

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

SEITE 1

1. Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Burlesque de Quixotte

Ouvertüresuite G-dur für Streicher und

Basso continuo

TWV 55: G 10

- | | |
|---|--------|
| 1. Ouvertüre | 5:22 |
| 2. Le Reveil de Quixotte (Don Quixottes Erwachen) | 1:56 |
| 3. Son Attaque des Moulins à Vent
(Sein Angriff auf die Windmühlen) | 1:57 |
| 4. Les Soupirs amoureux après la Princesse Dulcinée
(Seine Liebesseufzer nach der Prinzessin Dulzinea) | 1:38 |
| 5. Sanche Panse berné (Der geprellte Sancho Pansa) | 1:50 |
| 6. Le Galope de Rosinante (Rosinantes Galopp) | } 2:05 |
| 7. Celui d'Ane de Sanche (Panse)
(Der Galopp des Esels von Sancho Pansa) | |
| 8. Le couché de Quixotte (Don Quixottes Ruhe) | |

Stephan Mai, Violine I
Ulrike Hammer, Violine II
Ulrich Kiefer, Viola
Basso continuo:
Frank Deike, Violoncello
Christian Horn, Kontrabaß
Raphael Alpermann, Cembalo

2. Michel Blavet (1700–1768)

Konzert a-moll für Traversflöte, Streicher und Basso continuo

- | | |
|----------------------------------|------|
| 1. Allegro | 5:46 |
| 2. Gavotte I und II (Tendrement) | 3:02 |
| 3. Allegro | 5:00 |

Ernst-Burghard Hilse, Traversflöte
Stephan Mai, Violine I
Ulrike Hammer, Violine II
Basso continuo:
Karin Liersch, Tenor-Viola da gamba
Raphael Alpermann, Cembalo

SEITE 2

3. Francesco Geminiani (1680?–1762)

Concerto grosso e-moll op. 3 Nr. 3

- | | |
|--------------------------------|------|
| 1. Adagio e staccato – Allegro | 2:52 |
| 2. Adagio | 1:55 |
| 3. Allegro | 3:36 |

Dörte Wetzels, Solo-Violine I
Ulrike Hammer, Solo-Violine II
Ulrich Kiefer, Solo-Viola
Karin Liersch, Solo-Violoncello
Bernhard Forck, Violine I (Ripieno)
Stephan Mai, Violine II (Ripieno)
Basso continuo:
Frank Deike, Violoncello
Matthias Winkler, Kontrabaß
Raphael Alpermann, Cembalo

4. Georg Philipp Telemann (1681–1767)

Konzert e-moll für Flauto dolce, Traversflöte, Streicher und Basso continuo

- | | |
|------------|------|
| 1. Largo | 3:20 |
| 2. Allegro | 4:05 |
| 3. Largo | 3:00 |
| 4. Presto | 2:46 |

Ekkehard Hering, Blockflöte
Ernst-Burghard Hilse, Traversflöte
Stephan Mai, Violine I
Ulrike Hammer, Violine II
Ulrich Kiefer, Viola
Basso continuo:
Frank Deike, Violoncello
Christian Horn, Kontrabaß
Raphael Alpermann, Cembalo

Musikregie: Heinz Wegner
Tonregie: Heinrich Eras
Digitalschnitt: Thomas Albrecht
Aufgenommen 1985 im Studio Lukaskirche, Dresden

Angaben zu den Instrumenten:

Ernst-Burghard Hilse, Traversflöte (zu 2 und 4)
Stefan Beck, Berlin 1983, Kopie nach
C. A. Grenser, Dresden, um 1775

Ekkehard Hering, Blockflöte (zu 4)
Heinz Rössler, Weddingstedt, 1984, Kopie nach
Oberländer, 1720

Stephan Mai, Violine (zu 1–4)
unsigniert, um 1750

Dörte Wetzels, Violine (zu 3)
unsigniert, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Ulrike Hammer, Violine (zu 1–4)
unsigniert, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Bernhard Forck, Violine (zu 3)
Glass, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Ulrich Kiefer, Viola (zu 1, 3, 4)
unsigniert, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

Karin Liersch, Tenor-Viola da gamba (zu 2)
Hans Zölch, Markneukirchen 1980, nach einem
französischen Vorbild
Violoncello (zu 3), Prager Schule, um 1750

Frank Deike, Violoncello (zu 1, 3, 4), Thüringen, um 1760

Christian Horn, Kontrabaß (zu 1, 4), Tirol, um 1680

Matthias Winkler, Kontrabaß (zu 3), Böhmen, Ende des
18. Jahrhunderts

Raphael Alpermann, Cembalo (zu 1–4)
Martin-Christian Schmidt, Berlin 1983, Kopie
nach Hans Ruckers, Antwerpen 1594

