

P A L A I S S C H W A R Z E N B E R G

MARMORSAAL

Sonntag, den 21. Februar 1960, 16 Uhr

Sonntag, den 28. Februar 1960, 16 Uhr

CONCENTVS MVSICVS

ENSEMBLE FÜR ALTE MUSIK

Alice Harnoncourt, Gabrielle Szápáry, Kurt Theiner, Jürg Schaeftlein,
Hans Pöttler, Ernst Knava, Nikolaus Harnoncourt, Peter Ronnefeld,
Hermann Höbarth, Leopold Stastny

Instrumentarium:

Renaissanceblockflöte (Kopie von Martin Skowroneck)

Portativ (Rekonstruktion eines niederländischen
Instruments um 1400) von Ahrend & Brunzema,
Ostfriesland

Tenorposaune, Friedrich Ehe, Nürnberg, um 1700

Pardessus de Viole, Ludovicus Guersan, Paris 1742

Tenorbratsche, Marcellus Hollmayr, Wien, 17. Jahrh.

Tenor Viola da Gamba, Brescia, Ende des 16. Jahrh.

Baß Viola da Gamba, deutsch, um 1760

Baß Fiedel, Stefanus de Fantis, Oberitalien, 1558

Cembalo (Kopie eines italienischen Kielflügels um 1700)
von M. Skowroneck, Bremen

Preis des Programms S 3,—

Musik der Gotik und der Renaissance

Glogauer Liederbuch (um 1480)

Der fochß schwantcz
Der seyden schwantcz
Duodecimus
Dy katzen pfothe
V — (ohne Titel)
K — (Tinctoris)
Der pawir schwantcz

Spanische Musik des 16. Jahrhunderts

Diego Ortiz (? — um 1600)

Zwei Variationen über das Madrigal „o felici occhi miei“
von Arcadelt

Antonio de Cabezón (1510—1566)

Duinsela

Diego Ortiz

Recercada I und II über italienischen Tenören

Französische Musik des 13. und 14. Jahrhunderts

Hoquetus, in seculum
In seculum d'Amiens longum
La Manfredina (einstimmiger Instrumentaltanz)
Balam
Optatur
Amor potest conqueri

Pause

Lieder und Instrumentalstücke aus dem Kreis um Maximilian I.

Heinrich Isaac (um 1450—1517)

Zwei Instrumentalstücke ohne Titel

Ludwig Senfl (um 1492—1555)

Es taget vor dem Walde

Heinrich Isaac

Palle palle (Instrumentalsatz)

Innsbruck ich muß dich lassen

La la ho ho (Instrumentalsatz)

Benedict Ducis (um 1480—1544)

Elend bringt Pein

Heinrich Isaac

Et je boi d'autant (Instrumentalsatz)

Ludwig Senfl

Ach Elslein liebes Elselein

Heinrich Isaac

Jay pris amours (Instrumentalsatz)

anonym

Bicinium

Paul Hofhaimer (1459—1537)

Nach Willen dein

Ludwig Senfl

Ich armer Mann (Instrumentalsatz)

Paul Hofhaimer

Greiner, Zanner

Heinrich Finck (1445—1527)

Greiner, Zanner (Instrumentalsatz)

Es taget vor dem Walde,
stand auf, Ketterlein!
Die Hasen laufen balde,
stand auf, Ketterlein,
holder Buhl!
Heiaho! Du bist mein
und ich bin dein.
Stand auf, Ketterlein!

Es taget in der Aue,
stand auf, Ketterlein!
Feinslieb, laß dich anschauen,
stand auf, Ketterlein,
holder Buhl!
Heiaho! Du bist mein
und ich bin dein.
Stand auf, Ketterlein!

Innsbruck, ich muß dich lassen,
ich fahr dahin mein Straßen,
in fremde Land dahin.
Mein Freud ist mir genommen,
die ich nit weiß bekommen,
wo ich im Elend bin.

