



35. STAUFENER  
MUSIKWOCHE

23. — 30. Juli 1983

1 2 3 4 5

# 35. Staufener Musikwoche

23. — 30. Juli 1983

Hauptprogramm:

Alte niederländische Musik

Künstlerische Leitung:

Fine Duis-Krakamp

Prof. Wolfgang Schäfer

Organisatorische Leitung:

Bürgermeister Graf von Hohenthal

Gerhard Hoerth

Dr. Eckart Ulmann

## Niederländische Kammermusik des Barock

### **Carolus Hacquart** (1640–1701)

Sonata prima e-moll für zwei Violinen und B. c.

Adagio – Presto – Canzona Allegro – Bizzaria Presto

### **Jacob Nozeman** (1693–1745)

Drei Lieder für Tenor und B. c. aus „Merkmans Gezangen“

Stilte – Haarlems Tempe – Meizang

### **Willem de Fesch** (1687–1761)

Sonata IV g-moll für zwei Violinen und B. c.

Largo – Presto

– Pause –

### **Hainz Weissenburg** (ca. 1670–1738)

Trio-Sonate h-moll für zwei Violinen, Violoncello und B. c.

Adagio – Allegro – Adagio – Allegro

### **Pieter Hellendaal** (1721–1799)

Sonate g-moll Op. 1 Nr. 3 für Violine und B. c.

Largo – Allegro – Allegro assai

### **Quirijn van Blankenburg** (1654–1739)

„L'Apologie des Femmes“, Kantate für Tenor, zwei Violinen und B. c.

Ritournelle – Récitatif – Air – Menuet – Récitatif mesuré –

Air (Bourrée) – Ritournelle – Air

#### Ausführende:

Helmut Clemens, Tenor

Trix Landolf, Irmgard Huntgeburth, Barockvioline

Ingrid Stampa, Viola da gamba und Barockvioloncello

Fine Krakamp, Cembalo

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

Violinen: Christophorus Lejdolf, Wien 1754 und ein Irisches Instrument um 1762

Viola da gamba nach Joachim Tielcke, Hamburg 1670 von Ingo Muthesius, Berlin

Violoncello Daniel Achatius Stadlman, Wien 1730

Cembalo nach einem franco-flämischen Original 1730 von R. Schütze, Heidelberg

Wenn von der niederländischen Kultur des 17. Jahrhunderts die Rede ist, wird man zunächst an die großen Maler jener Zeit denken. Doch bereits die vielen Musikszene auf ihren Bildern lassen erkennen, welche zentrale Stellung auch die klingende Kunst im damaligen Kulturleben der Niederlande einnahm. Und wie die Bildkunst, so war auch die niederländische Barockmusik eine im besten Sinne „bürgerliche“ Kunst. Die calvinistische Reformation ließ eine hochstehende Kirchenmusik nicht mehr zu, und kunstfördernde Adelskreise waren verschwunden. So trat das reiche Bürgertum an die Stelle der alten Kulturträger, um als neuer Mäzen deren einstige Aufgaben zu übernehmen. Zwar gibt es unter den niederländischen Barockkomponisten keine Meister des höchsten Ranges, doch spiegelt ihre Musik auf subtile Weise das musikalische Geschehen Italiens, Frankreichs und Deutschlands wider und vertritt würdig den Standard dessen, was das kultivierte Europa jener Zeit zu hören wünschte.

Der aus Brügge stammende **Carolus Hacquart** (1640–1701) wirkte vor allem in den Haag, wo er mit dem Physiker Christiaan Huyghens befreundet war, der ihn gelegentlich förderte. Seine Triosonate in e-moll mit ihrem kantablen Einleitungssatz und der federnd vitalen Thematik ihrer schnellen Sätze weist auf italienische Modelle hin. – Die um 1739 entstandenen Lieder von **Jacob Nozeman** (1693–1745) auf Texte von P. Merckman gehören zweifellos zu den wertvollsten Liedkompositionen jener Zeit, die sich mit ihrer expressiven Melodik und prägnanten Baßführung merklich aus der Masse des zeitüblichen Liedschaffens herausheben. – **Willem de Fesch** (1687–1761) wirkte ab 1732 in London, wo Händel ihn beeinflusste.

