

Anmerkungen zur Instrumentalmusik bei Georg Philipp Telemann*

Af Eitelfriedrich Thom

»... Wer vielen nutzen kan/

Thut besser/

Als wer nur für wenige was schreibet;...«

Dieser Grundsatz aus der ersten Autobiographie Telemanns von 1718 ist ganz dem Geist der Aufklärung verpflichtet und fand seine volle Berücksichtigung gerade bei den Orchesterwerken unseres gebürtigen Magdeburger Meisters. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, wird hiermit nicht eine allgemeine Volkstümlichkeit gleichgesetzt mit simpler Spielmusik. Telemann wendet sich bei seine Bemühungen gegen eine extreme Polarisierung zwischen Ripienospiel und solistischer Virtuosität in den Konzerten und Konzert-Suiten. Dafür sah er seine Aufgabe mehr in einer melodisch und harmonisch geprägten Ausgewogenheit, gepaart mit einem Spürsinn und großer Erfahrung für den Einsatz der verschiedenen Instrumente. Stets aufgeschlossen für das Neue ist es nicht verwunderlich, daß Telemann es war, der z.B. der Oboe d'amore als erster bekannter Komponist einen gebührende Platz in seinem Schaffen zuerkannte. Telemann galt früher als großer Vielschreiber und modischer Zeitgenosse von Bach und Händel. Dies hat sig auf Grund neuer Forschungsergebnisse stark geändert, es bleiben aber noch viele Fragen offen. Die Wiederentdeckung Telemanns für die Praxis ging von der Jugendbewegung und den Hausmusikanten aus, die seit den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts viele seiner Werke veröffentlichten. Dabei scheint nicht unwichtig zu sein, daß die gute Spielbarkeit, der gute Klang seiner Musik wesentliche Merkmale für die Wiederbelebung dieses Komponisten waren. Lieder war damit zugleich auch eine Beschränkung gegeben, weil man die leicht zu spielende Werke zu sehr in den Vordergrund stellte, so daß Telemann bis heute als Meister der kunstvollen Popularität bezeichnet wird. Zwei Dinge gingen dabei oft verloren:

1. Die Erkenntnis des eigenen Telemannschen Stils, der ein ganz anderer war als die strenge Polyphonie der vorhergehenden Zeit (bei selbstverständlicher Beherrschung dieser Kunst durch Telemann) sowie
2. die genauere Kenntnis der Kunstfertigkeit und Eleganz seiner Kompositionstechnik.

* *Gæsteforelæsning på Musikvidenskabeligt Institut torsdag den 6. maj 1982.*

»Sie brachte wesentliche neue Stilmerkmale einer geistvollen Variation und zugleich eine Umwandlung der älteren Polyphonie in einem durchsichtigeren und klareren Stil der von Gesanglichkeit und Deutlichkeit bestimmt ist.«

(Wolff)

An allen Wirkungsstätten des Magdeburger Meisters waren es neben der zahlreichen Kammermusik besonders die Orchester-Suiten und Instrumentalkonzerte, die in ihrer Vielfalt an Formen, Stilen und Besetzungen die internationale Anerkennung des Komponisten zu seinen Lebzeiten begründeten.

Johann Adolph Scheibe charakterisiert Telemanns Verdienste 1745 im Umfeld der reichlich vorhandenen Suiten – vor allem französischer Herkunft – wie folgt:

»Unter den Deutschen haben sich Telemann und Fasch in dieser Art von Ouvertüren am meisten gewiesen. Der erste insonderheit hat diese Musikstücke überhaupt in Deutschland am meisten bekanntgemacht. Auch sich darinnen so hervorgethan, daß man, ohne der Schmeicheley beschuldigt zu werden, mit Recht von ihm sagen kann: er habe als ein Nachahmer der Franzosen, endlich diese Ausländer selbst in ihrer eigenen Nationalmusik übertroffen.«

