



Martin Schlu

Grundausbildung im Orchesterspiel, Band 3

Consortspiel

für Fortgeschrittene

Partitur / Posaunenchor

Notenwerkstatt Bonn

1. Auflage, Juni 2026

Stand: 13.7.2026

Der QR-Code führt
zu den **Mitspieldateien**
der einzelnen Stücke



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. ... <i>Camp</i>"	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 Posaunenchor 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 beigefügt, 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 Posaunen 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 Posaunenchor 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 Gabriels 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 Rhythmus umgedeutet wrd. Kleine Hinweise darauf sind rot gedruckt. Gerade bei den Gabriels wird man viel entdecken: Rhythmische 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.

Titelübersicht

Der QR-Code führt zu einer tabellarischen Übersicht und hilft bei der Auswahl Stücke und der Probenvorbereitung. Aufgeführt sind die Nummern, die Titel, die Schwierigkeitsgrade, die QR-Codes zu den Mitspieldateien und die Tonarten der Stücke.

Blau ist Grad 3, orange ist Grad 4, lila der Grad 5, rot ist Grad 6.



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 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 d-moll	24
6	Purcell	Henry (1659-1695)	Music for Queen Mary (London, 1695) Schwierigkeitsstufe 2/3 c-moll	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 f-dorisch	38
9	Mozart	Wolfgang Amadeus (1756-1791)	Fuge g-moll KV 404a (Wien, 1773) Schwierigkeitsstufe 4/5 g-moll	42
10	Rimskij-Korsakov	Nikolaj (1844 -1908)	Notturmo Schwierigkeitsstufe 3 F-Dur	48
11	Holborne	Anthony (um 1545-1602)	Pavane 27 „The Image Of Melancholly “ (Lon.1599) Schwierigkeitsstufe 4 D-Dur	52
12	Holborne	Anthony (um 1545-1602)	Galliarde „Muy Linda“ (London, 1599) Schwierigkeitsstufe 4/5 g-dorisch	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 4 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 Bb-Dur	98
20	Rathaus	Karol (1895-1954)	Tower Music (New York, 1960) Schwierigkeitsstufe 4 d-moll / g-moll	102

Titelübersicht



Der QR-Code führt zu einer tabellarischen Übersicht und hilft bei der Auswahl Stücke und der Probenvorbereitung. Aufgeführt sind die Nummern, die Titel, die Schwierigkeitsgrade, die QR-Codes zu den Mitspieldateien und die Tonarten der Stücke.

Blau ist Grad 3, orange ist Grad 4, lila der Grad 5, rot ist Grad 6.

21	Haßler	Hans Leo (1564-1612)	Intrade I (Nürnberg, 1601) Schwierigkeitsstufe 3	Bb-Dur	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	g-moll / 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	c-moll	128
26	Malvezzi	Christofano (1547- 1597)	Intermedium zu „La Pellegrina“ (1589) Schwierigkeitsstufe 3/4	F-mixolydisch	136
27	Magini,	Francesco (1668/70 - 1714)	Sonata „La Rievira“ (ca. 1700) Schwierigkeitsstufe 4	g-moll / Bb-Dur	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	F-mixolydisch	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 Schwierigkeitsstufe 4/5	(London, 1680) dorisch-f	182
33	Bonelli	Aurelio (1569 - nach 1620)	Toccata „Athalanta“ Schwierigkeitsstufe 3	g-moll	188
34	(da) Viadana	Ludovico (Grossi) (1560 - 1627)	Sinfonia „La Cremonese“ Schwierigkeitsstufe 4	(Venedig, 1610) F-mixolydisch	194
35	Frescobaldi	Girolamo (1583 - 1643)	Canzon 29 á 8 Schwierigkeitsstufe 3	F-mixolydisch	200
36	Gabrieli	Giovanni (1554-1612)	Sonata „pian e forte“ (1597) Schwierigkeitsstufe 4	g-dorisch	206
37	Gabrieli	Giovanni (1554-1612)	Sonata 7° toni Nr. 1 (1597) Schwierigkeitsstufe 5	F-mixolydisch	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	g-dorisch	234
40	Bach	Johann Sebastian (1785 - 1750)	Wohl mir, daß ich Jesum habe Schwierigkeitsstufe 5/6	(Leipzig, 1723) F-Dur	240

1.

William Byrd (ca. 1543 - 1623)



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

[https://imslp.org/wiki/Fitzwilliam_Virginal_Book_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/Fitzwilliam_Virginal_Book_(Various))



William Byrd, gemalt von Nicola Francesco Haym nach einem Kupferstich von Gerard van der Gucht.

Bildquelle: 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 - möglicherweise 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 Hilfororganist 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 Byrds 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 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 Stück ist eine der bekannteren Kompositionen William Byrds und es gibt zahlreiche 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 Stimme 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/innen 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

1.

1

This system contains the first four measures of the piece. It features four staves: two treble staves (1 and 2) and two bass staves (3 and 4). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/2. The music is written in a consort style with various rhythmic patterns and rests.

5

This system contains measures 5 through 8. The notation continues across the four staves, showing a variety of note values and rests. The bottom two staves (3 and 4) have a longer rest in measure 8.

9

This system contains measures 9 through 12. The music continues with complex rhythmic patterns. The bottom two staves (3 and 4) have a longer rest in measure 12.

13

This system contains measures 13 through 16. The music continues with complex rhythmic patterns. The bottom two staves (3 and 4) have a longer rest in measure 16.

The Earl Of Oxford's

1.

William Byrd (1543 - 1623)

Partitur

1. 2. 3. 4.

17

This system contains measures 17 through 20. It features four staves: two treble clefs (1 and 2) and two bass clefs (3 and 4). The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 shows a complex melodic line in the first treble staff and a more active bass line in the third and fourth staves. Measures 18 and 19 continue the melodic development, with the first treble staff playing a prominent role. Measure 20 concludes the system with sustained notes in the upper staves and a final bass line.

21

This system contains measures 21 through 23. The first two staves (treble clefs) continue their melodic lines, while the bottom two staves (bass clefs) provide a steady harmonic foundation. Measure 21 shows a clear separation between the upper and lower parts. Measures 22 and 23 show the upper parts moving more actively, with some sixteenth-note passages, while the bass parts remain more static.

24

This system contains measures 24 through 26. The first two staves have significant rests in measure 24, followed by a melodic entry in measure 25. The bottom two staves continue their harmonic support. Measure 26 shows a more active bass line in the fourth staff, with some sixteenth-note runs.

27

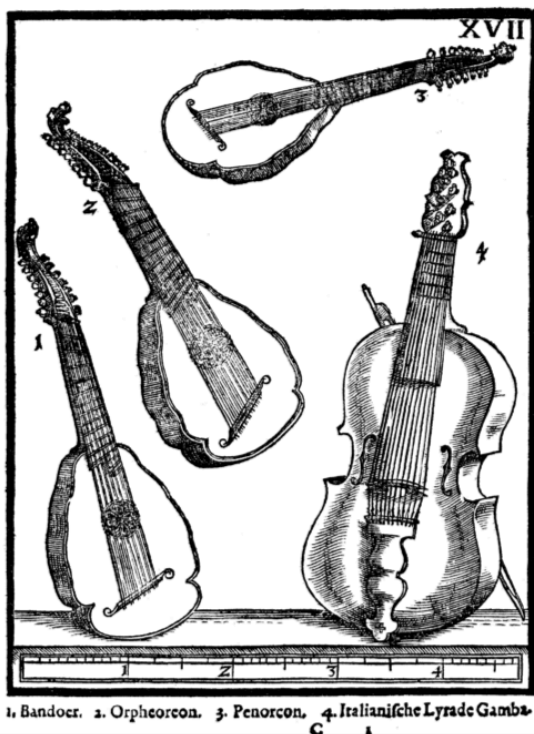
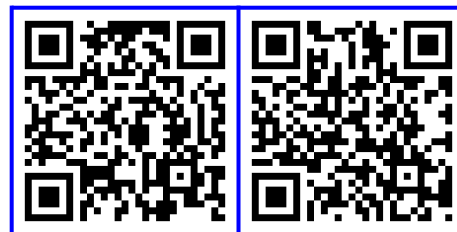
This system contains measures 27 through 30, which is the final system on this page. It features four staves. Measures 27 and 28 show a continuation of the melodic and harmonic themes. Measures 29 and 30 conclude the piece with sustained notes in the upper staves and a final, active bass line in the lower staves.

2. Fantasia Nr. 2 á 4

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

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

<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 Gambenconsort¹, 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 Elisabeths 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 Musick* werden ihm zugeschrieben, weil er ja über dreißig Jahre lang für sie komponierte - 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, Galliariden und Allemanden.



QR-Code
zur
Mitspieldatei

Fantasia Nr. 2

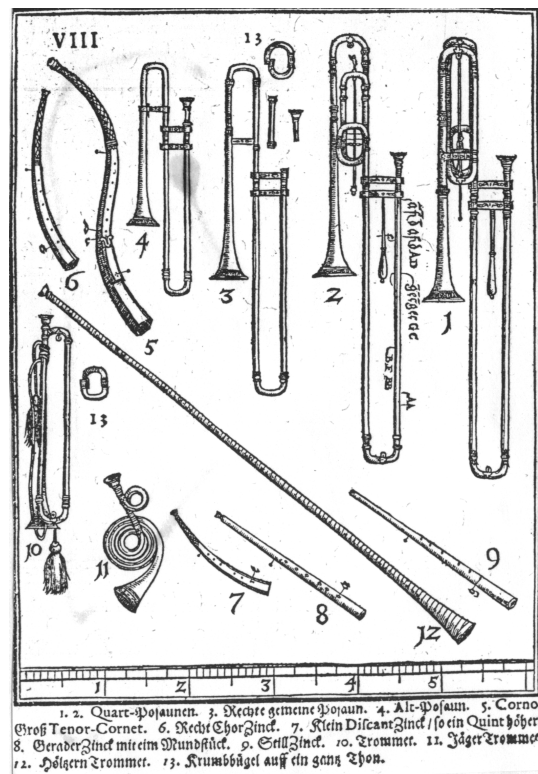
Zum Stück

2.

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 sowie so 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 (*integer 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 Stück ohne größere rhythmische Probleme bewältigst, hat es Sinn über ein Musikstudium nachzudenken,

2.

Fantasia

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

Partitur

1.

2.

3.

4.

4

7

11

Fantasia

2.

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

Partitur

1.

2.

3.

4.

15

1.

2.

3.

4.

19

1.

2.

3.

4.

23

1.

2.

3.

4.

27

2.

Fantasia

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

Partitur

1. 

2. 

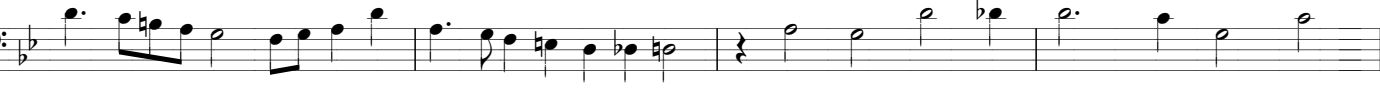
3. 

4. 

31









35









39









42

Fantasia

2.

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

Partitur

1.

2.

3.

4.

46

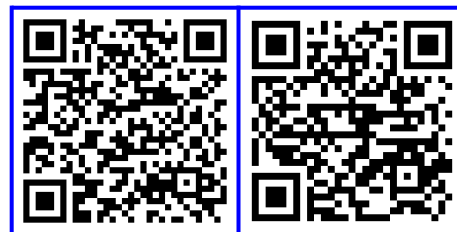
49

52

55

3. Fantasia

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)



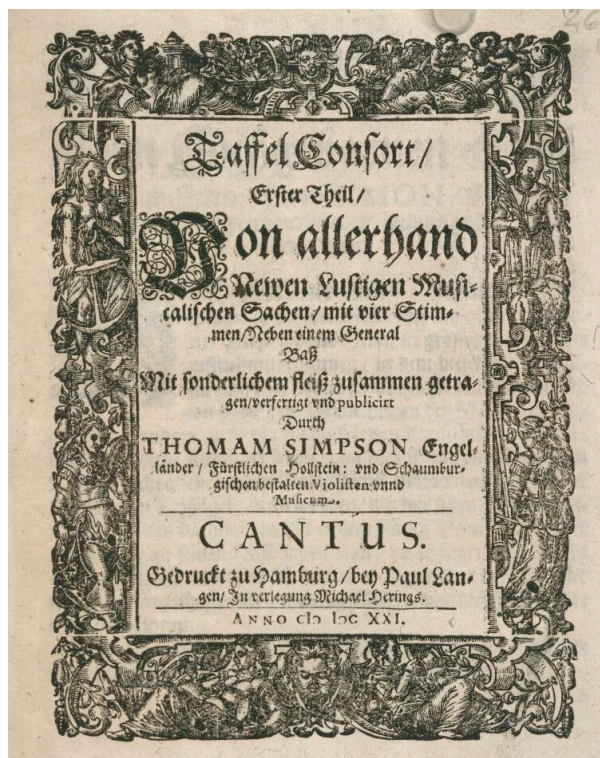
<http://diglib.hab.de/drucke/51-musica/start.htm>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_\(Komponist\)#](https://de.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson_(Komponist)#)

Wikipedia

(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/ In 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 Hofes 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.



Mitspieldatei

Fantasia

3.

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)
aus: Taffel Consort / Erster Theil ... Hamburg, 1621

Partitur

1.

1.

8

1.

3.

Fantasia

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)
aus: Taffel Consort / Erster Theil ... Hamburg, 1621

Partitur

1. 

2. 

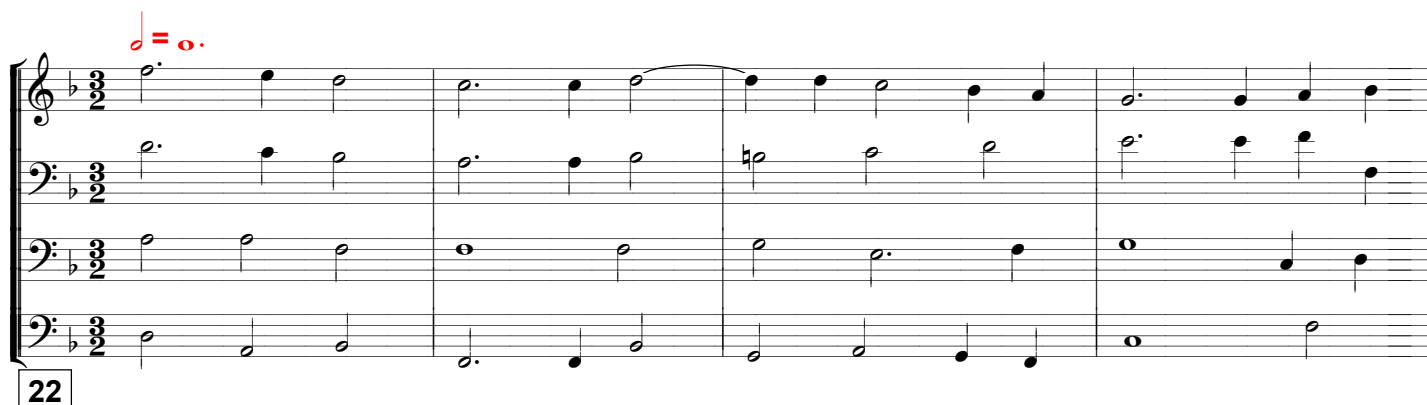
3. 

4. 

14



18



22



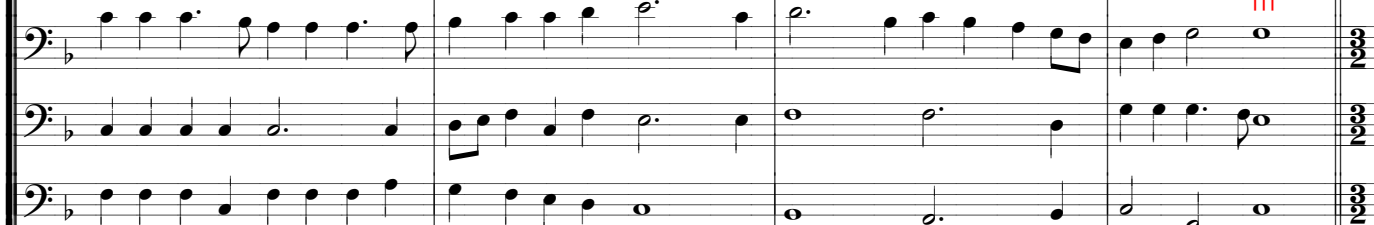
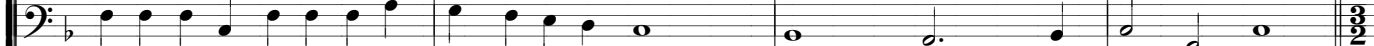
26

Fantasia

3.

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)
aus: Taffel Consort / Erster Theil ... Hamburg, 1621

Partitur

1. 
2. 
3. 
4. 
30




34




38

4. Pavan

John Jenkins (1592 - 1678)



Wikipedia

[https://de.wikipedia.org/wiki/John_Jenkins_\(Komponist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/John_Jenkins_(Komponist))

[https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_I._\(England\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_I._(England))



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 Dienstherrn 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>



Pavan 4.

Erklärtext

QR-Code zur
Mitspieldatei

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:



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 Unterstimmen 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 entstehen zu lassen. Wenn das Stück fließt, ist es gut.

4.

Pavan

John Jenkins (1592 - 1678)

Partitur

Measures 1-4 of the Pavan. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in 4/2 time. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

1

Measures 5-8 of the Pavan. The score continues with similar notation, including some longer note values and rests. The bass line shows some chromatic movement.

5

Measures 9-12 of the Pavan. The score concludes this section with a repeat sign at the end of measure 12. The notation includes various note values and rests.

10

Measures 13-16 of the Pavan. The score continues with similar notation, including some longer note values and rests. The bass line shows some chromatic movement.

15

Pavan

4.

John Jenkins (1592 - 1678)

Partitur

Measures 21-27 of the Pavan. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

21

Measures 28-34 of the Pavan. The score continues with four staves. The musical texture remains consistent with the previous section, featuring a mix of rhythmic values and some melodic development in the upper staves.

28

Measures 35-41 of the Pavan. The score continues with four staves. The music shows further melodic and harmonic progression, with some measures featuring longer note values and others with more active rhythmic patterns.

35

Measures 42-48 of the Pavan. The score concludes with four staves. The final measures feature a clear cadence, marked by a double bar line and repeat signs, indicating the end of the piece.

42



Mitspieldatei

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



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 erzählt, 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 Veröffentlichungen¹ 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 mitbrachte, 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 Tänzten/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)



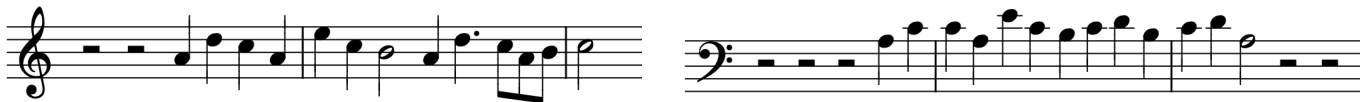
Streicherversion mit dem Armida-Quintett (2017)

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 Altvordenen rhythmisch sehr sattelfest.

5.

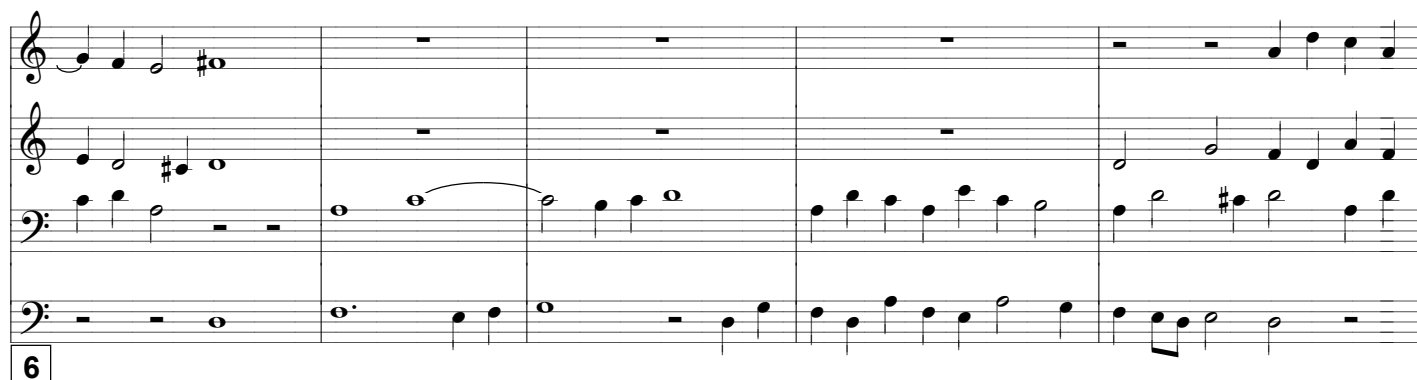
Fuga prima

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

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

Partitur

1. 

6 

11 

16 

5.

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

Partitur

[illegible]

26

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The vocal parts feature a melody with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The score is divided into measures by vertical bar lines. A box containing the number '31' is located in the bottom left corner of the page.

36

5.

Fuga prima

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

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

Partitur

1. 

2. 

3. 

4. 

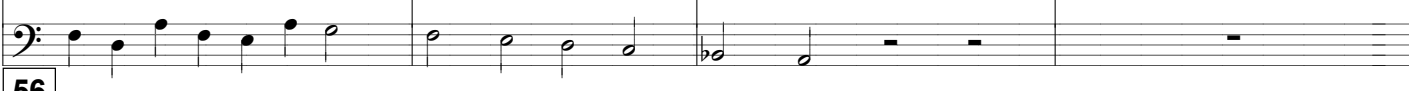
41



46



51



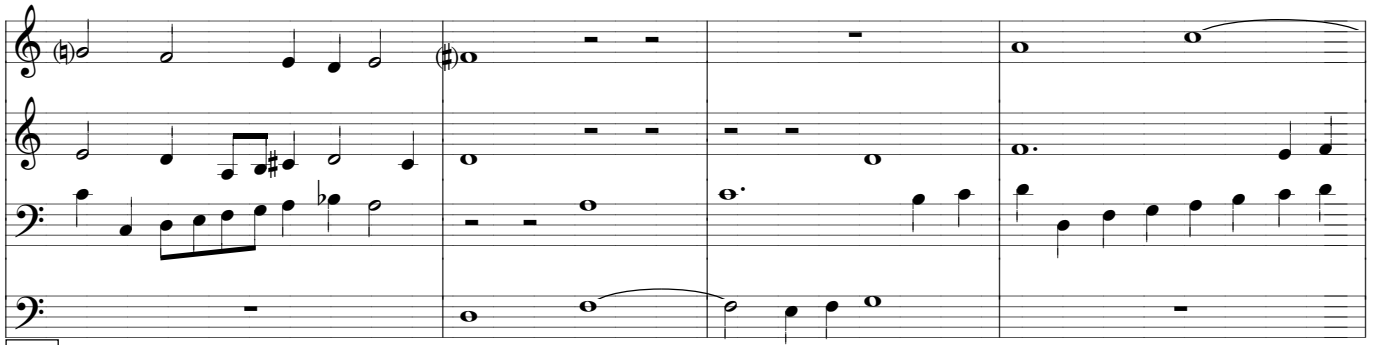
56

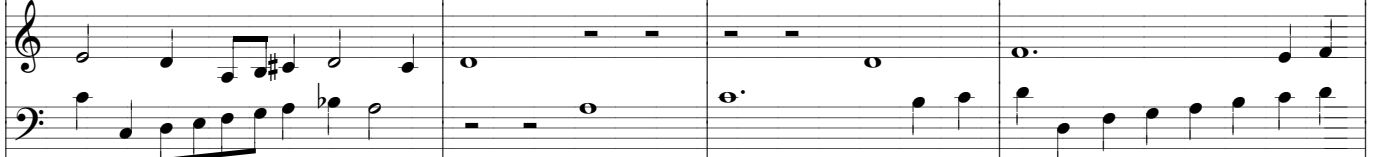
Fuga prima

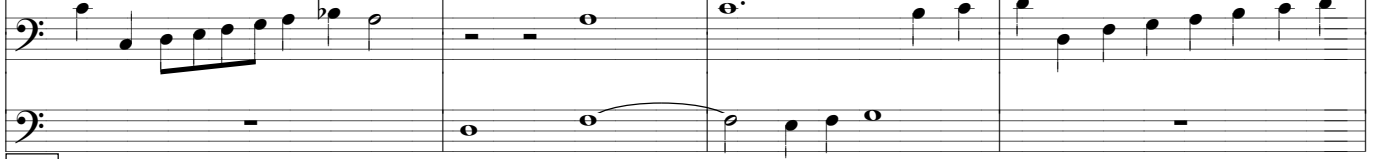
5.

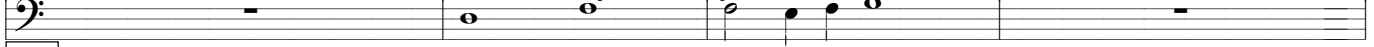
Valentin Haußmann (1560 - 1614)
aus: *Neue Artige und Liebliche Tänze* (1602)

Partitur

1. 

