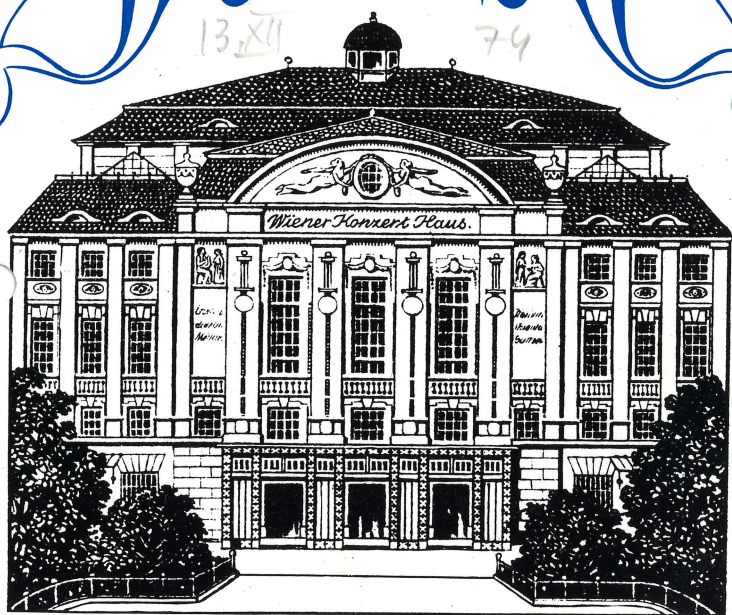




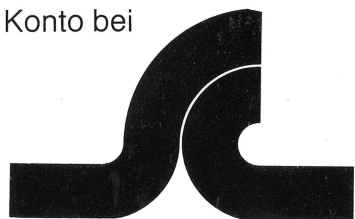
Programm

Wiener
Konzerthaus

Die persönliche Note



Ihr Konto bei



Schoeller & Co.
gegründet 1833

Schoellerbank-Partnerbank

A-1010 WIEN, RENNGASSE 3 A-1210 WIEN, BRUNNER STR. 43
TEL. (0 22 2) 63 56 71 TEL. (0 22 2) 38 75 41
TELEX: ALLGEMEIN & INLAND 74219

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

MOZART-SAAL

Freitag, 13. Dezember 1974, 19.30 Uhr

ZYKLUS III / ALTE MUSIK

2. Abend im Abonnement

MARIN MARAIS (1656–1728):

Suite aus „Alcione, Tragédie ... 1706“

Air, Gravement et piqué – Sarabande – Gigue – Menuet –
Air des Matelos I/II – Chaconne – Tambourin I/II

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759):

Orgelkonzert A-Dur, op. 7/2

Ouverture – A tempo ordinario – Organo ad libitum –
Allegro

JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683–1764):

Suite aus „Les Indes Galantes“

Ouverture – Menuet – Tambourin – Musette – Air pour
les esclaves africains – Rigaudon – Air pour les fleurs –
Gavotte en Rondeau – Air pour les Persans – Prélude –
Chaconne



J. S. BACH (1685–1750):

Ouverture h-moll, BWV 1067

Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourrée I/II –
Polonaise – Menuet – Badinerie

Traversière: LEOPOLD STASTNY

Ausführende:

CONCENTUS MUSICUS

HERBERT TACHEZI, Orgel

Die Orgel wurde gebaut von der Firma
GREGOR HRADETZKY – Krems

ZUM HEUTIGEN PROGRAMM

Die eigenständige französische Barockoper hatte vor allem durch das Schaffen von Jean Baptiste Lully Profil und Charakter erhalten. Seine „Tragédie lyrique“ war vor allem durch ihre Nähe zum französischen Drama ausgezeichnet, durch die sorgfältige Prosodie und die auf dieser Basis erzielte Vereinigung von Rezitativ und geschlossener Form. In dieser autochthonen Form der Oper gab es bereits ausgedehnte Instrumentalstücke, welche Tanzeinlagen zu begleiten hatten. An dieser Modellform der französischen Oper änderte sich auch nach Lullys Tod (1687) nichts Wesentliches. Man spielte seine Tragédies lyriques weiter und daneben die seiner Nachfolger Campra, Destouches, Mouret u. a. Zu diesen zählte auch

MARIN MARAIS. Er war Gambist am Hofe Ludwigs XIV. und ist vor allem als Komponist glänzender Virtuosenstücke für sein Instrument bekannt, schrieb aber auch vier Opern. Die erste davon, „Alcione“ (1693), hatte er seinem Lehrer Lully gewidmet. Im heutigen Konzert wird eine Reihe (Suite) von Instrumentalstücken daraus gespielt. Dies war ja der Ursprung der sogenannten französischen Suite, daß man die Tänze, die Instrumentalstücke aus einer Oper, zusammenfaßte und gesondert aufführte (später erst komponierte man, vor allem in Deutschland, „konzertante“ Suiten). Die Bezeichnung „Air“ bedeutet hier nicht eine bestimmte musikalische Form, sondern einfach so viel wie Tanzsatz, ohne nähere Bezeichnung. Immer wieder wird in langsamen und schnellen Sätzen die so typische „französische“ Rhythmus-Punktierung verlangt, für deren Ausführung es unerbittliche Strichartenvorschriften gibt, die eine ganz bestimmte Artikulation erzwingen.