Der aus der Schweiz nach Holland ausgewanderte **Hainz Weissenburg** (ca. 1670–1738), der sich in seiner neuen Heimat Hendrik Witsenbergh (und gelegentlich auch Henrico Albicastro) nannte, hat mit seiner Trio-Sonate in h-Moll ebenfalls eine Komposition geschaffen, die zu den besten Kammermusikwerken des Spätbarock zählen dürfte. – **Pieter Hellendaal** (1721–1799) wurde zu Rotterdam geboren. Schon früh wurde er Schüler des berühmten italienischen Geigers Tartini, und seit seiner Übersiedlung nach England gehörte er zu den gefeiertsten Violinvirtuosen dieses Landes. Seine 1744 veröffentlichte Sonate in g-Moll verbindet italienische Kantabilität und geigerische Virtuosität mit einer überaus soliden Satztechnik, die erkennen läßt, daß Hellendaal nicht nur Geiger war, sondern sich auch aufs Orgelspiel verstand.

Den Abschluß des ersten Abends bildet die Kantate „L'Apologie des Femmes“ von **Quirijn van Blankenburg** (1654–1739) aus Gouda. Dieser hochbegabte, auch literarisch gebildete Musiker wurde – wie er selbst einmal bekannte – in seiner holländischen Heimat erst gewürdigt, als er seinen Namen in „di Castelbianco“ verwandelt hatte. Im Jahre 1712 gelangte er in Begleitung eines württembergischen Prinzen nach Italien, wo er den neuartigen affektbetonten neapolitanischen Opernstil mit seiner Trennung in Rezitativen und Da-capo-Arien an der Quelle studieren konnte. Die heute erklingende Kantate ist zum Lob der Frauen komponiert worden und bildet bis in Einzelheiten hinein ein Gegenstück zu der die Frauen verspottenden Kantate „Les Femmes“ von André Campra. So erweist sich Blankenburgs Komposition als ein nicht nur in musikalischer Hinsicht geistreiches Zeugnis der galanten Zeit.

## Madrigale und Chansons der Burgundisch-Niederländischen Renaissance

Beitrag des Südwestfunks, Landesstudio Freiburg  
zur Staufener Musikwoche 1983

**Josquin des Prés** (um 1450–1521)

Mille regretz – Baisez-moi, ma douce amie

**Pierre de la Rue** (um 1460–1518)

Autant en emporte le vent – Pourquoi non – Quand il survient

Aus „**Le Parangon des Chansons**“ gedruckt bei

Jaques Moderne 1538

Vier Chansons, Intavolierungen für Portativ-Regal

**Nicolas Liégeois** (um 1500)

Noch weet ick een schoen ioffrau fryn

**Carolus Soullaert** (um 1500)

Eem costerken op sijn clocken clanc

**Anonymus** (um 1500)

Een meysken een voerbij passeerde

**Jacob Florius** (um 1500)

O amoreusisch mondeken root

**Josquin Baston** (um 1500)

Lecker Beetgen en Cleyen Bier

**Heinrich Isaac** (um 1450–1517)

Innsbruck, ich muss dich lassen

**Orlando di Lasso** (1532–1594)

Besser ist gut Wein denn Bier

– Pause –

**Orlando di Lasso**

Matona mia cara

**Jacques Arcadelt** (um 1550–1568)

Il bianco e dolce cigno

**Adrian Willaert** (um 1490–1562)

Amor mi fa morire

**Josquin des Prés**

El grillo è buon cantore

**Orlando di Lasso**

Allala pia calia

Aus „**Susanne van Soldt-Manuskript**“ Portativ-Regal

Almande prynce – Almande de La nonette –

Almande Brun Smeedelyn – Brande champanje

**Orlando di Lasso**

La nuit froide et sombre – Bonjour mon coeur –

Perdre le sens devant vous

**Claude le Jeune** (um 1528–1600)

Perdre le sens devant vous

**Claude Jannequin** (um 1485 – ca. 1560)

Martin – Fyez vous y si vous voulez – Les cris de Paris

Ausführende:

COLLEGIUM VOCALE KÖLN

Michaela Krämer, Sopran

Ulla Tocha, Mezzosopran

Wolfgang Fromme, Contratenor

Helmut Clemens, Tenor

Hans-Alderich Billig, Baß

Leitung: Wolfgang Fromme

Fine Krakamp, Portativ-Regal

Das gegen Ende des 14. Jahrhunderts sich entwickelnde großburgundische Reich übte für nahezu zweihundert Jahre eine Mittlerstellung zwischen den europäischen Kulturen aus, indem es, von kriegerischen Erschütterungen weitgehend unbelastet, die kulturellen Einflüsse Frankreichs, Englands, Italiens und Deutschlands schöpferisch miteinander zu verschmelzen vermochte, um so eine neue Kultur entstehen zu lassen, deren maßstabbildende Kraft weit über die politische Existenz dieses Reiches hinaus wirksam blieb. Dieses Burgund übte aber auch so etwas wie eine Mittlerstellung „zwischen den Zeiten“ aus, das heißt: zwischen dem ausgehenden Mittelalter und der beginnenden Neuzeit. Und wenn