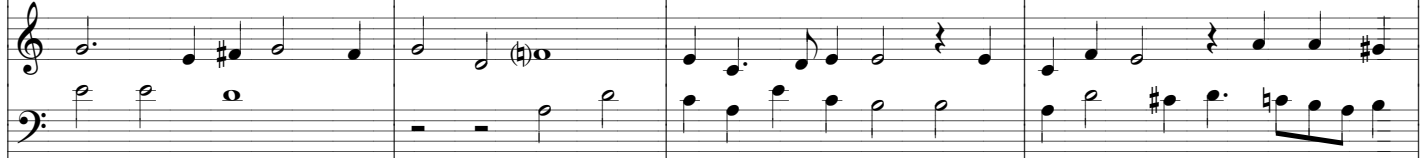
2. 

3. 

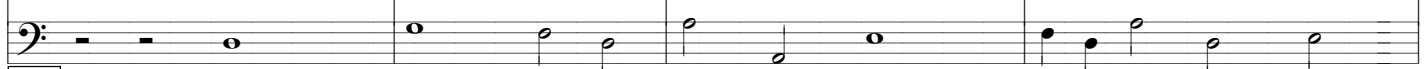
4. 

60







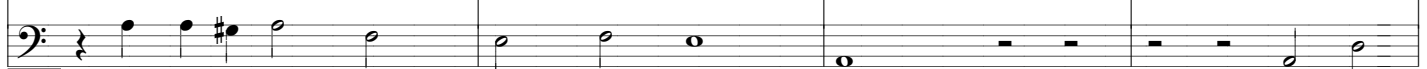


64



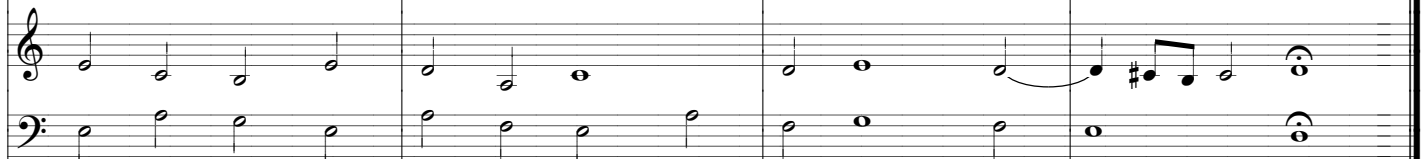






68









72

6. Music for Queen Mary



Henry Purcell (1659 - 1695)

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



Henry Purcell (ca. 1685), Portrait 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 durch 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 Theaterstück, 1689 wurde seine erste 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 einem feierlichen Gottesdienst zu genau dieser Musik neben seiner Orgel begraben.

Mitspieldateien



March



Anthem



Canzona

Zum Stück

Die Trauermusik besteht aus drei Teilen. Der Trauermarsch hat nur wenige Akkorde und wird langsam mit Paukenwirbeln begleitet. Das **Anthem** („Thou Knowest, Lord, the Secrets of our Hearts“) ist ein Chorstück, ebenso wie die **Canzona**. Das Problem liegt in der gesanglichen Ausführung auf den Instrumenten, denn man muß sich in die Chorphasierung 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 gedämpften¹ 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

1.

1

5

9

13

17

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, (1599-1695, 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

1. 

1

9 

9

17 

17

25 

25

7.

Contrapunctus 1

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 waren 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



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_\(Bach%2C_Johann_Sebastian\)](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 Fux², 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 spiegeln³. 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 Themas 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

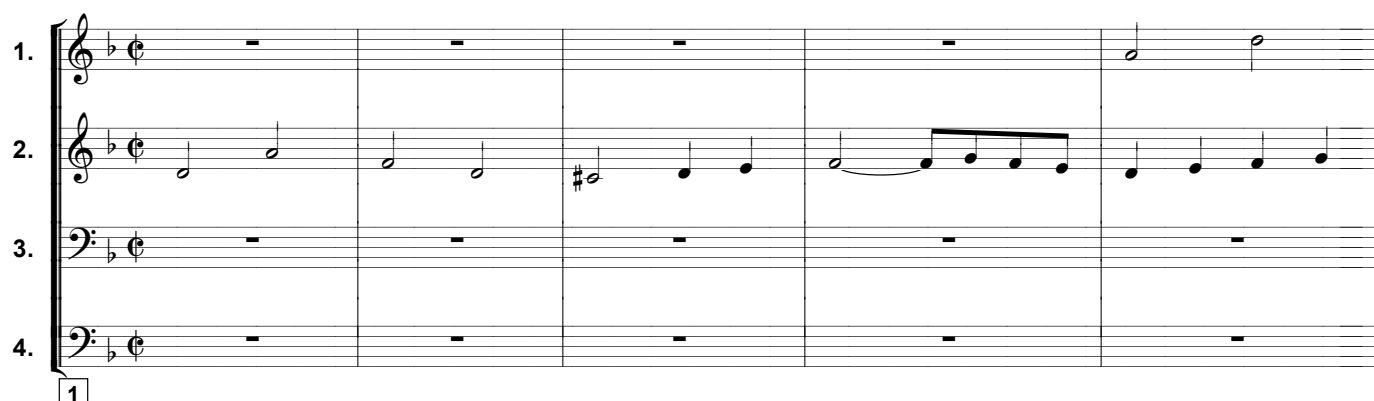
³ <https://www.christiaaningle.nl/wp-content/uploads/2021/02/Die-Kunst-der-Fuge.pdf>

7. Contrapunctus 1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

Partitur

1. 

6 

11 

16 

Contrapunctus 1

7.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

Partitur

1.

2.

3.

4.

7.

Contrapunctus 1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

Partitur

Measures 40-44 of Contrapunctus 1. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The music features complex counterpoint with various rhythmic values and accidentals.

40

Measures 45-48 of Contrapunctus 1. The score continues with four staves. Measures 45 and 46 show a full rest in the first treble staff. The music continues with intricate counterpoint in the other staves.

45

Measures 49-53 of Contrapunctus 1. The score continues with four staves. Measures 49 and 50 show a full rest in the first treble staff. The music continues with intricate counterpoint in the other staves.

49

Measures 54-58 of Contrapunctus 1. The score continues with four staves. Measures 54 and 55 show a full rest in the first treble staff. The music continues with intricate counterpoint in the other staves.

54

Contrapunctus 1

7.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

Partitur

Measures 59-63 of the musical score. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The music features complex counterpoint with various rhythmic values and accidentals.

59

Measures 64-68 of the musical score. The score continues with complex counterpoint and various rhythmic values.

64

Measures 69-73 of the musical score. Measures 70-73 are marked with a *rit.* (ritardando) instruction. The score continues with complex counterpoint and various rhythmic values.

69

Measures 74-78 of the musical score. Measure 74 is marked with a *Tempo 1* instruction. Measures 75-78 are marked with a *rit.* (ritardando) instruction. The score continues with complex counterpoint and various rhythmic values.

74

8.

Canzon „La Spiritata“



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 Erklängen auf allen möglichen Instrumenten.

Erstes Buch: Für vier, fünf und acht Stimmen ... mit Generalbaß (durch Orgel).



Wohngebiet in Cannaregio heute

Giovanni Gabrieli wurde zwischen 1554 und 1557 in Venedig geboren, in der Pfarrei San Geremia im Stadtteil Cannaregio, der auch heute noch von vielen Venezianern bewohnt wird. 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, wäh-

rend 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 war es 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. Er liegt in Santo Stefano begraben.

Veröffentlichungen (Auszug)

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

Canzon 1 „La Spiritata“

8.

Zum Stück



Mitspieldatei

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 Bezeichnung „*con ogni sorti do strumēti*“ 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.



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

The musical score is written for four staves, labeled 1. C, 2. A, 3. T, and 4. B. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/2. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in a box: 1, 4, 7, and 10. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system shows the beginning of the piece, with the C staff starting on a whole note and the A, T, and B staves following with various rhythmic patterns. The subsequent systems continue the piece, with the C staff often playing a melodic line and the other staves providing harmonic support. The score ends with a double bar line and repeat dots in the third system.

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

$\text{♩} = \text{♩}$

1. C

2. A

3. T

4. B

13

16

19

$\text{♩} = \text{♩}$

22

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

1. C

2. A

3. T

4. B

25

This system contains measures 25, 26, and 27. It features four staves: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Measure 25 starts with a whole rest on the C staff. Measure 26 contains a repeat sign. Measure 27 ends with a repeat sign.

28

This system contains measures 28, 29, and 30. It continues the four-staff arrangement. Measure 28 begins with a repeat sign. Measure 29 contains a repeat sign. Measure 30 ends with a repeat sign.

31

This system contains measures 31, 32, and 33. It continues the four-staff arrangement. Measure 31 begins with a repeat sign. Measure 32 contains a repeat sign. Measure 33 ends with a repeat sign.

34

This system contains measures 34, 35, and 36. It continues the four-staff arrangement. Measure 34 begins with a repeat sign. Measure 35 contains a repeat sign. Measure 36 ends with a repeat sign.

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

Measures 37-39 of the musical score. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and rests. A box containing the number 37 is located at the bottom left of the first staff.

Measures 40-42 of the musical score. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and rests. A box containing the number 40 is located at the bottom left of the first staff. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for measures 41 and 42.

Measures 43-45 of the musical score. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and rests. A box containing the number 43 is located at the bottom left of the first staff. The score ends with a double bar line and repeat signs on the right side of each staff.

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 Salzburger 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 später auch der von Michael Jackson - zur Karriere

und weil nie Zeit für den Schulbesuch war, lernte Wolfgang alles von seinem Vater Leopold, der ein ganz ausgezeichneter Lehrer gewesen sein muss. Dieser Leopold hatte eine Violinschule geschrieben, nach der nicht nur Mozart und seine ältere Schwester Nannerl lernten, sondern die auch heute für Kinder verwendet wird.

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 Komponisten. 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 gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den bachischen fugen.“

¹ <https://www.mozart-w-a.de/kv-404a>

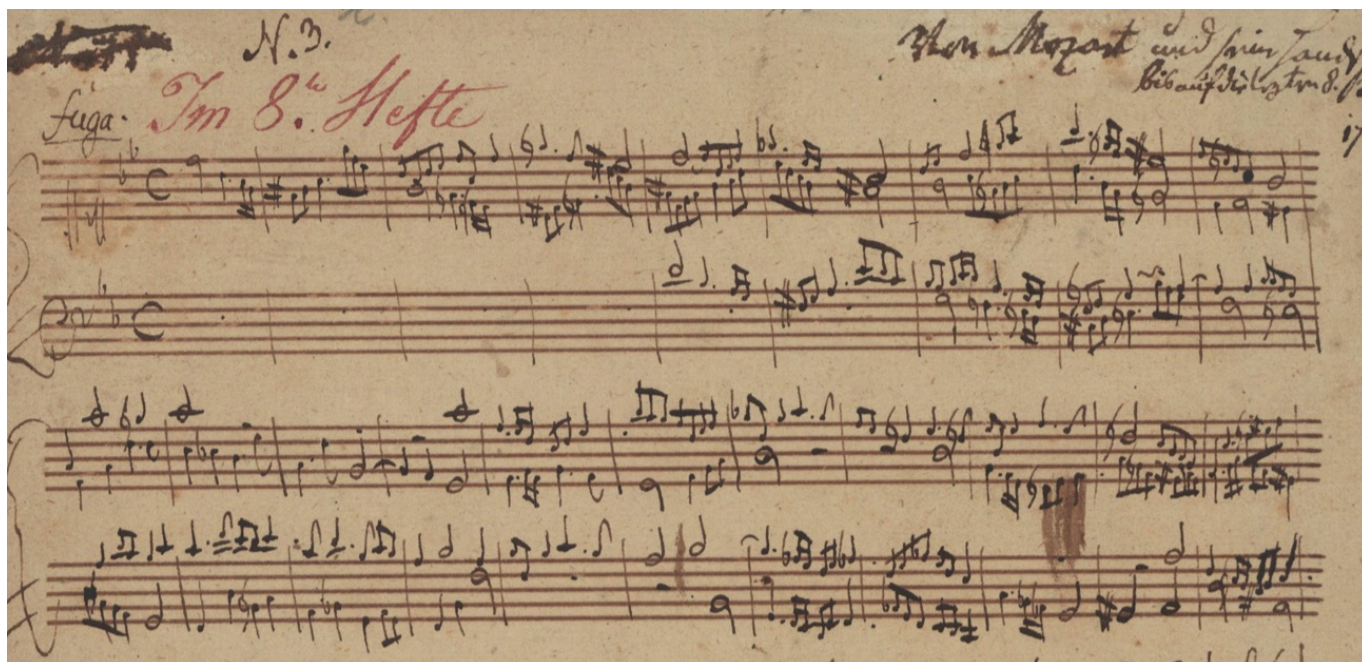
Fuge in g-moll (KV 404, 1782)

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://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.

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

Partitur

1. Thema

1

4

7

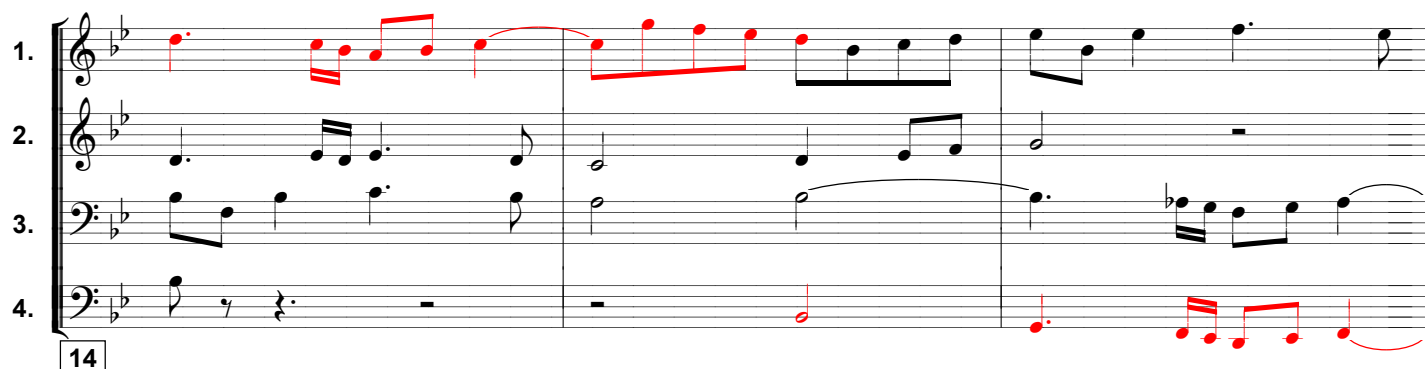
10

Fuge in g-moll

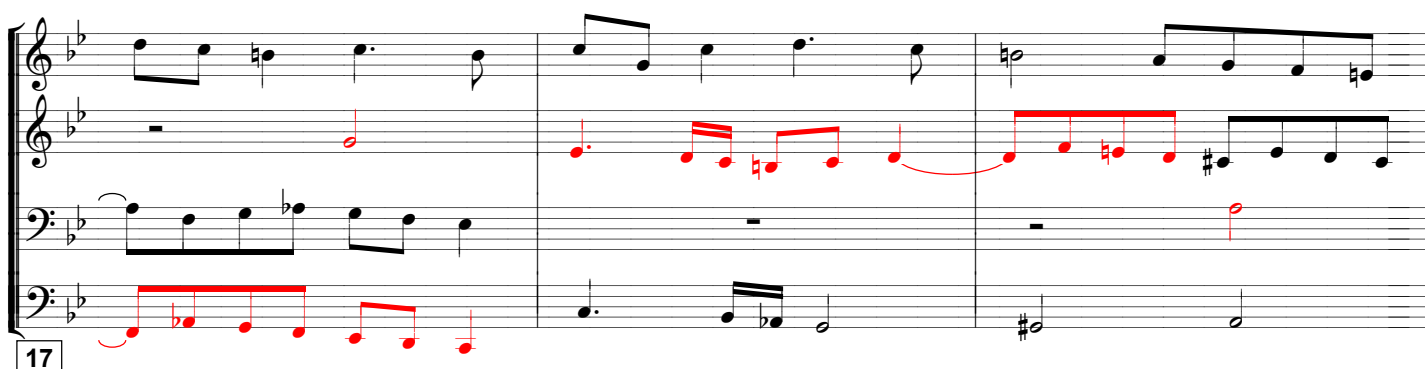
9.

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

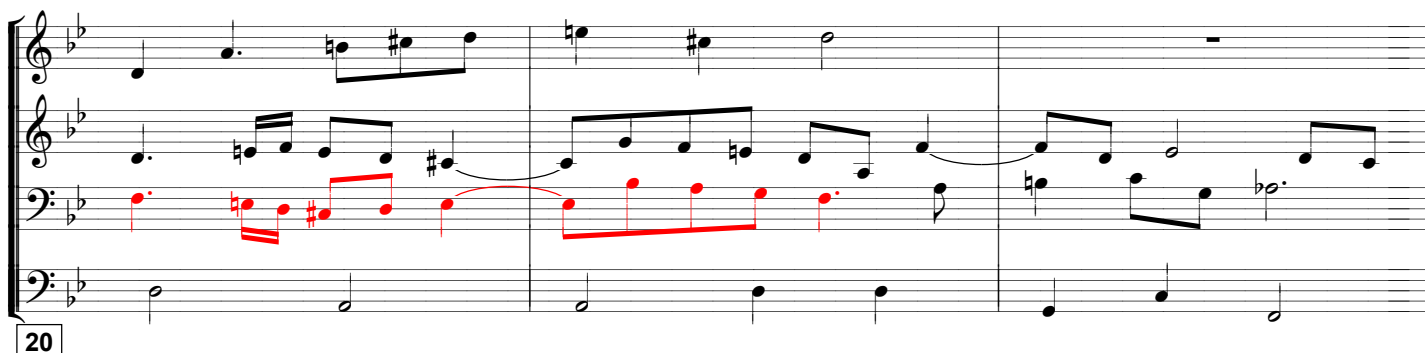
Partitur

1. 

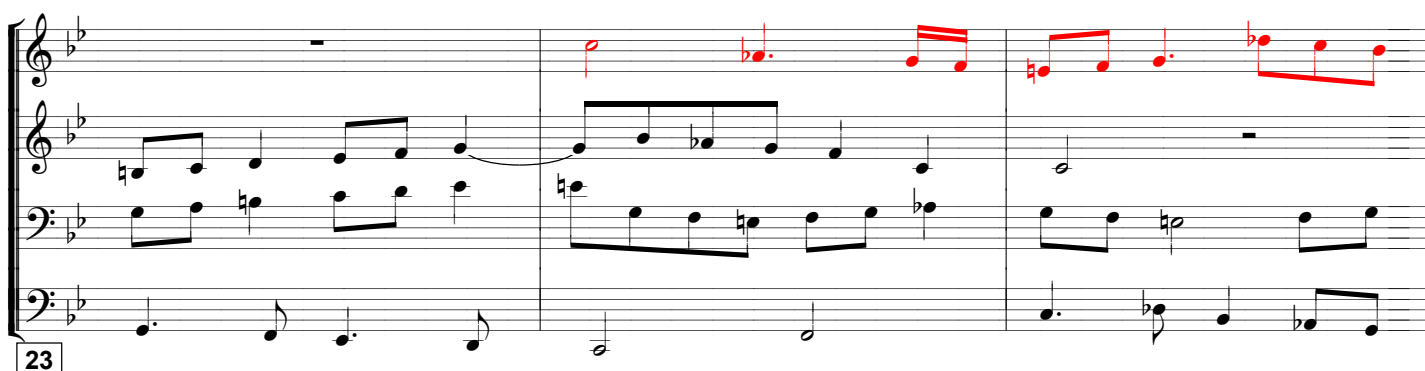
14

17 

17

20 

20

23 

23

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

Partitur

1.

2.

3.

4.

26

30

34

38

Fuge in g-moll

9.

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

Partitur

1.

2.

3.

4.

42

46

49

53

9. Fuge in g-moll

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

Partitur

1.

2.

3.

4.

Fuge in g-moll

9.

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

Partitur

1.

2.

3.

4.

70

73

77

à tempo

80

9.

Fuge in g-moll

Seite 7 / 8

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

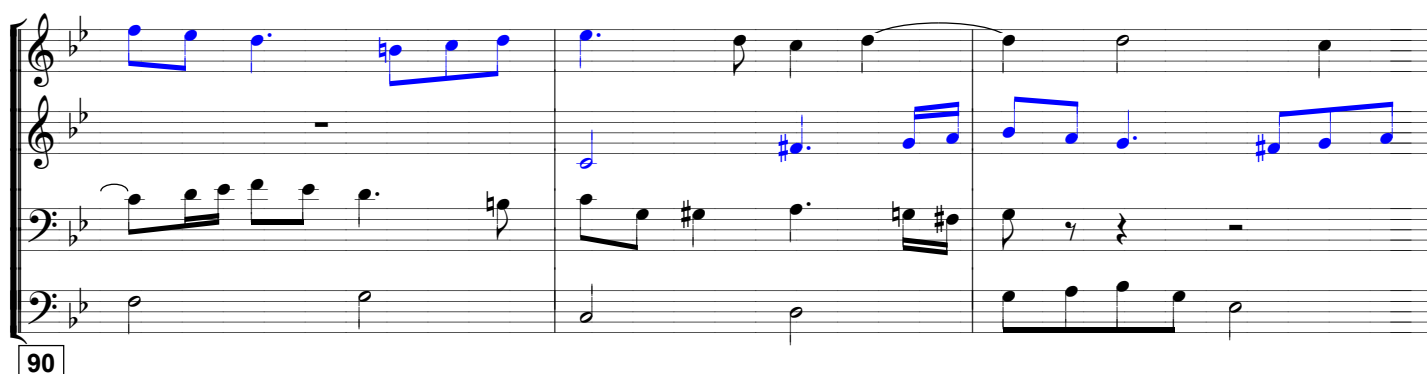
Partitur



System 84: Musical score for Fuge in g-moll, measures 84-86. The system features four staves (treble and bass clef for two parts each). The key signature is G minor (two flats). The notation includes various note values, rests, and accidentals. Some notes are highlighted in red and blue.



System 87: Musical score for Fuge in g-moll, measures 87-89. The system features four staves (treble and bass clef for two parts each). The key signature is G minor (two flats). The notation includes various note values, rests, and accidentals. Some notes are highlighted in red and blue.



System 90: Musical score for Fuge in g-moll, measures 90-92. The system features four staves (treble and bass clef for two parts each). The key signature is G minor (two flats). The notation includes various note values, rests, and accidentals. Some notes are highlighted in red and blue.



System 93: Musical score for Fuge in g-moll, measures 93-95. The system features four staves (treble and bass clef for two parts each). The key signature is G minor (two flats). The notation includes various note values, rests, and accidentals. Some notes are highlighted in red and blue.

Abt Stadler

Fuge in g-moll

9.

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

Partitur

Measures 97-99 of the Fugue in G minor, K. 401. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is G minor (two flats). Measure 97 shows a complex texture with multiple voices. Measure 98 features a long, flowing melodic line in the upper voices. Measure 99 concludes with a sustained bass line and a final chord.

Measures 100-103 of the Fugue in G minor, K. 401. The score continues with four staves. Measure 100 begins with a new melodic entry in the upper voices. Measure 101 shows a continuation of the texture with some rests. Measure 102 features a more active bass line. Measure 103 ends with a final cadence, marked by a double bar line.

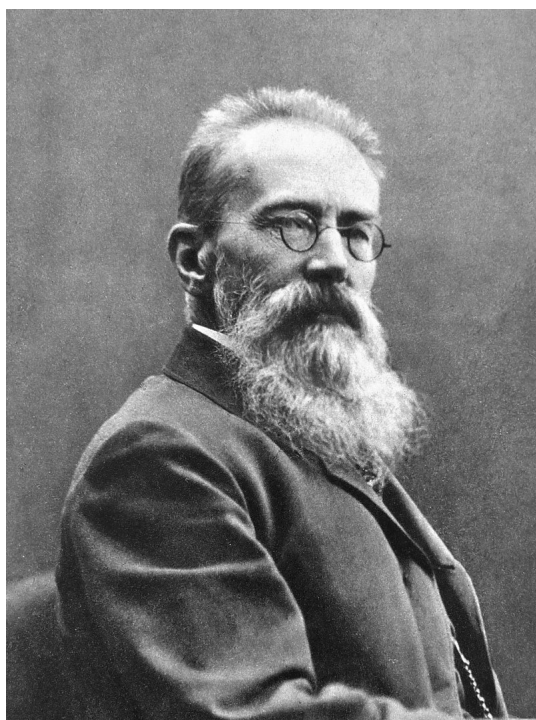
10. Nocturne in F-Dur (1888)

Nikolai Rimsky-Korsakow (1844 -1908)

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



wikipedia



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

In der Familie Rimsky-Korsakows waren Jungen und Männer über Generationen immer Offiziere der russischen 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 dortigen Konservatoriums und komponierte, dirigierte und lehrte seine Studenten. Als Musikprofessor und erfolgreicher Komponist beeinflusste er die europäischen Komponisten Igor Strawinski, Maurice 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-Korsakow 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

1. *p*

2. *p*

3. *p*

4. *p*

1

7

mf

mf

mf

mf

mp

mp

mp

mp

p

p

mp

mp

A

13

10. Nocturne in F-Dur (1888)

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

Partitur

1. 
2. 
3. 
4. 
19


25


30

Nocturne in F-Dur (1888)

10.

