



28. STAUFENER
MUSIKWOCHE

17.-24. Juli 1976

12345

28. Staufener Musikwoche

17.-24. Juli 1976

Hauptprogramm:

Alte niederländische Musik

Künstlerische Leitung:

Fine Duis-Krakamp

Wolfgang Schäfer

Organisatorische Leitung:

Bürgermeister Graf von Hohenthal

Gerhard Hoerth

Dr. Eckart Ulmann

Niederländische Musik des Barock

JACOBUS NOZEMAN (1693–1745)

Sonate f-moll

Adagio – Allegro ma non presto – Corrente – Giga

Blockflöte und B. c.

RYNOLDUS POPMA VAN OEVERING (um 1740)

Aus: „Suittes voort' Clavier“ Suite IV C-dur

Capriccio – Allemanda – Corrente – Sarabanda – Gavotta –

Menuet Rondeau – Giga

Cembalo solo

JEAN BAPTISTE L'OUILLET DE GANT (1653–1728)

Sonate VI D-dur

Affetuoso – Allemanda Allegro – Largo – Vivace – Giga Allegro

Barockoboe und B. c.

– Pause –

Aus: „'Tuitnement Kabinet“ (1649)

Paulus Matthysz

Stemme Nova

Jacob van Noort

Frere Frapar

Jacob van Noort

Malle Symen

Blockflöte solo

WILLEM DE FESCH (1687–1760)

Canzonetten:

D'un visetto lusinghier

Soli cagion crudèle

Venni, Amore, nel tuo Regno

Tu fai la superbetta

Sopran und B. c.

WILLEM DE FESCH

Sonata a Tré g-moll

Largo – Alla breve – Presto

Blockflöte, Oboe und B. c.

Ausführende:

Christa Kägi, Sopran

Konrad Hünteler, Blockflöten: Kopien nach Terton Frankreich 1680,

Bressan London 1720, Rottenburgh Brüssel 1675

Renate Hildebrand, Barockoboe nach Schlegel 1717 von Fehr

Ludolf Lützen, Barockvioloncello von Reichelt Neukirchen 1706

Fine Krakamp, Cembalo Kopie nach einem franco-flämischen

Original 1622 von Schütze Heidelberg 1975

Wenn von „Musik der Niederländer“ die Rede ist, dann denkt der Musikkundige spontan an die hochentwickelte polyphone Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die sich um 1400 im Herrschaftsbereich der Herzöge von Burgund als erste supranational-europäische Musikkultur zu entwickeln begann, um für mehr als zwei Jahrhunderte den musikalischen Hochstil jener Zeit zu repräsentieren und auch noch während der nachfolgenden Epochen als „stylus antiquus“ einen geradezu legendären, maßstabsetzenden Rang einzunehmen.

Dabei wird freilich übersehen, daß mit dem Ende der großen „Niederländer“-Ära um 1620 die Gebiete zwischen Maas und Emsmündung nicht etwa zum musikalischen Niemandsland degenerierten, sondern daß hier – bedingt durch religiöse und politische Machtverschiebungen – eine andere Art von Musik, leiser und intimer als zuvor, ihren Einzug gehalten hatte. Gewiß, Komponistennamen vom Gewicht eines Dufay, Obrecht, Ockeghem, Josquin oder Sweelinck finden wir im ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhundert in den Niederlanden nicht mehr. Doch genügt es, einen Blick auf einige der unzähligen Musizierszenen holländischer oder flämischer Maler jener Zeit zu werfen, um zu erkennen, welch eine Fülle von Musik auch noch im Hoch- und Spätbarock das Leben des niederländischen Menschen bestimmte. Wenn wir uns betrachtend in die Musikdarstellungen eines Jan Vermeer, eines Gerard Terborch oder Jan van Oost versenken, dann vermeinen wir den stillen Klang zu vernehmen, der vom Virginal, von der Flöte, der Oboe und Gambe zu uns herüberdringt. Diese Musik spiegelt die veränderte Lebenswirklichkeit der Niederlande wider. Das einstige großburgundische Reich war zerbrochen, die Niederlande waren gespalten in einen katholisch-habsburgischen Teil im Süden (dem späteren Belgien) und einen calvinistisch-republikanischen Teil im Norden, aus dem das heutige Holland entstehen sollte. Und hier gab es keinen Fürstenhof mehr, der als Kulturträger hätte in Erscheinung treten können, – das Bürgertum selbst war zur neuen kulturellen Trägerschicht herangereift. Aus den Kirchen war die festliche liturgische Musik verbannt, Opernhäuser gab es nicht. Aber in den Häusern der Bürger blühte eine Hausmusik auf, die alles das an musikalischen Bedürfnissen und Begabungen in sich aufzunehmen schien, was das öffentliche Musikleben zu geben nicht mehr imstande war.

