

Fleischhauer, Günter

Annotationen zum Solokonzertschaffen G.Ph. Telemanns

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1984-1985, vol. 33-34, iss. H19-20, pp. [77]-88

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112225>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

GÜNTER FLEISCHHAUER (HALLE A. D. SAALE)

ANNOTATIONEN ZUM SOLOKONZERT- SCHAFFEN G. PH. TELEMANN'S*

Beim Rückblick auf seine vielseitigen Aktivitäten als Konzert- und Hofkapellmeister in Eisenach (1708—1712) und auf die dort bevorzugte französische Musik gelangte Telemann in seiner Frankfurter Autobiographie 1718 zu folgendem erstaunlichen Geständnis:¹ „*Alldieweil aber die Veränderung belustiget / so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muß bekennen / daß sie mir niemahls recht vom Hertzen gegangen sind / ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe / worüber man aber schreiben möchte:*

Juv. Sat. I. Si natura negat, facit indignatio versum
Qualemunque potest.² — — —

Zum wenigsten ist dieses wahr / daß sie mehrentheils nach Franckreich riechen. Ob es nun gleich wahrscheinlich / daß mir die Natur hierinne etwas versagen wollen / weil wir doch nicht alles können / so dürffte dennoch das eine Ursache mit seyn / daß ich in denen meisten Concerten / so mir zu Gesichte kamen / zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge / aber wenig Harmonie und noch schlechtere Melodie antraff / wovon ich die ersten hassete / weil sie meiner Hand und Bogen unbequem waren / und / wegen Ermangelung derer letztern

*) Beträchtlich erweiterte Fassung meines Diskussionsbeitrags auf der X. Internationalen Wissenschaftlichen Arbeitstagung (27. 6. 1982) zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein bei Blankenburg/Harz.

¹ Zitate aus Telemanns *Autobiographie* (AB 1718) erfolgen nach dem Faksimile-Nachdruck in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 3, hrsg. von E. Thom, Blankenburg/Harz 1976. Vgl. auch G. Ph. Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*. Eine Dokumentensammlung, hrsg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981, Nr. 12, S. 89 ff.

² Juvenal, *Sat. I*, 79 f.: „*Wenn die Natur ihn versagt, dann bildet den Vers die Entrüstung, wie sie es eben vermag.*“ Römische Satiren (aus dem Lateinischen übersetzt), hrsg. von W. Krenkel, Berlin und Weimar 1970, S. 353.

Eigenschaften (Harmonie und Melodie — G. F.) / *als wozu mein Ohr durch die Frantzösichen Musiquen gewöhnet war / sie nicht lieben konnte / nach imitiren mochte.*“ Sein Einwände richteten sich also, wie Siegfried Kross in seiner grundlegenden Monographie zum Instrumentalkonzertschaffen des gebürtigen Magdeburger Meisters feststellte, „*im wesentlichen gegen die Virtuosität ohne ausreichende melodische Legitimation und harmonische Bindung*“.³ In seinen eigenen Konzerten, die Telemann für die Hofkapellen in Eisenach, Dresden und Darmstadt, ferner für die aus bürgerlichen Musikliebhabern bestehenden Collegia musica in Frankfurt am Main (1712—1721), danach in Hamburg und andernorts schuf, war er bestrebt, kantabel und im Geist der Aufklärung allgemeinverständlich, ohne „*viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge*“ zu schreiben — eingedenk seiner grundsätzlichen Schaffensdevise (AB 1718):

*„Wer vielen nutzen kan /
Thut besser / als wer nur für wenige was schreibt;
Nun dient / was leicht gesetzt / durchgehends jedermann:
Drum wirds am besten seyn / daß man bei diesem bleibet.“*⁴

Ferner zeichnen sich Telemanns Konzerte durch idiomatische Schreibart aus, wozu er durch seine bereits in jungen Jahren erworbene Vertrautheit mit allen gebräuchlichen Instrumenten besonders befähigt war.⁵ „*Es ist auch die genaue Bekandschafft mit denen Instrumenten zur Composition unentbehrlich*“, forderte er schon in seiner Frankfurter Autobiographie (AB 1718). „*Denn sonst muß man den Ausspruch fällen:*

*Die Violine wird nach Orgel=Arth tractiret /
Die Flöt' und Hautbois Trompetengleich verspühret /
Die Gamba schlentert mit / so wie das Bäßgen geht /
Nur daß noch hier und da ein Triller drüber steht.
Nein / nein / es ist nicht gnug / daß nur die Noten klingen /
Daß du der Reguln Kram zu Marckte weist zu bringen.
Gieb jedem Instrument das / was es leyden kan /
So hat der Spieler Lust / du hast Vergnügen dran.“*

³ S. Kross, *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*, Tutzing 1969, S. 14. Vgl. auch A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1905, S. 120 f.; H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Leipzig 1932, S. 86 ff.; R. Petzoldt, *G. Ph. Telemann, Leben und Werk*, Leipzig 1967, S. 89 ff.; P. Drummond, *The German Concerto*, Oxford 1980, S. 181 ff.

