

Ora **EARLY MUSIC FESTIVAL**

ORA_Barocknacht!

In Stile Moderno

22.3.2024

17:00 Uhr

Solitär

Universität Mozarteum

Mirabellplatz 1

Programm

- 17:00 Uhr** **Le Nuove Musice**
Monodie, Sonate, Toccata trifft auf zeitgenössische Musik
Werke von G. Frescobaldi, G. Caccini, D. Castello, C. Monteverdi u. a.
- 18:00 Uhr** **1.1.1700**
Werke von A. Corelli, G. P. Telemann, A. Scarlatti,
L. Antoni, D. Gabrielli
- 19:00 Uhr** **Galanterien**
Werke von C. P. E. Bach, J. J. Quantz, J. Ch. Bach, A. Bäuml
- Pause –
- 20:15 Uhr** **Membra Jesu nostri**
Dietrich Buxtehude: „Membra Jesu nostri“, 7 Kantaten
Barockorchester und vocalEnsemble der Universität Mozarteum
Leitung: Vittorio Ghielmi & Jörn Andresen
- 21:45 Uhr** **Revolution**
Werke von: J. Haydn, L. v. Beethoven, S. Fontanelli, Ch. Mallozzi
- 22:30 Uhr** **Ein kleiner Salzburger Nach(t)klang**
Andreas Hofer: Ver Sacrum seu flores musici (Salzburg, 1677)
Barockorchester und vocalEnsemble de Universität Mozarteum
Leitung: Jörn Andresen

Wir begrüßen Sie ganz herzlich zur diesjährigen Barocknacht, der traditionellen Leistungsschau der Studierenden und Lehrenden des Departments für alte Musik! Sie findet dieses Jahr anlässlich des Festivals ORA etwas früher im Jahr statt und knüpft auch inhaltlich daran an.

Beim ORA Early Music Festival der Universität Mozarteum trifft Originalklang auf Zukunftsmusik aus fünf Jahrhunderten, auf Improvisation, Uraufführungen und musikalische Rauminstallation. Das Festival fokussiert sich auf den synergetischen Brückenschlag zwischen Alter und Neuester Musik und steht ganz im Zeichen der Interdisziplinarität.

Angesichts des Geistes des Festivals ORA haben wir für die Barocknacht das Motto „In Stile Moderno“ ausgerufen! Der Abend wird uns durch Innovationen und Revolutionen in der Musik des 16.-18. Jahrhunderts führen. Wir heben also heute Komponisten hervor, die einen unauslöschlichen Eindruck in der Musikgeschichte hinterlassen, Türen geöffnet und neue Wege beschritten haben.

Darüber hinaus erleben wir Werke von Komponistinnen und Komponisten unserer Zeit, welche diesen Sommer im Rahmen der Meisterklassen unserer Professoren an der Accademia Chigiana in Siena unter der Betreuung von Prof. Simone Fontanelli entstanden sind.

Der Begriff „Stile Moderno“ bezieht sich auf den großen Wandel und die Experimentierfreudigkeit in der europäischen Musik, die vom späten 16. bis zum frühen 17. Jahrhundert stattfanden. In dieser Zeit wagten sich die Komponisten über die etablierten Konventionen der späten Renaissance hinaus und erkundeten neue Ausdrucksformen der Musik, was zu einer radikalen in dieser Radikalität noch nie da gewesenen stilistischen Veränderung der Musik führte.

Der wahrscheinlich wichtigste Kopf der musikalischen Revolution zu Beginn des 17. Jahrhunderts und somit Vater des „Stile moderno“ war Claudio Monteverdi. Er ist der Wegbereiter in der Entwicklung der Oper. Sein Meisterwerk „L'Orfeo“ gilt als eine der ersten anerkannten Opern in der Musikgeschichte, und sein Fokus auf emotionale und dramatische Ausdrucksweise legte den Grundstein für die spätere Entwicklung des Operngenres.

Ein weiterer herausragender Künstler des Stile Moderno ist Giulio Caccini, ein virtuoser Sänger und Komponist, der durch seine Beiträge prägend war zur Entwicklung des monodischen Stils und des neuen Genres des generalbassbegleiteten, textdienenden Gesangs. Seine Werke wie „Le nuove musiche“ waren entscheidend für den Übergang von der Renaissance- zur Barockmusik, und sein Schwerpunkt auf emotionalem Ausdruck und vokalem Virtuosität beeinflusste nachfolgende Generationen von Komponisten.

Ungefähr ein Jahrhundert später finden wir in Arcangelo Corelli ein weiteres prominentes Beispiel eines musikalischen Neuerers. Er war vielleicht überhaupt der größte

Innovator auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, insbesondere in der Entwicklung der Sonaten und Concerto Grosso-Formen. Seine virtuose Technik und sein raffiniertes musikalisches Gespür machten ihn zu der einflussreichsten Figur in der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sein Erbe lebt in Werken wie seinen berühmten „Sonaten für Violine und Basso continuo“ Op. V weiter, welches durchaus im Bewusstsein einer möglichen musikalischen Zeitenwende am 1. Januar 1700 in Rom publiziert wurde. Seine Tonsprache war dermaßen stilprägend, dass sich das Verb „corellisierend“ unter den Komponisten etablierte.

Alessandro Scarlatti, herausragende Figur der Oper und der Sakralmusik seiner Zeit, war ein überaus produktiver Komponist, dessen Einfluss sich über ganz Europa erstreckte. Sein Stil zeichnet sich besonders durch die harmonische Komplexität aus, mit der er eine gesteigerte Ausdruckskraft und Intensität seiner Arien erreichte und der eine hohe Idiomatik zu eigen ist. Sein Sohn Domenico sollte später in Portugal und Spanien eine ganze Generation an Tastenspielern nachhaltig prägen.

Johann Christian Bach, der jüngste Sohn von Johann Sebastian Bach, war einer der führenden Vertreter des galanten Stils, in welchen Eleganz, Einfachheit und Klarheit in der Musik betont wird. Seine Musik galt auch Leopold Mozart als vorbildlich und des Öfteren musste sich Wolfgang Mozart vorwerfen lassen, sich die Schlichtheit und Geradlinigkeit der so erfolgreichen Musik des Londoner Bachs nicht ernsthaft zum Vorbild zu nehmen.

In Buxtehudes Kantatenzyklus „Membra Jesu nostri“ finden wir die vollendete Synthese von traditionellen Formen und neuer Konzeption in moderner Tonsprache. Wir erleben darin zweifellos den Höhepunkt sakraler Musik des 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen. Das Werk ist vielleicht nicht auf dem ersten Blick „neumodisch“, jedoch öffnete es die Türen zu jenen Wegen, die schließlich J.S. Bach in seinen Passionswerken betrat.

Joseph Haydn revolutionierte Sinfonie und Streichquartett. Sein kreatives Genie und seine musikalische Innovation machen ihn zur zentralen Figur der Klassik. Als Ludwig von Beethoven nach Wien kam, um „Mozarts Geist aus Haydns Händen“ zu erfahren, entwickelte sich ein ungewöhnliches Lehrer-Schüler-Verhältnis. Soweit wir es aus den zahlreichen anekdotischen Berichten aus dem 19. Jahrhundert beurteilen können, blieb Haydn dem eigenwilligen Benehmens und etwas unangepassten Charakters Beethovens zum Trotz stets loyal zu seinem Schüler. Beethovens Septett wurde durchaus wohlwollend vom alten Meister aufgenommen, vor der Veröffentlichung des dritten Trios in c-Moll aus dem Opus 1 Beethovens ein paar Jahre zuvor, warnte er ihn jedoch. Die Welt sei noch nicht bereit für solcherart Musik.

In dieser ORA_Barocknacht feiern wir den Geist des Neuen, der die Kompositionen des heutigen Abends auszeichnet. Möge dieser Abend eine Hommage an ihr Genie sein und eine Inspiration für die Tonkunst der Zukunft. Genießen Sie das Konzert!

Kompositions-Laboratorium für alte Instrumente

Im vergangenen Sommer 2023 wurde an der renommierten Accademia Chigiana in Siena, Italien, ein spezifisches Kompositions-Laboratorium für alte Instrumente im Rahmen des Chigiana-Mozarteum Barock Programms eingerichtet.

Das Laboratorium wurde von Simone Fontanelli, dem Leiter des Instituts für Neue Musik, und Vittorio Ghielmi, dem Leiter des Departments für Alte Musik, kuratiert. Dieses besondere Laboratorium – eine echte Neuheit unter den Sommerkursen – bot jungen Komponisten die Möglichkeit, an ihren eigenen Kompositionen zu arbeiten, indem sie mit der poetischen und ästhetischen Welt alter Instrumente und ihrem Klang in Kontakt kamen.

