

TELEMANN AM MAIN

SOMMER 2011

MITTEILUNGEN DER FRANKFURTER TELEMANN-GESELLSCHAFT

NR. 12



Der No-ten und des Glück-es Lauf geht bald berg-un-ter, bald berg auf; bald schwin-gen sie, bald stehn sie still, doch sel-ten, wie mans ha-ben will.

Von unserer Vorsitzenden

Liebe Mitglieder und Freunde der Frankfurter Telemann-Gesellschaft, hinter uns liegt ein ereignisreiches Frühjahr, in dessen Mittelpunkt das 3. Frankfurter Telemann-Symposium „Trauermusik von Telemann – ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte“ vom 19. bis 21. Mai 2011 stand. Die Vorträge und das Konzert im Kaisersaal stießen auf sehr positive Resonanz. Einen Einblick in die Veranstaltungen bietet Ihnen der Beitrag von Ann Kersting-Meuleman.

Während des Treffens der Telemann-Gesellschaften bot Roman Fischer einen Rundgang durch das Karmeliterkloster mit Erklärung der berühmten Wandgemälde von Jörg Ratgeb. Anhand von Bild- und Schriftdokumenten aus dem Institut für Stadtgeschichte vermittelte er den Teilnehmern das Frankfurt der Telemann-Zeit. Eingehend durften wir Telemanns Bewerbungsschreiben, Eintragungen aus den Bürgermeisterbüchern und andere Protokolle betrachten.

Werfen Sie doch mal einen Blick auf unsere kleine Bildergalerie zu diesen Veranstaltungen auf der Webseite (www.telemann.info).

Ergänzend zur diesjährigen Mitgliedsgabe – der 5. CD von Telemanns Bläserkonzerten in der Einspielung von La Stagione Frankfurt – finden Sie in dieser Ausgabe einen ausführlichen Beitrag von Michael Schneider zu diesen Werken.

Ich wünsche viel Spaß beim Lesen dieser etwas umfangreicheren Ausgabe mit der wir diesmal auch „neue Vertriebswege“ einschlagen wollen. Ein Teil der Adressaten wird diese Ausgabe nur noch online erhalten. Ich bitte um Verständnis, dass aufgrund des Umfangs und der Portokosten „Telemann am Main“ für diejenigen Leser mit Internetanschluss nur noch auf der Webseite angeboten wird. Alle anderen erhalten die Mitteilungen wie gewohnt in Papierform und per Post. Ich möchte daher auch alle Mitglieder aufrufen, die bisher noch keine elektronische Post von mir erhalten haben, mir Ihre Mailadresse mitzuteilen (Kontaktdaten siehe Impressum) – falls inzwischen vorhanden.

Herzliche Grüße
Ihre
Martina Falletta



Veranstaltungen 2012

Im Jahr 2012 stehen gleich zwei Jubiläen an: der 300. Jahrestag der Ankunft Telemanns sowie das 20-jährige Bestehen der Frankfurter Telemann-Gesellschaft. Die Jubiläen sollen zusammen im September 2012 gefeiert werden.

Vom 19. - 21. September findet eine Tagung der deutschen Musikbibliothekare statt, die wir als „Andockveranstaltung“ nutzen wollen. Geplant ist eine Ausstellung über die Frankfurter Musikgeschichte mit Schwerpunkt Telemann in Frankfurt in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Die Tätigkeit der Frankfurter Telemann-Gesellschaft soll ebenfalls illustriert werden. Ein Konzert in zeitlicher Nähe ist gleichfalls angedacht.



3. Frankfurter Telemann-Symposion 2011

»Trauermusik von Telemann : Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte«

Vom 19. bis 21. Mai 2011 fand im Frankfurter Haus am Dom das 3. Frankfurter Telemann-Symposion mit dem Thema "Trauermusik von Telemann: Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte" statt, vorbereitet durch Prof. Dr. Adolf Nowak, Dr. Eric Fiedler und Dr. Martina Falletta.

Eröffnet wurde die Tagung am Abend des 19. Mai mit einem Gespräch zwischen Prof. Dr. Adolf Nowak und Prof. Michael Schneider zum Thema Trauer in der Musik von Bach und Telemann, das von Frau Dr. Dewi Maria Suharjanto moderiert wurde. Die Moderatorin griff leider oft in das Gespräch ein, anstatt den Spezialisten mehr Redefreiheit zu lassen. Außerdem wurde zu wenig auf die angemessene Regulierung der Lautstärke geachtet, sodass ein Teil des Gespräches nur mit Mühe verstanden werden konnte.

Positiv hob sich davon die zweite Abendveranstaltung ab, das Konzert im Kaisersaal am Freitag, den 20. Mai. Michael Schneider führte jeweils kurz in die von ihm geleiteten Werke ein. Es erklangen:

- Georg Philipp Telemann (1681-1767): Kantate „Du aber Daniel gehe hin“ (TVWV 4:17) für Sopran, Baß, Chor, Blockflöte, Oboe, Violine, 2 Gamben und B.c., ein beeindruckendes Stück, das in den letzten Jahren relativ häufig aufgeführt wird.

Eindrucksvoll war auch

- Heinrich Bach (1615-1692): Lamento „Ach wenn ich Wassers g'nug hätte“ für Alt, Violine, 4 Violoncello und B.c.

Als zweites Werk, Georg Philipp Telemanns erklang nach der Pause die Kantate

- „Man muss nicht zu sehr trauern“ (TVWV 1:1082) für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Blockflöten, Oboe, Streicher und B.c. als erste Wiederaufführung nach dem Autograph in der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main in der Ausgabe von Ute Poetzsch.

Den Schluss bildete

- Johann Sebastian Bach (1685-1750): Actus tragicus (BWV 106) für Soli, Chor, 2 Blockflöten, 2 Gamben und B.c.

Die Ensembles, *Il teatro del Mondo* (Verena Gropper — Sopran, Julia Diefenbach — Mezzosopran, Niklas Romer — Altus, Patrick Sigrist — Tenor, Kristos Pelekanos — Baß) und *Cappella Academica Frankfurt* (Martin Hublow, Kerstin Fahr, Anne Kräft — Blockflöte, Shogo Fuji — Oboe, Swantze Hoffmann, Kerstin Fahr — Violine, Christian Zincke, Ghislaine Wauters, Julie Borsodi, Annette Schneider — Viola da gamba, Annette Schneider — Violoncello, Christian Zincke — Violone, Andreas Kütters — Orgel), unter der Leitung von Michael Schneider musizierte engagiert und professionell.

Leider musste das zunächst vorgesehene erste Werk des Abends, Telemanns Trauer-Actus „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“ (TVWV 1:38) entfallen, da eine parallele Neuausgabe existiert und der Verlag erheblich höhere Gebühren für die Aufführung verlangt hätte.

Freitag, 20. Mai und Samstag, 21. Mai: Wissenschaftliches Symposion im Haus am Dom

Das sich über zwei Tage erstreckende wissenschaftliche Symposion mit insgesamt neun Referenten und Referentinnen begann mit zwei etwas allgemeiner einführenden Vorträgen. Die Moderation der Vormittagsveranstaltung am Freitag lag in den Händen von Prof. Dr. Adolf Nowak.

Dr. Hagen Jäger, Historiker und Archivar, Leiter des Evangelischen Pfarrhausarchiv / Forschungsbibliothek in Eisenach, erläuterte in „Tod und Trauer im 18. Jahrhundert zwischen Glauben und Zeremoniell“ die damals geltenden Gebräuche und Vorschriften für Trauergottesdienste im lutherischen (mitteldeutschen) Bereich.

Dr. Norbert Bolin, Musikwissenschaftler und langjähriger Mitarbeiter der Bachakademie Stuttgart, gab einen fundierten, ausgewogenen, dabei anschaulichen Überblick über „Konventionen und Traditionen der Funeralmusik“ von den Anfängen der Überlieferung (Mesopotamien) bis ins 18. Jahrhundert hinein. Er hat sich seit dem Abschluss seiner Dissertation 1985 "Sterben ist mein Gewinn" (Phil 1,21), ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock ; 1550 - 1750“ immer wieder mit dem Thema beschäftigt.

Der Vortrag von Dr. Ute Poetzsch-Seban, wissenschaftliche Mitarbeiterin der Telemann-Auswahlausgabe, über „Klage und Trauer in Telemanns gottesdienstlicher Musik“ war sehr faktenreich, an Material beinahe überwältigend, und enthielt viele Noten- und Hörbeispiele.

Nachmittags folgten drei Vorträge mit besonderen zeitlichen bzw. lokalen Schwerpunkten.

Mit „Frühe[r] und undatierte[r] Trauermusik“ hatte sich Dr. Joachim Kremer, Professor an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, beschäftigt. Er ging anhand der von Wolfgang Steude erstellten Liste die frühen, bis ca. 1708 entstandenen Werke Telemanns durch, die Trauer-Elemente enthalten. Zu diesen gehören z. B. der Trauer-Actus „Ach wie nichtig“ (TVWV 1:38), die ersten im TVWV gelisteten Psalmvertonungen (wie „Ach Herr! Strafe mich nicht“) sowie die Trauerkantaten TVWV 4:17-23 (z. B. „Du aber Daniel gehe hin“). Die Psalmvertonungen wurden in der Leipziger Thomaskirche aufgeführt (vgl. Autobiographie 1740).

Dr. Eric Fiedler, Mitbegründer und ehem. Leiter der Abteilung Alte Musik am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt, gab einen Überblick über Telemanns Begräbniskompositionen für Hamburger Bürgermeister, die allesamt aus den Kreisen der „Pfeffersäcke“ stammten, der reichen Kaufmannszunft. Nachgewiesen seien Trauermusiken für die folgenden Bürgermeister: L. Becceler (+1722), Gerhard Schroeder (+1723), Henrich Dietrich Wiese (+1728), Johann Jacob Faber (+1729), Garlieb Sillem (+1732), Daniel Stockfleth (+1739), Johann Hermann Luis (+1741) und Rutger Rulant (+1742). Die Texte stammen von Mitgliedern der Hamburger "Gelehrtenkreisen" wie Michael Richey und Christian Friedrich Weichmann; Garlieb Sillem schrieb seinen Text selbst.

Eine Trauermusik sei von den Familien verstorbener Bürgermeister als zur angemessenen Trauerarbeit gehörig angesehen aber keineswegs als Pflicht, was das Fehlen solcher Werke für einige Bürgermeister erklärt. Diese Werke seien also keine "Staatsmotetten" im herkömmlichen Sinne, sondern wurden von den betroffenen Familien im Auftrag gegeben und bezahlt, nicht von der Stadt. Beweise hierfür seien Einträge in Rechnungsbüchern und private "Sonderauflagen" der Noten selbst. Weitere Indizien für einen Privatauftrag sei die hohe Qualität der Musik und die Texte selbst, die den Leistungen der Toten ausserordentlich viel Platz einräumen.