Groß Leid muß ich jetzt tragen,
das ich allein tu klagen
dem liebsten Buhlen mein.
Ach Lieb, nun laß mich Armen
im Herzen dein erbarmen,
daß ich muß dannen sein.

Elend bringt Pein
dem Herzen mein,
daß ich dich Lieb muß meiden.
Mein Herz schreit ach
vor Leid der Sach.
Der Klaffer tut mich meiden.
Mit seiner Macht
het er mich bracht
in Trauren und in Schmerzen
Daß er erblind,
der mirs nit gönnt,
das wünsch ich ihm von Herzen!

Laß drum nit ab,
mein stolzer Knab,
kehr dich nicht an des Klaffers Schwatz!
Bleib allweg mein,
als ich bleib dein,
du schöner, auserwählter Schatz!
Komm her zu mir!
Mit ganzer Gier
mein Herz tut dein begehren,
ganz eigen dein
ja will ich sein,
dieweil ich leb auf Erden.

Ach Elsein, liebes Elsein,
wie gern wär ich bei dir,
so sein zwei tiefe Wasser
wohl zwischen dir und mir.

Das bringt mir große Schmerzen,
herzallerliebster Gsell,
red ich von ganzem Herzen,
halts für groß Ungefäll.

Hoff, Zeit werd es wohl enden,
hoff, Glück wird kommen drein,
sich in alls Guts verwenden,
herzliebstes Elsein.

Nach Willen dein — mich dir allein in Treuen zu erzeigen,
für all auf Erd — bist du mir wert, ich geb mich dir zu eigen.
Ganz in dein Pflicht — der Zuversicht
laß dir mein Dienst gefallen,
dann glaub fürwahr: In Frauen Schar
lieb ich dich vor ihn'n allen.

Greiner, Zanner, wie gefällt dir das?
Daß ich bei deinem Buhlen sitz,
du mußt hinterm Ofen schwitz!
Wie gefällt dir das?

Ein Programm wie dieses ist für uns besonders faszinierend; die Regeln der Aufführungspraxis sind nicht eindeutig festzulegen, und müssen auch bei genauer Kenntnis der Materie immer wieder neu erarbeitet werden. Das Ergebnis ist niemals endgültig, sondern immer nur eine von vielen Möglichkeiten. — Die Probleme, denen wir uns gegenübersehen, sind unerhört vielgestaltig und nehmen zu, je weiter wir uns in die Vergangenheit begeben. Bei der Barockmusik etwa stehen technische Probleme im Vordergrund, wie z. B. das Erlernen der alten, außer Gebrauch gekommenen Instrumente. Über die Aufführungspraxis unterrichten hier noch zahlreiche von hervorragenden Musikern verfaßte Lehrwerke und Beschreibungen. Gehen wir jedoch weiter zurück, so werden die Schwierigkeiten immer größer. Die Quellenwerke sind nur mit großen Vorbehalten verwendbar, da die Theoretiker jener Zeit meist gar nicht für die Praxis schrieben, sondern ihre sehr komplizierte und an griechischen Gelehrten des Altertums orientierte Wissenschaft als eine Sache für sich betrachteten. So ist man weitgehend auf das Stilgefühl angewiesen. — Die Musikwissenschaft hat bisher nicht viel mehr als Hypothesen beige-steuert, die aber durch andere Hypothesen widerlegt werden: auf den Bildern des 13. und 14. Jahrhunderts sieht man zahlreiche hochentwickelte Musikinstrumente; in vielen Dekreten jener Zeit wird von Bischöfen und Päpsten immer wieder die Verwendung von Instrumenten in der Kirche untersagt. — Ist das wiederholte Aussprechen dieses Verbotes nun ein Beweis für seine häufige Übertretung oder ein Zeugnis gegen die Verwendung der Instrumente?

