



Martin Schlu

# Consortspiel für Bläser

Ensemblespiel für Fortgeschrittene  
**Trompete in Bb**



1. Auflage

Stand: 6.12.2025

# Consortmusik zu vier und fünf Stimmen

	Zum Consortspiel	4
<b>Vier Stimmen</b>	Autorenverzeichnis	6
1 William Byrd (1543-1623)	The Earl of Oxford's March (London, 1573)	8
2 Thomas Lupo (1571-1624)	Fantasia Nr. 2 á 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 á 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, 1773)	42
10 Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)	Notturmo	48
<b>Fünf Stimmen</b>		
11 Anthony Holborne (um 1545-1602)	„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 (1601)	108
22	William Brade (1560-1630)	Paduana 1 (1614)	112
23	Michael Altenburg (1584-1640)	Nun komm, der Heiden Heiland“	116
24	Heinrich Schütz (1585-1671)	Selig sind die Toten, SWV 391 (1648)	122
25	Giov. Batt. Buonamente (1594-1642)	Sonate á 6	128
26	Christofano Malvezzi (1547- 1597):	Intermedium zu „La Pellegrina“ (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	148

## Sieben Stimmen

29	Jacob Obrecht (um 1457-1505)	aus „Missa Sub tuum praesidium“	156
30	Joh. Heinrich Schmelzer (1623-1680)	Sonata á 7	162
31	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Canzon 6 á 7 (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“	188
34	Ludvico Viadana (1560-1627)	Sinfonia „La Cremonese“ (Venedig, 1610)	194
35	Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643)	Canzon 29 á 8	200
36	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Sonata „pian e forte“ (1597)	206
37	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Sonata 7° toni Nr. 1 (1597)	213
38	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Sonata 9° toni á 8 (1597)	224
39	Giovanni Gabrieli (1554-1612)	Canzon XII á 8 (1615) (79 T)	234
40	Johann Sebastian Bach (1685-1750)	Wohl mir, daß ich Jesum habe, BWV147,6	240
		Rückumschlag	246

# 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. Blechbläser und Gamben-Consort ließ man sich viel Geld für die Gehälter der Musiker und Komponisten kosten und bezahlte oft auch 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 begefügt, außerdem eine kurze Analyse des Stücks. Die meisten Stücke wurden ab 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 Trompete in C, Althorn 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)



# Zur Besetzung

## Quartett (Kapitel 1 - 10)

Nötig sind **Trompete** (1. und 2. Stimme) und **Posaune** (3. und 4. Stimme). Das Buch für **Horn** notiert die zweite und dritte Stimme, das Buch für **Tuba** notiert die Baßstimme als Tuba I (F-Tuba oder Es -Tuba) und Tuba II (C-Tuba oder die große Bb -Tuba - möglichst mit Quartventil). Posaunenchorbläsern reicht das Posaunenbuch.

## 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** gespielt, zusätzlich gibt es eine C-Stimme (Baßschlüssel) für Posaune, doch die ist nur etwas für sehr geübte Bläser, weil sie auch schon mal in den zweigestrichenen Bereich geht (c2, des2). Sie kann aber vom **Althorn** in Es gelesen werden, wenn man sich drei Kreuze mehr vorstellt. Auf dem Baritonsax ist das längst gängige Praxis.

## Sextett (Kapitel 21 - 28)

Die sechste Stimme („**Sesto**“) liegt im tiefen Bereich. Gebraucht werden die Bände für **Trompete** (1. und 2. , manchmal 3. Stimme), **Posaune** (manchmal die 4. Stimme, sonst die 5. und 6. Stimme) und das **Horn in F** . Das Horn hat normalerweise die 3. und 4. Stimme (auch in C, s.o.), die **Tuba** spielt die sechste Stimme, jeweils hoch- und tiefoktaviert. Das **Bariton** in C spielt aus der Posaune oder der Tuba, weil es auch Mittelstimmen abdecken kann.

## Septett (Kapitel 29 - 32)

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

Die Tuba spielt die siebte Stimme, als Tuba I wie eine Posaunenstimme, als Tuba II spielt sie tiefoktaviert. Das **Bariton** in C spielt aus der Posaune oder der Tuba und deckt die unteren drei Stimmen ab.

## Doppelquartett (Kapitel 33 - 41):

Die achte Stimme („**Octavus**“) ist die Baßstimme des ersten Chores. Gebraucht werden die **Trompete** (1. und 2. Stimme jeweils in Chor („*coro*“) I und II und die **Posaune** (3. und 4. Stimme in zwei Chören). Das **Horn** übernimmt wieder die 2. und 3. Stimme in beiden Chören, die **Tuba** die Baßstimme in beiden Chören, hoch und tief wie vorher auch. Ein **Bariton** in C spielt aus der Posaune oder der Tuba und deckt die beiden tiefen Stimmen ab.



# Autorenverzeichnis, Datum, Schwierigkeitsgrad, Tonart

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

# Autorenverzeichnis, Datum, Schwierigkeitsgrad, Tonart

21	Haßler	Hans Leo (1564-1612)	Intrade I (Nürnberg, 1601) <b>Schwierigkeitsstufe 2/3</b>	<b>g-moll</b>	108
22	Brade	William (1560-1630)	<b>Padouana 1</b> (Hamburg, 1609) Schwierigkeitsstufe <b>4</b>	<b>d-moll</b>	112
23	Altenburg,	Michael (1584-1640)	Intrade „Nun komm, der Heiden Heiland“ Schwierigkeitsstufe <b>4/5</b>	<b>Bb-Dur</b>	116
24	Schütz	Heinrich (1585-1671)	<b>Selig sind die Toten</b> , SWV 391 (Dresden, 1648) Schwierigkeitsstufe <b>4/5</b>	<b>G-Dur</b>	122
25	Buonamente	Giovanni Battista (1594-1642)	<b>Sonate á 6</b> Schwierigkeitsstufe <b>4</b>	<b>dorisch-g</b>	128
26	Malvezzi	Christofano (1547- 1597)	<b>Intermedium zu „La Pellegrina“</b> (1589) Schwierigkeitsstufe <b>3/4</b>	<b>Bb-Dur</b>	136
27	Magini,	Francesco (1668/70 - 1714)	<b>Sonata „La Rievira“</b> (ca. 1700) Schwierigkeitsstufe <b>4</b>	<b>Bb-Dur/g-moll</b>	140
28	Bach	Johann Sebastian (1785 - 1750)	<b>Ricercare á 6</b> aus „BWV 1079“ (1751) <b>Schwierigkeitsstufe 6</b>	<b>c-moll</b>	148
29	Obrecht	Jakob (um 1457-1505)	<b>Agnus Dei</b> (Ferrara, 1505) Schwierigkeitsstufe <b>5</b>	<b>lydisch-f</b>	56
30	Schmelzer	Joh. Heinrich (1623-1680)	<b>Sonata á 7.</b> (Wien, 1673) Schwierigkeitsstufe <b>4</b>	<b>Bb-Dur</b>	164
31	Gabrieli	Giovanni (1554-1612)	<b>Canzon 6 á 7</b> (1615) Schwierigkeitsstufe <b>5</b>	<b>Bb-Dur</b>	172
32	Purcell	Henry (1659-1695)	<b>In Nomine</b> Schwierigkeitsstufe <b>4/5</b>	(London, 1680) <b>dorisch-g</b>	182
33	Bonelli	Aurelio (1569 - nach 1620)	<b>Toccata „Athalanta“</b> <b>Schwierigkeitsstufe 3</b>	<b>dorisch-d</b>	188
34	(da) Viadana	Ludovico (Grossi) (1560 - 1627)	<b>Sinfonia „La Cremonese“</b> Schwierigkeitsstufe <b>4</b>	(Venedig, 1610) <b>mixolydisch-f</b>	194
35	Frescobaldi	Girolamo (1583 - 1643)	<b>Canzon 29 á 8</b> <b>Schwierigkeitsstufe 3</b>	<b>dorisch-d</b>	200
36	Gabrieli	Giovanni (1554-1612)	<b>Sonata „pian e forte“</b> (1597) Schwierigkeitsstufe <b>4</b>	<b>dorisch-g</b>	206
37	Gabrieli	Giovanni (1554-1612)	<b>Sonata 7° toni Nr. 1</b> (1597) Schwierigkeitsstufe <b>4/5</b>		212
38	Gabrieli	Giovanni (1554-1612)	<b>Sonata 9° toni á 8</b> (1597) Schwierigkeitsstufe <b>4/5</b>		218
39	Gabrieli	Giovanni (1554-1612)	<b>Sonata „XII</b> (1615) Schwierigkeitsstufe <b>3/4</b>		224
40	Marcello	Benedetto (1686-1739)	<b>Psalms 18</b> Schwierigkeitsstufe <b>5</b>		230

# 1.

# William Byrd (1543 - 1623)

[https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Byrd](https://de.wikipedia.org/wiki/William_Byrd)



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

Bildquelle: [https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Byrd](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.

London 1573



QR-Code zur Mitspielfdatei

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.



# 1.1 The Earl Of Oxford's March

William Byrd (1543-1623)

London 1573

## 1. Stimme in Bb

1

4

7

11

14

17

21

24

27

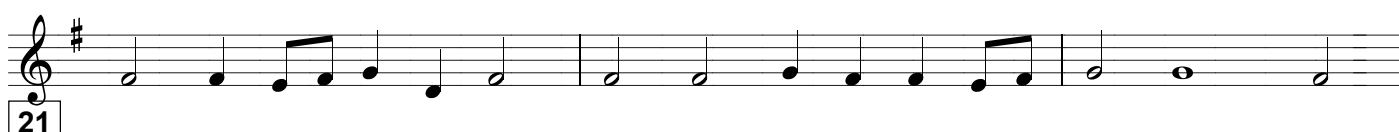
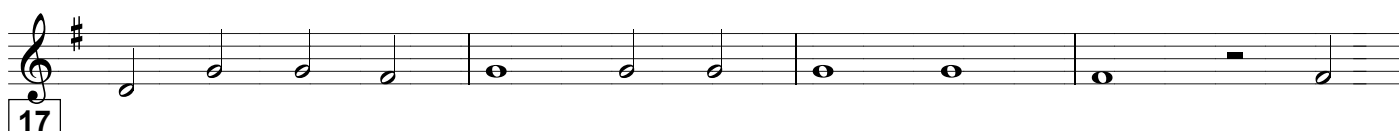
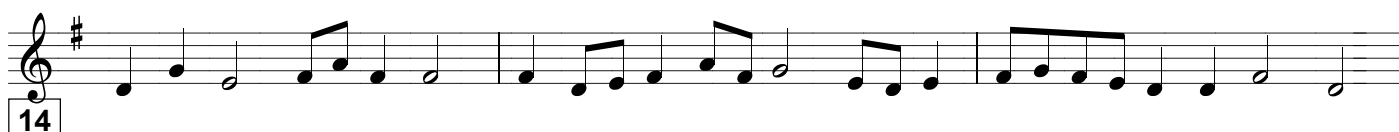
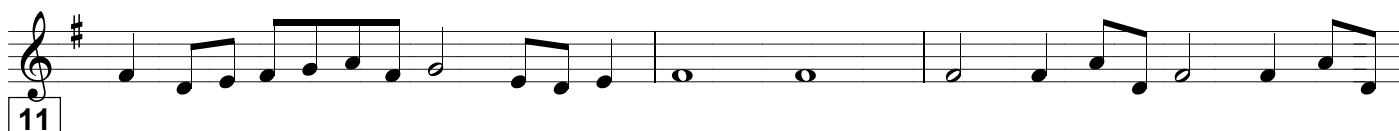
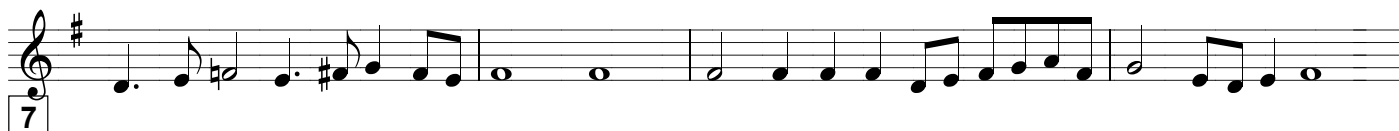
# The Earl Of Oxford's March

# 1.2

William Byrd (1543-1623)

London 1573

## 2. Stimme in Bb





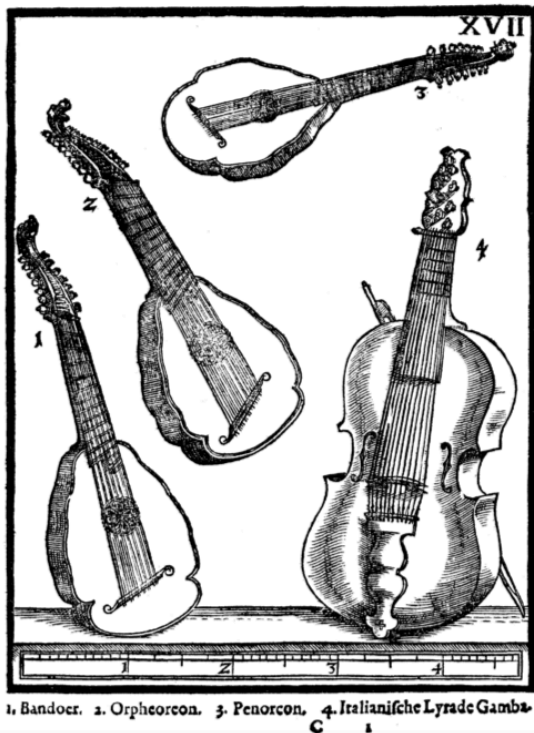
# 2. Fantasia Nr. 2 á 4

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Lupo](https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Lupo)

[https://imslp.org/wiki/Category:Lupo,\\_Thomas](https://imslp.org/wiki/Category:Lupo,_Thomas)

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/0/IMSLP135279-WIMA.4022-1144.pdf>



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

Thomas Lupo war ein englischer Komponist in der Ära der Königin Elisabeth I. an der Schwelle zum Barock. Sein Schwerpunkt waren Kompositionen für das damalige Modeinstrument Viola da Gamba, ein Vorläufer des Cellos. Lupo schrieb viele Stücke für das Gambenconsort<sup>1</sup>, 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.

<sup>1</sup> 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, Galliar-den und Allemanden.

# Fantasia Nr. 2 á 4

## Zum Stück

2.

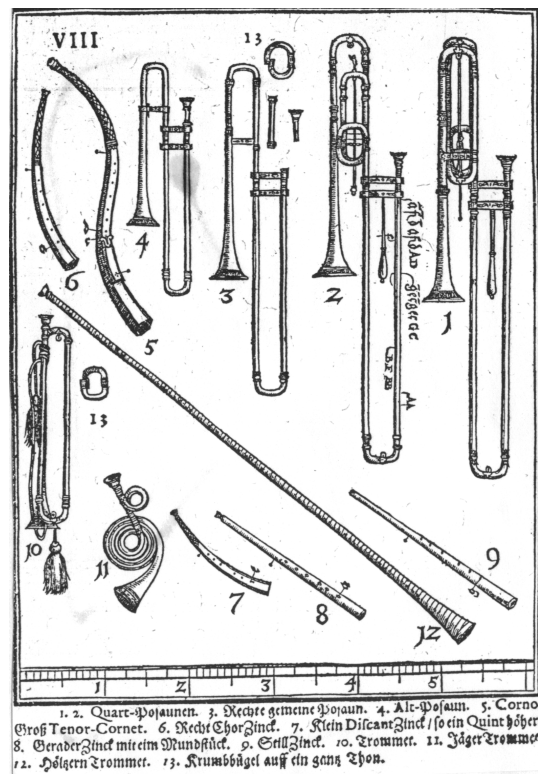


QR-Code zur Mitspieldatei

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 a<sub>2</sub> 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,

# 2.1

# Fantasia Nr. 2 á 4

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

entstanden vermutlich nach 1617

## 1. Stimme in Bb

2

7

11

15

20

26

31

35

38

41

45

49

53



# Fantasia Nr. 2 á 4 2.2

Thomas Lupo (1571 - 1624, London)

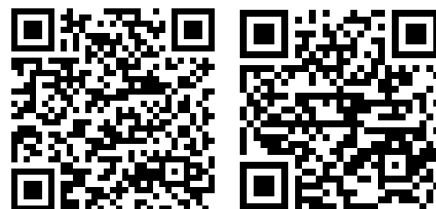
entstanden vermutlich nach 1617

## 2. Stimme in Bb

1  
5  
10  
16  
21  
27  
30  
33  
38  
42  
46  
49  
53

# 3. Fantasia

**Robert Johnson** (um 1583 - 1633, London)



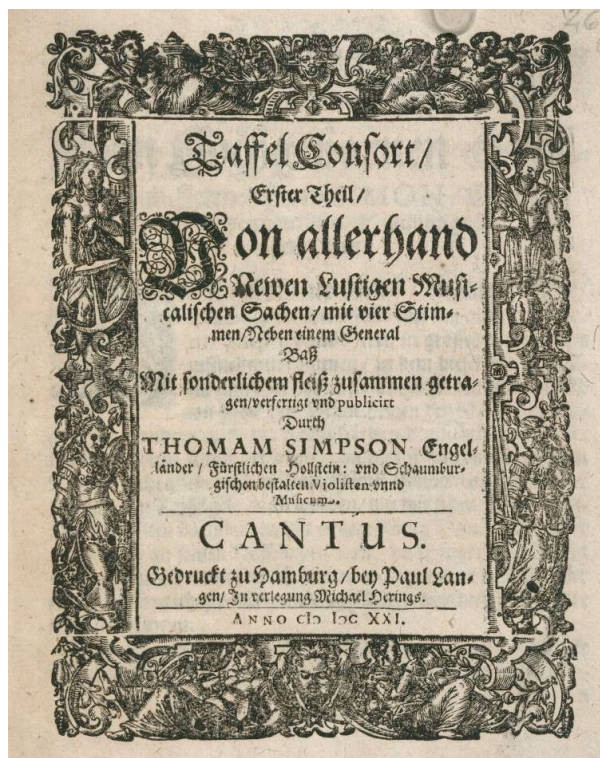
<http://diglib.hab.de/drucke/51-musica/start.htm>

[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 ternärem Metrum, zwischen Halben und punktierter Halben. Das Anfangsmetrum sind vier langsame Halbe. Zum Beginn des zweiten Teils erklingen drei lange Noten - gleichsam die Verbeugung der Tanzpartner (Takt 10).

Danach geht es im Pavane-Rhythmus weiter und der dritte Teil bringt in Takt 14f die Umdeutung des Metrums als punktierte Halbe. In T19 wird das Metrum wieder als Halbe zurückgeführt, ein kurzer Takt wird eingefügt und in T22 wird stark beschleunigt, weil als Metrum nun der ganze Takt gezählt wird. In T29 ist man wieder bei Tempo I. Ab T34 bleibt das Metrum gleich, verändert aber den Rhythmus und die fällige Wiederholung ab 14 verändert den Halbe-Takt wieder in einen Takt mit punktiertem Metrum. Eigentlich bleibt das Metrum die ganze Zeit gleich, aber es wird immer anders gezählt.

QR-Code zur Mitspieldatei



# Fantasia

# 3.

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)  
aus: Thomas Simpson: „Taffel Consort“ (Hamburg, 1621)

## Partitur

1. 2. 3. 4.

1. 2.

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10.

# 3.1

# Fantasia

## Robert Johnson (um 1583-1633, London)

# 1. Stimme in Bb

[illegible]



# Fantasia

# 3.2

Robert Johnson (um 1583 - 1633, London)

## 2. Stimme in Bb

1. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

1. 5. 9. 13. 17. 21. 26. 30. 34. 38.

$d. = d.$   $d. = d.$   $d. = o.$   $o. = d.$

# 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>





QR-Code zur  
Mitspieldatei

# Pavan 4.

## Erklärtext

### Zum Stück

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

Zuerst wird ein Thema in der Melodie hörbar:

#### Thema in Bb



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

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

Ab Takt 15 wird das Motiv der Punktierten in den beiden 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.

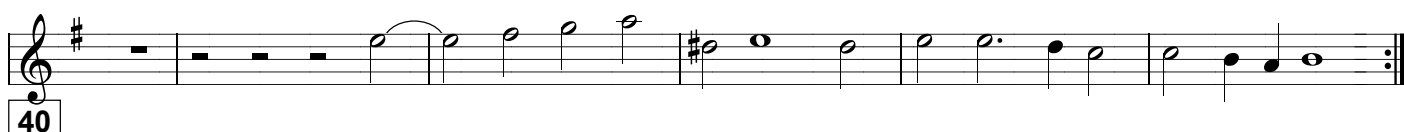
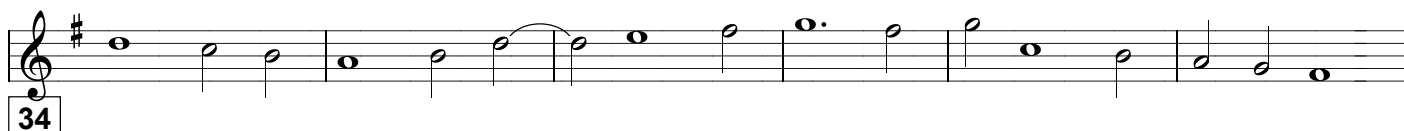
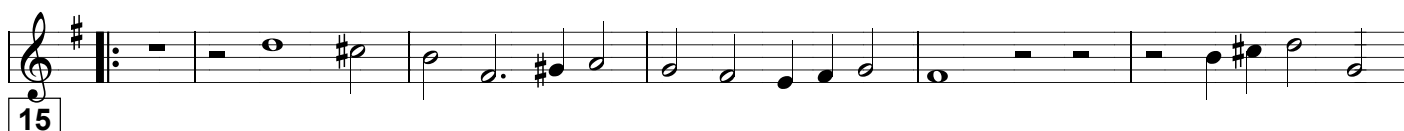
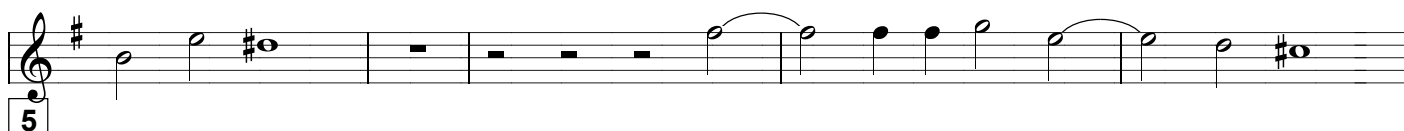
Zur Gestaltung muß man gar nicht viel tun. Spiele möglichst keine Akzente, atme nach den langen Noten und versuche, keine Löcher entstehen zu lassen. Wenn das Stück fließt, ist es gut.

# 4.1

# Pavan

John Jenkins (1592 - 1678)

## 1. Stimme in Bb

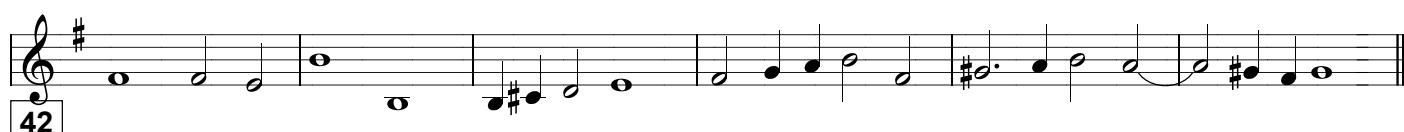
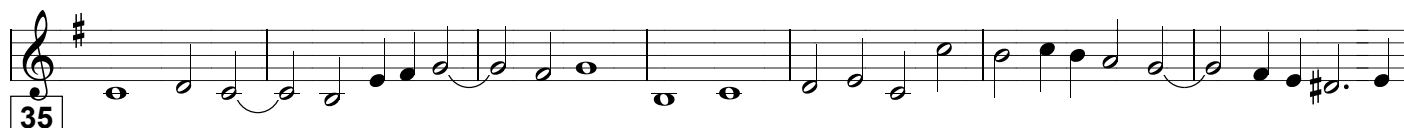
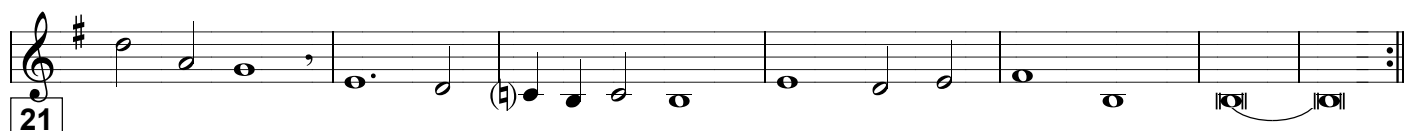
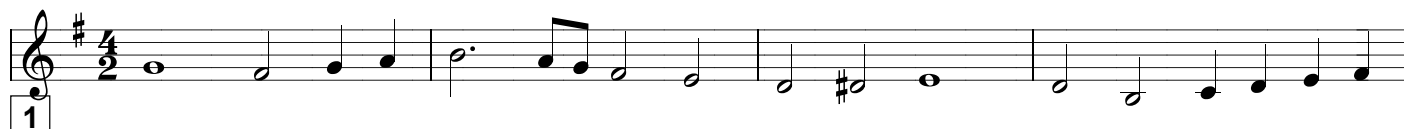


# Pavan

# 4.2

John Jenkins (1592 - 1678)

## 2. Stimme in Bb





# 5. Fuga prima

## Valentin Haußmann (1560 - 1614)

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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Valentin\\_Haussmann](https://de.wikipedia.org/wiki/Valentin_Haussmann)

<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 Veröffentlichungen<sup>1</sup> 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*“<sup>2</sup>, 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.

<sup>1</sup> 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

<sup>2</sup> Jeep ist ein Dilettant (*kann nicht so viel*), aber er ist ein netter Kerl (*fent*)

# Fuga prima - Zum Stück 5.



Zur Übedatei.

Ein Takt wird  
angezählt

Streicherversion mit dem Armida-Quintett (2017)  
<https://www.youtube.com/watch?v=65aFTsAZ1EE>



Posaunenversion mit dem Burger-Quintett (2020), eine Quarte tiefer  
<https://www.youtube.com/watch?v=gsNa8sKpk3M>

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.

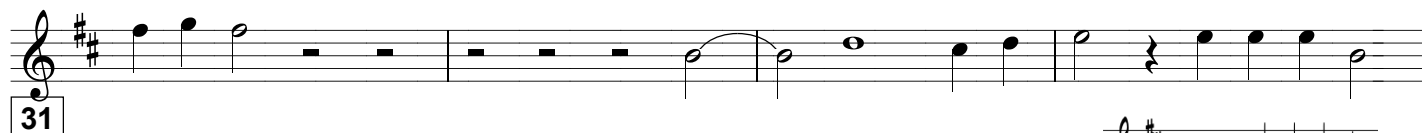
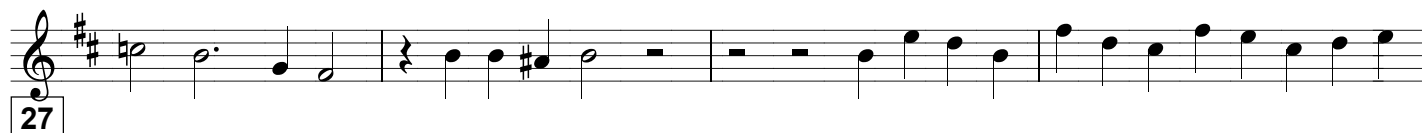
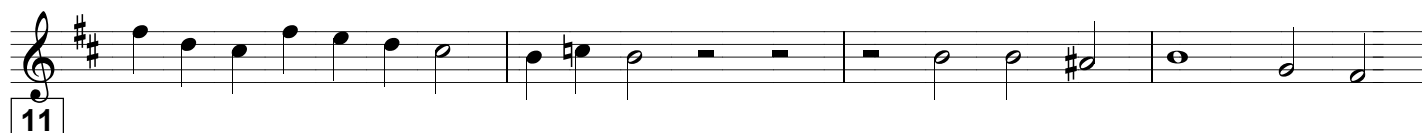
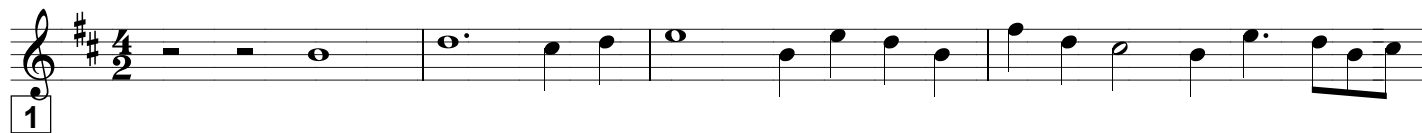
# 5.1

# Fuga prima

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: Neue Artige und Liebliche Tänze (1602)

## 1. Stimme in Bb



**Blättern!**

# Fuga prima

# 5.2

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: Neue Artige und Liebliche Tänze (1602)

## 2. Stimme in Bb

1

5

10

13

16

20

24

27

31

35

3

Blättern!