Die Zusammenarbeit zwischen den Kompositionsstudenten und den ansässigen Instrumentalisten des Labors von der Mozarteum Universität Salzburg war ein wesentliches Merkmal des Kurses.

Der Kurs war äußerst erfolgreich. Acht Kompositionsstudierende aus verschiedenen Ländern wurden schließlich ausgewählt, um teilzunehmen. Ihre Werke wurden alle am Ende des Labors in einem Konzert im wunderschönen Konzertsaal der Accademia Chigiana aufgeführt.

Bei dieser ORA_Baroocknacht! „In Stile Moderno“ haben wir die Möglichkeit, drei dieser Kompositionen zu hören, alle für ein Ensemble von Violon da gamba, geschrieben von Andreas Bäuml, Luisa Antoni und Chiara Mallozzi.



17:00 Uhr Le Nuove Musiche

Monodie, Sonate, Toccata trifft auf zeitgenössische Musik
Werke von: G. Frescobaldi, G. Caccini, D. Castello, C. Monteverdi u. a.

In stile moderno – Die Leidenschaften der Seele!

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert stand die Musik an einem Scheideweg – vielerorts, vor allem aber in den italienischen Kulturzentren Florenz, Ferrara, Venedig, Rom und Neapel arbeiteten Künstler und Theoretiker an einer fundamentalen Erneuerung der musikalischen Sprache, die auf eine unmittelbare Art expressiv sein sollte: Leidenschaften wie Liebe und Hass, Traurigkeit und Freude, Verwunderung und Begierde (die der französische Philosoph René Descartes ein halbes Jahrhundert später in seinem Traktat Les Passions de l'Âme akribisch kategorisieren, ja geradezu sezieren sollte) diente nicht mehr nur als gedanklicher Ausgangspunkt der musikalischen Komposition. Es ging auch darum, diese Leidenschaften durch die Gestaltung von Melodie und Harmonie bei den Zuhörenden hervorzurufen, das Publikum zum ›Mitleidenden‹ zu machen. Und das sogar unabhängig von entsprechenden textlichen Vorgaben in der rein instrumentalen Musik: Die kleinteilige Struktur der neuartigen Sonaten oder Canzonen gab solistisch aufspielenden Interpreten Raum für drastische Affektdarstellungen zwischen Verzweiflung und Zorn. In den musikalischen Mitteln, die von langgezogenen Vorhaltsdissonanzen bis zu atemberaubend raschen Läufen reichen, waren der rhetorischen Fantasie da keine Grenzen mehr gesetzt.

Das eröffnende Programm der Barocknacht zeigt die musikalische Zeitenwende von der Renaissance zum Barock in einem Kaleidoskop von neu gedachter, experimenteller deklamatorischer Musik, in der sich Licht und Schatten auf kleinem Raum stetig abwechseln. Dabei wendet sich der Blick gelegentlich aber auch zurück auf die großartige Diminutionskunst, mit der schon die Interpreten des 16. Jahrhunderts vokale Musik mit großer Leidenschaft und Virtuosität auf Instrument übertrugen.

Auch Neue Musik des 20. Jahrhunderts mit neuen Klangeffekten wird zu hören sein. Der australische Komponist Benjamin Thorn widmet der Bassblockflöte ein Solo, dass Spieltechniken des Digeridoos und Deklamationen der menschliche Stimme einsetzt.

Giulio Caccini (1551–1618)

Amarilli mia bella

Ekaterina Krasko, Sopran

Hans Brüderl, Laute

im Wechsel mit:

Jacob van Eyck (* um 1590–1657)

Variationen über „Amarilli mia bella“

Julia Ziegler, Blockflöte

Giuseppe Giamberti (ca. 1600–1662)

- *Trombetta*

- *Cucu*

- *Ballo Gran Duca*

- *Solfeggiamente*

Matthijs Lunenburg & Dorothee Oberlinger, Blockflöten

Vincenzo Ruffo (1510–1587)

La Gamba in Basso e Soprano aus „Capricci in musica per tre voci“

Valerie Lemke, Niklas Plasse, Alexander Umundum (Pre-College)

Tarquinio Merula (1595–1665)

La Lusignola

Julia Ziegler, Matthijs Lunenburg, Clara Starzetz, Wen Cheng Wei

Girolamo Frescobaldi (1583–1643)

Toccata quarta aus „Toccate e partite, libro primo“

Alyssa Kok, Cembalo

Tarquinio Merula (1595–1665)

Folle si ben crede

Kirill Novohatko, Countertenor

Marita Gehrler, Blockflöte

Anna Brandis, Violine

Robert Schröter, Cembalo

Luis Trivino, Violoncello

Hans Brüderl, Laute

Andrea Falconiero (1585–1656)

Sonate L'Eroica, Ciaconna

Johanna Kovacs & Vincenta Prüger, Blockflöten

Robert Schröter, Cembalo

Claudia Cecchinato, Violoncello

Dario Castello (1602–1631)

Sonata Quarta

Dorothee Oberlinger, Blockflöte

Matthijs Lunenburg, Cornetto

Florian Birsak, Cembalo

Marco Testori, Violoncello

Hans Brüderl, Laute

Benjamin Thorn (*1961)

The Voice of Crocodile (1988) with vocal sounds by performer

Isabella Zeitz, Bassblockflöte

Claudio Monteverdi (um 1567 in Cremona–1643)

Si dolce é tormento

Kirill Novohatko, Countertenor

Marita Gehrler, Blockflöte

Matthijs Lunenburg, Cornetto

Anna Brandis, Violine

Robert Schröter, Cembalo

Luis Trivino, Violoncello

Hans Brüderl, Laute

18:00 Uhr 1.1.1700

Werke von A. Corelli, G. P. Telemann, A. Scarlatti, L. Antoni, D. Gabrielli

Man muss sich nicht weit aus den Fenstern lehnen, um zu behaupten, die Musikgeschichte hätte ohne Arcangelo Corelli einen anderen Verlauf genommen. Der „neue Orpheus“, wie ihn seine Zeitgenossen nannten, schuf die Archetypen der modernen Sonate und des Konzerts, er definierte die Harmonik des Hochbarocks, etablierte die Basis einer Orchesterbesetzung, erweiterte die Violintechnik und schuf mit seinem Opus 5 das wichtigste Standardwerk für die Violine, welches seit seiner Entstehung bis heute das didaktische Kernstück des Geigenspiels darstellt.

Repräsentieren die ersten 6 Sonaten des Opus 5 noch den Typ der fünfsätzigen Kirchensonate, so finden wir in der Nummer 10 eine Kammer-sonate, *sonata da camera*, also eine Folge von Tanzsätzen. Der Erfolg dieser Sammlung von 12 Violinsonaten (die letzte davon ist die berühmte „Folia“) fand den Niederschlag in zahlreichen Bearbeitungen für sämtliche Instrumente des 18. Jahrhunderts. Francesco Geminiani schuf sogar eine Orchesterfassung als *Concerti grossi*, Francesco Maria Veracini verfasste „Dissertazioni sopra l'opera quinta del Corelli“ und Charles Burney erzählt in seinen musikalischen Reisebeschreibungen durch Europa aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, dass die Organisten in Holland mit Vorliebe Transkriptionen von Corellis Violinsonaten spielen. Selbst in Klavierschulen des 19. Jahrhunderts finden wir Sätze daraus, ganz zu schweigen natürlich von den Violinschulen.

In Rom trafen Arcangelo Corelli und Alessandro Scarlatti bei Kardinal Ottoboni aufeinander, zwei Musiker auf Augenhöhe, deren Werke komplementär zueinander stehen. War Corelli der Instrumentalmusik verschrieben, so war Scarlatti der Meister der Kantate, des Oratoriums und natürlich der Oper.

Scarlattis Sohn Domenico ist durch seine über 500 Cembalo-„Sonaten“ heute noch stärker im allgemeinen Bewusstsein. Ähnlich wie Corelli im Violinspiel, brachte Domenico Scarlatti die Cembalotechnik auf ein neues Niveau. Seine einsätzigen Sonaten waren für den Unterricht der Familie am portugiesischen und später am spanischen Königshaus gedacht, daher der Titel „*Essercizi*“. Fast bedeutender als die klavieristischen Neuerungen, war aber die kompositorische Freiheit und der motivische und formale Reichtum seiner Tonsprache, welche das Tor zur Klassik weit aufstießen.

