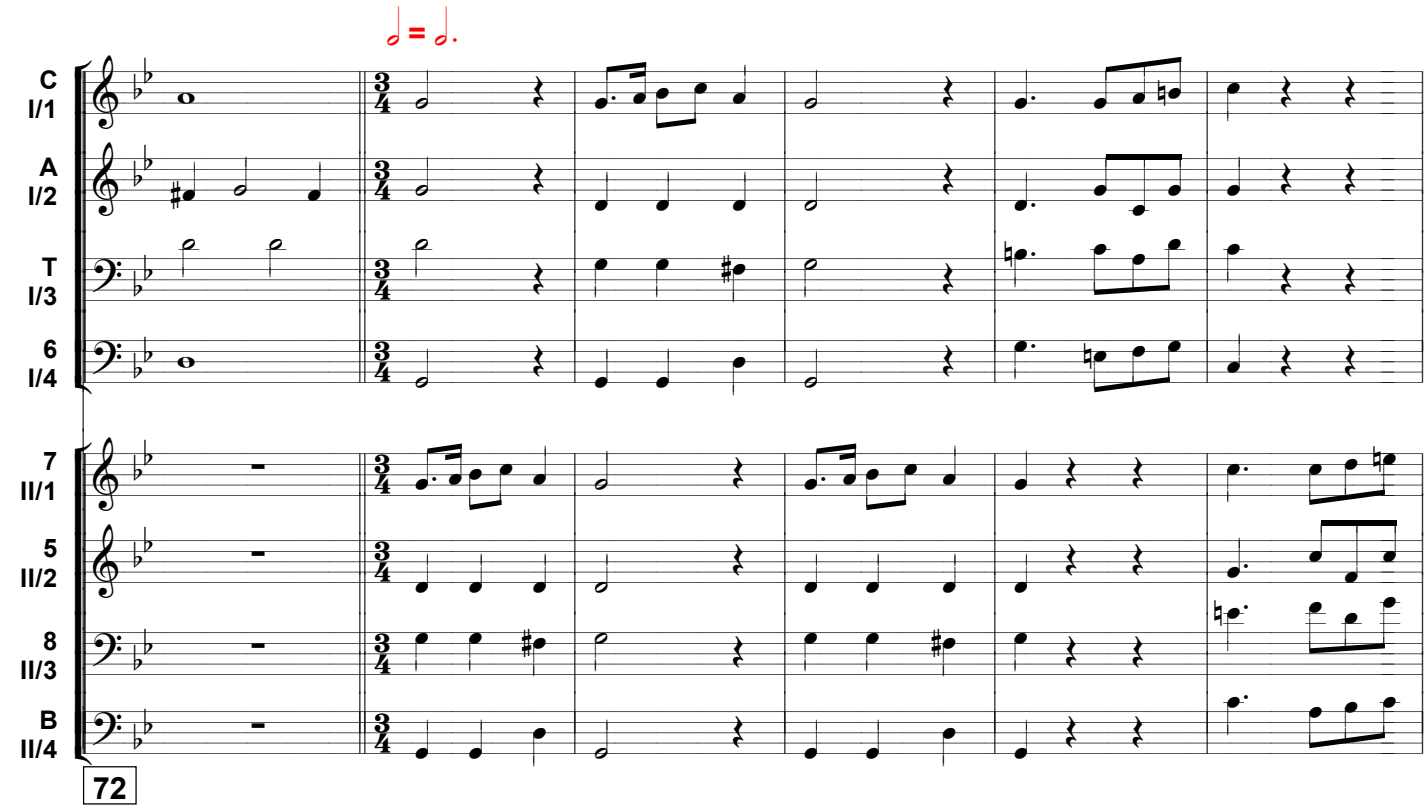
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

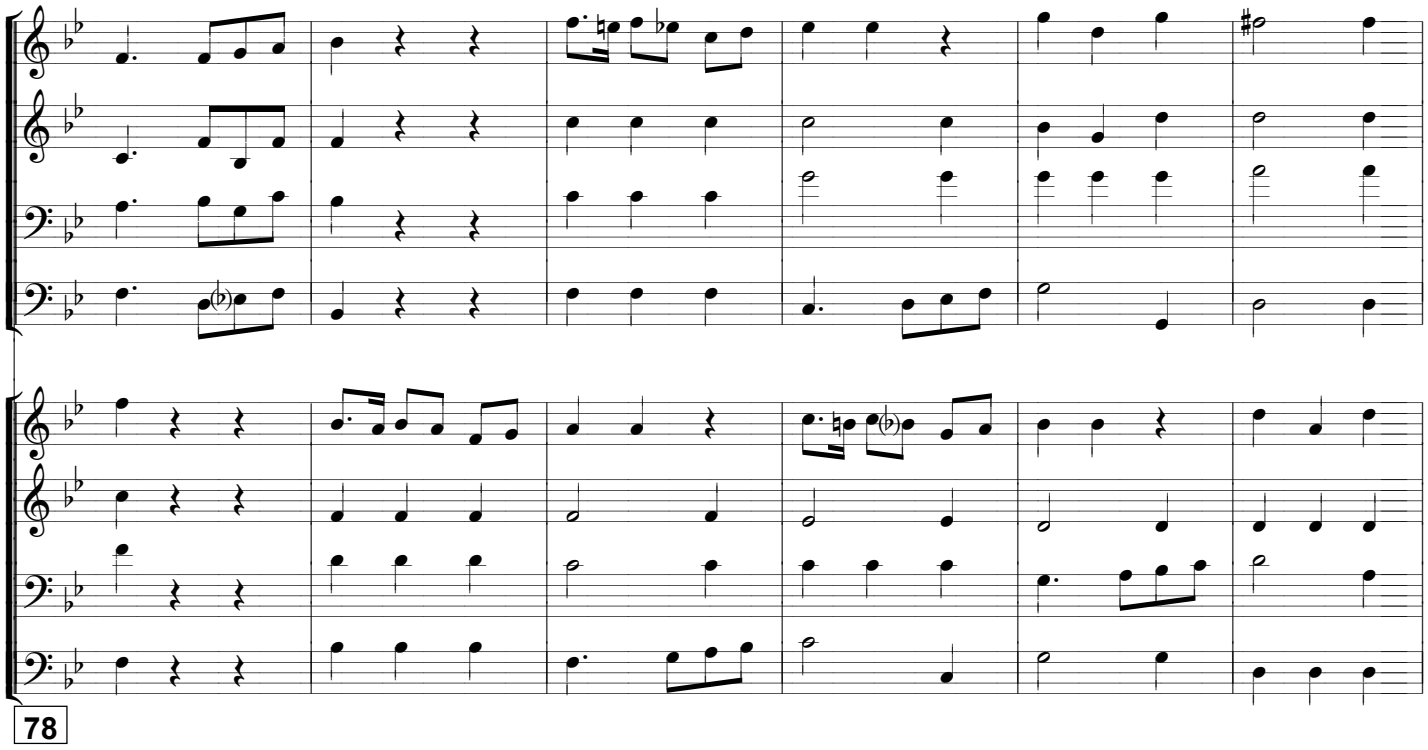


38. Canzon 9° toni á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597



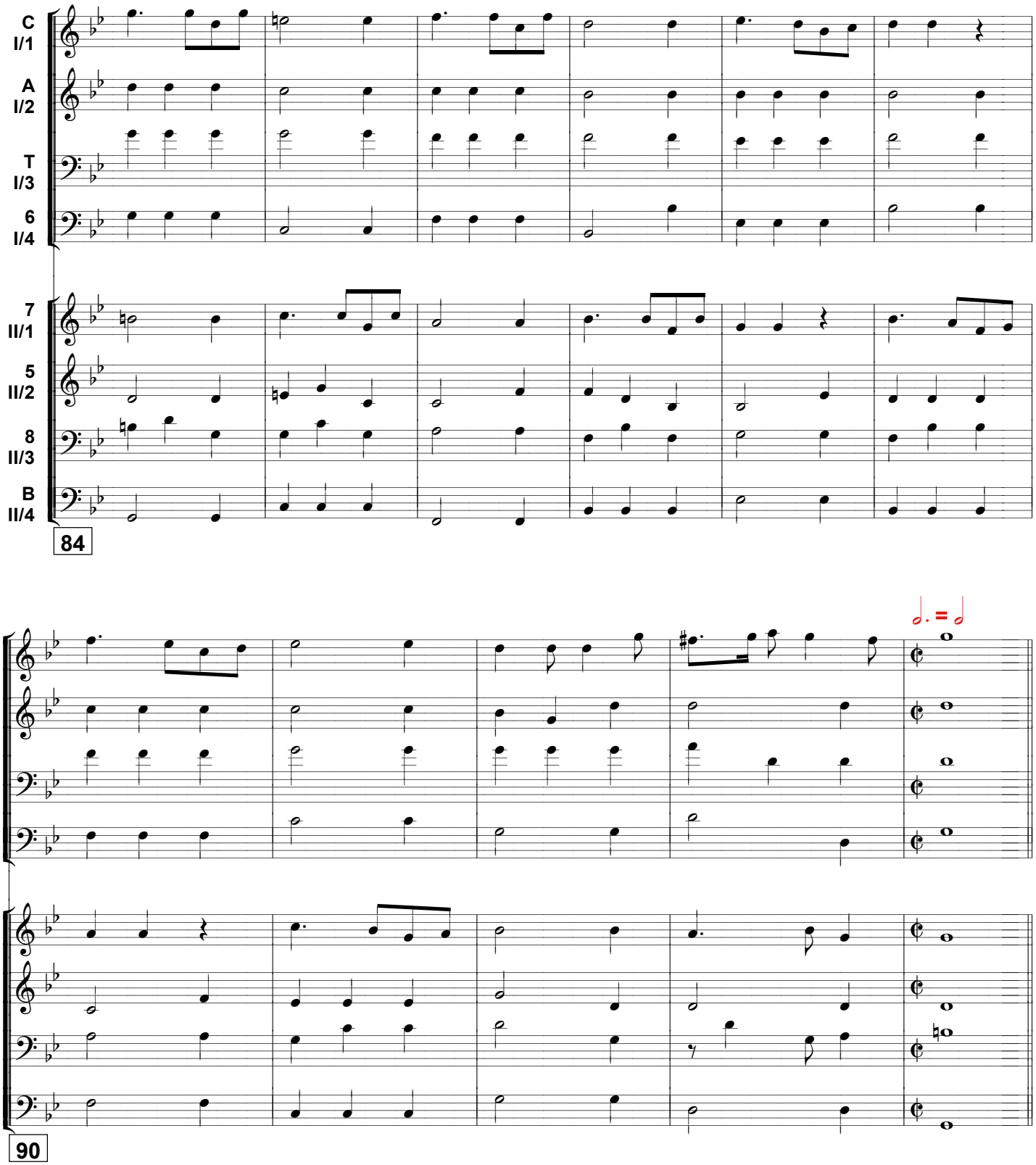


Canzon 9° toni á 8

38.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

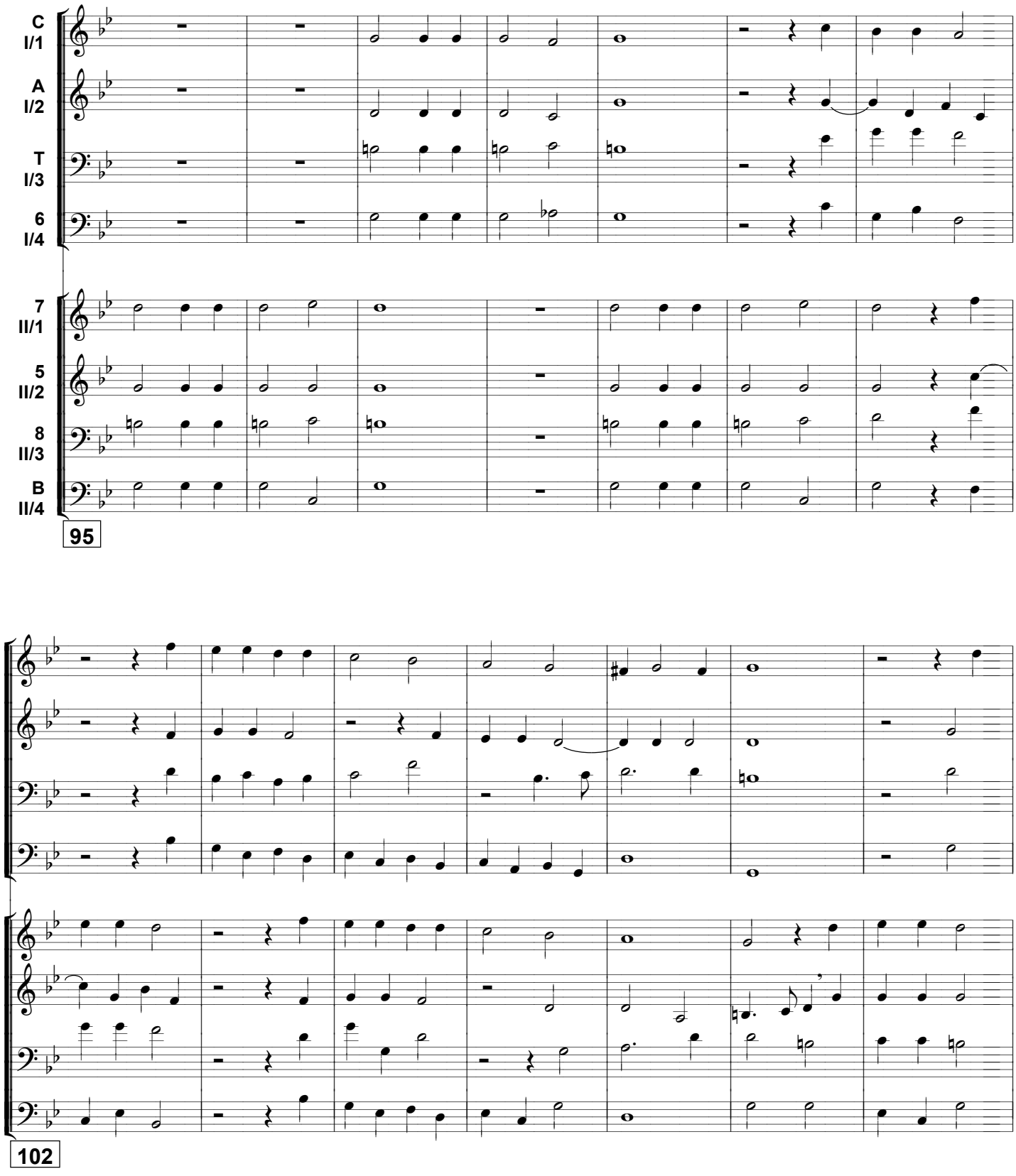
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597



38. Canzon 9° toni á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

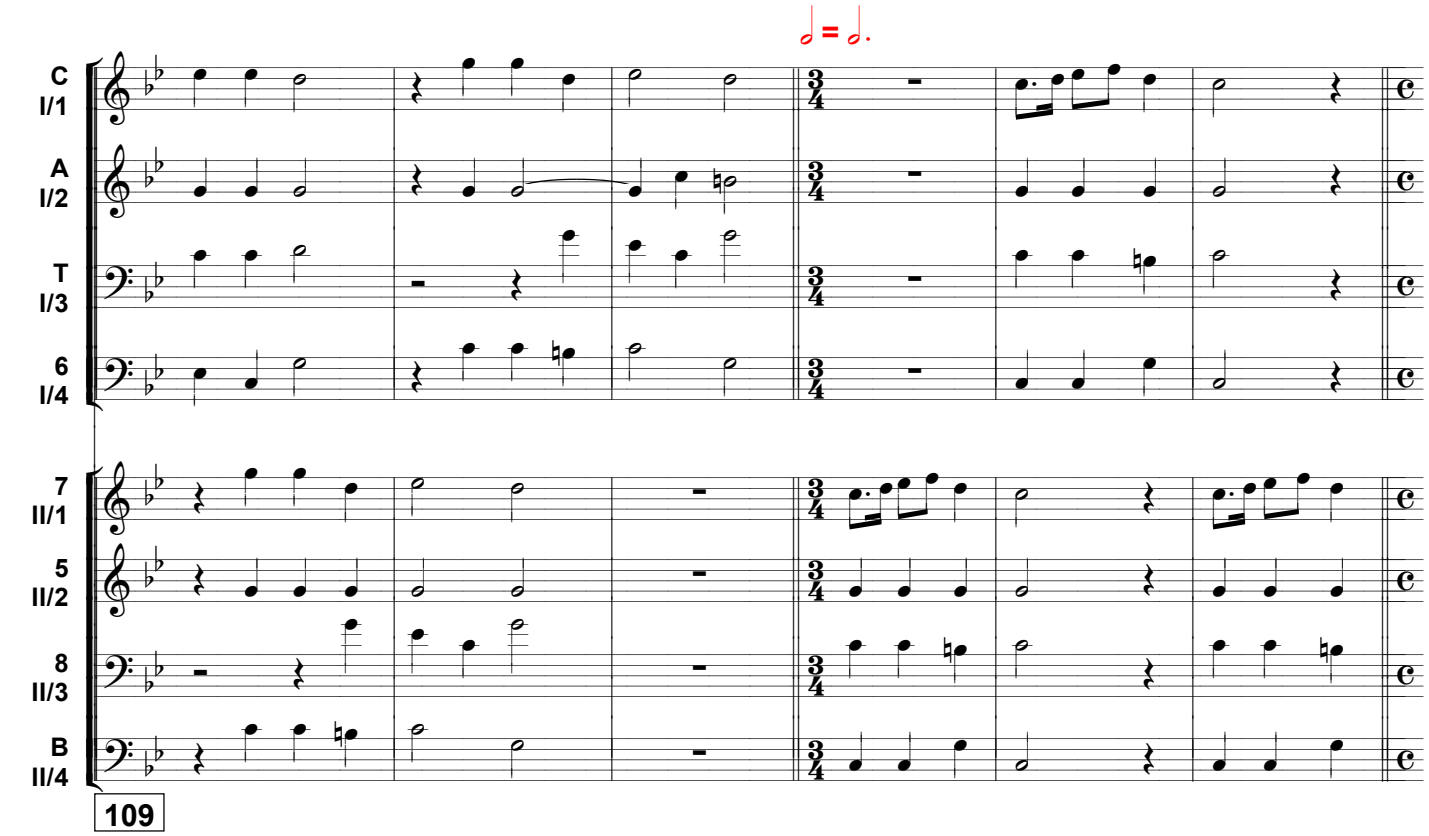
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