Neben der „Tragédie lyrique“ entwickelte sich um die Wende zum 18. Jahrhundert das sogenannte „Opéra-ballet“ eine Mischform von Oper und Ballett, die aber trotz Vokaleinlagen eher als Tanzspektakel aufgefaßt wurde und daher genealogisch eher vom „ballet de cour“, dem Hofballett des 18. Jahrhunderts, als von der Oper abstammt. Kennzeichen dieses opéra-ballet war die Emanzipation gegenüber dem Drama, was sich durch die Absenz einer durchlaufenden Handlung manifestierte sowie die durch keine Theater-„Logik“ eingeengte Entfaltung von szenischem und musikalischem Prunk.

HÄNDELS ORGELKONZERT A-Dur, op. 7/2, gehört zur dritten Sammlung (nach op. 4 von 1738 und einer Sammlung ohne Opuszahl von 1740), die erst 1760 gedruckt wurde. Im Gegensatz zu früheren Werken handelt es sich hier nicht mehr um Musik, die auch auf dem Cembalo wiedergegeben werden kann, sondern um ausgesprochene Orgelmusik.

Trotzdem ist Händels Orgel in keiner Weise mit dem großen Instrument der folgenden Jahrhunderte, ja nicht einmal mit der deutschen oder französischen Barockorgel der Kirchen und Kathedralen zu identifizieren: sie war ein kleines pedalloses Instrument von nur wenigen Registern, das aus Gründen des Gewichts mit kleinen und damit hohen Pfeifen versehen war. Dadurch eignete es sich zur figurierten Melodiebildung bzw. zum Klanggegensatz gegenüber dem Streichorchester, vor dem es hervortreten hatte wie jedes andere Soloinstrument. Der spitze helle Klang der gewählten Registrierung ist also historisch begründet.

Im heutigen Konzert wird eine kleine vierregistrige Kistenorgel verwendet, mit welcher der Concentus kürzlich die Händel-Orgelkonzerte für die Schallplatte aufnahm.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU pflegte beide Gattungen, die Tragédie lyrique und das opéra-ballet, nebeneinander. Beide, vor allem aber das opéra-ballet, bereicherte er durch den Ausbau von instrumentalen Teilen, wobei er speziell auf dem Gebiet der Programmusik außerordentlich Suggestives zu schaffen wußte. Obwohl er durchaus im Geiste von Lully fortsetzte, wurden seine Neuerungen zunächst als Verrat an dem großen Vorgänger empfunden, bis das Vordringen des italienischen Opernstils mehr und mehr erkennen ließ, von welcher Seite die eigentliche Gefahr für eine authentische französische Oper kam.

„Les Indes galantes“ (1735) ist das erste Werk von Rameau, das den neuen Stil des opéra-ballet adoptierte, nachdem er bereits mit „Hippolyte et Aricie“ sich als Meister der Tragédie lyrique erwiesen hatte. „Les Indes galantes“ ist ein opéra-ballet in vier „entrées“: diese „Auftritte“ ersetzen die „Akte“ der Tragédie lyrique, die nun nicht mehr – oder bloß ganz äußerlich – durch eine durchlaufende Handlung zusammengehalten wurden. Auch in „Les Indes galantes“ handelt es sich um vier distinkte Liebesintrigen, die lediglich durch diesen galanten Zug und Umstand verbunden werden, daß sie alle an exotischen Schauplätzen abrollen – „Les Indes“ war damals Synonym für exotisch. Die Schauplätze der vier Entrées sind: Türkei, Peru, Persien und die Wälder Nordamerikas. Verfasser des Librettos war Louis Fuzelier, ein gewiegter Theaterfachmann und Stückeschreiber mit blühender Phantasie.

In den Instrumentalstücken der „Indes galantes“ hat Rameau sein Bestes gegeben. Nach einer noch im Geiste von Lully konzipierten Ouvertüre folgen die verschiedensten Tänze, die – obwohl gegenüber ihrer ursprünglichen Form schon vielfach stilisiert – eben doch noch echte Tanzmusik waren, Tanzmusik der Gesellschaft. Pittoreske Naturereignisse wie Sturm, Erdbeben usw. dienen dabei als zusätzliche Assoziationen, die den Charakter der Musik bestimmen.

BACHS 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

BUCHKRITIK

HEINRICH SCHÜTZ (1585–1672) und seine Zeit in Bildern darzustellen ist ein Versuch, Leben und zeitgemäße Umgebung des Komponisten zu veranschaulichen. Ein Versuch deshalb, weil Bildmaterial aus dieser Zeit sich nur recht spärlich um die engere Person des Meister auffinden ließ. Vor allem was Heinrich Schütz selbst betrifft, seine Darstellung durch Zeitgenossen, mußte man sich mit zwei Porträts — einem im Mannesalter, einem im Greisenalter von 85 Jahren — zufriedengeben, denn Rembrandts „Bildnis eines Musikers“ trägt zwar deutlich die Züge Schützens, doch konnte bisher nicht einwandfrei belegt werden, daß Schütz das Modell gewesen sei. Trotzdem wählte man gerade dieses Bild als Titelblatt.