Die Orchester-Suiten im Telemann-Werkverzeichnis, unter der Rubrik: TWV 55 erfaßt, nehmen einen vorrangigen Platz im Schaffen unseres Jubilars ein. Adolf Hoffmann weist in seiner grundlegenden Arbeit »Die Orchester-Suiten Georg Philipp Telemanns, TWV 55 Wolfenbüttel/Zürich 1969« darauf hin, daß von der ursprünglichen großen Zahl nach dem heutigen Forschungsstand nur sechs Werke als Autograph und 111 vollständige zeitgenössische Abschriften der Orchester-Suiten Telemanns als Partitur oder stimmen ermittelt werden konnten. Heute wird der Hauptbestand dieser Suiten als Abschriften in den Bibliotheken ehemaliger Residenzstädte, wie z.B. Darmstadt, Dresden, Schwerin und Berlin aufbewahrt. Die Gesamtzahl der Orchester-Suiten schätzt man auf über 600 bzw. um 1.000 (H. Büttner), die der Komponist einst verfaßt hatte. Ähnlich verhält es sich mit den Instrumental-Konzerten nach quellenkundlichen Ermittlungen von Siegfried Krossin der Veröffentlichung »Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann, Tutzing 1969«. Nach Kross sind von den einst etwa 500 Werken noch 95 vorhanden. Interessant ist dabei der Hinweis auf die eindeutige Bevorzugung von Doppelkonzerten, die dem Komponisten offensichtlich mehr Experimentier-möglichkeiten eröffneten. Bei ständig sich verändernder Zahl an Neuauflagen liegen gegenwärtig etwa 40 Orchester-Suiten und 60 Instrumental-Konzerte vor. Diese Angaben sind laufend

zu ergänzen, da immer neue Ermittlungen für manche Überraschung sorgen.

Ein fälschlicherweise Vivaldi zugeordnetes Konzert c-moll für Oboe, Violine, Streicher und Basso continuo – die einzige Quelle ist ein Stimmensatz in der Handschriften-Abteilung der Universitäts-Bibliothek Lund (Schweden) – stammt aus der Feder Georg Philipp Telemanns (P. Ryom) und ist gleichzeitig in einer Übertragung für Orgel durch J.G. Walther (1664-1748) bekanntgeworden.

Anlässlich der 7 Magdeburger Telemann-Festtage, in dem Zeitraum von 1962 bis 1981, erklangen stets Erstaufführungen aus dem Vokal- und Instrumentalschaffen. Immer stärker ist es die große Form, die bei diesem Komponisten eine besondere Beachtung erfährt. Am Beispiel einiger ausgewählter Werke sei hier Telemanns Streben nach kunstvoller Popularität und seiner kompositorischen Meisterschaft nachgegangen.

Als Sonderfall, und daher auch nicht im Suiten-Verzeichnis unter TWV 55: D... aufgenommen, ist die Ouvertüre zur Serenata der Admiralitätsmusik (TWV 23: 1) von 1723 anzusehen. Äußerlich drängt sich hier der Vergleich zur Ouvertüre aus der Feuerwerksmusik von Telemanns Jugendfreund, Georg-Friedrich Händel (1685-1759), auf. Die gleiche umfangreiche Besetzung ist hier erforderlich, neben 2 Oboen, Fagott sind es drei Hörner, drei Trompeten, Pauken, Streicher und Generalbaß. Telemann stellt dabei aber nicht nur die einzelnen Instrumentengruppen gegenüber, sondern nutzt die Gesamtpalette der dynamischen, instrumentalen und motivisch verarbeiteten Möglichkeiten. Im Mittelteil wechseln so zwei konzertierende Soloviolen und Generalbaß mit Orchester-Ritornellen und kanonisch geführten Blechbläserpartien. Anlässlich der 3. Festtage 1967 erklang die gesamte Serenade in der Neufassung und unter der Gesamtleitung von Willi Maertens. Für diese Ouvertüre ergeben sich zusammenfassend folgende Aspekte:

- Telemann löst sich vom französischen Vorbild und gibt der Ouvertüre sein eigenes Gepräge.
- Telemann vermischt französische, italienische und deutsche Stilelemente,
- koppelt fugierende und konzertierende Abschnitte,
- beginnt eine obligate solistische Beteiligung neben Streich- und Holzblasinstrumenten auch durch Blechblasinstrumente anzubahnen,
- erweitert den soziologischen Raum der Ouvertüren-Suite, indem die einst nur höfische Instrumentalform sich nun an das bürgerliche Publikum wendet.

