

Musik als Kunst K. I. 73

3301

1982

(1972)

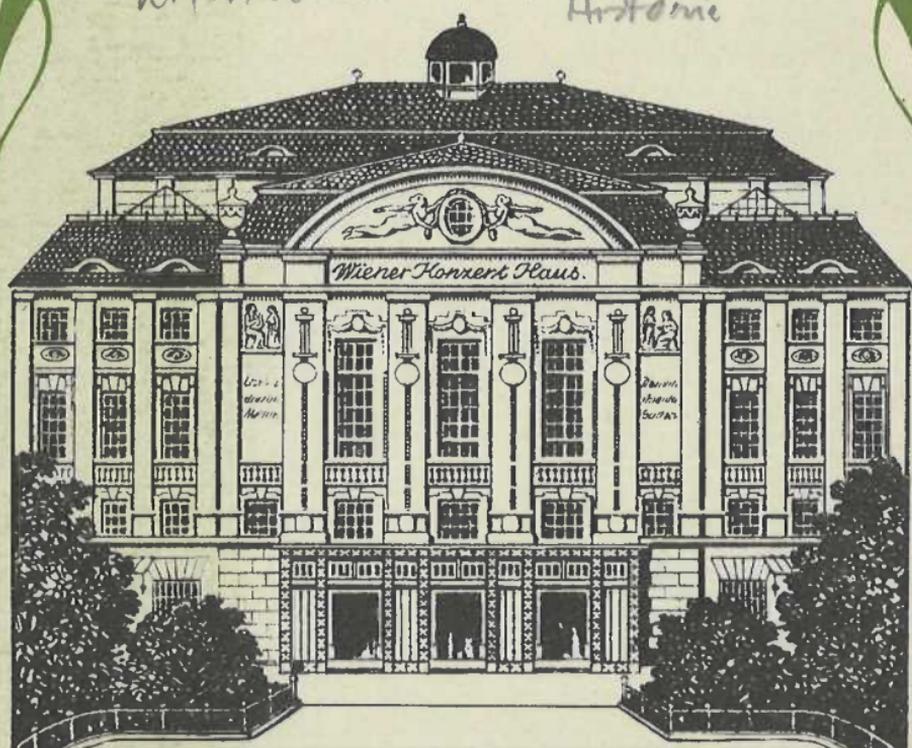
GALA

Weltspache Musik

Berlin Festival

Alte Instrumente

Kritische oder Antiquarische
Historie



Wiener Konzerthaus

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

MOZART-SAAL

Dienstag, 16. Jänner 1973, 19.30 Uhr

ZYKLUS III / MEISTERENSEMBLES

3. Abend im Abonnement

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750):

Ouverture in C-Dur, BWV 1066

Ouverture

Courante

Gavotte I/II

Forlane

Menuett I/II

Bourrée I/II

Passepied I/II

GIOVANNI BATT. PERGOLESI (1710—1736):

Concertino Nr. 4 in f-moll

Largo

A Cappella: Presto

A tempo comodo

A tempo giusto



GEORG F. HÄNDEL (1685—1759):

Concerto grosso a-moll, op. 6/4

Larghetto affetuoso

Allegro

Largo e piano

Allegro

JOHANN SEBASTIAN BACH

Konzert für Violine und Oboe in d-moll, BWV 1060

Allegro

Adagio

Allegro

Ausführende:

CONCENTUS MUSICUS

auf Originalinstrumenten des 18. Jahrhunderts

Leitung: Nikolaus Harnoncourt

Barockviolinen: Alice Harnoncourt, Walter Pfeiffer,
Peter Schoberwalter, Wilhelm Mergl, Josef de Sordi

Barockviola: Kurt Theiner

Barockcello: Nikolaus Harnoncourt

Violine: Eduard Hruza

Barockoboer: Jürg Schaeflein, Paul Hailperin

Barockfagott: Milan Turkovic

Cembalo: Herbert Tachezi

ALTE INSTRUMENTE: KRITISCHE ODER ANTIQUARISCHE HISTORIE ?

VON NIKOLAUS HARNONCOURT

Was heißt „Alte Instrumente“ heute überhaupt noch. Es ist doch längst ein Anachronismus, die sogenannten „alten“ den sogenannten „modernen“ Instrumenten gegenüberzustellen. Die Frage des Instrumentariums ist heute in der Musik bereits viel allgemeiner gestellt, denn es gibt ja kein „modernes“ Instrumentarium mehr!

