



38. STAUFENER  
MUSIKWOCHE

12. bis 19. Juli 1986

1 2 3 4 5

# 38. Staufener Musikwoche

12. bis 19. Juli 1986

Hauptprogramm:

**Alte Musik aus Spanien und Portugal**

Künstlerische Leitung:

Prof. Wolfgang Schäfer

Organisatorische Leitung:

Bürgermeister Graf von Hohenthal

Gerhard Hoerth

Dieter Prüschenk

Dr. Eckart Ulmann

# Samstag

12. Juli 1986

Faust-Gymnasium, 20.15 Uhr

## Drei Jahrhunderte iberischer Musik der Renaissance

### Portugal

#### «Vilancetes», «Cantigas» und «Canção» des 15. und 16. Jahrhunderts

Falai meus olhos	Cancionero de Uppsala (16. Jhd.)
Mal se cura muyto mal	Cancionero de Uppsala
Canção a 4	Antonio Carreira (ca. 1525 - 1587)
Perdido polos meus olhos	«Cancioneiro d'Elvas» (15. u. 16. Jhd.)
Senhora, bem poderey	«Cancioneiro d'Elvas»

### Spanien

#### Die Musik aus der Zeit der kath. Könige und Karls V. (15. und 16. Jahrhundert)

Tan buen ganadico	Juan del Enzina (1468 - 1529)
Propiñán de Melyor	Cancionero de la Colombina (15. Jhd.)
Niña y viña	Cancionero de la Colombina
A los maytines era	Cancionero de la Colombina
2 Recercadas	Diego Ortiz (1510 - ?)
Pastorçico, non te aduermas	Cancionero de Palacio (15. u. 16. Jhd.)
Fata la parte	Juan del Enzina

– Pause –

### Spanien

#### Die Musik in den Werken von Cervantes und Lope de Vega und aus deren Epoche (16. und 17. Jahrhundert)

Hermosas alamedas	Romances y letras a 3 voces (17. Jhd)
Molinillo que mueles amores	Juan del Vado (17. Jhd.)
Balletto y gallarda	Bartolomeo de Selma y Salaverde (ca. 1580 - 1640)
Romance de Calaynos	Enriquez de Valderrábano (ca. 1500 - 1558)
A quién contaré mis quejas	Mateo Romero (1575 - 1647)
Romerico florido	Mateo Romero
Canzona a 3	Bartolomeo de Selma y Salaverde
Ay, amargas soledades	Cancionero de Turin (17. Jhd.)
Madre, la mi madre	Pedro Rimonte (1565 - 1627)
Jácara	Anónimo (17. Jhd.)
Mis ojuelos, madre	Joan Bautista Comes (1568 - 1643)
Oh, qué bien que baila Gil	Tonos castellanos (17. Jhd.)

Die auf den aktuellen musikalischen Stand gebrachten Transkriptionen der Musikwerke dieses Programms verdanken wir den folgenden Musikwissenschaftlern:

Jesús Bal y Gay, Santiago M. Kastner, Manuel Morais, Higinio Angles und Miguel Querol.

Versionen und instrumentale Bearbeitungen: Miguel Angel Tallante

Ausführende: PRO MUSICA ANTIQUA DE MADRID

Miguel Angel Tallante	Viola da braccio, Rabel, Violine und Cembalo
Itziar Atucha	Viola da gamba
Juan Carlos de Mulder	Renaissance-Laute, Barock-Gitarre
Juan Zamora	Blockflöte, Krummhorn
Miguel Borja	Diskant-Schalmel, Fagott, Blockflöte
Enrique Lafuente	Sordones, Blockflöte, Krummhorn
María Jose Sanchez	Sopran
Gregorio Poblador	Bariton

Leitung: Miguel Angel Tallante

Zweifellos hat die franko-flämische Musik im 15. und 16. Jahrhundert die portugiesische und spanische Musik entscheidend beeinflusst; trotzdem entwickelte sich in diesen beiden Ländern ein eigenständiger Stil, teilweise begünstigt durch die jeweiligen Monarchen – Alfons V. und Juan VI. von Portugal und die «Katholischen Könige» (Reyes Catolicos) Ferdinand und Isabel sowie Karl V. von Spanien. Zu Beginn der Renaissance erlebte die Iberische Halbinsel eine außerordentliche Blüte der zu jener Zeit am meisten bekannten und ausgeübten höfischen Gesänge: der **Vilancete** und der **Cantiga** in Portugal und entsprechend dem **Villancico** und der **Canción** in Spanien. Diese Lieder und Gesänge sind zum größten Teil in verschiedenen Liedsammlungen oder Liederbüchern (Cancioneros) überliefert, von denen besonders das **Liederbuch von Uppsala** hervorzuheben ist, das 1556 in Venedig gedruckt wurde. Wissenschaftler weisen in Bezug auf die Textunterlegung des «Villancico», der einzigen in dieser Sammlung vorkommenden Liedform, auf den Einfluß arabischer Dichtkunst hin.

