

Fleischhauer, Günter

Zur Adaptierung nationaler Stile und Schreibarten in der Musik Georg Philipp Telemanns (1681-1767)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1987, vol. 36, iss. H22, pp. [37]-54

ISBN 80-210-0354-5

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112264>

Access Date: 27. 11. 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)

ZUR ADAPTIERUNG NATIONALER STILE UND SCHREIBARTEN IN DER MUSIK GEORG PHILIPP TELEMANN'S (1681–1767)

„Was ich in den Stylis der Music gethan, ist bekandt“, schreibt Georg Philipp Telemann am Schluß eines Briefes (20. Dezember 1729) an Johann Gottfried Walther. „Erst war es der Polnische, dem 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.“¹ Aufgabe der folgenden Ausführungen wird es sein, anhand verschiedener Kompositionen und verbaler Äusserungen Telemann's zu eruieren, wann, wo und in welcher Weise er auf seinen verschiedenen Lebensstationen mit den genannten Stil- und Schreibarten in Berührung kam, wie kontinuierlich er diese adaptierte und deren Synthese in Worten und Werken propagierte.²

In seiner Geburtsstadt Magdeburg lernte der junge Telemann auf der Altstädtischen Schule, wie er später in seiner ersten Frankfurter Autobiographie (AB 1718) berichtete, „die Grundsätze im Singen“ beim

* Überarbeitete Fassung meines Referats zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Colloquium „Stil in der Musik“, Brno 1982.

¹ Zitate aus Telemann's Briefen und Autobiographien (AB 1718, 1729 und 1740) nach: G. Ph. Telemann, Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann, hg. von H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972; G. Ph. Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*. Eine Dokumentensammlung, hg. von W. Rackwitz, Leipzig 1981. — Faksimile-Nachdruck der drei Autobiographien in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, Heft 3, hg. von E. Thom, Blankenburg/Harz 1980.

² Vgl. dazu M. Ruhnke, Artikel „Telemann, G. Ph.“, in: MGG, Bd. 13, 1966, Sp. 179 ff., 195 ff., 204 f. und in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; vol. 18, London 1980, S. 647 ff., 653 f.; R. Pečman, *Zur Auffassung des Nationalcharakters der Musik bei Telemann und den tschechischen Komponisten des 18. Jahrhunderts*, und weitere Autoren im Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz in Magdeburg 1981: „Die Bedeutung G. Ph. Telemann's für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert“, 3 Teile, Magdeburg 1983. R. Pečman's Beitrag in Teil 1, S. 89 ff.

Kantor Benedikt Christiani. Zusätzlicher Klavierunterricht bei einem namentlich nicht genannten Organisten, „*der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte*“, wurde angeblich nach 14 Tagen aufgegeben; denn „*in meinem Kopffe spuckten schon mutrere Töngens, als ich hier hörte* (AB 1740). „*Dieses beydes ist alles / was (ich) in der Music durch Anweisung begriffen; das Uebrige that nachgehends die Natur*“ (AB 1718) — bzw. Telemanns ausserordentliche Rezeptibilität, die „*Fähigkeit, bald zu fassen*“ (AB 1740), und sein anhaltender Fleiß, mit dem er sich zeitlebens seiner musikalischen Vervollkommnung widmete.³

Als Schüler in Zellerfeld (1693/4—1697/8), wohin Telemann geschickt worden war, „*weil meine Noten-Tyrannen in Magdeburg glauben ,hinter äem Blocksberge wehe kein musicalisches Lüffftgen*“ (AB 1718), wandte er sich autodidaktisch dem Instrumental- und Generalbaßpiel zu, „*biß die nöthigsten Reguln des General-Basses von mir selbst fand / und sie in einige Execution brachte*“.⁴

