

WIENER FESTWOCHEN 1966

Wir erlauben uns
Sie zum Konzert unseres Ensembles

CONCENTVS MVSICVS

am Dienstag, dem 31. Mai und Donnerstag, dem 2. Juni 1966, um 19 Uhr 30
im Kuppelsaal des Schwarzenbergpalais
einzuladen.

Musik im Theresianischen Wien

G. Chr. Wagenseil, Posaunenkonzert

Fl. L. Gassmann, Streichquartett

J. Haydn, Divertimento für Baryton, 2 Naturhörner und Streichquintett
Cembalokonzert

Auf Originalinstrumenten des 17. u. 18. Jahrhunderts

Karten an der Konzerthauskassa (Tel. 721211) und an der Abendkassa

WIENER FESTWOCHEN 1966
 PALAIS SCHWARZENBERG
 KUPPELSAAL

Dienstag, den 31. Mai 1966

Donnerstag, den 2. Juni 1966

CONCENTVS MVSICVS

ENSEMBLE FÜR ALTE MUSIK

Violine, Jacobus Stainer, Absam 1658

Alice Harnoncourt

Violine, Jacobus Stainer, Absam 1677

Walter Pfeiffer

Violine, Klotz, Mittenwald 18. Jh.

Peter Schoberwalter

Violine, Klotz, Mittenwald 18. Jh.

Josef de Sordi

Viola, Marcellus Hollmayr, Wien 17. Jh.

Kurt Theiner

Baryton, Kopie nach Daniel Achatius Stadelmann 1732 (Haydns Instrument)

von J. Krenn, Wien

Hermann Höbarth

Violoncello, Andrea Castagneri, Paris 1744

Nikolaus Harnoncourt

Violone, Anthony Stefan Posch, Wien 1729

Eduard Hruza

Querflöte, A. Grenser, Dresden, Mitte des 18. Jhs.

Leopold Stastny

Querflöte, Pourto, Paris um 1780

Gottfried Hechtl

2 Naturhörner, J. Huschauer, Wien um 1756

Hermann Rohrer, Hans Fischer

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

Hans Pöttler

Cembalo (einem niederländischen Instrument des 18. Jhs. nachgebaut)

von R. Schütze, Heidelberg

Herbert Tachezi

Bögen aus dem 17. und 18. Jh.

Preis des Programms S 4,—

Musik im Theresianischen Wien

Georg Christoph Wagenseil (1715—1777)

Konzert für Posaune, zwei Querflöten, zwei Hörner in Es,
Streicher und Basso continuo

Adagio

Allegro assai

Hans Pöttler, Posaune

Florian Leopold Gassmann (1729—1774)

Quartett Nr. 3 (e-Moll) aus

„Six quatuors pour deux violons, alto et violoncello“

Poco Adagio

Allegro

Menuetto

Allegro

Pause

Joseph Haydn (1732—1809)

Divertimento terzo a otto voci. 1775 (A-Dur) für zwei Hörner in A, zwei
Violinen, Baryton, Viola, Violoncello und Violone

Adagio

Allegro

Finale Allegretto (Menuett)

Concerto per il Cembalo concertato, accompagnato da due Violini, Violetta
e Basso (F-Dur)

Allegro

Largo cantabile

Finale, Presto

Herbert Tachezi, Cembalo

Dicadenzen im 1. und 2. Satz werden vom Solisten frei improvisiert.

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 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 Klangschatierungen 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.

Auf musikalischem Gebiet war die Regierungszeit Maria Theresias eine typische Übergangsepoche. Die große Zeit barocker Prachtentfaltung war vorüber. Maria Theresia hatte in ihrer Jugend noch die glanzvollen Opern Fux' und Caldaras erlebt, gelegentlich sogar selbst mitgesungen oder getanzt. Mit dem Tod von J. J. Fux war diese Zeit aber endgültig vorbei. Einerseits hatte sich der musikalische Geschmack durch die Wiener und Mannheimer Neuerer schnell vom barocken Ideal abgewandt, andererseits hatte die Kaiserin nicht dasselbe musikalische Interesse wie ihre Vorgänger, die durchwegs leidenschaftliche Musikliebhaber gewesen waren. So verfiel die Hofoper, die besten Musiker nahmen ihren Abschied, das Orchester wurde dezimiert. — Da sich aber in einer musikdurchpulsten Stadt wie Wien das Musikleben nicht nur in Repräsentationskonzerten und Opern abspielte, sondern im Bürgertum und Adel eine breite Basis hatte, verlagerte sich nun das Schwergewicht zur Haus- und Kammermusik. Vom Kaiserhaus angefangen über die Adelsfamilien bis zur bürgerlichen Gesellschaft, überall wurde musiziert. Maria Theresias Sohn, Joseph II. spielte mit Gassmann und zwei anderen Musikern allwöchentlich Streichquartett, die reicheren Fürsten hielten sich sogar kleinere Orchester, in denen die berühmtesten Musiker jener Zeit beschäftigt waren.