Die Einführung (Dietrich Berke) des deutsch/englisch geführten Bildbandes gibt einen ersten, komprimierten Überblick über Lebensweg und Persönlichkeit dieses „ausgezeichnetsten Musikers seines Jahrhunderts“. Chronologisch getreu wird auch Schützens Lebensweg „ins Bild“ gebracht: das Geburtshaus in Köstritz, dann das väterliche Gasthaus „Zum Schützen“ in Weißenfels, in dem der Landesfürst Moritz

der „Gelehrte“ von Hessen-Kassel bei einer Übernachtung den begabten Buben kennenlernt und zur Ausbildung an seinen Hof nimmt. Die Bildungsreise nach Italien, dem Zentrum des Musiklebens, wird in Genrebildern ebenso nachvollzogen wie die Greuel des Dreißigjährigen Krieges und die gleichzeitig lang noch unbekümmerten Festivitäten am Hof des Kurfürsten von Sachsen, an dem Schütz — trotz etlicher Jahre am dänischen Hof — bis zu seinem Tod 1672 als Hofkapellmeister tätig war.

Autographen weltlicher und geistlicher Kompositionen, der Psalmen Davids etwa oder der altlateinischen Motettensammlung „Cantiones sacrae“ belegen sein musikalisches Schaffen. Gerade aber ein für die Musikgeschichte so bedeutsames Ereignis wird von den Zeitgenossen nicht als solches registriert: die erste Aufführung einer deutschsprachigen Oper auf deutschem Boden. Anlaß dieser Opernaufführung war die Hochzeit der Tochter des Kurfürsten mit dem musikfreundlichen Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt, Ort des Ereignisses war Torgau. Der deutsche Text zu „Dafne“ stammt von Martin Opitz, dem Rinuccinis „Dafne di favola“ als Vorlage gedient hatte, der Komponist war Heinrich Schütz. Der Text ist heute noch erhalten, die Partitur dagegen verlorengegangen. Zeitgeschichtliche Dokumente gibt es dazu nicht, denn diese Opernaufführung war nur eine Hochzeitsfestlichkeit unter vielen.

Porträts von Männern, die den Lebensweg Schütz' als Freund oder Widerpart gekreuzt haben oder ihn durch ihre Persönlichkeit beeinflussen, wie etwa Monteverdi, runden die Kenntnis von einem Mann, der durch seine musikalische Genialität und sein geistiges Profil Maßstäbe gesetzt hat.

Sehr angenehm ist die sorgfältige Ausstattung des Anhangs mit dem Sachregister und der Kurzzeittafel, die in Stichworten die persönliche und analog dazu die geschichtlich und geistesgeschichtlich bedeutsamen Daten in übersichtlicher Form anbietet. Die Transliterationen zu den Briefen des Hauptwerks sind eine Aufmerksamkeit, die bedankt gehört.

„Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern“, Einführung von Dieter Berke, zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt
Bärenreiter Kassel, 1972

Nächstes Konzert im Zyklus III:

Dienstag, 14. Jänner 1975, 19.30 Uhr, Mozart-Saal

LES MENESTRELS

„Hosanna in excelsis“

Preis des Programms S 7,—



Very Fine Scotch Whisky
BOTTLED IN SCOTLAND

Ballantine's

ESTABLISHED 1827

BY APPOINTMENT TO



THE LATE
QUEEN VICTORIA

THE LATE
KING EDWARD VII

**FINEST
SCOTCH WHISKY**

BLENDED & BOTTLED BY

George Ballantine & Son, Ltd.
Distillers - Dumbarton, Scotland

PRODUCE OF SCOTLAND

PRINTED IN SCOTLAND

E327

AUSLÄNDISCHES

ERZE





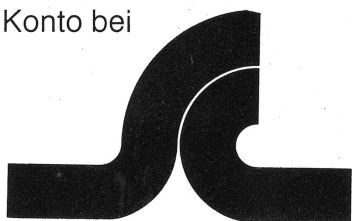
Programm

Wiener
Konzerthaus

Die persönliche Note



Ihr Konto bei



Schoeller & Co.
gegründet 1833

Schoellerbank-Partnerbank

A-1010 WIEN, RENNGASSE 3 A-1210 WIEN, BRÖNNER STR. 43
TEL. (0 22 2) 63 56 71 TEL. (0 22 2) 38 75 41
TELEX: ALLGEMEIN & INLAND 74219

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

MOZART-SAAL

Freitag, 13. Dezember 1974, 19.30 Uhr

ZYKLUS III / ALTE MUSIK

2. Abend im Abonnement

MARIN MARAIS (1656–1728):

