



26. STAUFENER
MUSIKWOCHE

20. - 27. Juli 1974

A 1 2 3 4 5

26. Staufener Musikwoche

20. - 27. Juli 1974

Hauptprogramm:

Alte Musik aus Spanien und Portugal

Künstlerische Leitung:

**Fine Duis-Krakamp
Wolfgang Schäfer**

Organisatorische Leitung:

**Bürgermeister Graf von Hohenthal
Gerhard Hoerth
Dr. Eckart Ulmann**

Samstag

20. Juli 1974, Faustgymnasium, 20.15 Uhr

Musik des Barock aus Spanien und Portugal

DOMINGO TERRADELLAS

Sinfonia D-dur aus «Merope», Rom 1743
Allegro, Aria, Larghetto, Marcia, Allegro
Trompete, Violine, Viola und B. c.

JOSEP PRADAS

Villancico al Santissim (1745)

PERE RABASSA

Villancico de Nadal (1722)
Tenor, Violoncello und B. c.

SANTIAGO DE MURCIA

Prélude, Allegro
aus einer Tabulatur, Paris 1714

GASPAR SANZ

Espanoleta, Pavana, Gallarda, La Minoña de Cataluña, Passacalle,
Canarios
aus «Instruccion de musica sobre la guitarra espanola», Zaragoza 1674
Gitarre solo

— Pause —

JOSEP PRADAS

Sonata g-moll (1724)
Grave, Allegro, Aria, Minuet
Trompete, Violine, Viola und B. c.

CANCIONES ESPANOLAS ANTIGUAS

Helà don don — Riu, riu chiu — Romance de Don Boyso —
Maita nun Zira — Sevillanas
Tenor (Contratenor) und Gitarre

JOSÉ ANTÓNIO CARLOS SEIXAS (1704–1742)

Concerto para cravo e orquestra de arcos, A-dur
Allegro, Adagio, Giga Allegro
Gitarre, Streicher und B. c.

Ausführende:

Klaus Heider, Tenor und Contratenor
Friedemann Immer, Trompete
Hans Michael Koch, Gitarre
Barbara Köneke, Violine
Werner Reich, Viola
Gudrun Buchmann, Violoncello
Friedrich Krakamp, Leitung und Cembalo

Das Programm des Eröffnungskonzerts 1974 spiegelt den Stand der Musikproduktion auf der iberischen Halbinsel zur Bachzeit (ohne die dort arbeitenden Ausländer) wider. Nebeneinander stehen die Sinfonia einer römischen Oper, geistliche Villancicos, heidnisch, arabisch beeinflusste „Volks-Lieder“ und ein Instrumentalkonzert.

Als objektive Ursachen für einen so disparaten Musikbetrieb muß neben dem spanischen Erbfolgekrieg vor allem der wirtschaftliche Niedergang Spaniens seit Ende des 16. Jh. genannt werden (z. B. Blockade von Antwerpen 1585). Hinzu kommt, daß in Spanien erheblich weniger Geld in Produktionsmittel investiert wird als in anderen europäischen Staaten. Große Teile des erzeugten Mehrwerts fließen in die Finanzierung des Klerus oder wandern in die Taschen der Beamten. Dadurch wird der industriell-technologische Fortschritt immer mehr gehemmt, schließlich hält Spanien der ausländischen Konkurrenz nicht mehr stand.

„Das musikalische Leben verkümmert ebenfalls“ (S. Clercx). 1621 wird die flämische Kapelle am Madrider Hof aufgelöst. In Spanien geborene Musiker wie **D. Terradellas** verlassen ihre Heimat und machen z. B. in Rom Karriere (die Oper «Merope» wurde 1743 für Rom geschrieben). Die Zahl der Musiker an den Höfen nimmt ab, einige Stars werden von außerhalb ins Land geholt (z. B. D. Scarlatti und Boccherini). An Kathedrales und Klöstern wird hauptsächlich italienische Musik aufgeführt. Im Zuge dieser Entwicklung wird eine der beliebtesten Liedformen der Renaissance, der «Villancico» (s. auch Seite 11) zu einer Art geistlicher Kantate umgeformt, dem neapolitanischen Beispiel folgend. Die geistlichen Villancicos mit vulgärsprachlichem Text dienen zur Illustration liturgischer Zyklen; die beiden hier aufgeführten Stücke sind für Weihnachten bzw. Trinitatis vorgesehen. **J. Pradas**, von dem auch ein Kammermusikwerk im 2. Teil stammt, war Nachfolger von **P. Rabassa** an einer Kirche in Valencia.

Es folgt Musik für **Gitarre**: Ein in Nordafrika verwendetes Zupfinstrument, dessen wichtigstes Merkmal der flache Boden ist, wurde um 900 nach Spanien importiert und fand als Gitarre für nicht-artifizielle Musik (Tanzmusik u. a.) starke Verbreitung. Obwohl aus dem arabischen Kulturraum stammend, war die Gitarre in Spanien so sehr integriert, daß sie auch nach dem Sieg über die Mauren (1492) nicht abgeschafft wurde — im Gegenteil: man veredelte sie, erweiterte sie auf sechs Saiten (wie Laute und Vihuela). Damit wurde die Gitarre hof-fähig: **S. de Murcia** war Gitarrist am Hofe von Savoyen; **G. Sanz** war Gitarrenlehrer von Don Juan de Austria, für den er 1674 ein Unterrichtswerk schrieb, aus dem eine Folge von Liedsätzen und Tänzen ausgewählt wurde.