In seinem Vortrag über „Telemanns Hamburger Trauermusiken für römisch-deutsche Kaiser (1740, 1745 und 1765)“ gab der Leiter der Handschriften- und Musikabteilung der Staatsbibliothek Hamburg Dr. Jürgen Neubacher eine Synopse der Trauermusiken (1740: Karl VI, 1745 Karl: VII und 1765: Franz I), gegliedert nach den üblichen Teilen der Trauermusiken: 1) Lamentatio, 2) Laudatio, 3) Consolatio.

Die Lamentatio (vor der Predigt) und die Laudatio sind 1740 und 1745 im Vergleich zu 1765 kürzer (8-9 Sätze gegenüber 15), dagegen ist die Consolatio 1745 mit 5 Sätzen am stärksten ausgeprägt. In den Jahren 1740 und 1745 werden vor der Consolatio noch je drei Sätze zu den beiden Themen „Angst vor politischer Unsicherheit“ sowie „Bitte um Frieden“ eingefügt. 1745 befand man sich im

2. Schlesischen Krieg, 1765 lag dagegen in einer Friedenszeit.

Im dritten Teil des Symposions am Samstagvormittag ging es um die Trauer in den Gattungen Oratorium und Passion, in weltlichen Kantaten und komischen Opern sowie um die Anwendung einer neuen Emotionstheorie auf Telemanns Trauermusiken (Moderation: Prof. Dr. Adolf Nowak).

Unter dem Titel „Trauer in Oratorium und Passion“ gab Musikwissenschaftler und Telemann-Spezialist Dr. Carsten Lange einen Überblick über die Trauer ausdrückenden Stilmittel in den Passionen von 1739, 1741, 1749 und 1755 mit passenden Hörbeispielen: Moll-Tonart, Dämpfer, Pizzicati in den Stützstimmen, verminderte Akkorde, Chromatik, Septimen sowie fallende Sekunden in den Melodien. Den Schluss bildet meist ein Danklied (versöhnliches Ende). Dagegen haben die Passionsoratorien (z. B. TVWV 5:4 Die gekreuzigte Liebe und 5:6 „Der Tod Jesu“) einen traurigen Schluss.

Mit dem Thema „Traurige Komik und komische Trauer. Ambivalente Topoi in Telemanns weltlichen Trauermusiken“ beschäftigte sich Dr. Friederike Wißmann, Berlin, derzeit Gastprofessorin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt.

Es ist zu unterscheiden zwischen „echten Trauermusiken“ und die Trauer parodierender Musik. Ausdrucksmittel des Komischen in „traurigem“ Kontext ist z. B. der Kontrast: In der Kanarienvogel-Kantate ist es der Kontrast zwischen dem kleinen Gegenstand und der aufwändigen Vertonung. In der Oper „Sokrates“ von 1721 bilden die Streitszenen mit den Frauen einen Kontrast zum Philosophischen bzw. dem Ruhebedürfnis des Philosophen. Ein anderes Stilmittel kann der Tonartwechsel sein: so z. B. am Anfang des 3. Aktes: Schwanken zwischen D-Dur – h-moll – D-Dur. Die Kantate „Melancholicus“ hat keinen traurigen Anlass, sondern eine traurige Grundstimmung. Die Unentschlossenheit wird auch musikalisch ausgedrückt.

Einige für die Musikwissenschaft relativ neue Aspekte beleuchtete Dr. Rainer Bayreuther (Universität Halle) in „Überlegungen zur Emotionalität von Telemanns Trauermusiken“. Nach einer einleitenden Hinterfragung der von Autoren des 18. Jh. verwendeten theoretischen und musikalischen Begriffe schlägt er vor, hinter die Begrifflichkeit auf das Dahinterliegende zu blicken und die historischen Theorien mit heute üblichem Vokabular neu zu formulieren. Ein Weg dorthin führt über eine Theorie der Emotionen, die Belief-Desire-Theorie (BDT).

Emotion definiert sich als mentales Resultat des Abgleichs von B (Glauben) und D (Wunsch). Die Menge der Möglichkeiten an Resultaten ist die Menge der Basisemotionen. Der Bezug auf einen Sachverhalt ist die Voraussetzung für Emotionen (im Gegensatz zu Stimmungen, die keinen Objektbezug haben müssen). Was sind die musikalischen Objekte? Ist es die Musik selbst? Sind es Aufführungen bzw. das Hören der Musik? Nach einem Bezug der BDT auf die „Pathopoeia“ in der *Musica poetica* von Joachim Burmeister (Rostock 1606) folgte schließlich ein Beispiel Telemannscher Trauermusik (aus „Der Tod Jesu“) mit der musikalisch-rhetorischen Figur (Durchsetzung der Musik mit tonartfremden chromatischen Tönen, die Affekte der Trauer, des Leidens und des Schmerzens ausdrücken soll).

Das Symposion gab einen differenzierten Überblick über den aktuellen Stand der Forschung. Sinnvoll erschien die Umrahmung der rein musikwissenschaftlichen Referate durch Referate mit Bezug zu Nachbardisziplinen wie Theologie, Geschichte, Soziologie und Philosophie.

Die Resonanz auf das Symposion und das Konzert war sehr gut. Es war für vier Teilnehmer sogar der Anlass, Mitglied der Frankfurter Telemann-Gesellschaft zu werden.

Zu dem Symposium ist ein Konferenzband geplant.

- Ann Kersting-Meuleman

Lesenswertes aus der Telemann-Ecke

Wer bei der Suche nach leichter Lektüre für die lauen (?) Sommerabende auf ein gewisses Telemann'sche Ambiente nicht verzichten möchte mag am "Musikkrimi" *Tödliche Kantaten* von Sebastian Knauer (Ellert & Richter 2011, € 8,95 bei Amazon.de) gefallen finden.

Hier geht es nicht um Telemann per se, sondern um die Intrigen, die sich um die Entdeckung einiger Hunderter verlorengegangener Werke seines jüngeren Leipziger Kollegen J.S. Bachs ranken. Darunter sind etliche Kantaten, aber auch das 2. Italienische Konzert, das Notizbuch für Maria Barbara Bach, die Hamburger Partita, fünf Violinkonzerte und das Anhaltinische Konzert. Und nebenbei erfahren wir, dass der Teenager Johann Sebastian eine romantische Beziehung zur schönen Rosina pflegte, der neunzehn-jährigen Tochter des Hamburger Organisten Johann Adam Reincken.

Der Klappentext erzählt:

"Ein geheimnisvoller Fund unter Johann Sebastian Bachs Grabplatte in der Leipziger Thomaskirche bringt den Hamburger Detektiv Pit Koch auf die Spur verschollener Originalwerke des Barock-Komponisten. Sie führt ins heutige London und nach Los Angeles — und ins Hamburg des frühen 18. Jahrhunderts, wo sich das Orgelgenie aus Thüringen so auffällig oft blicken ließ ...

Korrumpierte Kunsthändler, manische Sammler, Musiker in Lebensgefahr: Dieser Krimi über die Macht der Musik schlägt den Leser ab der ersten Seite in den Bann. Am Schluss stehen die Buchstaben B.A.C.H. und geben ein neues Rätsel auf."

- Eric F. Fiedler



Telemann in den Feuilletons: "Flavius Bertaridus" in Innsbruck

INNSBRUCK, 15. August (FAZ 16.8.11 von Dirk Schümer)

Oper als lebensferne Traumfabrik, deren schmachtende Melodien hehre Gefühle oder gar Werte idealisieren? Papperlapapp. Zumindest in der Frühzeit des Genres stellten Opern den politischen und familiären Dauerkrieg ungeschönt und drastisch dar. Verrat, Meuchelmord, Folter, Vergewaltigung für ein Erfolgsstück wie Georg Philipp Telemanns "**Flavius Bertaridus**" waren das fast schon die harmloseren Ingredienzien. Denn hier grandios bei den Innsbrucker Festwochen für Alte Musik herausgebracht geht es um nicht weniger als darum, eine durch und durch verrottete Welt in herrlichem Gesang und Harmonie untergehen zu lassen.

Anders als das höfische, gerne einmal langweilige Musiktheater im Sold des Adels orientierte sich Telemanns Ästhetik bei der privat organisierten Hamburger Gänsemarkt-Oper gerne an "sex and crime". Wie sonst als mit Perversion und Verderbnis sollten Abend für Abend Einschaltquoten

gemacht, pardon: Eintrittskarten verkauft werden? Mit diesem brachialen Konzept hatte schon Telemanns Vorgänger Reinhard Keiser die Völkerwanderungs-Räuberpistole "Fredegunda" aufgemischt. Denselben langobardischen Wüstlingen trauten Telemann und sein Mitlibrettist Wend 1729 offenbar weiter alles zugkräftig Schlechte zu. Bei den Langobarden lässt es auch Jens Daniel Herzog in seiner Innsbrucker Inszenierung entsprechend rundgehen: Diktator Grimoald auch darstellerisch großartig: Antonio Abete foltert und erschießt zum Diner gerne mal ein paar Häftlinge, während er sonst mit Mädels und guten Tropfen Party macht. Dass sein Schreckensregiment willige Vollstrecker allen voran den Opportunisten Orontes (beklemmend komisch: Jürgen Sacher) und Speichellecker findet, ist nur eine der Parallelen zur heutigen *Conditio humana* (neulateinisch: *Bunga Bunga*). Köstlich und beklemmend zugleich, wie Herzog eine Liebesszene der fidelen Diktatorengattin vor der Herren- und Damentoilette abspulen lässt. Beim schmierig durchinszenierten Staatsbesuch könnte statt Grimoald auch Gaddafi über den roten Teppich stolzieren. Der aktuelle Hyperrealismus passt zur Drastik dieses Textbuches, das all diesen Politzynismus bereits verkündet.

Und auch das Exilantenleid, Haft und Flucht des etwas netteren Titelhelden (grandios: Maite Beaumonts warmer Alt), konterkariert diese gesungene Lektion in Totalitarismustheorie kaum: Am Schluss ist der Bösewicht tot, seine Höflinge im Jubelchor gut ins neue System integriert, bei Mineralwasser formiert sich die neue Ordnung vielleicht etwas weniger brutal, dafür aber effektiver. Solche harten Politopern aus der venezianischen Schule werden leider immer aktueller, was vielleicht mit der grandiosen Wiederentdeckung des Genres, mit Ausgrabungen von Keiser und Legrenzi, Cavalli und nun eben dieses kapitalen Telemann zu tun haben dürfte: Schurken haben eher Konjunktur als Helden.

