



32. STAUFENER  
MUSIKWOCHE

26. Juli - 1. August 1980

1 2 3 4 5

32. Staufener Musikwoche

26. Juli - 1. August 1980

Hauptprogramm:

Alte Musik in Frankreich

Künstlerische Leitung:

Fine Duis-Krakamp

Wolfgang Schäfer

Organisatorische Leitung:

Bürgermeister Graf von Hohenthal

Gerhard Hoerth

Dr. Eckart Ulmann

## Französische Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts

### **François Couperin (1668–1735)**

Deuxième Concert Royal

Prélude, Allemande Fuguée, Air tendre, Air contre Fugé, Echos

### **Armand-Louis Couperin (1725–1785)**

Deuxième Quatuor à Deux Clavecins

Moderato, Andantino, Allegro assai

### **Nicolas Chédeville (1705–1782)**

Sonate e-moll Opus VII für Oboe und B. c.

Adagio, Allegro, Affetuoso, Giga Allegro

– Pause –

### **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711–1772)**

Sonata IV C-dur (aus Pièces de Clavecin en Sonates)

Allegro, Aria, Giga

### **Antoine Forqueray (1672–1745)**

Suite G-dur für Viola da gamba und B. c.

La Bouron, La Mandoline, La Dubreüil, La Leclair

### **Jacques Martin Hotteterre (1680–1761)**

Triosonate D-dur Opus III Nr. 2

Prelude, Courante, Grave, Gigue

Ausführende:

Michael Westermann, Barockoboe  
Amely Buttersack, Barockvioline

Ingrid Stampa, Viola da gamba  
Don Franklin, Fine Krakamp, Cembalo

Die Instrumente: (in alter Stimmung: Kammerton a-415 Hz)

Oboe Kopie nach E. Terton um 1710 von Peter de Koningh 1979  
Violine italienisch, 18. Jahrhundert  
Viola da gamba Kopie eines siebensaitigen Instrumentes nach  
Joachim Tielke 1670 von Ingo Muthesius, Berlin  
Cembali nach einem franco-flämischen Original 1730 von  
Rainer Schütze, Heidelberg

Die beiden Epochen der französischen Musik, denen die diesjährige Staufener Musikwoche vorwiegend gewidmet ist, der Ars Nova (14. Jh.) und dem 17./18. Jahrhundert, ragen innerhalb der Musikgeschichte besonders hervor. Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter vollzieht sich hauptsächlich in Frankreich und ist im 14. Jahrhundert eng mit dem Namen Guillaume de Machauts verknüpft. Die musikalische Vorrangstellung geht jedoch im 16. Jahrhundert an Italien über, wo gegen Ende des Jahrhunderts die Oper und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Triosonate entsteht. Frankreich übernimmt diese neuen Formen nicht vorbehaltlos, sondern entwickelt einen eigenen Stil (tragédie lyrique, Suitenstil der Clavecinisten). Über Vorzüge und Nachteile des französischen und italienischen Stils und die Möglichkeiten ihrer Verbindung entsteht dann im 18. Jahrhundert eine breite Diskussion, die auch den Hintergrund für Glucks Opernreform bildet.

Zwei Familien prägen das Musikleben im 17./18. Jahrhundert, die Couperins und die Hotteterres. Seit Louis Couperin (1626–61) wirken sie als Organisten und Organistinnen speziell an St. Gervais in Paris (bis 1826). **François Couperin**, mit dem Beinamen „le grand“, war darüberhinaus Cembalist und Lehrer am königlichen Hof, seine eigentliche Bedeutung hat er jedoch als Komponist. Seine concerts royaux (Kammersuiten) wurden 1714/15 komponiert und dienten den sonntäglichen Kammerkonzerten Ludwigs XIV. Die Besetzung des Melodieinstruments war, wie damals üblich, nicht festgelegt: die Oberstimme kann von Violine, Flöte oder Oboe gespielt werden. Auch **Armand-Louis Couperin**, schon am Übergang vom galanten zum klassischen Stil, trat als Orgelvirtuose hervor. Bei dem 1772 erschienenen „Quatuor“ handelt es sich nicht etwa um ein „Quartett“, sondern „quatuor“ konnte im 18. Jahrhundert auch als allgemeine Bezeichnung für Kammermusikstücke verwendet werden.

Aus der Familie der Hotteterres sind mehrere Generationen von Instrumentenbauern (Musette), Musikern (Holzblasinstrumente), Musiklehrern und Komponisten hervorgegangen. **Jacques Martin Hotteterre** war vor allem Flötist; er begründete die französische Flötistenschule vor M. Blavet und brachte die Querflöte in Mode. Der Oboist und Musettespieler **Nicolas Chédeville** war mütterlicherseits mit den Hotteterres verwandt und erhielt bei seinem Patenonkel Louis Hotteterre in Paris seine musikalische Ausbildung. Neben Originalkompositionen für Musette transkribierte er zeitgenössische Musikstücke für dieses Instrument. Die Sonaten op. 7 sind jedoch original für Oboe komponiert.