In den „Volksliedern“, «Canciones», aus verschiedenen spanischen Provinzen sind neben arabischen auch heidnische Einflüsse erkennbar. Ein Beispiel: Obwohl schon vor 900 Jahren das Tanzen an heiligen Orten und das Singen von obscena cantica verboten worden war, ist im 17. Jh. in Katalonien dieses Weihnachtslied überliefert: „Helà don don, eia popeia, Jungfrau Maria, heiliger Strohsack! Was werden wir tanzen und uns wälzen . . .“

J. A. Seixas hatte hohe Positionen an der Kathedrale und der Königlischen Kapelle in Lissabon inne. Seine Musik ist beim Erdbeben 1755 fast vollständig vernichtet worden.

Johann Sebastian Bach 1685 – 1750

Sonata VI G-dur für Violine und Cembalo, BWV 1019
Allegro, Largo, Allegro, Adagio, Allegro

Sonata II a-moll für Violine solo, BWV 1003
Grave, Fuga, Andante, Allegro

— Pause —

Partita VI D-dur für Cembalo, BWV 828
Ouvverture, Allemande, Courante, Aria,
Sarabande, Menuet, Gigue

Sonata III E-dur für Violine und Cembalo, BWV 1016
Adagio, Allegro, Adagio ma non tanto, Allegro

Ausführende:
Edith Picht-Axenfeld, Cembalo
Hansheinz Schneeberger, Violine

In Köthen hatte Johann Sebastian Bach als Kapellmeister eine der sozial höchsten und begehrtesten Positionen erreicht; sein Ruhm als Organist und Cembalist war groß. Hier entstanden seine berühmten kammermusikalischen Zyklen, die jeweils sechs Werke umfassen. Einer dieser Zyklen sind die «**Sel Solo a Violino senza Basso accompagnato**»; Bach schrieb sie, wie aus Fingersätzen im Autograph hervorgeht, vermutlich für sich selbst. In den drei Sonaten und drei Partiten behandelt er die Violine in neuer, außergewöhnlicher Weise: ein unbegleitetes Soloinstrument soll bisweilen wie eine Orgel oder wie ein Triosatz klingen. Die Sonate a-moll enthält eine der beiden berühmten Violin-Fugen Bachs. Den Widerspruch zwischen der Violine als Soloinstrument und dem Prinzip der Fuge, die aus der chorischen Mehrstimmigkeit stammt, löste Bach, indem er ein Thema erfand, das Durch- und Engführungen auf kleinstem Raum ermöglicht. Bereits die Zeitgenossen zitierten es wegen seiner vorbildlichen Kürze von acht Tönen. Das Andante dieser Sonate hat zweiteilige Liedform; „über einer kurz gestoßenen Grundstimme zieht sich eine breite, innige Melodie hin“ (Spitta). Sporadisch tritt noch eine Mittelstimme auf. Dies ist das Gefüge eines Triosatzes, die Violine hat es allein zu bewältigen. Der letzte Satz jagt einstimmig in endloser Bewegung vorüber. Die scharfe dynamische Terrassierung stammt aus dem Bereich der Orgelmusik, wo dem Spieler auf zwei Manualen verschiedene Register zur Verfügung stehen.

Aus einem anderen sechsteiligen Zyklus, den **Sonaten für Violine und Cembalo**, 1718–22 ebenfalls in Köthen entstanden, werden zwei Werke aufgeführt. Es sind Triosonaten für zwei Instrumente, entstanden durch Übertragung eines Soloinstruments auf die Oberstimme des Cembalos. Die Sonate E-dur enthält als zweites Adagio eine Chaconne, deren Baßthema 15mal wiederholt wird. Die sechste Sonate in G-dur weicht von der üblichen viersätzigen Form ab. Sie ist symmetrisch um einen Mittelsatz konzipiert, den Bach mehrfach verändert hat.

1731 erschienen im Druck **sechs Partiten** als erster Teil der «Clavir Übung, bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen, Menuetten, und anderen Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach . . . opus 1 . . .»

Die Partiten sind wohl alle um 1725 entstanden. Bach hat sie gestochen, vermutlich um nach dem folgenreichen Amtswechsel vom hofischen Kapellmeister in Köthen zum Kantor und Lehrer in Leipzig seinen Ruhm als Cembalist und Organist in Erinnerung zu bringen. Den stilisierten Tanzsätzen der Suite stellte Bach in den Partiten je einen groß angelegten, tanzfremden Einleitungssatz voran. In der Partita D-dur ist es eine glanzvolle „französische Ouvvertüre“. Mit „Menuetten und anderen Galanterien“ bezeichnete Bach im Titel die Intermezzi, jene Stücke, die zwischen die Kernsätze der Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) eingeschoben sind. Außer dem Menuet findet sich in der 4. Partita eine Aria, die keine «Galanterie» ist. Ihr Vorbild ist eine „lyrische Szene für Solo und Chor“ (Dammann). Für die Gigue entwarf Bach ein norddeutsches Fugenthema, lebhaft in gebrochenen Dreiklängen und Durchgängen. Bachs Partita enthält also tanzfremde Sätze (Ouvvertüre, Aria), echte Tänze (Menuet) und stilisierte Tänze (alle übrigen Sätze).