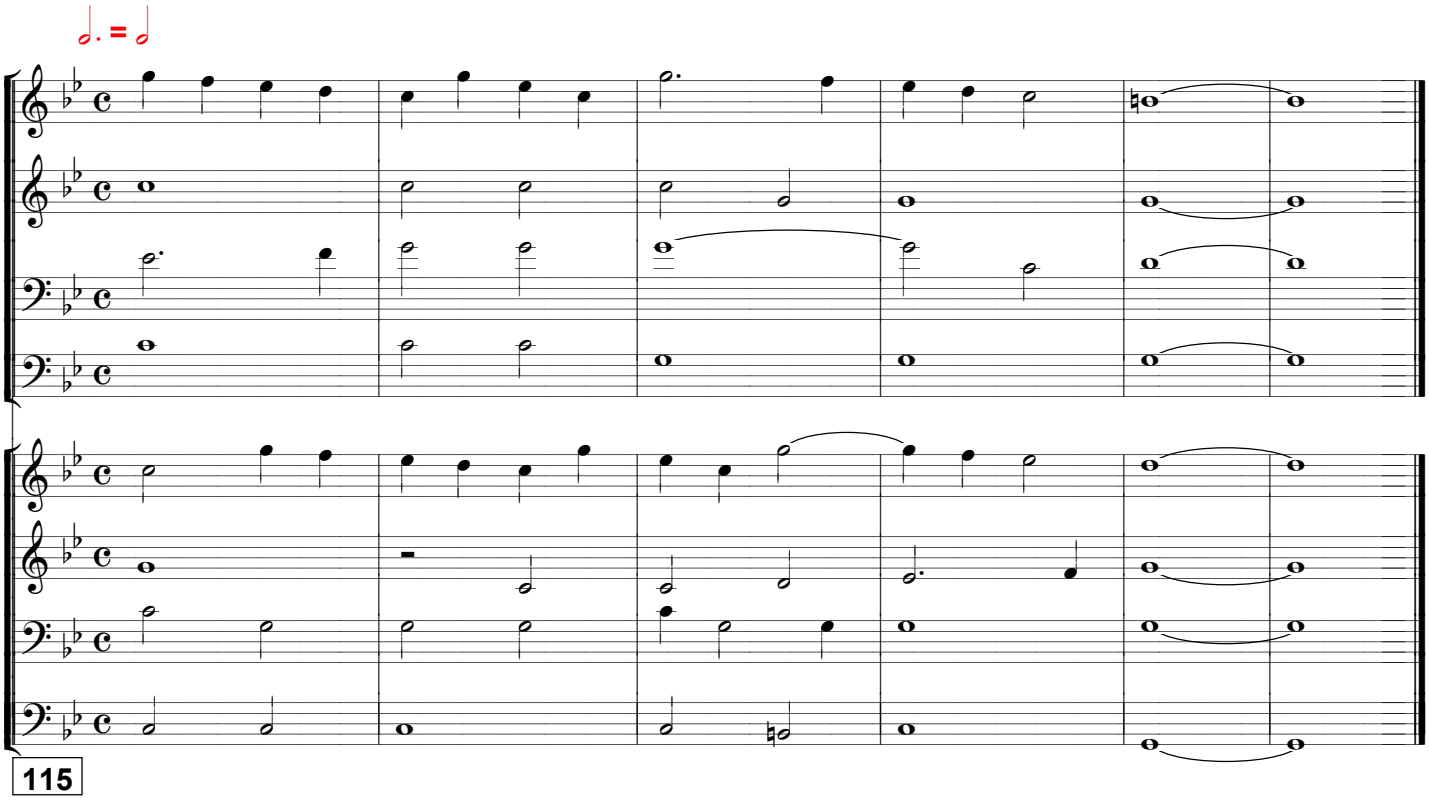


Canzon 9° toni á 8 38.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597





39. Sonata XII á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: *Canzoni e Sonate* per sonar con ogni sorte de instrumenti con il basso per l'organo", Venedig 1615
(auf allen Instrumentenarten mit dem Orgelbass begleitbar)

Bio Gabrieli | Vorlage | Bio Albrecht | Vorwort

https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Gabrieli
https://imslp.org/wiki/Canzoni_et_sonate_(Gabrieli,_Giovanni)
https://de.wikipedia.org/wiki/Albrecht_V._(Bayern)
https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/964.html

Lage der Emporen und Querstege am rechten Chorumgang von San Maco in Venedig. Gut zu erkennen sind die Gänge, und Balkone, auf denen die Musiker von oben spielten.

Giovanni Gabrieli war in München (wie schon zuvor sein Onkel Andrea) mehrere Jahre lang Schüler Orlando di Lassos am Hof des bayerischen Herzogs Albrecht V. und studierte in den 1570er Jahren dort auf Kosten der Fugger-Dynastie aus Augsburg, die enge Beziehungen zu Albrecht hatten und gerne den Nachwuchs für die Münchner Hofkapelle finanzierten. Einer der Mitstudenten Gabrielis war Hans Leo Haßler, mit dem Gabrieli eine enge Freundschaft verband, die bis 1612 hielt, als beide Freunde kurz nacheinander starben.

In München erschienen bereits 1575 in einem Sammelband einige Madrigale Gabrielis. Als Herzog Albrecht 1579 starb, verließen viele Musiker den Münchner Hof, wahrscheinlich auch Gabrieli, denn erst 1580 ist er wieder in Venedig nachweisbar. Dort wurde er 1585 Nachfolger Claudio Merulos als erster Organist an San Marco. Sein Onkel Andrea hatte davor von Claudio Merulo die Stelle des zweiten Organisten übernommen und so lagen beide Orgelstellen in der Familie Gabrieli, wenn auch nur kurz, denn am 30. August 1585 starb Andrea Gabrieli.

Darauf wurde Giovanni mit neunundzwanzig Hauptorganist an San Marco, eine Stelle, die man am ehesten mit dem Musikdirektor am Kölner Dom oder an den Kathedralen in Mailand, Rom oder Paris vergleichen kann. Außerdem war er verpflichtet, an der Scuola Grande di San Rocco die Kirchenmusik zu organisieren und manche Messen auch selbst zu zu spielen. Damit wurde Giovanni Gabrieli zum wichtigsten Musiker der Stadt und zählte zur Spitze der venezianischen Stadtgesellschaft.

In den Jahren 1587, 1589 und 1597 veröffentlichte Giovanni Bände mit Werken seines Onkels und seinen eigenen Kompositionen: Motetten, Instrumentalwerke und Orgelliteratur. Die große Ausgabe von 1597, die Sacrae Symphoniae, war nach kurzer Zeit ausverkauft und wurde bei dem bekannten Nürnberger Drucker Paul Kaufmann ein Jahr später nachgedruckt. Damit war Gabrieli international bekannt geworden und hatte fortan ständig Schüler und Studenten aus Italien, Dänemark, den Niederlanden und aus Deutschland.
Der berühmteste von ihnen war Heinrich Schütz, der von 1609 bis zu Gabrielis Tod 1612 bei ihm in Venedig wohnte, bei ihm lernte und dem Gabrieli auf dem Totenbett den Ring vererbte, den Schütz auf dem Portrait von Rembrandt trägt.

(QR-Code rechts)

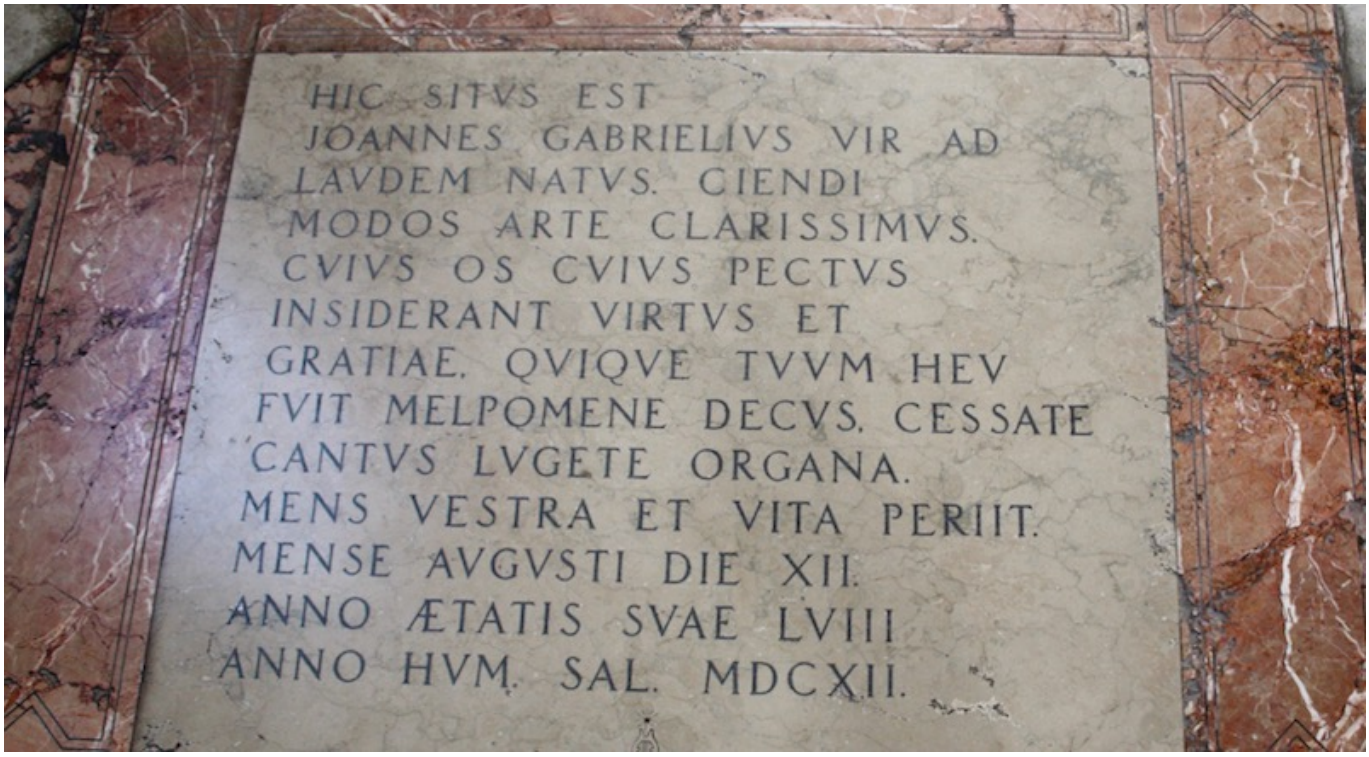
Sonata XII á 8 39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus:
Canzoni e Sonate per sonar con ogni sorte de instrumenti con il basso per l'organo", Venedig 1615

Mitspieldatei

Der Augustinermönch Taddeo dal Guasto war ein enger Vertrauter Gabrielis und wurde nach dessen Tod am 12. August 1612 sein Nachlassverwalter. Drei Jahre später gab dal Guasto die Sammlung „*Canzoni e Sonate*" heraus, die Gabrielis bisher unveröffentlichten Instrumentalkompositionen umfasste. Diese Sammlung besteht aus sechzehn Canzonen und fünf Sonaten und diente wohl eher als Studien- und Anschauungsmaterial, weil sie bis zu Gabrielis Tod unter Verschluß war. Einige Sonaten, wie die Nr. XIII, sind sehr leicht. Andere sind so virtuos, daß sie vermutlich nur mit Zink oder Violine aufgeführt werden konnten.

Wer mal nach Venedig kommt, kann Gabrielis Grab besuchen. Es liegt im Stadtteil San Marco in der Stefanskirche. Geht man von Dorsoduro über die Accademia-Brücke und läßt den gelbweißen *Palazzo Cavalli-Franchetti* rechts liegen, läuft man immer weiter. Der nächste große Platz ist der *Campo Santo Stefano* und die Kirche, die man sieht, ist die *Chiesa Santo Stefano*. Das Grab liegt links von der Eingangstür - etwas versteckt.



Hic situs est Joannes Gabrielius vir ad
laudem natus. Ciendi modos arte clarissimus.
Cuius os cuius pectus insiderant virtis et
gratiae. Quique tuum heu fuit melpomene decus.
Cessate cantus lugete organa.
Mens vestra et vita periit.
Mense augusti die XII.
Anno Aetate suae LVIII
Anno hum sal MDCXII

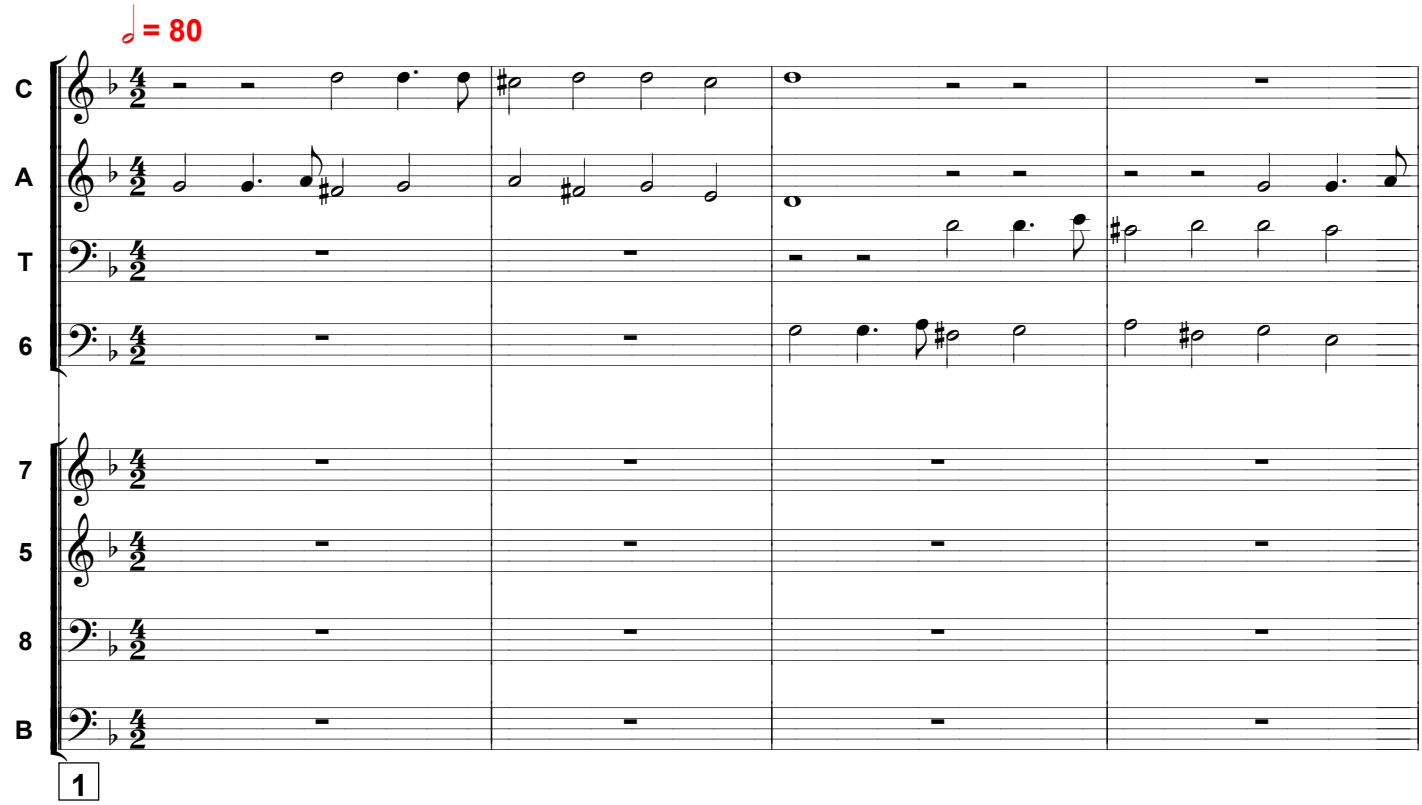
Hier ruht Johannes Gabrieli, ein Mann,
der zum Loben geboren war, berühmt als Chormusiker,
ein Mann, dessen Herz von Können und Dank erfüllt war.
Einer, der, ach, der Ruhm eurer Melpomene[1] war.
Hört auf zu singen, trauert, ihr Orgeln.
Euer Geist und euer Leben sind vergangen.
Im Monat August gestorben am 12.,
im Alter von 58 Jahren,
im Jahr des Todes 1612.