⁴ Vgl. dazu M. Ruhnke, Art. *Telemann*, G. Ph., in: MGG, Bd. 13, 1966, Sp. 188 f., 196 f., 204; W. Siegmund-Schultze, *Telemann — Meister kunstvoller Popularität*, in: G. Ph. Telemann, ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage 1967, Magdeburg 1969, Teil 1, S. 32 ff., 42 ff.; S. Kross, *Telemanns Stellung in der Musikanschauung der Aufklärung*, in: Telemann und die Musikerziehung. Konferenzbericht der 5. Magdeburger Telemann-Festtage 1973, Magdeburg 1975, S. 24 f.

⁵ Belege bei G. Fleischhauer, *Einige Gedanken zur Instrumentation Telemanns*, in: G. Ph. Telemann — ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche, a. a. O., Teil 2, S. 41 ff.

Ausdrücklich bemerkte der Komponist zu den italienischen Kantaten seiner Eisenacher Zeit, er habe „*etliche für geschickte Meister gesetzt / und mir insonderheit habe angelegen seyn lassen / eines jeden Instrument nach seiner Natur anzubringen / worbey ich mich jedoch der Leichtigkeit beflissen / wie ich fast durchgehends in allen meinen übrigen Sachen gethan*“.⁶ Und über sein umfangreiches Schaffen in Frankfurt resümierte er (AB 1718): „*Das / was hier insonderheit meine Lust zur Arbeit unterhalten / ist / daß ich viel derer berühmtesten Musicorum von unterschiedlichen Nationen kennen zu lernen das Glück gehabt / deren Geschicklichkeit mir allemahl einen Trieb eingepflanzet / meine Sätze mit möglichstem Bedacht auszuführen / damit ihre und ihrer Landes=Leute Gunst erwerben möchte*.“ Entsprechend bedachte er in seinem Instrumentalkonzertschaffen unter gebührender Berücksichtigung der jeweiligen Adressaten, der Anlässe und Gelegenheiten, der unterschiedlichen Fähig- und Fertigkeiten der ausführenden Musiker, berühmter Virtuosen und bürgerlicher Musikliebhaber, die Violine, Block- und Querflöte, Oboe, Horn und Trompete — erstmalig auch die Oboe d'amore und Viola — mit instrumentengemäßen Solopartien und brachte sie in zahlreichen Doppel- und Gruppenkonzerten für gleiche und verschiedene Instrumente in reizvollen Kombinationen zum Einsatz.⁷

„*Zum wenigsten ist dieses wahr*“, konstatierte Telemann in seinem bereits zitierten Geständnis, „*daß sie mehrentheils nach Franckreich riechen*“. Diese Passage wurde bisher dahingehend interpretiert, als hätte er sich damit dem zeitgenössischen Vorwurf einer Bevorzugung französischer Stilelemente zur Wehr setzen wollen.⁸ Anhand des Grimmschen Wörterbuches entschlüsselte jedoch Peter Ahnsehl den Sinn der Worte „zum wenigsten“ = „zumindest“⁹ und stellte nunmehr fest, daß Telemann

⁶ Brieflich äußerte er am 18. 11. 1717 Mattheson gegenüber die später leider nicht mehr ausgeführte Absicht, eine Abhandlung über die charakteristischen Eigenschaften der gebräuchlichsten Instrumente zu publizieren. G. Ph. Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972, Nr. 89, S. 252 f.

⁷ Vgl. die Übersicht und das Thematisch-Bibliographische Verzeichnis der insgesamt nahezu 100 erhaltenen Instrumentalkonzerte Telemanns bei Kross, a. a. O., 1969, S. 24 und 121 ff. — Zu analogen Tendenzen in der Kammermusik vgl. G. Haubwald, *Klangstrukturen bei Telemann*, in: *Musica*, 21. Jg., 1967 (AfH), S. 7 f.; G. Fleischhauer, *Zur instrumentalen Kammermusik G. Ph. Telemanns*, in: *Colloquium Musica Cameralis Brno 1971*, Brno 1977, S. 347 f.

