



musik podium STUTTGART

EKSTASE  
HÖREN

FESTIVAL

# Stuttgart Barock

19. bis 22. April 2018

---

Das Musik Podium Stuttgart dankt seinen institutionellen Förderern, dem Kulturrat der Stadt Stuttgart und dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg sowie seinen Sponsoren, Projektförderern, Kooperationspartnern und Freunden für die freundliche Unterstützung.



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST



BERTHOLD LEIBINGER  
STIFTUNG



Landesmuseum  
Württemberg



STAATLICHE HOCHSCHULE  
FÜR MUSIK UND  
DARSTELLENDE KUNST  
STUTTGART



FREUNDE DES  
MUSIK PODIUM STUTTGART

---

## Impressum

<b>Veranstalter:</b>	Musik Podium Stuttgart e. V. Büchsenstraße 22   70174 Stuttgart Montag – Freitag, 9 – 14 Uhr Tel. 0711 239139 0   Fax 0711 239139 9 info@musikpodium.de   www.musikpodium.de
<b>Künstlerische Leitung:</b>	Prof. Frieder Bernius
<b>Redaktion:</b>	Birgit Meilchen, Anna Schadl, Miriam Zwick
<b>Projektleitung:</b>	Anna Schadl, Lena Schiller, Christina Schröder
<b>Programmausschuss</b>	
<b>Festival Stuttgart Barock:</b>	Dr. Werner Aderhold, Dr. Doris Blaich, Thomas Bopp, Dr. Matthias Hutzel, Birgit Meilchen, Dagmar Munck, Dr. Uwe Schweikert
<b>Gestaltung:</b>	Bernd Allgeier · www.berndallgeier.de

---



Foto: Jens Miesert

Musik im Zeitalter der konfessionellen Glaubenskämpfe und Religionskriege steht im Zentrum des Festivals Stuttgart Barock 2018. Exemplarisch konfrontiert das Eröffnungskonzert dabei mit Werken von Johann Sebastian Bach und Jan Dismas Zelenka, dem Leiter der Dresdner katholischen Hofkirchenmusik, zwei Messvertonungen, die sich zwar in ihrer liturgischen Funktion, nicht aber in ihrer Kompositionskunst unterscheiden. Ähnliches gilt schon für die flämische Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. Reformatorische Erneuerung und katholische Gegenreformation bekämpften sich auch in der Musik und benutzten doch die gleiche künstlerische Sprache.

Neben so bekannten Musikern wie Daniel Sepec und Hille Perl sowie dem Rezitator Rudolf Guckelsberger sind vier Künstler erstmals in Stuttgart zu erleben: die tschechischen Sopranistinnen Hana Blažíková und Barbora Kabátková, der belgische Dirigent Paul Van Nevel mit seinem zu den renommiertesten Vokalgruppen der Welt gehörenden Huelgas Ensemble und die russische Sopranistin Julia Lezhneva, die in den letzten Jahren als virtuoses Gesangswunder internationales Aufsehen erreichte.

Auch bei dem diesjährigen Festival dürfen wir also wieder spannende und auch emotional begeisternde Konzerte erwarten, auf die ich mich zusammen mit Ihnen sehr freue.

**Prof. Frieder Bernius**

Künstlerischer Leiter des Festivals Stuttgart Barock



Foto: Staatsministerium Baden-Württemberg

„Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist“ – Prägnanter, als es Victor Hugo in diesem Satz getan hat, lässt sich kaum in Worte fassen, was Musik vermag. Musik ist mehr als nur etwas, das schön klingt. Denn sie bewegt die Menschen, ist Ausdruck von Gedanken, Emotionen und Konflikten. Ihre Botschaft ist generationenübergreifend, universal und individuell zugleich und eröffnet nicht nur für Musikerinnen und Musiker, sondern auch dem Publikum neue Erlebnisräume.

Mit seinem Motto EKSTASE HÖREN zeigt das Festival Stuttgart Barock in der diesjährigen Konzertreihe vom 19. bis 22. April auf, wie die Spannungen zwischen reformatorischer Erneuerung und katholischer Gegenreformation in die Musik Einzug gefunden haben und darin eine große emotionale Kraft entfalten. Das Festival bietet mit seinen Messen und Konzerten unter der bewährten Leitung von Frieder Bernius wiederum ein Programm, das die Besucherinnen und Besucher in eine musikalisch-historische Zeitreise zurück in die frühe Neuzeit bis hin zum Barock führt.

Mein Dank und meine Anerkennung gilt allen Organisatoren, Verantwortlichen und Unterstützern, die das Festival ermöglichen, und allen Künstlerinnen und Künstlern, die mit Leidenschaft und Empathie die Alte Musik zum Klingen bringen. Dem Publikum wünsche ich inspirierende und einzigartige Musikerlebnisse.

A handwritten signature in blue ink that reads "Winfried Kretschmann". The signature is written in a cursive, flowing style.

**Winfried Kretschmann**

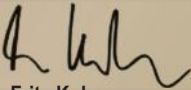
Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg

EKSTASE HÖREN – welch vielversprechender Titel für das Festival Stuttgart Barock, das alle zwei Jahre das Musikleben der Landeshauptstadt bereichert und mit seinem attraktiven Programm und musikalischen Darbietungen auf höchstem Niveau Zuhörerinnen und Zuhörer begeistert.

Das Zeitalter des Barocks war in Deutschland unter anderem durch den Dreißigjährigen Krieg und Spannungen zwischen Lebensfreude und Todesbängen geprägt. Diese Gegensätzlichkeit ist auch in der Musik dieser Zeit erfahr- und hörbar: Mit den seinerzeit modernen Tonarten Dur und Moll entstand die Möglichkeit, Gegensätze – wie Freude und Trauer –, aber auch Spannungen und Leidenschaften musikalisch auszudrücken.

Sechs Konzerte, die einen weiten thematischen Bogen schlagen, der von der Glaubens-ekstase bis zum Zerschmelzen in lauter Wonne reicht, laden Sie zu diesem Hörgenuss ein.

Ich heiße alle Beteiligten des Festivals Stuttgart Barock in der Landeshauptstadt Stuttgart sehr herzlich willkommen und wünsche dem Musik Podium Stuttgart und seinem künstlerischen Leiter, Herrn Professor Frieder Bernius, viel Erfolg bei der Durchführung. Mein Dank gilt ihm und allen aktiv Beteiligten. Den Besucherinnen und Besuchern wünsche ich intensive Konzerterlebnisse mit vielen ekstatischen Momenten.



**Fritz Kuhn**

Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Stuttgart



Foto: Stadt Stuttgart



# Veranstaltungen im Überblick

---

DONNERSTAG, 19. APRIL 2018

---

20.00 Uhr | Leonhardskirche

Seite 8

## Glaubensekstase

JOHANN SEBASTIAN BACH, JAN DISMAS ZELENKA

Julia Lezhneva | Daniel Taylor | Tilman Lichdi | Jonathan Sells  
Kammerchor Stuttgart | Barockorchester Stuttgart | Frieder Bernius

FREITAG, 20. APRIL 2018

---

20.30 Uhr | Domkirche St. Eberhard

Seite 14

## Flämische Polyphonie

ORLANDO DI LASSO, GIACHES DE WERT, NICOLAS GOMBERT,  
JACOBUS DE KERLE, CLAUDE LE JEUNE

Huelgas Ensemble | Paul Van Nevel

SAMSTAG, 21. APRIL 2018

---

19.00 Uhr | **Neues Schloss** | Weißer Saal

Seite 22

## Stylus phantasticus

JOHANN SEBASTIAN BACH, DIETERICH BUXTEHUDE,  
FRANCESCO MARIA VERACINI, PHILIPPO MARTINO

Daniel Sepec | Hille Perl | Lee Santana | Michael Behringer

22.00 Uhr | **Hospitalkirche**

Seite 26

## Gesänge der mittelalterlichen Troubadours

über Religion und Heiligen Krieg, Liebe und Trauer

Hana Blažiková | Barbora Kabátková

SONNTAG, 22. APRIL 2018

---

11.00 Uhr | **Altes Schloss** | Vortragssaal

Seite 40

## Ich zerschmelz in lauter Wonne

Sonette und Sonaten des Barock

Studierende der Musikhochschule Stuttgart | Rudolf Guckelsberger

16.00 Uhr | **Neues Schloss** | Weißer Saal

Seite 44

## Primadonna des Barocks

NICOLA ANTONIO PORPORA, CARL HEINRICH GRAUN

Julia Lezhneva | La Voce Strumentale | Dmitry Sinkovsky

DONNERSTAG, 19. APRIL 2018

---

20.00 Uhr | Leonhardskirche

## Glaubensekstase

Julia Lezhneva SOPRAN | Daniel Taylor ALTUS

Tilman Lichdi TENOR | Jonathan Sells BASS

Kammerchor Stuttgart | Barockorchester Stuttgart

Frieder Bernius LEITUNG

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

### Missa in g BWV 235

Kyrie – Gloria



JAN DISMAS ZELENKA (1679–1745)

### Missa Sancti Josephi ZWV 14

Kyrie – Gloria – Sanctus – Benedictus – Agnus Dei

---

KONZERTDAUER: CA. 2 STUNDEN – MIT PAUSE



# Altbekanntes in neuem Licht

## BACHS MISSA IN G-MOLL ALS MUSTERBEISPIEL DER PARODIERUNG

Johann Sebastian Bachs gegen Ende der 1730er Jahre entstandenen vier *Lutherischen Messen* (BWV 233–236) – so genannt, weil sie sich nach protestantischer Praxis auf Kyrie und Gloria beschränken – bestehen fast vollständig aus Parodien von Kantatensätzen. Bei der *Messe in g-Moll* scheint Bach von dem Plan ausgegangen zu sein, seine Kantate *Es wartet alles auf dich* (BWV 187) aus dem Jahre 1726 möglichst ausgiebig zu nutzen. So hat er hier alle zur Parodierung überhaupt geeigneten Sätze (d. h. alles außer den beiden Rezitativen und dem Schlusschoral) in die Messe übergeführt. Der Eingangsschor „Es wartet alles auf dich“ wurde zum Schlusschor mit dem Text „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen“.

Die drei Soloarien der Kantate kehren in der Messe als Binnensätze des Gloria-Teils wieder. Für das Kyrie und den Anfangssatz des Gloria brauchte Bach noch zwei Chorstücke und griff hierfür auf die Eingangschöre der ebenfalls 1726 entstandenen Kantaten *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben* (BWV 102) und *Alles nur nach Gottes Willen* (BWV 72) zurück.

Es versteht sich fast von selbst, dass Bachs Umgestaltung sich nicht auf die Unterlegung des neuen Textes und die damit verbundenen Modifikationen der Vokalpartien beschränkte. In zwei Fällen, bei den

Chören „Gloria in excelsis Deo“ und „Cum Sancto Spiritu“ hat er gegenüber den Vorlagen stark gekürzt, für den Schlusschor schrieb er außerdem einen neuen ersten Chorabschnitt, der den tonartlichen Anschluss an das vorhergehende „Qui tollis“ herstellte.

Auch in die Solosätze hat Bach stellenweise tief eingegriffen. Beispielsweise erscheinen in Satz 4, „Domine Fili“, zu den Worten „Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis peccata mundi“ (Lamm Gottes, Sohn des Vaters, der du trägst die Sünde der Welt) im Orchesterpart Seufzerfiguren anstelle von Staccato-Motiven, die im Original die Worte „Es träufelt Fett und Segen“ illustrieren; und an späterer Stelle hat Bach den Text „miserere nobis“ (erbarme dich unser) weitgehend neu komponiert, um dem flehentlichen Affekt der Worte Ausdruck zu verleihen.

Der mit Bachs Kantaten vertraute Hörer wird mancherlei Altbekanntes wiederentdecken, das nun mit neuem Text in ganz neuem Lichte erscheint.

© KLAUS HOFMANN

Textauszug aus der CD-Einspielung:  
Johann Sebastian Bach, *Ein feste Burg*, 2017

Mit freundlicher Genehmigung des Carus Verlages.

# Missa Sancti Josephi – Vorbote der opera seria

Jan Dismas Zelenka (1679–1745) wurde in Louňovice pod Blaníkem in Böhmen geboren, verbrachte prägende Jahre in Prag und kam um 1710 als Kontrabassist in die Dresdner Hofkapelle. Obwohl kein Jüngling mehr, verfolgte er beharrlich das Ziel, sich auch als Komponist fortzubilden. Als 1719 der sächsische Kurprinz eine Habsburgerprinzessin heiratete, blühte die katholische Kirchenmusik in Dresden auf. Zelenka hatte bis zu seinem Tod an ihrer Blüte einen wesentlichen Anteil. Unter den vielen autographen Partituren seiner Werke, die heute in Dresden aufbewahrt werden, weist die Quelle mit der *Missa Sancti Josephi* (ZWV 14) die stärksten Zerstörungen auf; Abschriften gibt es nicht. Dennoch konnte in mühsamer und langwieriger Arbeit die Musik rekonstruiert werden. Eine vom Verfasser dieses Textes angefertigte Ausgabe wird demnächst im Stuttgarter Carus-Verlag erscheinen; sie entspricht wohl zu 99,9% Zelenkas Intentionen.

Die Messe ist in der Quelle undatiert und namenlos, ein Titelblatt fehlt. Doch kann man in Zelenkas eigenhändigem Musikalienkatalog Folgendes lesen: „*Missa Sancti Josephi*, komponiert bzw. aufgeführt anlässlich des Namenstags unserer durchlauchtigsten Kurprinzessin und Herrin, für Singstimmen S, A, T, B, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Traversflöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Bratschen, Pauken, Fagott, Kontrabass und Basso continuo“. Die Zuordnung dieses Eintrags zur fraglichen Messe ergibt sich aus der großen Besetzung, die in Zelenkas Schaffen kein Gegenstück hat und alles verwendet, was die damals weltweit führende Dresdner Hofkapelle aufzubieten hatte. Der Namenstag „Josepha“, der Gemahlin des sächsi-

schen Kurprinzen Friedrich August (als Kurfürst dann Friedrich August II., 1733–1763, als König von Polen August III.), wurde am Josephstag, dem 19. März, begangen. Maria Josepha war eine 1699 geborene Tochter des bereits 1711 verstorbenen Kaisers Joseph I.



*Zelenkas Handschrift der Arie  
„Quoniam tu solus sanctus“  
aus dem Gloria der „Missa Sancti Josephi“*

Das Jahr der Komposition und Aufführung dürfte 1732 gewesen sein. Darauf deuten mehrere Umstände hin, von denen nur zwei genannt seien.

1729 war der Hofkapellmeister Johann David Heinichen (1683–1729) verstorben; sein Nachfolger Johann Adolf Hasse (1699–1783) wurde erst 1733 fest in Dresden installiert. In der Zwischenzeit hatte insbesondere Zelenka die Pflicht und die Möglichkeit, die musikalischen Ressourcen der Hofkapelle in ihrem ganzen Umfang zu nutzen. Der zweite Umstand ergibt sich aus der Musik selbst. Spielerische, rhythmisch subtil differenzierte Figuren und eine reiche Beteiligung und Abwechslung verschiedener Instrumente bei insgesamt ruhiger Harmonik prägen das Klangbild, das zuweilen fast den Charakter eines Gruppenkonzerts annimmt. Diesen Stil hat Zelenka nicht erfunden, sondern übernommen – nicht im Sinne einer sklavischen Nachahmung, sondern im Sinne einer kreativen Umsetzung empfangener Anregungen. Der Anreger aber war kein anderer als Hasse, der im September 1731 seine Oper *Cleofide* sozusagen im Vorgriff auf sein späteres Kapellmeisteramt in Dresden auf die Bühne gebracht hatte. Dieses Werk scheint Zelenka stark beeindruckt zu haben; man kann in der Messe deutliche Nachklänge der Oper hören. So käme für deren Aufführung am ehesten der 19. März 1732 als der auf die Oper folgende Josephstag in Frage; die Fastenzeit verhinderte die große Besetzung an solchen Feiertagen nach damaliger Regelung nicht. 1733 scheidet dagegen aus, weil aufgrund des Todes von August dem Starken am 1. Februar Staatstrauer herrschte. Ein noch späteres Datum kommt für die Messe aus anderen, stichhaltigen Gründen nicht in Frage.

Die Bestimmung für ein Heiligenfest erklärt zugleich, warum die Messe kein Credo hat; denn nach den kirchlichen Bestimmungen entfällt das Credo in Messen an diesen Tagen. Das lässt sich auch bei Zelenka selbst sehen: seine *Missa Sancti Xaverii* (ZVV 12) weist ebenfalls kein Credo auf. Hier ist also nichts verloren, sondern von Anfang an nicht vorhanden gewesen – schade, aber nicht zu ändern.

Zelenkas ungefähr 20 erhaltene Messen gehören sämtlich zum Typus der barocken Nummern-

messe. Das Ordinarium wird dabei in einzelne, selbständige Sätze – eben die „Nummern“ – gegliedert, was Werke dieser Art ungemein abwechslungsreich macht. Neben den besonders eindrucksvollen Chorsätzen mit konzertierendem Orchester (so etwa das *Kyrie* oder *Gloria in excelsis Deo*) finden sich Chorfugen – hier das atemberaubende *Cum Sancto Spiritu* –, kleinere blockhafte oder fugierte Chöre (eindrucksvoll: *Et in terra pax*), und dann die feinziselierten Arien (*Quoniam tu solus sanctus, Benedictus*) und solistischen Vokalsätze (herausragend in Instrumenten und Singstimmen: *Laudamus te*).

Man soll nicht vergleichen, aber man tut es unwillkürlich. Wie steht diese Musik zu Vivaldi oder Bach? Grob gesagt vertritt sie bereits eine spätere Stilstufe. Zelenka hat im Alter von über 50 Jahren nach dem Vorbild der neueren *opera seria* für sich selbst eine kleine stilistische Revolution vollzogen; wer unbefangen zuhört, würde die Musik in weiten Teilen wohl als „galant“ oder „empfindsam“ bezeichnen, bei aller Unschärfe dieser Ausdrücke. Jedenfalls ist da kaum mehr etwas von barockem Ernst und Pathos zu spüren, kein gleichförmig treibender Rhythmus, sondern eine nach innen gewendete Differenziertheit, die sich in der zuweilen fast meditativen Liebe zum Detail zeigt, zuweilen aber auch im ekstatischen Chorjubiläum entlädt. Obwohl eigentlich noch Teil der mittleren Schaffensphase Zelenkas, ist doch die *Missa Sancti Josephi* erster großer Vorbote des Spätwerks, das durch die *Missae ultimae* aus der Zeit um 1740 gekrönt wird, die freilich die instrumentale Pracht der Josephsmesse nicht mehr entfalten. Die *Missa Sancti Josephi* ist deshalb ein einzigartiges Werk, und dies wohl nicht nur bezogen auf das Schaffen Zelenkas.

