

---

*Berichte von DCS-Mitgliedern über die 38. Clavichordtage der DCS vom 3. – 6. Oktober 2013 in Leipzig.*



**Eröffnungskonzert der 38. Clavichordtage  
am Donnerstag, 03. Oktober 2013 mit Paul Simmonds  
von Dorothea Demel**

---

Der erste Teil des Eröffnungskonzerts der zweiten Jubiläums-Clavichordtage der DCS war Leipziger Kantoren und Studenten gewidmet. So hörten wir Deutsche Lieder, Madrigale und Chansons aus Elias Nikolaus Ammerbachs (ca. 1530–1697) *Orgel oder Instrument Tabulatur*, Leipzig 1572/83. Diese gibt es in zwei Ausgaben mit einer liebevoll aufgebauten Orgelschule. Die Vorrede ist einmal dem „Bürgermeister und Rath der Churfürstlichen Stadt Leipzig“ gewidmet (siehe Anmerkung unten); die andere Ausgabe ist dem Fürsten und Herrn Joachim Ernst, Fürsten zu Anhalt ... gewidmet und enthält den gekürzten Orgelschulabschnitt.

Paul Simmonds spielte auf einem Nachbau von „Leipzig I“ von Volker Platte (das Original – ein gebundenes Clavichord von Domenico PISAURENSIS, Venedig 1534 – ist ja im Nachbarraum zum Konzertsaal des Grassimuseums ausgestellt) die deutschen Lieder mit hinreißendem Ausdruck mal singend, mal klagend. Die anschließend gespielten Stücke von Cipriano de Rore, Pierre Sandrin und J. Clemens non Papa hatten einen fließenden und eleganten Charakter. Die *Suonata settima* aus „*Frische Clavierfrüchte*“ von Johann Kuhnau (1660–1722), die schon die viel weiter entwickelte Tastenkunst zeigte, spielte Simmonds auf einem Instrument von Jörg Gobeli (nach anonymem Vorbild, gebunden, kurze Oktave). Hier zeigte sich Simmonds' große Spielkunst im förmlichen Verschmelzen von Finger und Tasten im Präludium, der unbändigen Courante oder der zärtlich gespielten Gigue. Nach der Pause spielte Simmonds die Noten seines Beitrags zur Jubiläumsgabe der DCS, einer prächtigen Sammlung rarer Clavierstücke. Er spielte „*Ach iupiter*“ aus der Tabulatur von Leonard Kleber (1495–1556), „*Upon La Mi Re*“ von Thomas Preston. Danach folgten von Daniel Gottlob Türk (1750–1813) „*Zwölf kleine Stücke zum Gebrauch beim Unterrichten*“ (Anhang zur Clavierschule 1789) auf



einem Clavichord, gebaut von Andreas Hermert. Simmonds trug diese „Miniaturen“ meisterhaft vor, mit viel Ausdruck und ausgefeilter Clavichordtechnik. Mir gefällt es sehr gut, wenn ein guter Clavichordspieler sich nicht zu schade ist, auch „einfache“ Stücke ernst zu nehmen und sie in Preziosen zu verwandeln. Ein Rondeau von Johann Wilhelm Hässler (1747–1822) beschloss das Konzert.

Bei einem kleinen Umtrunk im Museumsbistro wurde nach dem Konzert die Jubiläumsgabe der DCS vorgestellt und an die anwesenden Mitglieder verteilt. Es ist ein schöner spiralgebundener Band von 74 Seiten, Notensatz von Mike Daniels. Mit den von Sally Fortino und Paul Simmonds ausgewählten Stücken kann man so manche schöne Stunde mit neuen Anregungen am Clavichord verbringen.

### **Anmerkung**

Der Aufbau von Elias Nikolaus Ammerbach: *Orgel und Instrument Tabulatur*

(siehe Google Books: <http://books.google.de/books?id=z49WAAAACAAJ>). Dies ist die Ausgabe, die dem Rat der Stadt Leipzig gewidmet ist, die andere Ausgabe ist bei imslp zu finden.

### **In der Vorrede steht:**

„Es ist auch die Orgelkunst anderen vorzuziehen / nicht allein derhalben / das sie mehr denn auf einerlei Instrumenten kann gebraucht werden (Denn wer die Kunst recht bericht / kann die selbe auf Positiuen / Regaln / Virginaln / Clauicordijs / Clauicimbalis / Harpsicordijs / und anderen dergleichen Instrumenten auch gebrauchen)“.