⁸ Vgl. A. Schering, *Instrumentalkonzerte deutscher Meister*, in: *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Bd. 29/30, Leipzig 1907, Einleitung S. XIII f.; S. Kross, a. a. O., 1969, S. 112 f.; G. Fleischhauer, *Zum Instrumentalkonzertschaffen Telemanns*, in: G. Ph. Telemann, *Leben—Werk—Wirkung*, Berlin 1980, S. 66 f.

⁹ P. Ahnsehl, *Bemerkungen zur Vivaldi-Rezeption bei G. Ph. Telemann*, in: *Konferenzbericht der Telemann-Ehrung der DDR 1981 in Magdeburg* (im Druck). Vgl. auch: *Deutsches Wörterbuch von J. und W. Grimm*, Bd. XIV, 1. Abt., 2. Teil, Leipzig 1960, S. 33, 46 f. — Eine eindeutige Parallelstelle bietet Telemanns Widmungsvorrede zur Frankfurter Druckpublikation „*Kleine Cammer-Music*“ (1716) für die Virtuosen François le Riche, J. Chr. Richter, P. Glösch und J. M. Böhm (Telemann-Dokumente, a. a. O., Nr. 7, S. 72): „*Enfin /ich habe getrachten/ allen etwas nach ihrem Geschmack vorzulegen. Ist mein Zweck nicht erreicht /so habe doch gethan/ was ich gekonnt. Zum wenigsten bin gewiss /Messieurs/ daß /wann Dieselben dieses Werck Ihrer fürtrefflichen Execution würdigen werden/ solches /so unvollkommen es auch seyn mag/ dadurch ein Leben /der Liebhaber Vergnügen/*

sich hier entschieden für die Adaptierung französischer Einflüsse im eigenen Konzertschaffen aussprach.¹⁰ Wie viele seiner dem französischen Stil folgenden Orchestersuiten mit konzertierenden Elementen italienischer Provenienz durchsetzt sind,¹¹ besitzen andererseits verschiedene seiner dem italienischen Stil verpflichteten Konzerte typische Merkmale französischer Musik. Wiederholt übernahm Telemann stilisierte Tanzsätze der neufranzösischen Klavier- und Orchestersuite in die zyklische Satzfolge seiner drei- und viersätzigen Instrumentalkonzerte. So charakterisiert majestätischer Sarabanden-Rhythmus den langsamen Binnensatz im Konzert C-Dur für Violine und Orchester:¹²

Viol. conc.

Viol. I.
Ob. I.

Va.
Bz.
(Kl., Fg. e. Bass)

Grave

6 4 6 6 4 6

b 2 6 6 2 6

Mehrere langsame Sätze folgen dem rhythmischen und melodischen Modell des Siciliano (frz. Sicilienne) im 6/8- oder 12/8-Takt mit punktiertem Rhythmus — z. B. der pastorale Einleitungssatz im viersätzigen Konzert A-Dur für Oboe d'amore, Streicher und Generalbaß,¹³ die langsamen Mittelsätze der dreisätzigen Konzerte A-Dur für Flöte, Streicher und Generalbaß¹⁴ bzw. f-Moll für Oboe, Streicher und Generalbaß¹⁵ sowie

und ich meinen Wunsch erlangen muß.“ Vgl. hierzu W. Hobohm, *Pädagogische Grundsätze und ästhetische Anschauungen Telemanns in der „Kleinen Kammermusik“* (1716), in: Telemann und die Musikerziehung, a. a. O., S. 31 ff.

¹⁰ „Je suis grand Partisan de la Musique Française, je l'avoue“, schrieb Telemann bereits am 18. 11. 1717 an Mattheson. Vgl. *Telemann-Briefwechsel*, a. a. O., Nr. 89, S. 252 mit deutscher Übersetzung des Briefempfängers: „Ich muß gestehen, daß ich ein grosser Liebhaber der Französischen Music sey.“

¹¹ Vgl. H. Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*, Wolfenbüttel und Berlin 1935, S. 34 ff.; A. Hoffmann, *Die Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*, Wolfenbüttel und Zürich 1969, S. 37 ff.

¹² G. Ph. Telemann, *Zwölf Violinkonzerte*, hrsg. von S. Kross, TA Bd. XXIII (BA 5301), Nr. 1, S. 9. f.

