

*Seit 1819  
im Dienste  
der Allgemeinheit!*

# ERSTE ÖSTERREICHISCHE SPAR-CASSE

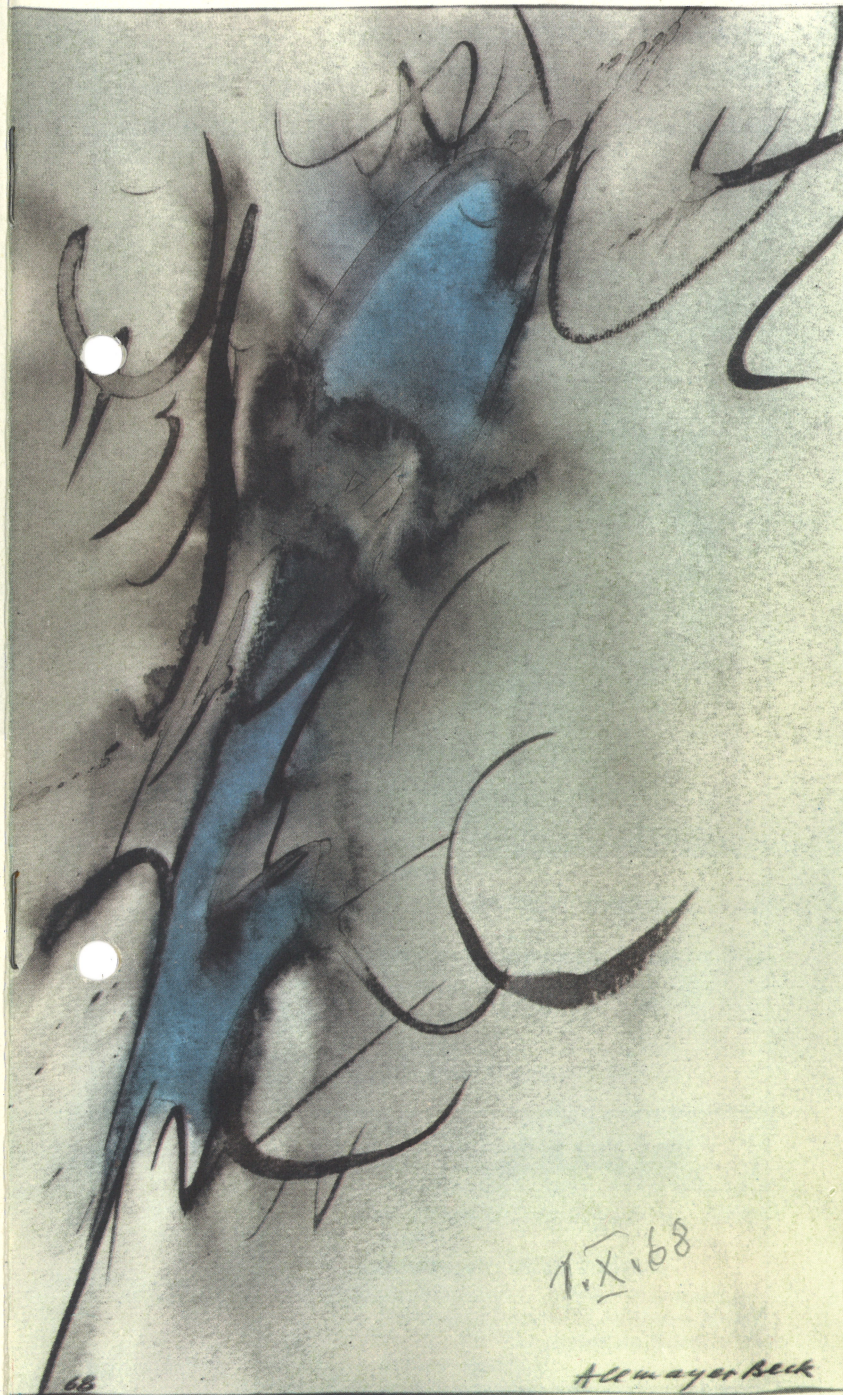
Hauptanstalt: Wien I, Graben 21  
Telefon  $\Delta$  63 47 61