Unser gesamtes Musikleben ist bereits derart tief in die „antiquarische Historie“ gesunken, daß uns die Absurdität des von uns als modern bezeichneten Instrumentalklanges, des „heutigen“ Orchesterklanges, überhaupt nicht mehr bewußt ist. Unser Orchester ist das Orchester Verdis, Wagners, Bruckners, Brahms' – der „moderne“ Orchesterklang ist mehr als hundert Jahre alt! Die verschiedenen Doktrinen der Spielweise dieser „Alten Instrumente“, die vorgeben, klassische Traditionen in traditionellen Orchestern in unsere Zeit herübergerettet zu haben, stammen in Wahrheit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sind also bewußter, aber ungekonnter Historismus. Die heutige Querflöte war von Theobald Böhm bereits 1851 konstruiert worden und damals ein völlig ausgereiftes modernes Instrument, verglichen mit den veralteten konischen Holzflöten der vorausgegangenen Jahrzehnte. Heute aber ist sie genauso ein historisches Instrument wie die Flöte Quantz' von 1769 oder Hotteterres von 1700. Hier handelt es sich wirklich nur um verschiedene Stadien der Historie, und es ist grotesk, ausgerechnet die letzte Stufe der Entwicklung, die bereits 120 Jahre alt ist, als „modern“ zu bezeichnen, nur weil die letzten 100 Jahre so phantasielos und unfruchtbar waren, daß sie den Klangapparat der Spätromantik petrifizierten. Es handelt sich bei der Flöte ja keineswegs um einen Sonderfall, in Wirklichkeit stammt das gesamte „moderne“ Instrumentarium aus derselben Zeit. – Ich sehe also die „antiquarische Historie“ primär im Fanatismus, mit dem diese historischen Klänge und ihr historischer Gebrauch als gültige Tradition in verschiedenen lokalen Schulen ausgebaut und fixiert wurden. Diese totale Erstarrung ist in der abendländischen Musikgeschichte ohne Beispiel: etwa 500 Jahre lang gab es einen ständigen Wechsel im Instrumentarium, neue Klänge wurden erfunden, alte verändert, keine Instrumentenart blieb länger als höchstens eine Generation lang unverändert. Das gesunde Wechselspiel zwischen

Komponisten, Musikern und Instrumentenmachern war eine nie versiegende Quelle gegenseitiger Inspiration. — Wenn man auch vergleicht, welche Möglichkeiten ein Monteverdi oder ein Rameau hatten, ihre musikalischen Ideen in völlig neuartigen, bisher nie gehörten Klängen auszudrücken, und wie total ausgeschöpft dieses uralte, erstarrte Symphonieorchester der heutigen Zeit klanglich bereits ist, dann kann man verstehen, daß die Versuche Pendereckis und anderer, diesem Apparat neue Klänge zu entlocken, auf lange Sicht gesehen zum Scheitern verurteilt sind, weil die wenigen möglichen Verfremdungen ebenfalls schnellstens ausgeschöpft sind und zur „Masche“ werden müssen. — Wir haben keine andere Wahl, als uns einem musealen Historismus anzuliefern oder aber das alte Verhältnis zwischen der Erfindung von Musik und der Erfindung von Klängen wiederherzustellen. Ich sehe also im totalen Anspruch des alten Symphonieorchesters, das Klangwerkzeug unserer Zeit für jede Art von Musik zu sein, einen ebenso absurd musealen Historismus, als wenn man etwa die Alpensymphonie mit dem Intermedienorchester des 16. Jahrhunderts aufführen wollte.

Ich habe jetzt vor allem die negativen Aspekte unseres, wie mir scheint, total eingefrorenen Musiklebens darzustellen versucht; nun will ich das entscheidende Positivum erörtern:

Noch niemals in der ganzen abendländischen Musikgeschichte hatte man gleichsam das gesamte Schaffen zur Verfügung, immer war es nur der winzige Ausschnitt der Gegenwart. Wir sehen — mangels Gegenwart — auf eine kolossale Vergangenheit. Wenn wir schon die Anspruchslosigkeit im Schöpferischen auf uns nehmen müssen, und damit zwangsläufig auf die Kunst der Alten ausweichen — und dies ist ein kulturgeschichtliches Faktum —, dann wollen wir aber aus ihr alles an Leben, an Reizen, an Neuheit (für uns) gewinnen, was in ihr enthalten ist. — So finden wir uns plötzlich nicht nur im Besitz der gesamten künstlerischen Produktion von 5 Jahrhunderten, sondern unser Orchester umfaßt nicht mehr nur die armseligen Reste der Klangpalette, die das späte 19. Jahrhundert gnädigst für uns übriggelassen hat, sondern wir sehen und hören den unerhörten Farbenreichtum all der vielen Hunderte von alten Instrumenten, die nur kurze Zeit lebten, um ganz bestimmte Ideen zu verwirklichen. Wir erfahren, durch tatsächliches Musizieren mit diesen Instrumenten, daß die alte These von der Weiterentwicklung primitiver Kunstwerke zu besseren Kunstwerken — die in der Kunstgeschichte schon längst als falsch erkannt wurden —, auch in der Geschichte der musikalischen Instrumente falsch ist. Alle guten Instrumente aller Epochen sind gleich vollkommen oder unvollkommen, sie sind für bestimmte Aufgaben geschaffen und entsprechen diesen Aufgaben optimal. —

Kaum hat ein Musiker dies erkannt, wählt er aus rein künstlerischen Gründen stets das Instrument, mit dem er seine Vorstellung einer bestimmten Musik am besten realisieren kann.

Oder bedenken wir, was wir durch das alles nivellierende System der gleichschwebenden Temperatur an harmonischem Reichtum, an Differenziertheit der Tonsysteme, der Intervalle, des musikalischen Ausdrucks verloren haben. Warum sollen wir das nicht wiedergewinnen? Nicht aus kritischer und am allerwenigsten aus antiquarischer Historie, sondern weil wir als Musiker immer alles haben wollen.

EIN PRACHTBAND

Wilhelm Stauder: „Alte Musikinstrumente“, Klinkhardt und Biermann, Braunschweig, DM 220,—.

Ein prachtvolles Buch ist soeben erschienen. Der Preis ist nicht gering, gewiß nicht, aber Bücher wie dieses erscheinen alle zehn Jahre einmal. Wenn man bedenkt, wieviel Unnützes man im Laufe von zehn Jahren so kauft, ist dieses Buch nicht einmal so teuer, wie es auf den ersten Blick aussieht. Und auf den zweiten Blick ist es direkt preiswert zu nennen.

„Alte Musikinstrumente“ ist zunächst eine sachliche Darstellung der fünftausendjährigen Geschichte der Musikinstrumente, die bei der sumerischen Leier beginnt und mit dem mechanischen Wunderwerk der Empire-Orgelleier endet. Diese Darstellung ist trotz penibler Exaktheit so farbig und abwechslungsreich geschrieben, daß sie dort, wo sie für den Musikgelehrten aufschlußreich ist, für den Musikliebhaber zur spannenden Lektüre wird. Dem Autor ist es nämlich gelungen, als Seitenthema seiner Geschichte aller Musikinstrumente die Musikgeschichte an sich aus einer neuen Perspektive darzustellen: von den Instrumenten ausgehend, wird die Entwicklung der Musik vom Handwerklichen her erklärt, von der Art, eine Fidel zu streichen, von den Möglichkeiten, Gamben zu bauen, von der Geschicklichkeit der Fingerzimbelspieler — das ist originell, lehrreich und sehr oft faszinierend.

Darüber hinaus aber ist dieses musikwissenschaftliche Werk auch ein prachtvolles Kunstbuch. Etwa zwei Drittel der 460 Abbildungen sind Reproduktionen von Kunstwerken, auf denen Musiker und Musikinstrumente dargestellt sind (bis ins späte Mittelalter ja die einzige Quelle exakter Kenntnis aller Instrumente), und die Schönheit wie die Qualität dieser Darstellungen rechtfertigen das Wort Kunstbuch vollauf. Zugleich mit der Geschichte des Handwerks des Instrumentenbaues nimmt man, als zweites Seitenthema,

ein Stück Kunstgeschichte mit auf, von der Antike bis zum Rokoko. Wer sich für Musikgeschichte und bildende Kunst interessiert, sollte sich diesen Prachtband zumindest ansehen — wer ihn sich irgendwie leisten kann, wird ihm wohl kaum widerstehen können.

P. W.

VIVALDI STARB IN WIEN

Es ist relativ wenig bekannt, daß Antonio Vivaldi sein Leben in Wien beendete und daß er somit auch hier begraben wurde. Seine Grabstätte freilich ist so unbekannt wie die Mozarts.