¹³ Hrsg. von F. Schroeder, Ed. Eulenburg Nr. 1241. Vgl. auch die Schallplatteneinspielungen von F. Kimmel (Oboe d'amore) und Mitgliedern der Tschechischen Philharmonie unter Leitung V. Neumanns (Panton Stereo 81 10 02 02) und von H. Holliger mit der Camerata Bern unter Th. Füre (Archiv-Produktion Stereo 2533 454).

¹⁴ Mus. ms. Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek, mit der Satzbezeichnung „Siciliano Pastorella“.

¹⁵ Hrsg. von F. Stein, Ed. Peters Nr. 5880, mit der Satzbezeichnung „Largo e piano“. Vgl. auch die Schallplatteneinspielungen von B. Glaetzner (Oboe) mit dem Kammerorchester Berlin unter Leitung von H. Haenchen (Eterna Stereo 827 297)

der an vorletzter Stelle in der Molltonart gleicher Stufe stehende Satz (Siciliana) des viersätzigen Konzerts G-Dur für Violine, Streicher und Generalbaß:¹⁶



Für die schnellen Finalsätze benutzte Telemann besonders gern stilisierte Tanztypen als Grundlage, wodurch diese die Tendenz zum Tänzerisch-Leichten, Heiter-Galanten erhielten. So beginnen die schnellen Schlußsätze der dreisätzigen Violinkonzerte F-Dur¹⁷ und a-Moll¹⁸ im Stil der Bourrée, was exemplarisch auch in der prägnanten Ritornellthematik des zweiteiligen Finalsatzes vom viersätzigen Konzert G-Dur für Viola, Streicher und Generalbaß geschieht:¹⁹



Verschiedene Solokonzerte enden wie Orchestersuiten mit gigueartigen Schlußsätzen — etwa die Violinkonzerte in D-Dur, e-Moll, G-Dur²⁰ und ein Konzert D-Dur für Flöte, Streicher und Generalbaß:²¹



Am zukunftsträchtigsten erwies sich aber die Verwendung des Menuetts als Finalsatz, wie es u. a. in zwei viersätzigen Konzerten D-Dur für

und von L. Lencsés mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester unter P. Angerer (Carus FSM 68 103).

¹⁶ Hrsg. von S. Kross, TA Bd. XXIII, Nr. 8, S. 128 f. — Weitere Siciliano-Belege bei G. Fleischhauer, *Zum Konzertschaffen G. Ph. Telemanns*, in: Magdeburger Telemann-Studien IV, 1973, S. 29 f.

¹⁷ Hrsg. von S. Kross, TA Bd. XXIII, Nr. 6, S. 101 f.

¹⁸ Hrsg. von H. Chr. Wolff, Hortus Musicus, Nr. 32, S. 12 f.

¹⁹ Hrsg. von H. Chr. Wolff, Hortus Musicus, Nr. 22, S. 14 f. — Vgl. auch die Schallplatteneinspielungen von L. Malý (Viola) mit dem Prager Kammerorchester unter Leitung von L. Hlaváček (Supraphon Stereo 1 10 1057) und von P. Doctor mit dem Concerto Amsterdam unter Fr. Brüggem (SAWT 9541 — B).

²⁰ Hrsg. von S. Kross, TA Bd. XXIII, Nr. 3, S. 51 ff.; Nr. 5, S. 87 f.; Nr. 8, S. 131 ff.

²¹ Hrsg. von J. Brinckmann und W. Mohr, Ed. Sikorski, Nr. 496.

²² Hrsg. von J. Hinnenthal, Leuckartiana Nr. 4; das andere als handschriftlicher Stimmensatz in Brüssel, Bibliothèque du Conservatoire.

Flöte, Streicher und Generalbaß²² und im siebensätzigen Suiten-Konzert F-Dur für Violine und Orchester der Fall ist:²³



Wiederholt beleben rhythmische und melodische, harmonische und strukturelle Elemente osteuropäischer Tanzmusik, die Telemann bereits als junger Hofkapellmeister des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau (1705—1708), bei Aufenthalten in Pleß (polnisch Pszczyna) und Kraków kennen und schätzen gelernt hatte, nicht nur mehrere Triosonaten und Gruppenkonzerte,²⁴ sondern auch die langsamen und schnellen Sätze einiger Solokonzerte. Unterschiedlich pulsieren Mazur- und instrumentale Polonez-Rhythmik in den langsamen Einleitungssätzen („Andante“ und „Moderato“) der viersätzigen Flötenkonzerte in D-Dur:²⁵



auch im schnellen, an zweiter Stelle folgenden Konzertsatz eines dem Dresdener Virtuosen Johann Pisendel im Jahr 1719 gewidmeten Violinkonzerts B-Dur,²⁶ in den heiteren Finalsätzen der Konzerte G-Dur für Flöte, Streicher und Generalbaß,²⁷ G-Dur für Violine und Orchester,²⁸