Auch das ausgewählte zweite Beispiel ist nicht zu trennen von den gesellschaftlichen Ereignissen seiner Zeit. Der Tod Friedrich August I. – des »Starken« – von Sachsen, als August II. – König von Polen, am 1. Februar

1733 in Warschau, ist der Anlaß für Telemann, einen für die Zeit herausragenden Text des damals noch völlig unbekanntem 22-jährigen Hoachim Johann Daniel Zimmermann zu vertonen. W. Maertens, der Bearbeiter und Dirigent der Erstaufführung dieser »Serenata eroica« anlässlich der 5. Magdeburger Festtage 1973, schreibt im Programmheft: »... Telemann hatte ein feines Gespür für Textqualität und schuf hier eine Komposition, die keineswegs nur äußerlich in der auffallend reichen instrumental-vokalen Besetzung der »Größe« des Inhalts entsprach. Das ist bereits aus der vorangestellten dreiteiligen »Symphonia« zu entnehmen, die – einem »Großen Zapfenstreich« vergleichbar – mit gedämpften Pauken beginnend, über hinzutretende Trompetenchöre zum vollen Orchesterklang anwächst und so die inhaltliche Entwicklung der folgenden Serenata bereits musikalisch konkretisiert.«

Zwei Trompetenchöre mit je drei Bläsern und zwei Paar Pauken stehen sich gegenüber und werden im 3. Teil durch Oboen, Fagott, Streicher und Basso Continuo ergänzt; eine für sich wirkende Instrumental-Komposition von bisher bei diesem Autor nicht gekannter Größe.

Als drittes Beispiel sei auf das Suiten-Konzert für Violine und Orchester von Arnold Schering in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Band 29/30 Leipzig, 1907, verwiesen.

Wenn auch über ein halbes Jahrhundert der Fachwelt zugänglich, so doch in der Praxis wenig bekannt.

Die experimentierfreudige Vielfalt der Besetzungen und subtilen Klangstrukturen zeichnen dieses siebensätziges Werk aus. Neben der Solovioline sind je zwei Trombi da caccia, Querflöten, Oboen, Streicher und Basso continuo die umfangreich geforderte Besetzung. Günter Fleischhauer gab im Rahmen der VI. Internationalen Wissenschaftlichen Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Jahre 1978 eine ausführliche Analyse darüber, und Eduard Melkus interpretierte dieses Werk 1979 mit dem Telemann-Kammerorchester vor der VII. Tagung. Dabei sei besonders auf den 6. Satz, eine festliche »Polacca« in Dakapo-Form verwiesen. Mazurka – und instrumentale Polenz-Rhythmen charakterisieren den barförmig gestalteten Tutti-Rahmen. Noch bis in sein hohes Lebensalter hat Telemann Elemente der Volks- und Kunstmusik seiner Zeit, verschiedene nationale – französische, italienische, polnische und deutsche – Stilmerkmale und Intonationen in differenzierter Weise in seinen Werken verschmolzen.

Arnold Schering faßte 1907 die Besonderheiten dieses siebensätziges Werkes folgendermaßen zusammen:

»Telemanns Stil, wie er sich in diesem Konzert dokumentiert, ist ein Übergangsstil, der von der älteren Sebastian Bachschen Periode zur

kantablen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überleitet und vermuten läßt, daß das Konzert seiner späteren Schaffenszeit angehört«.

Jahrzehntlang stand dieses Suiten-Konzert als Einzelbeispiel der großen Form im Gesamtschaffen Telemanns da. Eine grundlegende Veränderung des einst überlieferten Telemann-Bildes hat sich in den letzten 20 Jahren ergeben. Einen ersten Höhepunkt dabei bildeten die 3. Magdeburger Telemann-Festtage 1967 – zum 200. Todestag Georg Philipp Telemanns – in der DDR. Einen späteren waren die 7. Festtage 1981 als Nationale Telemann-Ehrung zum 300. Geburtstag.