Als Gymnasiast am Andreanum in Hildesheim (1698—1701) erhielt er dann Gelegenheit, außer Arien zu Schuldramen auch die Gedichtsammlung „Singende Geographie“ von Johann Christoph Losius (Magister und Director Gymnasii Andreani) zu vertonen; obgleich in ihr viele Länder Europas (Italien, Frankreich, England, Deutschland, Österreich, Böhmen, Polen, Ungarn u. a.) didaktisch behandelt werden, weisen Telemanns Lieder noch keine bzw. nur geringfügige nationale Intonationen und musikalische Stilmerkmale der genannten Länder auf.⁵ Wesentliche und sein späteres Schaffen bestimmende Eindrücke empfing Telemann jedoch damals bei wiederholten Besuchen der benachbarten Residenzstädte Hannover und Braunschweig / Wolfenbüttel, woran er sich voller Begeisterung erinnerte: „*Ich hatte damahls das Glück / zum öfftern die Hannöverische und Wolfenbüttelische Capellen zu hören . . .*“⁶ Also bekam ich

³ Vgl. R. Petzoldt, *G. Ph. Telemann, Leben und Werk*, Leipzig 1967; engl. Übersetzung von H. Fitzpatrick, London und New York 1974; W. Siegmund-Schultze, *G. Ph. Telemann*, Leipzig 1980; W. Menke, Artikel *Telemann, G. Ph.*“, in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino 1988, vol. VII, S. 658 ff.

⁴ Vgl. W. Bergmann, *Der Generalbaß in Telemanns Werken*, in: G. Ph. Telemann, ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche. Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage 1967, Magdeburg 1969, Teil 2, S. 77 ff.; R. Pečman, *Der Generalbaß in der Auffassung G. Ph. Telemanns und Fr. X. Brixis*, in: Telemann und die Musikerziehung. Konferenzbericht der 5. Magdeburger Telemann-Festtage 1973, Magdeburg 1975, S. 93 ff.

⁵ Vgl. A. Hoffmann, *Die Lieder der Singenden Geographie von Losius-Telemann*, Hildesheim 1962, S. 40 ff. und das Vorwort von A. Hoffmann zur Ausgabe: G. Ph. Telemann, *Singende Geographie*, 36 Lieder für Singstimme und Generalbaß, Wolfenbüttel o. J., S. 6 f.

⁶ Vgl. E. Rosendahl, *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*, Hannover 1927; R. Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 84 ff. und 212 ff.

bey jener (in Hannover) Licht im Frantzösischen / bey dieser (in Braunschweig/Wolfenbüttel) im Italiänischen und Theatralischen Goût . . . Wie nöthig und nützlich es sey / diese Arten in ihren wesentlichen Stücken unterscheiden zu können / solches erfahre noch biß auf den heutigen Tag / und sage / es könne niemand / ohne solches zu wissen / hurtig und glücklich im Erfinden sein“ (AB 1718).⁷ Nun ließ er sich „*die Stücke derer neuern Teutschen und Italiänischen Meister*“ — in seiner dritten Hamburger Autobiographie (AB 1740) nannte er J. Rosenmüller (1619—1684), A. Corelli (1653—1713), A. Steffani (1654—1728) und A. Caldara (um 1670—1736) — „*zur Vorschrift dienen / und fand an ihrer Erfindungs-vollen / singenden und zugleich arbeitsamen Arth den angenehmsten Geschmack / bin auch noch jetzt der Meynung / daß ein junger Mensch besser verfare / wann er sich mehr in denen Sätzen von gedachter Sorte umsiehet / als denenjenigen Alten nachzuahmen suchet / die zwar krauß genug contra-punctiren / aber darbey an Erfindung nakkend sind“* (AB 1718).