²³ Hrsg. von A. Schering, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Bd. 29/30, a. a. O., S. 188 ff. — Vgl. auch die Faksimile-Ausgabe nach dem Partiturautograph der Sächsischen Landesbibliothek Dresden mit einem inhaltsreichen Kommentar von W. Hobohm, Leipzig 1980, und die Schallplatteneinspielungen von E. Melkus (Violine) mit der Capella Academica Wien unter K. Redel (Archiv-Produktion 198 467), von J. Schröder (Violine) mit dem Concerto Amsterdam unter Fr. Brüggem (SAWT 9541 — B).

²⁴ Vgl. A. Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916, S. 34 f., 109 ff., 157 ff.; K. Wilkowska-Chomińska, *Telemanns Beziehungen zur polnischen Musik*, in: Beiträge zu einem neuen Telemannbild, Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage 1962, Magdeburg 1963, S. 26 ff.; G. Fleischhauer, *Zu den Einflüssen polnischer Musik im Instrumentalkonzertschaffen G. Ph. Telemanns und ihrer Wiedergabe*, in: Studien zur Aufführungspraxis... (vgl. oben Anm. 1), Heft 1, 1975, S. 44 ff.

²⁵ Handschriftliche Stimmensätze in Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek, und in UB Münster (Rheda) Ms. 770 („Concerto Polonaise“ für Oboe, Streicher und Generalbaß); das andere Flötenkonzert D-Dur als Partiturabschrift J. S. Endlers in der Hess. Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt Mus. ms. 1033/39.

²⁶ Hrsg. von W. Hobohm, Ed. Peters Nr. 9039 a. Vgl. auch die Schallplatteneinspielung von M. Waiman (Violine) mit dem Kammerorchester der Leningrader Philharmonie unter L. Schinder (Melodia/Eterna Stereo 826 364).

²⁷ Handschriftlicher Stimmensatz von J. Chr. Graupner in der Hess. Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt Mus. ms. 1033/68 (4. Satz „Vivace“).

²⁸ Hrsg. von S. Kross, TA Bd. XXIII, Nr. 7, S. 115 ff. (4. Satz „Allegro“).

c-Moll für Oboe, Streicher und Generalbaß,²⁹ am wirkungsvollsten aber in der bekannten „Polacca“, dem vorletzten Satz des schon erwähnten außergewöhnlichen Suitenkonzerts F-Dur für Violine und Orchester:³⁰



In einigen Konzerten war Telemann bestrebt, durch motivische Substanzgemeinschaft einzelne Sätze zyklisch miteinander zu verknüpfen. Aus dem gleichen musikalischen Kernmaterial gestaltete er z. B. die Ritornelle der schnellen Ecksätze im dreisätzigen Konzert A-Dur für Flöte, Streicher und Generalbaß:³¹



Die konsequenteste Verwendung derartiger motivisch-thematischer Verbindungen erkannte Siegfried Kross im Doppelkonzert e-Moll für Violine und Flöte, Streicher und Generalbaß.³² Nicht minder ein- und ausdrucksvoll verknüpfte der Komponist durch absteigende Quartzüge und fallende Quintmodelle in den Themenköpfen der Ritornelle die langsamen und schnellen Sätze des Solokonzerts e-Moll für Oboe, Streicher und Generalbaß:³³

²⁹ Hrsg. von H. Schlövgot, Ed. Schott Nr. 4158 (4. Satz „Allegro“).

³⁰ Vgl. oben Anm. 23 und Z. Stężewska, *Bemerkungen zur Aufführungspraxis und Interpretation der Polonaisen von G. Ph. Telemann*, in: *Studien zur Aufführungspraxis...* (vgl. oben Anm. 1). Heft 17, 1982, S. 22–30, und K. P. Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, in: *Magdeburger Telemann-Studien* (in Vorbereitung) mit weiteren Beispielen.

³¹ Mus. ms. Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek.

³² Kross, a. a. O., 1969, S. 48 f., 90, 157.