wir bedenken, daß zu einer Zeit, in der das Patriziatum der reichen burgundisch-niederländischen Handelsstädte bereits als die führende kulturelle Trägerschicht hervortrat, es dennoch ein letztesmal zur Gründung eines neuen Ritterordens — des „Ordens vom Goldenen Vlies“ — hat kommen können, dann wird uns auf das eindrucksvollste bewußt, daß „Burgund“ auch hinsichtlich der ständischen Ordnung eine Mittlerfunktion innehatte, indem es die Mächte des alten Adels und die des kraftvoll heraufdrängenden Bürgertums einträchtig und sich gegenseitig auch geistig bereichernd miteinander verband.

Auch in der Musik ist es das Prinzip des Ausgleichs, das dieser Kultur ihren unverwechselbaren Charakter verlieh. Wir beobachten an ihr, gemessen an der Musik des 14. Jahrhunderts, eine Glättung und Vereinfachung der rhythmischen Verhältnisse, eine Angleichung der Stimmen aneinander und eine deutliche Durchvokalisierung des musikalischen Satzes. Und nicht zuletzt erkennen wir eine bewußt angestrebte qualitative Anhebung der weltlichen Vokalmusik an den Standard der hochstilisierten polyphonen Sakralkunst jener Zeit, was — zumindest auf musikalischem Gebiet — eine Durchbrechung des alten Gegensatzes „geistlich-weltlich“ zur Folge hatte. Und parallel dazu kam es zur Herausbildung einer ersten Instrumentalmusik von künstlerischem Rang: die „intavolierten“ Chansons und Tänze, das heißt die kunstvollen Übertragungen vokaler oder der Tanzsphäre zugehöriger Vorlagen auf ein zu polyphonem Spiel geeignetes Instrument (Orgel, Cembalo, Laute), stellen die frühesten Dokumente einer eigenständigen Instrumentalmusik dar.

Die weltliche polyphone Liedkunst der burgundisch-niederländischen Epoche, ob als Chanson, als Madrigal oder als „amourösich Gesang“ bezeichnet, war fester Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens jener Zeit. Sie war nicht zur Darbietung für ein passiv lauschendes Publikum bestimmt, sondern diente der kultivierten Geselligkeit eines privaten, nach außen hin abgegrenzten Kreises musizierender Herren und ihrer Damen, zu deren Lebensstil ein solches Vergnügen mit der gleichen Selbstverständlichkeit gehörte wie die Fähigkeit zu rhetorisch stilisierter Konversation, das Verfertigen geistreicher Sonetten, der kunstvoll ausgeführte Tanz und die Jagd. Für den musizierenden Aristokraten wurde dabei die Forderung erhoben, sich niemals die Mühe anmerken zu lassen, die ihm die Ausführung einer solchen Musik bereite.

Der „Niederländische A-capella-Stil“, wie die Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts seit 1829 auf eine etwas irreführende Weise benannt wird, hatte mit dem Schaffen von **Josquin de Préz** (um 1450–1521), **Pierre de la Rue** (um 1460–1518) und **Heinrich Isaac** (um 1450–1517) sein klassisches, normsetzendes Stadium erreicht. Dieser Stil war damit zugleich ein beschreibbarer und nachzuahmender Stil geworden, das heißt: er konnte als Vorbild für andere Komponisten dienen, was zur Folge hatte, daß er uns heute weniger als ein individuell gebundener Personalstil erscheint denn als Epochenstil von gesamteuropäischer Ausstrahlung. Der den Maßstab bildende Rang Josquins war seinen Zeitgenossen freilich noch bekannt: „il principe de la musica“ („Fürst der Musik“) nannten sie ihn, und von Martin Luther ist der Ausspruch überliefert: „Josquin ist der Noten Meister, die haben's müssen machen, wie er wolt; die andern Sangmeister müssen's machen, wie es die No-