### **Die Schule gliedert sich in folgende Teile:**

1. Von den Clauibus: Hier wird die „Ordnung“ der Klaviatur gezeigt, alle Tonnamen mit kurzer Oktave.
2. Was die Characteres in der Tabulatur für Bedeutung haben: Notenwerte und Pausen.
3. Von Bedeutung der Ziffern / so sie in folgenden Exempeln der Application gebraucht werden: Fingersatzbezeichnungen, der Daumen wird mit 0 bezeichnet.
4. Von der Application: Fingersätze von Tonfolgen, 1. Regel: rechte Hand; 2. Regel: linke Hand; Beispiele, 3. Regel: Von den Mordanten; 4. Regel: Von den Concordanten beider Hände: Fingersätze bei Akkorden.
5. Wie man Accordiren / das ist / ein Instrument / Clauicordium / Regal oder Positiuff / rein stimmen soll: also eine Stimmanweisung.

Danach folgen die Musikstücke in neuer deutscher Orgeltabulatur.

---

## Vortrag und Konzert von Gregory Crowell am Freitag, 04. und Samstag, 05. Oktober 2013 · von Jürgen Samtleben

---

Das Clavichord in Amerika war Gegenstand des Vortrags und Thema des Konzerts von Gregory Crowell (Michigan, USA). Das Clavichord kam mit den frühen Einwanderern in die Neue Welt und wurde dort bald nachgebaut. Während sich in den ehemals spanischen Provinzen ältere Clavichorde erhalten haben (das älteste in Mexiko vermutlich aus dem 16. Jh.), die dort vor allem von den Jesuiten zur musikalischen Unterweisung der Indios angefertigt wurden (siehe Rundbrief 41, S. 5), sind im englischen Kolonisationsgebiet solche Instrumente erst aus dem 18. Jahrhundert nachweisbar. Dort waren es besonders die deutschsprachigen Herrnhuter (Moravians), die dieses Instrument aus Europa mitbrachten und in ihren Gemeinden verwendeten. Zu ihnen gehörte der aus Sachsen über Holland eingewanderte Orgelbauer David Tannenberg, dessen Anleitung zum Bau eines Clavichords großen Einfluss auf den Clavichordbau hatte und auch in der Gegenwart schon manchen Instrumentenbauer inspiriert hat, noch ehe 2005 tatsächlich ein von Tannenberg selbst gebautes Clavichord aus dem Jahre 1761 entdeckt wurde.



Gregory Crowell gab in seinem Vortrag eine ausführliche Übersicht über die in den Vereinigten Staaten gefundenen Clavichorde, die vielfach von eingewanderten Instrumentenbauern stammten, aber auch aus Europa importiert wurden. Um die Wende zum 20. Jahrhundert war es dann Arnold Dolmetsch, der auf seinen Reisen in Amerika selbst auf seinen Instrumenten spielte und dessen vier kunstvoll ausgestattete Clavichordmodelle besonders von den „Neureichen“ gekauft wurden. Er beeinflusste auch den nachfolgenden Clavichordbau in Amerika, der sich in der Gegenwart aber stärker an historischen Vorbildern orientiert. Ein besonders hübsches Fundstück präsentierte der Vortragende mit dem Gedicht von Ogden Nash „Tune for an ill-tempered Clavichord“ (1952), das man auch im Internet finden kann.

Nach diesem interessanten Vortrag konnte man auf das Konzert gespannt sein. Es begann mit einer Ouvertüre von Händel und endete mit einer Haydn-Sonate (Hob. XVI:22). Beide Werke finden sich in der Musikaliensammlung von Thomas Jefferson, der schon 1771 ein Clavichord in Hamburg bestellte, lange bevor er Präsident der Vereinigten Staaten wurde. Die *Fuge g-moll* KV 154 (eigentlich ein Fragment) von Mozart, der in Amerika sehr populär war, bildete möglicherweise Anregung für die danach gespielte *Fuge a 3 Voce* von Charles Zeuner (1795–1857), die aber auch Anklänge an die *g-moll-Orgelfuge* von Bach (BWV 542) zeigte („Das Kaffeewasser kocht ...“). In Sachsen als Heinrich Christoph Zeuner geboren, wirkte er später als Organist in Boston und Philadelphia.

