



27. STAUFENER MUSIKWOCHE

19.-26. Juli 1975

A 1 2 3 4 5

27. Staufener Musikwoche

19. - 26. Juli 1975

Hauptprogramm:

Alte deutsche Musik

Künstlerische Leitung:

Fine Duis-Krakamp

Wolfgang Schäfer

Organisatorische Leitung:

Bürgermeister Graf von Hohenthal

Gerhard Hoerth

Dr. Eckart Ulmann

Deutsche Musik aus Barock und Rokoko

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767)

Suite D-dur
La Majesté – L'Amour – La Grâce – La Vaillance
Trompete und B. c.

JOHANN ANTON LOGY (1650–1721)

Suite a-moll
Allemande – Courante – Sarabande – Menuet – Air – Gigue
Gitarre solo

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH (1732–1795)

Sonate C-dur
Allegro – Andante – Rondo Allegretto
Flöte, Oboe, obligates Cembalo, Fagott

– Pause –

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714–1788)

Sonate a-moll
Adagio – Allegro – Allegro
Flöte allein

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759)

Cantata spagnuola „No se emenderá“
Arie – Rezitativ – Arie
Sopran, obligate Gitarre und B. c.

GEORG PHILIPP TELEMANN

Concerto D-dur
Largo – Vivace – Siciliano – Vivace
Trompete, 2 Oboen und B. c.

Ausführende:

Loretta Zien, Sopran
Renate Greiss, Flöte
Roland Perrenoud, Alex Ott, Oboe
Friedemann Immer, Trompete
Hanns Eggeling, Fagott
Hans Michael Koch, Gitarre
Friedrich Krakamp, Cembalo

Die solistisch besetzte Kammermusik bildete im 18. Jahrhundert ohne Zweifel den Mittelpunkt der musikalischen Gesellschaftskunst schlechthin. Anders als Oper, Sinfonie und Ballett gehörte sie sowohl der höfischen Kultur als auch der Musikpflege des dilettierenden Bürgers an und bildete somit zugleich eine sozial- und kulturgeschichtliche Klammer zwischen Fürstenhof und Bürgerhaus.

Georg Philipp Telemann (1681–1767) erweist sich mit seiner Kunst, menschliche Charaktere und Seelenzustände klangtypologisch nachzuzeichnen, als ein großartiger Vertreter der in Frankreich gewachsenen „galanten“ Musik. Esprit, Ironie, amouröse Tändelei und Koketterie sind die Merkmale dieses Stils. „So besteht denn die wahre Kunst in der Nachahmung der Natur“, heißt es in einer Lehrschrift jener Zeit, aber diese „Natur“ war die rationale, geschmacklich geläuterte Natur des französischen Hofgartens mit seiner zu geometrischen Ornamenten stilisierte Vegetation. –

Die Gitarre war, wie die Laute, seit Minnesängerzeiten ein beliebtes Instrument in Adels- und Patrizierkreisen. Der in französischer Lebensart und Kunst aufgewachsene böhmische Graf **Johann Anton Logy von Losimsthal** (1650–1721) galt um 1700 im Urteil seiner Zeitgenossen als „ietziger Zeit der Printz aller Künstler in diesem Saiten-Spiel“ (F. Lesage de Richées). Seine sechsteilige Suite in a-moll ist uns als ein klingendes Dokument jenes aristokratischen Spiels erhalten geblieben.

Die um 1780 entstandene Sonate C-Dur des Bückeburger Meisters **Johann Christoph Friedrich Bach** (1732–1795) eröffnet uns bereits einen Blick in die Welt der Klassik, deren „Ton“ diesem Komponisten kurz zuvor durch einen Besuch bei seinem Londoner Bruder Johann Christian nahegebracht worden war. Diese Musik ist gekennzeichnet durch klar umrissene Großthemen und kontrastierende Klangflächen, durch eine Auflichtung des musikalischen Satzes und durch eine differenzierte Dynamik.

Die Sonate a-moll für Solo-Flöte, die **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714–1788) im Jahre 1747 zu Berlin schrieb, ist vermutlich für seinen flöte spielenden König, Friedrich II., komponiert worden. Einem empfindsam deklamierenden Adagio folgen zwei schnelle Sätze, die in ihrer arabischen Galanterie den Geist des musikalischen Rokoko musterhaft spiegeln.

Georg Friedrich Händels (1685–1759) spanischer Kantate „No se emenderá jamás“ für Solostimme, Gitarre und Generalbaß kommt nach Sprache und Besetzung eine Ausnahmestellung im Schaffen dieses Komponisten zu. Dem Typus nach ist das Werk eine „Serenata“, wie wir sie aus der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts kennen. Dem entspricht auch der Text, der in leidenschaftlichen Worten die schmerzlich glutvolle Liebessehnsucht des Singenden ausdrückt.

Wenn uns die Suite von **Telemann** in die Welt des galanten Stils versetzt, so ist sein Concerto D-Dur für Trompete, Oboe und Basso continuo ganz auf dem Boden des italienischen Kulturfeldes gewachsen. In der Form einer „Sonata da chiesa“ angelegt, erweist sich dieses Concerto als eine Komposition, in der die Solotrompete den zumeist paarweise geführten Oboen als „primus inter pares“ gegenübergestellt ist, um gemeinsam mit ihnen eine glanzvolle Musik auszuführen.

Sonntag

20. Juli 1975, Faustgymnasium, 20.15 Uhr

Johann Sebastian Bach 1685–1750

Sinfonia zur Kantate BWV 209
für Traversflöte, Streicher und B. c.