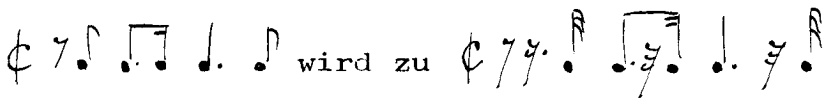
Im Rahmen des Festaktes 1967 erklang in der Herausgabe von Günter Fleischhauer nach Quellen der Hessischen Landes- und Hochschul-Bibliothek Darmstadt – das Konzert D-dur für drei Clarinen, Orchester und Generalbaß, nach Kross als Nr. 2 geführt. War bisher nur das Konzert D-dur in annähernd gleicher Besetzung – herausgegeben von Karl Michael Komma in »Das Erbe deutscher Musik I« – bekannt, so wurde jetzt ein weiteres viersätziges, musizierfreudiges Repräsentationsstück von nicht zu unterschätzender Wirkung der Konzertpraxis erschlossen. Zehn Jahre nach der Erstaufführung charakterisiert der Herausgeber dieses Konzert im Programmheft der 6. Festtage 1977:

»Das viersätziges Gruppenkonzert D-dur für 3 Trompeten, Pauken, Holzbläser und Streichorchester ist eine typische Festmusik, die zugleich einige charakteristische Merkmale des schon zu Lebzeiten des Komponisten vielerorts gerühmten »Telemannschen Geschmackes« enthält. Pathetisch gibt sich der einleitende Satz (Largo) mit einfacher Dreiklangmotivik in den Tutti-Ritornellen und figurativen Zwischenspielen der Trompeten, kunstvoll entwickelt sich im anschließenden Satz (Allegro) eine konzertante Fuge, deren drei gegensätzliche »Themen« unter wechselnden Kombinationen im Streichorchester durchgeführt und von modulierenden Bläserepisoden motivisch verbunden werden; ein aufschlußreicher Beleg kontrapunktischer Arbeit in Telemanns Konzertschaffen. Kantable Stimmenführung der Violinen zeichnet den folgenden langsamen Satz (Adagio) in der Molltonart gleicher Stufe (d-moll) aus, und volkstümliche Reigenmelodik bestimmt in übersichtlicher Gliederung von 9 achttaktigen Perioden den rondoartigen Schlußsatz (Presto)«.

Einer der jüngsten Zweige der Musikwissenschaft – die Erforschung der Aufführungspraxis älterer Musik – entwickelte sich seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts. Sie fungierte als Brückenschlag zwischen wissenschaftlichen Erkenntnissen und den Interpreten – oft mißverstanden und häufig in die Rolle eines »Beckmessers« abgedrängt. Für jeden anderen

künstlerischen Bereich sind die unterschiedlichen Aspekte, die eine frühere Epoche mit sich bringt, beachtenswert, ja selbstverständlich. Auf dem Gebiete der Musik gibt es in dieser Hinsicht nicht geringe Probleme. Die Übertragung von Spielgewohnheiten und Auffassungen späterer Epochen auf frühere ließ Interpretationen z.B. auch von Werken Bachs, Händels und Telemanns aufkommen, die nicht mehr ohne weiteres hingenommen werden sollten, wie der Verfasser bereits 1979 bei der Wissenschaftlichen Konferenz zu den 28. Händelfestspielen in Halle am Beispiel von Händel-Interpretationen ausführte. Im Hinblick auf die Interpretation der Ouvertüre zur Admiralitätsmusik von 1723 ist hier auf zwei Aspekte besonders einzugehen, – auf stilistische Fragen und Tempo-Probleme. Beide Aspekte spielen für die Rezeption eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dabei geht es um die Verwendung unseres heutigen Instrumentariums.

Betrachten wir zuerst ein stilistisches Problem. Bereits Thurston Dart verwies in seinem Buch »Practica Musica« u.a. auf folgenden Tatbestand: »In einer Ouvertüre im französischen Stil – wie HAM 223-4 – sollten die Stimmen rhythmisch zusammengehen, auch wenn die gedruckten Notenwerte das nicht erkennen lassen. Und zwar sollten alle punktierten Rhythmen so angepaßt werden, daß sie mit dem kleinsten Notenwert im Stück übereinstimmen. Dies bedeutet z.B., daß die erste Note nach einer Pause verkürzt wird:



Solche Veränderungen gedruckter Rhythmen sind am häufigsten in Stücken im Zweitakt, in ϕ , in 3/4- und 6/4-Takt.

Diese traditionsgemäße Verlängerung der Hauptnote und entsprechende Verkürzung der Nebennote eines punktierten Rhythmus war über längere Zeit eine musikalische Selbstverständlichkeit.

Viel zu oft zeigt die Interpretation im Konzertsaal offensichtliche Unkenntnis als Quelle der Unzulänglichkeiten. Sowohl Quantz als auch Carl Philipp Emanuel Bach und Leopold Mozart verlangen diese für uns verlorengegangenen Selbstverständlichkeiten.