Die noch größere Entdeckung des langen, gleichwohl packenden Abends liegt in der Musik. Telemanns einzige erhaltene Seria-Oper mit italienischen Stilanleihen und einigen dann auch italienisch gesungenen Arien im deutschen Text ist erst seit 2005 ediert — reichlich spät für einen Markstein deutscher Musikgeschichte. Die Partitur glänzt mit staunenswerter instrumenteller Farbenpracht, die Alessandro De Marchi mit seiner Accadenüa Montis Regalis vollständig ausreizt.

Selten hat man ein Barockorchester derart vielfältig mit rund vierzig Musikern besetzt erlebt. Vom Blubbern des riesigen Contrasubfagotts bis zum Nachtigallenschall der Sopraninoflöte, von biathletisch bespielter Barockgitarre und Gambe bis zu diversen Continuoaktionen mit Speziallauten, vom einschmeichelnden Chalumeau und Orgel in der finalen Jubelszene bis zu satt besetzten Pauken und Trompeten — Telemann, der reiche Hamburger Komponist anmutiger Affekte und der fetzigen Tanzrhythmen bemüht eine bislang verschollene Chromatik und Wucht barocker Klangrede, wie sie der arme Bach mit seinen paar Leipziger Instrumentalisten niemals hinbekommen hätte.

Zwischen der berückenden Schönheit von Arien mit Solobegleitung durch Traversflöte und Cello, zwischen den ganz unitalienischen Demokratiechören und der hässlichen Handlung besteht kein ästhetischer Widerspruch: Die Hamburger Bürgergesellschaft unter der Obhut biederer Senatoren wusste ein prunkvolles Sittenbild verkommenen Adels durchaus mit wohligem Schauer zu genießen. Und auch heute bleibt man atemlos vor der Radikalität der Gänsemarktoper, die mit Keiser, Händel, Telemann sich immer mehr als noch recht unerschlossener Hotspot der Opernhistorie darstellt.

Naturgemäß bedarf es für eine derart gelungene Wiederbelebung auch der hervorragenden Sänger wie in Innsbruck und einer aufwendig informierten Spezialistenmusik. Doch De Marchi, als Dirigent nicht unbedingt der temperamentvollste Vertreter seines Fachs, untermauerte seinen stringent historistischen Ansatz noch mit einer pompösen Prunkmesse, die exakt den römischen

Gottesdiensten um 1710 nachempfunden war, wie sie während des päpstlichen Opernverbotes verwöhnte Kardinäle delectierte. Die lateinischen Liturgien, an der Spitze mit der stupenden Roberta Invernizzi im goldglänzenden Barockstift Wilten zelebriert, führten vor, dass auch die Himmelsmusik jener Zeit nichts anderes war als Theater: Händel und sein Kollege Caldara legten den Heiligen und Engeln nämlich ganz profane Opernarien in die Kehlen — den allzeit passenden Soundtrack zwischen Hölle und Paradies.

... und dazu:

<http://www.youtube.com/watch?v=Hpj8ae9SUtc>

<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1527108/>

- E.F.F.

Aus der Telemannforschung und -praxis

„... fast alle gebräuchliche Instrumente ...“ Eine Übersicht über Telemanns Bläserkonzerte von Michael Schneider

Georg Philip Telemanns Schaffen wirkt aufgrund seiner gewaltigen Fülle auf den ersten Blick völlig unübersichtlich. Das gilt für seine Concerto-Kompositionen, von denen ca. 100 Werke erhalten sind, zwar in geringerem Maße als etwa für sein Kantatenwerk, aber dennoch gibt es auch hier bislang nur wenige Veröffentlichungen, die Klarheit und Übersicht schaffen könnten.

Durch Aufnahmen und Konzerte bekannt ist zudem auch nur eine relativ begrenzte Auswahl von teilweise sehr populären Werken.

Telemanns eigene Dikta aus der Autobiografie von 1718, dass ihm „Concerti nie so recht von Herzen gegangen seien“ und dass die meisten „nach Frankreich riechen“, stehen einer unbefangenen Betrachtung auch immer wieder im Wege. Was immer Telemann mit diesen Bemerkungen gemeint haben kann: es ändert nichts an der Tatsache, dass er einerseits seit seiner Eisenacher Zeit über die Frankfurter hin bis in die 1735er Jahre in Hamburg einer der wichtigsten Concerto-Komponisten des Hochbarock und der Galanten Epoche war, und dass andererseits der französische Stil nur einer der jeweils mehr oder weniger stark ausgeprägten Einflüsse für seine eigene Tonsprache war.

Als gesichert können wir auch annehmen, dass er einem großen Teil der zeitgenössischen Concerto-Produktion kritisch gegenüber stand, weil sie „zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge, aber wenig Harmonie und noch schlechtere Harmonie“ aufwiesen. („wovon ich die ersten hassete, weil sie meiner Hand und Bogen unbequem waren, und, wegen Ermangelung der letzteren Eigenschafften, als worzu mein Ohr durch die Frantzösischen Musiquen gewöhnet war, sie nicht lieben konnte nach [= noch] imitieren mochte.“)

Also eine Absage an das virtuose Concerto Vivaldischer Prägung!

Mit meinem Orchester „La Stagione Frankfurt“ und ausgewählten Solisten konnte ich nach einigen Jahren Aufnahmetätigkeit im Januar 2011 eine Serie mit insgesamt acht CDs abschließen, die

sämtliche Bläserkonzerte Telemanns enthält, d.h. heißt in diesem Falle Konzerte für ein oder zwei solistische Bläser mit Orchester bzw. Instrumentalensemble.

Dieses Projekt, das musikwissenschaftlich von Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann (Universität Halle/Wittenberg) begleitet wurde, erlaubt es nunmehr, zumindest für einen wesentlichen Teil von Telemanns Konzertschaffen einen umfassenden Überblick zu erhalten sowie den Stellenwert einzelner Werke in größerem Zusammenhang zu erfassen.

Zu den nun eingespielten Concerti wären noch die Konzerte für ein und zwei Violinen sowie Gruppenkonzerte mit gemischten Streicher- und Bläserbesetzungen (ca. 20) sowie einige in der Art einer Sinfonia angelegte Werke und gewisse Hybridformen zu zählen, um das gesamte orchestrale Werk Telemanns außerhalb des riesigen Vorrats an Orchestersuiten zu überblicken.

Terminologische Grenzfälle gibt es in Hülle und Fülle: die Frage lautet immer, wo hört solistisch besetzte Kammermusik auf und wo beginnt konzertante Orchestermusik?

Die Verwendung des Terminus „Concerto“ in den Originalquellen ist hier auch extrem unscharf und führt hier nicht zu klaren Zuweisungen. Einerseits finden sich auch im Telemann-Werkverzeichnis „Concerti“, gelistet, die kein Soloinstrument hervortreten lassen, sondern eher als konzertante Kammermusiken oder reine Orchesterwerke zu bezeichnen sind, andererseits hat Telemann den konzertanten Gedanken mit solistisch hervortretenden Instrumenten auch in der Kammermusik gepflegt nach Art der „Sonate auf Concerten- Art“ oder z.B. in seinen größer besetzten Kammermusiken mit zwei Flöten, zwei Violinen und zwei Oboen.

Im Folgenden möchte ich — nach Abschluss dieser Aufnahmeserie — aus der Sicht des praktischen Musikers einen Überblick über die gewonnen Erfahrungen und Erkenntnisse mit Telemanns Bläser-Concerti vermitteln, bei denen sich, neben einer Handvoll Concerti für 2 Hörner und jeweils einem Horn- und Trompetenkoncert, ausschließlich um Werke für Holzbläser handelt.

Durch Hirschmanns auf dessen Dissertation beruhende Veröffentlichung Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann (Bärenreiter 1986) konnten zum ersten Mal wichtige grundlegende Untersuchungen zu Telemanns Konzertschaffen unternommen und somit auch erste zusammenfassende Ergebnisse präsentiert werden. Zur Bestimmung seiner Erkenntnisse untersucht Hirschmann vor allem Violin-, Oboen- und einige Doppelkonzerte. Es handelt sich also nicht um eine umfassende Untersuchung aller erhaltenen Concerti, sondern um das Herausarbeiten gruppenspezifischer Merkmale anhand ausgewählter Kompositionen.

Außerdem geht es Hirschmann um den Versuch einer Datierung. Hier entwickelt er deutliche Kriterien, anhand derer sich die meisten erhaltenen Werke zumindest grob einordnen lassen: Es schälen sich heraus eine Gruppe von Concerti, die einer frühen Phase angehören (Eisenach und frühe Frankfurter Jahre) und solche, die Telemann in veränderten Konzeptionen ab ca. 1716 geschrieben hat bis hin zu einer Phase Hamburger Concerti, die in den 20er und 30er Jahren entstanden sein müssen. Offenbar hat Telemann danach das Interesse an dem Genre verloren.

Von Hirschmann stammt auch noch ein weiterer wichtiger Beitrag über Telemanns Frankfurter Konzertschaffen in der Aufsatzsammlung Telemann in Frankfurt (hrsg. von Peter Cahn, Schott 2000), in dem er auch einige Aussagen seiner früheren Veröffentlichung revidiert.

1999 erschien der dritte Band des Telemann-Werkverzeichnis (TWV) von Martin Ruhnke, der zum ersten Mal eine Übersicht über die erhaltenen Orchesterwerke Telemanns gab. Dieses Werkverzeichnis teilt sein Schicksal mit allen anderen seiner Art, dass es zum Zeitpunkt seines

Erscheinens schon wieder veraltet ist. Im Falle Telemann heißt das: es tauchen neue Werke auf, andere müssen als nicht authentisch ausgeschieden werden, bzw. Zuordnungen zu den einzelnen Werkgruppen stellen sich als unzutreffend heraus. Eine Neuauflage könnte und sollte manche dieser Erkenntnisse umsetzen. Ich erinnere mich, dass schon in einer Rezension nach Erscheinen dieses Bandes Reinhard Goebel bedauerte, dass man nicht auch Praktiker bei der Katalogisierung hinzugezogen habe, wodurch so mancher Fehleintrag hätte vermieden werden können.

2008 veröffentlichte Oxford University Press Steven Zohns Buch *Music for a mixed Taste — Style, Genre and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, eine der wenigen bis heute erschienenen repräsentativen Buchveröffentlichungen zu Telemann überhaupt außerhalb von Konferenzberichten. Auch Zohn geht es nicht um eine umfassende Übersicht, sondern um die Bestimmung charakteristischer Merkmale in Telemanns Schaffen, wie im Titel bereits genannt, hier vor allem um Aspekte seines „gemischten Stils“.