Musik des 20. Jahrhunderts Ein Liederabend?

In Zusammenarbeit mit dem Südwestfunk, Landesstudio Freiburg

LUC FERRARI (geb. 1929)

Monologus I

für Stimme, zwei Revox-Tonbandgeräte und Tambourin basque, 1970

ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)

15 Gedichte aus «Das Buch der Hängenden Gärten»
von Stefan George, op. 15, 1908
für eine Singstimme und Klavier

– Pause –

MANFRED NIEHAUS (geb. 1933)

«Meta», musikalische Prosa nach Carl Sternheim
für zwei Ausführende, 1971

LUC FERRARI

Monologus I

Ausführende:

Carla Henius, Singstimme
Edith Picht-Axenfeld, Klavier
Hellmuth Vivell, Klavier

Gestaltung: Jürgen Müller

Der „Liederabend“ innerhalb der Staufener Musikwoche 1974 will mit drei Werken drei völlig verschiedene Möglichkeiten zeigen, wie die Menschliche Stimme in der Kunstmusik des 20. Jh. verwendet wird. „Monologe sind eine Form des Ganz-allein-Sprechens; so sprechen Narren und Künstler, weil ihnen die Zivilisation keine anderen Lösungen gelassen hat“ heißt es im Text «Autobiographie Nr. 3» von **Luc Ferrari**. Diese Vorstellung von der Vereinzelung des Menschen ist in „Monolo-

gus I“ auskomponiert. Der Mensch hat nur noch sich selbst: Das musikalische Material besteht allein aus Stimme und Tamburin. Mit Hilfe von zwei Revox-Tonbandgeräten kann die Sängerin durch Echo, Überlappungen, Rückkoppelung usw. eine „technische Polyphonie“ mit sich selbst herstellen. «Monologus I» ist als große Steigerung komponiert, das Netz der musikalischen Gestalten wird immer dichter bis zu dem einzigen verständlichen Satz des Stückes, dem Schlußsatz, der Ferraris Botschaft enthält: „Seht euch vor, es gibt vielleicht keine Freiheit mehr“.

In der Festschrift zu A. Schönbergs 60. Geburtstag schrieb Alma Maria Mahler: „Ich war ganz jung, als mein Lehrer Zemlinsky mir seinen Schüler **Schönberg** mit den Worten vorstellte: «Von dem wird die Welt noch viel sprechen!» Die Welt hat viel über ihn gesprochen und wird noch viel über ihn sprechen!“ – Nach genau 40 Jahren könnte 1974 dieser Glückwunsch in Erfüllung gegangen sein: man feiert ein Schönberg-Jubiläumsjahr. In Wirklichkeit ist es jedoch nicht „die Welt“, die über Schönberg spricht, selbst von der musikalischen Welt hat ihn nur ein kleiner Teil im Bewußtsein. Ausübende Musiker, die sich für ihn und die Schule, die er begründet hat, einsetzen, müssen noch immer um die Anerkennung kämpfen, um die Gleichstellung des schwierigen Berufes, „Neue Musik“ aufzuführen. Es gibt da einen seltsamen Widerspruch: Dieselben Menschen, die die Berechtigung der Großen „autonomen“ Kunstmusik vergangener Jahrhunderte anerkennen, lehnen künstlerische Werke aus unserem Jahrhundert oft schroff ab. Dabei gehört z. B. Schönbergs op. 15 „in eine Tradition, die mit Beethovens «An die ferne Geliebte» anhebt und über die Schöne Müllerin und die Winterreise Schuberts, die Dichterliebe und den Eichendorff-Liederkreis von Schumann, über das reife ŷuvre von Hugo Wolf und die drei Verlainehefte von Debussy bis zu Mahler reicht“ (Adorno). Schönbergs op. 15 besteht aus zwei Teilen, „nach dem Maß von Georges Zyklus“, mit einer Zäsur nach dem achten Lied. „Zwischen ihm und dem folgenden läge die Erfüllung; im zweiten Teil fällt die Kurve bis zur Trennung“. Betrachtet man das musikalische Material und seine Behandlung, so erscheint op. 15 neu und kühn: es ist „das erste Werk in freier Atonalität, unterm Primat dessen, was zuvor Dissonanz hieß“ (Adorno). Schönberg selbst schrieb im Jahr 1910: „Mit den Liedern nach George ist es mir zum ersten Mal gelungen, einem Ausdrucks- und Formideal nahezukommen, das mir seit Jahren vorschwebt“.