Alle Komponisten dieses Programms waren gleichzeitig Virtuosen und schrieben die wichtigsten Werke für ihr Instrument. **Antoine Forqueray** komponierte vorzüglich für Gambe, während der Geiger **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville** u. a. auch Opern schrieb. Mit seinem opus 3 verfaßte er sogenannte Duosonaten – Violinsonaten, in denen das Cembalo obligat behandelt wird und die somit als Wegbereiter der modernen Sonate für Klavier und Violine erscheinen.

# Sonntag

27. Juli 1980

Faustgymnasium, 20.15 Uhr

## Johann Sebastian Bach 1685—1750

### Concert für zwei Cembali, BWV 1061

Allegro, Adagio ovvero Largo, Fuga

### Partita III E-dur für Violine solo, BWV 1006

Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet I, Menuet II, Bourée, Gigue

— Pause —

### Suite für Violoncello solo G-dur, BWV 1007

Präludium, Allemande, Courente, Sarabande, Menuet I, Menuet II, Gigue

### Sonate IV c-moll für Violine und Cembalo, BWV 1017

Siciliano Largo, Allegro, Adagio, Allegro

Ausführende:

Amely Buttersack, Barockvioline

Uwe Zipperling, Barockvioloncello

Don Franklin, Fine Krakamp, Cembalo

Die Instrumente: (in alter Stimmung: Kammerton a-415 Hz)

Violine italienisch, 18. Jahrhundert

Violoncello von Vincenzo Panormo 1780

Cembali nach einem franco-flämischen Original 1730 von Rainer Schütze, Heidelberg

Mit Ausnahme des Konzerts für zwei Cembali sind die Werke dieses Programms in Bachs Köthener Zeit entstanden; 1717–1723 war er „Hochfürstlich Anhalt-Cöthener Kapellmeister“ am Köthener Hof. Seine Aufgaben waren vorwiegend die Leitung und Verwaltung der Kapelle sowie Kompositionen und Aufführungen von Fest-, Kammer- und Unterhaltungsmusik. So sind in dieser Zeit die meisten Orchester-, Kammer- und Klavierwerke entstanden; Bach setzt sich hierin mit den Hauptformen seiner Zeit auseinander: mit Suite, Konzert und Sonate. — Die Suite wurde entscheidend in Frankreich ausgebildet, wo seit 1650 die viersätzigige Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) alle anderen Suitentypen verdrängte und bald zur beherrschenden Form auch in anderen Ländern wurde. Der Aufbau der Sätze ist gleich: sie sind formal zweiteilig und harmonisch dreiteilig; Zusammenhalt gewährt die Einheit der Tonart. In Deutschland war die gebräuchliche Bezeichnung „Partita“, aber Bach verwendet daneben auch den französischen Terminus Suite.

Mit der Verbreitung der Suite ging auch eine Erweiterung der Form einher. So wurde oftmals der Allemande ein Präludium vorangestellt und zwischen Sarabande und Gigue konnten neue Tanzsätze, wie Menuett, Gavotte, Bourrée, Loure u. a., eingeschoben werden.

Das **Konzert für zwei Cembali** ist wohl zwischen 1727 und 1730 entstanden und enthält im Autograph nur die beiden konzertierenden Cembalostimmen. Vermutlich sind die Orchesterstimmen zum ersten und dritten Satz, die vorwiegend stützenden Charakter haben, erst nachträglich hinzugefügt worden; der zweite Satz ist nur solistisch. Das Werk ist so angelegt, daß es — wie schon Forkel bemerkte — ganz ohne Streicherbegleitung bestehen kann und „sich dann ganz vortrefflich ausnimmt“. Die Soloinstrumente markieren in vollgriffigen Akkorden selbst die Harmonie, so daß ein stützendes Generalbaßinstrument überflüssig wird. Der erste Satz wird vorwiegend rhythmisch bestimmt; der letzte Satz, eine Fuge, verläßt die Konzertform Vivaldischer Ausprägung (die kammermusikalische Fuge hat ihren Platz hauptsächlich in der Kirchen-sonate), aber Bach verbindet hier Fugen- und Konzertformelemente, denn die Fugenform wird durch das Konzertieren der Soloinstrumente keineswegs aufgehoben.

Die **dritte Violinpartita** und die **erste Violoncellosuite** stehen in enger Nachbarschaft. Beide stammen aus Zyklen mit je sechs Werken für diese Instrumente. Diese Werkgruppe, in die noch die Sonate für Flöte solo gehört, ist in Bachs Schaffen zentral. Bach wendet sich hier speziell dem Soloinstrument zu, wobei er den Charakter der Melodieinstrumente in einzigartiger Weise beleuchtet und vorstellt; dies hat die völlige Lösung vom Generalbaß zur Folge. — Die **vierte Violinsonate** wird in diesem Konzert zusätzlich mit Viola da Gamba aufgeführt; dies läßt sich aus der teilweise autographen Handschrift der Sonaten rechtfertigen, die den Titelzusatz trägt: „col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace“. Einen weiteren Hinweis für diese Aufführungsmöglichkeit enthält eine der Partiturabschriften, in der die erste Stimme mit Violino, die zweite mit Cembalo und die dritte mit Fundamento bezeichnet sind.