---

Jeder kennt Johann Pachelbel, aber dass sein Sohn Carl Theodor (1690–1750) nach Amerika auswanderte und dort unter dem Namen Charles Theodore Pachelbel Karriere als Komponist machte, wissen wohl nur wenige. Leider sind von ihm nur einige Vokalwerke erhalten, so dass im Konzert dann doch eine Toccatina seines Vaters erklang. Auch Johann Sebastian Bach war mit *Präludium und Fuge C-Dur* aus dem 2. Teil des *Wohltemperierten Claviers* vertreten, das zum Repertoire von Arnold Dolmetsch bei seinen Konzerten in Amerika gehörte. Konnten die Zuhörer sich bei diesen Stücken noch heimisch fühlen, so waren die eigenen Schöpfungen amerikanischer Komponisten für die meisten wohl Neuland. So unbekannt kam es einem aber dann doch nicht vor, denn jedenfalls die *10 Veränderungen über „Mark My Lord Alford“* des aus England eingewanderten James Hewitt (1770–1827) ließen deutlich das Vorbild von Mozarts *Variationen über „Ab, vous dirai-je Maman“* (KV 265) erkennen. Das Thema, besser bekannt als *„Morgen kommt der Weihnachtsmann“*, fand auch als Zitat Verwendung in der modernistischen *„Wardie’s Dumpe“* (1996) des 1957 geborenen James Woodman mit ihrer schwankenden Tonalität.

Wir hörten ferner ein munteres und abwechslungsreiches Rondo im Dreivierteltakt des ebenfalls aus England stammenden Benjamin Carr (1769–1831), vermutlich auf eine damals bekannte Melodie, sowie ein harmonisch simples und etwas ledernes Presto von John Christopher Moller (gestorben 1803), der wohl ursprünglich Johann Christoph Möller hieß. Dazwischen eingeschoben waren ein kurzer Choral des Herrnhuter Predigers Christian Latrobe aus England und eine anonyme Hornpipe aus Williamsburg (Virginia), beide aus dem 18. Jahrhundert. Ein besonderes musikalisches Ereignis war dagegen das 1968 entstandene Werk von Alan Hovhaness (1911–2000) *„Dark River and Distant Bell“* (op. 212). Beeindruckend, wie Gregory Crowell die dunklen Glockenklänge aus dem Instrument hervorzauberte, unterbrochen von aufgeregten aus der armenischen Musik entlehnten Skalen. Alan Hovhaness (eigentlich Alan Vaness Chakmakjian) ist sicher einer der interessantesten amerikanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, der sich bewusst auf die musikalische Tradition seiner armenischen Vorfahren stützte, ungeachtet des vernichtenden Urteils von Leonard Bernstein *„I can’t stand this cheap ghetto music.“*

Für den begeisterten Applaus des Auditoriums bedankte sich Gregory Crowell mit einer Zugabe wiederum von dem Neutöner James Woodman. Das schöne Instrument, auf dem er sich hören ließ, war eine Kopie nach J. H. Silbermann (Straßburg 1775) von Sander Ruys. Und als Notenpult diente ein iPad, das ein leichtes Umblättern mit einer Fingerbewegung oder im Wege der Fernbedienung mit dem Fuß ermöglichte. In jeder Hinsicht ein ungewöhnliches Konzert, das den Zuhörern noch lange im Gedächtnis bleiben wird.



---

## Konzerte mit René Clemencic am 4. und 5. Oktober 2013: „Marienmotetten in Intavolierungen“ · von Ellen Hünigen

---

Ein Pionier der Alten Musik, Dirigent, Flöten- und Clavichordvirtuose, Cembalist und Organist, Gründer des berühmten *Clemencic-Ensembles*, der – mit dem anderen „Bein“ als Komponist aber auch immer im Heute stand und steht – René Clemencic – spielte bei den Clavichordtagen der Deutschen Clavichord Societät in Leipzig im Oktober 2013 zwei Konzerte. Beide Programme waren als Einheit zu sehen, aufgeteilt auf zwei Portionen, die es in sich hatten. Clemencic spielte insgesamt vier Intavolierungen von Antonio de Cabezón (1510–1566), denen Marienmotetten des Josquin Desprez (auch: Desprez, des Prés, des Prés, Josquinus Pratensis, ca. 1440–1521) zugrunde liegen.



