

## CD Gioco il Salterio (2011): Programm

**Evaristo Felice Dall'Abaco** (1675-1742) **Sonata XI**  
Grave - Allemanda Allegro - Ciaccona Vivace

**Diego Ortiz/Arcadelt** Recercada sobre „Doulce Memoire“ (1553) **Diego Pisador** Pavana muy llana Taner (1552) **Josquin des Prez/D`ascanio** “in te domine speravi” (um 1500) **Luis Milan** Fantasia del tercero y quarto tono (1536) **Diego Ortiz** Recercada Quinta (1553)

**Pietro Beretti** (1705-1759) **Sonata per Salterio e Basso**  
Allegro - Andante - Allegro

**M. P. de Monteclair** (1667 – 1737) und **Jacques Hotteterre le Romain**(1674 - 1763) **Brunetes Anciènnes et Moderne**

**Dario Castello** (um1590-um1658) **Sonata seconda**

**Georg Philipp Telemann** (1681-1767) **Sonate G- Dur** aus „Der getreue Musikmeister“ Dolce - Scherzando - Largo e misurato - Vivace staccato

**Alessandro Piccinini** (1566-um 1638) **Toccata II**

**Angelo Conti** (um 1770) **Sonata per Salterio e Basso**  
Allegro - Grazioso - Menuetto con variazioni

**Georg Friedrich Händel** (1685 – 1759) **Sonata IV op. 5 / 4**  
Allegro - A tempo ordinario - Allegro, non presto - Passacaille - Gigue - Menuett

## Flauto

### **Georg Friedrich Händel** (1685-1759)

Das Titelblatt der am 28. Februar 1739 von John Walsh jun. publizierten sieben Händelschen Triosonaten op. 5 (HWV 396 – 402) lautete: *“Seven Sonatas or Trios for two Violins or German Flutes with a Thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello compos'd by Mr Handel. Opera Quinta. London. Printed for & sold by J. Walsh.”*

Die sieben Triosonaten op.5 von Georg Friedrich Händel (1685 – 1759) entstanden unter idealen Voraussetzungen. 1736 starb John Walsh der Ältere und übergab seinem Sohn den Verlagsbetrieb. Händel hatte ein besseres Verhältnis zum Sohn als zum verstorbenen Vater Walsh. Op. 5 war ein frühes Ergebnis der guten Zusammenarbeit zwischen John Walsh jun. und Georg Friedrich Händel.

Händel greift in op.5 immer wieder auf eigene bereits vorhandene Orchesterwerke, Orgelkonzerte, Cembalosuiten und Opernkompositionen zurück.

Die Triosonate op.5, Nr.4 (HWV 399) entspricht keiner erkennbaren Sonatenstruktur. Sie ist eine Zusammenstellung von bekannten und beliebten Stücken Händels. Sie beginnt mit zwei Sätzen der Ouvertüre zu „Athalia“ (1733), zwischen die ein für „Parnasso in festa“ (HWV 73) komponierter Satz eingeschoben ist. Der zweite Satz der Ouvertüre *Allegro, non presto*, geht zurück auf das Finale der Dresdener Triosonate Nr. 1 F-Dur (HWV 392), um ca. 1707 entstanden. Dieser Satz wurde später zum zweiten Satz der Ouvertüre zu „Athalia“ umgestaltet und wurde wiederum zum 3. Satz der Triosonate op.5, Nr.4.

Den vierten Satz der Triosonate bildet eine prächtige Passacaille, die ursprünglich für „Radamisto“ 1720 komponiert wurde und im Ballet „Terpsicore“ (1734 aufgeführt), verwendet wurde.

Quasi wie zwei Desserts beenden eine Gigue aus „Terpsicore“ und ein Menuet aus „Alcina“ (1735) die Triosonate op.5, Nr.4.

### **Evaristo Felice Dall'Abaco** (1675-1742)

Evaristo Dall'Abaco (1675 – 1742) war ein italienischer Violinist, Cellist und Komponist, u.a. Schüler von Giuseppe Torelli und ab 1704 Cellist und Kammermusiker am Münchener Hof unter Kurfürst Max II. Emanuel. Diesem folgte er nach der Niederlage Bayerns im Spanischen Erbfolgekrieg nach Belgien, wo er Gelegenheit hatte, den französischen Stil kennen und lieben zu lernen. Nach der Rückkehr aus dem Exil wurde Dall'Abaco Kammerkonzertmeister und Kurfürstlicher Rat am Münchener Hof. Die Abacostraße in München erinnert noch heute an den 1742 in München verstorbenen Komponisten.

