

Johann Valentin

RATHGEBER

'Messe von Muri' • Concertos

audite



ENSEMBLE
ARCIMBOLDI



Cappella Murensis
ensemble arcimboldo

recording: October 12 - 15, 2006
recording location: Abbey Church of Muri

This recording was supported by

- Vereinigung „Freunde der Klosterkirche Muri“
- Josef Müller Stiftung Muri
- Fondation Emmy Ineichen Muri
- Aargauer Kuratorium



Co-production with the Schweizer Radio DRS 2



equipment: Sennheiser MKH 20, MKH 40
Neumann KM 130, KM 134, U87
Brüel & Kjær 4006
custom-made mic-amps, RME mic-amps
Stax SRM Monitor, Dynaudio Air, ME Geithain RL 906

recording format: pcm, 44,1 kHz / 24bit
pcm-dsd conversion: Philips AFC, Sigma Delta type D
sacd authoring: Philips SACD creator
disc type: hybrid SACD, stereo and surround layer
recording producer: Dipl.-Tonmeister Ludger Böckenhoff
editing: Dipl.-Tonmeister Robert Göing
photos: Bernhard Kägi, Muri

cover: Agnes Böckenhoff, Detmold: page 1, 3 (photo 5+6) + 13 (photo 2)
The angel with the musical instrument is a detail from the stained glass windows of the cloister in Muri, dating principally from 1554/1558 from the workshop of Carl von Egeri of Zurich. It is one of the finest examples of Swiss Renaissance glass painting.

design: »audite« Musikproduktion



e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>
© 2007 + © 2007 Ludger Böckenhoff



JOHANN VALENTIN RATHGEBER *Messe von Muri* *Concerti aus „Chelys sonora“*

CHRISTIAN GOTTFRIED TELONIUS *Concerto für Tromba marina*

Maria C. Schmid, Sopran^{*1}

Alex Potter, Alt^{*2}

Hans Jörg Mammel, Tenor^{*3}

Marcus Niedermeyer, Bass^{*4}

Péter Barczi, Violine^{*5} (track 7 + 11)

Éva Borhi, Violine^{*6} (track 9)

Christian Leitherer, Clarinette^{*7}

Henry Moderlak, Trompete^{*8}

Thilo Hirsch, Tromba marina^{*9}

Cappella Murensis
Johannes Strobl

ensemble arcimboldo
Thilo Hirsch

JOHANN VALENTIN RATHGEBER (1682 - 1750)
Messe von Muri – Missa XII solennis in D aus
„Missale tum rurale tum civile“, op. 12, Augsburg 1733

- | | |
|--|------|
| ① Kyrie
<i>Kyrie I • Kyrie II</i> | 2:53 |
| ② Gloria
<i>Gloria • Laudamus te • Gratias • Domine Deus • Qui tollis • Quoniam</i> | 7:54 |
| ③ Credo
<i>Credo • Deum de Deo • Qui propter • Et incarnatus • Crucifixus • Et resurrexit • Et iterum • Et unam sanctam • Et vitam</i> | 9:18 |
| ④ Sanctus
<i>Sanctus • Pleni • Osanna • Benedictus • Osanna</i> | 6:03 |
| ⑤ Agnus Dei
<i>Agnus Dei I/II (Handschrift) • Agnus Dei I/II (Druck) • Agnus Dei III • Dona nobis</i> | 7:45 |



JOHANN VALENTIN RATHGEBER
Concerti aus „Chelys sonora“, op. 6, Augsburg 1728

- | | |
|--|------|
| ⑥ Concerto XIX in C für Clarinette, Streicher und Basso continuo
<i>Allegro • Adagio • Allegro</i> | 3:44 |
| ⑦ Concerto VI in d für Violine, Streicher und Basso continuo
<i>Allegro • Adagio • Allegro</i> | 5:16 |
| ⑧ Concerto XX in C für Trompete, Streicher und Basso continuo
<i>Allegro • Adagio • Presto</i> | 4:09 |
| ⑨ Concerto IV in G für Violine, Streicher und Basso continuo
<i>Presto • Adagio • Allegro</i> | 3:25 |

CHRISTIAN GOTTFRIED TELONIUS (um 1750)

- | | |
|--|-------|
| ⑩ Concerto XIII in D für Tromba marina, Streicher, Pauken und Basso continuo
<i>Allegro • Gavotte • Aria Lentement • Menuett</i> | 10:44 |
|--|-------|

JOHANN VALENTIN RATHGEBER
Concerti aus „Chelys sonora“, op. 6, Augsburg 1728

- | | |
|---|------|
| ⑪ Concerto I in B für Violine, Streicher und Basso continuo
<i>Allegro • Adagio • Allegro</i> | 5:35 |
| ⑫ Concerto XIV in D für Clarinette und Trompete, Streicher und Basso continuo
<i>Allegro • Adagio • Allegro</i> | 5:12 |

Gesamtspielzeit: 72:03

Die Messe von Muri – Über ein außergewöhnliches Projekt

Johann Valentin Rathgeber, der zeit seines Lebens als einer der beliebtesten und einflussreichsten Komponisten Süddeutschlands galt, wird 1682 in Oberelsbach (Unterfranken) geboren. Er erhält seinen ersten Musikunterricht beim Vater, dem Organisten Valentin Rathgeber. Nach einem Studium der Logik und der Theologie tritt er 1707 im Kloster Banz (Oberfranken) in den Benediktinerorden ein und ist dort in der Folgezeit als Prediger und Musiker tätig.