ten haben wöllen“, womit Luther deutlich den Erfinder von den Nachahmern abhebt. Dennoch repräsentieren auch die Werke der „discipuli“ höchste Stilreife, denn sie entstanden zu einer Zeit und in einem Kulturkreis, in denen eine Kunst minderen Ranges keine Existenzberechtigung hatte. Für Kleinmeister war kein Raum vorhanden. So haben auch die Werke eines **Nicolas Liégeois**, eines **Carolus Soullarts**, **Jacob Florius** und eines **Josquin Baston** einen würdigen Platz neben denen jenes „principe de la musica“. Und international wie die Texte dieser Lieder ist auch ihr „Ton“. Französische, italienische, englische und flämisch-niederdeutsche Stilelemente sind hier zu einer Musik von höchster Stilreife verschmolzen worden. In den im 16. Jahrhundert entstandenen Werken von **Roland de Lassus** (Orlando di Lasso), **Adrian Willaert**, **Claude Jannequin** und **Claude le Jeune** klingt überdies etwas Neues an: der leichte, duftige Klang der an der italienischen Volksmusik orientierten Frottola und der Villanella dringt in die Chanson ein und bestimmt spürbar ihren Charakter. Es geschah dies zur selben Zeit, in der der französische König Franz I. italienische Baumeister und Maler (u. a. Leonardo da Vinci) an seinen Hof berief. Nie zuvor (und nie seither) hatte sich Europas Kultur zu solchem Zusammenklang verbunden!

Es war bereits gesagt worden, daß zu dieser Zeit auch die ersten künstlerisch hochstehenden Instrumentalkompositionen entstanden. Neben den instrumentengerecht vorgenommenen Intavolierungen vokaler Vorlagen sind hier im besonderen Tanzsätze zu nennen, deren Satzweise ebenfalls die spezifischen Spielmöglichkeiten des ausführenden Instruments berücksichtigt. Aus der erstgenannten Gruppe erklingen am heutigen Abend vier auf das Tasteninstrument übertragene Chansons aus der durch **Jacques Moderne** publizierten Sammlung „Le Parangon des Chansons“ (1538), aus der zweiten Gruppe vier Tänze pastoralen Charakters aus dem Clavier-Buch der Antwerpener Kaufmannstochter **Susanna van Soldt** (1550).

---

**Montag** 25. Juli 1983  
Faustgymnasium, 20.15 Uhr

## Gesprächskonzert Kammermusik des 20. Jahrhunderts

Werke von Schönberg-Webern, Berg, Cowell, Berio

Ausführende:

Thaddeus Watson, Flöte  
Sabine Neher, Klarinette  
Eckart Lorenzen, Violine  
Christine Theus, Violoncello  
Elisa Agudiez, Klavier



## Programm:

### I. Einfache Fugen

- Contrapunktus 1: 4stimmige Fuge
- Contrapunktus 2: 4stimmige Fuge
- Contrapunktus 3: 4stimmige Fuge
- Contrapunktus 4: 4stimmige Fuge

### II. Gegenfugen

- Contrapunktus 5: 4stimmige Fuge
- Contrapunktus 6: 4stimmige Fuge
- Contrapunktus 7: 4stimmige Fuge

### III. Mehrstimmige Fugen

- Contrapunktus 8: 3stimmige Tripelfuge
- Contrapunktus 9: 4stimmige Doppelfuge
- Contrapunktus 10: 4stimmige Doppelfuge
- Contrapunktus 11: 4stimmige Tripelfuge

– Pause –

### IV. Zweistimmige kanonische Fugen

- Contrapunktus 12: Kanon in der Unteroktave
- Contrapunktus 13: Kanon in der Umkehrung
- Contrapunktus 14: Kanon in der Dezime
- Contrapunktus 15: Kanon in der Duodezime

### V. Spiegelfugen

- Contrapunktus 16: 4stimmige Spiegelfuge
- Contrapunktus 17: 3stimmige Spiegelfuge

### VI. Quadrupelfuge

- Contrapunktus 18: Quadrupelfuge

**Choral:** „Vor Deinen Thron tret ich hiermit“

#### Ausführende:

Piet Dhont, Barockoboe  
Alfredo Bernardini, Barockoboe d'amore  
Peter Westermann, Barockoboe da caccia  
Michael Mc Crow, Barockfagott  
Trix Landolf, Irmgard Huntgeburch, Barockvioline  
Claudia Hecker, Barockviola  
Brian Franklin, Barockvioloncello  
Don Franklin, Cembalo

#### Die Instrumente:

Oboe nach Oberländer 1735 (Deutschland) von Piet Dhont 1979  
Oboe d'amore nach Denner 1715 (Nürnberg) von Alfredo Bernardini 1981  
Oboe da caccia nach G. Bimboni 1750 (Italien) von Peter de Koningh 1980  
Fagott nach R. Wijne frühes 18. Jahrh. (Holland) von Peter de Koningh 1979  
Violinen Christophorus Leidolf Wien 1754 und ein irisches Instrument um 1762  
Viola Johann Anton Gedler, Füssen um 1770  
Violoncello Claude Pierray, Paris 1709  
Cembalo nach einem franco-flämischen Original von Rainer Schütze, 1975