»Da die Stücke sonst eines Impulses ermangeln würden« (Leopold Mozart). Quantz erklärt u.a. im 12. Hauptstück seiner Schule von 1752:

»Das Prächtige, wird sowohl mit langen Noten, worunter die anderen Stimmen eine geschwinde Bewegung machen, als mit punktierten Noten vorgestellt. Die punktierten Noten müssen von dem Ausführer

scharf gestoßen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Punkte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten sehr kurz gemacht, ...«

Carl Philipp Emanuel Bach verweist im »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, Berlin 1753, 1. Buch, 3. Hauptstück, § 23, nachdrücklich auf die gleiche Selbstverständlichkeit hin: »Die kurtzen Noten nach vorgegangenen Punckten werden allezeit kürtzer abgefertiget als ihre SchreibArt erfordert, folglich ist es Überfluß diese kurtze Noten mit Puncten oder Strichen zu bezeichnen«.

Aus den angeführten Quellen und vielen Beispielen auf dem Podium ergibt sich die eingangs umrissene Problematik. Hier folge gleich noch der zweite Aspekt, das Tempo. Nicht nur Quantz gibt uns eine Richtschnur, sondern auch das Metronom von Louis-Léon Pajot 1735. Hellmuth Christian Wolff veröffentlichte seine diesbezüglichen Erkenntnisse in der Festschrift zu Ehren Jens Peter Larsens 1972; ein Nachdruck erfolgte mit freundlicher Genehmigung 1978 im Heft 5 der Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Blankenburg/Michaelstein 1978.

Wolff weist an Beispielen nach, daß der sogenannte schnelle Teil bei einer französischen Ouvertüre nur ein wenig schneller als der Einleitungssatz zu nehmen ist. »Meist werden die beiden ersten Teile einer französischen Ouvertüre heute jedoch viel stärker kontrastiert, wobei man vor allem den Einleitungssatz unmäßig verlangsamt, um eine gewisse Feierlichkeit zu erspielen, welche jedoch als völlig unhistorisch anzusehen ist. Man denke an die vielen Einleitungssätze von concerti grossi, an die Ouvertüren der Opern von Händel, welche meist als französische Ouvertüre behandelt sind«.

Anläßlich der V. Internationalen Wissenschaftlichen Arbeitstagung zu Fragen der Aufführungspraxis 1977 sowie auch dieser von 1980 in Michaelstein stand das Thema »Musikedition und Aufführungspraxis« zur Diskussion. Wenn dies hier erwähnenswert ist, dann darum, weil das dem praktischen Musiker zugängliche Notenmaterial beim heutigen allgemeinen Ausbildungsstand als Quelle vieler Fehlinterpretationen angesehen werden muß.

Eine weitere Anmerkung zu Fragen der Besetzung: Die Zahl der Mitwirkenden in den einzelnen Stimmgruppen ist abhängig vom Raum der Aufführung, der Funktion und der Anlage des Werkes. Dabei ist die Kenntnis weiterer verlorengegangener Selbstverständlichkeiten auch wieder notwendig. Zu aufführungspraktischen Gepflogenheiten, insbesondere zur Verwendung von nicht ausdrücklich in der Partitur angegebenen Instrumen-

ten, sei hier mit den Worten J.A. Scheibes, »Critischer Musicus«, Leipzig 1745, Seite 673, folgendes bemerkt:

»Wenn bey einer Musik Trompeten und Pauken sind: so soll die erste und andere Geige zum wenigsten vier- bis fünfmal, die Bratsche aber zweymal besetzt seyn. Der Baß soll auch, außer dem Concertbasse, noch mit drey bis vier kleinern Bässen und mit ein paar Bassons besetzt seyn. Die Geigen müssen auch durch die Hoboen verdoppelt werden...«

Ein vierter Aspekt muß in diesem Rahmen abschließend noch erwähnt werden: Die schöpferische Gestaltung der Solostimmen durch den Interpreten und die Kunst der Improvisation. Hier handelt es sich um eine Zeitforderung, die es für jeden Interpreten zu beachten galt und gilt. Der Komponist der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte der schöpferischen Mitgestaltung durch den Interpreten Rechnung zu tragen, und dies in seiner Komposition durch einen klaren simpel erscheinenden Melodiefluß zu gewährleisten. Diese Grundhaltung auch bei Telemann belegt u.a. auch Johann Adolph Scheibe 1745 in seinem »Critischen Musicus«.