Stimmtonhöhe: a = 415 Hz
Stimmungsart: Nach Andreas Werkmeister „Musikalische
Temperatur“ 1691 (III)

Hinsichtlich der Aufführung von Konzerten und anderen Ensemblewerken Johann Sebastian Bachs und seiner Zeitgenossen hat sich in der jüngeren Vergangenheit eine Entwicklung vollzogen, die mehr und mehr kleineren Spezialensembles den Vorzug gibt und das großbesetzte Sinfonieorchester in den Hintergrund gedrängt hat. War ehemals eine Festaufführung des Dritten Brandenburgischen Konzerts mit allein 66 ersten und 54 zweiten Violinen möglich – sie stand unter der Leitung von Joseph Joachim (1831–1907) –, so hat eine gegenläufige Tendenz mittlerweile zur Festschreibung von Besetzungsrelationen geführt, die etwa für das eben genannte Werk zehn Streicher und einen Continuocebalisten als angemessen, wenn nicht verbindlich erklärt.

Die Rückkehr zur Kleinbesetzung, die Beschäftigung mit alten Instrumenten und historischen Spieltechniken, sie haben der Darbietung und Wirkung älterer Musik entscheidende Impulse gegeben und Interpreten wie Hörern neue Einsichten vermittelt. Früher widerspruchslos hingenomene Deformationen des Klangbildes – Holzblasinstrumente und Cembalo wurden durch eine viel zu starke Streicherbesetzung zugedeckt – sind beseitigt worden, das Erzielen von „Durchhörbarkeit“, das „Bloßlegen von Strukturen“ gelten derzeit als Tugenden historisch orientierter Aufführungspraxis (obgleich nicht zu beweisen ist, daß ehemals alle polyphone und scheinpolyphone Arbeit auch so gemeint war). Im Idealfall, bei vollkommener Beherrschung der alten Instrumente und der ihnen angemessenen Spieltechnik entsteht tatsächlich der Eindruck einer weitgehenden Annäherung an das kompositorisch Intendierte, einer Umsetzung aller oder fast aller Forderungen einer Partitur. Doch eine Betrachtung des in aller Welt in dieser Richtung Unternommenen hinterläßt zuweilen auch einen etwas zwiespältigen Eindruck: Inégalité französischer Provenienz, Rhetorik, eine spitzfindige Artikulations- und Verzierungspraxis, Überpunktierung und andere wirklich oder scheinbar „vergessene Traditionen des Bach-Zeitalters“ sind derzeit bei so manchem Protagonisten profilbestimmend und weniger Gegenstand ruhiger Überlegung als vielmehr eine Art Glaubensbekenntnis. Das Ergebnis einer konsequent historisierenden Darbietung ist dann nicht selten ein pointillistisch verfremdetes Farbenmuster von exotischem Reiz. An die Stelle von Linien, Harmonien, Formen, Inhalt und Ausdruck treten „Strukturen“ als Resultate eines Atomisierungsverfahrens. Gleichwohl dürfen Forschung und Praxis in ihrem Bemühen um die Wiedergewinnung historischer Praktiken nicht nachlassen. Die Erträge werden um so mehr Überzeugungskraft erhalten, je weniger der Anspruch erhoben wird, so müsse es ehemals gewesen sein, je stärker eingeräumt wird, so oder ähnlich könne es in früheren Zeiten geklungen haben. Glaubwürdige historische Modelle könnten dann auch stärker auf die Darbietung mit neuzeitlichen Instrumenten ausstrahlen, wobei eine bedingungslose Nachahmung weder möglich noch wünschenswert erscheint.