In Telemanns „corellisierenden“ Sonaten finden wir eine der unzähligen Reaktionen auf die Kammer-sonate alla Corelli. Hier treffen zwei geniale Geister aufeinander und Telemann übersetzt 1735 die Formensprache Corellis ganz zwanglos in die neue Zeit.

Arcangelo Corelli (1653–1713)

Sonata 10 in F-Dur aus den 12 Sonaten Opus 5

Adagio – Allemanda Allegro – Sarabanda Largo – Gavotta Allegro – Giga Allegro

Helga Korbar, Violine

Mauro Colantonio, Viola da Gamba

Marco Baronchelli, Laute

Domenico Gabrielli (1659–1690)

Canon à due Violoncelli in D-Dur

Claudia Cecchinato, Barockcello

Réka Nagy, Barockcello

Sonata à Violoncello solo, con il Basso Continuo in G-Dur

Grave-Presto-Adagio – Allegro – Largo – Prestissimo

Claudia Cecchinato, Barockcello

Réka Nagy, Barockcello

Agata Meissner, Cembalo

Luisa Antoni (*1966)

„A' la folie“ für vier Gamben

Mauro Colantonio, Réka Nagy, Arisa Yoshida, Marius Malanetchi, Violen da Gamba

Leitung: Simone Fontanelli

Alessandro Scarlatti (1660–1725)

Cantate für Alt, Blockflöte, 2 Violinen und BC „Filen, mio caro bene“

1. *Introduzione*

2. *Recitativo*

3. *Aria. Chiedi pur ai monti, ai sassi*

4. *Recitativo*

5. *Aria: Che ti sembra, son fedele?*

Kirill Novokhatko, Countertenor

Marita Gehrler, Flöte

Martin Schneider, 1. Geige

Anna Brandis, 2. Geige

Francesco Pinosa, Violoncello

Aspasia Dimitriadou, Laute

Robert Schröter, Cembalo

Domenico Scarlatti (1685–1757)

Aus „Essercizi per Gravecembalo“: Nr. 16 in B-Dur, Presto und Nr. 18 in d-moll

Presto

Jo Hyeonjun, Cembalo

Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Sonata Corellisantes N. 2 in A-Dur TWV 42: A5

Largo – Allemanda (Presto) – Sarabande – Corrente (Vivace)

Rita Maggiani & Cecilia Aguilar, Traversflöten,

Claudia Cecchinato, Barockcello

Agata Meissner, Cembalo

19:00 Uhr Galanterien

Werke von: J. J. Quantz, J. Ch. Bach, A. Besozzi, J. A. Steffan, A. Bäuml

Während sich viele Schüler Johann Sebastian Bachs, wie zum Beispiel Johann Ludwig Krebs oder Johann Philipp Kirnberger, nie von dessen Tonsprache lösen konnten und im Epigonalen verhaftet blieben, bedienten sich seine Söhne nicht nur der zeitgenössischen Musikformen, sondern waren auch führend beteiligt auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen.

Der galante Stil bedeutete die radikale Abkehr von der als schwülstig und überladen empfundenen Harmonik und polyphonen Durchwirkung der Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Musik wird wesentlich eingängiger und der Reiz des Neuen lag in der Schlichtheit und Natürlichkeit.

Johann Christian Bach war gemessen an der Beliebtheit seiner Werke in ganz Europa und seiner großen Erfolge als Opernkomponist sowie auch als Konzertveranstalter in London wegen, der erfolgreichste Sproß der Bachfamilie. An die Stelle des barocken Vokabulars tritt ein freies Spiel mit Motiven und deren Verwandlungen innerhalb der Sätze.

Alessandro Besozzi und Johann Joachim Quantz, der eine in London, der andere am preußischen Hof von Friedrich dem II, folgten dem Musikgeschmack der Jahrhundertmitte, die zwar noch größtenteils mit den musikalischen Figuren der Barockzeit arbeitet, jedoch tunlichst eine zu große „Gelehrtheit“ zugunsten einer klaren musikalischen Aussage vermeidet.

Bevor Wolfgang Amadeus Mozart in Wien die Klavierszene durcheinanderwirbelte, war Josef Anton Steffan (Josef Antonín Štěpán) der führende Tastenspieler der Stadt. Aufgrund seiner Erblindung im Jahre 1775 wurde er aus dem Hofdienst (er war der Cembalolehrer der kaiserlichen Familie) entlassen und verschwand rasch aus dem gesellschaftlichen Leben in die Vergessenheit. In seinen technisch fordernden Werken voller frischer Einfälle und überraschender Wendungen finden wir einen meisterhaften Tonsetzer von reifen Werken der Frühklassik.

Alessandro Besozzi (1702–1793)

Trio in F Dur, op.3 n.8 für 2 Oboen und BC

Andante – Allegro – Minuet allegro

Hanami Sakurai & Kana Motooka, Oboen

Claudia Cecchinato, Barockcello

Margit Jassó, Cembalo

Johann Chr. Bach (1735–1782)

Sonata per due Flauti e Basso in G-Dur

Allegro assai – Larghetto – Presto

Rita Maggiani & Cecilia Aguilar, Traversflöten

Claudia Cecchinato, Barockcello

Andreas Bäuml (*1991)

Shrimp Consortium für 4 Violon

Mauro Colantonio, Réka Nagy, Arisa Yoshida, Marius Malanetchi, Violon da Gamba

Leitung: Simone Fontanelli

Josef Anton Steffan (1726–1797)

Capriccio per il Forte e Piano in C-Dur Nr. 5

Juliane Sophie Ritzmann, Hammerklavier

Johann Joachim Quantz (1697–1773)

Flötenkonzert in G-Dur, QV 5:174 (1745)

Allegro – Largo. Presto

Cecilia Aguilar, Traverso

Anna Brandis & Franco Garrido, Violinen

Samuel Poblete, Viola

Claudia Cecchinato, Barockcello

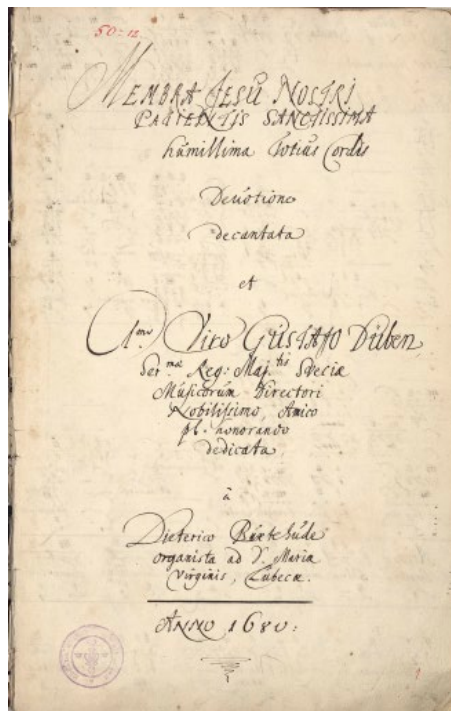
Carlos Goikoetxea, Cembalo

– Pause –

20:15 Uhr Membra Jesu nostri

Dietrich Buxtehude: „Membra Jesu nostri“, 7 Kantaten
Barockorchester und vocalEnsemble der Universität Mozarteum
Leitung: Vittorio Ghielmi & Jörn Andresen

Die Entstehung von Membra Jesu Nostri: Zwischen Lübeck und Schweden



Der Zyklus von sieben Kantaten Membra Jesu Nostri (BuxWV 75) wurde im Jahr 1680 komponiert, als Buxtehude (1637-1707) bereits seit zwölf Jahren die Stelle des Organisten in der Marienkirche in Lübeck innehatte. Der Komponist war zu diesem Zeitpunkt dreiundvierzig Jahre alt und befand sich auf dem Höhepunkt seiner kreativen Tätigkeit.

Unter den etwa hundertzwanzig übrigen Partituren, die Buxtehude zu einem der bedeutendsten Komponisten des 17. Jahrhunderts machen, kann Membra Jesu Nostri vielleicht als sein Meisterwerk im Bereich der Vokalmusik betrachtet werden, vergleichbar mit den Bach'schen Passionen in Bezug auf die Intensität seiner Inspiration und formalen Gestaltung.