Die Sonate II op.3 Nr.11 aus den „12 Sonate da chiesa e da camera a tre cioè due violini, violoncello e basso continuo“ ist eine echte Rarität. Da eine Faksimile-Ausgabe erst in Vorbereitung und die alte Ausgabe aus den Denkmälern der Tonkunst in Bayern vergriffen ist, wird sie selten gespielt.

Die Sonate zeigt viele Merkmale italienischer Kammersonaten, wie sie von Corelli geprägt wurden: violintypische Figuren, Sequenzen und Imitationen. Besonders in seinen Frühwerken übernimmt Dall'Abaco den Stil Corelli's, in den späteren Werken kommen mehr die französischen Elemente durch. Aber auch die französischen Einflüsse sind bei diesem Werk durchaus präsent. Das Grave erinnert an den langsamen Einleitungssatz einer französischen Ouvertüre. Das darauffolgende

Allegro mit dem typischen Auftakt einer Allemande ist ein im französischen Stil gehaltener Satz

Sicherlich das Herzstück dieser Sonate ist die Ciaconna. Das Bassthema wird sehr frei verwendet und taucht teilweise auch in den Mittelstimmen wieder auf. Der vorwärtstreibende Charakter und die wetteifernden Oberstimmen machen dieses Stück zu einem spannenden Hörerlebnis.

### **Georg Philipp Telemann (1681-1767)**

„Demnach sage ich nur, daß es ein musikalisches Journal sey, und, meines Wissens, das erste, so, vermittelt wirklicher Musik, in Deutschland, zum Vorschein kommt. Haben sonst die so genannten monatliche, oder solche, Schriften, die zu gewissen Zeiten stückweise herauskommen, vielfältig ihre Liebhaber gefunden, so sollte ich glauben, es werde auch diese nicht gar verworfen werden, da sie, mit jenen, den Zweck hat, zu nuzen und belustigen.“ So schreibt Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) 1728 im Vorwort seines *Getreuen Music-Meisters*.

In 25 Heften wurde der *Getreue Music-Meister* von Telemann selbst gestochen, gedruckt und im Selbstverlag in Hamburg herausgegeben. Seit dem 13. November 1728 erschien zweiwöchentlich ein neues Heft mit einer neuen *Lection* nach dem Prinzip der Fortsetzungen. Dies bedeutet: Telemann veröffentlichte in einer Ausgabe nie eine komplette Komposition, sondern er liebte es, in einem Heft beispielsweise nur die beiden ersten Sätze eines Werkes vorzustellen und damit dem Käufer die folgende Ausgabe mit den ergänzenden Satzfolgen quasi als ein „Muss“ schmackhaft zu machen. Was für eine intelligente Verkaufsstrategie!

„Der getreue Music-Meister, welcher so wol für Sängler als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf verschiedene Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente gerichtet sind, und moralische Opern- und andere Arien dessgleichen Trii, Duetti, Soli etc. Sonaten, Ouverturen, etc. wie auch Fugen, Contrapuncte, Canones, etc. enthalten, mithin das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag, nach Italiänischer, Französicher, Englischer, Polnischer ec. So ernsthaft- als lebhaft-und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14 Tage in einer Lection vorzutragen gedenket, durch Telemann.“ So lautet der Titel der gesammelten Zeitschrift. Neben Kompositionen von Telemann selbst werden auch Werke von Telemanns Freundeskreis, wie J.S. Bach und J.B. Zelenka vorgestellt.

Die Sonate G-Dur aus der Zwanzigsten und Einundzwanzigsten Lektion wurde für die Besetzung „*Flauto traverso e Viola pomposa ò Violino*“ komponiert. Möglicherweise stammt sie auch nach neueren Erkenntnissen aus der Feder Pietro Locatellis (1693 – 1764).