Den Klang der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts zu rekonstruieren ist nur sehr schwer möglich, da aus dieser Zeit überhaupt keine Musikinstrumente mehr erhalten sind und unser Wissen sich nur auf wenige Beschreibungen und auf Bilder stützt. Nicht viel leichter macht es uns das 15. Jahrhundert, aus dessen Ende aber bereits die ersten in Museen erhaltenen Instrumente stammen. Dabei handelt es sich allerdings oft um besondere, schon zu ihrer Zeit ausgefallene Sammelobjekte. Meist sind sie in unspielbarem Zustand, es fehlen wesentliche Teile oder sie sind in späterer Zeit so umgebaut worden, daß sich der Originalzustand nicht mehr feststellen läßt. Ein halbwegs geschlossenes Gebrauchsinstrumentarium finden wir erst vom Ende des 16. Jahrhunderts an.

So erscheinen Rekonstruktionen, wie sie viele Museen, aber auch Ensembles anfertigen ließen, als einzige Möglichkeit, zu einem brauchbaren Instrumentarium zu kommen. Es gibt heute bereits viele Werkstätten die „Fiedeln“ (Streichinstrumente, die bis ins 16. Jahrhundert in Gebrauch waren) Zinken, Schalmeien usw. herstellen. Aus Freude über das plötzlich vorhandene „mittelalterliche“ Instrumentarium übersieht man meist seine vielen schwerwiegenden Mängel: die Fiedeln werden nach alten Bildern gebaut; es ist aber absolut unmöglich, den Klang eines Streichinstrumentes, der von unendlich feinen bautechnischen Details abhängt, nach einer Abbildung auch nur annähernd zu rekonstruieren. Diese Rekonstruktionen sind also für das Klangbild früher Musik wertlos und täuschen nur das Publikum. Es ist ja schon schwierig genug, ein vorhandenes Streichinstrument so zu kopieren, daß sein Klang dem des Originals halbwegs ähnelt. — Wir müssen uns also darauf beschränken, die frühesten uns zur Verfügung stehenden Streichinstrumente auch für mittelalterliche Musik zu verwenden, da wir nicht durch lediglich nach optischen Gesichtspunkten kopierte Instrumente unsere Arbeit in falsche Geleise führen, und das Vertrauen des Publikums mißbrauchen wollen. Glücklicherweise besitzen wir neben anderen relativ sehr frühen Streichinstrumenten noch ein besonders interessantes Instrument, das heute auch gespielt wird: eine Baß-Fiedel oder -Viola von Stefanus de Fantis aus dem Jahre 1558. Sie ist eines der frühesten einwandfrei datierten Baßinstrumente und ihre Geschichte läßt sich durch alle 400 Jahre ihrer Existenz lückenlos verfolgen. Der Klang dieses Instrumentes ist ein unverfälschter Zeuge ältesten Instrumentalklanges.

Die Rekonstruktion von Blasinstrumenten ist nicht ganz so aussichtslos wie die von Streichinstrumenten. Ihr Klang hängt zwar auch von vielen unbekannten Größen ab, besonders was die Mundstücke, die Röhre und den Ansatz betrifft, aber die Instrumente selbst sind doch eher rekonstruierbar, wenn man ihre Messuren kennt. Trotzdem sind die meisten bisherigen Rekonstruktionen so gut wie unbrauchbar, weil sie nicht genügend rein gestimmt sind. Ohne die Erfahrung von Generationen von Instrumentenmachern,

die zudem meist selbst Musiker waren, ist es eben nicht so leicht, diese Instrumente in ihrer ursprünglichen Vollkommenheit herzustellen. — Ein Instrument bildet hier eine Ausnahme, das Portativ. Es war das ganze Mittelalter hindurch eines der meistgebrauchten Instrumente. Aus den von zeitgenössischen Beschreibungen bekannten Details wie den Mensuren der Pfeifen, den Legierungen aus denen sie hergestellt wurden, der übrigens besonders interessanten Art der Windbeschaffung, läßt sich mit Hilfe der vielen, sehr genauen Abbildungen ein Instrument rekonstruieren, das aller Wahrscheinlichkeit nach den verschollenen Originalen im Klang sehr ähnlich ist. Unser Portativ wurde nach eingehendem Studium der Materie eigens für uns gebaut; sein Klang und seine ungewöhnliche Spielweise sind uns ein fruchtbarer Lehrmeister.

