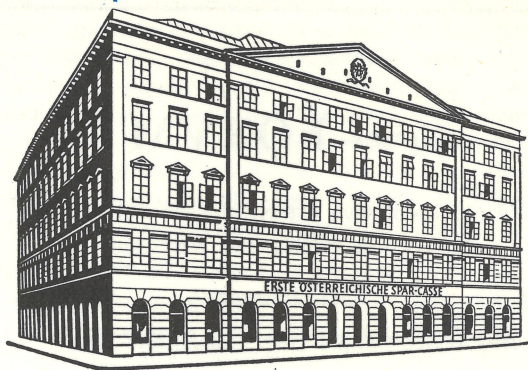




*Seit 1819
im Dienste
der Allgemeinheit!*

ERSTE ÖSTERREICHISCHE SPAR-CASSE

Hauptanstalt: Wien I, Graben 21
Telefon Δ 63 47 61

Zweiganstalten in allen Bezirken Wiens
sowie in Schwechat und Himberg



*Die helfende
Hand in allen
Geld-
angelegenheiten!*



WIENER KONZERTHAUS-
GESELLSCHAFT 1966/67

DOBLINGER



Das moderne Musikhaus
mit der großen Tradition

Musikalien

Musikbücher

Schallplatten

Musikinstrumente

Radioapparate

Tonbandgeräte

Wien I, Dorotheergasse 10

52 35 04

DOBLINGER

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

M O Z A R T - S A A L

Mittwoch, 29. März 1967, 19.30 Uhr

Zyklus VII / JOHANN SEB. BACH

5. Abend im Abonnement

J. S. BACH
1685—1750

1. Brandenburgisches Konzert F-Dur,
BWV 1046

Allegro

Adagio

Allegro

Menuet, Trio, Poloineshe, Trio

2 Corni da caccia: Ernst Mühlbacher
Hermann Rohrer

Oboe 1: Jürg Schaefflein

Violino piccolo concertato:
Alice Harnoncourt

6. Brandenburgisches Konzert B-Dur,
BWV 1051

Allegro

Adagio ma non tanto

Allegro

2 Viole da Braccio: Kurt Theiner
Alice Harnoncourt

Violoncello: Hermann Höbarth

Ouverture (Suite) h-moll, Nr. 2
BWV 1067

Ouverture (Grave — Allegro —
Lentement)

Sarabande

Bourrée I/II

Polonaise

Menuet

Badinerie

Flûte traversière: Leopold Stastny

Ausführende:

CONCENTUS MUSICUS

Violino piccolo, Marian Petz, Wien 1777 Alice Harnoncourt

Violine, Jakobus Stainer, Absam 1658 Alice Harnoncourt

Violine, Jakobus Stainer, Absam 1677 Walter Pfeiffer

Violinen, Klotz, Mittenwald, 18. Jh. Peter Schoberwalter

Stefan Plott

Violine, Furber, London 1804 Josef de Sordi

Viola, Marcellus Hollmayr, Wien 17. Jh. Kurt Theiner

Viola, Matthias Thier, Wien 1806 Alice Harnoncourt

Viola da Gamba, Jakobus Stainer Nikolaus Harnoncourt

Viola da Gamba, Jakob Precheisn, Elli Kubizek

Wien 1670
Violoncello, Andrea Castagneri, Hermann Höbarth
Paris 1744

Violone, Antony Stefan Posch, Wien 1729 Eduard Huza

Flûte traversière, A. Grenser, Dresden, Leopold Stastny
Mitte des 18. Jh.

Barockoboe, P. Paulhahn, deutsch um 1720 Jürg Schaefflein

Barockoboe, Kopie nach Paulhahn Karl Gruber

von H. Schück, Wien

Barockoboe, Kopie nach Denner Bernhard Klebel

von O. Steinkopf

Barockfagott, Wien 18. Jh. Otto Fleischmann

Naturhörner, J. Huschauer, Wien um 1756 Ernst Mühlbacher

Hermann Rohrer

Cembalo, Kopie eines italienischen Herbert Tachezi

Kieflügels um 1700 v. M. Skowronek,
Bremen

MUSIK AUF ALTEN INSTRUMENTEN. Nikolaus Harnoncourt, Gründer und Leiter des Concentus Musicus, hat zu wiederholten Malen zu den Problemen der Aufführungspraxis alter Musik Stellung genommen. Die nachfolgenden Ausführungen sind das Konzentrat seiner Ansichten.

Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten, alte Musik darzustellen: entweder man überträgt ihre klangliche Realisierung in die Gegenwart, indem man die Musik mit den Mitteln der Gegenwart interpretiert – oder man bemüht sich, sie möglichst genau nach jenen Normen wiederzugeben, die zur Zeit ihrer Entstehung gegeben waren und die wir deshalb mit den Intentionen des Komponisten gleichsetzen dürfen. Das Ensemble des Concentus hat sich für die zweite Möglichkeit entschieden, ohne damit der anderen ihren Wert absprechen zu wollen. Die angestrebte Werktreue erstreckt sich dabei nicht nur auf die getreue Wiedergabe des Notentextes unter Berücksichtigung aller wissenschaftlich erreichbaren Quellen, sondern auch auf das Klangbild und auf alle Einzelheiten der Aufführungspraxis, soweit diese rekonstruierbar ist. Die erste Voraussetzung dabei ist die Verwendung von Originalinstrumenten, deren Spielweise nach historischen Überlieferungen neu zu erlernen ist.

Unter „alten Instrumenten“ versteht man meistens Cembalo, Gamben, Blockflöten, vielleicht noch eine Viola d'amore. In den seltensten Fällen gibt sich der Musikfreund davon Rechenschaft, daß alle Instrumente der Barockära, selbst jene, die damals schon denselben Namen wie heute führten, also etwa Geigen, Violen, Violoncelli, gänzlich anders klangen als heute. Nach 1800, als die letzten Reste des barocken Instrumentariums verschwanden, haben diese Streichinstrumente eine radikale Operation erlitten, die sie den damals modernen Anforderungen anpassen sollte. Selbst die alten Meistergeigen, die heute als das Nonplusultra des Geigenbaues gelten, wurden damals umgebaut: sie erhielten einen neuen Baßbalken, der gegenüber dem alten fünfmal stärker war, einen neuen, längeren Hals und stärkere Darmsaiten, die nun entsprechend größeren Druck aushalten mußten. Schließlich verwendete man einen viel schwereren Bogen. Zweck dieser Umwandlung war vor allem eine Klangverstärkung. Die ursprünglichen Geigen hatten ungefähr ein Drittel der Lautstärke, die sie heute besitzen. Darüber hinaus war aber auch die Tonqualität ganz anders beschaffen: die Barockgeige hatte einen verhältnismäßig schwachen Grundton und viele hohe Obertöne, was ihr einen weit aus helleren, schärferen Klang gab als den, den wir heute von der Geige kennen. Im Laufe der Zeit wurde dann der glatte, obertonarme Klang der modernisierten Geige zum erstrebten Klangideal, dem sich auch die anderen Instrumente immer mehr näherten. Diese Transformation ging natürlich Hand in Hand mit jenen strukturellen Änderungen, welche die Musik des 19. Jahrhunderts von jener des 18. unterschied. Die Instrumente, die heute in Gebrauch sind, perpetuieren sämtliche das Klangideal des vorhergegangenen Jahrhunderts. Will man indessen dem barocken Klangbild gerecht werden, muß man auf die originalen Instrumente zurückgreifen. Denn nur ihr Klang kann eine richtige Idee von der Musik geben, die für sie geschrieben worden war.

Die Streicher des Concentus benützen ausschließlich Instrumente im Originalzustand, die mit eigens angefertigten

Darmsaiten bezogen sind und mit originalen Barockbogen gespielt werden. Der Klang dieser Instrumente ist außerordentlich schlank und zart, die gesamte Dynamik um mindestens einen Grad leiser als bei modernen Instrumenten. Das stellt Anforderungen an den Hörer, der sich nun nicht mehr dem Klangrausch hingeben kann, sondern die Aufgabe des Streichinstrumentes wieder in der Führung einer klaren, im polyphonen Zusammenwirken stets erkennbaren, also vor allem strukturell wichtigen Linie zu sehen hat. Dieser Klang soll also nicht „vom historischen Standpunkt interessant“ sein, sondern direkt zum Wesen der alten Musik führen.