Sonate C-Dur für 2 Violinen und B. c. BWV 1037
Adagio, Alla breve, Largo, Gigue

Concerto a-moll für Traversflöte, Violine, Cembalo und Streicher
BWV 1044
Allegro, Adagio ma non tanto e dolce, Alla breve

– Pause –

Sonate G-Dur für Traversflöte, skordierte Violine und B. c.
Largo, Vivace, Adagio, Presto

Concerto F-Dur für Cembalo, 2 Blockflöten und Streicher BWV 1057
Allegro, Andante, Presto

Ausführende:

musica antiqua - Köln mit Originalinstrumenten

Veronika Kunzog, Traversflöte von A. Glatt, Brüssel 1970
Gudrun Heyens, Blockflöte von K. Scheele, Loxstedt 1974
Ellen Komorowsky, Blockflöte von K. Scheele, Lotstedt 1974
Reinhard Goebel, Barockvioline von Carlo Tononi, Venedig 1724
Hajo Bäß, Barockvioline von Fedele Barnia, Venedig 1771
Gudrun Heyens, Barockvioline nach Steiner von Sprenger, Frankfurt 1930
Sabine Hermann, Barockviola von Albanus, Bozen 18. Jhd.
Eva Bartos, Viola da gamba von Muthesius, Berlin 1971
Jürgen Fichtner, Violone, Italien Anfang 18. Jhd.
Christoph Lehmann, Cembalo

Bachs instrumentale Kammermusik, zu der wir auch die Instrumentalkonzerte rechnen müssen, entstand zum überwiegenden Teil während zweier eng begrenzter Lebensabschnitte, und in beiden Fällen handelte es sich dabei um die Erfüllung berufsbedingter Aufgaben. Die erste und zahlenmäßig größere Gruppe entstand 1717 bis 1723 in Köthen, wo Bach als Hofkapellmeister für die musikalische Bereicherung der fürstlichen Kammer Overtüren, Konzerte und Sonaten zu komponieren hatte, die zweite Gruppe fällt in die Jahre nach 1729, also in die Zeit, als Bach neben dem Thomaskantorat auch die Betreuung des studentischen Collegium musicum an der Leipziger Universität übernommen hatte. Dabei fällt uns auf, daß Bach für die letztgenannte Tätigkeit häufig auf Arbeiten aus der Köthener Zeit zurückgriff und diese älteren Werke im Blick auf die veränderten Bedürfnisse umarbeitete. So liegt dem sogenannten **Tripelkonzert a-moll** (BWV 1044) in seinen Ecksätzen ein älteres Präludium

mit Fuge für Cembalo zu Grunde, und der Mittelsatz ist aus dem Andante einer Orgelsonate entstanden. Und bei dem **Concerto F-Dur** (BWV 1057) handelt es sich um die Umarbeitung des 4. Brandenburgischen Konzertes, indem Bach hier – abgesehen von der Transposition von G-Dur nach F-Dur – den „Violino principale“ der Erstfassung durch ein konzertierendes Cembalo ersetzte.

Nichts aber wäre verfehlt, als wenn wir in diesem Verfahren lediglich einen Akt der Arbeitersparnis sehen wollten oder gar die Herstellung von einer Art „zweitem Aufguß“. Denn abgesehen davon, daß Bach mit diesen Umarbeitungen hervorragende Dokumente glänzenden kompositionstechnischen Könnens vorlegt, handelt es sich bei den Zweitfassungen im Regelfall um spürbare qualitative Sublimationen gegenüber der Erstfassung. Das gilt in exemplarischem Grade für das Concerto a-moll.

Die den Abend eröffnende **Sinfonia h-moll**, ein in der Form eines Konzertsatzes angelegtes Stück, entstand wie die zugehörige Kantate „Non sa che sia dolore“ zwischen 1730 und 1734 in Leipzig. – Es wäre müßig, an dieser Stelle auf den musikalischen und musikgeschichtlichen Rang dieser Kammermusikwerke hinzuweisen oder ihn gar begründen zu wollen. Wenn Albert Schweitzer einmal sagte: „Bach ist ein Ende, es geht nichts von ihm aus, aber alles führt zu ihm hin“, so gilt dies in besonderem Maße auch für seine Kammermusik. Alles, was die vorausgegangenen zwei Jahrhunderte an gattungstypologischen Kennzeichen entwickelt hatten – imitatorisch-polyphones Verfahren, konzertierendes Prinzip, Tanzstilisierung – ist in dieser Musik wie in einem Spiegel eingefangen und zu neuer Ganzheit verschmolzen worden. Insofern offenbart sich auch in Werken, die in höfischem Auftrag entstanden sind und der weltlichen Sphäre zugehören, der universale Bach, der Meister, der es vermochte, das spielmännische Element auch in seinen subtilsten Kunstäußerungen wirksam bleiben zu lassen und der die Stile seiner Zeit nicht trennte, sondern sie in ihrer Gesamtheit erkannte, um sie mit dem Zugriff des Genies zusammenzuzwingen und zu höherer Einheit zu erheben.

Montag

21. Juli 1975, Faustgymnasium, 20.15 Uhr

Studiokonzert Musik des 20. Jahrhunderts

Werke von L. Brouwer, P. Boulez, H. P. Müller, K. Huber

Ausführende: Wolfgang Schäfer, Bariton / Renate Greiss, Flöte
Hans Michael Koch, Gitarre / Hans Peter Müller, Klavier

Die Stücke werden erläutert und diskutiert

Deutsche Musik des 17. Jahrhunderts

JOHANN ROSENMÜLLER (1620–1684)

Sonata X für 2 Violinen, Viola, 2 Viole da gamba und B. c.