# Montag

28. Juli 1980

Faustgymnasium, 20.15 Uhr

## Studiokonzert Französische Kammermusik des 20. Jahrhunderts

Werke von RAVEL, JOLIVET, GRISEY, BOULEZ, MESSIAEN

Ausführende: Nina Buer, Klarinette / Michael Winker, Violine / Matthias Ranft, Violoncello / Elisa Agudiez, Klavier

## Alte geistliche Musik in Frankreich

### **CLAUDE GOUDIMEL** (ca. 1514–1572)

Hodie nobis coelorum rex  
secunda pars: Gloria in excelsis Deo  
4-stimmige Motette zum Weihnachtsfest

### **ANDRÉ CAMPRA** (1660–1744)

Domine, Dominus noster  
Kantate für Sopran, Violine und B. c.

### **NICOLAS DE GRIGNY** (ca. 1671–1703)

Cromorne en taille à 2 parties  
Dialogue sur les grands Jeux  
Orgel solo

### **JEAN BAPTISTE MORIN** (1677–1754)

Venite, exsultemus Domino  
Kantate für Tenor und B. c.

### **NICOLAS DE GRIGNY** (ca. 1671–1703)

Récit de Tierce en taille  
Orgel solo

### **FRANÇOIS COUPERIN** (1668–1733)

Laudate pueri Dominum  
Kantate für 2 Soprane, Bariton, 2 Violinen und B. c.

#### Ausführende:

Margarete Jungen, Sopran  
Charlotte Hoffmann, Sopran  
Susanne Otto, Alt  
Friedrich Melzer, Tenor  
Wolfgang Schäfer, Bariton

Amely Buttersack, Barockvioline  
Irmgard Holtbernd, Barockvioline  
Uwe Zipperling, Barockvioloncello  
Michael Behringer, Cembalo und Orgel

#### Instrumente:

Violinen  
Violoncello  
Cembalo

tschechisch, um 1710 und italienisch, 18. Jahrhundert  
Vincenzo Panorma 1780  
italienisch, um 1630

Die vierstimmige Weihnachtsmotette von **Claude Goudimel**, 1554 erschienen, entstammt einer Zeit, in der die Kirchenmusik, die bis zur Jahrhundertmitte von Josquin bestimmt wurde, in Frankreich gleichsam erstarrte. Goudimel ist kompositorisch jedoch von spezieller Bedeutung, weil er die Hugenottenpsalmen vertonte und damit auf die protestantische Kirchenmusik einwirkte. Er selbst, Opfer der Bartholomäusnacht, wurde in den blutigen Auseinandersetzungen erschlagen.

**André Campra**, der wichtigste Komponist zwischen Lully und Rameau, vertonte den 8. Psalm in seinem vierten Motettenbuch (1706). „Motette“ bezeichnet in dieser Zeit nicht mehr dasselbe wie etwa bei Goudimel; Motette heißt jetzt im wesentlichen jede Vokalmusik mit lateinischem (meist geistlichem) Text, ohne daß damit etwas über die musikalische Form gesagt wäre. Insofern sind die Motetten formal Kantaten – als Kantaten im engeren Sinne werden Vertonungen mit französischem Text bezeichnet. Die Gattung der Kantate kam aus Italien und wurde zur beliebtesten Vokalmusikform, in Frankreich vor allem als Solokantate. Eine Kantate ist eigentlich eine konzertante Miniaturoper, in der Rezitative und Arien abwechseln und in deren weltlicher Ausprägung Personen auftreten, die eine Handlung repräsentieren. – Campra, der Kirchenmusik und Bühnenwerke schrieb, gibt im Vorwort zu seinem 1. Kantatenbuch Aufschluß über seine Musikauffassung: „J’ai tâché autant que j’ai pu de mêler avec la délicatesse de la musique française, la vivacité de la musique italienne“. Er ist also ein Vertreter der „réunion des goûts“, und auch in der Kantate dieses Programms wird deutlich, wie er französischen Rezitativstil mit italienischer Arienmelodik zu verbinden sucht.

Von **Nicolas Grigny** gibt es nur ein einziges Werk, das Premier livre d’orgue von 1699. In seinen Orgelstücken verwendet er einzelne Register solistisch – im ersten Stück das Krummhorn –, um gegensätzliche Klangwirkungen zu erzielen.

Auch die Kantate von **Jean-Baptiste Morin** entstammt einem Motettenband (1704) und ist eine Psalmvertonung (Ps. 94, 1–7). Morins Kantaten gehörten wie auch diejenigen Campras zum festen Repertoire des Concerts spirituels. Diese geistlichen Konzerte, von A. D. Philidor 1725 gegründet, fanden an denjenigen Tagen des Jahres statt, an denen die Académie royale und die anderen Theater wegen kirchlicher Feiertage geschlossen blieben. Trotz des Namens wurden jedoch nicht nur geistliche Werke aufgeführt, sondern es stand auch weltliche Musik (Opernauszüge u. a.) auf dem Programm; so gehörte z. B. eine Jagdkantate von Morin „La chasse du cerf“ von 1726–33 zum Allerseelenprogramm der Konzerte.