Manfred Niehaus bezeichnete «Meta» (nach einer Erzählung aus Sternheims «Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn», 1916) als „musikalische Prosa“. Meta verwendet normale Sprache, affektierte Sprache, rezitativischen und ariosen Gesang, um der Wirklichkeit, der Komplexität des Lebens gerecht zu werden. Für den Hörer entsteht eine expressionistisch wirkende Mischung aus „trivialer“ Tonmalerei (Klavier, Orgel, Geräuschinstrumente) und kunstvoller Polyphonie (doppelter Spiegelkanon am Ende des Stückes). Niehaus verfährt mit diesen musikalischen Elementen ähnlich wie Carl Sternheim, der in seiner Erzählung die gesprochene Sprache unter die Lupe nimmt und ihre Klischees, ihre falschen Moralismen mit präzisen Beobachtungen des wirklichen Verhaltens der Menschen konfrontiert.

Frühe Musik aus Spanien und Portugal

LOS TROBADORS (12. Jh.)

Anonym mozarabisch: «S'an fuy bela ni prezada»

Raimon de Miraval (?): «Aissi com es genzer pas cors»

Anonym katalanisch: «So qu'als autres fins aymants»

Raimbaut de Vaqueiras: «Eram requier sa costum é son us»

«EL CANT DE LA SIBILLA»

Alonso, Handschrift in Gaudia, Collegiata, 16. Jh.

Anonym, Handschrift in Toledo, Kathedrale

Anonym, Handschrift in Barcelona, Orfeo Català, 16. Jh.

Agosto de Còrdoba, Handschrift in Madrid, Palacio Nacional

LUIS MILAN

Pavanas IV, V, VI

aus «Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro», Valencia 1535

LUIS DE NARVAEZ

Cancion llamada del Emperador

Diferencias sobre el tema «Guardáme las vacas»

aus «Los seys libros del Delphin de música para taner la vihuela», Valladolid 1538
Vihuela solo

JUAN NAVARRO

«Ay soledad amarga»

GINÉS DE MORATA

«Ninpha gentil»

Madrigale aus «Cancionero musical de la Casa de Medinaceli», 2. Hälfte 16. Jh.

— Pause —

ANTONIO DE CABEZÓN (1510–1566)

«Duviensela»

Diferencias sobre el canto llano del caballero

Portativ-Regal

ALONSO DE MUDARRA

Gallarda, Romanesca «O guárdame las vacas», «Conde Claros»,

Fantasia

aus «Tres libros de música en cifra para vihuela», Sevilla 1546
Vihuela solo

LUIS MILAN

«Toda mia vida», Villancico en castellano
aus «El Maestro», Valencia 1535

JUAN DEL ENCINA

«Romerico, tú que vienes», Villancico

aus «Cancionero musical de Palacio», um 1500

ENRIQUEZ DE VALDERRABANO

«Dónde son estas serranas», Villancico

aus «Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas», Valladolid 1547

DIEGO PISADOR

«Gentil caballero», «Si te vas», Villancicos

aus «Libro de música de vihuela», Salamanca 1552

DIEGO ORTIZ

Recercada prima sobre Doulice Memoire

Recercada II, Recercada VII sobre tenores italianos

Una quinta boz sobre tenores italianos

aus «Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos . . .», Rom 1553

Viola da gamba und Cembalo

JUAN VASQUEZ

«Determinado amor a dar contento»

«De los alamos vengo, madre»

«Amor, virtud y nobles pensamientos»

aus «Recopilacion y villancicos a quatro y cinco», Sevilla 1560

Ausführende:

Das Kölner Vocal Consort:

Dorothea Jungmann, Sopran

Klaus Heider, Contratenor

Berthold Possemeyer, Tenor

Dirk Schortemeier, Bariton

Franz Müller-Heuser, Baß

Ulrich Walter, Viola da gamba

Hans Michael Koch, Vihuela

Fine Krakamp, Portativ-Regal und Cembalo

Das Kölner Vocal Consort ist vom Südwestfunk, Landesstudio Freiburg, zu einer Studio-Produktion am 25. Juli 1974 eingeladen worden, bei der u. a. Teile dieses Programms aufgenommen werden.

Das erste Stück des heutigen Abends ist mozarabischer Herkunft, es stammt von Christen, die bis zum 12. Jh. im maurischen Spanien («al-Andalus») lebten. Nach der arabischen Invasion ins westgotische Hispanien um 750 hatten sich in Toledo, Zaragoza, Sevilla u. a. maurische Königreiche («taifas») gebildet; vier christliche Königreiche versuchten, die Herrschaft der Araber zu brechen («reconquista»). Die mittelalterliche Geschichte Spaniens ist von der Auseinandersetzung der Christen mit der technisch und intellektuell weit überlegenen islamischen Kultur geprägt: Im «Poema del Cid» (1140) stehen folgende Zeilen: „Die maurischen Männer und Frauen können wir nicht verkaufen, Noch gewinnen wir etwas, wenn wir sie köpfen; Behalten wir sie drinnen, denn unser ist die Herrschaft; In ihren Häusern werden wir wohnen und uns von ihnen bedienen lassen“. Dieses Programm verbot es den Christen, die Errungenschaften der Araber selbst anzuwenden. Z. B. wird 1307 über die Armut in Kastilien geklagt: „Die Erde war unfruchtbar und sehr arm“. Demgegenüber betonten arabische Schriften die Sorgfalt, mit der der Boden von Sevilla gepflegt wurde.