JOHANN JACOB FROBERGER (1616–1667)

Lamento sopra la morte Ferdinandi III für Cembalo solo

JOHANN HEINRICH SCHMELZER (1632–1680)

Lamento sopra la morte Ferdinandi III
für 2 Violinen, 2 Viole da gamba und B. c.
Adagio, Todtengeläuth, Fuga, Presto, Adagio

DIETRICH BUXTEHUDE (1637–1707)

Sonata C-dur für 2 Violinen, Viola da gamba und B. c.

– Pause –

JOHANN JACOB WALTHER (1680–1717)

Serenata a un coro di Violini, Organo tremolante, Chitarrino, Piva,
due Trombe e timpani, Lira tedesca et Harpa smorzata per un
Violino solo

JOHANN HEINRICH SCHMELZER

di Fechtschuel a 4 für 2 Violinen, Viola und B. c.
Aria I, Aria II, Sarabande, Courante, Fechtschuel, Bader Aria, Retirata

Ausführende:

musica antiqua Köln mit Originalinstrumenten:

Reinhard Goebel, Barockvioline von Carlo Tononi, Venedig 1724
Hajo Bäb, Barockvioline von Fedele Barnia, Venedig 1771
Sabine Hermann, Barockviola von Albanus, Bozen 18. Jhd.
Eva Bartos, Viola da gamba von Muthesius, Berlin 1971
Jürgen Fichtner, Viola da gamba von Muthesius, Berlin 1972
Violone, Italien Anfang 18. Jhd.
Marie Helene Erauw, Cembalo

„Deutsche Musik des 17. Jahrhunderts“ – wer dünkte da nicht zunächst an Schütz und Praetorius, an Schein und Scheidt, an jene Meister also, die mit ihrem Werk das Portal zur deutschen Barockmusik so grandios aufreißen, um eine Epoche zu eröffnen, deren genialer Abschluß und Höhepunkt J. S. Bach heißen wird? Dem Kundigen freilich ist bewußt, daß es zwischen den durch die Namen Schütz und Bach charakterisier-

ten Stilen einen noch vielfach unerschlossenen Bereich der Barockmusik gibt, der die Aufmerksamkeit des Kenners und des Liebhabers gleichermaßen verdient. Diese Musik des „mittleren“ Barock ist gewiß nicht durch „klassische“ Manifestationen gekennzeichnet, stattdessen aber erleben wir hier eine schillernde Vielfalt künstlerischer Äußerungen, wie sie die Musik- und Kunstgeschichte in diesem Reichtum nur selten aufweist. Bunt wie die politische Landkarte Deutschlands nach dem Dreißigjährigen Krieg ist die stilistische Vielfalt dieser Musik. Französisches Tanzzeremoniell, italienischer Streichervollklang, englische Klavierkunst und die Strenge deutscher Kantorentradition verbinden sich hier zu einer Kunst, die auf deutschem Boden das klingende Europa jener bewegten Zeit auf das deutlichste spiegelt und die, wie alle nicht-klassizistischen Perioden, hie und da bis in die Bereiche manieristischer Bizarrie vorstößt. All das aber geschieht mit jenem Maß an „discretion“, wie es für uns in der Rückschau zum Wesen dieser höfisch-absolutistischen Welt des 17. Jahrhunderts gehört.

JOHANN ROSENMÜLLER (1620–1684) hatte in Leipzig (Thomaskirche) und Venedig gewirkt, bevor Herzog Ulrich von Braunschweig ihn 1674 als Kapellmeister an seinen Hof in Wolfenbüttel berief. So ist die von Rosenmüller geschaffene Kammermusik ein prachtvolles Beispiel für die Kunst, den Vollklang einer vierteiligen venezianischen Opernsinfonia in den am mitteldeutschen Kirchenstil orientierten Satz einzubinden. – Noch vielschichtiger ist das Werk des Stuttgarters **Johann Jacob Froberger** (1616–1680), der schon auf Grund seiner Reisen nach Wien, Dresden, Rom, Paris, London und Brüssel nahezu alle wesentlichen europäischen Stileinflüsse seiner Zeit in seinen Kompositionen zu vereinigen vermochte. In seinem ausdrucksstarken „Lamento“ auf den Tod des 1657 verstorbenen Kaisers Ferdinand III. überträgt er den in der italienischen Oper entwickelten freien deklamatorischen Gestus auf das Tasteninstrument. Der das Stück beschließende dreimalige Ton F mag als symbolische Tonfigur für Ferdinand III. zu deuten sein. – Demselben Kaiser gilt auch das 4-teilige Lamento des Wiener Hofkapellmeisters und Geigers **Johann Heinrich Schmelzer** (1623–1680). Die 49 Takte des einleitenden Adagio symbolisieren das Lebensalter, das der Kaiser bei seinem Tode erreicht hatte. Schmelzers Instrumentalmusik, so auch die Suite „Fechtschuel“, versetzt den Hörer oft in die Nähe szenischer, balletthafter Abläufe, auch da, wo sie sich in der Sphäre reiner Kammermusik vollzieht. – **Dietrich Buxtehude** (1637–1707), Kantor zu Lübeck, ist uns als Kirchenmusiker vor allem als ein Vorläufer Bachs bekannt. Aber als Komponist instrumentaler Kammermusik ist er eine durchaus eigenständige Persönlichkeit, dessen Schreibweise letztlich keine Nachfolge fand. Bewundernswert die virtuos geführten Violinpartien in seiner Sonata in C-Dur. – Über eine gradiose Geigentechnik muß auch der Dresdner Konzertmeister **Johann Jacob Walther** (1650–1717) verfügt haben. In seiner „Serenata“ aus dem „Hortus chelicus“ (Mainz 1688) ahmt er in naturalistischer Manier die Eigentümlichkeiten einer Reihe anderer Instrumente programmatisch nach, darunter so violinferne Muster wie den Klang der Orgel, der Trompete und sogar den der Pauke, – ein herrliches Beispiel hochbarocker Genre-Kunst!