Das im Jahre 1751 durch Carl Philipp Emanuel Bach unter dem Titel „Kunst der Fuge“ veröffentlichte Werk war J. S. Bachs letzte große Arbeit. Schon bald nach der Fertigstellung des „Musikalischen Opfers“ (1747) begann Bach mit der Komposition dieses einzigartigen Fugenwerks (es ist zugleich der größte Variationszyklus der Musikgeschichte!), dessen äußere und innere Dimensionen es in der Rückschau als den grandiosen, dokumentarischen Abschluß einer in Jahrhunderten gewachsenen Entwicklung abendländischer Polyphonie erscheinen lassen. Auch der Komponist, der die so ganz andersgearteten musikalischen Strömungen jener Zeit genau kannte, dürfte sich seines testatorischen Standortes in der Geschichte durchaus bewußt gewesen sein. – Die patriotisch gesinnten Geister feierten Bachs Opus summum gar als ein gegen französische Galanterie und italienischen Buffo-Ton gerichtetes nationales Manifest. So kündigte Johann Mattheson sein Erscheinen im Jahre 1751 mit den Worten an: „Joh. Seb. Bachs so genannte Kunst der

Fuge, ein praktisches und prächtiges Werk von 70 Kupfern in Folio, wird alle französische und welsche Fugenmacher dereinst in Erstaunen setzen; dafern sie es nur recht einsehen und wohl verstehen, will nicht sagen, spielen können. Wie wäre es denn, wenn ein jeder Aus- und Einländer an diese Seltenheit seinen Louis d'or wagte? Deutschland ist und bleibt doch ganz gewiß das wahre Orgel- und Fugenland". — Der Erfolg der Veröffentlichung blieb freilich aus, was angesichts der Kompliziertheit des Werks und des — gemessen an seinem Stil — so grundlegend veränderten Zeitgeschmacks nicht überraschen wird. Als sechs Jahre nach der Publikation insgesamt erst 30 Exemplare verkauft waren, sah C. Ph. E. Bach sich genötigt, die z. T. noch unter der Aufsicht seines Vaters gestochenen Druckplatten als Altmetall zu veräußern, um wenigstens die Druckkosten decken zu können. Erst dem 20. Jahrhundert blieb es vorbehalten, Bachs Spätwerk einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen.

Der Aufbau der „Kunst der Fuge“ zeigt einen sukzessiven Anstieg von einfachen, „normalen“ Fugen bis hin zu den kompliziertesten Konstruktionen. Eine detaillierte Beschreibung ist an dieser Stelle nicht möglich und wäre für den Hörer ohne gleichzeitige Einsichtnahme in die Partitur auch wenig hilfreich. — Die das Werk abschließende Quadrupelfuge blieb unvollendet; sie bricht mit Takt 239 ab. C. Ph. E. Bach fügte dem Fragment im Autograph die Bemerkung an: „Über dieser Fuge, wo der Name B.A.C.H. im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.“ — Um den Erstdruck von 1751 (und den Nachdruck von 1752) nicht mit einem Bruchstück endigen zu müssen, setzte C. Ph. E. Bach den Choralsatz „Vor Deinen Thron tret ich hiermit“ an den Schluß der Publikation. Im Vorwort schreibt er dazu: „Der selige Herr Verfasser dieses Werkes wurde durch seine Augenkrankheit und den kurz darauf erfolgten Tod ausser Stande gesetzt, die letzte Fuge, wo er sich bey Anbringung des dritten Satzes [= Themas] namentlich zu erkennen giebet, zu Ende zu bringen; man hat daher die Freunde seiner Muse durch Mittheilung des am Ende beygefügt vierstimmig ausgearbeiteten Kirchenchorals, den der selige Mann in seiner Blindheit einem seiner Freunde aus dem Stegereif in die Feder dictiret hat, schadlos halten wollen.“ — Dieser Choralsatz wird auch den heutigen Abend beschließen.