© WOLFGANG HORN

---

Prof. Dr. **Wolfgang Horn**, geboren in Stuttgart, ist nach Stationen in Tübingen, Hannover und Erlangen seit 2002 Lehrstuhlinhaber für Musikwissenschaft an der Universität Regensburg.

## *Kyrie*

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

*Herr, erbarme dich.  
Christus, erbarme dich.  
Herr, erbarme dich.*

## *Gloria*

Gloria in excelsis Deo  
et in terra pax hominibus bonae  
voluntatis.  
Laudamus te,  
benedicimus te,  
adoramus te,  
glorificamus te.  
Gratias agimus tibi propter magnam  
gloriam tuam,  
Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite, Iesu Christe,  
Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris,  
qui tollis peccata mundi,  
miserere nobis;  
qui tollis peccata mundi,  
suscipe deprecationem nostram;  
qui sedes ad dexteram Patris,  
miserere nobis.  
Quoniam Tu solus Sanctus,  
Tu solus Dominus,  
Tu solus Altissimus,  
Iesu Christe,  
cum Sancto Spiritu  
in gloria Dei Patris. Amen.

*Ehre sei Gott in der Höhe  
und Friede auf Erden den Menschen  
seiner Gnade.  
Wir loben dich,  
wir preisen dich,  
wir beten dich an,  
wir rühmen dich.  
Wir danken dir,  
denn groß ist deine Herrlichkeit,  
Herr und Gott, König des Himmels,  
Gott und Vater, Herrscher über das All.  
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus,  
Herr und Gott, Lamm Gottes,  
Sohn des Vaters,  
der du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
erbarme dich unser;  
der du nimmst hinweg die Sünde der Welt,  
nimm an unser Gebet;  
du sitzt zur Rechten des Vaters,  
erbarme dich unser.  
Denn du allein bist der Heilige,  
du allein der Herr,  
du allein der Höchste,  
Jesus Christus,  
mit dem Heiligen Geist  
zur Ehre Gottes des Vaters. Amen.*

## *Sanctus*

Sanctus, sanctus, sanctus  
 Dominus Deus Sabaoth.  
 Pleni sunt caeli et terra  
 gloria tua.  
 Hosanna in excelsis.

*Heilig, heilig, heilig  
 Gott, Herr aller Mächte und Gewalten.  
 Erfüllt sind Himmel und Erde  
 von deiner Herrlichkeit.  
 Hosanna in der Höhe.*

## *Benedictus*

Benedictus,  
 qui venit in nomine Domini.  
 Hosanna in excelsis.

*Hochgelobt sei,  
 der da kommt im Namen des Herrn.  
 Hosanna in der Höhe.*

## *Agnus Dei*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
 miserere nobis.  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
 dona nobis pacem.

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde  
 der Welt, erbarme dich unser.  
 Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde  
 der Welt, gib uns deinen Frieden.*

20.30 Uhr | Domkirche St. Eberhard

# Flämische Polyphonie

## Huelgas Ensemble:

Axelle Bernage | Helen Cassano | Sabine Lutzenberger  
Adriaan De Koster | Paul Bentley-Angell | Achim Schulz  
Matthew Vine | Romain Bockler | Guillaume Olry

Paul Van Nevel LEITUNG

ANDREAS PEVERNAGE (CA. 1542–1591)

Pleurez Muses

NICOLAS GOMBERT (CA. 1500–CA. 1560)

Media vita

PIERRE DE MANCHICOURT (CA. 1510–1564)

Faulte d'argent

JACOB CLEMENT (CA. 1515–CA. 1556)

Missa Gaude lux Donatiane  
Sanctus

Je prens en gré la dure mort

JACOBUS DE KERLE (1531–1591)

Missa Da Pacem Domine  
Agnus Dei



GIACHES DE WERT (1535–1596)

Vox in rama

PHILIPPUS DE MONTE (1521–1603)

Solingo in selve

CIPRIANO DE RORE (CA. 1515–CA. 1565)

Missa Praeter rerum seriem  
Agnus Dei

ORLANDO DI LASSO (1532–1594)

Comme la tourterelle

Missa Triste départ  
Agnus Dei

CLAUDE LE JEUNE (CA. 1530–1600)

Cigne je suis de candeur

Povre coeur entourné

---

KONZERTDAUER: CA. 1 STUNDE UND 30 MINUTEN – MIT PAUSE

Die Künstler bitten darum, erst nach Ende eines Konzertteils zu applaudieren.

Das Konzert wird mitgeschnitten und vom Deutschlandfunk Kultur am 25. April 2018 und vom SWR 2 am 31. Mai 2018 jeweils um 20:03 Uhr gesendet.



# Franco-flämische Musik

## VERSUNKENE WELT DER VOKALEN KLÄNGE

Das Programm zeigt ein buntes Potpourri dieser turbulenten Epoche Europas, dem Zeitalter der Reformation und Gegenreformation. Anders als im Reformationsjahr 2017 in Deutschland, liegt aber der Schwerpunkt dieses Konzertes bei den Gattungen und den Wirkungsstätten der Komponisten aus dem katholischen Europa. Lernen wir die andere Welt also auch kennen, nachdem wir uns an Luther und seinen musikalischen Folgen satt gehört haben!

Die musikalische Welt in Zentraleuropa war in der Zeit von 1550 bis 1600 klar von den franko-flämischen Komponisten dominiert. Nachdem der Begriff „Franco-flämische Musik“ erstmals 1939 von dem Musikwissenschaftler Paul Henry Lang benutzt wurde, hat sich diese Bezeichnung seit den späten 1970er Jahren für das Schaffen mehrerer Generationen von Komponisten eingebürgert, die aus Nordfrankreich, Belgien und den Niederlanden stammten und etwa zwischen 1380 und 1600 in ganz Europa gewirkt haben. Eine geschichtliche Voraussetzung war die enge politische, wirtschaftliche und kulturelle Verbindung zwischen Frankreich und dem zuvor unabhängigen Burgund mit seinen Provinzen Flandern, Brabant, Hennegau und Limburg. Durch die Ehe des Erzherzogs Maximilian von Österreich, des späteren Kaisers Maximilian I., mit Maria von Burgund am 19. August 1477 fielen die burgundischen Lehen an das Heilige Römische Reich Deutscher Nation und gelangten zu größerer Bedeutung – auch weil die burgundische Hochkultur in dem Reich der Habsburger einen hohen

Stellenwert genoss und weiter stark ausstrahlte, z.B. durch die internationalen Engagements der franko-flämischen Musiker.

Mindestens sechs Generationen von hochwirksamen und wichtigen Musikern stammen aus der nordfranzösischen-belgischen Region und haben durch ihre Engagements ihre Kunst in ganz Europa als Komponisten und Kapellsänger bekannt gemacht. Ihre musikalische Ausbildung haben sie an den Kathedralschulen erhalten und in den Kapellen der Kathedralen selbst auch gesungen. Viele franko-flämische Komponisten gingen aus den sogenannten „Maïtrisen“ hervor, den musikalischen Ausbildungsstätten der größeren Kathedral- und Kollegiatkirchen in Lüttich, Tournai, Cambrai, Mons, Lille, Antwerpen, Brügge, Gent. Sie komponierten alle für Chöre, mit denen sie selbst praktisch-musikalisch arbeiteten. Ihr Ruf, aus den führenden musikalischen Zentren der Zeit zu stammen, veranlasste die weltlichen und geistlichen Fürsten ganz Europas, sie für ihre Höfe zu gewinnen und auch zu halten. Ihre Karrieren haben sie an die wichtigsten Höfe und alle relevanten musikalischen Zentren in Europa geführt: Die Medici in Florenz, die Habsburger in Spanien, Wien und Prag, an den Hof der französischen Könige, zu den Sforza in Mailand, den Wittelsbachern in München und natürlich an die Capella Sistina im Vatikan.

Der Kompositionsstil der franko-flämischen Schule war die Vokalpolyphonie, die bereits im 15. Jahrhundert perfektioniert worden war. Es war »

» der durchkomponierte mindestens vierstimmige Satz der Motette und des motettischen Stils, d. h. die A-cappella-Komposition für mindestens vier und bis zu acht Stimmen. Die Liturgie war der bevorzugte Ort für die Ausübung dieser Kunst und für ihren „Sitz im Leben“, egal ob Messe oder Stundengebet. Für die Auszierung mit polyphoner Musik eigneten sich natürlich besonders die Hochämter, Heiligenfeste, Totenmessen der Herrscher und andere Großereignisse dieser Zeit. Unser heutiges Tonsystem war noch nicht entstanden und es herrschte die bunte Vielfalt der Kirchentonarten, der acht Toni oder Modi. Unser Dur-Moll-System ist dann erst im 17. Jahrhundert aus dieser Vielfalt der (Kirchen-)Tonarten hervorgegangen. Unter anderem wegen dieses heute nicht mehr bekannten Klang-Systems erscheint uns diese Musik oft fremd. Sie ist ohne harmonische Spannungen, kennt keine Kadenz und basiert nur auf dem Fluss der Stimmen, der mannigfaltige Wirkungen aus dem nicht getakteten Wechsel von Dissonanz und Konsonanz bezieht. Diese Musik kennt damit auch nicht den (Tanz-)Rhythmus, der erst ab dem 17. Jahrhundert im Generalbasszeitalter die Bedeutung erlangt hat, die er bis heute behält. Wir hören also in eine versunkene Welt der vokalen Klänge, die wir erst hörend erlernen müssen: Sie ist horizontal geprägt, die Stimmen bilden gleichsam „Fäden“, die sich miteinander verspinnen und verweben. So wie wir auch gelernt haben, Kirchenfenster mit anderen Augen zu sehen und ihre Bildsprache zu verstehen, und sie nicht nach unserem Bildverständnis zu beurteilen.

Eben aus dieser „Alterität“, dieser Fremdheit und dem Anderssein dieser Musik bezieht sie heute einen Großteil ihres Reizes. Aber zu ihrer Zeit war diese „Tonsprache“ natürlich vertraut und der ästhetische Reiz und Anspruch dieser Musik resultierte aus ihrer hohen Kunstfertigkeit. Die Kombinatorik, die hohe Kunst der kontrapunktischen Konstruktionen faszinieren uns heute noch, auch wenn wir sie nur lesend und auf dem Papier, also analytisch und musikwissenschaftlich nachvollziehen können. Der Text (in der Liturgie) ist aber die Basis, die uns sowohl formal als auch metaphorisch Hinweise auf die Vertonung gibt. Nähern wir uns den Kompositionen von Orlando di Lasso, Nicolas Gombert, Claude Le Jeune, Jacob Clement, Pierre de Manchicourt, Jacobus de Kerle, Giaches de Wert, Philippus de Monte, Andreas Pevernage am besten über ihre Gattungen und die Texte.

Die Messe (das *Ordinarium missae*) war seit dem 14. Jahrhundert schon als fester Zyklus zu vertonen. Der Ort der Komposition in der Liturgie war sicher und blieb gewährleistet. Der Text wurde mit der komplexen Musikalität aufgeladen und veredelt. Die Toleranz gegenüber der vielschichtigen Stimmführung war vor dem Vatikanischen Konzil noch gegeben. Ein Sanctus mit fünf Stimmen steht neben drei Agnus Dei-Vertonungen mit fünf, sechs, sieben und sogar neun Stimmen. Die Dreigliedrigkeit des Textes half bei der Strukturierung der Vertonungen.

Den Motetten liegen meist Psalmtexte zugrunde, die im Officium, also im Stundengebet, gebetet wurden. Ausnahmen gab es immer wieder, z. B.

---

Wir hören also  
in eine  
versunkene Welt  
der vokalen Klänge,  
die wir erst hörend  
erlernen müssen

---

lateinische Dichtungen aus besonderen Anlässen oder – wie in der Vertonung des Andreas Pevernage – ein Epitaph, das sogar in der Volkssprache verfasst war. „Weint, Musen“ ist eine Dichtung auf den Tod des berühmten Druckers Christoph Plantin aus Antwerpen, der am 1. Juli 1589 gestorben ist. Christoffel Plantijn (latinisiert Christophorus Plantinus) war ein französisch-flämischer Buchdrucker und Verleger, der im 16. Jahrhundert zu den produktivsten und einflussreichsten Vertretern seiner Zunft gehörte. Mit bis zu 18 Druckerpressen gleichzeitig war er der größte und bereits industriell arbeitende Drucker in Nordeuropa. Die französischen Texte seiner Chansons und Motetten beruhen auf Gedichten von Clément Marot und Philippe Desportes. Im ersten Motettenbuch von 1589 befinden sich nur geistliche Chansons und der Nachruf auf Christoph Plantin („Pleurez muses, attristez vos chansons“), während das dritte Buch mehr madrigalartige Chansons mit bildhaftem und dramatischem Textausdruck enthält. Pevernage übertrug teilweise auch die Neuerungen des zeitgenössischen Madrigals auf die Gattung der Chansons.

Sakral oder profan, das ist hier die Frage. Die Vokalpolyphonie ist sowohl im Kirchenraum, gleich ob (fürstliche) Kapelle oder Kathedrale, als auch in der Lateinschule oder Universität angesiedelt. Aber die Komponisten-Sänger und ihre Hörer wollten auch bei profanen Texten nicht auf die Zurschaustellung ihrer Kunstfertigkeit und auf den Genuss der Vokalpolyphonie verzichten. Deshalb gibt es auch Chansons mit vier, fünf oder acht unabhängigen Stimmen. Das Madrigal ist hier nur eine andere Dichtungsform aus Italien, die sich musikalisch aber genauso aneignen ließ. Zwischen den beiden Kulturkreisen Frankreich mit seinen volkssprachlichen Chansons und Italien mit den Madrigalen gab es natürlich auch Überschneidungen. Aber der Siegeszug des italienischen Madrigals war durch die sehr strengen dichterischen und kompositorischen Regeln unterworfenen französischen Chansons nicht mehr aufzuhalten.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gab es zwei franko-flämische Komponisten, die ihre komponierenden Zeitgenossen bei weitem überragt haben: Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso. Sie krönten die Schlussphase dieser Musik auf ganz verschiedene Weise. Palestrina befasste sich ausschließlich mit der Komposition von Messen und Motetten, deren Satz auf einer Summe von ausgefeilten Regeln beruhte. Seine Werke gelten seither insbesondere hinsichtlich der Textverständlichkeit als Vorbild jeglicher Kirchenmusik. Das Werk Orlando di Lassos dagegen umfasst sämtliche musikalische Gattungen des 16. Jahrhunderts. Beide Komponisten gelten als die sich ergänzenden Vollender des franko-flämischen Stils. Es ist auch bemerkenswert, dass die Kunst der letzten franko-flämischen Komponisten besonders nachhaltig am Hof der Habsburger Fürsten und Kaiser gepflegt wurde.

Was bleibt außer den Werken? Es gibt aufgrund der Produktivität der einzelnen Sänger-Komponisten, ihrer Engagements, ihrer Lebensdauer und ihrer europäischen Karrieren natürlich sowohl pan-europäische als auch nur regionale Berühmtheiten. So ragt Orlando di Lasso zweifellos unter allen hervor, was Produktivität und Aneignung, Stilbildung und Transformation betrifft. Wir lernen aber auch, dass nach Jahrhunderten diese Maßstäbe für Größe unseres „Geniekultes“ verschwimmen und dass selbst ein Giaches de Wert oder Andreas Pevernage auf Augenhöhe neben di Lasso stehen.

© MATTHIAS HUTZEL

---

Dr. **Matthias Hutzel** studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Tübingen, Kiel und Paris. Promotion mit einer quellenkundlichen Arbeit über mittelalterliche Mehrstimmigkeit. Langjähriger Juror für den Preis der deutschen Schallplattenkritik e. V. in der Jury „Alte Musik vokal/instrumental“.

## Andreas Pevernage: *Pleurez Muses*

Pleurez Muses, pleurez,  
 attristez vos chansons,  
 Regrettans le trespas d'un de vos  
 nourrissons,  
 L'industrioux Plantin, le premier de  
 nostre age.  
 Qui n'a rien espargné d'argent,  
 ny peine aussi,  
 Pour rendre vostre los  
 par le monde esclarcy.  
 Las! Muses, il est mort, imprimant cest  
 ouvrage.

*Weint Musen, weint,  
 stimmt eure Lieder traurig,  
 die das Hinscheiden eines  
 eurer Säuglinge beklagen,  
 des geschickten Plantin,  
 des Besten in unserer Zeit.  
 Der weder Geld  
 noch Mühe sparte,  
 dass euer Lob  
 vor aller Welt erstrahle.  
 Ach! Musen! Er verstarb,  
 als dieses Werk er druckte.*

## Nicolas Gombert: *Media vita*

Media vita in morte sumus;  
 quem quaerimus adiutorem nisi te,  
 Domine?  
 Qui pro peccatis nostris iuste irasceris;  
 Sancte Deus, sancte fortis, sancte et  
 misericors  
 Salvator noster, amarae morti ne tradas  
 nos.

*Mitten im Leben sind wir im Tod;  
 welchen Helfer suchen wir als dich, Herr?  
 Der du wegen unserer Sünden mit Recht  
 zürnst;  
 heiliger Gott, heiliger Starker,  
 unser heiliger und barmherziger  
 Erlöser, überlass uns nicht dem bitteren  
 Tod.*

## Pierre de Manchicourt: *Faulte d'argent*

Faulte d'argent est douleur non pareille.  
 Si je le dis, las, je scay bien pourquoy:  
 sans de quibus il se faut tenir quoy:  
 femme qui dort pour argent se reveille!

*Mangel an Geld heißt Schmerz  
 ohnegleichen.  
 Wenn ich das sage, weiß ich wohl, warum:  
 Wer keine klingende Münze hat, muss sich  
 ruhig verhalten:  
 Eine schlafende Frau wacht für Geld auf!*

## Jacob Clement: *Sanctus (Missa Gaude lux Donatiane)*

Sanctus, sanctus, sanctus,  
 Dominus Deus Sabaoth.  
 Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

*Heilig, heilig, heilig,  
 Herr, Gott der Heerscharen.  
 Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner*

Hosanna in excelsis.  
 Benedictus qui venit in nomine Domini.  
 Hosanna in excelsis.

*Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.  
 Hochgelobt sei, der da kommt im Namen  
 des Herrn. Hosanna in der Höhe.*

## Jacob Clement: *Je prens en gré la dure mort*

Je prens en gré la dure mort  
 Pour vous, madame, par amours.  
 Navré mavez mais a grant tort,  
 Dont finiray de brief mes jours.  
 La chose me vient ay rebours,  
 Souffrir si tost la mort amere.  
 O dure mort, que faictes vous?  
 Mourir me fault, c'est chose claire.