Das **Liederbuch von Elvas** (Cancionero D'Elvas), das in der städtischen Bibliothek der portugiesischen Stadt gleichen Namens aufbewahrt wird, enthält ein bedeutendes Repertoire von 65 dreistimmigen Liedsätzen mit portugiesischen (16) und kastilianischen (49) Texten, die alle etwa um 1500 komponiert wurden.

Das **Liederbuch «de la Colombina»** (Bibliothek Cristobal Colón in Sevilla) ist ein Manuskript des 15. Jahrhunderts, das 1534 von Hernando Colón, Sohn des berühmten Admirals, erworben wurde und 95 Kompositionen enthält. Fast alle stammen von anonymen Autoren und müssen sich in ihrer Zeit großer Beliebtheit erfreut haben, findet man sie doch häufig in verschiedenen Liedsammlungen jener Epoche wieder.

Das **Liederbuch des Palastes** (Cancionero de Palacio), eine monumentale Sammlung von 458 Gesängen des ausgehenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts, enthält nach Auffassung von Higinio Anglés das Repertoire der Kapelle des Königlichen Hofes von Aragon und ist ohne Zweifel die wichtigste Überlieferungsquelle weltlicher Musik jener Epoche. In dieser Sammlung werden auch Namen der wichtigsten Personen des spanischen Musiklebens genannt. Eine der hervorragendsten Persönlichkeiten war der Musiker und Dichter **Juan del Enzina**, der selbst die Musik zu seinen Gedichten schrieb. Seine Werke werden in der erwähnten Sammlung am häufigsten berücksichtigt.

Zwei Instrumentalwerke vervollständigen den ersten Teil des Programms:

Zunächst die **«Cancao a 4»** (vierstimmige Variationen über ein Chanson der franko-flämischen Schule) des Portugiesen **Antonio Carreira**, einem ausgezeichneten Tasteninstrumentenspieler, der die kontrapunk-

tische Form in seinen «tentos», «fantasias» und «cancaos» gepflegt hat und dessen Stil den universalen Geist der portugiesischen Renaissance offenbar werden läßt.

Danach die **«2 Recercadas»** von **Diego Ortiz** aus Toledo, Teil seines didaktischen Werkes «Behandlung der Variationen», das nach Higinio Anglés «in der Musikgeschichte berühmt wurde, weil Ortiz einer der ersten war, der die Kunst der Variation auf Streichinstrumenten praktiziert hat».

Es ist nichts Außergewöhnliches, sich auf die musikalische Kultur der Schriftsteller des Goldenen Zeitalters in Spanien zu berufen; bringen wir nur **Lope de Vega** und seine Freundschaft zu **Juan Blas de Castro** oder die Bewunderung in Erinnerung, die **Góngora** für den Musiker **Juan del Risco** hegte . . . . Die Verbindung von Musik und Literatur war sehr fruchtbar; es gibt kaum ein Werk von **Cervantes** oder **Lope de Vega**, in dem nicht irgendwann von Musik, von Tänzen oder von Instrumenten die Rede ist. Tatsächlich ist die Musik in fast alle Theaterstücke in irgendeiner Weise einbezogen – sei es neue oder volkstümliche Musik. Die Sammlungen von **«tonos humanos»** (menschlichen Klängen) – so nannte man im 17. Jahrhundert in Kastilien die Vokalwerke – waren grundsätzlich mit dem Theater verbunden. **«Hermosas Alamedas»** (Schöne Pappelalleen) erscheint in Lope de Vegas Komödie «El peregrino en su patria» und die Musik gehört zur Sammlung «Romanzen und Liedtexte für drei Stimmen», die in der Nationalbibliothek von Madrid aufbewahrt wird. Das Lied **«Molinillo que mueles amores»** (kleine Mühle, die du Liebe mahlst) entstammt dem «Tanz der Orange», den Lope in seiner Komödie «San Isidro Labrador de Madrid» zitiert, einem Tanz, der sich bis heute in einigen Landstrichen Spaniens gehalten hat. Der Komponist **Juan de Vado**, auch als Geiger berühmt geworden, stand bis 1635 im Dienste der Königlichen Kapelle.