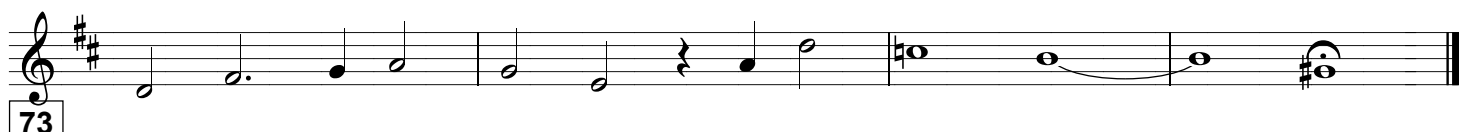
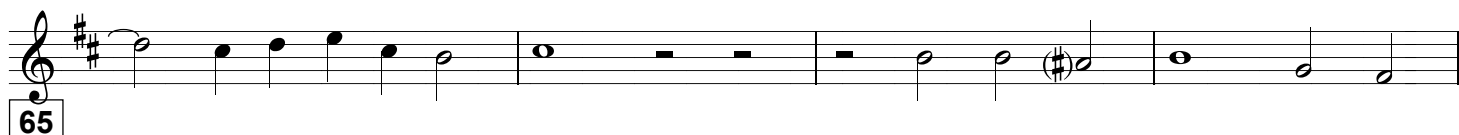
# 5.1

# Fuga prima

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: Neue Artige und Liebliche Tänze (1602)

## 1. Stimme in Bb





# Fuga prima

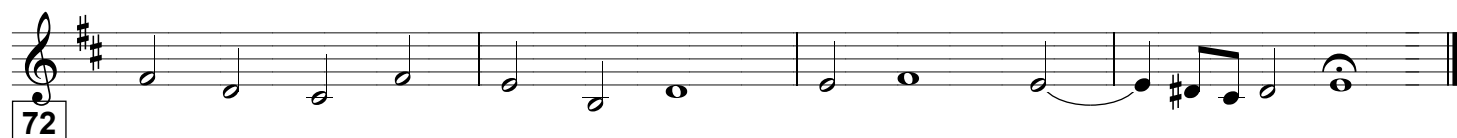
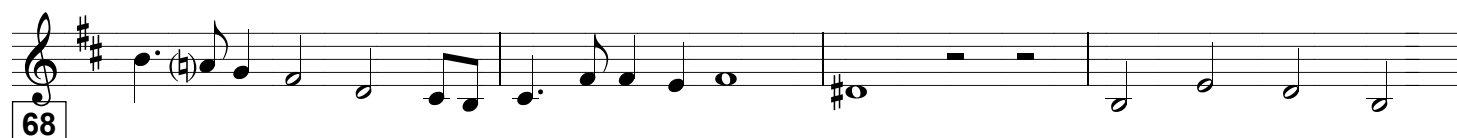
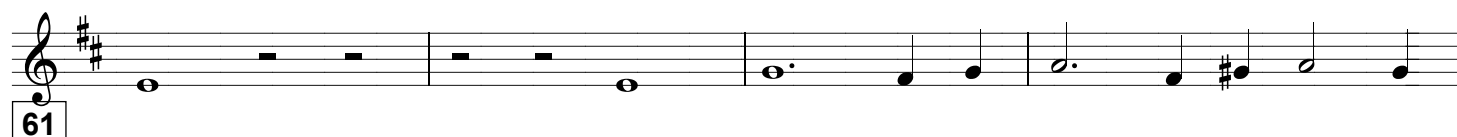
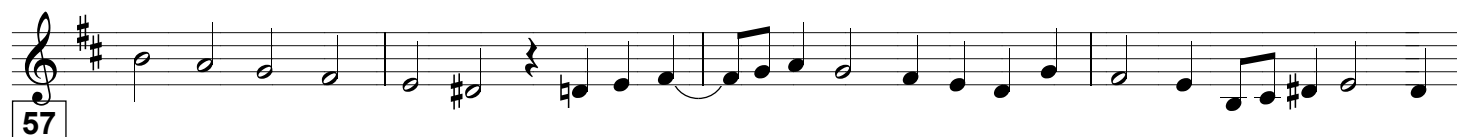
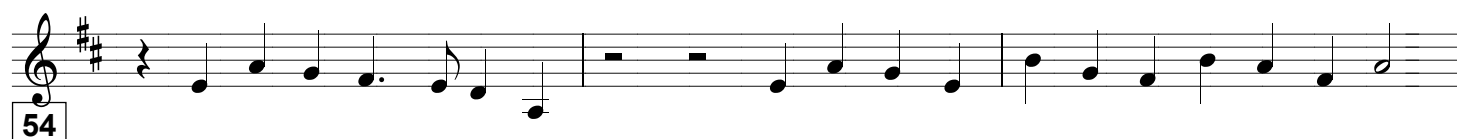
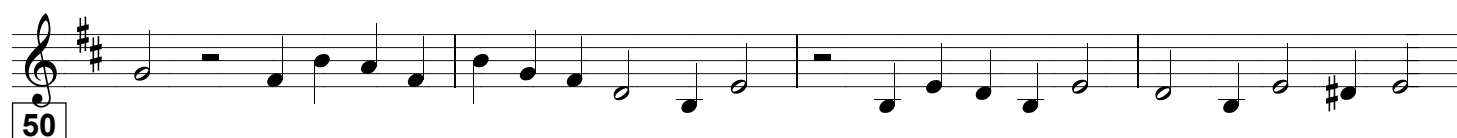
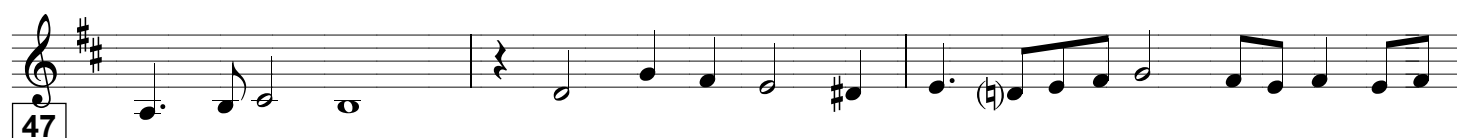
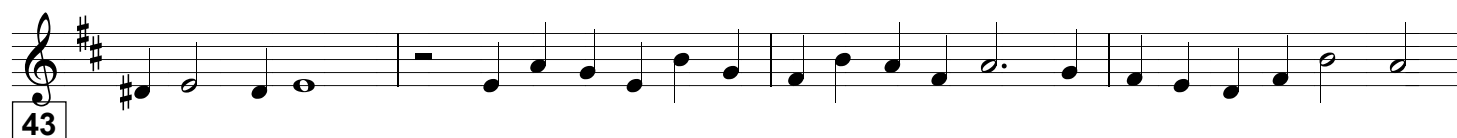
# 5.2

Valentin Haußmann (1560 - 1614)

aus: Neue Artige und Liebliche Tänze (1602)



## 2. Stimme in Bb

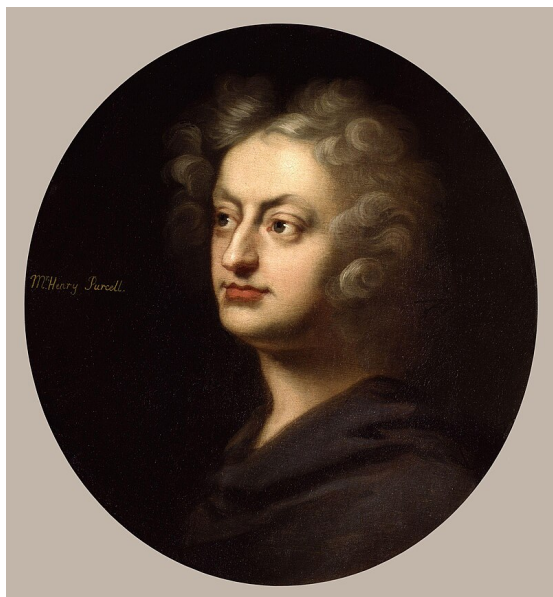


# 6. Music for Queen Mary



**Henry Purcell** (1659 - 1695)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Purcell](https://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Purcell)



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

**Henry Purcell** galt schon zu seinen Lebzeiten als der bedeutendste englische Komponist und wurde daher mit dem Ehrentitel „*Orpheus britannicus*“ gewürdigt. Purcell war der Sohn eines Sängers des Hofchores König Karls II. und erhielt seine Ausbildung als Chorknabe derselben Kapelle durch deren Vorsteher und später 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

### 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 gedämpften<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> Es reicht, die Felle soweit mit Tüchern abzudecken, daß sie nicht zu lange nachschwingen.



March



Anthem



Canzona

# March

# 6a

Henry Purcell, (1559-1595, London)

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

## 1. - 3. Stimme in Bb

1

5

11

17

# 6b

# Anthem

Henry Purcell, (1559-1595, London)

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

## 1. - 3. Stimme in Bb

(Thou Knowest, Lord, the Secrets of our Hearts)

The musical score is written for three voices in B-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of five systems of three staves each. The first system (measures 1-4) features a simple harmonic setting. The second system (measures 5-10) introduces more complex rhythmic patterns and accidentals. The third system (measures 11-15) continues the melodic development. The fourth system (measures 16-21) shows a more active bass line. The fifth system (measures 22-24) concludes the piece with a final cadence. Measure numbers 5, 11, 16, and 22 are indicated in boxes at the beginning of their respective systems.

# Canzona

6c

Henry Purcell, (1559-1595, London)

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

## 1. - 3. Stimme in Bb

(gespielt in Westminster Abbey nach dem Anthem)

The image displays a musical score for three staves, labeled 1, 2, and 3, in the key of B-flat major (Bb). The time signature is common time (C). The score is divided into four systems, with measure numbers 1, 9, 17, and 25 indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The first staff (1.) begins with a treble clef and a common time signature. The second staff (2.) begins with a treble clef and a common time signature. The third staff (3.) begins with a treble clef and a common time signature. The score is written for three voices, with the first voice (1.) starting on a treble clef, the second voice (2.) on a treble clef, and the third voice (3.) on a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The first staff (1.) begins with a treble clef and a common time signature. The second staff (2.) begins with a treble clef and a common time signature. The third staff (3.) begins with a treble clef and a common time signature. The score is written for three voices, with the first voice (1.) starting on a treble clef, the second voice (2.) on a treble clef, and the third voice (3.) on a treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats).



# 7. Contrapunctus 1 (1742)



## Johann Sebastian Bach

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



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

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

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 liegt in der Thomaskirche begraben.

# Contrapunctus 1

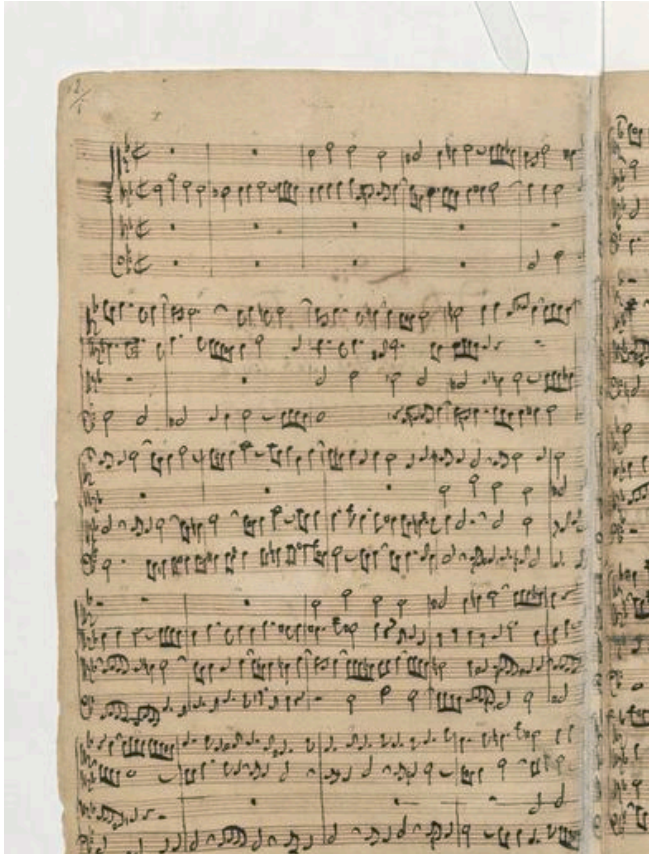
7.

## Johann Sebastian Bach

(1685-1750, aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)

[https://imslp.org/wiki/File:TN-Bach,\\_JS,\\_Die\\_Kunst\\_der\\_Fugue,\\_BWV\\_1080,\\_Autograph.jpg](https://imslp.org/wiki/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))



Das Bild zeigt die erste Seite des Autographs.

Das Original liegt in der Berliner Staatsbibliothek.

Um 1725 war der „Gradus ad parnassum“<sup>1</sup> von Johann Joseph Fux<sup>2</sup>, herausgekommen war und galt schnell als **das** Lehrbuch der Komposition. Knapp zwanzig Jahre später entwickelte sich die musikalische Mode in Richtung begleitete Melodie und der kontrapunktische Stil galt nicht mehr als zeitgemäß. Um 1742 beschloß Bach - analog zum Fux-Lehrwerk - aufzuschreiben, was Kontrapunkt bedeutet und um den 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 Blas- und Streichinstrumenten sprengen sie auch heute noch und man muß einen großen Tonumfang beherrschen, um sie spielen zu können.

Bach wurde mit diesem Alterswerk zwar nicht mehr fertig, aber er zeigte der Welt in dieser Fugensammlung, was möglich war: Themen als Kanon, Themen rückwärts, umgekehrt, und gespiegelt, Umkehrungen, Doppelfugen, Tripelfugen und Spiegelfugen - man kann es hier nicht alles beschreiben.

### Zum Stück

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

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.

<sup>1</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Gradus\\_ad\\_Parnassum](https://de.wikipedia.org/wiki/Gradus_ad_Parnassum)

<sup>2</sup> [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Joseph\\_Fux](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Joseph_Fux)

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

# 7.1

# Contrapunctus 1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

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

## 1. Stimme in Bb

4

1

10

16

21

29

35

41

49

55

61

67

73

3

4

rit.

rit.

rit.

# Contrapunctus 1

# 7.2

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus: „Kunst der Fuge“, BWV 1080/1 Leipzig, posthum 1751)

## 2. Stimme in Bb

1  
7  
13  
25  
31  
37  
43  
49  
55  
61  
67  
73

*rit.*  
*Tempo 1*  
*rit.*



# 8.

# Canzon „La Spiritata“



QR-Code zu Wikipedia

**Giovanni Gabrieli** (um 1554/1557 - 1612)

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

< Lieder zum Erklängen auf allen möglichen Instrumenten.

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



Die Stadtteile haben sich seit 400 Jahren kaum verändert

**Giovanni Gabrieli** wurde zwischen 1554 und 1557 in Venedig geboren, 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, während sein Onkel dort Musikdirektor war. Als Andrea 1586 starb, wurde Giovanni sein Nachfolger als Erster Organist, also oberster Kirchenmusiker an der berühmtesten Kirche Italiens. Außerdem war er noch Organist an der Scuola San Rocco, einer Kirche, die als Malerschule diente und in der bis heute Hunderte wertvoller Bilder hängen vor allem von Tintoretto.

Giovanni Gabrieli hatte Schüler aus ganz Europa, die bei ihm Orgel und Komposition lernen wollten. Aus Deutschland unterrichtete er die Musiker Heinrich Schütz, aus Dänemark war es Mogens Pedersen, aus den Niederlanden 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 und 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 im Tempo 80

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

Giovanni Gabrieli ist in dieser Sammlung mit vier vierstimmigen 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 strumenti*“ läßt die Instrumentenwahl ausdrücklich frei. Bläser und Streicher hatten damals ungefähr den gleichen Tonumfang, doch bestimmte Läufe lagen auf Streichinstrumenten einfach besser. Den venezianischen Bläsern wird das egal gewesen sein. Sie gehörten sowieso zur Weltspitze und wurden extern 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. In T15 kann man den 3/2-Takt entweder durchzählen (die halben bleiben gleich und das Tempo bleibt gemütlich) oder man wechselt in die „*prolatio sesquialtera*“ (Halbe gleich wie punktierte Halbe) und dann geht es zur Sache - nichts für Anfänger. In T24 geht es 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.

## 8.1

## Canzon prima

„La Spiritata“

Giovanni Gabrieli (1554-1612)

aus: Canzoni per Sonare con ogni sorte di stromenti, Alessandro Rauerij, Venedig 1608

## 1. Stimme in Bb

1

5

8

11

15

23

26

30

34

38

42

# Canzon prima

8.2

„La Spiritata“

## 2. Stimme in Bb

Giovanni Gabrieli (1554-1612)

aus: Canzoni per Sonare con ogni sorte di stromenti, Alessandro Rauerij, Venedig 1608

1

5

8

11

15

23

26

30

34

38

42

# 9 Fuge in g-moll (KV 404, 1773)

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756 -1791)



<https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/klassik/mozart/start.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=WGBvNMe9TOo>



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 übrigens auch der von Michael Jackson - zur Karriere und weil nie Zeit für den Schulbesuch war, lernte Wolfgang alles von seinem Vater, der ein ganz ausgezeichneter Lehrer gewesen sein muss. Leopold hatte eine Violinschule geschrieben, nach der nicht nur Mozart gelernt hatte, sondern aus der heute noch Kinder Violine lernen können und man kann sie seit über 250 Jahren kaufen. Im Laufe seines Lebens wurde Mozart der erste Komponist, der keine feste Stelle mehr hatte, sondern von Kompositionsaufträgen lebte und er verdiente damit viel Geld. Leider gab er es immer wieder aus und als er 1791 mit nicht mal 36 Jahren starb, stand Constanze, seine Witwe, vor der Wahl, entweder das Geld für sein letztes Werk zurückzugeben (was nicht mehr ging, weil es schon ausgegeben war) oder einen seiner Schüler zu beauftragen, das Stück fertig zu schreiben. Sie verkaufte leider auch die Noten der „Zauberflöte“, was ein großer Fehler war, denn die Einnahmen aus diesem Werk hätte sie ihr Leben lang nicht mehr ausgeben können. Seit dem 4. Dezember 1791 wird diese Oper jeden Tag irgendwo auf der Welt gespielt und hat etliche Leute reich gemacht.



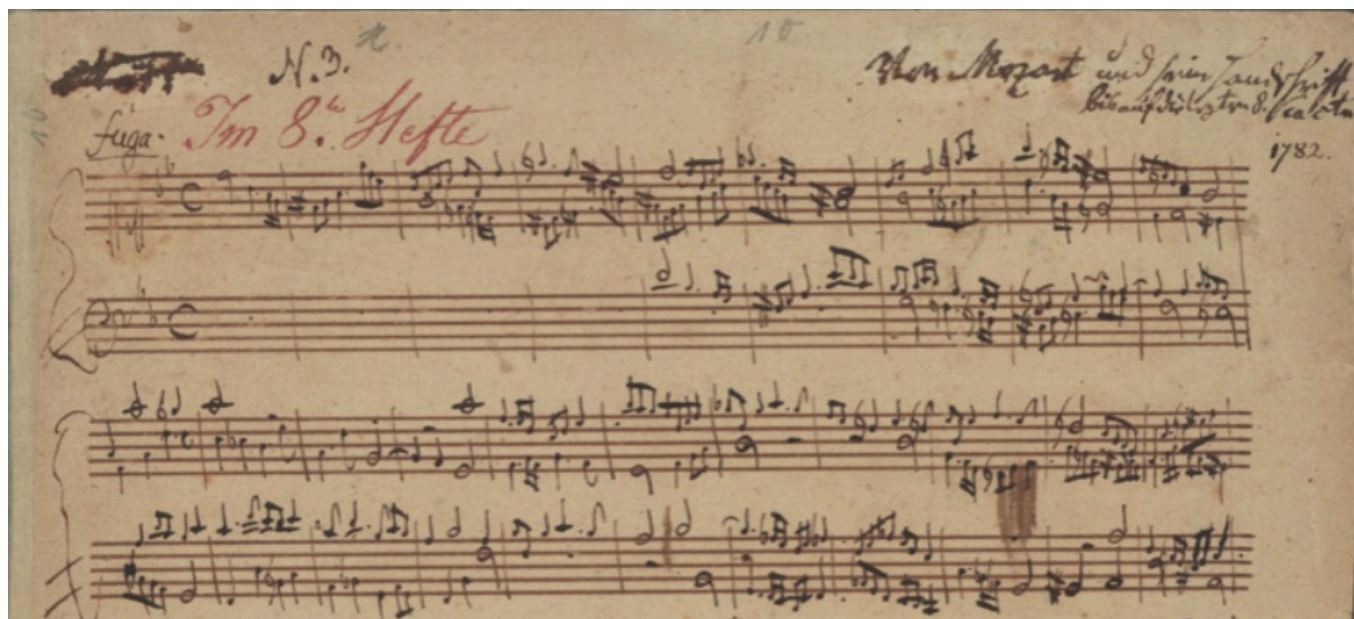
# Fuge in g-moll (KV 404/375e, 1773)

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 Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung 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>

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:<sup>1</sup>

*„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.“*

Mozart schrieb die g-moll-Fuge für Orgel 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 logischen Schluß.

## Zum Stück

Der Tonumfang der einzelnen Stimmen ist sehr groß, so daß eine Hoch- oder Tieftransposition nicht möglich ist. Die einzelnen Anforderungen an den Tonumfang sind wie folgt:

	1. Stimme	2. Stimme	3. Stimme	4. Stimme
Trompete in Bb	d1 - g2	g - c2	zu tief	zu tief

Bei Takt 45 muß geblättert werden. Übe dieses Umblättern vorher mit der/dem Kollegin/en der anderen Stimme, damit der Augenblick des Blätterns klar ist.

<sup>1</sup> <https://www.mozart-w-a.de/kv-404a>

# 9.1 Kleine Fuge g-moll

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

(KV 404/375e, 1773)

## 1. Stimme in Bb (Cantus)

1  
5  
10  
15  
19  
24  
27  
30  
34  
38  
42

**T46 Blättern**  
vier Takte Pause



# Kleine Fuge g-moll

9.2

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

(KV 404/375e, 1773)

## 2. Stimme in Bb (Altus)

1  
6  
11  
16  
20  
23  
28  
31  
35  
39  
43

2

2

T46 **Blättern**  
zwei Takte Pause

# 9.1 Kleine Fuge g-moll

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

(KV 404/375e, 1773)

## 1. Stimme in Bb (Cantus)

4

47

54

59

64

69

74

78

82

86

91

Abt Stadler

96

100

# Kleine Fuge g-moll

9.2

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

(KV 404/375e, 1773)

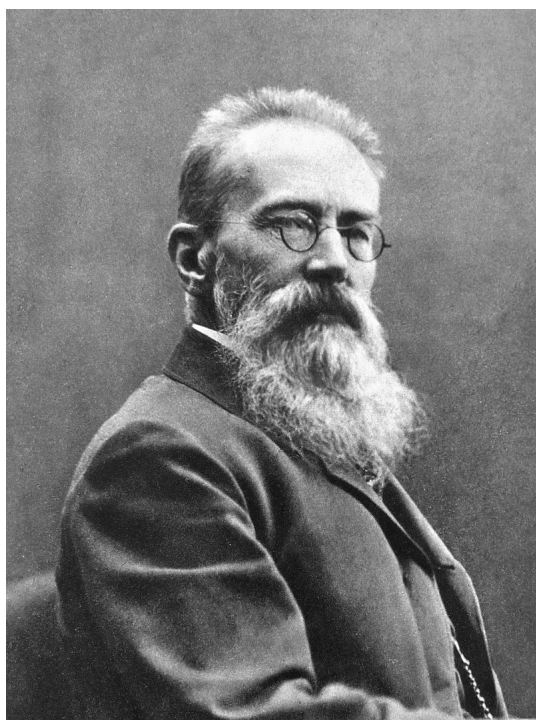
## 2. Stimme in Bb (Altus)

The image displays the musical score for the 2nd voice part (Bb) of the 'Kleine Fuge' by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (Bb). The measures are numbered in boxes at the start of each staff: 48, 52, 56, 61, 65, 69, 74, 81, 87, 91, 95, and 100. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and a triplet of eighth notes marked with a '3' above the staff at measure 81. The piece concludes with a double bar line at measure 100.

# 10 Notturmo

## Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai\\_Andrejewitsch\\_Rimski-Korsakow](https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Andrejewitsch_Rimski-Korsakow)



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

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

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

Danach beschäftigte sich Rimski-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 eines 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 Rimski-Korsakow erhielt viele Preise und starb 1908 mit vierundsechzig Jahren an einem Herzinfarkt.

### Zum Stück

Dieses Stück lebt von der Melodielinie, die in mehreren Stimmen liegt.

# Notturmo

# 10

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

## Partitur in Bb

1. *p*

2. *p*

3. *p*

4. in C *p*

1

7

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

13

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*p*

*p*

*p*

*mp*

A

## 10.1

## Notturmo

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

## 1. Stimme in Bb

1 *p*

7

13 *mp* *p* A

19 *mf* *p*

25 *mf*

30 *p*

36 *mp* *p*

41

47 *pp*



# Notturmo

# 10.2

Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 -1908)

## 2. Stimme in Bb

1 *p*

7 *mf*

13 *mp* *p* A

19 *mp* *mf* *p*

25 *mp* *mf*

30 *p*

36 *mp* *p*

41 *mp*

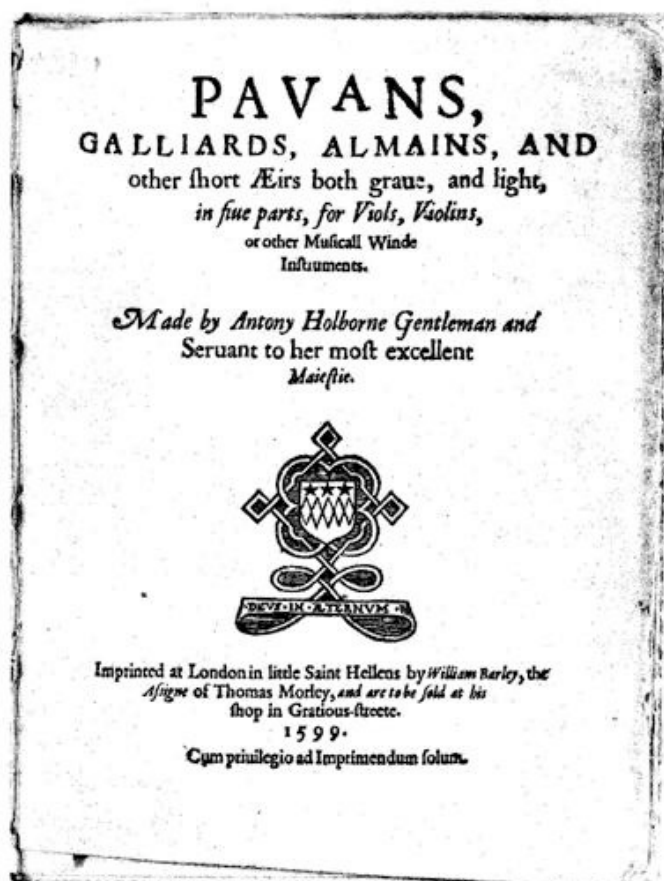
47 *pp*

## Anthony Holborne (um 1545 - 1602)

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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Anthony\\_Holborne](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 Musically Winde Instruments*“<sup>1</sup>, 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.

<sup>1</sup> 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 mit einem Takt Vorzähler

Holborne verwendet die seit dem 15. Jahrhundert eingeführten Bezeichnungen **Cantus** (**C** = 1. Stimme), **Altus** (**A** = 2. Stimme), **Tenore** (**T** = 3. Stimme) und **Bassus** (**B** = 4. Stimme). Die 5. Stimme, der **Quintus** (**Q** oder **5**), ist hier eine weitere Stimme zwischen Cantus und Altus. Das Metrum sind ruhige Halbe etwa in Tempo 80, wobei ich einen 4/2 Takt notiert habe, um den musikalischen Fluss deutlich zu machen, obwohl man hier mit einer 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 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:

#### 1. Stimme in C



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, 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.

# 11.1

# Pavane 27

## The image of Melancholly

Anthony Holborne (um 1545 - 1602)

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

## 1. Stimme in Bb (Cantus)

1

4

6

9

12

15

18

21

24

27

# Pavane 27

# 11.2

## The image of Melancholly

Anthony Holborne (um 1545 - 1602)

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

## 2. Stimme in Bb (Quintus)

1

4

6

9

12

15

18

21

24

27

(um 1545 - 1602, aus „Pavans, Almains...“, London 1599)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Anthony\\_Holborne](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))

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

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



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

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



# Galliard „Muy Linda“ 12

**Anthony Holborne** (um 1545 - 1602)

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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Anthony\\_Holborne](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))



Bildquelle:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Historischer\\_Tanz](https://de.wikipedia.org/wiki/Historischer_Tanz)

zählen sind, während in anderen Stimmen zwei Punktierte stehen. Dadurch entstehen rhythmische Überlagerungen, die einen ganz speziellen Reiz ausüben, aber voraussetzen, daß man als Musiker rhythmisch sicher ist.

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

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

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

Die Galliarde „Muy<sup>2</sup> Linda“ hat ein Stilelement, das typisch für Holborne ist, die Gleichzeitigkeit zwischen einem 3/2-Takt (hier blau) und einem 6/4 Takt (hier rot). Es kann durchaus sein, daß in zwei Stimmen drei Halbe zu



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

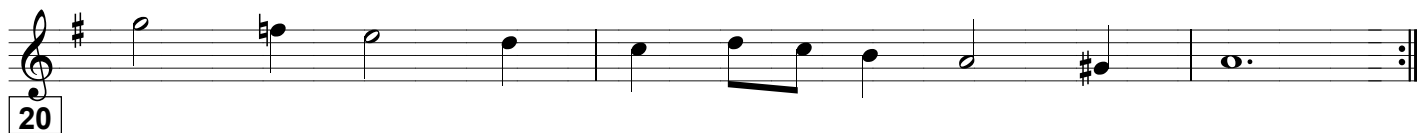
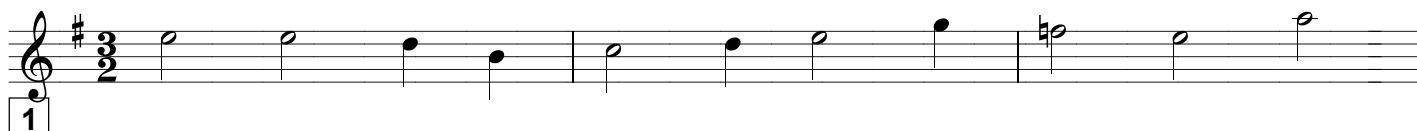
<sup>2</sup> alte Schreibweise für „my“, also eine Galliarde für „meine Linda“.