CHOR:

Mourir me fault, c'est chose claire.  
 O dure mort, que faictes vous?  
 Souffrir si tost la mort amere,  
 La chose me vient ay rebours,  
 Dont finiray de brief mes jours.  
 Navré mavez mais a grand tort.  
 Pour vous, madame, par amours,  
 Je prens en gré la dure mort.

*Zu sterben bin ich nun bereit  
 aus Liebe zu Ihnen, meine Dame.  
 Zu Unrecht haben Sie mich verletzt,  
 so nehmen meine Tage bald ein Ende.  
 Doch hart ficht es mich an,  
 so früh den bitteren Tod zu leiden.  
 O harter Tod, was tust du mir an?  
 Sterben muss ich, das ist gewiss.*

CHOR:

*Sterben muss ich, das ist gewiss.  
 O harter Tod, was tust du mir an?  
 Hart ficht es mich an,  
 dass meine Tage bald ein Ende nehmen.  
 Zu Unrecht haben Sie mich verletzt.  
 Aus Liebe zu ihnen, meine Dame,  
 bin ich zu sterben nun bereit.*

## Jacobus de Kerle: *Agnus Dei (Missa Da Pacem Domine)*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
 Miserere nobis.  
 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,  
 Dona nobis pacem.

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde  
 der Welt, erbarme dich unser.*

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde  
 der Welt, gib uns deinen Frieden.*



## Giaches de Wert: *Vox in rama*

Vox in Rama audita est;  
 ploratus et ululatus multus;  
 Rachel plorans filios suos.  
 Et noluit consolari quia non sunt.

*In Rama ist eine Stimme zu hören;  
 Es wird viel geweint und geheult;  
 Rachel beweint ihre Söhne.  
 Und verweigert Trost, da sie nicht mehr  
 sind.*

## Philippus De Monte: *Solingo in selve*

Solingo in selve e in boschi  
Passo i miei giorni foschi.  
E non è querci'annosa,  
Che non sappia mia vita aspra noiosa.  
Ne fonte o fiume o rio,  
Che non cresc'al versar del pianto mio.

*Einsam in Wäldern und Wildnis  
verbringe ich meine trüben Tage.  
Keine alte Eiche, die nicht wüsste von  
meinem harten, öden Leben.  
Weder Quelle noch Fluss oder Bach,  
der nicht an meinen vergossenen Tränen  
wachsen würde.*

## Cipriano de Rore: *Agnus Dei (Missa Praeter rerum seriem)*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, ...

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde  
der Welt, ...*

## Orlando di Lasso: *Comme la tourterelle*

Comme la tourterelle languit  
jusque à la mort,  
ayant perdu sa belle compagnie et  
consort,  
ainsi ne veult confort mon coeur  
plain de tristesse,  
s'il n'arrive au doux port, ou l'attend  
sa maitresse.

CHOR:

Ou t'attend ta maitresse amy  
ne dis doux port,  
mais un lieu de tristesse  
et sans aucun confort,  
or la tienne consort qui d'ennuy  
n'est plus belle,  
languit jusque à la mort  
comme la tourterelle.

*Wie die Turteltaube bis zum Tode  
schmachtet,  
weil ihre schöne Gefährtin und Genossin  
sie verlor,  
so will auch mein trauervolles Herz keine  
Ruhe finden,  
wenn es den süßen Hafen, wo seine Herrin  
es erwartet, nicht erreicht.*

CHOR:

*Wo dich die Herrin erwartet, Freund,  
sag nicht süßer Hafen,  
sag: ein trauriger Ort,  
ohne jeglichen Trost,  
denn deine Genossin,  
die ihre Schönheit verlor vor Kummer,  
schmachtet bis zum Tode wie die Turtel-  
taube.*

## Orlando di Lasso: *Agnus Dei (Missa Triste départ)*

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, ...

*Lamm Gottes, du nimmst hinweg die Sünde  
der Welt, ...*



## Claude Le Jeune: Cigne je suis de candeur

Cigne je suis de candeur, cigne je meurs  
 Et languis, vostre louange chantant.  
 Pres de meandr'en Azî hante toujours  
 un oyzeau,  
 Blanc de pénage par tout, sans tache,  
 Dont la blancheur semble ma nêtte  
 candeur.  
 Cigne je suis... Donque ce gentil oyzeau  
 Quand ce cognoit avancé pres de sa mort  
 atendû',  
 Tant de mourir li chaut peu:  
 Fait d'une douce chanson tout le rivage  
 tortu  
 En se mourant retentir.  
 Cigne je suis ...

*Ein Schwan bin ich, strahlend weiß,  
 als Schwan sterbe  
 und seufze ich und singe euer Lob.  
 Nahe dem Meander in Asien hält stets ein  
 Vogel sich auf,  
 ganz weiß ist sein Gefieder, ohne Makel,  
 und seine Weiße gleicht meiner schönen  
 Reinheit.  
 Ein Schwan bin ich ... Und dieser edle Vogel,  
 wenn er erkennt, dass sein erwarteter Tod  
 naht,  
 schert's ihn so wenig zu sterben:  
 Es lässt von einem süßen Lied das ganze  
 gewundene Ufer widerhallen  
 während er stirbt.  
 Ein Schwan bin ich ...*

## Claude Le Jeune: Povre coeur entourné

Povre coeur entourné de tant de passions,  
 De tant de nouveautés, de tant de fictions.  
 Outré de tant de maus que je sens en mes  
 veines.  
 Quelle fin aurons nous un jour a tant de  
 peines?  
 Quelle aide maintenant, quel espoir de  
 guérir?  
 Quel bon Dieu qui nous vint a ce coup  
 secourir?  
 Quel port en ceste mer, quelz feus en cest  
 orage?  
 Et quel autre salut voulons-nous d'avan-  
 tage?  
 Nostre ayde, nostre espoir, nostre Dieu,  
 nostre port,  
 nos feus, nostre salut sont ores en la mort.

*Armes Herz, umringt von so vielen Leiden-  
 schaften,  
 von so vielen Neuheiten,  
 so vielen Täuschungen.  
 Verletzt von so vielen Qualen,  
 die in meinen Adern ich fühle.  
 Wie wird dieses Leid einst für uns enden?  
 Welche Hilfe gibt es jetzt,  
 welche Hoffnung zu gesunden?  
 Welcher gute Gott kommt,  
 uns nun zu retten?  
 Welcher Hafen in diesem Meer,  
 welcher Leuchtturm in diesem Unwetter?  
 Und welches andere Heil wollen wir dazu?  
 Unsere Hilfe, unsere Hoffnung, unser Gott,  
 unser Hafen,  
 unser Leuchtturm,  
 unser Heil sind jetzt nur im Tod.*

SAMSTAG, 21. APRIL 2018

---

19.00 Uhr | Neues Schloss | Weißer Saal

# Stylus phantasticus

Daniel Sepec VIOLINE

Hille Perl GAMBE

Lee Santana THEORBE UND LAUTE

Michael Behringer CEMBALO UND ORGEL

DIETERICH BUXTEHUDE (CA. 1637–1707)

Triosonate für Violine,  
Viola da Gamba und Basso  
continuo in a-Moll BUXWV 272  
Ohne Bezeichnung – Allegro – Adagio

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Orgelsonate in d-Moll BWV 527  
in der Bearbeitung für Gambe,  
Laute und Cembalo  
Andante – Adagio – Allegro

PHILIPPO MARTINO (1. HÄLFTE 18. JHD.)

Lauten-Trio Nr. 1  
Poco Vivace – Siciliana – Trio 1 & 2 –  
Arietta allegretto

FRANCESCO MARIA VERACINI (1690–1768)

Sonate für Violine und Basso  
continuo in a-Moll OP. 1, NR. 2  
Preludio, Adagio | Allemanda, Larghetto  
Siciliana, Cantabile | Aria, Allegro



JOHANN SEBASTIAN BACH

Partita Nr. 1 für Violine solo  
in h-Moll BWV 1002  
Allemanda, Double | Corrente, Double  
Presto | Sarabande, Double  
Tempo di Borea, Double

DIETERICH BUXTEHUDE

Triosonate in B-Dur BUXWV 255  
Vivace – Allegro – Lento – Allegro

---

KONZERTDAUER: CA. 1 STUNDE UND 45 MINUTEN – MIT PAUSE

Das Konzert wird mitgeschnitten und vom SWR 2 am 31. Mai und 23. Juni 2018 jeweils um 20:03 Uhr gesendet.

# Stylus phantasticus

„DIE FREIESTE UND UNGEBUNDENSTE METHODE  
DES KOMPONIERENS“

Den Terminus „Stylus phantasticus“ hatte der in Rom lebende deutsche Jesuitenpater Athanasius Kircher im 17. Jahrhundert in seiner systematischen Stillehre „Musurgia Universalis“ zur Unterscheidung anderer Stile eingeführt. Im Jahr 1650 in lateinischer Sprache im Druck erschienen, lag Kircher daran, ein Regelwerk zu schaffen, wie von den spezifischen musikalischen Ausprägungen her auf die unterschiedliche Zugehörigkeit und Verortung eines musikalischen Werks zu schließen sei, nämlich ob es der Kirche angemessen sei, oder seinen sozialen Ort in der Kammer oder im Theater habe. Dabei sieht Kircher keine strikte Trennlinie azwischen Vokal- und Instrumentalmusik vor, vielmehr schließt etwa seine Gruppierung des „Stylus ecclesiasticus solutus“, also die Musik in der Kirche, ebenso auch die instrumentale Sonate und die Toccata mit ein. Entscheidend sind für Kircher die Setzweise, also etwa die unterschiedli-

chen Spielarten des Kontrapunkts, die dem Musikstück zugrunde liegen, wie auf der anderen Seite auch die Instrumentengattungen, für die das Stück vorgesehen ist, und nicht zuletzt der gesellschaftliche

Rahmen, in den diese Musik gehört. Er entwirft dabei ein breites und fein gerastertes Muster an Differenzierungsmöglichkeiten und schafft aus seinen auf Durchlässigkeit hin angelegten Kriterien die Definitionen, warum nach seiner Stillehre ein Musikstück mit einer bestimmten Kompositionstechnik nicht dem Kirchenstil („Stylus ecclesiasticus solutus“), sondern einer der anderen Gruppierungen, also dem Rahmen der Kammer oder des Theaters zuzuordnen sei.

Ein Musikstück in der Setzweise des „Contra-

punctus coloratus sive floridus“ (das heißt wörtlich übersetzt „farbiger oder blühender Kontrapunkt“) in Kombination mit regelkonformen Instrumententypen, das sind für Kircher hier neben Tasteninstrumenten auch Ensemblebesetzungen mit meh-

—

Einfach völlig  
außer Kraft  
gesetzt werden  
dürfen die  
tradierten Regeln  
dabei allerdings  
nicht

—

»

» ren gleichgearteten Instrumenten, verweist er für diesen Fall dann beispielsweise in die Kammer. Hierfür prägt Kircher den Begriff des „Stylus phantasticus“. Diesen klassifiziert er „(...) als die freieste und ungebundenste Methode des Komponierens. (...) Weder an Worte noch an einen Cantus prius factus gebunden, ist er eingerichtet, um die verborgene Vernünftigkeit des kontrapunktischen Ordnungsgefüges (...) sowie den kunstvollen Verlauf von Clauseln und Fugen vorzuführen“. Kircher lässt damit für die Kammermusik ein hoch artifizielles Komponieren zu, das auf einer durchaus auch exzentrischen Anwendung des Kontrapunkts beruhen darf. Einfach völlig außer Kraft gesetzt werden dürfen die tradierten Regeln dabei allerdings nicht. Kirchers Stillehre setzte trotz ihrer Rückgewandtheit, was etwa die Vormachtstellung ausweist, die er der Musik für die Kirche einräumt, durchaus Maßstäbe, die noch bis ins frühe 18. Jahrhundert fortgalten und beispielsweise von dem Hamburger Musiktheoretiker Johann Mattheson aufgegriffen wurden.

**Dieterich Buxtehude** wird, was seine Instrumentalmusik angeht, häufig mit dem „Stylus phantasticus“ in Verbindung gebracht. Hier ist zwar an erster Stelle seine Orgelmusik zu nennen, in der er oftmals sehr freizügig ohne metrische, thematische oder tempomäßige Bindung voller blühender Phantasie zwischen Lauf- und Figurenwerk und anderen musikalischen Charaktereigenschaften wechselt. Doch auch in seinen Triosonaten für Violine, Viola da Gamba und Basso continuo, die er gegen Ende des 17. Jahrhunderts komponierte, findet man den „Stylus phantasticus“, so auch in der a-Moll Sonate BuxWV 272 und der B-Dur Sonate BuxWV 255, die beide dreiteilig gearbeitet sind und hierbei mit ihren raschen Eckteilen eine knapp gehaltene Adagio-passage erfassen. In der a-Moll Sonate mit ihrer in den beiden rahmenden Sätzen durchgehend selbständigen und kontrapunktisch aufeinander bezogenen, höchst lebendig gehaltenen Stimmführung von Violine und Gambe ist es die immense

Variationsbreite über einem jeweils ostinaten harmonischen Modell, das diese abwechslungsreiche Musik dem „Stylus phantasticus“ zuordnen lässt. Auch die B-Dur Sonate ist anfangs – hoch virtuos angelegt und dazuhin in der Stimmführung noch gleichsam imitatorisch miteinander verschränkt – nach dem Modell der Chaconne gearbeitet, und sie betört – ganz im Sinne des „Stylus phantasticus“ – im weiteren Verlauf mit fantasiereicher kontrapunktischer Vielfalt unterschiedlicher rhythmischer Konstellationen, musikalischer Formen und Ausdrucksinhalte.

Als sich der junge Arnstädter Organist **Johann Sebastian Bach** im Herbst 1705 nach Lübeck aufmachte, „um den dasigen berühmten Organisten an der Marienkirchen Didrich Buxtehuden zu behorchen (...), um daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreifen“ (so 1754 belegt im Nekrolog auf Bach in Mizlers Musikalischer Bibliothek), dürfte er mit Sicherheit mit der Kompositionstechnik des „Stylus phantasticus“ konfrontiert worden sein. Stilbildend ausgewirkt haben sich diese musikalischen Erfahrungen aber allenfalls in seinen frühen mehrteiligen Toccaten und in den Fantasien, denn bald gewinnen für Bach die italienischen Einflüsse an Gewicht.

Seine sechs Triosonaten für Orgel BWV 525–530 haben in ihrer Setzweise von drei absolut gleichberechtigten Stimmen für zwei Manuale und Pedal zu seiner Zeit keinerlei Parallele. Die streng durchdachte und lineare kontrapunktische Struktur legt bei diesen dreisätzigen Sonaten den Gedanken an eine Orgelübertragung einer früher entstandenen Ensemblesmusik Bachs nahe. Und die musikalische Textur des Mittelsatzes der d-Moll Sonate BWV 527 bekommt man in der Tat auch im Tripelkonzert für Traversflöte, Violine, Cembalo, Streicher und Continuo a-Moll BWV 1044 zu hören, im Wissen um Bachs Vorgehensweise der Verwertung früherer Kompositionen ein klarer Beleg dafür, dass beide Werke wohl auf einen vormaligen Triosatz zurückgehen. Die heutige Aufführung dieser

Sonate mit Gambe, Laute und Cembalo kann man somit als möglichen Versuch der Rekonstruktion des verschollenen Vorgängerwerks auffassen.

Mit seinen je drei Sonaten und Partiten BWV 1001–1006 wendet sich Bach 1720 als Köthener Hofkapellmeister den beiden wichtigsten Kammermusikgattungen seiner Zeit zu, der italienischen Sonate und – was die Partiten angeht – der französischen Suite. Doch er steigert die künstlerische Herausforderung an diese Kompositionsmuster ins Extreme, denn er beschränkt sich dabei auf ein einziges Instrument, die Violine. Sie hat das mehrstimmige Spiel, das der Kammermusik eigen ist, ganz alleine zu bewältigen. In der h-Moll Partita BWV 1002 sind deren acht Suitensätze jeweils paarig angelegt: jedem der vier Kernsätze Allemanda, Correnta, Sarabande und Tempo di Borea folgt ein Double, das der mehr harmonisch-akkordisch konzipierten Struktur der Ausgangssätze eine melodisch-lineare und metrisch diminuierte Variante gegenüberstellt.

Von **Philippo Martino** kennt man praktisch nur seine Lautentrios und über den Komponisten selbst weiß man so gut wie nichts. Im viersätzig angelegten Trio Nr. 1 A-Dur, dessen Eröffnungssatz sich als gewichtigster Teil erweist, setzt Martino auf eine gefällig und melodiös modellierte musikalische Textur.

Der in Florenz geborene **Francesco Maria Veracini** zeigte sein Können als Geiger und Komponist zunächst wechselweise in Norditalien, dann auch in London und Düsseldorf. Mit „12 Sonaten für Violine und Basso continuo“ (ohne Opuszahl), die Veracini voller Absicht 1716 dem sächsischen Kurfürsten Friedrich August widmete, erreichte er erfolgreich eine fünf Jahre andauernde Anstellung als Violinist am Dresdner Hof. Dort erschien 1721 unter der Opuszahl 1 eine weitere Folge von zwölf Violinsonaten. In diesen Werken erweist sich Veracini (den Charles Burney seinerzeit für den größten Geiger Europas hielt) als eigenwilliger Komponist, der bereits damals die unterschiedlichsten Stilebenen der europäischen Musik gekonnt zu assimilieren verstand und im musikalischen Verlauf immer wieder für überraschende Wendungen sorgt. So auch in der Sonate a-Moll, der zweiten aus der Dresdner Sammlung, deren Schlusssatz (Aria) eine vielschichtige Form aufweist, die dem Satz mit dem ritornellartig aufgegriffenen Thema und den eingeschobenen und kontrastreich beschleunigten geigerischen Spielfiguren fernab des „blühenden Kontrapunkts“ eines „Stylus phantasticus“ dennoch eine farbige Phantastik verleiht.

© THOMAS BOPP

---

**Thomas Bopp** studierte Musikwissenschaft, Kirchengeschichte und Rechtswissenschaft. Von 1987 bis 1996 war er Geschäftsführer der von Frieder Bernius neu ins Leben gerufenen Internationalen Festtage Alter Musik Stuttgart (heute Festival Stuttgart Barock). Seit 1998 ist er als Musikjournalist tätig.