Entsprechend reagierte Telemann in der Universitäts- und Messestadt Leipzig, in die er 1701 zum Jurastudium übersiedelte, als er vom dortigen Bürgermeister D. Romanus ehrenvolle Kompositionsaufträge für die Thomaskirche erhielt und als Organist bzw. Musikdirektor an der Neuen Kirche wirkte.⁸ Zwar erklärte er später (AB 1740): „*Die Feder des vortreflichen Hn Johann Kuhnau diene mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapuncten; in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bei öfftern Besuchen auf beiden Seiten (also in Halle und Leipzig — d. V.) wie auch schriftlich, ein stete Beschäftigung.*“⁹ In Leipzig entschied er sich primär für die Komposition von Opern¹⁰ und

⁷ Vgl. die detaillierte Beschreibung italienischer und französischer Stilmerkmale in der Musik des 18. Jahrhunderts bei Joh. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage (1789), hg. von H. P. Schmitz, Kassel und Basel 1953, XVIII. Hauptstück, §§ 52—89, S. 306 ff. und dazu: E. R. Reilley, *Quantz on national styles in music*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 49, 1963, S. 164 ff. — Ferner: M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York 1947, S. 306 ff.; Th. Dart, *Practica Musica*. Vom Umgang mit alter Musik, Bern 1959, S. 79 ff., 90 ff., 98 ff. und verschiedene Beiträge zum Thema: „Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Studien zur Aufführungspraxis . . .* (vgl. oben Anmerkung 1), Heft 16, 1982.

⁸ Vgl. dazu A. Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche von 1699—1761*. Phil. Diss. (A) Halle 1988, S. 12 ff.

⁹ Vgl. W. Serauky, *Bach — Händel — Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis*, in: *Händel-Jb.* 1955, S. 84 ff.; W. Hohohm, *Händel und Telemann*, in: *Programmfestschrift der 16. Händelfestspiele Halle (Saale) 1967*, S. 45 ff.; B. Baselt, *Schöpferische Beziehungen zwischen G. Ph. Telemann und G. F. Händel*, in: *Konferenz-Bericht Bagdeburg (1981)* (vgl. oben Anmerkung 2), Teil 2, S. 4 ff.

¹⁰ Hierzu gehört das 1719 erstmals aufgeführte Singespiel „Die Satyren in Arcadien“, wie B. Baselt im Vorwort zur Ausgabe darlegte: G. Ph. Telemann,

begründete mit musikfreudigen Studenten im Jahr 1702 ein Collegium musicum, das „*etliche mahl die Gnade gehabt / Se. Königliche Pohlnische Majestät (August II., als Kurfürst von Sachsen Friedrich August I. — d. V.) und andere grosse Fürsten zu divertiren*“ (AB 1718). Dabei gewann er Lob und Anerkennung von Mitgliedern der Dresdener Hofkapelle, wie er stolz referierte (AB 1718): „*Die Approbation derer Herren Virtuosen in Dresden / bey denen die Delicatesse Welschlandes / und Franckreichs Lebhaftigkeit / als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt . . . halff allhier nicht wenig zu meinem fernern Fortgange.*“

Als Hofkapellmeister des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau in der Niederlausitz (heute: Zary) widmete sich Telemann (seit 1705) intensiv dem Instrumentalmusikschaffen, „*worunter ich die Ouvertüren mit ihren Nebenstücken vorzüglich erwehlete, weil der Herr Graf kurtz vorher aus Franckreich wiedergekommen war, und also dieselben liebte*“ (AB 1740). „*Ich wurde des Lulli, Campra und anderer guten Autoren Arbeit habhaft / und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorschmack, von dieser Art bekommen / so sahe (ich) ihr doch jetzt tieffer ein / und legte mich eigentlich gantz und gar / und nicht ohne guten Succes darauf / es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben*“ (AB 1718). Eindrucksvoll bestätigen dies 118 erhaltene Ouvertürensuiten Telemanns.¹¹ „*Ferner wurde hier*“ — also erst in Sorau (!) — „*wegen der Nachbarschaft / mit der Polnischen Music bekannt / wovon gestehe / daß ich viel Gutes und veränderliches darbey gefunden / welches mir nachgehends in manchen / auch ernsthaftten Sachen / Dienste gethan.*“ (AB 1718) Ausführlicher beschrieb er dann in seiner dritten Hamburger Autobiographie die Adaptierung polnischer und hanakischer Musik, die er über Sorau hinaus in Pleß (heute: Pszczyna) und in Kraków und zwar durch Volkstanzmusikanten, „*in gemeinen Wirtshäusern*“ kennen und schätzen gelernt hatte (AB 1740): „*Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer (Dudelsackbläser -d. V.) oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantaisiren. Ein Aufmerkender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes; wenn behörig damit umgegangen wird. Ich habe, nach der Zeit (in Sorau -d. V.), verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.*“ Verwiesen sei hierfür exemplarisch auf die beiden