**François Couperins** Kantate war für den liturgischen Gebrauch der königlichen Gottesdienste bestimmt und wurde von der Kirchenkapelle des Hofes aufgeführt. Neben der Kirchenkapelle gab es noch zwei andere Kapellen, die Grande Ecurie, eine Art Militärmusik, die bei großen Zeremonien im Freien spielte, und die Chambre, die für die Unterhaltung bei den Mahlzeiten, bei Empfängen und Bällen, zuständig war.

## Französische Musik des späten Mittelalters

Beitrag des Südwestfunks, Landesstudio Freiburg  
zur Staufener Musikwoche 1980

### **GUILLAUME DE MACHAUT** (ca. 1300–1377)

Aus „Remède de fortune“: Complainte „Tels rit au main“

Aus „Livre du VOIR-DIT“:

Ballade „Des qu'on porroit les estoilles nombrer“

Ballade „Ploures, dames“

Rondeau „Dame, se vous n'avez aperceu“

Doppelballade „Quant Theseus ... — Ne quier veoir la biaute d'Absalon“

Choralmesse „Cunctipotens genitor Deus“

Kyrie, Gloria, Agnus Dei, Deo gratias

aus „La Messe de Notre Dame“

– Pause –

### **ADAM DE LA HALLE** (1220–1287)

Virelais „Fines amouretes“

### **ANONYMUS**

La septime estampie real (Chansonier du roi)

La quinte estampie real (Chansonier du roi)

### **ANONYMUS**

Troubadour chanson „Volez vos que je vos chant“

### **GUILLAUME DE MACHAUT**

Aus „Jardin de Plaisance“: Rondeau „Doulez Viaire“

Aus „Livre du VOIR-DIT“:

Rondeau „Sans cuer“

Ballade „Se pour ce muir“

Leich der Guten Hoffnung „Longuement me sui tenus“

Ausführende:

LES MENESTRELS Wiener Ensemble für alte Musik

Maria Höller, Gesang

Herbert Klein, Gesang

Yoshiharu Matsuura, Gesang

Eva Brunner, Diskantstreichinstrumente

Khosro Soltani, Rohrblattinstrumente

Klaus Walter, Laute und Blasinstrumente

Michel Walter, Blechblasinstrumente

Die Instrumente:

Rebec, Fiedeln, Bordunfiedeln, Laute, Harfe, Psalterium, Micanon,

Radleier, Orgelportativ, Tischorgel, Blockflöten, Krummhörner,

Schalmei und Pommern, Zink, Zugtrompete, Schlaginstrumente

**Guillaume de Machaut**, von Zeitgenossen als „flour des flours de toute mélodie“ und „mondains dieux d'armonie“ gepriesen, war gleichzeitig auch ein berühmter Dichter. Nachdem er 1323 Sekretär des böhmischen Königs wurde und in dessen Gefolgschaft durch ganz Europa reiste, ließ er sich 1340 als Kanonikus in Reims nieder. Die Überlieferung seiner Werke ist sehr gut und in zahlreichen Handschriften erhalten.

Die Dichtung des **Remède de fortune** enthält die Vertonung von sieben lyrischen Gedichten, die als Musterkompositionen gelten sollten. Die hierin enthaltene **Complainte**, ein Klagelied, ist die einzige, die Machaut auch vertont hat. — Das **Vor Dit**, vermutlich zwischen 1360 und 1363 entstanden, ist ein Liebesroman und enthält die Liebesgeschichte Machauts mit der jungen Peronne d'Armentières. In die Beschreibung dieser Liebe in zahlreichen Versen hat Machaut ihren gegenseitigen Briefwechsel und acht Kompositionen eingefügt. Viele Gedichte, wie etwa 14 weitere Balladen, 27 Rondeaux und verschiedene Virelais wurden nicht komponiert (Peronne hatte ihn besonders um Virelais gebeten, er war aber wegen der Arbeit am Voir Dit und anderer Angelegenheiten nicht dazugekommen). „Et, ma souveraine dame, vous poes legierement veoir et savoir que mes cuers est fermes en vous comme pierre en or et comme chastiaus sur roche. Car vous saves qu'il n'est si juste ne si vraie chose comme experience, et vous poes assez savoir et veoir par experience que toutes mes choses ont été faites de vostre sentement, et pour vous especiaulment.“ Diese Sätze aus einem Brief Machauts an Peronne, in denen er Zeugnis über sein Schaffen ablegt, vermitteln einen Eindruck vom Stil der Briefe und könnten dem Voir Dit gleichsam als Motto vorangestellt werden. — Auf die ersten Balladen dieses Programms, der Ballade der großen Sehnsucht (Refrain: le grant désir que j'ay de vous veoir) und der Ballade seines „jammervollen Zustands“, antwortet Peronne, daß sie gewiß kein größeres Vergnügen kenne, als die Chansons zu singen und zu hören, die von ihm kämen. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Machaut Peronne seine Kompositionen erst dann schickt, wenn er sie selbst gehört hat, und so übersendet er ihr die Doppelballade **Quant Theseus** mit den Worten, sie solle doch beachten, daß sie