Der vollständige Titel des Kantatenzyklus, wie er auf dem Titelblatt des Autographs steht, lautet: Membra Jesu Nostri Patientis Sanctissima, humillima

totius cordis devotione decantata, das heißt „Die Heiligsten Glieder Unseres Leidenden Jesu, gesungen mit dem demütigsten Herz.“ Das Titelblatt informiert uns auch darüber, dass das Werk Gustav Düben gewidmet ist, dem Hofkapellmeister des schwedischen Hofes von 1663 bis 1690, dem Jahr seines Todes. Die beiden Männer pflegten eine aufrichtige Freundschaft, und Düben sammelte eine große Menge an Manuskripten und Kopien von Kompositionen (etwa 1300 Vokal- und 300 Instrumentalwerke), darunter etwa 100 Vokalwerke von Buxtehude, dem am besten vertretenen Komponisten in der Sammlung, die heute in der Bibliothek der Universität Uppsala aufbewahrt wird. Von diesen hundert Werken sind die meisten Kopien, die von Hofkapellmeister Düben selbst angefertigt wurden. Sechs sind jedoch sicherlich Buxtehudes Autographe, und eines der schönsten und am besten lesbaren ist das Autograph des Membra-Zyklus, das in deutscher Tabulatur, einem damals

sehr beliebten „musikalischen Stenographiesystem“, geschrieben ist. Von Düben werden die „Orchesterparts“ in traditioneller Notation aufbewahrt, möglicherweise vom Hofkapellmeister für eine schwedische Aufführung des Zyklus in der Fastenzeit 1680 vorbereitet, von der wir jedoch noch keine dokumentarischen Beweise haben. Die Diskrepanz in Bezug auf die liturgische Zeit scheint jedoch eine ursprüngliche Konzeption von Membra Jesu Nostri auszuschließen, die mit den von Buxtehude in Lübeck organisierten Abendmusiken verbunden ist, musikalischen Treffen, die in der Marienkirche an den beiden letzten Sonntagen nach Trinitatis und am zweiten, dritten und vierten Adventssonntag stattfanden.

Die Musik: Die 7 mystischen Stufen

Das musikalische Werk ist als mystische Askese in sieben Stufen strukturiert; jeder Moment dieses asketischen Weges ist als Kontemplation-Meditation-Invocation über eines der Glieder des Gekreuzigten organisiert. Die Reise ist auf allen Ebenen aufsteigend: Der Blick des Betenden betrachtet das Leiden Christi von den Füßen bis zum Kopf.

Jede der sieben Kantaten ist nach einem symmetrischen Muster aufgebaut: Eine instrumentale Sonate eröffnet das Stück; darauf folgt ein Chor über die Worte des biblischen Zitats, das der Rhythmica oratio hinzugefügt wurde und am Ende der einzelnen Nummern wiederholt wird; eine Abfolge von drei Solistenarien (manchmal durch Trios ersetzt) wird daher von einem kurzen instrumentalen Ritornell unterbrochen, das nach jeder Arie wiederholt wird. Die fünfte und sechste Kantate bilden eine Ausnahme, da in ihnen ein Gesangstrio den Chor ersetzt. Die instrumentalen Sonaten leiten die Stücke ein und bereiten eine emotionale Situation vor, die sich jeweils der unterschiedlichen Absicht der Texte und der hervorgerufenen Bilder anpasst, während die Chöre, also die Präsenz des biblischen Wortes, das Rückgrat der Kantaten bilden. Die Verwendung derselben Basslinie für die drei internen Arien und die dreifache Wiederholung des instrumentalen Ritornells führt zu einer engen Kohärenz und Einheit.

AD PEDES. Die erste Kantate eröffnet sich mit dem Propheten Nahum, der die Ankunft des Heils verkündet, ähnlich den Worten des Jesaja (52,7): „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füße des Boten, der Frieden verkündet, der Freude bringt.“ Der Chor, mit vier aufsteigenden Noten und sich allmählich verdichtenden homorhythmischen Akkordfiguren, scheint darauf hinzuweisen, wie der Blick des Betenden sich zu den Höhen des Berges erhebt, von dem aus das heilbringende Ereignis erwartet wird. Plötzlich, mit einem äußerst abrupten Wechsel der emotionalen Tonlage, versetzt uns der Text des pseudo-Bernhard lebhaft in die Tragödie der Passion und beschwört die Nägel herauf, die seine Füße durchbohren, und die schrecklichen Wunden, die dem zugefügt wurden, der so lange erwartet wurde. Mit einer überraschenden Einfügung, nach der letztmaligen Wiederholung des Chors, lässt Buxtehude die gesamte Chorgruppe erneut, aber diesmal im gleichen Stil des ersten Chors, den Text der ersten

Sopranarie (Salve mundi salutare) singen, und bringt so bewusst und mit großem Kontrast den Wunsch nach der Ankunft des Erlösers und seinem notwendigen Opfer zur Rettung des Menschen näher.

AD GENUA beginnt mit der tröstlichen Vision des Jesaja von der neuen Welt, die die Völker erwarten (die unmittelbar vorhergehenden Verse lauten: „Siehe, ich lasse auf sie [Jerusalem] hineilen wie einen Strom den Frieden, wie einen Überlauf die Herrlichkeit der Nationen“); der Chor singt fast einen wiegenden Tanz, wie wenn die Mutter das Kind sanft wiegt, und die Knie, auf denen Gott sein Volk tröstet, werden zu den rhythmischen Strophen der wippenden Knie des gekreuzigten Erlösers (das verwendete Verb, „nutans“, wird auch verwendet, um die Bewegung der Sterne und die Geste des Chorleiters zu beschreiben, daher „Neuma“, ein musikalisches Zeichen). Die Verwendung der Tonart Es-Dur, als einzige Unterbrechung der Quintenreihe, scheint genau die Geste des Niederwerfens zu beschwören, wie im Bachschen Choral „O Mensch, bewein' dein' Sünde groß« (BWV 622), der mit einer bedeutungsvollen tonalen Abweichung dem vorherigen Choral in e-Moll im Orgelbüchlein folgt. Auch hier wird Es-Dur verwendet, um einen Text zu vertonen, der von der Anerkennung der eigenen Schuld und dem Bitten um Trost spricht.

AD MANUS. Die dritte Kantate ist vielleicht die bewegendste; es handelt sich um eine äußerst schmerzhafteste Meditation über die verwundeten Hände Christi. Besonders bemerkenswert ist der Kontext des biblischen Verses aus dem Propheten Sacharja, der von den Narben spricht, die sich die alten Propheten freiwillig zufügen: Wenn Gott Jerusalem befreit, wird er die Götzen und Propheten beseitigen, und alle, die Prophezeiungen aussprechen, werden sich dessen schämen und versuchen, sich zu verstecken, indem sie sagen: „Ich bin kein Prophet, ich bin ein Landmann“, und Gott wird fragen: „Warum diese Wunden in deinen Händen?“ Die verwundeten Hände als charakteristisches Zeichen werden zum Ausdruck des Schmerzes der Menschheit über den gequälten Christus am Kreuz; das Ich, das in den rhythmischen Strophen spricht, ist der Sünder, der nicht nur betrachtet, sondern den Erlöser umarmt, küsst und Tränen über den Leib des Erlösers vergießt (die Einflüsse der mittelalterlichen Mystik sind hier besonders offensichtlich). Der anfängliche Chor („Quid sunt plagae“) ist von Dissonanzen durchsetzt, die die Zerrissenheit der verwundeten Hände beschreiben.

AD LATUS. Das Hohelied Salomos steht am Anfang dieser Kantate; die patristischen Kommentare des Origenes haben im Geliebten und der Geliebten des Hohelieds eine Allegorie auf die Beziehung zwischen Christus und der Kirche gesehen; ebenso wie die Taube sich verbirgt, so entspringt aus der verwundeten Seite des Erlösers ein Strom von heilemdem Blut, und die Wunden werden zu Zeichen, die zu erforschen sind, um den Weg des Heils zu erkennen. Die Parallele zwischen der erotischen Poesie des Hohelieds und der mystischen Auslegung, die auf die Passion angewendet wird, ähnelt sehr dem Verfahren eines großen Mystikers, des heiligen Johannes vom

Kreuz, der in der „Dunklen Nacht“ Strophen mit stark erotischer Anmutung verwendet, um dann auf verschiedenen Ebenen gelesen und schließlich in Allegorien der Stationen der mystischen Askese verwandelt zu werden. Besonders bewegend ist die letzte Strophe der Kantate, in der der Sünder wünscht, dass sein letzter Atem, das heißt, sein Wesen, in die Seite des Erlösers eindringt (die mystische Vereinigung). Auf dem langsamen Weg zum Herzen des Erlösers und des Buxtehude-Zyklus wird noch die Brust in AD PECTUS durchquert, wo wir das einzige Zitat aus dem Neuen Testament finden, einen Brief des Petrus. Die Kantate sieht nicht die Beteiligung des Chores vor, sondern nur von Alt, Tenor und Bass.