Über die Frage, in welcher Besetzung die „Kunst der Fuge“ auszuführen sei, ist viel diskutiert und noch mehr gestritten worden. Bach selbst gibt hierzu keinen Hinweis. Die Tatsache, daß sich die meisten dieser Fugen auf einem Tasteninstrument spielen lassen, hat zu der Annahme geführt, das Werk sei für das Klavier (Cembalo, Orgel) bestimmt. Dem stände auch nicht entgegen, daß die Stücke in Form einer Partitur mit vier Systemen wiedergegeben wurden, denn der Brauch, polyphone Klaviermusik als Partitur zu notieren, war noch im 17. Jahrhundert keineswegs unüblich (Frescobaldi, Scheidt u. a.). — Daneben sollte aber nicht übersehen werden, daß der absolute Charakter dieser Musik die orthodoxe Bindung an ein bestimmtes Instrument zumindest nicht als zwingend erscheinen läßt. Als künstlerisch legitim gelten darf vielmehr jede Lösung, die — von Geschmack und Wissen getragen — der Verlebendigung dieser Schöpfung und, soweit möglich, der Hörbarmachung ihrer Strukturen dienend entgegenkommt.

# Donnerstag

28. Juli 1983

Pfarrkirche St. Martin, 20.15 Uhr

## Geistliche Musik der Burgundisch-Niederländischen Renaissance

**Guillaume Dufay** (ca. 1400—1474)

Ave maris stella, Hymnus à 3

**Josquin des Prés** (um 1440—1521)

Ave Maria, Virgo serena, Motette à 4

Tu solus qui facis mirabilia, Motette à 4

Tulerunt Dominum meum, Motette à 8

**Heinrich Isaac** (um 1450—1517)

Patrem „une musique“, instrumental à 4

**Jacob Regnart** (um 1540—159)

Maria fein, du klarer Schein, Motette à 5

**Ivo de Vento** (um 1544—1575)

Fried gib mir, Herr, Motette à 5

**Adrian Willaert** (um 1490—1562)

O salutaris hostia, Motette à 6

Ricercar à 3

**Orlando di Lasso** (1532—1594)

Magnificat Primi Toni, à 6

Ausführende:

Eberhard Lorenz, Altus

Hubert Mayer, Tenor

Johannes Mannov, Bariton

Christoph Rausch, Baß

Ensemble historischer Instrumente

Chor der Staufener Musikwoche 1983

Leitung: Wolfgang Schäfer

Als in der Zeit um 1600 in Florenz Bestrebungen wach wurden, den Stil der burgundisch-niederländischen Polyphonie durch ein neuartiges, monodisch-deklamatorisches Kompositionsverfahren zu ersetzen, wurde dem aufmerksamen Zeitgenossen bewußt, daß es so etwas wie wechselnde Stile und einander ablösende Kunstepochen gibt. ►

Man erkannte erstmals die Möglichkeit, alte und neue Stilelemente – den unterschiedlichen Registern einer Orgel vergleichbar – wahlweise einzusetzen, je nachdem es der schöpferische Wille des Komponisten verlangte; das Phänomen des „Historischen“ kündigte sich an. So empfand Claudio Monteverdi um 1605 die „prima e la seconda pratica“ als gleichwertig, und sein deutscher Zeitgenosse Heinrich Schütz gab im Alter dem „stylus antiquus“ sogar den Vorzug gegenüber der neuen, auf den musikalischen Barock hinzielenden rezitativisch-affekthaften Schreibweise. So erweist sich die Musik der burgundisch-niederländischen Zeit, das heißt jener sich über zwei Jahrhunderte erstreckenden Epoche zwischen Guillaume Dufay und Orlando di Lasso, als die erste musikgeschichtlich faßbare Kunst, der man den Rang eines geradezu kanonischen Modells zuerkannte und deren Vorbildlichkeit in satztechnischer Hinsicht bis in unsere Zeit hinein nahezu unangefochten blieb; den Gründen hierfür nachzugehen, bedürfte einer gesonderten Betrachtung.

**Guillaume Dufay** (um 1400–1474) aus Fay im Bistum Cambrai gehörte seit 1428 der päpstlichen Kapelle zu Rom an. Sein schlichter Marienhymnus „Ave maris stella“ zeigt auf engstem Raum das Vermögen dieses Komponisten, die rhythmischen Feinheiten der französischen „Ars nova“ mit dem an der Gregorianik orientierten Melos der italienischen Trecento-Musik zu vereinigen und sie im dreiklangsgesättigten Vollklang des englischen „Fauxbourdon“-Stils aufgehen zu lassen. Der gesamt-europäische Habitus Dufays bestimmt bereits den universalen Charakter der ganzen, mit ihm eröffneten burgundisch-niederländischen Epoche. –