# 12.1 Galliarde „Muy Linda“

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

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

## 1. Stimme in Bb (Cantus)

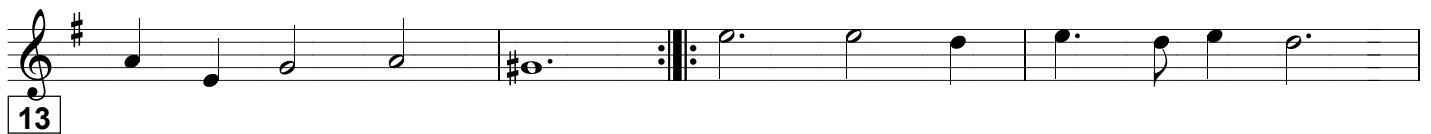
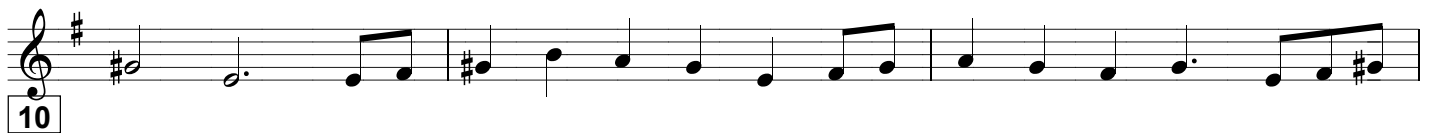
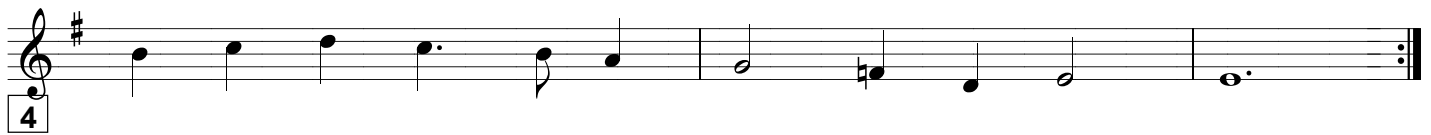


# Galliarde „Muy Linda“ 12.2

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

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

## 2. Stimme in Bb (Quintus)



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://de.wikipedia.org/wiki/William_Brade)

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

Brade wurde in England geboren und kam etwa 1594 von der Insel - wahrscheinlich mit einer Theatertruppe, für die er die Musik schrieb, ähnlich wie sein berühmter Kollege Thomas Simpson. Ab 1594 arbeitete Brade als Hofkapellmeister für den dänischen König Christian IV. viermal bis 1619<sup>1</sup> - wie später auch Heinrich Schütz - und kam von dort in den norddeutschen Raum an die Höfe von Schloß Gottorf (Husum), Bückeburg, Berlin, Halle, Güstrow und endlich nach Hamburg, wo er Direktor der Ratsmusik wurde - vergleichbar einem Generalmusikdirektor heute.

Parallel zu seinen Aufgaben veröffentlichte er 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<sup>2</sup>. Damit war er ein ähnlich erfolgreicher Komponist wie Michael Praetorius oder Johann Hermann Schein.

In der zweiten Sammlung von 1609 schrieb er über seine Ausbildung, er

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

1619 erschien ein Druck bei dem berühmten Pierre Phalèse in Antwerpen, 1621 in Berlin.

Außerdem finden sich seine Tänze in vielen Sammlungen anderer Drucker und Herausgeber.

Üblich war bis ca. 1600 immer eine Tanzfolge einer geradtaktigen Pavane, gefolgt von einem schnelleren Satz im Dreiertakt. Brade führte einen dritten Teil ein und legte damit den Grundstock zur späteren Suite und zur Symphonie.

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

### Zum Stück

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

- Der Taktwechsel in T 19 auf den 3/2 Takt wird gedacht als Halbe = ganze Takte;
- die Läufe in T19 (Cantus) und T20 (Quintus) sind asgeschriebene Verzierungen und müssen nicht so gespielt werden, wie sie dort stehen;
- der Schluß wird am besten als doppelte Ganze mit vier Schlägen gedacht.

<sup>1</sup> 1594–96, 1599–1606, 1615, 1620–22

<sup>2</sup> *Neue ausserlesene Paduanen, Galliarden, Canzonen, Allmand und Coranten auff allen musicalischen Instrumenten lieblich zu gebrauchen (mit 5 Stimmen)*, Hamburg 1609.

*Neue ausserlesene Paduanen und Galliarden auff allen musicalischen Instrumenten und insonderheit Fiolen (sic!) lieblich zu gebrauchen (mit 6 Stimmen)*, Hamburg 1614.

*Neue ausserlesene liebliche Branden, Intradan, Mascharaden, Balletten, All'manden, Volten, Auffzüge vnd frembde Tántze ... (mit 5 Stimmen)*, Hamburg u. Lübeck 1617

# Pavane 8a

# 13.1

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

## 1. Stimme in Bb (Cantus)



3



5



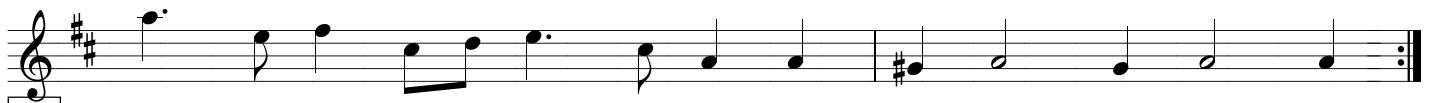
7



10



12



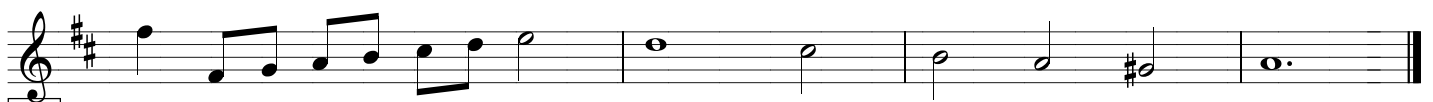
14



16



19



23

# 13.2

# Pavane 8a

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

## 2. Stimme in Bb (Quintus)



3



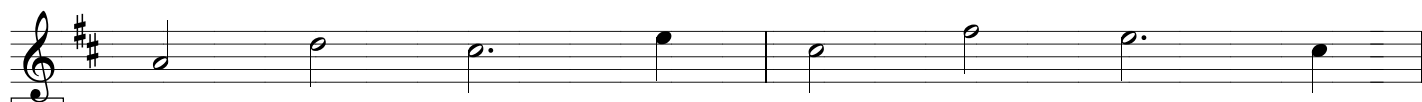
5



7



10



12



14



16



19



23



# Pavane 8a

# 13.3

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

## 3. Stimme in Bb (Altus)



3



5



7



10



12



14



16



19



23



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

<https://www.youtube.com/watch?v=YrG9hPGrHis>

[https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas\\_Tallis](https://de.wikipedia.org/wiki/Thomas_Tallis)

[https://www.youtube.com/watch?v=CW8y-cjX\\_gs](https://www.youtube.com/watch?v=CW8y-cjX_gs)



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, weil die protestantische Gottesdienstordnung einfacher ist, damit der Chor sein hohes Niveau halten kann.

Ein Kompositionskollege, John Taverner (geb. um 1495; gest. 1545), hört sogar auf zu schreiben, weil er die komplizierten katholische Messen nicht mehr verkaufen kann. Die nun in Mode gekommen Anthems (Hymnen) sind keine wirkliche 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 das Huldigungsglied „*Ye sacred muses*“.



# Absterge Domine

(veröffentlicht 1547)

## Zum Stück

<https://www.youtube.com/watch?v=YrG9hPGrHis>

# 14.



**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 retttest meine Seele,*

**Tu es salus mea.**  
*Du bist meine Erlösung.*

**Dolorem meum testantur**  
*Mein Schmerz wird bezeugt*

**lachrimae meae.**  
*durch meine Tränen.*

**Sis memor Domine**  
*Ich denke, Herr,*

**bonae voluntatis tuae.**  
*an deinen guten Willen.*

**Nunc exaudi preces meas et**  
*Höre nun meine Gebete und*

**serviet per aevum**  
*und es möge für alle Zeiten dienen*

**per aevum tibi spiritus meus.**  
*Dein heiliger Geist.*

**Amen.**  
*So sei es!*

Eigentlich soll man Chormusik nicht auf Bläser übertragen, doch es gibt Ausnahmen und eine solche ist dieses 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 Lateiner 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 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 ja auch nicht Priester werden - bis heute ist das 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.

# Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

## 1. Stimme in Bb (Superius)

[illegible]

**Example 11-10**

15

[illegible]

## Blättern!

# Absterge Domine

14.2

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

## 2. Stimme in Bb (Discantus)

1

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31

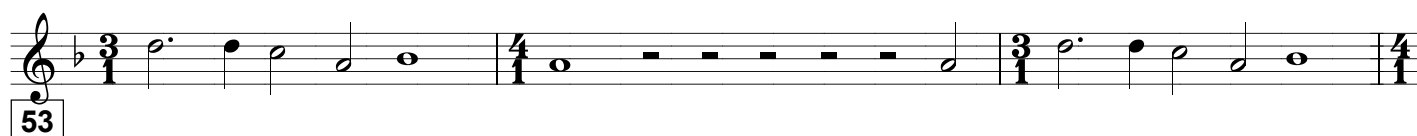
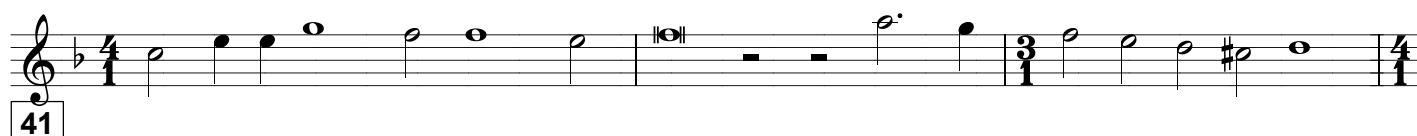
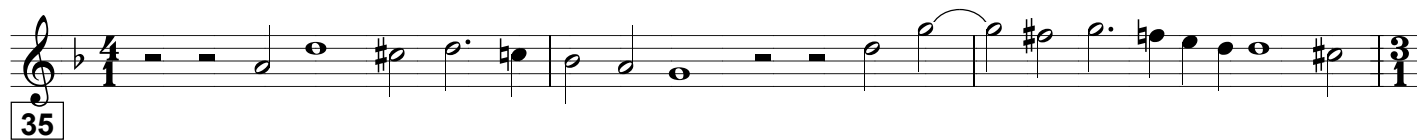
**Blättern!**

## 14.1

# Absterge Domine

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

## 1. Stimme in Bb (Superius)





# Absterge Domine

14.2

Thomas Tallis (um 1505 - 1585 in Greenwich)

## 2. Stimme in B (Discantus)

35

38

41

44

47

50

53

56

59

62

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

[https://imslp.org/wiki/Canzon\\_super\\_Cantionem\\_Gallicam%2C\\_SSWV\\_67\\_\(Scheidt%2C\\_Samuel\)](https://imslp.org/wiki/Canzon_super_Cantionem_Gallicam%2C_SSWV_67_(Scheidt%2C_Samuel))



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

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

1620 veröffentlichte Scheidt die „Cantiones sacrae“ eine große Chorsammlung. 1621 folgten die „Concertus sacri“, 1622 und 1625 weitere Chorsammlungen. 1624 veröffentlichte Scheidt mit der „Tabulatura nova“ eine Sammlung von Werken für Orgel, Cembalo und Clavichord, bei 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.

## Zum Stück



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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Est-ce\\_Mars](https://de.wikipedia.org/wiki/Est-ce_Mars)

<https://www.benbloor.com>

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



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



Samuel Scheidt hatte ja bei Jan Pieterszoon Sweelinck 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/inne/n 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...)



**QR-Code zur 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)

# 15.1 Canzon... gallica

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

## 1. Stimme in Bb

12

1

13

19

27

34

40

46

52

58

64

71

80

12

Blättern bei T96 im 10. Pausentakt

# Canzon... gallica

15.2

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

## 2. Stimme in Bb

1  
8  
16  
25  
33  
41  
48  
54  
61  
67  
75  
83

2  
3  
2  
8

♩ = ♩.

Blättern bei T 96  
im letzten Pausentakt

# 15.1 Canzon... gallica

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

## 1. Stimme in Bb

T97 T98

99

108

119

129

135

148

154

160

167

171

175

Blättern



# Canzon... gallica

# 15.2

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

## 2. Stimme in Bb

97

110

118

126

135

141

151

157

165

171

175

Blättern

# 15.1

# Canzon... gallica

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

## 1. Stimme in Bb

*♩ = ♩.*

180

187

192

201

207

# Canzon... gallica

15.2

Samuel Scheidt (1587 - 1650)

## 2. Stimme in Bb

180

186

192

197

203

209

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



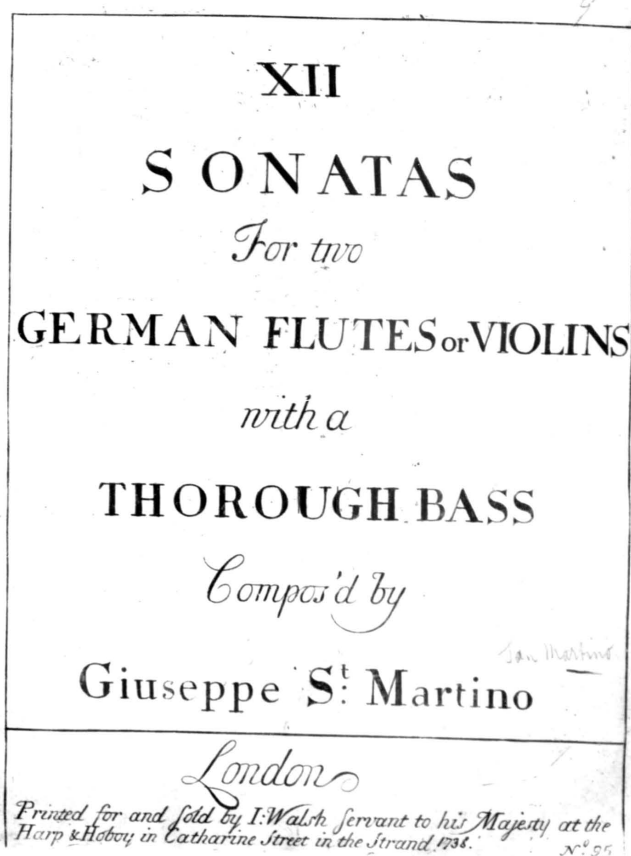
## Giuseppe Baldassare Sammartini

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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Giuseppe\\_Sammartini](https://de.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Sammartini)

[https://imslp.org/wiki/Category:Sammartini,\\_Giuseppe](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

## Giuseppe Baldassare Sammartini

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

16



### Arbeit am Stück

Diese Sonata ist im Original eine zweistimmige Sonate für Blockflöten, die von Horst Schrempf um zwei Stimmen ergänzt und bearbeitet wurde. 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

Schrempf veränderte Stimmführung in der ersten und zweiten Stimme und baute Pausen ein, weil Blechbläser ja öfter eine Pause brauchen. Die dritte Stimme würde ich mit Horn oder Altposaune besetzen, die vierte mit Bariton oder Posaune. Für die vorliegende Bearbeitung reicht eine F-Tuba, aber die Bb-Tuba hat natürlich mehr Ton und klingt einfach voller.

### Tempi

Ich habe in meinem Leben dieses Stück oft aufgeführt und auch eingespielt. Den ersten Satz sollte man höchstens mit Tempo 128 nehmen, damit die Sechzehntelketten nicht zu hektisch werden.

Der zweiten Satz sollte weniger als der Hälfte des ersten Satzes haben - Tempo 56 hat sich bewährt. Das ritardando am Schluß ergibt sich und die 5. Stimme setzt die letzte Note.

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

Insgesamt rechnet man für alle drei Sätze ca. acht Minuten.

# 16.1

# I. Allegro

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

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

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

## 1. Stimme in Bb

1  
6  
10  
14  
19  
23  
27  
32  
36  
40  
44



# I. Allegro

# 16.2

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

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

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

## 2. Stimme in Bb

1  
5  
9  
14  
18  
22  
26  
30  
35  
39  
43

## 16.1 II. Adagio

## II. Adagio

## Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

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

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

## 1. Stimme in Bb

[illegible][illegible]

22

[illegible]

# I. Allegro

# 16.2

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

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

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

## 2. Stimme in Bb

1  
5  
9  
14  
18  
22  
26  
30  
35  
39  
43

# 16.1

## III. Presto

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

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

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

### 1. Stimme in Bb

1  
9  
17  
24  
32  
40  
50  
58  
67  
76  
84  
92  
100

2  
3  
2  
2

# III. Presto

# 16.2

Giuseppe Baldassare Sammartini (1695 - 1750)

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

Bearbeitung: Horst Rempp (vor 1982)

## 2. Stimme in Bb

1 2 9 17 24 32 40 51 59 68 76 84 92 99

# 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 Griffelöchern zur Intonationsverbesserung. Das Horn gab es nur als Naturhorn und die Tonleiter setzte eben ab dem achten Oberton ein. Die „*sackbut*“ war eine Posaune, die 1466 auf der Hochzeitsfeier von Karl dem Kühnen und Margaret von York in Brügge zum ersten Mal als königliches Instrument nachgewiesen ist.



# Music for His Majesty's Sackbuts & Cornets

## Zum Stück

17.

Die gesamte Suite besteht aus etlichen kurzen Tänzen, die sich auch im Werk Holbornes, Haußmanns und Praetorius' finden lassen: Ayres/Airs, Pavannen, Galliarden und Allemanden. 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.



Matthew Locke um 1750 - der Maler ist unbekannt.

### 2. Courante

Die Courante ist immer ein schneller Dreiertakt. Hier liegt die Schwierigkeit darin, die kurzen Achtelaufzüge 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.

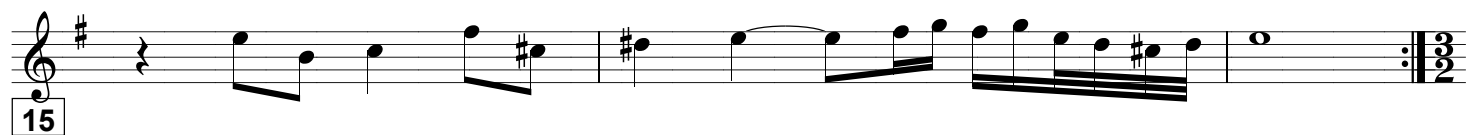
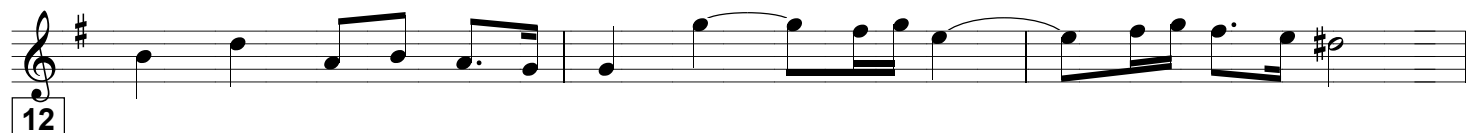
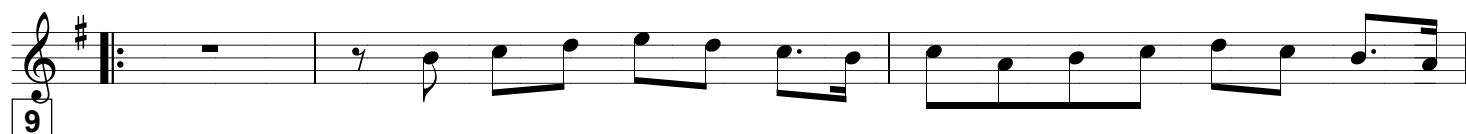
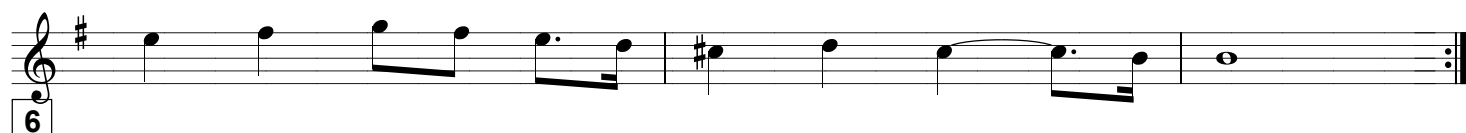
# 17.1

# 1. Air

Matthew Locke (1621-1677)

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

## 1. Stimme in Bb



# 1. Air

## 17.2

## Matthew Locke (1621-1677)

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

## 2. Stimme in Bb

[illegible][illegible]

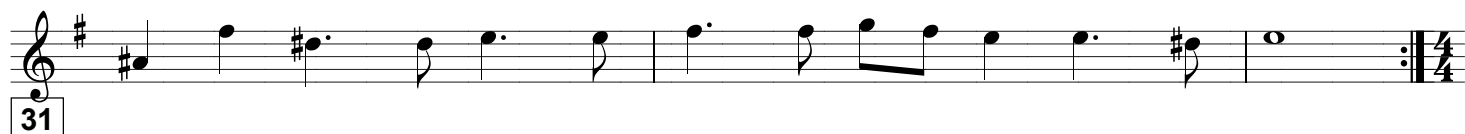
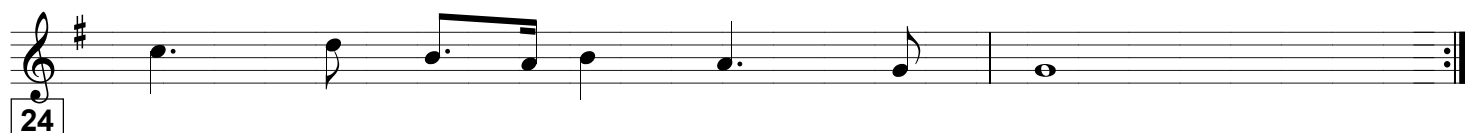
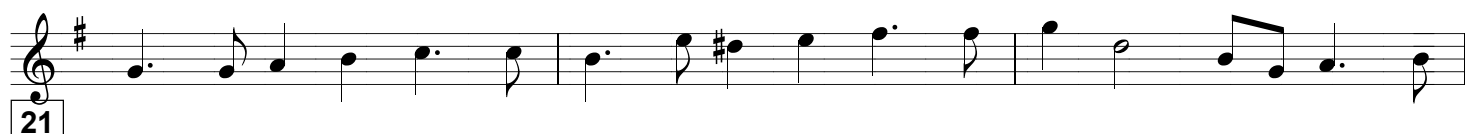
# 17.1

## 2. Courante

Matthew Locke (1621-1677)

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

### 1. Stimme in Bb



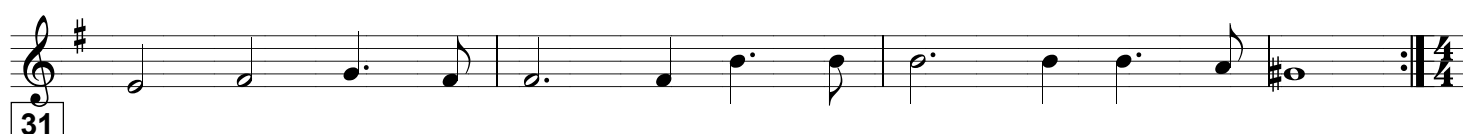
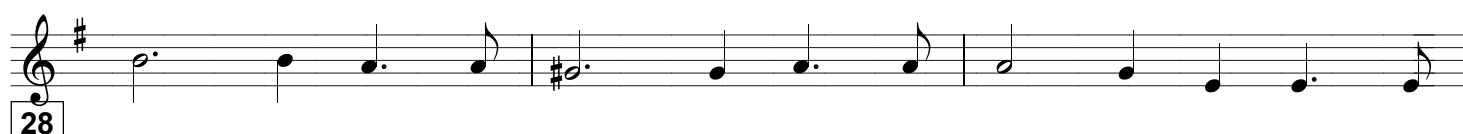
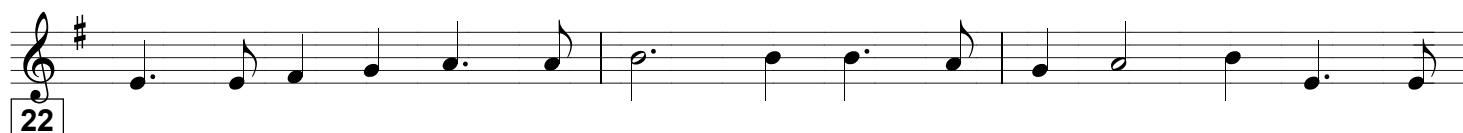
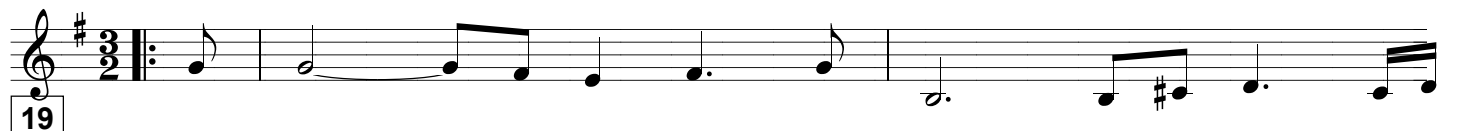
# 2. Courante

17.2

Matthew Locke (1621-1677)

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

## 2. Stimme in Bb



# 17.1

## 3. Allemande

Matthew Locke (1621-1677)

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

### 1. Stimme in Bb





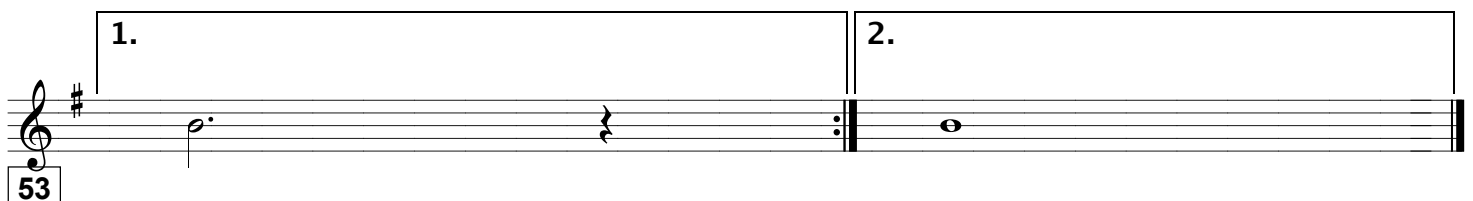
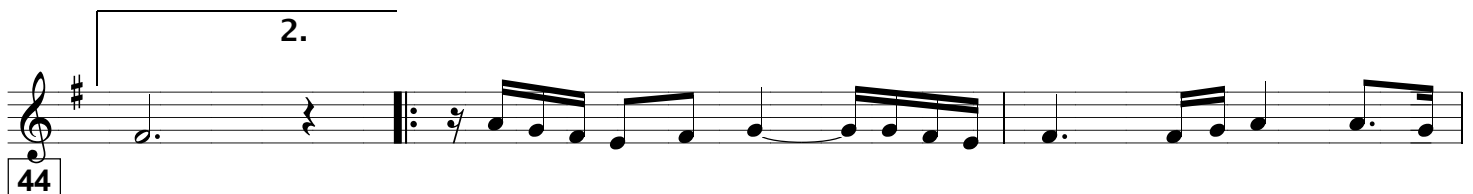
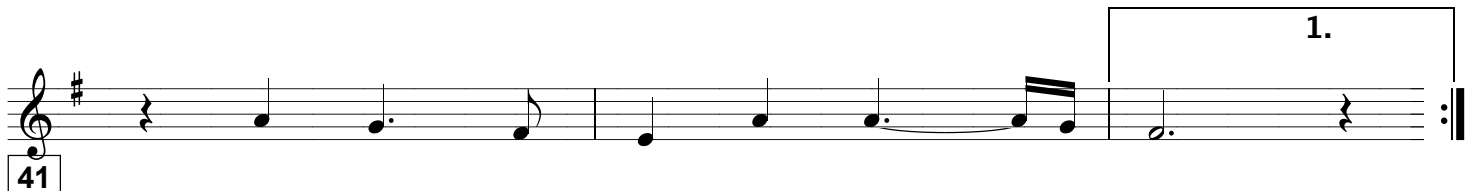
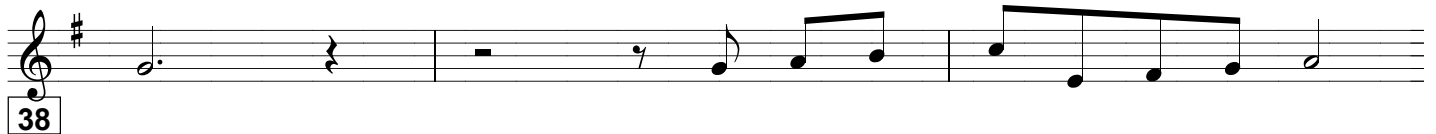
# 3. Allemande

17.2

Matthew Locke (1621-1677)

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

## 2. Stimme in Bb



## 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://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Christoph_Pezel)

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



**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

# 18.3

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

## 3. Stimme in Bb

Adagio

6

12

19

23

27

32

37

46

53

60

# 18.1

# Sonata 2

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

## 1. Stimme in Bb

Adagio

5

10

14

19

25

31

37

44

52

60

♩ = ♪

# Sonata 2

# 18.2

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

## 2. Stimme in Bb

Adagio

5

10

14

19

25

31

37

45

53

59

♩ = ♪

## Daniel Johann Grimm (1717/1719-1760)

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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Herrnhuter\\_Br%C3%BCdergemeinde](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 von Greif.