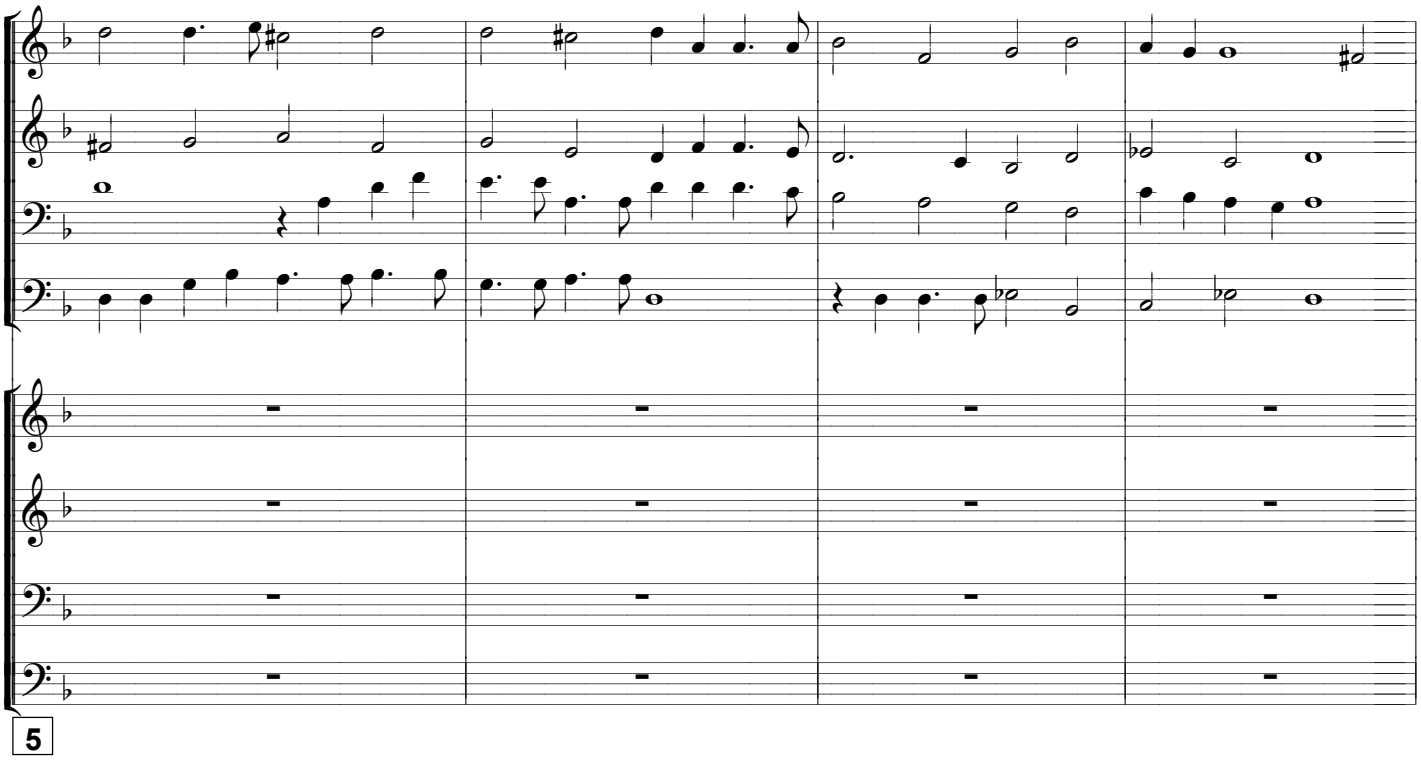
[1] Muse in der griechischen Mythologie, die als Schutzherrin der tragischen Dichtung und des Gesangs gilt

39. Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

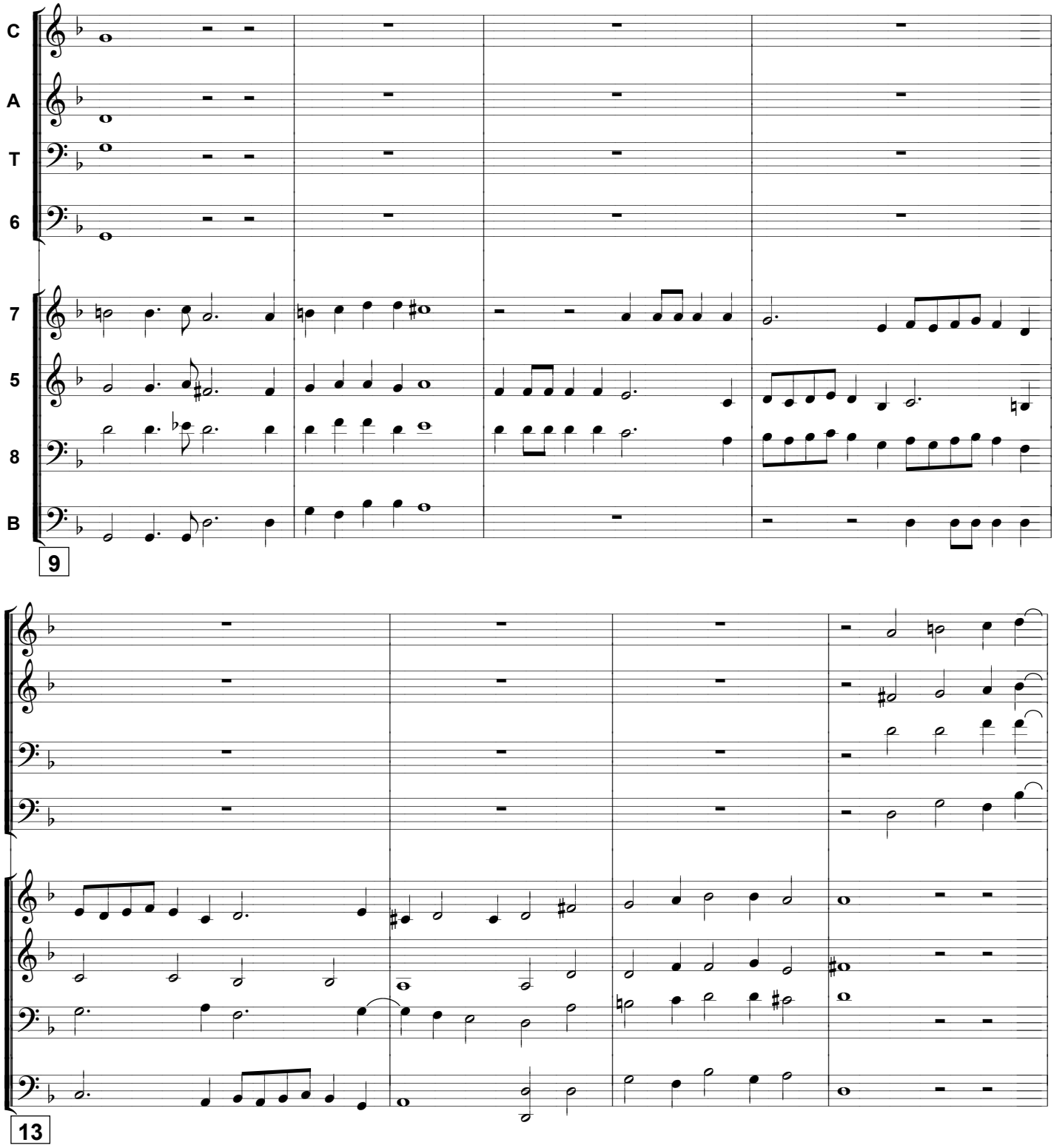




Sonata XII 39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

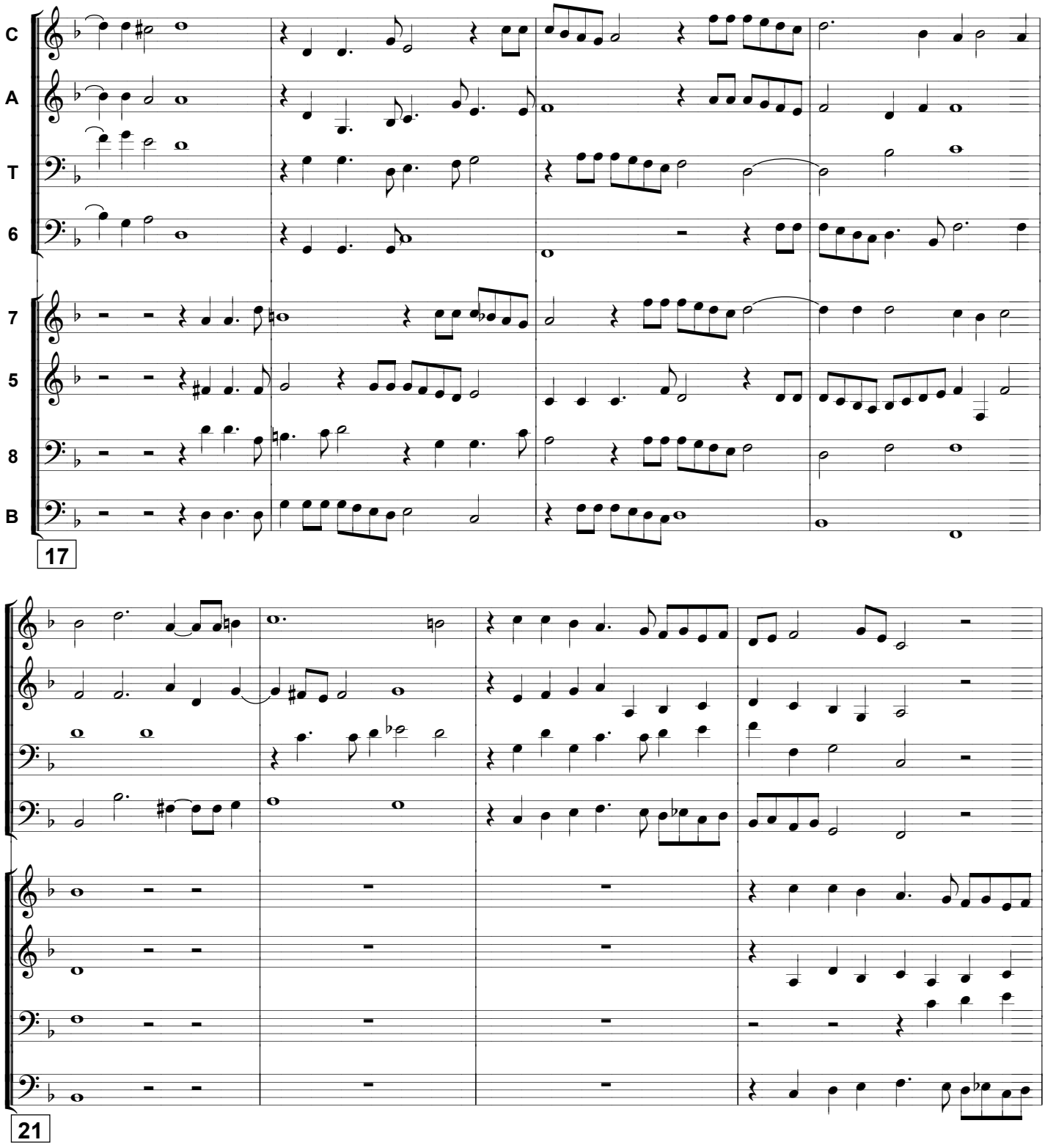
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615



39. Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

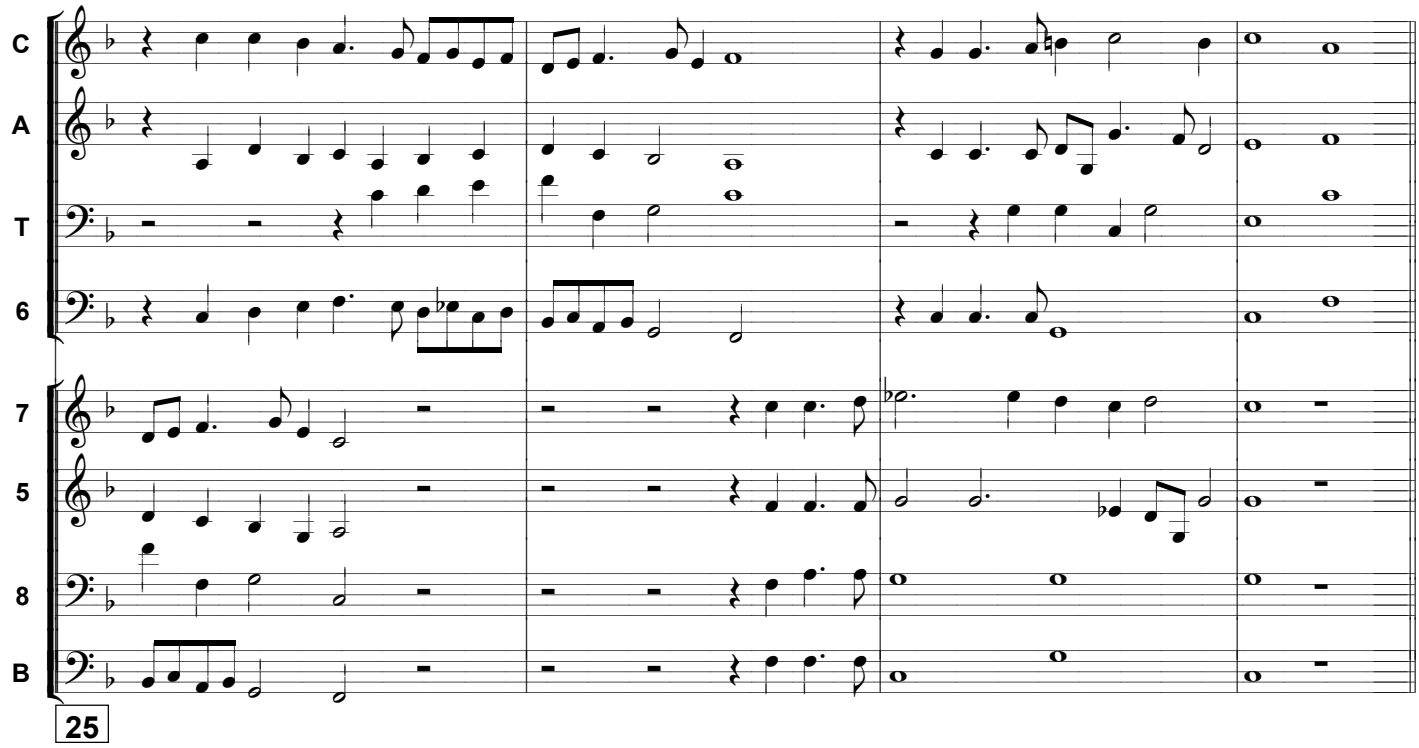
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

