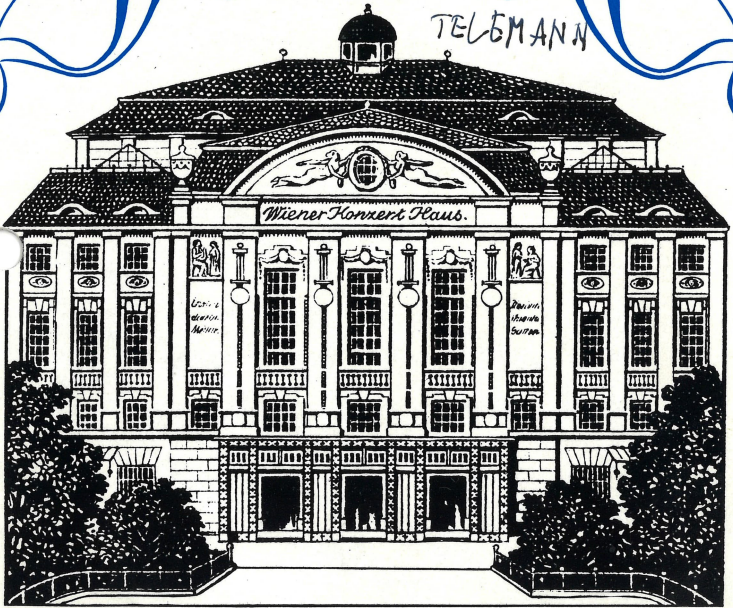


11. 11. 75

TELEMAN

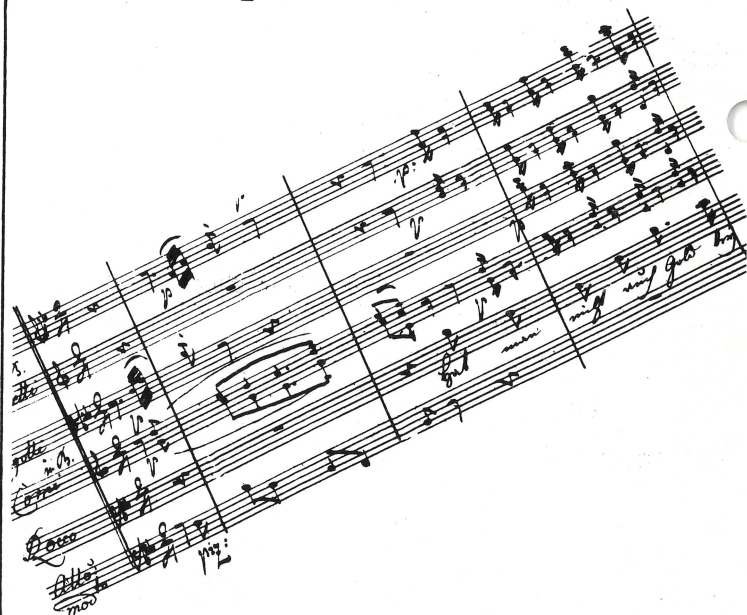


Programm

Wiener
Konzerthaus

11. 11. 75

Die persönliche Note



Ihr Konto bei



Schoeller & Co.
gegründet 1833

Schoellerbank-Partnerbank

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

WIENER KONZERTHAUSGESELLSCHAFT

MOZART-SAAL

Dienstag, 11. März 1975, 19.30 Uhr

ZYKLUS III / ALTE MUSIK

5. Abend im Abonnement

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681–1767):

Ouverture g-moll

Ouverture, Grave-Allegro-Grave

Rondeau, Gayement

Les Irresoluts, à discretion

Les Capricieuses

Loure

Gasconnade

Menuet I/II alternativement

Concerto a Traversière, Violine und Streicher e-moll

(Allegro)

Adagio

Presto

Adagio – Allegro

„Ach Herr, strafe mich nicht“

Kantate für Alt, zwei Violinen und Basso continuo



Suite für Querflöte, Violine und Basso continuo, G-Dur

Prélude – Largo

Air, un poco vivace

Air, dolce

Air, allegro

Air, spiritoso

Air, piacevole

Air, allegro

Concerto à 3 Hautbois, 3 Violini e Basse, B-Dur

Allegro

Largo

Allegro

Ausführende:

CONCENTUS MUSICUS

ALFREDA HODGSON, Alt

GEORG PHILIPP TELEMANN

Den Zeitgenossen des 1681 in Magdeburg geborenen, 1767 in Hamburg gestorbenen Komponisten war der Name Georg Philipp Telemann vertraut. Er galt ihnen mehr als der von Johann Sebastian Bach, der kaum über die Grenzen seines Wirkungsbereiches hinausdrang; und hätten sie dessen Musik auch besser gekannt, sie hätten dennoch Telemann vorgezogen, denn dieser war „modern“. Im Zuge einer Entwicklung, die bereits in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts sich zu entfalten begann, hatte Telemann ein gewichtiges Wort mitzureden. Sie gehorchte einem sich rasch verbreitenden Geschmack, welcher der Strenge der Kantorenkunst müde, dem Kontrapunkt feindlich gesinnt war und sein Vergnügen an beschwingter, deutlich periodisierter Melodik fand. „Galant“ sollte die Musik sein, nicht so sehr der Anstrengung des Kopfes bedürfen, dafür aber das Herz berühren, im Zeichen jener „Natur“, die von Frankreich aus Europa begeisterte. Telemann war gewiß nicht der Erfinder dieser Tendenz, aber einer ihrer beliebtesten Propheten.

Galt Telemann seiner Zeit als der aktuellste und universellste aller Komponisten, so hat ihn das spätere 19. Jahrhundert an Johann Sebastian Bach messen wollen und damit trotz des Umstandes, daß beide Zeitgenossen waren, Unvergleichbares verglichen, nicht nur in bezug auf die Größe der persönlichen Schaffenskraft, sondern auch in stilistischer Hinsicht. Seine Kompositionen gerieten so in Vergessenheit. Die Gegenwart ist dabei, sie wieder aufleben zu lassen, in der Erkenntnis, daß sie in der Vorbereitung der großen Stilablöse, die zur Mitte des Jahrhunderts eintrat, eine bedeutende Rolle spielten. Eingelagert in diese stilistische Entwicklung, repräsentieren sie deren Tendenz aber im ersten Stadium des Werdens. Es wäre verfehlt, sie schon als direkten Vorboten der kommenden klassischen Epoche zu werten: sie sind noch echte Barockmusik, aber Barockmusik im Stadium des Aufbruchs.

Auch der Verlauf von Telemanns Leben zeigt deutlich, daß sich innerhalb bestimmter Gesellschaftsschichten die Zeiten zu ändern begannen. Der Musiker-Handwerker, der sein ganzes Leben oder große Teile davon im Dienste eines Fürsten oder einer Ratsherrengesellschaft verbrachte, erhielt bereits die Konkurrenz eines anderen Typs. Telemann hat seinen Werdegang gleich dreimal beschrieben, und wenn auch manches darin dem Reich der Phantasie angehört, so zeigt doch schon der äußere Verlauf seines Lebens die neuen Möglichkeiten einer sich ändernden Situation: praktische Ausbildung ersetzt die systematische Musik-

lehre, als Autodidakt erweitert er seine Kenntnisse, erste Kompositionsversuche des Kindes lassen bereits die „Entdeckung“ zu, eine Oper des Zwölfjährigen wird aufgeführt. In Leipzig, wo er Jus studiert, wird sein unkonventionelles Streben zur Antagonie gegenüber dem Kantorat: während Kuhnau als Vorgänger Bachs die Tradition der Aufführungspraxis zu hüten versucht, schafft sich Telemann einen Kreis, der mit allen Mitteln, selbst ohne Entgelt, frischen Wind in das Musikleben der Stadt zu bringen versucht. Telemann leitet die Oper, er erobert sich einen Teil der Kirchenmusik und gründet jenes Collegium musicum, das Johann Sebastian Bach noch 15 Jahre nach Telemanns Abgang intakt vorfinden wird.

Oben in Frankfurt an der Oder und Breslau, in Sorau, verbringt Telemann die folgenden Jahre im Dienste eines musikliebenden Edelmanns, des Grafen Erdmann von Promnitz. Dort und auf dem oberschlesischen Landsitz des Grafen lernt Telemann polnische Volksmusik kennen und verarbeitet auch deren Elemente in eigener Musik, freilich in der Art, wie es damals möglich war, das heißt: zitierend, integriert in die gängige „Unterhaltungsmusik“ der Zeit. Und die war vornehmlich französisch orientiert. Telemann studierte vor allem „Lully, Campra und andere gute Meister“ und legte sich „fast gantz auf derselben Schreibart“ fest. Eine große Anzahl Ouvertüren entstand zu dieser Zeit.