Nachdem Rathgeber diese Positionen 22 Jahre ausgefüllt hat, will er seinem Leben noch einmal eine neue Wendung geben und bittet seinen Abt, ihm eine Bildungsreise durch Europa zu erlauben. Als der Abt ihm diese Erlaubnis nicht erteilen will, verlässt Rathgeber das Kloster 1729 unerlaubt und reist zuerst mit verschiedenen Zwischenaufenthalten bis nach Trier. Danach führt ihn sein Reiseweg in den Bo-

denseeraum und die Schweiz (belegt sind hier Aufenthalte im Kloster Muri/Aargau, Kloster Wettingen/Aargau und Päfers bei St. Gallen) und dann weiter nach Osten über Österreich bis nach Ungarn.

Als Rathgeber 1738 nach neun Jahren Abwesenheit wieder vor der Pforte des Klosters Banz steht, muss er erst 17 Tage Carzer-Haft absitzen, bevor er wieder in die Ordensgemeinschaft aufgenommen wird. Hier verbringt er die letzten zwölf Jahre seines Leben bis zu seinem Tod 1750, wobei er sich hauptsächlich der Fortsetzung seiner weltlichen Kompositionen widmet.

Auf seiner Reise kam Rathgeber meist in Benediktinerklöstern unter, wofür er sich mit Widmungen seiner Kompositionen bedankte. Solch eine Widmung ist auch für das Kloster Muri belegt. Im Ausgabenbuch für das Jahr 1731 findet sich ein Eintrag über die Auszahlung von 10 Gulden und 20 Schilling an Rathgeber für die Widmung einer Messe zum Jahrestag der Weihe des Fürstbistums Gerold Haimb (1678-1751). Am 24. Oktober 1731 wurde diese

Messe dann erstmals in der Klosterkirche Muri aufgeführt. Da der gesamte Musikalienbestand des Klosters Muri im Zuge der Säkularisierung 1841 verloren ging, galt seitdem auch die Messe von Rathgeber als verschollen.

Sensationelle Wiederentdeckung

Im Zuge meiner Forschung zum Thema „Musik aus Schweizer Klöstern mit Tromba marina“ stieß ich im Jahr 2002 bei einer Recherche in der Klosterbibliothek Einsiedeln auf das Manuskript einer anonymen Messe in C-Dur mit dem Titel *Messe von Muri*. Im Jahr 2005, bei einer Recherche im Okresny-Archiv in Bratislava, fiel mir eine einzeln überlieferte handschriftliche Bassstimme einer Messe in D-Dur von Johann Valentin Rathgeber mit der Angabe *Opus XII/14* in die Hände. Trotz der veränderten Tonart erkannte ich sofort, dass es sich um dieselbe Messe handelte, die in Einsiedeln anonym und in C-Dur überliefert war. In Zusammenarbeit mit der Valentin-Rathgeber-Gesellschaft konnte schließlich noch eine 1733 von Rathgeber

selbst als Druck veröffentlichte Version (*Opus XII, Missa Solemnis 12*) derselben Messe identifiziert werden. 275 Jahre nach der Uraufführung der *Messe von Muri* in der Klosterkirche Muri bot sich nun die einzigartige Möglichkeit dieses Werk am Ort seiner Entstehung in der Einheit von Musik, prunkvoller barocker Architektur und historischem Instrumentarium wieder erklingen zu lassen.

„Die Tromba kann auch gegeigt werden“ – Besetzung der Bläserpartien

Eine wichtige Fragestellung bei der Aufführung barocker Kompositionen ist die Besetzung der Bläserpartien. Die Bezeichnungen der Bläser-Stimmen insbesondere der Trompeten-Instrumente waren im 18. Jahrhundert noch sehr variabel, und es wurden für dasselbe Instrument verschiedene Namen verwendet wie Clarino, Tromba, Tuba oder Lituo. Je nach Kontext konnten mit diesen Bezeichnungen aber auch verschiedene Trompeten-Ersatzinstrumente wie Tromba marina (hauptsächlich im süddeutschen Raum) und Cla-

rinetto gemeint sein. Jedes dieser „Trompeten“-Instrumente hat seine eigenen, ganz speziellen Charakteristika, die wir in dieser Aufnahme vorstellen wollen.