Die Berliner „Akademie für Alte Musik“ zählt zu jenen Spezialensembles, die sich das notwendige Maß an Flexibilität bewahrt haben, die über dem Bemühen um historische Aufführungspraxis nicht die Musik selbst vergessen. Das 1980 begonnene Zusammenwirken junger Musiker aus bekannten Berliner Orchestern in Verbindung mit Musikwissenschaftlern, Instrumentenkundlern und Musikinstrumenten-Restauratoren hat auf der Basis intensiver Probenarbeit und umfassenden Quellenstudiums schon in relativ kurzer Zeit reiche Früchte getragen und läßt für die Zukunft viel erwarten. Die hier vorgelegte Werkauswahl zielt auf eine möglichst große Vielfalt der Satzstile und -techniken und der persönlichen Handschriften, vermag zugleich aber zu zeigen, daß ungeachtet der für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts noch gültigen Polarisierung von italienischem und französischem „Geschmack“ die Grenzen in der Praxis fließend waren und sich bald stärker, bald schwächer Tendenzen in Richtung auf einen übernationalen „vermischten Geschmack“ bemerkbar machten. Am wenigsten gilt dies noch für das Concerto grosso e-moll von Francesco Geminiani aus dessen 1733 gedrucktem Opus 3. Geminianis langjähriges Wirken in England und sein Eingehen auf den Geschmack eines konservativen Publikums waren die Vorbedingungen für die Komposition von Konzerten, die – in der Nachbarschaft von Georg Friedrich Händels ähnlich gelagertem Opus 6 – dem Vorbild Arcangelo Corellis huldigten und so eine Fortschreibung der altentümlichen Satzfolge der Sonata da chiesa bis weit über die Jahrhundertmitte bewirkten. Die im Grunde negative Feststellung, daß ein Italiener in England um diese Zeit mit einer schon vor 1700 fertig ausgebildeten Form noch so große Erfolge erringen konnte (Neuausgaben von Geminianis Opus 3 erschienen bis 1788), ist in gewisser Weise zu modifizieren, da der Komponist sichtlich bemüht war, sein Modell weiterzuentwickeln und zu verfeinern: durch Erweiterung der Solistengruppe (des Concertino), Steigerung des virtuosens Anspruchs, Vergrößerung des Klangreichtums, verstärkte Hinwendung zu Chromatik und Kontrapunktik, Veränderung des Verhältnisses von Solo und Tutti und Einbeziehung von Elementen des Solokonzerts. Das einzig erhaltene Flötenkonzert des jahrzehntelangen in Paris tätigen und dort gelegentlich eines Besuches auch von Telemann bewunderten Flötisten Michel Blavet bewältigt das Problem der gegensätzlichen Nationalstile auf seine Weise: Zwei überaus brillante schnelle Sätze im Stile des Venezianers Antonio Vivaldi umschließen zwei französische Gavotten, die hier die Rolle des langsamen Satzes übernommen haben. Kein Musiker des 18. Jahrhunderts aber beherrschte das Feld der Nationalstile besser als Georg Philipp Telemann: „Was ich in den Stylis der Music gethan, ist bekandt. Erst war es der Polnische, dann folgte der Französische, Kirchen-, Cammer- und Opern-Styl und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem ich denn itzo das mehreste zu thun habe.“ (1729)

Französische und polnische Schreibart prägten bereits die frühen Jahre Telemanns kurz nach 1700. Seine Anstellung als Kapellmeister des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau und die einseitige Vorliebe seines Dienstherrn für die „Ouverturen mit ihren Nebenstücken“, die jener auf seiner Bildungsreise in Frankreich schätzen gelernt hatte, veranlaßten Telemann, in zwei Jahren an die 200 derartiger Werke zu schreiben. Besuche des Hofes im oberschlesischen Pleß und in Krakau ermöglichten Telemann die Begegnung mit der „polnischen und hanakischen Musik, in ihrer wahren barbarischen Schönheit“. In seinem Konzert für Blockflöte, Querflöte und Streicher, in dem gleichsam ein heraufkommendes Instrument begrüßt, ein scheidendes entlassen wird und beide sich noch einmal zu edlem Wettstreit zusammenfinden, huldigt Telemann zu Beginn dem französischen Stil (Satzfolge langsam–schnell in der Art der Französischen Ouvertüre), im Finale dagegen der Volksmusik des Ostens mit ihren Bordonbässen und fremdartigen Wendungen in Melodik und Harmonik. Telemanns „Burlesque de Quixotte“ präsentiert sich äußerlich gesehen als Programmmusik, in der drastische Elemente, wie der verquere Galopp der Rosinante und des Esels oder die übertriebenen Liebesseufzer vor der Prinzessin Dulzinea, nicht fehlen dürfen. Darüber hinaus aber offenbart sich ein hinter sinniger Humor, mit dem der Komponist sich selbst ebenso zum besten halten kann wie die gewählte schon „klassische“ Suitenform. Die scheinbare Programmmusik erweist sich demgemäß als eine Folge von Charakterstücken über die Idee des Komischen, die durch alle Verwandlungen hindurch in dem „Ritter von der traurigen Gestalt“ verkörpert ist.

Hans-Joachim Schulze (1987)

Schallplatte und Abtastradel von Staub frei halten.
Schallplatten entweder senkrecht stehend
oder auf ebener Unterlage bis zu 20 Stück
übereinanderliegend aufbewahren.
Umgebungstemperaturen über +35°C vermeiden.

VEB DEUTSCHE SCHALLPLATTEN BERLIN DDR
Made in the German Democratic Republic

Foto: Hansjoachim Mirschel
Gestaltung: Martin Müller
Lithografie und Druck: VEB VMW „Ernst Thälmann“,
Werk Gotha-Druck
Ag 511/01/88/B Verpackung nach TGL 10609

15,60 M

STEREO
725 048



DIGITAL
RECORDING