

Wir erlauben uns
Sie zum Konzert unseres von Amerika heimgekehrten Ensembles

CONCENTVS MVSICVS

am Sonntag, den 27. und Montag, den 28. Februar 1966, um 19 Uhr 30
im Kuppelsaal des Schwarzenbergpalais
einzuladen.

INSTRUMENTALMUSIK DER RENAISSANCE

Attaignant, Suite 1530
Glogauer Liederbuch 1480
Samuel Scheidt
Girolamo Frescobaldo, Cembalomusik
Giovanni Gabrieli

Karten an der Konzerthauskassa (Tel. 72 12 11) und an der Abendkassa

124 125

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

KUPPELSAAL

Sonntag, den 27. Februar 1966

Montag, den 28. Februar 1966

CONCENTVS MVSICVS

ENSEMBLE FÜR ALTE MUSIK

- Pardessus de Viole, Ludovicus Guersan, Paris 1755
Alice Harnoncourt
- Diskant Viola da Gamba, Matthias Albanus, Bozen um 1700
Josef de Sordi
- Tenor Viola da Gamba, Brescia, um 1580
Nikolaus Harnoncourt
- Baß Viola da Gamba, englisch, um 1670
Hermann Höbarth
- Violine, Jacobus Stainer, Absam 1658
Alice Harnoncourt
- Tenorbratsche, Marcellus Hollmayr, Wien 17. Jh.
Kurt Theiner
- Baßfidel, Stefanus de Fantis, Oberitalien 1558
Hermann Höbarth
- Violone, Antony Stefan Posch, Wien 1729
Eduard Hruza
- Portativorgel, Rekonstruktion eines niederländ. Instr. um 1400 von Ahrend und
Brunzema, Ostfriesl.
Kurt Theiner
- Renaissanceblockflöten in c', g', c', Kopien von M. Skowronek
Jürg Schaeftlein
- Renaissanceblockflöten in c', f', Kopien von M. Skowronek
Leopold Stastny
- Piffaro, französisch um 1700
Jürg Schaeftlein
- Tenorposaune, Friedrich Ehe, Nürnberg um 1700
Hans Pöttler
- Cembalo, Rekonstruktion eines niederländ. Instr. um 1700 von Schütze, Heidelberg
Herbert Tachezi
- Schlaginstrumente (Schellentrommel, Handpauke)
Leopold Stastny
- Bögen aus dem 17. und 18. Jh.

Preis des Programms S 4,—

INSTRUMENTALMUSIK DER RENAISSANCE

Pierre Attaingnant, aus der Tanzsammlung 1530

- Pavane — Galliarde
- Basse danse „La Magdalena“
- Pavane
- Basse danse „La Gatta en italien“
- Pavenne

Aus dem Glogauer Liederbuch (Deutschland um 1480)

- Der Fochss Schwantcz
- Der seyden schwantcz
- Duodecimus
- Dy katzzen pfothe
- V — (ohne Titel)
- K — Helas le bon temps (Tinctoris)
- Der pawir schwantcz

Samuel Scheidt (1587—1654)

1. Paduan
2. Courant dolorosa
3. Variationen über eine Gagliarda von John Dowland
4. Canzon „ad imitationem Bergamas. Angl.“

Pause

Girolamo Frescobaldo (1583—1643)

- aus „Toccate d' infavolatura di Cimbalo ... 1637“
- Partite sopra l'Anie di Monicha
 - Canzona
 - Toccatona nona

Giovanni Gabrieli (1557—1612)

- aus „Sacrae Symphoniae ... 1597“
- Canzon duodecimi toni, a 8
 - Canzon, La Spiritata, a 4
 - Canzon septimi toni, a 8
 - Canzon a 4
 - Canzon septimi toni, a 8

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 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.

Das Programm, Instrumentalmusik der Renaissance, umfaßt einen Zeitraum von 150 Jahren. Dabei ist jeder der Programmteile einem anderen Zentrum der Musikpflege gewidmet.

Das verwendete Instrumentarium bedarf wohl einiger Erläuterungen. Zuerst muß gesagt werden, daß man über den Klang der Musik vor 1500 sehr wenig wirklich sicher weiß, daß man das meiste aus den sehr spärlichen schriftlichen Zeugnissen und vor allem aus den Bilddokumenten schließen muß. Dazu kommt die Unsicherheit in den Fragen der Aufführungspraxis und der Besetzung, die dem heutigen Interpreten wohl sehr interessante Aufgaben stellt, aber auch verantwortungsloser Scharlatanerie Tür und Tor öffnet, besonders auch, weil naturgemäß das Publikum auf diesem Gebiet noch nicht über jenes unbestechliche Urteil verfügen kann, das ähnliche Machenschaften auf dem Gebiet der klassischen Musik von vornherein vereiteln würde. — Der Concentus verzichtet bewußt auf die Rekonstruktion von ausgestorbenen Streichinstrumenten (Fideln usw.), weil der Klang dieser Instrumente unbekannt und daher unrekonstruierbar ist, das äußere Bild aber ist musikalisch uninteressant. Eine genauere Erklärung dieser oft mißachteten Tatsache ist hier leider aus Raumgründen nicht möglich. — Wir verwenden also die frühesten uns zur Verfügung stehenden Streichinstrumente, von denen zwei aus der Mitte des 16. Jhs. stammen. Diese sind den älteren Fideln, von denen keine mehr erhalten sind, sehr ähnlich, sowohl baumäßig, als wahrscheinlich auch klinglich. Die Blockflöten sind genaue Kopien der frühesten erhaltenen Instrumente (aus dem 16. Jh.) und weichen nach dem Zeugnis der Bilder nicht wesentlich von den noch früheren Instrumenten ab. Die Portativorgel ist eine Rekonstruktion. Da Einzelheiten, wie Pfeifenmessungen, Metallegierung, Art der Windbeschaffung und des Aufschnitts am Labium aus sehr genauen Beschreibungen und Bildern bekannt sind und wir uns sklavisch an diese Quellen hielten, ist wohl die Gewähr für ein unverfälschtes Klangbild gegeben. — Obwohl die von uns verwendete Posaune aus der Barockzeit stammt, entspricht sie in ihren Messuren und daher auch im Klang, den älteren Instrumenten.