Antonio de Cabezón, der bereits im Kindesalter erblindete, war einer der berühmtesten Tasteninstrumentespieler und Komponisten seiner Zeit. Nicht nur die Orgel war sein Instrument, auch das Clavichord. Mit 16 Jahren wurde Antonio Organist der Kapelle von Isabella von Portugal, der Frau Kaiser Karls V. Dieses Amt behielt er auch bei, als er einer der kaiserlichen „ministriles“ (Kammermusiker) wurde. Nach dem Tod Isabellas stand er abwechselnd im Dienst der Hofhaltung des zwölfjährigen Prinzen und späteren Thronfolgers Philipp und der Infantinnen Maria und Johanna. Als Kaiser Karl V. 1543 seinen Sohn Philipp zum Regenten ernannte, wurde eine eigene Kapelle eingerichtet, in der Antonio de Cabezón das Organistenamt übernahm.

Seitdem blieb Cabezón in Philipps Diensten, der mit Abdankung Kaiser Karls V. 1555 als Philipp II König von Spanien und seiner Besitzungen in Europa und Übersee wurde, bzw. später denen seines Sohnes D. Carlos. Er begleitete Philipp auf zahlreichen Reisen, beispielsweise nach Salamanca, wo Philipp Maria von Portugal heiratete, die später im Kindbett starb, nach England, wo Philipp Maria Tudor heiratete, und in die Niederlande; später residierte Philipp in Madrid. Cabezón dürfte eine hohe Wertschätzung durch Philipp erfahren haben, denn als Hoforganist und Kammermusiker ist er ansehnlich besoldet worden, erhielt Zuschüsse für die Reisen, ja, der König gab sogar ein Porträt von ihm in Auftrag und ließ es im Palast anbringen.

Dennoch muß es wohl unter diesen Umständen nicht leicht gewesen sein als Komponist zu arbeiten, wie eine Überlieferung von Cabezóns Sohn Hernando offenbart:

*„... Seine Dienstpflichten und Reisen ... erlaubten ihm nicht, zu komponieren, wie er es in Ruhe und mit Muße hätte tun können. Und was den Inhalt dieses Buches betrifft, darf man ihn wohl eher mit den Krümen vergleichen, die von seinem Tisch gefallen sind, denn als vorsätzliche und wohlausgearbeitete Kompositionen; sind es doch nicht mehr als Stücke, die er im Unterricht für seine Schüler verwendete und die nicht für den Kunstverstand des Meisters stehen, sondern auf deren Begabung und Fähigkeiten zugeschnitten waren.“*

---

Um der Äußerung Hernandos nachzugehen: Was müssen noch für großartige Kompositionen Antonios bestanden haben, wenn dies demütige Urteil über seine auch in diesen Sammlungen doch so wunderbaren Kompositionen abgegeben wurde?

Hier ist die Rede von jenem Band an Kompositionen Antonios, die sein Sohn Hernando de Cabezón nach dem Tod des Vaters herausgab, die „*Obras de música para tecla, arpa, y vihuela*“ (1578 erschienen), also ein Band mit Werken, die auf Tasteninstrumenten, Harfe oder Vihuela gespielt werden können. Zuvor erschien bereits 1557 durch Luis Venegas de Henestrosa veröffentlicht eine große Sammlung zeitgenössischer Kompositionen für eben dieselbe Instrumentenwahl, unter denen sich auch etliche Kompositionen Antonios befinden: „*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela ...*“. Beide Sammlungen überliefern Stücke – Intavolierungen – in Zifferntabulatur.

Intavolierungen von Vokalmusik für Tasteninstrumente, Laute, Vihuela oder Theorbe, Gambe, auch für Harfe, waren in Cabezóns Zeit, aber auch schon lange davor gängige Praxis. Statt die Tonhöhen im Liniensystem wiederzugeben, wurden Griffschriften und Ziffern für Finger verwendet, auch Tonbuchstaben, und rhythmische Werte wurden abgelöst davon ohne Notenköpfe, teilweise mit extra Zeichensystemen angegeben. Teilweise wurden auch Kombinationen von Tabulatur für die untere(n) Stimme(n) und „normaler“ Tonhöhennotation mit Rhythmus im Liniensystem für die obere Stimme verwendet.