Die heute gespielte Blockflöte ist die exakte Kopie einer Renaissanceflöte. Ihre Mensur ist viel weiter als die der bekannten Barockflöten wodurch sich ihr anderer Klang erklärt. — Die Zugposaune wurde um 1400 erfunden, als man nach einem beweglichen Blasinstrument für tiefere Lagen suchte. Seither ist sie wegen der Flexibilität und Weichheit ihres Klanges eines der meistgebrauchten Instrumente. Mensurmäßig und damit klanglich dürfte sie etwa bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts unverändert geblieben sein. Erst dann wurde durch Erweiterung der Mensur und Vergrößerung des Schallstückes die moderne, für ganz andere Aufgaben bestimmte Posaune entwickelt.

Das Glogauer Liederbuch ist eine umfangreiche und bunte Sammlung von geistlichen und weltlichen Stücken. Lateinische und deutsche Lieder finden sich hier neben vielen Instrumentalstücken. — Maßgebend für die Besetzung ist in der Regel ein vielfältiges, aus verschiedenen Farben zusammengesetztes Klangbild.

Der „Tratado de Glosas“ von Diego Ortiz, dem unsere Stücke entnommen sind, ist das bedeutendste Schulwerk des 16. Jahrhunderts für das Gambenspiel. Im Gegensatz zu fast allen ähnlichen Werken bietet Ortiz genau auskomponierte Beispiele. Die Variationen über das Madrigal von Arcadelt, das vom Cembalo unverändert gespielt wird, illustrieren die bekannte Praxis, das Material für die Instrumentalmusik der Vokalmusik zu entnehmen. Die Tatsache, daß das Cembalo die Rolle des Begleiters übernimmt und die Art wie die „italienischen Tenores“ als Begleitung von Gambenrecercaden vom Cembalo ausgeführt werden, zeigen uns, wie tief in der Vergangenheit die Wurzeln für die Basso-continuo-Technik des folgenden Jahrhunderts liegen. — Antonio de Cabezón, Hofmusiker bei Philipp II. von Spanien ist einer der ersten großen Komponisten für Tasteninstrumente. Die Bezeichnung „Duuinsela“ (d’où vient cela — woher kommt das) besagt wohl daß es sich um ein Stück handelt, in dem eingeflochtene Melodieteile bekannter Stücke zu erraten sind.

Zwei Hauptquellen der Musik des 13. Jahrhunderts sind der Codex Montpeller und der Codex Bamberg. Aus diesen sind unsere Instrumentalstücke ausgewählt (der größte Teil der Sammlung enthält Vokalwerke). — Beim Hoquetus wird eine Melodie auf zwei Stimmen verteilt, die die einzelnen Töne abwechselnd spielen, wobei immer eine Stimme auf die Hebung, eine auf die Senkung kommt. Es ist eine typisch instrumentale Technik.

Bei den Liedern und Instrumentalstücken der „Maximilianischen“ Komponisten Isaac, Hofhaymer, Senfl usw., wird in der Regel schon ein homogener Klangkörper, etwa ein Gamben- oder Flötenchor vorausgesetzt. Besondere Klangfarben dienen zum Hervorheben einzelner Stimmen (etwa eines oder mehrerer cantus firmus) aus dem Gesamtklang. Die Instrumentalstücke dieser Komponisten sind entweder freie Fantasien (la la ho ho von Isaac) oder Stücke, deren thematische Substanz aus Liedern genommen wurde („Greiner Zanner“ von Finck).

Es würde uns freuen, wenn jene Zuhörer, die Interesse an unserer Arbeit haben und über unsere Veranstaltungen informiert werden wollen, uns ihre Anschrift mitteilen (Tel. 33 12 506)