Und diese Hausmusik war bei all ihrer Exklusivität nicht vom musikalischen Weltgeschehen abgesondert, sondern offen für alles, was sich „draußen“ tat. Angesichts der zentralen Stellung, die Amsterdam damals im musikalischen Verlagswesen einnahm, war die Klavier- und Kammermusik der wichtigsten Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen – Bach ausgenommen! – auch in den Niederlanden bekannt und vertraut, und an ihren Kompositionen orientierte sich das einheimische Schaffen der Nozeman, van Oevering, L'Ouille, de Fesch und vieler anderer. Zwar hatten die Niederlande jetzt aufgehört, auf musikalischem Gebiet selbst den Stil und die Entwicklung zu bestimmen, aber was ihre Meister nunmehr rezipierend schufen, das spiegelt auf eine besonders subtile Weise wider, was das musizierende Europa damals zu spielen und zu hören wünschte.

Sonntag

18. Juli 1976, Faustgymnasium, 20.15 Uhr

Johann Sebastian Bach 1685-1750

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonate A-dur für Traversflöte und obligates Cembalo BWV 1032
Allemande – Corrente – Sarabande – Bourée Anglaise

Partita a-moll für Traversflöte solo BWV 1013
Allemande – Corrente – Sarabande – Bourée Anglaise

– Pause –

Französische Suite V G-dur für Cembalo solo BWV 814
Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte – Bourée –
Loure – Gigue

Sonate e-moll für Traversflöte und B. c. BWV 1034
Adagio ma non tanto – Allegro – Andante – Allegro

Ausführende:

Konrad Hünteler, Traversflöte
Ton Koopman, Cembalo
Ludolf Lützen, Barockvioloncello

Die Instrumente:

Traversflöte Kopie nach Grenser Dresden 1770 aus dem Besitz
Friedrich des Großen von Klemisch Amsterdam 1976 und
Kopie nach Kirst Potsdam 1750 von Steinkopf Berlin 1965

Cembalo Kopie nach einem franco-flämischen Original 1622
von Schütze Heidelberg 1975

Barockvioloncello von Reichelt Neukirchen 1706

Wenn wir **Johann Sebastian Bachs Leben** im ganzen überschauen, dann nehmen darin die sechs Jahre, die Bach am Hofe zu Köthen verbrachte (1717–1723), so etwas wie ein lichtvoll-arkadisches Zwischenspiel ein. Bedeutete der Wechsel vom gering dotierten Weimarer Organistenamt zur Übernahme einer höfischen Kapellmeisterstelle schon rein wirtschaftlich gesehen einen beruflichen Aufstieg, so boten die besonderen Verhältnisse am Köthener Hofe die Erfüllung aller Wünsche schlechthin. Der junge Fürst Leopold liebte die Musik leidenschaftlich und förderte sie nach Kräften. Überdies war er ein tüchtiger Violin-, Gamben- und Cembalospieler – kurz, er war das, was Bach als einen „die Musik sowohl liebenden als kennenden Fürsten“ pries. In Köthen fand Bach so all jene Bedingungen erfüllt, deren er zu einem fruchtbaren Schaffen bedurfte: geistige Anregung seitens eines gebildeten Dienstherrn, einen aufnahmebereiten Hörerkreis, hervorragende

Instrumentalisten und damit zugleich die stete Möglichkeit zu künstlerischem Experiment. Weder vorher noch später als Leipziger Thomaskantor durfte Bach sich in dieser Hinsicht so glücklich preisen.