Über solche Widersprüche scheint die Kunst erhaben zu sein. Die **Trobadors**, die zwischen 1100 und 1300 in Südfrankreich und Spanien zugleich Dichter und Musiker sind, pflegten die hohe Minne, verehren die *domina*, eine verheiratete Adlige, die unter Decknamen besungen wird. In der Praxis dieser damals weit verbreiteten Musik sind jedoch Widersprüche erkennbar. Die aus den gehobenen Ständen stammenden Trobadors stellten oft «joglers» (= jongleurs) an, Menschen aus dem niedrigsten, verachteten Stand des fahrenden Volkes, die ihre subtilen Kunstwerke vorzutragen hatten. Heute bedarf es musikwissenschaftlicher und philologischer Spezialisten zur Erforschung des hochkomplizierten Strophenbaus, der schweren, seltenen Reime. Die Trobador-Lyrik verarbeitet in extrem elaboriertem Code Einflüsse aus antiker, mittel-lateinischer und arabischer Literatur.

Auf die Trobador-Lyrik folgen Beispiele aus dem ältesten Bestand des liturgischen Dramas, eine Musik also, die bei Schauspielen zur religiösen Erziehung des Volkes eingesetzt wurde. Im «**Cant de la Sibilla**» wird (in der Version von Toledo) die Sibylle, dargestellt von einem jungen Mann in orientalisch reicher Kleidung, von zwei schwertragenden Engeln „getötet“. Dazu werden Strophen und Refrain des «Cant de la Sibilla» gesungen. Die Melodien sollen auf Mallorca entstanden sein, seit dem 15. Jh. sind mehrstimmige Refrainsätze erhalten. Aus vier verschiedenen Sammlungen wird je ein Beispiel erklingen. Ende des 16. Jh. wurde der «Cant de la Sibilla» verboten.

Den Schwerpunkt des Konzerts bildet weltliche Musik des Goldenen Zeitalters, «**El Siglo de Oro**», das geschichtlich durch die Eroberung von Granada und die Entdeckung Amerikas (1492) eingeleitet wird. Das christliche Programm (s. o.) war erfüllt, das Reich mit Ausnahme von Portugal geeint. Rassische Minderheiten wie Juden und Araber, z. T. zwangschristianisiert, dienten als billige Arbeitskräfte: Spanien als wichtiges Ausfuhrland für Wolle, Rohseide, Öl, Salz, Süßweine; aus Amerika kamen vor allem Mais und Edelmetalle – ein «Goldenes Jahrhundert». Kulturell gesehen war Spanien damit beschäftigt, den gewaltigen Druck, der von der italienischen Renaissance ausging, zu verarbeiten. Dies war

schwierig, da die Spanier keinesfalls eine Religion antasten konnten, von der sie annahmen, sie habe sie vor den Mauren gerettet. Ein bedeutendes Forum dieser Auseinandersetzung sind die «**Cancloneros**», jene gewaltigen Sammlungen von Vokalmusik, die meist im Auftrag der Aristokratie (la Casa de Medinaceli, ein Grafengeschlecht in Andalusien) angelegt wurden. Die spanischen Komponisten übertrugen die Mehrstimmigkeit, wie sie aus Italien gekommen war, auf Gattungen ihrer eigenen Poesie. Es entstanden vor allem weltliche Lieder mit burlesken („Hüte mir die Kühe“), pastoralen („Geliebte Nympe“) und ritterlichen Inhalten. Das Motiv des Ritters, des «caballero», steht hierarchisch am höchsten; es drückt den Stolz und den Heroismus der Menschen aus, die Spanien von den Arabern befreit haben und die jetzt als «conquistadores» ein Reich erobern, in dem die Sonne nicht untergeht. Die Grausamkeit, Härte des caballero wird in den Liedern ins Private zurückgenommen: „Edler Ritter, gebt mir jetzt wenigstens einen Kuß für das Leid, das Ihr mir angetan habt . . .“ (Pisador).

Über die Musik schreibt Suzanne Clercx: „Die spanische Musik läßt immer eine Stimme dominieren und erweist sich dabei von nostalgischer Schönheit; (. . .) Ihre weitgespannten melodischen Bögen beschwören den Heldenmut des «caballero» in gleichförmigen Rhythmen . . .“ Solche drei- oder vierstimmigen Sätze sind die Vorbilder für die fünf **Villancicos** im zweiten Teil des Programms. Eine „dominierende“ Stimme wird vokal vorgetragen, die andere übernimmt die «vihuela de mano», das aus der mittelalterlichen Gitarre entwickelte und veredelte aristokratische Instrument. (Es hat die Besaitung der vornehmen Laute, fünf Doppel- und eine einfache Saite.) Die Villancicos sind (obwohl ursprünglich Bauernlieder) höchst kunstvolle Gebilde. Ihr Hauptmerkmal ist die Inkongruenz von musikalischer Form und Textaufbau (z. B. «Romerico»: Der Text hat eine Refrainzeile, die Musik aber drei Refrainheiten).