In der Frühzeit der abendländischen Musik war die Grenze zwischen Vokal- und Instrumentalmusik sehr verschwommen. Die Tanzmusik wurde meist, nach ungeschriebenen Regeln, ohne Noten improvisiert, erst nach 1500 gibt es aufgeschrie-

bene Tanzkompositionen. Bei den zahllosen Gelegenheiten, zu denen reine Instrumentalmusik gebraucht wurde, bei Aufzügen, zur Tafel, zur Repräsentation und zum Vergnügen nahmen die Musiker Vokalkompositionen, die sie für ihre Instrumente adaptierten. So erklären sich die vielen Titel „Zum Singen und Spielen ...“ und auch die vielen Orgel-, Lauten- und Cembalotabulaturen von Vokalmusik. Die den Stücken vorangestellten lateinischen, altdeutschen, altfranzösischen und italienischen Worte bedeuten also entweder den Textanfang des entsprechenden Vokalstücks, oder der Komponist wollte sagen, welche bekannte Liedmelodie er als Grundidee für dieses Instrumentalstück verwendet hat. Viele Stücke haben aber reine Phantasienamen. — Noch um 1600 nannten die Italiener ihre Instrumentalstücke „Canzonen“ (Gesänge), denen sie manchmal allegorische Titel („La Spiritala“) gaben.

Attaingnant

Jahrhundertlang war kaum je Tanzmusik niedergeschrieben worden. Sie vererbte sich innerhalb ihrer „Zunft“ und wurde, nach genauen, mündlich überlieferten Regeln, stets improvisiert. Es ist wahrscheinlich, daß die ersten Tanzbücher des 16. Jahrhunderts von Attaingnant und anderen, Aufzeichnungen solcher Tänze darstellen. Die Wiederholungen werden nach den damals üblichen Regeln ausgeziert. Diese Tänze waren noch wirklich zum Tanzen bestimmt.

Das Glogauer Liederbuch ist eine reichhaltige und bunte Sammlung von geistlichen und weltlichen Stücken. Lateinische und deutsche Lieder finden sich hier neben zahlreichen reinen Instrumentalstücken, deren grotesk-programmatische Titel auffallen. Diese Stücke überraschen besonders in rhythmischer Hinsicht; häufiger Taktwechsel, Gleichzeitigkeit verschiedener Taktarten und komplizierte Akzentverschiebungen bringen eine „modern“ anmutende spielfreudig-virtuose Note in diese Musik. Maßgebend für die Besetzung war in der Regel ein vielfältiges, aus verschiedenartigen Farben zusammengesetztes Klangbild.

Scheidts Instrumentalwerke stehen am Anfang der deutschen Instrumentalmusik der Barockzeit. In den stilisierten Tanzsätzen wie Paduana und Courant ist der unmittelbare Einfluß der englischen Gambenmusik sehr deutlich spürbar. Aus diesem Grunde spielen wir sie auch mit dem sonst in Deutschland nicht sehr gebräuchlichen Gambenquartett. In seinen Werken für Tasteninstrumente knüpft er ganz bewußt an den von den englischen Virginalisten geprägten Stil seines verehrten Lehrers Sweelinck an. Die frische und saftige „Canzon Bergamasca“ musizieren wir mit einem aus Geigen, Gamben, Flöten, Posaune und Cembalo bunt gemischten „ad libitum“-Orchester, wie es Praetorius in seinem Syntagma musicum beschreibt.

Frescobaldi war einer der faszinierendsten Komponisten für Tasteninstrumente, die je gelebt haben. Er hatte bei Luzzaschi, einem Schüler Cyprian de Rores studiert, hatte in Antwerpen Sweelinck kennengelernt. Sein Stil vereinigt die Merkmale einer süditalienischen Cembalistenschule mit denen der niederländischen Orgelmeister. Als einer der ersten verlangt er quasi improvisierendes Rubatospiel in seinen Toccaten und Capricci.

Gabrieli

Um 1600, an der Schwelle zum musikalischen Barock, war Venedig das wichtigste italienische Musikzentrum. Die venezianische Schule, durch den Niederländer Willaert gegründet, war die letzte glanzvolle Hochblüte des kontrapunktischen Stils in Italien. Die Mehrchörigkeit, eine Besonderheit der venezianischen Musik dieser Zeit, war in der Kirche San Marco entstanden, deren kreuzförmiger Grundriß die Komponisten dazu anregte, die Musiker auf verschiedene Emporen der Kirche zu verteilen. So konnten räumliche Wirkungen bisher ungläublicher Art erzielt werden.

So sind auch die vorliegenden 8stimmigen Canzonen gedacht. Zwei klanglich unterschiedliche und räumlich getrennte Gruppen von Spielern geben ein Bild von der akustischen Vorstellung der Komponisten.