Florilegium Teutscher Musik

WALTHER VON DER VOGELWEIDE (um 1170 – um 1230)

Im Kreuzton Instrumente
Allererst lebe ich mir (Kreuzzugslied) Bariton + Instrumente

DER TANNHÄUSER (um 1200 – um 1266)

Ich lobe ein wip (Tanzleich) Instrumente

OSWALD VON WOLKENSTEIN (1377–1445)

Ich wollt zu Cöllen einstimmige Gesänge
Es naht die Vasenacht Baß + Instrumente
Erwach an schrick, vil schönes Weib Tenor + Instrumente
Altus + Instrumente

GLOGAUER LIEDERBUCH (um 1480)

Der neue bauern schwanz Instrumente
Das jägerhorn Instrumente
Die katzenpfote Instrumente

ANONYM, mehrstimmige Gesänge

Fröhlich, zärtlich, lieplich voc. + instrum.
Wohl auff Gesellen, wer jagen well voc. + instrum.
Stand auff Maredel, liebes Gredel voc. + instrum.

LIEDBEARBEITUNGEN um 1500

Portativ solo

Buxheimer Orgelbuch, um 1470, Die süß Nachtigall
Buxheimer Orgelbuch, Ein Buer gein holtze
Paul Hofhaimer (1459–1537), Zucht, Ehr und Lob
Hans Kotter (1485–1541), Praeambulium – Spanioler Dantz

HANS LEO HASSLER (1564–1612), Madrigale

Ach weh des Leides vocal
Jungfrau, dein schön Gestalt vocal
Tanzen und springen vocal

ERASMUS WIDMANN (1572–1634)

Intrada XXV Instrumente
Ich hab ein böses Weib voc. + instrum.
Das Flohlied voc. + instrum.
Das Schneiderlied voc.
Die Martinsgans voc. + instrum.

– Pause –

HANS JUDENKÜNIG (1450–1526)

Laute solo

aus „Ain schöne künstliche Unterweisung“ 1523
Priamell – Paduana – Ach Elslein – Welscher Tanz –
Tota Pulchra – Calata Spagnuola

AMBROSIUS METZGER (1573–1632), Madrigale

Frisch fröhlich wollen wir singen Männerstimmen
Laßt uns fröhlich sein in Ehren Männerstimmen
Es fuhr ein Wirt ins Heu Männerstimmen

MICHAEL PRAETORIUS (1571–1621)

Tänze aus der Sammlung „Terpsichore“, 1612 Instrumente
Passameze und Galliarde – Ballett de Grenoville –
Ballett – Gavotte 1–5

MATTHIAS GREITER (um 1490–1552)

Es wollt ein Jäger jagen voc. + instrum.

LORENZ LEMLIN (um 1485–1513)

Der Gutzgauch auf dem Zaune saß voc. + instrum.

LUDWIG SENFL (um 1488–1543)

So ich Herzlieb nun von dir scheid voc. + instrum.

DANIEL FRIDERICH (1584–1638)

Ade ich muß nun scheiden voc. + instrum.

Ausführende:

Kölner Vocal Consort:

Dorle Jungmann, Sopran
Klaus Heider, Altus
Berthold Possemeyer, Tenor
Dirk Schortemeier, Bariton
Franz Müller-Heuser, Baß

Instrumental-Ensemble:

Fine Krakamp, Portativ-Regal
Susanne Urbaninczyk, Pommer, Krummhorn, Blockflöte
Margret Kaudelka, Krummhorn, Blockflöte
Elisabeth Köneke, Blockflöte, Psalter
Hanns Eggeling, Dulcian, Rankett
Hans Michael Koch, Laute
Horst Kaudelka, Krummhorn, Kortholt, Rauschpfeife, Blockflöte
Hans W. Köneke, Krummhorn, Kortholt, Cornamuse, Rauschpfeife,
Blockflöte, Radleier, Schlagwerk

Jener deutsche Gelehrte, der im 18. Jahrhundert das Wort vom „finsternen Mittelalter“ prägte, um das Licht der Aufklärung um so heller erscheinen zu lassen, kann die weltliche Liedkunst und Spielmusik der Zeit vom 12. bis zum 16. Jahrhundert nicht gekannt haben. Hätte er sie gekannt, so wäre ihm nachhaltig zum Bewußtsein gekommen, daß ein Zeitalter, das eine solche Musik hervorbrachte, ein höchst lebensvolles, kraftsprühendes, buntes, dabei aber auch zu Innigkeit und zärtlicher Gefühlsäußerung fähiges Zeitalter gewesen sein muß.