Zur **Instrumentalmusik**: Schon im Mittelalter arbeitete an den Höfen von Kastilien, Navarra und Aragón eine große Zahl von Instrumentalisten. Wie bei den maurischen Königen waren Zupfinstrumente sowie die Orgel besonders beliebt. Eine selbständige, zunehmend virtuosere Instrumentalmusik entwickelt sich seit Anfang des 16. Jhs. Es entstehen vor allem Variationsfolgen («diferencias», «glosas», «tentos»), reichverzierte Stücke über bekannte Lieder (Narváez, Cabezón – «Duviansela» ist ein Rätsel, in dem mehrere „Schlager“ der Zeit versteckt sind –, Ortiz u. a.) und Folgen von Tanzsätzen (Milán, Mudarra). Die Funktion dieser Musik ist eindeutig bestimmt: sie hat müde gekrönte Häupter zu entspannen. Oft wurden die hochgeehrten Spieler auf Reisen mitgenommen. So begleiteten der Vihuelist L. de Narváez und der blinde Organist Cabezón ihren König Philipp II. nach Flandern, England, Italien. Das Orgelspiel Cabezóns wurde als „Seelensofa“ für den König bezeichnet. Auch auf Kriege wurden die Musiker mitgenommen. D. Ortiz war sich nicht zu schade, in Mexiko an der Seite von Hernando Cortez zu reiten.

Das Konzert schließt mit drei Madrigalen von **Juan Vasquez**. Es ist noch einmal „hocharistokratische“ Musik: Eine äußerst komplizierte Polyphonie, inspiriert durch die italienischen Madrigalisten, jedoch distanziert, majestätisch wie das Madrider Hofzeremoniell – Madrid als Zentrum jenes Imperiums Kaiser Karls V., in dem die Sonne nicht unterging.

Geistliche Musik aus Spanien und Portugal

FREI MANUEL CARDOSO

«Libera me», responsório a 4 vozes
aus «Liber Primum Missarum», Lissabon 1625

MANUEL RODRIGUES COELHO

Primeiro tento do septimo tom natural
aus «Flores de Musica», Lissabon 1620
Portativ-Regal

ESTEVAO LOPES MORAGO

«Erumpant montes»
«Laetentur coeli»
fünfstimmige Motetten, ca. 1595–1620

CRISTÓBAL DE MORALES, gest. 1553

«Peccantem me cotidie», motet a 4 vozes
aus einer Handschrift in Valladolid, Parroquia de Santiago
«Vigilate et orate», motet a 4 vozes
aus einer Handschrift El Escorial, Monasterio

TOMAS MILANS (1. H. 18. Jh.)

«Sanctum, et terribile nomen eius», motet a solo a todo tiempo
aus einer Handschrift der Biblioteca Central de la Disputacion de Barcelona

FRANCISCO DE PENALOSA

«Quae te vicit clementia», Hymnus in Ascensione Domini (2. Strophe)
«O lux beata trinitas», Hymnus in Festo Sanctissime Trinitatis
vierstimmige Motetten aus einer Handschrift der Kathedrale Tarazona,
1. H. 16. Jh.

TOMAS MILANS

«Quem vidistis, pastores», motet a solo
aus der oben genannten Handschrift in Barcelona

TOMAS LUIS DE VICTORIA

Missa pro defunctis
Introitus, Graduale, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus, Communio,
Motectum «Verba est inluctum», Responsorium «Libera me»,
Lectio «Caedet animam meam»
«Officium defunctorum, sex vocibus. In obitu et obsequis Sacrae Imperatricis
nunc primum in lucem aeditum cum permissu superiorum», Madrid 1605

Ausführende:

Das Kölner Vocal Consort:
Dorothea Jungmann, Sopran
Klaus Heider, Contratenor
Berthold Possemeyer, Tenor
Dirk Schortemeier, Bariton
Franz Müller-Heuser, Baß

Fine Krakamp, Portativ-Regal
Kammerchor der Staufener Musikwoche 1974, Leitung: Wolfgang Schäfer

Der Musiktheoretiker Johannes Tinctoris, der in Neapel zwischen 1473 und 1484 eine Reihe berühmter Traktate herausgab, stellte eine dreiteilige Hierarchie der Gattungen wortgebundener Musik auf, geordnet nach materiae: missa – motetus – cantilena. Das dritte Konzert des Zyklus „Alte Musik aus Spanien und Portugal“ präsentiert die beiden Gattungen geistlicher Musik «missa (cantus magnus)» und «motetus cantus mediocris». «Cantilena», die alle weltliche sprachgebundene Musik umfaßt, wurde am Mittwoch mit vielen Beispielen u. a. aus dem «Siglo de Oro» vorgestellt. Bei der heute vorgetragenen Messe und den Motetten aus der Zeit von 1530–1670 liegt das Schwergewicht auf dem Stil der niederländischen Chorpolyphonie, die seit dem Tridentiner Konzil für diese beiden Gattungen verpflichtend geworden war.