³³ Hrsg. von H. Töttcher, Ed. Sikorski Nr. 282. Vgl. auch die Schallplatteneinspielungen von J. Mihule (Oboe) und Mitgliedern der Tschechischen Philharmonie unter V. Neumann (Panton Stereo 8410 0201), von B. Glaetzner (Oboe) mit dem Kammerorchester Berlin unter H. Haenchen (Eterna Stereo 827 297) und von L. Lencsés mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester unter P. Angerer (Carus FSM

Andante

a)

Viol. I.

Viol. II.

Va.

B.c.
(Vcl. e Basso)

Allegro molto

b)

Viol. I.

Viol. II.

Va.

B.c.

Largo

Viol. I.

Viol. II.

Va.

B.c.

d) *Allegro*

Viol. I
Va.
B.c.

Wahrscheinlich übernahm Telemann das Mittel zyklischer Gestaltung kontrastierender Sätze aus gleichem melodischen Kern von der älteren Variationssuite, wenn er z. B. im „Concerto di camera“ g-Moll für Blockflöte, Violinen und Generalbaß die „Thematik“ der vier im Tempo, Ausdruck und Charakter kontrastierenden Sätze *Allegro* — *Siciliana* — *Bourrée* — *Menuet* aus dem gemeinsamen Modell fallender Dreiklangfiguren und diatonisch absteigender Quartzüge ableitete und sie zugleich im Zyklus miteinander verband.³⁴

a) *Allegro*

b) *Siciliana*

c) *Bourrée*

Menuet

68 103). — Dieses hervorragende Werk konnte W. Hobohm (vgl. Anm. 23) Telemanns Frankfurter Zeit zuweisen durch die Identifizierung des Widmungsvermerks „Pour Mons. Richter“ auf einer Skizze zum 3. Satz des Konzerts in: J. Schlichte, Thematischer Katalog der kirchlichen Musikhandschriften des 17. und 18. Jahrhunderts in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main 1979, Abb. 4, S. 430.

³⁴ G. Ph. Telemann, *Concerto di camera* für Altblockflöte, 2 Violinen und B. c., hrsg. von W. Friedrich, Ed. Schott Nr. 3652. Vgl. auch die Schallplatteneinspielung von G. Heyens (Blockflöte) mit dem Ensemble Musica Antiqua Köln (Archiv-Produktion Stereo 2533 421).

Im außergewöhnlichen Suiten-Konzert F-Dur für Violine und Orchester verknüpfte er sogar die ersten fünf Sätze durch motivische Substanzgemeinschaft signalartiger Quartintervallsprünge in den Themenköpfen der Tutti-Ritornelle und die beiden letzten Sätze (Polacca und Minuetto) durch ein gemeinsames Hexachord-Modell.³⁵

Für die Interpretation und die Bewertung der langsamen Sätze in Telemanns Solokonzerten ist zu bedenken, was zeitgenössische Theoretiker, Musikschriftsteller und Komponisten generell zu deren Gestaltung und Ausführung erklärten: „Die langsamen Sätze in einem Concerte müssen von besonderer Annehmlichkeit seyn,“ forderte der mit Telemann in Hamburg befreundete Johann Adolph Scheibe (1739):³⁶ „Die Hauptstimme muß die schönste Melodie beweisen. Lebhaftigkeit und Anmuth sollen gleichsam darinnen streiten. Und so muß alles singbar und fließend seyn, doch aber hat sich ein Componist vor allzuausschweifenden Manieren oder Auszierungen zu hüten; weil man demjenigen, welcher die Hauptstimme spielen soll, gerne Freyheit läßt, nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren.“ Und der in der Berliner Hofkapelle wirkende Flötist, Komponist und Musikschriftsteller Johann Joachim Quantz bemerkte (1752): „Um die Leidenschafften zu erregen, und wieder zu stillen, giebt das Adagio mehr Gelegenheit an die Hand, als das Allegro. In vorigen Zeiten wurde das Adagio mehrentheils sehr trocken und platt, und mehr harmonisch als melodisch gesetzt. Die Componisten überließen den Ausführrn das, was von ihnen erfordert wurde, nämlich die Melodie singbar zu machen: welches aber, ohne vielen Zusatz von Manieren, nicht wohl angieng.“ Anschließend resumierte er, „daß man seit einigen Zeiten angefangen hat, das Adagio mehr singend zu setzen. Hierdurch erlanget der Komponist mehr Ehre: und der Ausführrer brauchet weniger Kopfbrechens: das Adagio selbst aber kann nicht auf so vierley Art, wie ehemals oft geschah, verstelltet oder verstümmelt werden.“³⁷ In der Mehrzahl seiner langsamen Konzertsätze folgte Telemann dem von Scheibe beschriebenen Ideal der Kantabilität, enthielt sich ausschweifender Manieren und überließ es dem Interpreten, „welcher die Hauptstimme spielen soll, [. . .] nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren“. Welche Erwartungen er allerdings dabei an den Solisten hinsichtlich einer stilvollen Ausführung stellte, demonstrierte er in seinen gedruckten Hamburger Sammelpublikationen „Sonate methodiche“ (1728), „Continuation des Sonates méthodiques“ (1732)³⁸ und den „III Trietti metodichi“ (1731);³⁹ exemplarisch legte der Komponist

