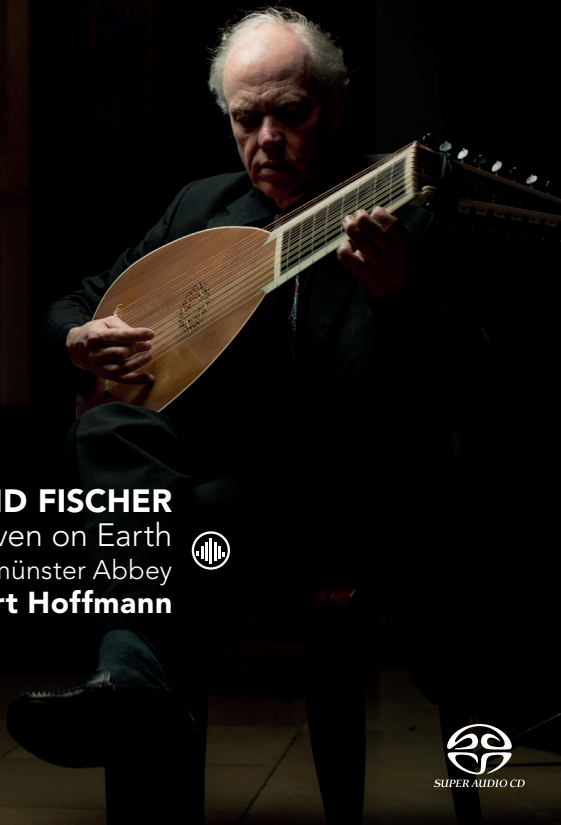




NORTHSTAR
RECORDING
by BRUNNEN and ORFOLAB



FERDINAND FISCHER
From Heaven on Earth
Lute Music from Kremsmünster Abbey
Hubert Hoffmann



FERDINAND FISCHER

From Heaven on Earth

Lute Music from Kremsmünster Abbey

Hubert Hoffmann

FERDINAND FISCHER (1652-1725)

Partita in D Minor

[1] Prelude	2:00
[2] Aria*	1:27
[3] Aria*	1:46
[4] Aria*	2:41
[5] Passagio*	0:54
[6] Aria*	1:15
[7] Sarabande*	1:52
[8] Gigue*	1:51
[9] Retirada*	3:55

Partita in C Major

[10] Allemande*	3:48
[11] Double	3:38
[12] Gavotte	0:37
[13] Menuette	0:41
[14] Canarie	2:28
[15] Chaccogne	7:39

Partita in C Minor

[16] Prelude	1:26
[17] Allemande*	3:39
[18] Courante*	1:56
[19] Passagaglia	14:19
[20] Retirada*	3:30

total time 61:34

*Title not in original manuscript

With P. Ferdinand Fischer (-Pecheur) may a new discovery in the field of high baroque lute music finally reach the light of public attention. Although he was known as a lute player in the Benedictine Abbey of Kremsmünster and as the scribe of one of its books of tablatures, he has hardly been considered as a composer. Indeed the bald details of his life are of little help here. Born in 1651 in Kuchl, he matriculated at the university of Salzburg in 1661, entered Kremsmünster in 1677. After his theological studies in Salzburg he was annointed as a priest in Linz, was professor in the high schools of the Abbey 1683-86, and subsequently prior until 1691, converted two muslims in 1687 and lived until his death as a priest in Buchkirchen near Wels. His obituary emphasises the variety of his abilities, and chronicles from as late as 1777 cite his mastery of solo lute playing (*in simplici testudine scite pulsanda magister*), that sweetened the loneliness of his monk's cell (*cellae solitudinem dulciter temperare nouit*). He will have brought his mastery in lute-playing with him from Salzburg.

Four books of tablature are to be ascribed to Fischer as a collector (sign. L 79, 82, 83 and 85, on paper manufactured for the Abbey. Paper of contemporary production is used for the last three, for the first he used old paper.) The manuscript convolutes were put together at a later date and comprise about 800 pieces (cat. nr. 295–1120) in single movements, sequences of movements and copies of printed music (Jakob Bittner, *Pieces de lut*, Prague? 1682; Esaias Reusner, *Neue Lautenfrüchte*, s.l., 1676; *Delitiae Testudinis*, Breslau 1667). In the earlier pieces, movement titles and specifications of authorship are rare, later they become more frequent.

The names Emon[d], du But, du Faut, du Pres, Gallot, Gaultier bzw. Berhandtzky, Bittner, Hinterleitner, Logi, Reusner represent the so-called new French and new German art of the lute, just once does Fischer himself hide behind the name Pecheur (like in L 77, too).