Im Folgenden beschränke ich mich auf die Stücke, in denen ein oder zwei Blasinstrumente deutlich solistisch hervortreten und in denen eine klare Concerto-Struktur mit Tutti- und Soloabschnitten zu erkennen ist.

Als Ergebnis sei schon vorweggenommen, dass es erheblich mehr klare Strukturen im Bestand der erhaltenen Concerti gibt als es das TWV suggerieren mag. Jedenfalls handelt sich keineswegs nur um versprengte Einzelwerke in den verschiedensten Besetzungen. Es sind vielmehr durchaus mehr oder weniger einheitliche Werkgruppen erkennbar (wie z.B. bei den Oboenkonzerten) und sogar ein ausgesprochener Zyklus von sechs Concerti für zwei Flöten, der im TWV nicht ersichtlich ist, da die einzelnen Stücke unter verschiedenen Werkkategorien eingeordnet wurden.

Zu den sog. „Bläserkonzerten“ zähle ich in diesem Falle Concerti für

- Ein und zwei Blockflöten
- Ein und zwei Traversflöten
- Ein und zwei Oboen
- Ein und zwei Oboi d'amore
- Zwei Chalumeaux
- Ein und zwei Hörner
- Eine Trompete
- Gemischte Besetzungen: Blockflöte/Traversflöte, Blockflöte/Fagott

Auf diese Gruppen möchte ich im Folgenden einzeln eingehen:

1) Concerti für eine und zwei Blockflöten

Für eine solistische Blockflöte sind zwei gesicherte Werke erhalten: TWV 51:C1 sowie TWV 51:F1, beide — wie bei Telemann mit nur wenigen Ausnahmen üblich — viersätzig. 2010 wurde im Verlag Walhall von Reinhard Goebel ein weiteres, dreisätziges Concerto in g-moll aus den wieder gefundenen Beständen des Grafen Harrach veröffentlicht, das Telemann zugeschrieben wird. Die Telemannforschung ist sich aber sicher, ob es sich hier nicht um ein originales Werk handelt, weshalb es bei dieser Betrachtung außen vor bleibt. Als „Concerto da camera“ ist TWV 43:g3 (Blockflöte, 2 Violinen, Bc) ediert, das hierher gezählt werden kann, auch wenn es deutlich kammermusikalisch konzipiert ist.

Das C-Dur Concerto ist nicht nur eines der ausgedehntesten Concerti des Komponisten Telemann überhaupt, sondern auch eines der Schlüsselwerke der hochbarocken Konzertmusik für Blockflöte.

An diesem Werk wird deutlich, welche virtuoson Aufgaben, aber auch welche ausdrucksmäßige Spannweite Telemann der Blockflöte zutraut, die er offenbar von Jugend auf kannte und auch selbst gespielt hat.

Auch wenn Telemann im Gegensatz zu Bach und Händel sich selbst äußerst selten parodiert hat, gibt es bei ihm doch „Lieblingsmelodien“, die immer wieder vorkommen. Hierzu gehört der besonders elaborierte dritte Satz in a-moll, der ein harmonisch-melodisches Modell verarbeitet, das wir schon spätestens seit der „Kleinen Kammermusik“ (Partita B-dur) und dann auch aus mehreren Arien kennen.

Seiner formalen Reife und dem Reichtum seiner musikalischen Ideen- und Binnenkontraste wegen datiert Hirschmann das Werk in Telemanns Hamburger Jahre (etwa 1725-1730).

Das F-dur Concerto ist zwar etwas kürzer, steht seinem Schwesterwerk aber in nichts nach und weist den gleichen musikalischen Reichtum auf, wenngleich bezogen auf andere Affektbereiche.

(Es existiert von diesem Stück auch eine Quelle mit einer Version in D-dur für Querflöte, die aber als sekundär eingestuft werden kann.)

Das F-dur Concerto ist in lupenreinem italienischem Stil geschrieben, der deutlich an typisierte Opernarien denken lässt. (Erster Satz eine Affettuoso-Arie, zweiter Satz ein „Tempesta di mare“ der Gefühle, der dritte eine rhetorische, vom Generalbass gestützte dramatische Episode, in der sich ein „Held“ dem durch den Bass symbolisierten „Schicksal“ widersetzen will.)

Beide Concerti werden beschlossen von Sätzen in Menuett-Struktur mit virtuoson Sechzehntel-Figurationen der Solostimme, im C-dur Concerto integriert in den ausgedehnten Gesamtsatz, im F-dur Concerto als ein Double der ersten Violin-Stimme des Menuett II.

Nach Quantz werden solche Menuette im Tempo Viertel = 160 gespielt. Das ergibt innerhalb dieses Tempos dann einen solistischen Anteil im Presto-Tempo.

Nichtsdestoweniger „liegen“ die Solostimmen für die Spieler gut in der Hand. Die Solostimme wird auch nie vom Orchestersatz zugedeckt. Beide Werke sind Beweis für Telemanns Diktum „gib jedem Instrument, was es leyden kann.“ Die virtuose Blockflötenschreibweise Telemanns ist denn auch absolut idiomatisch und weist Spielfiguren auf, die sich in seiner Musik für Traverso und Oboe niemals finden, wie die vielen repetiert gestoßenen 16tel. (dafür aber auch in seinen Sonaten und Kammermusikwerken für Blockflöte)

Besonderheit der beiden Concerti ist nicht nur ihre hohe Tessitura für die Blockflöte, sondern auch die Verwendung von fis^{***}, a^{***} und c^{***}, was auf einen Instrumententyp mit weiter Mensur hinweist.

Heutzutage lassen sich die Concerti auf einer klappenlosen Altblockflöte nur mit gelegentlichem Schließen des Ausgangsloches durch Aufstützen spielen. Nur dieser Umstand kann der Grund sein, dass sie im Konzertleben nicht so populär sind, wie andere Werke Telemanns, etwa die a-moll Ouvertüre oder das e-moll Doppelkonzert.

Wir können aber wohl davon ausgehen, dass diese beiden Concerti Schwesterwerke sind und für denselben Virtuosen geschrieben wurden.

Das Concerto da camera in g-moll gehört deutlich zu einem anderen Typus. Es ist ein typisches Beispiel für eine Komposition im „gemischten“ Stil und „riecht teilweise sehr nach Frankreich“ - etwa nach den italianisierenden Concerti französischer Komponisten wie Naudot, Corette, Boismortier, Blavet u.a. Auch die Grenze zwischen Concerto, Sonate und Suite ist fließend: Das fünfsätzige Stück setzt sich zusammen aus einem ritornellartig angelegten Concertosatz, einem

Siciliano im kammermusikalischen Quadro-Stil und zwei französischen Tanzsätzen (Bourée und Menuett) durchsetzt mit den für Telemann typischen virtuosen Passagen für die Blockflöte.

Für zwei Blockflöten und Streicher sind uns zwei Werke überliefert, TWV 52: a2 (in der Dresdner Quelle als „Grand Concert“ bezeichnet), und 52: B1 die, ebenso wie die beiden großen „italienischen“ Solokonzerte für Blockflöte, eine gemeinsame Sprache sprechen, nämlich „französisch mit leicht italienischem Akzent“.

Die Blockflöten bilden mit dem Basso Continuo ein typisches Holzbläsertrio nach französischem Muster mit häufigen Terzenführungen in den Oberstimmen. Virtuosität steht dabei deutlich im Hintergrund, kammermusikalische Trio-Faktur ist die Regel. Die Blockflöten spielen alle Tuttipassagen der Streicher mit und verschaffen somit beiden Werken ein ganz eigenes Kolorit.

Die durchgehend französischen Satzüberschriften sind das eine, die Verwendung von französischen Tanzformen in den jeweils dritten und vierten Sätzen das andere stilistische Merkmal dieser Werke, für die sicher auch eine Ausführung „à la française“ mit entsprechenden „Agréments“ und Ausdrucksmitteln wie „Flattements“ angebracht sein dürfte.

2) Concerti für eine und zwei Traversflöten

Gemessen an den überlieferten Blockflötenkonzerten haben wir es hier mit einer deutlich größeren Werkgruppe zu tun, in der sich ihrerseits wieder zumindest zwei Gruppen unterscheiden lassen.

a) „Große“ Concerti

Hier handelt es sich um elaborierte Stücke von großer Ausdehnung, in denen sich alle Kennzeichen reifer Telemannscher Concerto-Komposition, also das Durchdringen verschiedenster stilistischer Einflüsse aus Italien, Frankreich, Polen – und nicht zu vergessen deutscher Kontrapunktikertradition nachweisen lassen.

Hierzu zählen

Die Concerti TWV 51: D1, 51: D2, 51: E1, 51: h1 (51: G1)

Wie Zohn und Hirschmann bemerken, gehören alle Traverso Concerti Telemanns in seine zweite Phase (späte Frankfurter und Hamburger Jahre), die ganz allgemein durch ausgedehnte und komplex strukturierte Werke gekennzeichnet ist.

b) Kleinere Concerti

2 Concerti in D-dur 51: D3 und D4

c) Nach neuerer Forschung höchstwahrscheinlich nicht authentische Concerti:

51: Anh G1, Anh: 51: A1

Ein „Concerto da camera“ 51: G1 haben wir zwar in unserer Anthologie mit aufgenommen. Ich halte es aber in der Rückschau ebenfalls für nicht authentisch.

a)

Beginnen wir mit D2:

Auffallend in diesem Stück sind einerseits die starken „polnischen“ Stilelemente, vor allem im ersten Satz, einer echten „Polonaise“ sowie die zahlreichen „pastoralen“ Anklänge (Echos im 1., „Vogelrufe“ im 4. Satz). Ein schwungvolles, von synkopierten Rhythmen bestimmtes 3/8 Menuett bildet das Finale.

Bemerkenswertester Satz ist jedoch das Largo, ein klagender Kontrapunkt zu den ausgelassenen anderen Sätzen.

Das andere große D-dur Konzert (D1) ist noch ausgedehnter und wird ist gekennzeichnet durch seine vielschichtige Ritornell-Struktur in den beiden schnellen Sätzen. Hier entsteht vor allem im zweiten fugierten Satz, in welchem einem Thema zwei Kontrapunkte gegenübergestellt werden, ein hohes Maß an kontrapunktischer Komplexität. Die gelöste melodische Schönheit des ersten Satzes kontrastiert deutlich zum 3. Satz (Streicher unisono) im italienischen Opernstil, bei dem der Solist wie in einer Orpheus-Szene dem chromatisch verzerrten Ostinato geradezu flehend entgegen tritt.

Der letzte Satz ist diesmal kein Menuett, sondern eine ebenfalls höchst komplex gearbeitete Gigue.