Zweiganstalten in allen Bezirken Wiens  
sowie in Schwechat und Himberg



*Die helfende  
Hand in allen  
Geld-  
angelegenheiten!*

161  
wiener  
konzertausgesellschaft



1968/69

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

M O Z A R T - S A A L

Dienstag, 1. Oktober 1968, 19.30 Uhr

ZYKLUS VI / GEORG F. HÄNDEL

1. Konzert im Abonnement

G. F. HÄNDEL

Concerto grosso F-Dur, op. 3/4b

Largo – Allegro

Largo

Allegro

Sonata a 3, F-Dur, op. 2/3

Andante

Allegro

Adagio

Allegro

Concerto per l'Organo  
g-moll, op. 4/1

Larghetto e staccato

Allegro

Adagio

Andante

HERBERT TACHEZI, Orgel

Concerto per l'Organo  
F-Dur, op. 4/4

Allegro

Andante

Adagio

Allegro

HERBERT TACHEZI, Orgel

Concerto grosso F-Dur, op. 3/4a

Andante – Allegro

Andante

Allegro

Minuetto Alternativo I/II

Ausführende:

**CONCENTUS MUSICUS**

Barockoboen: Jürg Schaefflein, Alfred Hertel

Barockfagott: Milan Turkovic

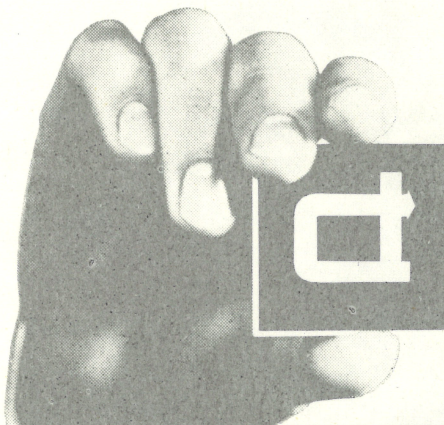
Barockviolin: Alice Harnoncourt,  
Peter Schoberwalter, Wilhelm Mergl,  
Walter Pfeiffer, Josef de Sordi, Fer-  
dinand Svatek

Barockviola: Kurt Theiner

Barockcello: Nikolaus Harnoncourt

Violone: Eduard Hruza

Cembalo: Herbert Tachezi und Hans  
Haselböck



**Dieses Zeichen  
ist Garantie  
für ein individuelles  
Versicherungsservice**

**... und das brauchen Sie doch !**

**DONAU**

ALLGEMEINE VERSICHERUNGS-AKTIENGESELLSCHAFT

1010 WIEN 1, WIPPLINGERSTRASSE 36—38

## WARUM HÄNDEL?

Concentus musicus ist für die Freunde der Wiener Konzerthausgesellschaft bereits ein fest umrissener Begriff. Sie wissen, daß dieses von Nikolaus Harnoncourt gegründete und geleitete Ensemble ausschließlich auf alten Instrumenten spielt, daß sich seine Mitglieder auch die Spielart dieser alten Instrumente, die wesentlich von der moderner differiert, angeeignet haben, und daß sie auf Grund eingehender wissenschaftlicher Arbeit um eine Rekonstruktion des Klanges bemüht sind, der den Komponisten seinerzeit vorgeschwebt haben muß, weil sie mit ihm heranwachsen. Nachdem vom Concentus zwei Spielzeiten lang die Musik Bachs vorgetragen wurde, hat sich bereits ein Kreis von Hörern gebildet, die die Vorteile dieser Musikwiedergabe zu schätzen wissen. Hervorzuheben, daß im Ausland bereits eine große Hörergemeinde die authentische Wiedergabe alter Musik bevorzugt und die Schallplattenindustrie in steigendem Maße auf solche Interpretationen zurückgreift. Der Concentus wird übrigens im Anschluß an das Eröffnungskonzert im Mozart-Saal eine Amerika-Tournee unternehmen.