In Köthen entstand der überwiegende Teil der Kammer- und Orchester-musik Bachs. Auch die am heutigen Abend erklingenden Flöten- und Klavierwerke wurden während jener Jahre komponiert und vermittelt einen bereiten Einblick in Bachs lebens- und schaffensfrohe Köthner Zeit. In der dreisätzigen **Sonate A-Dur** für Flöte und obligates Cembalo eröffnet das Tasteninstrument – einem Vivaldischen Concerto gleich – das musikalische Geschehen mit einem glänzenden Vorspiel, um so dem Partnerinstrument das Portal zu erschließen, durch das es triumphierend hervortritt, seinen Gesang anzustimmen. Hier erleben wir Bach als den jugendlichen Maestro di Capella principessa; Orgelbank und Cantus firmus sind in weite Ferne gerückt. Das elegische Largo in a-moll bildet dazu einen tiefgründigen Kontrast, der dann aber das abschließende Allegro als um so befreiender erscheinen läßt. – Gegenüber dem freigeistigen italienischen Charakter der A-Dur-Sonate repräsentieren die **Partita a-moll** für Flöte solo und mehr noch die **Cembalo-Suite in G-dur** das französische Element im Bachschen Schaffen. Wir wissen, welch starken Eindruck einst die hochstilisierte französische Tanz- und Suitenkunst auf den jungen Bach gemacht hatte, als er während seiner Lüneburger Gymnasiastenzzeit die von französischen Instrumentalisten ausgeführte Musik am herzoglichen Hofe zu Celle hörte. Und wie reich vermochte er jene frühen Eindrücke in seinem eigenen Suitenschaffen zu sublimieren! –Die den Abend beschließende viersätzige **Sonate in e-moll** führt uns wieder in die italienische Stilosphäre zurück, freilich auf eine andere Weise, als wie wir sie in der A-Dur-Sonate erlebten. Das Cembalo ist jetzt Generalbaßinstrument; das Dialogisieren zweier Oberstimmen, das die A-Dur-Sonate auszeichnete, ist hier einer monodischen Deklamation der Flöte gewichen. Ein tiefer Ernst bestimmt den Ton dieser Sonate – auch in den schnellen Sätzen – und zwingt den Hörer zu konzentrierter Hörbereitschaft. Das nach Art einer Passacaglia gearbeitete Andante vermag die dunkle Grundfarbe dieser Komposition nur vorübergehend aufzulichten.

Montag

19. Juli 1976, Faustgymnasium, 20.15 Uhr

Studiokonzert Musik des 20. Jahrhunderts

WERKE HOLLÄNDISCHER KOMPONISTEN

Programm wird am Abend bekanntgegeben
Die Werke werden erläutert und diskutiert

Weltliche Musik der Renaissance in den Niederlanden

JOSQUIN DEPREZ (1450–1521)

Deploratio über den Tod Okeghems a 5

JOHANNES OKEGHEM (1430–1495)

Malor me bat Portativ-Regal

Aus „The Susanne van Soldt-Manuscript“

Almande prynce
Almande Brun Smeedelyn
Almande de la nonette
Brande champanje

GUILLAUME DUFAY (1400–1474)

Bon jour bon moi a 3
Vostre bruit a 3

GILLES BINCHOIS (1400–1460)

Adieu mon amoureuse joie a 3

CLEMENS NON PAPA (1510–1556)

2 Souterliedekens a 3

GERARD DE TURNHOUT (1520–1580)

En regardant a 2
Reveilleez vous a 3

HEINRICH ISAAK (1450–1517)

La Morra a 3
Intavolierung für Laute (Neusiedler)
Intavolierung für Orgel (Kotter)
La Morra a 4

Donna a 4 voc + instr

– Pause –

EMANUEL ADRIAENSSEN (1550–1604)

Laute solo

Fantasia
Wat zol men op den Avond doen
Courante
Branle Englese

PIERRE PHALESE (1510–1573)

Allemande – Gaillard – Branle de Village

Anonym um 1510

Mij heeft een piperken a 3 voc + instr

HUBERT WAE LRANT (1517–1595)

Als ick a winde a 4 voc + instr

JACOB REGNART (1540–1599)

Nun bin ich einmal frei Stimme + Laute

CLAUDE GERVAIS (16. Jahrh.)