Insgesamt stellt D2 sicher einen der Höhepunkte des Telemannschen Konzertschaffens dar.

Eine große Ausnahme ist h1 wegen seiner Dreisätzigkeit. Aber zweifellos steht es auf der gleichen Höhe wie die beiden D-dur Concerti. Die Ecksätze sind von einer erregenden Unruhe durchzogen. D-dur ist die Tonart des Mittelsatzes. Hier vermittelt die Tonart fast weihevoller Abgeklärtheit.

Bleibt noch das Concerto in E-dur, einer Lieblingstonart Telemanns in seinen späteren Jahren.

Auch hier finden wir in beiden schnellen Sätzen die Durchdringung kontrapunktischer mit konzertanter Schreibweise. Die langsamen Sätze können jeweils durch besondere Merkmale auf sich aufmerksam machen: der erste („dolce e staccato“) durch eine fast pizzicato-artig anmutende Streichertextur (staccato), der die Flöte ihre „süßen (dolce“) Melodieabschnitte entgegen setzt, der dritte als ähnlicher Klagegesang wie im Largo von D1, ohne Bass, nur von homophonen Achtelakkorden der hohen Streicher begleitet.

G1 ließe sich sowohl in der Flöten- als auch in der Oboen-Sektion dieses Beitrags behandeln, da in der (leider nicht ganz vollständig erhaltenen) Quelle beide Soloinstrumente genannt sind. Insofern unterscheidet sich die Schreibweise dieses Stücks auch erheblich von den zuvor beschriebenen genuinen Flötenkonzerten.

Es sind mittlerweile zwei Rekonstruktionen dieses Werkes erhältlich (von Ian Payne und Arn Aske).

Dieses Concerto wird ohne Ritornell eröffnet mit einem melodischen Andante des Melodieinstrumentes. Verschiedene Autoren haben darauf hingewiesen, dass J.S. Bach diesen Satz gekannt hat und als Ausgangspunkt für den Mittelsatz seines f-moll Cembalokonzerts (bzw. dessen Vorlage) genommen habe – in der Tat ein reizvoller Anklang, wenngleich ich diesen nicht für so frappant halte, um ihm wie Steven Zohn in seinem Buch gleich einen mehr als 20-seitigen Abschnitt zu widmen. (schließlich handelt es sich bei dem Anfang um einen spätestens seit Monteverdi in unzähligen Kompositionen verwendeten absteigenden Bass-Tetrachord mit einer in Terzen darüber verlaufenden und ornamentierten Oberstimme.)

Auf der Flöte liegt das Concerto recht tief. Möglicherweise ist die Bestimmung für Oboe in der Tat glücklicher. Die ritornellfreie Anlage des ersten Satzes deutet ohnehin auf eine Entstehungszeit in der frühen Phase hin, während der Telemann seine Oboenkonzerte geschrieben hat. (Auch Bach

benutzt in seiner Sinfonia zu „Ich steh mit einem Fuß im Grabe“ die Oboe als Soloinstrument für diese Version.)

Bleiben die beiden „kleineren“ Concerti D3 und D4, die – obwohl unterschiedlich in der stilistischen Anlage – zusammen zu betrachten sind, da durchaus in Frage steht, für welche Sorte Flöte sie gedacht sein mögen. Auffällig ist jedenfalls, dass die Flötenstimme in beiden Stücken ausschließlich Töne der diatonischen D-dur Skala verwendet. (Deutet dies auf eine Panflöte o.ä, oder auf eine bestimmte Art von Flauto pastorale, die ja bei Telemann auch an anderer Stelle genannt wird, hin?) In unserer Aufnahme haben wir beide Konzerte mit Piccolo-Traversflöte eingespielt, wie es in einer Quelle auch genannt wird, und damit den Stücken einen besonderen klangfarblichen Reiz verliehen. D3 weist nach Italien (1. Satz eine Napolitana), D4 nach Polen (ist sogar ausdrücklich als „Concerto polonese“ bezeichnet.)

Telemanns Meisterschaft zeigt sich in diesen beiden Stücken (wie auch in den später zu besprechenden Horn- Doppelkonzerten) darin, wie er dem begrenzten und keine Modulationen zulassenden Umfang der Solostimme einen Streicheratz hinzufügt, der für entsprechendes harmonisches Leben – und dadurch für Kurzweil beim Zuhören sorgt.

D4 ist auch als Oboenkonzert bezeichnet. Allerdings erklärt sich im Gegensatz zu G1 daraus nicht die mögliche Begrenzung des Tonvorrats der Solostimme. Bzgl. der in diesem Falle komplizierten Überlieferung in verschiedenen unvollständigen Quellen hat dankenswerterweise W.Hirschmann durch seine neue Ausgabe wichtige editorische Arbeit geleistet.

Zusammenfassend lässt sich das „Erbe“ „großer“ Telemannscher Flötenkonzerte auf 4 Stücke fokussieren: die beiden D-dur Concerti sowie die in h-moll und E-dur. Allesamt müssen sie in Telemanns spätere Concerto-Schaffenszeit eingeordnet werden, sie sind jedenfalls nicht vor 1716 entstanden. Die früheste nachweisliche Datierung (für G1, wenn wir es denn primär als Flötenkonzert betrachten wollen) verweist erst auf 1720/21.

Concerti für zwei Traversflöten

Dies ist einer der Fälle, in denen das TWV „versagt“, weil es die Stücke in verschiedene Werkgruppen einsortiert: wir haben es aber eindeutig mit einem geschlossenen Zyklus von 6 Concerti zu tun in den wohlgeordneten Tonarten G-dur (53: G1), D-dur (53: D1), A-dur (53: A1), a-moll (53: a1), e-moll (52: e1), h-moll (53: h1).

Zohn vermutet, dass Telemann die 6 Concerti komponiert hat für die Hochzeit des sächsischen Kronprinzen Friedrich August mit Erzherzogin Maria Josepha von Österreich in Dresden im Jahre 1719. In jedem Falle sind sie eher in Telemanns spätere Frankfurter Jahre zu datieren. (Er wirkt dort von 1712 bis 1721.)

Das bringt die Dresdner Flötisten Buffardin und Blockwitz ins Blickfeld, die die Soloparts gespielt haben könnten.

Die sechs Werke weisen die Haupt-Devise eines Telemannschen Zyklus auf, die man beschreiben könnte: maximale Vielfalt innerhalb klar definierter einheitlicher, durchaus innovativer Vorgaben.

(wie dies ja z.B. auch auf die 12 Flöten-Fantasien oder die „Tafelmusik“ zutrifft.)

Zu den Einheit stiftenden Merkmalen der 6 Concerti gehören:

- Die Anlage der Werke in der Art eines „Concerto Grosso“, in denen ein solistisches Trio mit eigener Bassstimme einem Streichorchester gegenüber steht.
- Die Besetzung des Concertinos mit Blasinstrumenten, zwei Flöten und Bass.

- Ein starker französischer Stileinfluss. (Drei autograph überlieferte Partituren tragen den Vermerk „Concert par moi Telemann“.)

Vielfalt entsteht vor allem durch die Mischung der stilistischen Elemente, die neben italienischen auch vor allem noch polnische Anteile aufweist.

Eine große Anzahl von Sätzen basiert auf französischen Tanztypen (Bourrée, Loure, Menuett, Gavotte, Passepied, Gigue, Rondeau.) Das Concerto a-moll eröffnet in der Art einer Ouvertüre.

Es finden sich aber auch expressive Larghi und stilistisch nach Rom weisende Pastoralen (Schlusssatz 53: D1), ebenso wie Beiträge der polnisch-folkloristischen Seite: der zweite Satz des e-moll Concertos, vor allem aber der Schlusssatz des G-dur Concertos, das dem berühmten Presto des Doppelkonzerts für Block- und Querflöte kaum nachsteht.

Eine kleine Besonderheit: Das G-Dur Concerto weist nur eine Violinstimme auf, hat also im „Grosso“ nur einen dreistimmigen Satz. (Violino Grosso)

Die Bassstimme ist in allen 6 Concerti für Calchedon bestimmt, jenes rätselhafte Instrument, nach Ralph-Jürgen Reipschs Forschungen eine mandora-artige 6-saitige Basslaute, die Telemann auch regelmäßig in seinen Frankfurter Kantaten einsetzt. Bereits in den Darmstädter Abschriften dieser Werke wird auch die Besetzung der Bassstimme mit Fagott genannt. Damit steht dem Streicher-Grosso ein reines Bläserconcertino gegenüber. Ob dieses auch noch ein eigenes Akkordinstrument bei sich haben soll oder nach französischem Muster ein reines Trio bleibt, wird man selbst entscheiden müssen. In einem Fall (Concerto h-moll) finden sich in der Bassstimme einige Ziffern, genau an der Stelle, wo Telemann an einer harmonisch extremen Stelle die Bemerkung „pazzia italiana“ angebracht hat. Die Bezifferung ist sicher ein Relikt der ursprünglichen Besetzung mit einem Lauteninstrument.

Insgesamt handelt es sich bei diesen 6 Concerti Telemanns um eine bedeutende Werkgruppe, von der wir dringend eine geschlossene moderne Ausgabe benötigen.

3) Concerti für eine und zwei Oboen

Im Jahre 1716 beginnt Telemann mit Druckausgaben auf den Musikmarkt zu treten. Eine seiner ersten- und durchaus programmatischen Veröffentlichungen ist die „Kleine Kamtermusik“.

Dieses Opus widmet er nicht etwa adligen Gönnern, sondern ist Ausdruck der Wertschätzung von vier praktischen Musikern, allesamt Oboisten, deren künstlerische Leistungen er damit würdigen will. Dass zwei dieser Namen (Le Riche und Richter) Mitglieder der Dresdner Hofkapelle sind, deutet sehr deutlich auf eine starke Verbindung nach Dresden hin.

Auch bei den Oboenkonzerten haben wir es durchaus nicht mit einem Sammelsurium von Stücken, sondern mit einer in sich recht geschlossenen Werkgruppe zu tun. (Und dort, wo schwer einzuordnende Einzelwerke erhalten zu sein scheinen, stellt sich dann in einigen Fällen heraus, dass sie entweder nicht von Telemann oder einfach falsch katalogisiert sind.)

Zohn nennt 8 Concerti: 51: c1, c2, D5, d1, d2, e1, f1, G2. Damit hat er gegenüber dem TWV bereits ausgeschieden: Es1 und f2, welche man beide mittlerweile als nicht authentisch betrachtet und D6, ein reines Quartetto für Oboe, Violine, Viola und Bass, das den Kriterien eines Oboen-Concertos in keiner Weise entspricht.