Gewiß spiegelt diese Musik nicht den ganzen Umkreis des klingenden Mittelalters. Die hochentwickelte geistliche Musik jener Zeit darf nicht übersehen werden, ja sie wird stets den maßstabsetzenden Horizont bilden, vor dem sich die weltliche Kunst der Minnesänger, der Spielleute und der adeligen und bürgerlichen Musizierenden vollzog. Aber auch diese gehört doch unabdingbar dazu. Sie ist integraler Bestandteil der mittelalterlichen Gesamtkultur, ja sie vermochte einst zur Kraftquelle zu werden, aus der die hochstilisierte polyphone Kunst schöpfte. Sie ist gleichsam das dionysische Gegenstück zur apollinischen Sphäre des „Stylus ecclesiasticus vel motecticus“. Und auch wir erleben diese Musik nicht als museales Relikt einer fernen Zeit, sondern als eine uns unmittelbar ansprechende, ja mitreißende Kunst, die uns in reicher Fülle die ganze Lebenswirklichkeit des Mittelalters offenbart, die uns das Denken und Fühlen seiner Menschen erschließt und die vor unseren Augen und Ohren einen Traditionszusammenhang freilegt, als dessen lebendige Teilhaber auch wir uns wiederzuerkennen vermögen. —

Bunt wie die Bilder dieser Texte ist auch der Klang dieser Musik. Zu den Menschenstimmen tritt die große Zahl all jener Instrumente, die in den Traktaten von Sebastian Virdung (Basel 1511) und Michael Praetorius (Wolfenbüttel 1619) in Wort und Bild beschrieben werden und die uns von zahlreichen Bilddarstellungen in mittelalterlichen Liederhandschriften und auf Bildern des Mittelalters und der Renaissance vertraut sind. Historische Forschung und handwerkliches Können haben es vermocht, den Klang von Portativ, Regal, Pommer, Krummhorn, Dulcian, Radleier und anderen Instrumenten der Vergessenheit zu entreißen und zu neuem Leben zu erwecken.

Natürlich nehmen wir diese Klangwelt mit anderen Ohren auf als die Menschen damals, denn anders als sie müssen wir uns erst durch die Jahrhunderte „hindurchhören“, um wieder zu ihr zu gelangen. Der Zugang zu dieser Musik ist kein unmittelbarer, sondern ein mit Geschichtlichkeit befrachteter Weg. Das aber ist der Tribut der Nachgeborenen an die Historie, der aber den Gewinn, den uns die Begegnung mit der Kunst der Vergangenheit beschert, nicht mindert. Im Gegenteil, indem das Erlebnis der mittelalterlichen Musik konkurrierend neben das Erlebnis späterer und neuerer Künste tritt, erhalten auch die letzteren eine neue historische Tiefenschicht; sie erscheinen in neuer Dimension, indem sie in Relation zum Älteren erkannt werden. —

Am Anfang der außerkirchlichen deutschen Kunstmusik steht der Minnesang, wie er uns in der einstimmig vorgetragenen Lyrik **Walthers v. d. Vogelweide, Tannhäusers, Oswalds von Wolkenstein** und anderer adliger und patrizischer Sänger des 12. bis 15. Jahrhunderts begegnet. Nach

französischen, provenzalischen und — durch die Kreuzzüge bedingt — auch arabischen Vorbildern angelegt und weiterentwickelt, stellt diese Lyrik den ersten Höhepunkt deutscher Poesie dar, die in der zugeordneten Melodie ihre angemessene Hervorhebung und Ausschmückung erfährt. — Die große Sammlung des um 1480 aufgeschriebenen und nach seinem Entstehungsort benannten „Glogauer Liederbuchs“ legt Zeugnis ab von der vielseitigen mittelständischen Musikkultur in einer ostdeutschen Kleinstadt des ausgehenden Mittelalters. Neben lateinischen Cantionen, Responsorien und geistlichen Kanons, die der häuslichen Andacht dienten, finden wir zahlreiche mehrstimmige deutsche Volksliedbearbeitungen, denen oftmals instrumentale Vorspiele („Schnabel“, „Pfote“) und Nachspiele („Schwanz“) zugeordnet sind. — **Drei anonyme Gesänge** aus dem Umkreis Oswalds v. Wolkenstein („Fröhlich, zärtlich, lieblich“, „Wohl auff Gesellen“, „Stand auff Maredel“) lassen stufenweise die Ausweitung des mehrstimmigen Satzes von der Zwei- bis zur Vierstimmigkeit erkennen. Diese Kompositionen auf Ténor-Basis gehören mit Oswalds mehrstimmigen Liedern und den polyphonen Stücken des Lochamer Liederbuchs zu den frühesten deutschsprachigen Dokumenten, die hinsichtlich ihres Satzes die Kontrapunktik der „Ars nova“ bis hin zu Dunstable und Dufay in sich aufgenommen haben. — Das ausgehende 15. Jahrhundert war auch die erste Blütezeit der deutschen Orgelmusik. Im Anschluß an das Wirken des berühmten Nürnberger Organisten Conrad Paumann entstand um 1470 im bayrischen Karthäuserkloster Buxheim das sogenannte „**Buxheimer Orgelbuch**“, eine in Tabulaturschrift notierte Sammlung von 258 Orgelkompositionen, denen grobenteils Liedsätze zu Grunde liegen. In den gleichen zeitlichen und stilistischen Umkreis gehören auch die Kompositionen der „Koloristen“ **Paul Hofhaimer** (Innsbruck) und **Hans Kotter** (Freiburg i. d. Schweiz). Bei aller Bindung an die vorgegebenen Liedweisen spüren wir deutlich, wie hier erstmals die klavieristische Spielfreude ihr Recht zu verlangen beginnt, um so eine eigenständige Musik für das Tasteninstrument entstehen zu lassen. Gemessen an der zur gleichen Zeit blühenden hochstilisierten Niederländer-Polyphonie haben wir es hier gewiß noch mit einer jungen Kunst zu tun, aber wir vermögen bereits zu ahnen, daß ihr die Zukunft (Sweelinck, Böhm, Bach) gehören wird. — Das Liedschaffen des Nürnbergers **Hans Leo Hassler** gehört bereits einem völlig veränderten musikalischen Kulturfeld an. Die humanistisch-reformatorische Forderung nach Textverständlichkeit einerseits und das Eindringen italienischer Villanellen- und Madrigalkunst um 1600 andererseits hatten in Deutschland zur Entwicklung eines neuartigen Liedtyps geführt, als dessen wichtigste Kennzeichen zu nennen sind: oberstimmenbetonter homophon-akkordischer Satz, syllabische Textdeklamation, volksliedhafte Melodieführung, häufig Tanzrhythmus, eine klare, von Kadenz bekräftigte Zeilengliederung sowie eine überwiegend einfache Harmonik. — Der aus Schwäbisch Hall stammende **Erasmus Widmann** gehört zu den vielseitigsten, auch als Person interessantesten Musikererscheinungen der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Wie Hassler griff auch er zu den stilistischen Anregungen des italienischen Madrigals, verband sie aber geschickt mit älteren responsorischen Praktiken („Ich hab ein bö-