vierstimmig sei, er sie schon einigemal gehört habe und sie ihm sehr gut gefalle. Auf diese Doppelballade, in der die beiden Gesangsstimmen verschiedene Texte mit gleichem Refrain (Je voy assez, puis que je voy ma dame) vortragen, ist Machaut – zurecht – besonders stolz, und er wundert sich, daß Peronne ihm gar nichts darüber berichtet, doch sie schreibt ihm dann, sie fände die Ballade so schön, daß sie gar nichts dazu sagen könne, und sie hielte keinem Vergleich stand, denn was er mache gefiele ihr sehr viel besser als das, was andere machten. Das Rondeau **Sans cuer, dolens** ist nach ihrem ersten Zusammentreffen entstanden und drückt den Abschiedsschmerz und die Trauer über die Trennung aus. Der Ballade **Se pour ce muir** gehen die Verse voraus: „Je fis ceste balade ci / A cuer taint et malade, si / Plein d’amoureuse maladie, / Que meure en est la melodie“. Machaut glaubt, daß er jetzt nie wieder Liebeslieder schreiben könne, aber Peronne schickt ihm ein eigenes Virelai und bittet ihn um seine neuen, und sie versichert ihm ihre Liebe: ihr Herz sei ein Schatz, zu dem er den Schlüssel habe, und das würde sich ihr ganzes Leben nicht ändern. Zur Entstehung des Lais **Longuement me suis** berichtet Machaut von seiner Begegnung mit Esperance (die Hoffnung) und anderen allegorischen Gestalten und dem Verlangen Esperances: „Je vueil un lay / Apellé: le lay d’Esperance“.

Ballade, Rondeau, Virelai und Lai sind die Liedformen der Ars Nova, wobei die Ballade die Hauptform der französischen Gesellschaftskunst ist (Machaut hat mehr Balladen gedichtet als komponiert). Inhaltlich gesehen handelt es sich im wesentlichen um Liebesgedichte. Es gibt zwar auch religiöse Rondeaux, doch auch sie haben die Sprache der Liebeslyrik wie z. B.: „Douz Jhésus, pour vostre amour guerpilai tout mon lignage, je ne puis durer sans vous“. All diese Formen gab es schon vor der Ars Nova, aber sie treten jetzt in ihren mehrstimmigen Ausprägungen in Konkurrenz zur Motette, und in Machauts Spätwerk steht die Ballade der Motette gleichberechtigt gegenüber; beliebt war vor allem die dreistimmige Ballade. Die gemeinsamen Kennzeichen von Ballade, Rondeau und Virelai sind einerseits Refrainform und andererseits Kantilenensatz (solistische Singstimme mit Liedcharakter im Diskant, Tenor und Contratenor instrumental). Die Ballade, die in Machauts Liedwerk auch zahlenmäßig an erster Stelle steht, besteht aus drei gleichgebauten siebenzeiligen Strophen, die immer mit demselben Refrain enden. – **Adam de la Halles** „Fines amouretes“ befindet sich zwar unter seinen Rondeaux, es gilt aber vom Aufbau her als das erste mehrstimmige Virelai. Das Virelai (Tanzlied) ist die beliebteste Reigenliedform der höfischen Gesellschaft und ist eine Variante der Rondeauform, deren Strophe meist aus Achtzeilern besteht und im dreistimmigen Conductusstil gehalten ist (Machaut erweitert jedoch oft die Zeilenanzahl). Der Lai, dessen Etymologie auf keltischen Ursprung hinweist, besteht aus der Abfolge beliebig vieler Strophen und umfaßt bei Machaut immer zwölf ungleiche Strophen mit verschiedenen Melodien; sie sind bis auf zwei Ausnahmen einstimmig, wurden aber wahrscheinlich von einem Instrument gestützt.

Machauts vierstimmige **Messe**, deren Entstehungsdatum nicht genau geklärt ist, besteht aus sechs Teilen: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei und Deo gratias, wobei nur Gloria und Credo nicht isorhythmisch komponiert sind. Bei diesem isorhythmischen Kompositionsverfahren, nach dem Machaut auch seine Motetten schrieb, bildet der Tenor die Grundlage: er wird in Abschnitte gegliedert, deren rhythmischer Ablauf in der Komposition bei veränderter Melodie wiederholt wird (Talea); werden dagegen Rhythmus und Melodie wiederholt, spricht man von Color. Machaut hat die rhythmischen Werte des Tenors in den Messeteilen dergestalt angelegt, daß sich daraus streng symmetrische Formen ergeben. So bildet das Kyrie, das aus den Abschnitten Kyrie, Christe, Kyrie, Kyrie besteht, eine Reihe isorhythmischer Formen, die nach dem Prinzip anwachsender Komplexität angeordnet sind. (Im Christe ist nicht nur der Tenor isorhythmisch, sondern auch der Contratenor, und auch die Oberstimmen verlaufen fast durchgehend isorhythmisch.) – Beim Gloria, das weder isorhythmisch noch über einem Cantus gebaut ist, könnte man von einer strophischen Struktur sprechen; es besteht, nach Et in terra pax, aus vier ähnlich gebauten Zeilen, so daß hier – im weitesten Sinne – das Variationsprinzip angewendet scheint.