Das Manuskript der *Messe von Muri* in der Klosterbibliothek Einsiedeln trägt einen Herkunftsvermerk aus dem Kloster Seedorf, welches eng mit Muri verbunden war. Da für das Kloster Seedorf die Verwendung von Trombe marine für die Clarino-Stimmen belegt ist, haben wir uns auch für die vorliegende Aufnahme für diese Besetzung entschlossen. Die Ergänzung einer Paukenstimme zu den Clarini entspricht einer üblichen Praxis des 18. Jahrhunderts. Für die Aufnahme haben wir die Rekonstruktion einer erstmals bei Daniel Speer 1697 beschriebenen einsaitigen Holzpauke verwendet.

Bei Rathgebers Konzert Nr. 19 aus Opus VI mit der Solostimmen-Bezeichnung „*Clarinetto vel Lituo*“ handelt es sich um das erste bekannte Klarinetten-Konzert. Vor allem im langsamen Satz ist die besondere Möglichkeit der Klarinette zu Verzierungen außerhalb des Natur-

tonbereichs zu hören. Das Konzert Opus VI/Nr. 20 ist im Vergleich dazu mit einer (lochlosen) Naturtrompete besetzt. Im Doppelkonzert Opus VI/Nr. 14 für zwei „*Clarini vel Litui*“ erklingen Klarinette und Naturtrompete zusammen. Wahrscheinlich wurden für solche Doppelkonzerte meist zwei gleiche Instrumente verwendet. Allerdings existiert in Telemanns *Serenata zum Convivio der HH Burgercapitains* aus dem Jahr 1728 auch ein prominentes Vorbild für eine gemischte Besetzung.

Die Aufnahme des Tromba marina-Konzerts von C. G. Telonius stellt eine weitere Besonderheit dieser Produktion dar. Es ist das erste Mal, dass ein Konzert für dieses außergewöhnliche Instrument auf einem Tonträger erscheint. Im Manuskript ist als Komponist nur „*Teloni*“ angegeben. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um Christian Gottfried Telonius, von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einige Kompositionen erhalten sind. Die für die Aufnahme vorgenommene Transposition des Konzertes nach D-Dur (Ori-

ginal E-Dur) folgt einer schon bei dem Tromba marina-Virtuosen Jean-Baptiste Prin 1742 in seinem *Traité sur la Trompette marine* beschriebenen Vorgehensweise.

Nur eine vorurteilsfreie Neugier auf ungehörte Klänge, Instrumente und unbekannte Werke kann unser Verständnis des Bekannten vertiefen und so die Alte Musik davor bewahren, ausschließlich sich selbst zu reproduzieren, statt die gesamte Farbigkeit vergangener Epochen wieder aufleuchten zu lassen.

Thilo Hirsch

„Wann der Trompeten-Schall will allzulaut erthönen ...“ – Eine kleine Instrumentenkunde der Trompete und einiger ihrer Verwandten

„Das aller stärkste und am weitesten schallende Instrument mag wohl die Trompete, Ital. Tromba oder Clarino seyn, deswegen es auch im weiten Felde, und bey Solennitäten, wie auch in Kirchen, grossen Gebrauch hat;“

Mit diesen Worten wird die Trompete in Joseph Friederich Bernhard Caspar Majers *Neu-eröffneter Theoretisch- und Practischer Music-Saal* (Schwäbisch Hall 1732) beschrieben. Die hier betonte Lautstärke des Instrumentes mag ein Grund für die herausragende Stellung der Trompete sein, ein anderer ist sicher ihre Exklusivität. So waren die zunftmäßig organisierten Trompeter zunächst ein besonderes Privileg des hohen Adels, eine Art akustisches Herrschersymbol. Diese Vorzugsstellung der Trompeter, die sich der Adel mit besonderer Entlohnung, eigenen Livreen, kostbaren Instrumenten vorzugsweise aus Nürnberger Produktion usw. auch einiges kosten

ließ, machte Trompeter zu einem knappen, aber begehrten Gut.

Dabei handelt es sich bei der Trompete um ein musikalisch nicht unproblematisches Instrument. Da man auf ihr nur die Töne der Naturtonreihe hervorzubringen vermag, resultiert eine eingeschränkte Skala. Bekanntlich ergibt sich durch Überblasen des Grundtons erst ab dem 8. Teilton eine diatonische Reihe von Tönen, darunter liegen nur Dreiklangstöne bzw. Oktaven und Quinten (also C c g c' e' g' b c² d² e² f² g² a² b² h² c³ ...). Ein zusätzliches Problem besteht darin, dass einige dieser Töne (hier unterstrichen), wie insbesondere der 7., 11. und 13. Teilton, sich nicht in eine in der Kunstmusik gebräuchlichen Skalen einfügen, sondern wie das bekannte „Alphorn-Fa“ (11. Teilton) etwas daneben stehen. Nur durch ein kunstvolles und viel Erfahrung erforderndes „Treiben“ mittels Lippenspannung ließen sich diese Töne musikalisch verwenden, wie überhaupt das Spiel in der hohen Lage, der so genannten Clarin-Lage, besonderen Spezialisten vorbehalten war. Bei dieser Gele-

genheit sei auch kurz auf die so genannten ‘Barocktrompeten’ des 20. Jahrhunderts hingewiesen, wie sie heute meist zu hören sind. Diese weisen bis zu vier kleine Grifflöcher auf, die die Hervorbringung und Intonation der problematischen Naturtöne erleichtern – allerdings auf Kosten des Klanges und abgesehen davon, dass es sich um eine moderne Entwicklung handelt, die bei historischen Trompeten nicht verwendet wurde.