Besonders die beiden langsamen Sätze, das *Dolce in G-Dur* und das *Largo e Misurato in e-moll* bekommen in unserer Aufnahme durch die aparte Besetzung mit Traversflöte und Salterio einen sehr intimen und sinnlichen Charakter. Der süße und sanfte Ton der Traversflöte wird eingebettet in den zart schwingenden Klang des Salterio und von diesem getragen.

### **M. P. de Monteclair und Jacques Hotteterre le Romain**

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich in Frankreich aus der zylindrischen Renaissancetraversflöte ein dreiteiliges, konisches Instrument mit einer Klappe. Maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt war die Instrumentenbauer- und

Musikerfamilie Hotteterre. Die Traversflöte wurde, ausgehend von Frankreich, zu einem der beliebtesten Instrumente des 18. Jahrhunderts.

Jacques Martin Hotteterre „*le Romain*“ (1674 – 1763), der Beiname bezieht sich auf einen längeren Romaufenthalt des Musikers, veröffentlichte 1707 seine „*Principes de la flûte traversière*“, die erste Traversflötenschule überhaupt. Im 1728 in Amsterdam erschienenen Nachdruck der „*Principes*“ bezeichnet Hotteterre die Traversflöte als „*un instrument des plus agréables, & des plus à la mode.*“

Die Traversflöte trat zu dieser Zeit vor allem im intimen Kreis der Kammermusik hervor. Sie war ein Instrument, das Liebesgefühle, Schmeichelei und Verführung ausdrücken und die Herzen rühren konnte.

Leidenschaften, starke Gefühle und Begierden laut zu äußern oder zu zeigen, gehörte am Hofe zu den größten Peinlichkeiten. Die höfische Etikette duldet keine Unsittlichkeiten zwischen den Hierarchien. Die Musik dagegen war ein Medium, wie ein Liebesbrief, Gefühle wie brennendes Begehren zu versenden, ohne höfisches Protokoll zu brechen.

Gerade die *Airs et Brunettes* boten dem Sänger und Instrumentalisten die Gelegenheit, hinter der Maske von galanten Schäfern mit Avancen zu spielen, ohne zu verletzen oder zu brüskieren. Die pastorale Naturszene konnte sich frei von höfischen Regeln entfalten. Dabei wird der werbende Schäfer in seinem Liebesdrängen immer wieder durch die Hirtin zurückgewiesen und so eine steigende erotische Spannung erzeugt.

„*Ah! Petite Brunette, Ah! Tu me fais mourir...*“ Von dieser immer wiederholten Klage aus dem zweiten Vers von „*Le beau berger Tircis*“ leitet sich die Liedgattung „*Brunette*“ ab. Die Dichtungen zu diesen Liedern sind wie oft von mehreren Komponisten vertont worden. So gibt es das Lied „*Le beau berger Tircis*“ sowohl von Jacques Hotteterre wie auch von Michel Pignolet de Montéclair (1667 – 1737).

Montéclair veröffentlichte ca. 1695 die „*Brunettes anciennes et modernes appropriées à la flûte*“. Enthalten ist sein Anliegen, die Oper dem einzelnen Bürger nahezubringen. Das Werk vereint die beliebtesten Lieder und Weisen, die die Besucher auf ihrem Heimweg von der Oper vor sich hin summt und die quasi die „Gassenhauer“ der damaligen Zeit waren. Mit diesen Werken wird deutlich, wie sehr Musik für die Flöte aus der Vokalmusik abstammt. Montéclair rät ausdrücklich, diese gleichzeitig mit Stimme und Flöte zu interpretieren.

Auch „*L'autre jour ma Cloris*“ gehört zu den bekanntesten und erfolgreichsten Liedern des frühen 18. Jahrhunderts. Hotteterre nahm dieses Stück 1715 in seine Sammlung von Arrangements der berühmten Lieder auf, den „*Airs et brunettes à deux et trois dessus pour les flûtes traversières tirez des meilleurs auteurs, anciens et modernes; ensemble les airs de messieurs Lambert, Lully, De Bousset, etc. les plus convenables à la flûte traversière seule ornez d'Agréments*“.

Wie die letzten zwei Begriffe des Titels schon verraten sind diese Stücke wichtige Beispiele für die Verzierungspraxis Hotteterres und der Komponistengeneration rund um ihn. Man spricht hier von der sog. „*Doublepraxis*“, *Doubles* sind reich ausgeschmückte Wiederholungen für den zweiten Reim einer Arie bis hin zu Neukompositionen. Die Tradition dieser Verzierungspraxis hat ihren Ursprung in der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts.