22.00 Uhr | Hospitalkirche

# Gesänge der mittelalterlichen Troubadours

über Religion und Heiligen Krieg, Liebe und Trauer

Hana Blažíková SOPRAN UND GOTISCHE HARFE

Barbora Kabátková SOPRAN UND GOTISCHE HARFE

JAUFRE RUDEL (CA. 1120–1147)

Quand lo rossinhol

MARCABRUN (CA. 1129–CA. 1150)

Pax in nomine Domini

GUILLAUME IX., DUC D'AQUITAINE  
ET COMTE DE POITIERS (1071–1126)

Pos de chantar  
(ergänzt durch die Künstlerinnen)

MARCABRUN

L'autre ier josta una sebissa

JAUFRE RUDEL

Lanquand li jorn

---

GIRAUT DE BORNELH (CA. 1140–CA. 1200)

Reis glorios

BEATRIZ DE DIA (SPÄTES 12. JH.)

A chantar m'èr de ço

RAIMBAUT D'AURENGA (CA. 1162–1173)

Pos tals sabers mi  
sorç e'm creis

PONS D'ORTAFAS (CA. 1214–1240)

Si ai perdut mon saber

RAIMBAUT DE VAQUEIRAS (CA. 1150/60–CA. 1207)

Ara pòt òm conóisser e proar

MARCABRUN

Lo vèrs començ quand vei  
del fau





Foto: Vojtěch Havlík

PÈIRE CARDENAL (CA. 1180–CA. 1278)

ANONYMOUS

RAIMON DE MIRAVAL (CA. 1185–1229)

---

ANONYMOUS

GUIRAUT RIQUIÈR (CA. 1230–CA. 1300)

PEIRÒL (CA. 1160–NACH 1221)

ANONYMOUS

ANONYMOUS

Un sirventés novèl

Estampida

Bèl m'es qu'ieu chant

Bèl sénher Dieus

Umils, forfachs

Si b'em sui luènh

Estampida

Chevalier, mult estes guaritz

---

KONZERTDAUER: CA. 1 STUNDE – OHNE PAUSE

Die Künstler bitten darum, erst nach Ende eines Konzerteils zu applaudieren.

Das Konzert wird mitgeschnitten und vom SWR 2 am 23. Juni 2018 um 20:03 Uhr gesendet.

# „Ein Vers ohne Melodie ist eine Mühle ohne Wasser“

## GESÄNGE DER TROUBADOURS

Die weltliche Lyrik des Mittelalters ist eine Vortragskunst und wird von ihren Dichtern singend dem Publikum präsentiert. „Ein Vers ohne Melodie ist eine Mühle ohne Wasser“, sagt der Troubadour Folquet de Marseille. Ende des 11. Jahrhunderts entwickelt sich im Süden Frankreichs die gesungene volkssprachliche Troubadour-Dichtung und wird dann im 12. Jahrhundert von nordfranzösischen Dichtern, den Trouvères, übernommen. In den Liedern der Troubadours spiegeln sich nicht nur gesellschaftliche Traditionen dieser Epoche, sondern auch politische Ereignisse wie die Kreuzzüge. Nicht wenige Troubadours zogen mit ins Heilige Land und fanden dort mitunter einen neuen Wirkungsort oder schlimmstenfalls den Tod.

Diese weltliche Liedkunst des Mittelalters war eine Kunst des Adels. Auch einige der Dichtersänger waren adliger Herkunft, die meisten jedoch waren Söldner und Dienstleute, die von Burg zu Burg zogen. In ihren Gedichten hatte die Anbetung einer vornehmen Dame mehr als nur erotische Dimensionen. Nahm sie diese verbalen Liebesbekundungen ihres Bewunderers an, so war dies das „laisser passer“ in die reiche, sichere Welt des Hofes, dessen Herrin sie war. Die höfische Literatur der Troubadours und Trouvères umfasste somit das Ethos des Liebedienstes für eine Dame und damit vergleichbar dem Ethos des treuen Dienstes für ei-

nen Herren – so schreibt Maurice Kern in seinem Buch „Das Rittertum“.

Die älteste Handschrift mit Liedern der Troubadours und Trouvères mit dem Titel „Chansonnier de Saint-Germain-Des-Prés“, geschrieben um 1235, liegt heute in der Nationalbibliothek in Paris. Weitere Handschriften entstanden in der Jahrhundertmitte bzw. nach 1300. Aufgezeichnet wurden diese Lieder allerdings nicht von den Dichtern und Sängern selbst, sondern nachträglich von Klerikern zu einem Zeitpunkt, zu dem diese Gesangsform die musikalische Bühne schon wieder verlassen hatte. Nur wenige der Troubadour-Lieder sind mit Melodien überliefert, den meisten der Trouvère-Lieder dagegen sind Noten beigelegt. Die Lieder der Troubadours sind in okzitanischer Sprache, der *langue d'oc*, gedichtet und entstanden vor allem in Aquitanien. Wilhelm IX. von Aquitanien, Großvater von Eleonore von Aquitanien und Urgroßvater von Richard Löwenherz, gilt als der erste Troubadour.

Jaufré Rudel, Fürst von Blaya, nahm am zweiten Kreuzzug teil. Seinen Ruhm verdankt er nicht zuletzt einer Geschichte, die über ihn erzählt wurde: Auf Grund der Berichte von heimkehrenden Jerusalem-Pilgern habe ihn eine unstillbare Sehnsucht nach der Gräfin von Tripolis ergriffen und um dieser Fernliebe willen sei er auf den Kreuzzug

gegangen, während der Schiffsreise aber erkrankt und kurz nach seiner Ankunft in ihren Armen gestorben. Eine romantische Legende, die wohl nicht der Realität entsprach. In Jaufré Rudels Gedichten aber nimmt diese Fernliebe einen wichtigen Platz ein. Alles, was an Sehnsucht nach dem Orient und der geheimnisvollen Geliebten darin verborgen ist, drückt er in großartiger Weise aus.

Marcabrun war schon am aquitanischen Hof in Poitiers tätig und kam später an den Pariser Hof von Eleonore und ihrem Gatten Ludwig VII. Er stammte aus der Gascogne und wurde von Cercamon, einem Freund Wilhelms X. von Aquitanien, in die Dichtkunst eingeführt. Schon bald sang man seine Lieder von Kastilien bis an die Loire. Und so lud ihn auch die lebenslustige Königin ein. Offensichtlich verliebte sich Marcabrun bald in seine Gönnerin, pries sie mit glühenden Strophen und erregte damit natürlich die Eifersucht Ludwigs, was zu seiner Verbannung vom Hof führte. Schließlich wurde Marcabrun Prediger und dichtete viele Kreuzfahrerlieder. Beim zweiten Kreuzzug begleitete er Eleonore und Ludwig ins Heilige Land.

Giraut de Bornelh stammte aus der Dordogne und wurde schon zu Lebzeiten „maestre dels trobadors“ genannt. Zusammen mit Richard Löwenherz und Aimar von Limoges nahm er am dritten Kreuzzug teil. Im Heiligen Land blieb er dann am Hof des Fürsten von Antiochien.

Bei Beatriz de Dia handelt es sich wahrscheinlich um die Gattin von Wilhelm von Poitiers. Zwar sind nur wenige ihrer Texte überliefert, diese haben aber ihren festen Platz in der provenzalischen Literatur.

Raimbaut d'Aurenga, genannt „le Troubadour d'Orange“, war der erste provenzalische Troubadour. Von ihm sind zahlreiche lyrische Gedichte und einige Sirventes erhalten sowie ein Streitgespräch, das er gemeinsam mit Beatriz de Dia verfasste.

Von Pons d'Ortafas, einem Troubadour aus dem Rousillon, weiß man nicht viel. Nur zwei seiner Texte sind überliefert.

Zu Eleonores Lebzeiten dichtete auch der aus Vaucluse stammende Raimbaut de Vaqueiras, der hauptsächlich in Italien tätig war. Rund 26 Texte werden ihm zugeschrieben.

Pèire Cardenal stammte aus Le Puy und lebte zeitweise am Hof Jakobs I. von Aragonien. Von ihm sind vor allem Sirventes überliefert, satirische Gedichte, in denen er die höfische Liebeslyrik verspottete und heftige Zeitkritik übte.

Die „vida“ Raimons de Miraval beginnt mit der Aussage, er sei ein armer Ritter aus Carcassonne gewesen, dem nur ein Viertel des Schlosses von Miraval gehörte. Während der Albigenserkriege wurde Miraval zerstört, was Raimon in seinem Lied „Bèl m'es q'ieu chant“ beklagt.

Als den letzten Troubadour bezeichnet man Guiraut Riquier, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lebte. Er stand unter anderem in den Diensten von Alfonso X. von Kastilien, auch genannt „El Sabio“ (Der Weise).

Peirol stammte aus der Auvergne. Aufgrund der schlechten Lebensbedingungen in seiner Heimat begab er sich in den Dienst von Robert I., Graf der Auvergne, der selbst ein Troubadour war und in Montferrand einen prächtigen Hof unterhielt. 1202 verließ Peirol diesen Hof und zog fortan durch Frankreich und Italien auf der Suche nach neuen Wirkungsmöglichkeiten.

© BETTINA WINKLER

---

**Bettina Winkler**, Musikwissenschaftlerin und Germanistin, lebt in Baden-Baden und arbeitet für SWR2 als Redakteurin und Moderatorin für Alte Musik, Geistliche Musik, Musikstunde und das Musikmagazin Cluster.

## Rudel: *Quand lo rossinhol*

Quand lo rossinhol el follos  
 Dona d'amor en quier en pren  
 E mou son chant jauzent joyos  
 E remira sa par soven  
 El riu son clar el prat son gen,  
 Pel novel deport que-y renha,  
 Mi vai grans joys al cor jazer.

D'un'amistat suy enveyos,  
 Quar no sai joya plus valen,  
 Que d'aquesta, que bonam fos  
 Sim fazia d'amor prezen,  
 Quel cors a gras, delgat e gen  
 E ses ren que-y descovenha,  
 E s'amors bon' ab bon saber.

Amors, alegres part de vos  
 Per so quar vau mo mielhs queren,  
 E fuy-en tant aventuros  
 Qu'enqueras n'ay mon cor jauzen.  
 Mas pero per mon Bon Guiren  
 Quem vol e m'apell' em denha  
 m'es ops a parcer mon voler.

E qui sai reina deleytos  
 E Dieu non siec en Bethleem  
 No sai cum ja mais sia pros  
 Ni cum ja venh' a guerimen,  
 Qu'ieu sai e crei, mon escien,  
 Que selh qui Jhesus ensenha  
 Segur' escola pot tener.

*Wenn die Nachtigall im dichten Laub  
 Liebe gibt und sie erbittet und erhält  
 und mit Freude ihren fröhlichen Gesang  
 erklingen lässt  
 und immer wieder zu ihrer Gefährtin  
 hinblickt  
 und die Flüsse klar und die Wiesen lieblich  
 sind,  
 wegen der frühlingshaften Heiterkeit,  
 die da herrscht,  
 sinkt eine große Freude in mein Herz  
 nieder.*

*Nach einer Liebe strebe ich,  
 denn ich kenne keine edlere Freude,  
 als jene, die gut für mich wäre,  
 wenn sie mir ein Liebesgeschenk machte,  
 denn sie hat ein großes, feines und liebes  
 Herz  
 und ihre Liebe ist gut mit gutem Wissen.*

*Meine Liebe, heiter scheidet sich von euch,  
 weil ich nach dem suche, was besser für  
 mich ist.  
 Und wenn ich so glücklich davonziehe,  
 dass mein Herz immer noch voll Freude ist.  
 Aber wegen meines guten Beschützers,  
 der mich will, mich ruft und mich für  
 würdig hält,  
 muss ich wohl mein Wollen zurückhalten.*

*Und wer hier vergnügt zurückbleibt  
 und nicht Gott nach Bethleem folgt,  
 ich weiß nicht, wie der je ein tapferer Mann  
 sei,  
 noch wie er sein Heil erlangen könne.  
 Denn ich weiß und glaube, bei meiner Treu,  
 dass nur derjenige, den Jesus lehrt,  
 einem sicheren Weg folgen kann.*

## Marcabrun: *Pax in nomine Domini*

Pax in nomine Domini  
 Fetz Marcabrus los motz el so.  
 Aujatz qu di:  
 Cum nos a fait, per sa doussor,  
 Lo Seingnorius celestiaus  
 Probet de nos un lavador,  
 C'anc, fors outramar, non fon taus,  
 En de lai debes Josephas:  
 E d'aquest de sai vos conort.

Lavar de ser e de maiti  
 Nos deuriam, segon razo,  
 Ieus o afi.  
 Chascus a del lavar legor!  
 Domentre qu'el es sas e saus,  
 Deuri' anar al lavador,  
 Quens es verais medicinaus!  
 Que s'abans anam a la mort,  
 D'aut en sus aurem alberc bas.

*Friede im Namen des Herrn  
 Von Marcabru ist Ton und Wort.  
 Betrachtet:  
 Wie der Herr des Himmels voller Gnad  
 und Milde uns in aller Näh  
 erschuf ein großes Sühnebad,  
 wie's keines gibt als über See  
 im heiligen Tal gen Josaphat:  
 des mahn ich jetzt euch alle hier.*

*Nach Recht gebührt, dass immerdar,  
 so früh wie spät, wir baden dort:  
 Das nehmt für wahr.  
 Zeit ist's für jeden, dass er naht!  
 Solang er noch gesund und heil  
 und schreitet hin ans Sühnebad,  
 nur dort wird uns Arznei zuteil!  
 gehn ungesühnt zu Grabe wir,  
 wird drunten uns, nicht drohen statt.*

## Guillaume de Poitiers: *Pos de chantar*

Pos de chantar m'es pres talenz,  
 Farai un vers, don sui dolenz:  
 Mais non serai obediens  
 En Peitau ni en Lemozi.

Lo departirs m'es aitan greus  
 Del seignorage de Peitieu  
 En garda lais Folcon d'Angieus  
 Tota la terra e son cozi.

Merce clam a mon compaignon,  
 S'anc li fi tort, qu'il m'o perdon,  
 Et il prec en Jezu del tron  
 En romans et en son lati.

*Ein Sehnen kommt mir nach Gesang,  
 drum sag ich, wes das Herz mir bang:  
 Nie dien ich mehr um Minnedank  
 in Limousin und Poitou.*

*So schwer scheid ich von Haus und Land,  
 von Poitiers und Fürstenstand;  
 ich leg in Vetter Fulcos Hand  
 den Sohn wie meines Reiches Ruh.*

*Laut bitt ich, dass mir jedermann  
 verzeih, wenn ich ihm weh getan;  
 Zu Jesu Thron fleh ich hinan  
 so auf Romanisch wie Latein.*

## Marcabrun: *L'autre ièr josta una sebissa (instrumental)*

*Vor zwei Tagen, entlang einer Hecke*

### Rudel: *Lanquand li jorn*

Lanquand li jorn son long en mai  
M'es bèls douç chants d'auzèls de lonh,  
E quand mi sui partits de lai,  
Remembra'm d'un amor de lonh.  
Vau de talant embroncs e clins  
Si que chans ni flors d'albepins  
No'm platz plus que l'ivèrns gelats.

Be tenc lo Senhor per verai  
Per que formet sest' amor de lonh,  
Mas per un ben que m'en eschai  
N'ai dos mals, quar tant sui de lonh.  
A! quar no fui lai pelegrins,  
Si que mos fustz e mos tapis  
Fos pels sieus belhs huelhs remiratz!

*Im Mai, wenn's wieder länger Tag,  
lockt mich der Vöglein Sang dort fern,  
und scheid ich dann vom lauten Hag,  
denk einer Liebe ich dort fern.  
Ich geh gebeugt, in trüber Lust:  
ob Vogelsang, ob Weißdornblust,  
mich freut's nicht mehr als Eis und Schnee.*

*Ich trau auf Gott, er zeigt einmal  
die holde Liebe mir dort fern;  
jetzt aber tausch ich doppelt Qual  
für all ihr Glück, weil's doch so fern.  
Ach, gern zög ich als Pilger fort,  
dass mich ihr schönes Auge dort  
mit Stab und Mantel wandern sah!*

### Giraut de Bornelh: *Reis Glorios*

Reis glorios, verais lums e clartz,  
Deus poderos, Senher, si a vos platz,  
Al meu companh siatz fizels a juda;  
Qu'eu no lo vi, pas la nochs fo venguda;  
Et ades sera l'alba!

Bel companho, si dormetz o veillatz?  
Non dormatz plus, Suau vos ressidatz,  
Qu'en orien vei l'estela creguda  
Qu'amean-l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda:  
Et ades sera l'alba!

*Glorreicher König, einzig wahres Licht,  
allmächtger Gott,  
verwirf mein Flehen nicht,  
bleib meinem Herrn  
ein treuer Helfer immer;  
denn seit die Nacht begann,  
sah ich ihn nimmer:  
Und bald erscheint der Morgen!*

*Hört, edler Herr: Schlaft Ihr,  
seid Ihr schon wach?  
Schlaft jetzt nicht mehr,  
ermunert Euch gemach,  
denn schon im Osten hebt der Stern  
sich höher,  
dem Tag voran, ich kenn's als guter Späher:  
Und bald erscheint der Morgen!*

## Beatriz de Dia: *A chantar m'èr de çò*

A chantar mer de so q'ieu no voldria,  
tant me rancur de lui cui amia  
car eu l'am mais que nuilla ren que sia;  
vas lui nom val merces ni cortesia,  
ni ma beltatz, ni moc pretz, ni mos sens,  
c'atressim sui enganad'e trahia  
cum deग्र'esser, sieu fos desavinens.

D'aissom conort car anc fi faillesa,  
amics, vas vos per nuilla captenenssa,  
anz vos am mais non fetz Seguis Valenssa,  
e platz mi mout quez eu d'amar vos  
venssa,  
lo mieus amics, car etz lo plus valens;  
mi faitz orguoill en digz et en parvensa,  
e si etz francs vas totas autras gens.

Meravilh cum vostre cors s'orguolla,  
amics, vas me per q'ai razon qem duiolla;  
non es ges dreitz c'autr'amors vos mi  
tuolla  
per nuilla ren quus diga nius acuolla;  
e membre vos cals fol comensamens  
de nostr'amor. Ja Dompnideus non vuoilla  
q'en ma colpa sial departimens!