Suite aus „Alcione, Tragédie ... 1706“

Air, Gravement et piqué – Sarabande – Gigue – Menuet –
Air des Matelos I/II – Chaconne – Tambourin I/II

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759):

Orgelkonzert A-Dur, op. 7/2

Ouverture – A tempo ordinario – Organo ad libitum –
Allegro

JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683–1764):

Suite aus „Les Indes Galantes“

Ouverture – Menuet – Tambourin – Musette – Air pour
les esclaves africains – Rigaudon – Air pour les fleurs –
Gavotte en Rondeau – Air pour les Persans – Prélude –
Chaconne



J. S. BACH (1685–1750):

Ouverture h-moll, BWV 1067

Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourrée I/II –
Polonaise – Menuet – Badinerie

Traversière: LEOPOLD STASTNY

Ausführende:

CONCENTUS MUSICUS

HERBERT TACHEZI, Orgel

Die Orgel wurde gebaut von der Firma
GREGOR HRADETZKY – Krems

ZUM HEUTIGEN PROGRAMM

Die eigenständige französische Barockoper hatte vor allem durch das Schaffen von Jean Baptiste Lully Profil und Charakter erhalten. Seine „Tragédie lyrique“ war vor allem durch ihre Nähe zum französischen Drama ausgezeichnet, durch die sorgfältige Prosodie und die auf dieser Basis erzielte Vereinigung von Rezitativ und geschlossener Form. In dieser autochthonen Form der Oper gab es bereits ausgedehnte Instrumentalstücke, welche Tanzeinlagen zu begleiten hatten. An dieser Modellform der französischen Oper änderte sich auch nach Lullys Tod (1687) nichts Wesentliches. Man spielte seine Tragédies lyriques weiter und daneben die seiner Nachfolger Campra, Destouches, Mouret u. a. Zu diesen zählte auch

MARIN MARAIS. Er war Gambist am Hofe Ludwigs XIV. und ist vor allem als Komponist glänzender Virtuosenstücke für sein Instrument bekannt, schrieb aber auch vier Opern. Die erste davon, „Alcione“ (1693), hatte er seinem Lehrer Lully gewidmet. Im heutigen Konzert wird eine Reihe (Suite) von Instrumentalstücken daraus gespielt. Dies war ja der Ursprung der sogenannten französischen Suite, daß man die Tänze, die Instrumentalstücke aus einer Oper, zusammenfaßte und gesondert aufführte (später erst komponierte man, vor allem in Deutschland, „konzertante“ Suiten). Die Bezeichnung „Air“ bedeutet hier nicht eine bestimmte musikalische Form, sondern einfach so viel wie Tanzsatz, ohne nähere Bezeichnung. Immer wieder wird in langsamen und schnellen Sätzen die so typische „französische“ Rhythmus-Punktierung verlangt, für deren Ausführung es unerbittliche Strichartenvorschriften gibt, die eine ganz bestimmte Artikulation erzwingen.

Neben der „Tragédie lyrique“ entwickelte sich um die Wende zum 18. Jahrhundert das sogenannte „Opéra-ballet“ eine Mischform von Oper und Ballett, die aber trotz Vokaleinlagen eher als Tanzspektakel aufgefaßt wurde und daher genealogisch eher vom „ballet de cour“, dem Hofballett des 18. Jahrhunderts, als von der Oper abstammt. Kennzeichen dieses opéra-ballet war die Emanzipation gegenüber dem Drama, was sich durch die Absenz einer durchlaufenden Handlung manifestierte sowie die durch keine Theater-„Logik“ eingeengte Entfaltung von szenischem und musikalischem Prunk.

HÄNDELS ORGELKONZERT A-Dur, op. 7/2, gehört zur dritten Sammlung (nach op. 4 von 1738 und einer Sammlung ohne Opuszahl von 1740), die erst 1760 gedruckt wurde. Im Gegensatz zu früheren Werken handelt es sich hier nicht mehr um Musik, die auch auf dem Cembalo wiedergegeben werden kann, sondern um ausgesprochene Orgelmusik.

Trotzdem ist Händels Orgel in keiner Weise mit dem großen Instrument der folgenden Jahrhunderte, ja nicht einmal mit der deutschen oder französischen Barockorgel der Kirchen und Kathedralen zu identifizieren: sie war ein kleines pedalloses Instrument von nur wenigen Registern, das aus Gründen des Gewichts mit kleinen und damit hohen Pfeifen versehen war. Dadurch eignete es sich zur figurierten Melodiebildung bzw. zum Klanggegensatz gegenüber dem Streichorchester, vor dem es hervortreten hatte wie jedes andere Soloinstrument. Der spitze helle Klang der gewählten Registrierung ist also historisch begründet.