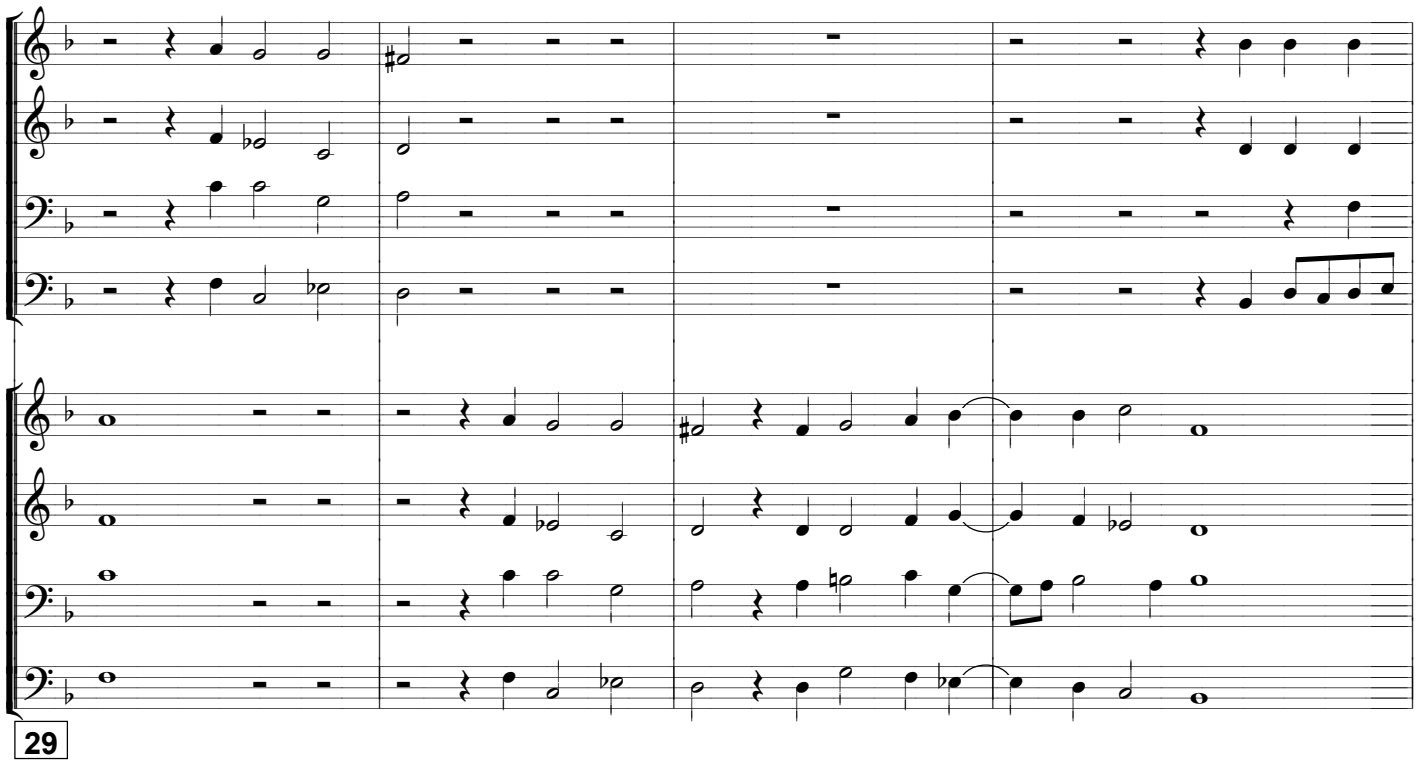


Sonata XII 39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615



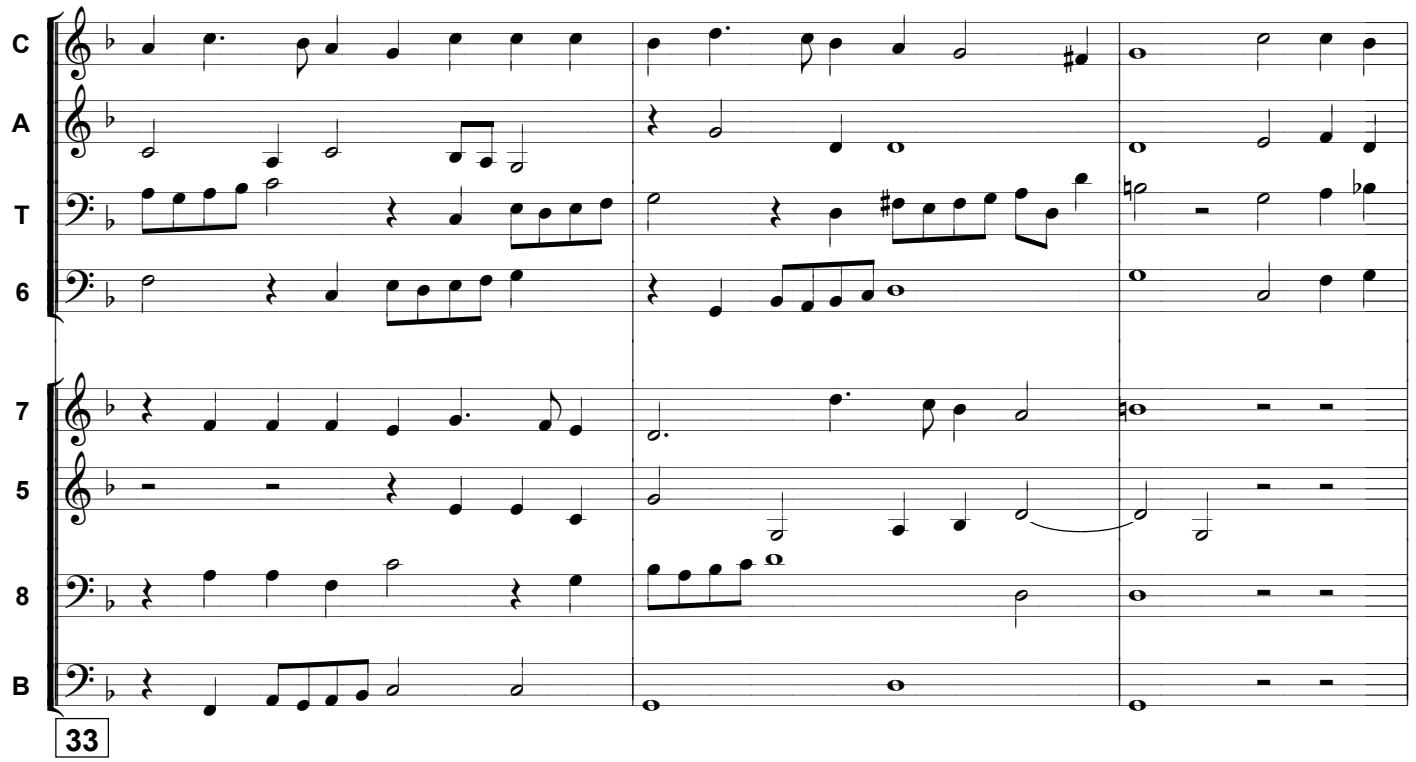


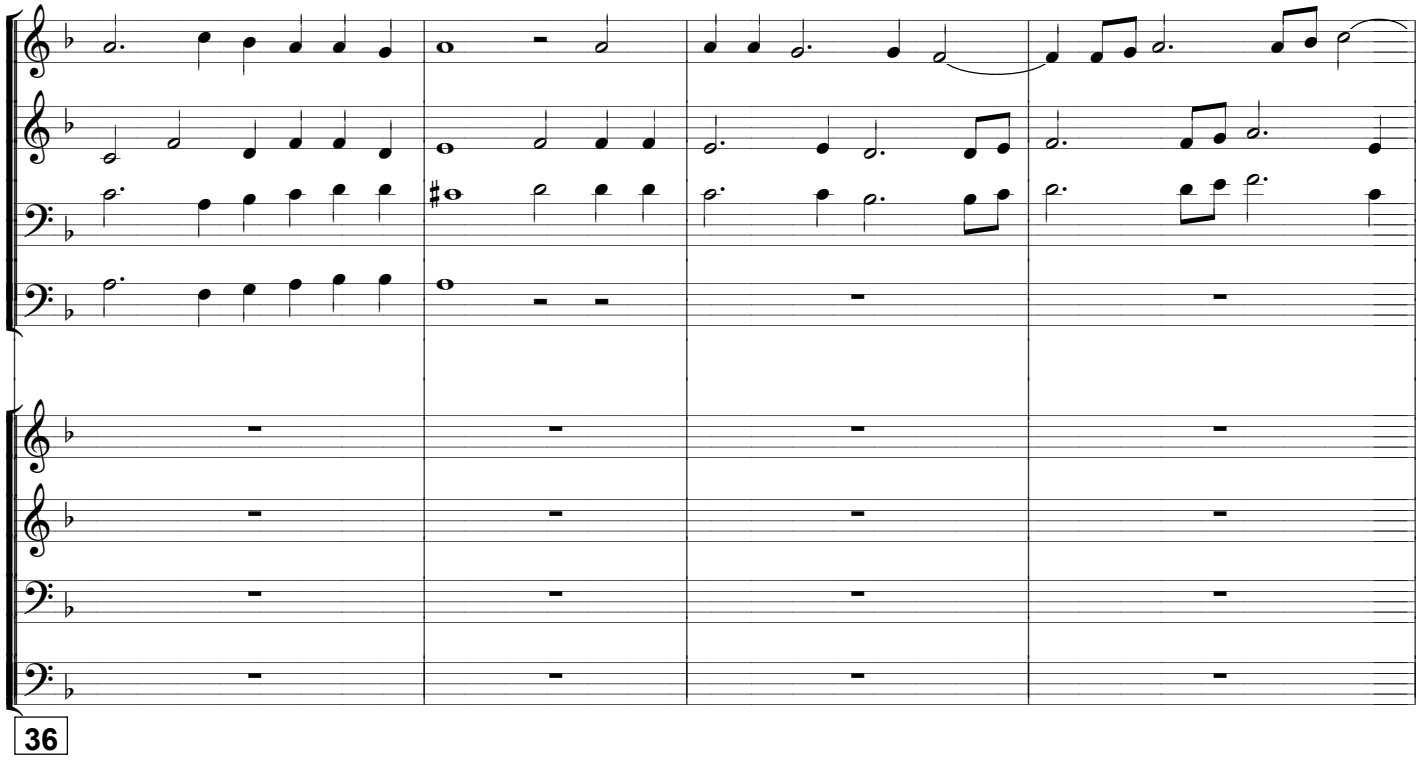
Consortbuch für Blechbläser, Partitur © Martin Schlu, Notenwerkstatt Bonn, Juni 2026

39. Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

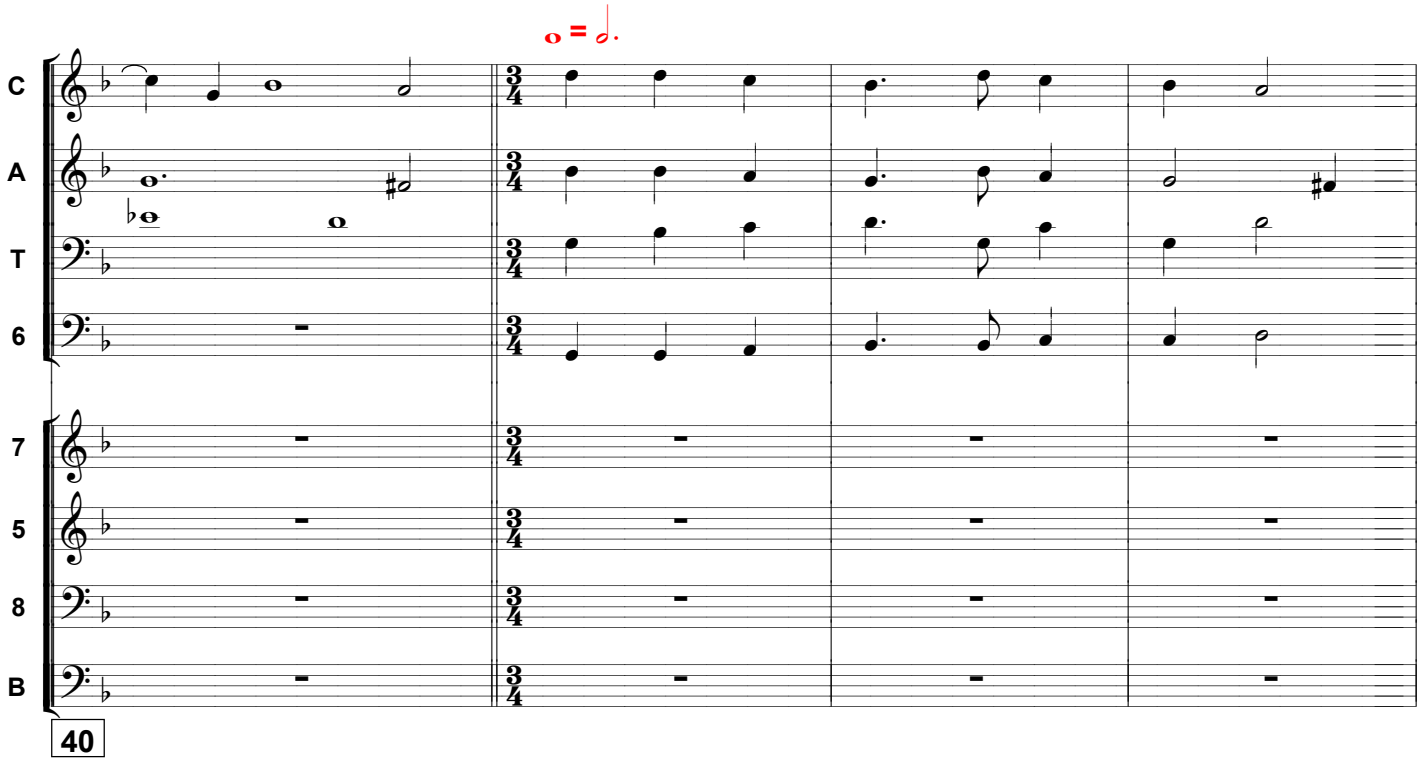


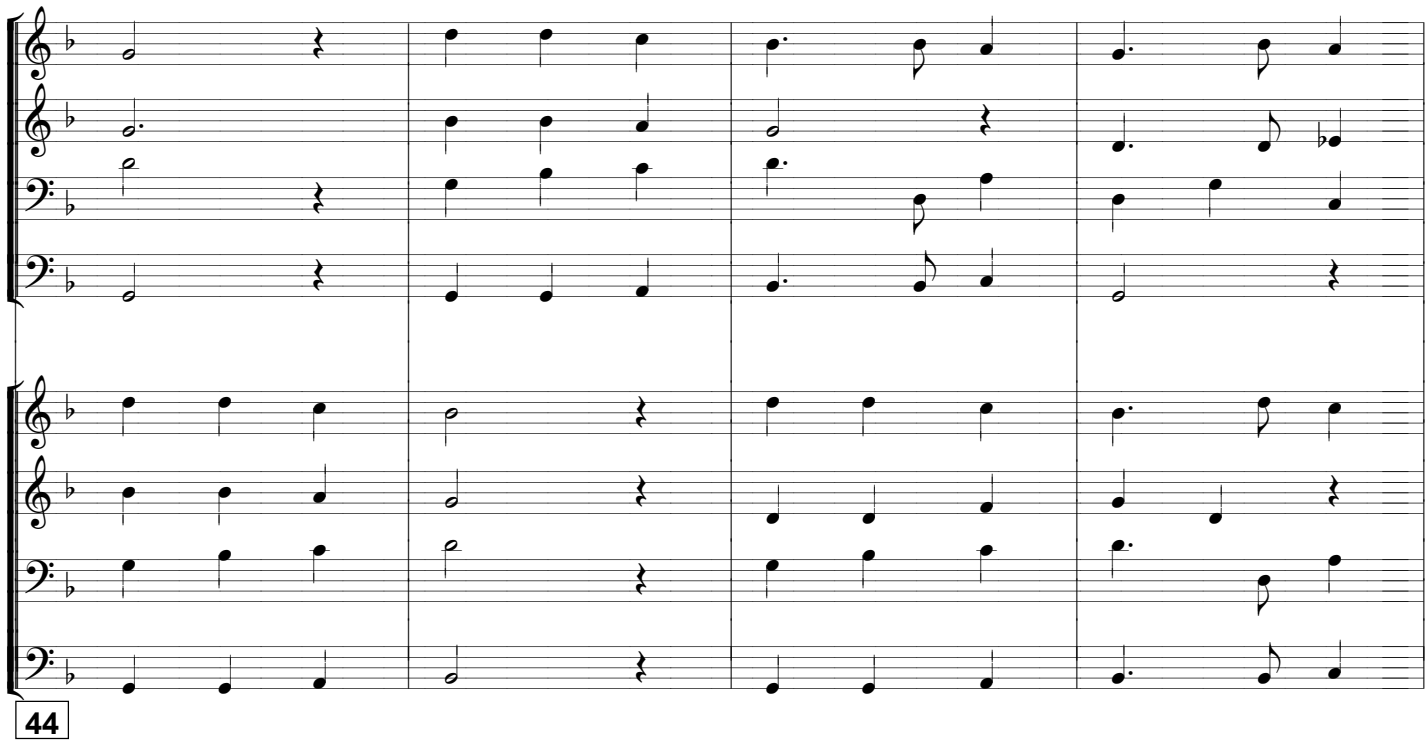


Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615



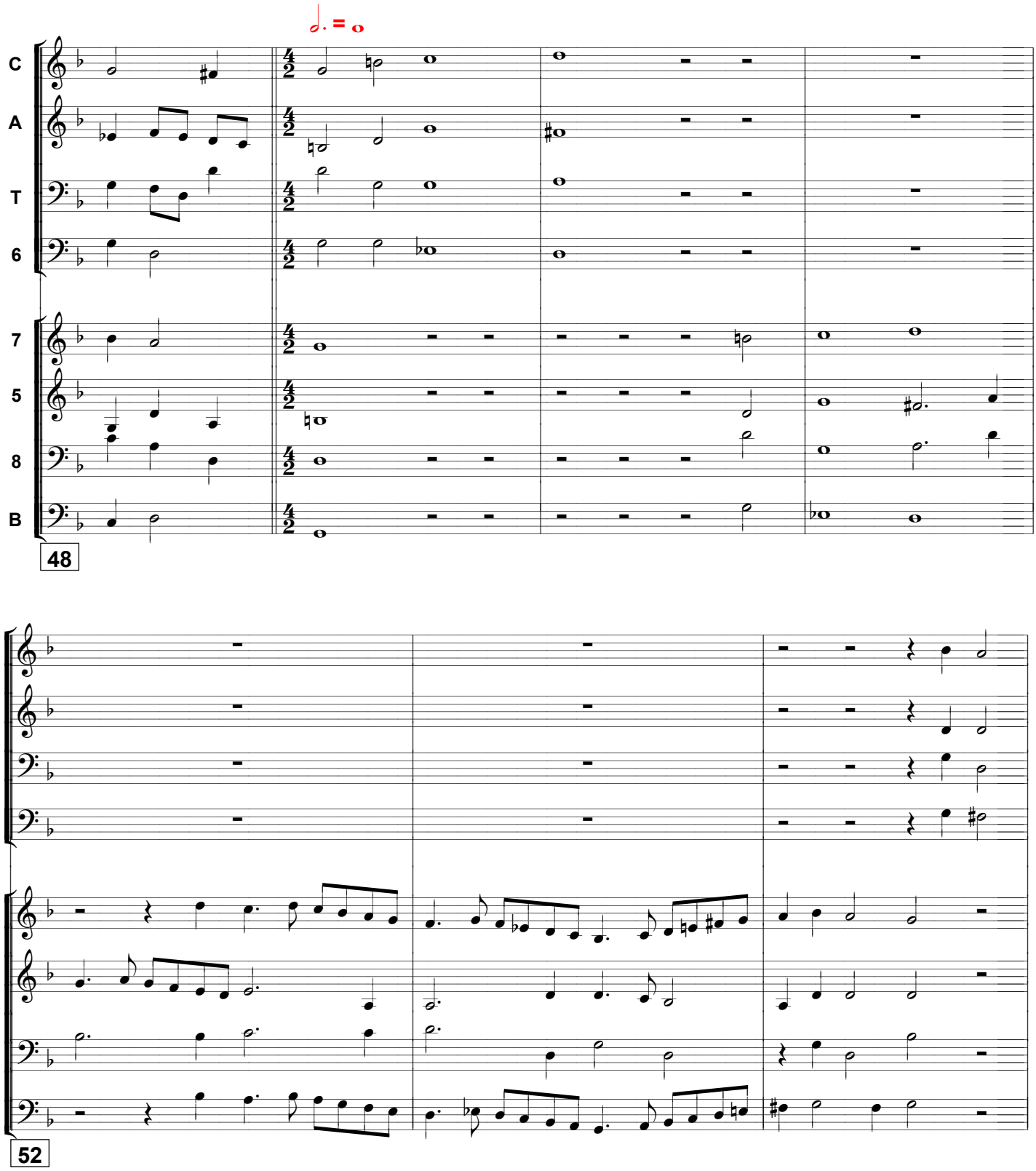


Consortbuch für Blechbläser, Partitur © Martin Schlu, Notenwerkstatt Bonn, Juni 2026

39. Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

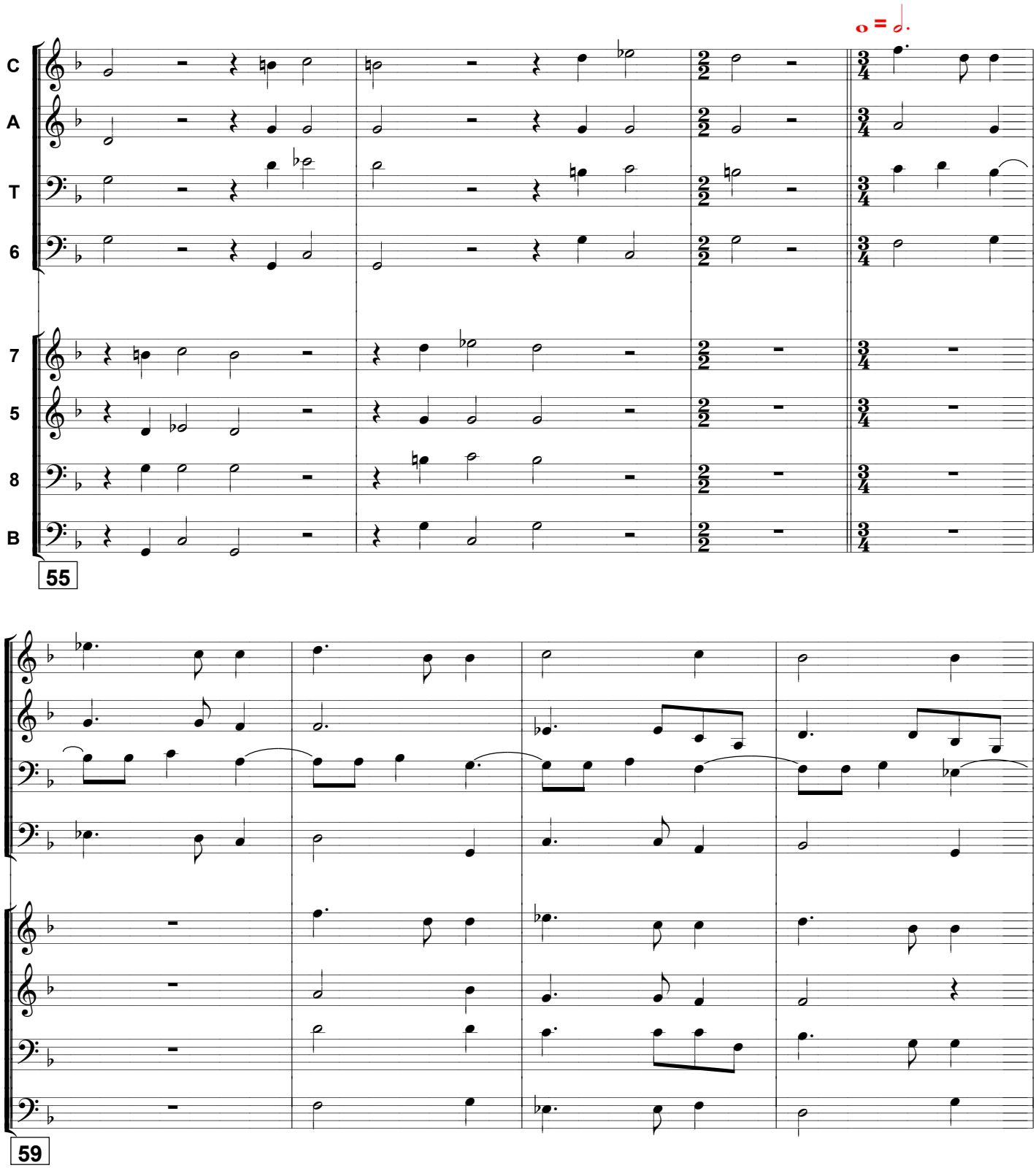
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615



Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

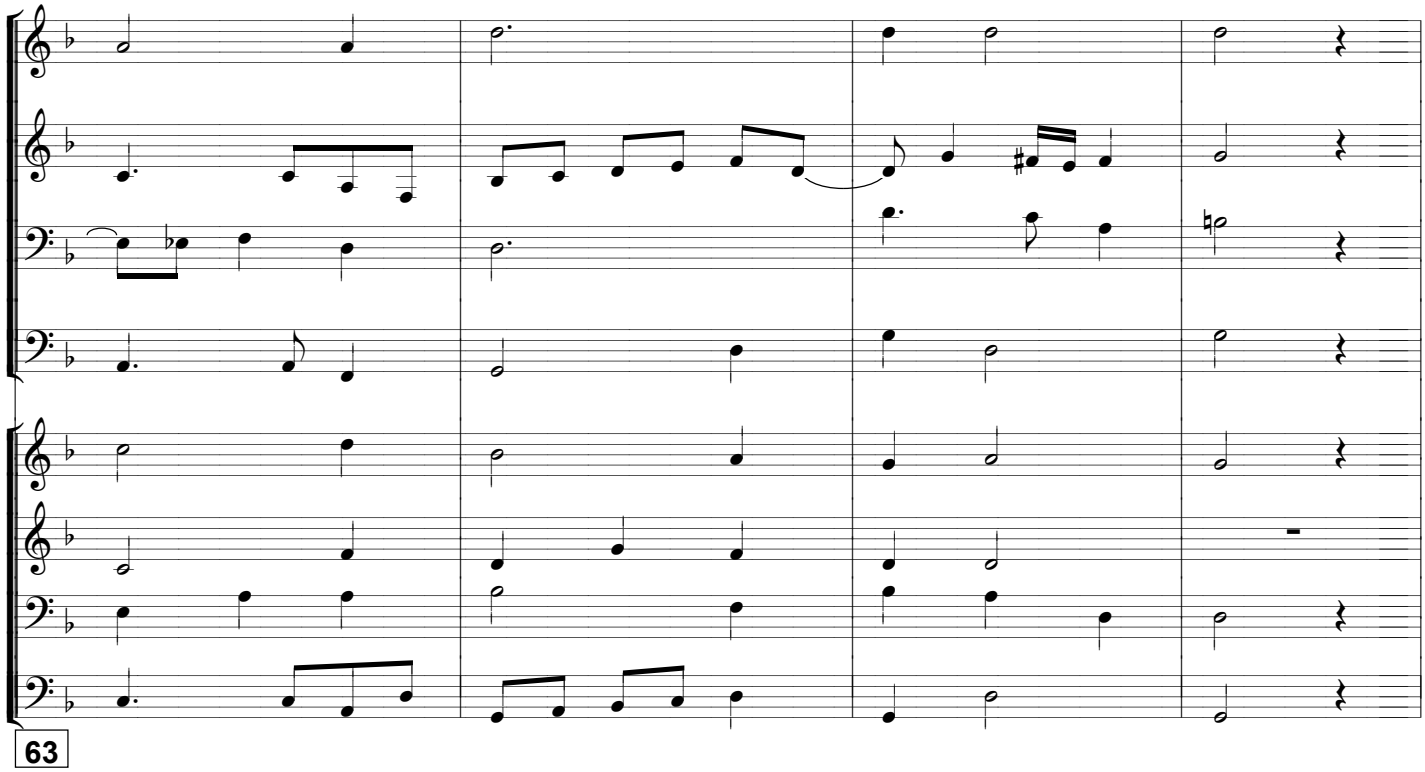
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

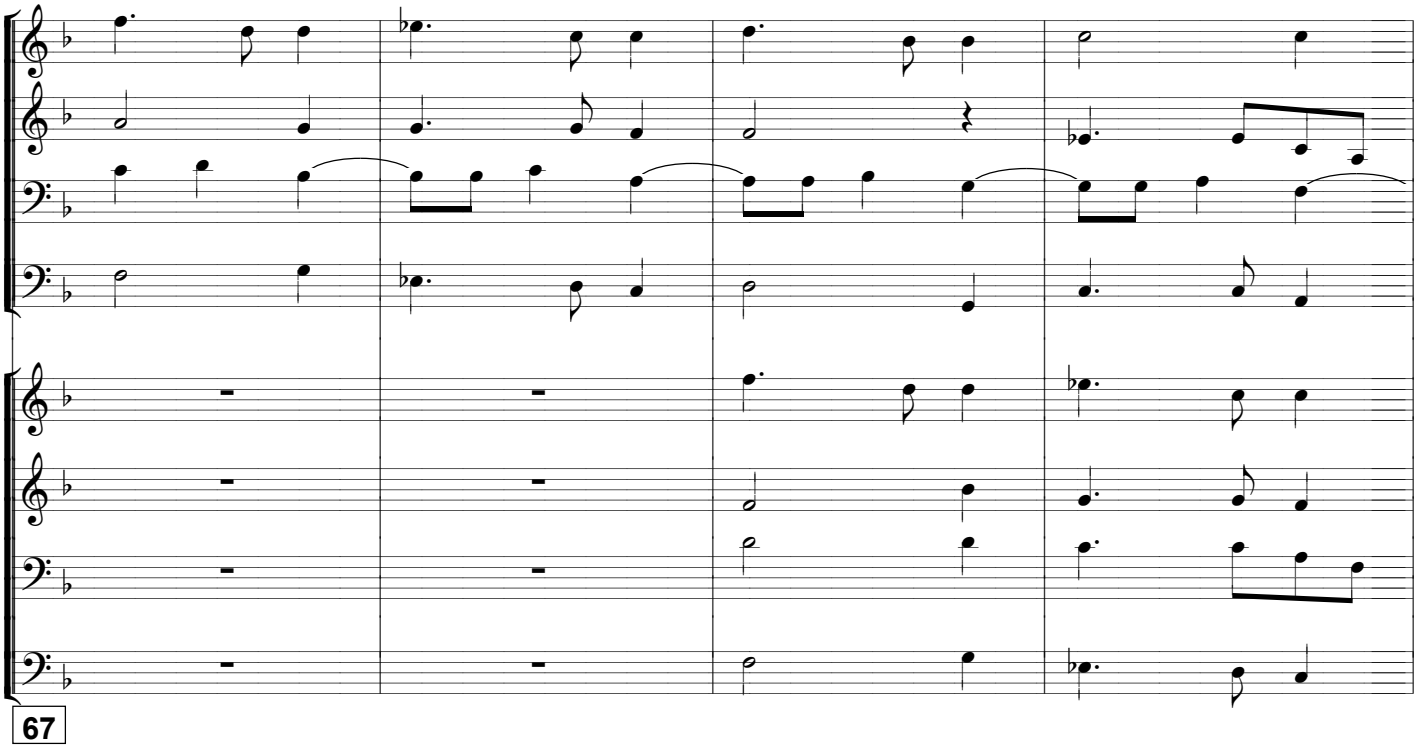


39. Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

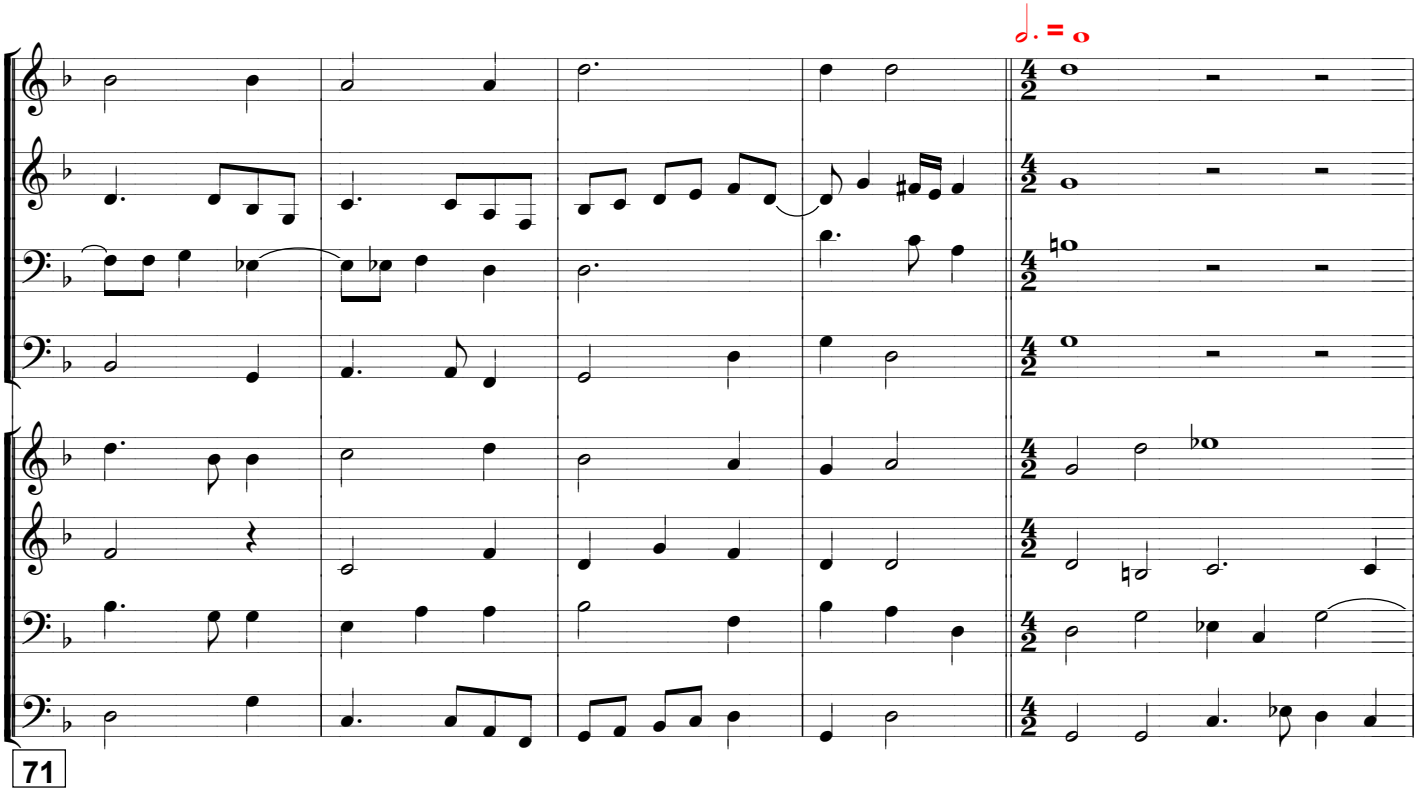


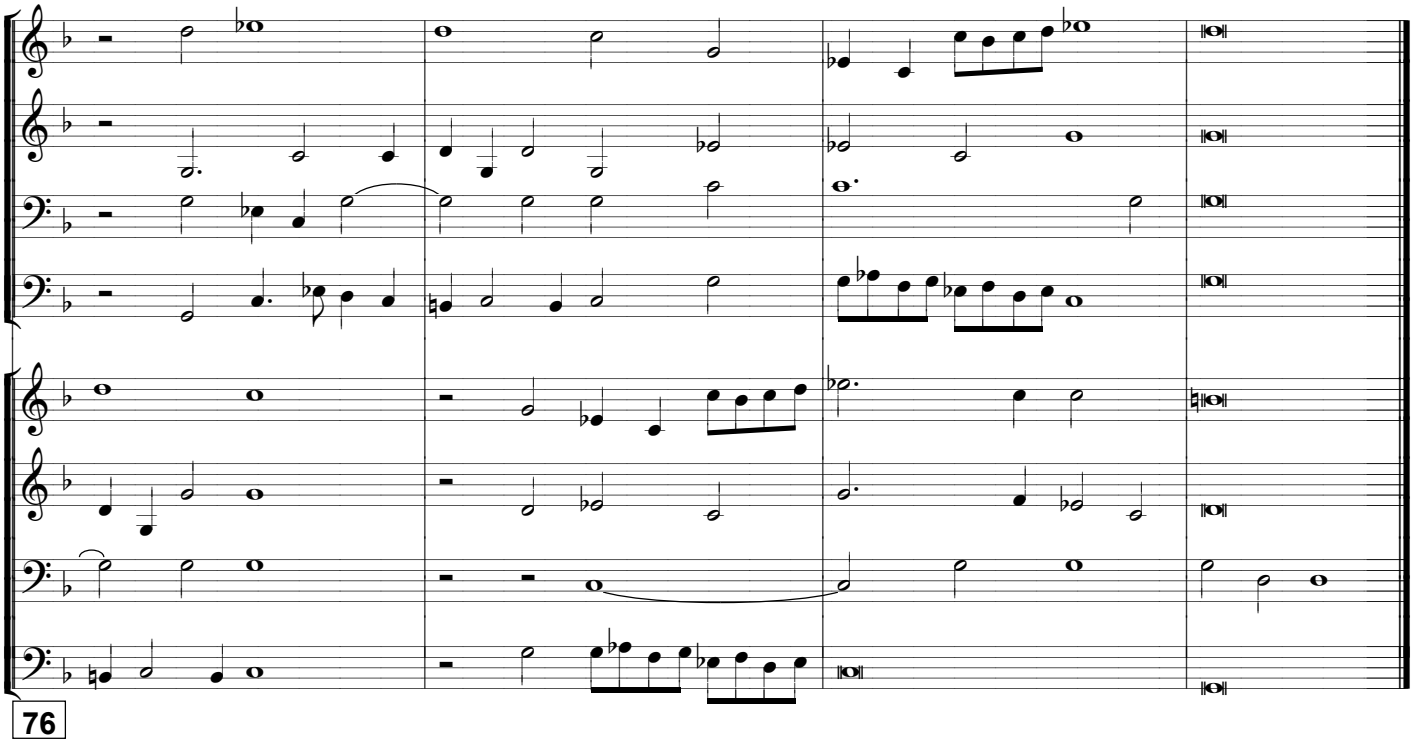


Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615





40. Choral Nr. 6

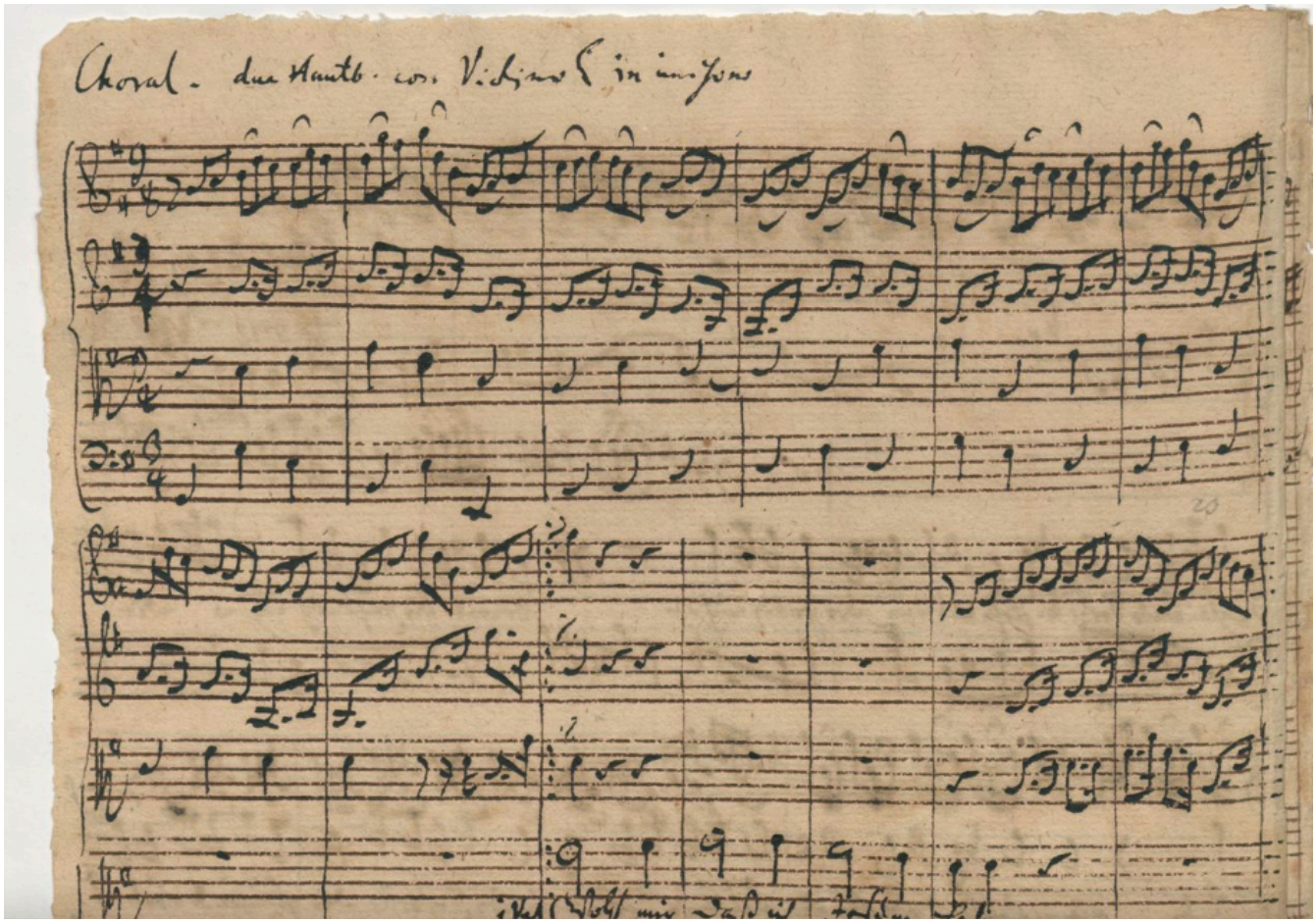
Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Herz und Mund und Tat und Leben (BWV 147)

https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/spaetbarock/bach/1723b.htm

Das letzte Stück dieser Sammlung ist eines der bekanntesten Werke Johann Sebastian Bachs, das fast jeder schon einmal gehört hat.