AD COR ist, wie bereits erwähnt, das emotionale Zentrum des gesamten Zyklus. Das offensichtlichste Merkmal, das der Kantate eine besondere Rolle verleiht, ist die Verwendung von fünf Gamben statt der beiden Violinen in den anderen Stücken (es gibt nur eine weitere Komposition von Buxtehude mit derselben Besetzung). Dies erzeugt an sich bereits einen einzigartigen Klang durch seine Fülle und Intensität, und wenn man die Ausdruckskraft des Textes zusammen mit der Verwendung von nur zwei Sopranen und dem Bass betrachtet, versteht man, wie Buxtehudes Wunsch war, den Höhepunkt der Meditation mit einem Eintauchen in die tiefste Innerlichkeit auszudrücken. Die sechste Kantate repräsentiert das Erreichen der mystischen Vereinigung, die Umarmung des Herzens des Erlösers selbst. Es ist eine Art der sogenannten „Hertzens“-Theologie (vorgeschlagen von dem deutschen Spiritualisten Christian Hoburg in einem Werk von 1676), ausgedrückt durch Klänge. Nachdem der kostbarste Teil berührt wurde, bleibt dem Sünder nichts weiter übrig, als die Herrlichkeit Gottes zu betrachten, das blendende Licht seines Antlitzes mit der Vision des blutigen, verachteten, verspotteten Hauptes des Ecce Homo.

AD FACIEM ist unter allen Kantaten die mitreißendste durch ihre rhythmische Energie und treibende Kraft und scheint sich vollständig auf das Jenseits zu projizieren, das in der letzten Strophe beschrieben wird: die glorreiche Epiphanie des heilbringenden Kreuzes am letzten Tag des Lebens.

Das abschließende **AMEN** drückt musikalisch die tiefere Bedeutung des Kreuzesymbols aus. Das Kreuz (mit seinen beiden horizontalen und vertikalen Armen) ist das Zeichen der Vereinigung von Erde und Himmel. Christus am Kreuz wird in vielen Texten mit der auf dem Instrument gespannten Darmsaite gleichgesetzt. Das Instrument selbst, insbesondere das Streichinstrument, ist Figura Christi, analog zwischen Himmel und Erde wie Christus gespannt und entsprechend diesem Prinzip gebaut. Wie wir zu Beginn gesehen haben, steht die Vereinigung von 3 und 4 für die Vereinigung von Himmel und Erde, wie für das Kreuz. Das Amen, das Membra Jesu Nostri abschließt, ist nicht zufällig im 3/2-Takt, dem „lahmen Takt“ der Italiener, der eine konstante Polyrythmie von 3 gegen 4 ermöglicht und somit die musikalische Vereinigung dieser beiden Zahlen darstellt: In signo crucis besiegelt der mystische Buxtehude sein musikalisches Werk und seine theologische Meditation.

Mitwirkende

Barockorchester der Universität Mozarteum

Leitung: Vittorio Ghielmi

Violine 1	Zsofia Breda, Ludovica Lanaro, Jonathan Zipperle
Violine 2	Anna Brandis, Erik Schröder, Mana Kobayashi
Bratsche	Branka Sec
Viola da Gamba	Vittorio Ghielmi, Viola da Gamba I, Réka Nagy, Viola da Gamba II, Violone in G (BC), Klára Hervai-d'Elhoungne, Viola da Gamba III, Alicia Saiz Abelleira, Viola da Gamba IV, Mauro Colantonio, Viola da Gamba V (continuo concertato)
Laute	Marco Baronchelli
Orgel	Jörn Andressen

vocalEnsemble der Universität Mozarteum

Leitung: Jörn Andressen

Sopran	Claire Winkelhöfer (1 Solo), Elisabeth Zeiler, (2 Solo), Isabell Drost, Maria Louisa Geladari-Hanicz, Paula Heise, Clara Heupgen, Roze Melnudre, Eva-Maria Stadlbauer, Paulina Strobel
Alt	Olaia Lamata Ezcurdia (Solo), Sabine Rechberger, Kamila Silina, Hao Wu, Felicitas Zähringer
Tenor	Konstantin Igl (Solo), Chanhwi Kim, Samuel Pörnbacher
Bass	Filippo Turkheimer (Solo), Martin Cruzat-Riquelme, Elias Mädler

21:45 Uhr Revolution

Werke von: J. Haydn, L. v. Beethoven, S. Fontanelli, Ch. Mallozzi

Die Beziehung zwischen Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven muss kompliziert gewesen sein. Die zahlreich überlieferten Berichte lassen das sehr wechselhafte Bild eines stolzen und gleichzeitig neidvollen Lehrers gegenüber einem sehr selbstbewussten und aufmüpfigen Studenten entstehen. Folgt man den Schilderungen von Beethovens Schüler Ferdinand Ries, so hegte Beethoven Zeit seines Lebens einen regelrechten Groll gegenüber Haydn. Grund hierfür soll sein Klaviertrio in c-Moll Opus 1 Nr. 3 gewesen sein: „Dies fiel Beethoven sehr auf, indem er es für das Beste hielt, so wie es denn auch noch heute immer am meisten gefällt und die größte Wirkung hervorbringt. Daher machte diese Äußerung Haydns (Anm. Haydn riet von der Veröffentlichung des Trios ab) auf Beethoven einen bösen Eindruck und ließ bei ihm die Idee zurück: Haydn sei neidisch, eifersüchtig und meine es mit ihm nicht gut. Ich muss gestehen, daß, als Beethoven mir dieses erzählte, ich ihm wenig Glauben schenkte. Ich nahm daher Veranlassung, Haydn selbst darüber zu fragen. Seine Antwort bestätigte aber Beethovens Äußerung, indem er sagte, er habe nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde.“ (Wegeler-Ries: Biographische Notizen, Koblenz 1838) Hören Sie zu Beginn den wunderbaren ersten Satz eines Klaviertrios in Es-Dur Joseph Haydns aus dem Jahr 1795, also aus der Zeit kurz nach der Episode mit dem Opus 1/3, welches bereits 1793 erschien. (Übrigens mit einer Widmung an Fürst Lichnowsky und sehr zum Mißfallen des alten Meisters ohne die gängige Floskel „von Ludwig van Beethoven, Schüler Haydns“.)

Bereits im Jahr 1998 schrieb Simone Fontanelli „EFFEPÍ“ 5 Miniaturen für Hammerklavier. Auftraggeber war das Mozarteum und Anlass der Mozartwettbewerb, der neben der Sparte Klavier auch eine Wertungsgruppe für Hammerflügel ausgerufen hatte. Das Festival ORA, mit seinen zahlreichen Kompositionen für historische Instrumente, kann also auf eine großartige und im doppelten Sinne hauseigene Komposition zurückverweisen, die damals noch völlig singulär war. Fontanelli lotet in seinem Werk die fantastischen klanglichen Möglichkeiten des klassischen Wiener Hammerflügels ungemein gekonnt aus.

Joseph Haydn (1732-1809)

Aus dem Trio in Es-Dur, Hob XV.22

Allegro

Haruna Shinoyama, Violine

Marco Testori, Violoncello

Florian Birsak, Hammerklavier

Simone Fontanelli (*1961)

Aus EFFEPÌ per Fortepiano (1998)

Corale immaginario und „Excuse me, where is the way out?“

Florian Birsak, Hammerklavier

Chiara Mallozzi (*1988)

Come un Corale

Interno giorno – Canzone – Come un Corale

Für 3 Violoncelli

Mauro Colantonio, Réka Nagy, Marius Malanetchi, Violoncelli da Gamba

Leitung: Simone Fontanelli

Ludwig van Beethoven (1770–1832)

Klaviertrio op. 1, Nr. 3 in c-Moll

Allegro con brio – Andante cantabile con Variazioni – Scherzo – Finale Prestissimo

Haruna Shinoyama, Violine

Marco Testori, Violoncello

Florian Birsak, Hammerklavier

22:30 Uhr

Ein kleiner Salzburger Nach(t)klang

Andreas Hofer: *Ver Sacrum seu flores musici* (Salzburg, 1677)

Barockorchester und vocalEnsemble der Universität Mozarteum

Leitung: Jörn Andresen

Der aus Bad Reichenhall gebürtige Komponist Andreas Hofer war Vorgänger von Heinrich Ignaz Franz von Biber als Hofkapellmeister am Salzburger Dom. In dieser Funktion schrieb Hofer nicht nur raffinierte mehrstimmige Werke, er gab im Jahre 1677 unter dem Titel „*Ver sacrum seu flores musici*“ („Heiliger Frühling oder Musikalische Blüten“)

Andreas Hofers „*Ver sacrum seu flores musici*“ ist die erste gedruckte Sammlung von paraliturgischer Musik für den Erzbischöflichen Hof von Salzburg, die in einer modernen Ausgabe veröffentlicht wurde, eine wichtige Korrektur zur Überbetonung der instrumentalen Virtuosen des Hofes, Heinrich Biber und Georg Muffat. Die achtzehn Stücke der Sammlung sind liturgisch geordnet, wobei jeder Komposition ein bestimmter Festtag zugewiesen ist. Hofers Texte sind eine einzigartige Sammlung von Schriften, Gedichten und Prosatexten, die der Komponist durch kreative Instrumentierung, Textur und Stil musikalisch für die Feier jedes Festes dramatisiert. In der Anmerkung an den Leser werden diese Werke als „für das Offertorium“ bezeichnet

(obwohl keine vorgeschriebenen liturgischen Texte vorhanden sind), und sie zeigen die wandelbare Natur des musikalischen Genres in der Frühen Neuzeit.