Im heutigen Konzert wird eine kleine vierregistrige Kistenorgel verwendet, mit welcher der Concentus kürzlich die Händel-Orgelkonzerte für die Schallplatte aufnahm.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU pflegte beide Gattungen, die Tragédie lyrique und das opéra-ballet, nebeneinander. Beide, vor allem aber das opéra-ballet, bereicherte er durch den Ausbau von instrumentalen Teilen, wobei er speziell auf dem Gebiet der Programmmusik außerordentlich Suggestives zu schaffen wußte. Obwohl er durchaus im Geiste von Lully fortsetzte, wurden seine Neuerungen zunächst als Verrat an dem großen Vorgänger empfunden, bis das Vordringen des italienischen Opernstils mehr und mehr erkennen ließ, von welcher Seite die eigentliche Gefahr für eine authentische französische Oper kam.

„Les Indes galantes“ (1735) ist das erste Werk von Rameau, das den neuen Stil des opéra-ballet adoptierte, nachdem er bereits mit „Hippolyte et Aricie“ sich als Meister der Tragédie lyrique erwiesen hatte. „Les Indes galantes“ ist ein opéra-ballet in vier „entrées“: diese „Auftritte“ ersetzen die „Akte“ der Tragédie lyrique, die nun nicht mehr – oder bloß ganz äußerlich – durch eine durchlaufende Handlung zusammengehalten wurden. Auch in „Les Indes galantes“ handelt es sich um vier distinkte Liebesintrigen, die lediglich durch diesen galanten Zug und Umstand verbunden werden, daß sie alle an exotischen Schauplätzen abrollen – „Les Indes“ war damals Synonym für exotisch. Die Schauplätze der vier Entrées sind: Türkei, Peru, Persien und die Wälder Nordamerikas. Verfasser des Librettos war Louis Fuzelier, ein gewiegter Theaterfachmann und Stückeschreiber mit blühender Phantasie.

In den Instrumentalstücken der „Indes galantes“ hat Rameau sein Bestes gegeben. Nach einer noch im Geiste von Lully konzipierten Ouvertüre folgen die verschiedensten Tänze, die – obwohl gegenüber ihrer ursprünglichen Form schon vielfach stilisiert – eben doch noch echte Tanzmusik waren, Tanzmusik der Gesellschaft. Pittoreske Naturereignisse wie Sturm, Erdbeben usw. dienen dabei als zusätzliche Assoziationen, die den Charakter der Musik bestimmen.

BACHS 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 Overtüre, 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 Buchsholz 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

BUCHKRITIK

HEINRICH SCHÜTZ (1585—1672) und seine Zeit in Bildern darzustellen ist ein Versuch, Leben und zeitgemäße Umgebung des Komponisten zu veranschaulichen. Ein Versuch deshalb, weil Bildmaterial aus dieser Zeit sich nur recht spärlich um die engere Person des Meister auffinden ließ. Vor allem was Heinrich Schütz selbst betrifft, seine Darstellung durch Zeitgenossen, mußte man sich mit zwei Porträts — einem im Mannesalter, einem im Greisenalter von 85 Jahren — zufriedengeben, denn Rembrandts „Bildnis eines Musikers“ trägt zwar deutlich die Züge Schützens, doch konnte bisher nicht einwandfrei belegt werden, daß Schütz das Modell gewesen sei. Trotzdem wählte man gerade dieses Bild als Titelblatt.

Die Einführung (Dietrich Berke) des deutsch/englisch geführten Bildbandes gibt einen ersten, komprimierten Überblick über Lebensweg und Persönlichkeit dieses „ausgezeichnetsten Musikers seines Jahrhunderts“. Chronologisch getreu wird auch Schützens Lebensweg „ins Bild“ gebracht: das Geburtshaus in Köstritz, dann das väterliche Gasthaus „Zum Schützen“ in Weißenfels, in dem der Landesfürst Moritz

der „Gelehrte“ von Hessen-Kassel bei einer Übernachtung den begabten Buben kennenlernt und zur Ausbildung an seinen Hof nimmt. Die Bildungsreise nach Italien, dem Zentrum des Musiklebens, wird in Genrebildern ebenso nachvollzogen wie die Greuel des Dreißigjährigen Krieges und die gleichzeitig lang noch unbekümmerten Festivitäten am Hof des Kurfürsten von Sachsen, an dem Schütz — trotz etlicher Jahre am dänischen Hof — bis zu seinem Tod 1672 als Hofkapellmeister tätig war.

Autographen weltlicher und geistlicher Kompositionen, der Psalmen Davids etwa oder der altlateinischen Motettensammlung „Cantiones sacrae“ belegen sein musikalisches Schaffen. Gerade aber ein für die Musikgeschichte so bedeutsames Ereignis wird von den Zeitgenossen nicht als solches registriert: die erste Aufführung einer deutschsprachigen Oper auf deutschem Boden. Anlaß dieser Opernaufführung war die Hochzeit der Tochter des Kurfürsten mit dem musikfreundlichen Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt, Ort des Ereignisses war Torgau. Der deutsche Text zu „Dafne“ stammt von Martin Opitz, dem Rinuccinis „Dafne di favola“ als Vorlage gedient hatte, der Komponist war Heinrich Schütz. Der Text ist heute noch erhalten, die Partitur dagegen verlorengegangen. Zeitgeschichtliche Dokumente gibt es dazu nicht, denn diese Opernaufführung war nur eine Hochzeitsfestlichkeit unter vielen.