PIERRE PHALESE (1510–1573)

instrumentale Tänze

JOSQUIN DEPREZ

Il grillo a 4

TOINOT ARBEAU (1519–?)

Belle qui tiens ma vie a 4

CLEMENS NON PAPA

De lustilijke may a 4 voc + instr

Ausführende:

Klaus Heider, Altus
Christfried Biebrach, Tenor
Dirk Schortemeier, Bariton
Franz Müller-Heuser, Baß

Ulrich Bartels
Ludolf Lützen, historische Blasinstrumente
Hans Michael Koch, Laute
Friedrich Krakamp, Portativ-Regal

Text: nächste Seiten

Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, die wir unter dem Begriff „**Niederländer-Epoche**“ zusammenzufassen gewohnt sind, erscheint uns in der Rückschau als eine Kunst der Synthese. Das gilt zunächst in bezug auf die stilistische Verschmelzung des aus dem 14. Jahrhundert überkommenen musikalischen Erbes. Die hochentwickelte Satzkunst und Rhythmik der französischen „Ars nova“, der melodische Reichtum der norditalienischen Trecento-Kunst und nicht zuletzt die durch die englische Fauxbourdon-Technik ausgelöste Freude am dreiklangsbestimmten Vollklang hatten sich erstmals im Werk Dufays zu neuer stilistischer Einheit verfestigt. Aber auch hinsichtlich der Polarität von sakraler und profaner Musik erleben wir die Niederländer-Ära als eine Epoche des Ausgleichs. Das 14. Jahrhundert war in künstlerischer Beziehung ein ausgesprochen weltliches Jahrhundert gewesen. Der aus mittelalterlicher Anonymität erwachende neue Künstler hatte es gelernt, sich als eigengesetzliches Individuum zu erkennen, um mit der isorhythmischen Motette und dem freikomponierten Kantilenensatz das nur auf sich selbst gestellte, freie Kunstwerk zu schaffen, ein Kunstwerk, dessen vorherrschender Zweck darin bestand, allein durch sein Dasein den Ruhm seines Meisters zu feiern: „Musica peritos in ea glorificat“ heißt es bei J. Tinctoris. Demgegenüber wurde die Musik im 15. und 16. Jahrhundert wieder als eine dienende Kunst empfunden. Der Komponist diente der Kirche, indem er ihre Kultmusik mit neuartigen Motetten und Meßordinarien zu erneuern bestrebt war, aber er diente auch der Geselligkeit durch die Komposition von Chansons und Madrigalen, Liedern und Tänzen. Dabei vergaß der Musiker der Renaissance freilich seinen inzwischen erworbenen Rang nicht, sondern blieb sich seines individuellen Wertes stets bewußt. Wenn etwa der schon von den Zeitgenossen als „princeps musicorum“ gefeierte Josquin Desprez seinen verstorbenen Lehrer Ockeghem durch die Komposition einer motettenartigen Deploration preist, dann gibt er damit über die persönliche Huldigung hinaus zu erkennen, daß eine Motette auch zur Ehre eines Künstlers erklingen darf.

Bei der weltlichen Musik dieser Zeit müssen wir uns vor Augen halten, daß es sich hier in erster Linie um Liebhabermusik handelte. Das heißt: diese Musik wurde nicht – im modernen Sinne – für ein zuhörendes Publikum komponiert und nicht von Berufsmusikern ausgeführt, sondern sie diente der kultivierten Geselligkeit eines privaten Kreises musizierender Damen und Herren, zu deren Lebensstil eben ein solches Vergnügen gehörte. Wie wir an Hand originaler Musikdarstellungen auf Bildtafeln und Bildteppichen erkennen können, entstand diese Art des gemeinsamen Musizierens spätestens um 1430 am Hofe des Burgunderherzogs Philipps des Guten, also im Bereich der burgundischen Niederlande, und wirkte von hier aus beispielhaft auf das übrige Europa, vornehmlich auf Deutschland und Italien, und auf den Adel folgte alsbald das Bürgertum.