Seine Lehrzeit bei den französischen Meistern kam ihm zustatten, als er 1709 an den Hof von Eisenach geholt wurde, wo eine ausgezeichnete Kapelle bestand. Er schrieb und schrieb, sein Fleiß war ebenso erstaunlich wie die Perfektion, mit der er im französischen oder italienischen Stil jede gestellte Aufgabe erfüllte. Kosmopolit, der er bereits zu einer Zeit war, als „der gemischte Geschmack“ noch nicht so selbstverständlich war wie später, zog er bereits 1712 nach Frankfurt am Main. „Ich weiß nicht, was mich bewog, oben so auserlesenen Hof, als der eisenachische war, zu verlassen“, schrieb er in einer seiner Biographien, „aber das weiß ich, damahls gehört zu haben: Wer Zeit Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republick niederlassen.“ Er fand sich auch wirklich mit der republikanischen Stadtverwaltung gut zurecht, war Organist mehrerer Kirchen, Faktotum der guten Gesellschaft, maître de plaisir, und in dieser Funktion vor allem Veranstalter zahlreicher Konzerte, die er mit einem neu gegründeten Collegium musicum gab; und wieder hatte er für die Kompositionen zu sorgen, für Kammermusik, aber auch für Oratorien und für weltliche Anlässe.

Telemanns Wanderschaft fand 1721 ihr Ende, als er zum Kapellmeister und Kantor am Johanneum in Hamburg ernannt wurde. Er behielt diese Stellung ein halbes Jahr-

hundert, bis zu seinem Tode. Für diesen Posten schlug er sogar das Thomaskantorat in Leipzig aus, wodurch Johann Sebastian Bach zum Zuge kam. In Hamburg leitete Telemann den musikalischen Unterricht am Gymnasium und am Johanneum; mit Ausnahme des Doms, in dem Mattheson regierte, hatte er die fünf anderen Hauptkirchen der Stadt mit Musik zu versorgen, er verwaltete die Oper, was keineswegs eine Sinecure war, und hatte da auch Singspiele und Opern zu liefern; schließlich gründete er auch in Hamburg ein Collegium musicum, das öffentliche Konzerte gab und das fast ausschließlich Werke seiner Feder zum Vortrag brachte. Dazu publizierte er noch in Fortsetzungen eine Fülle von eigenen und fremden Werken, versorgte noch aus der Ferne den Hof von Eisenach mit Musik, schrieb alle drei Jahre eine religiöse Komposition für Frankfurt, das ihm das Bürgerrecht verliehen hatte, und schickte auch nach Bayreuth Kompositionen. „Die Summe seiner Arbeit ist kaum zu berechnen“, resümierte Romain Rolland nach den Biographien Telemanns, „in zwanzig Jahren seines Lebens, allein von 1720 bis ungefähr 1740, zählt er zusammen: 12 vollständige religiöse Zyklen für alle Sonn- und Feiertage des Jahres, 19 Passionen, deren Dichtungen vielfach auch von ihm waren, etwa 20 Opern und Singspiele und ebenso viel Oratorien, gegen 40 Serenaden, 600 Overtüren, Trios, Konzerte, Klavierstücke usw., 700 Arien usw.“ Während eines siebenmonatigen Aufenthaltes in Paris (1737) fand Telemann Gelegenheit, sich die Güte seiner Musik von der Gesellschaft bestätigen zu lassen, der sie am meisten verdankt. Seine besten Werke schrieb er im hohen Alter. Als er im 86. Lebensjahre starb, war er eine europäische Berühmtheit.

Man ist heute allgemein geneigt, die große Quantität der Produktion als Zeichen für mangelnde Qualität zu nehmen. Dabei vergißt man, daß zur Zeit Bachs und Telemanns Europa noch eine einzige musikalische Sprache sprach, die zwar verschiedene Dialekte aufwies, im Grunde aber den einzelnen Komponisten der Mühe enthob, sie erfinden und verbreiten zu müssen: er drückte sich von vornherein so aus, daß er verstanden werden konnte — nicht die Sprache hatte er zu schaffen, verantwortlich war er für den Inhalt, den er in einer von ihm beherrschten und der Allgemeinheit bekannten Ausdrucksweise publik machte. Gewiß war dieser Inhalt im Falle Telemanns nicht von der Tiefe und Konzentration, die einem Johann Sebastian Bach zu Gebote stand, gewiß ist auch Telemann nicht an erster Stelle unter diejenigen zu reihen, die der Vergangenheit den Kampf ansagten und mit neuen Mitteln experimentierten. Er ist der Prototyp des Künstlers, der im langsamen Wandel des Zeitstils so weit im Vordertreffen zu finden ist, daß er von den Zeitgenossen als „modern“ empfunden wird, aber