Concerto d2 verdient besondere Betrachtung. In der Quelle fehlt die Stimme der Violine 1. W. Hirschmann hat diese aber mittlerweile sehr glaubwürdig rekonstruiert und das Concerto bei Carus

neu herausgegeben. Konzeptionell scheint das Stück aber nicht zusammen mit den anderen moll-Concerti entstanden zu sein.

G2 haben wir bereits bei den Flötenkonzerten besprochen. Es kommt aber bei den Oboenkonzerten nach neueren Untersuchungen noch ein Stück hinzu: das Concerto 51: a1., das zwar als Violinkonzert überliefert und ediert ist, aber aus verschiedenen Gründen absolut idiomatisch für die Oboe bestimmt scheint, so dass wir es getrost in diese Werkgruppe integrieren können. (Wir haben es auch als solches eingespielt.)

Welches sind nun die Charakteristika der meisten Oboen-Concerti?

Sie stammen(wohl bis auf d2) allesamt aus einer frühen Periode des Telemannschen Concertoschaffens vor und um 1716. Dafür spricht u.a. die kurze formale Ausdehnung der Werke, bei der einige langsame Sätze lediglich Überleitungsfunktion haben.

In keinem dieser Konzerte findet sich die für spätere Kompositionen typische Ritornellsatzformmäßig langsamer bis mittelschneller Kopfsätze. Stattdessen dominieren in den frühen Stücken zumeist arienhafte, langsame und ausdrucksbetonte Sätze.

Alle Oboenkonzerte sind in einem herben, völlig ungalanten Stil geschrieben, wie wir ihn ansonsten nur von Zelenka kennen. (Einige Hinweise deuten auch dahin, dass sie für den Dresdener Hof geschrieben wurden – das e-moll Concerto jedenfalls ist offenbar für Johann Christian Richter.

Sie sind allesamt geprägt von rastloser Energie und einer eher düsteren Affektsprache.

Hirschmann spricht in Bezug darauf sehr treffend von einer „Art musikalischen Sturm und Drang“ *’avant la lettre’*.

Der Einsatz des Soloinstruments ist sehr spezifisch: Fernab von der Vivaldischen Concertokonzeption ergeht sich die Oboe in den schnellen Sätzen in kurzphasigen dialogischen Wechselspielen mit der Violine I und frönt in den langsamen Sätzen arienhaften Solostimmenführungen, die sich von teilweise sehr ungewöhnlichen Texturen im Orchester abheben: In d1 bildet das Orchester innerhalb derselben Harmonie eine geheimnisvolle und schwer analytisch durchzuhörende Textur als Untergrund für die ausgreifende Melodiebildung der Oboen-Stimme.

Die Oboenkonzerte sind gespickt mit harmonischen Besonderheiten, ja geradezu schockierenden Momenten. Hierzu gehören der extrem dissonante Beginn von c1 (Notenbeispiel IV), die enharmonische Verwechslung in d1, Satz 3 sowie auch der gesamte erste Satz des von den Violinkonzerten herübergekommenen a-moll Concertos. Auch rezitativartige Abschnitte sind hier zu nennen. Zohn verweist in diesem Zusammenhang auf ein Zitat Matthesons, der vom „gleichsam redenden“ Charakter der Oboe spricht, ein Begriff, der sich in der Tat auf Telemanns Oboen-Concerti treffend anwenden lässt.

Will man in der Gruppe der Oboenkonzerte noch einmal differenzieren, so kann man die beiden c-moll-Concerti sowie die in d-moll und a-moll („Violinkonzert“) in einem Atemzug nennen. Das wohl etwas später entstandene e-moll Concerto (nach Hirschmann 1720/21) ist schon ein Beleg für Telemanns sich ab ca.1716 wandelnden Kompositionsmerkmale, die in Richtung ausgedehntere Konzeptionen der Einzelsätze, aber auch der Gesamtanlage hindeuten.

Das f-moll Concerto fällt formal ein wenig aus dem Rahmen, weil es das einzige dreisätzige Stück der Gruppe ist. Rein inhaltlich bestätigt es aber die überaus ernste Affektsprache der anderen Oboen-Concerti.

Ebenfalls ein Sonderfall scheint das rekonstruierte zweite d-moll Concerto zu sein, vor allem wegen seiner ausgedehnten Konzeption. Ich würde es in formaler Analogie mit ähnlich angelegten Concerti in die spätere Frankfurter oder Hamburger Zeit verlegen.

Zur größeren formalen Ausdehnung gesellt sich außerdem ein Tonfall, der sich ab ca. 1716 in den Telemannschen Concerti verändert. Zunehmend scheinen auch seine Concerti von vokalen, vor allem opernhafte Ideen durchdrungen zu sein: ein Satz wie der erste von d2 könnte (übrigens ebenfalls wie die der beiden Blockflötenkonzerte) mühelos textiert und in die gestische Aktion einer Oper integriert werden. In den frühen Concerti sind mit den Arioso-Rezitativ und Arienanteilen ebenfalls starke vokale Anteile zu vernehmen, die jedoch eher aus der Sphäre religiöser Kompositionen anklingen. („Sonata da chiesa“)

51: D5 ist ebenfalls als einzeln stehendes Werk anzusehen, ein „Concerto da camera mit 2 Violinen und Bc, zweifellos echter Telemann! Es ist das einzige Werk dieser Gruppe, das die Oboe nicht primär als klagendes oder von heftigen Affekten „getriebenes“ Wesen behandelt, sondern – bei aller solistischer Prominenz – in einen „freundlichen“, kammermusikalischen Satz integriert. Ein Rondeau beschließt das kleine Werk.

Doppelkonzerte für 2 Oboen

Ruhnke listet im TWV drei Werke unter seiner Ordnungszahl 53 („Werke für 3 solistische Instrumente und Orchester“) auf: 53: C1 (Concerto alla francese), 53: d1, 53: g1 (das dritte solistische Instrument meint in diesen Fällen das Rohrblatt-Bass Fagott). In den ersten beiden Fällen stellt sich dieselbe Problematik der Einordnung wie bei den „Concerti Grossi“ mit 2 Flöten und Cello bzw. Fagott: einerseits stehen in der Tat drei Blasinstrumente den Streichern gegenüber, andererseits spielt das Bassinstrument zumeist nur Basso Continuo für das solistische Trio nach französischer Art. Es sind also eigentlich eher Doppelkonzerte wie auch die Concerti für 2 Blockflöten oder 2 Flöten.

53: g1 haben wir in unserer Einspielung außen vor gelassen, obwohl es sich zweifellos um ein musikalisch sehr gehaltvolles Stück handelt. Man kann es in der hier gegebenen Definition nicht als Concerto bezeichnen, da die Bläser bis auf wenige solistische Takte („alternativement“) im unisono mit den Streichern spielen. Es gehört also in die Gruppe orchesterlicher Hybridformen.

Das C-dur Concerto stellt quasi ein Gegenstück zu den Concerti „alla francese“ für 2 Flöten bzw. 2 Blockflöten dar. Wollte man die Doppelkonzerte für 2 Flöten wie Kross in seiner Ausgabe als „Concerti Grossi“ bezeichnen, müsste man es in diese Gruppe mit hineinnehmen. Der erste Satz („Douceur“) ist sogar ein echtes Rondeau nach französischer Art. Stärker kann es nicht „nach Frankreich riechen“!

Das Concerto d1 lässt sich dagegen nicht nahtlos in diese Gruppe eingliedern. Es entspricht von der Satztechnik her eher den Gruppen-Kammerkonzerten Telemanns mit gemischten solistischen Streicher-Bläser Besetzungen, die (ganz deutlich im 2. Satz) zuweilen antiphonisch korrespondieren und dadurch einen bis zu 6-stimmigen Satz ergeben. Hirschmann vermutet in diesem Falle eine recht frühe Entstehungszeit, wie wir sie ja auch allgemein für die meisten Oboenkonzerte annehmen dürfen.

4) Concerti für eine und zwei Oboi d’amore

Das TWV listet 3 Solokonzerte für Oboe d’amore: A-Dur, G-Dur und e-moll. Letzteres würde Hirschmann neuerdings wegen starker stilistischer Zweifel als nicht authentisch aus dem

gesicherten Bestand ausscheiden, obwohl er selbst ursprünglich auf die Quelle aufmerksam gemacht hatte.

Bleiben die beiden auch von der Ausdehnung her „großen“ Stücke in A-dur und G-dur. Sie getrennt von den anderen Oboenkonzerten zu betrachten, liegt aus mehreren Gründen nahe: Die Oboe d'amore wurde erst gegen 1720 populär – und es ist extrem unwahrscheinlich, dass diese beiden Concerti vorher entstanden sein sollen. Damit gehören sie einer anderen Schaffensperiode an. Außerdem sind die Affektbereiche in beiden Stücken extrem verschieden von denen der anderen Oboenkonzerte und verweisen eher in eine pastorale Welt: Wohlklang und Resonanz sind wesentliche Merkmale der beiden Stücke, die sich von den „sperrigen“ und klanglich kargen Oboenkonzerten deutlich unterscheiden. Nicht „Sturm und Drang“, sondern schmeichelnde oder klagende Affekte in den langsamen, fröhlich-energetische in den schnellen bestimmen diese beiden Werke.

Bemerkenswert an beiden Concerti scheint mir auch hier ein verstärkter Einfluss opernhafter Denkmuster bei Telemann zu sein, erkennbar z.B. an der wiederholten Anlage von Sätzen in Da-Capo Form.

In Telemanns Serenata von 1716 „Deutschland grünt und blüht im Frieden“ hatte er noch keine Oboe d'amore verwendet. Und dennoch scheint Telemann jetzt in seinem A-dur Concerto wieder auf inhaltliche Sphären dieses Werks zurückzukommen: der erste Satz (Siciliano) entspricht der A-dur Arie Nr. 29 „Ihr süßen Harmonien der stillen Melodien“ und der Schlußsatz mit seinen Hornquinten zitiert fast wörtlich „Das Echo wird auf allen Gassen den süßen Nachklang hören lassen“, beides Texte, die den Ausdrucksgehalt der Oboe-d'amore-Concerti bestens charakterisieren. Derselbe pastorale Ton, wie in diesem Falle, findet sich auch im Concerto 52. A1 für 2 Oboe d'amore und Streicher (ohne Viola).

Hirschmann möchte es gar Telemanns „Weihnachtskonzert“ nennen, vor allem wegen der ausgedehnten Siciliano-Pastorale (Satz 3). In diesem Werk finden sich aber auch noch deutliche Elemente von Telemanns früherer Concerto-Schreibweise, vor allem die kleingliedrige Solo-Tutti-Korrespondenz im 2. Satz. Deshalb könnte dieses Doppelkonzert durchaus Telemanns erste Concerto-Komposition für die „neue“ „Oboe d'amore“ gewesen sein.