*Zu singen kommt's mich an,  
wie ich's auch wehre:  
So quäl ich mich um ihn, des ich begehre,  
nach dem ich mich wie sonst nach nichts  
verzehre.  
Nicht wie in artger Huld ich ihm gewogen,  
nicht Rang noch Geist noch Schönheit  
achtet er;  
er lässt mich stehn, verraten und betrogen,  
wie ich's verdient,  
wenn ich ein Scheusal wär.*

*Mich tröstet's,  
dass ich nichts an Fehl verübte,  
durch kein Vergehn, mein Freund,  
Euch je betrübte;  
ich lieb Euch, wie Seguin Valensa liebte.  
Es freut mich, Euch an Liebe zu besiegen,  
wo Ihr, mein Freund,  
doch sonst so tapfer seid:  
mir zeigt Ihr grimmen Stolz  
in Wort und Zügen  
und allen andern Frauen Feindlichkeit.*

*Ich fass ihn nicht,  
den Hochmut Eurer Seele,  
mein Freund, und hab wohl recht,  
wenn ich mich quäle,  
dass fremde Liebe mich um Euch bestehle  
mag sie was immer reden oder bieten;  
denkt doch, wie unsre Liebe hold begann;  
und kommt's zur Trennung,  
möge Gott verhüten,  
dass je ich mich der Schuld  
bezichtigen kann.*

## Raimbaut d'Aurenga: *Pos tals sabers mi sorç e'm creis* (instrumental) *Sowie ich aufsteige im Wissen um die Dichtung*

### Ponç d'Ortafà: *Si ai perdut mon saber*

Si ai perdut mon saber  
qu'a penas sai ont m'estau,  
ni sai d'ont venh ni ont vau,  
ni qué'm fau lo jorn ni'l ser,  
e sui d'aïtal captinença  
que non velh ni puèsç dormir,  
ni'm plai viure ni morir  
ni mals ni bens non m'agença.

*Wenn ich mein Wissen verloren habe,  
so dass ich nur noch mit Mühe weiß,  
wo ich mich befinde,  
weiß ich weder, woher ich komme,  
noch wohin ich gehe,  
weder was mir der Tag bringt noch der  
Abend.  
Und in solch einer Verfassung bin ich,  
dass ich weder wache,  
noch kann ich schlafen,  
mir weder leben, noch sterben gefällt,  
weder Böses, noch Gutes mir nicht zusagt*

### Raimbaut de Vacairas: *Ara pòt òm conóisser e proar*

Ara pot hom conoisser e proar  
Que de bos faitz rend Dieus bon  
guizerdon,  
C'al pro marques n'a faich esmend' e don,  
Q'el fai son pretz sobrels meilleurs pojar  
Tant queil crozat de Frans' e de Campaigna  
L'an quist a Dieu per lo meilleur de totz  
E per cobrar lo sepulcr' e la crotz  
On Jhesus fon, q'el vol en sa compaigna  
L'onrat marques, et ail Dieus dat poder  
De bons vassals e de terr' e d'aver  
E de ric cor per far miels so queil taigna.

*Jetzt kann man wissen und beweisen,  
dass für gute Dienste Gott guten Lohn gibt,  
denn dem hervorragenden Markgrafen  
hat er eine Belohnung und ein Geschenk  
verliehen, was ihn seinen Preis über den  
der Besten steigen lässt, so sehr, dass die  
Kreuzfahrer aus Frankreich und der Cham-  
pagne ihn als den Besten von allen für Gott  
erwählt haben und um dadurch das Heilige  
Grab und das Kreuz zurückzubekommen,  
wo Jesus weilte, da er den ehrenhaften  
Markgrafen in seiner Gefolgschaft möchte,  
und ihm gibt Gott Kraft, gute Vasalen und  
Land und Habe, sowie ein starkes Herz, um  
noch besser das zu tun, was ihm gebührt.*

Cel qui fetz air' e cel e terr' e mar  
E freig e caut e ploï' e vent e tron  
Vol q'el sieu guit passon mar tuich li bon,  
Si cum guidet Melchion e Gaspar  
En Bethleem, quel plan e la montaigna

*Der, welcher Luft, Himmel, Erde und Meer  
schuf und Kälte und Wärme und Regen und  
Wind und Donner,  
möchte, dass unter seiner Führung alle  
Guten das Meer überqueren, so, wie er*



Nos tolen Turc, e Dieus non vol dir motz.  
 Mas a nos taing, per cui fo mes en crotz,  
 Que lai passem, e qui que sai remaigna  
 Vol s'avol vid' e sa greu mort vezer,  
 Q'en laig pechat estam c'om deu temer,  
 Don qecs er soutz sin flum Jordan si  
 baigna.

*Melchior und Kaspar nach Bethlehem  
 führte,  
 da die Türken uns die Ebene und den Berg  
 wegnehmen und Gott kein Wort dazu sagen  
 will. Aber uns geziemt es, für die er ans  
 Kreuz geschlagen wurde, dass wir dahin-  
 ziehen, und wer auch immer hier bleibt,  
 möchte sein Leben elendig und seinen Tod  
 schwer sehen, denn in schlimmer Sünde  
 befinden wir uns, die man fürchten muss,  
 von der ein jeder erlöst wird, der im Jordan  
 badet.*

## Marcabrun: Lo vers començ quand vei del fau

Lo vers començ quand vei del fau  
 ses fuèlha lo cim e'l branquilh,  
 qu'òm d'ausel ni rana non auchant ni  
 grondilh,  
 ni farà dūscaal temps soau qu'el nais  
 brondilh.

*Das Gedicht beginne ich, wenn ich die  
 Buche ohne Blätter in der Krone und den  
 Ästen sehe, dass man weder vom Vogel  
 noch vom Frosch weder Gesang noch  
 Quaken hören kann,  
 noch wird man es, bis zur linden Zeit,  
 in der das Zweiglein geboren wird.*

Esegon trobar naturau port  
 la peira e l'esca e'l fozilh,  
 mas menut trobador bergau entre  
 besquilh  
 me torno mon chant en badau e'n fan  
 gratilh.

*Und ich bringe dem natürlichen trobar  
 gemäß den Stein und den Köder und den  
 Zündstein, aber kleine, miserable Trobadors  
 unter Wirren ziehen meinen Gesang ins  
 Lächerliche und machen sich darüber  
 lustig.*

Marcabrus diz que no'il en cau  
 qui quer ben lo vers al foillh,  
 que no'i pot hom trobar a frau mot de  
 roillh ;  
 intrar pot hom de lonc jornau en breu  
 roillh!

*Marcabru sagt, dass er sich wenig darum  
 schert, wer versucht sein Gedicht in den  
 Schmutz zu ziehen, denn man kann darin  
 auf betrügerische Weise kein rostiges Wort  
 finden; denn in schlimmer Sünde befinden  
 wir uns, die man fürchten muss,  
 von der ein jeder erlöst wird,  
 der im Jordan badet.  
 Hineintreten kann ein großer Mann  
 durch ein kleines Spundloch!*

## Pèire Cardenal: *Un sirventés novèl*

Un sirventes novel vuelh comensar,  
que retrairai al jor del jujamen  
a sel que-m fes e-m format de nien.  
S'el me cuja de ren arazonar  
e s'el me vol metre en la diablia  
ieu li dirai: senher, merce, non sia  
qu'el mal segle tormentiei totz mos ans,  
e guardas mi, si-us plas, dels tormentans.

Los diables degra dezeretar  
et agra mais d'armas e plus soven,  
e-l dezeretz plagra a tota gen  
et el mezeis pogra s'o perdonar,  
car per mon grat trastotz los destruiuria,  
pos tot sabem qu'absolver s'en poiria:  
Bels senhers Dieus sias dezeretans  
dels enemics enuios e pezans.

*Dreist fang ein neues Sirventes ich an,  
das sag ich einst am Tage des Gerichts  
ihm, der mich schuf und formte aus dem  
Nichts, wenn eine Sünde er mich zeihen  
kann; und will er gar ins Teufelsloch mich  
senden, so ruf ich: Herr, in Gnaden laßt's  
bewenden!*

*Die böse Welt zerschund mich Jahr um  
Jahr, bewahrt mich vor der neuen Schinder-  
schar.*

*Dem Pack der Teufel raub er Macht und  
Wehr, dann kämen reichlicher die Seelen  
an; beliebt wär solch ein Raub bei jeder-  
mann, und er verzieh sich selbst ihn auch  
nicht schwer; ging's ganz nach mir, sollt er  
sie all vernichten: es gibt ja keine Macht,  
ihn drob zu richten.*

*Tut's, lieber Herrgott, treibt sie gründlich  
aus, die bösen Feinde voller Plag und Graus.*

## Raimon de Miraval: *Bèl m'es qu'ieu chant e coindei*

Bel m'es q'ieu chant e coindei  
pois l'aur'es dous'e-l temps gais,  
e per vergiers e per plais  
aug lo retint e-l gabei  
que fan l'auzeillet menut  
entre-l vert e-l blanc e-l vaire,  
adoncs se deuri'atraire  
cel qe vol c'amors l'ajut  
vas cahptenenssa de drut.

Ses prejar e ses autrei  
sui intrats en greu pantais  
cum pogues semblar verais  
si sa gran valor desplei,  
q'enquer non a pretz agut  
dompna c'anc nasques de maire  
qe contra-l sieu valgues gaire,

*Mir gefällt es zu singen und fröhlich zu  
sein, denn der Wind ist sanft und das Wetter  
heiter; sowohl in den Gärten als auch in  
den Hecken höre ich das Zwitschern und  
Spotten, das die kleinen Vögelein veranstal-  
ten, inmitten des grün-weißen Farbenspiels;  
Deshalb sollte sich derjenige,  
der will, dass die Liebe ihm helfe,  
sich wie ein Liebhaber verhalten.*

*Ohne zu bitten und ohne Weiteres  
bin ich in große Besorgnis geraten,  
wie ich aufrichtig erscheinen könnte,  
wenn ich ihren großen Wert darlege,  
denn noch hat keine von einer Mutter ge-  
borene Frau eine Wertschätzung genossen,  
die im Vergleich*

e si-n sai maint car tengut  
que-l sieus a-l meillor vencut.

Chansos, vai me dir al rei  
cui jois guid'e vest e pais,  
q'en lui non a ren biais,  
c'aital cum ieu vuoill lo vei,  
ab que cobre Montagut  
a Carcasson'el repaire,  
pois er de pretz emperaire,  
e doptaran son escut  
sai Frances e lai Masmut.

*zu der ihren irgendetwas wert sei  
und wenn ich weiß, dass ich schon mehr  
als eine lieb hatte, ihr Wert hat den besten  
besiegt.*

*Canzone, gehe zu dem König,  
Welchen die Freude selbst regiert,  
kleidet und nährt,  
Und sage ihm, dass an ihm nichts  
zu tadeln ist,  
Dass ich ihn so erblicke,  
wie ich ihn wünsche;  
Nur muss er Montagut und Carcassona  
erobern.  
Alsdann ist er des Ruhmes Kaiser  
Und seinen Schild werden  
Hier die Franzosen und dort die Muslime  
fürchten.*

### **Anonym: Bèl sénher Dieus**

Bèl sénher Dieus, ques en crotz fust  
levatz.  
Et al tèrç jorn de mòrt resuscitats,  
tu sias grasits, car fòra èm de pecats e de  
folor

*Wunderbarer Herr, mein Gott,  
der du wurdest ans Kreuz gehoben.  
Und der du am dritten Tage vom Tode  
auferstanden bist,  
dir soll gedankt sein, denn wir wurden von  
Sünde und Blindheit befreit.*

### **Guiraut Riquièr: Umils, forfachs**

Umils, forfachs, repres e penedens,  
entrizezits, marritz de revenir  
so, qu ay perdut de mon temps per falhir.  
Vos clam merce, Dona, Verges plazens,  
maires de Crist, filh del tot poderos,  
que no gardets cum suy forfaitz vas vos,  
si us plai, gardatz l'ops de m'arma  
marrida.

*Gedemütigt, schuldig, angeklagt und reuig,  
betrübt, leidend wiederzubekommen,  
das was ich von meiner Zeit durch sündigen  
verloren habe.  
Ich flehe Euch um Gnade an, Herrin, barm-  
herzige Jungfrau,  
Mutter Christi, Sohn des Allmächtigen,  
dass Ihr nicht schauen mögt, was ich Euch  
an Schuld angetan habe,  
ich bitte Euch, betrachtet die Bedürftigkeit  
meiner betrübten Seele.*

»

» Mas esper ai que'm siatz vos guirens  
del greu perilh mortal que'm fa marrir,  
de que no puesc per ren ses vos issir,  
tans e tan greus trobi mos fallimens!  
E donc pregatz vostre Filh floriós  
que'm fassa far sos plazers e mos pros,  
qu'aissi'm podetz tornar de mort a vida.

Per nos, Dona, verges regina, fos  
maires del filh de Dieu tot poderós:  
donx acaptaz d'elh a nos esta guida.

### Peiròl: *Si be'm sui luènh*

Si be'm sui luènh et entre gent estranha,  
ieu ai pensier d'amor en que'm conòrt,  
e pens d'un vèrs consi'l façae que l'acòrd  
tal que sia bons e valents e fins,  
et ont plus mos chantars mi grasis  
e mièlhs me dei gardas que no'i mespren-  
da ni diga ren dont savis  
me prenda.

### Anonym: *Chevalier, mult estes guaritz*

Chevalier, mult estes guaritz,  
Quant Deu a vus fait sa clamur  
Des Turs e des Amoraviz  
Ki li unt fait tels deshenors;  
Cher a tort unt cez fieuz saiziz;  
Bien en devums avoir doloir,  
Cher la fud Deu primes servi  
E reconuu pur gesnuur.

*Aber Hoffnung habe ich, dass Ihr mir ein  
Schutz sein möget vor der tödlichen schlim-  
men Gefahr, die mir Kummer bereitet,  
aus der ich ohne Euch gar keinen Ausweg  
mehr finden kann; viele und ganz schlimme  
Verfehlungen finde ich in mir!  
Und daher bittet Euren glorreichen Sohn,  
dass er mich tun lässt, was ihm gefällt und  
gut für mich ist, denn so könnt Ihr mich  
wieder vom Tod ins Leben bringen.*

*Für uns, Herrin, Königin Jungfrau, wäret  
Ihr die Mutter des Sohns des allmächtigen  
Gottes: Deshalb erlangt von ihm, dass er  
uns leite.*

*Auch wenn ich weit weg und unter fremden  
Leuten bin, habe ich einen Liebesgedanken,  
der mich tröstet, von einem Vers überlege  
ich mir, wie ich ihn machen soll und dass  
der Akkord so gut, wie vortrefflich als auch  
fein sein soll und wo mein Gesang mir am  
meisten gefällig ist und mich eher davor  
bewahrt, dass ich weder rüge noch irgend-  
etwas sage, wofür ein Weiser mich tadeln  
könnte.*

*Ritter, euch wird große Ehre zuteil,  
seit Gott sich an euch gewandt hat mit  
seiner Anklage  
gegen Türken und Mauren,  
die ihm so große Schande gemacht haben;  
sicher, unrechtmäßig haben sie sich seine  
Länder(eien) angeeignet:  
Darüber müssen wir sehr betrübt sein,  
denn dort war es, wo Gott zuerst verehrt  
und als Herr anerkannt wurde.*

## REFRAIN:

Ki ore irat od Loovis  
 Ja mar d'enfern avrat pour,  
 Char s'alme en iert en pareïs  
 Od les angles nostre Segnor.

Pris est Rohais, ben le savez,  
 Dunt crestiens sunt esmaiez,  
 Les mustiers ars e desertez:  
 Deus n'i est mais sacrifiez.  
 Chivalers, cher vus purpensez,  
 Vus ki d'armes estez preisez,  
 A celui voz cors presentez  
 Ki pur vus fut en cruiz drecez.

## REFRAIN:

Ki ore irat od Loovis..

Alum conquere Moïses,  
 Ki gist el munt de Sinai,  
 A Saragins nel laisum mais,  
 Ne la verge dunt il partid  
 La Roge mer tut ad un fais,  
 Quant le grant pople le seguit,  
 E Pharaon revnit après:  
 Il e li suin furent perit.

## REFRAIN:

Ki ore irat od Loovis...

## REFRAIN:

*Wer jetzt mit Ludwig zieht,  
 Wird niemals die Hölle fürchten müssen.  
 Denn seine Seele wird ins Paradies gelangen  
 zusammen mit den Engeln unseres Herren.*

*Rohais ist gefallen, das wisst ihr nur zu gut  
 und darüber ist die Christenheit unglücklich,  
 die Kirchen wurden angezündet und zerstört:  
 Dem Herrgott wird dort nicht mehr  
 geopfert.  
 Ritter, wieso verliert ihr noch eure Zeit mit  
 Überlegungen?  
 Ihr, die ihr geschätzt werdet aufgrund eurer  
 Waffenkunst.  
 Bietet eure Körper dem,  
 der für euch ans Kreuz geschlagen wurde.*

## REFRAIN:

*Wer jetzt mit Ludwig zieht, ...*

*Lass uns das Moseskloster erobern,  
 das auf dem Berge Sinai liegt,  
 überlassen wir es nicht länger den Saraze-  
 nen und auch nicht seinen Stab, dank dem  
 er mit einem Streich das Rote Meer teilte,  
 als das große Volk ihm folgte und der Pha-  
 rao hinter ihm herkam:  
 Er selber und die seinen gingen unter.*

## REFRAIN:

*Wer jetzt mit Ludwig zieht, ...*

---

Die Übersetzungen aus dem Alt-Okzitanischen ins Deutsche verdanken wir **Yannik Argaud**, Student der Romanistik an der Universität Tübingen, und Literatur von **Friedrich Dietz**, **Franz Wellner** und **Hans Gerd Tüchel**.