Aus dem Gebiet des heutigen Belgien stammte auch **Josquin des Prés** (um 1450–1543), und wie Dufay war auch er Mitglied der päpstlichen Kapelle. Das Werk dieses berühmtesten Meisters seiner Zeit offenbart in höchster Vollendung all jene Eigenschaften, die während der nachfolgenden Jahrhunderte mit dem Begriff des „Niederländer-Klanges“ oder auch des „Palestrina-Stils“ verbunden waren: ein ruhig strömender, homogener und zäsurenloser Klang, vollste Ausgeglichenheit der Stimmen untereinander und ein vollständiges Gleichgewicht zwischen den harmonischen, rhythmischen und melodischen Komponenten, dazu die „humanistische“ Berücksichtigung des Wortklanges und des Wortsinns. Homophon deklamatorischen Partien („Tu solus qui facis mirabilia“) stehen dichtgewobene polyphone Organismen gegenüber („Tulerunt Dominum meum“), deren jeweilige Merkmale sich aber auch in einer einzelnen Komposition ineinander verschränken können („Ave Maria, virgo serena“). – Was Josquin entwickelt und vervollkommen hatte, das wurde von den nachfolgenden Generationen als ein nachzuahmendes Exemplum verstanden, wie die Motetten von **Jacob Regnart** und **Ivo de Vento** deutlich machen. Neue Wege zeigt dagegen **Adrian Willaert**, dessen Motette „O salutaris hostia“ bereits die Tendenz zu monodischem Konzertieren zweier Oberstimmen erkennen läßt. – Mit dem sechsstimmigen „Magnificat“ von **Orlando di Lasso** (1532–1594) wird der heutige Abend beschlossen. In dieser motettisch gearbeiteten Komposition werden die alten liturgischen Psalmformeln des gregorianischen Magnificat als Motive verwendet, was den sakralen Charakter dieses Werks besonders hervorhebt.

# Freitag

29. Juli 1983

Faustgymnasium, 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 bekannt gegeben.

---

## Kurse

Die Staufener Musikwoche bietet in diesem Jahr folgende Kurse an:

### 1. Studio für alte Musik

Leitung Ulrich Bartels (Köln)

Werke von Isaak und Josquin (u. a. Missa super Une Musique de Biscaye, Liber Generationis, Instrumentalstücke) für Renaissance-Blockflöten, Pommern, Windkapselinstrumente, Dulcian, Rankett, Violen und andere historische Instrumente; auch Singstimmen

### 2. Viola da gamba

Leitung Ingrid Stampa (Hamburg)

Niederländische Ensemble-Musik von Isaak, Lasso, Phalèse, Susato, Willaert u. a.; Carolus Hacquart: Piece de basse de voile et basse continue (Suiten); Joh. Seb. Bach: Sonaten für Viola da gamba und obligates Cembalo

### 3. Cembalo

Leitung Prof. Dr. Don Franklin (Pittsburgh, USA)

Toccaten und Variationswerke von J. P. Sweelinck; J. S. Bach „Wohltemperiertes Klavier“ I und II; historischer Fingersatz, Aufführungspraxis; Verzierungslehre

## Serenade

**Christoph Graupner** (1683–1760)

Ouvertüre E-dur

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756–1791)

Konzert für Horn und Orchester Es-dur, KV 417

– Pause –

**Georg Philipp Telemann** (1681–1767)

„Die Tageszeiten“

Kantate für Soli, Chor und Orchester

### Ausführende:

Marianne Larsen, Sopran

Györgyi Dombradi, Alt

Hubert Mayer, Tenor

Johannes Mannov, Bariton

Marie-Luise Neunecker, Horn

Collegium musicum Freiburg

Chor der Staufener Musikwoche 1983

Leitung: Wolfgang Schäfer

Der langjährige Kapellmeister am Hofe zu Hessen-Darmstadt, **Johann Christoph Graupner** (1683–1760), genießt heute vielfach den negativen Ruhm, vom Leipziger Magistrat dem großen J. S. Bach vorgezogen worden zu sein, als es 1722/23 um die Wiederbesetzung des Thomaskantorats in Leipzig ging. Graupner lehnte den an ihn ergangenen Ruf nach Leipzig bekanntlich ab, nachdem sein Dienstherr, der musikliebende Landgraf Ernst Ludwig, sich bereiterklärt hatte, seine Bezüge kräftig heraufzusetzen, um ihn in Darmstadt zu behalten. So bekam sein Mitbewerber um das Thomaskantorat, J. S. Bach, den Ruf nach Leipzig, und vielleicht wären dessen Kantaten und Passionen, die H-moll-Messe und das Weihnachtssoratorium unkomponiert geblieben, wenn Graupner den Ruf nach Leipzig nicht abgelehnt hätte; danken wir's ihm! – In seiner Ouvertüre in E-Dur folgt Graupner dem durch Jean-Battiste Lully im 17. Jahrhundert geschaffenen Suiten-Modell mit seinem gravitätischen dreiteiligen Eröffnungsstück und einer Folge graziler Tanzsätze: eine höfische Kunst voller Esprit, Koketterie und „délicatesse du goût“. Diese Musik bedurfte einst der simultanen, geistreich geführten Konversation als eines integrierenden Bestandteils ihrer künstlerischen Existenz.

