

Wir erlauben uns
Sie zum Konzert unseres Ensembles

CONCENTVS MUSICVS

am Dienstag, den 26. u. Mittwoch, den 27. Jänner 1965, um 19 Uhr 30
im Kuppelsaal des Schwarzenbergpalais
einzuladen.

MUSIK DER RENAISSANCE UND DES BAROCK

T. Susato, Dansereye 1551

Aus dem Repertoire der Hofkapelle Maximilians I.

J. Dowland, Lachrimae

Österreichische Barockmusik

Henry Purcell, Instrumentalstücke

AUF ORIGINALINSTRUMENTEN

Karten an der Konzerthauskassa (Tel. 72 12 11) und an der Abendkassa

89/90

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

KUPPELSAAL

Dienstag, den 26. Jänner 1965, 19 Uhr 30

Mittwoch, den 27. Jänner 1965, 19 Uhr 30

CONCENTVS MVSICVS

ENSEMBLE FÜR ALTE MUSIK

Alice Harnoncourt, Josef Spindler, Jürg Schaeftlein, Leopold Stastny, Hans Pöttler,

Otto Fleischmann, Walter Pfeiffer, Kurt Theiner, Nikolaus Harnoncourt,

Elli Kubizek, Hermann Höbarth, Eduard Hruza, Herbert Tachezi

Instrumentarium:

Pardessus de Viole, Ludovicus Guersan, Paris 1755

Diskant Viola da Gamba, Matthias Albanus, Bozen um 1660

Diskant Viola da Gamba, Jakob Weiß, Salzburg 1714

Tenor Viola da Gamba, Brescia um 1600

Baß Viola da Gamba, Jacob Precheisn, Wien 1670

Baß Viola da Gamba, englisch um 1670

Tenorfidel, Oberitalien um 1550

Baßfidel, Stefanus de Fantis, Oberitalien 1558

Violone, Jakobus Stainer, Absam 1658

Violine, Jakobus Stainer, Absam 1677

Tenorbratsche, Marcellus Hollmayr, Wien 17. Jh.

Violone, Antony Stefan Posch, Wien 1729

Piffaro, französisch um 1700

Renaissanceblockflöten in f', g', c" (Kopien von M. Skowroneck, Bremen)

Clarino in C, Rekonstruktion von H. Finke, Herford

Tenorposaune, Friedrich Ehe, Nürnberg um 1700

Barockfagott, Wien 18. Jh.

Orgelpositiv, Bernhard (Father) Smith, England um 1670

Bögen aus dem 17. Jh.

Preis des Programmes S 4,—

MUSIK DER RENAISSANCE UND DES BAROCK

Tielman Susato aus „...alderhande Dansereyen... 1551“

Danse du Roy — Bergeret, sans roch, reprise — Gaillarde — Pavane, mille regretz
— Ronde, Saltarello — Allemaingne — Ronde, Wo bistu — La morousque.

Aus dem Repertoire der Hofkapelle Maximilians I.

Josquin des Prés (1450—1521)	Antoine Brumel (um 1460—1520)
Coment peult	Tandernack
Ludwig Senfl (um 1492—1555)	Noe noe noe
Carmen	Paul Hofhaimer (1459—1537)
Nasci pati mori	Recordare
Pierre de Laue (? —1518)	Heinrich Isaac (um 1450—1517)
Fors seulement	Palle palle
	La la ho ho

John Dowland (1562—1626) aus „Lachrimae or seven tears... 1605“

The King of Denmarks Galliard	Sir Henry Umptons Funerall
M. George Whitehead his Almand	Captaine Digorie Piper his Galliard
Semper Dowland semper dolens	

Pause

Pavel J. Vejvanovský (vor 1640—1693)	Maurizio Cazzati (1620—1677)
Sonata a 5	Sonata „La Bianchina“

Henry Purcell (1658—1695)
Pavane — Chaconne

Heinrich Schmelzer (um 1623—1680)
Sonata aus „Duodena selectarum sonatarum 1659“
Sonata „La Carolietta“ a 4