ses Weib“, „Die Martinsgans“) und mit virtuos-manieristischen Techniken, wie wir sie etwa bei Lassus oder einigen englischen Madrigalisten kennen („Das Schneiderlied“). Das krasse Nebeneinander von homophon-akkordischen Partien, einstimmiger Intonatio und polyphoner Aufsplitterung erreicht bei Widmann einen kaum noch zu steigernden Entwicklungsgrad. — Der in Wien wirkende Lautenmeister **Hans Judenkünig** (1445–1526) hat mit seiner „Unterweisung“ aus dem Jahre 1523, einem Lehrbuch des Lautenspiels, ein Zeugnis über die hohe Kunst des Übertragens von Tänzen und Liedern auf die Laute hinterlassen. Die darin mitgeteilten Musikbeispiele enthalten neben eigenen Kompositionen Judenkünigs auch Sätze seiner Zeitgenossen, so die „Calata Spagnuola“ des Mailänder Komponisten Joan Ambrosio Dalza. —

Die Madrigale des Nürnberger Theologen, Schulmannes und Musikers **Ambrosius Metzger** gehören unüberhörbar in den Umkreis des in derselben Stadt wirkenden Hans Leo Hassler, wobei freilich neben italienischen Madrigalisten auch ältere Stilelemente, so etwa die Liedsätze des Genfer calvinistischen Psalters, vorbildhaft wirksam bleiben, was diesen Kompositionen im Gegensatz zu Hasslers Werken einen vergleichsweise „gelehrten“ Charakter verleiht. — Die große Tanzsammlung „Terpsichore“ (1612) des herzoglich Braunschweigischen Hofkapellmeisters **Michael Praetorius** gehört bekanntlich zu den zentralen Werken des frühen 17. Jahrhunderts. Die darin enthaltenen, noch nicht zu Suiten gebündelten Instrumentalsätze offenbaren den ganzen Reichtum an Tanzmodellen, den das höfische und patrizisch-bürgerliche Europa an der Schwelle zum Barock zu bieten hatte.

Ein Abend mit deutscher Musik des Mittelalters und der Renaissance wäre fürwahr ein unvollkommenes Florilegium, wenn dieser Blütenauslese die besonders schönen und reifen Sätze der großen Liedmeister des 16. Jahrhunderts fehlen würden. Indem wir uns nicht scheuen, die Kompositionen von **Matthias Greiter**, **Lorenz Lemlin**, **Ludwig Senfl** und **Daniel Friderici** als in ihrer Art „klassisch“ zu bezeichnen, so soll damit ausgedrückt werden, daß Volkstümlichkeit und polyphon durchorganisierter Satz niederländischer Faktur hier zu einer besonders glücklichen Synthese zusammengeschlossen wurden. Oder technisch ausgesagt: die noch im Ténor angelegte Liedmelodie ist durch geringfügige Modifikationen den übrigen Stimmen insoweit angeglichen worden, daß ein homogener klanglicher Organismus von subtilster Ausgewogenheit entstehen konnte. Dies ist die hohe Kunst des deutschen Renaissance-Liedes, auf die Georg Forster 1539 die Worte prägte:

„Aber die Music hat nichts anders fürhabens, denn daß sie mit allem Fleiß die Einigkeit der Stimmen hilft erhalten, und aller Mißhellung weret, wie dann ein yeglicher rechter Musicus bekennen wirt. Darumb man unter allen Kurtzweilen, damit man die Zeyt zu vertreiben fürhet, kein Göttlicher, ehrlicher und schönere zu nennen wißt, denn die edel Musica“.

Donnerstag

24. Juli 1975, 20.15 Uhr
Faustgymnasium,

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 frühe Musik. Leitung: Hans Wilhelm Köneke (Hannover)
Erarbeitung von Ensemblesmusik des 14. bis frühen 17. Jahrhunderts für Singstimme (solistisch), Block- und Traversflöten, alte Rohrblattinstrumente, Zinken, Fiedeln, Gamben u. a.