Johann Daniel Grimm wurde am 05. 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, doch nach dem Tod des Landesfürsten Bogislaw XIV. herrschte nicht nur Staatstrauer, sondern es gab keinen Erben und so gab es über das Herzogtum Wolgast zwischen Schwe-

den und Preußen bis 1648 Streit und Grimm verlor Ende 1741 die gerade angetretene Stelle.

Die nächsten sechs Jahre schlug sich Grimm als freier Musiker und Musiklehrer in Küstrin (heute Westpolen) durch, bis er im März 1741 in die Herrnhuter Brüdergemeinde im Umkreis von Görlitz / Sachsen kam. Dort wurde er an Weihnachten 1747 in die Gemeinde aufgenommen und arbeitete für sie fortan als Kirchenmusiker und Lehrer.

Zu seinen musikalischen Aufgaben der Gemeindegarbeit 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 der Chor und Posaunenmusik. Dies führte zum Entstehen der **Posaunenchor**, in denen in dieser Zeit das Instrument in allen Stimmungen 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 eher überfordert. Er verfaßte noch einen Lebenslauf und starb kurz darauf am 20. August 1760, keine 41 Jahre alt.



# Sonata VII

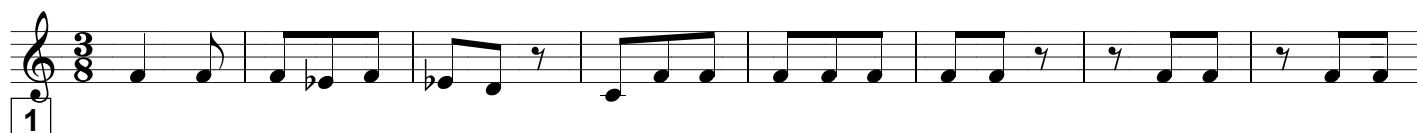
# 19.3

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

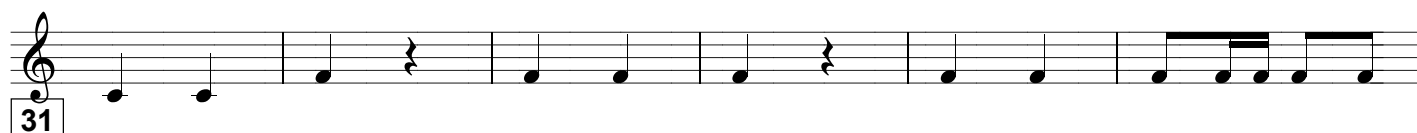
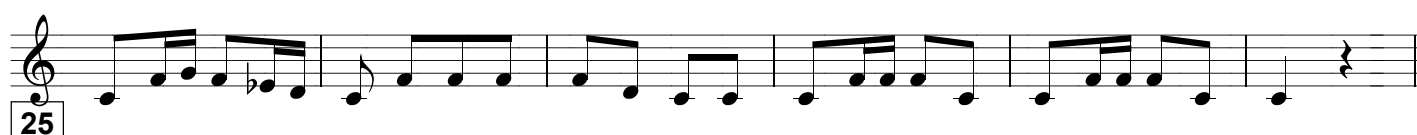
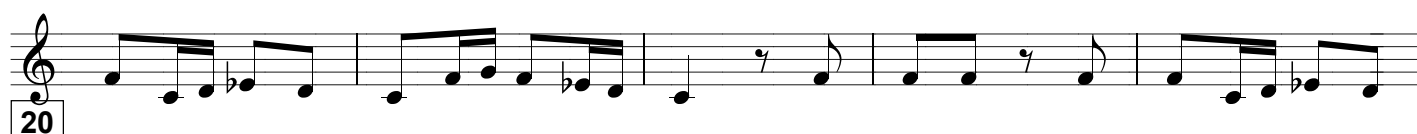
(Partiturkonzepte di D. J. Grimm, Herrnhuther Mus. A7:10)

## 3. Stimme in Bb

Adagio



Allegro



# 19.1

# Sonata VII

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

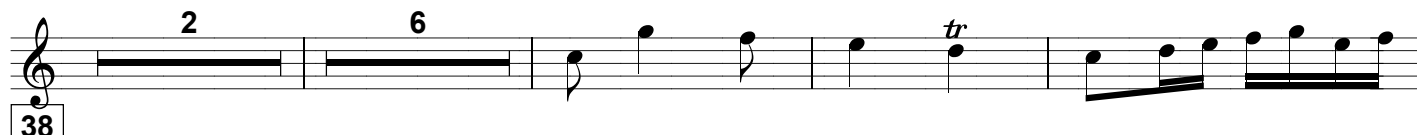
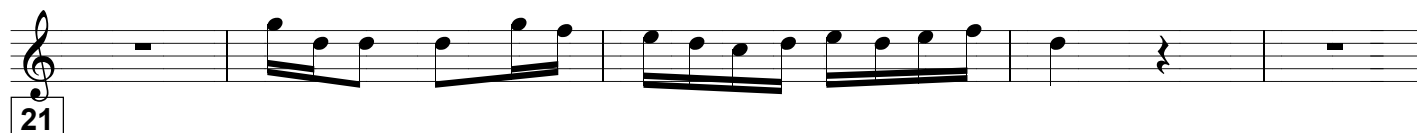
(Partiturkonzepte di D. J. Grimm, Herrnhuther Mus. A7:10)

## 1. Stimme in Bb

Adagio



Allegro



# Sonata VII

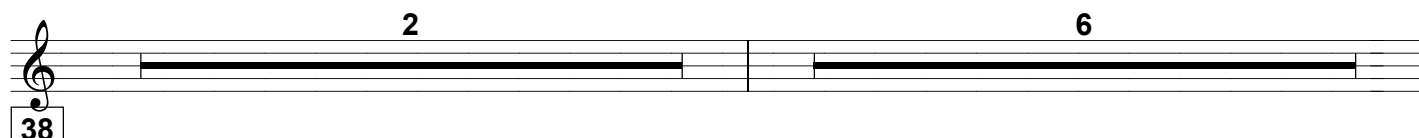
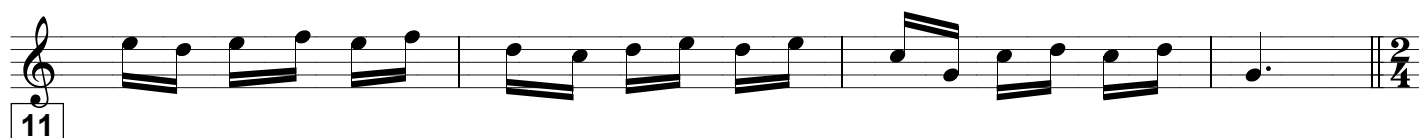
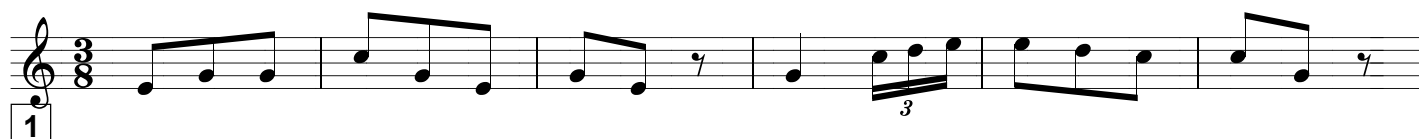
# 19.2

Daniel Johann Grimm (1619-1660)

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

## 2. Stimme in Bb

Adagio





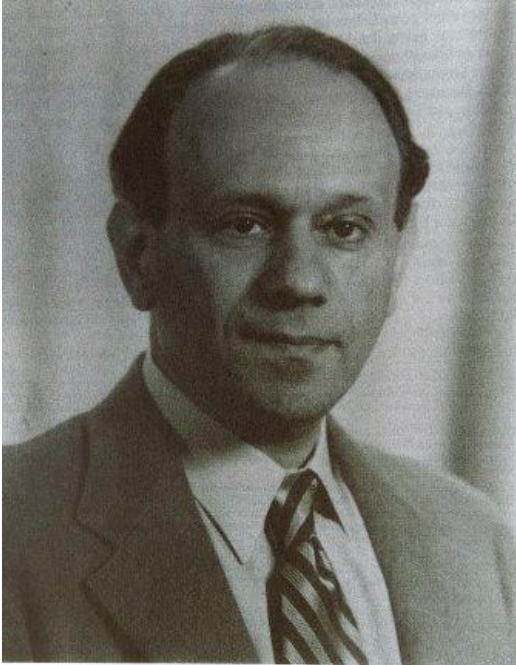
## Karol Rathaus (1895 - 1954)

**Andante con moto - Allegro marziale, non troppo**

[https://de.wikipedia.org/wiki/Karol\\_Rathaus](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://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>



QR-Code zum Ceremonial Brass Quintet

### Zum Stück

Die Komposition besteht aus zwei Sätzen und ist für zwei Trompeten und drei Posaunen geschrieben. Das Horn als mittlere Stimme ist eher eine Ersatzlösung. Es ist möglich, daß sich Rathaus an den Quintettbesetzungen von Pezelius, Speer und Grimm orientiert hat.

Die Tempobezeichnung des ersten Satzes bedeutet *langsam, mit Ausdruck*, der zweite Satz meint *schnell, aber ohne Eile*.

### 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).

### Horn

**Erster Satz:** Beginne leise und bleibe leise, nach dem crescendo ist das *forte* in T21 wichtig.

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

### Posaune 1

**Erster Satz:** Spiele die langen Noten der ersten Zeile mit einem leichten *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 2

**Erster Satz:** Der Einsatz ist gewöhnungsbedürftig, weil Du gegen die Anderen anspielen mußt. Die Punktierten ab T13 erfordern ein langsames crescendo. Du begleitest die anderen Stimme leise, doch am Schluß darfst Du laut spielen.

**Zweiter Satz:** Der Satz bleibt fast immer *mezzoforte* außer bei den 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

# 1. Satz

## Andante con moto

1

*p*

6

*f*

*p*

Poco più mosso

*mf*

*p* sempre legato

16

*p*

21

*f*

*pp*

26

*p*

*pp*

31

Tempo 1

*f*

37

*ff* rall.



# Tower Music

# 20.2

Karol Rathaus (1895-1954)

## 1. Satz

## 2. Stimme in Bb

Andante con moto

1

*p*

*cresc.*

6

*f*

11

*mf*

*p*

16

*p*

21

26

*p*

*pp*

31

*f*

*f*

37

*ff*

# 20.1

# Tower Music

Karol Rathaus (1895-1954)

## 2. Satz

## 1. Stimme in Bb

Allegro marziale, non troppo

43 *mp* *f*

48 *f*

52 *p* *pp* *mp*

55 *pp* 2

60 *p*

63 *mp* *mf* *f*

66 *f* 2 *mp*

70 *f*

73 *f*

# Tower Music

# 20.2

Karol Rathaus (1895-1954)

## 2. Satz

## 2. Stimme in Bb

Allegro marziale, non troppo

43 *mp* *mf*

48 *f*

52 *p* *pp* *mp*

55 *pp* *f*

59 *p*

62 *mp* *mf*

65 *f* 2

69 *mp* *mf*

72 *f*

Detailed description: This block contains the musical notation for the 2. Stimme in Bb, measures 43 to 72. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The tempo is Allegro marziale, non troppo. The score is divided into systems of four staves each. Measure numbers are in boxes at the start of each system. Dynamic markings (mp, mf, p, pp, f) are placed below the staves. Measure 43 starts with a repeat sign and a second ending bracket. Measure 65 ends with a repeat sign and a second ending bracket. Measure 72 ends with a double bar line.

aus: *Lustgarten neuer deutscher Gesäng, Balletti, Gaillardien und Intraden* (Nürnberg 1601)

## Hans Leo Hassler (vor 26.10.1564 - 8. 6.1612)

[https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Brade](https://de.wikipedia.org/wiki/William_Brade)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Leo\\_Haßler](https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Leo_Haßler)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Leo\\_Haßler#/media/Datei:Hans\\_Leo\\_Haßler.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Leo_Haßler#/media/Datei:Hans_Leo_Haßler.jpg)



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 und bei Empfängen und Anlässen der Stadt.

Hassler wurde in den nächsten Jahren ein angesehener Bürger, 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.

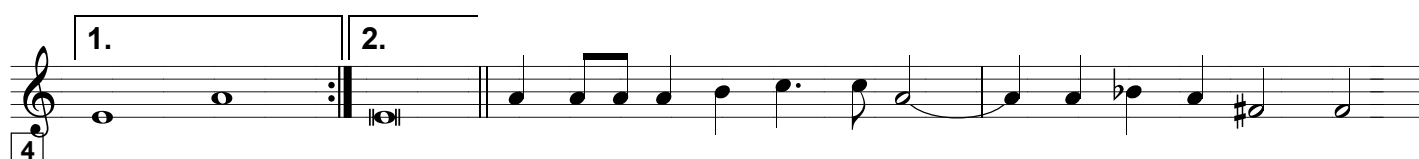
Nach dem Tod des Kaisers 1612 war es Haßlers Aufgabe im Gefolge des sächsischen Kurfürsten Johann Georg I bei den Krönungsfeierlichkeiten in Frankfurt teilzunehmen und zu spielen. Er steckte sich dort mit Tuberkulose an und starb am 8. Juni 1612 in Frankfurt. Im Dom erinnert eine Gedenktafel an ihn.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

# Intrade

# 21.3

Hans Leo Haßler (1564-1612)

## 3. Stimme in Bb



## 21.1

# Intrade

Hans Leo Haßler (1564-1612)

# 1. Stimme in Bb

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is divided into two measures, each labeled with a number in a box: '1.' and '2.'. The first measure contains a whole note chord (F#4 and C5). The second measure contains a whole note chord (F#4 and C5). The system ends with a double bar line. Below the first measure, there is a small box containing the number '4'.

The eighth measure of the exercise is shown on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The measure contains the following notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), and G5 (quarter). The measure is marked with a box containing the number 8.

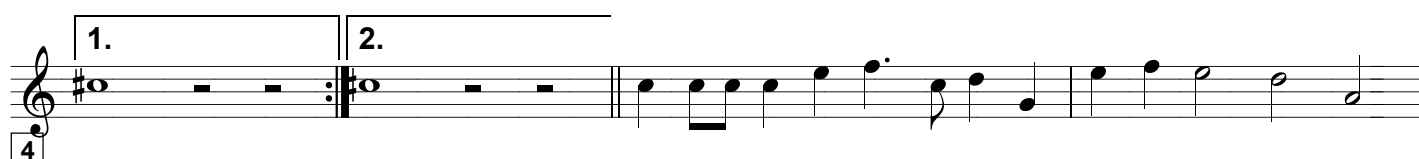
[illegible]

# Intrade

# 21.2

Hans Leo Haßler (1564-1612)

## 2. Stimme in Bb







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

Aus: Neue außerlesene Paduanen vnd Galliarden (1609)

[https://de.wikipedia.org/wiki/William\\_Brade](https://de.wikipedia.org/wiki/William_Brade)

<https://blog.staatsoper-berlin.de/berliner-musik-zur-kurfuerstenzeit/>

<https://blog.staatsoper-berlin.de/throwbackthursday-no-25-aus-450-jahren-staatskapelle-berlin/>



William Brade

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

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

<er habe seit der Jugend Musik gelernt>.

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

Zwei Jahre lang war Brade Streicher im dänischen Hoforchester auf Violine und Gambe (eine Vorform des Cellos). Insgesamt war er als Hofmusiker und Hofkapellmeister dreimal mehrere Jahre in Kopenhagen, 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.

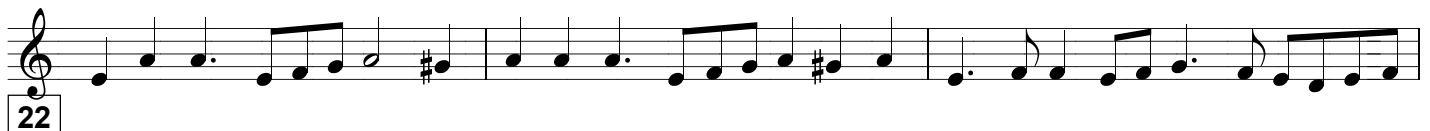
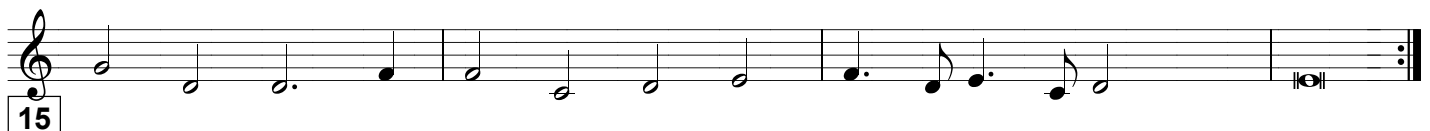
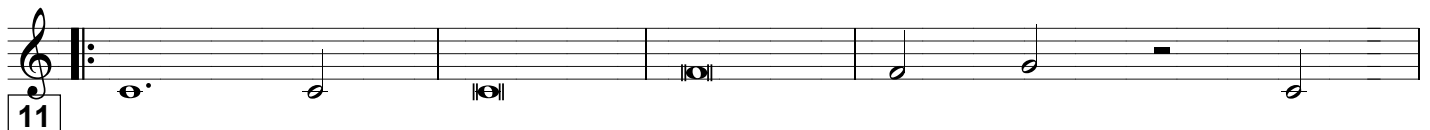
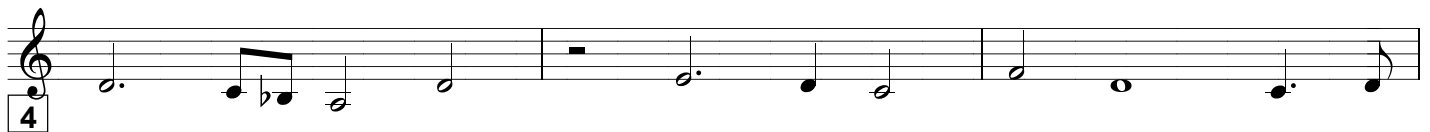
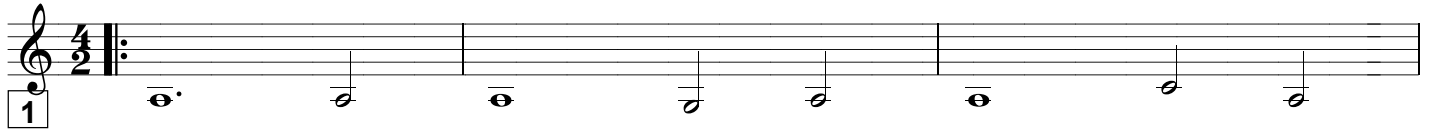
# Paduana 1

22.3

William Brade (1560-1630)

aus: Neue außerlesene Paduanen vnd Galliarden (Hamburg 1609)

## 3. Stimme in Bb (Altus)





# Paduana 1

## 22.2

## William Brade (1560-1630)

aus: Newe außerlesene Paduanen vnd Galliarden (Hamburg 1609)

## 2. Stimme in Bb (Quintus)

[illegible]

19

# „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://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 zwei Jahre später, mit fünfundzwanzig Jahren, dort 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.

### Werkwahl

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 für sechs Stimmen. 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) liegt hier in der 5. Stimme und kann mit Sängern und Instrumentalisten besetzt werden. Im Original schreibt Altenburg C-Dur - 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 in Bb.Dur.

Beim Vergleich der üblichen Notenausgaben mit den digitalen Stimmbücher (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, weil es sinnvoll ist, Chor und Bläser zu mischen. Bläser können normalerweise auch nach Noten singen und das sollte auch mal in einem Konzert ausgenutzt werden.

Bei einer Besetzung mit Renaissanceposaunen und Zinken sind die Lautstärken kein Problem, weil die alten Blasinstrumente so eng mensuriert<sup>1</sup> sind, daß man sie sehr leise spielen kann. Bei modernen Instrumenten muß man dagegen leise spielen (können) und deshalb sollte die Gesangspartie mit mindestens drei Personen besetzt werden, damit der Text gegen die Bläser auch verstanden wird.



Das Deckblatt der ersten Stimme aus der SULB (Sächsische Uni- und Landesbibliothek, Dresden)

<sup>1</sup> Die Instrumente sind eng gebaut, brauchen weniger Luft und erzeugen weniger Lautstärke.

# 23.1 Intrade „Nun komm...“

Michael Altenburg (1584 - 1640)

aus: „Cantiones de Adventu“ (Erfurt 1620)

## 1. Stimme in Bb

1  
4  
7  
10  
13  
15  
18  
20  
22  
25  
28  
31



# Intrade „Nun komm...“ 23.2

Michael Altenburg (1584 - 1640)

aus: „Cantiones de Adventu“ (Erfurt 1620)

## 2. Stimme in Bb

1  
4  
7  
10  
13  
15  
18  
20  
22  
25  
28  
31

# 23.3 Intrade „Nun komm...“

Michael Altenburg (1584 - 1640)

aus: „Cantiones de Adventu“ (Erfurt 1620)

## 3. Stimme in Bb

1  
4  
7  
10  
13  
15  
18  
20  
22  
25  
28  
31

# Intrade „Nun komm...“ 23.5

Michael Altenburg (1584 - 1640)

aus: „Cantiones de Adventu“ (Erfurt 1620)

## 5. Stimme in Bb (cantus firmus)

3

Nun komm, der Hei - den Hei - land,

1

der Jung - frau - en Kind er - kannt, daß sich wun - der

6

al - le Welt, Gott solch Ge - burt ihm be - stellt.

9

3

12

2.Er ging aus der Kam - mer sein,

16

dem kön'g - li - chen Saal so rein, Gott von Art und

18

Mensch, ein Held, sein' Weg er zu

21

lau - fen eilt.

23

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

25

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

28

und wie - der zu Got - tes Stuhl.

31

# 24. Selig sind die Toten



## Heinrich Schütz (1585- 1672)

aus: Geistliche Chormusik Opus 11, Nr. 23, SWV 391, Dresden 1648  
<https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/fruehbarock/schuetz/1585.html>  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Geistliche\\_Chormusik](https://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. Schütz lernt 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 Schütz zu Moritz von Hessen zurück, doch der macht den Fehler, auf einer Dienstreise zu seinem Kurfürsten nach Dresden mit Schütz 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 Schütz' 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. 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://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>



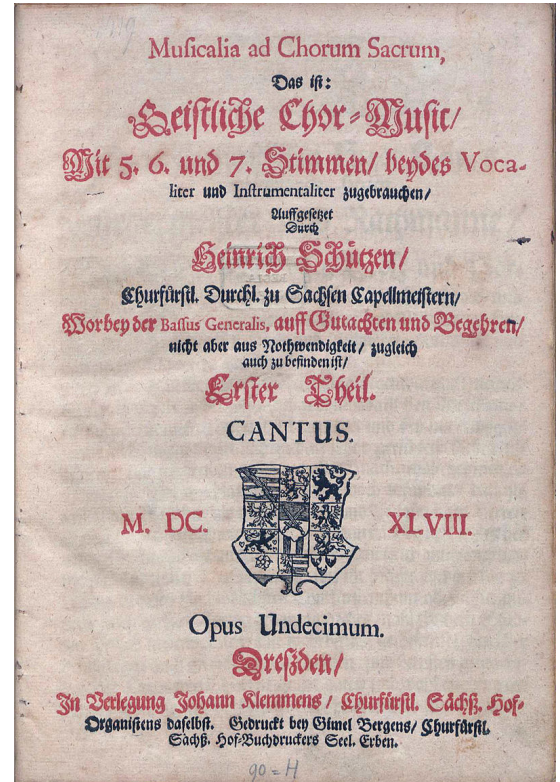
Vocalconsort Leipzig, Ltg. Gregor Meyer

<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-Gur von 442 Hz, die Bläser spielen es meistens in F-Dur, weil es dort bequemer liegt. Ich habe es her trotzdem in G-Dur belassen, damit die Bläser und die Streicher zu den Chorvideos passen.

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

# 24.1 Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

## 1. Stimme in Bb

1 Se - lig sind die To ten.

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

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

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

38 an. Ja, der Geist spricht, ja, der Geist spricht. Sie ru -

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

56 ru - hen, sie ru - han von ih - rer Ar - beit, ih - rer

64 Ar - beit, *f* und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen, fol - gen - ih - nen

73 nach, *p* sie ru - hen, von ih - rer Ar - beit, sie

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

90 Ar - beit, und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach,

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

101 - - nen nach, fol - gen ih - nen, ih - nen nach.

# Selig sind die Toten 24.2

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

## 2. Stimme in Bb

Se - lig sind die To - ten,

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

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

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

ben von nun an. Ja, der Geist spricht, ja, der Geist

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

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

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

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

ih - rer Ar - beit, *f* sie ru - hen von

ih - rer Ar - beit, und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen nach und ih - re Wer - ke fol - gen

ih - nen nach, 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.



# 24.3 Selig sind die Toten

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

## 3. Stimme in Bb

1 Se - lig sind die To ten,

9 die in dem Her - ren - ster - ben, se - lig sind. se - lig

16 sind die To ten, die in dem Her - ren ster - ben,

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

35 ster - ben, von nun - an. Ja, der Geist spricht, ja, der

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

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

61 Ar - beit, ih - rer Ar - beit *f* und ih - re Wer - ke fol - gen ih - nen

68 nach, *p* sie ru - hen von ih - rer Ar beit, sie

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

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

96 fol - gen ih - nen nach, fol - gen - ih - nen nach,

101 fol - gen ih - nen nach, ih - nen nach

# Selig sind die Toten 24.4

Heinrich Schütz (1585- 1672)

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

## 4. Stimme in C (Gesang)

1 Se - lig sind die To - ten,

10 die in dem Her - ren ster - ben, se - lig sind, se - lig sind die

18 To - ten, die in dem 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, die in dem

34 Her - ren ster - ben, von nun an Ja, der Geist

42 spricht: ja, der Geist spricht: Sie ru - hen

50 von ih - rer Ar - beit, ih - rer Ar - beit, sie ru - hen\_

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

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

72 fol - gen ih - nen nach, sie ru - hen sie ru - hen

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

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

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

# 25. Sonata á 6

## Giovanni Battista Buonamente (um 1595- 1642)

aus: *Il sesto libro de varie de sonate, sinfonie, gagliarde, corrente, e brandi per sonar con due violini & un basso di viola* (Venezia 1636) (ULB Kassel)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Battista\\_Buonamente](https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Buonamente)

[https://imslp.org/wiki/Category:Buonamente,\\_Giovanni\\_Battista](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](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP657961-PMLP71832-Buonamente_Libro_Sesto_Violino_Primo_1359110866772.pdf)



Zur Bibliothek



## Auszug aus dem Stimmbuch der Ersten Violine (Canto) mit den Anfangstakten

Man erkennt deutlich den markanten Anfangstakt und kann ihn sogar als Violinschlüssel erkennen, obwohl dieser Schlüssel vor vierhundert Jahren deutlich anders aussah als heute. Das Alla Breve-Zeichen erscheint hier noch als C - der Kreis (tempus perfectum = Dreiertakt) ist unvollkommen (tempus imperfectum = gerader Takt).

**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. Während meiner Studienzzeit habe ich im Renaissanceensemble eine solche Posaunen gespielt und war nie zu laut.

Das **Metrum** wechselt später in T42 in den Dreiertakt: Aus der Halben ( $4/2$ ) wird die punktierte Ganze ( $6/2$ ). Das Metrum bleibt im Tempo aber die Relation ändert sich (*sesquialtera*). In T54 passiert es umgekehrt: Die punktierte Ganze wird zur Halben. Hier ist ein Dirigent hilfreich, aber wenn alle gemeinsam das Tempo fühlen können, kann der Dirigent auch mitspielen.

# 25.1

# Sonata á 6

Giovanni Battista Buonamente, \* um 1595 Mailand, + 29. August 1642 in Assisi  
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)

## 1. Stimme in Bb

1

4

8

13

17

22

26

30

34

Blättern bei T39



# Sonata á 6

# 25.2

Giovanni Battista Buonamente, \* um 1595 Mailand, + 29. August 1642 in Assisi  
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)

## 2. Stimme in Bb

The image displays a musical score for the second voice in B-flat, spanning measures 1 to 36. The notation is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 1, 4, 8, 13, 17, 21, 28, 32, and 36 marked at the beginning of their respective lines. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. A red box highlights the final measure (measure 36), which contains a whole rest.

Blättern bei T39

# 25.1

# Sonata á 6

Giovanni Battista Buonamente, \* um 1595 Mailand, + 29. August 1642 in Assisi  
 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)

## 1. Stimme in Bb

40

42

46

51

54

57

61

64

67

70



# Sonata á 6

# 25.2

Giovanni Battista Buonamente, \* um 1595 Mailand, + 29. August 1642 in Assisi  
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)

## 2. Stimme in Bb

40

42

45

50

54

57

61

64

67

70

# 25.3

# Sonata á 6

Giovanni Battista Buonamente, \* um 1595 Mailand, + 29. August 1642 in Assisi  
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)

## 3. Stimme in Bb

1

4

8

12

16

20

23

26

29

32

Blättern

# Sonata á 6

# 25.3

Giovanni Battista Buonamente, \* um 1595 Mailand, + 29. August 1642 in Assisi  
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)

## 3. Stimme in Bb

35

39

42

46

50

54

58

61

64

67

70



QR-Code zur 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://de.wikipedia.org/wiki/Cristofano_Malvezzi)

[https://imslp.org/wiki/Category:Malvezzi,\\_Cristofano](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.