Um die weltliche Musik der Renaissance recht erfassen zu können, müssen wir uns zwei Tatsachen vergegenwärtigen. Erstens ist zu beachten, daß sich die Komposition und Ausführung dieser Musik stets vor dem

maßstabsetzenden Hintergrund der hochstilisierten polyphonen Sakral-kunst jener Zeit vollzog. Der von dieser Kunst repräsentierte Hochstil ließ auch im profanen Bereich einen niederen Stil mit Anspruch auf Gültigkeit nicht zu, zumal die gesellschaftliche Trägerschicht hier wie dort weitgehend dieselbe war. Das wiederum hatte unabdingbar zur Folge, daß die eine solche Musik ausführenden Dilettanten sich der Qualität des Berufsmusikers anzugleichen trachteten, indem sie dessen Kunst mit Fleiß nachzueifern bestrebt waren. Die kunstgerechte Erlernung des Singens und des Instrumentenspiels gehörte für den vornehmen Adligen und gebildeten Bürger der Renaissance in gleichem Maße zur Ausbildung und Erziehung wie das Studium alter Sprachen, der Rhetorik und Mathematik, des Reitens und des Fechtens. Nur so ist der hohe künstlerische Rang der weltlichen Renaissancemusik zu erklären.

Bei den weltlichen Kompositionen der Niederländerepoche haben wir grundsätzlich zwei Gruppen zu unterscheiden: erstens die Chansons, das sind 2–4stimmige, diskantbezogene Gesänge auf französische oder flämische Texte, zweitens Stücke für ein der Mehrstimmigkeit fähiges Instrument (Portativ/Regal, Cembalo, Laute), wobei hier neben Tanzsätzen wie Allemande, Galliarde, Courante und Branle auch „intavolierte“, das heißt nach einer vokalen Vorlage auf das Instrument übertragene Kompositionen erscheinen können; bei diesen Intavolierungen handelt es sich aber niemals nur um notengetreue Übertragungen, sondern stets um instrumentengerechte Bearbeitungen der vokalen Originalfassung. Während die Chansons deutlich den hohen dichterischen und kompositionstechnischen Rang jener Zeit spiegeln, zeigen uns die Klavier- und Lautenkompositionen, bis zu welchem Grade es den Instrumentalisten schon gelungen war, sich von vokalen Vorbildern zu lösen und eine eigenständige Instrumentalmusik zu schaffen. Das Klavierbuch der Antwerpener Kaufmannstochter Susanna van Soldt aus dem Jahre 1599 ist ein wertvolles Zeugnis für die hochentwickelte Klaviermusik des späten 16. Jahrhunderts, und die Tanzsammlungen des Pierre Phalèse und des Claude Gervaise lassen erkennen, wie stark die anfangs noch exklusive Kultur des französischen Hoftanzen damals bereits zu einer allgemeinen Bürgerkultur geworden war.

Geistliche Musik der Niederländer

als Beitrag des Südwestfunks, Landesstudio Freiburg
zur Staufener Musikwoche 1976

Gregorianischer Choral
Precatus est moyses

JOSQUIN DEPREZ (1450–1543)

Ave Regina Coelorum
dreistimmige Motette

HANS KOTTER (um 1485–1543)

Magnificat
Orgel solo

HEINRICH ISAAK (vor 1450–1517)

Sanctus, Benedictus, Agnus Dei
aus der Missa Carminum

ORLANDO DI LASSO (um 1532–1594)

Timor et Tremor
sechsstimmige Motette

JAN PIETER SWEELINCK (1562–1621)

Echofantasie a-moll
Orgel solo

LEONHARD LECHNER (um 1553–1606)