Formally, the frequent bi- and tripartite structures (and later so-called sonata form) of these pieces are immediately conspicuous, as is the motivic variation that interconnects sequences of movements. Out of the comparatively large number of *passacaglie*, at least two clearly original tablatures point to Salzburg: from the *Sonata V* in Georg Muffat's *Armonico tributo* (1682) and the *Sonate VI* in Heinrich I. F. Biber's *Sonatae violino solo* (1681). Fischer will have known both composers.

Contextually Fischer's putative original compositions are only distinguishable from the other anonymous works through their stylistic features. The first clue is to be found in the considerable proportion of previously completely unknown cycles, whose exquisite quality, high degree of originality and compositional autonomy, together with the considerable technical demands they make upon the player, lead us to assume a common authorship. The fact that these qualities seek to hide themselves behind a monastic modesty raises the uncertainty of an identification of the tablatures' scribe as the composer, however in a certain way it also makes it more probable.

Although there appear to be no collectors principles at work here (partly due to the dependency on copies e.g. du Faut only in L 79)¹, a reasonably plausible

chronology of the convolutes (L 82/2, 85, 83/2 from 1677, L 82/1, 83/1 after 1682, L 79 after 1693) as well as general interests (such as French models, their reception and dissemination, repertoires) suggest personal motives. In the list of names, Rochus Berhandtzky stands out, though the period of his biography known to us is too narrow (1682–92 at the Munich Court) to allow us to hypothesise (1682–92 at the Munich Court), even considering the fact that, with the exception of the tablature from Schwanberg (Styria; A-Wgm-7763-92, ca. 1720) only L 83 (only Munich composers!) contains pieces of his authorship.²

Stylistically, alongside a preference for variations and chromaticism, French influences are conspicuous (Gaultier, Mouton, Gallot; genre Tombeau, the sign X for the stopping of a sound). In comparison to these, Fischer's music seems all together simpler, less playful or refined, it does however move into *galante* spheres (compare the chains of trills in *Chaccogne*, track 15). Berhandtzky may therefore be considered as a possible teacher as far as playing technique - though not composition - is concerned.

The fact that Fischer (-Pecheur) collected, knew about and, as a player, took on board the music of French composers, clearly left other traces: his version of the *Prelude* from Denis Gaultier's *Rhetorique des dieux* (before 1660; L79 fol. 94r) is for instance an exact note by note copy. However, its far reaching alterations of the original fingering in his own tablature move it in the direction of an arrangement. Though Fischer's preference for *passacaglia* may have resulted from certain personal affinities (such as virtuosity, variation, improvisation), the so-called *Absetzungen*

(transcriptions) after Muffat (L83 fol. 1v) and Biber (L83 fol. 6r) are evidence of compositional skills that clearly allowed him to cross the border from simple tablature-setting to instrumental arrangement: he does not just transpose Muffat's model for ease of performance, but at the same time discards all unidiomatic passages, thereby not only enabling the haptic quality of the setting to come to the fore instrumentally, but also edging the work towards the form of a *rondeaux*, in that certain sections take on a formal function through repetition and others remain simply *couplets*.

In the doubtlessly original *passacaglia* (L83 fol. 28v; track 19), clearly oriented towards the model of Biber in particular, he goes a step further and develops a purely original piece of idiomatic lute music. The *passacaglia* (L85 fol. 142r, continuation in L83 fol. 1v;), which connects L 85 and L 83, is very much along the lines of Muffat. Although the characteristics of the individual movements are dealt with very freely, the sequence of movements of the *C Major Partita* (track 10-15) corresponds to the tradition of an extended 'classic' suite. On the other hand, the number of movements in D minor (track 1-9) as well as the inner dramaturgy of their order are reminiscent of a ballet or indeed of a serenade.

With hindsight Fischer's compositional development appears very much along the lines of the largely autodidactic path customary of his time: Building upon a perfect mastery of his instrument, and after in depth study of recent works through as many sources as possible, finally undertaking original composition orientated towards chosen models.

The quality and uniqueness of the results within the context of the instrument's long European history were clearly noticed by his contemporaries and are referred in the chronicles of the Abbey³ where solo lute playing (as opposed to *basso continuo*) is mentioned. In all probability Fischer played on the multiple ribbed rosewood lute of Magnus Tieffenbrucker (1604), which was most likely brought into the Abbey by P. Benedikt Lechler and adorned with a „new lute neck“ in 1685. The lute is still preserved in the Abbey. The selection of the works on the present CD was guided by an attempt to illustrate as many aspects of the music as possible. The recording was made with an 11-course lute after Joachim Tielke (original of 1696 is today in the GMN in Nuremberg).