Die Kunst des **Bartolomeo de Selma y Salaverde**, einem illustren Fagottisten und Komponisten, offenbart sich uns in der Sammlung **«Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar»** (Venedig 1638). Er emigrierte aus Spanien und verbrachte den Großteil seines Lebens im Dienste des Erzherzogs Leopold von Österreich. Sein Werk ist eines der seltenen Beispiele für spanische instrumentale Kammermusik des 17. Jahrhunderts. Einige seiner Tänze werden in Cervantes' Werken erwähnt.

**Mateo Romero** dagegen – auch bekannt unter den Namen Mateo Rosmarin und Maestro Capitán – war einer der letzten flämischen Musiker, die nach Spanien einwanderten, und einer der besten, die am Königlichen Hofe Spaniens gearbeitet haben. Seine Lieder **«A quién contaré mis quejas»** (An wen richte ich meine Klagen) und **«Romerico florido»** (Blühender Rosmarin) sind wiedergegeben im **Münchener Liederbuch** (Cancionero de Munich), auch benannt nach

**Claudio de la Sablonara.** Dieser war zwischen 1599 und 1633 Kopist der Königlichen Kapelle und bot das besagte Manuskript dem Herzog Wolfgang Wilhelm von Bayern an, der ein großer Bewunderer der Musik war, die er gerade in der Capilla Real gehört hatte. Das Original befindet sich heute in der Münchner Staatsbibliothek.

Die «**Romance de Calaynos**», gesprochen von Sancho Panza im zweiten Teil des «Don Quijote» von Cervantes, begegnet uns musikalisch gesetzt wieder in **Enriquez de Valderrábanos «Silva de Sirenas»** (Wald der Sirenen, 1547). Dieser Musiker wurde von seinem Zeitgenossen Bruder **Juan Bermudo** als «einer der größten Vihuela-Spieler seiner Zeit» angesehen. Das Lied **Ay, amargos soledadas»** (Ach, bittere Einsamkeit) eines anonymen Komponisten mit Texten von Lope de Vega ist enthalten im **Turiner Liederbuch**, einer Manuskriptsammlung von spanischen **Canciones** und **Villancicos** des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts, die in der Biblioteca Nazionale von Turin aufbewahrt wird.

«**Madre, la mi madre**» (Oh Mutter, meine Mutter) erscheint in Lope de Vegas Komödie «El mayor imposible». Die Musik stammt von **Pedro Rimonte** aus Aragon und ist niedergelegt in seinem **Parnaso espanol de madrigales y villancicos**, gedruckt 1614 in Amberes. «**La Jácara**» war ein sehr typischer volkstümlicher Tanz des 17. Jahrhunderts. Er wurde bei mehreren Gelegenheiten von Cervantes aufgegriffen.

**Joan Bautista Comes** war ein profilierter Komponist der valenzianischen Schule, dessen vorwiegend auf Vokalmusik gerichtetes Schaffen zwischen zwei Stilrichtungen und zwei Jahrhunderten schwankte. Gegenüber rein kontrapunktischen Kompositionen der Renaissance entstehen andere in einem ursprünglichen und sehr persönlichen Stil des Barock, die ihn als einen der bedeutendsten Komponisten der Epoche ausweisen.

Schließlich noch das Lied «**Oh, qué bien que baila Gil**» (Ach, wie schön tanzt doch Gil). Es steht in der Sammlung **Tonos Castellanos** (kastilianische Klänge) und ist eine Mischung zweier volkstümlicher Tänze der Epoche: Des **Villano** (erster Teil) im Zweier-Rhythmus und der **Chacona** (zweiter Teil) im Dreier-Rhythmus. Beide Rhythmen ergeben in ihrem Zusammenspiel einen gesungenen Tanz voller Fröhlichkeit und Festlichkeit.