11.00 Uhr | Altes Schloss | Vortragssaal

# Ich zerschmelz in lauter Wonne

## Sonette und Sonaten des Barock

Rudolf Guckelsberger REZITATOR

### Studierende der Stuttgarter Musikhochschule:

Felicia Graf, Lisa Kuhnert, Meng Han, David Neira Rodriguez BAROCKVIOLINE

Sophia Marie Garbe BAROCKCELLO

Maria Genina CEMBALO

Niels Pfeffer THEORBE

Prof. Christine Busch & Prof. Jörg Halubek PROGRAMMGESTALTUNG UND EINSTUDIERUNG

ANTONIO VIVALDI (1678–1741)

Sonate „Folia“ für 2 Violinen  
und Basso continuo  
d-Moll op. 1 Nr. 12  
aus Sonate da camera

MARTIN OPITZ (1597–1639)

„Ist Liebe lauter nichts“

PAUL FLEMING (1609–1640)

„Wie er wolle geküset seyn“

CHRISTIAN HOFFMANN  
VON HOFFMANNSWALDAU (1616–1679)

„Auff den Mund“

DOMENICO SCARLATTI (1685–1757)

Sonata für Cembalo a-Moll K 175

DARIO CASTELLO (VOR 1600–CA. 1658)

Sonata prima für Violine  
und Basso continuo aus:  
Sonate concertate in  
stil moderno (1644)

ANDREAS GRYPHIUS (1616–1664)

„Es ist alles Eitel“

„Die Hölle / Ewige Freude der  
Außerwehnten“

JOHANN GEORG PISENDEL (1687–1755)

Sonate für Violine solo, 1. Satz

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Präludium und Fuge D-Dur  
aus dem 2. Band des Wohl-  
temperierten Claviers BWV 874

CATHARINA REGINA  
VON GREIFFENBERG (1633–1694)

„Verlangen nach der  
herrlichen Ewigkeit“

LOUIS COUPERIN (CA. 1626–1661)

Prélude non mesuré  
für Cembalo a-Moll

ANGELUS SILESIUS (1624–1677)

„Sie fraget nach den  
Creaturen“

PHILIP VON ZESEN (1619–1689)

Dialog aus: „Salomons /  
des Ebreischen Königes /  
Geistliche Wollust oder  
Hohes Lied“

GIOVANNI ANTONIO PANDOLFI  
MEALLI (1624–CA. 1687)

Sonata „La Bernabea“  
für Violine und Basso  
continuo aus:  
Sonate a Violino solo OP. 4

TARQUINIO MERULA (1595–1665)

Ciacona für 2 Violinen und  
Basso continuo aus: Canzoni  
overo sonate concertate per  
chiesa e camera OP. 12

---

DAUER: CA. 1 STUNDE – OHNE PAUSE

---

# In Wonne zerschmelzen

---

„Ich zerschmelz in lauter Wonne“ – das Motto dieser Matinée stammt aus Andreas Gryphius' Gedicht „Ewige Freude der Außerwehnten“ und schildert die Verzückung angesichts einer Gotteserfahrung. Schon immer haben Menschen versucht, solche ekstatischen Erlebnisse in Worte zu fassen – und diese Worte dann in Musik zu setzen. Aber kann man Ekstase auch ohne Worte vertonen, in der Instrumentalmusik? Erst vor gut 400 Jahren gibt es dazu die ersten Versuche. Bis dahin stehen die Instrumente geduldig im Schatten der Sänger und der Vokalmusik. Irgendwann um 1600 haben sie ihr Aschenputtel-Dasein satt und beginnen, sich selbstbewusst und voller Experimentierlust zu behaupten. Die Instrumentalmusik profitiert dabei von jenem Ereignis, das den Gang der Musikgeschichte in eine ganz neue Richtung gelenkt hat: Die Geburt der Oper. Auf der Opernbühne geht es um die menschlichen Seelenregungen in all ihren Schattierungen. Das greifen die Komponisten jetzt auch in der Instrumentalmusik auf. Die Instrumente lernen das Singen und das Sprechen, und plötzlich wird die Musik, auch wenn sie nicht an einen Text gebunden ist, zum Spiegel der menschlichen Affekte mit all ihrem Glanz, ihren Abgründen, ihren

Extremen. Gleichzeitig erforschen die Musiker mit unerschöpflicher Entdeckerfreude die spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente. Virtuosität wird jetzt ein großes Thema: Auf der Geige nutzt man das Spiel in den höheren Lagen, probiert Doppelgriffe und Akkorde aus, experimentiert mit neuen Bogentechniken. Auch auf Tasten-, Zupf- und Blasinstrumenten probiert man lustvoll neue Spiel- und Klangmöglichkeiten und erforscht das weite

Feld der Verzerrungen. Italien ist dabei der Vorreiter – und wird es lange bleiben. Von dort aus gelangen die musikalischen Neuerungen ins restliche Europa.

Außerordentlich vielseitig (und manchmal auch ziemlich wagemutig) sind dabei die musikalischen Formen. Noch gibt es wenige Reglementierungen: Formen mit klarer Struktur und festem

Tonartenplan – wie die Da-Capo-Arie in Oper und Kantate oder die Ritornellform im Solokonzert – bilden sich erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts heraus. Für die Musik in den Jahrzehnten davor ist die Freiheit der Form charakteristisch: Meist fügen die Komponisten unterschiedliche Abschnitte nahtlos aneinander, die in ihrem Tempo, in der Taktart und im Affektgehalt kontrastieren. Eine Aufteilung von Sonaten in einzelne Sätze

—

Musik wird  
zum Spiegel  
der menschlichen  
Affekte

—



gibt es im frühen 17. Jahrhundert noch nicht. Bei aller Freiheit herrschen natürlich trotzdem auch feste Regeln: Es ist genau festgelegt, welche Tonartenfortschreitungen erlaubt sind, wie sich dissonante Akkorde in konsonante Dreiklänge auflösen müssen und wie die einzelnen Stimmen sich im mehrstimmigen Satz bewegen. Gerade die Spannweite zwischen den Extremen, zwischen strengem Regelwerk und beinahe anarchischer Freiheit, scheint die Musiker dieser Zeit zu interessieren.

Zwischen diesen Polen bewegen sich auch die Musikstücke des heutigen Programms: Immer geht es um die Darstellung von Affekten, aber die Mittel sind sehr verschieden: Die Italiener **Dario Castello** und **Giovanni Antonio Pandolfi Mealli** etwa schreiben regelrechte instrumentale Theaterstücke, bei denen sich die Instrumente in Szene setzen: Große, wolkenartig aufgebauchte Auf- und Abtritte stehen neben virtuosen Seiltänzen, neben Abschnitten, die von Trauer geprägt sind oder von tänzerischer Heiterkeit – innerhalb kürzester Zeit durchlebt man hier ein musikalisches Wechselbad der Gefühle. **Tarquinio Merula** kostet in seiner *Ciacona* das Spannungsfeld zwischen einem immer gleichbleibenden Bass (dem *Ciacona*-Modell mit seinem schmissigen Synkopenrhythmus) und erfindungsreichen Oberstimmen aus, die sich in Tempo und Gestus bis zur Ekstase steigern – ähnlich wie über 70 Jahre nach ihm **Antonio Vivaldi**, der sein *Opus 1* mit einer feurigen *Follia* abschließt. Die Melodie – ein „Schlager“ ihrer Zeit – ist als *Ostinato* die ganze Zeit präsent und wächst ganz allmählich vom disziplinierten Tanz zum virtuosen Rausch. Das französische Gegenstück zu dieser entfesselten Show ist das *Prélude non mesuré* von **Louis Couperin**. Hier sind nur die Tonhöhen notiert, nicht aber die Rhythmen. Die rhythmische Gestaltung bleibt dem guten Geschmack des Interpreten überlassen, der ihn nuancenreich und mit fein dosierten und ausbalancierten Temposchwankungen gestalten muss.

Mit der Musik von **Domenico Scarlatti**, **Pisendel** und **Bach** gelangen wir ins 18. Jahrhundert. Die Zeiten der musikalischen Anarchie sind endgültig vorbei. Was nicht heißt, dass nicht weiter experimentiert werden darf: **Scarlatti** hat in seinen 555 Cembalosonaten praktisch alle Lebenslagen des Cembalos ausgelotet; die *Sonate a-Moll* etwa stellt mit rasanten Dreiklangsbrechungen und vollgriffigen Akkord-Türmen (in die gezielt „falsche“ Töne eingestreut sind) auf knappstem Raum zwei Welten gegenüber; man könnte sagen: die Dreiklänge stehen für die Ordnung in der Musik, die „gehackten“ Akkorde für die lustvolle Zerstörung. **Johann Georg Pisendel**, Konzertmeister am *Dresdner Hof* und einer der virtuosen Geiger seiner Zeit, spielt in seiner *Violinsonate* ebenfalls mit den Möglichkeiten und Grenzen des Instruments. **Johann Sebastian Bach** schließlich gebührt das Verdienst (neben vielem anderen), Ausdruck und Form in eine perfekte Balance zu bringen. Seine Fugen klingen niemals mathematisch-verkopft, obwohl hier jeder Ton genauestens kalkuliert ist.

In den **Gedichten und Prosatexten** dieser *Matinée* sind einige der großen Themen formuliert, die die Menschen der Barockzeit bewegten: Fragen nach Gefühl und Substanz, nach Sinnlichkeit und Askese, nach Lebenslust und Vergänglichkeit, Gotteserfahrung und Ewigkeit.

© DORIS BLAICH

---

Dr. **Doris Blaich** ist Musikredakteurin beim SWR2. Sie hat Lehraufträge für Musikvermittlung an der Universität Heidelberg und an der Stuttgarter Musikhochschule.

16.00 Uhr | Neues Schloss | Weißer Saal

Abschlusskonzert

# Primadonna des Barock

Julia Lezhneva SOPRAN

## La Voce Strumentale:

Mariia Krestinskaia, Svetlana Ramazanova, Elena Davydova,

Kristina Traulko VIOLINE

Polina Babinkova, Tatiana Fedyakova VIOLA

Igor Bobovich VIOLONCELLO

Grigorii Krotenko KONTRABASS

Luca Pianca LAUTE

Alexandra Koreneva CEMBALO

Dmitry Sinkovsky LEITUNG

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767)

Concerto B-Dur TWV51:B1

„Pisendel-Konzert“

Largo – Vivace – Sempre piano – Allegro

Violine, Streicher und Basso continuo

NICOLA ANTONIO PORPORA (1686–1768)

Siface

Come nave in mezzo all'onde

CARL HEINRICH GRAUN (1704–1759)

Coriolano

Senza di te, mio bene

ANTONIO VIVALDI (1678–1741)

Concerto für Laute D-Dur RV 93

Allegro – Largo – Allegro

NICOLA ANTONIO PORPORA

In caelo stelle clare fulgescant

Motette für Sopran und Streicher





ANTONIO VIVALDI

Ercole sul Termodonte

Zeffiretti che sussurrate

CARL HEINRICH GRAUN

Silla

No, no, di Libia fra l'arene

ANTONIO VIVALDI

Violinkonzert in d-Moll RV 242

Allegro – Largo – Allegro

Solist: Dmitry Sinkovsky

RICCARDO BROSCHI (1698–1756)

Artaserse

Son qual nave ch'agitata

Zum Festivalabschluss sind Sie herzlich zu unserem Empfang im Foyer des Weißen Saals willkommen!

KONZERTDAUER: CA. 1 STUNDE UND 45 MINUTEN – MIT PAUSE

Das Konzert wird mitgeschnitten und vom SWR 2 am 25. April 2018 um 20.03 Uhr gesendet.

# Kastratenwunder und Streicherkunst

EINE MUSIKALISCHE REISE

VON NEAPEL ÜBER ROM UND VENEDIG NACH DRESDEN UND BERLIN

**I**talien galt im Zeitalter des Barock als Wiege der Musik. Nicht nur die Oper, auch die Sonate, das Concerto grosso und das Solokonzert sind italienischen Ursprungs. Italienische Virtuosen – Instrumentalisten, Sänger und Sängerinnen – verbreiteten sie in ganz Europa. Vor allem den Geigern und Kastraten lagen die großen Weltstädte wie die kleinen fürstlichen Residenzen zu Füßen. Ihre Kunst, ihr Können und die davon ausstrahlende Magie spiegeln sich im Programm dieses Konzerts wider.

Die Arie *Son qual nave ch'agitata*, die Riccardo Broschi 1734 zu Johann Adolf Hasses Oper *Artaserse* beigesteuert hatte, nimmt darin eine Schlüsselstellung ein – weniger des Komponisten (er war kurzfristig 1736/37 unter Herzog Carl Alexander Hofkapellmeister in Stuttgart) als des Sängers wegen, dem sie mit ihrer atemberaubenden Agilität in die Kehle geschrieben war: Carlo Broschi, dem älteren Bruder Riccardos, dem berühmtesten Kastraten des Jahrhunderts, der unter dem Namen Farinelli in die Geschichte einging. Die erregte Gleichnis-Arie vom sturmumtosten Schiff mit ihren Koloraturketten und Trillern war eine seiner Paradenummern. Mit ihr riss er 1734 in London das Publikum der „Opera of Nobility“, der neugegründeten Konkurrenz zu Händels „Royal Academy“, zu solcher Begeisterung hin, dass eine Lady des

Hochadels aus ihrer Loge wie außer sich jubelte: „One God, one Farinelli.“

Ausgebildet hatte den singenden Gott Nicola Porpora, der nicht nur ein gesuchter Gesangslehrer war, sondern zwischen 1720 und 1740 neben Leonardo Vinci und Leonardo Leo als einer der führenden Opernkomponisten des neapolitanischen Spätbarocks galt. *Come nave* aus seiner Oper *Siface* (1730) ist ebenfalls eine „Aria di tempesta“ und zeigt doch zugleich, dass man dasselbe allegorische Bild des Seesturms auch anders in Musik setzen kann. Als schwärmerischem Melodiker dann begegnen wir Porpora in der 1744 entstandenen und erst von Julia Lezhneva wiederentdeckten Motette *In caelo stelle clare fulgescant*. Als Motette bezeichnete man in Italien – so lesen wir es bei Johann Joachim Quantz – „eine lateinische geistliche Solocantate, welche aus zweien Arien und zweyen Recitativen besteht, und sich mit einem Halleluja schließt, und welche unter der Messe, nach dem Credo, gemeinlich von einem der besten Sänger gesungen wird.“ Wie Mozarts bekanntes *Exsultate, jubilate* KV 165 erfüllt auch Porporas ebenfalls für einen Soprankastraten bestimmte Motette genau diese Form. Die beiden durch ein Rezitativ getrennten opernhafte Da-Capo-Arien – die erste frisch und lebendig, die zweite weicher – sind weniger kontrastiv als im einheitlichen Tonfall

angelegt. Das abschließende *Alleluia* entzündet ein Brillantfeuerwerk vokaler Virtuosität, das dem Solisten die Möglichkeit gibt, seine zuvor schon aufs höchste geforderte Kunstfertigkeit im hellsten Licht erstrahlen zu lassen. „Porporas vokale Linien sind vollkommen natürlich und äußerst komfortabel für meine Stimme, obwohl sie in einer instrumentalen Form geschrieben sind“, erklärt Julia Lezhneva ihre Liebe zu dieser Musik. „Sie passt zu meiner Stimme wie Chopin zu den Händen eines Pianisten.“

Deutscher von Geburt, aber Italiener im musikalischen Geist und primär Opernkomponist wie sein gleichaltriger Dresdner Kollege Hasse, war Carl Heinrich Graun. Seit 1735 stand er als Tenorist im Dienst des preußischen Kronprinzen. Als Friedrich II. 1740 den Thron bestieg, ernannte er ihn zum Hofkapellmeister. Bis zu seinem Tod 1759 komponierte er in der Regel alljährlich zwei Opern für das 1743 neu eröffnete Opernhaus „Unter den

Linden“. Graun verkörperte in seiner Zeit das Ideal des singend komponierenden Schöpfers. Viele seiner Werke, darunter auch *Coriolano* (1749) und *Silla* (1753), entstanden auf Libretti, bei denen der König selbst und der am Hof lebende Opernreformer Francesco Algarotti die Hand mit im Spiel hatten.

Seit Julia Lezhneva 2011 durch Zufall erstmals auf Graun stieß, setzt sie sich mit Begeisterung für seine Musik ein. „Anders als Händel oder Porpora – so sagt sie –, „bei denen noch Kastraten in der Oper und auf dem Konzertpodium vorherrschten, scheint Graun die natürliche Frauenstimme sehr geschätzt und Frauen den Kastraten gleichgestellt zu haben, indem er viele Partien für sie mit möglichst großer emotionaler und dramatischer Bandbreite geschrieben hat.“ Das gilt auch für die Da-Capo-Arie *Senza di te, mio bene*, mit der Volunnia ihren Sohn Coriolano davon abhalten will, »



Julia Lezhneva

Foto: Decca / Simon Fowler

» seine Heimatstadt Rom zu erobern und zu vernichten. Der langsame A-Teil mit seiner expressiven Melodik ist charakteristisch für die sich bei Graun bereits ankündigende musikalische Empfindsamkeit. „Grauns Musik ist einfach und fließend, nichts Künstliches ist darin, vielmehr Wahrhaftigkeit und Natürlichkeit.“ Man kann Julia Lezhneva nur zustimmen. Dass Graun aber auch den spätbarocken virtuoseren Stil beherrschte, zeigt der Wutausbruch des Postumio *No, no, di Libia fra l'arena* aus *Silla*. Mit unglaublichen Verzierungen empört Postumio sich über die schändliche Behandlung seiner Geliebten Octavia durch den römischen Diktator Silla. In beiden Arien lotet Graun die Gefühlstiefe und die emotionalen Affekte seiner Figuren in einer Weise aus, die noch heute berührt.

Technisch wie musikalisch gleichermaßen anspruchsvoll sind aber auch die Instrumentalwerke, die das Arienprogramm ergänzen. Die beiden Violinkonzerte – das eine von Telemann, das andere von Vivaldi – waren für Johann Georg Pisendel (1687–1755), den führenden deutschen Geiger seiner Zeit, bestimmt, der als Konzertmeister die Dresdner Hofkapelle leitete. Telemann war mit Pisendel befreundet. „Unsere Bekanntschaft“, schrieb er später, „entstand, da er in Leipzig angelangt war. Er kam aus den Händen eines Torelli dahin, zeigte aber doch eine patriotische Gesinnung gegen seine Landsleute, da er eine von mir zurückgelassene neue Oper, worin die Violine ziemlich laut sprach, in einem Briefe an mich für etwas rechtes erklärte. Meine Hin- und Herreisen durch Leipzig belehrten mich von seinem redlichen Gemüthe, wovon ich viel zu sagen hätte, wie nicht weniger von seiner allgemeinen Menschenliebe.“ Telemanns Autograph ist auf den 14. September 1719 datiert. Das viersätzigige Werk entstand anlässlich der Vermählung des sächsischen Kurprinzen Friedrich August mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha und folgt noch der Form des Concerto grosso, die sich durch Arcangelo Corelli in ganz Europa verbreitet hatte.

Vivaldis Konzert *fatto per Pisendel*, wie das Autograph vermerkt, entstand vermutlich während dessen Venedig-Aufenthalt 1716/17. Ob Pisendel damals tatsächlich bei Vivaldi „förmliche Lektionen auf der Violine genommen“ hat, wie Johann Adam Hiller 1784 behauptete, muss offen bleiben. Formal vertritt das Werk den neuen, von Vivaldi zwar nicht erfundenen, aber durchgesetzten dreisätzigigen Konzerttypus, bei dem Tutti-ritornelle und Soloepisoden einander abwechseln. Vivaldi war der einflussreichste Instrumentalkomponist seiner Generation in ganz Europa. Über 400 Konzerte, darunter allein 220 für die Violine, sind von ihm überliefert. Es gibt aber kaum ein Instrument, das er nicht bedacht hätte – dazu gehört auch das für den böhmischen Grafen Johann Joseph von Wrtyby bestimmte Lautenkonzert RV 93.