Die gleich mehrfachen Beschränkungen der Naturtrompete wie die Exklusivität, der nur beschränkt verfügbare Tonvorrat und die Schwierigkeit des Spiels in hoher Lage führte zur Entwicklung von verschiedenen Ersatzinstrumenten:

Schon im Namen wird dies bei der Klarinette deutlich: „*Clarinetto, ist ein zu Anfange dieses Seculi von einem Nürnberger erfundenes, und einer langen Hautbois nicht ungleiches hölzernes Blaß-Instrument, ausser daß ein breites Mund-Stück daran befestiget ist; klingt von ferne einer Trompete ziemlich ähnlich*“ heißt es bei Johann Gottfried Walther in seinem *Musicalischen*

Lexicon von 1732. Allerdings hat die barocke Klarinette, da ihr Tonvorrat nicht auf die Naturtöne beschränkt ist, größere melodische Möglichkeiten als die Naturtrompete (zu hören etwa in Rathgebers Klarinettenkonzert Opus VI/19, zweiter Satz). Bei der modernen Klarinette ist die klangliche Nachbarschaft zur Trompete nicht mehr hörbar, beide Instrumente haben sich seit dem 18. Jahrhundert weit voneinander entfernt.

Noch vor der barocken Klarinette entstand im 17. Jahrhundert die Tromba Marina, die mit ihrem Vorläufer, dem Trumscheit, nur wenig gemeinsam hat. Bei der Tromba Marina handelt es sich um ein etwa 2 m hohes Streichinstrument mit manchmal weit ausladendem Resonanzkasten, das mit einer einzigen Saite bespannt ist. Auf ihr werden durch leichtes Auflegen der Finger nur die Flageolettöne erzeugt, also die Obertöne der Saite abgegriffen. Die Skala entspricht der der Naturtrompete, nur die Korrektur der problematischen Teiltöne ist etwas leichter, wenn auch wiederum auf Kosten des

Klanges. Seinen Namen „Tromba“ verdankt das Instrument aber vor allem einem asymmetrischen, fast schuhförmigen Steg: Der eine Stegfuß steht direkt unter der Saite und überträgt die Schwingung auf den Resonanzboden, der zweite, ausladende Stegfuß hingegen schwebt über der Decke. Beim Schwingen der Saite trommelt er gegen die Decke und erzeugt den charakteristischen trompetenähnlichen Klang – sie klänge „*wie eine Trompete, aber sanfter und angenehmer*“, schreibt J.G. Walther 1732. Über den zweiten Bestandteil des Namens („marina“) kann nur spekuliert werden: von der etymologisch nicht haltbaren Ableitung von Maria, über die ebenso mythische wie unwahrscheinliche Verbindung mit dem Meer bis zur italienischen Bezeichnung der in ähnlicher Form auftretenden Wasserhose sind der Phantasie keine Grenzen gesetzt. Durch Regulieren dieses Schnarrstegs kann der Klang verändert werden, so dass man abwechselnd die Kraft einer geblasenen Trompete, die Süße einer Traversflöte oder die Harmonie eines Cembalos er-

reichen kann: „*donner la force d'une trompette de bouche, la douceur d'une flute et l'harmonie d'un Clavecin*“ heißt es bei dem barocken Tromba marina-Virtuosen Jean-Baptiste Prin 1742. (Der spezielle Traversflötenklang ist im dritten Satz des Tromba marina-Konzertes von Telonius zu hören.)

Zu den Trompeten gehörten seit dem Mittelalter auch die Pauken und sie bildeten zusammen ein festes musikalisches wie militärisches Ensemble. J.F.B.C. Majer nennt sie denn auch die „*heeroische Paucken*“, abgeleitet von Heerpauke und Heros, die „*zum ordentlichen Fundament, Accompagnement oder Bass der Trompeten*“ dienten. In Zeiten der Trauer wurden die Felle der Pauken mit Tuch abgedeckt bzw. mit Schlegeln gespielt, die mit Stoff überzogen waren, damit sie dem Anlass entsprechend dumpf klangen.