May the words *baroque lute* now call to mind not only Weiss and Bach, but also the name of Fischer (-Pechaur). However, there is still much research to be done.

Lit.: - E. G. Baron, *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. 1727
- A. Koczirz (Ed.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 50 (1918), 65–69, 78
- A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*. 1956, 274, 279
- R. Flotzinger, *Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster. Thematischer Katalog*. 1965.

Rudolf Flotzinger (Graz)
Translation: R. J. Crow

1. The compilers of the Kremsmünster manuscripts drew upon various sources of unknown origin, both printed and hand-written. It is striking that a composer such as Francois Dufaut, a composer who appears widely in other Austrian sources, is only represented by a few pieces in L 79 and L 82. H.H.
2. Rochus Berhandtzky was lutenist at the Bavarian Court in Munich from 1682 - 1693. He was „dishonourably“ discharged and could have settled in Salzburg. Berhandtzky, whose works otherwise are only known from the „Schwanberg Manuscript“ (today in the GdM, Vienna), is surprisingly one of the few composers of the Kremsmünster tablatures who is mentioned by name. H.H.
3. Two chronicles of Kremsmünster exist:
 1. P. Marianus Pachmayr, *Historico-chronologica Series Abbatum et Religiosorum monasterii Cremifanensis*, Steyr 1781
 2. P. Hieronymus Besange, *Synopsis*, Steyr 1777P. Ferdinand Fischer is mentioned in both. H.H.

1. Partita in D Minor (tracks 1 – 9)

A virtuosic prelude displaying the instrument's entire tonal range opens a sequence of concisely constructed *arias* with *doubles*, pieces reminiscent of various genres of the contemporary lute repertoire, at times connected by improvisatory echoes of the keyboard idiom: a varied portfolio of contrasting affects and styles. The *partita* closes with the Austrian speciality of a *retirada* of tender colouristic touches.

In its succinct variety, this *partita* seems almost to anticipate the sonata form developed two generations later in and around Vienna.

2. Partita in C Major (tracks 10 – 14)

To the characteristic features of Ferdinand Fischer's oeuvre belong stylistically hybrid forms that effectively blur the borders between the genres of improvised and fixed metre dance music. The *allemande* that opens this suite begins with the concise vocabulary of a free prelude, the sharpened semantics of the overture repertoire and the melismatic flow of polyphonic melodic motives that, in the *double*, finally form the exclusive structural material. The central sequence of fast dance movements, a *gavotte*, an Italian *menuet* and a *canarie*, not only create an appealing contrast to the sustained tempo of the flowing corner movements, but also form a mediating bridge between the "*al improvviso*" of the opening and the clearly articulated structure of the closing *chaconne*.

3. Partita in C Minor (tracks 16 – 20)

The first impression of this collection of movements may seem purely conventional: a "*prélude non mesuré*", an *allemande* with *courante* and a closing *retirada* frame a mighty *passacaglia*. However, the prelude opens with a figured quote from the 12th concerto of Radolt's collection "*Die Aller Treüeste Freindin*", the *allemande* is developed out of material reminiscent of Ennemond Gaultier, and the *courante* turns out to be motivically derived from the material of the *allemande*. Also the closing *retirada* is remarkable for its through-composed varied repeats. Some of these movements appear to have a long history behind them before they reached the form in which they appear on this CD. They turn up repeatedly in manuscripts compiled by Fischer in versions that differ considerably from each other. This is certainly most conspicuous in the *passacaglia*, which is developed from a transcription by Fischer himself of a work from the violin repertoire: Heinrich Ignaz Biber, *Sonata VI, Passacaglia*, from *Sonatae* 1681.

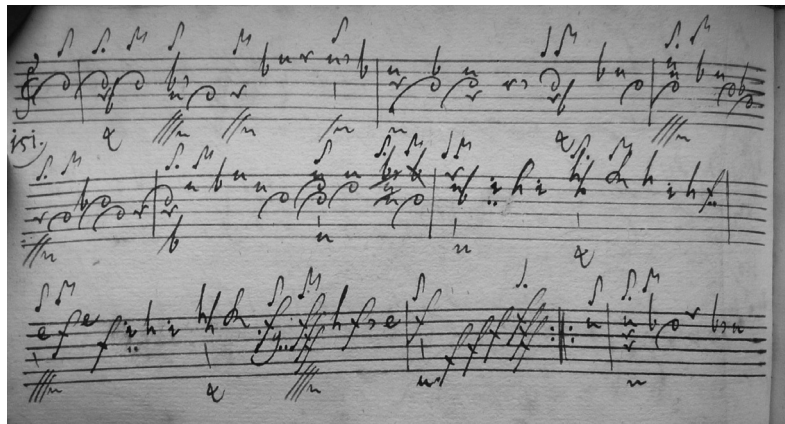
Through carefully planned, at times multiple repeats of previous sections, Fischer creates a formal frame within a large scale movement, allowing for a stringent dramaturgy that lifts the movement – perhaps the most sweepingly extensive of the entire lute repertoire – well beyond a simple chain of variations and effectively unites the work.