In vielen Fällen wurde der Satz einer zugrunde liegenden vokalen Vorlage für das Instrument adaptiert und mit umspielendem Figurenwerk versehen, passend zum je zeitgemäßen Stil in der Ausnutzung instrumentaler Möglichkeiten, aber nicht immer festgelegt auf nur ein Instrument (z. B. im *Faenza Codex*, im Tabulaturteil des *Lochamer-Liederbuchs* und im *Buxheimer Orgelbuch* des 15. Jh., um nur einige wenige zu nennen).

Cabezón nennt seine Bearbeitung „*Motete glosado*“, also eine glossierte Motette, mit Glossen, quasi musikalischen Kommentaren in Form von vielen hinzugefügten, den Gerüstsatz verbindenden, ja, zwischen ihnen wuchernden Girlanden von kleinen Notenwerten, die sich so um den Josquinschen Vokalsatz winden und ein eigenständiges, neu geflochtenes Stück entstehen lassen.

Die *Motete glosado* hatte immer ein geistliches Vokalwerk zur Grundlage, eine Motette oder einen Satz einer Messe. Mehrere stammen von Josquin des Préz. Aber auch weltliche Stücke wurden glossiert. So gibt es Titel wie *Cancion glosada* (dort liegen z. B. weltliche Chansons von Thomas Crequillon, Philipp Verdelot oder Jacobus Clemens non Papa zugrunde) oder *Canto Llano glosado* (beispielsweise über „*La Alta*“), *Pavana glosada*, deren Grundlage ein Tanzsatz ist.

René Clemencic spielte folgende Marienmotetten von Josquin, wie er in der Quelle genannt wird, in Intavolierungen von Antonio de Cabezón: „*Inviolata integra et casta es, Maria*“ und „*Benedicta es, regina caelorum*“ im ersten Konzert, und „*Ave Maria ... benedicta*“ und „*Stabat Mater dolorosa*“ im zweiten.

Das „*Stabat Mater*“ von Josquin greift nicht die Melodie der Sequenz auf, welche schon im 14. Jh. weithin bekannt war, ins *Römische Brevier* und *Missale* allerdings erst 1727 Einzug hielt, sondern nimmt die weltliche Chanson „*Comme femme descomfortée*“ von Gilles Binchois zur Grundlage. Dies war keine ungewöhnliche Praxis; schon im 15. Jahrhundert und in Josquin´s Zeiten ein Jahrhundert danach nahmen Komponisten für die Tenores von Mess-Sätzen häufig Melodien weltlicher Chansons als Vorlage, und diese Messen wurden dann auch nach der entsprechenden Chanson benannt. Bei Josquin wird die in langen Notenwerten einerschreitende Melodie des Tenors von nacheinander einsteigenden und einander imitierenden Stimmen umspielt mit jenem absteigenden Dreiklangsmotiv, welches im Ohr hängenbleibt und diesen Stückanfang unvergesslich macht. Cabezón greift

---

Josquins Satz in langen oder repetierten Notenwerten auf, so daß auch alle Gerüstharmonien bestehen bleiben, und umgibt sie mit einem Geflecht aus neuen Melodien in kleineren Notenwerten, die Strenge, teilweise eine erhabene Formelhaftigkeit und einen feierlichen Ernst in sich tragen.

Nach demselben Prinzip verfährt Cabezón auch bei den anderen Stücken. Er behält auch die Stimmzahl bei (sie reicht von Vier- bis zur Sechsstimmigkeit), was dem Spieler teilweise enormes Können abverlangt, mit den zehn Fingern alle Stimmen zu bewältigen, auch wenn Intavolierung generell die Möglichkeit bietet, Stimmen zu reduzieren bzw. ein Stück auch nach der Spielbarkeit auf dem jeweiligen Instrument einzurichten; Cabezón geht hier teilweise an die Grenzen. Hernando de Cabezón spielt im Vorwort darauf an, wenn er von Fingersätzen redet, im Sinne, daß der Spieler zusehen müsse, wie er zurechtkommt mit allem.

Natürlich kann auch innerhalb der Stücke die Stimmzahl wechseln, entsprechend der Vorlage. Wo es sechsstimmig beginnt, kommt später z. B. ein Bicinium (ein zweistimmiger Abschnitt). Auch können die Taktarten wechseln – wie es auch in den Vorlagekompositionen geschieht.

Manche der Stücke haben mehrere Teile. In „*Benedicta es*“ beispielsweise ist der erste Teil der Motette in zwei Versionen komponiert, die Clemencic beide gespielt hat; danach folgen Teil zwei und drei. Auch die „*Stabat Mater*“ – Komposition besitzt zwei verschiedene auskomponierte Versionen, während „*Ave Maria*“ und „*Inviolata*“ in einer einzigen Bearbeitung geschrieben wurden und auch erklangen.