Als **Mozart** im Jahre 1781 endgültig von Salzburg nach Wien übersiedelte, traf er dort einen alten Bekannten aus der Salzburger Hofkapelle an: den Hornisten Ignaz Leutgeb. Dieser wohnte schon seit 1777 in Wien, wo er in einem „kleinen Schneckenhäusl“ eine Käserei betrieb. Mozart nahm die alte Verbindung wieder auf, überredete Leutgeb dazu, neben der Käseproduktion die Kunst nicht zu vergessen und komponierte für ihn, um ihn zu ermuntern, binnen kurzer Zeit seine vier Hornkonzerte. Das zweite aus dieser Reihe wird heute abend erklingen. Das Originalmanuskript dieses Konzerts trägt von Mozarts Hand folgende Überschrift: „Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leutgeb, Esel, Ochs und Narr erbarmt zu Wien 27. May 1783“.

**Georg Philipp Telemann** (1681–1767) schrieb seine Kantate „Die Tageszeiten“ im Jahre 1759, also im Alter von 78 Jahren. Der Textdichter Friedrich Wilhelm Zachariae (1726–1777), Professor der Poetik am Braunschweiger „Collegium Carolinum“, neigte als Vertreter der literarischen Anakreontik zu einer ganz diesseitigen, lyrischen Weltschau, deren sparsame religiöse Moralität eher akzidentiell denn überzeugt wirkt, und die ihre empfindsame Frömmigkeit vorwiegend aus einer ganz subjektiv erlebten, gleichsam präromantischen Naturbetrachtung empfängt. Telemann, dessen musikalischer Spätstil sich im Gegensatz zu dem J. S. Bachs nicht in einer zeitabgewandten, innerstilistisch vollzogenen Vergeistigung äußerte, vermochte es in seiner Komposition, der Haltung des Textdichters voll zu entsprechen, indem er sich die Tonsprache des nachbarocken empfindsamen Stils, wie ihn zu jener Zeit im besonderen sein Patensohn (und späteren Amtsnachfolger) Carl Philipp Emanuel Bach vertrat, zueigen machte. Die stilistische Entfernung zwischen Telemanns „Tageszeiten“ und Joseph Haydns „Jahreszeiten“ ist, so betrachtet, denn auch weniger groß, als es die Lebensdaten beider Meister würden vermuten lassen.

**Kartenverkauf:**

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

Eintrittspreise: (numerierte Plätze)	Einzelpreis	Abonnement
Platzgruppe I	14,-	56,-
Platzgruppe II	11,-	44,-
Platzgruppe III	8,-	32,-
Kirchenkonzert	10,-	
Studiokonzert	5,-	

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

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

© Copyright by Staufener Musikwoche  
Texte: Prof. Dr. Hannsdleier Wohlfarth

Gestaltung: Dr. Eckart Ulmann  
Druck: Verlag K. Schillinger, 7800 Freiburg  
Printed in Germany  
Preis des Programmheftes: 2,50 DM

## Vorankündigung

36. Staufener Musikwoche  
28. Juli bis 3. August 1984

**Alte Musik aus Osteuropa**

# Neue Schallplatten:

## MUSIK DER RENAISSANCE

Portativ:  
FINE KRAKAMP

Aus dem Buxheimer Orgelbuch  
Aus den Tabulaturen der Koloristen  
Italienische Orgelmusik des Cinquecento  
Instrumentaltänze der Renaissance

Production: musica viva, Nr. MV 30-1074

---

Staufener Musikwoche  
EUROPÄISCHE VOLKSLIEDER  
in Sätzen von ERNST DUIS

Freiburger Vokalensemble  
Leitung: Wolfgang Schäfer

Lieder aus Deutschland, Frankreich, Irland,  
Rußland, Spanien, Holland, Schweiz, Finnland

Production: Aurophon, Nr. AU-11014

---

## DAS DEUTSCHE CHORLIED um 1600

Freiburger Vokalensemble  
Leitung: Wolfgang Schäfer

Werke von Hassler, Senfl, Lasso, Stephani,  
Othmayr, Lechner, Forster, Friderici, Schein

Production: Christophorus, Reihe Frühe Musik Nr. 73967

---