Porträts von Männern, die den Lebensweg Schütz' als Freund oder Widerpart gekreuzt haben oder ihn durch ihre Persönlichkeit beeinflussen, wie etwa Monteverdi, runden die Kenntnis von einem Mann, der durch seine musikalische Genialität und sein geistiges Profil Maßstäbe gesetzt hat.

Sehr angenehm ist die sorgfältige Ausstattung des Anhangs mit dem Sachregister und der Kurzzeittafel, die in Stichworten die persönliche und analog dazu die geschichtlich und geistesgeschichtlich bedeutsamen Daten in übersichtlicher Form anbietet. Die Transliterationen zu den Briefen des Hauptwerks sind eine Aufmerksamkeit, die bedankt gehört.

„Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern“, Einführung von Dieter Berke, zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt

Bärenreiter Kassel, 1972

Nächstes Konzert im Zyklus III:

Dienstag, 14. Jänner 1975, 19.30 Uhr, Mozart-Saal

LES MENESTRELS

„Hosanna in excelsis“

Preis des Programms S 7,—

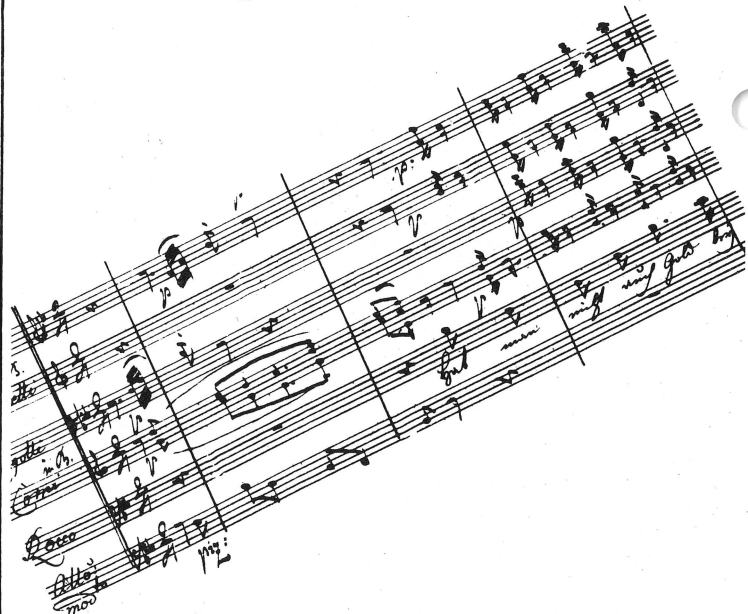




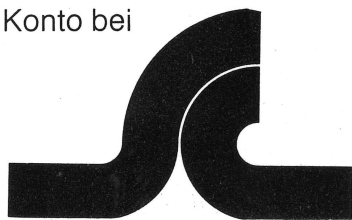
Programm

Wiener
Konzerthaus

Die persönliche Note



Ihr Konto bei



Schoeller & Co.
gegründet 1833

Schoellerbank-Partnerbank

A-1010 WIEN, RENNGASSE 3 A-1210 WIEN, BRONNER STR. 43
TEL. (0 22 2) 63 56 71 TEL. (0 22 2) 38 75 41
TELEX: ALLGEMEIN & INLAND 74219

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

MOZART-SAAL

Freitag, 13. Dezember 1974, 19.30 Uhr

ZYKLUS III / ALTE MUSIK

2. Abend im Abonnement

MARIN MARAIS (1656–1728):

Suite aus „Alcione, Tragédie ... 1706“

Air, Gravement et piqué – Sarabande – Gigue – Menuet –
Air des Matelos I/II – Chaconne – Tambourin I/II

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685–1759):

Orgelkonzert A-Dur, op. 7/2

Ouverture – A tempo ordinario – Organo ad libitum –
Allegro

JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683–1764):

Suite aus „Les Indes Galantes“

Ouverture – Menuet – Tambourin – Musette – Air pour
les esclaves africains – Rigaudon – Air pour les fleurs –
Gavotte en Rondeau – Air pour les Persans – Prélude –
Chaconne



J. S. BACH (1685–1750):

Ouverture h-moll, BWV 1067

Ouverture – Rondeau – Sarabande – Bourrée I/II –
Polonaise – Menuet – Badinerie

Traversière: LEOPOLD STASTNY

Ausführende:

CONCENTUS MUSICUS

HERBERT TACHEZI, Orgel

Die Orgel wurde gebaut von der Firma
GREGOR HRADEZKY – Krems

ZUM HEUTIGEN PROGRAMM

Die eigenständige französische Barockoper hatte vor allem durch das Schaffen von Jean Baptiste Lully Profil und Charakter erhalten. Seine „Tragédie lyrique“ war vor allem durch ihre Nähe zum französischen Drama ausgezeichnet, durch die sorgfältige Prosodie und die auf dieser Basis erzielte Vereinigung von Rezitativ und geschlossener Form. In dieser autochthonen Form der Oper gab es bereits ausgedehnte Instrumentalstücke, welche Tanzeinlagen zu begleiten hatten. An dieser Modellform der französischen Oper änderte sich auch nach Lullys Tod (1687) nichts Wesentliches. Man spielte seine Tragédies lyriques weiter und daneben die seiner Nachfolger Campra, Destouches, Mouret u. a. Zu diesen zählte auch

MARIN MARAIS. Er war Gambist am Hofe Ludwigs XIV. und ist vor allem als Komponist glänzender Virtuosenstücke für sein Instrument bekannt, schrieb aber auch vier Opern. Die erste davon, „Alcione“ (1693), hatte er seinem Lehrer Lully gewidmet. Im heutigen Konzert wird eine Reihe (Suite) von Instrumentalstücken daraus gespielt. Dies war ja der Ursprung der sogenannten französischen Suite, daß man die Tänze, die Instrumentalstücke aus einer Oper, zusammenfaßte und gesondert aufführte (später erst komponierte man, vor allem in Deutschland, „konzertante“ Suiten). Die Bezeichnung „Air“ bedeutet hier nicht eine bestimmte musikalische Form, sondern einfach so viel wie Tanzsatz, ohne nähere Bezeichnung. Immer wieder wird in langsamen und schnellen Sätzen die so typische „französische“ Rhythmus-Punktierung verlangt, für deren Ausführung es unerbittliche Strichartenvorschriften gibt, die eine ganz bestimmte Artikulation erzwingen.

Neben der „Tragédie lyrique“ entwickelte sich um die Wende zum 18. Jahrhundert das sogenannte „Opéra-ballet“ eine Mischform von Oper und Ballett, die aber trotz Vokaleinlagen eher als Tanzspektakel aufgefaßt wurde und daher genealogisch eher vom „ballet de cour“, dem Hofballett des 18. Jahrhunderts, als von der Oper abstammt. Kennzeichen dieses opéra-ballet war die Emanzipation gegenüber dem Drama, was sich durch die Absenz einer durchlaufenden Handlung manifestierte sowie die durch keine Theater-„Logik“ eingeeengte Entfaltung von szenischem und musikalischem Prunk.

HÄNDELS ORGELKONZERT A-Dur, op. 7/2, gehört zur dritten Sammlung (nach op. 4 von 1738 und einer Sammlung ohne Opuszahl von 1740), die erst 1760 gedruckt wurde. Im Gegensatz zu früheren Werken handelt es sich hier nicht mehr um Musik, die auch auf dem Cembalo wiedergegeben werden kann, sondern um ausgesprochene Orgelmusik.

Trotzdem ist Händels Orgel in keiner Weise mit dem großen Instrument der folgenden Jahrhunderte, ja nicht einmal mit der deutschen oder französischen Barockorgel der Kirchen und Kathedralen zu identifizieren: sie war ein kleines pedalloses Instrument von nur wenigen Registern, das aus Gründen des Gewichts mit kleinen und damit hohen Pfeifen versehen war. Dadurch eignete es sich zur figurierten Melodiebildung bzw. zum Klanggegensatz gegenüber dem Streichorchester, vor dem es hervortreten hatte wie jedes andere Soloinstrument. Der spitze helle Klang der gewählten Registrierung ist also historisch begründet.

Im heutigen Konzert wird eine kleine vierregistrige Kistenorgel verwendet, mit welcher der Concentus kürzlich die Händel-Orgelkonzerte für die Schallplatte aufnahm.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU pflegte beide Gattungen, die Tragédie lyrique und das opéra-ballet, nebeneinander. Beide, vor allem aber das opéra-ballet, bereicherte er durch den Ausbau von instrumentalen Teilen, wobei er speziell auf dem Gebiet der Programmmusik außerordentlich Suggestives zu schaffen wußte. Obwohl er durchaus im Geiste von Lully fortsetzte, wurden seine Neuerungen zunächst als Verrat an dem großen Vorgänger empfunden, bis das Vordringen des italienischen Opernstils mehr und mehr erkennen ließ, von welcher Seite die eigentliche Gefahr für eine authentische französische Oper kam.

„Les Indes galantes“ (1735) ist das erste Werk von Rameau, das den neuen Stil des opéra-ballet adoptierte, nachdem er bereits mit „Hippolyte et Aricie“ sich als Meister der Tragédie lyrique erwiesen hatte. „Les Indes galantes“ ist ein opéra-ballet in vier „entrées“: diese „Auftritte“ ersetzen die „Akte“ der Tragédie lyrique, die nun nicht mehr – oder bloß ganz äußerlich – durch eine durchlaufende Handlung zusammengehalten wurden. Auch in „Les Indes galantes“ handelt es sich um vier distinkte Liebesintrigen, die lediglich durch diesen galanten Zug und Umstand verbunden werden, daß sie alle an exotischen Schauplätzen abrollen – „Les Indes“ war damals Synonym für exotisch. Die Schauplätze der vier Entrées sind: Türkei, Peru, Persien und die Wälder Nordamerikas. Verfasser des Librettos war Louis Fuzelier, ein gewiegter Theaterfachmann und Stückeschreiber mit blühender Phantasie.