Clemencics inhaltliche Beschränkung und Fokussierung der beiden Konzerte auf einen Komponisten und solch gewaltige Stücke können eine Tugend bedeuten, wenn sich denn die Hörer darauf einlassen, daß ihre Aufmerksamkeit für zwar wenige, aber dafür lange und sehr komplexe Stücke gefordert ist. Hier liegt nicht nur der Mut eines Spielers zum absoluten Gegenteil von Buntheit vor, die immer leichter zu verdauen ist, sondern sicher auch die kluge Überlegung, diese wuchtigen Solitäre nicht mit umrankenden „Stückchen“ zu garnieren (die Anführungsstriche setzten keine andere Musik herab, vielmehr entstände der Diminutiv erst in einer ungleichgewichtigen Programmzusammensetzung, die Clemencic bewußt vermieden hat). Ab und an große Brocken zu kauen, stärkt die Zähne, in unserem Falle die Ohren.

Nun ist es mit dem Hören bei Clavichordmusik doch eine Besonderheit: Nicht nur sind es die „grössten Feinigkeiten“, die auf dem Clavichord zu Gehör kommen, auch sind es die das Ohr herausfordernden Leisigkeiten, um auf das Zitat eine Paraphrase zu bilden. Clemencics Instrument ist eine von Peter Kukulka (Österreich) gebaute Kopie des in Leipzig im Instrumentenmuseum aufbewahrten berühmten Modells „Leipzig Nr. 3“ von ca. 1540, vermutlich aus Deutschland.

Abgesehen von einem für den Clavichord-Pegel leider störenden Brummgeräusch der Lampen (das am zweiten Tag dank des Technikers abgestellt werden konnte) war der Saal mittlerer Größe, in dem die Konzerte stattfanden, sehr angenehm und atmosphärisch. Allerdings sind die Relationen von Raumgröße, Akustik, Platzierung des Publikums, Stuhlanordnung, Lautstärke des Instrumentes und Anschlag des Spielers beim Clavichord wohl die heikelsten gegenüber allen anderen Instrumenten. Der Klangpegel war – mit anderen Konzerten dieser Tage verglichen – sehr niedrig; beim ersten Konzert auch nur in der dritten Reihe zu sitzen machte es äußerst schwer, alle Töne genau genug wahrnehmen zu können. Beim zweiten Konzert waren die Stuhlreihen in U-Form noch dichter um Instrument und Spieler gestellt, und dann auch noch in vorderer Reihe zu sitzen, erleichterte das Hören schon um Einiges. Natürlich sind alle Clavichordenthusiasten gewohnt, daß der Pegel sehr leise ist. Möglicherweise hätte die eine oder andere SpielerIn mehr aus dem Instrument herausgeholt (wieviel ist schwer zu sagen, wenn man das Instrument nicht selbst einmal ausprobiert).

---

Und sicherlich ist diese durchgängig polyphone, komplexe Musik, deren Strom auch bei den vielen stattfindenden Kadenzierungen kaum wirklich abreißt, eine, für welche besonders mit Rücksicht auf Raumbedingungen wichtig ist, äußerst deutlich zu gliedern, zu artikulieren und auch durchaus mit Intensität anzuschlagen. Natürlich können die Raumbedingungen nicht in unbegrenztem Maße vom Spieler selbst beeinflusst werden. Wenn ein Instrument so gebaut ist, daß es eine gewisse Lautstärke nicht überschreiten kann, ohne ihm Gewalt anzutun, müßte eigentlich die Konzertsituation angepaßt werden, obwohl man sofort dazusagen muß: Das ist schwierig. Aber nicht undurchführbar. Es gibt Konzerte, die zweimal in sehr kleinem Raum stattfinden. Allerdings sind solch optimale Anpassungen oft schwer realisierbar. Daher sind diese Überlegungen keine Kritik an den Planern (besonders Thomas Bregenzer gebührt sehr großes Lob für alle Mühen der Ausrichtung dieser Clavichordtage in der wunderbar passenden Umgebung des Museums), sondern seien ein Erinnerung an ein Ideal, das eine nicht unwesentliche Seite unserer Konzertsituationen im Allgemeinen betrifft.