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

Partitur

1. *mp* *p*

2. *mp* *p*

3. *mp* *p*

4. *mp*

36

41

p *mp* *mp*

47

pp *pp* *pp* *pp*

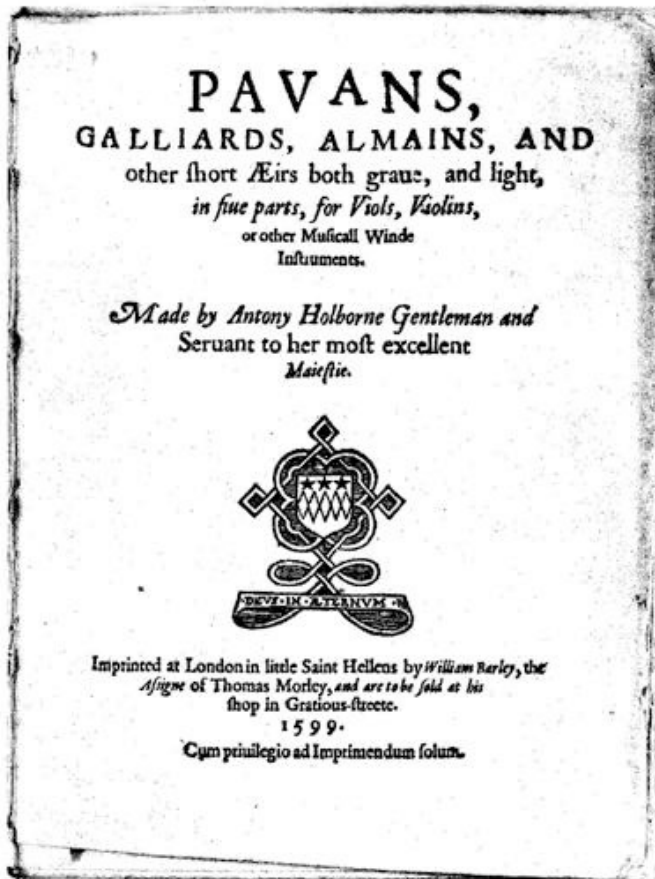


Anthony Holborne (um 1545 - 1602)

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

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

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



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 Muscull 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

Zum Stück

11.



Mitspieldatei

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, Almains...“, London 1599)

Partitur

1. Cantus

2. Quintus

3. Altus

4. Tenore

5. Bassus

1

6

11

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, Almains...“, London 1599)

Partitur

1. Cantus

2. Quintus

3. Altus

4. Tenore

5. Bassus

16

21

26

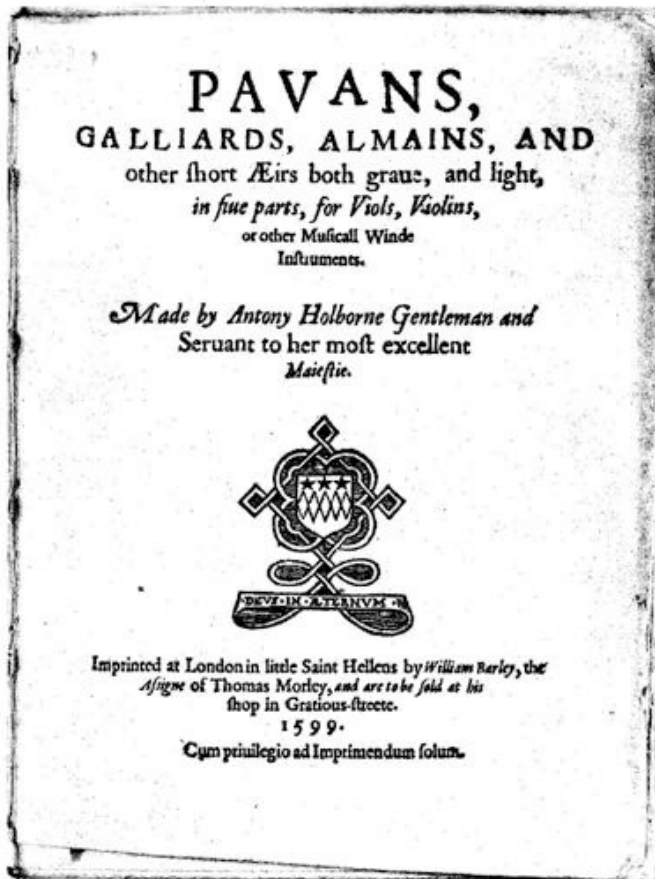


Anthony Holborne (um 1545 - 1602)

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

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

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



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 Muscull 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

Zum Stück

11.



Mitspieldatei

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.

12. Galliarde „Muy Linda“

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

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

Partitur

1. 2. 3. 4. 5.

1

4

7

Galliarde „Muy Linda“ 12.

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

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

Partitur

[illegible]

15

19



aus „Neue 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
nach einer unbekannten Quelle

William Brade war ein englischer Komponist der Renaissance und des Frühbarocks mit dem Schwerpunkt Streichmusik 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. 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. Damit war er ein ähnlich erfolgreicher Komponist wie Michael Praetorius oder Johann Hermann Schein. 1619 erschien ein Druck seiner Kompositionen bei dem berühmten Pierre Phalèse 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.

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.



Tänzer auf einer Darstellung des 17. Jahrhunderts

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 achteiligen Aufbau hatten. 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.

13.

Pavane 8a

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

Partitur

First system of the musical score for Pavane 8a, measures 1-3. The score is written for five parts: C (Cornett), 5 (Flute), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/2. The music features a variety of note values including eighth, quarter, and half notes, with some rests.

Second system of the musical score for Pavane 8a, measures 4-6. This system continues the five-part setting. Measure 4 is marked with a box containing the number 4. The musical notation includes various rhythmic patterns and rests across the five staves.

Third system of the musical score for Pavane 8a, measures 7-9. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. The system concludes the piece with final notes and rests in all five parts.

Pavane 8a

13.

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

Partitur

12

16

21



(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 Anglikanischen 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 musikalische 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)

Zum Stück

14.

Mitspieldatei



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

quae inscinter 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 rettetest 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!

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.

Eigentlich soll man Chormusik nicht auf Bläser übertragen, doch es gibt Ausnahmen und eine solche ist dieses fünfstimmige 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 Latein konnten nur die Eliten: Mönche, Fürsten, Studierende.

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 wie die Menschen vor der Reformation. Wir hören nur auf die Musik und lassen uns von den Melodien, den Echowirkungen und 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

14. Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

Partitur

1. Superius

2. Discantus

3. Contratenor

4. Tenor

5. Bassus

1

Absterge Domine

14.

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

Partitur

1. Superius

2. Discantus

3. Contratenor

4. Tenor

5. Bassus

13

16

20

14. Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

Partitur

1. Superius

2. Discantus

3. Contratenor

4. Tenor

5. Bassus

23

a.

26

29

Absterge Domine

14.

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

Partitur

1. Superius

2. Discantus

3. Contratenor

4. Tenor

5. Bassus

33

37

41

14.

Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

Partitur

1. Superius

2. Discantus

3. Contratenor

4. Tenor

5. Bassus

45

49

53

Absterge Domine

14.

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

Partitur

Measures 57-60 of the musical score. The score is written for five staves (three treble and two bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature changes from 3/4 to 4/4. Measure 57 starts with a treble staff containing a half note B-flat, a quarter note A, and a half rest, followed by a 3/4 time signature change. Measures 58-60 continue with various rhythmic patterns and rests across the staves.

57

Measures 61-64 of the musical score. The score continues on five staves. The time signature changes from 4/4 to 3/4. Measure 61 starts with a treble staff containing a half note B-flat, a quarter note A, and a half rest, followed by a 3/4 time signature change. Measures 62-64 continue with various rhythmic patterns and rests across the staves.

61

Measures 65-68 of the musical score. The score continues on five staves. The time signature changes from 3/4 to 4/4. Measure 65 starts with a treble staff containing a half note B-flat, a quarter note A, and a half rest, followed by a 4/4 time signature change. Measures 66-68 continue with various rhythmic patterns and rests across the staves.

65

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_SS WV_67_\(Scheidt%2C_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/Canzon_super_Cantionem_Gallicam%2C_SS WV_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 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 in 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.



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>

Ben Bloor ist Organist an der London „Oratory Church“ und an der Schule der „Westminster School“.

<https://www.youtube.com/watch?v=YEDV76pawtw>



Samuel Scheidt hatte ja bei Jan Pieterszoon Sweelinck studiert 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 ausgesprochen populär 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 Stim-

me 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 zweiten 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/innen viel abverlangen. Genannt werden sollen hier nur die **Canzon super Cantionem Belgicam** (SSWV 69), die **Canzon Super Intradam Aethiopicam** (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...) **Mitspieldatei**



Werke Samuel Scheidts:

Cantiones sacrae (1620)

Geistliche Konzerte Teil I (1631)

Liebliche Kraftblümlein (1635)

Görlitzer Tabulaturbuch (1650)

Ludi Musici (1621)

Geistliche Konzerte Teil II (1634)

Geistliche Konzerte Teil IV (1640)

Tabulatura nova I–III (1624)

Geistliche Konzerte Teil III (1635)

LXX Symphonias (1644)

15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

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

Partitur

1. 2. 3. 4. 5.

1

7

13

19

Canzon... Gallicam

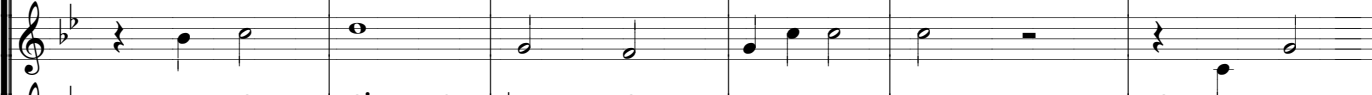
15.

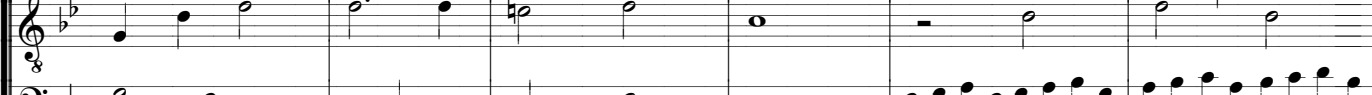
Samuel Scheidt (1587 - 1650)

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

Partitur

1. 

2. 

3. 

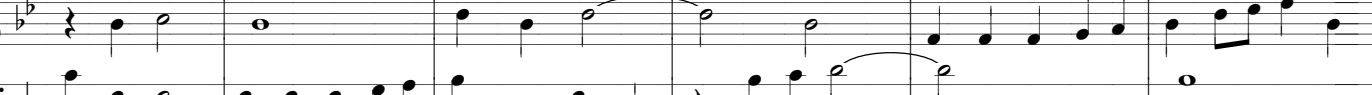
4. 

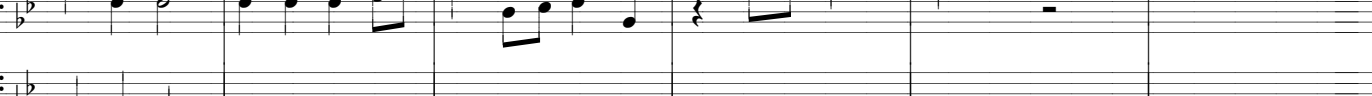
5. 

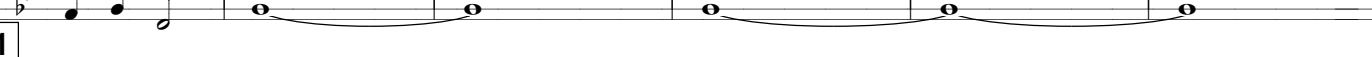
25











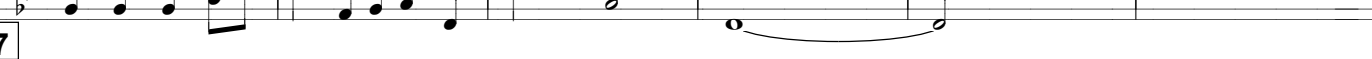
31





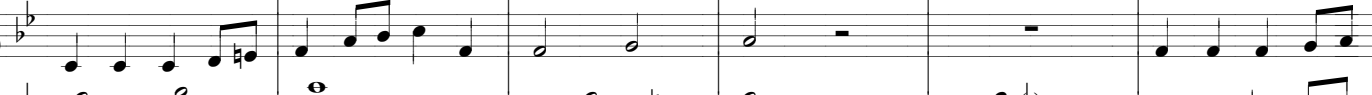




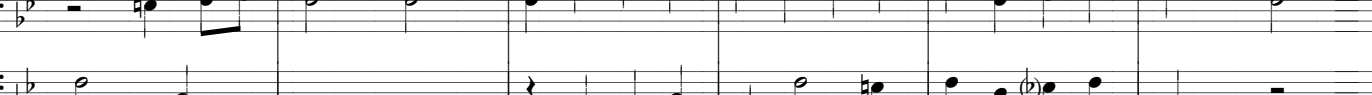


37











43

15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

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

Partitur

1. 2. 3. 4. 5.

49

55

61

66

d = d.

Canzon... Gallicam

15.

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

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

Partitur

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

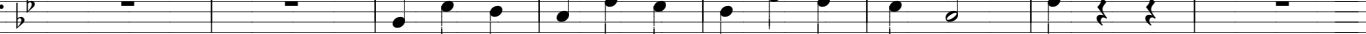
72



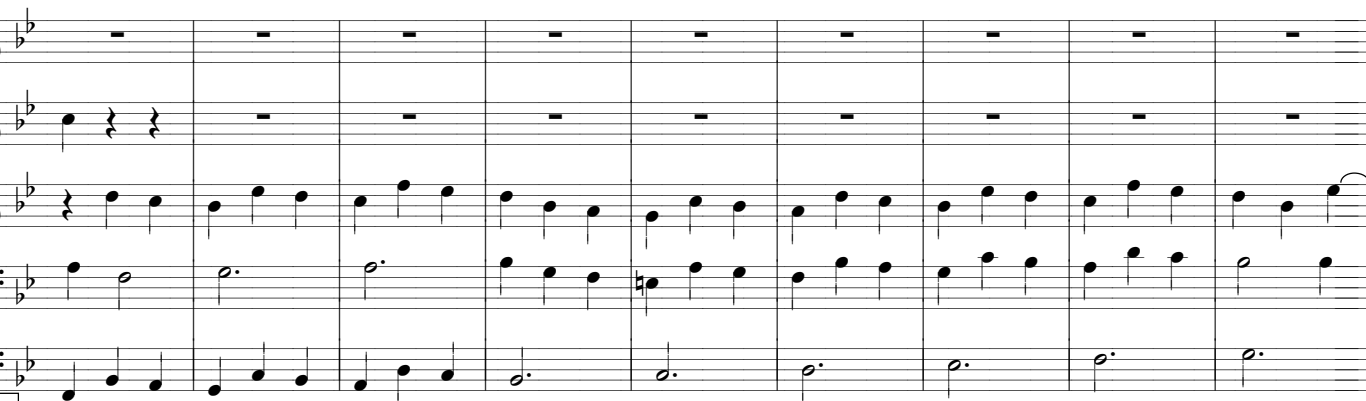


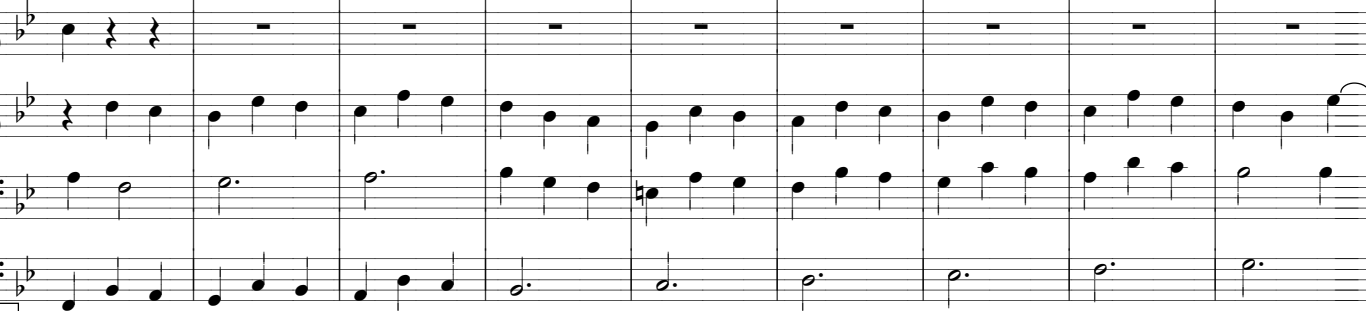






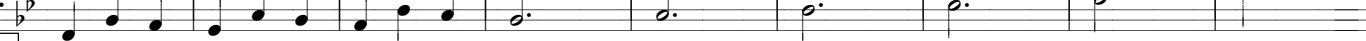
80











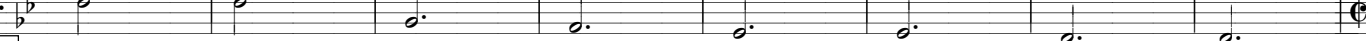
88











97

15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

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

Partitur

1. 
105

111

117

123

Canzon... Gallicam

15.

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

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

Partitur

The musical score is written for five voices (1-5) and three instruments (6-8). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box: 129, 135, and 141. The first system (measures 129-134) features five voices with dynamics *p*, *f*, *pp*, and *f*. The second system (measures 135-140) features three instruments with dynamics *mf* and *f*. The third system (measures 141-147) features five voices and three instruments with dynamics *mf*, *f*, and *p*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

1. *p* *f* *p* *f* *pp* *f*

2. *p* *f* *p* *f* *pp* *f*

3. *p* *f* *p* *f* *pp* *f*

4. *p* *f* *p* *f* *pp* *f*

5. *p* *f* *p* *f* *pp* *f*

129 *p* *f* *p* *f* *pp* *f*

135 *mf* *mf* *mf*

141 *mf*

147 *f* *f* *p* *p*

15. Canzon... Gallicam

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

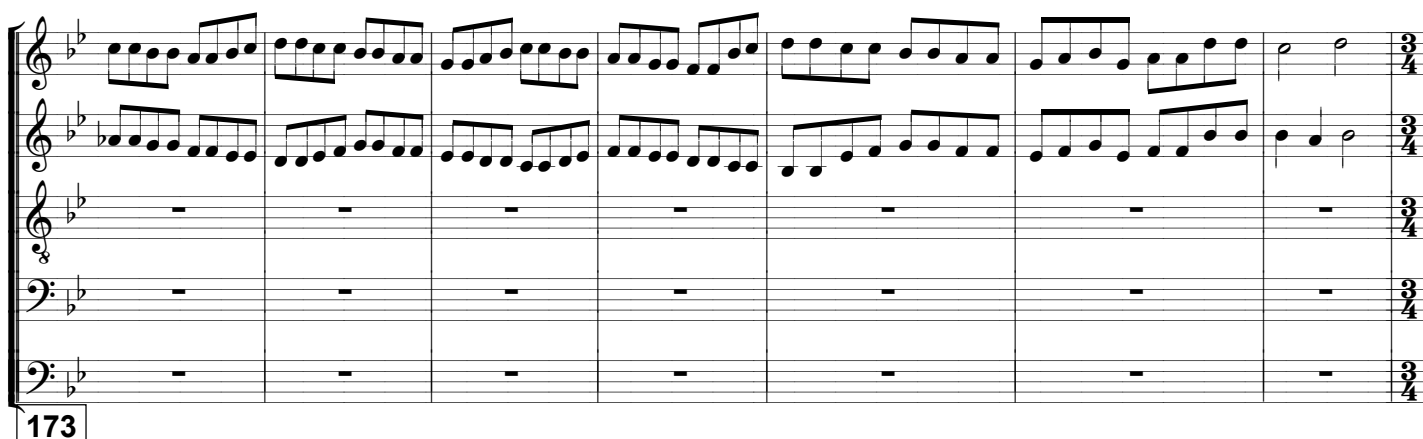
aus: *Ludi musici I* - N. 27 Canzon à 5 Voc. super Cantionem Gallicam

Partitur

1.  153

159 

166 

173 

Canzon... Gallicam

15.

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

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

Partitur

$\text{♩} = \text{♩}$

180

190

$\text{♩} = \text{♩}$

200

207

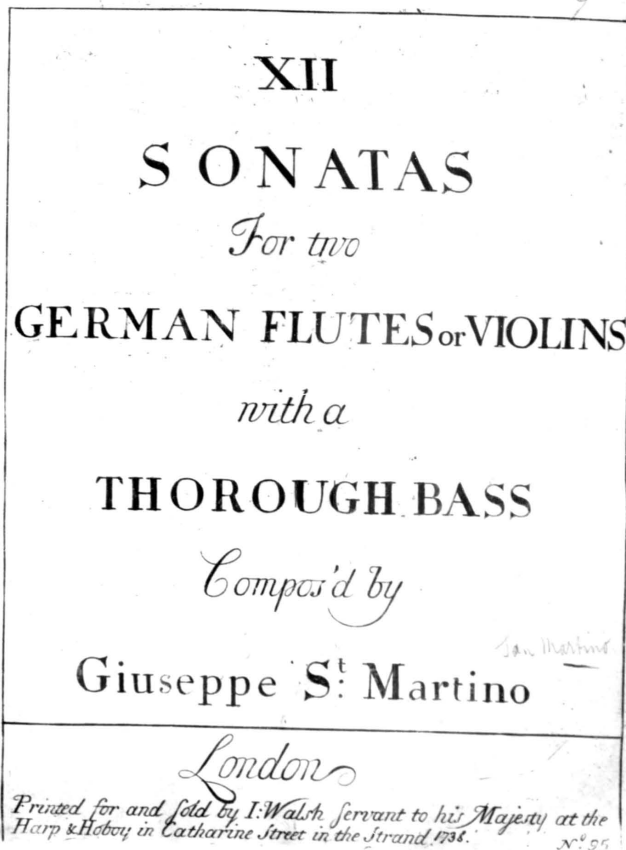
aus: XII Sonatas for the German Flute <Blockflöte> or violins, hrsg. von I. Walsh, London 1738

Giuseppe Baldassare Sammartini

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

https://imslp.org/wiki/Category:Sammartini,_Giuseppe

[https://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas_\(Sammartini,_Giuseppe\)](https://imslp.org/wiki/12_Trio_Sonatas_(Sammartini,_Giuseppe))



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 Bruder, **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 Giuseppe's, 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 überschwänglich. Die Londoner Verleger Walsh und J. Hare nahmen seine ersten Flötensonaten 1727 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 Kontakte 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 Hofes 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

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

16.

Giuseppe Baldassare Sammartini

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

zum Stück

Mitspieldatei (alle Sätze)



Diese Sonata ist im Original eine zweistimmige Sonate für Blockflöten, die von Horst Schrempf 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 weni-

ger 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

1.
 2.
 3.
 4.
 5.
 1

4

7

10

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

1. 

17 

20 

23 

I. Allegro

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

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

The image displays a musical score for a five-part instrumental ensemble, likely a woodwind quintet, in the key of B-flat major (three flats). The score is divided into four systems, each containing five staves. The first system begins at measure 38 and ends at measure 39. The second system starts at measure 40 and ends at measure 42. The third system begins at measure 43 and ends at measure 45. The fourth system starts at measure 46 and ends at measure 48. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and note values. The score is written in a clear, professional format, with measures grouped by bar lines and measure numbers indicated at the beginning of each system.

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

Measures 1-5 of the Trio Sonata in B-flat major, II. Adagio. The score is written for five staves (three treble and two bass). The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is Adagio. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated at the beginning of measure 1. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Measures 6-11 of the Trio Sonata in B-flat major, II. Adagio. The score continues with five staves. The dynamic marking *mf* is present. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Measures 12-17 of the Trio Sonata in B-flat major, II. Adagio. The score continues with five staves. The dynamic marking *mf* is present. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

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

Measures 18-23 of the musical score. The score is written for five staves (three treble and two bass). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is common time (C). The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several slurs and ties. A small 'A' symbol is placed above the first staff in measure 20.

18

Measures 24-29 of the musical score. The score continues with five staves. Dynamics include *f* (forte) in measure 24, *p* (piano) in measure 26, and *p* in measure 28. There are slurs and ties throughout the passage.

24

Measures 30-35 of the musical score. The score continues with five staves. Dynamics include *p* (piano) in measure 30 and *rit.* (ritardando) in measure 34. There are slurs and ties throughout the passage.

30

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

Measures 1-8 of the Trio Sonata. The score is written for five staves (1-5) in 3/8 time, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various rhythmic values and rests.

Measures 9-16 of the Trio Sonata. The score continues with five staves, showing more complex rhythmic patterns and rests.

Measures 17-23 of the Trio Sonata. The score continues with five staves, showing more complex rhythmic patterns and rests.

Measures 24-31 of the Trio Sonata. The score continues with five staves, showing more complex rhythmic patterns and rests.

24

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

1. 

32



38



45



51

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

The musical score is arranged in five systems, each containing five staves. The first system (measures 1-6) shows the initial entry of the five parts. The second system (measures 57-62) features a key change to B-flat major, indicated by the addition of a natural sign to the second line of the first staff. The third system (measures 63-68) continues the development in B-flat major. The fourth system (measures 69-74) shows further melodic and harmonic progression. The fifth system (measures 75-80) concludes the page with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

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

1. Violin I

2. Violin II

3. Violin III

4. Bassoon

5. Cello/Double Bass

81

87

94

100

17. Music for His Majesty...



Matthew Locke (1621 in Exeter - 1677 in London)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Matthew_Locke_\(Komponist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Matthew_Locke_(Komponist))
[https://imslp.org/wiki/Music_for_his_Majesty's_Sackbuts_and_Cornetts_\(Locke%2C_Matthew\)](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.