## Salterio

Das Salterio ist ein Hackbrett aus dem 18. Jahrhundert. Das *lateinische* Wort „Psalterium“ bedeutet „Zupfinstrument“, aber schon in der ersten schriftlichen Quelle aus dem Jahr 1723 wird berichtet, dass das Salterio auch „con le bacchete“ (italienisch: mit Stöcken) geschlagen wird. Notenhandschriften aus italienischen Archiven geben Aufschluss darüber, wie das Salterio zum Einsatz kam. Im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte es sich vom reinen Begleitinstrument in der Kirchenmusik hin zum Soloinstrument in der weltlichen Musik.

Einer der wichtigsten Komponisten, die das Salterio in ihre Werke einbezogen, war Girolamo Chiti (1679-1759). Als Kapellmeister im Lateran verfasste er in den 1730er Jahren mehrere geistliche Vokalwerke, in denen er das Salterio als Begleitinstrument miteinbezog. Auch in Antonio Vivaldis Oper „Il Giustino“ aus dem Jahr 1724 fand das Salterio einen Platz.

In italienischen Museen sind viele Salterii aus dem 18. Jahrhundert erhalten. Vermutlich war das Instrument zu dieser Zeit sehr verbreitet. Die Museumsstücke stammen aus den Jahren zwischen 1706 und 1785 und aus einem Verbreitungsgebiet zwischen Mailand und Rom. Viele Exemplare sind reich dekoriert, üppig bemalt und mit vergoldeten Zierleisten und Stegen geschmückt. Die Chöre sind meist drei- oder viersaitig. Im linken Spielbereich sind sie über Teilungsstege geführt, rechts sind die Chöre ungeteilt. Der Tonumfang der Originalinstrumente beträgt mindestens zweieinhalb Oktaven, die auf dem Grundton g aufbauen.

Auch in Spanien spielte man ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf dem Salterio. Vermutlich sind die dortigen Instrumente unter italienischem Einfluss gestanden.

Auf den originalen Instrumenten spielt man heute nicht mehr; seit 1990 entstanden aber Nachbauten. Birgit Stolzenburg, Dozentin an der Hochschule für Musik und Theater München, initiierte 1989 gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Reinhard Hoppe den Nachbau eines Salterios. Seit 1990 konzertiert sie auf dem Instrument und ist damit eine der wenigen Salteriospielerinnen auf der Welt.

**Pietro Beretti** (1705-1759) und **Angelo Conti** (um 1770) sind heute nur noch wegen ihrer Werke für Salterio bekannt: Beretti gründete 1740 die Akademie „*Dello Studio di Musica*“ in Ferrara und war dort vermutlich Violinlehrer, neben Violinduetten und einigen Werke für Cembalo hinterließ er vor allem die hier vorgestellte „Sonata per Salterio“. Die zwei Sonaten für Salterio von Angelo Conti sind bislang die einzigen bekannten Hinweise auf diesen Komponisten.

## Vihuela und Laute

Anfang des 16. Jahrhunderts nahm die Instrumentalmusik, die im ganzen Mittelalter im Schatten des Vokalen gestanden hatte, plötzlich einen großen Aufschwung. Im Vordergrund standen dabei die damaligen Saiteninstrumente, in Italien vor allem die Laute, in Spanien ein Vorläufer der heutigen Gitarre, die Vihuela. Diese war im Mittelalter in drei Formen bekannt, als „*Vihuela de arco*“ (mit einem Bogen gestrichen), „*Vihuela de pendola*“ (mit einem Plektron angeschlagen) und „*Vihuela de mano*“ (mit den Fingern gezupft), welche sich schließlich durchsetzte.

Nachdem sich in Italien Notendrucke (Tabulaturen) für Lautenisten seit 1525 mehr und mehr eingebürgert hatten, folgten in Spanien im Zeitraum von 1536 –76 insgesamt sieben Druckwerke für Vihuela (insg. über 700 Musikstücke) auf höchstem künstlerischen Niveau.