nicht so modern, daß sie ihn ablehnen. Die Breitenwirkung, die seine Kompositionen ausübten, lassen sie als geradezu ideales Medium zur Erkenntnis des Stilwandels auf breiter Basis erscheinen. Und als Produkte eines Komponistenwillens, der intuitiv die großen soziologischen Umwandlungen vorhersah, die an der Änderung des Geschmackes mitbeteiligt waren.

Rudolf Klein



ZU DEN WERKEN

Zahlreiche Werke von Telemann, seien sie nun publiziert oder im Manuskript erhalten, sind nicht datierbar. Auch auf Grund ihres Stils ist eine Zuordnung zu bestimmten Abschnitten seines Lebens nur schwer möglich. Indessen repräsentieren sie meist einen ganz präzisen Typ im Rahmen der persönlichen Schreibweise des Komponisten und des Zeitstils.

DIE OUVERTURE ist der Sammeltitle für eine ganze französische Suite, als deren erster Satz eine Overture in ihrer bekannten, von Lully geprägten Form die Folge von Tänzen eröffnet. Französisch ist auch der Umstand, daß die Tänze — häufig durch Titel programmatisch orientiert — ausgesprochene Charakterstücke in der Art Rameaus darstellen. „Les Irrésolus“ sind wahrhaft unentschlossen, „Les Capricieuses“ launig und munter. Die „Gasconnade“ portiert die Streitlust der Gascogner. Speziell in diesem Stück wird die instrumentale Gegenüberstellung von 3 Oboen und Streichern im Sinne des Programms als Antagonie ausgewertet.

DAS CONCERTO für Traversflöte, Violine und Streicher e-moll ist in einem Manuskript der Darmstädter Landesbibliothek erhalten. Es ist ein Beispiel für eine Telemann-Komposition im italienischen Stil und schließt formal wie in der klanglichen Disposition an Vivaldi an.

DIE KANTATE besteht aus kurzen, sich charakteristisch voneinander unterscheidenden Sätzen, die jeweils den Affekt der zugrundeliegenden Textstrophe ausdrücken. Es handelt sich geradezu um ein Musterbeispiel einer Kom-

position, die der weit verbreiteten Ästhetik der deutschen Affektenlehre gehorcht. Das Wort „Seufzen“ etwa wird durch eine ganze Kollektion von Stilmitteln verdeutlicht, die mit diesem Begriff assoziiert wurden.

GEORG PHILIPP TELEMANN:

Ach Herr, strafe mich nicht (Psalm 6)

Ach! ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn,
und züchtige mich nicht in deinem Grimm.
Herr, sei mir gnädig, denn ich bin schwach.
Heile mich, Herr, denn meine Gebeine sind erschrocken,
und meine Seele ist sehr erschrocken.
Ach, du Herr, wie lange, wie lange?
Wende dich, Herr, und errette meine Seele.
Hilf mir um deiner Güte willen.
Denn im Tode gedenkt man dein nicht;
wer will dir in der Hölle danken?
Ich bin so müde von Seufzen;
ich schwemme mein Bette die ganze Nacht
und netzte mit meinen Tränen mein Lager.
Meine Gestalt ist verfallen für Trauren und ist alt worden,
denn ich allenthalben geängstigt werde.
Weichet, ihr Übeltäter,
denn der Herr höret mein Weinen,
der Herr höret mein Flehen;
mein Gebet nimmt der Herr an.
Es müssen alle meine Feinde zuschanden werden und sehr erschrecken,
sich zurücke kehren und zuschanden werden plötzlich, plötzlich.