2. Renaissance-Laute und Gitarre. Leitung: Hans Michael Koch (Aachen)
Werke des 16. Jahrhunderts für Renaissance-Laute
Gitarrenmusik des Barock
Übertragung von Lauten- und Gitarrentabulaturen
Generalbaßspiel

3. Cembalo. Leitung: Christoph Lehmann (Düsseldorf)
Deutsche Cembalisten bis J. S. Bach

Das Programm wird durch Aushang bekannt gegeben.

Geistliche Musik des Deutschen Hochbarock

ANDREAS HAMMERSCHMIDT (1611–1675)

Wie lieblich sind deine Wohnungen Herre Zebaoth
Deutsche Motette zu 5 Stimmen

GEORG BÖHM (1661–1733)

Partita über den Choral „Freu dich sehr o meine Seele“

REINHARD KEISER (1674–1739)

De profundis clamavi
Geistliches Konzert für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Streicher und B. c.

DIETRICH BUXTEHUDE (1637–1707)

Praeludium und Fuge e-moll

FRIEDRICH WILHELM ZACHOW (1663–1712)

Lobe den Herrn meine Seele
Kirchen-Kantate für Soli, Chor, 2 Hörner und Orchester

Ausführende:

Kölner Vocal Consort:

Dorothea Jungmann, Sopran
Klaus Heider, Contratenor
Berthold Possemeier, Tenor
Dirk Schortemeier, Bariton
Franz Müller-Heuser, Baß

Loretta Zien, Sopran
Frieda Krakamp, Cembalo
Christoph Lehmann, Orgel
Kammerchor der Staufener Musikwoche 1975
Ein Kammerorchester, Leitung Wolfgang Schäfer

Die geistliche Musik des deutschen Hochbarock ist hinsichtlich ihrer stilistischen Vielfalt gekennzeichnet durch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem großen Erbe der Niederländer-Polyphonie einerseits und der monodischen und konzertierenden Praxis Italiens andererseits. Der letztgenannte Stil war schon bald nach seiner Entstehung um 1600

nach Deutschland vorgedrungen und war hier ungeachtet seiner italienischen Provenienz vorzugsweise von den Meistern der protestantischen Kirchenmusik (Schütz, Praetorius) aufgegriffen worden, da das italienische Ideal des „cantare con affetto“ mit seinem erklärten Ziel, „di muovere l'affetto dell' animo“ (G. Caccini) geradezu nahtlos mit dem Endzweck evangelischer Kirchenmusik, „praedicatio sonora“ („klingende Predigt“) zu sein, in Einklang gebracht werden konnte. Zugleich aber blieb auch die ältere Stilschicht der Niederländer-Polyphonie als ein spezifischer „stylus ecclesiasticus“ während der ganzen Barockzeit lebendig, vor allem in Deutschland, und wir wissen, mit welchem beschwörendem Nachdruck gerade H. Schütz die Bedeutung dieses Kirchenstils hervorgehoben hat. Denn die Aufgabe protestantischer Kirchenmusik erschöpfte sich nicht darin, klingende Wortverkündigung und Wortauslegung zu sein, sondern sie sah ihr Ziel ebenso stark in der Repräsentation des christlichen Gemeinschafts- und Gemeindegedankens, das heißt in bezug auf die Musik: in der „polyphonen“ Bekräftigung des Glaubens durch die singende Gemeinde und den Kirchenchor. Dieser Gedanke fand neben dem Gemeindelied aber vor allem in der vielstimmigen Motette seinen Ausdruck, nicht zuletzt deshalb, weil der niederländische Motettensatz dem Hochstil jener Zeit entsprach, in der die protestantische Reformation stattfand, und es ist ja kein Geheimnis, daß jede Religion und jede Weltanschauung die künstlerische Verhaltensweise ihrer Entstehungszeit zu sanktionieren und zu kanonisieren pflegt. Die Motette „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ von **Andreas Hammerschmidt (1611–1675)** läßt das Fortwirken des niederländischen Accappella-Stils im 17. Jahrhundert besonders deutlich erkennen. Die Einzelmotive sind stets aus dem natürlichen Sprachmelos des Textwortes erwachsen. In kunstvoll geschichtetem, teilweise durch Alternativrhythmen aufgefächertem Satz strömt der an Josquin und Palestrina geschulte Klangstrom dahin. —

Reinhard Keisers (1675–1739) Geistliches Konzert „De profundis clamavi“ zeigt demgegenüber bereits die ganze Vielfalt der durch das konzertierende Prinzip bereitgestellten kompositorischen Möglichkeiten. Durch das Nebeneinander von polyphonen chorischen und solistischen Abschnitten, wobei jetzt auch konzertierende Instrumente als Stilmittel eingesetzt werden, erleben wir hier eine farbige und ausdrucksstarke Musik von großer Eindringlichkeit. —

Die Kantate „Lobe den Herrn, meine Seele“ von **Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712)**, dem Lehrer Händels, stellt einen Endpunkt in der genannten Entwicklung dar, die dann nur noch in Bachs Kantatenschaffen überhöht werden sollte. Das in der venezianischen und neapolitanischen Oper entwickelte Orchester wird jetzt voll in den Dienst der geistlichen Musik gestellt.

Die Choralpartita „Freu dich sehr, o meine Seele“ von **Georg Böhm (1661–1733)** und das Praeludium mit Fuge e-moll von **Dietrich Buxtehude (1637–1707)** stellen bedeutsame Zeugnisse für die norddeutsche Orgelkunst des 17. Jahrhunderts dar. Zugleich sind sie wichtige Stationen auf dem geschichtlichen Wege von Frescobaldi und Sweelinck zu Bach.