M. A. Tallante

(Übersetzung: Sonsoles und Thomas Rabbow)

# Sonntag

13. Juli 1986

Faust-Gymnasium, 20.15 Uhr

## Konzert zum Gedenken an Fine Duis-Krakamp

### Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

**Concerto a-moll für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher**  
(BWV 1044)

Allegro, Adagio ma non tanto e dolce, Alla breve

**Gedenkwort von Prof. Dr. Hannsdieter Wohlfarth**

**Vier Duette aus Klavierübung III** (BWV 802 - 805)

– Pause –

**Brandenburgisches Konzert Nr. 5 D-Dur** (BWV 1050)  
**für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher**

Allegro, Affettuoso, Allegro

Ausführende: Konrad Hünteler, Traversflöte (nach Rottenburgh, ca. 1740)  
Rainer Kußmaul, Violine (Leopold Widhalm, 1794)  
Edith Picht-Axenfeld, Cembalo (nach Blanchet, ca. 1740)  
Collegium musicum Freiburg (Instrumente in alter Mensur)

Bachs **Konzert für Flöte, Violine, Cembalo und Streicher** in a-moll (BWV 1044) nimmt innerhalb des Bach'schen «Concerto»-Schaffens seit jeher eine Sonderstellung ein. Das beruht bereits auf dem ungewöhnlichen Entstehungsvorgang des Werkes. Anders als im Falle der Cembalokonzerte, bei denen es sich vermutlich stets um Transkriptionen von früher entstandenen Violinkonzerten handelt, liegen dem «Tripelkonzert» Solokompositionen für ein einzelnes Tasteninstrument zugrunde: die schnellen Rahmensätze entstanden durch Umarbeitung und Erweiterung des Praeludiums und Fuge a-moll (BWV 894) aus der Weimarer Zeit (1708-1717), das Adagio dagegen durch Transkription des Mittelsatzes der erst um 1729 geschriebenen 3. Orgelsonate (BWV 527). Die Metamorphose der genannten Stücke zu einem Konzert für drei Soloinstrumente und Streicher kommt frei-

lich, wie immer bei Bach, einer Neuschöpfung gleich, wobei die Um-  
arbeitung der einstigen Cembalo-Fuge zu einem konzertanten Final-  
satz unsere besondere Bewunderung erregt. Wie so oft im Schaffen  
dieses Komponisten tritt auch hier wieder Bachs Bestreben zutage,  
die historisch gewachsenen, trennenden Grenzen zwischen den ein-  
zelnen Kompositionsgattungen aufzuheben oder zu lockern und so die  
eine Gattung (im vorliegenden Fall die Gattung «Concerto») mit cha-  
rakteristischen Elementen eines ganz anders gearteten Kompositionstypus  
(hier dem der Fuge) zu bereichern und zu einer neuen, gleichsam  
höheren Gattung zu erheben. Doch neben unserer Bewunderung für das  
rein technische Vermögen eines solchen Vorgangs begeistert uns das  
Tripelkonzert a-moll vor allem durch die für ein Konzertstück ganz  
ungewöhnliche Dichte seiner Kontrapunktik bei gleichzeitiger kraftvoll  
pulsierender Tonsprache. Eine rational gebändigte Emotion prägt den  
Charakter dieses grandiosen Werks, in dem der von empfindsamer  
Sanglichkeit durchseelte Mittelsatz auf Hörer und Spieler die beruhigende  
Wirkung einer von Wogen umbrandeten schönen Insel ausströmt. – Die  
**vier Duette aus dem III. Teil der Clavierübung** (1739) haben zu vielerlei  
Vermutungen Anlaß gegeben. Da der III. Teil der Clavierübung abgesehen  
von den Duetten ausschließlich Orgelkompositionen enthält, folgerte  
Albert Schweitzer, daß die Duette wohl versehentlich, vielleicht gar durch  
den Irrtum des Druckers, in die Sammlung hineingeraten seien. Andere  
Forscher erklärten auch die Duette kurzerhand zu Orgelstücken, und wieder  
andere sahen in ihnen abstrakte Klangsymbole (Rudolf Steglich glaubte  
in den Duetten die vier Ursymbole Feuer, Wasser, Luft und Erde wiederzuerkennen).  
Ohne Zweifel ließe sich zu diesen geheimnisvollen Groß-Inventionen  
sehr viel sagen. Daneben darf es aber auch erlaubt sein, sie frei von  
gedanklichen Spekulationen als reine Musik um ihrer selbst willen auf  
sich wirken zu lassen. Goethe empfahl den Kunstfreunden seiner Zeit,  
Eindrücke «genießend und ohne zersplitterndes Urteil» aufzunehmen  
und fügte hinzu, vor allem «die Jugend ist dieses höchsten Glückes  
fähig, wenn sie nicht kritisch sein will, sondern das Vortreffliche  
ohne Untersuchung und Sonderung auf sich wirken läßt». Folgen  
auch wir seinem Rat! – Das **Brandenburgische Konzert Nr. 5 in D-Dur**  
zeigt von seiner Besetzung her große Ähnlichkeit mit dem anfangs  
besprochenen Tripelkonzert a-moll, es vertritt aber einen konträr  
entgegengesetzten Affektbereich. Dem strahlenden Dur-Charakter  
entspricht auch die am Dreiklang orientierte Thematik des Werkes.  
Angesichts der Dominanz des Cembaloparts hat man dieses während  
der Köthener Jahre (1717-1723) entstandene Werk auch das erste  
Klavierkonzert der Musikgeschichte genannt, und wir gehen gewiß  
nicht fehl in der Annahme, daß der triumphale Habitus seiner  
Tonsprache zugleich der Auftrittshaltung des Komponisten als des  
ersten Interpreten des Cembaloparts mit nobelster Geste entgegenkam.

