

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

KUPPELSAAL

Mittwoch, den 2. Juni 1965

Donnerstag, den 3. Juni 1965

CONCENTVS MVSICVS

ENSEMBLE FÜR ALTE MUSIK

Alice Harnoncourt, Walter Pfeiffer, Stefan Plott (Violine); Kurt Theiner, Josef de Sordi (Violine und Viola); Nikolaus Harnoncourt (Tenor Viola da Gamba); Elli Kubizek, Hermann Höbarth (Baß Viola da Gamba); Eduard Hruza (Violone); Jürg Schaefflein, Karl Gruber (Oboe); Josef Spindler (Clarino); Hans Pöttler (Posaune); Herbert Tachezi (Cembalo)

Instrumentarium:

Violine, Jakobus Stainer, Absam 1658

Violine, Jakobus Stainer, Absam 1677

Violine, Klotz, Mittenwald 18. Jh.

Violine, Klotz, Mittenwald 18. Jh.

Violine, Furber, London 1804

Viola, Matthias Thier, Wien 1806

Tenorbratsche, Marcellus Hollmayr, Wien 17. Jh.

Tenor Viola da Gamba, Brescia um 1600

Baß Viola da Gamba, Jakob Precheisn, Wien 1670

Baß Viola da Gamba, England um 1670

Violone, Antony Stefan Posch, Wien 1729

Barockoboe, P. Paulhahn, deutsch um 1720

Barockoboe, Kopie nach P. Paulhahn von H. Schück, Wien

Clarino in d, Rekonstruktion von H. Finke, Herford

Tenorposaune, Kopie nach Friedrich Ehe von H. Lätzsch, Bremen

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

Bögen aus dem 17. und 18. Jh.

Preis des Programms S 4,—

ÖSTERREICHISCHE BAROCKMUSIK

Georg Muffat (1653—1704) aus Florilegium II... 1698"

Fasciculus VIII. Indissolubilis Amicitia

Ouverture — Les Coutisans — Rondeau/Grave — Les Gendarmes/Presto —
Les Bossus — Gavotte — Sarabande pour le Génie de L'Amitié —
Gigue/Allegro — Menuet

Johann Joseph Fux (1660—1740)

Sonata a Quattro (Violine, Oboe, Posaune, Basso Continuo)
Adagio/Allegro — Adagio — Allegro

Johann Joseph Fux, aus „Concentus musico instrumentalis... 1701)

Sinfonia II

Allegro assai/Grave/Allegro/Adagio — Libertein — Entrée — Menuet —
Passepied — Ciacona

Pause

Heinrich I. F. Biber (1644—1704)

Sonata a 6 : 2 Violini, Clarino Solo, 2 Viole e Violone
Sonata a 4 : 2 Violini, Trombone, Basso

Heinrich I. F. Biber

Sonata a 6 : die Pauernkirchfahrt genandt

Adagio/Presto — die Pauernkirchfahrt/Adagio — Aria/Alla breve/Aria

Battalia 1673

Sonata — die liederliche Gesellschaft von allerley Humor — Presto —
der Mars — Presto — Aria — die Schlacht — Adagio/Lamento der Ver-
wundten Musquetierer

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 aller 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 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 Klangschattierungen 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 zahllose Zeugen der verschiedensten Epochen anführen, daß man zu jeder Zeit persönlich und leidenschaftlich musiziert hat.

Die Regierung Leopolds I. (1658—1705) war eine Glanzzeit für alle Künste, besonders aber für die Musik. Die Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges war vorüber. Gleichsam als Kompensation für all das Grauen schuf man sich eine Scheinwelt der Schönheit und des Glanzes. Die Fürsten Europas wetteiferten in der Ausgestaltung ihrer Residenzen, an der Spitze die beiden großen Gegenpieler Ludwig XIV. von Frankreich und Leopold I. von Österreich.

Waren die Habsburger schon seit jeher musikliebend, so war diese Liebe bei Leopold I. zu einer Leidenschaft hinaufgesteigert, die beinahe maßlos erscheint. Der Kaiser komponierte selbst, übrigens recht passabel, er legte größten Wert darauf, persönlich die Engagements zu seiner Hofmusik vorzunehmen und die Bewerber auszuwählen; selbst wenn die Staatskassa leer war und er seine Soldaten nicht bezahlen konnte, — für die Musik konnte er immer reichliche Mittel auftreiben. Da eine gründliche musikalische Ausbildung in jener Zeit zur Allgemeinbildung gehörte, verbreitete sich diese Musikleidenschaft auch über viele kleinere Höfe: der Erzbischof von Olmütz, Fürst Liechtenstein, hielt in seiner Residenz Kremsier ein großes Orchester ausgesuchter Virtuosen, das der kaiserlichen Kapelle in nichts nachstand, in manchem sogar überlegen war, der Erzbischof von Salzburg hielt sich, wie viele andere Fürsten auch, eine glänzende Hofkapelle. Diese Fürsten bauten aber auch prunkvolle Paläste, in deren marmorverkleideten Sälen diese Musik nicht nur ein architektonisches Äquivalent, sondern auch einen idealen Resonanzkörper hatte.