The works recorded on this CD are the first fruits of an extensive research project into the lutes, the lute playing and lute tablatures of Kremsmünster Abbey in Upper Austria, commissioned by the Abbey and its *regens chori* Pater Altman.

An edition of all the manuscripts preserved in the Abbey and the fruits of documentary research into the tablatures and lutes kept in the Abbey carried out in cooperation with renowned researchers into lute music and instrumental restorers will be published in forthcoming years in „**Peissenberger Lautenverlag Dr. Frank Legl**“. Further information under www.laute.at

Hubert Hoffmann
Translation: R. J. Crow

Ferdinand Fischers Handwriting



Thoughts from the podium

When I visited the Benedictine Abbey of Kremsmünster in Upper Austria some years ago to look at the lutes stored in the abbey archives, I could not guess that this visit would radically change my life as a lutenist. Upon a superficial inspection of the largely hand-written lute manuscripts kept in the abbey, my attention was immediately attracted by a completely unexpected number of extended variation movements in cyclic form. These tablatures were lovingly inscribed in a calligraphy of minute letters and clearly made considerable technical demands upon the player.

Later I learnt that the writer of these tablatures was a member of the abbey named Pater Ferdinando (Fischer), and that the splendid multiple ribbed rosewood lute in the abbey archive, whose pegbox was now hanging to its neck by a single nail, was the instrument upon which they were originally played.

My curiosity was aroused!

It soon turned out that much of the music set down by this scribe was not to be found in the numberless lute manuscripts from this period scattered around the world.

These were unique manuscripts.

Moreover they contained quite extraordinary works of striking compositional quality: new lute music in the form of cyclical poems of a lute enthusiast – a padre - at the turn of the 17th/18th centuries.

My intense preoccupation with these works gradually awakened a desire to create a monument in sound both to them and their creator. Since I have at my disposal an exceptional 11 course instrument from the workshop of Andreas von Holst that seems tailor-made for the realisation of this music, it was just a small step to the plan of presenting these truly "new fruits of the lute" on a CD.

Through the mediation of my friend Gunar Letzbor the chance of realising this ambitious project with Bert van der Wolf came at last. In one of the quietest recording studios in all of Europe – the Galaxy studios in Mol, Belgium - we finally brought the long since faded lute-poems of Pater Ferdinando back to life. Through the wonderfully delicate sound of my lute, Bert's immeasurable sensitivity and the most advanced recording technology that I have ever had the privilege of using, the lutenist-pater began speaking to us once more.

May this music, awakened from its slumber of centuries,
still move our hearts today!

Hubert Hoffmann
Translation: R. J. Crow

Hubert Hoffmann

Like most musicians of his generation, Hubert Hoffmann, a member of Austria's leading early music ensemble *Ars Antiqua Austria*, pursues a wide-ranging career as a continuo player with numerous ensembles performing on period instruments all over the world. His fascination for the unique blend of lute music for the Habsburg Courts is reflected in his solo projects, in which he aims to shed light upon this undeservedly neglected niche in baroque lute music repertoire. His first solo CD of works by the Bohemian Count Johann Antonin Losy was received to wide critical acclaim. The second recording of music from the lute manuscript Ms.1255 in the monastery library at Klosterneuburg for the ORF Edition of Classical Music, the first ever recording of Wenzel Ludwig Radolt's important 1701 collection of lute concertos *Die Aller Treüeste Freindin* for Challenge Classics (CC 72291), and the music of the most recent Vienna lutenist Karl Kohaut, also for Challenge Classics (CC 72323), have now been issued.

In 2012, he was appointed curator of a long-term research project in the fields of lute music, lute playing and lute restoration at Kremsmünster Abbey in Upper Austria, producing an edition of the tablatures for lute and mandora, stored in the music library there.

From 2013 to 2015 he was active as chairman of the Austrian Lute Society "ÖLG". As artistic consultant, he is also engaged in establishing a new concert series with music from the *Goess Manuscripts* in the historic Fronmiller Hall at Ebenthal Castle in Carinthia.