# Dienstag

15. Juli 1986

Faust-Gymnasium, 20.15 Uhr

## Kammerkonzert

**Pedro Anselmo Marchall** (2. Hälfte 18. Jahrhundert)3 Rondos für Traversflöte und Cembalo  
Pastorale – Allegretto – Allemande**Joao de Sousa Carvalho** (1745 - 1798)Sonata D-Dur  
Allegro – Larghetto – Allegro**Carlos Seixas** (1704 - 1742)

Toccatà d-moll

**Pedro Anselmo Marchall**3 Rondos für Traversflöte und Cembalo  
Muzette – Cantabile – Air cosaque (Presto)

– Pause –

**Sebastian Albero** (1722 - 1756)

Recercata, Fuga und Sonata A-Dur

**P. Antonio Soler** (1729 - 1783)4 Sonaten  
R 48 c-moll Allegro  
R 100 c-moll Adagio-Largo  
R 117 d-moll Andante  
R 94 B-Dur Allegro spiritoso**Fillipo Lluge** (geb. um 1700)Sonata für Traversflöte und Cembalo D-Dur  
Prestaello – Piacevole – PrestoAusführende: Konrad Hünteler, Traversflöte (n. Rottenburgh, ca. 1740)  
Pablo Cano Capella, Cembalo (nach Ruckers, 1640)

Die langjährige Herrschaft der Habsburger in Spanien, der seit 1701 die Herrschaft der Bourbonen folgte, hatte auf musikalischem Gebiet zur Folge, daß sich ein spanischer Nationalstil nur sehr langsam und letztlich nicht vor dem 19. Jahrhundert entwickeln konnte. Die hochstilisierte Klavier- und Kammermusik, vor allem die der Italiener, wirkte während des 17. und 18. Jahrhunderts in Spanien richtungweisend. Domenico Scarlatti, der den größten Teil seines Lebens an den Höfen Portugals und Spaniens verbrachte, wurde für seinen Schüler **Antonio Soler** zum wichtigsten Vorbild, insbesondere auf dem Gebiet der Instrumentalmusik. Der durchsichtig-leichte, zudem stets geistreiche «Ton » Scarlattis bestimmt auch die Werke Solers und die seines Zeitgenossen **Sebastián de Albero**, dessen «**Recercata, Fuga y Sonata**» in a ein nach Art einer italienischen Toccata gearbeitetes Cembalo-Werk darstellt, das dem Spieler (und seinem Instrument) die Möglichkeit bietet, sich auf glänzendste zu präsentieren. Diese Musik birgt keine Geheimnisse, die zu ergründen wären: sie ist in all ihren Elementen voll existent, indem sie erklingt. – Ganz auf die äußere Entfaltung einer glanzvollen Technik ist auch die **Toccata in d-moll** des spätbarocken portugiesischen Organisten **José Antonio Carlos des Seixas** abgestellt. Die klavieristischen Schwierigkeiten dieses Werks, unter denen die blitzartig schnellen Sprünge der linken Hand (bis zu 2 Oktaven!) als erstes ins Auge fallen, werden vollständig eingebunden in den grandiosen Schwung, mit dem das Stück dahinstürmt. – Dem frühklassischen Geiste ist demgegenüber die **Sonata in D-Dur** von **João de Sousa Carvalho** verpflichtet. Mit ihren kleingliedrigen motivischen Perioden, ihrer «Seufzer»-Gestik, ihrem «singendem» Allegro über Albertischen Begleitfiguren offenbart sich diese Komposition als ein interessantes Gegenstück zu den gleichzeitig entstehenden Klaviersonaten Johann Christian Bachs, der – wie Carvalho – diesen Klavierstil ebenfalls in Italien kennenlernte. – Werke aus dem Bereich der Flötenkammermusik des 18. Jahrhunderts bereichern das heutige Programm. Während die Flötensonate von **Fillipo Lluje** noch ganz im Stil des italienischen Spätbarock einhergeht (monodische Deklamation der Flöte über Basso continuo), gehören die Kompositionen von **Pedro Anselmo Marchal** bereits dem galanten Klima der aufgeklärt-nachbarocken Ära an: klingende Abbilder des Rokoko und der literarischen Anakreontik mit ihren antikisierenden Schäfer- und Nymphen-Phantasien.