Nr. 7 Resurgenti Deo

Nr. 8 Vidi conjunctos

Nr. 9 Ecce crucem Domini

Mitwirkende

Barockorchester Universität Mozarteum

Leitung: Vittorio Ghielmi

Violine Zsófia Breda, Klára Hervai-d'Elhounge

Violone Réka Nagy

Laute Marco Baronchelli

Altposaune Robert Schlegl

Tenorposaune Cas Gevers

Bassposaune Tural Ismayilov

vocalEnsemble der Universität Mozarteum

Leitung: Jörn Andresen

Sopran Claire Winkelhöfer (1 Solo), Elisabeth Zeiler (2 Solo), Isabell Drost, Maria Louisa Geladari-Hanicz, Paula Heise, Clara Heupgen, Roze Melnudre, Eva-Maria Stadlbauer, Paulina Strobel.

Alt Olaia Lamata Ezcurdia (Solo), Sabine Rechberger, Kamila Silina, Hao Wu, Felicitas Zähringer

Tenor Konstantin Igl (Solo), Chanhwi Kim, Samuel Pörnbacher

Bass Filippo Turkheimer (Solo), Martin Cruzat-Riquelme, Elias Mädler

Texte

Claudio Monteverdi

SI DOLCE È'L TORMENTO

Text: Carlo Milanuzzi (ca. 1590–ca. 1647)

Si dolce è'l tormento
Ch'in seno mi sta,
Ch'io vivo contento
Per cruda beltà.
Nel ciel di bellezza
S'accreschi fierezza
Et manchi pietà:
Che sempre qual scoglio
All'onda d'orgoglio
Mia fede sarà.

La speme fallace
Rivolgam' il piè.
Diletto ne pace
Non scendano a me.
E l'empia ch'adoro
Mi nieghi ristoro
Di buona mercè:
Tra doglia infinita,
Tra speme tradita
Vivrà la mia fè

Claudio Monteverdi

SI DOLCE È'L TORMENTO

Text: Carlo Milanuzzi (ca. 1590–ca. 1647)

So süß ist die Qual,
die ich im Busen trage,
dass ich glücklich lebe
für die grausame Schöne.
Im Himmel ihrer Schönheit
mag Hochmut gedeihen,
ihr mag Mitleid fehlen:
Immer wird wie ein Fels
in der Woge des Stolzes
meine Treue stehen.

Per foco e per gelo
riposo non hò.
Nel porto del cielo
riposo avrò.
Se colpo mortale
con rigido strale
Il cor m'impiegò,
cangiando mia sorte
Col dardo di morte
il cor sanerò.

Se fiamma d'amore
Già mai non senti
Quel rigido core
Ch'il cor mi rapì,
Se nega pietate
La cruda beltate
Che l'alma invaghi:
Ben fia che dolente,
Pentita e languente
Sospirimi un di.

Möge trügerische Hoffnung
den Schritt mir verwirren,
weder Freude noch Friede
sich auf mich senken.
Mag die Böse, die ich liebe,
mir auch die Erquickung
eines guten Lohns verwehren:
Zwischen endlosem Schmerz
und enttäuschter Hoffnung
wird meine Treue leben.

Vor Hitze und Kälte
finde ich keine Ruhe.
Im Hafen des Himmels
werde ich Frieden finden.
Wenn ein tödlicher Treffer
mit hartem Strahl
das Herz mir verwundet
und mein Schicksal mit dem Pfeil
des Todes sich wandelt,
dann wird mein Herz gesunden.

Tarquino Merula

FOLLE È BEN CHE SI CREDE

Text: Ascanio Pio di Savoia (gest. 1649)

Folle è ben che si crede
Che per dolci lusinghe amorose
O per fiere minaccie sdegnose
Dal bel idoo mio ritraga il piede
Cangi pur suo pensiero
ch'il mio cor prigioniero
Spera che goda la libertà
Dica chi vuole dica chi sa.
Altri per gelosa
Spiri pur empie fiamme dal seno
Versi pure Megera il veneno
Perchè rompi al mio ben la fede mia
Morte il viver mi toglia
Mai fia ver che si scioglia
Quel caro laccio che preso m'ha
Dica chi vuole dica chi sa.
Ben havrò tempo, e loco
Da sfogar l'amoroser mie pene
Da temprar de l'amato mio bene
E de l'arso mio cor, l'occulto foco
E trà l'ombre, e gli orrori
De noturni splendori
Il mio ben furto s'asconderà
Dica chi vuole dica chi sa.

Wenn es der Liebe Glut
nie gefühlt hat,
jenes harte Herz,
das mir mein Herz raubte;
wenn sie sich des Mitleids verweigert,
diese grausame Schöne,
die meine Seele entzückt,
soll sie schmerzerfüllt,
reuevoll und schmachmend
eines Tages nach mir seufzen.

Tarquino Merula

FOLLE È BEN CHE SI CREDE

Text: Ascanio Pio di Savoia (gest. 1649)

Schön verrückt ist der, der glaubt,
dass mich süße, verliebte Schmeicheleien
oder stolze, wütende Drohgebärden
von meinem Schatz fernhalten könnten.
Er soll nicht denken,
dass mein gefangenes Herz
auf den Genuss von Freiheit hofft,
was auch immer man sagt oder weiß.
Anderen mögen aus Eifersucht
der Bosheit Flammen in der Brust brennen,
Megaira mag ihr Gift vergießen, um das
Vertrauen meines Schatzes zu zerstören.
Der Tod mag mir das Leben nehmen,
doch werden sich die teuren Bande,
die mich fesseln, niemals lösen,
was auch immer man sagt oder weiß.
Bald werde ich Zeit und Muße haben,
meinem Herzschmerz Luft zu machen
und das verborgene Feuer zu schüren
in meiner Liebsten und meinem Herzen.
Und zwischen Schatten und Schrecken
des nächtlichen Glanzes wird sich
mein Schatz heimlich verstecken,
was auch immer man sagt oder weiß.

1. Ad pedes

2. Tutti (Nahum 2,1)

Ecce super montes pedes
evangelizantis et annunciantis pacem.

3. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano 1

Salve mundi salutare,
salve, salve Jesu care!
Cruci tuae me aptare
vellem vere, tu scis quare,
da mihi tui copiam.

b) Soprano 11

Clavos pedum, plagas duras,
et tarn graves impressuras
circumplector cum affectu,
tuo pavens in aspectu,
tuorum memor vulnerum.

c) Basso

Dulcis Jesu, pie Deus,
ad te clamo licet reus,
praebe mihi te benignum,
ne repellas me indignum
de tuis sanctis pedibus.

4. Tutti= 2

5. Tutti= 3a

II. Ad genua

7. Tutti (Jesaja 66, 12)

Ad ubera portabimini
et super genua blandientur vobis.

8. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Tenore

Salve Jesu, rex sanctorum,
spes votiva peccatorum,
crucis ligno tanquam reus,
pendens homo, verus Deus,
caducis nutans genibus.

1. An die Füße

2. Tutti (Nahum 2,1)

Siehe, über die Berge kommen die Füße
des Freudenboten und Verkünders des Friedens.

3. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Heil der Welt!
Sei begrüßt, teurer Jesus!
An dein Kreuz will ich wahrhaftig
mich hängen! Du weißt warum,
gib mir deine Kraft!

Die Nägel in deinen Füßen, die harten Schläge
und die derart schweren Blessuren
umfasse ich mit Ergriffenheit.
Bei deinem Anblick erschauernd,
gedenke ich deiner Wunden.