Heinrich I. F. Biber (1644—1704)
Sonata a 6

Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten, Alte Musik darzustellen: entweder man überträgt sie in die Gegenwart, indem man sie den geänderten Verhältnissen anpaßt, sie bearbeitet, — oder man bemüht sich, sie möglichst genau nach den Intentionen der Komponisten zu musizieren. Wir haben uns für die zweite Möglichkeit entschieden, wollen aber damit nicht der anderen ihren Wert, besonders im „großen Musikleben“ absprechen. — Wir erstreben also Werktreue mit allen erreichbaren Konsequenzen. Diese erstreckt sich nicht nur auf die getreue Wiedergabe des Notentextes, sondern auch auf das Klangbild und alle Einzelheiten der Aufführungspraxis. — Wir musizieren also nur auf Originalinstrumenten, deren Spielweise wir nach den alten Anweisungen neu erlernen. Da wir auf diesen Instrumenten in historischen Sälen spielen, deren Akustik für den besonderen Klang dieser Instrumente geschaffen ist und ihnen in idealer Weise entspricht, ist wohl die Gewähr für ein unverfälschtes Klangbild der alten Musik gegeben. Vielleicht der auffallendste Unterschied zum modernen Klangbild ist die viel geringere Lautstärke der alten Instrumente. Darin liegt auch die größte Schwierigkeit für das Publikum, das die gewohnten dynamischen Abstufungen vermißt und den für moderne Ohren viel schwerer unterscheidbaren Klangschatteungen und -farben der Alten Instrumente nachspüren muß.

Trotz der wissenschaftlichen Grundlagen unserer Arbeit sind wir weit entfernt vom sogenannten objektiven Aufführungsstil, der heute vielfach als der Alten Musik entsprechend betrachtet wird. Wir sind zutiefst davon überzeugt, und können dafür zahlreiche Zeugen der verschiedensten Epochen anführen, daß man zu jeder Zeit persönlich und leidenschaftlich musiziert hat.

In unseren bisherigen Programmen, die jeweils einen möglichst knappen Zeitraum umfaßten, haben wir verschiedene Stilübergänge illustriert, Gotik-Renaissance, frühespätes Barock, Barock-Vorklassik. Diesmal wollen wir zum ersten Mal die Musik des 16. Jahrhunderts, also der ausgehenden Renaissancezeit, der des 17. Jahrhunderts, des jungen Barock, gegenüberstellen. Diese Zusammenstellung erscheint uns besonders interessant, weil sie uns einerseits das Trennende des großen Bruchs um 1600 besonders klar vor Augen führt, andererseits aber auch zeigt, wie sehr die neue Musik der Generalbaßzeit der alten Renaissancemusik verbunden und verpflichtet ist. Die Grenzlinie nahm sich wohl mit den Augen der Menschen des 17. Jahrhunderts gesehen, viel schärfer und unerbittlicher aus, als aus unserer großräumigen Perspektive. Die eigentliche Barockmusik, die des 17. Jhs., wirkt auf uns nicht viel weniger archaisch, als die klassische Polyphonie des 16. Jhs. Unter Barockmusik wird sonst üblicherweise die sehr viel leichter zugängliche konzertante Musik der Jahrhundertwende und des beginnenden 18. Jhs. verstanden.

Die Tänze Susatos sind echte Gebrauchsmusik, also wirklich zum Tanzen bestimmt. Parallelen zur heutigen Tanzmusik drängen sich auf — die Vielfältigkeit der Taktarten, die jeden Tanz charakterisierende Gemütsstimmung überrascht. Auf festliche Schreittänze folgen ausgelassene Springtänze, auch die Moresca fehlt nicht, ein Tanz, der von Solisten unter wilden Körperversenkungen getanzt wurde, und den z. B. Maximilian I. besonders liebte. — Beim Musizieren dieser Tänze müssen, der Überlieferung entsprechend, die Wiederholungen improvisierend verziert werden.

Die heute gespielten Stücke aus dem Repertoire der Maximilianischen Hofkapelle stammen mit Ausnahme des Orgelstücks, das einem Tabulaturbuch Klebers entnommen ist, aus einer umfangreichen, von Senfl, dem letzten Hofkapellmeister des Kaisers angelegten Sammlung von Instrumentalstücken. Man sieht, daß an diesem Hof nicht nur die Werke der hier beschäftigten Komponisten Isaac, Senfl und Hofhaimer gespielt wurden, sondern die aller namhaften Meister der Zeit. Maximilian kannte die meisten von ihnen persönlich, war er doch ein leidenschaftlicher Musikliebhaber. Die großen Musiker waren, ein versöhnlicher Zug dieser kriegszerrissenen Zeit, auch an den verfeindeten Höfen gern gesehen: Josquin war bei Ludwig XII., dem er zahlreiche Werke widmete, ebenso beliebt wie bei dessen größtem Feind Maximilian, der ihm im Alter eine Pfründe verlieh.