Daniel Speer berichtet 1697 in seinem *Grund-richtigen, Kurtz-, Leicht-, und Nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst* erstmals von einem „*Sonderbahren Heerpauken-Instrument*“, das besonders in Kirchen zusammen mit der Tromba marina verwendet

würde. Dabei handelte es sich um einen rechteckigen hölzernen Resonanzkasten, der mit einer einzigen Saite bespannt war. Diese war durch einen Steg in zwei ungleiche Teile geteilt, was zwei verschiedene Töne wie bei einem Paukenpaar ergab. Die Saite wurde mit Schlegeln geschlagen und klinge – nach Speer – „*wie verdeckte Heerpauken*“. Bis Ende des 18. Jahrhunderts war diese – heute völlig vergessene Paukenart – anscheinend noch bekannt, wird sie doch sowohl von Altenburg (1795) als auch bei J.C. Adelung (1796) erwähnt.

Diese kurze Übersicht zur Trompete und ihrer Ersatzinstrumente lässt die klangliche Vielfalt früherer Zeiten erahnen, die es – als ein fernes Echo – heute wieder zu entdecken gilt.

Dr. phil. Martin Kirnbauer
(Leiter des Musikmuseums Basel)

ENSEMBLE ARCIMBOLDO

Das **ensemble arcimboldo** wurde 1991 von Thilo Hirsch gegründet. Die Kernbesetzung ist ein Continuo-Ensemble mit Viola da gamba/Violone, Orgel/Cembalo und Chitarrone/Laute. Dieses wird je nach Anforderung um andere Continuo-Instrumente (wie Violoncello, Fagott, Harfe, Lirone), Melodieinstrumente (Violinen, Zinken, Trompeten oder Trombe marine) und SängerInnen erweitert. Alle Ensemblemitglieder haben an renommierten Instituten für Alte Musik wie der Schola Cantorum Basiliensis oder dem Königlichen Konservatorium Den Haag studiert. Das *ensemble arcimboldo* wurde schon zu zahlreichen europäischen Festivals eingeladen, wie z.B. dem Festival Atlantico/Madeira, Mozartfest Schloss Schwetzingen, Ekho-Festival, Festival Fränkischer Sommer um dem Barockfest Münster. Neben Rundfunkaufnahmen etwa beim Projekt *d'amore* des WDR Köln/2005 oder der Musica Antiqua-Reihe des Bayerischen Rundfunks/2004 arbeitet das *ensemble arcimboldo* mit verschiedenen Vokalensembles zusammen und hat mehrere CDs aufgenommen.

Péter Barczy • Fanny Pestalozzi • Jörn-Sebastian Kuhlmann, Violine I
Éva Borhi • Ildikó Sajgó, Violine II
Thilo Hirsch, Tromba marina I • Michael Bürgin, Tromba marina II
Felix Knecht, Violoncello • Diana Fazzini, Violone
Flóra Pádár, Fagott • Marc Meisel, Orgel • Philip Tarr, Holzpauke





THILO HIRSCH

studierte an der Schola Cantorum Basiliensis Viola da gamba bei Christophe Coin und Gesang bei Richard Levitt und Kurt Widmer. Seit 1991 ist er künstlerischer Leiter des *ensemble arcimboldo*. Im Jahr 1996 gründete er das Theaterensemble *Teatro Arcimboldo*, mit dem er bei zahlreichen europäischen Festivals auftrat. Sein Interesse für seltene Streichinstrumente führte dazu, dass sich Thilo Hirsch der Erforschung des Tromba Marina-Spiels widmete. Er ist nun einer der wenigen Experten für dieses außergewöhnliche, im Barock aber weit verbreitete Instrument. Konzertreisen und Tourneen führten ihn durch ganz Europa, nach Nordafrika und Nordamerika.



JOHANNES STROBL

Der gebürtige Österreicher Johannes Strobl studierte am Salzburger „Mozarteum“ sowie an der Schola Cantorum Basiliensis Orgel, Cembalo und Kirchenmusik und verfolgt eine internationale Konzerttätigkeit als Solist und Ensemblesmusiker. Seit 2001 arbeitet Johannes Strobl als Organist an der Klosterkirche Muri im Schweizer Kanton Aargau, deren historische Instrumente weithin bekannt sind. Über kirchenmusikalische Aufgaben hinaus obliegt ihm die künstlerische Leitung der Konzertreihe „Musik in der Klosterkirche Muri“.