Was von den Streichinstrumenten gesagt wurde, gilt zum guten Teil auch für die anderen Instrumente. Die Verwendung eines Cembalos z. B. ist heute für die Aufführung barocker Musik zwar schon obligatorisch. Leider garantiert diese Verwendung, zumal im Rahmen eines modernen Orchesters, keineswegs die Annäherung an die barocke Praxis. Wer je ein altes, nicht umgebautes Cembalo gehört hat, weiß, wie wenig cembaloähnlich die modernen Konstruktionen klingen; vor allem sind sie viel zu schwach und stumpf im Klang.

DIE BRANDENBURGISCHEN KONZERTE BACHS, sechs in der Zahl, beziehen ihren Titel von der Tatsache, daß sie 1721 dem jüngsten Sohn des Großen Kurfürsten, Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg, überreicht wurden. Nach den Forschungen von Smend und Bessler wird es wahrscheinlich, daß sie nicht für diesen Zweck geschrieben wurden, sondern eine Auswahl aus dem vielleicht weitaus größeren Repertoire der Kapelle von Cöthen darstellten. Anhaltspunkte dafür gibt die Besetzung der Kapelle von Cöthen, die die meisten der geforderten Instrumente beisteuern konnte, während dies bei der kleineren Kapelle des Markgrafen nicht möglich war. Daß die Konzerte für kleinste Besetzung gedacht waren, ergibt sich aus demselben Umstand.

Das erste Brandenburgische Konzert stellt drei Chöre einander gegenüber: den vom Violino piccolo angeführten Streicherchor, einen Oboenchor mit Fagottbaß und ein Hörnerpaar. Hörner waren zu jener Zeit als Orchesterinstrumente noch nicht durchwegs eingeführt. Wie die meisten Kapellen der Zeit hatte auch die von Cöthen keine fix angestellten Hornisten: die Aufführungstermine des 1. Brandenburgischen Konzertes lassen sich an Hand von Besuchsdaten reisender Hornisten rekonstruieren. Die Hornisten hatten damals noch ventillose Naturhörner, auf denen die Töne der diatonischen und erst recht die der chromatischen Skala lediglich durch Veränderung des Lippendruckes und „Stopfen“, i. e. Veränderung der Tonhöhe durch Einführung der rechten Hand in die Stürze, erzielt werden konnten. Veränderungen der Klangfarbe der einzelnen Töne war dabei, ebenso wie die durch Gabelgriffe bedingten Klangunterschiede der Holzblasinstrumente, eine durchaus erwünschte Bereicherung des Klangbildes. Das Violino piccolo ist eine kleine, in diesem Falle um eine Terz höher gestimmte Geige. Der Grund ihrer Verwendung liegt ausschließlich in der besonderen Klangfarbe dieses Instruments, das sich gegenüber den anderen Geigen und der Solo-Oboe deutlich abhebt. Die Doppelrohrblattinstrumente sind nahezu klappenlos. Auch für sie gilt, daß man die Unregelmäßigkeit der Klangfarbe als durchaus angenehm empfand.

Das sechste Brandenburgische Konzert ist für Streicherbesetzung geschrieben: Due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello, Violone e Cembalo, wobei nur Cembalo und Violone ausschließlich mit Continuo-Aufgaben betraut sind, während sich das Cello in den Ecksätzen am Konzertieren der Violon beteiligt. Trotz solistischer Besetzung herrscht hier formal das Concerto-grosso-Prinzip. Der Mittelteil ist ein Duett der beiden Viole da Braccio über dem Continuo-Baß, dem sich das Cello als etwas beweglichere Baßstimme zugesellt.

DIE 2. SUITE IN H-MOLL, BWV 1067, dürfte aus derselben Zeit wie die Brandenburgischen Konzerte stammen. Die Besetzung sieht neben dem Streichkörper eine Flöte vor, und zwar eine Querflöte, im Gegensatz zu den damals ebenso häufig gebrauchten Blockflöten. Der erste, nicht näher bezeichnete Satz hat den Charakter der französischen Ouvertüre, die anderen Sätze sind stilisierte Tanzformen, von denen einige in zwei Variationen zur Darstellung gelangen (Bourrée, Polonaise). In dieser Suite finden sich auch einige Sätze, die nicht zu dem üblichen Schema der Suite gehören, wie Rondeau und Badinerie. Sie betonen den französischen Charakter des Werks. Wie in den meisten Suiten Bachs — auch in denen für ein Soloinstrument — scheint zwischen den Sätzen ein bestimmter Zusammenhang zu bestehen, der vor allem in der Konfrontation der ersten Takte jedes Suitensatzes hervortritt. Es handelt sich um eine bestimmte melodische Linie, die den meisten Satzanfängen als gemeinsame Wurzel zugrunde liegt.