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 Allmanden. Ich habe drei Sätze daraus ausgewählt.

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 wiederholen, den zweiten nur dann, wenn genug Zeit und Ruhe ist. Das kommt auf die Situation an.



John Michael Wright: Charles II. während der Krönung 1661

Quelle: <https://www.ausstellung-charles2.phil.fau.de/einfuehrung/>

2. Courante

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

3. Allemande

Eine Allemande ist ein mittellangsamere Schreittanz. Hier könnte er einen Weg des Königs beschrieben haben, denn Matthew Locke schrieb diese 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 einen 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.

2.

3.

4.

5.

1

6

17.

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

1.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for five staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and two piano accompaniment staves (Right Hand and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time, with a tempo marking of 'Moderato'. The score consists of four measures. The first measure shows the vocal entries and the piano accompaniment. The second measure continues the vocal lines and the piano accompaniment. The third measure shows the vocal lines and the piano accompaniment. The fourth measure is the final measure of the piece, ending with a double bar line and repeat dots. The piano accompaniment features a steady eighth-note rhythm in the right hand and a more complex, syncopated rhythm in the left hand.

17.

2. Courante

Matthew Locke (1621-1677)

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

Partitur

1.

2.

3.

4.

5.

19

23

2. Courante

17.

Matthew Locke (1621-1677)

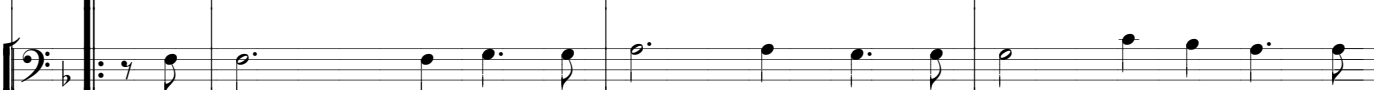
Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets (1661)

Partitur

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

27



31

17.

3. Allemande

Matthew Locke (1621-1677)

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

Partitur

1. 2. 3. 4. 5.

35

1. 2. 3. 4. 5.

40

3. Allemande

17.

Matthew Locke (1621-1677)

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

Partitur

1. 2. 3. 4. 5.

45

frei im Tempo á tempo

1. 2.

49



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

1. 

6 

12 

18.

Sonata 2

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

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

Partitur

19

23

26

Sonata 2

18.

Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)
aus: „Hora decima musicorum“, Lipsiensium / Leipzig, 1670

Partitur

Measures 29-31 of the musical score. The score is written for five staves (three treble and two bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Measure 29 starts with a half rest in the first staff and a quarter note in the second. Measure 30 has a half note in the first staff and a quarter note in the second. Measure 31 has a half note in the first staff and a quarter note in the second.

29

Measures 32-34 of the musical score. The score is written for five staves (three treble and two bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The music continues with various note values and rests. Measure 32 starts with a half note in the first staff and a quarter note in the second. Measure 33 has a half note in the first staff and a quarter note in the second. Measure 34 has a half note in the first staff and a quarter note in the second.

32

Measures 35-37 of the musical score. The score is written for five staves (three treble and two bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The music continues with various note values and rests. Measure 35 starts with a half note in the first staff and a quarter note in the second. Measure 36 has a half note in the first staff and a quarter note in the second. Measure 37 has a half note in the first staff and a quarter note in the second.

36

18.

Sonata 2

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

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

Partitur

System 40: A five-staff musical score in B-flat major (two flats). The staves are arranged in two pairs with a central staff. The first pair (top two staves) contains treble clefs, and the second pair (bottom two staves) contains bass clefs. The central staff is empty. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A box with the number '40' is at the bottom left.

System 44: A five-staff musical score in B-flat major. The staves are arranged in two pairs with a central staff. The first pair (top two staves) contains treble clefs, and the second pair (bottom two staves) contains bass clefs. The central staff is empty. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A box with the number '44' is at the bottom left.

System 49: A five-staff musical score in B-flat major. The staves are arranged in two pairs with a central staff. The first pair (top two staves) contains treble clefs, and the second pair (bottom two staves) contains bass clefs. The central staff is empty. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A box with the number '49' is at the bottom left.

Sonata 2

18.

Johann Pezel(ius), (5. Dez 1639 -13.Okt.1694)
aus: „*Hora decima musicorum*“, *Lipsiensium* / Leipzig, 1670

Partitur

System 1 (Measures 54-58): This system contains five measures of music. It features five staves: two treble clefs (top two) and three bass clefs (bottom three). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Measure 54 starts with a treble staff playing a quarter-note melody and a bass staff with a half-note accompaniment. The system concludes with measure 58.

54

System 2 (Measures 59-62): This system contains four measures of music. It continues with the same five-staff arrangement and key signature. The musical texture remains consistent with the previous system, featuring melodic lines in the treble and accompaniment in the bass. Measure 59 begins with a treble staff entry, and the system ends with measure 62.

59

System 3 (Measures 63-66): This system contains four measures of music, ending with a double bar line. It maintains the five-staff structure and key signature. The notation shows a continuation of the musical themes established in the previous systems, with clear melodic and harmonic development. Measure 63 starts with a treble staff entry, and the system concludes with measure 66.

63



Mitspieldatei

Daniel Johann Grimm (1719 - 1760)

<https://rme.rilm.org/articles/bql42152/1.0/bql42152>

https://de.wikipedia.org/wiki/Herrnhuter_Br%C3%BCdergemeinde

Anja Wehrendt: Das „Handbuch bey der Music-Information“ von Johann Daniel Grimm. Zur Konzeption des Musikunterrichts in der Brüdergemeinde 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 Brüdergemeinde¹ 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 Gemeindegearbeit 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 **Posaunenchor**, 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 strenggläubige evangelische Christen - den amerikanischen Evangelikalen vergleichbar

Sonata VII

19.

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

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

Partitur

$\text{♩} = 66$ Adagio

System 1 (Measures 1-4): The score is in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (treble clef) begins with a quarter note B-flat, followed by a triplet of eighth notes (F, G, A-flat) in the second measure, and continues with quarter notes. The second staff (treble clef) has a half note B-flat in the first measure, followed by quarter notes. The third staff (bass clef) starts with a half note B-flat, followed by quarter notes. The fourth staff (bass clef) has a half note B-flat, followed by quarter notes. The fifth staff (bass clef) has a half note B-flat, followed by quarter notes. The system concludes with a measure rest in the first staff.

1

System 2 (Measures 5-8): The first staff (treble clef) continues with quarter notes and eighth notes. The second staff (treble clef) has quarter notes and eighth notes. The third staff (bass clef) has quarter notes and eighth notes. The fourth staff (bass clef) has quarter notes and eighth notes. The fifth staff (bass clef) has quarter notes and eighth notes. The system concludes with a measure rest in the first staff.

5

System 3 (Measures 9-12): The first staff (treble clef) has quarter notes and eighth notes. The second staff (treble clef) has quarter notes and eighth notes. The third staff (bass clef) has quarter notes and eighth notes. The fourth staff (bass clef) has quarter notes and eighth notes. The fifth staff (bass clef) has quarter notes and eighth notes. The system concludes with a measure rest in the first staff.

9

19.

Sonata VII

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

(Partiturbücher von D. J. Grimm, Herrnhuter Mus. A7:10)

Allegro

$\text{♩} = 88$

13

Allegro

17

21

Sonata VII

19.

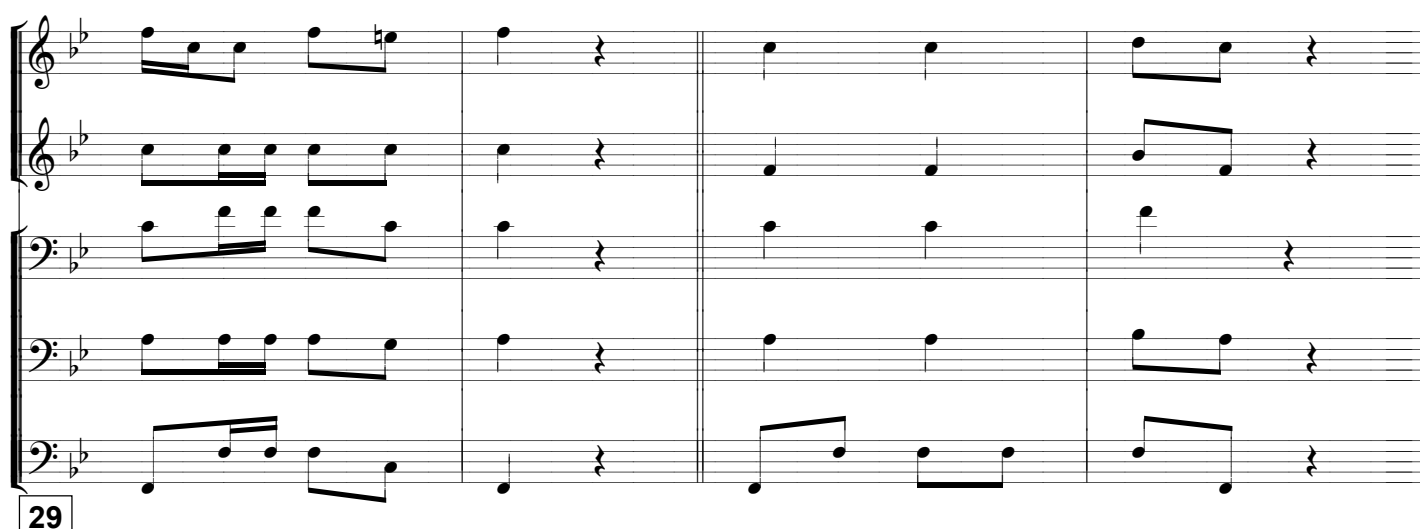
Daniel Johann Grimm (1619-1660)

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



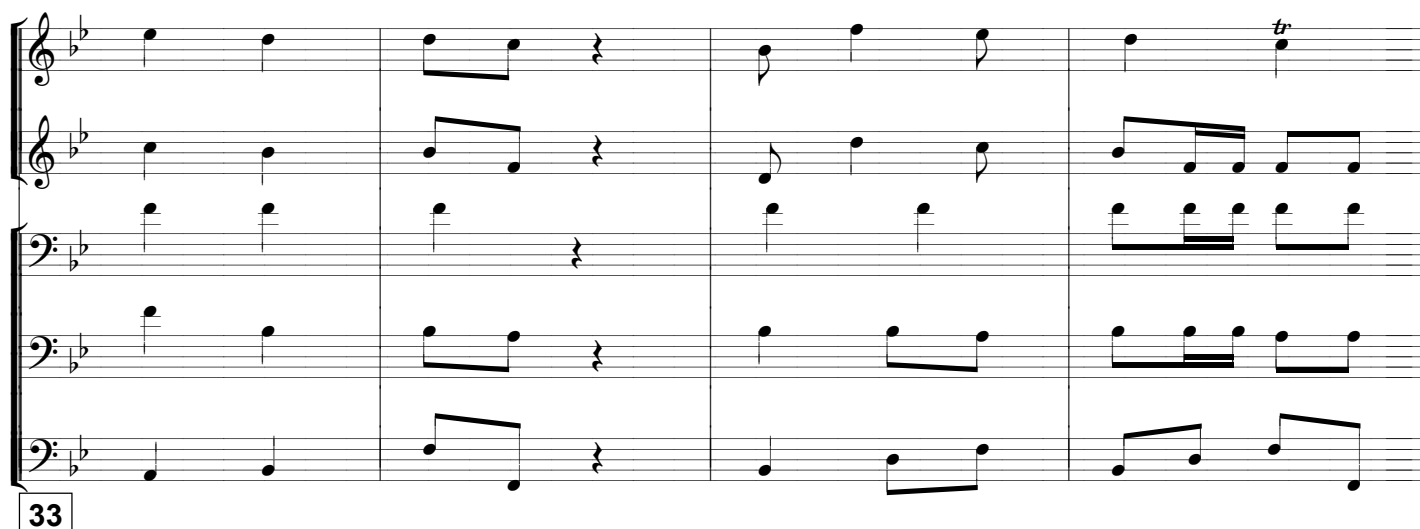
System 25: Musical score for five staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The system contains four measures of music. The first measure has a whole rest in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The second measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The third measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The fourth measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves.

25



System 29: Musical score for five staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The system contains four measures of music. The first measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The second measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The third measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The fourth measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves.

29



System 33: Musical score for five staves (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The system contains four measures of music. The first measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The second measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The third measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves. The fourth measure has a half note in the top two staves and a half note in the bottom three staves.

33

19.

Sonata VII

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

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

System 37-40: This system contains measures 37 through 40. It features five staves. The top two staves (treble clef) are mostly rests. The bottom three staves (bass clef) contain the main melodic and harmonic material. Measure 37 starts with a bass line of quarter notes. Measures 38 and 39 show a melodic line in the third staff from the top, with a slur over measures 38 and 39. Measure 40 continues the bass line with eighth notes.

System 41-44: This system contains measures 41 through 44. The top two staves remain mostly rests. The bottom three staves continue the musical development. Measure 41 shows a melodic line in the third staff from the top. Measure 42 has a slur over the second and third staves from the top. Measure 43 features a trill (tr) in the top staff. Measure 44 ends with a sharp sign (#) in the top staff.

System 45-48: This system contains measures 45 through 48. The top two staves are mostly rests. The bottom three staves continue the musical development. Measure 45 shows a melodic line in the third staff from the top. Measure 46 has a slur over the second and third staves from the top. Measure 47 features a trill (tr) in the top staff. Measure 48 ends with a sharp sign (#) in the top staff.

Sonata VII

19.

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

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

Measures 49-52 of the musical score. The score is written for five staves, each with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A box containing the number 49 is located at the bottom left of the first staff.

Measures 53-55 of the musical score. The score is written for five staves, each with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A box containing the number 53 is located at the bottom left of the first staff.



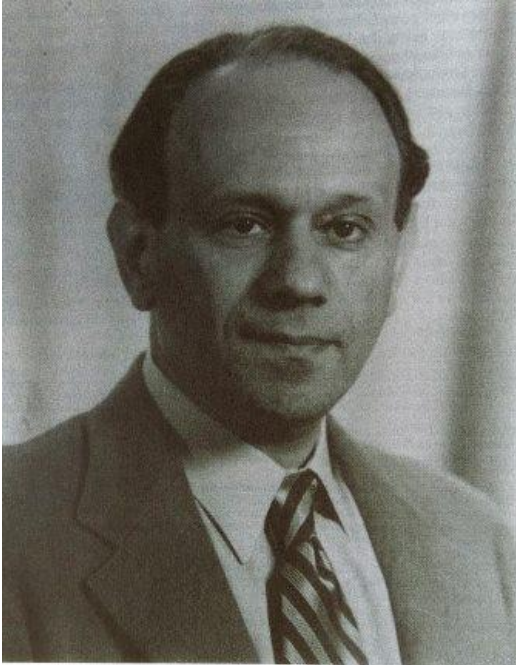
Karol Rathaus (1895 - 1954)

Andante con moto - Allegro marziale, non troppo

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

[https://imslp.org/wiki/Tower_Music_\(Rathaus,_Karol\)](https://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*“ verfeindet 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 verkräftet 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 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://imslp.org/wiki/Tower_Music_(Rathaus,_Karol))

<https://www.youtube.com/watch?v=sWd4xEv2s-U>

Mitspieldatei
(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 Pezeliuss, 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 *crescendo* 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).

Posaune 1 (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 2

Erster Satz: Spiele die langen Noten der ersten Zeile mit einem leichten *crescendo*, um die Spannung aufzubauen. Ab T8 spiele laut! Der mittlere 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 virtuellen Takte T19f und T22f mußt Du vorher mal gespielt haben. Die Artikulation ist dort wichtig, wo sie steht.

Posaune 3 (Tuba)

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 bezeichneten 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.

Tower Music

Karol Rathaus (1895-1954)

1. Satz

Andante con moto

1. *p*

2. *p* *cresc.*

3. *p*

4. *p*

5. *p*

1

8

f

p

mf

Poco più mosso

p

sempre legato

15

Tower Music

20.

Karol Rathaus (1895-1954)

1. Satz

1. *pp* *p*

2. *p*

3.

4.

5.

23

pp *f* **Tempo 1**

pp *f*

29

f *ff* **rall.**

f *ff*

f *ff*

f *ff*

36

20.

Tower Music

Karol Rathaus (1895-1954)

2. Satz

Allegro marziale, non troppo

1.  *mp*

2.  *mp*

3.  *solo*

4.  *b*

5. 

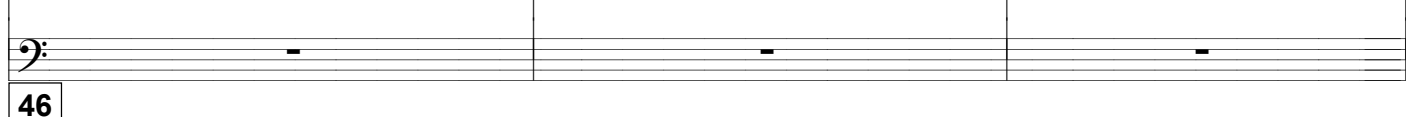
43

 *f*

 *mf*







46

 *f*

 *f*

 *mf*





49

Tower Music

20.

Karol Rathaus (1895-1954)

2. Satz

The musical score is written for a concert band in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial entry of the woodwinds and brass with dynamic markings *p*, *pp*, *mp*, and *f*. The second system features a solo for the woodwinds with dynamic markings *solo*, *f*, and *p*. The third system shows the woodwinds and brass playing together with dynamic markings *f* and *mp*.

20.

Tower Music

Karol Rathaus (1895-1954)

2. Satz

1. *p*

2. *p*

3. *mp*

4. *mp*

5. *mf*

61

mf

f

f

f

f

marcato

64 *f marcato*

solo

mp

mp

67

Tower Music

20.

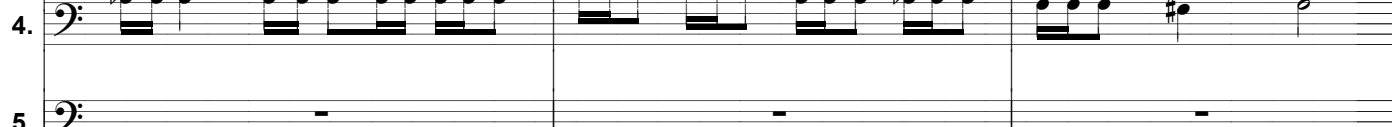
Karol Rathaus (1895-1954)

2. Satz

1. 

2. 

3. 

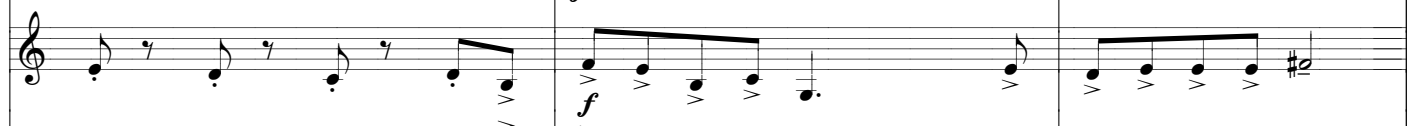
4. 

5. 

70











73



aus: *Lustgarten neuer deutscher Gesäng, Balletti, Gaillardien und Intradan* (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 Madrigalbuches 1586 wieder nach Venedig. Hassler blieb in Augsburg. 1601 übernahm er zusätzlich die Stadtpfeferkapelle, 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.

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.



Gedenktafel für Hassler im Frankfurter Dom

Intrade 1

21.

aus: *Lustgarten neuer deutscher Gesäng,
Balletti, Gaillarden und Intradan* (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 Gabrieli 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 Augsburg, 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 Canzonemotiv 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 rythmisch stolpern, obwohl sie bekannt klingt. Hier stehen uns die Hörgewohnheiten aus der aktuellen 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)

1. 1

4

8

Intrade 1

21.

Hans Leo Hassler (vor 26.10.1564 - 8. 6.1612)

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

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

11



14



17



Mitspieldatei

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

Aus: Neue 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 (unbekannte Quelle)

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 Stargiganten.

Brade war berühmt als Instrumentalist und Komponist. Zu seinen Lebzeiten erschienen fünf gedruckte 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 regelrechte 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: Neue außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)

First system of the musical score for Paduana 1, measures 1-3. The score is written for six parts: C (Cornetto), 5 (Soprano), A (Alto), T (Tenor), 6 (Bass), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The music begins with a repeat sign. The notes are as follows:

Measure	C	5	A	T	6	B
1	C4	C4	C4	C4	C4	C4
2	D4	D4	D4	D4	D4	D4
3	E4	E4	E4	E4	E4	E4

1

Second system of the musical score for Paduana 1, measures 4-6. The notes are as follows:

Measure	C	5	A	T	6	B
4	F4	F4	F4	F4	F4	F4
5	G4	G4	G4	G4	G4	G4
6	A4	A4	A4	A4	A4	A4

4

Third system of the musical score for Paduana 1, measures 7-9. The notes are as follows:

Measure	C	5	A	T	6	B
7	B4	B4	B4	B4	B4	B4
8	C5	C5	C5	C5	C5	C5
9	D5	D5	D5	D5	D5	D5

7

22.

Paduana 1

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

Aus: Neue außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)

Measures 11-14 of the musical score for Paduana 1. The score is for a six-part ensemble (C, 5, A, T, 6, B) in G minor. Measures 11-14 show the beginning of the piece with various rhythmic patterns and rests.

Measures 15-18 of the musical score for Paduana 1. The score continues with more complex rhythmic patterns and rests.

Measures 19-22 of the musical score for Paduana 1. The score concludes with a final cadence and a repeat sign.

22.

Aus: Neue außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)

20

23

26



„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_\(Altenburg,_Michael\)](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.

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.



Portrait Michael Altenbuqs (wikipedia)

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

„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](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 eigentliche Chormelodie, **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.

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 mensuriert¹ sind, daß man sie sehr leise spielen kann. Moderne Instrumente tragen mehr und erscheinen deswegen lauter. Die Gesangspartie sollte daher mit mindestens drei Personen besetzt werden, damit der Text gegen die Bläser auch verstanden wird.



Das Deckblatt der ersten Stimme aus der SULB



¹Die Instrumente sind eng gebaut, brauchen weniger Luft und sprechen besser an. Daher kann man sie mit einer geringeren Lautstärke spielen.
 (Bildnachweis: <https://www.ewaldmeini.de/Tenorposaune.htm>)

23.

Intrade

Nun komm, der Heiden Heiland

Michael Altenburg (1584 - 1640)

Aus: CANTIONES De ADVENTU DOMINI , Erfurt 1620

1.

2.

3.

4.

5.

6.

1

Nun komm, der Hei - den Hei - land, der Jung - frau - en

4

Kind er - kannt, daß sich wun - der al - le Welt,

7

23.

Michael Altenburg (1584 - 1640)

Aus: *CANTIONES De ADVENTU DOMINI* , Erfurt 1620

10

13

15

23.

Intrade

Nun komm, der Heiden Heiland

Michael Altenburg (1584 - 1640)

Aus: CANTIONES De ADVENTU DOMINI , Erfurt 1620

1.

2.

3.

4.

5.

6.

dem kön'g - li - chen Saal so rein,

18

Gott von Art und Mensch, ein Held,

20

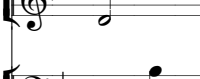
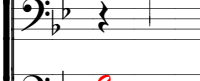
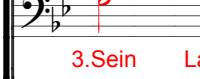
sein' Weg er zu lau - fen eilt_.

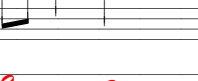
22

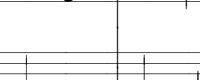
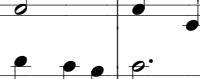
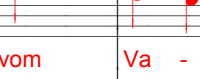
Nun komm, der Heiden Heiland

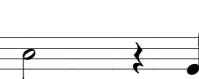
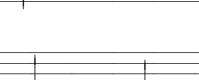
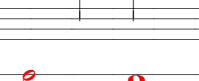
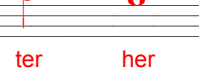
Michael Altenburg (1584 - 1640)

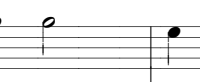
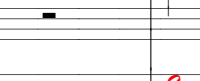
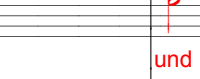
Aus: CANTIONES De ADVENTU DOMINI , Erfurt 1620

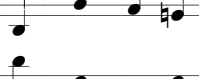
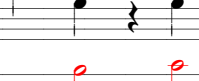
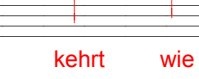
1.      

2.      

3.      

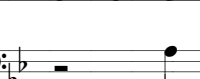
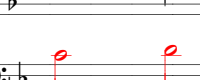
4.      

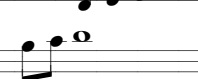
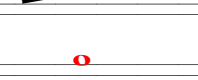
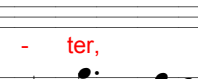
5.      