# Donnerstag

17. Juli 1986  
Pfarrkirche St. Martin,  
20.15 Uhr

## Kirchenkonzert

Tomaso Ludovico da Vittoria (um 1548-1611)

**3 Motetten** (4-stim. a cappella):

Pueri Hebraeorum,

O quam gloriosum est regnum,

O magnum mysterium

Domenico Scarlatti (1685 - 1757)

**Salve Regina**

Kantate für Mezzosopran, Streicher und B. c.

Antonio Soler (1729 - 1783)

**Miserere à 8**

für Solisten, Doppelchor und Orchester

Miserere	Tutti
Amplius lava me	Duett – 2 Soprane
Tibi soli peccavi	Chor I
Ecce enim	2 Chöre
Auditui meo	Sopran solo
Cor mundum	Chor I
Redde mihi	Tutti
Libera me	Duett – Sopran/Alt
Quoniam si voluisses	Tenor solo
Benigne fac	Chor I
Tunc imponent	Tutti

Ausführende: Marianne Larsen, Sopran  
Gabriele Kniesel, Mezzosopran  
Harald Schneider, Tenor  
Collegium musicum Freiburg  
Chor der Staufener Musikwoche 1986

Leitung: Wolfgang Schäfer

Bis zur Regierungszeit Karls V. (1500 - 1558) war Spanien zwar Pilgerziel der Christen aller europäischen Länder, zugleich aber war es auch dasjenige Land Europas, das sich am entschiedensten allen außerspanischen Kultureinflüssen verschloß – ein Phänomen, das auch an der Haltung Spaniens gegenüber seinen überseeischen Kolonialvölkern zu beobachten ist. Als aber der im flämisch-bur-

gundischen Gent geborene Karl V. das spanische Erbe antrat und dabei seine berühmte niederländische Hofkapelle mitbrachte, wurde der Hochstil der niederländischen Vokalpolyphonie auch in Spanien heimisch. Mit der Verlegung des Hofes nach Toledo wurde Kastilien vorübergehend Mittelpunkt des habsburgischen Weltreiches.

Die vierstimmigen Motetten **«Pueri Hebraeorum»**, **«O quam gloriosum est regnum»** und **«O magnum mysterium»** des großen spanischen Komponisten und Palestrina-Schülers **Tomás Luis de Victoria** machen deutlich, wie rasch der niederländische Stil in Spanien angenommen und zu eigenständigen Schöpfungen von größter Ausdruckskraft ausgeformt wurde.

**Domenico Scarlatti** war ein Sohn des berühmten neapolitanischen Opernkomponisten Alessandro Scarlatti. Wollte er neben dem großen Vater so etwas wie künstlerische Autonomie erlangen, so mußte er erstens seine Heimatstadt Neapel verlassen, zweitens aber mußte er sich auf einem Gebiet der Musik zu entwickeln suchen, das der von seinem Vater repräsentierten Opera seria konträr entgegenstand. So begab sich Scarlatti schon früh nach Lissabon und Madrid, wo er alsbald zu dem großen Klavierkomponisten wurde, als der er in die Musikgeschichte eingegangen ist. In seinem letzten Lebensjahre aber widmete er sich noch einmal, wie schon in seiner Jugend, der Komposition von Kirchenmusik. Das von abgeklärter Klangschönheit getragene **«Salve Regina»**, das der 72-jährige Scarlatti kurz vor seinem Tode vollendete, gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen der italienischen Musica sacra im ausgehenden Barock.