Ohne Frage: Wenn ein Mensch in hohem Alter (René Clemencic ist Jahrgang 1928) von ihm geliebte Musik spielt (er sagte in seiner Einführung: „Musik, die für mich zum Schönsten gehört, was jemals geschrieben wurde“ und betrachtet Josquin als den „größten Meister der Renaissance“ und Cabezón als einen der „größten Komponisten von Musik für Tasteninstrumente“), dann ist das schlicht und einfach eindrucksvoll, ja berührend, bewunderungswürdig und besonders. Dies war bei den Zuhörern zu spüren, die auch die jeweils wiederholende Zugabe mit Dankbarkeit aufnahmen und noch einmal ein Stück dieser komplexen Musik durchdringen konnten.

### **Konzert mit Corina Marti am Freitag, 04. Oktober 2013 „Ich sachs eins mals den lichten Morgensterne“ · von Guido Sold**

---

Wer sie am Freitagnachmittag im Eingangsbereich des Grassi-Museums Leipzig ankommen sah, eine junge Frau mit einem harfenförmigen Instrumentenkoffer auf dem Rücken, konnte gespannt sein auf den Abend: sie – das war Corina Marti, die an der Musikhochschule Luzern Blockflöte und Cembalo studierte und sich danach nach Basel wandte an die Schola Cantorum, wo sie seit 2003 als Dozentin für Flöten und Tasteninstrumente des Mittelalters und der Renaissance tätig ist; der Koffer – er enthielt ihr „Clavisimbalum“, ein Cembalo spätmittelalterlicher Bauweise sozusagen, (re) konstruiert von Andreas Hermert nach Angaben Henri Arnauts de Zwolle mit einem Tonumfang von c–a“, dessen Springer mittels Steckverschluß fest mit den Tasten verbunden sind.

An weiteren Instrumenten im abendlichen Konzert standen zur Verfügung die Rekonstruktion eines Clavichords nach dem sog. Erlanger Traktat aus dem 15. Jahrhundert, im Umfang h–f“, 3–4-fach gebunden, ebenfalls von Andreas Hermert, und die Kopie des Clavichords „Leipzig Nr. 1“ von Dominicus Pisarenensis, 1543, C/E–c“, 3–4-fach gebunden, gebaut von Volker Platte.

Corina Marti begann mit einer Programmfolge aus dem *Buxheimer Orgelbuch*, einer Handschrift um 1460/70 aus dem süddeutschen Raum mit mehr als 250 Werken, die im 16. Jahrhundert in den Besitz der Reichskarthause Buxheim bei Memmingen kam und heute in München zu finden ist. Notiert auf einem Siebenliniensystem (für die Oberstimme) und Buchstaben, enthält es etwa 40 liturgische Stücke, 16 Präludien sowie Bearbeitungen oder Intavolierungen französischer, italienischer und deutschsprachiger Lieder, ferner Sammlungen von Lehrbeispielen einschließlich als Nr. 189 des „*Fundamentum M.C.P.C.*“ von Conrad Paumann, in dessen Umfeld seine Entstehung angesiedelt wird. Gespielt auf dem „Erlanger“ Clavichord erklangen die *Redeutes in Re*, mit Tonfolgen in typischer Weise von der Prim geprägt, *Christus surrexit*, ein *Preambulum in G*, jeweils anonym überliefert, sowie *Ein buer gein holtze* von einem Jacobus Vilette.





Auf dem Clavisimbalum trug Frau Marti anschließend Bearbeitungen in Tschechien überlieferter Kompositionen vor: ein *Bobu svému Králi nebeskému* aus dem *Codex Specialnik*, der einem hussitischen Kloster bei Prag zugeordnet wird und aus dem späten 15. bzw. frühen 16. Jahrhundert stammen soll, und *Ja falla* aus einer Sammelhandschrift der Universitätsbibliothek Prag aus vergleichbarer Zeit, in der neben Traktaten verschiedenen Inhalts auch Briefe und von verschiedener Hand auf Fünfliniensystemen notierte Musikstücke zu finden sind – um 1546 soll sie dem Humanisten Joh. Rodericus a Choterina gehört haben.

