

ZYKLUS VI
MEISTER-ENSEMBLES

50. saison
wiener konzerthaus

WM
25. XI. 62

DOB L I N G E R



Das moderne Musikhaus
mit der großen Tradition

Musikalien

Musikbücher

Schallplatten

Musikinstrumente

Radioapparate

Tonbandgeräte

Wien I, Dorotheergasse 10

52 35 04

DOB L I N G E R

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

M O Z A R T - S A A L

Donnerstag, 25. Okt. 1962, 19.30 Uhr

Zyklus VI / 1. Konzert im Abonnement

CONCENTUS MUSICUS

Ensemble für alte Musik

Alice Harnoncourt, Leopold Stastny, Georg Fischer, Eva Braun,
Josef Lehnfeld, Kurt Letofsky, Kurt Theiner, Josef de Sordi,
Nikolaus Harnoncourt, Hermann Höbarth, Elly Lewinsky, Eduard
Hruza

Instrumentarium

Flute traversière, A. Grenser, Dresden, Mitte des 18. Jhs.

Violine, Jakobus Stainer, Absam 1658

Violine, Jakobus Stainer, Absam 1677

Violine, Klotz, Mittenwald, Anfang des 18. Jhs.

Violine, Klotz, Mittenwald, Anfang des 18. Jhs.

Viola, Anthony Posch, Wien 1738

Viola, Johann Joseph Stadlmann, Wien 18. Jh.

Viola, Matthias Thier, Wien 1806

Viola, Marcellus Hollmayr, Wien 17. Jh.

Violoncello, Anthony Posch, Wien 1721

Violoncello, Anthony Posch, Wien 1733

Violoncello, Mittenwald, 18. Jh.

Baß Viola da Gamba, Jacob Precheisn, Wien 1670

Baß Viola da Gamba, Christoph Klingler, Rattenberg 1683

Violone, Anthony Stefan Posch, Wien 1729

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

Bögen aus dem 17. und 18. Jh.

JOH. SEB. BACH
1685–1750

Six Concerts avec plusieurs
Instruments

Concerto 3^o à tre Violini, tre
Violo, è tre Violoncelli, col Basso per
il Cembalo
(3. Brandenburgisches Konzert,
BWV 1048)

Allegro, Adagio, Allegro

Concerto 6^{to} à due Violo da
Braccio, due Violo da Gamba, Violon-
cello, Violone è Cembalo
(6. Brandenburgisches Konzert,
BWV 1051)

Allegro
Adagio, ma non tanto
Allegro

Concerto 5^{to} à une Traversière,
une Violino principale, une Violino e
una Viola in ripieno, Violoncello, Vio-
lone è Cembalo concertato
(5. Brandenburgisches Konzert,
BWV 1050)

Allegro
Affettuoso
Allegro

Flute Traversière: Leopold Stastny
Violino principale: Alice Harnoncourt
Cembalo concertato: Georg Fischer

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 ändern 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 war.

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 Geigenbaus 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 weitaus 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 ändern Instrumente immer mehr annäherten. 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 ändern Instrumente, Die Verwendung eines Cembali 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. Alte Cembali haben noch heute einen starken, glanzvollen Ton, der natürlich unter alten Streichinstrumenten noch besonders gut zur Geltung kommt. Dadurch wird das, was der moderne Musiker „Klangbalance“ nennt, erst wieder richtig hergestellt. Das gleiche gilt übrigens für das Verhältnis der Streicher zu den Bläsern.

Die Wiederherstellung der alten Aufführungsbedingungen begegnet, besonders was die Beschaffung der nötigen Instrumente und das Studium der Spieltechnik betrifft, großen Schwierigkeiten. Das eigentliche Problem liegt aber beim Hörer von heute, der von Kindheit auf an das Klangideal seiner Epoche gebunden ist, für den das Instrumentarium von heute unbewußt Maßstab seiner musikalischen Erkenntnis geworden ist. Ließe sich dieser Maßstab nicht verschieben, dann wären alle Bemühungen um ein originales Klangbild müßig. Es ist jedoch bereits eine erwiesene Tatsache, daß diese Umstellung möglich ist. Ist sie einmal erfolgt, dann wird die Mühe auch gelohnt, weil nun das Kunstwerk nicht im abstrakten Raum wiederentsteht, sondern als Ausdruck der geistigen Situation seiner Zeit.