„Der neumodische Liebhaber Damon“, TA Bd. 21, S. IX. Weitere, allerdings nicht mehr erhaltene Leipziger Opern Telemanns behandelt M. A. Peckham, *The Operas of G. Ph. Telemann*. Phil. Diss. Columbia University New York 1972, S. 10 f.

¹¹ Vgl. A. Hoffmann, *Die Orchestersuiten G. Ph. Telemanns* (TWV 55) mit thematisch- bibliographischem Werkverzeichnis, Wolfenbüttel-Zürich 1969, bes. S. 9. ff., 15 ff., 20 ff., 37 ff., 51 ff.

von Alicja Simon edierten Triosonaten in a-Moll¹² und die von Tadeusz Ochlewski publizierten Konzerte für Streichorchester und Generalbaß in B- und G-Dur.¹³ Telemanns Adaptierung und Verarbeitung rhythmischer, melodischer, harmonischer und struktureller Stilelemente osteuropäischer Volks- und Tanzmusik beschränkten sich aber nicht auf seine sog. „polnischen“ Sonaten und Konzerte „im italiänischen Rock“, sondern fanden in vielfältiger Weise auch in seinen dem französischen Stil verpflichteten Overtürensuiten, in seiner Klaviermusik, in einigen Liedern und Kantaten, in Opern, Oratorien und Passionen bis in die Hamburger Spätwerke hinein statt.¹⁴

Während der anschließenden Tätigkeit als Konzert- und Hofkapellmeister in Eisenach (1708—1712) hatte Telemann abermals Veranlassung und Gelegenheit, sich intensiv der französischen Stil- und Schreibart zu widmen. Pantaleon Hebestreit (1668—1750), mit welchem er die Eisenacher Kapelle leitete,¹⁵ hatte „nebst der Erfahrung auf vielerley Instrumenten / zugleich in der Frantzösischen Music und Composition eine ungemeyne Geschicklichkeit / woraus ich mehr Vorthail geschöpft / als ich hier (AB 1718) anzuführen vermögend bin. Das anhaltende Exercitium in dergleichen Sachen brachte bey hiesigem Orchestre eine feste und einhellig-übereinstimmende Execution zu vege / welche mich zu beständiger Arbeit anlockte.“ Nach seinem etwa achtmonatigen Aufenthalt in Pa-

¹² Hg. von A. Simon, *Nagels Musik-Archiv Nr. 50 und 51*. Vgl. auch 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.; K. Musiol, Z. Stępczewska, J. Sehnal u. a. im Konferenzbericht Magdeburg 1981 (vgl. oben Anmerkung 2) und K.-P. Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*. Magdeburger Telemann-Studien VI, Magdeburg 1982, S. 4 ff.

¹³ Hg. von T. Ochlewski, *Florilegium Musicae Antiquae* Nr. XIV und XIX. Schallplatteneinspielungen vom Kammerorchester der Warschauer Philharmonie (Muza Polskie Nagrania XL 0476) und der Wiener Capella Academica (Archiv-Produktion 198 467). Vgl. auch G. Fleischhauer, *Zu den Einflüssen polnischer Musik im Instrumentalkonzertschaffen G. Ph. Telemanns und ihrer Wiedergabe*, in: Studien zur Aufführungspraxis... (vgl. oben Anmerkung 1), Heft 1, 1975, S. 44 ff.