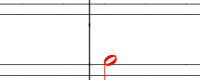
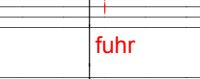
6.      

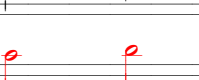
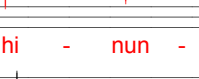
3.Sein Lauf kam vom Va - ter her und kehrt wie - der

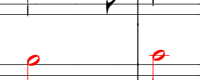
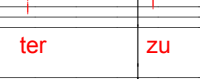
25

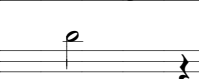
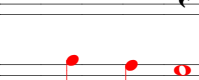
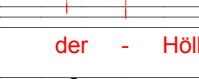
1.      

2.      

3.      

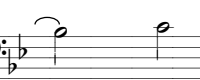
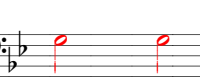
4.      

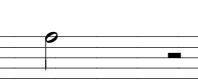
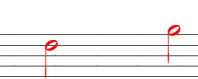
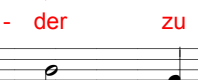
5.      

6.      

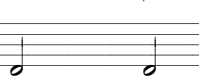
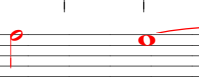
zum Va - ter, fuhr hi - nun - ter zu der - Höll'

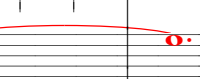
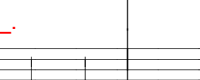
28

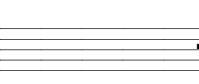
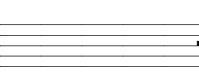
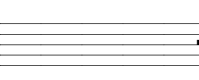
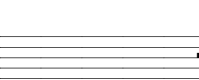
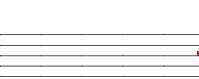
1.      

2.      

3.      

4.      

5.      

6.      

und wie - der zu Got - tes Stuhl_.

31

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_\(Schütz,_Heinrich\)](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 überlassen. 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_\(Schütz,_Heinrich\)](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>



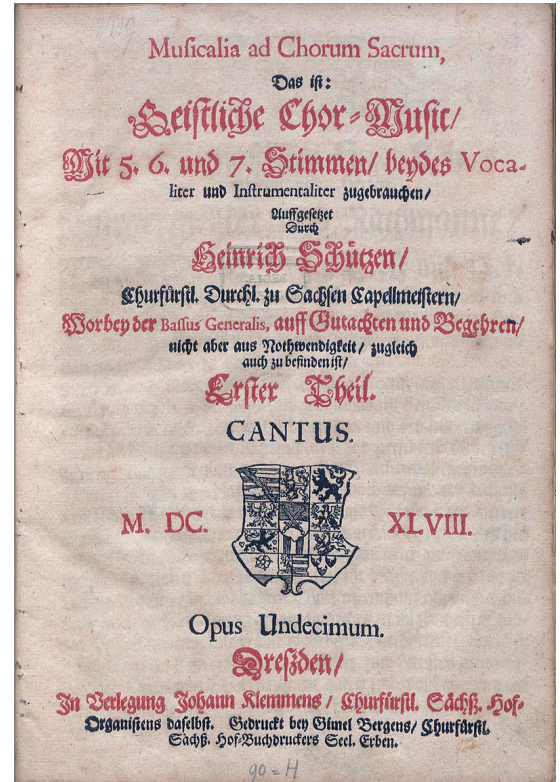
Collegium Vocale Gent,
Ltg. Philippe Herreweghe
<https://www.youtube.com/watch?v=LJ-0DRiz6Cw>



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



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



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-Dur 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 Posaunchöre 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

1. Se - lig sind die To - tenn

2. Se - lig sind die To - ten,

3. Se - lig sind die To - ten,

4. Se - lig sind die To - ten,

5. Se - lig sind die To - ten, die in dem

6. Se - lig sind die To - ten,

1

die in dem Her - ren ster - ben, se

die in dem Her - ren ster - ben, se

Her - ren ster - ben, se - lig

8 die in dem Her - ren ster ben, se

- lig sind, se - lig sind, se - lig sind die To - ten, die in dem

se - lig sind, se - lig sind, se - lig sind die To - ten,

- lig sind. se - lig sind die To - ten,

se - lig sind, se - lig sind die To - ten,

sind, se - lig sind, se - lig sind die To - ten,

14 - lig sind, se - lig sind die To - ten,

Selig sind die Toten 24.

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

1. Her - ren - ster - ben, ster - ben,
2. die in dem Her - ren - ster - ben,
3. die in dem Her - ren ster - ben,
4. die in dem Her - ren ster - ben, die in dem
5. die in dem Her - ren ster -
6. die in dem

20

die in dem Her - ren ster - ben,
die in dem Her - ren ster - ben,
Her - ren ster - ben, die in dem
ben die in dem Her - ren ster - ben
Her - ren ster ben, die in dem

26 Her - ren ster ben, die in dem Her - ren ster -

ben, die in dem Her - ren ster - ben, von nun -
die in dem Her - ren ster - ben, ster - ben von nun
die in dem Her - ren ster - ben, von nun -
Her - ren ster - ben, die in dem Her - ren ster - ben, von nun
Her - ren ster - ben

32 ben

24. Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

1. an. Ja, der Geist spricht, ja, der

2. an. Ja, der Geist spricht, ja,

3. an. Ja, der Geist spricht, ja, der

4. an Ja, der Geist spricht: ja, der

5. Ja, der Geist spricht, ja, der Geist

6. Ja, der Geist spricht: ja, der

38

Geist spricht: Sie ru - hen, sie ru - hen von ih - rer

der Geist spricht: Sie ru - hen von ru - hen von ih - rer Ar -

Geist spricht: Sie ru hen von ih - rer Ar - beit,

Geist spricht: Sie ru - hen von ih - rer Ar -

44 Geist spricht: Sie ru - hen von ih -

Ar - beit, Sie ru - hen, sie ru - han von

beit, ih - rer Ar - beit, sie ru - hen, sie ru - hen,

ih - rer Ar beit, sie ru hen, von

Ar - beit, ih - rer Ar - beit, sie ru - hen_ sie

- - - - - - - - - - - - - - - - -

52 rer Ar beit, sie ru - hen von

Selig sind die Toten 24.

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

1. ih - rer Ar - beit, ih - rer Ar - beit,

2. von ih - rer Ar - beit, *f* und ih - re

3. ih - rer Ar - beit, ih - rer Ar - beit

4. ru - hen, von ih - rer Ar - beit,

5. von ih - rer Ar - beit, ih - rer Ar -

6. **60** ih - rer Ar - beit, Ar - beit

beit und ih - re Wer - ke

f und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen,

Wer - ke fol - gen ih - nen nach, und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen

f und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach,

und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach, und ih - re Wer - ke

fol - gen ih - nen nach, und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach

66 *f* und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach,

- fol - gen - ih - nen nach, *p* sie ru - hen,

nach, fol - gen ih - nen nach, *p* sie ru - hen von

fol - gen ih - nen, fol - gen ih - nen nach, *p* sie ru - hen von

fol - gen ih - nen nach, *p* sie ru - hen

71 fol - gen ih - nen nach, *p* sie ru - hen

24. Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

1. von ih - rer Ar - beit, sie ru - hen, sie ru - hen von

2. ih - rer Ar - - - - - beit, sie ru - hen, sie ru - hen

3. ih - rer Ar - - - - - beit, sie ru - hen, sie ru - hen von

4. - - - - - sie ru - hen

5. - - - - - sie ru - hen,

6. - - - - - sie ru - hen von

78

ih - rer Ar - - - - - beit, ih - rer Ar - - - - - beit,

von ih - rer Ar - - - - - beit, f und ih - re Wer - ke

ih - rer Ar - - - - - beit, ih - - - - - rer Ar - - - - - beit,

von ih - rer Ar - - - - - beit, ih - - - - - rer Ar - - - - - beit,

ru - hen von ih - rer Ar - - - - - beit f und ih - re

86 ih - rer Ar - - - - - beit, Ar - - - - - beit,

f und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach, fol - gen

fol - gen ih - nen nach und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach,

f und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen

f und ih - re Wer - ke fol - gen ih - - - - - nen nach

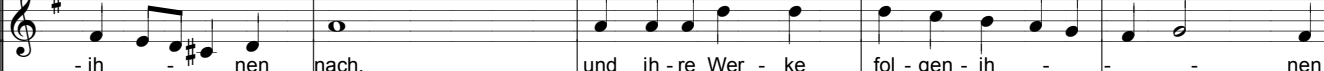
Wer - ke fol - gen ih - - - - - nen nach, und ih - re Wer - ke fol - gen

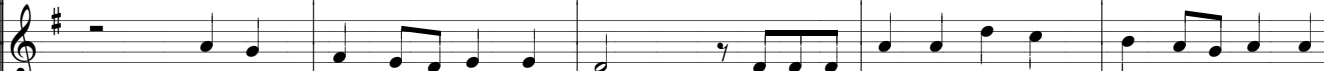
92 f und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach,

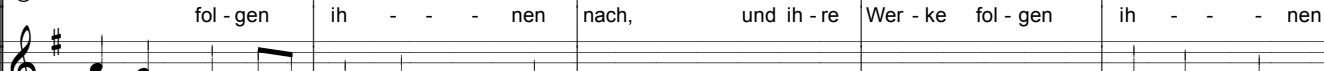
24.

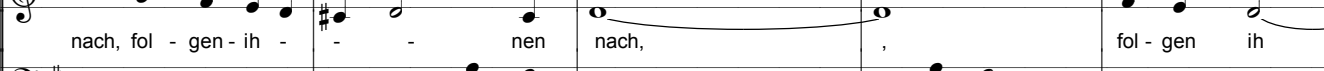
Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

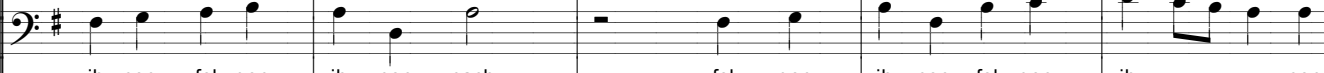
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

97

[illegible]



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



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, Vincenzo 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 dortigen 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 nachweisbar (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 Hofes um 1630.

Werke

Sechs Bücher Instrumentalmusik, 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



Mitspieldatei



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)

The image displays a musical score for a six-part sonata, 'Sonata á 6' by Giovanni Battista Buonamente. The score is written for six staves, numbered 1 through 6. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is divided into three systems, with measure numbers 1, 4, and 8 indicated at the beginning of each system. The first system (measures 1-3) shows a complex interplay of six parts. The second system (measures 4-7) continues the musical development. The third system (measures 8-11) shows the continuation of the piece, with some parts having rests.

25.

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

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for six staves, arranged in three pairs. The top pair of staves (treble clef) represents the vocal melody, the middle pair (treble and bass clef) represents the piano accompaniment, and the bottom pair (bass clef) represents the organ accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure shows the vocal melody starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The organ accompaniment provides a simple harmonic support with whole and half notes. The second measure continues the vocal melody and accompaniment. The third measure concludes the phrase with a final whole note for the vocal melody and a sustained chord for the accompaniment.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for six staves, arranged in three pairs. The top pair of staves (treble clef) represents the vocal melody, the middle pair (treble clef) represents the guitar accompaniment, and the bottom pair (bass clef) represents the bass line. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure shows the vocal melody starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The guitar accompaniment starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The second measure shows the vocal melody continuing with a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. The guitar accompaniment continues with a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. The bass line continues with a quarter note C5, a half note D5, and a quarter note E5. The third measure shows the vocal melody ending with a quarter note F5, a half note G5, and a quarter note A5. The guitar accompaniment ends with a quarter note F5, a half note G5, and a quarter note A5. The bass line ends with a quarter note F5, a half note G5, and a quarter note A5.

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)

21

25

29

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)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

33

37

37

41

41

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)

1.

3.

5.

46

1.

2.

3.

4.

5.

6.

52

1.

2.

3.

4.

5.

6.

57

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)

1. 

65 

69 



Mitspieldatei

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

LA PELLEGRINA COMMEDIA DI M. GIROLAMO BARGAGLI MATERIALE INTRONATO:

Rappresentata nelle felicissime Nozze del Serenifs.
DON FERDINANDO de' Medici Granduca
di Toscana, e della Serenissima Madama
CRISTIANA di Loreno sua Conforte.

83 83



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 Florentiner 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.

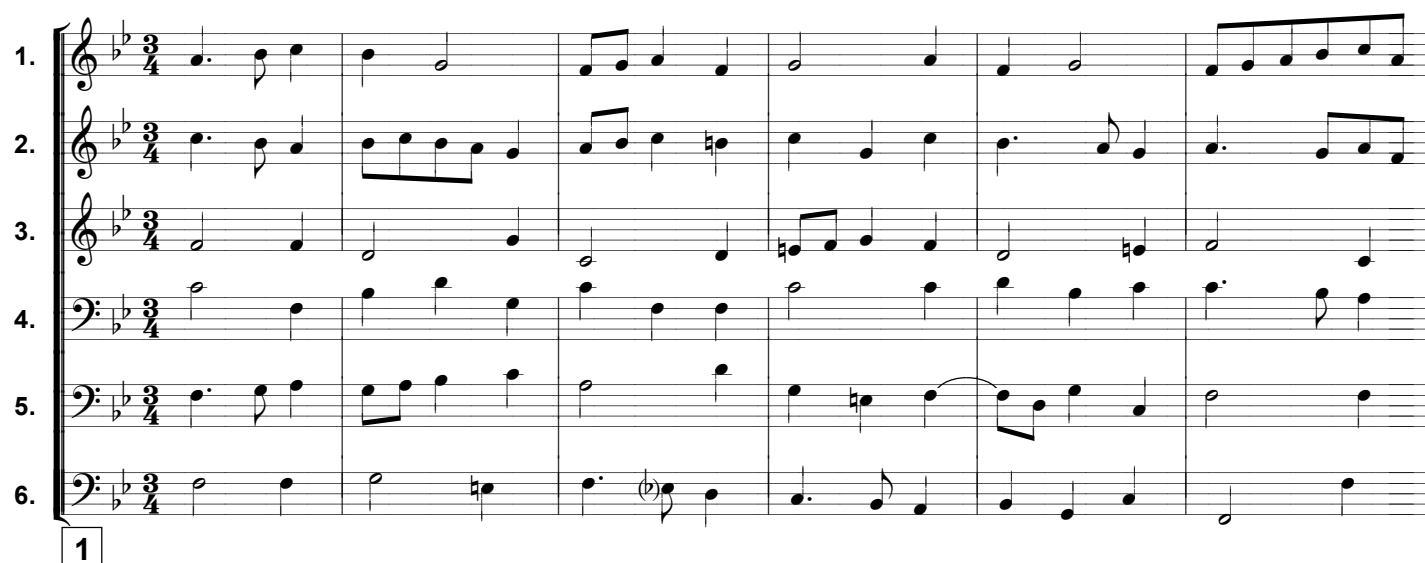
Wichtiger ist es hier, die Sinnabschnitte auszuspielen und vielleicht bei T12, T20, T31, T46 und T50 auf der langen Note eine kurze Fermate zu denken und gemeinsam zu atmen, damit der Sinnabschnitt deutlich wird. Als Metrum würde ich die punktierte Halbe denken, obwohl Viertel notiert sind - das Stück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

Sinfonia

26.

Christofano Malvezzi (1547- 1597)

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



System 1-6: Six staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for different instruments.



System 7-12: Six staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for different instruments.



System 13-18: Six staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The notation includes various rhythmic values and melodic lines for different instruments.

Sinfonia

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

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for six staves, arranged in three pairs. The top pair of staves (treble clef) represents the vocal melody, the middle pair (treble and bass clef) represents the piano accompaniment, and the bottom pair (bass clef) represents the bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in common time. The score consists of seven measures. The first measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The second measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The third measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The fourth measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The fifth measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The sixth measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The seventh measure shows the vocal melody starting on a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The bass line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note.

Sinfonia

26.

Christofano Malvezzi (1547- 1597)

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

1. 

2. 

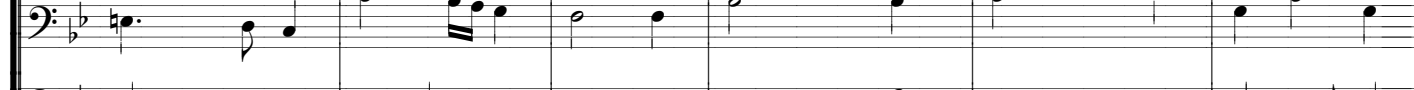
3. 

4. 

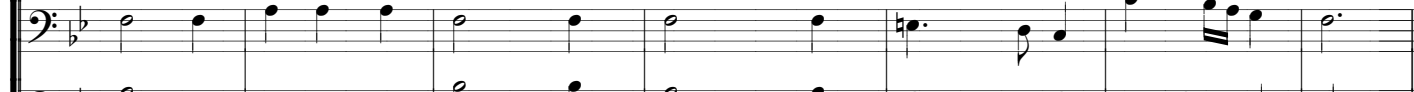
5. 

6. 

38



44



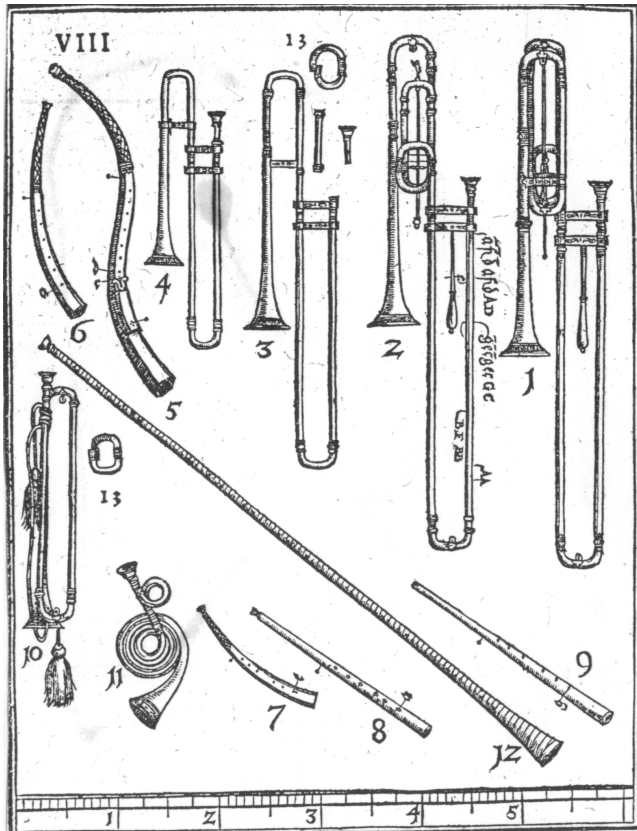
50



Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

aus den „Sonate per il campidoglio“

https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Magini
Sammlung Santini, Münster



1. 2. Quart-Poiaunen. 3. Rechte gemeine Poiaun. 4. Alt-Poiaun. 5. Cornet. 6. Groß Tenor-Cornet. 7. Klein Discant Zinck / so ein Quint höher. 8. Gerader Zinck mit einem Mundstück. 9. Stül Zinck. 10. Trommet. 11. Jäger Trommet. 12. Hölzer Trommet. 13. Krummbügel auf ein ganz Thon.

Zinken- und Poaunendarstellungen aus Michael Prestorius' Musiklexikon „Syntagma Musicum“¹

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 nicht.

Maginis Sonate stammt aus der umfangreichen Sammlung der Diözesanbibliothek Münster (Santini-Sammlung)². 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.

¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Syntagma_musicum, hier: Band 2: De Organographia (Wolfenbüttel 1619)

² <https://www.dioezesanbibliothek-muenster.de/dioezesanbibliothek-muenster/santini-sammlung/die-sammlung/>

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

Zum Stück

Mitspieldatei



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 **sol**i abwechselt. Die **sol**i haben oft die etwas schwierigeren Stimmen und liegen in den beiden Diskantstimmen und dem Baß.

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 **sol**i 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.

Magini schreibt bereits eine viersätzliche 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) beginnt 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)

Andante

♩ = 60

1.

6

neues Tempo anzählen

11

Sonata „La Riviera“ 27.

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

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

Allegro



1. 2. 3. 4. 5. 6.

17

1. 2. 3. 4. 5. 6.

22

1. 2. 3. 4. 5. 6.

28

27. Sonata „La Riviera“

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

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

1.

27. Sonata „La Riviera“

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

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

Grave $\text{♩} = \text{♩}$

neues Tempo anzählen

1. $\text{♩} = \text{♩}$

2.

3.

4.

5.

6.

Allegro $\text{♩} = \text{♩}$

68

73

Sonata „La Riviera“ 27.

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

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

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

78



83



88

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 fertig geworden, 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 sollte. Herr Bach fand das ihm aufgegebenene Thema so ausbündig schön, daß er es in einer ordentlichen Fuga zu Papier bringen, und hernach in Kupfer stechen lassen will....

(Berlinerischen 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

28.

Ricercare 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

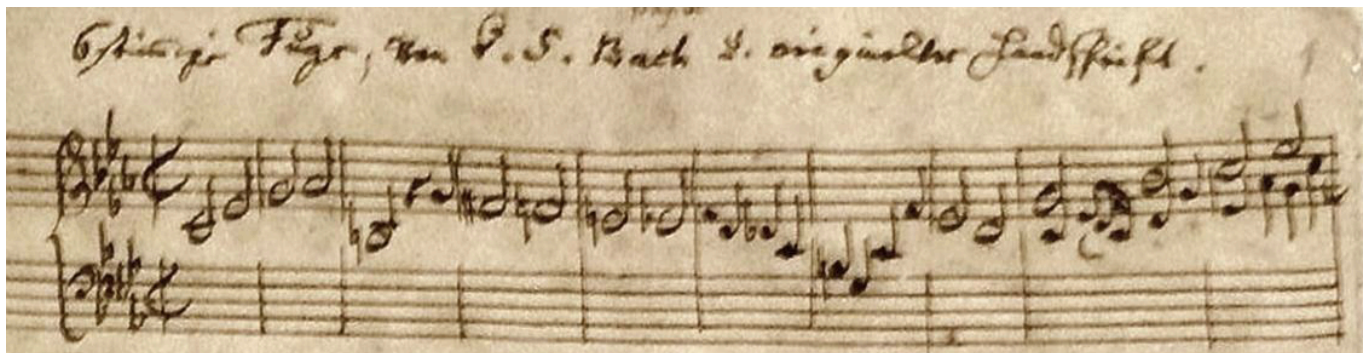
<https://www.youtube.com/watch?v=iZRoHt3b-do>

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:



Stimme in C



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 Zwischenspiel 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 Partie der ersten Trompete ab T35 von einem zweiten Spieler auf der Piccolo gespielt werden kann.

Ab T40 verändert sich der Charakter. 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.

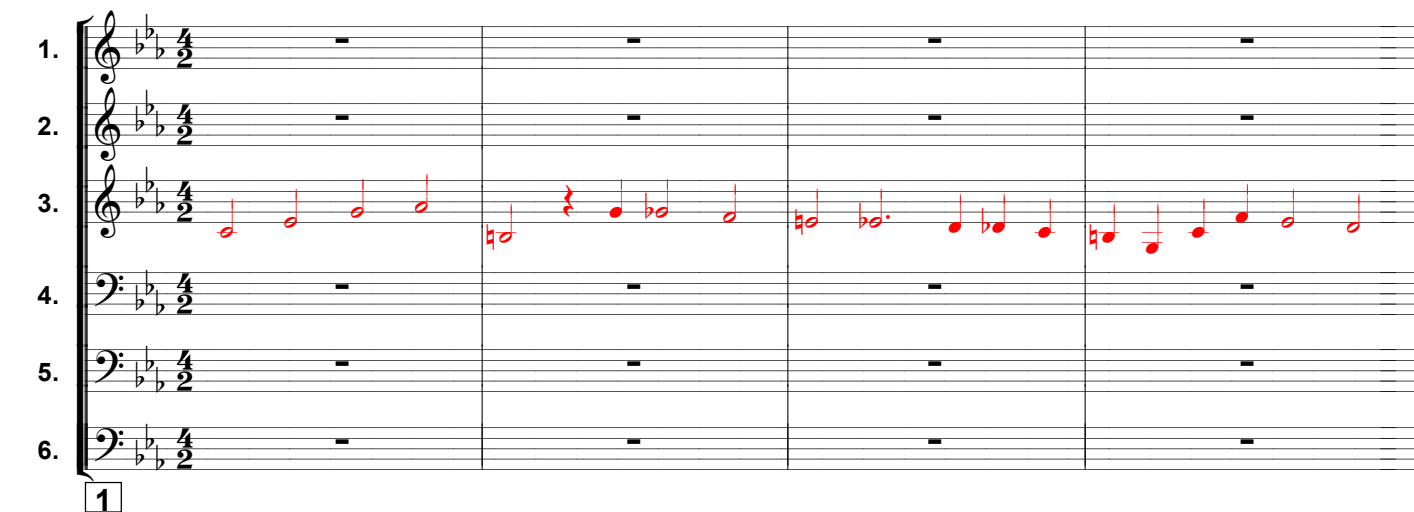
Das Finale beginnt mit dem Thema in der zweiten Trompete (T86). Die Tuba spielt es zum letzten Mal (T99) und mit dessen Schluß endet auch das Stück nach 103 Takten.