Aus der Johannespassion
3., 4. und 5. Teil

JAN PIETER SWEELINCK

Allein Gott in der Höh' sei Ehr
Choralbearbeitung F-dur
Orgel solo

JAN PIETER SWEELINCK

De profundis Beati pauperes
fünfstimmige Motette

Ausführende:

Kammerchor Walther von der Vogelweide Innsbruck
Leitung: Dr. Othmar Costa
Ton Koopman, Orgel

In seiner um 1477 entstandenen Schrift „De arte contrapuncti“ hat uns Johannes Tinctoris, der führende Theoretiker der frühen Niederländer-Epoche, ein eindrucksvolles Zeugnis seiner Musikanschauung hinterlassen. Er bemerkt, daß es erst seit etwa vierzig Jahren eine Musik gebe, die es wert sei, angehört zu werden, denn erst seit Dufay, Ockeghem und anderen „niederländischen“ Komponisten werde die Musik von „suavitas et varietas“, Klangschönheit und Mannigfaltigkeit, bestimmt. In diesem Bekenntnis zur Musik seiner eigenen Zeit erleben wir den ganzen Stolz des Renaissance-Menschen, der sich und sein Zeitalter bewußt abgrenzt gegenüber dem als finster empfundenen Mittelalter. Die klassische Antike erscheint ihm als das ungebrochen hervorleuchtende Ideal, als die „aurea aetas“, deren kunstästhetische Prinzipien es wiederzubeleben gilt, und wenn Heinrich Glarean in seinem „Dodekachordon“ von 1547 Josquin des Prez mit Vergil, Jakob Obrecht mit Ovid und Pierre de la Rue mit Horaz vergleicht, dann gibt er damit in geradezu proklamatorischer Manier zu erkennen, wo er und mit ihm seine Zeit ihre Maßstäbe sehen. Ja, man ging noch einen Schritt weiter: „Wir stehen auf den Schultern der ‚antichi‘, aber wir haben sie bei weitem überholt“ schreibt Don Nicola Vicentino im „Libro della Teoria“ von 1555.

Dabei dürfen wir freilich nicht übersehen, daß sich die renaissancistische Überwindung des Mittelalters und die vermeintliche „Wiederentdeckung der Welt und des Menschen“ (J. Burckhardt) vor dem Hintergrund starker, ja stärkster religiöser Strömungen vollzogen. Gerade in den Stammlanden der niederländisch-burgundischen Musik geschahen kirchliche und außerkirchlich-sektiererische Erneuerungsbewegungen, die gleich dem antikisierenden Humanismus den Geist der Zeit beherrschten und schließlich in die gewaltigen Umwälzungen von Reformation und Gegenreformation mündeten. Wir können uns das historische Feld, in das die Meister der Niederländer-Epoche gestellt waren, überhaupt nicht kontrastreich genug vorstellen: die humanistische Begeisterung für die klassische Antike fand in der gleichzeitigen Wiedertäuferbewegung und in den Hexenverbrennungen ihren grausigen Kontrapunkt.

Diese Doppelgesichtigkeit der Niederländer-Epoche kommt auch in der Musik selbst zum Ausdruck, unter anderem in ihrem Verhältnis zur Gregorianik. Es ist bekannt, daß die Komponisten geistlicher Musik im 15. und 16. Jahrhundert den gregorianischen Choral bewußt zum Richtmaß für ihre eigenen Kompositionen erhoben, indem sie das gregorianische Melos in die melodische Ausformung der einzelnen Stimme, bis in die Erfindung des Motivs hinein, einfließen ließen; die heute Abend erklingenden Motetten, Hymnen und Passionssätze von **Josquin**, **Sweelinck** und **Lechner** legen hierfür beredtes Zeugnis ab. Zugleich aber scheute man sich nicht, den Meßzyklus von seiner gregorianisch-liturgischen Substanz zu reinigen und diese durch weltliche Liedfragmente zu ersetzen, um so eine größere ästhetische Einheitlichkeit zu erzielen; **Heinrich Isaacs** „Missa Carminum“ bietet ein berühmtes Beispiel für dieses Verfahren. Die genannte Widersprüchlichkeit gegenüber der liturgischen Vergangenheit findet ihre Erklärung in der oben geschilderten zeitimmanenten Polarität. – Orgelkompositionen des oberrheinischen Meisters **Hans Kotter** und des großen Amsterdamer Organisten **Jan Pieterszoon Sweelinck** ergänzen das heutige Programm.