DIE SUITE FÜR QUERFLÖTE, VIOLINE UND BASSO CONTINUO G-DUR wird in der von Telemann vorgeschlagenen Originalfassung dargeboten, obwohl der Komponist auch Alternativen der Besetzung zuläßt. Aus der Beschaffenheit des Druckes läßt sich in diesem Fall auf die Publikationszeit schließen: zwischen 1715 und 1720. Es handelt sich um ein Werk im „vermischten Stil“: französische Tänze werden zu einer Kammersonate zusammengestellt, aber trotz deutlicher Charakterisierung nicht genannt, sondern mit allgemeinen italienischen Charakterbezeichnungen versehen. Das vorgesetzte Wort „Air“ soll wohl auch darauf hinweisen, daß der Tanzcharakter in diesem Fall vor dem Gesang-Charakter zurückzustehen hat.

DAS CONCERTO B-DUR ist wieder von reiner italienischer Stilhaltung und läßt die drei Oboen mit drei Soloviolen alternieren und dialogisieren. Sehr bemerkenswert ist der dauernde Wechsel von $2\frac{1}{2}$ und $3\frac{1}{2}$ im langsamen Satz.

AN DER MUSIKALISCHEN ZEITENWENDE

Nur wenige Musikwissenschaftler haben es gewagt, den Stilwandel der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts global zu beschreiben. Romain Rolland, der französische Polyhistor, hat dies in einer Vorlesung unternommen, mit der er seinen Kurs für Musikgeschichte an der Faculté des lettres in Paris im Jahre 1909 einleitete. Diesem Vortrag ist die nachfolgende Stelle entnommen.

Man kennt den berühmten Streit der Alten und Modernen, zu Ende des 17. Jahrhunderts von Charles Perrault und Fontenelle in Frankreich eröffnet wurde, welche der Nachahmung der Antike die kartesianische Idee des Fortschritts gegenüberstellten, und der zwanzig Jahre später von Houdar de la Motte im Namen der Vernunft und des modernen Geschmacks wieder aufgenommen wurde.

Dieser Streit ging weit über die Persönlichkeit derer hinaus, die ihn entfesselten. Er entsprach einer universellen Bewegung des europäischen Gedankenlebens; man findet in allen Ländern des Okzidents, in allen Künsten ähnliche Symptome. Sie sind besonders frappierend in der deutschen Musik. Die Generation Keisers, Telemanns und Matthesons empfindet seit der Kindheit eine instinktive Abneigung gegen jene, welche die alte Richtung in der Musik darstellen, die Kontrapunktisten, die Kanoniker. Am Eingang dieser Bewegung steht Keiser, dessen künstlerischer Einfluß auf Hasse, Graun, Mattheson (übrigens auch auf Händel) sehr stark und entscheidend war. Aber der erste, der seinen Empfindungen deutlichen, eindringlichen und wiederholten Ausdruck gab, war Telemann.

Im Jahre 1704 nimmt er gegen den greisen Musikforscher Printz die Haltung Demokrits gegenüber Heraklit an:

„Er beweinte bitterlich die Ausschweifungen der hitzigen melodischen Setzer: wie ich denn die unmelodischen Kunstleien der Alten belachte.“

Das ist eine ehrliche Erklärung der Modernen gegen die Alten. Wer aber sind die Modernen für ihn? Die Modernen sind die Melodiker.

„Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Wer die Composition ergreift, muß in seinen Sätzen singen.“

Telemann fügt hinzu, daß ein junger Musiker sich in die Schule der italienischen und jungdeutschen Melodiker begeben müsse, nicht in jene „der Alten, die zwar krauss

genug contrapunctieren, aber darbey an Erfindung nackend sind, oder 15 biss 20 obligate Stimmen machen, wo aber Diogenes selbst mit seiner Laterne kein Tröpfgen Melodie finden würde“.

Der größte Theoretiker der Epoche, Mattheson, spricht auch nicht anders. In seiner „Critica musica“ sagt er 1722, er sei „in der heutigen Welt, ohne Ruhm zu melden, wohl der erste, der auf Melodien hart und öffentlich dringet. Ich wüßte auch keinen musicalischen Autoren gelesen zu haben, der diesen ersten, führnehmsten und schönsten Theil . . . nicht, wie der Hahn die heiße Kohlen, überhüpft hätte.“

Wenn er auch nicht der erste war, wie er es behauptet, war er zum mindesten der Lärmendste gewesen. 1713 begann er einen heftigen Kampf zugunsten der Melodie gegen die Kontrapunktisten, welche ein Wolfenbüttler Organist, Bockemeyer, vertrat, der ebenso gelehrt und streitlustig war wie er. Mattheson sah im Kanon und im Kontrapunkt nur eine geistige Übung ohne Macht über das Herz. Um seinen Gegner zur Vernunft zu bringen, nahm er Keiser, Heinichen und Telemann als Schiedsrichter, die für ihn entschieden. Bockemeyer erklärte sich für geschlagen und dankte Mattheson dafür, ihn zur Melodie bekehrt zu haben, „als der einzigen und wahren Quelle echt musikalischer Kunst“.