¹⁴ Entsprechende Belege verzeichnen und analysieren K. Schaefer-Schmuck, *G. Ph. Telemann als Klavierkomponist*, Borna-Leipzig 1934, S. 33 ff., 62 f.; G. Fleischhauer, *Polnische Einflüsse und ihre Verarbeitung in der Klaviermusik G. Ph. Telemanns*, in: *Hudba slovanských národů* (Music of the Slavonic Nations), Brno 1981, S. 341 ff. und ausführlich K.-P. Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk*, Teil 2, in: Magdeburger Telemann-Studien VIII, Magdeburg 1985, S. 8 ff.

¹⁵ Vgl. Cl. Oefner, *Das Musikleben in Eisenach*. Phil. Diss. (A) Halle 1975, S. 17 ff.; ders., *Telemann in Eisenach*. Eisenacher Schriften zur Heimatkunde, Heft 8, Eisenach 1980, S. 6 ff.

ris (1737—38) versicherte Telemann sogar (AB 1740): „*Ich muß dieser (Eisenacher) Capelle, die am meisten nach französischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nachsagen, daß sie das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchestre, welches ich nur erst vor kurtzen gehöret, übertroffen habe.*“

Ferner begann für ihn in Eisenach — wie für J. S. Bach im benachbarten Weimar — die Auseinandersetzung mit der von italienischen Meistern — A. Corelli (1653—1713), G. Torelli (1658—1709), T. Albinoni (1671—1750) und A. Vivaldi (1678—1741) — geprägten Konzertform. „*Alldie weil die Veränderung belustiget*“, referierte Telemann in seiner Frankfurter Autobiographie (AB 1718), „*so machte mich auch über Concerte her. Hiervon muß bekennen / daß sie mir niemahls recht von Hertzen gegangen sind / ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe.*“ Als Ursachen seiner vermeintlichen Abneigung gab er an, „*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 Eigenschaften (Harmonie und Melodie -d. V.) / als worzu mein Ohr durch die Frantzösischen Musiquen gewöhnet war / sie nicht lieben konnte.*“ Seine Einwände richteten sich, wie schon Siegfried Kross erkannte,“ im wesentlichen gegen die Virtuosität ohne ausreichende melodische Legitimation und harmonische Bindung“.16 In seinen eigenen Konzerten, von denen heute noch etwa 100 erhalten und vielerorts sehr geschätzt sind, war Telemann bestrebt, harmonisch abwechslungsreich, kantabel und ohne übermäßige, „*Schwürigkeiten und krumme Sprünge*“ zu schreiben.17 Außerdem verkündete er selbst, „*daß sie mehrentheils nach Franckreich riechen*“ (AB 1718).18 Wie nämlich viele seiner französischen „*Ouvertüren mit ihren Nebenstücken*“ von konzertierenden Stilelementen italienischer

¹⁶ S. Kross, *Das Instrumentalkonzert bei G. Ph. Telemann*, Tutzing 1969, S. 14; ders. in den Vorworten seiner Ausgaben ausgewählter Violinkonzerte Telemanns, TA Bd. 23 (1973), und verschiedener Konzerte für mehrere Instrumente, Streicher und Generalbaß, TA Bd. 26 (1989).

¹⁷ Vgl. dazu P. Ahnsehl, *Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform durch deutsche Komponisten im Umkreis und in der Generation J. S. Bachs*, Phil. Diss. (B) Halle 1984, S. 58 ff.; W. Hirschmann, *Studien zum Konzertschaffen von G. Ph. Telemann*, Kassel-Basel-London 1986; G. Fleischhauer, *Annotationen zum Solokonzertschaffen G. Ph. Telemanns*, in: Festschrift J. Vysloužil zum 60. Geburtstag. *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, H 19/20, 1984, S. 77 ff.; ders., *Annotationen zum Doppel- und Gruppenkonzertschaffen G. Ph. Telemanns*, in: Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift S. Kross zum 60. Geburtstag, Bonn 1990, S. 21 ff.