The Tiefenbrucker Lute of Ferdinand Fischer

Mit P. Ferdinand Fischer (-Pecheur) sei eine Neuentdeckung zur hochbarocken Lautenkunst endlich in das Licht der Öffentlichkeit gestellt: Er war im oberösterreichischen Benediktinerstifts Kremsmünster zwar als Lautenspieler bekannt und daher als Schreiber eines seiner Tabulaturbücher, doch kaum als Komponist erwogen worden. Natürlich helfen dabei die nüchternen Daten wenig: Der 1652 in Kuchl Geborene wurde 1661 an der Universität Salzburg immatrikuliert, trat 1677 in Kremsmünster ein, empfing nach dem Theologiestudium in Salzburg 1680 in Linz die Priesterweihe, war 1683–86 Professor an den Hochschulen des Stifts und anschließend bis 1691 Prior, bekehrte 1687 zwei Muslime und lebte ab 1693 bis zu seinem Tod 1725 als Pfarrer in Buchkirchen bei Wels. Der Nekrolog betont die Vielfalt

seiner Anlagen und eine Hausgeschichte noch 1777 seine Meisterschaft im solistischen Lautenspiel (*in simplici testudine scite pulsanda magister*), das ihm die Einsamkeit der Mönchszelle versüßte (*cellae solitudinem dulciter temperare nouit*). Er wird diese aus Salzburg mitgebracht haben.

Als Sammler sind Fischer vier Tabulaturbücher zuzuschreiben (sign. L 79, 82, 83 u. 85 auf Papieren stiftseigener Produktion: das aktuelle für letztere drei, für ersteres ein altes). Die erst nachträglich praktikabel vereinigten Konvolute enthalten an die 800 Stücke (Kat.Nr. 295–1120) in Einzelsätzen, Satzfolgen und Kopien von Drucken (Jakob Bittner, *Pieces de lut*, Prag? 1682; Esaias Reusner, *Neue Lautenfrüchte*, o.O. 1676; *Delitiae Testudinis*, Breslau 1667). Anfangs sind Satzbezeichnungen und zumal Autorangaben selten, später nehmen sie zu. Die Namen Emon[d], du But, du Faut, du Pres, Gallot, Gaultier bzw. Berhandtzky, Bittner, Hinterleitner, Logi, Reusner repräsentieren die sog. Neu-französische bzw. -deutsche Lautenkunst, sich selbst versteckt Fischer nur einmal hinter französisch *Pecheur* (außerdem in L 77). In formaler Hinsicht fällt zunächst die häufige Drei- in Zweiteiligkeit (wie später sog. Sonatenform) sowie ein variativ-motivischer Zusammenhang von Satzfolgen auf. Von den vergleichsweise vielen Passacaglien weisen zumindest zwei sichtlich eigene Intabulierungen nach Salzburg: aus der *Sonata V* in Georg Muffatts *Armonico tributo* (1682) und der *Sonate VI* in Heinrich I. F. Bibers *Sonatae violino solo* (1681). Fischer wird beide Komponisten persönlich gekannt haben.

Situationsgemäß sind Fischers vermutliche Eigenkompositionen nur stilistisch von anderen anonymen abzuheben. Den Ausgangspunkt bildete der beträchtliche Anteil bislang gänzlich unbekannter Stücke und oft ausgedehnter Zyklen, deren exquisite Qualität, hohe Originalität und kompositorische Eigenständigkeit bei beträchtlichen spieltechnischen Ansprüchen regelrecht zur Annahme eines gemeinsamen Autors zwang. Dass sich dieser hinter mönchischer Bescheidenheit zu verbergen trachtete, erhöht zwar die Unsicherheit der Identifizierung mit dem Schreiber der Tabulaturen, in gewisser Weise aber auch ihre Wahrscheinlichkeit. Obwohl Sammelprinzipien nicht zu erkennen sind (weil auch von Vorlagen abhängig, z.B. du Faut nur in L 79), ließe eine einigermaßen plausible relative Chronologie der Konvolute (L 82/2, 85, 83/2 ab 1677, L 82/1, 83/1 ab 1682, L 79 ab 1693) neben allgemeinen Interessen (wie französische Vorbilder, ihre Rezeption und Weiterführung, Repertoires) auch an persönliche Motive denken: In der Namensliste sticht Rochus Berhandtzky hervor, doch ist der bekannte Biographie-Ausschnitt allzu schmal (1682–92 am Hof zu München) für Hypothesen, selbst in Verknüpfung damit, dass außer der Tabulatur aus Schwanberg (Steiermark; A-Wgm-7763-92, ca. 1720) allein L 83 (u.zw. bloß Münchener!) Kompositionen von ihm enthält. Deren Stil sind neben einer Vorliebe für Variation und Chromatizismen französische Einflüsse (Gaultier, Mouton, Gallot; Gattung Tombeau, Spielzeichen X für Abdämpfung) deutlich anzumerken. Dem gegenüber erscheint Fischers Musik durchwegs einfacher, weniger verspielt oder gewählt, stößt jedoch fallweise in galante Sphären vor (vgl. Trillerketten in *Chaccogne* Track 15). Also käme Berhandtzky als Lehrer für Fischer allenfalls in spieltechnischer, doch kaum kompositorischer Hinsicht in Frage.