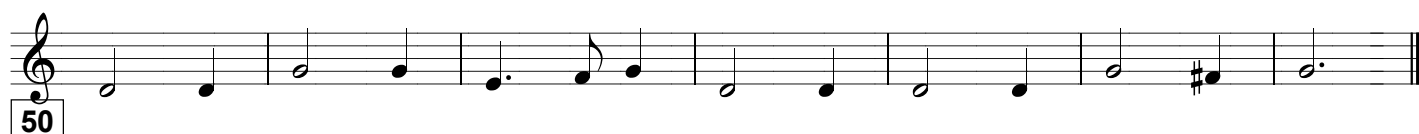
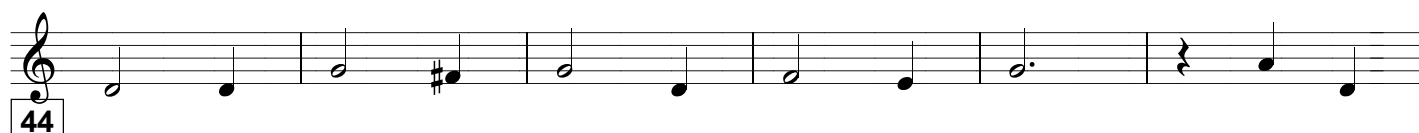
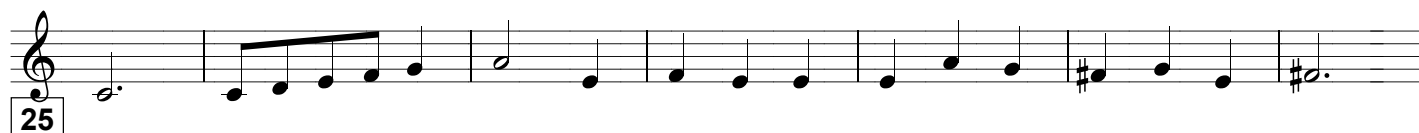
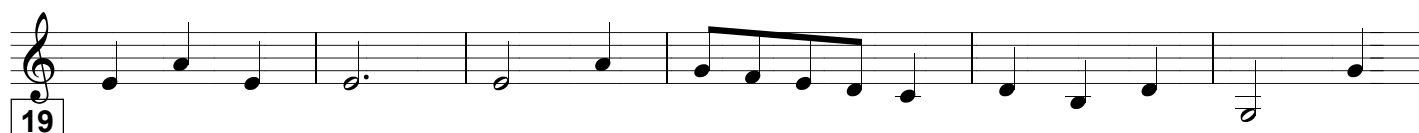
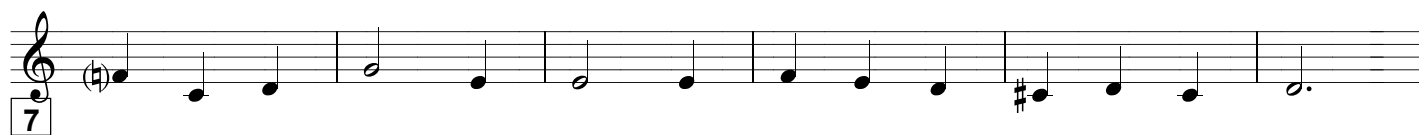
# Sinfonia

# 26.3

Christofano Malvezzi (1547 - 1597)

„La Pellegrina“ 5. Zwischenmusik aus: Intermedii et concerti (Giachomo Vincenti, gest. 1619)

## 3. Stimme in Bb



# 26.1

# Sinfonia

Christofano Malvezzi (1547 - 1597)

„La Pellegrina“ 5. Zwischenmusik aus: Intermedii et concerti (Giachomo Vincenti, gest. 1619)

## 1. Stimme in Bb

The musical score is written for a single voice in B-flat, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of nine staves, each beginning with a measure number in a box. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The music is a single melodic line.

1

7

13

19

25

32

38

44

50

# Sinfonia

# 26.2

Christofano Malvezzi (1547 - 1597)

„La Pellegrina“ 5. Zwischenmusik aus: Intermedii et concerti (Giachomo Vincenti, gest. 1619)

## 2. Stimme in Bb

The musical score is written for a 2nd voice in Bb, in 3/4 time. It consists of 9 staves of music, with measure numbers 1, 7, 13, 19, 25, 32, 38, 44, and 50 marked at the beginning of each staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The final measure of the 9th staff ends with a double bar line.





QR-Code zur Mitspieldatei

## Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

aus den „Sonate per il campidoglio“

[https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco\\_Magini](https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_Magini)



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

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

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

## Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

aus den „Sonate per il campidoglio“

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



QR-Code zur Mitspieldatei

### Zum Stück

Maginis Sonate stammt aus der umfangreichen Sammlung der Diözesanbibliothek Münster (Santini-Sammlung) <sup>1</sup>. sie ist im Original für zwei „*cornetti*“ (Zink, evtl. Naturtrompete), 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.

Magini läßt diese Sonate sehr langsam und entspannt beginnen, bevor er nach sechzehn langsamen Takten in einen schnellen Dreier wechselt. Hier wechselt man am besten von der Viertel als Metrum in die punktierte Halbe. Nach T 61 kann man mit der Fermate das neue Tempo anzeigen (Adagio), bevor man in T 68 in ein schnelles Allegro wechselt. Das neue Tempo kann man gut bei der punktierten Halben vor dem Doppelstreich anzeigen.

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.

---

<sup>1</sup> <https://www.dioezesanbibliothek-muenster.de/dioezesanbibliothek-muenster/santini-sammlung/die-sammlung/>

## 27.1

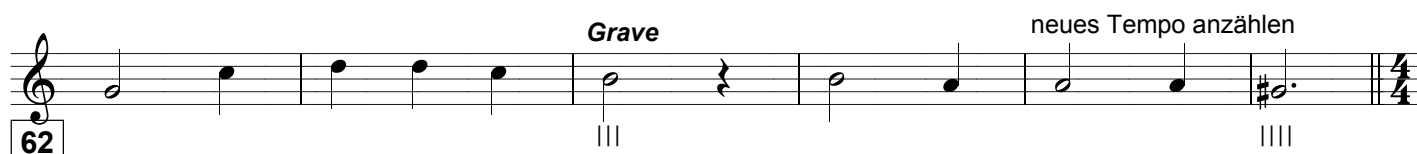
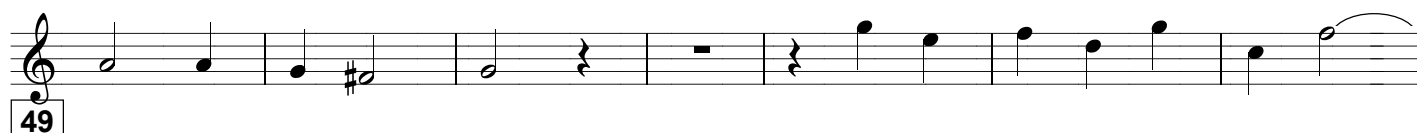
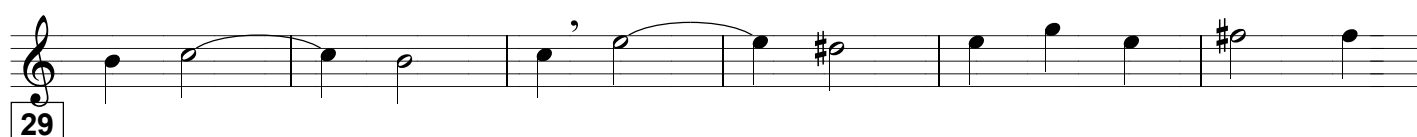
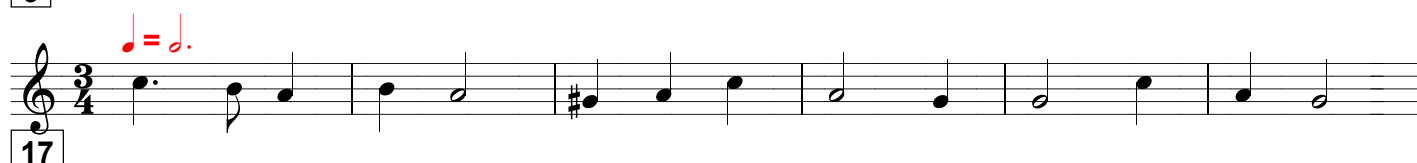
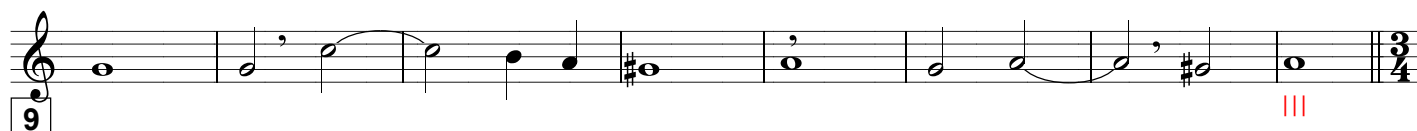
## La Riviera

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

Quelle: Sonate per il campidoglio, ca. 1700

## 1. Stimme in Bb

Andante



Blättern!

# La Riviera

# 27.2

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

Quelle: Sonate per il campidoglio, ca. 1700

## 2. Stimme in Bb

Andante

1

9

17

23

29

35

42

49

56

62

Grave

neues Tempo anzhler

**Blättern!**

# 27.1

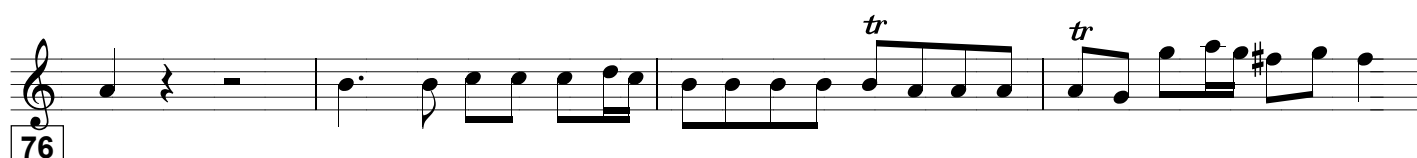
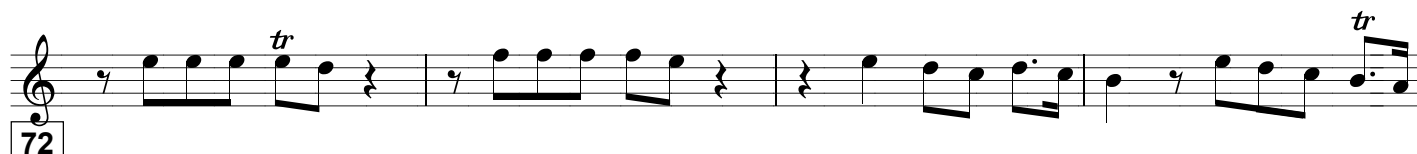
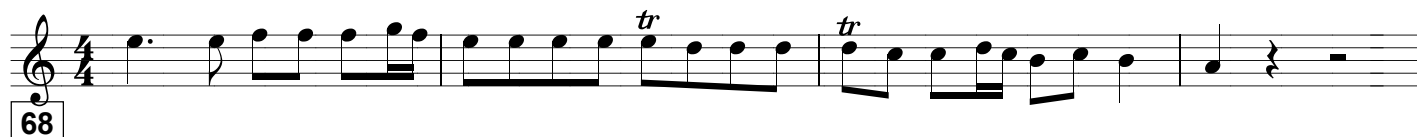
# La Riviera

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

Quelle: Sonate per il campidoglio, ca. 1700

## 1. Stimme in Bb

Allegro



# La Riviera

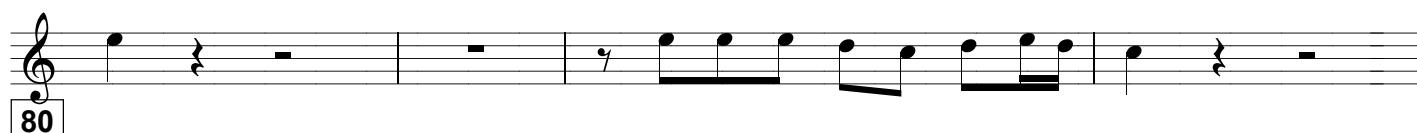
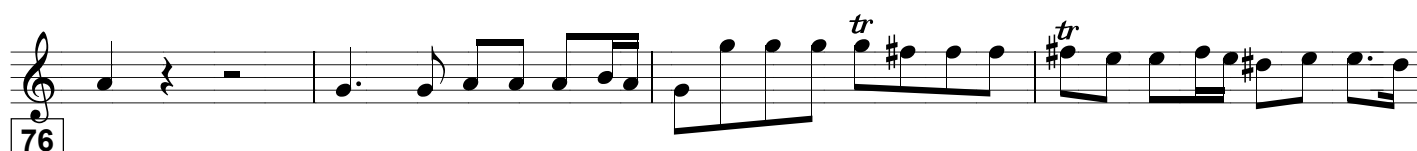
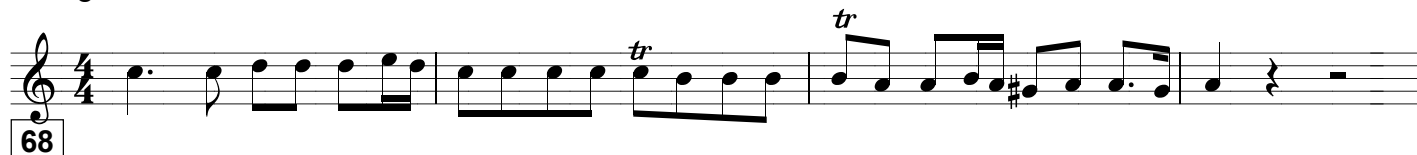
27.2

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

Quelle: Sonate per il campidoglio, ca. 1700

## 2. Stimme in Bb

Allegro



# 27.3

# La Riviera

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

Quelle: Sonate per il campidoglio, ca. 1700

## 3. Stimme in Bb

Andante

1

9

17

24

32

38

45

50

56

63

Allegro

neues Tempo anzählen

3



# La Riviera

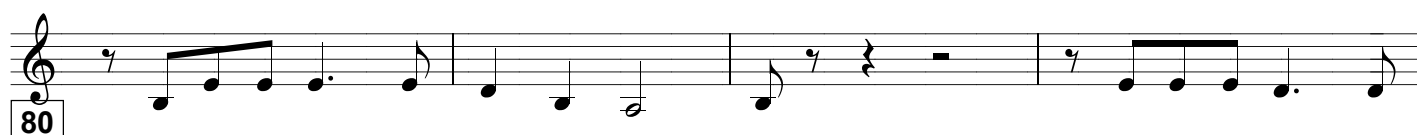
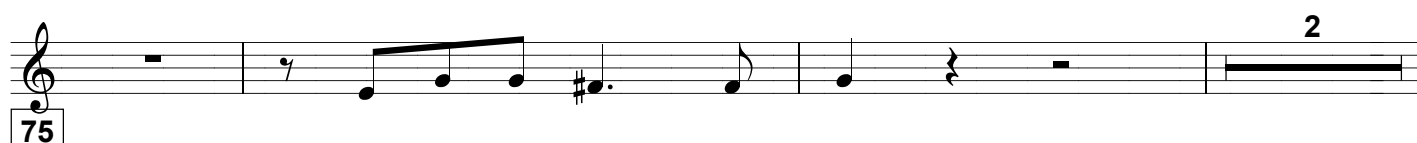
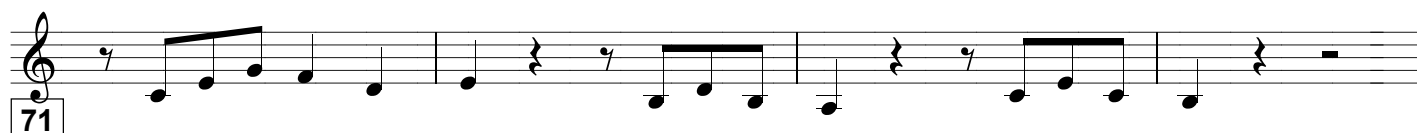
27.3

Francesco Magini (1668/1670 - 1714)

Quelle: Sonate per il campidoglio, ca. 1700

## 3. Stimme in Bb

Allegro



# 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://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 <sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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 eigener 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....*

(Berlinischen Nachrichten v. 11. Mai 1747)

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

# Erklärung und Analyse

# 28.

## Ricercare á 6 (1747-1750)

aus: Musikalisches Opfer, BWV 1067

<https://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/barock/spaetbarock/bach/1747.htm>

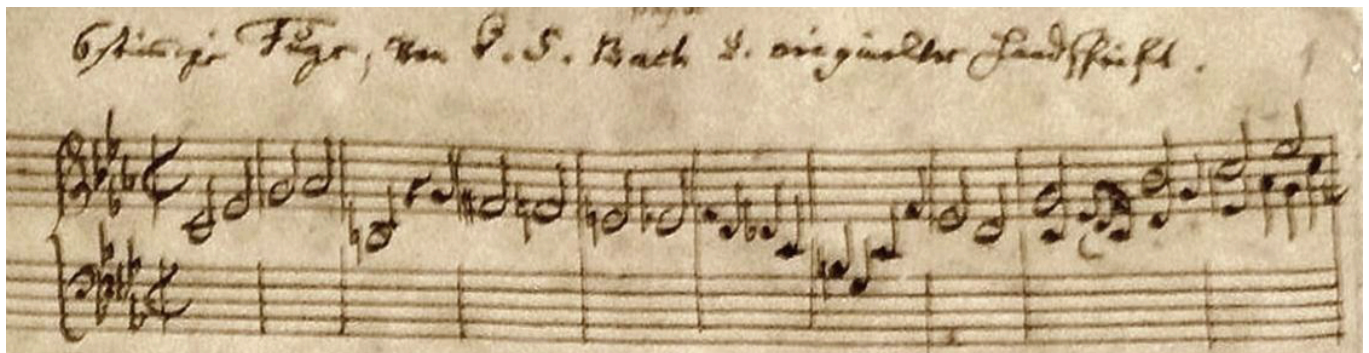
[https://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Sebastian\\_Bach](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Sebastian_Bach)

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



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 erste Trompete ab T35 evtl. von einem zweiten Spieler mit der Piccolo gespielt wird.

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.

# 28.1

# Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 (1747)

## 1. Stimme in Bb

3. Stimme / Horn

2. Stimme / Trompete

5. Stimme / Posaune

4. Stimme / Posaune



1 **Thema**



19



23



26



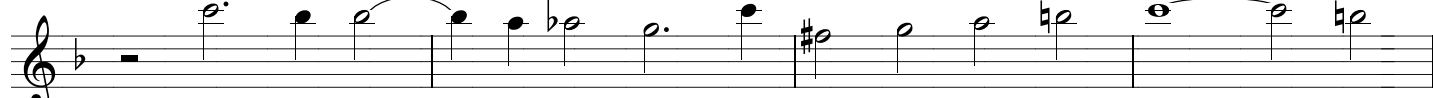
29



33



37



41



45



49



53

**Blättern bei Takt 55/56**

# Ricercare á 6

28.2

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 (1747)

## 2. Stimme in Bb

3. Stimme / Horn

4

1  
5  
9  
13  
17  
21  
25  
29  
34  
38  
43  
47  
51

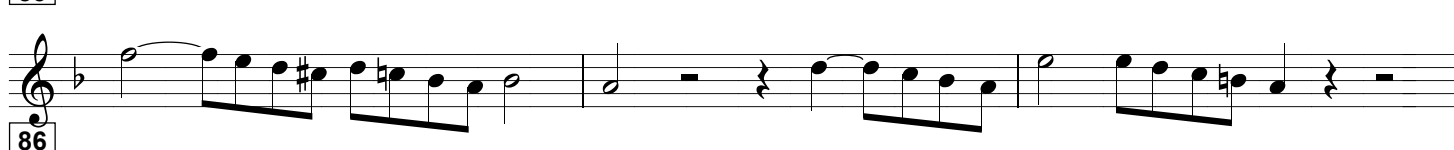
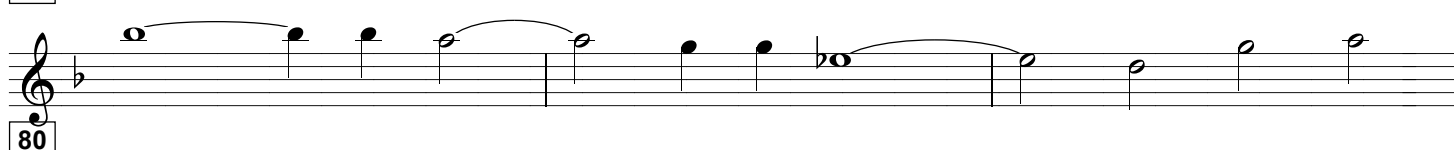
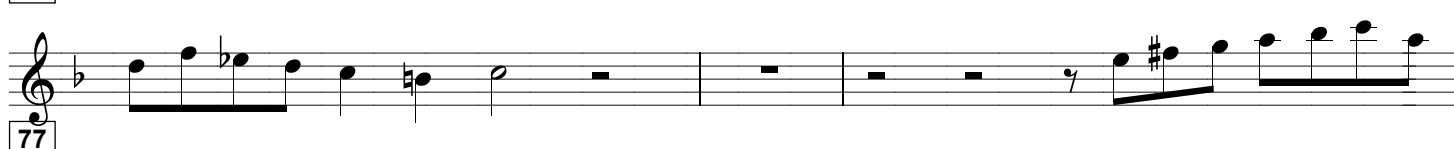
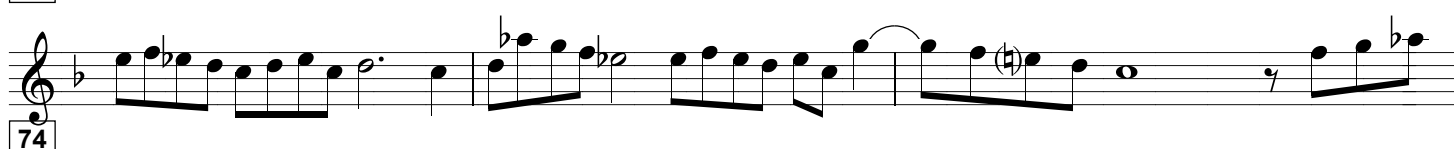
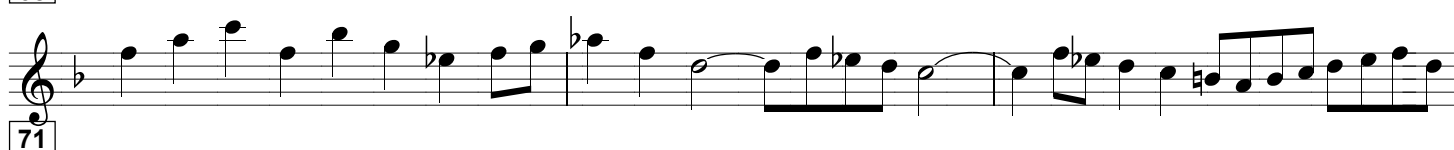
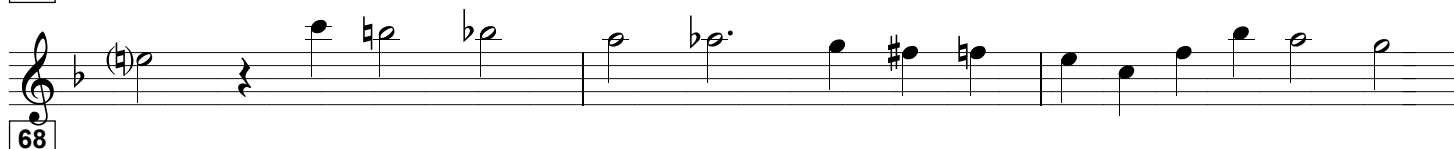
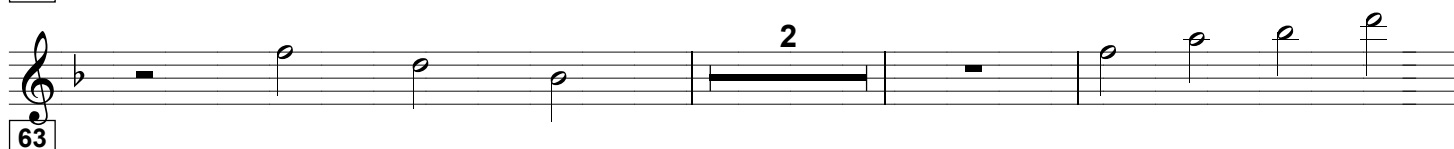
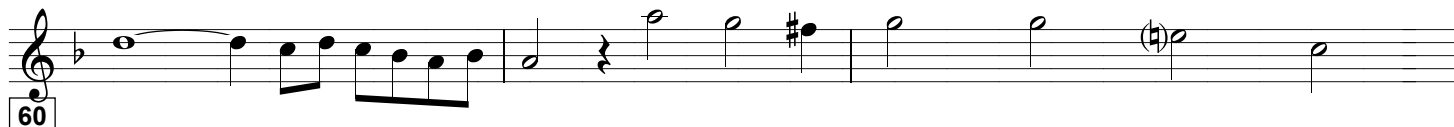
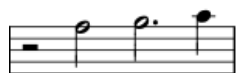
Blättern bei Takt 54/55

# 28.1

# Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 (1747)

## 1. Stimme in Bb



Blättern am Ende Takt 91



# Ricercare á 6

28.2

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 (1747)

## 2. Stimme in Bb

56

59

62

65

68

70

74

77

81

Thema

86

89

Blättern



# 28.1

## Ricercare á 6

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 (1747)

### 1. Stimme in Bb

93

96

99

102

# Ricercare á 6

28.2

Johann Sebastian Bach (1685-1750)  
aus dem „Musikalischen Opfer“ BWV 1079 (1747)

## 2. Stimme in Bb

The image displays a musical score for the 2nd voice in Bb of the Ricercare á 6 by Johann Sebastian Bach. The score is written on four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first staff starts at measure 92, the second at 95, the third at 98, and the fourth at 101. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex polyphonic texture. The final measure of the fourth staff concludes with a double bar line and repeat dots.

# 29. Agnus Dei

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

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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Jacob\\_Obrecht](https://de.wikipedia.org/wiki/Jacob_Obrecht)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Missa\\_Sub\\_tuum\\_praesidium](https://de.wikipedia.org/wiki/Missa_Sub_tuum_praesidium)



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

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

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

Herzog Ercole I. d' Este von Ferrara hörte 1484 eine Messe von Obrecht und berief ihn nach Cambrai als Chormeister und Erzieher der Chorknaben, doch Obrecht wurde ein gutes Jahr später wieder entlassen, weil er sich mehr um seine Kompositionen als um die Chorknaben gekümmert hatte. Er trat im Oktober 1485 an St. Donatian in Brügge (fläm. *Sint-Donaaskathedraal*) die Stelle des Chordirektors an (*zangmeester*), zu dessen Aufgabe die Komposition von mindestens drei Messen im Jahr gehörte. Damit

hatte er offensichtlich keine Probleme. Zu dieser Zeit hatte Obrecht wieder Kontakte zum Hof in Ferrara und Herzog Ercole I. wollte ihn als Hofkomponisten halten, konnte ihn jedoch nicht an den Hof binden. Kriegsbedingt kam Obrecht erst im Sommer 1488 wieder nach Brügge, hatte sich wegen des überzogenen Urlaubs aber Sympathien verscherzt und konnte seine Entlassung im Januar 1491 nur durch eine Kündigung auf eigenen Wunsch hin verhindern.

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

*„von wegen eines 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/Jacob_Obrecht)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Missa\\_Sub\\_tuum\\_praesidium](https://de.wikipedia.org/wiki/Missa_Sub_tuum_praesidium)

QR-Code zur 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.



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.