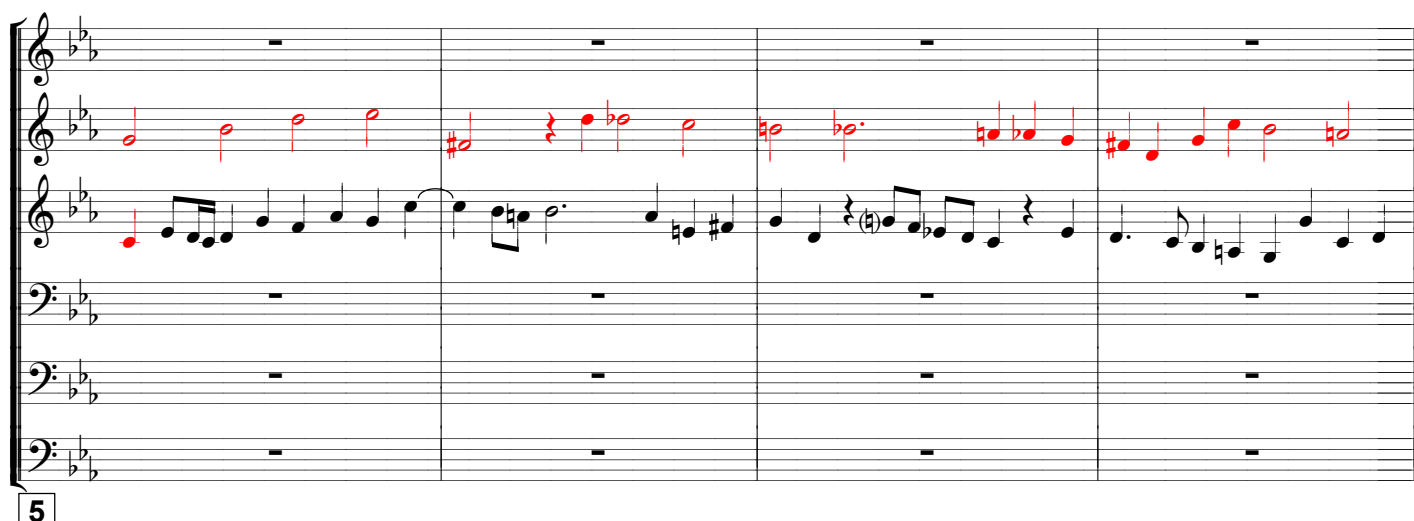
28.

Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

1. 

5. 

9. 

Ricercare á 6

28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

1. 

13

17 

17

21 

21

28.

Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

25

29

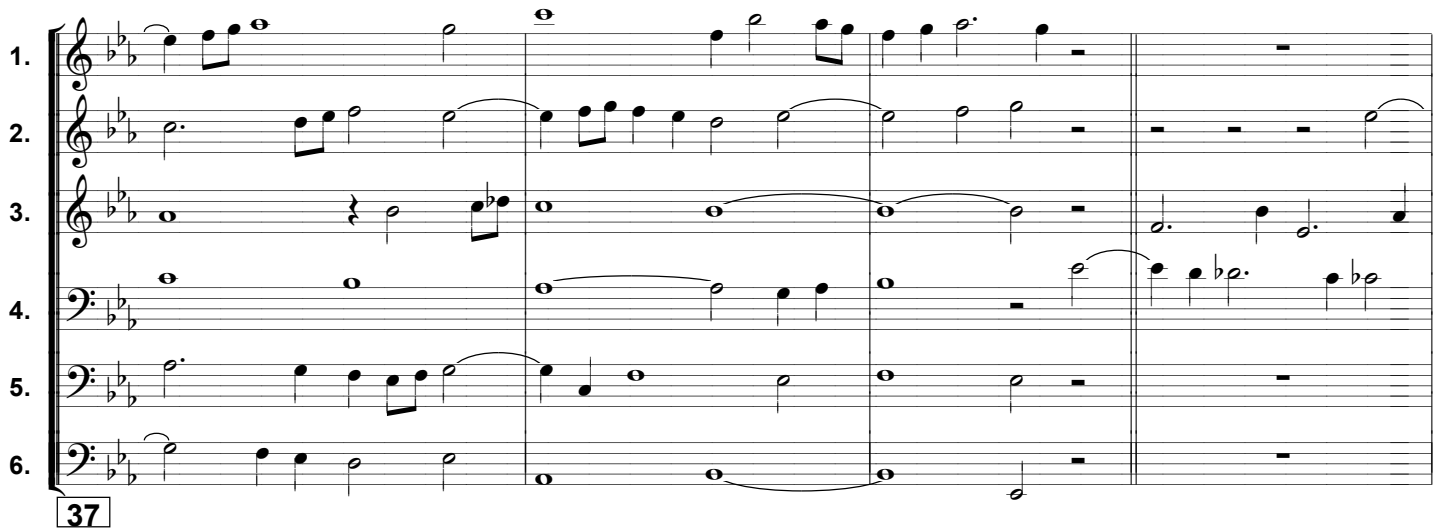
33

Ricercare á 6

28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

1. 

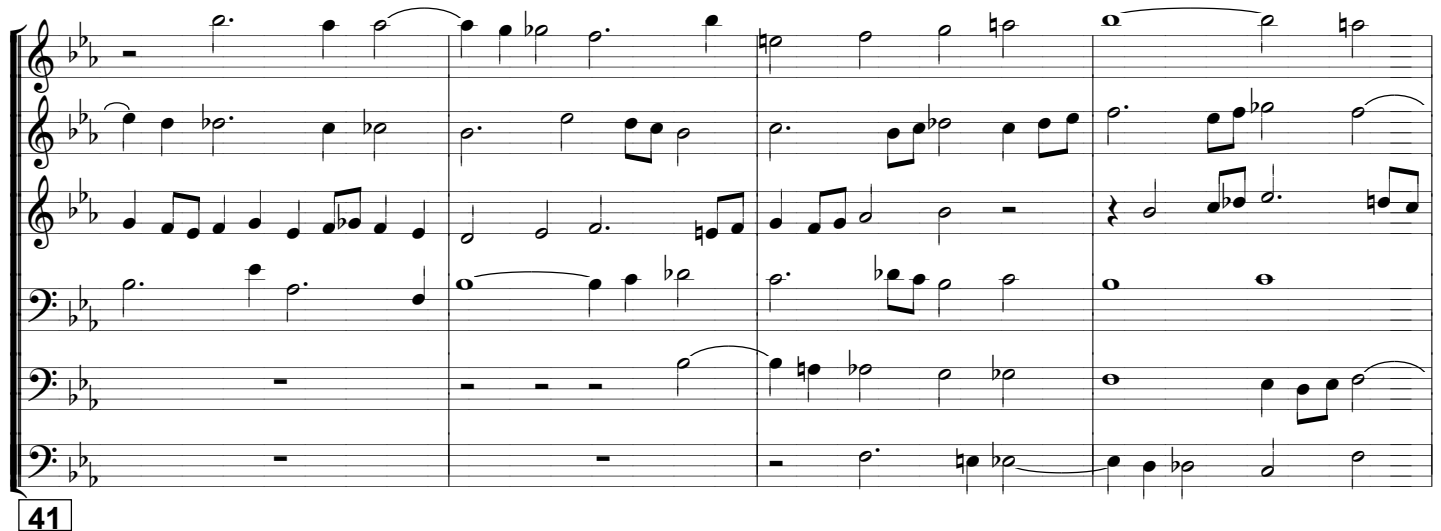
2. 

3. 

4. 

5.

6.

7. 

8. 

9. 

10.

11.

12.

13. 

14. 

15.

16.

17.

18.

Ricerca á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

49

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for six parts: three staves for the vocalists (Soprano, Alto, and Tenor) and three staves for the piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, and Pedal). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The music is in common time. The vocal parts feature a melody with various intervals, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and moving lines. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

56

Ricercare á 6

28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

Measures 59-61 of the Ricercare á 6. The score is for six voices (1-6) in G minor (three flats). Measure 59 features a complex texture with various rhythmic patterns. Measure 60 shows a continuation of the themes. Measure 61 includes a prominent red melodic line in the third voice.

59

Measures 62-64 of the Ricercare á 6. Measure 62 continues the development of the themes. Measure 63 shows a more active bass line. Measure 64 features a red melodic line in the third voice and a blue melodic line in the first voice.

62

Measures 65-67 of the Ricercare á 6. Measure 65 continues the development of the themes. Measure 66 shows a more active bass line. Measure 67 features a red melodic line in the third voice and a blue melodic line in the first voice.

65

28.

Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

Measures 68-70 of the musical score. The score is written for six staves (three systems of two staves each). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Some notes are highlighted in blue. Measure 68 is marked with a box containing the number 68.

Measures 71-73 of the musical score. The notation continues from the previous system. Some notes are highlighted in red. Measure 71 is marked with a box containing the number 71.

Measures 74-76 of the musical score. The notation continues from the previous system. Some notes are highlighted in red. Measure 74 is marked with a box containing the number 74.

Ricercare á 6

28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

Measures 77-79 of the Ricercare á 6. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features six staves: three treble clefs and three bass clefs. The music is a complex contrapuntal setting. Measure 77 shows the beginning of a new section with a red 'f' marking the first bass staff. Measures 78 and 79 continue the intricate weaving of six voices.

Measures 80-82 of the Ricercare á 6. The music continues with the same six voices. Measure 80 features a prominent melodic line in the first treble staff. Measures 81 and 82 show further development of the contrapuntal texture, with various voices taking the lead.

Measures 83-85 of the Ricercare á 6. The music concludes this section. Measure 83 has a strong rhythmic pattern in the bass staves. Measures 84 and 85 lead towards the end of the piece with sustained notes and final melodic phrases.

Ricerca á 6

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

86

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for six staves, arranged in three systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music is in a common meter (4/4). The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-6, and the third system contains measures 7-9. The melody is primarily in the first staff, with accompaniment in the other staves. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first staff. The score is numbered 89 in the bottom left corner.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for six staves, arranged in three pairs. The top pair of staves (treble clef) represents the vocal melody, the middle pair (treble and bass clef) represents the piano accompaniment, and the bottom pair (bass clef) represents the organ accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The music is divided into three measures. The first measure shows the vocal melody starting with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter and eighth notes. The organ accompaniment provides a simple bass line with quarter notes. The second measure continues the vocal melody with a more complex rhythmic pattern, including sixteenth notes. The piano accompaniment and organ accompaniment continue their respective parts. The third measure concludes the vocal melody with a quarter rest, while the piano and organ accompaniment finish with sustained notes.

Ricercare á 6

28.

Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067 (posthum 1751)

Measures 95-97 of the Ricercare á 6. The score is written for six staves (three treble and three bass clefs) in B-flat major (two flats). The music features a complex polyphonic texture with various rhythmic patterns and accidentals.

95

Measures 98-100 of the Ricercare á 6. The score continues the polyphonic texture. Measures 99 and 100 feature red markings on the bottom staff, indicating specific notes or corrections.

98

Measures 101-102 of the Ricercare á 6. The score concludes with a double bar line. Measures 101 and 102 feature red markings on the bottom staff, indicating specific notes or corrections.

101



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

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

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

Jakob 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 Jakob 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 Ampts 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



Mitspieldatei

Zum Stück

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.



Innenraum der Genter St. Bavo-Kathedrale

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)

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus,

Agnus Dei

29.

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

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

1. Canto
2. Settimo
3. Alto
4. Quinto
5. Tenore
6. Sesto
7. Basso

san - cta - De

This system contains the first four measures of the vocal entry. The Soprano (Canto) part begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on B4. The other parts enter in the second measure with various rhythmic patterns. The lyrics 'san - cta - De' are under the Soprano part.

13

- i Ge - ni - trix

This system contains measures 5 through 9. The Soprano part continues with a half note on A4, a quarter note on B4, and then a half note on C5. The lyrics '- i Ge - ni - trix' are under the Soprano part.

18

No - stras

This system contains measures 10 through 14. The Soprano part has a whole rest in measure 10, followed by a half note on G4, a quarter note on A4, and then a half note on B4. The lyrics 'No - stras' are under the Soprano part.

23

29.

Agnus Dei

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

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

1. Canto
2. Settimo
3. Alto
4. Quinto
5. Tenore
6. Sesto
7. Basso

de - pre - ca - ti - o - nes Ga - bri - el

28

de - spi - ci - as in ne - ces

33

- si - ta ti - bus

38

Agnus Dei

29.

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

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

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

43

48

53

29.

Agnus Dei

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

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

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

58

63

68

Agnus Dei

29.

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

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

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

73

78

83

29.

Agnus Dei

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

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

1. Canto
2. Settimo
3. Alto
4. Quinto
5. Tenore
6. Sesto
7. Basso

88

93

98

Agnus Dei

29.

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

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

System 103: A musical score system for a brass ensemble. It consists of six staves. The top three staves (Soprano, Alto, Tenor) are in treble clef, and the bottom three staves (Bass, Bass, Bass) are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The system contains five measures of music. The top staves feature long, sustained notes with ties, while the bottom staves have more active, moving lines.

103

System 108: A musical score system for a brass ensemble. It consists of six staves. The top three staves (Soprano, Alto, Tenor) are in treble clef, and the bottom three staves (Bass, Bass, Bass) are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The system contains five measures of music. The top staves feature long, sustained notes with ties, while the bottom staves have more active, moving lines.

108

System 113: A musical score system for a brass ensemble. It consists of six staves. The top three staves (Soprano, Alto, Tenor) are in treble clef, and the bottom three staves (Bass, Bass, Bass) are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The system contains five measures of music. The top staves feature long, sustained notes with ties, while the bottom staves have more active, moving lines.

113



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://imslp.org/wiki/Sonata_a_7_flauti_in_G_major_(Schmelzer,_Johann_Heinrich))

Mitspieldatei

https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schmelzer_Johann.xml

<https://www.youtube.com/watch?v=lmkFee6psyE>

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.

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.



Titelbild des Cantus-Stimmenbuchs von 1648 (wikipedia)

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)

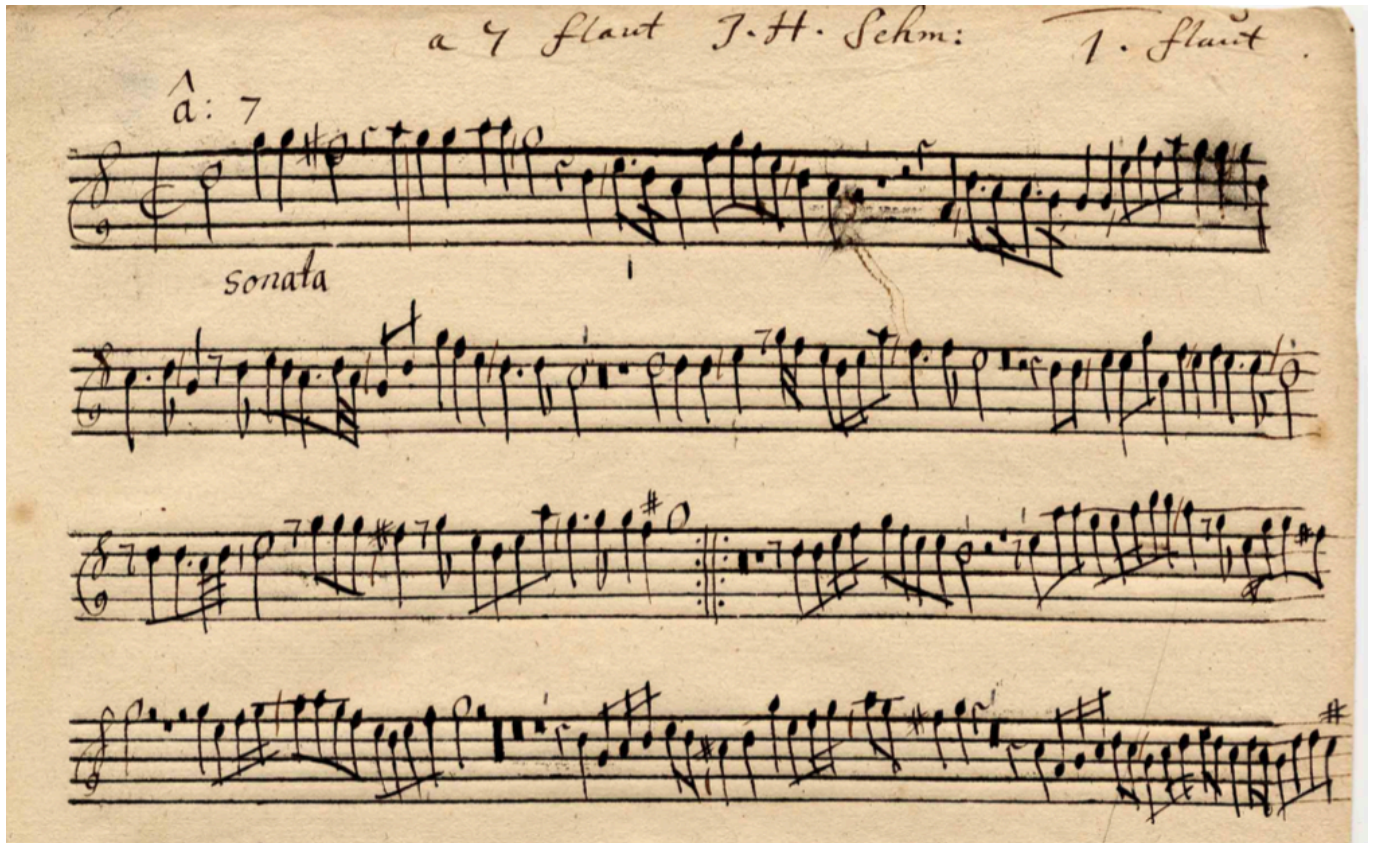
aus: Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu): Instr.mus.i hs. 58:8a & Instr.mus.i hs. 58:8b

[https://imslp.org/wiki/Sonata_a_7_flauti_in_G_major_\(Schmelzer,_Johann_Heinrich\)](https://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 sollten die drei oberen Stimmen mit Trompeten besetzt werden, 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: Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu): [Instr.mus.i hs. 58:8a](#) & [Instr.mus.i hs. 58:8b](#)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

1

6

11

Sonata á 7 flauti

30.

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

aus: Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu): [Instr.mus.i hs. 58:8a](#) & [Instr.mus.i hs. 58:8b](#)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

17

22

26

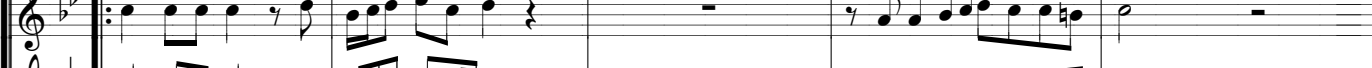
30.

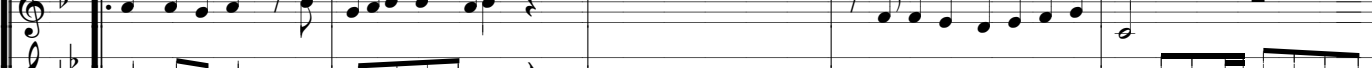
Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

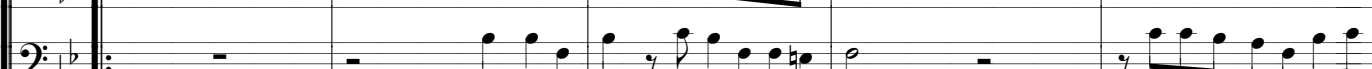
aus: Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu): [Instr.mus.i hs. 58:8a](#) & [Instr.mus.i hs. 58:8b](#)

1. 

2. 

3. 

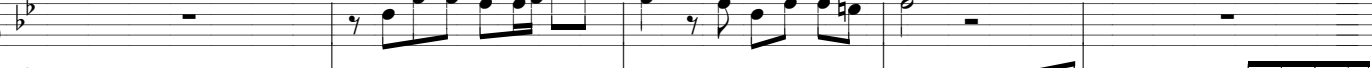
4. 

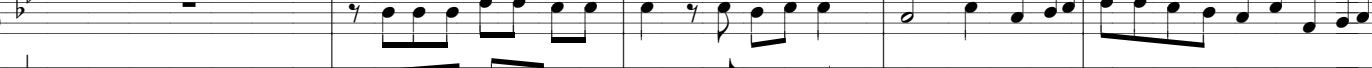
5. 

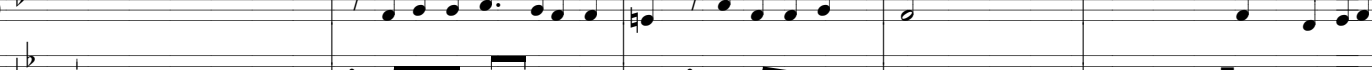
6. 

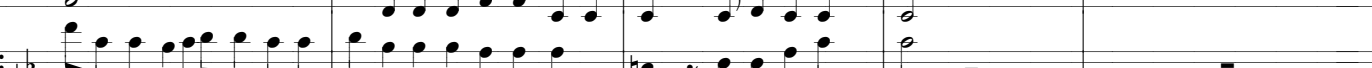
7. 

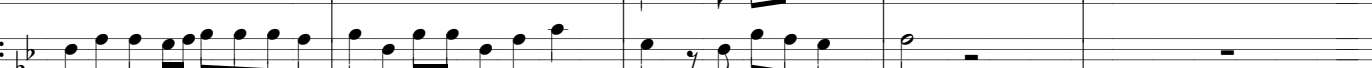
31







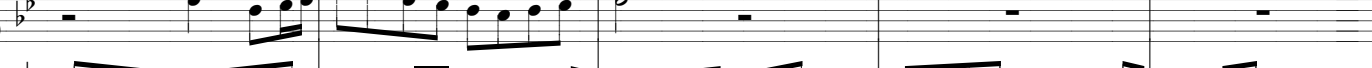






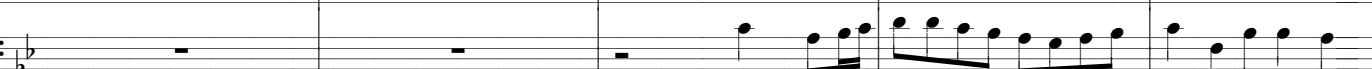


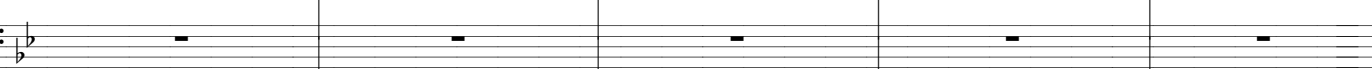
36

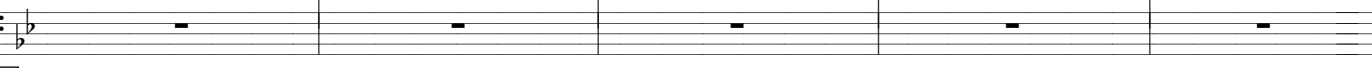


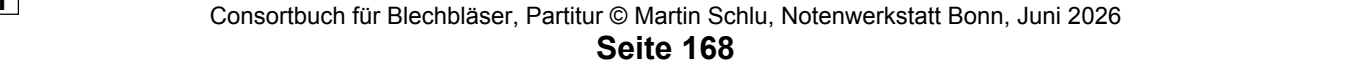












41

Sonata á 7 flauti

30.

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

aus: Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu): [Instr.mus.i hs. 58:8a](#) & [Instr.mus.i hs. 58:8b](#)

1.

46

51

51

56

56

30.

Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

aus: Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu): [Instr.mus.i hs. 58:8a](#) & [Instr.mus.i hs. 58:8b](#)

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

61

67

73

Sonata á 7 flauti

30.

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

aus: Universitätsbibliothek, Uppsala (S-Uu): [Instr.mus.i hs. 58:8a](#) & [Instr.mus.i hs. 58:8b](#)

Measures 79-84 of the Sonata á 7 flauti. The score is written for seven flutes, numbered 1 through 7. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The staves are arranged in a single system.

Measures 85-89 of the Sonata á 7 flauti. The score continues for the seven flutes. The notation includes various rhythmic values and rests. The staves are arranged in a single system.

Measures 90-94 of the Sonata á 7 flauti. The score continues for the seven flutes. The notation includes various rhythmic values and rests. The staves are arranged in a single system.



Biographie

mehr zu Giovanni Gabrieli s. S. 38

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Cantus <1. Stimme> *Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrieleii*

Editio Noua <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>.

Venetii M.DC.XV <Venedig, 1615 durch Angelo Gardano

<https://opac.rism.info/id/rismid/rism990019354>

[https://imslp.org/wiki/Canzoni_et_sonate_\(Gabrieli,_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Canzoni_et_sonate_(Gabrieli,_Giovanni))

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

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



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

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

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 á 7 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)

Cantus <1. Stimme> *Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrieleii*

Editio Noua <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>.

Venetiis M.DC.XV <Venedig, 1615 durch Angelo Gardano



Mitspieldatei

Analyse zum Einproben

Die Canzon Nr. 6 á 7 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 gesagt 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 (Fachbegriff: *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 virtuellen 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

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

1

5

Sonata 6 á 7

31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

11

16

31.

Sonata 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

22

27

Sonata 6 á 7

31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

31

36

31.

Sonata 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

41

46

Sonata 6 á 7

31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

51

This block contains the first system of the musical score, measures 51 to 55. It features seven staves for vocal parts: Canto (Soprano), Settimo (Soprano), Alto, Quinto (Tenor), Tenore (Tenor), Sesto (Bass), and Basso (Bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The Soprano parts (1, 2, 3) generally have longer note values, while the Tenor and Bass parts (4, 5, 6, 7) feature more active, rhythmic passages.