Bach hatte am 5. März 1723 den Arbeitsvertrag als Thomaskantor in Leipzig unterschrieben, zog ein paar Tage später von Köthen dorthin und stürzte sich sofort in seine Arbeit. Wöchentlich wurde eine Kantate geschrieben (meistens Freitags und Samstags), eine Stunde vor dem Gottesdienst geprobt und dann aufgeführt. Zur Verfügung standen ein Streichorchester, ein guter Chor und manchmal auch Bläser. Die abgebildete Seite stammt aus den fünf Kantatenjahrgängen, von denen noch etwa zweihundert erhalten sind. Die Zählung nach dem Bachwerkeverzeichnis (BWV) ist aber nicht chronologisch.



Anfang des Autographs von 1723 - oben der Vermerk *„due hautb.“*

Bach schrieb diesen Schlußchoral für den vierten Advent 1723 als Höhepunkt und Schluß für die Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“. Die Besetzung ist im Original ein Streichorchester mit einer Solo-Oboe, die ständig Achteltriolen spielt und ein Chor, dessen Sopran mit einer Trompete verstärkt wird. Der Dreier-Takt war zu Bachs Zeit ein Zeichen für das Göttliche und so ist dieses Werk ein passendes Symbol für den Advent: Vater, Sohn und Heiligen Geist.

Choral Nr. 6 40.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Herz und Mund und Tat und Leben (BWV 147)

https://de.wikipedia.org/wiki/Wohl_mir,_dass_ich_Jesum_habe_–_Jesus_bleibet_meine_Freude

Bach vermerkte über dem Manuskript handschriftlich *„due Hautb."* (zwei Oboen), damit sich beide Spieler abwechseln konnten, obwohl man mit einer Oboe sehr lange Passagen spielen kann, weil sie sehr wenig Luft braucht. Doch auf einer Trompete ist diese Partie unspielbar, wenn man sich nicht abwechseln kann - man käme kaum zum Atmen und diese Passage ist dann ein Konditions- und Kraftproblem. Aus diesem Grund wurde dieser Part geteilt.

Für die Blechbläser-Version wurde alles einen Ton tiefer gesetzt, so daß die Bratschenpartien auch für die Hörner spielbar sind. Die Baßstimme sollte wirklich mit einer Tuba besetzt werden - eine normale Posaune trägt nicht genug und müßte gegen drei Trompeten, zwei Hörner und zwei Posaunen bestehen. Die Tuba ist hier einfach im Vorteil.

Die rhytmische Besonderheit ist einmal der dreigeteilte Dreier der Solostimme, weil jede Viertel mit einer Triole umspielt wird (dreimal drei). Zusätzlich liegen ein bis zwei Stimmen darunter, die die punktierten Achtel akzentuieren und die Tenorstimme und der Baß spielen gleichmäßige Viertel. Dadurch entsteht eine sehr dichte Rhythmik, die es so nicht oft gibt.

Die Chorpartien sind einfach, aber wirkungsvoll, weil sie erheblich eingängiger klingen als das dichte Geflecht der Instrumentalstimmen. Bei einer Aufführung würde ich nicht die Gruppen räumlich trennen, sondern zusammen stellen. Der Höreindruck wirkt dann noch besser.

Zum besseren Verständnis für die Wirkung empfehle ich das Hören der **Klavierversion von Ferruchio Busoni**
https://www.youtube.com/watch?v=V1IbztUItIY

Busoni

Die **Windsbacher Blechbläser** spielen das Stück räumlich getrennt, in F-Dur.
https://www.youtube.com/watch?v=vqMWEH-zLC0

Windsbach

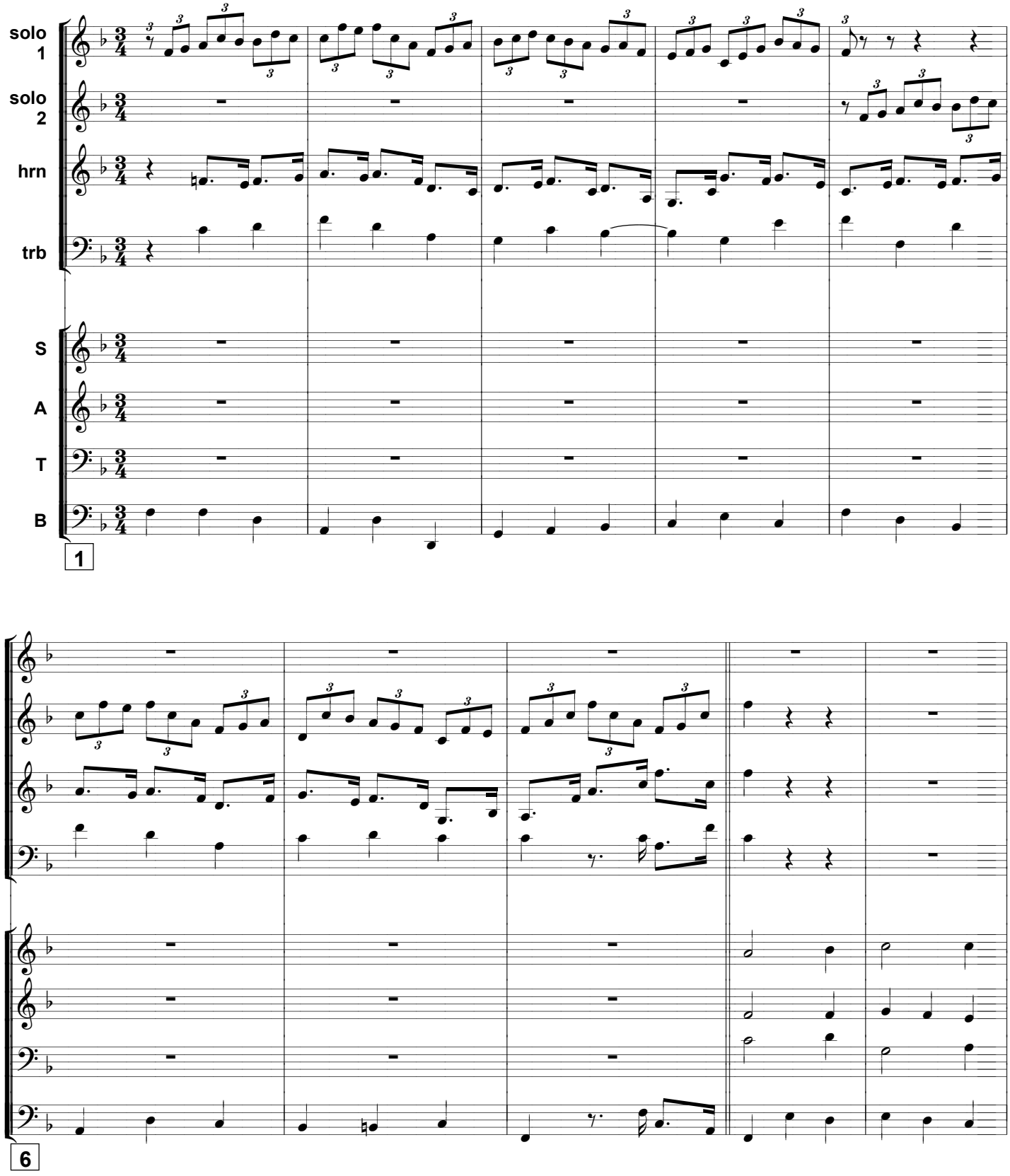
Die **Mitspieldatei zählt zwei Takte vor**
ebenfalls in F-Dur.
https://www.martinschlu.de/consortspiel/238.40.bach_bwv147_7sc.mp3

Mitspielen

40. Choral Nr. 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

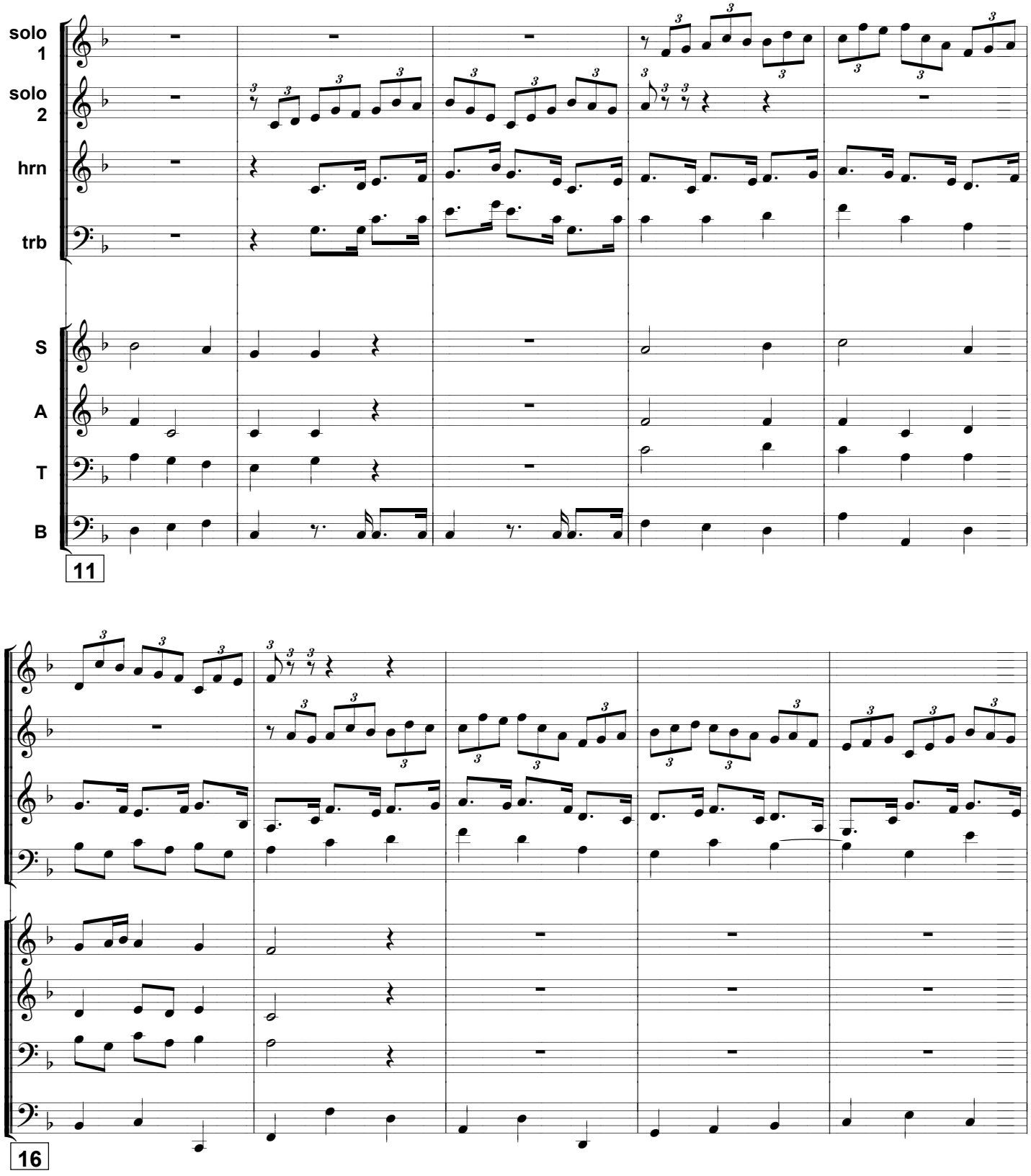
aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147)



Choral Nr. 6 40.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

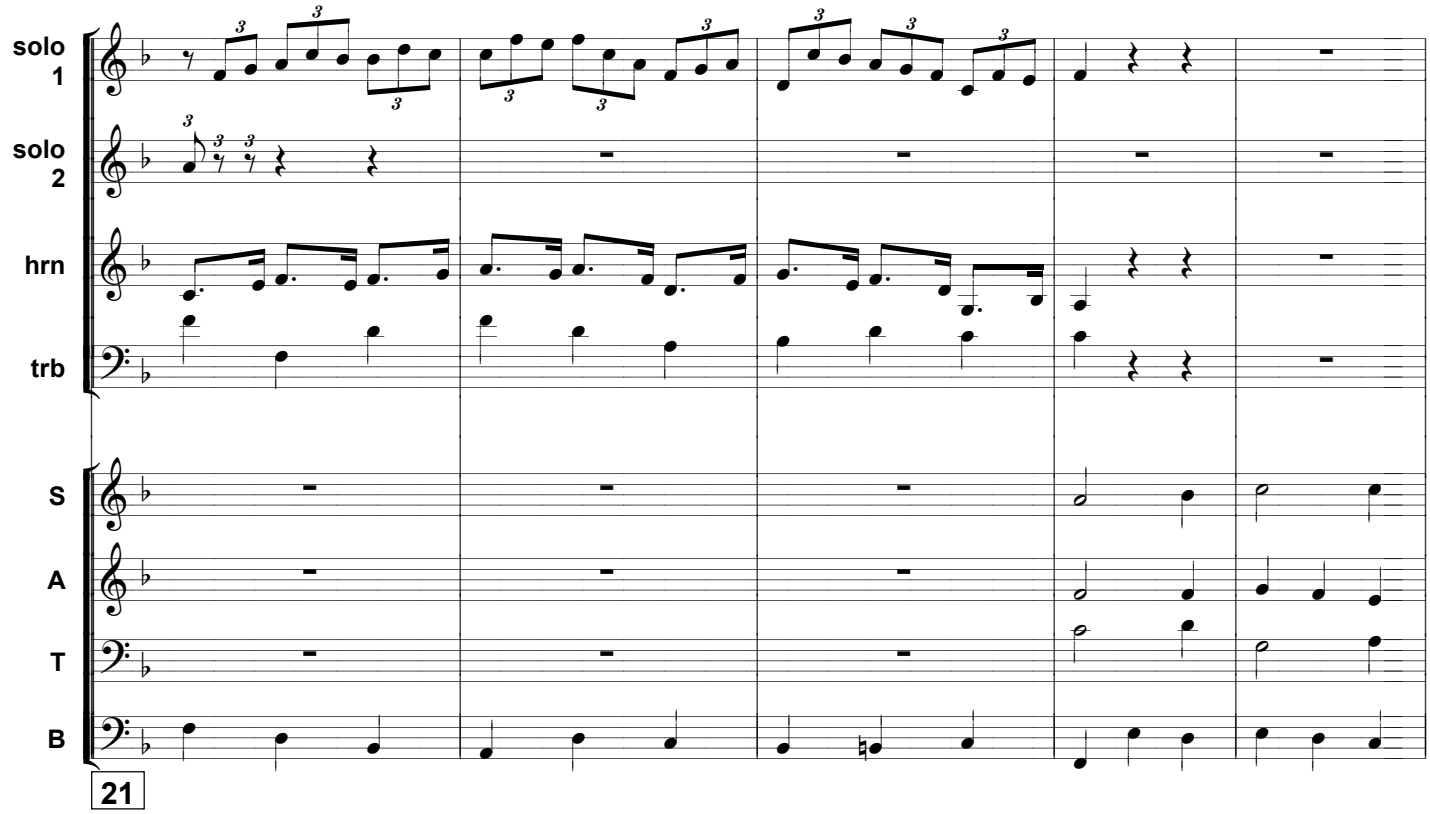
aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147)