Süßer Jesus, gnädiger Gott, zu dir rufe ich,
wenn ich, wenn ein Schuldiger das darf;
zeige dich mir wohlwollend!
Weise mich Unwürdigen nicht zurück
von deinen heiligen Füßen!

4. Tutti= 2

5. Tutti= 3a

II. An die Knie

7. Tutti (Jesaja 66, 12)

An den Brüsten sollt ihr getragen werden,
und auf den Knien wird man euch lieblosen.

8. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Jesus, König der Heiligen,
verheißene Hoffnung der Sünder!
Am Holz des Kreuzes hängend,
wie ein schuldiger Mensch, doch wahrer Gott,
schwankend, mit fallenden Knien.

b) Alto

Quid sum tibi responsurus,
actu vilis corde durus?
Quid rependam amatori,
qui elegit pro me mori,
ne dupla morte morerer.

c) Doi Soprani e Basso

Ut te quaeram mente pura,
sit haec mea prima cura,
non est labor nec gravabor,
sed sanabor et mundabor,
cum te complexus fuero.

9. Tutti= 7

III. Ad manus

11. Tutti (Sacharja 13 ,6)

Quid sunt plagae istae
in medio manuum tuarum?

12. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano 1

Salve Jesu, pastor bone,
fatigatus in agone,
qui per lignum es distractus
et ad lignum es compactus
expansis sanctis manibus.

b) Soprano II

Manus sanctae, vos amplector
et gemendo condelector,
grates ago plagis tantis,
clavis duris, guttis sanctis,
dans lacrimas cum osculis.

c) Alto, Tenore e Basso

In cruore tuo lotum
me commendo tibi totum,
tuae sanctae manus istae
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis.

13. Tutti= 11

Was soll ich dir antworten,
schwach in der Tat und hart im Herzen?
Was soll ich dem Liebenden zurückgeben,
der es wählte, für mich zu sterben, ohne,
dass ich selbst eines doppelten Todes stürbe?

Dass ich mit reinem Sinn dich suche,
dies sei meine erste Sorge.
Es ist nicht Mühe, noch wird es bedrücken,
sondern ich werde heil und rein werden,
wenn ich dich umfasse.

9. Tutti= 7

III. An die Hände

11. Tutti (Sacharja 13 ,6)

Was sind das für Wunden
inmitten deiner Hände?

12. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Jesus, guter Hirte,
ermüdet im Kampfe,
der du durch das Holz gestreckt
und an das Holz geschlagen bist
mit ausgebreiteten, heiligen Händen!

Ihr heiligen Hände, euch umfasse ich,
und trauernd freue ich mich an euch.
Ich danke den so schweren Schlägen,
den harten Nägeln, den heiligen Blutstropfen,
wobei ich mit meinen Augen Tränen vergieße.

In deinem Blute gewaschen,
empfehle ich mich ganz dir an.
Diese deine heiligen Hände
mögen mich beschützen, Jesus Christus,
in äußersten Gefahren.

13. Tutti= 11

IV. Adlatus

15. Tutti (Hohelied 2,13+14)

Surge, amica mea, speciosa mea,
et veni, columba mea
in foraminibus petrae, in caverna maceriae.

16. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano 1
Salve latus salvatoris,
in quo latet mel dulcoris,
in quo patet vis amoris,
ex quo scatet fons cruoris,
qui corda lavat sordida.

b) Alto, Tenore e Basso
Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo,
verecunda quidem fronte,
ad te tarnen veni sponte
scrutari tua vulnera.

c) Soprano 11
Hora mortis meus flatus
intret, Jesu, tuum latus,
hinc expirans in te vadat,
ne hunc leo trux invadat,
sed apud te permaneat.

17. Tutti= 15

V. Ad pectus

19. Voci Alto, Tenore e Basso (1. Petrus 2,2+3)

Sicut modo geniti infantes rationabiles, et
sine dolo concupiscite, ut in eo crescatis in
salutem. Si tarnen gustatis, quoniam dulcis
est Dominus.

20. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Alto
Salve, salus mea, Deus,
Jesu dulcis, amor meus,
salve, pectus reverendum,
cum tremore contingendum,
amoris domicilium.

IV. An die Seite

15. Tutti (Hohelied 2,13+14)

Erhebe dich, meine Freundin, meine Schöne,
und komm her, meine Taube,
in den Felshöhlen, in den Mauerlöchern.

16. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Seite des Erlösers,
in der sich süßer Honig birgt,
in der sich die Macht der Liebe zeigt,
aus der die Quelle des Blutes sprudelt,
die die befleckten Herzen reinigt.

Siehe, dir nähere ich mich,
schone mich, Jesus, wenn ich fehle!
Mit beschämtem Gesicht
komme ich doch zu dir aus eigenem Antrieb,
deine Wunden zu erforschen.

In der Stunde des Todes möge mein Lebens-
hauch, eintreten, Jesus, in deine Seite.
Hinscheidend möge er in dich eingehen,
dass kein wilder Löwe sie überfalle,
sondern dass er für immer bei dir bleibe.

17. Tutti= 15

V. An die Brust

19. Voci Alto, Tenore e Basso (1. Petrus 2,2+3)

Nach gleichem wie vernünftige, neugeborene
Kinder verlangt und ohne List, dass ihr daran
wachset im Heil, wenn ihr es doch schmeckt,
weil der Herr lieblich ist!

20. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, mein Heil, Gott,
süßer Jesus, meine Liebe!
Sei begrüßt, verehrte Brust,
unter Zittern zu berührende
Wohnstatt der Liebe!

b) Tenore

Pectus mihi confer mundum,
ardens, pium, gemebundum,
voluntatem abnegatam,
tibi semper conformatam,
juncta virtutum copia.

c) Basso con Stromenti
Ave, verum templum Dei,
precor miserere mei,
tu totius arca boni,
fac electis me apponi,
vas dives Deus omnium.

21. Voci Alto, Tenore e Basso= 19

VI. Ad Cor

23. Doi Soprani e Basso (Hohelied 4,9)

Vulnerasti cor meum,
soror mea, sponsa.

24. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Soprano 1
Summi regis cor, aveto,
te saluto corde laeto,
te complecti me delectat
et hoc meum cor affectat,
ut ad te loquar animes.

b) Soprano 11
Per medulam cordis mei,
peccatoris atque rei,
tuus amor transferatur,
quo cor tuum rapiatur
languens amoris vulnere.

c) Basso
Viva cordis voce clamo,
dulce cor, te namque amo,
ad cor meum inclinare,
ut se possit applicare
devoto tibi pectore.

25. Doi Soprani e Basso = 23

Mach mir das Herz rein,
brennend, fromm und seufzend!
Mach, dass ich meinem Willen entsage,
er dir stets angepasst sei,
verbunden mit der Fülle der Tugenden!

Sei begrüßt, wahrer Tempel Gottes,
bitte erbarme dich meiner,
Schatzkiste alles Guten,
lass mich zu den Auserwählten gehören,
kostbares Gefäß, Gott aller!

21. Voci Alto, Tenore e Basso= 19

VI. An das Herz

23. Doi Soprani e Basso (Hohelied 4,9)

Du hast mein Herz verwundet,
meine Schwester, Braut.

24. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei begrüßt, Herz des höchsten Königs!
Ich grüße dich frohen Herzens.
Dich zu umfassen erfreut mich,
und mein Herz strebt danach,
dass du mich ermutigst, zu dir zu reden.

In das Innerste meines Herzen,
eines Sünders und Schuldigen,
soll sich deine Liebe übertragen,
eines solchen, durch den dein Herz zerrissen wird,
ermattend durch die Wunde der Liebe.

Mit der lebendigen Stimme der Liebe rufe ich,
süßes Herz, dich, denn ich liebe dich.
Neige dich zu meinem Herzen,
dass es sich anschmiegen kann
an dich mit demütiger Brust!

25. Doi Soprani e Basso= 23

VII. Ad faciem

27. Tutti (Psalm 31,17)

Illustra faciem tuam super servum tuum,
salvum me fac in misericordia tua.

28. Aria (Arnulf von Löwen)

a) Alto, Tenore e Basso con Violini

Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.

b) Alto

Dumme mori est necesse,
noli mihi tune deesse,
in tremenda mortis hora
veni, Jesu, absque mora,
tuere me et libera.

c) Tutti

Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tune appare,
o amator amplectende,
temet ipsum tune astende
in cruce salutifera.

29. Tutti

Amen.

VII. An das Gesicht

27. Tutti (Psalm 31,17)

Lass dein Gesicht erstrahlen über deinem
Diener, rette mich durch deine Gnade!