Dass auch Fischer(-Pecheur) Franzosen gesammelt, gekannt und spielerisch aufgenommen hat, hinterließ bei ihm andere Spuren: Z.B. stellt seine Version des *Prelude* aus Denis Gaultiers *Rhetorique des dieux* (vor 1660; L79 fol. 94r) zwar eine notengetreue Übernahme dar, doch läuft die über weite Strecken andere Niederlegung in der Tabulatur auf gravierende Änderungen der Fingersätze hinaus und führt so in die Nähe einer Bearbeitung. Könnte Fischers Vorliebe für Passacaglien aus gewissen Affinitäten (wie Virtuosität, Variation, Improvisation) resultieren, belegen die genannten Absetzungen nach Muffat (L83 fol. 1v) und Biber (L83 fol. 6r) darüber hinausgehende kompositorische Fähigkeiten, die ihn die Grenze von Intabulierung zur instrumentengerechter Bearbeitung eindeutig überschreiten ließen: Er transponiert nicht nur Muffats Vorlage zwecks bequemerer Spielbarkeit, sondern scheidet in beiden Fällen alle nicht Lauten-idiomatischen Abschnitte aus, lässt damit nicht nur die sozusagen haptische Setzweise für sein Instrument zum Tragen kommen, sondern nähert die Form, indem bestimmte Abschnitte durch Wiederholung formbildende Funktion erhalten und andere bloß Couplets bleiben, zugleich einem Rondeaux an. In der gewiss eigenen, sichtlich besonders an Biber orientierten *Passacaglia* (L83 fol. 28v, Track 19) geht er weiter und entwickelt ein reines idiomatisches Lautenstück. Die *Passacaglia* (L85 fol. 142r, Fortsetzung in L83 fol. 1v), welche L 85 und L 83 mit einander verbindet, liegt ganz auf Muffat-Linie. Obwohl die Charakteristika der einzelnen Sätze recht frei gehandhabt werden, entspricht die Satzfolge der C-Dur Partita (Track 10-15) noch der Tradition einer erweiterten „klassischen“ Suite, hingegen lassen sowohl die Anzahl der Sätze in d-moll (Track 1-9) als auch die ihrer Abfolge innewohnende Dramaturgie auch an ein Ballett oder bereits eine Serenade denken.

Im Rückblick tritt Fischers kompositorische Entwicklung als die damals übliche weitgehend autodidaktische in Erscheinung: auf perfekte Beherrschung seines Instruments aufbauend und nach eingehendem Studium rezenter Schaffens anhand möglichst vieler Quellen schließlich eigene, an Vorbildern orientierte Versuche. Die Qualität und Einzigartigkeit der Ergebnisse in der langen europäischen Geschichte des Instruments waren sichtlich schon Zeitgenossen aufgefallen und gemeint, wenn die nachfolgende Hausgeschichte das solistische (im Unterschied zum Generalbass-) Spiel ansprach. Wahrscheinlich hat Fischer auch die wohl 1632 durch P. Benedikt Lechler ins Stift gelangte, 1685 mit einem „neuen Lauthenhals“ versehene und hier erhaltene vielspännige Palisanderlaute von Magnus Tieffenbrucker (1604) gespielt. Die Auswahl der hiermit vorgelegten CD war vom Versuch geleitet, möglichst viele angedeutete Momente vor Aug und Ohr zu führen. Die Aufnahme erfolgte mit einer 11-chörigen Laute nach Joachim Tielke (Original von 1696 heute im GMN in Nürnberg). Möge fortan das Wort „Barocklaute“ neben Weiss und Bach auch Fischer(-Pecheur) assoziieren, doch auch der Forschung bleibt noch viel zu tun.

- Lit.: - E. G. Baron, *Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des Instruments der Lauten*. 1727
- A. Koczirz (Ed.), *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 50 (1918), 65–69, 78
- A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*. 1956, 274, 279
- R. Flotzinger, *Die Lautentabulaturen des Stiftes Kremsmünster. Thematischer Katalog*. 1965.