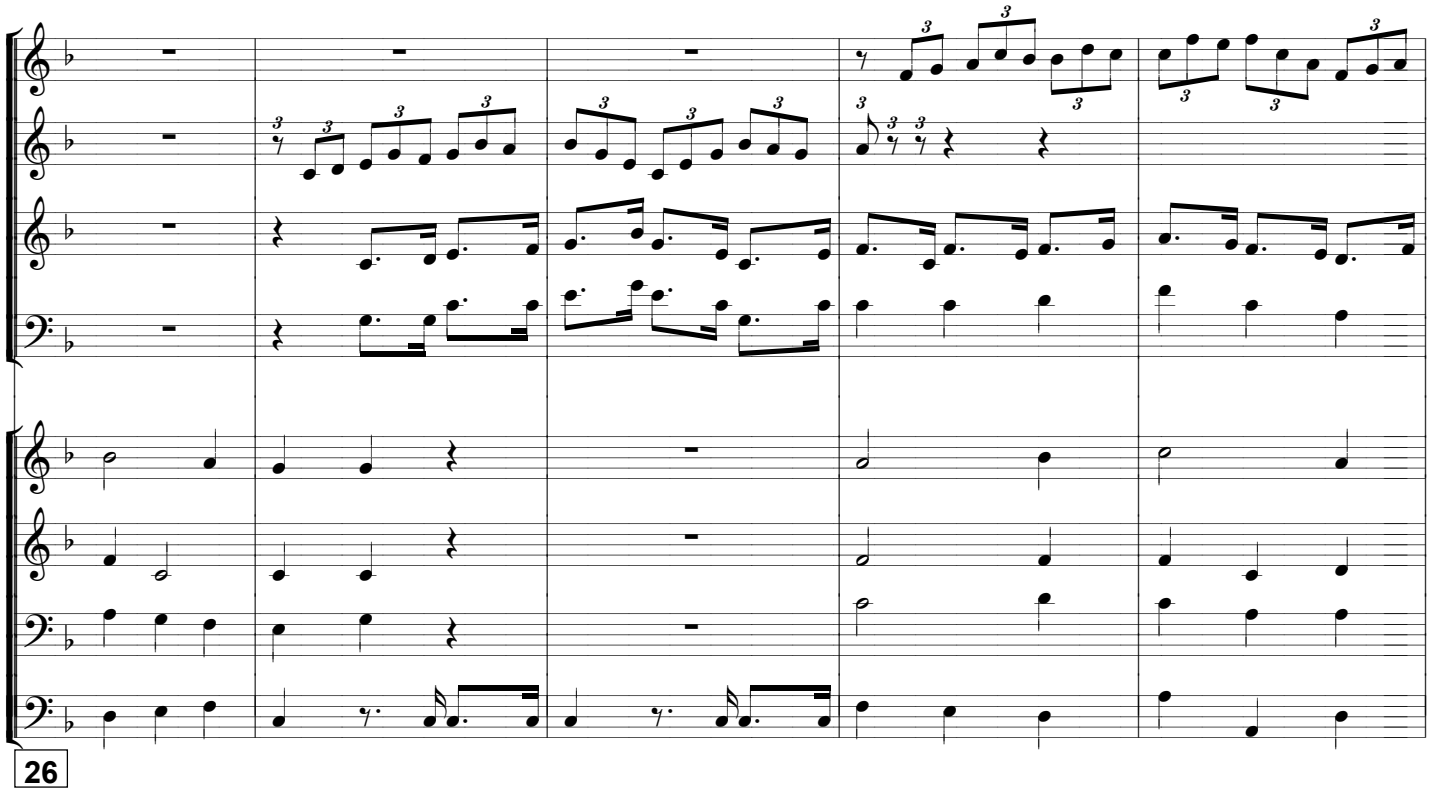


40. Choral Nr. 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147)

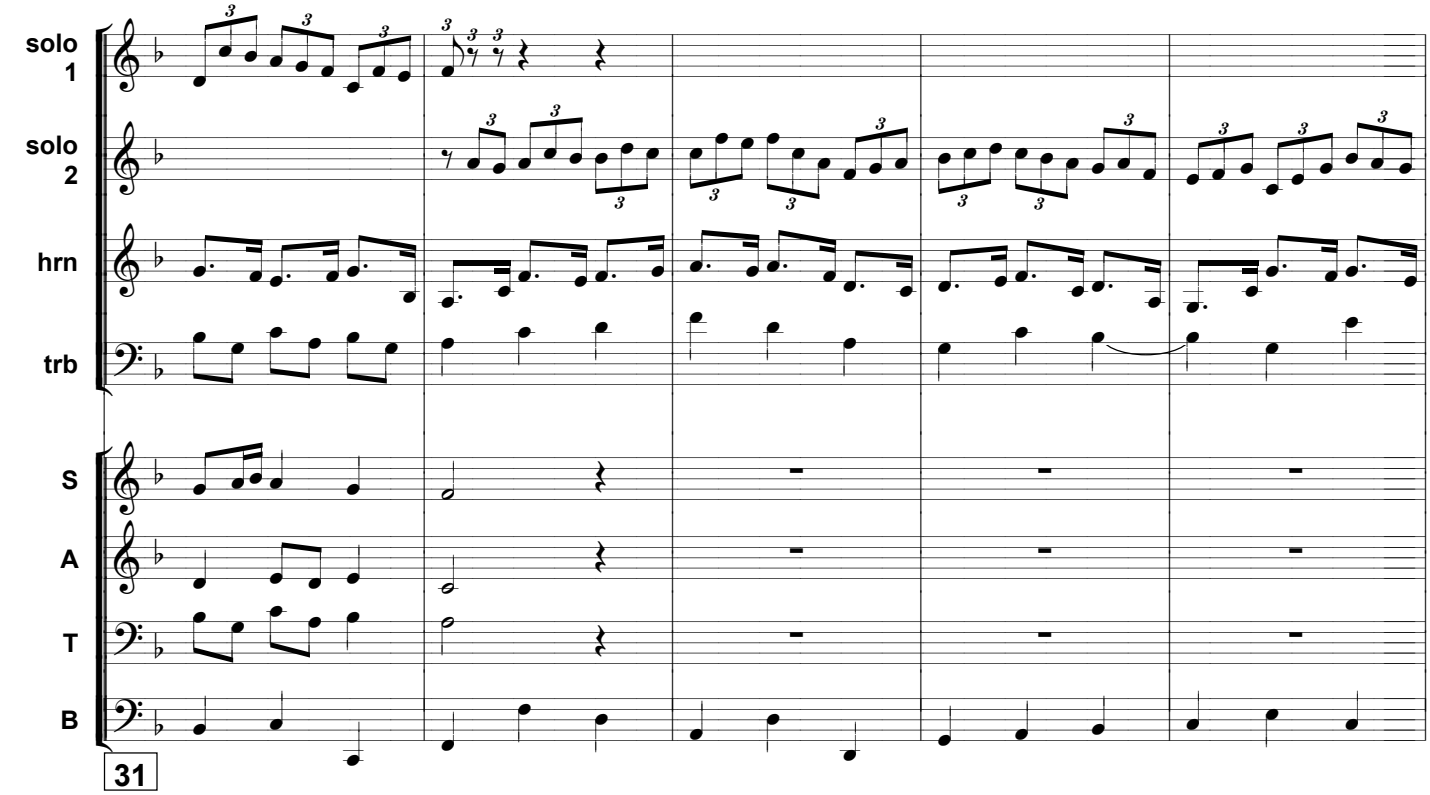


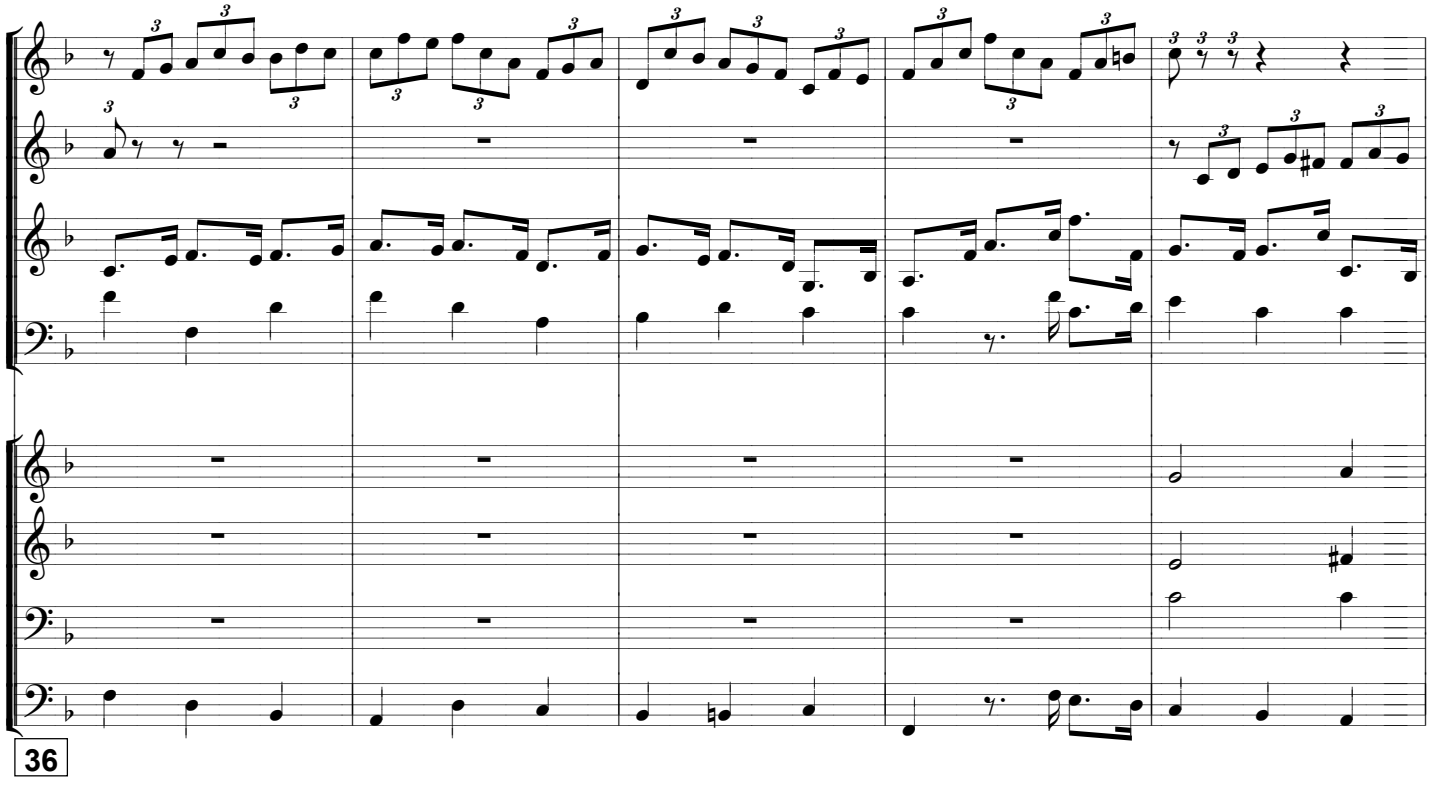


Choral Nr. 6 40.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147)