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 –

Kurse

Die Staufener Musikwoche bietet in diesem Jahr folgende Kurse an:

1. Studio für alte Musik. Leitung: Prof. Dr. Ludolf Lützen (Köln)

Erarbeitung von niederländischer Ensemble-Musik der Zeit zwischen 1400 und 1600 für Singstimme (solistisch), Block- und Rauschpfeifen, Pommern, Windkapselinstrumente (Krummhörner, Cornamusen, Rauschpfeifen, Kortholte), Kesselmundstückinstrumente (Zink, Posaunen), Rankette und hist. Streichinstrumente.

2. Renaissance-Laute und Gitarre. Leitung: Hans Michael Koch (Hannover)

Niederländische und englische Werke des 16. und 17. Jahrhunderts für Renaissance-Laute.
Gitarrenmusik des Barock
Ensemblespiel

3. Cembalo. Leitung: Ton Koopman (Amsterdam)

J. P. Sweelinck und seine Schüler
Englische Musik um 1600
Generalbaßspiel

Das Programm wird durch Aushang bekannt gegeben.

Serenade

GEORG PHILIPP TETELANN (1681–1767)

Konzert für Oboe d'amore, Streicher und B. c.
Soave – Allegro – Adagio – Vivace

LUIGI BOCCHERINI (1743–1805)

Quintett Nr. 7 e-moll
für Gitarre, 2 Violinen, Viola und Violoncello
Allegro moderato – Adagio – Minuetto, Trio,
Minuetto – Allegretto

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Se al labbro mio
Arie für Tenor und Orchester KV 295

– Pause –

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Was mir behagt ist nur die muntre Jagd
Kantate Nr. 208 für Soli, Chor und Orchester

Ausführende:

Christiane Baumann, Christa Kägi, Sopran
Friedrich Melzer, Tenor
Martin Egel, Baß
Roland Perrenoud, Oboe d'amore
Hans Michael Koch, Gitarre
Adelheid Böckheier, Régine Schäfer, Violine
Bärbel Dürmeyer, Viola
Anette Adorf, Violoncello
Friedrich Krakamp, Cembalo

Chor und Kammerorchester der Staufener Musikwoche 1976
Leitung: Wolfgang Schäfer

Serenade

Die Kultur des 18. Jahrhunderts stellt im Lebensablauf der Zeiten eine „späte“ Kultur dar. Diese Eigenschaft teilt das 18. Jahrhundert mit anderen großen Spätkulturen, etwa mit dem Hellenismus, mit dem „Herbst des Mittelalters“ oder mit dem Manierismus um 1600. Allen kulturellen Spätzeiten aber ist gemeinsam, daß ihren subtilsten Stilisierungen und ihren oft zur Dekadenz neigenden Verfeinerungen ein Flair von Jugendfrische beigegeben ist, das dem Charakter dieser Spätkulturen etwas Schwereloses, gleichsam Entmaterialisiertes, ja Entzeitlichtes verleiht. Die arkadische Dichtung der Spätantike, die französische Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts, die Anakreontik des Rokoko, sie alle vereinigen in sich Altersreife und Frühlingskraft auf jene bestrickende Weise, die sich der analysierenden Erfassbarkeit entzieht, die den historischen Betrachter aber sirenenhaft mit ihrem Zauber umgreift. Als „das letzte Paradies der bisherigen Menschheitsgeschichte“ empfand Alfred Einstein die Kultur des späten 18. Jahrhunderts, und dabei dachte er besonders an Mozart. –