Rudolf Flotzinger (Graz)



1. Partita in D Minor (track 1-9)

Ein virtuosos, alle Klangregister des Instrumentes zeigendes Prelude eröffnet eine in rascher Abfolge von knapp gefassten Arien mit Doubles, Anklängen an Genresätze des zeitgenössischen Lautenrepertoires, welche teilweise durch improvisiert wirkende Remineszenzen an Tasteninstrumenten-Idiomatik miteinander verbunden werden, ein abwechslungsreiches Portofolio an kontrastierenden Affekten und Stilen. Den Abschluß bildet die österreichische Spezialität einer in zarten Farbtupfern gehaltenen Retirada.

In ihrer prägnanten Vielgestaltigkeit mutet diese Partita fast wie ein Vorgriff auf den zwei Generationen im Wiener Umfeld entwickelten Sonatensatz.

2. Partita in C Major (track 10-15)

Zu den Eigenheiten im Schaffen Ferdinand Fischers gehören stilistische Mischformen, die Genregrenzen aus Improvisiertem und mensurierter Tanzmusik verwischen. Die diese Suite eröffnende Allemande beginnt mit knappen Vokabeln eines freien Prelude, der geschärften Semantik des Overturen-Repertoires und dem melismatischen Fluß polyphonierender Melodiefloskeln, welche im Double schließlich zum alleinigen Gestaltungsmittel werden. Die zentrale Abfolge rascher Tanzsätze, eine Gavotte, ein italienisches Minuetto und eine Canarie bildet nicht nur einen reizvollen Kontrast zu den im getragenen Tempo dahinfließenden Ecksätzen sondern spannen vermittelnd den Bogen vom "all improvviso" des Beginns zur binnenstrukturell klar gegliederten Vielfalt der Schluß-Chaconne.

3. Partita in C Minor (track 16 - 20)

Der erste Eindruck dieses Satzkonvolutes mag wie reine Konvention anmuten: Ein "Prelude non mesure", eine Allemande mit Courante und eine abschließende Retirada rahmen eine mächtige Passacaglia. Doch das Prelude beginnt mit einem (figurierten) Zitat aus dem 12. Konzert von Radolts Sammlung "Die Aller Treueste Freundin", die Allemande wird aus einer Ennemond Gaultier-Remineszenz entwickelt und die Courante entpuppt sich als motivisches Derivat aus dem Material der Allemande. Auch die abschliessende Retirada erstaunt durch ihre auskomponierten Wiederholungs-Varianten.

Einige dieser Sätze scheinen eine lange Geschichte bis zur Niederlegung ihrer auf dieser CD eingespielten Fassungen hinter sich zu haben, tauchen sie doch in den von Fischer kompilierten Manuskripten mehrfach in teilweise erheblich abweichenden Fassungen mehrfach auf.

Am Augenfälligsten ist dies sicherlich bei der Passacaglia, die selbst die Weiterentwicklung einer von Fischer hergestellten Absetzung eines violinistischen Vorbildes von Heinrich Ignaz Biber (Sonata VI, Passacaglia, aus: Sonatae 1681) ist. Durch absichtsvolle, teilweise mehrfache Wiederholung vorangegangener Abschnitte schafft Fischer in diesem Riesensatz formale Klammern und mit deren Hilfe eine stringente Dramaturgie, die diesen wohl ausladendsten Satz des gesamten Lautenrepertoires weit über eine bloße Variationskette hinaus hebt und ihn effektiv zusammenzuhalten versteht.

Die auf dieser CD eingespielten Werke sind gleichzeitig ein erster Ertrag eines umfangreichen Forschungsprojektes zu den Lauten, dem Lautenspiel und den Lautentabulaturen in Stift Kremsmünster in Oberösterreich im Auftrag des Stiftes und seines Regens Chori Pater Altman. Eine Edition aller im Stift verwahrten Lautentabulaturen und die Erträge der restauratorischen, musikologischen und dokumentarischen Forschungen zu den Tabulaturen und deren Schreibern sowie den im Stift erhaltenen Lauteninstrumenten unter Mitarbeit namhafter Lautenmusikforscher und Restauratoren wird in den kommenden Jahren im „*Peissenberger Lautenverlag Dr. Frank Legl*“ vorgelegt werden. Näheres unter www.laute.at

Gedanken vom Podium herab

Als ich vor einigen Jahren das Benediktinerstift Kremsmünster in Oberösterreich besuchte, um die dort verwahrten Lauten zu sehen, konnte ich noch nicht ahnen, dass dieser Besuch mein Leben als Laute spielender Musiker von Grund auf verändern würde.