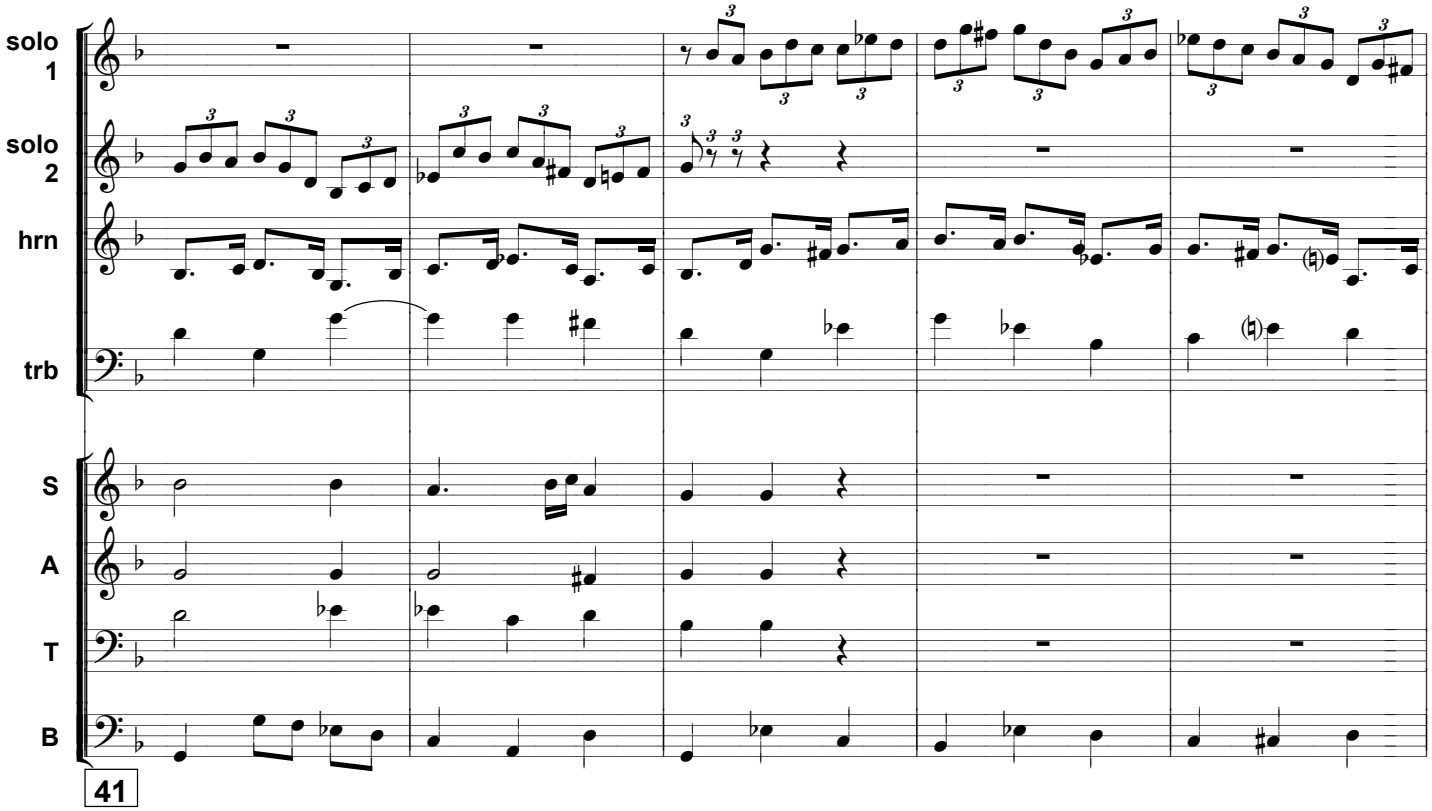


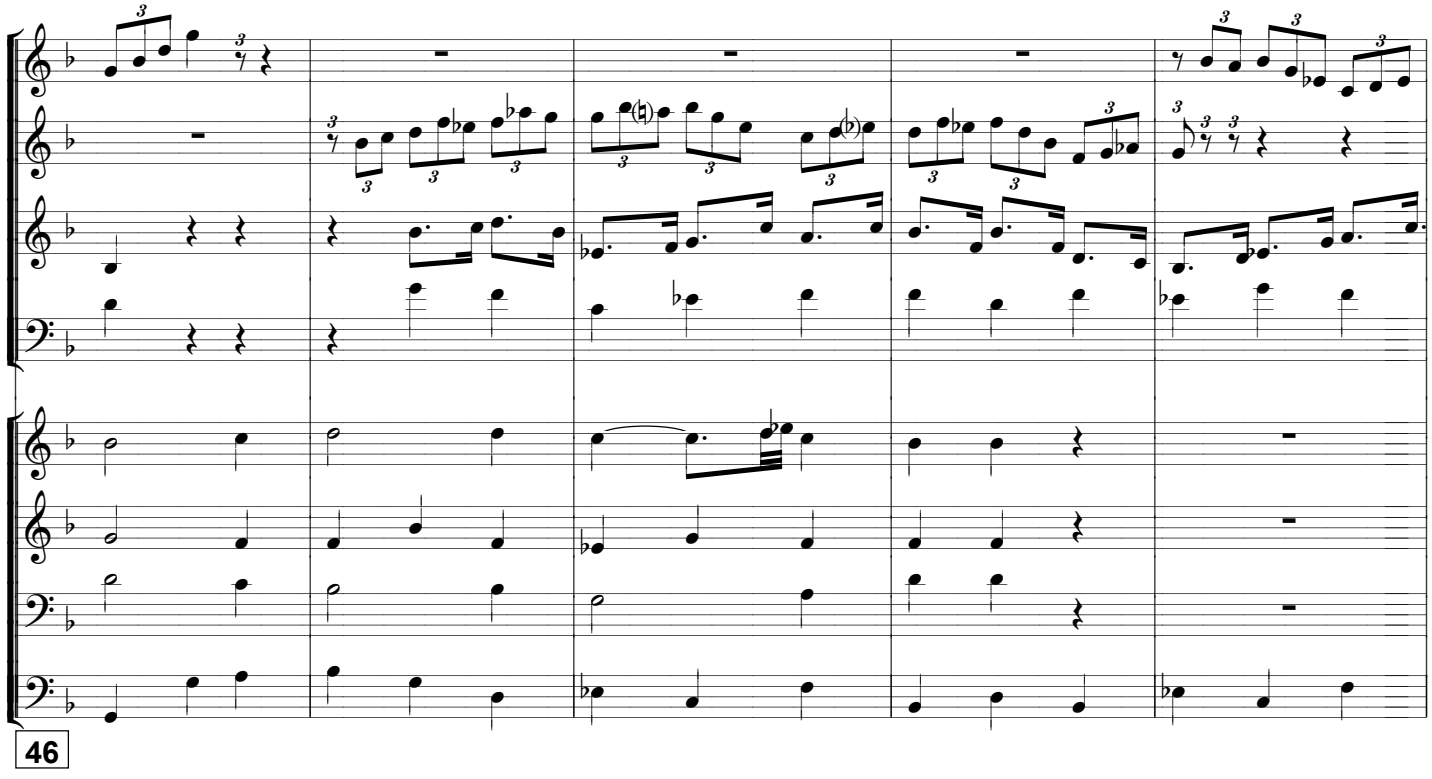


40. Choral Nr. 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147)

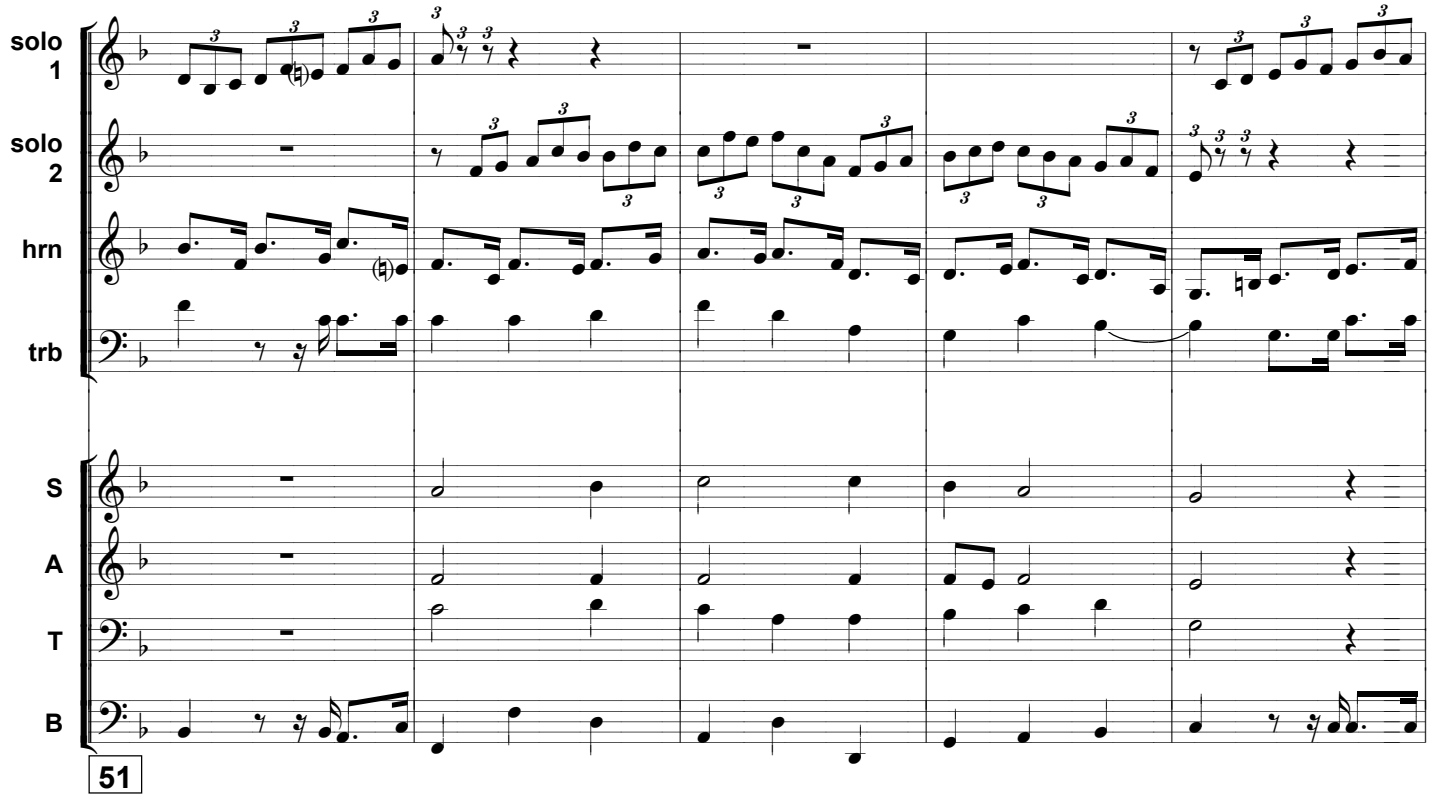


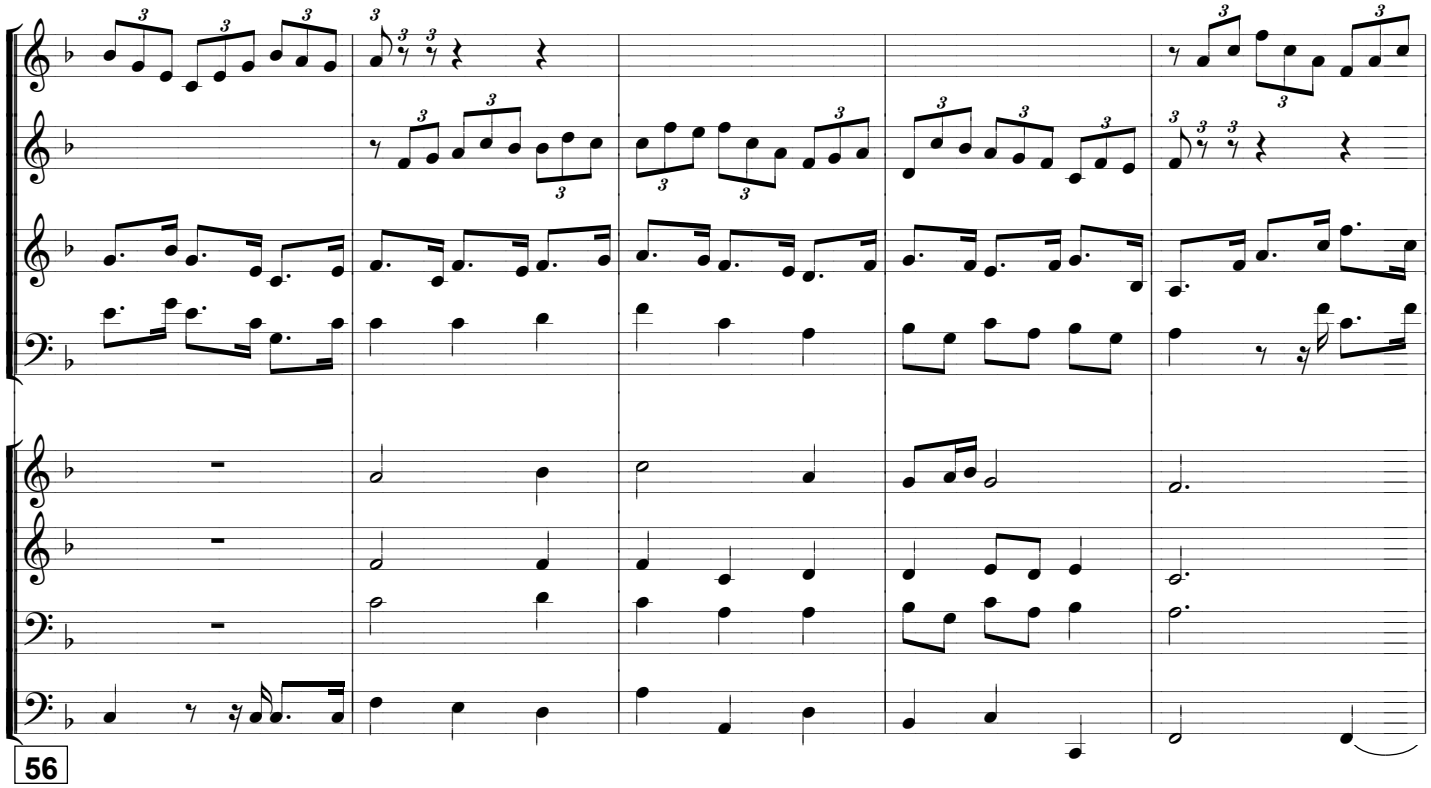


Choral Nr. 6 40.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147)

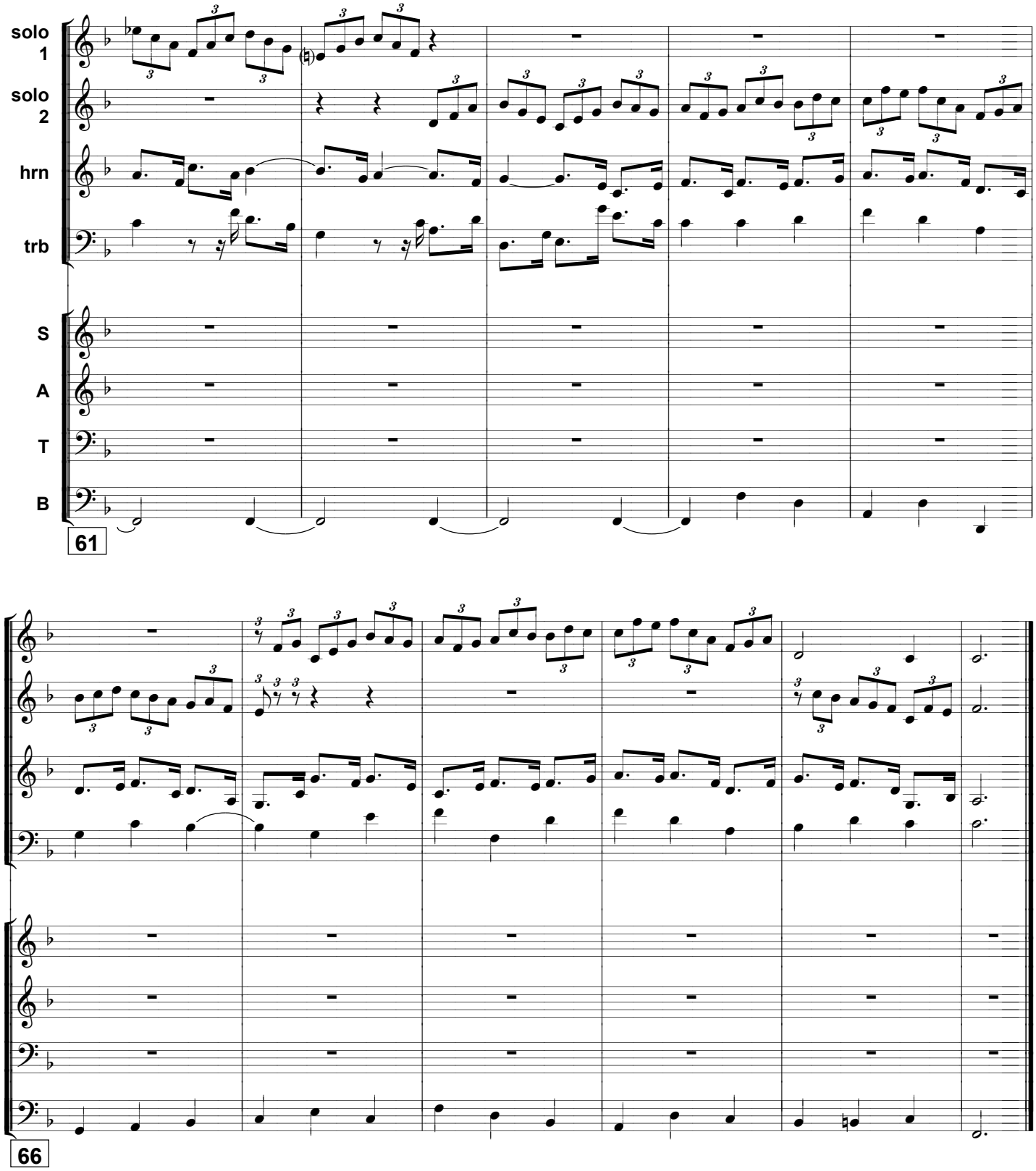




40. Choral Nr. 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“ (BWV 147)



Grundausbildung im Orchesterspiel

Lehrbücher für den instrumentalen Gruppenunterricht von Martin Schlu, ca. 250 Seiten, farbig im Ringbuch

Band 1 Elementarausbildung Von den ersten Tönen bis Stufe 1 - 2, 250 Seiten, je € 38,00

Flöte	ISBN 978-3-948425-**25-8**	**Violine**	ISBN 978-3-948425-**02-9**
Klarinette in Bb	ISBN 978-3-948425-**27-2**	**Viola**	ISBN 978-3-948425-**43-2**
Altsaxophon in Es	ISBN 978-3-948425-**54-8**	**Violoncello**	ISBN 978-3-948425-**44-9**
Tenorsaxophon in Bb	ISBN 978-3-948425-**30-2**	**Kontrabass**	ISBN 978-3-948425-**45-6**
Trompete in Bb	ISBN 978-3-948425-**31-9**	**Gitarre**	ISBN 978-3-948425-**46-3**
Trompete in C / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-**21-0**	**Ukulele**	ISBN 978-3-948425-**50-0**
Althorn in Es	ISBN 978-3-948425-**33-3**	**Ukulele für Linkshänder**	ISBN 978-3-948425-**62-4**
Altposaune (Altschl.)	ISBN 978-3-948425-**34-0**	**E-Bass**	ISBN 978-3-948425-**47-0**
Horn in F	ISBN 978-3-948425-**22-7**		
Tenorposaune / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-**38-8**		
Bariton in C / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-**10-4**		
Tenorhorn in Bb	ISBN 978-3-948425-**36-4**		
F-Tuba	ISBN 978-3-948425-**39-5**		
Bb-Tuba	ISBN 978-3-948425-**40-1**	22 Bände	

Mitspieldateien

Band 2 Ensemblespiel Von leichten Sätzen Tönen bis Stufe 3,ca. 254 Seiten, je € 38,00

Flöte	ISBN 978-3-948425-**28-9**	**Violine**	ISBN 978-3-948425-**66-1**
Klarinette in Bb	ISBN 978-3-948425-**14-2**	**Viola**	ISBN 978-3-948425-**20-3**
Altsaxophon in Es	ISBN 978-3-948425-**26-5**	**Violoncello**	ISBN 978-3-948425-**23-4**
Tenorsaxophon in Bb	ISBN 978-3-948425-**76-0**	**Kontrabass**	ISBN 978-3-948425-**24-1**
Baritonsaxophon in Eb	ISBN 978-3-948425-**15-9**	**Gitarre**	ISBN 978-3-948425-**70-8**
Trompete in Bb	ISBN 978-3-948425-**32-6**	**E-Bass**	ISBN 978-3-948425-**49-4**
Trompete in C / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-**35-7**		
Althorn in Es	ISBN 978-3-948425-**16-6**		
Altposaune (Altschl.)	ISBN 978-3-948425-**17-3**		
Horn in F	ISBN 978-3-948425-**18-0**		
Tenorposaune / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-**61-6**		
Bariton in C / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-**29-6**		
Tenorhorn in Bb	ISBN 978-3-948425-**19-7**		
F-Tuba	ISBN 978-3-948425-**71-5**		
Bb-Tuba	ISBN 978-3-948425-**41-8**	21 Bände	

Bestellung per QR-Code

Europäische Weihnachtslieder Von leichten Sätzen bis Stufe 3, 160 Seiten, je € 25,00

Bb-Instrumente	ISBN 978-3-948425-**03**-6	**Posaunenchor / Partitur**	ISBN 978-3-948425-**00**-5
Es-Instrumente	ISBN 978-3-948425-**04**-3	**Streicherausgabe**	ISBN 978-3-948425-**01**-2
Altschlüsselausgabe	ISBN 978-3-948425-**05**-0	**Gesang mit Rhythmus**	ISBN 978-3-948425-**07**-4
Flöten / Oboen	ISBN 978-3-948425-**06**-7	**Baßschlüsselausgabe**	ISBN 978-3-948425-**08**-1

8 Bände

Grundausbildung im Orchesterspiel

Consortspiel

Partitur / Posaunenchor

Dieser Band enthält vierzig Ensemblestücke, die allesamt im Konzert funktionieren und eine mehrstündige Programmauswahl ermöglichen. Sie setzen fortgeschrittene instrumentale Fähigkeiten voraus, ungefähr ab Stufe drei der Musikschulempfehlungen[1]. Wer mit diesem Band gearbeitet hat, braucht keine Schule mehr, sondern kann sich ein fortgeschrittenes Ensemble nach Lust und Laune suchen und wird dort bestehen.

Für das Quartettspiel reichen ein Trompeten- und ein Posaunenband oder zwei Partituren, weil jeweils zwei Bläser/innen aus einem Band spielen. Ab der Quintettbesetzung braucht man den Band für Horn (für die Mittelstimmen), ab der Siebenstimmigkeit den Band für Tuba. Die Blätterstellen der Einzelstimmen sind zum gemeinsamen Umblättern konzipiert.

[1] Stufe 1 : Einfacher Satz (Weihnachts- oder Martinslied) vom Blatt
Stufe 2 : Bachchoral vom Blatt
Stufe 3 : Renaissacemusik von Praetorius oder Demantius vom Blatt, leichte Instrumentalsonaten
Stufe 4 : Durchhalten einer Stimme bei Holborne oder Tallis
Stufe 5 : Altenburg, Gabrieli oder Obrecht vom Blatt
Stufe 6 : Bach, Ricercare (BWV 1079), Symphonische Literatur, Aufnahmeprüfung für die Musikhochschule

Grundausbildung im Orchesterspiel

Lehrbücher für alle Instrumente (Saiteninstrumente sind hier nicht aufgeführt)

	Band 1 **Grundausbildung** Stufe 1 - Stufe 2 ca. 250 Seiten, € 38,00	**Band 2** **Zusammenspiel** Stufe 2 - Stufe 3 ca. 260 Seiten, € 38,00	**Band 3** **Consortspiel** Stufe 3 - Stufe 6 ca. 300 Seiten, € 43,00
Flöte	ISBN 978-3-948425-**25-8**	ISBN 978-3-948425-**28-9**	
Klarinette in Bb	ISBN 978-3-948425-**27-2**	ISBN 978-3-948425-**14-2**	
Altsaxophon in Es	ISBN 978-3-948425-**54-8**	ISBN 978-3-948425-**26-5**	
Tenorsax. in Bb	ISBN 978-3-948425-**30-2**	ISBN 978-3-948425-**76-0**	
Baritonsax. in Eb	siehe **Alto in Es**	ISBN 978-3-948425-**15-9**	
Tromp. in Bb	ISBN 978-3-948425-**31-9**	ISBN 978-3-948425-**32-6**	ISBN 978-3-948425-**48-7**
Trompete in C	ISBN 978-3-948425-**21-0**	ISBN 978-3-948425-**35-7**	ISBN 978-3-948425-**53-1**
Bariton in C / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-**10-4**	ISBN 978-3-948425-**29-6**	ISBN 978-3-948425-**55-5**
Tenorposaune	ISBN 978-3-948425-**38-8**	ISBN 978-3-948425-**61-6**	ISBN 978-3-948425-**55-5**
Tenorhorn in Bb	ISBN 978-3-948425-**36-4**	ISBN 978-3-948425-**19-7**	*ISBN 978-3-948425-**56-2** i.V*
Althorn in Es	ISBN 978-3-948425-**33-3**	ISBN 978-3-948425-**16-6**	*ISBN 978-3-948425-**78-4** i.V*
Altposaune (Altschl.)	ISBN 978-3-948425-**34-0**	ISBN 978-3-948425-**17-3**	*ISBN 978-3-948425-**82-1** i.V*
Horn in F	ISBN 978-3-948425-**22-7**	ISBN 978-3-948425-**18-0**	ISBN 978-3-948425-**83-8**
Bb-Tuba	ISBN 978-3-948425-**40-1**	ISBN 978-3-948425-**41-8**	ISBN 978-3-948425-**86-9**
F-Tuba	ISBN 978-3-948425-**39-5**	ISBN 978-3-948425-**71-5**	ISBN 978-3-948425-**86-9**
Partitur / Posaunenchor			ISBN 978-3-948425-**99-9**

Consortspiel für Blechbläser **Partitur und Posaunenchor**

ISBN 978-3-948425-**99-9** Stand: 30.06.2026 **43,00 €**
Notenwerkstatt Bonn Adolf-Hombitzer-Str. 21 53227 Bonn
Bestellungen bitte per Mail: notenwerkstatt.bonn@web.de