Vivaldi war mit Kaiser Karl VI. 1728 in Triest bekannt geworden. Der Kaiser soll nach dem Bericht eines Zeitgenossen damals mit Vivaldi in 14 Tagen mehr gesprochen haben als mit seinen Ministern in zwei Jahren. Für die Erhebung in den Ritterstand dankte der Musiker durch die noch heute in der Nationalbibliothek aufbewahrten handschriftlichen Stimmen des dem Kaiser gewidmeten Concerti-Bandes „La Cetra“ von 1728. Ein erster Besuch von Wien dürfte ins nächste Jahr gefallen sein.

Vivaldis zweiter und letzter Besuch erfolgte im Anschluß an seinen Abschied von Venedig im Sommer 1740. Er scheint damals völlig verarmt gewesen zu sein. Der Tod des Kaisers im Oktober dieses Jahres beraubte ihn seines einzigen Gönners. Wir besitzen über Vivaldis Tätigkeit in diesem letzten Jahr keinerlei Dokumente. Sein Tod am 28. Juli 1741 ist hingegen im Totenprotokoll von St. Stephan verzeichnet und wurde auch von der Wiener Zeitung gemeldet — der „weltl. Priester“ wurde dabei nicht einmal als Musiker geführt. Der Ort seines Todes ist aus diesen Nachrichten bekannt: es war das Haus, das an der Stelle des heutigen „Kurier-Ecks“, Ecke Kärntnerstraße/Philharmonikergasse stand. Begraben wurde er noch am selben Tag auf dem „Spitaller Gottesacker“; wahrscheinlich ist darunter der Friedhof des Bürgerspitals zu verstehen, der sich an die verschwundene St. Clarenkirche anschloß (in der Gegend des Lobkowitz-Platzes).

R. K.

Nächstes Konzert im Zyklus III:

Dienstag, 13. Februar — Mozart-Saal

TRIO DI TRIESTE

RAMEAU: „Trois Pièces“

C. E. IVES: Klaviertrio

SCHUMANN: 2. Klaviertrio F-Dur, op. 80

Preis des Programms S 7,—



PRÄSIDENT BERNSTEIN. Leonard Bernstein wurde zum ersten Male zum Präsidenten einer Gesellschaft gewählt. Es handelt sich um die Wilhelm-Furtwängler-Gesellschaft, die soeben in den USA gegründet wurde. Die Gesellschaft hat es sich zum Ziel gesetzt, unter tatkräftiger Mitwirkung Leonard Bernsteins alle vorhandenen Rundfunkmitschnitte von Furtwänglers Opern- und Konzertaufführungen auf Langspielplatten zu verewigen und die drei Symphonien und zwei Klavierkonzerte, die er geschrieben hat, ins Konzertrepertoire einzugliedern.

WALZERKONZERTE IN DER HOFBURG. Im Sommer 1973 wird die Stadt Wien von Montag bis Freitag täglich ein Walzerkonzert in der Wiener Hofburg veranstalten. Diese Walzerkonzerte werden auf Anregung der amerikanischen Reisebüros eingeführt. Im Sommer befinden sich nämlich pro Monat durchschnittlich allein 40.000 Amerikaner in Wien.

I. PENDERECKI. Krzysztof Penderecki schreibt augenblicklich in Krakau an seiner I. Symphonie. Sie wird im Juli 1973 vom Londoner Symphony Orchestra in einer Serie von drei Konzerten aufgeführt und anschließend auf Schallplatte aufgenommen werden. Dirigent der Konzerte und der Schallplattenaufnahme: Krzysztof Penderecki.

5. CLARA-HASKIL-WETTBEWERB. Der 5. Clara-Haskil-Wettbewerb, bei dem alle Pianisten teilnahmeberechtigt sind, die nach dem 1. Jänner 1941 geboren wurden, findet vom 7. bis 14. September in Vevey statt. Alle Anmeldungen für diesen Wettbewerb müssen bis 1. Juli 1973 erfolgt sein. Der erste Preis ist mit 10.000 Schweizer Franken dotiert. Vorsitzender der Jury ist Nikita Magaloff.

NEUE BRITTEN-OPER. Benjamin Britten hat eine neue Oper komponiert. Das Libretto ist eine Umarbeitung der Thomas-Mann-Novelle „Der Tod in Venedig“. Die Hauptrolle singt, wie nicht anders zu erwarten, Peter Pears. Die Uraufführung der Oper ist für Juni dieses Jahres im Rahmen des Aldeborough-Festivals vorgesehen. Die kontinentale Erstaufführung wird im Frühjahr 1974 an der Deutschen Oper Berlin stattfinden.