Aus einem Dominikanerkloster in Breslau, um 1450, überliefert ist ein Fragment mit vier Liedbearbeitungen und einer Sammlung von Musikbeispielen. Hiervon zu hören war nun, wieder auf dem „Erlanger“ Instrument, *Bonus tenor Leobardi*, ein Bicinium, in der Unterstimme eine „Melodie von regelmäßiger

Struktur und eindrucksvoller Linienführung“, die Oberstimme „eine der anziehendsten Schöpfungen der frühen Orgelmusik“ (W. Apel). Es folgten *Der Winter der will weychen* und *Mit ganzem Willen* mit Paraphrasierung der zugrunde liegenden Melodie in der Oberstimme, die beide auch in anderen Zusammenhängen überliefert sind.

Eine an Umfang und Vielfalt höchst beeindruckende Quelle mehrstimmiger, gerade auch instrumentaler Musik des 15. Jahrhunderts stellt das *Berliner Liederbuch* dar, unter dessen Namen Robert Eitner in den 1870er Jahren auf sie aufmerksam machte und die sich heute in Krakau befindet; die Inschrift der 1. Seite ihres Tenor-Stimmbuchs *Catalogo Ecclesiae Colleg. Glogoviae Maj. Inscriptus* wies sie dem Umfeld der Kollegiatskirche in Glogau zu; heute meint man, dass dieses *Glogauer Liederbuch*, wie man es 1920 nannte, um die Jahre 1477–81/82 entstand, im nicht weit entfernten Kloster Sagan unter den Händen des dortigen, sehr rührigen Abtes Martin Rinkenbergs. Eben dieser Quelle entnahm Corina Marti den dreistimmigen „Titel song“ ihres Konzerts, *Ich sachs eins mals den lichten morgensterne (bei meinem bulen so wär ich alzeit gerne)*, den sie sehr überzeugend für ihr Clavisimbalum übertrug.

Mit Werken aus der *Tabulatura Joannis De Lyublyn Canonic. Regularium de Crasnyk*, die Jan von Lublin, Kanonikus des Klosters Krasnik bei Lublin in sog. alter deutscher Orgeltablatur über (zumindest) die Jahre 1537–1548 niederschrieb, setzte Corina Marti ihr Programm fort. Notiert mit der Oberstimme auf 6-Linien ohne Takt(us)striche, den (meist) drei Unterstimmen in Buchstaben, finden sich hier auf 520 Seiten mehr als 350 Werke verzeichnet. Auf dem schönen Instrument nach Domenico PISAURENSIS erklangen davon zunächst *Alia Italica*, ein Tanz im Dreiertakt, ein *Preambulum super F* und *Constitues eos principes* ebenfalls in F, eine umfangreichere liturgische Komposition. Es folgten *Schepchczyk jędzje poulyjczy szjidelka noszacz (Der Schustergeselle geht Ahlen tragend durch die Straße)*, ein *Preambulum super D*, bis fünfstimmig mit Figurationen in der Oberstimme, und – ganz tänzerisch – *Jeszczye Marczynye (Und noch einmal Martin)*, geradtaktig mit anschließender „Proporcja“.

---

Im letzten Abschnitt ihres sehr abwechslungsreich gestalteten Konzerts kehrte Corina Marti zurück zum *Buxheimer Orgelbuch* mit repetitiven *Redeuntes in la*, einem *Kyrie* und einem *Magnificat octavi toni*, vorgetragen auf dem Clavisimbalum. Mit *Stella pia (es/Tenor de stella Henrici)*, einer Motette à 2 eines Henricus Hessman de Argentorato („von Straßburg“) nahm sie einen Abstecher ins Elsässische vor (F-Sm 222), bevor sie mit nochmaligen *Redeuntes in ut* aus dem Buxheimer Manuskript unter großem Beifall ihr Konzert beschloss. Aber gewiss musste dann noch eine Zugabe folgen: Noch einmal Martin!



Das **Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Grassi-Museum)** ist ein zur Universität Leipzig gehörendes Museum. Mit seinen über 5500 Bestandseinheiten, rund 10.000 Objekten, unter denen sich neben wertvollen europäischen und außereuropäischen Instrumenten insbesondere kostbare Stücke aus der Zeit der Renaissance und des Barock sowie der Leipziger Bach-Zeit befinden, nimmt es weltweit eine der vordersten Stellen von hohem Rang ein. Heute ist es nach dem Museum in Brüssel (7.000 Instrumente) und vor jenem in Paris (4.000 Instrumente) das zweitgrößte Musikinstrumenten-Museum Europas.

(Text & Bild: ©Wikipedia)