Bereits in der ersten dieser Ausgaben, nämlich „El Maestro“ von Luis Milan (1536) prunkt auf dem Titelblatt eine Abbildung der antiken Sagengestalt des Orpheus als Vihuelaspieler. Der Franziskanermönch Fray Juan Bermudo hat diese in seiner „*Deklaración de instrmentos musicales*“ aus dem Jahr 1555 folgendermaßen erläutert und gerechtfertigt:

„Der Nil, erzählt man, tritt oft über die Ufer, und wenn er abnimmt, und wieder zurückgeht, läßt er auf den Feldern viele tote Tiere zurück; unter ihnen blieb eine Schildkröte. Als dieses Tier verfaulte und die Nerven verspannt blieben, wurden besagte Nerven von Merkur angeschlagen und sie bildeten einen harmonischen Ton. Veranlaßt durch dieses Ereignis baute der erwähnte Merkur die Vihuela und gab sie dem Orpheus, weil er in der Musik sehr fleißig war. Die Vihuela, die Merkur erfand, hatte vier Saiten und Orpheus entwickelte sie dann weiter...“

Wie diverse Druckausgaben belegen fand die Musik für Vihuela mindestens seit 1546 auch in Frankreich Gefallen, wo sie allerdings für die Laute eingerichtet wurde. Diese bekam im Verlauf des 16. Jhds. immer mehr Saitenchöre, so dass sie um 1600 in „theorbierter“ Form (mit einem zweiten verlängerten Hals) auf bis zu 14 Saitenchöre angewachsen war.

Dieses vielsaitige Instrument, in Italien Chitarrone, in Frankreich Theorbe genannt, war das ideale Begleitinstrument für die neu erfundene monodische Musik, die mit der Erfindung der Oper (meist mit antiken Stoffen) ihren ersten Höhepunkt erreicht.

Ein etwas kleineres Instrument, ebenfalls mit 14 Saitenchören bespannt, war der „Archiliuto“, auch „Erzlaute“ genannt.

Ideal zur Ausführung der Generalbassbegleitung, hat sich die Laute bis zum Ende der Barockzeit in Orchester und Kammermusikbesetzungen gehalten. In der zweiten Hälfte des 20. Jhds. wurden diese Lauteninstrumente wieder entdeckt und sind heute selbstverständlicher Bestandteil barocker Instrumentalbesetzungen.

## Tracks

- Georg Friedrich Händel** (1685 - 1759)  
**Sonata IV op. 5 / 4**
- 1 Allegro
  - 2 A tempo ordinario
  - 3 Allegro, non presto
  - 4 Passacaille
  - 5 Gigue
  - 6 Menuett
- Pietro Beretti** (1705-1759)  
**Sonata per Salterio e Basso**
- 7 Allegro
  - 8 Andante
  - 9 Allegro
- 10 **Diego Ortiz/Arcadelt** Recercada sobre „Doulce Memoire“ (1553)
- 11 **Diego Pisador** Pavana muy llana Taner (1552)
- 12 **Josquin des Prez/D`Ascanio** “in te domine speravi” (um 1500)
- 13 **Luis Milan** Fantasia del tercero y quarto tono (1536)
- 14 **Diego Ortiz** Recercada Quinta (1553)
- M. P. de Monteclair** (1667 - 1737) und **Jacques Hotteterre le Romain**(1674 - 1763)
- Brunetes Anciènnes et Moderne**
- 15 Je suis charmé
  - 16 Le beau berger
  - 17 Lisette
  - 18 L'autre jour
  - 19 Ah! Quand reviendra
- Dario Castello** (um1590-um1658)
- 20 **Sonata seconda**
- Georg Philipp Telemann** (1681-1767)  
**Sonate G- Dur aus „Der getreue Musikmeister“**
- 21 Dolce
  - 22 Scherzando
  - 23 Largo e misurato
  - 24 Vivace staccato
- Alessandro Piccinini** (1566-um 1638)
- 25 **Toccata II**
- Angelo Conti** (um 1770)  
**Sonata per Salterio e Basso**
- 26 Vivace assai
  - 27 Grazioso
  - 28 Menuetto
- Evaristo Felice Dall'Abaco** (1675-1742)  
**Sonata XI**
- 29 Grave
  - 30 Allemanda Allegro
  - 31 Ciaccona Vivace