»Die langsamen Sätze in einem Concerto müssen von besonderer Annehmlichkeit seyn. 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 allzu ausschweifenden Manieren oder Auszierungen zu hüten; weil man demjenigen, welcher die Hauptstimme spielen soll, gern Freyheit läßt, nach seiner eigenen Geschicklichkeit damit zu verfahren. Je stärker und rührender also ein solcher langsamer Satz eines Concertos ist, desto mehr Nachdruck wird er auch haben, und desto besser wird sich ein geschickter Virtuose damit hervorthun können; zumal, da man ohnedies bey der Beurtheilung eines Instrumentalisten am meisten, und zwar mit allem Rechte auf diejenige Stärke oder Geschicklichkeit sieht, mit welcher er einen langsamen Satz spielt.«

Neue Erkenntnisse belegen, daß diese schöpferische Mitverantwortung des Interpreten sich nicht nur auf langsame Sätze bezieht, sondern auch an schnellen Sätzen belegt werden konnte. Eintragungen entsprechender Gedächtnisstützen, z.B. des Dresdener Geigers Pisendel, dürften hier u.a. als Quelle gelten.

Vor jedem Interpreten der Werke Telemanns und seiner Zeitgenossen steht die Verpflichtung der Auseinandersetzung mit den speziellen Erfordernissen der Aufführungspraxis in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die hier nur aphoristisch unter vier Aspekten angedeutet werden konnte.

Die Aktivität Georg Philipp Telemanns bis ins hohe Alter hinein – im 85. Lebensjahr entstehen Vorwort und Symphonie zur Serenate auf die erste 100-jährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungsdeputation – verlangt unsere Hochachtung, weit mehr aber noch, wie dieser schöpferische Geist stets hellwach auf die Zeitströmung reagiert, und diese vorausschauend mitbestimmt. Es ist die Verpflichtung unserer Zeit, seinen Werken durch entsprechende Interpretation – basierend auf der Zusammenarbeit des Musikwissenschaftlers und dem ausführenden Musiker – gerecht zu werden.

Anläßlich der Eröffnung der 1. Telemann-Festtage in Magdeburg 1962 resümierte Max Schneider vorausschauend:

»So nähern wir uns wohl der Zeit, in der Telemanns gesamtes kompositorisches Schaffen allmählich kritisch gewürdigt werden kann, und seine heute noch immer nicht ganz zu übersehende Hinterlassenschaft endgültig den Schluß zuläßt, diesen Mann – trotz seiner im Wert gewiß sehr unterschiedlichen Kompositionen – mit Recht den großen Musikern des 18. Jahrhunderts zuzuzählen, deren kulturelles Erbe zu pflegen, eine unserer nationale Aufgaben ist.«

Die Telemann-Renaissance in unseren Tagen hat den Beweis erbracht, daß dieser Rahmen längst überschritten wurde, und sein Werk sich im internationalen Repertoire einen gebührenden Platz zu erobern beginnt.

Resumé:

Telemanns ry blandt musikhistorikere og koncertgængere har længe hvilet på et begrænset kendskab til hans værker. Billedet af komponisten har været præget af den almindelige bevidsthed om en omfattende produktion – som man ikke kendte – og en vis nedlæthed over for de letflydende, populære kompositioner, der var kendt. Men med et stigende kendskab til de større værker skifter dette billede karakter. Orkestersuiten til Hamburgs borgerbevæbnings årlige fester, de såkaldte Kapitånsmusikken, og sørgemusikken over Friedrich August (1733), den polske konge og saksiske kurfyrste med tilnavnet »den Stærke«, er eksempler på sådanne vægtige kompositioner, der tåler sammenligning med f.eks. Händels.

En betingelse for, at sådanne værker påny skal kunne gøre sig gældende, er opførelser, som respekterer samtidens spillepraksis. Et grundigt kendskab til forhold, som ikke umiddelbart fremgår af nodebilledet, såsom tempo, improvisation og orkesterbesætning, er nødvendigt. Men en klingende virkeliggørelse af, hvad der kan være overleveret af Telemanns intentioner, vil give hans musik den plads i det internationale repertoire, som den fortjener.

Carsten E. Hatting