Vivaldi war aber auch ein begehrter und vielbeschäftigter Opernkomponist. Die Arie *Zeffiretti che sussurrate* stammt aus dem 1723 für Rom geschriebenen *Ercole sul Termodonte* – eine Oper über den Stoff der neunten Herkules-Arbeit der antiken Sage, bei der der Held den Kampfgürtel der Amazonen-Königin Hyppolyte rauben muss, was für diese tödlich endet. Zunächst aber verliebt sie sich in den Heros. Vivaldi schreibt für Ippolita eine Arie voll magischem Zauber und betörendem Charme, bei der zwei obligate Violinen mit der Stimme wetteifern und in lautmalerischer Weise die flüsternden Winde und murmelnden Flüsse imaginieren. Obwohl Ippolita eine Frau ist, handelt es sich – anders als bei Graun – dennoch um eine Kastratenarie, denn im päpstlichen Rom durften damals alle weiblichen Rollen nur von Männern dargestellt und gesungen werden.

© UWE SCHWEIKERT

---

Dr. **Uwe Schweikert** lebt als Autor und Musikkritiker in Stuttgart, ist Juror im „Preis der deutschen Schallplattenkritik“, Mitherausgeber des „Schubert-Liedlexikons“ (2012) und des „Verdi-Handbuchs“ (2013).

## Nicola Antonio Porpora: *Come nave*

Come nave in mezzo all'onde  
 Si confonde il tuo pensiero;  
 Non temer che il buon nocchiero  
 Il cammin t'insegnerà.  
 Basterà per tuo conforto  
 L'amor mio nella procella;  
 La tua guida, la tua stella,  
 Il tuo porto egli sarà.

*Wie ein Schiff inmitten der Wellen  
 verirren sich deine Gedanken:  
 Sei unbesorgt, ein guter Steuermann  
 wird den Weg dir weisen.  
 Trost genug wird dir  
 im Sturm meine Liebe sein;  
 sie wird dich leiten, sie wird  
 dein Stern, dein Hafen sein.*

## Carl Heinrich Graun: *Senza di te, mio bene*

Libretto: Leopoldo de Villati,  
 Francesco Algarotti e Federico II.

*Libretto: Leopoldo de Villati,  
 Francesco Algarotti nach Friedrich II.*

Senza di te, mio bene,  
 viver non poss'io;  
 e se non cedi, o caro,  
 morire mi conviene  
 di pena e di dolor.  
 Con quella Roma, ingrato,  
 che tu distrugger vuoi,  
 l'estremo crudel fato  
 saprò incontrare ancor.

*Ohne dich, mein teures Blut,  
 gibt es für mich kein Leben;  
 und wenn du mir nicht nachgibst,  
 sollte ich lieber sterben  
 vor Qual und vor Pein.  
 Mit jenem Rom, Undankbarer,  
 das du vernichten willst,  
 werde ich dem schlimmsten Los  
 entgegenzugehen wissen.*

## Nicola Antonio Porpora: *In caelo stelle clare fulgescant*

In caelo stelle clare fulgescant  
 et herbe in colle laetae vivescant  
 volent in fronde aves canendo.  
 In rivo in prato flores et ondae  
 murmure grato suavi odore  
 plaudant iucunde mecum gaudendo.

*Mögen helle Sterne im Himmel leuchten,  
 und glückliche Gräser auf der Halde erblühen,  
 mögen Vögel singend durchs Laube fliegen.  
 Mögen im Fluss und auf der Wiese Blumen  
 und Wellen mit ihrem angenehmen Murmeln  
 und ihrem süßen Duft in meine Freude ein-  
 stimmen und mit mir Beifall klatschen.*

»



» (RECITATIVO)

Exsulta, exsulta o cor!  
 Astra fulgendo  
 flores laeti ridendo  
 animae voto arrident;  
 nec amplius in me spes modo languescit;  
 sed affectum in Deum denuo clarescit.  
 Quid tardas ergo o cor pectus in flamma  
 o sacra caeli flamma.  
 Arde contenta demum a te fugasta paena  
 amare in incendio beato, anima cara.  
 Care Deus cordis amantis,  
 sentio in me paenas placavi,  
 iam ardoris mei constantis  
 splendet fax clara et serena.  
 In spe beata cor suspirando  
 est divo affetu anima plena.  
 Alleluia.

(REZITATIV)

*Jauchze, jauchze o Herz!  
 Funkelnde Sterne,  
 Blumen voller Heiterkeit  
 lächeln dem Gelübde der Seele zu;  
 und die Hoffnung welkt nicht mehr dahin,  
 sondern von Gottes Liebe angetan erblüht  
 sie erneut.  
 Was zögerst du also, o innerstes Herz, vor  
 den Flammen, den heiligen Flammen des  
 Himmels.  
 Brenne, liebe Seele, endlich zufrieden,  
 vertrieben das Leid,  
 im heiligen Feuer wirst du geliebt.  
 Lieber Gott von holdem Herzen,  
 schon spüre ich in mir die Qualen besänf-  
 tigt, schon leuchtet die Flamme meiner  
 standhaften Leidenschaft hell und heiter.  
 Ein seufzendes Herz in seliger Hoffnung  
 ist durch Gottes Liebe eine reiche Seele.  
 Alleluja.*



## Antonio Vivaldi: Zeffiretti che sussurrate

Zeffiretti che sussurrate,  
 ruscelletti che mormorate,  
 consolate il mio desio;  
 dite almeno all'idol mio  
 la mia pena e la mia brama.  
 „Ama“ risponde il rio,  
 „Ama“ risponde il vento  
 „Ama“ la rondinella,  
 „Ama“ la pastorella.  
 Vieni, vieni, o mio diletto,  
 ch'il mio core tutto affetto  
 già t'aspetta e già ti chiama.

*Flüsternde Winde,  
 murmelnde Flüsse,  
 schenkt meinem Wunsch Trost,  
 erzählt meinem Geliebten  
 von meinem Schmerz und meiner  
 Leidenschaft.  
 „Liebe“ antwortet der Fluss,  
 „Liebe“ antwortet der Wind,  
 „Liebe“ die Schwalbe,  
 „Liebe“ die Schäferin.  
 Komm, komm, o mein Geliebter,  
 mein Herz ist mit Liebe erfüllt,  
 es erwartet dich, es verlangt nach dir.*



## Carl Heinrich Graun: *No, no, di Libia fra l'arene*

No, no, di Libia fra l'arene  
 né del Nilo in mezzo all'onde  
 né per rupi, o selva armena  
 peggior mostro si nasconde  
 di quell'empio, che mi vuole  
 involar l'amato ben.  
 Non più tardi la vendetta:  
 la vuol Roma, Amor l'affretta;  
 vo a passargli il cor nel sen.

*Nein, nein, in Libyens Wüsten,  
 in den Fluten des Nils,  
 zwischen Felsen, in den Wäldern  
 Armeniens  
 verbirgt sich kein so böses Ungeheuer  
 wie jener Schändliche,  
 der mir meine Geliebte entführen will.  
 Die Rache sei jetzt vollzogen:  
 Das will Rom, die Liebe beschleunigt es;  
 ich werde ihm das Herz durchbohren.*

## Riccardo Broschi: *Son qual nave ch'agitata*

Son qual nave ch'agitata  
 da più scogli in mezzo all'onde  
 si confonde e spaventata  
 va solcando in alto mar.  
 Ma in veder l'amato lido  
 lascia l'onde e il vento infido  
 e va in porto a riposar.

*Ich bin ein Schiff, das aufgeregt ist  
 von mehr Felsen in der Mitte des Meeres,  
 es wird verwirrt und verängstigt,  
 es geht das Meer hinauf.  
 Aber um den geliebten Strand zu sehen,  
 verlässt es die Wellen und den tückischen  
 Wind  
 und geht in den Hafen zur Ruhe.*

# Mitwirkende

## ARTIST IN RESIDENCE

**JULIA LEZHNEVA** wurde 1989 auf der russischen Insel Sachalin geboren und erhielt schon im Alter von fünf Jahren Klavier- und Gesangsunterricht. Nach Gesangs- und Klavierstudien am Moskauer Konservatorium, vervollständigte sie ihre Ausbildung bei Dennis O'Neill in Cardiff und an der Londoner Guildhall School. Schon mit 17 Jahren hat die junge Sopranistin auf sich aufmerksam gemacht, als sie den Internationalen Elena-Obraztsova-Wettbewerb gewann, und mit gerade 18 das Rossini Opernfestival in Pesaro eröffnete. Nach überwältigenden Erfolgen mit Werken von Rossini in der Londoner Royal Albert Hall und in Paris bei den Victoires de la Musique Classique, überzeugt und begeistert Julia Lezhneva seitdem auf allen bedeutenden Bühnen weltweit. Halsbrecherische Koloraturen nimmt sie technisch souverän, ihr reiches Farbenspektrum, das mühelos zwischen hell und dunkel, klar und gedämpft changieren kann, sowie ihre außergewöhnliche stimmliche Differenzierung verblüffen Fachwelt wie Publikum. Von der New York Times wird Julia Lezhneva als „engelsgleich“ bezeichnet, sie sänge mit „reinem Ton“, schrieb die „Opernwelt“ und mit „makelloser Technik“, hieß es im „Guardian“.



Foto: Emil Matveev

Zum ersten Mal ist Julia Lezhneva mit ihrem Gesangstalent in der Landeshauptstadt zu erleben und wird unter der Leitung von Frieder Bernius mit Zelenkas *Missa Sancti Josephi* das Festival eröffnen sowie als „Primadonna des Barock“ den Festivalabschluss mit *La Voce Strumentale* und der Leitung von Dmitry Sinkovskiy gestalten.

## Frieder Bernius und seine Ensembles

**FRIEDER BERNIUS** ist den Werken der drei Komponisten, die mit dem Titel „Hofcompositur“ des sächsischen Kurfürsten und Königs von Polen August dem Starken ausgezeichnet worden sind, besonders verbunden. Allen voran Johann Sebastian Bach, dem in der damaligen Rangfolge an dritter Stelle stehenden, bereits seit seiner Jugend. Angeregt durch sein Elternhaus, einem Pfarrhaus, hat er schon früh Bachs Violinsonaten sowie seine Orgelwerke und Oratorien aktiv kennenlernen können. Dieser intensiven

künstlerischen Auseinandersetzung mit Bachs Schaffen verdankt er bis heute Einladungen zu allen wichtigen internationalen Festspielen, eine Reihe renommierter CD-Auszeichnungen und nicht zuletzt 2009 den Bach-Preis der Stadt Leipzig. Dem zweiten „Hofcompositur“, Jan Dismas Zelenka, einem bis vor 40 Jahren so gut wie unbekanntem Komponisten, widmete sich Bernius als Pionier mit erstmaligen Einspielungen: Drei der fünf „*Missae ultimae*“ (Letzte Messen) von Zelenka hat er mit seinen Ensembles schon auf Tonträger eingespielt:

*Missa dei Filii* (1989), *Missa Omnium Sanctorum* (1997) und *Missa dei patris* (1998), außerdem der *Missa Votiva* (2010), die allesamt mit dem Diapason d'or und dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurden. Auch Zelenkas *Missa Sancti Josephi* wird im Laufe des Jahres auf CD veröffentlicht werden.

Dem damals ranghöchsten, Johann Adolph Hasse, hat er sich zum ersten Mal 1992 mit einer konzertanten Aufführung seiner Oper *Olimpiade* auf Einladung der Dresdner Musikfestspiele in der Semper-Oper genähert. In der Folge entstanden weitere Wiedereraufführungen seiner Oper *Artemisia* und *Attilio Regolo*. Frieder Bernius gab die Begegnung mit den Werken Hasses und der Begeisterung seiner sächsischen Landsleute darüber den Impuls, auch im Südwesten der Republik nach Werken dieser und späterer Epochen zu suchen, die in den dortigen Archiven aufbewahrt sind.

Frieder Bernius geriet als Student an der Stuttgarter Musikhochschule zunächst in den Sog der „romantischen“ Bachpflege der Stadt, doch durch Impulse von Hans Grischkat sowie durch Begegnungen mit Interpreten außerhalb Deutschlands begann eine bis heute andauernde Auseinandersetzung mit dem historischen Interpretationsansatz. Die Gründung eines eigenen Barockorchesters und die Etablierung der Internationalen Festtage Alter Musik (1987, seit 2004 Festival Stuttgart Barock) weisen ihn als Wegbereiter der historischen Aufführungspraxis aus.

Darüber hinaus hat Frieder Bernius seit nunmehr 50 Jahren das wichtigste A-cappella-Repertoire sowie zahlreiche Uraufführungen mit dem **KAMMERCHOR STUTTGART** erarbeitet und ihn zu einer von Publikum und Presse gefeierten Ausnahmeerscheinung geformt. „Kein Superlativ ist verschwendet, um diesen Chor zu

rühmen“, schrieb die ZEIT. Als konkurrenzlos gelten die sängerische Brillanz, vollendete Intonationsreinheit und eine kaum zu übertreffende Plastizität der Textdeklamation. Die anhaltende Erfolgsgeschichte des Kammerchors Stuttgart begann 1982 mit dem Gewinn des 1. Deutschen Chorwettbewerbs – dies war der Startschuss für Einladungen zu den Weltsymposien für Chormusik in Wien, Sydney und Seoul sowie zu regelmäßigen Tourneen durch fast alle Kontinente.

Mit seinem 1985 ins Leben gerufenen **BAROCKORCHESTER STUTTGART** hat Frieder Bernius die wichtigsten Oratorien des 18. Jahrhunderts aufgeführt und eingespielt. Ein weiterer Schwerpunkt des Repertoires ist die Wiederaufführung von Opern des 18. Jahrhunderts (Rameau, Jommelli, Naumann, Gluck) sowie die Ausgrabung musikhistorischer Schätze aus dem südwestdeutschen Raum (Kalliwoda, Knecht, Danzi). Von den CD-Produktionen des Barockorchesters Stuttgart wurden viele mit Schallplattenpreisen ausgezeichnet.

Seit 1984 werden Frieder Bernius und seine Ensembles von der Stadt Stuttgart und dem Land Baden-Württemberg institutionell gefördert. Er hat neben dem Festival Stuttgart Barock das Open Air Schloss Solitude sowie eine Dirigentenakademie gegründet und arbeitet im Rahmen der baden-württembergischen Kulturbeziehungen regelmäßig mit Orchestern aus Kanada, Polen, Ungarn und Israel zusammen. Mit seinen Ensembles hat er eine neue Sicht auf Werke des 17. und 18. Jahrhunderts ermöglicht und zugleich viele vergessene Werke erstmals wieder zur Aufführung gebracht. Über 100 CDs, von denen 40 mit internationalen Auszeichnungen prämiert worden sind, legen Zeugnis von diesem künstlerischen Schaffen ab.



Foto: Gudrun Bublitz

## Besetzung bei dieser Aufführung

### KAMMERCHOR STUTTGART

Henriette Autenrieth,  
Sandra Bernius, Clemence Boullu,  
Katharina Eberl, Carolin Franke,  
Aline Wilhelmy SOPRAN

Friedemann Engelbert,  
Erik Eschweiler, Elke Rutz,  
Adam Schilling, Ulrich Weller,  
Timothy Wong ALT

David Geier, Jo Holzwarth,  
Oliver Kringsel, Tobias Mähger,  
Klemens Mölkner,  
Berthold Schindler TENOR

Sönke Tams Freier, Johannes Hill,  
Mathis Koch, Adolph Seidel,  
Marcus Stäbler BASS

---

### BAROCKORCHESTER STUTTGART

Martin Jopp (KM), Stefanie Irgang,  
Dietlind Mayer, Claudia Schneider,  
Annette Schäfer-Teuffel VIOLINE I

Margret Baumgartl, Christina  
Eychmüller, Miriam Risch-Graulich,  
Helmut Winkel VIOLINE II

Annette Schmidt, Thomas Gehring,  
Andreas Gerhardus VIOLA

Juris Teichmanis,  
Stefan Kraut VIOLONCELLO

Tobias Lampelzammer KONTRABASS

Susanne Kaiser,  
Christian Prader FLÖTE

Susanne Regel, Susanne Kohnen OBOE

Frank Forst FAGOTT

Thomas Hauschild,  
Ursula Dummer HORN

Paul Bosworth,  
Peter Mankarious TROMPETE

Peter Hartmann PAUKE

Bernward Lohr ORGEL



Foto: Konrad Eichbichler

*Kammerchor Stuttgart und  
Barockorchester Stuttgart*



Foto: Marie-Reine Mattara

**DANIEL TAYLOR** ist 1969 in Kanada geboren, hat Philosophie und Musik in Montreal und London studiert und zählt seit seinem Debüt 1997 in Glyndebourne zu den führenden Counterertenören der Early Music Bewegung. Er war bei zahlreichen Festivals in Europa, USA und Kanada als Gast engagiert. Mit Frieder Bernius und seinen Ensembles verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit, die durch verschiedene preisgekrönte CD-Einspielungen dokumentiert ist, wie u.a. Bachs *Messe in h-Moll* oder Zelenkas *Missa Dei Patris* und *Missa Votiva*. Daniel Taylor ist künstlerischer Leiter und Dirigent des Theatre of Early Music und des Québec International Festival of Sacred Music

sowie Leiter des Instituts für historische Aufführungspraxis an der Universität Toronto. 2013 erhielt Daniel Taylor die Queen's Medal in Music, eine hohe Auszeichnung für sein künstlerisches Engagement zur Förderung des kulturellen Lebens in Kanada.

**TILMAN LICHDI** hat sich zunächst als Bach- und Liedinterpret international etabliert, insbesondere als Evangelist in den Bach'schen Oratorien und Passionen. Er erhielt im Alter von 18 Jahren seinen ersten Gesangsunterricht, studierte zunächst Trompete in Mannheim und wechselte dann zum Gesangstudium nach Würzburg, das er mit Auszeichnung abschloss. 2010 gab er sein Amerikadebüt mit Bachs *Johannes-Passion* und Händels *Messias* sowie sein Australiendebut mit Haydns *Schöpfung*. Inzwischen hat er mit vielen führenden Dirigenten der historisch informierten Aufführungspraxis weltweit zusammengearbeitet. Herausragende Tonträger, einige unter der Leitung von Frieder Bernius, dokumentieren sein vielfältiges künstlerisches Schaffen, darunter die Ersteinpielung des *Berggeistes* von Franz Danzi, Schuberts *Lazarus* und auch Bachs *Matthäus – Passion*, die mit dem Supersonic Award ausgezeichnet wurde. Tilman Lichdi ist Träger des Bayerischen Kunstförderpreises 2012 im Bereich Darstellende Kunst.



Foto: Jutta Missbach



Foto: Andrew Fridlen

Der Bariton **JONATHAN SELLS** wurde in London geboren und lebt in Bern. Nach dem Studium der Musikwissenschaft an der Universität Cambridge absolvierte er Opernstudien an der Guildhall School of Music and Drama, wo er die „Rose Bowl“ gewann. Von 2010 bis 2012 war er Mitglied des Internationalen Opernstudios am Opernhaus Zürich. 2010 gab Jonathan Sells seinen ersten Solo-Liederabend in der Wigmore Hall. Als Konzertsänger gastierte er seitdem in renommierten Häusern, wie der Berliner Philharmonie, Sydney Opera House, Thomaskirche Leipzig, Carnegie Hall, der Royal Albert Hall (BBC Proms), im KKL Luzern und mehrfach in der Tonhalle Zürich, wo

er in der Reihe „Liedrezital Zürich“ mit dem Komponisten Edward Rushton am Klavier auftrat.