¹⁸ Vgl. dazu P. Ahnsehl, *Bemerkungen zur Vivaldi-Rezeption bei G. Ph. Telemann*, in: Konferenzbericht Magdeburg 1981 (vgl. oben Anmerkung 2), Teil 2, S. 110 ff.; Hirschmann, a.a.O., S. 199 ff.

Provenienz durchsetzt sind,¹⁹ weisen andererseits mehrere seiner italienischen Vorbildern verpflichteten Instrumentalkonzerte typische Merkmale der von Telemann favorisierten französischen Musik auf. So pulsiert der punktierte Rhythmus der französischen Ouvertüre in einigen langsamen Einleitungssätzen seiner viersätzigen Konzerte — z. B. in den Konzerten F-Dur für Oboe und Violine, Streicher und Generalbaß,²⁰ B-Dur für 2 Querflöten, Oboe, Violine, Streicher und Generalbaß,²¹ D-Dur für 3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen, Streicher und Generalbaß.²² Französische Einflüsse dokumentieren sich auch in charakteristischen Satzüberschriften, Tempo-, Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen wie „Gravement“ — „Vivement“ — „Largement“ — „Vivement“ im Konzert a-Moll für 2 Querflöten, Streicher und Generalbaß,²³ „Avec douceur“ — „Très vite“ — „Tendrement“ — „Vivement“ in einem Concerto grosso C-Dur, betitelt als „Concerto alla française“ in der Abschrift des Darmstädter Hofkapellmeisters J. Chr. Graupner.²⁴ Wiederholt beleben stilisierte Tanzsätze der neufranzösischen Klavier- und Orchestersuite die zyklische Satzfolge seiner vier- und dreisätzigen Konzerte. Rhythmische Merkmale der Loure bestimmen z. B. den langsamen Satz eines Concerto grosso in a-Moll;²⁵ gravitatischer Sarabandenrhythmus prägt die langsamen Sätze eines Konzerts C-Dur für Violine und Orchester und des Doppelkonzerts C-Dur für 2 Chalumeaux, Streicher und Generalbaß.²⁶ Andere langsame Binnensätze ähneln der Siciliana (franz. Sicilienne) — z.B. im Violinkonzert G-Dur,²⁷ im Konzert F-Dur für 2 Hörner, Streicher und Generalbaß,²⁸ A-Dur für 2 Oboen d'amore, Streicher und Generalbaß²⁹ und im bekannten Tripelkonzert E-Dur für Querflöte, Oboe d'amore, Viola d'amore, Streichorches-

¹⁹ Vgl. H. Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*, Wolfenbüttel-Berlin 1935, S. 34 ff., 40 ff., 46 ff., 49 ff., 56 ff. mit entsprechenden Beispielen.

²⁰ Die Bezeichnung der Konzerte folgt dem Thematisch-Bibliographischen Verzeichnis von S. Kross (vgl. oben Anmerkung 16).

²¹ Hg. von G. Fleischhauer, Edition Peters Nr. 9411, Leipzig 1974.

²² Hg. von K. M. Komna, *Gruppenkonzerte der Bachzeit*, in: *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 11, Leipzig 1938. — Schallplatteneinspielungen durch das Orchestre de chambre de Versailles unter B. Wahl (M C 20 154) und durch Mitglieder der Tschechischen Philharmonie unter V. Neumann (Panton 8 110 0202: Hommage à Telemann).

²³ Hg. von F. Stein, Nagels Musik-Archiv Nr. 167. Schallplatteneinspielung durch Ars rediviva Prag mit M. Munclinger (Supraphon 1 10 1045 und Eterna 827 452).

²⁴ Hg. von H. Winschermann, Edition Sikorski Nr. 625.

²⁵ G. Ph. Telemann, Mus. ms 1033/13 der HLB Darmstadt.