# Donnerstag

31. Juli 1980  
Faustgymnasium, 20.15 Uhr

## Vortragsabend der Teilnehmer

In diesem Konzert erklingen Werke, die von den aktiven Teilnehmern der Staufener Musikwoche in den Kursen für alte Musik erarbeitet wurden.

– Eintritt frei –

Das Programm wird durch Aushang bekannt gegeben.

## Kurse

Die Staufener Musikwoche bietet in diesem Jahr folgende Kurse an:

### 1. Studio für alte Musik

Leitung Prof. Hans W. Köneke (Hannover)

Erarbeitung französischer Renaissancemusik für Renaissance-Blockflöten und Windkapselinstrumente (Krummhorn, Cornamuse, Kortholt) von Pierre Attaingnant, Thomas Créquillon, P. Fr. Caroubel, Michael Praetorius u. a.

### 2. Viola da gamba

Leitung Ingrid Stampa (Hamburg)

Erarbeitung von französischer Solo- und Ensemblesmusik von Marin Marais, Louis de Caix d'Hervelois, Bodin de Boismortier, M. a. Charpentier u. a.

### 3. Cembalo

Leitung Prof. Dr. Don Franklin (Pittsburgh USA)

Aufführungspraxis französischer Clavecinmusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, Verzierungslehre, historische Fingersätze, insbesondere die freien Preludien (non mesuré) von I. C. de Chambonnières, Louis Couperin, Nicolas Lebègue, J. H. D'Anglebert, François Couperin u. a.

# Freitag

1. August 1980  
Faustgymnasium, 20.15 Uhr

## Serenade

**CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK** (1714–1787)

ORPHÉE ET EURIDICE

(Pariser Fassung von 1774)

Tragédie opéra (Drame héroïque) in drei Akten  
von Pierre-Louis Moline (nach Raniero de' Calzabigi)  
Konzertante Aufführung

Ausführende:

Friedreich Melzer, Tenor (Orpheus)

Judith Wieland, Sopran (Eurydike)

Margarete Jungen, Sopran (Amor)

Kammerchor der Staufener Musikwoche 1980 (Chöre der Schäfer und Schäferinnen, Nymphen, Dämonen und Furien, der seligen Geister, Heroen und Heroinnen)

Kammerorchester der Staufener Musikwoche 1980

Leitung: Wolfgang Schäfer

### Ouvertüre

#### Erster Akt

**Chor** Ach, in dem Hain

**Rezitativ** Eu'r Klagen, euer Leid  
(Orpheus)

**Pantomime**

**Chor** Ach, in dem Hain

**Rezitativ** O Freunde, geht! (Orpheus)

**Ritornell**

**Arie** Du meiner Liebe Freud' (Orpheus)

**Rezitativ** Eurydike! Eurydike! (Orpheus)

**Arie** Krank am Herzen (Orpheus)

**Rezitativ** Eurydike! Eurydike! (Orpheus)

**Arie** Tief in Wehmut gehüllt (Orpheus)

**Rezitativ** Die ihr die Unterwelt  
beherrscht (Orpheus)

**Rezitativ** Der Liebe Gott (Amor)

**Arie** Vor dem sanften Spiel deiner  
Saiten (Amor, Orpheus)

**Arie** Durch Schweigen gebunden  
(Amor)

**Rezitativ** Du unbarmherz'ger Gott!  
(Orpheus)

**Ariette** Laß, Hoffnung, nicht mich  
erlahmen (Orpheus)

### Zweiter Akt

**Maestoso**

**Vorspiel**

**Chor** Wer bist Verweg'ner du

**Tanz der Furien**

**Chor** Wer bist Verweg'ner du

**Orpheus und Chor** Ach erbarmet,  
erbarmet euch mein

**Chor** Wer hat dich hergebracht

**Arie** Ach, die Flammen, die mich ver-  
zehren (Orpheus)

**Chor** Sagt, welche mächt'ge Hand

**Arie** Meiner Liebe zarte Triebe  
(Orpheus)

**Chor** Rührender Liebe Sang

**Tanz der Furien**

**Tanz der seligen Geister**

**Arie** Dies Asyl der Anmut  
(Eurydike, Chor)

**Tanz der Heroen und Heroinnen**

**Rezitativ** Welch neues Licht (Orpheus)

**Chor** Sieh die immergrünen Matten

**Orpheus und Chor** Hört mich an

**Chor** An des Vielgeliebten Seite

– Pause –

### Dritter Akt

- Rezitativ** Komm, komm, Eurydike  
(Orpheus, Eurydike)
- Duett** Komm, komm, folg dem liebenden Gatten (Orpheus, Eurydike)
- Rezitativ** Doch, was leiht ihm die Kraft
- Arie** O schändlich Betrügen (Eurydike)
- Duett** Von der Welt geschieden  
(Eurydike, Orpheus)
- Arie** O schändlich Betrügen (Eurydike)
- Rezitativ** Ah, welch grausame Prüfung!  
(Orpheus, Eurydike)
- Arie** Mir verloren Eurydike (Orpheus)
- Rezitativ** So gehe denn mein Schmerz  
(Orpheus)
- Rezitativ** Was tust du, Orpheus?  
(Amor, Orpheus, Eurydike)
- Terzett** Holder Amor (Eurydike,  
Orpheus, Amor)
- Chor** Gesiegt hat Amor (Eurydike,  
Orpheus, Amor, Chor)