CAPPELLA MURENSIS

Die **Cappella Murensis** musiziert seit 2002 als professionelles Vokalensemble der Klosterkirche Muri unter der Leitung von Johannes Strobl. In der Auswahl ihres Repertoires setzt die *Cappella Murensis* einen Schwerpunkt auf diejenigen Werke der Kirchenmusik vom 16. bis frühen 19. Jahrhundert, welche für eine Aufführung in der Klosterkirche Muri besonders geeignet und sinnvoll scheinen. So nimmt sie historischen Bezug zur Blütezeit des Klosters, beginnend mit dem Amtsantritt von Abt Laurenz von Heidegg von Kienberg (1508), endend mit dem Tod des letzten Fürstabtes Gerold Meyer von Luzern (1810), mit dem großen Barockumbau der Klosterkirche (1697) als zentralem Ereignis. Dabei verbindet die *Cappella Murensis* eine regelmäßige Zusammenarbeit mit dem Ensemble *Les Cornets Noirs* sowie dem Orchester *Capriccio Basel* und kann somit auf vorzügliche Partner für die Musik von Renaissance und Frühbarock sowie von Hochbarock bis Frühromantik zurückgreifen. Zur selbstverständlichen Praxis des Musizierens in der Klosterkirche Muri gehört jedoch auch das Zusammenwirken mit den historischen Orgeln.

Sopran: Kelly Landerkin
Caroline Reitzel
Caroline Rilliet
Alt: Jan Börner
Edzard Burchards
Beat Mattmüller

Tenor: Michel Freund
Michel Mulhauser
Matthias Müller
Bass: Erwin Schnider
Othmar Sturm
Peter Zimpel



The Messe von Muri (Muri Mass). An unusual project.

Johann Valentin Rathgeber, regarded in his lifetime as one of the most popular and influential of South German composers, was born in Oberelsbach, Lower Franconia, in 1682. He received his early musical training from his father, the organist Valentin Rathgeber. After studying logic and theology he entered the Benedictine monastery of Banz in Upper Franconia in 1707 and became active there as a preacher and musician.

In 1729, having filled these posts for 22 years, he decided to let his life take a new turn and requested his abbot to allow him to make an educational journey through Europe. The abbot refused, so Rathgeber left the monastery without permission and travelled with various stops to Trier. He then went on to the area around Lake Constance and on into Switzerland, where he is known to have stayed in the monasteries at Muri (Canton Aargau), Wettingen (also in Aargau) and Pfäfers, near St Gallen, before continuing eastwards through Austria to Hungary.

When in 1738, after nine years' absence, Rathgeber stood once again at the doors of the monastery at Banz, he was made to endure 17 days of incarceration before being accepted back into the monastic community. Here he spent the remaining twelve years of his life, mainly devoting himself to continuing writing his secular compositions. He died in 1750.

During his travels Rathgeber was accommodated mainly in Benedictine monasteries, thanking them by dedicating compositions to them. One such dedication is known to have been made to Kloster Muri. In its ledger of expenses for 1731 there is an entry for a payment of 19 gulden and 20 schillings to Rathgeber for the dedication of a mass for the anniversary of the consecration of Prince Abbot Gerold Haimb (1678-1751). This mass was first performed on 24 October 1731 in the convent church at Muri. As its entire store of music was lost after its secularization in 1841, Rathgeber's mass was also assumed to be lost.

A sensational rediscovery

In 2002, in the course of my research on music from Swiss monasteries including trumpet marine, I was working in the library of the monastery at Einsiedeln when I happened upon the manuscript of an anonymous mass in C with the title *Messe von Muri (Muri Mass)*. In 2005 while undertaking research in the Okresny Archive in Bratislava, I came upon a single manuscript bass part of a Mass in D by Johann Valentin Rathgeber, numbered *Opus XIII/14*. Despite the different key, I immediately recognised that it was part of the same mass that had been preserved in Einsiedeln anonymously and in the key of C. Finally, working together with the Valentin Rathgeber Society, it became possible to identify a further version (*Opus XII, Missa solemnis 12*), published by Rathgeber himself in 1733. 275 years after the mass's first performance in Muri the unique opportunity now arose for this work to be heard again in its place of origin where its music could be united with the splendid baroque architecture and an ensemble of historically authentic instruments.

“The trumpet part can also be bowed” – the choice of instruments for the wind parts

One important decision to be made in the performance of baroque compositions is what instruments to use for the wind parts. In the 18th century, the nomenclature of wind instruments, particularly the trumpet family, was still very variable, and the same instrument might have several different names such as clarino, tromba, tuba or lituo. Depending on the context in each case, these names might also include other types of trumpet substitutes, like the trumpet marine (mainly in south Germany) or the clarinetto. Each of these “trumpets” has its own distinctive characteristics. Our recording will illustrate this.

The manuscript of the Muri Mass in the library at Einsiedeln carries an indication of its origin in the monastery at Seedorf, which had close links with Muri. We know that in Kloster Seedorf the clarino parts were played on trumpet marines, so we have decided to use them in this record-

ing. The addition of a kettledrum (timpani) part to the clarini reflects common practice in the 18th century. For this recording we have used a reconstruction of a single-stringed wooden kettledrum as first described by Daniel Speer in 1697.