Telemann sagte: „Wer auf Instrumenten spielt, muß des Singens kündig seyn“, und Mattheson, daß jede Musik, die instrumentale so gut wie die vokale, „cantabile“ geschrieben werden müsse.

Die überragende Stellung, die man der sangbaren Melodie und dem Gesang zuwies, ließ die Schranken zwischen den verschiedenen Arten der Musik sinken, indem man ihnen allen als Vorbild die Gattung gab, in der sich die vokale Melodie und die Gesangkunst zur Vollendung entfalteten: die italienische Oper. Die Oratorien von Telemann, Hasse und Graun, die Messen der Zeit haben Opernstil. In seiner „Musikalischen Patrioten“ kämpft Mattheson 1728 gegen den kontrapunktischen Stil in der Kirche; auch hier möchte er wie anderwärts den „theatralischen Stil“ sehen, weil dieser nach seiner Meinung, mehr als jeder andere, dem Ziel kirchlicher Musik nahekommmt, tugendhafte Leidenschaften zu erregen. Alles ist oder sollte theatralisch sein, sagt er, im weitesten Sinne des Wortes theatralisch, welches bedeutet: künstlerische Nachahmung der Natur. Es ist „alles Wesen in der Welt recht theatralisch . . . Die Musik ist theatralisch . . . gleich wie dieses große, gewaltige Welt-Gebäude einem herrlichen Theater und Schauplatz . . . gar gleich und ähnlich ist.“ Dieser theatralische Stil sollte die ganze Musik durchdringen bis in jene Gebiete, die die geschütztesten schienen: das Lied, die Instrumentalmusik.

BIOGRAPHISCHES

ALFREDA HODGSON wurde in Morecambe (England) geboren und ist, „seit sie denken kann“, mit Musik vertraut. Ihr Vater, ein Berufsmusiker, förderte schon früh ihre Begabung. Durch einige Zeit lernte sie Cello spielen und trat 1957 in die Northern School of Music ein. Hier erst begann sie mit dem Gesangsstudium und fand darin ihre musikalische Berufung. 1961 schloß sie ihre Ausbildung mit dem höchsten Preis ab, den die Schule zu vergeben hat. Im selben Jahr gab sie ihr Debut mit dem Royal Liverpool Philharmonic Orchester unter der Leitung John Pritchards. In den folgenden Jahren arbeitete sie mit Dirigenten wie Colin Davis, Lorin Maazel – um nur einige zu nennen – zusammen und gastierte in vielen europäischen Musikzentren.

Die Künstlerin sprang für den plötzlich erkrankten Kontratenor Paul Esswood ein und beugeht damit ihr Wiener Debut.

Nächstes Konzert im Zyklus III:

Samstag, 12. April 1975, 19.30 Uhr, Mozart-Saal

Lauten- und Gitarre-Abend

JULIAN BREAM

Musik aus drei Jahrhunderten

Donnerstag, 13. März 1975, 19.30 Uhr, Großer Saal

Zyklus I / 4. Abend

WIENER SYMPHONIKER

MARGARITA LILOWA, Alt

ZVI ZEITLIN, Violine

Dirigent: M. TURNOVSKY

Beethoven: Egmont-Ouvertüre

Schönberg: Violinkonzert, „Lied der Waldtaube“

Roussel: „Bacchus und Ariane“, 2. Suite

Preis des Programms S 7,—



Very Fine Scotch Whisky
BOTTLED IN SCOTLAND

Ballantine's

ESTABLISHED 1827

BY APPOINTMENT TO

THE LATE
QUEEN VICTORIA



THE LATE
KING EDWARD VII

**FINEST
SCOTCH WHISKY**

BLENDED & BOTTLED BY

*George Ballantine & Son, Limited
Distillers - Dumbarton, Scotland*

PRODUCE OF SCOTLAND

PRINTED IN SCOTLAND

E327

AUSLÄNDISCHES

ERZE