Die Pariser Fassung des Gluckschen „Orphée“ kam 1774 in französischer Sprache zur Aufführung – uraufgeführt wurde das Werk bereits 1762 auf italienisch in Wien. Diese sogenannte Wiener Fassung ist die erste „Reformoper“ Glucks; sie wendet sich gegen den metastasiani-schen Operntypus (Metastasio war der wichtigste Opernlibrettist der italienischen Oper), dessen Kennzeichen vor allem Intrigendrama, Darstellung von Affekten, Secco-Rezitativ, Dacapo-Arie und lieto fine (glücklicher Ausgang) sind. Die Reform ist jedoch nicht Glucks Verdienst allein, sondern er hat sie zusammen mit seinem Librettisten entwickelt. R. de Calzabigis Textkonzeption, die vom antiken Mythos ausgeht und als wichtigstes Mittel wieder Chorszenen im antiken Sinne einführt, legt Wert auf große, wahre „Empfindungen in Form von einfachen, monumentalen Bildern“.

Die Umarbeitung des Orfeo in den Orphée geschah in enger Zusammenarbeit mit dem Übersetzer des italienischen Textes, P.-L. Moline. Obwohl sie unter Zeitdruck entstand, erhält das Werk dennoch eine eigenständige und eigenwertige Fassung, die die begonnene Reform deutlicher und zwingender zur Erscheinung bringt. Die Erweiterung von der Pastoraloper zur tragédie lyrique bedingt eine Fülle an Veränderungen, deren entscheidendste wohl der Einsatz des Balletts als Handlungsballett, die neue Szeneneinteilung und die Umbesetzung der Titelrolle des Orpheus sind. Die Einfügung von Ballettsätzen im 2. und 3. Akt entsprach ganz der Tradition der tragédie lyrique, die seit ihrem Schöpfer J. B. Lully immer auch Ballette enthielt, und dem Geschmack des Pariser Publikums. In unserer Aufführung entfallen einige Tänze.

Die Szeneneinteilung der ersten beiden Akte in vier statt zwei Szenen verdeutlicht den dramatischen Aufbau. Im 1. Akt wurden – nach Ludwig Finscher – aus der ersten und zweiten Szene im Orfeo je zwei

Szenen, die auch inhaltlich getrennt sind (Trauerszene Chor/Orpheus – Trauerszene Orpheus allein – Amor/Orpheus – Orpheus allein mit neuer Abgangsarie). Genau entsprechend wurde der 2. Akt unterteilt, so daß sich Unter- und Überwelt besser das Gleichgewicht halten als im Orfeo (Furienszene – Elysiumsszene Chor/Eurydike – Elysiumsszene Chor/Orpheus – Elysiumsszene Chor allein). – Die Umbesetzung der Titelrolle, die in Wien von einem Kastraten gesungen wurde, für Tenor stellt auch an die heutigen sängerischen Fähigkeiten hohe Anforderungen. Der Sänger des Pariser Orpheus, Le Gros, war offensichtlich ein hoher Tenor, so daß die Rolle des Orpheus zu den schwierigsten Tenorpartien gehört. – Was die musikalische Umarbeitung im engeren Sinn betrifft, so mußten vor allem die Rezitative, die sich dem französischen Sprachrhythmus anzupassen hatten, neu komponiert werden; hier hat Gluck kürzend und straffend eingegriffen. Bei den sonstigen Einlagen, auch der Abgangsarie im 1. Akt, hat Gluck auf eigene ältere Werke zurückgegriffen, was sicher auch auf die mangelnde Zeit zurückzuführen ist. Die Oper bezieht sich auf eine Version des Orpheus-Mythos, in der es dem Sänger Orpheus durch die Kunst und Macht seines Gesanges gelingt, seine verstorbene Gattin Eurydike aus dem Reich der Toten ins Leben zurückzuholen. Der Gott Amor hat hierbei die Fäden in der Hand. Die Oper hat also, gegenüber dem ursprünglichen Mythos, in dem Orpheus von den Mänaden zerrissen wird, einen glücklichen Ausgang. Hierin zeigt sich doch ein Anklang an Metastasio, aber Calzabigi hat das lieto fine als ein Zugeständnis an das Theaterpublikum seiner Zeit gesehen.