Serenade

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Serenade Es-dur KV 375

für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte

Allegro maestoso – Menuetto I – Adagio – Menuetto II – Allegro

– Pause –

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serenade c-moll „Nacht Musique“ KV 388

für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte

Allegro – Andante – Menuetto in canone – Allegro

Ausführende:

Bläservereinigung der Bamberger Symphoniker:

Otto Winter, Hartmut Festerling, Oboe

Wolfgang Teschner, Rudolf Benz, Klarinette

Wolfgang Gaag, Georg Hopperdizel, Horn

Helman Jung, Peter Ritter, Fagott

Das Konzert wird vom Südwestfunk aufgenommen. Die Veranstalter sind deshalb dankbar für besondere Ruhe während des Vortrags.

Als **Wolfgang Amadeus Mozart** am 8. Juni 1781 unter entwürdigenden und kränkenden Begleitumständen seine Entlassung aus dem Hofdienst des Fürsterzbischofs von Salzburg erreicht hatte, um von nun an als freier Musiker nach Wien zu gehen, da hatte er einen Schritt vollzogen, der schwerer wog als es uns in der Rückschau zunächst erscheinen mag. Denn ein solcher Schritt bedeutete zu jener Zeit den Wechsel zwischen zwei grundsätzlich verschiedenartigen Existenzformen des Musiker- und Künstlerdaseins schlechthin, nämlich zwischen der Existenzform

des höfisch gebundenen Musik-„Bediensteten“, der kraft erlernten Kunstvermögens und Pflichtbewußtseins seinen von ihm erwarteten Dienst versieht, einerseits und der des in eigener Verantwortung aus „genialischer“ Eingebung heraus schaffenden freien Künstlers andererseits. Diese neue Kunstwirklichkeit aber war nicht mehr erlernbar, sondern sie blieb wesentlich dem autonomen und unwiederholbaren Schaffensakt des mit „Genie“ begabten Künstlers vorbehalten, der nunmehr selbst als die Inkarnation des Genies erschien: „Genie seyn bezeichnet also den höchsten Grad, in welchem der Künstler Genie besitzen kann“, definiert der Lexikograph Heinrich Christoph Koch den Geniebegriff in seinem „Musikalischen Lexikon“ von 1802.

Der mit diesem Wechsel von Salzburg nach Wien äußerlich markierte Schritt in Mozarts Leben stellte also zugleich einen kulturgeschichtlich fundamentalen Wandel dar. „Von nun an hatte Mozart einer beschränkten Gesellschaft nichts mehr, der Welt aber alles zu sagen“, so charakterisiert Friedrich Blume das Geschehen.

Kaum eine musikalische Gattung vermöchte diesen Umwertungsprozeß eindrucksvoller wiederzuspiegeln als die Serenade. Während man nämlich bis dahin mit dem Begriff „Serenade“ die Vorstellung eines leichten, unverbindlich heiteren Musikstücks verband, wie es in Sommernächten zur Unterhaltung geselliger Kreise aufgeführt zu werden pflegte, so schuf Mozart mit seinen nach 1781 geschriebenen Serenaden Werke, die nach kompositorischer Faktur und gedanklicher Tiefe vollkommen gleichrangig neben die kammermusikalischen und sinfonischen Schöpfungen des Meisters gestellt werden müssen. Ja, man spürt, daß diese Serenaden die künstlerischen Erfahrungen des Sinfonikers und Komponisten von Streichquartetten in sich aufgenommen haben. Zugleich aber wurden in ihnen instrumentatorische Feinheiten erstmals erkundet und erprobt, die in der Bläserbehandlung der späten Sinfonien und Klavierkonzerte ihren Niederschlag finden sollten.

Diese Partituren bieten dem Hörer und Leser überdies das Bild eines vollständig durchorganisierten polyphonen Satzes, innerhalb dessen jedes Instrument gleichberechtigt an der Verarbeitung des motivisch-thematischen Materials teilhat. Und auch der Reichtum des harmonischen Spektrums übertrifft alles seit den Spätwerken J. S. Bachs Dagewesene und gewährleistet zusammen mit der ausgefeilten Kontrapunktik und der Farbigkeit des Klanges ein Höchstmaß an Ausdrucksdichte.

Es bleibt dabei Geheimnis des Genies, wenn es dem Komponisten bei all dem noch gelungen ist, ein Klangbild von subtilster kammermusikalischer Durchsichtigkeit zu wahren. Denn nicht nur die Freude, – auch Trauer und Schmerz hatten für Mozart ihre ästhetisch erfahrbare Schönheit, und aus dem tief erlebten Gefühl dieser Schönheit heraus schuf er auch in trüben und äußerlich dunklen Lebensstunden seine Werke, „weil die Leidenschaften niemals bis zum Ekel ausgedrückt werden dürfen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern vergnügen sollte, folglich allzeit Musik bleiben muß“. Diese Worte schrieb Mozart im September 1781 an seinen Vater nach Salzburg. Es war die Zeit, in der auch die **Bläserserenaden in Es-Dur und c-moll** entstanden. –

Vorankündigung

28. Staufener Musikwoche

17. – 24. Juli 1976

Hauptprogramm:

Alte niederländische Musik

Kartenverkauf:

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

Eintrittspreise: (numerierte Plätze)

	Einzelpreis	Abonnement
Platzgruppe I	10,—	42,—
Platzgruppe II	8,—	36,—
Platzgruppe III	6,—	30,—
Kirchenkonzert	6,—	
Studiokonzert	4,—	

Abonnements – für 6 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. Hannsdieter Wohlfarth

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