Warum nun nach Bach einen Zyklus, der ausschließlich Werken vor Georg Friedrich Händel gewidmet ist?

Dazu Nikolaus Harnoncourt: „Der Erfolg unserer Bach-Interpretationen, der Umstand, daß wir einen neuen – und wie wir glauben authentischen – Bach-Stil gefunden haben, läßt natürlich unser Interesse sowie die Erwartungen unserer Hörer auf andere große Meister schwenken. Gemessen an der Unmenge von ‚Übermalungen‘, die wir wegzukratzen hatten, bevor wir zum originalen Bach-Bild gelangten, stand uns auch bei Händel keine geringere Arbeit bevor – dessen waren wir von Anfang an sicher. Daß wir im Einvernehmen mit der Konzerthausgesellschaft gerade Händel wählten, ist natürlich kein Zufall: schließlich war er der Großmeister seiner Generation, der Komponist, der noch vor Bach für das sogenannte große Konzertleben entdeckt wurde, für ein Konzertleben, das in England lange vor den anderen musikliebenden Nationen eine Breite gewann, die den Vergleich mit heute nicht zu scheuen hat. Zwar ist Händel heute gegenüber Bach etwas in den Hintergrund getreten. Wir möchten aber gerade diesen Umstand nicht unüberprüft hinnehmen, nicht ohne versucht zu haben, seine Musik von den Schlacken einer unhistorischen Tradition gesäubert zu wissen.“

Diese „unhistorische“ Tradition ist die des 19. Jahrhunderts. Was hat diese Tradition im besonderen hinterlassen, welche falschen Vorstellungen hat sie dem 20. Jahrhundert weitergegeben?

„Händels Oratorien und ‚Orchesterwerke‘ – Orchesterwerke im Sinne der Romantik – haben im 19. Jahrhundert durch die Interpretation eine klangliche Kompaktheit erfahren müssen, eine Quantifizierung im Sinne einer Monumentalität, die auch auf die Substanz der Musik selbst übertragen wurde: die Tempi wurden zerdehnt, das Breit-Akkordische derart hervorgehoben, daß ein primitiv-harmonischer, rein äußerlicher Monumentalstil entstand, von dem sich der Hörer, bequem genießend, quasi beruhigen ließ. Das wurde geradezu als Inbegriff des Händel-Stils und darüber hinaus der Barockmusik schlechthin empfunden: riesige Klangmassen, die in prächtigen und sehr einfachen harmonischen Abfolgen eine Art von unkomplizierter Feststimmung erzeugten. Nun, wir glauben, daß Händels Musik weit bedeutender ist, als es so – äußerlich gehört – den Anschein hat. Und wir wollen diese inneren Aspekte in der Musik des Meisters wieder entdecken, zusammen mit dem Publikum, Aspekte, die – davon sind wir fest überzeugt – von Beginn an in diesen Werken endemisch sind, aber später von der symphonischen Aufführungspraxis verschüttet wurden.“

Diese verschütteten Aspekte sollen also mit Hilfe der alten Instrumente wieder zutage gefördert werden. Wie hat sich der Hörer darauf einzustellen?

„Durch die alten Instrumente wird, das haben wir schon bei Bach bewiesen, der stimmige Aufbau der Musik mit größtmöglicher Klarheit bloßgelegt. Durch die damit verbundene Klang-

askese wird dem Hörer wieder die überaus wichtige Rolle des aktiven Zuhörers auferlegt, ja, wie wir hoffen, fast aufgezwungen, eine Rolle, die er – gerade bei Händel – durch das passive Genießen nahezu schon verlernt hat. Wir werden nicht einem leeren, von Händel niemals intendierten Schönklang huldigen, sondern immer den tieferen Sinn zu entdecken suchen.“

Bedeutet eine solche Einstellung nun eine Hinwendung zu einer historisierenden Interpretation?