In den Instrumentalstücken der „Indes galantes“ hat Rameau sein Bestes gegeben. Nach einer noch im Geiste von Lully konzipierten Ouvertüre folgen die verschiedensten Tänze, die – obwohl gegenüber ihrer ursprünglichen Form schon vielfach stilisiert – eben doch noch echte Tanzmusik waren, Tanzmusik der Gesellschaft. Pittoreske Naturereignisse wie Sturm, Erdbeben usw. dienen dabei als zusätzliche Assoziationen, die den Charakter der Musik bestimmen.

BACHS 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

BUCHKRITIK

HEINRICH SCHÜTZ (1585–1672) und seine Zeit in Bildern darzustellen ist ein Versuch, Leben und zeitgemäße Umgebung des Komponisten zu veranschaulichen. Ein Versuch deshalb, weil Bildmaterial aus dieser Zeit sich nur recht spärlich um die engere Person des Meister auffinden ließ. Vor allem was Heinrich Schütz selbst betrifft, seine Darstellung durch Zeitgenossen, mußte man sich mit zwei Porträts — einem im Mannesalter, einem im Greisenalter von 85 Jahren — zufriedengeben, denn Rembrandts „Bildnis eines Musikers“ trägt zwar deutlich die Züge Schützens, doch konnte bisher nicht einwandfrei belegt werden, daß Schütz das Modell gewesen sei. Trotzdem wählte man gerade dieses Bild als Titelblatt.

Die Einführung (Dietrich Berke) des deutsch/englisch geführten Bildbandes gibt einen ersten, komprimierten Überblick über Lebensweg und Persönlichkeit dieses „ausgezeichnetsten Musikers seines Jahrhunderts“. Chronologisch getreu wird auch Schützens Lebensweg „ins Bild“ gebracht: das Geburtshaus in Köstritz, dann das väterliche Gasthaus „Zum Schützen“ in Weißenfels, in dem der Landesfürst Moritz

der „Gelehrte“ von Hessen-Kassel bei einer Übernachtung den begabten Buben kennenlernt und zur Ausbildung an seinen Hof nimmt. Die Bildungsreise nach Italien, dem Zentrum des Musiklebens, wird in Genrebildern ebenso nachvollzogen wie die Greuel des Dreißigjährigen Krieges und die gleichzeitig lang noch unbekümmerten Festivitäten am Hof des Kurfürsten von Sachsen, an dem Schütz — trotz etlicher Jahre am dänischen Hof — bis zu seinem Tod 1672 als Hofkapellmeister tätig war.

Autographen weltlicher und geistlicher Kompositionen, der Psalmen Davids etwa oder der altlateinischen Motettensammlung „Cantiones sacrae“ belegen sein musikalisches Schaffen. Gerade aber ein für die Musikgeschichte so bedeutsames Ereignis wird von den Zeitgenossen nicht als solches registriert: die erste Aufführung einer deutschsprachigen Oper auf deutschem Boden. Anlaß dieser Opernaufführung war die Hochzeit der Tochter des Kurfürsten mit dem musikfreundlichen Landgraf Georg II. von Hessen-Darmstadt, Ort des Ereignisses war Torgau. Der deutsche Text zu „Dafne“ stammt von Martin Opitz, dem Rinuccinis „Dafne di favola“ als Vorlage gedient hatte, der Komponist war Heinrich Schütz. Der Text ist heute noch erhalten, die Partitur dagegen verlorengegangen. Zeitgeschichtliche Dokumente gibt es dazu nicht, denn diese Opernaufführung war nur eine Hochzeitsfestlichkeit unter vielen.

Porträts von Männern, die den Lebensweg Schütz' als Freund oder Widerpart gekreuzt haben oder ihn durch ihre Persönlichkeit beeinflussten, wie etwa Monteverdi, runden die Kenntnis von einem Mann, der durch seine musikalische Genialität und sein geistiges Profil Maßstäbe gesetzt hat.

Sehr angenehm ist die sorgfältige Ausstattung des Anhangs mit dem Sachregister und der Kurzzeittafel, die in Stichworten die persönliche und analog dazu die geschichtlich und geistesgeschichtlich bedeutsamen Daten in übersichtlicher Form anbietet. Die Transliterationen zu den Briefen des Hauptwerks sind eine Aufmerksamkeit, die bedankt gehört.

„Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern“, Einführung von Dieter Berke, zusammengestellt und erläutert von Richard Petzoldt

Bärenreiter Kassel, 1972

Nächstes Konzert im Zyklus III:

Dienstag, 14. Jänner 1975, 19.30 Uhr, Mozart-Saal

LES MENESTRELS

„Hosanna in excelsis“

Preis des Programms S 7,—



AUSLÄNDISCHES

E327

ERZE