Offensichtlich hat sich Telemann an die Verwendung eines Instrument als Soloinstrument „herangetastet“: Wenn die versuchten Datierungen nicht völlig falsch sind, finden wir als erstes „neue“ Instrumente in der Regel in obligaten Parts von Arien, dann in Doppelkonzert-Funktion und schließlich als allein solistische Protagonisten.

5) Concerti für zwei Chalumeaux

Für das ebenfalls „neue“ Instrument Chalumeau hat Telemann drei sehr unterschiedliche Concerti hinterlassen, alle drei als Doppelconcerti für zwei Chalumeaux (Alt und Tenor). Das untere Instrument ist im Bassschlüssel notiert. Man geht davon aus, dass Telemann nicht vor 1718 für Chalumeau komponiert hat. Laut seiner Autobiographie von 1740 hat er aber bereits während seiner Gymnasialzeit in Hildesheim selbst „Schalümo“ gespielt. Heutzutage sind die Werke im Konzertleben so gut wie nicht zu hören, allenfalls das d-moll-Concerto gespielt auf modernen Klarinetten.

Dieses klanglich und ausdrucksmäßig extrem innovative d-moll Concerto 52: d1 ist heute dank der legendären Bläser-Concerti-Einspielung der Musica-Antiqua Köln bei DGA von 1986 einigermaßen populär.

Die beiden anderen Werke (52: C1 und 43: F2) sind dagegen so gut wie unbekannt – auch Aufnahmen dieser Stücke scheint es bislang nicht zu geben.

Telemann schafft es in allen drei Werken, diesem Instrumentenpaar völlig „unerhörte“, geradezu in romantische Sphären vordringende Klänge abzugewinnen. Im d-moll Concerto sind es vor allem die beiden langsamen Sätze, in denen bei extrem reduziertem instrumentalen Aufwand und wenigen spärlichen Aktionen des Orchesters geradezu mystische Klangfarben entstehen. Bis auf einige wenige Takte spielen das Solistenduo und das Orchester immer getrennt voneinander. Durch diese Anlage steht mit den beiden Chalumeaux eine klanglich und satztechnisch autarke klangliche „Insel“ dem Streichertutti gegenüber. Wie in seinen Flötenduetten versteht Telemann es genial, mit zwei Stimmen sowohl konzertierend-dialogisierende als auch durch den unmerklichen Wechsel der Unterstimme in Generalbass-Funktionen homophone Strukturen zu schreiben, die keiner weiteren Generalbassstütze bedürfen. Der Grund für diese Konzeption wurde uns während der Aufnahme klar: Chalumeaux sind extrem leise und fragile Instrumente, auf die man sich immer wieder neu einhören kann, während das Orchester schweigt. Für Telemann scheinen diese Bedingungen eine Herausforderung gewesen zu sein, weshalb er in den anderen beiden Stücken gänzlich andere Möglichkeiten der klanglichen Integration von Soloinstrumenten und Orchester praktiziert.

Ein ganz erstaunliches Werk ist 52: C1. Schon die Besetzung lässt aufmerken: einem dreistimmigen Streichersatz (Vl, Va, Basso) werden 2 Fagotte zugeordnet: eines in der Unteroktav der Violinstimme, eines unisono mit der Viola. (Bis auf einen sehr witzigen Takt im 4. Satz laufen die Fagott-Stimmen immer parallel mit den Streichern und sind dementsprechend auch nicht als solistische Instrumente anzusehen.) Dazu kommt die im gesamten Werk nicht wieder zurückgenommene „sordinato“-Anweisung für die hohen Streicher. Es entsteht ein Kaleidoskop zauberhaftester Klangfarben. Der letzte Satz ist in Da Capo Form angelegt mit einem melodisch exquisiten Minore-Mittelteil.

43: F 2 ist im TWV bei der Kammermusik eingeordnet. In der Tat weist das Stück viele kammermusikalische Aspekte auf: zum Solistenduo, das hier nicht wie in den anderen Chalumeaux-Stücken sich selbst genügend dem Tutti gegenübersteht, sondern durchweg vom Basso Continuo (Cello/Cembalo?) begleitet wird, ist im obersten System eine Violinstimme notiert mit dem Vermerk „Violini unisoni“. Dies lässt darauf schließen, dass es sich hier doch um eine orchestrale Konzeption handelt. In jedem der 4 Sätze werden die Anteile dieser Partner in völlig neuer Weise kombiniert.

1. Satz: Sarabande in Triosonatenbesetzung (2 Chalumeaux mit begleitendem Continuo). Die Violinen spielen nur viermal während der jeweiligen Schlusstakte der Phrasen eine kleine überleitende akkordische Figur.
2. Satz: Concerto-Anlage: Klar abgegrenzte Ritornelle (nur Violinen und Bass) umrahmen die Soloepisoden: der „orchestralste“ der 4 Sätze.
3. Satz: Triosonaten – Struktur mit diminuierendem Bass (quasi 3 Stimmen in 4 Partien) : Violinen und Chalumeau 1 bilden die beiden gleichberechtigten Oberstimmen. Dem eigentlichen Basso Continuo ist eine zweite Bassstimme für das Chalumeau II zugegeben, die die Achtelbewegung des Basses mit diminuierenden Sechzehntelfiguren umspielt. (Notenbeispiel V)
4. Satz: Quadro-Satz in Menuett-Struktur, überwiegend Tutti mit gelegentlichen Solotakten der Solisten (jetzt ohne Bc) bzw. des „Orchesters“.

Die Chalumeaux-Concerti werden wegen ihrer aufführungspraktischen Probleme sicher nie große Popularität im Musikleben erlangen. Zweifellos gehören sie aber zu Telemanns originellsten Werken dieses Genres und zeugen von einer reifen Phase der Concerto-Produktion.

6) Concerti für ein und zwei Hörner

Für Horn solo existiert ein einziges, relativ kurzes, dreisätziges Concerto in D-dur (TWV 51: D8), das von Naturhorn-Solisten als extrem schwierig und anstrengend gefürchtet ist – und dementsprechend im Konzert selten zu hören ist. Zu den Besonderheiten des Werks gehört, dass auch der langsame Satz mit einer anspruchsvollen, hohen und expressiven Solostimme aufwartet. (In vergleichbaren barocken Werken finden wir an dieser Stelle zur Kräfteschonung des Solisten meist nur Sätze in Streicherbesetzung.)

Die modernen Ausgaben geben nicht die genauen Besetzungsumstände in der Partitur wieder: Das Tutti besteht aus einer Violinstimme, verstärkt durch eine Ripieno-Oboe, sowie zwei Viola-Stimmen in unterschiedlichen Schlüsselungen. (Diese Orchesterbesetzung weist ins Italien des 17. Jahrhunderts. Wir finden sie z.B. in Werken A.Stradellas.) Diese Besetzung mit einer klanglich herausragenden Orchester-Oberstimme gegen eine homogene Begleitung ermöglicht in den Ecksätzen das enge dialogische Spiel zwischen Horn und durch die Oboe gefärbter Violine, wie es für Telemanns frühe Phase der Concerto Produktion typisch ist.

(Notenbeispiel VI: an diesem Partiturausschnitt der Quelle des Hornkonzerts lässt sich sehr schön die für Telemanns frühe Concerto-Konzeption typische Interaktion zwischen Solist und orchestraler Oberstimme beobachten.)

Eine relativ umfangreiche Werkgruppe innerhalb der Concerti sind Telemanns Kompositionen für zwei Hörner und Streicher, von denen 5 erhalten sind: 52: D1, 52: D2, 52: Es1, 52: F3, 52: F4. (Das bekannte Es-Dur Concerto aus der Tafelmusik ist wegen der solistischen Violinpartien hier bewusst ausgenommen.) Alle genannten Concerti entsprechen den Kriterien, die wir für Telemanns Eisenacher und frühe Frankfurter Zeit haben ausmachen können: sie ähneln eher den Concerto-Konzeptionen Torellis oder Corellis als der Antonio Vivaldis: knappe Formen, Toccaten-artige Satzanlagen, engmaschiges Konzertieren zwischen Streichern und Solisten. Sie „riechen“ trotz des deftigen Jagd-Aromas stilistisch stark nach italienischer Violinmusik.

In einem Satz wie dem Vivace aus 52: D1 lässt sich sehr gut Telemanns Kunst beobachten, die harmonisch begrenzten thematischen Ideen der Solinstrumente in kunstvoll imitatorische und rhythmisch intrikate Ritornelle einzubetten. Dadurch entsteht eine Monotonie verhindernde, antithetische Anlage zwischen Ritornellen und solistischen Abschnitten.

Ein einziges der Concerti (das in Es-dur) ist dreisätzig angelegt. Von diesem Werk existiert eine Quelle in Dresden, die – wie dort üblich – dem Streicher-Tutti Ripieno-Oboen hinzufügt.

7) Concerti für Trompete

Bleibt noch auf das berühmte Concerto D-dur für Trompete und Streicher 51: D7 hinzuweisen, „das“ barocke Trompeten-Concerto schlechthin. Wie das Hornkonzert ist es auch trotz seiner Kürze (hier „darf“ die Trompete wenigstens im dritten Satz zum Erholen pausieren) zumindest auf der Naturtrompete ein extrem anspruchsvolles Werk. Konzipiert als viersätziges „Sonate da chiesa“ mit einem kantablen Adagio zu Beginn und monothematischen imitatorischen Allegro-sätzen, passt es sich nahtlos in die Gruppe von Telemanns „frühen“ Concerti (nach Hirschmann wohl Eisenacher Zeit) ein.

Besonders innovativ muss der erste Satz dieses Concertos gewesen sein. Die Trompete stand immer für Fanfaren, für krieglerische und festlich auftrumpfende Gestik. Dass dieses Instrument jetzt im ersten Satz „singen“ soll wie eine Operndiva muss um 1700 eine völlig neue Forderung gewesen sein. (auch wenn wir heute durch André und Nakariakov gewohnt sein mögen, dass (Ventil-!) Trompeten einfach alles spielen!)

Ebenfalls aufgenommen haben wir 43: D7, ein Quartett-Concerto, bei dem das Tutti nicht von Streichern, sondern einem Ensemble aus zwei Oboen und Bc besteht, einer jener Grenzfälle von Telemanns Concerti zwischen Kammermusik und orchestralem Concerto. Wegen seiner Ausdehnung (ca. dreimal so lang wie 51: D7!) und seinen zwei Sätzen in Da Capo-Form dürften wir dieses Stück in Telemanns spätere Concerto-Phase verlegen (späte Frankfurter und Hamburger Zeit).