³⁵ Vgl. oben Anm. 23 und G. Fleischhauer, *Analytische Bemerkungen zum Suiten-Konzert F-Dur für Violine und Orchester von G. Ph. Telemann*, in: *Studien zur Aufführungspraxis* . . . (vgl. Anm. 1), Heft 7, 1979, S. 94 f.

³⁶ J. A. Scheibe, *Der critische Musikus*, 69. Stck. (22. 12. 1739), 2. Aufl. Leipzig 1745, S. 633.

³⁷ J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, XVIII. Hauptstck., §§ 36–37, Faksimile-Nachdruck der 3. Aufl., Breslau 1789, hrsg. von H. P. Schmitz, Kassel und Basel 1968, S. 298 f.

³⁸ G. Ph. Telemann, *Zwölf Methodische Sonaten*, hrsg. von M. Seiffert, TA Bd. I (BA 2951).

³⁹ Hrsg. von M. Schneider, Breitkopf & Härtel, Kammermusik-Bibliothek Nr.

hier die Solopartien der langsamen Sätze in doppelter Gestalt vor, oben in simpler, darunter in verzierter Form, um interessierten Musikliebhabern und Interpreten durch ständigen Vergleich beider Lesarten die Einsicht zu vermitteln, „wie ein platter Gesang durch (französische) wesentliche Manieren und (italienische) willkürliche Veränderungen (Umspielungen) der simplen Intervalle gefälliger zu machen sei“.⁴⁰ Ausdrücklich verlangte auch Quantz (1752) „einigen Zusatz von Manieren“ in den langsamen Konzertsätzen und postulierte: „Das Accompagnement unter dem Solo muß mehr platt, als figurirt seyn: damit die Hauptstimme nicht gehindert werde, Auszierungen zu machen; sondern völlige Freiheit behalte, mit Beurtheilung, und auf eine vernünftige Art, viel oder wenig Manieren anzubringen.“⁴¹ Unter Beachtung dieser Erwartungen und Vorgaben des Komponisten und zeitgenössischer Musikschriftsteller betrachte und vergleiche man z. B. die z. T. bereits zitierten Ausgaben, Partituren und Schallplatteneinspielungen der Telemannschen Solokonzerte in e-Moll für Oboe,⁴² G-Dur für Oboe d'amore,⁴³ g-Moll für Blockflöte,⁴⁴ D-Dur für Trompete⁴⁵ und F-Dur für Violine und Orchester.⁴⁶

Zusammenfassend ist für die Bewertung des Solokonzertschaffens von Georg Philipp Telemann zu konstatieren, daß die um 1710 in Deutschland bekanntgewordene Konzertform Vivaldis einschließlich satztechnischer Errungenschaften für ihn nicht alleinige Leitbildfunktion besaß, sondern daß er sich daneben auch an älteren Werken Albinonis, Torellis und anderer italienischer Komponisten orientierte.⁴⁷ Den Mangel an

1974—1976, Leipzig 1948. — Vgl. auch I. Allihn, *Telemanns methodisch-pädagogische Zielsetzung, dargelegt an „Trietti metodichi“* (1731), in: Telemann und die Musikerziehung, a. a. O., S. 77 ff.

⁴⁰ M. Seiffert, a. a. O., Vorwort.

⁴¹ Vgl. oben Anm. 37 und H. P. Schmitz, *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, 3. Aufl. Kassel 1973; Fr. Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music (with special emphasis on J. S. Bach)*, Princeton University Press 1978; verschiedene Beiträge in: *Studien zur Aufführungspraxis...* (vgl. Anm. 1), Heft 10 und 11, 1980.

⁴² Vgl. oben Anm. 33.