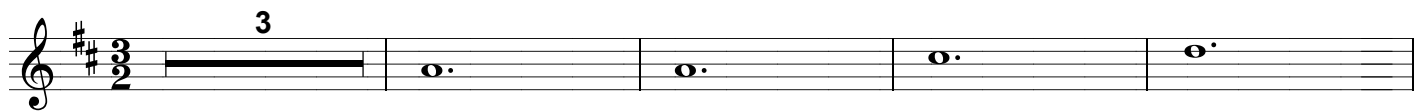
# 29.1

# Agnus Dei á 7

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

aus: „Missa Sub tuum praesidium“

## 1. Stimme in Bb (Canto)



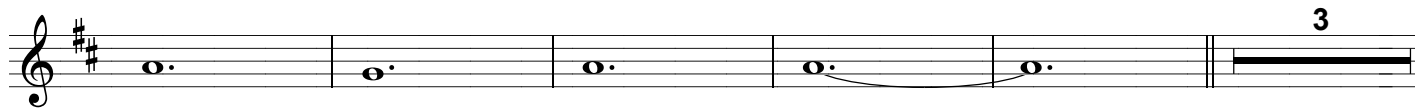
1



8



13



19



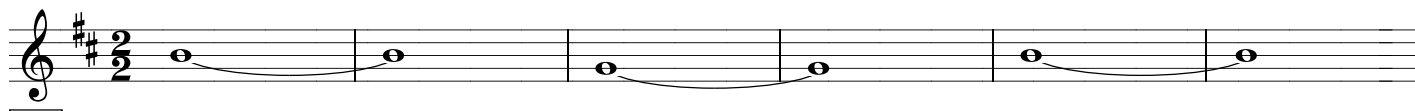
27



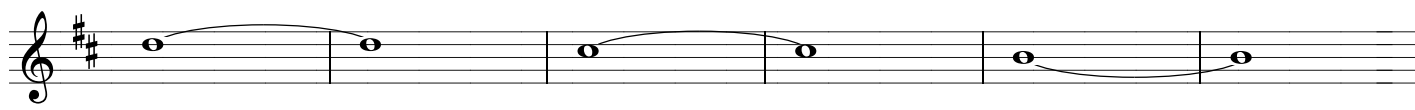
33



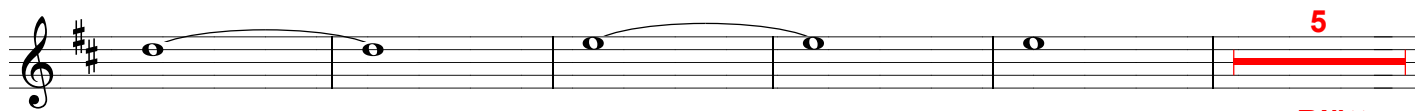
39



44



50



56

5

Blättern

# Agnus Dei á 7

29.2

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

aus: „Missa Sub tuum praesidium“

## 2. Stimme in Bb (Settimo)

1

7

13

17

21

24

31

40

44

52

60

Blättern

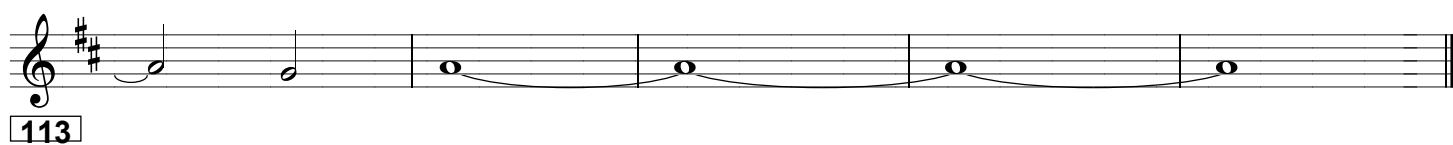
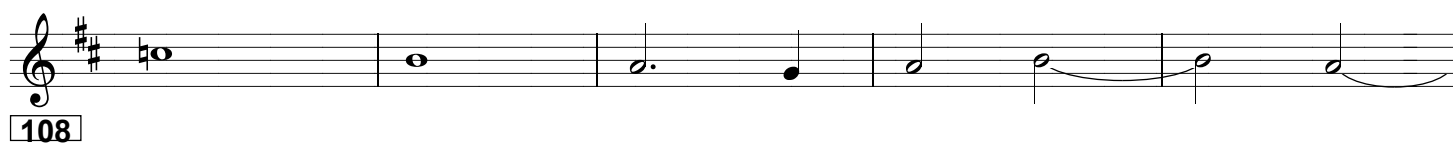
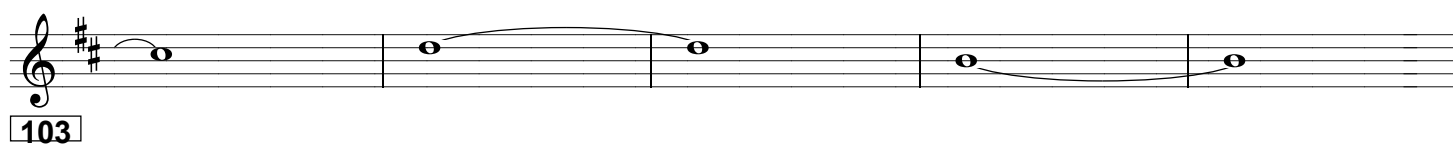
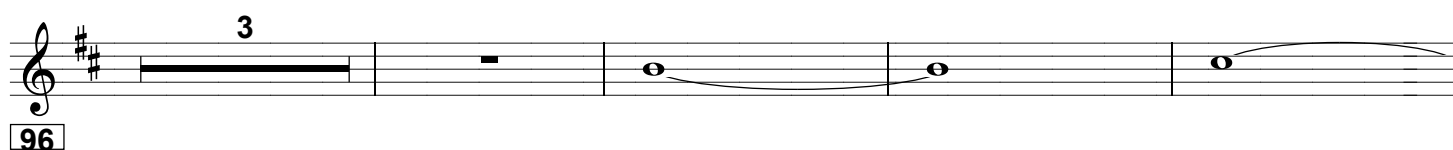
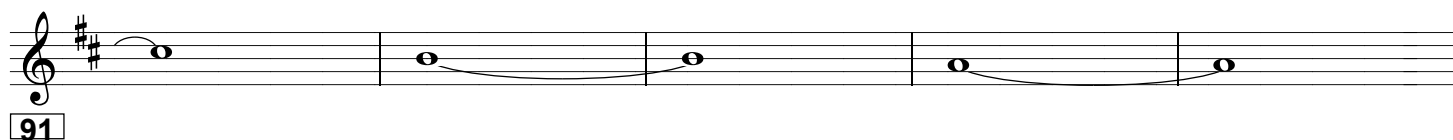
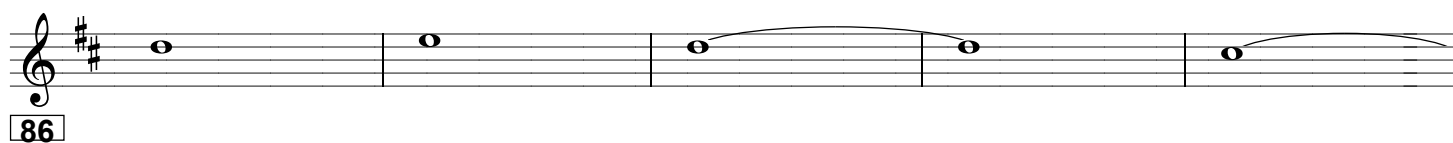
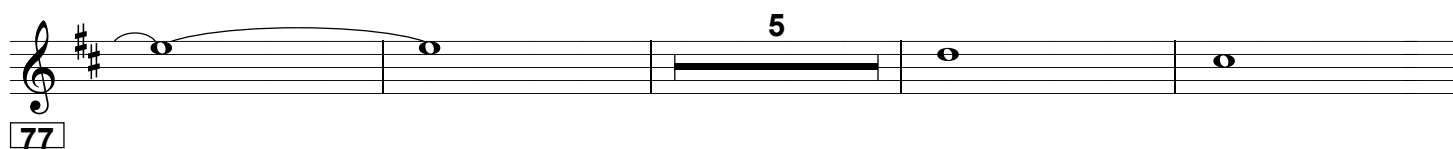
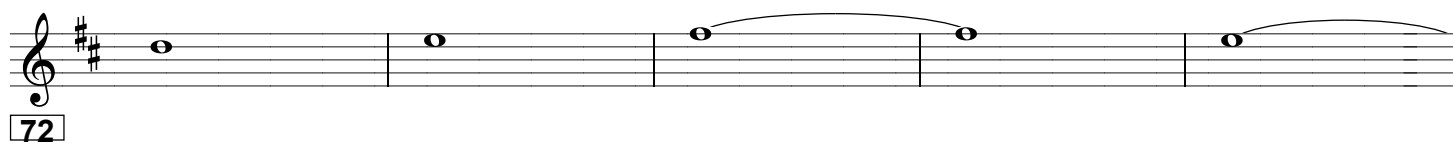
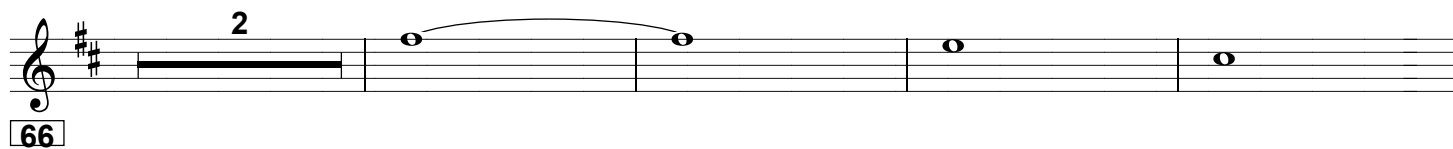
# 29.1

# Agnus Dei á 7

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

aus: „Missa Sub tuum praesidium“

## 1. Stimme in Bb (Canto)





# Agnus Dei á 7

29.2

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

aus: „Missa Sub tuum praesidium“

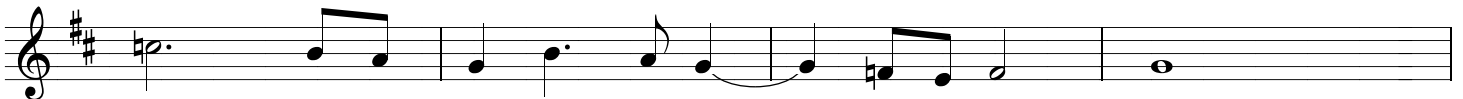
## 2. Stimme in Bb (Settimo)



66



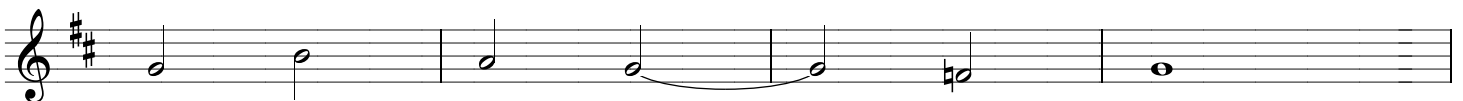
70



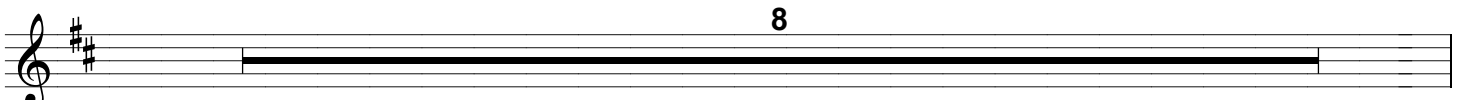
74



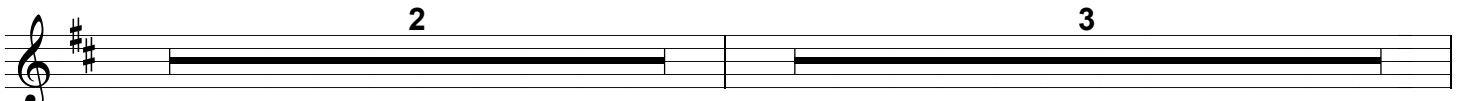
78



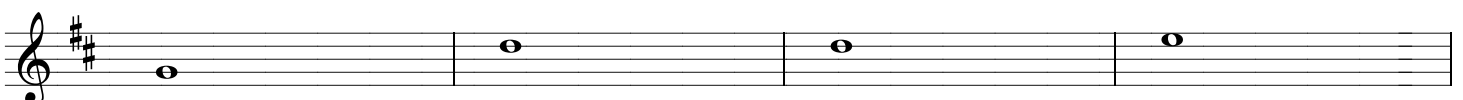
82



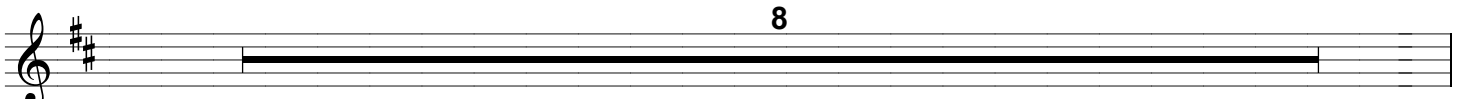
86



94



99



103



111

# 29.3

# Agnus Dei á 7

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

aus: „Missa Sub tuum praesidium“

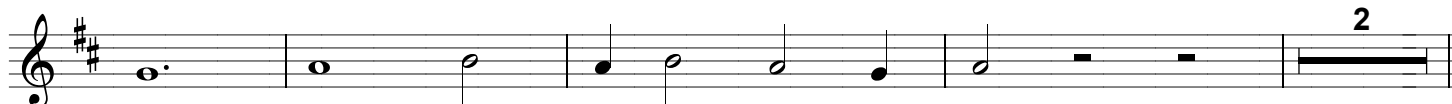
## 3. Stimme in Bb (Alto)



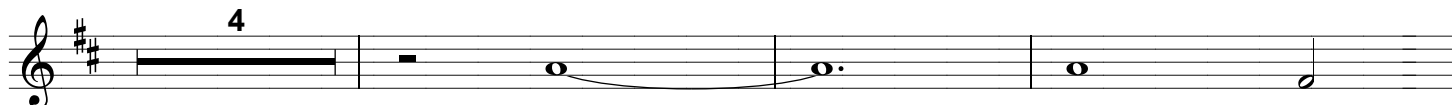
1



6



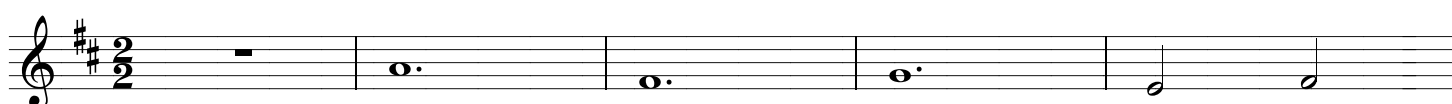
12



18



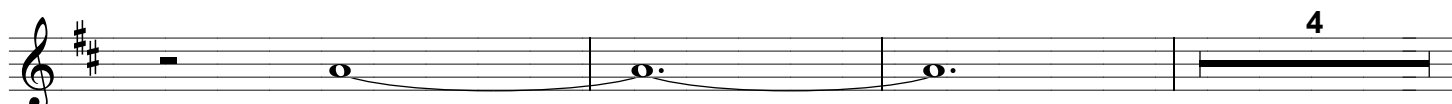
25



30



35



42

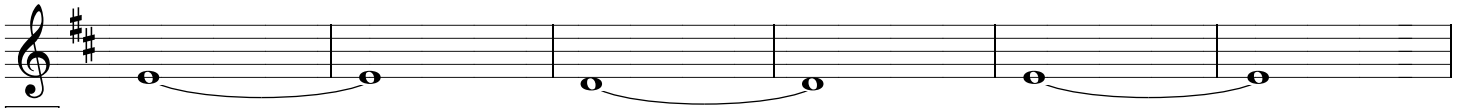
# Agnus Dei á 7

29.3

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

aus: „Missa Sub tuum praesidium“

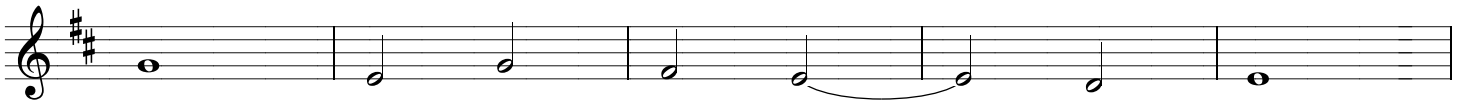
## 3. Stimme in Bb (Alto)



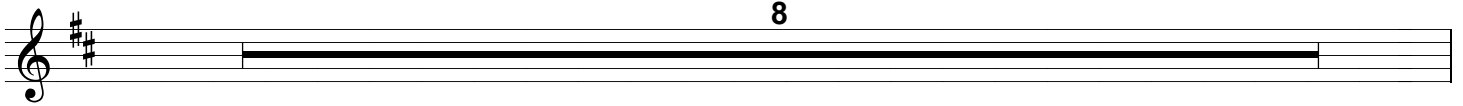
49



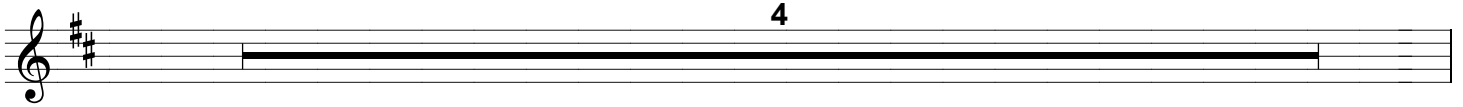
55



61



66



74



78



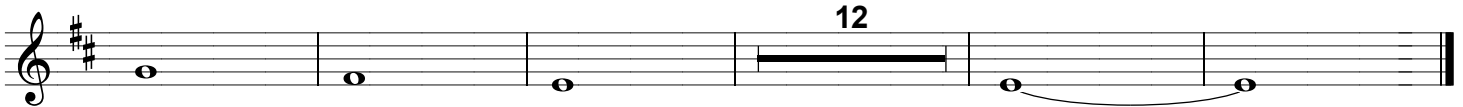
84



89



95



102



## Johann Heinrich Schmelzer (ca. 1623 - 1680)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Heinrich\\_Schmelzer](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))  
[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Schmelzer\\_Johann.xml](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 Schmelzer 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.

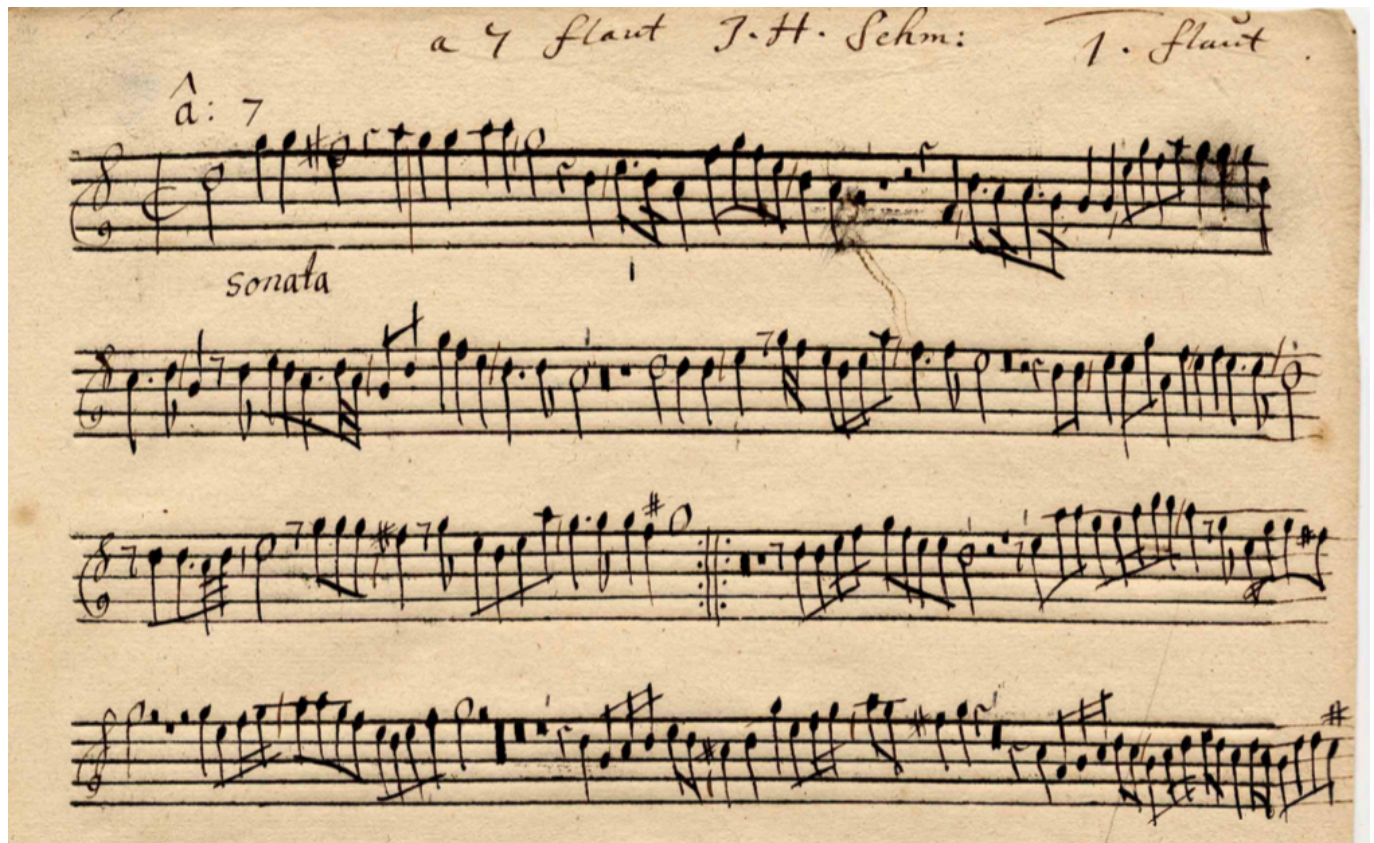
## Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

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)) QR-Code

[https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Heinrich\\_Schmelzer](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Schmelzer)

[https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_S/Schmelzer\\_Johann.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schmelzer_Johann.xml)



## Zum Stück

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

Bei Blechbläsern sind die drei oberen Stimmen mit Trompeten besetzt, die vierte Stimme mit einem Horn, die Unterstimmen mit Posaunen. Natürlich würden Althörner, Tenorhörner oder Tuben in ihrem Stimmumfang eingesetzt, denn dieses Stück verträgt auch eine Mischbesetzung.

Beim Proben wirst Du merken, dass hohe Stimmen (Obersatz) oft den tiefen Stimmen (Untersatz) gegenübergestellt werden, doch es gibt auch Ausnahmen. Die vierte Stimme funktioniert manchmal als hohe Stimme des Untersatzes, aber auch als tiefe Stimme des Obersatzes. 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 Lautstärkeunterschiede herausarbeiten 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 Weitere ist Absprache.



## 30.1

## Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

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

## 1. Stimme in Bb

1. Stimme in Bb

Measures 1 to 41 are shown across nine staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. A red box highlights measures 31 to 33, which contain a triplet of eighth notes.

Measures: 1, 6, 11, 18, 23, 27, 31, 37, 41

Blättern

# Sonata á 7 flauti

30.2

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

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

## 2. Stimme in Bb

1

6

11

15

21

27

31

36

40

43

Blättern

The image displays a musical score for the second voice part in B-flat, spanning measures 1 to 43. The notation is written on ten staves, each beginning with a measure number in a small box. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as whole, half, quarter, eighth, and sixteenth notes, rests, and accidentals. Measures 15 and 21 feature triplets and a double bar line with a repeat sign. Measures 31 and 36 contain red markings, likely indicating specific performance instructions or editorial changes. The word 'Blättern' is written in red at the bottom right of the page.



# 30.1 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. Stimme in Bb

47 4

54 2

59 4

66 zurück zu T31

70

74

79

84

88

92

The image shows a musical score for the first voice in B-flat, spanning measures 47 to 92. The score is written on ten staves. Measures 47, 54, and 59 are marked with a '4' above the staff, indicating a 4-measure rest. Measures 66, 70, 74, 79, 84, 88, and 92 are marked with a box containing the measure number. A red annotation 'zurück zu T31' is placed below measure 66. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

# Sonata á 7 flauti

30.2

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

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

## 2. Stimme in Bb

47

52

57

62

66

70

74

79

84

88

92

zurück zu T31

## 30.3

## Sonata á 7 flauti

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

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

## 3. Stimme in Bb

1

6

2

12

18

23

27

31

36

40

43

2

4

# Sonata á 7 flauti

# 30.3

Johann Heinrich Schmelzer (ca 1623 - 1680)

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

## 3. Stimme in Bb

51

56

2

61

66

zurück zu T31

70

75

80

85

89

94

Detailed description: This block contains the musical notation for the 3rd voice in Bb, spanning measures 51 to 94. The notation is written on ten staves. Measure 51 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. Measure 56 continues the melodic line. Measure 61 features a double bar line and a '2' above the staff, indicating a second ending. Measure 66 ends with two red notes and the text 'zurück zu T31' in red. Measure 70 begins with a repeat sign. Measure 75 has a double bar line. Measure 80 continues the melodic line. Measure 85 has a double bar line. Measure 89 has a double bar line. Measure 94 ends with a double bar line and repeat dots.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

*Cantus* <1. Stimme> *Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrielelii*  
*Editio Noua* <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>. *Venetii M.D.XCVII*  
 <Venedig, 1597 durch Angelo Gardano

Biographie Giovanni Gabrieli s. S. 38

<https://opac.rism.info/id/rismid/rism990019354>
[https://imslp.org/wiki/Canzoni\\_et\\_sonate\\_\(Gabrieli,\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Canzoni_et_sonate_(Gabrieli,_Giovanni))
[https://de.wikipedia.org/wiki/Buchdruck\\_in\\_Venedig](https://de.wikipedia.org/wiki/Buchdruck_in_Venedig)
[https://de.wikipedia.org/wiki/Antonio\\_Gardano](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

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

31.

QR-Code zur 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.

## 31.1

## Canzon 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrielelii, Venezia 1615

## 1. Stimme in Bb (Canto)

1  
5  
9  
13  
17  
21  
25  
28  
31  
35  
39

Blättern



# Canzon 6 á 7

31.2

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrielelii, Venezia 1615

## 2. Stimme in Bb (Settimo)

1  
5  
9  
13  
17  
21  
25  
28  
31  
35  
39

Blättern

## 31.1

## Canzon 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrielelii, Venezia 1615

## 1. Stimme in Bb (Canto)

43

47

51

55

59

63

67

70

73

76

79

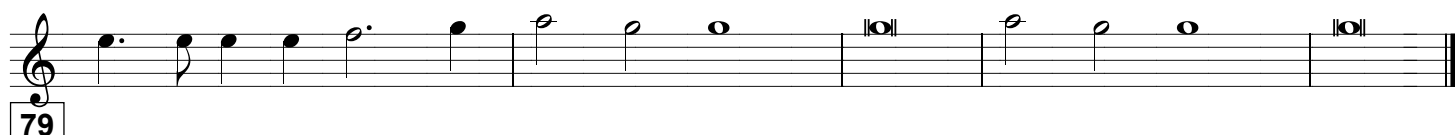
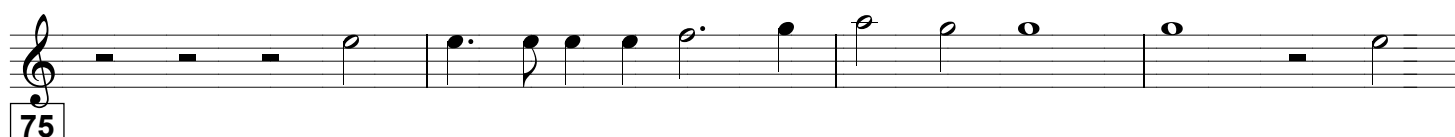
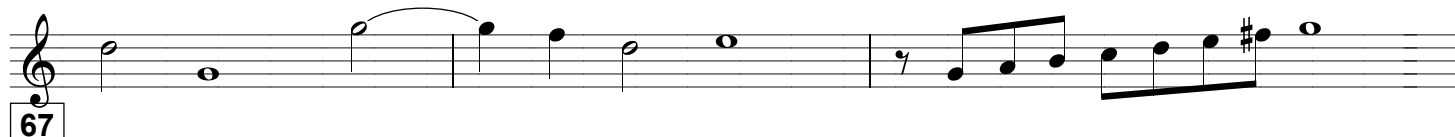
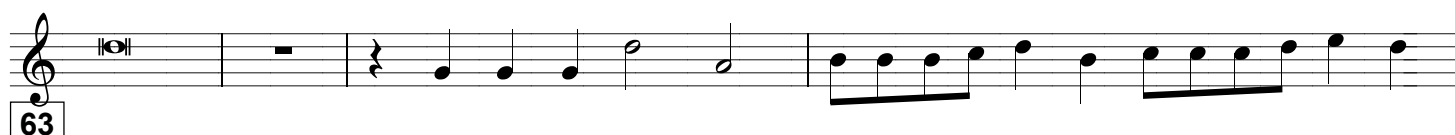
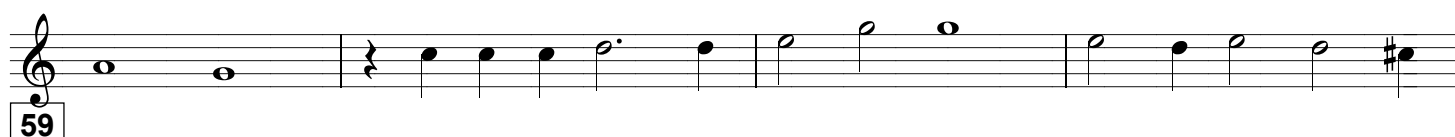
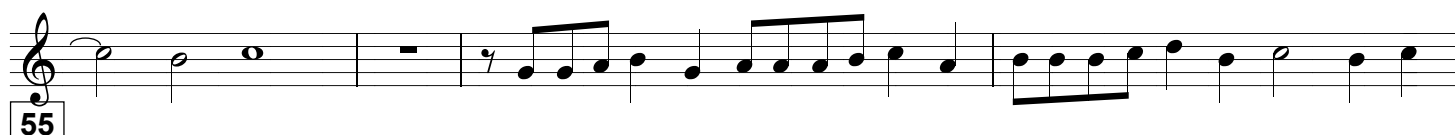
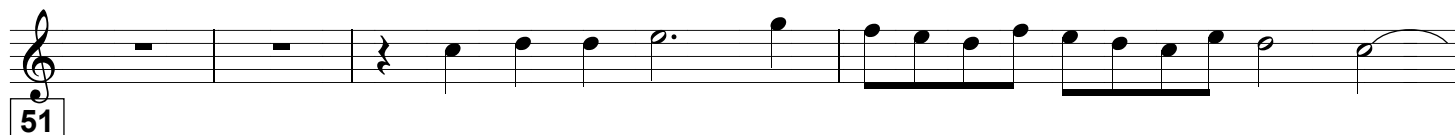
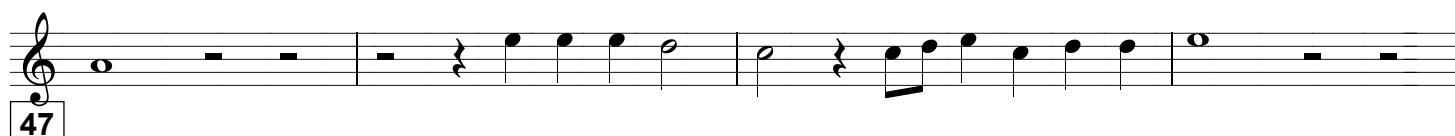
# Canzon 6 á 7