Bei der h-moll-Suite wird eine barocke Querflöte als Soloinstrument verwendet. Diese Flöte aus Buchholz hat nur eine Klappe und ist konisch gebohrt, im Gegensatz zur modernen zylindrischen und vielklappigen Silberflöte. Abgesehen vom ganz anderen Klang, sind auch die Balanceverhältnisse zwischen der alten Flöte und dem Ensemble ganz anders — sie ist nicht so solistisch dominierend, wie man es bei modernen Instrumenten zu hören gewohnt ist, sondern viel mehr in den Gesamtklang eingebettet.

Rudolf Klein

Mozart-Saal Dienstag, 2. Mai 1967, 19.30 Uhr
Zyklus VII / 6. Abend
CONCENTUS MUSICUS

Bach: 1. Suite C-Dur, BWV 1066
2. Brandenburgisches Konzert F-Dur, BWV 1047
Violinkonzert E-Dur, BWV 1042

Mozart-Saal Montag, 3. April 1967, 19.30 Uhr
Sonatenabend
JOSEF SIVO, Violine
IVAN ERÖD, Klavier

Mozart: Sonate B-Dur, KV. 454
Beethoven: Sonate G-Dur, op. 96
Schumann: Sonate d-moll, op. 121

Neues FORVM

Die repräsentative österreichische Zeitschrift
für Kultur, Politik und Wirtschaft

XIII. Jahrgang

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT VON

GUNTHER NENNING

IN VERBINDUNG MIT

ALEXANDER LERNET-HOLENIA, RENE MARCIC,
ELISABETH STENGEL

1966 schrieben im FORVM:

WOLFGANG ABENDROTH, LOUIS ARAGON, HANNAH ARENDT, H. C. ARTMANN, ERNST BLOCH, ANTON BURGHARDT, JOSEPH BUTTINGER, FELIX BUTSCHEK, WILHELM DANTINE, MILOVAN DJILAS, HEIMITO DODERER, HEINRICH DRIMMEL, ROGER GARAUDY, GIULIO GIRARDI, RUPERT GMOSE, GERHARD GOLLWITZER, A. P. GÜTERSLOH, ERNST JÜNGER, ROBERT HAVEMANN, FRIEDRICH HEER, GUSTAV HEINEMANN, ERICH HELLER, FRITZ HOCHWÄLDER, WERNER HOFMANN, HEINZ KIENZL, JOSEF KLAUS, HANS KLECATSKY, FRITZ KLENNER, HORST KNAPP, WALDEMAR VON KNOERINGEN, OSKAR KOKOSCHKA, LESZEK KOLAKOWSKI, FRANZ KARDINAL KÖNIG, ERNST KOREF, RUDOLF KRÄMER-BADONI, BRUNO KREISKY, ERNST KRENEK, MIROSLAV KRLEZA, ALEXANDER LERNET-HOLENIA, NORBERT LESER, GYÖRGY LIGETI, CESARE LUPORINI, GEORG LUKACS, ERNST MAJONICA, EDUARD MÄRZ, FRANZ MAYER-GUNTHER, HANS JOACHIM MERKATZ, JOHANNES MESSNER, JOHANNES B. METZ, MIHAJLO MIHAJLOV, HERMANN MÖRTH, GÜNTHER NENNING, LASZLO NEMETH, ROBERT NEUMANN, ANDREAS OKOPENKO, THEODOR PIFFL-PERCEVIC, KARL RAHNER, LUDWIG REICHOLD, WIELAND SCHMIED, WOLFGANG SCHMITZ, FRANZ M. SCHMÖLZ, O. F. SCHUH, GYÖRGY SEBESTYÉN, IGNAZIO SILONE, ANDREJ SINJAWSKI, KURT SKALNIK, ZDENKO SKREB, WALTER STROLZ, FRANZ JOSEF STRAUSS, HELMUT THIELICKE, HANS THIRING, ERNST TOPITSCH, HANS WEIGEL, ERIKA WEINZIERL

Einzelpreis

öS 25,— DM 4,— sfr. 4,50

Jahresabonnement

öS 200,— DM 35,— sfr. 38,— US \$ 9,—

REDAKTION UND VERWALTUNG:
MUSEUMSTRASSE 5, 1070 WIEN