Das Bühnengeschehen beginnt mit der Totenklage an Eurydikes Grab, in der Orpheus immer wieder Eurydikes Namen ruft. Nachdem sich der Chor der Nymphen und Schäfer entfernt und Orpheus in der 2. Szene sein Klage lied gesungen hat, erscheint in der 3. Szene Amor, der Orpheus die Bedingung, unter der er seine Gattin zurückholen darf, nennt: er darf sich nicht nach ihr umschauen. – Der 2. Akt erhält seine dramatische Wirkung nicht zuletzt von dem Gegensatz von Hölle und Elysium. Orpheus gelingt es schließlich, die Furien an der Höllenpforte, die ihm ihr unerbittliches „Nein!“ entgegenrufen, durch seinen Gesang milde zu stimmen, so daß sie sich mit den Worten „er hat gesiegt“ zurückziehen und Orpheus die Unterwelt betreten kann (2. Akt, 1. Szene). Im Elysium (2. Szene), wo die seligen Geister ihren Reigen tanzen, findet Orpheus die Gattin, die ihm verschleiert von den Schatten zugeführt wird (4. Szene).

Der 3. Akt enthält die Katastrophe (1. Szene): Eurydike versteht nicht, daß Orpheus sie nicht einmal anschauen will, macht ihm Vorwürfe und kann sich ein Leben nicht mehr vorstellen. Von Mitleid getrieben wendet sich Orpheus nach ihr um, und Eurydikes Seele kehrt zum zweitenmal in die Unterwelt ein; vor Qual will sich Orpheus das Leben nehmen. Hier jedoch erscheint wieder Amor (2. Szene); er erklärt die ganze Angelegenheit für eine Probe zu seinem eigenen Ruhm und führt ihm Eurydike zu. Die 3. Szene dient dem Lobpreis Amors und der Feier zu Eurydikes Rückkehr.

**Kartenverkauf:**

Verkehrsamt 7813 Staufen, Rathaus  
Tel. (076 33) 60 41  
und Abendkasse

Eintrittspreise: (numerierte Plätze)	Einzelpreis	Abonnement
Platzgruppe I	12,-	44,-
Platzgruppe II	10,-	38,-
Platzgruppe III	8,-	32,-
Kirchenkonzert	8,-	
Studiokonzert	5,-	

Abonnements für 5 Konzerte (außer Studiokonzert) nur im Vorverkauf  
Studenten und Schüler erhalten DM 2,- Ermäßigung für alle Plätze  
Abendkasse ab 19.30 Uhr  
Vorbestellte Karten müssen bis 20 Uhr an der Abendkasse  
abgeholt werden.

Vordrucke zur Vorbestellung von Karten sind erhältlich in:  
Freiburg bei Musikhaus Ruckmich, Musiksortiment Schröder und  
Kunstsalon Straetz  
Bad Krozingen und Bad Bellingen bei den Kurverwaltungen  
Badenweiler bei Kurbuchhandlung Krohn

© Copyright by Staufener Musikwoche  
Texte: **Lotte Riehtmüller**

Gestaltung: Dr. Eckart Ulmann  
Druck: Verlag K. Schillinger, 7800 Freiburg  
Printed in Germany  
Preis des Programmheftes: 2,- DM

## Vorankündigung

33. Staufener Musikwoche

11. Juli – 18. Juli 1981

**Alte Musik in Italien**

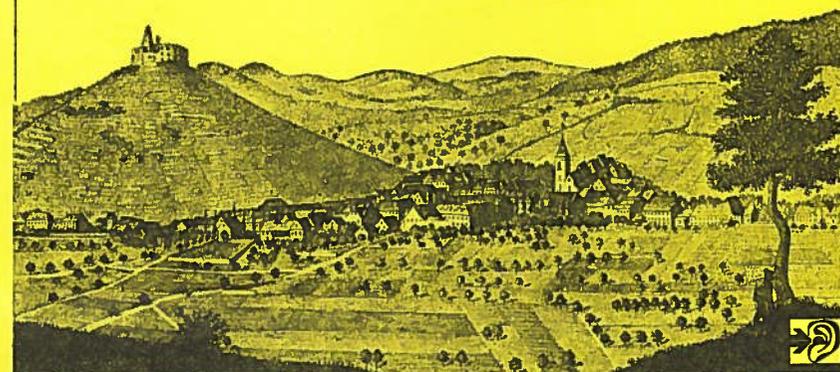
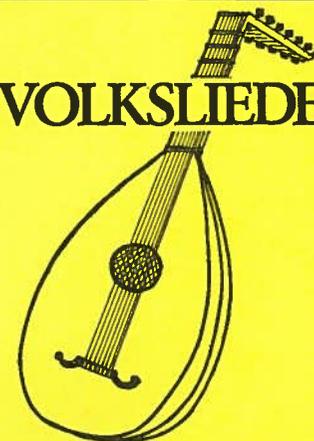
STAUFENER MUSIKWOCHE

# EUROPÄISCHE VOLKSLIEDER

in Sätzen von  
**ERNST DUIS**

FREIBURGER  
VOKALENSEMBLE

Leitung:  
Wolfgang Schäfer



Zur diesjährigen STAUFENER MUSIKWOCHE erscheint obige Schallplatte.  
Sie ist erhältlich in den Fachgeschäften von Freiburg und Staufen, sowie  
an der Abendkasse der Musikwoche.

Produktion:

AUOPHON-Schallplatten und Tonstudio  
7813 STAUFEN i. Br., Kapuzinerweg 4  
Tel. (07633) 7171

Aufnahmetechnik: Live-Recording Mobile

Best. Nr. AU. 11014