56

This block contains the second system of the musical score, measures 56 to 60. It continues the seven-part vocal setting. The notation shows complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the lower parts (Tenor and Bass). The Soprano parts continue with more sustained melodic lines. The system concludes with a double bar line at measure 60.

31.

Sonata 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

61

66

Sonata 6 á 7

31.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

1. Canto

2. Settimo

3. Alto

4. Quinto

5. Tenore

6. Sesto

7. Basso

72

This system contains the vocal parts for measures 72 through 76. The Soprano part (1.) is in the treble clef and features a melodic line with various intervals and rests. The Alto part (3.) and Bass part (7.) are in the bass clef and provide harmonic support with sustained notes and some movement. The other parts (2., 4., 5., 6.) are mostly silent in this system.

77

This system contains the vocal parts for measures 77 through 81. The Soprano part (1.) continues its melodic line. The Alto part (3.) and Bass part (7.) continue their harmonic support. The other parts (2., 4., 5., 6.) remain silent. The system concludes with a double bar line and repeat signs.



Vorlage imslp

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://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


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 erscheint 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 Trauerfeier 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://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>



Mitspieldatei

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

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

1

5

10

In Nomine

32.

Henry Purcell (1659 - 1695)

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

Partitur

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

14

19

23

32.

In Nomine

Henry Purcell (1659 - 1695)

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

Partitur

First system of the musical score for 'In Nomine'. It consists of seven staves. Staves 1, 2, and 3 are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Staves 4, 5, 6, and 7 are in bass clef with the same key signature. The time signature is 12/8. The system contains measures 27 through 31. Measure 27 starts with a repeat sign. Measure 31 ends with a repeat sign.

Second system of the musical score. It consists of seven staves, continuing from the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs. The system contains measures 32 through 36. Measure 36 ends with a repeat sign.

Third system of the musical score. It consists of seven staves, continuing from the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs. The system contains measures 37 through 41. Measure 41 ends with a repeat sign.

In Nomine

32.

Henry Purcell (1659 - 1695)

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

Partitur

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

42

46

50

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 einer Zeit geboren, in der Venedig das Maß aller Dinge war. Die dortige Bailika San Marco war die Kirche des Herrschers, des Dogen von Venedig, und dort arbeiteten die besten Musiker, die man bekommen konnte. Ständig spielten sie Musik, mit denen der Herrscher vor seinen Staatsgästen angeben konnte, denn in der Kirche wurde bei Repräsentationsfeiern eine besondere Musik gespielt. Es gibt in San Marco viele Emporen und Balkone in unterschiedlicher Höhe und die Kapellmeister von San Marco schrieben ab dem 16. Jahrhundert Stücke für mehrere Instrumentalgruppen, die räumlich aus entfernten Positionen zusammen spielten. So erklang die Musik von links oder rechts, von oben (unter der Kuppel) und unten (Altarraum) oder von vorne und hinten, mit oder ohne Orgeln. Bis heute gibt außer der Hauptorgel noch einige kleine Orgeln.

Diese venezianische Musik beeinflusste alle Musiker des 16. und 17. Jahrhunderts.

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



Mitspieldatei

Aurelio Bonelli kam 1569 in Bologna zur Welt und war mit etwa zwanzig Jahren Organist dort. Zu seinen Aufgaben gehörte die Komposition von Orgelwerken und Gebrauchsmusik für die Messe. Etwa 1595 kam der Maler Agostino Carracci ¹ nach Bologna und Bonelli wurde sein Schüler. Ein Jahr später, 1596, erschien in Venedig Bonellis erste Sammlung mit dreistimmigen Villanellen - offenbar bekam er die Musik und die Malerei gut unter einen Hut, denn er wurde in einem der ersten Musiklexika von Ernst Ludwig Gerber 1790 auch als guter Maler bezeichnet.

1600 wurde Bonelli Organist in Mailand, 1602 kehrte er wieder nach Bologna zurück, erst an die Kirche San Michele in Bosco, achtzehn Jahre später, 1620, an die Kirche San Giovanni in Monte. Wann er gestorben ist, weiß man nicht.

1602 erschien von ihm eine zweite Sammlung mit vierstimmigen Ricercari und Canzonen, sowie zwei achtestimmigen Toccaten und Dialogen für zwei Tasteninstrumente. Von dieser Ausgabe² liegt ein Exemplar in der Stadtbibliothek Augsburg. Aus dieser Sammlung ist die Toccata.

Zum Stück

Wenn die Toccata „Athalanta“ aufgeführt werden soll, stellt man am besten die erste Gruppe (coro I) nach links und die andere Gruppe (coro II) nach rechts - mindestens zehn Meter weiter weg. 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 über zehn Meter Entfernung braucht man aber einen Dirigenten, damit durch die Laufzeitunterschiede die Gruppen nicht durcheinander gebracht werden. Denkbar ist auch eine Aufführung, bei der ein Chor von der Orgel gespielt wird.

Der 4/2-Takt erleichtert den Fluß der Musik, auch, wenn die E insätze der beiden Chöre schon im vierten takt sehr dicht erfolgen. Der Taktwechsel ab T15 ist leicht, wenn man das Metrum behält und umdenkt: Was vorher eine Halbe war, ist nun eine punktierte Ganze - statt vier Schlägen dauert der takt nur noch zwei Schläge. Ab T27 geht es wieder anders herum.

Ab T35 erscheint ein „integror valor“, ein eingeschobener Takt. Dies ist eine rhythmische Finesse, weil ein 3/4-Takt eingearbeitet ist, der die Hörer verunsichern soll. Hier muß man einfach durchhalten, bis man wieder im alten Metrum ist (T43ff). Das *ritardando* am Schluß (T50/51) wird sich ergeben.

¹ https://de.wikipedia.org/wiki/Agostino_Carracci

² Primo libro de ricercari et canzoni , Venedig 1602

33. Toccata „Athalanta“

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

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

Partitur

The musical score is written for a four-part vocal ensemble (C, A, 5, T) and four instrumental parts (7, 8, 6, B). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/2. The score is divided into four systems. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, the third system contains measures 9-12, and the fourth system contains measures 13-16. The instrumental parts are numbered 7, 8, 6, and B, which correspond to the vocal parts C, A, 5, and T respectively. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A small box with the number 4 is located at the bottom left of the page.

Toccata „Athalanta“ 33.

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

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

Partitur

8

12

33. Toccata „Athalanta“

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

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

Partitur

18

Measures 18-22 of the Toccata 'Athalanta'. The score is for four voices (C, A, 5, T) and four instruments (7, 8, 6, B). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/2. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes) and rests. The measures are grouped into two systems of five measures each.

23

Measures 23-27 of the Toccata 'Athalanta'. The score is for four voices (C, A, 5, T) and four instruments (7, 8, 6, B). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/2. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes) and rests. The measures are grouped into two systems of five measures each.

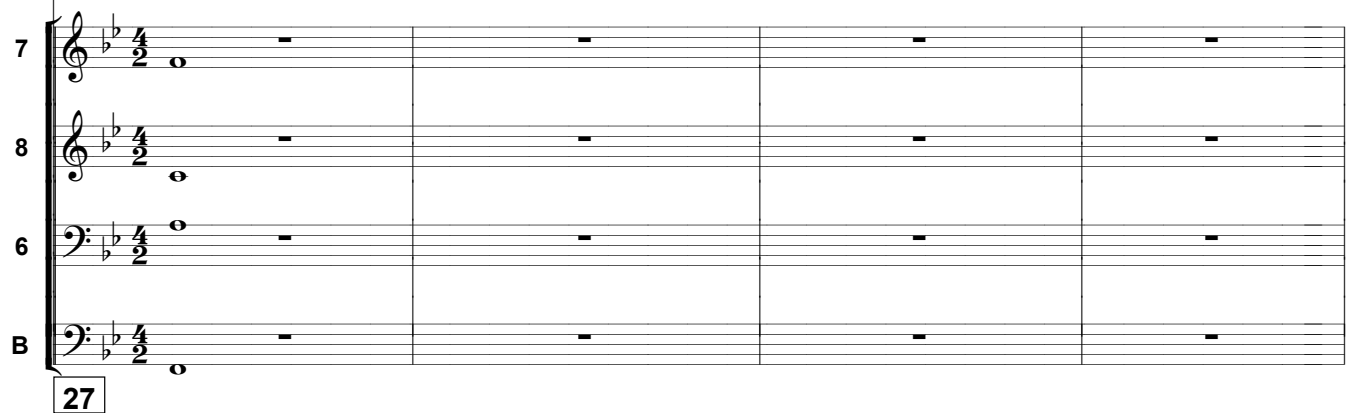
33. Toccata „Athalanta“ 33.

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

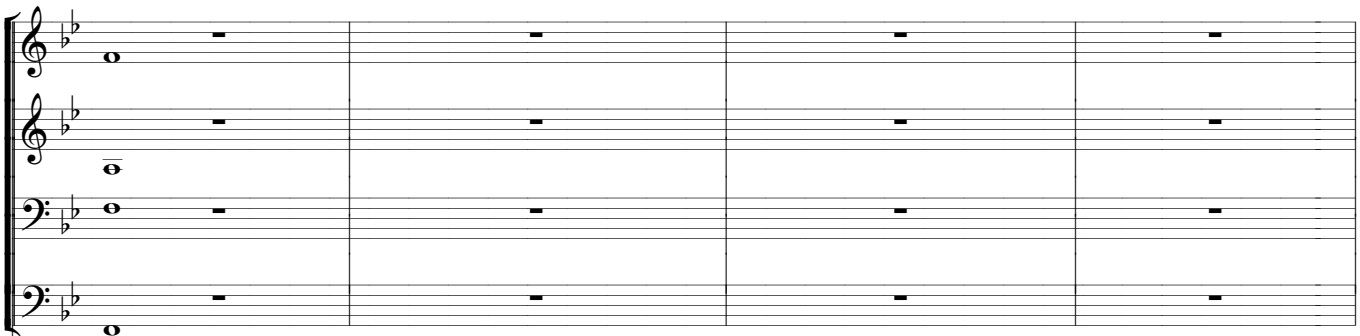
aus: Il Primo Libro de Ricercari et canzoni a quattro voci, Venedig 1602

Partitur

o. = 



27



31

33. Toccata „Athalanta“

Aurelio Bonelli (1569 - nach 1620)

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

Partitur

Measures 35-38 of the Toccata 'Athalanta'. The score is for four voices (C, A, 5, T) and four instruments (7, 8, 6, B). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals. A box with the number 35 is located at the bottom left of the first system.

Measures 39-42 of the Toccata 'Athalanta'. The score continues for the same four voices and four instruments. The notation includes various note values, rests, and accidentals. A box with the number 39 is located at the bottom left of the second system.

Toccata „Athalanta“

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

Partitur

44

48

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_\(Viadana%2C_Lodovico_da\)](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 di 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 Piacenza. Seinen Lebensabend verbrachte er ab 63 Jahren im Kloster Santa Andrea in Bussetto (Nähe Piacenza). Nun nannte er sich endgültig Ludovico „Viadana“ und schrieb für den Rest seines Lebens Messen und Instrumentalmusik.

Viadanas Bedeutung 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 mehrstimmige Werke. Seine Kompositionen wurden meistens in Venedig 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_\(Viadana%2C_Lodovico_da\)](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

1

5

La Cremonese

34.

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)

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

Partitur

9

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

34.

La Cremonese

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)

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

Partitur

17

21

La Cremonese

34.

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)

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

Partitur

25

30

34.

La Cremonese

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)

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

Partitur

38

46

La Cremonese

34.

Ludovico Viadana (1560 Viadana - 1627 Gualtier)

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

Partitur

52

58



imslp

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

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 Lebensstellung an der *Accademia della morte*, 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

Girolamo Frescobaldi

Erklärtext

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

QR-Code zur Mitspieldatei



35.



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 **Canto**, **Alto**, **Tenore** und **Basso**. 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

1

9

Canzon 29

35.

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

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

Partitur in C

I/1
I/2
I/3
I/4
II/1
II/2
II/3
II/4
in C
17

26

35.

Canzon 29

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

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

Partitur in C

35

Measures 35-43. Dynamics: *f*, *mp*.

44

Measures 44-52. Dynamics: *f*, *mp*.

Canzon 29

35.

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

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

Partitur in C

53

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

62

1. 2.

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

ff mp

36.

Sonata „pian e forte“



zur
Mehrchörigkeit

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 entfernte 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)

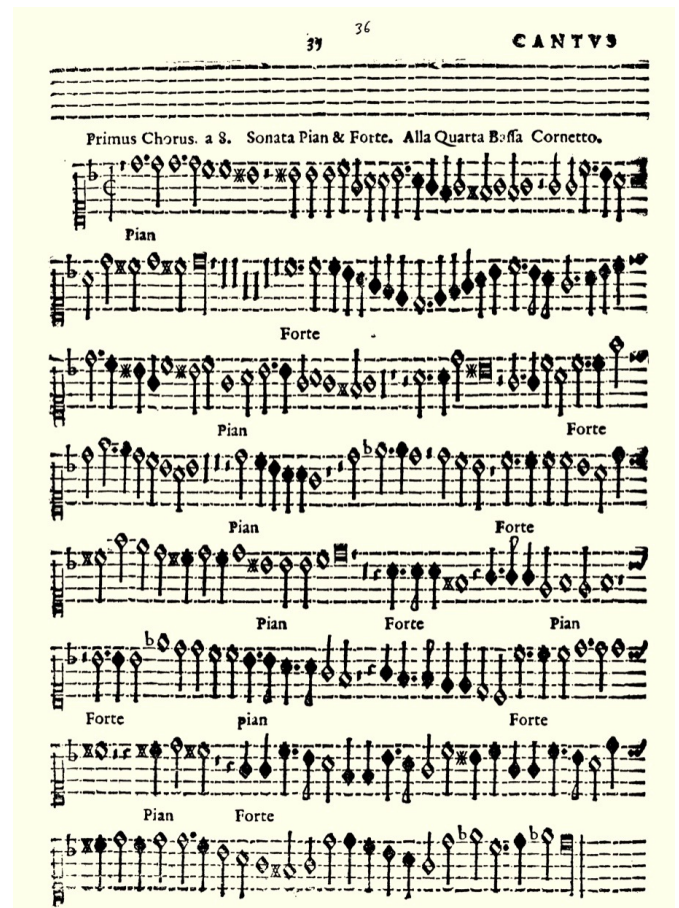
Sacrae Symphoniae. Ioannis Gabrieleii.... Giardano, Venezia 1597

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

QR-Code zur Mitspieldatei



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 Canzonem-The-ma 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“

Takt 1 - 13

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

1

7

folgt Einsatz Chor II

Sonata „pian e forte“ 36.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

14

folgt Einsatz Chor I *f*

20

36. Sonata „pian e forte“

Takt 26 - 34

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

26 *f*

31 *p*

Sonata „pian e forte“ 36.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

Measures 35-43 of the Sonata "pian e forte" by Giovanni Gabrieli. The score is for a consort of nine instruments, labeled C, A, T, 6, 7, 5, 8, B, and 35. The key signature is one flat (B-flat). The notation shows various melodic lines with rests and notes, including some with accidentals (sharps and flats). The measure number 35 is indicated in a box at the bottom left of the first system.

Measures 39-43 of the Sonata "pian e forte" by Giovanni Gabrieli. The score continues from the previous system. It features dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The notation includes various melodic lines with rests and notes, including some with accidentals (sharps and flats). The measure number 39 is indicated in a box at the bottom left of the first system.

36. Sonata „pian e forte“

Takt 44 - 51

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

Partitura for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and six voices (6, 7, 5, 8, B, 44). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The first system shows measures 44 to 47. The Soprano, Alto, and Tenor parts have a *p* (piano) dynamic marking in measure 44. The Bass part has a *p* dynamic marking in measure 44. The six voices (6, 7, 5, 8, B, 44) have a *p* dynamic marking in measure 44. The score is written for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and six voices (6, 7, 5, 8, B, 44).

Partitura for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and six voices (6, 7, 5, 8, B, 44). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The second system shows measures 48 to 51. The Soprano, Alto, and Tenor parts have a *p* (piano) dynamic marking in measure 48. The Bass part has a *p* dynamic marking in measure 48. The six voices (6, 7, 5, 8, B, 44) have a *p* dynamic marking in measure 48. The score is written for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and six voices (6, 7, 5, 8, B, 44).

Sonata „pian e forte“ 36.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

Measures 52-59 (first system):

- C**: Treble clef, *f* (forte). Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- A**: Treble clef, *f*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- T**: Treble clef, *f*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- 6**: Bass clef, *f*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 7**: Bass clef, *f*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 5**: Bass clef, *f*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 8**: Bass clef, *f*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- B**: Bass clef, *f*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.

Measures 1-4 (second system):

- C**: Treble clef, *p* (piano). Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- A**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- T**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- 6**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 7**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 5**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 8**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- B**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.

Measures 56-59 (second system):

- C**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- A**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- T**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- 6**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 7**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 5**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 8**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- B**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.

Measures 5-8 (third system):

- C**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- A**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- T**: Treble clef, *p*. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5, A5, B5, C6.
- 6**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 7**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 5**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- 8**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.
- B**: Bass clef, *p*. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5.

36. Sonata „pian e forte“

Takt 60 - 67

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

60

64

Sonata „pian e forte“ 36.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

68

ab **hier** veränderte Taktschwerpunkte -
die punktierte Viertel sollte betont werden

72

36. Sonata „pian e forte“

Takt 75 - 81

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

Measures 75-81 of the Sonata "pian e forte" by Giovanni Gabrieli. The score is written for six staves, organized into two systems of three staves each. The first system (measures 75-77) features a complex polyphonic texture with various rhythmic values and accidentals. The second system (measures 78-81) continues the polyphony, with measures 78-80 showing more intricate melodic lines and measure 81 concluding the section with a double bar line. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of one flat, and various note values and rests.

75

Measures 78-81 of the Sonata "pian e forte" by Giovanni Gabrieli. This system continues the polyphonic texture from the previous system. Measures 78-80 show more intricate melodic lines and rests, while measure 81 concludes the section with a double bar line. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of one flat, and various note values and rests.

78

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° terzo 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 h c 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-Improvisationen 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 erklingen ist, z.B. bei der jedes Jahr am Himmelfahrtstag stattfindenden „*Festa della Sensa*“ („Verählung 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^o toni Nr. 1 á 8



Mitspielfdatei



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>. *Venetis M.D.XCVII*

<Venedig, 1597 durch Angelo Gardano

Primus Chorus. a 8. Canzon Septimi Toni. 31 CANTVS

Tenor Motet, Ioan. Gabrielis E

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 Posaunenchorer 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 Probertempo, 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^o toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

♩ = 76

1

5

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

Measures 9-12 of the musical score. The score is written for eight parts: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), 6 (Six), 7 (Seven), 5 (Five), 8 (Eight), and B (Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various rhythmic values and rests. Measure 9 starts with a box containing the number 9. Measure 12 ends with a box containing the number 9.

Measures 13-16 of the musical score. The score is written for eight parts: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), 6 (Six), 7 (Seven), 5 (Five), 8 (Eight), and B (Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various rhythmic values and rests. Measure 13 starts with a box containing the number 13. Measure 16 ends with a box containing the number 13.

37.

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

♩ = ½

16

20

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

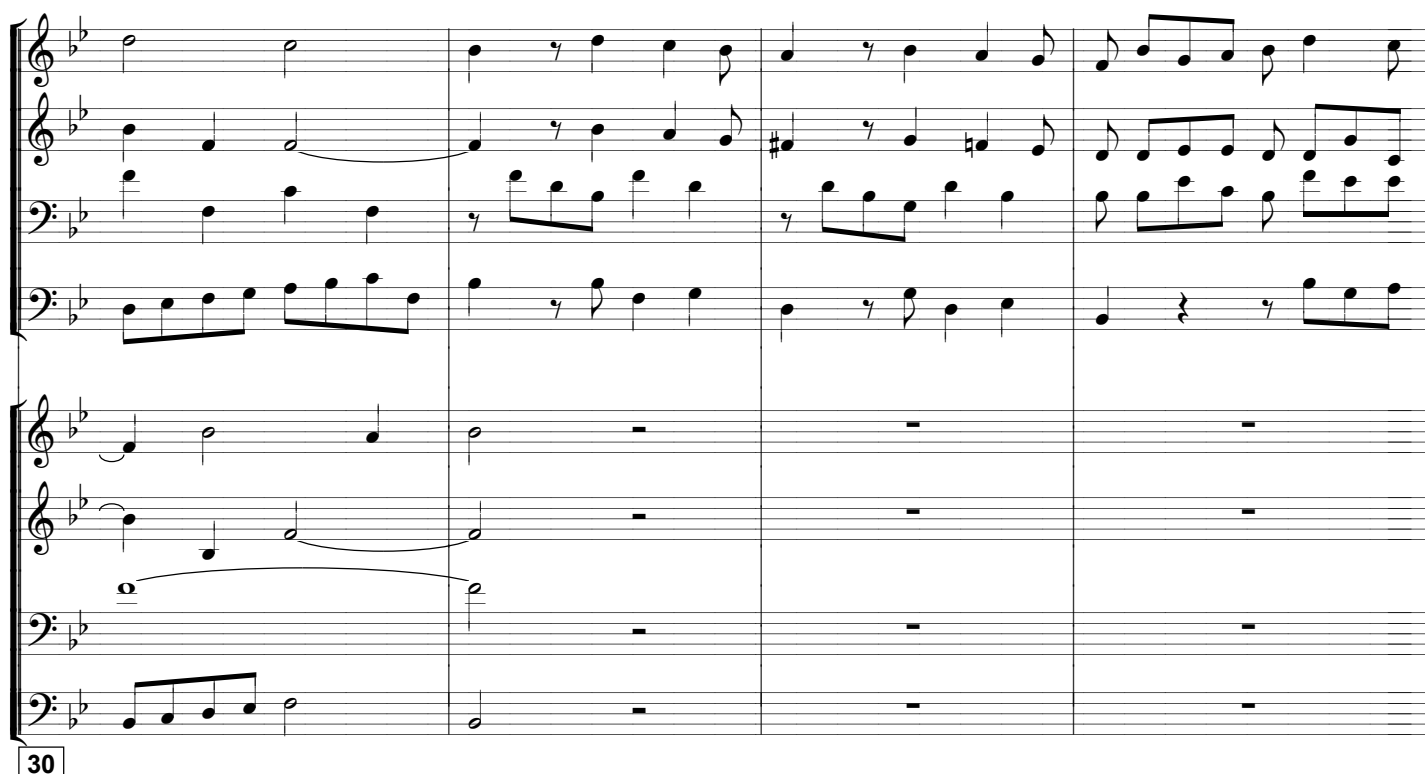
37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

 **o. = ♩**



26



30

37.

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

Measures 34-36 of the musical score. The score is written for eight parts: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), 6 (Six), 7 (Seven), 5 (Five), 8 (Eight), and B (Bass). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A box containing the number 34 is located at the bottom left of the first system.

Measures 37-39 of the musical score. The score continues with the same eight parts: C, A, T, 6, 7, 5, 8, and B. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A box containing the number 37 is located at the bottom left of the second system.

Canzon 7° toni Nr. 1 á 8

37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

Measures 40-42 of the musical score. The score is for a consort of six brass instruments, labeled C, A, T, 6, 7, and B. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values and accidentals. A box containing the number 40 is located at the bottom left of the first system.

Measures 43-45 of the musical score. The score continues with the same six brass instruments. The key signature remains two flats. The time signature changes to 3/4 in measure 43 and back to 2/4 in measure 44. A red annotation "♩ = ♩." is placed above the first staff in measure 43. A box containing the number 43 is located at the bottom left of the first system.

37.

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

Measures 47-50 of the musical score. The score is written for eight parts: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), 6 (Six), 7 (Seven), 5 (Five), 8 (Eight), and B (Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes) and rests. Measure 47 starts with a key signature change to B-flat major. Measure 50 ends with a double bar line.

Measures 51-54 of the musical score. The score continues for the same eight parts: C, A, T, 6, 7, 5, 8, and B. The key signature remains B-flat major. The time signature is common time. Measure 51 starts with a key signature change to B-flat major. Measure 54 ends with a double bar line.