28. Aria (Arnulf von Löwen)

Sei mir gegrüßt, blutiges Haupt,
über und über mit Dornen gekrönt,
entstellt und verwundet,
mit dem Rohrstock geschlagen,
mit bespucktem und verschmiertem Gesicht.

Wenn ich sterben muss,
dann sei mir nicht fern!
In der schrecklichen Stunde des Todes,
komm, Jesus, ohne Zögern,
schütze und befreie mich!

Wenn du mir befiehlst zu gehen,
lieber Jesus, dann zeige dich!
Liebender, den ich umfassen will,
offenbare dich selbst mir dann
am heilbringenden Kreuze!

29. Tutti

Amen.

*Übersetzung: Alexander Jost
© Carus-Verlag 2006*

Filen, mio caro

Rec[itati]vo.

Filen, mio caro bene se vera fe t'osservo,
testimonij ne sono i monti,
la pendice e le fonti,
e questi tronchi, oh Dio! e queste Piante,
che del mio core amante
sanno la lealtà che a te conservo.
Ma se a miei detti l'alma tua non crede,
alli monti, alli sassi, alla Pendice,
alle piante, alle fonti, et alli tronchi,
chiedine pur, e scorderà i mia fede.

Aria.

Chiedi pur ai monti,
ai sassi, alle fonti
alla pendice
se t'adoro; eco ti dice:
Filli tua si, se t'è fedel.

Volgi poi il guardo ai tronchi,
alle piante, e nello seno leggerai
al suo Fileno Filli mai sarà infedel

Rec[itati]vo.

Ma se prova bastante
della mia sol da fede
non son eco le voci,
non son le cifre delli tronchi, e piante
Aprimi o caro il seno
e vedrai ch'il mio core tutto fede,
et Amore,
nel sen ti balzerà vago Fileno
e a chi lo ferì a te mio bel tesor
dirà così

Aria

Che ti sembra son fedele
mio bell'idolo crudele
si rispondi, o caro, si.

E se vuoi prova maggiore
dimmi mori, o fido core
morirò, se vuoi così.

Recitativo

Phileo, my dear heart, if I show you true faith,
the witnesses of it are the mountains,
the hillside and the fountains,
and these trees, and oh God! these tears,
that of my loving heart know
the loyalty to you that I preserve.
But if my words do not sway your soul,
ask as well of the mountains, the rocks, the
hillside, the tears, the fountains, and the trees,
and you will realize my love.

Aria

Ask as well the mountains,
the rocks, the fountains,
the hillside
if I adore you; Echo tells you:
your Phyllis, yes, is faithful to you.

Then turn your eyes to the trees,
to the tears, and in the heart you will read
that Phyllis will never be unfaithful to her Phileo.

Recitativo

But if a sufficient proof
of my trust is to be given,
it is not the voices in echo,
not the numbers of the trees, and tears.
Open my breast oh! my beloved
and you will see that my heart
full of trust and love,
within my breast will leap to you
lovely Phileo, and to he who wounded it,
to you my treasure, it will speak thus:

Aria

Does it seem to you that I am faithful
my lovely, cruel idol?
reply 'yes' oh! my dear one, 'yes

And if you want a greater proof,
tell me to to die, oh! dear heart
I will die, if that is what you wish

Andreas Hofer: Resurgenti deo

Resurgenti deo laudes laetis vocibus cantate et plaudite.
Cum jubil concinite. Triumphum salvatori concinite.
Resurgenti deo laetis vocibus cantate et plaudite.
Vincit leo de tribu Juda. Devicti fremunt inferi funestae mortis spicula. Resurgens vita triumphat. Applaudite sidera aureis micate radiis et potenti stygis victori festvis ignibus date traphaea. Resurgenti deo laudes laetis vocibus cantate et plaudite.
Congaude terra, jubilant montes, resonet valles, laetis prata floribus, nectite coronas.
Spirate venti, placidis zephyris, insonet aer. Tranquillis fluctibus, maria plaudite,
Palmamque totus, concinat orbis. Alleluia.

Preisest und lobet den auferstandenen Herrn mit freudigen Stimmen!

Rufe mit Jubel! Singe dem Erlöser Triumph!

Preisest und lobet den auferstandenen Herrn mit freudigen Stimmen!

Der Löwe aus dem Stamm Juda hat gesiegt.

Die besiegteten Toten brüllten über die höllischen Stacheln des Todes. Das auferstehende Leben triumphiert. Jubelt den goldenen Sternen mit glitzernden Strahlen zu und gebt den mächtigen Überwindern des Styx die Trophäen! Preisest und lobet dem auferstandenen Herrn mit freudigen Stimmen! Die Erde jubelt, die Berge jubeln, die Täler hallen, die Wiesen jubeln mit Kronen von Blumen! Die Luft erklingt mit dem Hauch des Windes, in einer ruhigen Brise. Mit ruhigen Wellen preisen die Meere und alle Palmen, die Welt singt. Alleluja.

Andreas Hofer: Vidi conjunctos

Vidi conjunctos viros habentes splendidas vestes et angelus Domini locutus est ad me dicens:

Haec est gloria sanctorum sors perennis electorum in caelesti patria, haec est vita beatorum et corona meritum in aeterna gloria. Vidi angelum Dei volentem per medium caelum voce magna clamantem et dicentem: Hic est splendor in salvatis, plena lux serenitatis, quam beati resident, donum hoc jucunditatis, dies has amoenitatis, sine nocte possident. Post tot crudes et labores, post certam et angores dat Olympus praemium.

Ich sah vereinte Männer in prächtigen Kleidern, und der Engel des Herrn redete zu mir und sprach: Das ist die Herrlichkeit der Heiligen, das ewige Los der Auserwählten im himmlischen Land, das ist das Leben der Seligen und die Krone der Verdienstvollen in ewiger Herrlichkeit. Ich sah einen Engel Gottes durch die Mitte des Himmels fliegen und mit lauter Stimme rufen und sagen: Das ist der Glanz der Geretteten, das volle Licht der Gelassenheit, in dem die Seligen wohnen, dieses Geschenk der Freude, diese Tage der Freude, sie sie ohne Nacht besitzen. Nach so vielen Nöten und Mühen, nach sicherer Pein verleiht der Olymp den sicheren Preis.

Andreas Hofer: Ecce crucem domini

Ecce crucem Domini! Fugite partes adversae vicit leo
de tribu Juda radix David. Alleluja!
Crux fidelis inter omnes, arbor una nobilis, nulla silva talem profert fronde flore
germine. Sola Digna tu fuisti, ferre mundi victimam, atque portum praeparare arca
mundo naufrago.
Dulce lignum dulces clavos, dulce pondus sustines.
Ad te clamat mente sana, plebs devota Christiana.
Salva sanos aegros sana, quod non valet vis humana fit in tuo nomine.
Ad te clamat mente sana, plebs devota Christiana. Alleluia.

Seht das Kreuz des Herrn! Fliehe vor den feindlichen Gegner, der Löwe des Stammes Juda, die Wurzel Davids, hat gewonnen. Halleluja!

Das treue Kreuz unter allen, der eine edle Baum, kein Wald bringt solch ein Blatt und solch eine Knospe hervor. Du warst der Einzige, der würdig war, das Opfer der Welt zu tragen und der Welt einen Hafen für die schiffbrüchige Arche zu bereiten.

Süßes Holz, süße Nägel, süßes Gewicht, das du trägst.

Zu dir ruft das gläubige christliche Volk in heilem Geist. Halleluja.

Rette die Gesunden und heile die Kranken, denn in deinem Namen geschieht, was menschliche Kraft nicht erreicht.

Zu dir ruft das gläubige christliche Volk in heilem Geist. Halleluja.

ORA_Barocknacht! In Stile Moderno

Eine Veranstaltung des Departments für Alte Musik

Musikalische Konzeption

Florian Birsak, Dorothee Oberlinger, Vittorio Ghielmi

Orchesterkoordination und Organisation

Juan Manuel Araque Rueda

Logistische Unterstützung

Francesco Pinosa, Luis Carlos Triviño, Reka Nágý

ORA early music festival

Künstlerisches Planungsteam

Dorothee Oberlinger

Leitung Department für Blas- & Schlaginstrumente und
stellv. Leitung Institut für Neue Musik

Simone Fontanelli

Leitung Institut für Neue Musik

Vittorio Ghielmi

Leitung Department für Alte Musik

Florian Birsak

stellv. Leitung Department für Alte Musik

Organisation

Juan Manuel Araque-Rueda

Senior Artist Department Alte Musik

Henning Pankow

Leitung Orchester- & Chormangement

Alle Angaben basieren auf den in der Abteilung für PR & Marketing eingegangenen Programmvorlagen!