31.2

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrieleii, Venezia 1615

## 2. Stimme in Bb (Settimo)



## 31.3

## Canzon 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrieleii, Venezia 1615

## 3. Stimme in Bb (Alto)

1 2

7

12

17

22

26

30

35

41

46

Blättern

# Canzon 6 á 7

31.4

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrieleii, Venezia 1615

## 4. Stimme in Bb (Quinto)

1

7

12

16

20

25

29

33

39

44

3

Blättern  
im letzten  
Pausentakt

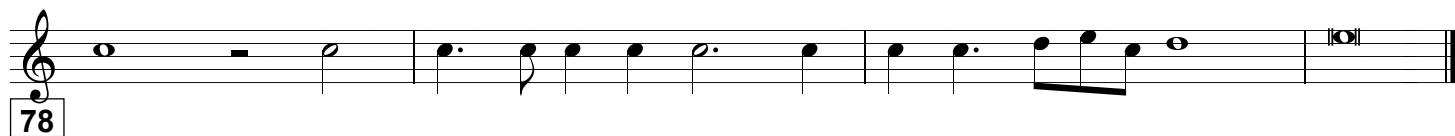
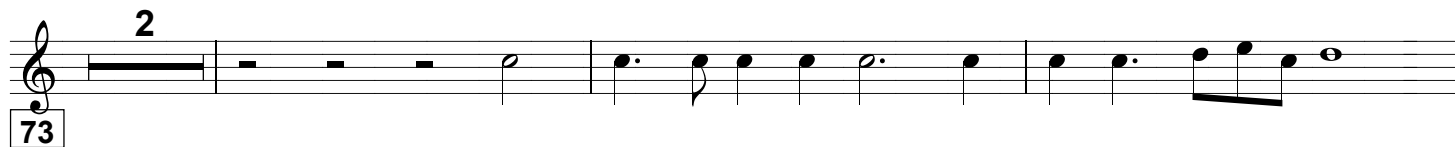
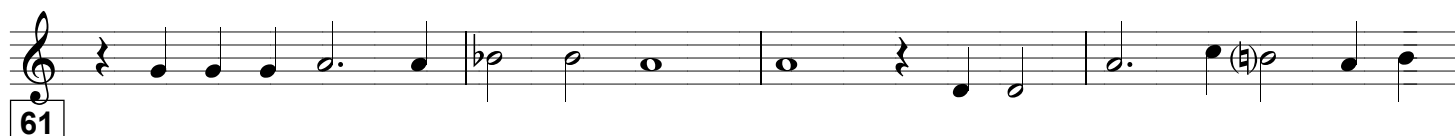
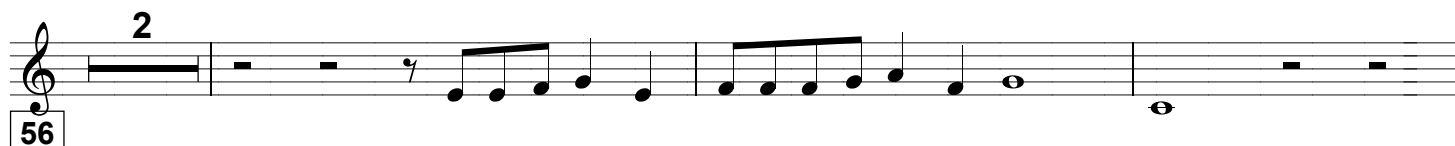
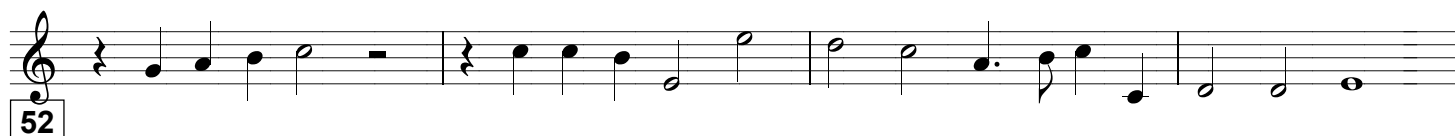
# 31.3

## Canzon 6 á 7

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrielelii, Venezia 1615

### 3. Stimme in Bb (Alto)



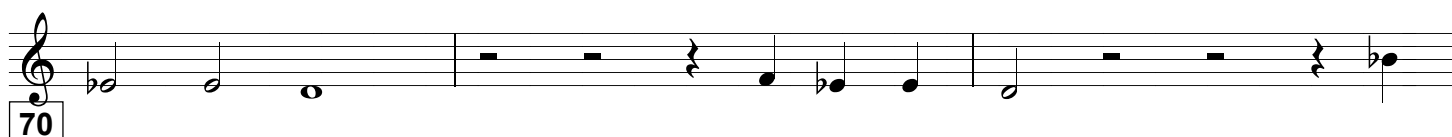
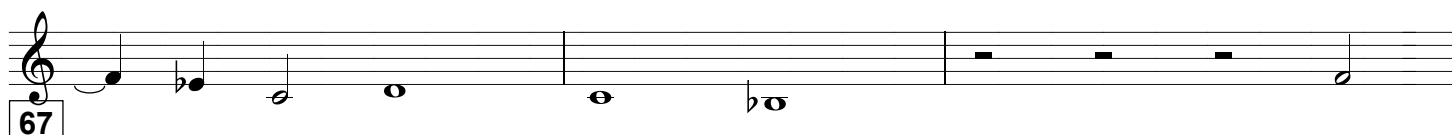
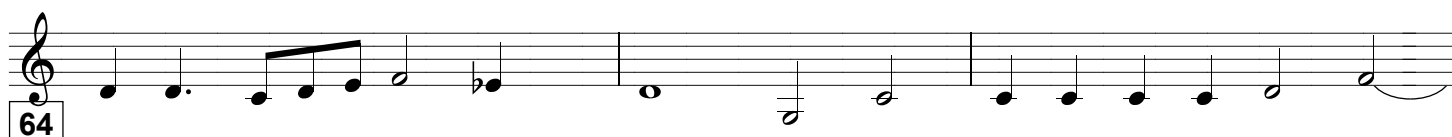
# Canzon 6 á 7

31.4

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

Canzoni e Sonate. Ioannis Gabrieleii, Venezia 1615

## 4. Stimme in Bb (Quinto)







QR-Code zum Mitspielen

## 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)

[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 erschien 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. 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/Henry_Purcell)

[https://de.wikipedia.org/wiki/John\\_Taverner](https://de.wikipedia.org/wiki/John_Taverner)

<https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/alte-musik/stichwort-in-nomine-100.html>



QR-Code zum Mitspielen

### Zum Stück

John Taverner (1490-1545) schrieb um 1530 in seiner Messe "Gloria tibi Trinitas" einen eigenen Abschnitt zu den Worten „*In nomine Domini*“<sup>1</sup>, 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. 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 optimal.

<sup>1</sup> 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**)

## 32.1

## In Nomine

Henry Purcell (1659 - 1695)

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

## 1. Stimme in Bb

1  
6  
11  
15  
19  
24  
28  
32  
38  
44  
50

# In Nomine

32.2

Henry Purcell (1659 - 1695)

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

## 2. Stimme in Bb

1  
6  
11  
15  
19  
24  
28  
32  
38  
44  
50

# 32.3

# In Nomine

Henry Purcell (1659 - 1695)

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

## 3. Stimme in Bb

1

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51

# In Nomine

32.4

Henry Purcell (1659 - 1695)

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

## 4. Stimme in Bb

1

6

11

16

21

26

31

36

41

46

51



# 33. Toccata „Athalanta“

**Aurelio Bonelli** (1569 - nach 1620)

aus:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Aurelio\\_Bonelli](https://de.wikipedia.org/wiki/Aurelio_Bonelli)

[https://imslp.org/wiki/Category:Bonelli,\\_Aurelio](https://imslp.org/wiki/Category:Bonelli,_Aurelio)



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

Aurelio Bonelli wurde in Bologna in einer Zeit geboren, in der Venedig das Maß aller Dinge war. Die Basilika San Marco war die Kirche des venezianischen Herrschers, des Dogen, und der hatte die besten Musiker, die man bekommen konnte, angestellt. Ständig spielten sie Musik, mit denen der Herrscher angeben konnte, denn in der Kirche gibt es bis heute viele Emporen und Balkone, auf denen Musiker spielten. Die Kapellmeister des 16. Jahrhunderts schrieben dafür Musik, die man in zwei, drei oder vier räumlich entfernten Positionen aufführte und so konnte die Musik mal von links, von rechts, von oben (unter der Kuppel) oder von vorne und hinten erklingen. Bonelli kannte diese venezianische Musik natürlich und wurde auch von ihr beeinflusst. Er hat ja auch Musik in Venedig drucken lassen<sup>1</sup>. 1596 erschien in Venedig eine erste Sammlung mit dreistimmigen Villanellen und 1602 eine zweite Sammlung mit vierstimmigen Ricercari und Canzonen, sowie 2 achtstimmigen Toccaten und Dialogen, für zwei Tasteninstrumente, von denen unter anderem ein Exemplar in der Stadtbibliothek Augsburg liegt.

<sup>1</sup> Primo libro de ricercari et canzoni , Venedig 1602



# Toccata „Athalanta“

33.

**Aurelio Bonelli** (1569 - nach 1620)

aus:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Aurelio\\_Bonelli](https://de.wikipedia.org/wiki/Aurelio_Bonelli)

[https://imslp.org/wiki/Category:Bonelli,\\_Aurelio](https://imslp.org/wiki/Category:Bonelli,_Aurelio)

**Aurelio Bonelli** war ein italienischer Organist, Komponist und Maler.

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

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

## Zum Stück

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

# 33.1 Toccata „Athalanta“

I.

Aurelio Bonelli (1569 in Bologna, nach 1620)

## Chor I, 1. Stimme in Bb (Cantus)

5

9

13

17

21

27

32

38

44

48

# I. Toccata „Athalanta“ 33.2

Aurelio Bonelli (1569 in Bologna, nach 1620)

## Chor I, 2. Stimme in Bb (Altus)

5

9

13

17

21

27

31

37

44

48

4 = o.

3

3

The musical score is written for a single voice part in B-flat (Altus). It consists of 11 staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/2. The score includes various musical notations such as whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and accidentals. There are also some specific markings: a red '4 = o.' above the 13th staff, and red '3' above the 31st and 37th staves. The staves are numbered 5, 9, 13, 17, 21, 27, 31, 37, 44, and 48.

# 33.5 Toccata „Athalanta“ II.

Aurelio Bonelli (1569 in Bologna, nach 1620)

## Chor II, 1. Stimme in Bb (Settimus)

5

9

13

20

23

27

35

43

47

# II. Toccata „Athalanta“ 33.6

Aurelio Bonelli (1569 in Bologna, nach 1620)

## Chor II, 2. Stimme in Bb (Octavus)

5

9

13

20

24

28

34

40

44

48

5 = o.

5

o. = d

3

3

Detailed description: This is a musical score for a voice part in B-flat. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/2 time signature. The music is written in a single system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are several measures with repeat signs and fermatas. The score is numbered with measure numbers 5, 9, 13, 20, 24, 28, 34, 40, 44, and 48. There are also some red markings, including a red '5' and a red 'o. = d'.

# 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://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://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.



# Sinfonia „La Cremonese“

Ludovico (Grossi da) Viadana

aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci (Venedig, 1610)

## Chor I, 1. Stimme in Bb (Cantus)

1 3 5 11 17 21 25 30 34 41 46 54 59

Das Metrum bleibt!

o = o.

3 4

## I.

## Sinfonia

34.2

## „La Cremonese“

Ludovico (Grossi da) Viadana

aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci (Venedig, 1610)

## Chor I, 2. Stimme in Bb (Altus)

1 3 5 11 17 21 25 30 34 41 46 54 59

Das Metrum bleibt!

o = o.

3 4

4/2

# Sinfonia „La Cremonese“

Age Group	Number of People
18-24	85
25-34	95
35-44	80
45-54	65
55-64	50
65-74	35
75-84	20
85-94	10
95+	5

Ludovico (Grossi da) Viadana

aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci (Venedig, 1610)

# Chor II, 1. Stimme in Bb (Settimus)

1 3

7

11

15 2

20

25 Das Metrum bleibt!

30 3

36

41

46

51 3

58

# 34.6

Ludovico (Grossi da) Viadana

aus: Op. 18: Sinfonie musicali a otto Voci (Venedig, 1610)

1 4 2

1 8 12 16 21 26 30 36 41 46 51 58

Das Metrum bleibt!

3 2

3

3

3 2

## Girolamo Frescobaldi

(1583 Ferrara - 1643 Rom)

aus: *Primo libro dei ricercari e canzoni* (1615)[https://de.wikipedia.org/wiki/Girolamo\\_Frescobaldi](https://de.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Frescobaldi)[https://de.wikipedia.org/wiki/Ercole\\_Pasquini](https://de.wikipedia.org/wiki/Ercole_Pasquini)

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 wichtigste Organist Italiens und schrieb viele Werke für Instrumentalensemble und Chor. Die Musikhochschule von Ferrara ist nach ihm benannt.

Frescobaldi's 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

te von Ferrara auf, bekam Unterricht beim Hoforganisten Luzzasco Luzzaschi und galt mit siebzehn als hervorragender Organist. Über seine Lehrzeit ist nicht viel bekannt, doch mit 24 Jahren hatte er bereits eine Lebenstellung an der *Accademia della 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 Pasquini's, 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/Girolamo_Frescobaldi)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Ercole\\_Pasquini](https://de.wikipedia.org/wiki/Ercole_Pasquini)

[https://imslp.org/wiki/File:PMLP749339-Canzoni\\_Raverii\\_1608\\_A.pdf](https://imslp.org/wiki/File:PMLP749339-Canzoni_Raverii_1608_A.pdf)

QR-Code zur Mitspieldatei



35.



Frescobaldi's Canzon 29 ist eines der bekannteren und leichteren Stücke für zwei Chöre und in der Ausführung 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**, für Chor II sind es **5** (Quinto), **7** (Settimo), **6** (Sesto) und **8** (Ottavo).

Dieses Stück kann man schneller als den Pulsschlag nehmen. Ich würde es um Tempo 94 ansetzen, also eher im Dauerlauf.

Am Anfang erfolgt der Stimmeneinsatz traditionell: Alle Stimmend es 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 und 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.

## 35.1

## Canzon 29

## I.

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

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

## Chor I, 1. Stimme in Bb

The musical score is written for a single voice in B-flat major. It consists of 65 measures, divided into two systems. The first system contains measures 1 through 40, and the second system contains measures 41 through 65. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is in a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests. There are also some specific markings like '1.', '2.', and '3.' above certain measures, indicating first, second, and third endings or similar. The score ends with a double bar line and a repeat sign.



## I.

## Canzon 29

35.2

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

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

## Chor I, 2. Stimme in Bb

The musical score is written for a single voice part in B-flat major. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and accidentals. There are three numbered measures (1, 2, 3) indicated above the staff. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 1 through 6 and the second system containing staves 7 through 10. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a repeat sign and ends with a double bar line. The score is numbered 1, 7, 14, 23, 29, 36, 43, 50, 57, and 64 at the beginning of each staff.

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

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

## Chor II, 1. Stimme in Bb

The musical score is written for a single voice in B-flat major. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number in a box. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). There are several multi-measure rests indicated by the numbers 6, 3, 2, and 5. The score concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

1

15

21

28

35

43

52

60

65

## II.

## Canzon 29

35.6

Girolamo Frescobaldi (1543 Ferrara - 1643 Rom)

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

## Chor I, 2. Stimme in Bb

The musical score is written for a single voice part in B-flat major. It consists of nine staves of music, each beginning with a measure number in a box. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). There are several multi-measure rests indicated by the numbers 6, 3, 5, and 3 above the staff lines. The score concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

1

14

21

28

35

43

52

59

65

# 36. Sonata „pian e forte“

**Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)**

*Cantus* <1. Stimme> *Sacrae Symphoniae. Ioannis Gabrielelii Sereniss Rep. Venetiar. OrganistÆ in Ecclesia divi marci*

, <Ionnas Gabrieli, Organist an der Kirche San Marco der Allerhöchsten Republik Venedigs>

*Sonis, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16 Tam vocibus, Quam Instrumentis*

<klingend für 7, 8, 10, 12, 14, 15 und 16 Stimmen oder Instrumente>

*Editio Noua* <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>. *Venetiis M.D.XCVII*

<Venedig, 1597 durch Angelo Gardano

Giovanni Gabrieli hatte ab ca. 1570 von seinem Onkel Andrea Orgelspiel und Komposition gelernt und erweiterte ab seinem Dienst an San Marco ab 1587 eine Kompositionstechnik für mehrere Orchestergruppen, die rings um den Altar postiert wurden und kurz darauf unter dem Namen „*venezianische Mehrchörigkeit*“ weltberühmt wurde.

Der Grund für die räumlich getrennte Mehrchörigkeit war die Fettleibigkeit des früheren Dogen (Herrschers) Andrea Gritti, der es wegen seiner Gicht und Fettleibigkeit ab 1530 nicht mehr geschafft hatte, die Stufen zum Altar hochzukommen und deswegen eine Art Thron **vor** dem Altar erhielt. Die Musik wurde in der Folgezeit auf diesen zentralen Punkt vor dem Altar zugeschnitten und weil es dort genug Emporen, Querstreben und Plätze um die Vierung unter der Kuppel gab, stellte man dort Musiker hin, 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, entweder gemischte Gruppen von Bläsern oder Streichern, Chor und Orgel, hohem oder tiefem Chor oder gemischten Gruppen links und rechts. Eine reine Bläserbesetzung gab es nur bei sehr 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 aufnahmen. 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.

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](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-Thema mit der Punktierten rhythmisch versetzt auftaucht. Jede Stimme hat das gleiche Motiv, aber um eine Viertel versetzt - hier muß man ein bißchen arbeiten, wenn man diese Passage bewältigen will.

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

# 36.1 Sonata „pian e forte“ I.

## Chor I, 1. Stimme in Bb (Cantus)

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

1 *p*

8

11 *f*

15

29 *p*

34

2

40 *f*

3

48 *f*

54 *p*

60 *f* *p* *f* *p*

66 *f*

71 *p* *f*

76

# I. Sonata „pian e forte“ 36.2

## Chor I, 2. Stimme in Bb (Altus)

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

1 *p*

8

11

15

26 *f* *p*

32 2

38 *f*

44 3 *p*

52 *f* *p*

60 *f* *f*

65 *p* *f*

70 *p* *f*

75



# 36.3 Sonata „pian e forte“ I.

## Chor I, 3. Stimme in Bb (Tenore)

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

1 *p*

8

11

15

26 *f*

32

2

40

3

48

54 *p*

61 *p*

67 *f*

72 *f*

76





# Die Tonarten um 1600

# 37.

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

Bezeichnung	Tonart	Töne	Grundton	Bedeutung
1° primo tono	dorisch	d e f g a h c d	d	Feierlichkeit
2° secondo tono	hypodorisch	a h c d e f g a	d	Heiterkeit
3° 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
<b>7° septimo tono</b>	<b>mixolydisch</b>	<b>g a h c d e f g</b>	<b>g</b>	<b>Übermut, Leichtsinn</b>
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° toni Nr. 1 á 8



QR-Code zur  
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 Zweiertakte 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.

# 37.1 Canzon 7° toni n° 1

I.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

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

## Chor I, 1. Stimme in Bb

1

4

8

12

18

23

28

31

34

37

6

7

Blättern!



# I. Canzon 7° toni n° 1 37.2

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

2)

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

## Chor I, 2. Stimme in Bb

1

4

8

12

18

23

28

31

34

37

6

7

Blättern!

# 37.1 Canzon 7° toni n° 1

I.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

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

## Chor I, 1. Stimme in Bb

The musical score is written for a single voice in B-flat major, 3/2 time. It consists of 90 measures, divided into 10 systems of 9 measures each. The notation is in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/2. The score includes various musical notations such as whole notes, half notes, quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. There are three red markings above the staff: a red note with a dot and an equals sign at measure 1, a red note with a dot and an equals sign at measure 49, and a red note with a dot and an equals sign at measure 75. The score ends with a double bar line at measure 90.

# I. Canzon 7° toni n° 1 37.2

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

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

## Chor I, 2. Stimme in Bb

45

49

55

60

64

67

70

75

82

86

90

The musical score is written for a single voice part in B-flat major. It consists of ten staves of music, each labeled with a measure number in a box on the left. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). There are three red annotations: a 'd. = d.' above measure 45, a 'd. = d.' above measure 49, and a 'd. = d.' above measure 70. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score ends with a double bar line at measure 90.

# 37.5 Canzon 7° toni n° 1

## II.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

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

?)

### Chor II, 1. Stimme in Bb

10

1

14

18

23

28

35

39

42

45

50

55

2

Blättern!

# II. Canzon 7° toni n° 1 37.6

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

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

## Chor II, 2. Stimme in Bb

10

1

14

18

23

28

35

39

42

45

50

55

2

Blättern!

# 37.5 Canzon 7° toni n° 1

## II.

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

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

### Chor II, 1. Stimme in Bb

63

67

70

74

78

82

86

90

The musical score is written on ten staves, each beginning with a measure number in a box. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Red markings are present: a red dot with an equals sign above a note on staff 67, and a red dot with an equals sign above a note on staff 78. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

# II. Canzon 7° toni n° 1 37.6

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

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

## Chor II, 2. Stimme in Bb

63

67

70

74

78

82

86

90

The musical score is written on ten staves, each beginning with a measure number in a box. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Red annotations are present: a red note with a dot and an equals sign above it at measure 67, and another similar red annotation at measure 78. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The score concludes with a double bar line at measure 90.



# 38.

# Canzon 9° toni á 8

**Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)**

*Cantus* <1. Stimme> *Sacrae Symphoniae. Ioannis Gabrielelii*  
*Sereniss Rep. Venetiar. OrganistÆ in Ecclesia divi marci*

, <Ionnas Gabrieli, Organist an der Kirche San Marco der Allerhöchsten Republik Venedigs>

*Sonis, 7, 8, 10, 12, 14, 15 & 16 Tam vocibus, Quam Instrumentis*

<klingend für 7, 8, 10, 12, 14, 15 und 16 Stimmen oder Instrumente>

*Editio Noua* <Neuausgabe>. *cum privilegio* <mit Druckrecht>. *Venetiis M.D.XCVII*

<Venedig, 1597 durch Angelo Gardano



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

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

Man weiß auch nichts über eine Ehefrau und Kinder. Vermutlich lebten die Kirchenmusiker - ähnlich wie 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



Mitspieldatei

## 38.1

## Canzon 9° toni

## I.

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

## Chor I, 1. Stimme in Bb

1

6

12

17

25

30

35

40

46

52

*d. = d.*

*blättern!*

*d. = d.*

## I.

## Canzon 9° toni

38.2<sup>2)</sup>

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

## Chor I, 2. Stimme in Bb

**♩ = 96**

1

7

14

23

**♩ = ♩.**

30

35

40

45

**♩. = ♩**

51

**blättern!**

## 38.1

## Canzon 9° toni

## I.

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

## Chor I, 1. Stimme in Bb

57

62

67

73

79

84

89

94

101

105

109

115

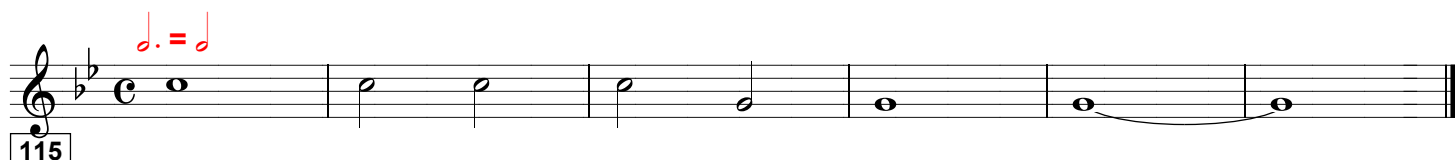
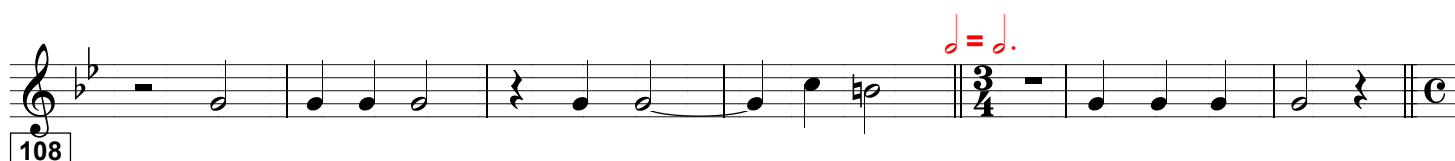
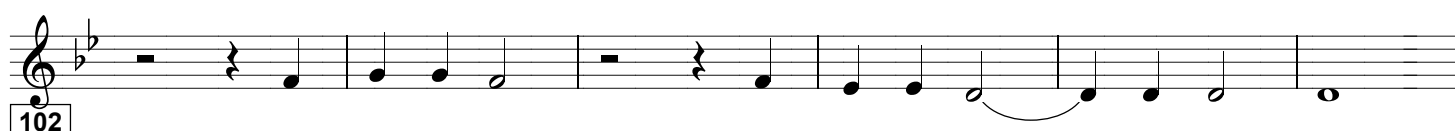
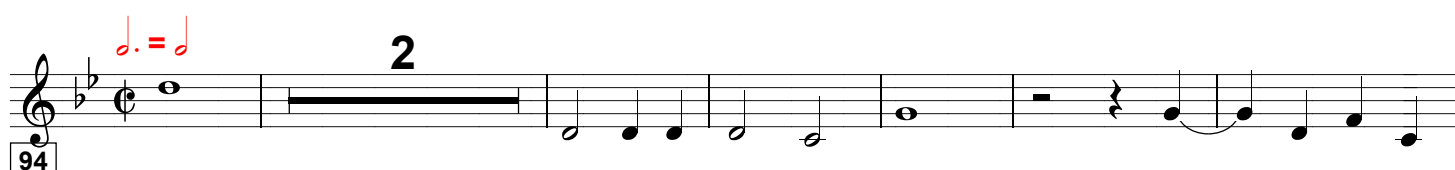
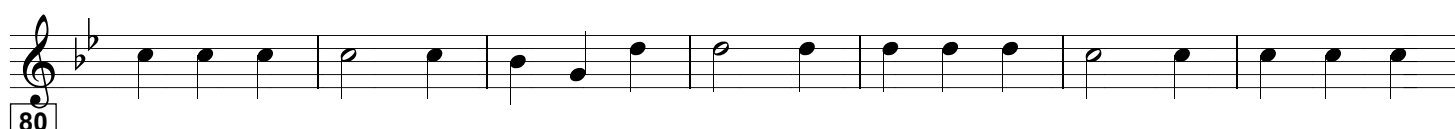
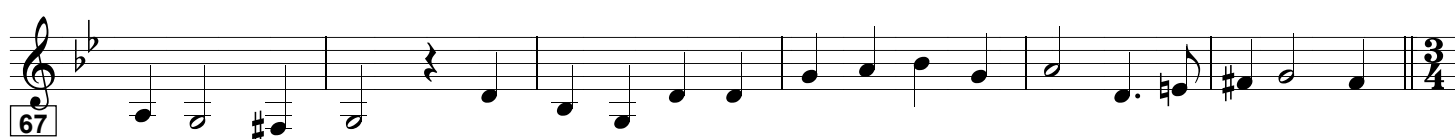
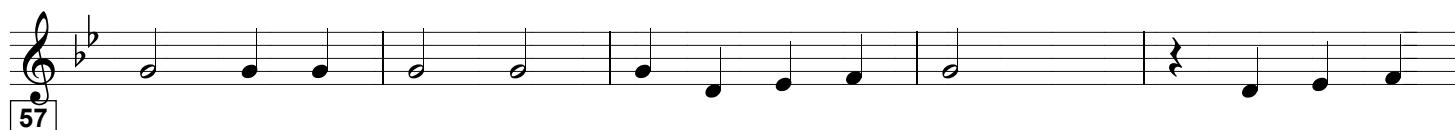
## I.

## Canzon 9° toni

38.2

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

## Chor I, 2. Stimme in Bb



Age Group	Number of People
18-24	95
25-34	90
35-44	85
45-54	80
55-64	75
65-74	70
75-84	65
85-94	60
95-104	55

aus: *Sacrae Symphoniae, liber 1 Venedig 1597*

♩ = 96

16

1

17

21

25

♩ = ♩.