Foto: Melle Menovgel

Das **HUELGAS ENSEMBLE** hat sich als ein Referenzensemble für die Aufführung polyphoner Musik des Mittelalters und der Renaissance etabliert und ist für seine originellen Programme auf Basis gründlicher Quellenstudien, besonders auch unbekannter Werke, berühmt. Unter der Leitung ihres Gründers Paul Van Nevel treten sie in allen wichtigen Musikzentren auf und werden regelmäßig für ihre lebendigen Interpretationen geehrt. Ihre Diskografie mit über 60 Aufnahmen vokaler Werke vom 13. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ist mit hochkarätigen internationalen Preisen ausgezeichnet worden, darunter wiederholt mit dem Diapason d'or, Choc de l'année, Edison Prijs, Cannes Classical Award und mehrfach mit dem ECHO Klassik. Die Aufnahme *Les trésors de Claude Le Jeune* erhielt den Diapason d'or de l'année 2014, Wolfgang Rihms *Et lux* den Diapason d'or de l'année 2015 und *The mirror of Monteverdi* den Choc du mois und Preis der deutschen Schallplattenkritik.

**PAUL VAN NEVEL** ist der künstlerische Leiter des Huelgas Ensembles, das er 1971 als Ergänzung seiner Aktivitäten an der Schola Basiliensis gegründet hat. Er ist ein Pionier bei der Suche, Erforschung und Aufführung europäischer Polyphonie vom 13. bis zum 16. Jahrhundert mit phänomenaler Repertoirekenntnis und mit besonderem Augenmerk auf die musikalischen Schätze der flämischen Epoche. Van Nevel gilt als Galionsfigur einer interdisziplinären Arbeitsweise, die die originalen Quellen in das kulturelle Umfeld ihrer Zeit stellt und dabei auch u.a. die Literatur, Stimmung, Tempo, Rhetorik, historische Aussprache usw. der Werke berücksichtigt. Er veröffentlichte u.a. Werke über Johannes Ciconia und Nicolas Gombert, gab Transkriptionen von Renaissancemusik heraus und war Gastdozent am Sweelinck Conservatorium Amsterdam, der Musikhochschule Hannover, dem Centre de Musique ancienne de Genève und ist seit 30 Jahren Gastdirigent des Nederlands Kamerkoor.



Foto: Melle Menovgel





Landesmuseum  
Württemberg

Der König tanzt!



Ein Konzert der Hamburger Ratsmusik  
in der Reihe „Alte Musik im Haus der Musik“  
Donnerstag, 14. Juni 2018, 19 Uhr

[www.landmuseum-stuttgart.de](http://www.landmuseum-stuttgart.de)



Foto: Marco Boggreve

**DANIEL SEPEC** erhielt zunächst von seinem Vater Geigenunterricht und studierte später in Frankfurt bei Dieter Vorholz und in Wien bei Gerhard Schulz. Seit 1993 ist er Konzertmeister wie auch Solist der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen und des Balthasar-Neumann-Ensembles. 2004 gründete er mit Antje Weithaas, Tabea Zimmermann und Jean-Guihen Queras das Arcanto-Quartett. Zusammen mit Andreas Staier hat er u. a. die Beethoven-Sonaten auf einer wiederentdeckten Violine des Komponisten eingespielt, die international große Anerkennung fanden. 2010 erschien die Aufnahme der *Rosenkranz-Sonaten* von

Heinrich Ignaz Franz Biber, die er zusammen mit Hille Perl, Lee Santana und Michael Behringer aufgenommen hat und die mit dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurde. Daniel Sepec hat bis 2014 an der Hochschule für Musik in Basel unterrichtet und derzeit eine Professur an der Musikhochschule Lübeck. Beim Festival Stuttgart Barock war Daniel Sepec schon 2014 und 2016 als Künstler zu Gast.

**HILLE PERL** spielt seit ihrem fünften Lebensjahr Viola da Gamba. Als Gambenspezialistin und -expertin ist sie auf allen bedeutenden Konzertbühnen zu Hause, zahlreiche CD-Produktionen dokumentieren ihr Schaffen. Sie wird vom Publikum und der Presse als hochvirtuose und improvisationsfreudige Künstlerin geschätzt, sowohl als Solistin als auch im Duo mit dem Komponisten und Lautenisten Lee Santana und mit ihren eigenen Ensembles. Das 17. und 18. Jahrhundert sind dabei ihr künstlerischer Schwerpunkt. Seit 2002 lehrt sie als Professorin an der Hochschule für Künste in Bremen und gibt mit großer Leidenschaft ihr instrumentalmusikalisches Können und musikalisches Wissen an die Studenten weiter. Hille Perl war ARTIST IN RESIDENCE beim Festival Stuttgart Barock 2016.



Foto: Live Artists



Foto: Elisa Meyer

Seit 1984 arbeitet **LEE SANTANA** als freischaffender Lautenist und Komponist. Intensiv ist seine Zusammenarbeit mit Hille Perl, Dorothee Miels, dem Freiburger Barockorchester und Sasha Waltz. Kompositorisch erarbeitet er derzeit eine große Sammlung von Lauten- und Cistermusik sowie Werke für Gesang mit instrumentaler Begleitung. Sein künstlerisches Schaffen ist auf mehr als 100 CD-Einspielungen dokumentiert.

**MICHAEL BEHRINGER** studierte in Freiburg Kirchenmusik, in Wien Orgel bei Michael Radulescu und in Amsterdam Cembalo bei Ton Koopman. Als Cembalist und Continuospieler tritt er u. a. mit Jordi Savall, dem Balthasar-Neumann-Ensemble und dem Freiburger Barockorchester auf. Zahlreiche CD-Produktionen belegen seine musikalische Arbeit. Michael Behringer unterrichtet an der Musikhochschule in Freiburg Cembalo und Basso continuo.



Foto: Valentin Behringer



**HANA BLAŽÍKOVÁ** studierte zuerst Musikwissenschaft und Philosophie in ihrer Heimatstadt Prag, bevor sie 2002 ihr Abschlusssdiplom in Gesang ablegte. Zunächst beschäftigte sie sich als Sopranistin sehr erfolgreich mit der Musik des Mittelalters, der Renaissance sowie mit Barock-Interpretationen und konzertierte regelmäßig mit Dirigenten und Barock-Ensembles von internationalem Rang. Daneben etablierte sie sich in den letzten Jahren auch in Operaufführungen insbesondere von Monteverdi und Mozart. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt jedoch im Oratorien- und Konzertrepertoire vor allem des Barocks und der Klassik. Hier liegen ihr gerade auch unbekannte und kammermusikalisch besetzte Werke am Herzen. Zudem begeistert sich Hana Blažíková für mittelalterliche Musik, spielt gotische Harfe und konzertiert mit Mittelalter-Programmen als Sängerin mit eigener Harfenbegleitung.

Die tschechische Sopranistin und Harfenistin **BARBORA KABÁTKOVÁ** erhielt früh Klavierunterricht, sang im Prager Philharmonie-Kinderchor und studierte Chorleitung und Kirchenmusik an der Karlsuniversität Prag. Seit 2009 unterrichtet sie dort das Fach Gregorianik und promoviert gegenwärtig über die tschechischen Traditionen des Gregorianischen Gesangs.

Neben Interpretationen der Musik vom Mittelalter bis in die Klassik widmet sie sich u.a. auch der zeitgenössischen Musik ihres Heimatlandes. Diese künstlerische Vielseitigkeit zeigt sich in der Zusammenarbeit mit vielen renommierten Ensembles wie Collegium 1704, Ensemble Inégal und Collegium Vocale Gent. Zudem ist Barbora Kabátková künstlerische Leiterin, Dramaturgin und Solosopranistin des Mittelalterensembles Tiburtina. Sie spielt mittelalterliche Harfen und Psalterium und ist gemeinsam mit Hana Blažíková in Europa, Kanada und den USA regelmäßig zu Gast.



Foto: Vojtěch Havlík



Foto: Lothar Beitzams

Nach seinem Theologiestudium an den Universitäten Bonn und Würzburg sowie einem zweijährigen Aufenthalt in einer Benediktiner-Abtei studierte **RUDOLF GUCKELSBERGER** Sprechkunst und Sprecherziehung bei Uta Kutter an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Seit 1990 arbeitet er als Sprecher für Radio und Fernsehen beim Südwestrundfunk. Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit ist die Konzeption und Präsentation von Literaturprogrammen. Circa 100 Auftritte im Jahr führen ihn durch ganz Deutschland und ins benachbarte Ausland. Etwa 20 Hörbücher (auf CD und online) haben ihn

auch jenseits der Bühne einem breiten Publikum bekannt gemacht. Nicht zuletzt wird Rudolf Guckelsberger immer wieder von bedeutenden Unternehmen und Stiftungen engagiert und hat mehrere Audioguides weltberühmter Museen eingesprochen.

Das **STUDIO ALTE MUSIK DER STUTTGARTER MUSIKHOCHSCHULE** verbindet institutsübergreifend Lehrkräfte der historisch informierten Aufführungspraxis. In der Matinée am Sonntag spielen **STUDIERENDE** der Klassen Prof. Christine Busch (Violine), Prof. Johannes Monno (Gitarre und Historische Zupfinstrumente) und Prof. Jörg Halubek (Historische Tasteninstrumente). Das Ensemble hat sich extra für dieses Konzert gebildet und dafür „ekstatisches“ Repertoire einstudiert.



Foto: Peter Drag

**DMITRY SINKOVSKY** studierte Violine am Moskauer Konservatorium bei Alexander Kirov und kam bald nach seinem Abschluss 2005 mit dem Repertoire Alter Musik in Berührung. In der Folge gewann er unzählige Preise bei großen Wettbewerben. Neben seiner Karriere als Violinvirtuose ließ Dmitry Sinkovsky sich auch zum Countertenor ausbilden, u. a. bei Michael Chance, mit einem beachtlichen Vokalrepertoire aus Händels Opern, Solo-Kantaten und Oratorien, aber auch Glucks *Orfeo*, Bachs Passionen und Kantaten sowie Vokalwerken von Vivaldi, Leo und Scarlatti. 2014 feierte er mit Recitals in Sydney und Melbourne große Erfolge und wirkt seit dieser Zeit auch als Solist am Moskauer Bolschoi-Theater. Dmitry Sinkovsky ist zudem ein gefragter Gastdirigent. Seine CD-Einspielung „Per Pisendel“, die seine Arbeit als Solist und Dirigent präsentiert, wurde mit dem Diapason d'or ausgezeichnet. Seit 2011 leitet er das von ihm

gegründete Ensemble La Voce Strumentale und lehrt zudem Violine am Moskauer Konservatorium. Er spielt auf einer ihm als Leihgabe zur Verfügung gestellten Violine von Francesco Ruggeri (1675).

**LA VOCE STRUMENTALE** wurde 2011 von seinem künstlerischen Leiter Dmitry Sinkovsky als Streicherensemble gegründet, das Musiker – allesamt Gewinner internationaler Wettbewerbe – aus Europa und Russland vereint. Das Ensemble konzentriert sich auf das Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts und hat sich einen Namen gemacht als Streichergruppe, die eine neue Dimension technischer wie klanglicher Möglichkeiten in ihrem Bereich eröffnet. La Voce Strumentale gastiert regelmäßig an den zentralen Moskauer Musikstätten, darunter dem Bolschoi-Theater und der Staatsphilharmonie sowie in den europäischen Nachbarländern. Neben populären Instrumentalwerken des Barocks widmete es sich insbesondere selten aufgeführter Vokalmusik wie beispielsweise den Serenaden und Kantaten von Scarlatti, Vivaldi, Händel oder Caldara und arbeitet dabei u. a. mit der Sopranistin Julia Lezhneva zusammen.



Foto: Múdra, László

# 50 Jahre Kammerchor Stuttgart

1968 hat Frieder Bernius als 20-jähriger Musikstudent den Kammerchor Stuttgart gegründet. Seitdem hat er konsequent speziell ausgesuchte, ausgebildete Sängerinnen und Sänger zusammengebracht und sie zu einem Vokalensemble geformt, das heute als einer der weltbesten Chöre anerkannt ist. Von Anfang an schwebte Bernius dabei als Ideal ein der homogenen Streichergruppe eines Orchesters vergleichbarer Ensembleklang vor: stilistisch flexibel und in der Besetzung variabel, um den unterschiedlichen Stilen und Gattungen, Barock wie Romantik, A-cappella-Repertoire wie Opern und Oratorien zu genügen.

Die anhaltende Erfolgsgeschichte des Kammerchors Stuttgart begann mit dem Gewinn des 1. Deutschen Chorwettbewerbs in Köln 1982. Dies war der Startschuss für Einladungen zu den Welt-symposien für Chormusik in Wien, Sydney und Seoul sowie zu regelmäßigen Tourneen durch fast alle Kontinente.

Dokumentiert ist diese Arbeit von Frieder Bernius und dem Kammerchor Stuttgart auf annähernd 100 CDs, die mit 40 internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden. Sie haben Interpretationsgeschichte geschrieben und sind stilbildend geworden für die Chormusik des 19. Jahrhunderts.



Foto: Jens Meiser

Wir laden Sie herzlich ein, das 50. Gründungsjubiläum des Kammerchors Stuttgart mit uns zu feiern, das im Herbst mit **zwei Konzertaufführungen** in Stuttgart seinen Höhepunkt finden wird:

DONNERSTAG, 18. OKTOBER 2018 | DOMKIRCHE ST. EBERHARD STUTTGART

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Missa solennis** D-DUR OP. 123

Johanna Winkel | Sophie Harmsen | Sebastian Kohlhepp | Arttu Kataja  
Kammerchor Stuttgart | Hofkapelle Stuttgart | Frieder Bernius

SONNTAG, 4. NOVEMBER 2018 | MUSIKHOCHSCHULE STUTTGART

**Festkonzert 50 Jahre Kammerchor Stuttgart**

Zum Gedenken an die Beendigung des ersten Weltkriegs 1918 und die Pogromnacht 1938, in Kooperation mit der Akademie für gesprochenes Wort/Uta Kutter Stiftung. Werke von Edvard Elgar, Hanns Eisler, Fanny und Felix Mendelssohn Bartholdy sowie von Claude Debussy und Maurice Ravel in Bearbeitungen von Clytus Gottwald.

Kammerchor Stuttgart | Frieder Bernius

# Veranstaltungshinweise

---

## Abendkasse und Einlass

Die Tages- bzw. Abendkasse öffnet ca. eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn. Einlass ist jeweils ca. 30 Minuten vor Veranstaltungsbeginn.

---

## Festivalkarte

Mit der Festivalkarte haben Sie Eintritt zu den fünf Konzerten und damit allen Veranstaltungen bis auf die Musikalische Lesung am Sonntagmorgen. Karten dafür sind bei uns separat erhältlich.

---

## Pausen

Bei den Konzerten ist eine etwa 20-minütige Pause eingeplant, die Sie zum Austausch mit anderen Konzertbesuchern oder für eine kleine Erfrischung nutzen können. Bei einzelnen Veranstaltungen verzichten wir aus künstlerischen Gründen darauf.

---

## CD-Verkauf

Bei allen Festivalkonzerten haben Sie die Möglichkeit, Einspielungen der Künstler sowie der Ensembles des Musik Podiums Stuttgart unter Leitung von Frieder Bernius zu erwerben. Gerne beraten wir Sie an unserem CD-Tisch.

---

## Bild- und Tonaufnahmen

Ton-, Foto- und Videoaufnahmen vor, während und nach der Veranstaltung auf dem Veranstaltungsgelände, auch für den privaten Gebrauch, sind untersagt. Mit Bild- und/oder Tonaufnahmen durch vom Musik Podium berechnete Personen erklärt sich der Besucher einverstanden. Die Aufzeichnungen dürfen ohne Anspruch auf Vergütung veröffentlicht oder verwertet werden.

---

## Mitschnitt und CD-Einspielung

Wir freuen uns, dass der SWR 2 und der Deutschlandfunk Kultur unsere Konzerte mitschneiden und bitten Sie dafür um besondere Rücksichtnahme. Gerne informieren wir Sie über die Sendetermine.

Die *Missa Sancti Josephi* von Jan Dismas Zelenka wird im Vorfeld des Eröffnungskonzerts auf CD eingespielt. Die Veröffentlichung ist für Herbst 2018 geplant.

## Große Kirchenwerke



### Johann Sebastian Bach Matthäus-Passion

Deluxe Edition: 3 SACDs

■ Carus 83.286

3 CDs

■ Carus 83.285

Ausgezeichnet mit dem  
Pizzicato Supersonic Award

[www.carus-verlag.com](http://www.carus-verlag.com)



### Wolfgang Amadeus Mozart

**Missa in c KV 427**

(Fassung Bernius/Wolf)

■ Carus 83.284

*Das klingende Ergebnis ist hinreißend ... auch wegen der Einheit von Edition und Interpretation. ... Ein kleines Chorwunder.*  
Stuttgarter Zeitung



### Joseph Haydn Stabat Mater

■ Carus 83.281

 Carus



## SLP BANSBACH

Das ganze Spektrum



## HARMONIE STEUERN.

**SLP BANSBACH** GmbH

Wirtschaftsprüfungs- und Steuerberatungsgesellschaft

Planckstr. 98, 70184 Stuttgart

Telefon +49 711 47655-0 · [info@slp-gmbh.de](mailto:info@slp-gmbh.de) · [slp-gmbh.de](http://slp-gmbh.de)

# LLO

RECHTSANWÄLTE

Mit uns treffen Sie immer den richtigen Ton

Ihre Awälte für Vermögens- und Unternehmensnachfolge,  
Erbrecht, Gesellschaftsrecht und Wirtschaftsrecht

LLO PartG mbB von Rechtsanwälten ist eine bewusst kleine, hoch spezialisierte Anwaltskanzlei mit Standorten in Stuttgart und Tübingen.

Ihr Ansprechpartner im Büro Stuttgart:

**Dr. Ulrich Lambrecht**  
RECHTSANWALT  
FACHANWALT FÜR ERBRECHT

Büro Stuttgart  
Gablenberger Hauptstraße 54  
70186 Stuttgart

*telefon* 0711 400558-0  
*fax* 0711 400558-99

*mail* [mail@llo-recht.de](mailto:mail@llo-recht.de)  
*internet* [www.llo-recht.de](http://www.llo-recht.de)