Hirten und Schäferinnen, Nymphen und andere Naturgottheiten, einander liebend und besingend, in ewiger Blütenlandschaft vereint, – der nicht enden wollende Traum vom irdischen Paradies verbindet die Pastoraldichtung der Antike mit den instrumentalen Serenaden und den Mythenkantaten des 18. Jahrhunderts. Das um 1710 entstandene Konzert in G-Dur für Oboe d'amore und Streicher von **Georg Philipp Telemann** führt uns sogleich hinein in die pastorale Welt jenes erträumten Arkadien. Der einem Siciliano anempfundenen Einleitungssatz mit seinem wiegenden Sechachtel-Metrum und seiner weich geführten Oboen-Melodik legt den anmutig-schwebenden Ton dieser Komposition gleich zu Anfang fest und wirkt stimmungsprägend auch auf die folgenden Sätze nach. – **Luigi Boccherinis** Quintett in e-moll nimmt schon angesichts seiner Besetzung für Gitarre und Streichquartett eine Sonderstellung unter der klassischen Quintett-Literatur ein. Das virtuose Gitarrenspiel dürfte Boccherini in Madrid kennengelernt haben, wo er seit 1769 in höfischen Diensten stand, und der Schwierigkeitsgrad des Gitarrenparts läßt vermuten, daß dieses Quintett für die Aufführung durch ein spanisches Ensemble bestimmt war. Der Komposition haftet trotz ihrer Kammerbesetzung der Charakter des Sinfonischen an, und es wird deutlich, daß Boccherini ein wichtiger Wegbereiter der klassischen Orchestersprache war.

Wolfgang Amadeus Mozart schrieb seine Konzertarie „Se al labbro mio non credi“ im Jahre 1778 in Mannheim. Mozart befand sich damals gemeinsam mit seiner Mutter auf einer Reise nach Paris, wo er eine feste Anstellung als Kapellmeister zu finden hoffte. Doch hatte er seinen Zwischenaufenthalt in Mannheim über Gebühr ausgedehnt, da sich in dieser Stadt außer einem vorzüglichen Orchester auch die junge Sängerin Aloysia Weber befand, in die Mozart sich alsbald leidenschaftlich, wenngleich hoffnungslos, verliebt hatte. Die zu jener Zeit entstandene Musik läßt in ihrer „Sturm und Drang“-Attitüde etwas von dem seelischen Zwiespalt anklingen, in dem Mozart sich damals befand. – Mit der

„Jagdkantate“ von **Johann Sebastian Bach** schließt die heutige Sere-
nade. Dieses Werk entstand 1713 anlässlich des Geburtstages des jagd-
freudigen Fürsten Christian von Sachsen-Weißenfels. Im Rahmen der
Festlichkeiten, zu denen auch eine großangelegte Hofjagd gehörte,
wurde die Kantate bei nächtlichem Fackelschein im fürstlichen Jäger-
hofe aufgeführt, möglicherweise als szenisches Spiel. Götter und Gött-
innen der Jagd, des Feldes und der Herden treten auf, um dem Fürsten
ihre Glückwünsche darzubringen und seine Regierungskunst zu preisen.
In einem Schlußchor vereinigen sich Götter und Hirten zu allgemeinem
Lobgesang.

Vorankündigung

29. Staufener Musikwoche

2. – 9. Juli 1977

Hauptprogramm:

Alte polnische Musik

Kartenverkauf:

Verkehrsamt 7813 Staufen, Rathaus
Tel. (07633) 60 41, 15–18 Uhr
und Abendkasse

Eintrittspreise: (numerierte Plätze)	Einzelpreis	Abonnement
Platzgruppe I	10,—	34,—
Platzgruppe II	8,—	28,—
Platzgruppe III	6,—	22,—
Kirchenkonzert	6,—	
Studiokonzert	4,—	

Abonnements für 5 Konzerte (ohne 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 Ruckmich, Schröder und Straetz
Bad Krozingen und Bellingen bei den Kurverwaltungen
Badenweiler bei Krohn
Staufen bei Dreher und Villinger

© Copyright by Staufener Musikwoche

Texte: Prof. Dr. Hannsdleier Wolfarth

Gestaltung: Dr. Eckart Ulmann
Druck: Verlag K. Schillinger, 7800 Freiburg
Printed in Germany
Preis des Programmheftes: 1,50 DM