Die musikalische Bildung dieser Mäzene war sehr hoch, die meisten spielten selbst ein Instrument, manche so gut, daß sie mit Berufsmusikern konkurrieren konnten: Friedrich II. von Preußen war berühmt für sein Flötenspiel, Fürst Nikolaus Esterhazy war ein begeisterter und, nach der Schwierigkeit der für ihn geschriebenen Werke zu schließen, ausgezeichnete Barytonspieler, Kurfürst Maximilian von Bayern komponierte und war in ganz Europa für sein Flöten- und Cellospiel berühmt. So konnten die Komponisten, da sie sich ja an einen erlesenen Kreis musikgebildeter Kenner wandten, mit höchstem Musikverständnis rechnen. Sie wußten, daß auch die feinste musikalische Anspielung verstanden wurde, daß jede Neuerung im Formalen, in der Instrumentation, im harmonischen Ablauf, erfaßt würde. So erklären sich die leidenschaftlichen Diskussionen, die jedes neue Werk hervorrief, so erklärt sich auch der ungeheure Bedarf an neuen Kompositionen. Zu dieser Zeit war es üblich, ein Werk für ein und denselben Hörerkreis nur einmal zu spielen. Wenn es einmal bekannt war, war es nicht mehr interessant. Sowohl der Komponist als auch der Hörer empfanden die Überraschung als wesentlich. Der Komponist führte den Hörer von einer Gemütsbewegung zur anderen, störte ihn abrupt durch „Trugschlüsse“, führte eine altgewohnte Phrase unerwartet weiter — all dies ist unmöglich, wenn man ein Werk bereits kennt. Aus diesem Grund wollte man damals nur Neues hören, und jedes Privatorchester hatte seine eigenen Komponisten, die für jeden Anlaß die Musik zu schreiben hatten. Ein Heer von Notenschreibern kopierte die Werke berühmter fremder Meister, damit sie — einmal — auch hier gespielt werden konnten.

• Eine der wichtigsten Neuerungen der nachbarocken „empfindsamen“ Musik war neben der typisch „klassischen“ Melodik, der neuartige Gebrauch der Dynamik. Sie war nun nicht mehr Sache des Interpreten, ein Zusatz zur interessanten Gestaltung, sie wurde zum wesentlichen Bestandteil der Kompositionen selbst. Diese Neuerungen fanden natürlich ihren Niederschlag in der Instrumentation: Instrumente ohne oder mit wenig Dynamik wie Blockflöte, Gambe, Cembalo u. a. wurden zurückgedrängt, Instrumente mit besonders „empfindsamen“ Klangfärbungen wie Querflöte und Horn wurden große Mode.

In diesem Konzert, in dem die Musik selbst schon das geläufige Idiom der Klassik gefunden hat, ist die Besonderheit des Musizierens mit Originalinstrumenten, also das Hervorheben des Klanglichen, wohl besonders interessant. Es wäre unmöglich, den Solopart des Posaunenkonzertes Wagenseils, übrigens des wahrscheinlich ersten Konzertes für dieses Instrument, mit einem modernen Instrument adäquat darzustellen. Die alte Posaune war ein weiches, cantables Melodieinstrument, während die moderne zum „schweren Blech“ zählt und in erster Linie massive Tuttiakkorde zu untermauern hat. — Die Naturhörner, hier beim Posaunenkonzert und beim Haydn-Divertimento eingesetzt, unterstreichen durch ihre weitgehende Beschränkung auf die jeweilige Naturtonskala die Haupttonart dieser Werke, da die bei jeder Abweichung benützten Stopftöne einen eigenartig gedämpften Klang besitzen. In Haydns Werk, das ein ausgesprochenes Experimentierstück ist mit seinen Instrumentationseffekten, werden unglaublich hohe und unglaublich tiefe Töne von beiden A-Hörnern verlangt, wobei das zweite Horn sogar den Kontrabaß unterschreitet. — Die im Posaunenkonzert verwendeten Querflöten sollen keineswegs als solche hervortreten, sondern den Streicherklang mit einem verschleierten Schmelz überziehen.

Wagenseil war ein Schüler Fux' und Klavierlehrer der kaiserlichen Familie. Er war wohl der erste, der sich von der hergebrachten Schreibart löste und die Tonsprache der neuen Zeit fand. — Gassmann, der bevorzugte Komponist Josephs II., war nach unsteten Wanderjahren als Harfenist und Komponist, die ihn besonders mit dem italienischen Opernstil vertraut gemacht hatten, als Ballettkomponist, später sogar als Hofkapellmeister nach Wien gekommen. Seine Streichquartette, bezüglich der kontrapunktischen Durcharbeitung der Stimmen fast noch barock, atmen schon den genial ungebärdigen, andererseits auch wieder höchst sensiblen Ausdruck späterer Generationen. — Das Divertimento Haydns ist eine der zahlreichen Kompositionen, in denen Haydns Brotherr, Fürst Nikolaus Esterhazy, das Baryton spielte. Da dieses Melodieinstrument eine Oktave tiefer klingt als es notiert wird, wird es oft als Farbe zur ersten Violine hinzugefügt. Im Ganzen weicht die Instrumentation dieses Werkes sehr stark vom Gewohnten ab: Der Kontrabaß (Violone) hat eine vom Cello unabhängige Stimme, die Baßstimme ist zwischen ihm, dem Cello und dem zweiten Horn aufgeteilt.