**Padre Antonio Soler** war während einiger Jahre Schüler von Domenico Scarlatti, doch wirkte sich diese Lehrzeit nur auf das Klavier-sonatenschaffen Solers aus. Seine Prägung als Schöpfer geistlicher Musik empfang er ausschließlich aus der kirchenmusikalischen Praxis. Bereits im Alter von sechs Jahren trat er in die Singschule des Klosters Montserrat ein, wo er auch das Orgelspiel erlernte. 1752 wurde er Mönch des Klosters Escorial, in dem er bis zu seinem Tode verblieb. Das **«Miserere»** ist eine aus elf Sätzen bestehende Komposition, deren barocke Klangpracht niemals erdrückend wirkt, da sich alles melodische Geschehen auf die Oberstimmen konzentriert und zudem eine klare formale Gliederung die Faßlichkeit des Aufbaus erleichtert. Die doppelchörige Anlage von vieren der elf Sätze steht in der Nachfolge der venezianischen cori-spezzati-Motette Gabrielis, doch gehört «antiphonisches» Singen zu den ältesten Traditionen christlicher Sakralmusik überhaupt und wurzelt gedanklich in der Engelsvision des Propheten Jesaias. Die Belcanto-Anmut der solistischen Sätze lockert den Ablauf der Komposition wohlthuend auf. Dieses erst vor wenigen Jahren wiederentdeckte Werk darf als eine besonders kostbare Bereicherung kirchenmusikalischer Praxis begrüßt werden.

# Freitag

18. Juli 1986

Faust-Gymnasium, 20.15 Uhr

## Vortragsabend der Kursteilnehmer

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

– Eintritt frei –

Das Programm wird durch Aushang bekanntgegeben

---

## Kurse

Die Staufener Musikwoche bietet in diesem Jahr folgende Kurse an:

### 1. Studio für alte Musik

Leitung: Richard A. Lister (Köln)

Ensemblemusik für historische Holz- und Blechblasinstrumente. Spanische Canzonen, Trompetenmusik am Hofe von Lissabon, Madrigale und Tänze aus der spanischen und italienischen Renaissance.

### 2. Cembalo\*

Leitung: Pablo Cano Capella (Madrid)

Spanische und portugiesische Cembalomusik

---

\* Wir danken herzlich Herrn MICHAEL WALTER, der uns auch in diesem Jahr wieder 3 Cembali aus seiner Werkstatt für historische Tasteninstrumente zur Verfügung gestellt hat.

# Samstag

19. Juli 1986

Faust-Gymnasium, 20.15 Uhr

## Serenade

Christoph Willibald Gluck (1714 - 1787)

### Ballettmusik «Don Juan»

Sinfonia – Allegro

Andante

Gavotte

Allegretto

Moderato

Andante grazioso

Allegro

Grazioso

Allegro

Risoluto moderato

Larghetto/Allegro non troppo

Luigi Boccherini (1743 - 1805)

### «Aufziehen der militärischen Nachtwache in Madrid»

Quintettino für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli

– Pause –

Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826)

### Sinfonie d-moll

Adagio/Allegro vivace,

Andante,

Minuetto,

Allegro con moto

Ausführende: Thomas Hengelbrock, Regine Schröder (Violine)

Christian Goosses (Viola)

Ute Zimmermann, Elisabeth Sertl (Violoncello)