With Rathgeber's Opus VI No. 19 Concerto, where the solo instrument specified is a "*Clarinetto vel Lituo*", we have in fact the first known clarinet concerto. In the slow movement, in particular, the clarinet's special ability to add ornamentations beyond the harmonic series is clearly heard. For the concerto Opus VI No. 20, by comparison, we used a natural trumpet without holes. In the double concerto Opus VI No. 14 for two "*Clarini vel Litui*" the clarinet and natural trumpet play together. It is probable that in double concertos such as this, two instruments of the same kind would normally have been used, but a Telemann Serenata of 1728 provides a notable precedent for a combination of two different instruments.

This recording of the concerto for trumpet marine by C.G. Telonius has a

further unique aspect: it is the first-ever recording of a concerto for this rare instrument. In the manuscript the composer is named as "*Teloni*": we may assume that this is Christian Gottfried Telonius, a number of whose compositions, dating from the second half of the 18th century, are extant. The transposition of this composition into D from the original key of E follows a practice described by the trumpet marine virtuoso Jean-Baptiste Prin as early as 1742 in his treatise *Traité sur la trompette marine*.

Only an unprejudiced curiosity to hear sounds and instruments we have not heard before, and works unknown to us, can deepen our understanding of what we know already, and thus protect ancient music from simply reproducing itself rather than throwing further light on the total colour spectrum of bygone eras.

Thilo Hirsch

"Hark! the shrill trumpet sounds..." – A brief description of the trumpet and some of its relatives

"The trumpet (tromba or clarino in Italian) must surely be the most powerful and penetrating of all instruments: for this reason it is widely used in the field and on solemn occasions, as well as in churches."

This description is taken from a work on the theoretical and practical aspects of music by Joseph Friederich Bernhard Caspar Majer, published in Schwäbisch-Hall in 1732. The instrument's powerful sound, emphasised here, may be one reason for its high profile; another is undoubtedly its exclusivity. Trumpeters, organised into guilds, were a special privilege of the high aristocracy, a sort of acoustic symbol of the ruling class. Trumpeters enjoyed a favoured position with exceptionally high pay, their own liveries, and costly instruments, preferably made in Nuremberg; all this cost a tidy sum and made them a scarce and much sought-after asset.

Musically speaking, the trumpet is by no means unproblematic. The fact that it can

only produce the notes of the natural harmonic series results in an incomplete scale. Overblowing the basic pitch only produces a diatonic scale from the eighth harmonic upwards; below this it is only possible to obtain thirds, octaves and fifths. Thus the available notes are C c g c¹ e¹ g¹ b flat¹ c² d² e² ~~fff~~² g² a² b flat² b² c³. An additional problem lies in the fact that some of these notes (those underlined), particularly the 7th, 11th and 14th harmonics, cannot be integrated into the scale normally used in serious music but, like the notorious "alphorn F" (the 11th harmonic), are rather approximate in pitch. The only way to make these notes acceptable is through a clever adjustment of them, learnt through a long apprenticeship and achieved by modifying lip tension. Furthermore, the top end of the register, the so-called clarino register, was confined to a few specialists. We should take the opportunity here to mention briefly the so-called baroque trumpets of the 20th century as generally encountered nowadays. These have up to four small finger-holes which facilitate the generation and intonation of the problematic natural notes,

albeit with some sacrifice of sound quality and disregarding the fact that we are here talking of a modern development, not one that was used historically.

The multiple limitations of the natural trumpet, plus its exclusivity, the limited number of notes available and the difficulties inherent in playing in the high lying register, all led to the development of various substitutes.

In the case of the clarinet this becomes clear from the name alone. “*Clarinetto: a woodwind instrument invented at the start of this century in Nuremberg. It is not dissimilar to a long oboe except that it has a broad mouthpiece attached to it. From a distance it sounds rather like a trumpet*” wrote Johann Gottfried Walther in his *Musicalisches Lexicon* in 1732. But the baroque clarinet, with a range of notes not restricted to the harmonic series, has greater melodic capabilities than the natural trumpet (this can be heard, for example, in the second movement of Rathgeber’s Clarinet Concerto Opus VI/19). The tone of the modern clarinet is no longer similar to that of the trumpet, the two instruments having diverged widely since the 18th century.

Another trumpet substitute instrument was the trumpet marine (tromba marina), which came into use in the 17th century, even before the introduction of the baroque clarinet. The trumpet marine is a large bowed string instrument (approximately 2m long), with a soundbox that sometimes progressively widens at its lower end. By lightly touching the single string, the player can produce flageolet notes, i.e. the overtones of the string. The obtainable scale corresponds to that of the natural trumpet, but the problematic harmonics are easier to correct, although there is still some loss of tonal quality. The instrument owes its name “trumpet” chiefly to its bridge, which is asymmetrical and roughly shoe-shaped: one leg stands directly under the string, and transmits the vibrations to the soundbox while the other slightly elevated leg vibrates against the soundbox and produces its characteristic, trumpet-like sound – “*like a trumpet, but softer and more agreeable*” wrote Walther in 1732. The derivation of the other half of its name, “marina”, can only be speculated on. Etymologically it cannot derive from “Maria”, and the suggested link with the sea (“Mare”) seems

just as far-fetched and improbable as the Italian name for the similarly-shaped meteorological waterspout which some commentators with fertile imaginations have postulated. Adjustment of the vibrating bridge can modify the sound, so that the player can alternate between the power of a blown trumpet, the sweetness of a transverse flute or the harmoniousness of a harpsichord (as the baroque tromba marina virtuoso Jean-Baptiste Prin put it in 1742, “*donner la force d’une trompette de bouche, la douceur d’une flûte et l’harmonie d’un clavecin*”). The transverse flute option can be heard in the third movement of Telonius’s trumpet marine concerto.