Bei einer ersten oberflächlichen Sichtung der an diesem Ort aufbewahrten, überwiegend handschriftlichen Lautenmanuskripte fiel sofort eine ganz unerwartete Anzahl ausgedehnter, zyklisch geformter Variationssätze in bestimmten Tabulaturbüchern ins Auge. Diese waren liebevoll kalligrafisch in winzigen Buchstaben niedergeschrieben und setzten für ihre Realisierung beträchtliches spieltechnisches Vermögen voraus.

Später lernte ich, daß es sich beim Schreiber dieser Tabulaturen um einen Konventualen mit Namen Pater Ferdinando (Fischer) handelte und dass die prachtvolle, vielspännige Palisanderlaute im Notenarchiv, deren Wirbelkaste nur mehr lose durch einen dünnen Nagel mit dem Hals verbunden war, einstmals das von ihm gespielte Instrument war.

Meine Neugierde war geweckt!

Bald stellte sich heraus, dass Vieles der von diesem Schreiber notierten Musik nirgendwo sonst in den zahllosen, über die ganze Welt verstreuten Lautenmanuskripten aus dieser Zeit aufzufinden war. Es handelte sich also um Unikate.

Ganz außergewöhnlich waren diese Werke zudem und von auffallender kompositorischer wie formaler Qualität: Neue Lautenmusik in Form zyklischer Poesien eines lautenbegeisterten Paters an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.

Die intensive Beschäftigung damit, ließ in mir allmählich den Wunsch erwachen ihnen und ihrem Schöpfer ein "klingendes Denkmal" zu errichten. Da ich zudem über ein sehr außergewöhnliches 11-chöriges Instrument aus der Werkstatt Andreas von Holst verfüge, welches für die Wiedergabe dieser Musik wie geschaffen schien, war es nur noch ein kleiner Schritt bis zum Plan diese wirklich "neuen Lautenfrüchte" auf einer CD zu präsentieren.

Endlich ergab sich die Möglichkeit dieses ambitionierte Projekt, durch die Vermittlung meines Freundes Gunar Letzbor, mit Bert van der Wolf realisieren zu können.

In einem der stillsten Aufnahmeräume ganz Europas, den Galaxy Studios in Mol/Belgien, formulierten wir schließlich die lange verklungenen Lautenpoesien Pater Ferdinandos neu. Im wundervollen, delikaten Klang meiner Laute, dem unermesslichen Einfühlungsvermögen Berts und der avanciertesten Tontechnik, der ich mich jemals bedienen durfte, begann der Lautenpater erneut zu uns zu sprechen.

In seinem eigentümlich charaktervollen Dialekt erzählte er uns Nachgeborenen etwas vom Leben und Fühlen eines Menschen aus fernen Tagen.

Möge diese Musik, aus ihrem Jahrhunderte währenden Dornröschenschlaf wieder erweckt, auch heute noch unsere Herzen rühren.

Hubert Hoffmann

This High Definition Surround Recording was Produced, Engineered and Edited by Bert van der Wolf of NorthStar Recording Services, using the 'High Quality Musical Surround Mastering' principle. The basis of this recording principle is a realistic and holographic 3 dimensional representation of the musical instruments, voices and recording venue, according to traditional concert practice. For most older music this means a frontal representation of the musical performance, but such that width and depth of the ensemble and acoustic characteristics of the hall do resemble 'real life' as much as possible. Some older compositions, and many contemporary works do specifically ask for placement of musical instruments and voices over the full 360 degrees sound scape, and in these cases the recording is as realistic as possible, within the limits of the 5.1 Surround Sound standard. This requires a very innovative use of all 6 loudspeakers and the use of completely matched, full frequency range loudspeakers for all 5 discrete channels. A complementary sub-woofer, for the ultra low frequencies under 40Hz, is highly recommended to maximally benefit from the sound quality of this recording.

This recording was produced with the use of Sonodore microphones, Avalon Acoustic monitoring, Siltech Mono-Crystal cabling and dCS - & Merging Technologies converters.



www.northstarconsult.nl

**This production is also available as High Resolution digital download
at www.spiritofturtle.com**

Executive producer: Bert van der Wolf
Recording location: Galaxy Studio, Mol, Belgium
Recording dates: 24-25 November 2015
Recording: Northstar Recording Services BV
Producer, Balance engineer, editing & mastering: Bert van der Wolf
A&R Challenge Records International: Anne de Jong
Liner notes: Hubert Hoffmann, Rudolf Flotzinger (Graz)
Translations: R.J. Crow
Booklet editing: Boudewijn Hagemans & Johan van Markesteijn
Cover photo: Brendon Heinst
Product coordination: Boudewijn Hagemans
Graphic Design: Natasja Wallenburg & Juan Carlos Villarroel, newartsint.com
Art direction: New Arts International

www.challengerecords.com