Dowlands „Lachrimae“ ist eine Sammlung hochstilisierter Pavanen, Galliarde und Allemanden, die er der Königin Anna von England widmete, der Schwester seines Förderers, König Christian IV. von Dänemark. Dowland, der, obwohl der berühmteste Lautenist und einer der bekanntesten Komponisten seiner Zeit, von schwerem persönlichem Leid heimgesucht war, überträgt dieses in seinen „Tränen“ in Musik von ergreifender Aussage. Diese Stücke sind für die in England so beliebten Gamben geschrieben, deren Klang ein Höchstmaß an Verschmelzung und an Reinheit des Ausdrucks gewährt. In seiner Widmung schreibt Dowland: „Wenn der Titel auch Tränen verspricht, so sind doch die Tränen köstlich, die die Musik uns entlockt.“

Im zweiten Programmteil ist zum ersten Mal ein Clarino, eine Naturtrompete, zu hören. Dieses Instrument bedarf einer kurzen Erklärung: Die Trompete war ursprünglich eine einfache zylindrische Röhre, der Handlichkeit wegen in irgend einer Weise gewun-

den, die mit einem Schallbecher endete. Auf diesem Instrument können nur die Naturtöne (durch kunstvolle Veränderung der Lippenspannung) hervorgebracht werden. Technische Spielhilfen, Ventile, wurden erst nach 1800 erfunden, was eine totale Neukonstruktion des Instrumentes zur Folge hatte. Ähnlich wie bei der Posaune durch die Züge, werden nun die Naturintervalle der 3. Oktave durch Ventile überbrückt; was man auf der Naturtrompete in der 4. Oktave spielte, konnte nun schon in der dritten ausgeführt werden. Daher sind die Instrumente, auf denen man heute spielt, nur halb so lang, wie die Naturtrompeten, sind also mensurmäßig eigentlich keine Trompeten, sondern hohe Ventilposaunen. — Die höhere Lage der Naturtrompete nannte man Clarinlage, und weil fast alle Kompositionen der Barockzeit, der Glanzzeit der Trompete, in dieser Lage komponiert sind, nannte man das Instrument Clarino. Dieses Instrument ist natürlich sehr schwierig zu blasen, weil der Spieler in seiner Treffsicherheit ausschließlich auf seine Lippen angewiesen ist, und weil es seit mehr als 150 Jahren nicht mehr gespielt wird, alle Erfahrungen müssen neu gemacht werden. — Dieses Instrument lehrt uns, unsere Vorstellung vom barocken Trompetenklang radikal zu ändern. Gerade in der hohen Lage, in der die moderne Trompete alles übertönt, ist die Clarine ein vollwertiger Kammermusikpartner der zarten Barockgeige, Gambe und Blockflöte.

Vejvanovský war Hoftrompeter der erzbischöflichen Schloßkapelle von Kremsier. Seine Sonate stellt in reizvollem Wechselspiel die Trompete, Posaune und die Violine einander gegenüber.

Purcells Pavane und Chaconne ist wohl das letzte für Gambenchor geschriebene Werk der Musikgeschichte.

Maurizio Cazzati war einer der bedeutendsten Vertreter der Bologneser Geigerschule, aus der später Corelli hervorgehen sollte. Seine Sonata für Trompete und Streicher ist der alten „Canzon da sonar“, wie sie die Venezianer um Gabrieli aus der älteren Vokalmusik entwickelten, noch eng verwandt.

Schmelzer und Biber waren wohl die bedeutendsten österreichischen Barockkomponisten. Wahrscheinlich war Biber ein Schüler Schmelzers. Beide waren Violinvirtuosen, haben aber für alle Instrumente bedeutende Werke geschrieben. Die Triosonate Schmelzers zeigt die sehr geigerisch-virtuose Schreibart, die oftmals ein ‚quasi improvisando‘ vortäuschen soll. Im Quartett verschmilzt er die verschiedenartigsten Instrumente in strengem kontrapunktischem Satz, läßt sie aber auch in unglaublich schwierigen Solostellen (für Posaune gibt es auch heute nichts virtuoseres) hervortreten. — In Bibers sechsstimmiger Sonate wird die Trompete gleichwertig am Figurenspiel der Violinen beteiligt. Gerade die Beschränkung auf die Naturtöne, ein Charakteristikum barocker Trompetenmusik, forderte den Einfallsreichtum der Komponisten heraus.

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. 42 19 002)