8) Doppelkonzerte in gemischten Besetzungen

Bleiben in unserer Betrachtung zwei Concerti in gemischter Bläserbesetzung: das Blockflöten Doppelkonzert mit Traverso in e-moll 52: e1 und das mit Fagott in F-dur (52: F1), die beide aufgrund ihrer stilistischen Merkmale und ihrer Ausdehnung zu Telemanns späten und reifsten Concerto-Kompositionen gezählt werden müssen.

Das e-moll-Concerto hat sich mittlerweile zum bekanntesten und beliebtesten aller Telemann-Concerti gemausert, nicht zuletzt weil es wegen seiner perfekten Dramaturgie ein ausgesprochen publikumswirksames Werk ist. Gerade, wenn man einen Überblick über die erhaltenen Concerti Telemanns bekommt, der nicht nur auf Katalogeinordnungen und trockenen Beschreibungen beruht, sondern auf praktischem Musizieren, bestätigt sich die in Telemanns Oeuvre exzeptionelle Stellung dieses e-moll Concertos, das in vieler Hinsicht Telemanns Ideale in perfekter Weise repräsentiert: Hierzu gehört u.a. die exquisite Klanglichkeit der Besetzung mit den beiden Flöteninstrumenten, die nicht gegeneinander, sondern in fast geschwisterlicher Weise miteinander agieren. Formal ist es die perfekte Balance zwischen dem klangflächenbetonten, in der Art einer Toccata angelegten Eröffnungs-Adagio, einem mehrthemigen, ausgedehnten und höchst komplexen Allegro, dem an dritter Stelle stehenden galanten „Liebesduett“ der beiden Flöten in E-dur, das direkt aus dem zweiten Akt einer Händel-Oper entsprungen sein könnte und dem abschließenden „hanakischen“ Presto-Rondeau, dem in seiner volkstümlichen Derbheit sicher wirkungsvollsten von allen „polnisch-hanakischen“ „Rausschmeißern“ in Telemanns Werken.

Das F-dur Concerto mit Fagott spricht andere Affektbereiche an. Seiner ganzen Anlage nach wirkt es wie eine Ausarbeitung früherer Kompositionen mit dem Ziel größerer Dimensionierung. Die Ritornelle des ersten Satzes sind gebaut aus Material des Mittelsatzes von 52: Es1 (2 Hörner), wogegen die Soli einerseits eine expressive melodische Linie (ganz ähnlich der des Affettuoso des F-dur Blockflötenkonzerts) mit einer in 32teln bewegten akkordischen Spielfigur korrespondieren. Auch im zweiten Satz finden wir im Tutti Anklänge an ältere Kompositionen. Herzstück des Concertos ist der dritte Satz, ein von schmerzlichen Dissonanzen bestimmtes Ritornell im Corelli-Andante-Stil welches den Dialog der beiden Soloinstrumente umrahmt: ein „Nachtstück“ wie der dritte Satz der Blockflötensonate C-dur aus dem „Getreuen Musikmeister“ – aber eben in den Dimensionen erheblich ausgeweitet. Der Anklang des letzten Satzes an das Thema von Bachs Fuge aus dem 4. Brandenburgischen Konzert dürfte dagegen Zufall sein. Bemerkenswert in diesem Satz ist hingegen, dass Fagott und Flöte streckenweise in eine nur humoristisch zu deutende Interaktion treten, die bereits der Rolle des Fagotts als „Orchester-Clown“ entsprechen könnte.

Zusammenfassung

Aufgrund dieser Übersicht über die als authentisch anzusehenden Bläser-Concerti Telemanns ergeben sich doch recht klare Strukturen darüber, welche gewichtigen Werke für diese Werkgruppe bestimmend sind:

- Wir haben im Bereich der Solo-Concerti zwei Blockflötenkonzerte (C-dur und F-dur), vier „große“ Traversokonzerte (D-dur, D-dur, E-dur, h-moll), vier frühe Oboenkonzerte (c-moll, c-moll, d-moll, f-moll), zwei stilistisch später einzuordnende (e-moll, d-moll), zwei späte Oboe d'amore-Concerti (G-dur, A-dur) und jeweils ein frühes Horn- und ein Trompetenkonzert.
- Bei den Doppelkonzerten sind bestimmend die Concerto-Grosso-artigen Werke mit stark französischem Einschlag wie der Zyklus der 6 Concerti mit 2 Traversen, der beiden Blockflöten-Doppel-Concerti und des „Concerto alla francese“ für 2 Oboen.
- Die fünf Horn-Doppelkonzerte sind dagegen allesamt frühe, kurzphasige Werke mit starken stilistischen Anklängen nach Italien.
- Anderen Prinzipien entsprechen die ganz individuell gestalteten drei Chalumeau-Doppelkonzerte.
- Bleiben noch das d-moll Doppelkonzert für 2 Oboen und die beiden großen Doppelkonzerte mit Blockflöte und Traverso bzw. Fagott.

Quellen und Ausgaben

Die Quellenlage ist recht übersichtlich. Fast alle besprochenen Concerti liegen in kalligraphischen Abschriften von Graupner oder Endler (leider keine Autografen!) in der Hessischen Landesbibliothek in Darmstadt. Vereinzelt treffen wir auch auf andere Bibliotheken: Schwerin, Rostock, Berlin, Brüssel, Rheda sowie verschiedene Fundstellen in Schweden (D 5). In diesen Fällen gibt das TWV erschöpfende Auskunft.

Telemanns Concerti erfreuen sich bereits seit der Renaissance barocker Musik mit Beginn der 50er Jahre des 20. Jhdts. großer Beliebtheit. Dies erklärt die zunächst relativ gut erscheinende editorische Situation. Die Mehrzahl der besprochenen Werke liegt in modernen Editionen vor, verteilt auf alle denkbaren Verlage.

Als problematisch erweisen sich jedoch bei erneuter Prüfung die meisten der älteren Editionen aus dem 20. Jhd. (Töttcher, Winschermann, Grebe, Hortschansky, Schröder, Stein etc.) In vielen Fällen sind sie fehlerhaft oder durch subjektive Ergänzungen der Herausgeber in Bezug auf Dynamik, Artikulation und Verzierungen für heutige Bedürfnisse nicht geeignet.

Einige kleine Beispiele:

In Karl Grebes Ausgabe des Trompetenkonzerts bei Sikorski fehlt der Schluss des ersten Satzes im Orchester („A-men“!)

Im dritten Satz des Flötenkonzertes 51 : D1 haben die Herausgeber Brinkmann und Mohr (auch Sikorski) die klare Anweisung nicht umgesetzt, dass (nach italienischer Manier) alle Instrumente das Ostinato unisono spielen (also keine bewegte Continuo Aussetzung für das Cembalo!).

Selbst in der Partitur von Kross in der Telemann-Auswahl-Ausgabe fehlt in 53: G1 ein Takt im Orchester.

Über die zahlreichen Fehler in den alten HM-Ausgaben des F-dur Blockflötenkonzerts 51: F1 von M. Ruetz hatte ich in „Tibia“ (Magazin für Holzbläser: Celle/Moek-Verlag) ja schon an anderer Stelle („Vom langen Leben falscher Noten“) ausführlich berichtet.

Nach wie vor brauchbar sind dagegen von den älteren Ausgaben die des e-moll Concertos von Bärenreiter (Koelbel) und die des C-dur Blockflötenkonzerts bei Moeck (Ilse Hechler).

Neuere Ausgaben (Carus / Amadeus/ Severinus/Prima la musica) sind als grundsätzlich vertrauenswürdig zu betrachten.

In allen anderen Fällen wird es sich nicht vermeiden lassen, die Bibliotheken um Kopien der Quellen anzugehen, um die Ausgabe einer Prüfung zu unterziehen.

Unser Aufnahmeprojekt war eine großartige Erfahrung in Sachen Telemann und dazu angetan, die Achtung vor diesem Komponisten zu festigen und erhöhen. Nur mit immer wieder neuer Verwunderung kann man den Ideenreichtum und die Qualität seiner Kompositionen zur Kenntnis nehmen. Es gibt wirklich kein „schlechtes“ Concerto von Telemann – und eben auch nie zweimal das gleiche. Die nicht authentischen Concerti, von denen wir einige ursprünglich auch für die Aufnahme vorbereitet hatten, sind für alle Musiker vor dem Hintergrund unzweifelhafter Telemannscher Qualität schon beim ersten Durchspielen identifizierbar.

Vielleicht kann ich ja in einigen Jahren auch noch über die restlichen Bläser-Concerti in gemischten Bläser-Streicher-Besetzungen berichten. Ich werde es aber mit Sicherheit nicht „nach Aktenlage“, sondern erst nach abgeschlossener praktischer Umsetzung unternehmen.

Literaturhinweise:

Wolfgang Hirschmann: *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann*. (Bärenreiter 1986).

Martin Ruhnke: *Georg Philipp Telemann: Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke*. Bände 2 und 3 (Bärenreiter 1992/ 1999).

Steven Zohn: *Music for a mixed Taste* (Oxford University Press 2008).

Peter Cahn (hrsg.): *Telemann in Frankfurt* (Schott 2000).

Wolfgang Hirschmann Cd-Booklet –Texte: cpo „Wind Concertos Vol I- Vol VI (2005-2011)

Diskographische Hinweise

Telemann: Bläserkonzerte (Hazelzet/Westermann/Dhont/Niesemann/Hoeprich/Klevit/Schneider/ Immer) Musica Antiqua Köln , Reinhard Goebel DG-Archiv (1987)

Georg Philipp Telemann: Wind Concertos Vol I bis Vol VIII
(Schneider/ Hublow/ Kaiser/ Baumgartl/ Stadler/
Westermann / Coppola/ Cappuano/ Rux/ Hübner/ Schulteß/
Schaar/ Azzolini / La Stagione Frankfurt/Camerata Köln
(cpo-Georgsmarienhütte, www.jpc.de)
Bislang erschienen: Vol I bis Vol V





Telemann in der Campagna (frei nach Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1751-1829)

Mitteilungen der Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V.

Anschrift der Geschäftsstelle:
Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V.
c/o RISM-Zentralredaktion
Sophienstr. 26., D-60487 Frankfurt am Main
Tel: +49-(0)69-706231, Fax: +49-(0)69-706026
email: Martina.Falletta@gmx.de
<http://www.frankfurtertelemanngesellschaft.de>
<http://telemann.info>

Redaktion:
Eric F. Fiedler, Peter Cahn, Martina Falletta, Ann Kersting-Meuleman
Titelblattgestaltung: Stefanie Adrian-Fiedler
Druck: Habsburger Verlag Frankfurt