Ever since the Middle Ages, trumpets have been partnered by kettledrums, combining to form an accepted musical and military ensemble. J.F.B.C. Majer also calls them “*heroic kettledrums*” (“*heeroische Paucken*”), a bilingual pun derived from the German term “Heer” (army) and the Greek “heros”, and he implies that they functioned “as an an regular foundation, accompaniment or bass line for the trumpet”. During periods of mourning the skins of the kettledrums

were covered with cloths or struck with muffled drumsticks.

Daniel Speer, in his 1697 treatise on the art and instruction of music, makes the first mention of a “*curious kettledrum-like instrument*” employed together with the tromba marina, particularly in churches. The instrument referred to had a rectangular wooden soundbox with a single string which was divided into two unequal parts by a bridge to produce two different notes like a pair of kettledrums. The string was struck with drumsticks and, according to Speer, made a sound “like muffled kettledrums”. It appears that this now forgotten type of drum was still known towards the end of the 18th century, since it is mentioned both by Altenburg in 1795 and by J.C. Adelung in 1796.

This brief overview of the trumpet and its substitutes provides a glimpse into the rich spectrum of sounds known in bygone ages. Our purpose here is to give a distant echo of it and thus aid its rediscovery.

Martin Kirnbauer, PhD
(Director of the Museum of Music Basel)

Translated by Celia Skrine



The **ensemble arcimboldo** was founded in 1991 by Thilo Hirsch. Its core combination is a continuo ensemble of viola da gamba/violone, organ/harpsichord and chitarrone/lute. As needed, the ensemble is enlarged by the addition of other continuo instruments (cello, bassoon, harp and li-rone), melody instruments (violins, cornetts, trumpets or trumpet marines) and singers. All members of the ensemble have studied at prestigious early music centres such as the Schola Cantorum Basiliensis or the Royal Conservatoire at The Hague. The *ensemble arcimboldo* has appeared at numerous European Festivals such as the Festival Atlantico in Madeira, the Mozartfest at Schwetzingen, the EkhoF Festival, the Festival Fränkischer Sommer and the Münster Baroque Festival. Radio recordings have included the *d'amore* project on WDR Köln in 2005 and the Musica Antiqua series on Bavarian Radio in 2004. The *ensemble arcimboldo* works with various vocal ensembles and has recorded several CDs.

Thilo Hirsch studied at the Schola Cantorum in Basel, where his teachers were Christophe Coin for viola da gamba and Richard Levitt and Kurt Widmer for singing. Since 1991 he has been artistic director of the *ensemble arcimboldo*. In 1996 he founded the *Teatro Arcimboldo*, a theatrical ensemble with which he appeared at numerous European festivals. It was Thilo Hirsch's interest in unusual stringed instruments that led him to devote himself to researching tromba marina performance practice. He is now one of only a handful of experts in an instrument which is now rarely played but was in much wider use in the baroque era. Concert tours have taken him all over Europe and to North Africa and North America.



The **Cappella Murensis** has been performing at Muri since 2002 as a professional vocal ensemble, directed by Johannes Strobl. In choosing its repertoire the *Cappella Murensis* places the emphasis on those 16th to early 19th-century sacred works that appear particularly worthwhile and suited to performance at Muri. The ensemble's programmes are planned so as to take into account Muri's golden age, which began with the appointment of Laurenz von Heidegg of Kienberg as its abbot (1508) and ending with the death of the last prince-abbot Gerold Meyer of Lucerne (1810), a period whose central event was the large-scale rebuilding of the convent church in baroque style in 1697. This has brought the *Cappella Murensis* into regular collaboration with the ensemble *Les Cornets Noirs* and the orchestra *Capriccio Basel*, excellent partners for both the music of the Renaissance and early baroque and that of the high baroque to early romanticism. Another essential element in music-making at Muri is obviously the availability of its period organs.

Johannes Strobl, from Austria, studied organ, harpsichord and sacred music at the Salzburg Mozarteum and the Schola Cantorum Basiliensis and has pursued an international career as a soloist and ensemble player. Since 2001 he has held the post of organist at the Klosterkirche Muri in Canton Aargau, Switzerland, whose collection of historical instruments is famous. In addition to his obligations in the realm of sacred music he holds the post of artistic director of the concert series "Music in the Abbey Church at Muri".



audite 92.559 SACD