30

35

39

43

47

♩. = ♩

51

56

2

2

11

62

blåttorn

## blättern



## II.

## Canzon 9° toni

38.6

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

## Chor II, 2. Stimme in Bb

$\text{♩} = 96$

16

1

17

21

25

$\text{♩} = \text{♩}.$

30

35

39

43

47

$\text{♩} = \text{♩}.$

51

2

56

2

11

62

$\frac{3}{4}$

blättern

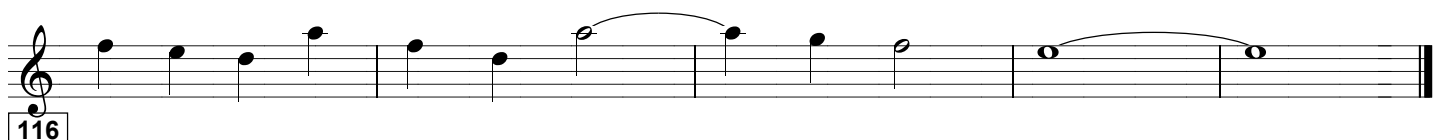
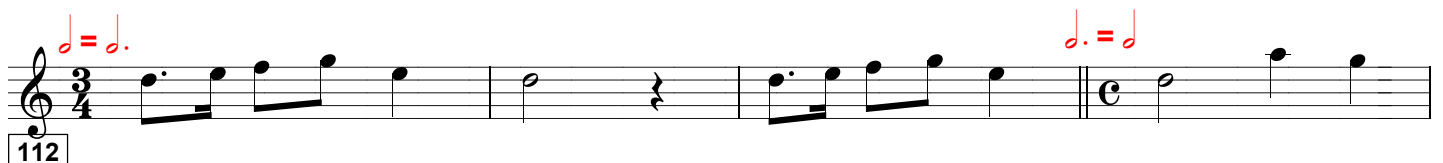
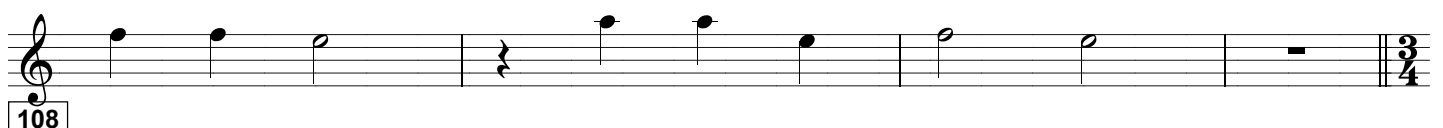
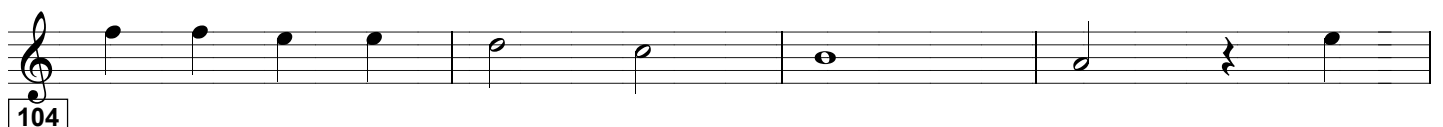
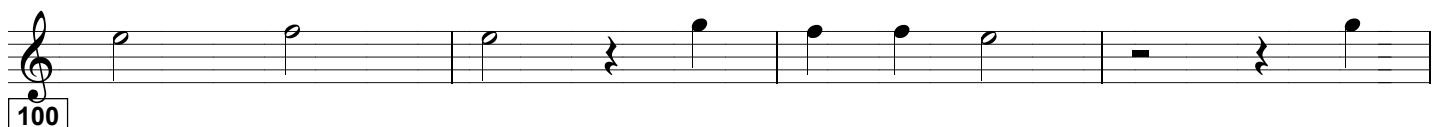
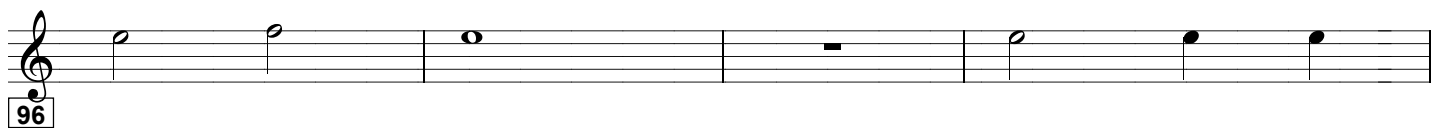
# 38.5

# Canzon 9° toni

# II.

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

## Chor II, 1. Stimme in Bb



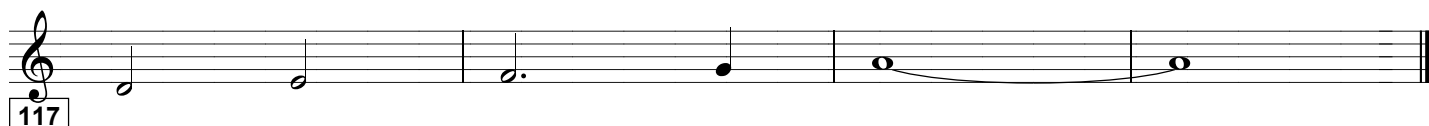
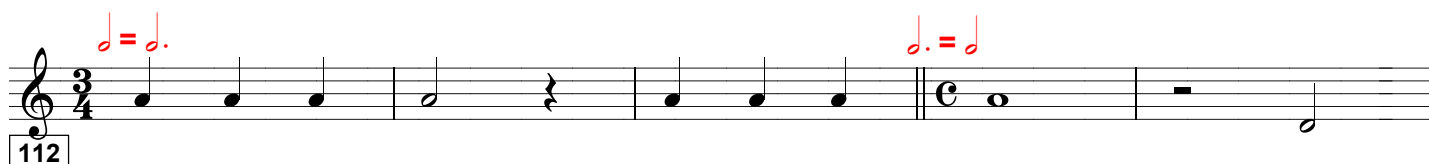
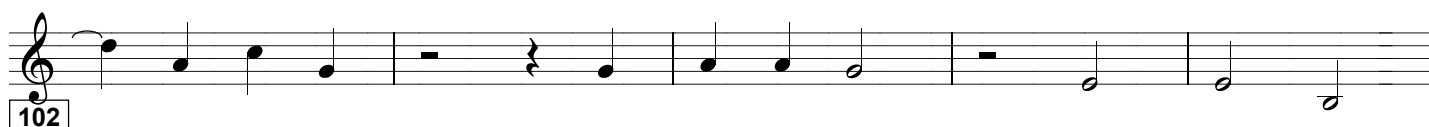
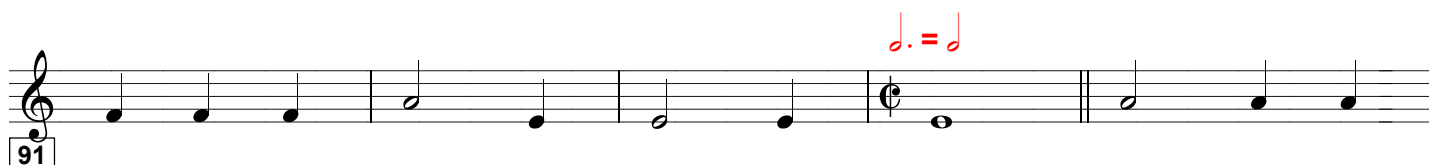
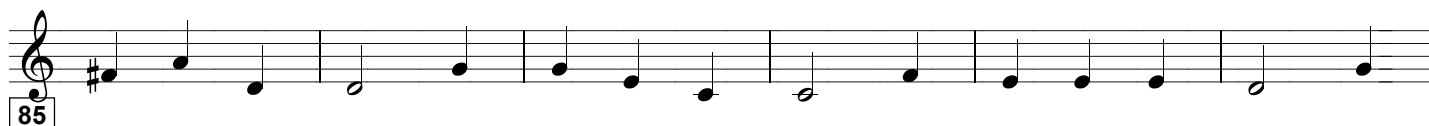
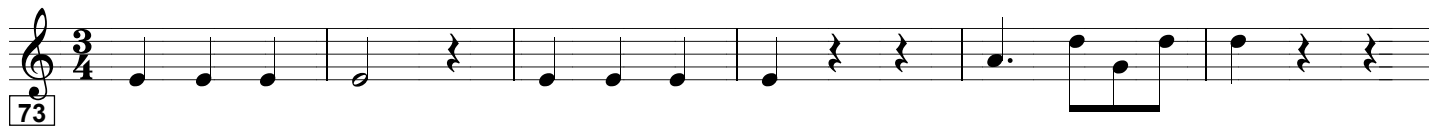
## II.

## Canzon 9° toni

38.6

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

## Chor II, 2. Stimme in Bb





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://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](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.

(QR-Code rechts)



# Sonata XII á 8

39.

Giovanni Gabrieli (1556 - 1612)

aus:

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

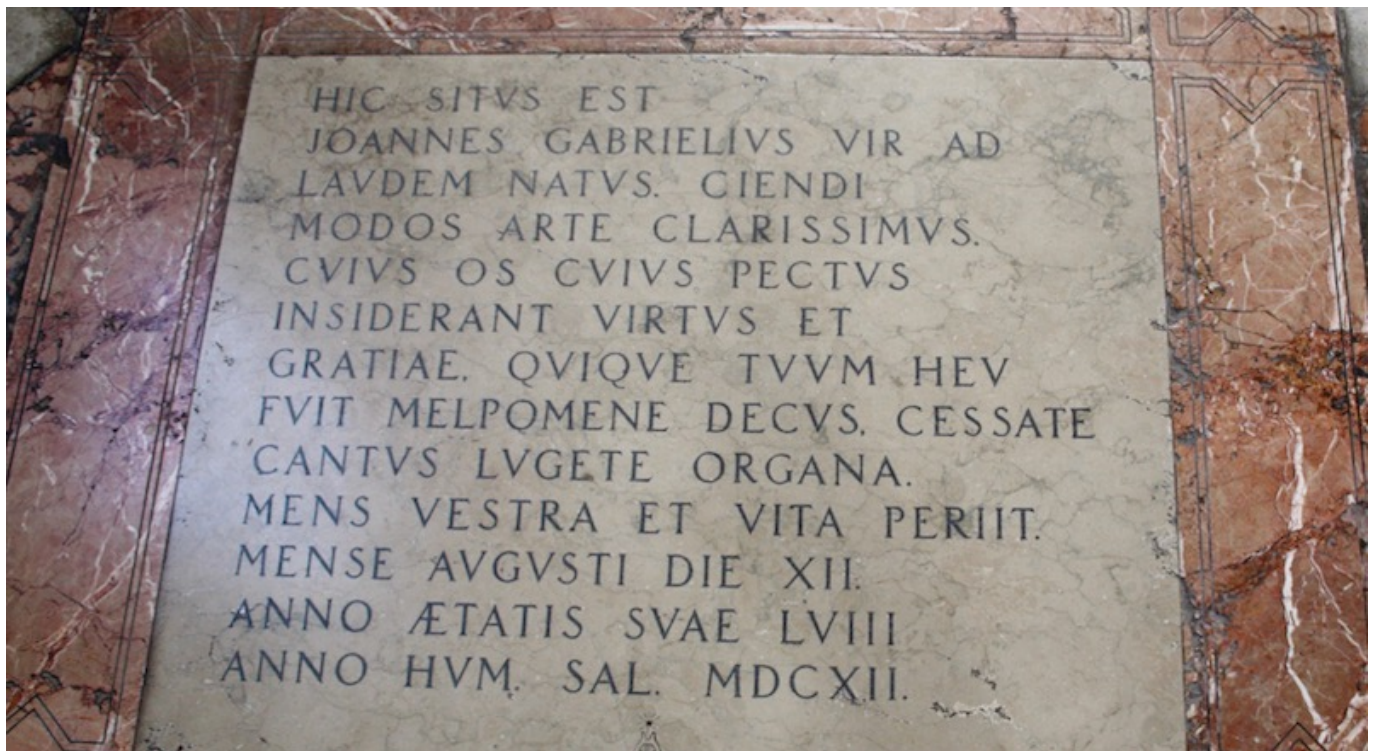


**Mitspieldatei**

Der Augustinermönch Taddeo dal Guasto, war ein enger Vertrauter Gabrielis, wurde sein Nachlassverwalter und gab 1615 noch dessen unveröffentlichten Kompositionen heraus. Die Sammlung „Canzoni e Sonate“ umfasste nur noch Instrumentalkompositionen. Der geistliche Nachlaß wurde in den *Sacrae Symphoniae, liber 2, Venedig 1615* veröffentlicht.

Die „Canzoni e sonate“ bestehen aus 16 Canzonen und 5 Sonaten und dienten vermutlich mehr als Studien- und Anschauungsmaterial, weil sie eben bis zu Gabrielis Tod unter Verschuß waren. Einige Sonaten, wie die Nr. XIII, sind sehr leicht. Andere sind so virtuos, daß sie vermutlich nur mit Zink oder Violine aufgeführt wurden.

Wer mal nach Venedig kommt, kann Gabrielis Grab besuchen. Es liegt in San Marco in der der Stefanskirche am *Campo Santo Stefano*. Wenn man von Dorsoduro über die Accademia-Brücke geht, läuft man im Prinzip geradeaus. Der nächste große Platz ist der Campo 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 Melpomene<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup>Muse in der griechischen Mythologie, die als Schutzherrin der tragischen Dichtung und des Gesangs gilt



## 39.1

## Sonata XII

## I.

## Chor I, 1. Stimme in Bb

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Canzoni e sonate, Venezia, 1615*

1

6

16

20

24

29

35

41

49

56

62

71

## I.

## Sonata XII

## 39.2

## Chor I, 2. Stimme in Bb

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Canzoni e sonate, Venezia, 1615*

1 6 16 20 24 29 35 41 49 56 63 69 75

6 3

d. = d. d. = d. d. = d. d. = d.

3



## Chor II, 1. Stimme in Bb

Giovanni Gabrieli (1654 Venedig - 1612 ebd.)

aus: *Canzoni e sonate, Venezia, 1615*

8

1

12

17

2

21

26

30

5

$\text{d} = \text{d}.$

2

35

$\text{d} = \text{d}.$

45

51

$\text{d} = \text{d}.$

2

55

60

2

67

$\text{d} = \text{d}.$

75

# 39.6

aus: *Canzoni e sonate*, Venezia, 1615



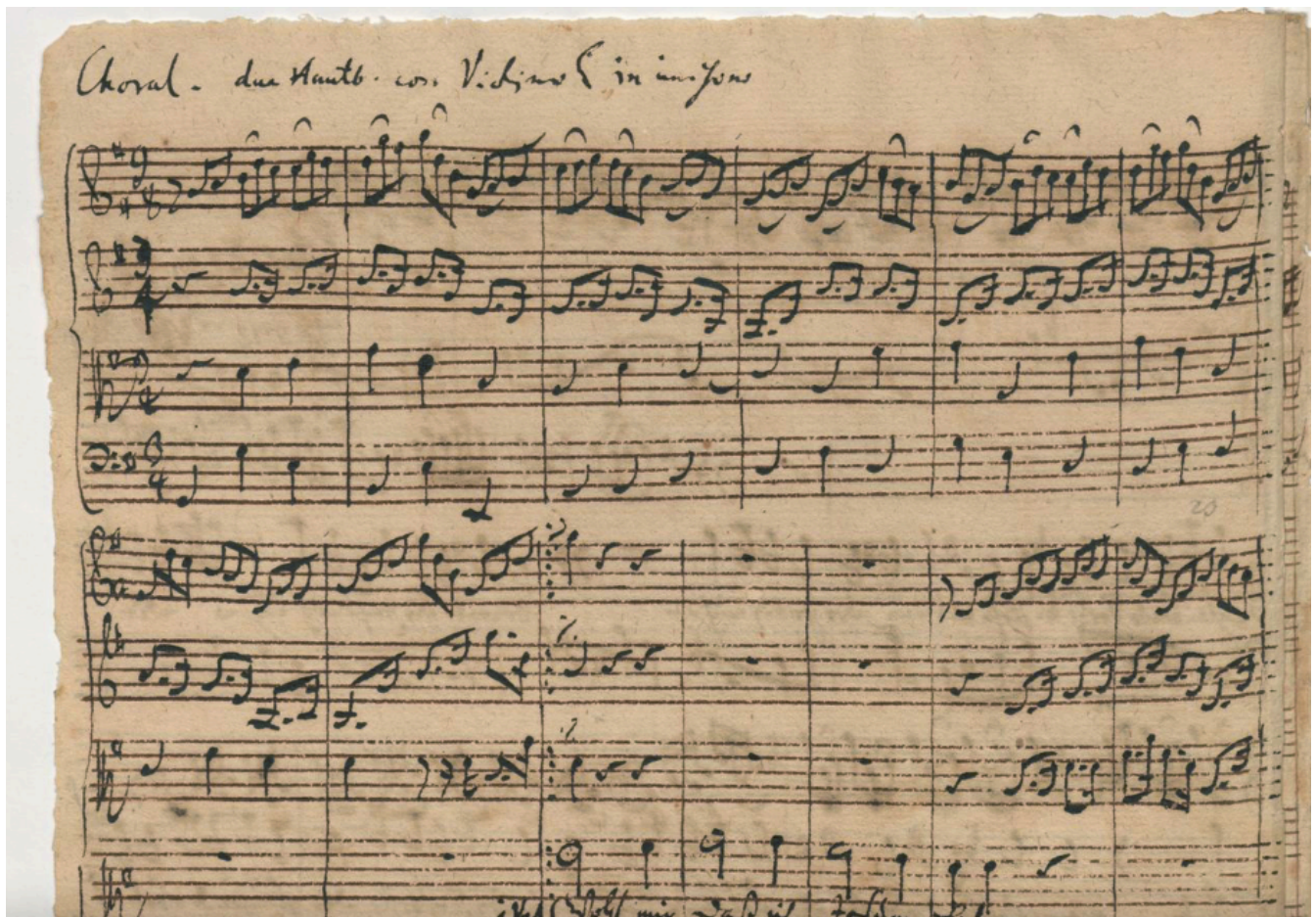
## Johann Sebastian Bach (1785 - 1750)

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

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

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

Bach hatte am 5. März 1723 den Arbeitsvertrag als Thomaskantor in Leipzig unterschrieben, zog ein paar Tage später von Köthen dorthin und stürzte sich sofort in seine Arbeit. Wöchentlich wurde eine Kantate geschrieben (meistens Freitags und Samstags), eine Stunde vor dem Gottesdienst geprobt und dann aufgeführt. Zur Verfügung standen ein Streichorchester, ein guter Chor und manchmal auch Bläser. Die abgebildete Seite stammt aus dem ersten von fünf Kantatenjahrgängen, von denen noch ca. 200 erhalten sind. Die Zählung nach dem Bachwerkeverzeichnis (BWV) ist aber nicht chronologisch.



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

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

# Choral Nr. 6

# 40.

**Johann Sebastian Bach** (1785 - 1750)

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

[https://de.wikipedia.org/wiki/Wohl\\_mir,\\_dass\\_ich\\_Jesum\\_habe\\_-\\_Jesus\\_bleibet\\_meine\\_Freude](https://de.wikipedia.org/wiki/Wohl_mir,_dass_ich_Jesum_habe_-_Jesus_bleibet_meine_Freude)



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

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

Die 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=V1lbztUltiY>



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](https://www.martinschlu.de/consortspiel/238.40.bach_bwv147_7sc.mp3)



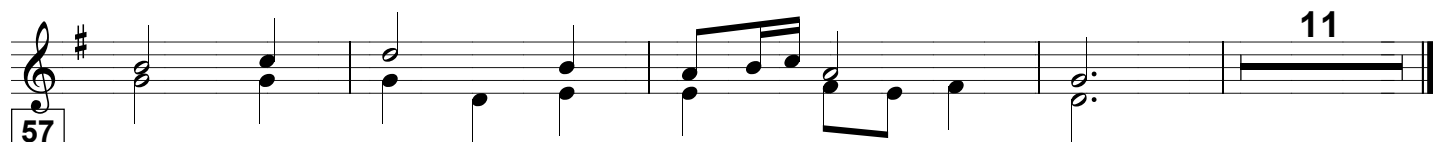
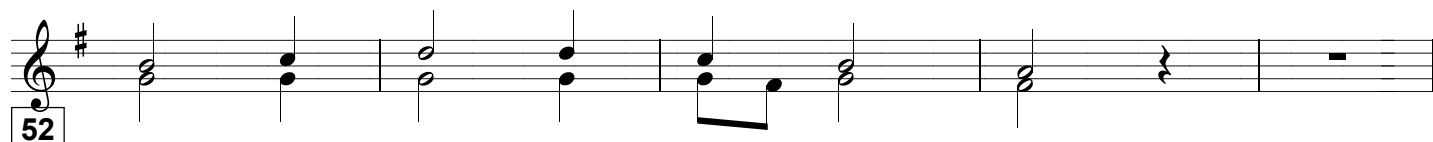
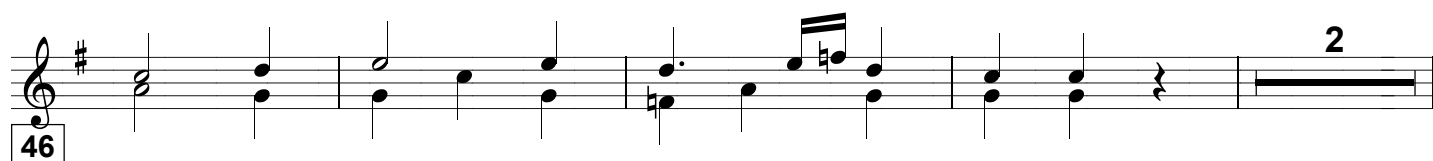
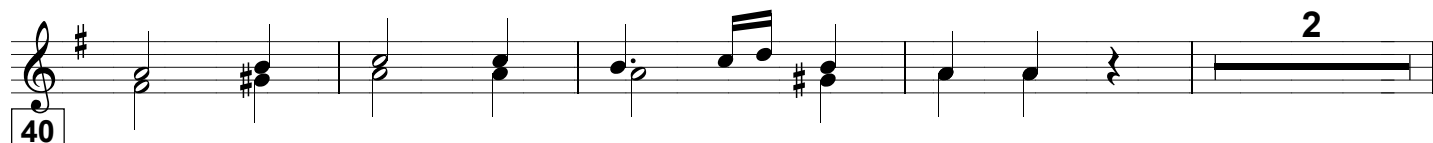
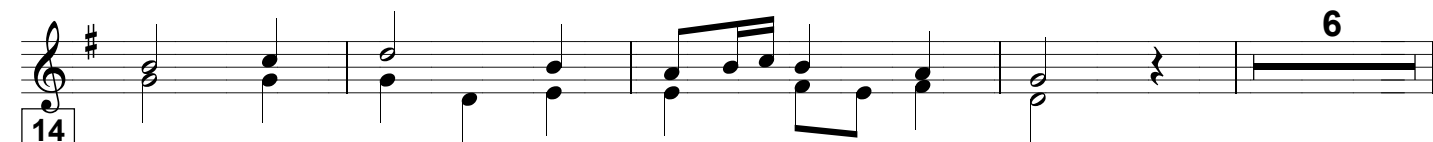
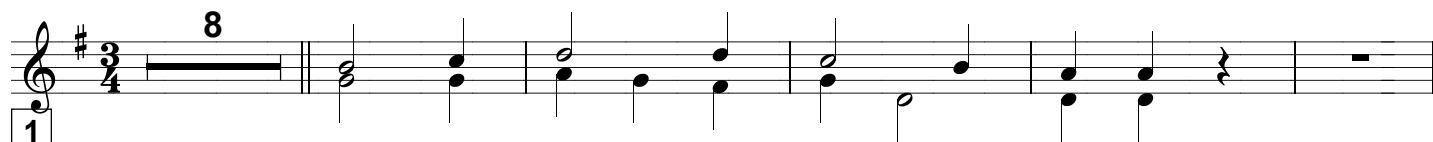
Mitspielen

# 40. Wohl mir, daß ich Jesum habe

## Chorstimmen (Sopran, Alt) in Bb

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“, BWV 147, Nr. 6, 2. Juli 1743



# Wohl mir, daß ich Jesum habe 40.

## Solostimmen (Oboe) in Bb

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“, BWV 147, Nr. 6, 2. Juli 1743

1. 1

2. 5

3. 9

4. 14

5. 18

6. 22



# 40. Wohl mir, daß ich Jesum habe

## Solostimmen (Oboe) in Bb

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“, BWV 147, Nr. 6, 2. Juli 1743

The musical score is written for two staves, labeled 1. and 2., in the key of B major (one sharp). The time signature is 3/4. The score consists of six systems of two staves each. Measures 27, 31, 35, 39, 43, and 47 are marked at the beginning of their respective systems. The music features a variety of triplet patterns, often with a '3' above the notes. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The key signature remains B major throughout the excerpt.





# Wohl mir, daß ich Jesum habe 40.

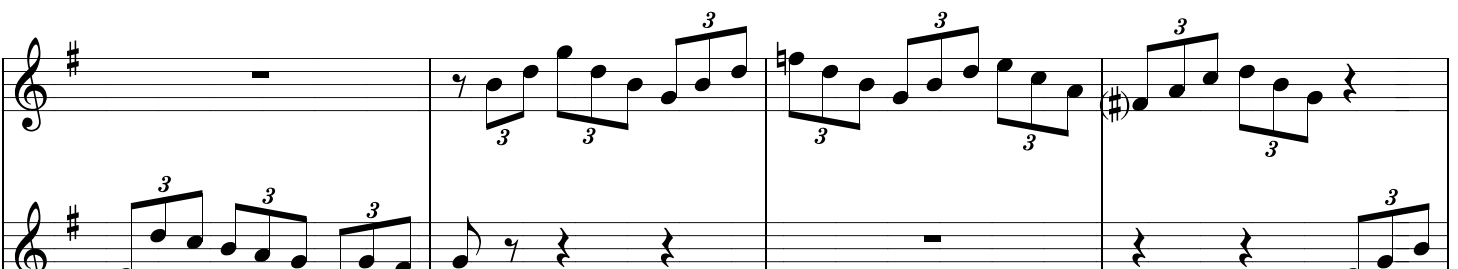
## Solostimmen (Oboe) in Bb


Johann Sebastian Bach (1685-1750)

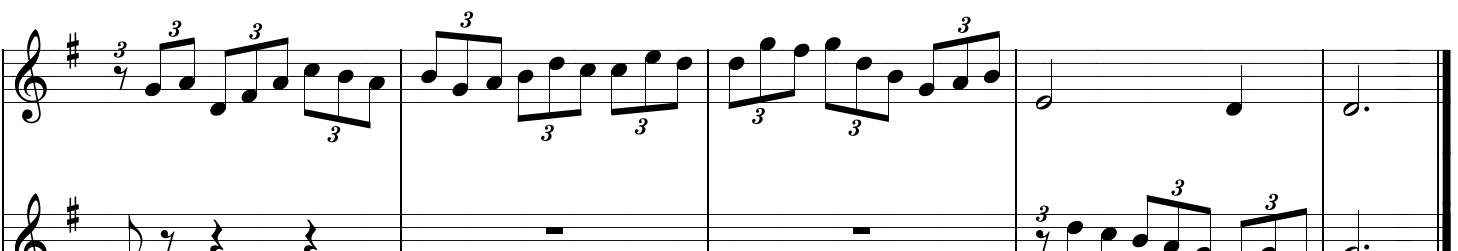
aus: Kantate „Herz und Mund und Tat und Leben“, BWV 147, Nr. 6, 2. Juli 1743

1.   
51

  
55

  
59

  
63

  
67



# Grundausbildung im Orchesterspiel

## Consortspiel

### Trompete in Bb

Dieser Band enthält vierzig Ensemblestücke, die allesamt im Konzert funktionieren und eine mehrstündige Programmauswahl ermöglichen. Sie setzen fortgeschrittene instrumentale Fähigkeiten voraus, ungefähr ab Stufe drei der Musikschulempfehlungen<sup>1</sup>. 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 reicht ein Trompeten- und ein Posaunenband, weil jeweils zwei Bläser/innen aus einem Band spielen. Die Blätterstellen sind entsprechend konzipiert. Ab der Quintettbesetzung braucht man den Band für Horn (für die Mittelstimmen), ab der Siebenstimmigkeit den Band für Tuba. Alle vier Bände decken vier bis acht Stimmen ab.

- <sup>1</sup> 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

#### Elementar- und Fortbildung

Stufe 1 - Stufe 2  
 250 Seiten, € 38,00

Flöte	ISBN 978-3-948425-25-8
Klarinette in Bb	ISBN 978-3-948425-27-2
Altsaxophon in Es	ISBN 978-3-948425-54-8
Tenorsax. in Bb	ISBN 978-3-948425-30-2
Baritonsax. in Eb	siehe Alto in Es
Tromp. in Bb	ISBN 978-3-948425-31-9
Tromp. in C / Pos.Ch	ISBN 978-3-948425-21-0
Althorn in Es	ISBN 978-3-948425-33-3
Altposaune (Altschl.)	ISBN 978-3-948425-34-0
Horn in F	ISBN 978-3-948425-22-7
Tenorposaune	ISBN 978-3-948425-38-8
Bariton in C / Pos.Ch	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

### Band 2

#### Erstes Zusammenspiel

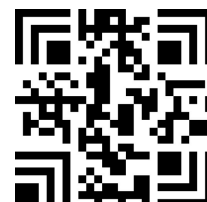
Stufe 2 - Stufe 3  
 260 Seiten, € 38,00

ISBN 978-3-948425-28-9
ISBN 978-3-948425-14-2
ISBN 978-3-948425-26-5
ISBN 978-3-948425-76-0
ISBN 978-3-948425-15-9
ISBN 978-3-948425-32-6
ISBN 978-3-948425-35-7
ISBN 978-3-948425-16-6
ISBN 978-3-948425-17-3
ISBN 978-3-948425-18-0
ISBN 978-3-948425-61-6
ISBN 978-3-948425-29-6
ISBN 978-3-948425-19-7
ISBN 978-3-948425-71-5
ISBN 978-3-948425-41-8

### Band 3

#### Consortspiel

Stufe 3 - Stufe 6  
 244 Seiten, € 40,00



ISBN 978-3-948425-48-7
ISBN 978-3-948425-53-1
ISBN 978-3-948425-78-4
ISBN 978-3-948425-82-1
ISBN 978-3-948425-83-8
ISBN 978-3-948425-55-5
ISBN 978-3-948425-55-5
ISBN 978-3-948425-56-2
ISBN 978-3-948425-86-9
ISBN 978-3-948425-86-9

### Consortspiel für Blechbläser

ISBN 978-3-948425-48-7

Stand: 04.12.2025

Notenwerkstatt Bonn

Adolf-Hombitzer-Str. 21

Bestellungen bitte per Mail: [notenwerkstatt.bonn@web.de](mailto:notenwerkstatt.bonn@web.de)

### Trompete in Bb

€ 40,00

53227 Bonn



9 783948 425487