„Nicht im Sinne einer Abwertung. Aufgabe des Musikers ist es natürlich, alle erreichbaren Informationen über die historische Wiedergabe einzuholen, sich zu unterrichten, was Händel gewollt haben mag. Daß sein Wille nicht auf eine akademisch trockene Wiedergabe seiner Musik hinauslief, sondern auf eine lebendige Interpretation, versteht sich bei diesem Erzmusiker wohl von selbst. Und wir wollen in seinem Sinn verfahren. Wir diminuieren zum Beispiel Wiederholungen, d. h. wir zieren sie im Sinne der damaligen Improvisationspraxis aus, wir rhythmisieren nach den Regeln des 18. Jahrhunderts. Größten Wert legen wir auf die sprechende Zeichnung jeder Stimme, auf die charakteristische Ausarbeitung ihrer Diktion. Gerade dies wird in den zeitgenössischen Kritiken immer wieder als wesentliches ästhetisches Moment ins Treffen geführt.“

Ist diesem Vorstellungsbild das kleine Orchester angemessen?

„Durchaus, wenn man von einigen Werken absieht, in denen Händel durch die Massierung von Instrumenten bestimmte Wirkungen erzielen wollte. Aber auch für seinen ‚monumentalen‘ Messias konnte Händel 1742 in Dublin nur über einen kleinen Chor von 27 Sängern, 1743 in London über einen von 23 Sängern verfügen, bei entsprechend kleinem Orchester. Große Ensembles waren eben nur bei Freilichtaufführungen und zu besonderen repräsentativen Gelegenheiten am Platz. Monumentalität mußte in der musikalischen Substanz liegen, nicht in der Zahl der Mitwirkenden.“

Die CONCERTI GROSSI op. 3 gehören zu jener Reihe von sechs Konzerten des Jahres 1734, die als „Oboenkonzerte“ bezeichnet werden, dies im Gegensatz zu den Werken des op. 6, welche auf diese Bereicherung des Streichorchesters verzichten. Über ihren Charakter hat Burney anlässlich des großen Händel-Festes 1784 berichtet: „Die Sammlung von Stücken ... heißt zwar Hoboen-Concerte; sie hat aber sehr wenige Solosätze für dies Instrument. Die meisten Läufe und Schwierigkeiten darin sind für die Principalvioline. In der That sind diese Kompositionen, die mehr in der Schreibart von Haydns Sinfonien als von neuern Hoboen-Concerten mit langen Solosätzen zu Probe der Geschicklichkeit auf diesem Instrument sind, vorzüglich für ein großes und starkes Orchester eingerichtet, in welchem es Spieler auf verschiedenen Instrumenten gibt, die sich vorteilhaft auszeichnen.“ Die Anspielung auf Haydn zeigt, wie die damaligen Vertreter einer älteren Generation in diesen Werken Händels weniger die letzten Ausläufer einer langen Tradition als vielmehr die Ankündigung kommender Umwälzungen sahen. Tatsächlich ist die ursprüngliche Form des Concerto grosso in diesen späten Werken der Gattung schon stark verwischt.

IN DEN ORGELKONZERTEN HÄNDELS hingegen ist der Klanggegensatz des traditionellen formalen Schemas weitgehend erhalten, was einerseits auf das Vorhandensein des Soloinstruments zurückgeht (so wie sich die Solokonzerte im allgemeinen länger als die Orchesterkonzerte an die traditionelle Form gehalten haben), andererseits aber auf Umstände der Aufführungspraxis. Denn Händel hat die meisten seiner Orgelkonzerte zum eigenen Gebrauch komponiert, und zwar als Einlagestücke in seine großen Oratorien. Dabei pflegte er, ein großartiger Improvisationskünstler, seinen Part – den Part des Soloinstruments – nur andeutungsweise niederzulegen und erst bei der Aufführung entsprechend auszuschnücken, was wiederum eine saubere Trennung von Ripieno und Concertino, somit ein Festhalten an der Tradition bedingte.