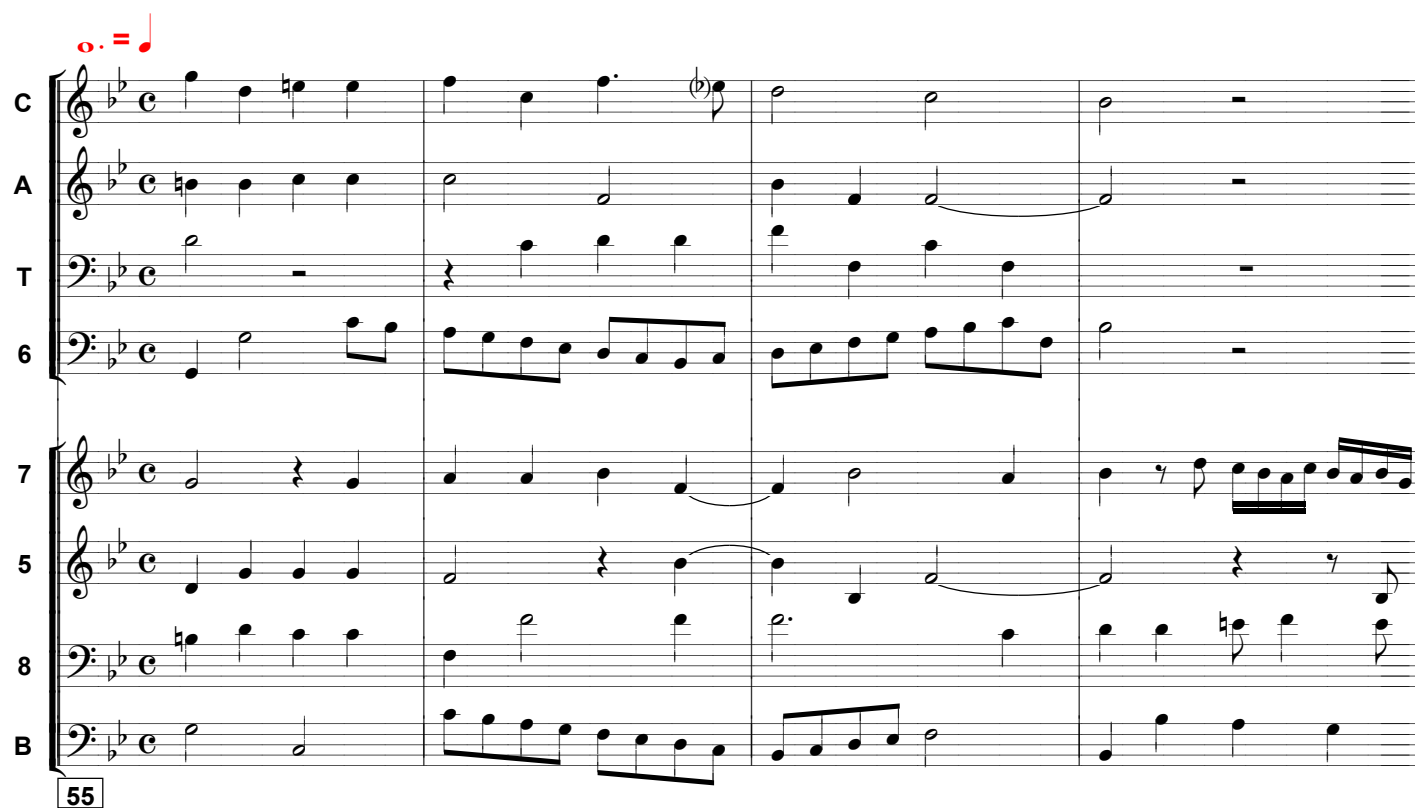
Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

37.

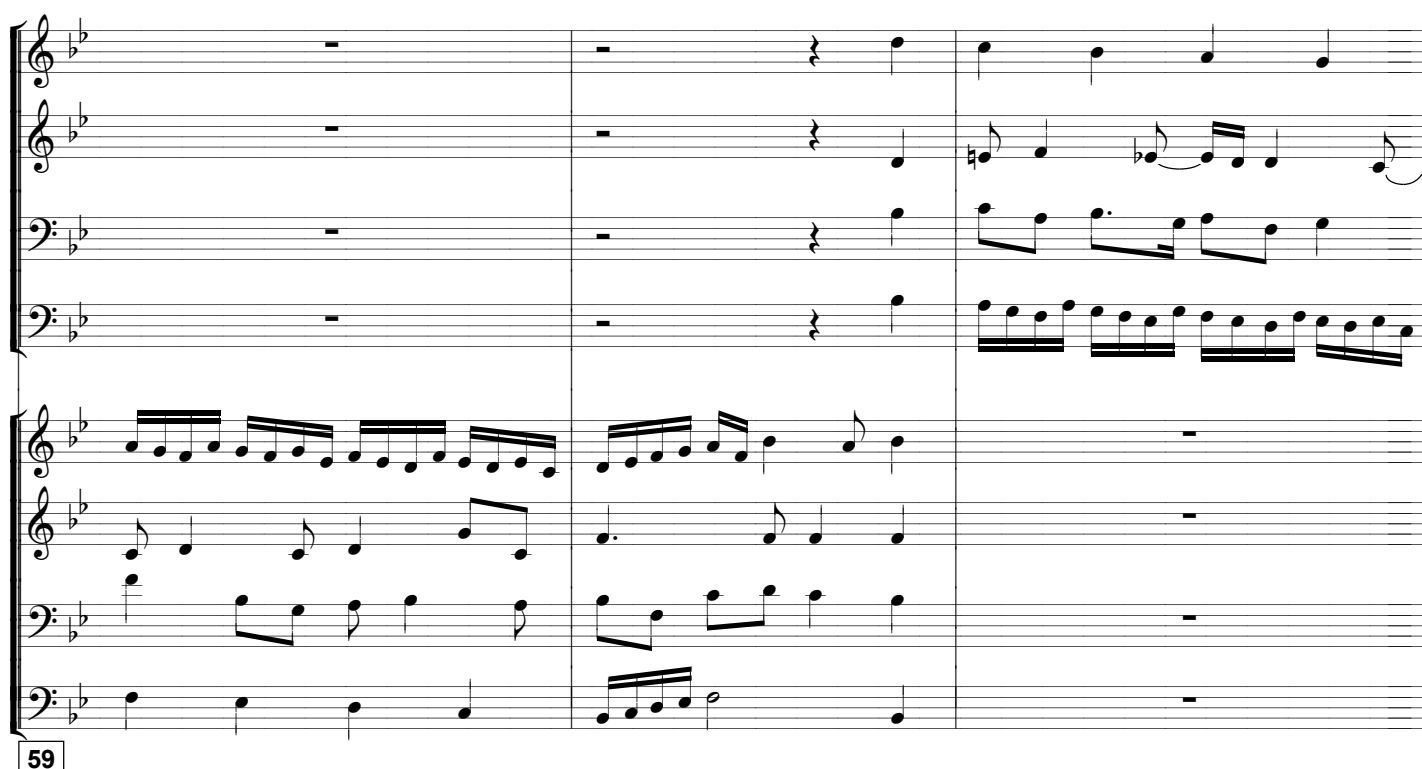
Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

o. = 



55



59

37.

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

Measures 62-65 of the musical score. The score is written for eight parts: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), 6 (Six), 7 (Seven), 5 (Five), 8 (Eight), and B (Bass). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box containing the number 62 is located at the bottom left of the first system.

Measures 66-69 of the musical score. The score continues for the same eight parts: C, A, T, 6, 7, 5, 8, and B. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A box containing the number 66 is located at the bottom left of the second system.

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597



70



74

37. Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

Measures 78-81 of the Canzon 7^o toni Nr. 1. The score is for a consort of eight instruments, labeled C, A, T, 6, 7, 5, 8, and B. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The notation is in a consort setting, with each instrument part on a separate staff. The music features a mix of whole, half, and quarter notes, with some rests. A box containing the number 78 is located at the bottom left of the first staff.

Measures 82-85 of the Canzon 7^o toni Nr. 1. The score continues with the same eight instruments. A red annotation 'o. = j' is placed above the first staff of measure 82. The music continues with various rhythmic patterns and rests. A box containing the number 82 is located at the bottom left of the first staff.

Canzon 7^o toni Nr. 1 á 8

37.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Sacrae Symphoniae, Venedig 1597

Measures 86-90 of the musical score. The score is written for eight parts: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), 6 (Six), 7 (Septima), 5 (Quinta), 8 (Octava), and B (Bass). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes, rests) and dynamic markings (accents, slurs). A box containing the number 86 is located at the bottom left of the first system.

Measures 91-95 of the musical score. The score continues with the same eight parts: C, A, T, 6, 7, 5, 8, and B. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. A box containing the number 90 is located at the bottom left of the second system.



Mitspieldatei

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 die 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 qualifizierte den Komponisten für höhere Aufgaben. Für Gabrieli bedeutete die Sammlung die internationale Anerkennung und er bekam Schüler aus ganz Europa.

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 Canzonemotiv (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.



Philadelphia
Brass



Lorenzo
Bocci

38.

Canzon 9° toni

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
 aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

$\text{♩} = 72$

1

7

Canzon 9° toni

38.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

13

C I/1
A I/2
T I/3
6 I/4
7 II/1
5 II/2
8 II/3
B II/4

19

19

38.

Canzon 9° toni

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
 aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

C I/1
 A I/2
 T I/3
 6 I/4
 7 II/1
 5 II/2
 8 II/3
 B II/4

25

30

Canzon 9° toni

38.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

Measures 36-41 of the musical score. The score is written for six staves, labeled C I/1, A I/2, T I/3, 6 I/4, 7 II/1, and 5 II/2. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A box containing the number 36 is located at the bottom left of the first system.

Measures 42-47 of the musical score. The score is written for six staves, labeled 8 II/3 and B II/4. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A box containing the number 42 is located at the bottom left of the second system.

38.

Canzon 9° toni

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

♩. = ♩

48

54

Canzon 9° toni

38.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

60

61

66

67

38.

Canzon 9° toni

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
 aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

$\text{♩} = \text{♩.}$

72

78

Canzon 9° toni

38.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

Measures 74-79 of the musical score. The score is written for six parts: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), 6 (Six), 7 (Septima), and B (Bass). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. A box containing the number 84 is located below the first staff of the second system.

Measures 80-85 of the musical score. The notation continues for the same six parts. A red annotation "d. = d" is visible above the first staff of the second system, indicating a dotted note. A box containing the number 90 is located below the first staff of the second system.

38.

Canzon 9° toni

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
 aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

95

102

Canzon 9° toni

38.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)
aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

Partitur

$\text{♩} = \text{♩.}$

109

C I/1
A I/2
T I/3
6 I/4
7 II/1
5 II/2
8 II/3
B II/4

$\text{♩.} = \text{♩}$

115



Bio Gabrieli



Vorlage



Bio Albrecht



Vorwort

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)

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

[https://imslp.org/wiki/Canzoni_et_sonate_\(Gabrieli,_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Canzoni_et_sonate_(Gabrieli,_Giovanni))

[https://de.wikipedia.org/wiki/Albrecht_V._\(Bayern\)](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 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.

(Schütz-Portrait)



Sonata XII á 8

39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus:

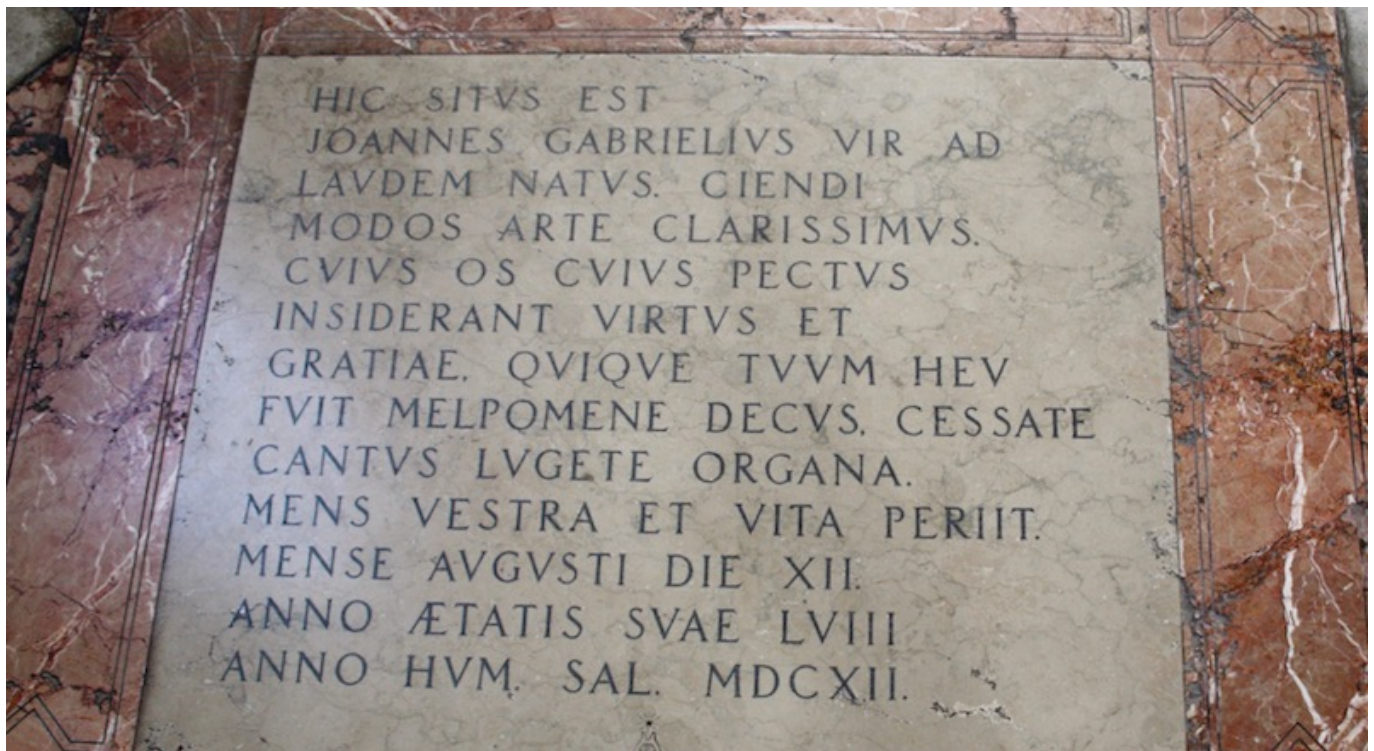
Canzoni e Sonate per sonar con ogni sorte de instrumenti con il basso per l'organo, Venedig 1615



Mitspieldatei

Der Augustinermönch Taddeo dal Guasto (1590-1660) war ein enger Vertrauter Gabrielis und wurde nach dessen Tod am 12. August 1612 sein Nachlassverwalter. 1615 - drei Jahre nach Gabrielis Tod - gab er die Sammlung „*Canzoni e Sonate*“ heraus, die Gabrielis bisher unveröffentlichten Instrumentalwerke umfasste. Diese Sammlung besteht aus sechzehn Canzonen und fünf Sonaten und diente wohl mehr 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 hätten aufgeführt werden können, denn die Ventile für die Trompete wurden ja erst zweihundert Jahre später erfunden.

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 Gabrieli 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 Melpomene¹ 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. (Übersetzung: MS)

¹Muse in der griechischen Mythologie, die als Schutzherrin der tragischen Dichtung und des Gesangs galt.

39.

Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

$\text{♩} = 80$

1

5

Sonata XII

39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

9

13

Sonata XII

39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

25

Measures 25-28 of the musical score. The parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

29

Measures 29-32 of the musical score. The parts are Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

39.

Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

33

33

36

36

Sonata XII

39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

40

o = d.

Score for Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), Bass (6), and other parts (7, 5, 8, B) in 3/4 time. The score shows a four-measure phrase starting with a common time signature change to 3/4. A red annotation 'o = d.' is placed above the first measure of the Soprano part.

44

Continuation of the musical score from page 40, showing measures 44 to 47. The score continues with the same instrumentation and 3/4 time signature.

39.

Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

$\text{♩} = \text{♩}$

C
A
T
6
7
5
8
B

48

52

Sonata XII

39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

o = 



55



59

39.

Sonata XII

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

Page 63 of the musical score for Sonata XII. The page contains four systems of music, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows a complex texture with multiple voices. The second system continues the texture with more intricate melodic lines. The third system features a more homophonic texture with fewer voices. The fourth system concludes the page with a final cadence.

63

Page 67 of the musical score for Sonata XII. The page contains four systems of music, each with two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The music continues the texture from the previous page, featuring various rhythmic values and rests. The first system shows a complex texture with multiple voices. The second system continues the texture with more intricate melodic lines. The third system features a more homophonic texture with fewer voices. The fourth system concludes the page with a final cadence.

67

Sonata XII

39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)
aus: Canzoni e Sonate, Venedig 1615

Measures 71-75 of Sonata XII. The score is written for six staves in two systems. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/2. A red annotation '♩. = ♩' is placed above the first staff of measure 75. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 71 is marked with a box containing the number 71.

Measures 76-80 of Sonata XII. The score continues for six staves in two systems. The key signature remains one flat. The time signature is 4/2. The music concludes with double bar lines and repeat signs at the end of measure 80. Measure 76 is marked with a box containing the number 76.



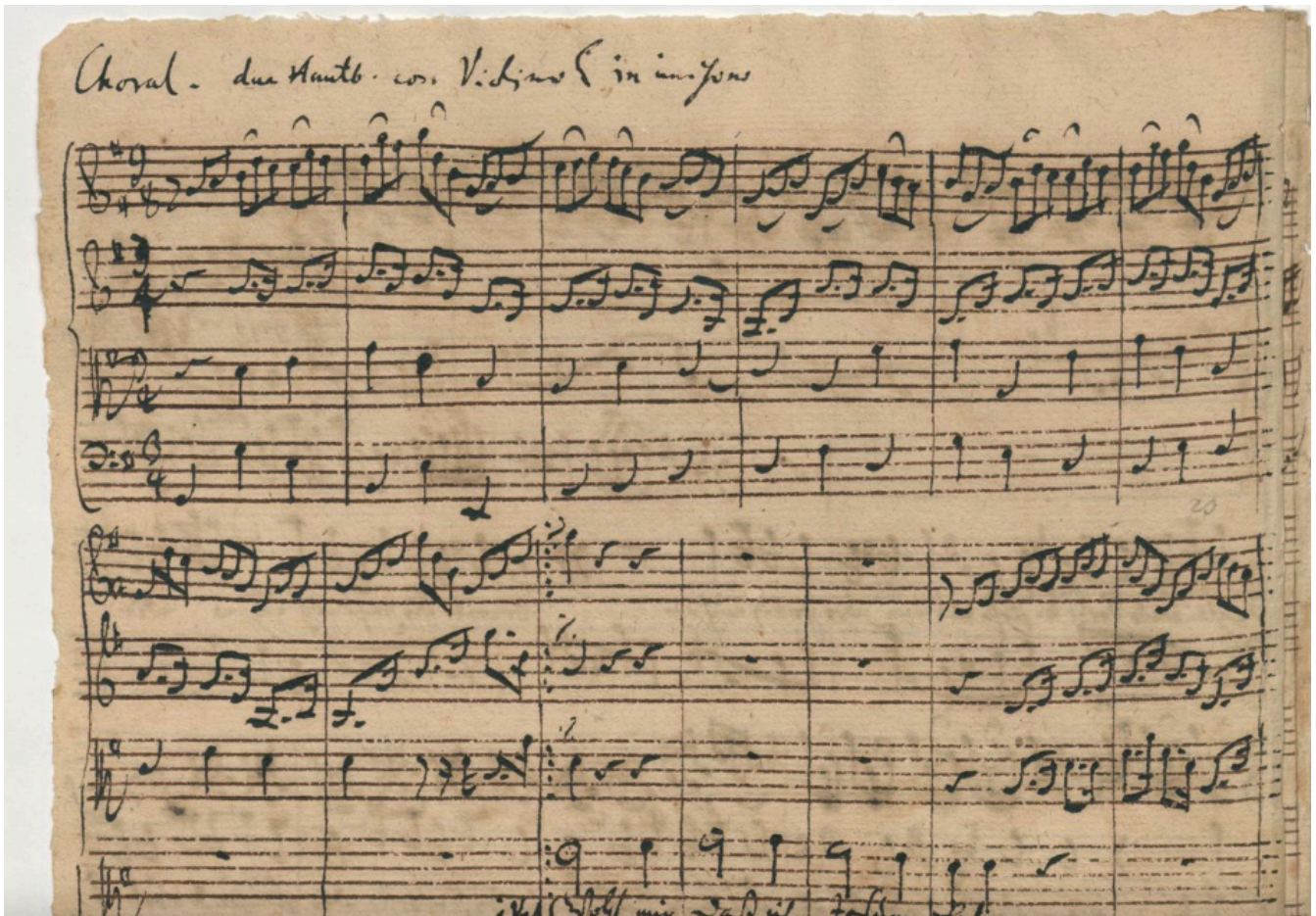
Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

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 fünf Jahre lang 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. Bach schrieb diesen Schlußchoral für den vierten Advent 1723 als Höhepunkt und Schluß für die Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“.



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

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, denkbar wäre sonst auch die Orgel.

Die rhythmische 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 Ferruccio Busoni**

<https://www.youtube.com/watch?v=V1lbztUltlY>



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)

musical score for Choral Nr. 6, measures 1-5. The score is written for a solo voice (solo 1 and solo 2), horn (hrn), trumpet (trb), and a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The solo voice parts feature intricate melodic lines with many triplets. The horn and trumpet parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The vocal choir parts are mostly rests in the first five measures, with the bass part having a simple harmonic line.

1

musical score for Choral Nr. 6, measures 6-10. The score continues from the previous system. The solo voice parts continue their melodic lines. The horn and trumpet parts have more active parts, including some triplets. The vocal choir parts enter in measure 6 with a simple harmonic line, and the bass part has a more active line with some triplets.

6

Choral Nr. 6

40.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

musical score for Choral Nr. 6, measures 11-15. The score includes staves for solo 1, solo 2, hrn (horn), trb (trumpet), and SATB voices. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and rests.

11

musical score for Choral Nr. 6, measures 16-20. The score includes staves for solo 1, solo 2, hrn (horn), trb (trumpet), and SATB voices. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and rests.

16

40.

Choral Nr. 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

musical score for measures 21-25. The score includes staves for solo 1, solo 2, horn (hrn), trumpet (trb), and voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and rests for the vocal parts in measures 21-23.

21

musical score for measures 26-30. The score includes staves for solo 1, solo 2, horn (hrn), trumpet (trb), and voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and rests for the vocal parts in measures 26-28.

26

Choral Nr. 6

40.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

musical score system 1 (measures 31-35) for Solo 1, Solo 2, Horn, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, and Bass.

This system contains measures 31 through 35. Solo 1 and Solo 2 have melodic lines with triplets. The Horn and Trumpet parts provide harmonic support with eighth-note patterns. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter in measure 31 with a simple harmonic setting of the text.

musical score system 2 (measures 36-40) for Solo 1, Solo 2, Horn, Trumpet, Soprano, Alto, Tenor, and Bass.

This system contains measures 36 through 40. The instrumental and vocal parts continue their respective lines. The vocal parts have a more active role in measures 36-39, with the Soprano and Alto parts featuring some grace notes. The system concludes in measure 40 with a final cadence.

40.

Choral Nr. 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

musical score for measures 41-45. The score includes staves for solo 1, solo 2, hrn (horn), trb (trumpet), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and accidentals. A box with the number 41 is located below the first measure.

musical score for measures 46-50. The score includes staves for solo 1, solo 2, hrn (horn), trb (trumpet), S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and accidentals. A box with the number 46 is located below the first measure.

Choral Nr. 6

40.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

51

51

56

56

40.

Choral Nr. 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

61

61

66

66

Grundausbildung im Orchesterspiel, Band 1 und 2

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 zur
Grundausbildung](#)



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

[Mitspieldateien zum
Elementarspiel](#)



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

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

8 Bände

[Mitspieldateien zu den
Weihnachtsliedern](#)



Bestellungen an: notenwerkstatt.bonn@web.de



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 Musikschulempfehlungen¹. 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. 248 Seiten, € 38,00
Flöte	ISBN 978-3-948425-25-8	ISBN 978-3-948425-28-9	Zu den Mitspieldateien
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	ISBN 978-3-948425-48-7
Tenorsax. in Bb	ISBN 978-3-948425-30-2	ISBN 978-3-948425-76-0	ISBN 978-3-948425-53-1
Baritonsax. in Eb	siehe Alto in Es	ISBN 978-3-948425-15-9	ISBN 978-3-948425-55-5
Tromp. in Bb	ISBN 978-3-948425-31-9	ISBN 978-3-948425-32-6	ISBN 978-3-948425-55-5
Trompete in C	ISBN 978-3-948425-21-0	ISBN 978-3-948425-35-7	ISBN 978-3-948425-56-2
Bariton in C / Pos.Chor	ISBN 978-3-948425-10-4	ISBN 978-3-948425-29-6	ISBN 978-3-948425-78-4 i.V
Tenorposaune	ISBN 978-3-948425-38-8	ISBN 978-3-948425-61-6	ISBN 978-3-948425-82-1 i.V
Tenorhorn in Bb	ISBN 978-3-948425-36-4	ISBN 978-3-948425-19-7	ISBN 978-3-948425-83-8
Althorn in Es	ISBN 978-3-948425-33-3	ISBN 978-3-948425-16-6	ISBN 978-3-948425-86-9
Altposaune (Altschl.)	ISBN 978-3-948425-34-0	ISBN 978-3-948425-17-3	ISBN 978-3-948425-86-9
Horn in F	ISBN 978-3-948425-22-7	ISBN 978-3-948425-18-0	
Bb-Tuba	ISBN 978-3-948425-40-1	ISBN 978-3-948425-41-8	
F-Tuba	ISBN 978-3-948425-39-5	ISBN 978-3-948425-71-5	
Partitur / Posaunenchor			ISBN 978-3-948425-99-9

Consortspiel für Blechbläser Partitur / Posaunenchor ,

302 Seiten

ISBN 978-3-948425-99-9

Stand: 13. Juli 2026

43,00 €

Notenwerkstatt Bonn

Adolf-Hombitzer-Str. 21

53227 Bonn

Bestellungen bitte per Mail: notenwerkstatt.bonn@web.de



9 783948 425999