Georg Muffat, in Savoyen geboren, studierte bei Lully, dem Pariser Musikpapst, kam dann nach Wien, wo er von Leopold I. gefördert wurde. Später wurde er Organist des Erzbischofs von Salzburg. Dieser schickte ihn nach Rom, damit er dort die „welsche Manier“ lerne. So war er wohl der erste, der in seinen Kompositionen bewußt den französischen und den italienischen Stil, die er bei ihren Hauptvertretern studiert hatte, gemeinsam verwendete. Er schrieb „... daß mich beflissen, die tiefsinnige italianische Affecten mit der frantzösischen Lustbar- und Lieblichkeit dergestalt zu bemäßigen, daß weder jene zu dunkel-aufgeblasen, noch diese zu frey-außgelassen seyn möchten“. Im Vorwort zum Florilegium gibt er genaue Anweisungen, wie seine Werke aufzuführen seien, wobei er auf die Besetzungsstärke, die Verzierungen und besonders auf die richtigen Bogenstriche den größten Wert legt.

Johann J. Fux war ein Bauernkind aus der Steiermark. Über seinen Werdegang wissen wir nichts. Mit 36 Jahren war er Organist der Schottenkirche in Wien, bald darauf wurde er von Leopold I. zum Hofkomponisten ernannt. Später wurde er sogar Hofkapellmeister. Sein Ruf gründet sich hauptsächlich auf das von ihm verfaßte Lehrwerk „Gradus ad Parnassum“, das vielen Musikergenerationen zum unentbehrlichen Leitfaden wurde. Er war aber nicht, wie viele meinen, in

erster Linie Theoretiker, sondern seine zahlreichen Kompositionen waren zu seiner Zeit weit verbreitet und sehr geschätzt. Sein „Concentus...“ ist eine Sammlung verschieden besetzter virtuoser Instrumentalwerke, die äußerst fortschrittlich instrumentiert sind. Oboen und Violinen werden in diesen Suiten immer wieder Concerto-grosso-mäßig solistisch eingesetzt, eine Manier, die Händel und Telemann später aufgriffen.

Heinrich I. F. Biber ist einer der interessantesten Komponisten des 17. Jhs. Als Violinvirtuose war er in ganz Europa berühmt. Seine erste Anstellung hatte er als Kapellmeister in Kremsier, und obwohl er von dort gegen den Willen seines Herrn wegging, schätzte man sein künstlerisches Genie so sehr, daß man gewissenhaft alle seine Werke in Abschriften kommen ließ. Biber ging von Kremsier nach Salzburg, wo er Vizekapellmeister wurde. Von Leopold wurde der große Geiger geadelt. Mit dem berühmtesten Geigenmacher jener Zeit, Jakobus Stainer, war er befreundet. In seinen Instrumentalwerken bringt er die klangliche Eigenart und die technischen Möglichkeiten jedes Instruments glänzend zur Geltung. Besonders interessant sind die beiden Programmstücke, mit denen dieser Abend beschlossen wird. In der Pauernkirchfahrt sieht man nach festlicher Versammlung des Volkes eine Prozession aus der Ferne kommen und in einer orgeldurchtönten Kirche verschwinden, danach ist ein kräftiger Bauerntanz und eine feine Aria, wohl aus dem Wirtshaus, zu hören. — Die Battalia ist wohl das „modernste“ Werk der ganzen Barockmusik. Nach der militärischen Einleitungssonata (mit vorgeschriebenen ‚col legno‘-Schlägen!) hört man die „Musketierer“ ihre derben Lieder durcheindersingen (darunter auch das ‚Kraut und Rüben‘, das Bach in seinen Goldbergvariationen verwendete), nach einem kleinen Zwischenspiel folgt der ‚Marsch‘, in dem die Geige eine Querpfeife und der Kontrabaß eine Trommel zu imitieren hat (Biber schreibt dazu „wo die Druml geht im Baß muß man an die Saite ein Papier machen...“). Danach ein Reiterlied und der Abschied vor der Schlacht, in der die Kanonen durch ‚Bartok-Pizzicati‘ dargestellt werden. Das abschließende ‚Lamento der Verwundten‘ mag uns makaber erscheinen, besonders wenn man bedenkt, daß das ganze Werk Bacchus dediziert ist, wie Biber auf dem Titelblatt angibt. Man hatte eben damals, als Kindbettfieber, Pocken und die Pest noch die Menschheit ständig bedrohten, eine ganz andere Einstellung zum Leiden und zum Sterben. Die musikalische Darstellung des ‚Programms‘ ist äußerst konzentriert, Biber drückt sich, dem Stil der Zeit entsprechend, in der kürzest möglichen Form aus.

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)