DIE BRANDENBURGISCHEN KONZERTE BACHS, sechs an 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 jedes

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. So konnten im dritten Brandenburgischen Konzert die Dreihörigkeit der Streichergruppe – 3 Violinen, 3 Bratschen und 3 Celli – nur durch einfache Besetzung erzielt werden, ebenso waren auch im 6. Brandenburgischen Konzert nicht genügend Musiker vorhanden, um chorisch zu besetzen. Nur im 5. Konzert wird der aus Italien eingeführte Gebrauch des Absetzens von Solo und Ripieno (mehrfache Besetzung) gefordert. Dieses Konzert ist wohl ein Gruppenkonzert für Querflöte, Violine und Cembalo, aber das eigentliche Soloinstrument ist das Cembalo.

Mozart-Saal Mittwoch, 7. November 1962, 19.30 Uhr
 Zyklus VI / 2. Konzert
TSCHECHISCHES NONETT
 Martino: Nonett
 Prokofieff: Quintett, op. 39
 Spohr: Nonett, op. 31

Mozart-Saal Dienstag, 30. Oktober 1962, 19.30 Uhr
 Zyklus IX / 1. Konzert
 Volksliederabend
KIM BORG
 Am Flügel: Erik Werba
 Skandinavische Volkslieder

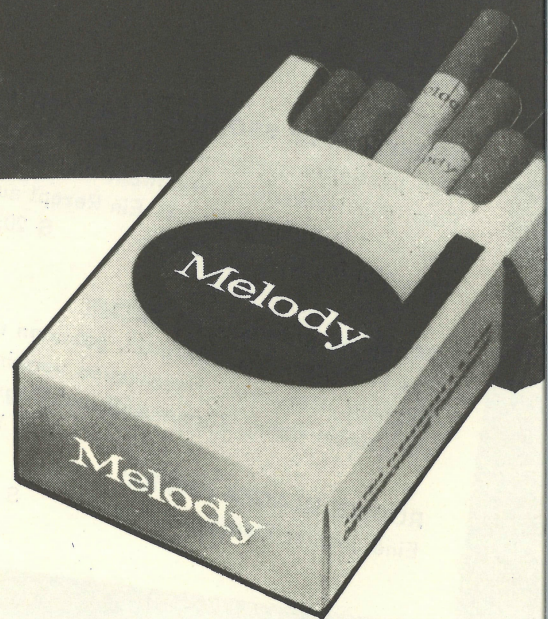
Großer Saal Freitag, 2. November 1962, 19.30 Uhr
 Zyklus I / 2. Konzert
 Die Wiener Symphoniker und Die Wiener Singakademie
 unter
PAUL HINDEMITH
 J. Haydn: Te Deum für die Kaiserin
 Cantata „Miseri noi, misera patria“
 „Schöpfungsmesse“ B-Dur
 Pilar Lorengar, Sopran
 Margarita Lилоva, Alt
 Georg Jelden, Tenor
 Hans Braun, Baß

Mozart-Saal Sonntag, 4. November 1962, 19.30 Uhr
 Zyklus VIII / 1. Konzert
 Hugo-Wolf-Abend
HANS HOTTER
 Walter Klien, Klavier

Mozart-Saal Dienstag, 6. November 1962, 19.30 Uhr
 Zyklus IV / 2. Konzert
DAS WIENER KONZERTHAUSQUARTETT
 E. T. A. Hoffmann: Harfenquintett
 Schostakowitsch: Klavierquintett, op. 57
 Schumann: Klavierquintett Es-Dur, op. 44



*gleich einer Perlschnur
 köstlich und erlesen*



DIE FILTERZIGARETTE DER ELEGANTEN W