Collegium musicum Freiburg

Leitung: Wolfgang Schäfer

**Christoph Willibald Gluck** ist als der große Opernreformer in die Musikgeschichte eingegangen. Dieser Reform, die 1762 mit der Oper «Orfeo ed Euridice» ihren Anfang nahm, war aber im Jahre zuvor das Ballett «**Don Juan**» vorangegangen, ein Werk, das nicht nur in der Geschichte des Balletts eine wichtige Rolle spielt, sondern das auch im Hinblick auf den «Orfeo» mit seinen dramatischen Tanzszenen eine wichtige Vorstufe darstellte. Wie die Oper war auch das «Don Juan»-Ballett aus einer Reformbewegung hervorgegangen. Gluck hatte 1752 in Wien Verbindung mit dem Theaterreformer Giacomo Durazzo und dem Tanzmeister Gasparo Angiolini aufgenommen, und gemeinsam verfolgten sie das Ziel, ein dem französischen Ballet de cour mit seinen abgezikelten Formen symmetrisch agierender Tanzgruppen entgegengesetztes «dramatisches Ballett» zu entwickeln, das den Solotanz begünstigte und vorzugsweise der Darstellung tragischer Stoffe dienen sollte. Der (zum Ärger mancher Ehefrauen) allzeit aktuelle «Don Juan»-Stoff des Spaniers Tirso de Molina (1571 - 1648) bot sich für eine choreographische Darstellung dieser Art geradezu an. Glucks hierfür geschaffene Musik ist die bedeutendste musikalische Bearbeitung dieses Stoffes vor Mozarts «Don Giovanni».

**Luigi Boccherinis Quintettino «Aufziehen der militärischen Nachtwache in Madrid»** gehört in den Bereich musikalischer Curiosa, wie sie seit dem Manierismus des 16. Jahrhunderts als Sonderbereich den musikalischen Hochstil wie ein geistreicher Hofnarr begleiten. Der im italienischen Lucca geborene Boccherini, der seit 1769 in Madrid lebte, war ein gefeierter Violoncellist, den es reizen mußte, die spieltechnischen Möglichkeiten seines Instruments und die der übrigen Steichinstrumente voll auszukosten. Dabei stellte er diese Techniken im vorliegenden Fall in den Dienst einer humorigen Darstellung des Madrider Alltags, oder genauer: des allnächtlichen Aufmarschs einer Militärtruppe. Der eigentliche Witz besteht darin, daß die militärischen Töne mit den so ganz anders gearteten übrigen musikalischen Geräuschen des nächtlichen Madrid zusammentreffen. Da erklingt ein etwas melancholisches Menuett, sodann ein schmach tendes Ständchen, bei dem vor allem ein offenbar verliebter Cellist seinen innersten Seelenraum ekstatisch nach außen spreizt, ein lustiges Tänzchen im Dreiertakt schließt sich an, auch ein Geiger bereichert die Nacht, indem er Etüden (gebrochene Dreiklänge) übt. Unmilitärischer, als es hier geschieht, kann das «Aufziehen einer militärischen Nachtwache» nicht klingen. Doch um den hier komponierten Witz zu verstehen, bedarf es keiner weiteren Erläuterung.

Der spanische Komponist **Juan Crisóstomo de Arriaga** gehört in die Reihe der Komponisten, die in einem kurz bemessenen Leben ein beachtenswertes Werk zu schaffen vermochten. Bereits als Dreizehnjähriger schrieb der im baskischen Bilbao geborene Arriaga eine Oper, die bei ihrer Uraufführung einen großen Erfolg fand. Seine Pariser Lehrer Féty und Cherubini sprachen sich voller Bewunderung über die Begabung und die Lernfähigkeit des Frühverstorbenen aus. Die viersätzigige **Sinfonie in d-moll** gehört zu den wenigen Kompositionen Arriagas, die heute noch erhalten sind. Stilistisch steht das Werk in der Nachfolge der Wiener Klassik, doch lassen sich neben «postrevolutionären» Stileinflüssen (wie sie etwa die Musik Cherubinis oder des jungen Beethoven kennzeichnen) auch solche Merkmale heraushören, die man einmal mit «Unruhe des baskischen Gefühls» umschrieben hat.

#### **Kartenvorverkauf:**

Verkehrsamt 7813 Staufen, Rathaus  
Tel. (07633) 805-36 oder 805-0

<b>Eintrittspreis:</b> (nummerierte Plätze)	Einzelpreis	Dauerkarte
Platzgruppe I	16,-	64,-
Platzgruppe II	13,-	52,-
Platzgruppe III	10,-	40,-
Kirchenkonzert	10,-	

- Ermäßigte Dauerkarte 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.

© Copyright by Staufener Musikwoche

**Texte: Prof. Dr. Hannsdieter Wohlfarth**

Gestaltung: Dr. Eckart Ulmann  
Druck: Manfred G. Elzner, 7813 Staufen  
Satz: Filmschrift Strahberger, Seefeldern  
Printed in Germany  
Preis des Programmheftes: 2,50 DM

## Vorankündigung

**39. Staufener Musikwoche**  
**4. Juli bis 11. Juli 1987**