War daher das Festhalten an dem überkommenen Klanggegensatz des Concerto grosso das rückwärts gewandte Ele-

ment der Orgelkonzerte, so stellte Händels Verwendung der Orgel mit Orchester das Novum dar. Zwar hat Händel die Orgel als Soloinstrument ohne Pedal verwendet und sicher auch fallweise ein Cembalo benutzt, wenn eine Orgel nicht zur Verfügung stand. Das ändert aber nichts daran, daß er vorzugsweise auf einer Orgel spielte, freilich nicht auf einer großen Domorgel und schon gar nicht auf einem der „kraftlos brüllenden Ungeheuer“, wie sie ein Jahrhundert später in Mode kamen und noch heute vielfach die Vorstellung von der Orgelkunst bestimmen, sondern auf einem von den kleinen Positiv-Instrumenten, die vielfach transportabel waren und vornehmlich kleine Pfeifen besaßen. Auf diese Tatsache ist der helle, spitze Klang dieser Orgeln zurückzuführen. Der Zusammenhang zwischen Orgel und Streichern ist dabei keinesfalls durch die Zurückhaltung der Orgel bestimmt, wie sie durch die damals gebräuchliche Continuo-Mitwirkung des Tasteninstrumentes gegeben war, sondern durch das deutliche Hervortreten der Orgel vor dem Orchester. Der helle Klang der Orgel, die übrigens wesentlich zweistimmig gesetzt ist, bleibt stets vorherrschend. Eine Besonderheit der Orgel Händels ist auch die Möglichkeit der Verwendung des Schwellkastens, d. h., daß durch ein Fußbedien-Öffnen oder Schließen einer Türe vor einem Teil des Orgelwerks ein Crescendo bzw. Decrescendo erzielt werden konnte. Händel hat sich, wie Dokumente belegen, lebhaft für diese damals neue Erfindung interessiert.

Der Organist muß die Tonart der Orgelwerke um einen Halbton hinuntertransponieren, weil die Stimmung der barocken Blasinstrumente tiefer ist als die der heutigen. Dieses Transponieren entsprach übrigens durchaus der damaligen Aufführungspraxis. Die Verzierungen der Wiederholungen und der langsamen Sätze sowie die Kadenzen werden vom Organisten des Abends Herbert Tachezi frei improvisiert.

Rudolf Klein

Mozart-Saal Mittwoch, 27. November 1968, 19.30 Uhr

Zyklus VI / 2. Konzert

CONCENTUS MUSICUS

Orgel: Otto Bruckner

Concerto grosso G-Dur, op. 6/1

Oboensonate

Orgelkonzert B-Dur, op. 4/2

Orgelkonzert F-Dur, op. 4/5

Concerto grosso B-Dur, op. 3/1

Großer Saal Freitag, 4. Oktober 1968, 19.30 Uhr

Zyklus I / 1. Konzert

WIENER SYMPHONIKER

Violoncello: Vladimir Orloff

Dirigent: ZDENĚK MACAL

Smetana: „Die Moldau“

Dvořák: Cellokonzert h-moll, op. 104

Tschaikowsky: 5. Symphonie e-moll, op. 64



## HOTEL INTER-CONTINENTAL VIENNA

### BRASSERIE

unser Konzert Souper

S 50.—

Suppe nach Wahl

Königinnen Pastete

Dessert

\*

### CAPRICCIO BAR

es spielt Barpianist Heinz Holik

\*

### INTERMEZZO BAR

bis 3 Uhr früh

### RHAPSODIE

Abendrestaurant

19 bis 1 Uhr

### TANZBAR

22 bis 3 Uhr

\*