F. M. Cardoso war Kapellmeister, später Subprior am Karmeliterkloster Lissabon. Das Responsorium «Libera me» schließt liturgisch an die Totenmesse an. Die der Psalmodie, dem mittelalterlichen Chorgesang, zugehörige responsoriale Praxis beruht auf dem Wechselgesang zwischen solistisch vorgetragenen versus und der responsorio (Chorteil) des Volkes.

Zu F. Peñalosa: Parallel zu den «cancioneros», den großen Sammlungen weltlicher gesungener Musik, werden seit dem 15. Jh. in Spanien zahlreiche Hymnensammlungen angelegt. Die starke Verbreitung mehrstimmiger Hymnensätze ist eine Besonderheit im spanischen Raum. Die Melodien sind oft weltlicher Herkunft, sie stammen aus dem spanischen Liedgut. F. Peñalosa war Kapellmeister des Katholischen Königs Ferdinand von Aragón, der zusammen mit Isabella von Kastilien die Mauren aus Spanien vertreiben und die Juden liquidieren ließ.

Tomas Luis de Victoria, geboren bei Avila, der Heimat der Hl. Therese (1512–82, „Mystische Doktrin“) wird der königliche Adler der Musik jener Zeit genannt. Er sei einer der wenigen Komponisten, die man mit G. Pierluigi da Palestrina, dem offiziellen Vorbild geistlicher Musik vergleichen dürfe. „Palestrina gibt uns den Eindruck eines Chores von Nachtigallen, die mit wechselnden, unermüdeten Gesängen der Sonne entgegenjauchzen; Victoria dagegen ist der königliche Adler, der, sich in unendlichem Raum wiegend, sich endlich in sausendem Flug auf seine Beute stürzt – auf die dramatische Wirkung, die er hervorbringen will.“ Victorias Requiem hat zwei konkrete Anlässe: es wurde für den Tod der Kaiserin Maria von Österreich, der Witwe Kaiser Maximilians, komponiert. Gewidmet wurde es ihrer Tochter, Prinzessin Margarete, die in dasselbe Kloster eintrat, in dem ihre Mutter gestorben war. Damit hoffte sie, sich als Schwester Margerita de la Cruz vor ihrem Onkel (König Philipp II.) zu retten, der sie heiraten wollte. Victoria war es vergönnt, direkt bei Hofe, nicht an einer der königlichen Kapellen angestellt zu sein. In Rom hatte er als Freund Palestrinas viele Feinde. Aus Neid und antispanischer Haltung heraus griff man z. B. immer wieder die kompositionstechnisch verbotenen Quintenparallelen in diesem Requiem an.

Die Texte zu den drei Konzerten des diesjährigen Hauptprogramms sollen „Bemerkungen über Spanien und Musik in Spanien“ sein. Mehr als Anmerkungen zu machen, war in der Begrenzung nicht möglich: die Musik dieser Konzerte spiegelt Geschichte auf der iberischen Halbinsel in einem Zeitraum von 550 Jahren wider!

Samstag

27. Juli 1974, Faustgymnasium, 20.15 Uhr

Serenade

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Konzert G-dur nach Johann Christian Bach, KV 107 b
für Cembalo und Streicher
Allegro, Allegretto

ALESSANDRO SCARLATTI (1660–1725)

«Quella pace gradita»
Kantate für Sopran, Blockflöte, Violine und B. c.

ANTONIO VIVALDI (ca. 1678–1741)

Konzert a-moll für «flauto dolce», Streicher und B. c.
Allegro, Larghetto, (Allegro)

– Pause –

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Konzert G-dur für Violine und Orchester, KV 216
Allegro, Adagio, Rondo Allegro

Ausführende:

Beata Christen, Sopran
Hans Wilhelm Köneke, Blockflöte
Thomas Egel-Goldschmidt, Barbara Köneke, Werner Goos, Violinen
Christoph Lehmann, Cembalo
Gudrun Buchmann, Violoncello
Ein Kammerorchester, Leitung: Wolfgang Schäfer

Auf einer großen Reise der Familie Mozart lernte Wolfgang Amadeus mit acht Jahren in London einen Sohn Johann Sebastian Bachs kennen: **Johann Christian Bach**, der es bedauerte, nicht in Neapel geboren zu sein. Bachs gewählter, geschmackvoll-unauffälliger Stil hat den Knaben Mozart ungeheuer beeindruckt. Bach schrieb Musik für die Salons des 18. Jh., für die „Parloirs kühler Noblesse“, in denen Vater Mozart seine Kinder vorführte. Einige Jahre nach dieser Reise bearbeitete Wolfgang mit Hilfe seines Vaters drei Klaviersonaten seines Freundes J. Chr. Bach. In Münster in Westfalen ruhte über 250 Jahre lang eine Handschrift mit dem Vermerk „Originale di Scarlatti“. Es handelt sich um ein Werk von **Alessandro Scarlatti**, der über 600 Kantaten geschrieben haben soll. «Quella pace gradita» wird in Staufen nach der Wiederentdeckung erst-aufgeführt. Die Kantate besteht aus einer Folge von Recitativen und Arien, denen eine «Andante» überschriebene Sinfonia vorausgeht. Folgende Affektbereiche des Textes werden in den Arien musikalisch umgesetzt: Der grausame Tyrann Amor quält die arme Seele. Die seligen Wälder spenden Ruhe und Trost. Ein kleiner Vogel wird um seine Freiheit benediet. In der Einsamkeit, bei den wilden Tieren des Waldes, wird die Seele Ruhe finden.