⁴³ Hrsg. von H. Töttcher, Ed. Sikorski Nr. 568, mit Verzierungsvorschlägen des Herausgebers zum 3. Satz („Adagio“). Vgl. auch die Schallplatteneinspielungen von H. Holliger und Mitgliedern der Staatskapelle Dresden unter V. Negri (Eterna Stereo 826 350), von L. Lencsés mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester unter P. Angerer (Carus FSM 68 103).

⁴⁴ Vgl. oben Anm. 34.

⁴⁵ Hrsg. von K. Grebe, Ed. Sikorski Nr. 495. Vgl. auch die Schallplatteneinspielungen von A. Scherbaum (Trompete) mit dem Hamburger Bach-Orchester (Deutsche Grammophon 136 483), von L. Güttler (Trompete) mit dem Leipziger Ensemble Neues Bachisches Collegium Musicum (Eterna Stereo 827 553) und von M. André mit den Wiener Solisten (Electrola I C 063—28259).

⁴⁶ Vgl. oben Anm. 23 und E. Melkus, *Grundsätze der freien Auszierung im 18. Jahrhundert*, in: *Studien zur Aufführungspraxis...* (vgl. Anm. 1), Heft 11, 1980, S. 56 ff.

⁴⁷ Vgl. H. Engel, *Das Solokonzert*, in: *Das Musikwerk*, Köln 1964, S. 5 ff., 16; S. Kross, *Zu Telemanns Konzertschaffen*, in: G. Ph. Telemann — ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche, a. a. O., Teil 2, S. 27 ff.; M. Talbot, *The Concerto Allegro in the early 18th century*, in: *Music and Letters*, 52. Jg., 1971, S. 10 ff., 159 ff.; P. Ahnsehl, *Bemerkungen zur Vivaldi-Rezeption bei G. Ph. Telemann*, a. a. O., (vgl. oben Anm. 9).

„*furor concertisticus*“ und „*strukturbestimmender Virtuosität*“⁴⁸ suchte er durch abwechslungsreiche Integrierung typischer Sätze und Stilmerkmale der französischen Orchestersuite, durch wiederholte Adaptierung osteuropäischer Tanzmusikeinflüsse, durch subtile Auswertung der Klangfarben der verschiedenen Soloinstrumente und durch zyklische Gestaltung einzelner Werke auszugleichen. Differenziert bedachte er beim Schaffensprozeß die jeweiligen Adressaten, Anlässe und Interpreten, berühmte Virtuosen und bürgerliche Musikliebhaber, und erwartete besonders in den langsamen Sätzen von den Solisten — der Ausführungspraxis der Zeit folgend — stilvoll improvisierte Verzierungen und zusätzliche Veränderungen, was bei der Beurteilung seines Solokonzertschaffens gebührend zu berücksichtigen ist.

POZNÁMKY K SÓLOVÉ KONCERTANTNÍ TVORBĚ G. PH. TELEMANN A

Při hodnocení sólové koncertantní tvorby G. Ph. Telemanna dlužno konstatovat, že se v ní tento význačný Bachův a Händelův současník nepřiklonil výlučně k vzoru Vivaldiho, nýbrž že rozvíjel také podněty starších děl Albinoniho, Torelliho, stejně jako dalších skladatelů. Nesměřoval k samoučelné virtuozitě. Orientoval se také k francouzské orchestrální suítě (integroval její typické věty a stylové postupy do koncertu) a adaptoval ve svých koncertech východoevropské taneční vlivy. Jemně prokomponovával zvukovou paletu rozmanitých sólových nástrojů a pracoval cyklickou formu ve svých dílech. Určil své koncerty rozmanitým adresátům, interpretům, věhlasným virtuosům a měšťanským milovníkům hudby. Ve volných (pomalých) větách předpokládal stylově improvizované ozdoby a přídatné interpretační změny. Dospěl k osobitému koncertantnímu tvaru, v němž své vzory nenapodobuje, nýbrž je tvůrčím způsobem domýšlí.

R. P.

⁴⁸ Vgl. hierzu R. Eller, *Telemann, der „Vielschreiber“*, in: G. Ph. Telemann, ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche, a. a. O., Teil 2, S. 23 f.; P. Ahnsehl, *Überlegungen zur Stellung des schnellen Bachschen Konzertsatzes im kompositorischen Umfeld der deutschen Zeitgenossen*, in: Beiträge zum Konzertschaffen J. S. Bachs. Bach-Studien 6, Leipzig 1931, S. 154 ff.