Antonio Vivaldi, «il prete rosso», war Violinlehrer, Dirigent und Komponist und leitete die Konzerte des «Ospedale della Pietà» in Venedig. In einem Manuskript der Nationalbibliothek in Turin ist dieses Konzert a-moll enthalten, das Soloinstrument ist im Titel mit „Flautino“ bezeichnet. Vivaldi dachte dabei mit Sicherheit an die Blockflöte («flauto dolce»), die er auch mehrmals in Opern verwendete.

Mozarts fünf berühmte **Violinkonzerte**, die immer wegen der Reinheit und Schlichtheit des Gefühls gefeiert werden, sind innerhalb weniger Monate des Jahres 1775 entstanden. Nach einem längeren Sonderurlaub, der ihm zur Aufführung der Opera buffa «La finta giardinera» in München gewährt worden war, kam er mit diesen Konzerten seinen Pflichten als Kapellmeister in Salzburg nach. Es sind Mozarts letzte Jahre in Salzburg, langsam wird ihm die Unterdrückung bewußt. Aus München schreibt er an die Mutter Anfang 1775: «Wegen unserer Rückreise wird es so bald nichts werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, denn die Mama weiß ja, wie wohl das Schnaufen tut. Wir werden noch früh genug kommen». Noch kehrt Mozart zurück in die abhängige Stellung, schreibt die „himmlische“ Musik der Violinkonzerte; erst sechs Jahre später gibt der bürgerliche Künstler die Position in Salzburg auf. «Die Menschheit hat in Europa die Jahre der Mündigkeit erreicht... Sie können nicht mehr alles glauben was ihre Großväter glaubten, und wollen nicht mehr alles dulden was ihre Väter duldeten. Mißbräuche, Kränkungen, Bedrückungen, die man ehemals seufzend und murrend ertrug, aber doch ertrug, weil man maschinenmäßig glaubte es könne nicht anders seyn, fängt man an unerträglich zu finden, weil man sieht, daß es andes seyn könne. Man fragt sich selbst; warum man sie ertragen müsse? und man findet es sey kein Grund zu einer solchen Notwendigkeit vorhanden. Man sieht sich um, ob es nicht möglich sey sich davon zu befreyn, und fängt an eine Möglichkeit zu ahnen, daß man sich vielleicht selbst helfen könne...» (Chr. M. Wieland, 1733 – 1813, Send-schreiben an Prof. Eggers in Kiel)

Donnerstag

25. Juli 1974, 20.15 Uhr
Faustgymnasium

Vortragsabend der Teilnehmer

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

Die Staufener Musikwoche bietet in diesem Jahr folgende Kurse an:

1. Historische Blasinstrumente, auch Ensemblespiel
Leitung: Hans Wilhelm Köneke
2. Gitarre und Vihuela: Europäische Gitarrenmusik aus Renaissance und Barock. Einführung in spanische Vihuela-Tabulaturen.
Leitung: Hans Michael Koch
3. Cembalo: die französischen Clavecinisten um 1700. Einführung in das Continuospiel.
Leitung: Christoph Lehmann

Nähere Informationen zum Vortragsabend sowie die genaue Programmfolge werden durch Aushang bekanntgegeben.

– Eintritt frei –

Vorankündigung

27. Staufener Musikwoche

19. – 26. Juli 1975

Hauptprogramm:

Alte deutsche Musik

Kartenverkauf:

Verkehrsamt 7813 Staufen, Kirchstraße
Tel. (0 76 33) 60 41, 15–18 Uhr

Eintrittspreise: (numerierte Plätze)

	Einzelpreis	Abonnement
Platzgruppe I	10,—	38,—
Platzgruppe II	8,—	32,—
Platzgruppe III	6,—	26,—
Kirchenkonzert	6,—	
Musik des 20. Jhdts.	4,—	

Abonnements – für 6 Konzerte – 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 Villingner

© Copyright by Staufener Musikwoche

Texte: Jürgen Müller, Freiburg

Literatur:

Theodor W. Adorno, Zu den Georgeliedern Schönbergs, Frankfurt o. J.,
(Nachwort zur Buchausgabe im Insel-Verlag)
Americo Castro, Spanien, Köln (1957)
Suzanne Clercx, Spanien, Lüttich 1964 (Programmheft)
Jacob van Klaveren, Europäische Wirtschaftsgeschichte Spaniens . . . ,
Stuttgart 1960

Gestaltung: Dr. Eckart Ulmann, Staufen

Druck: Verlag K. Schillinger, 7800 Freiburg
Printed in Germany

Donnerstag

19. April 1954

Vortragsabend der Technischen Universität München

19. April 1954

Vorlesung: ...

Die ...