²⁶ Zu diesen und weiteren Belegen vgl. G. Fleischhauer, *Zum Konzertschaffen G. Ph. Telemanns*, in: *Magdeburger Telemann-Studien IV*, 1973, S. 22 ff.

²⁷ Hg. von S. Kross, TA Bd. 23, Nr. 8, S. 128 ff.

²⁸ G. Ph. Telemann, Mus. ms. 5400/5 der Wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek Schwerin.

²⁹ G. Ph. Telemann, Mus. saec. XVII. 18. 45 der Universitätsbibliothek Rostock.

ter und Generalbaß.³⁰ Für die schnellen Schlußsätze seiner drei- und viersätzigen Konzerte benutzte Telemann besonders gern Tanztypen französischer Herkunft, wodurch sie die Tendenz zum Tänzerisch-Leichten, Heiter-Gefälligen erhielten. Gavottenartige Sätze beschließen die Gruppenkonzerte D-Dur für 3 Trompeten, Pauken, Streicher und Generalbaß sowie D-Dur für 2 Flöten, Violine und Violoncello, Streicher und Generalbaß,³¹ während der Finalsatz des Solokonzerts G-Dur für Viola, Streicher und Generalbaß im Stil einer Bourrée beginnt.³² Andere Konzerte enden wie Ouvertürensuiten mit gigueartigen Finalsätzen; verwiesen sei auf das bereits erwähnte Violinkonzert G-Dur³³ und ein Concerto grosso in h-Moll.³⁴ Am zukunftssträchigsten war die Verwendung des Menuetts als Schlußsatz, wie es u. a. im Konzert e-Moll für 2 Oboen, Violine, Streicher und Generalbaß³⁵ und im außergewöhnlichen Suitenkonzert F-Dur für Violine und Orchester der Fall ist.³⁶

Analoge Adaptierungen und Synthesen italienischer und französischer Stilelemente und Schreibarten kennzeichnen Telemanns instrumentale Kammermusik, der er sich ebenfalls verstärkt am Hof in Eisenach (1708—1712) und darüberhinaus widmete. Auf jene Zeit zurückblickend, unterstrich er (AB 1718) seine „*Neigung zu Sonaten / deren ich von 2.3 bis 8. à 9 Partien eine grosse Anzahl verfertigt. Besonders hat man mich überreden wollen / die Trio wiesen meine beste Stärke / weil ich sie so einrichtete / daß eine Stimme so viel zu arbeiten hätte / als die andere*“, wobei ihm sicher entsprechende Sonaten Corellis und einige Kammerduette Steffanis als Muster dienten.³⁷ Ausdrücklich lobte ihn aber später in Hamburg Johann Mattheson (1739), „*weil seine Trio, wenn gleich etwas*

³⁰ Hg. von F. Stein, Edition Peters (Collection Litolf Nr. 5522) Leipzig 1961. Schallplatteneinspielungen vom Kammerorchester Berlin unter H. Koch (Eterna 820 264) und den Deutschen Bachsolisten mit H. Winschermann (Cantate 047 703).

³¹ Hg. von G. Fleischhauer, Edition Peters Nr. 9112 und 9823, Leipzig 1968 und 1978.

³² Hg. von H. Chr. Wolff, Hortus Musicus Nr. 22. Schallplatteneinspielungen vom Prager Kammerorchester unter L. Hlaváček (Supraphon 110 1057) und vom Concerto Amsterdam (SAWT 9541-B)

³³ Vgl. Anmerkung 27.

³⁴ Hg. von S. Kross, TA Bd. 26, Nr. 9, S. 258 ff.

³⁵ Hg. von H. R. Jung, Edition Peters Nr. 9410, Leipzig 1973; S. Kross, TA Bd. 26, Nr. 5, S. 133 f.

³⁶ Hg. von A. Schering, Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge, Bd 29/30, Leipzig 1907, S. 188 f. — Vgl. auch die Faksimile-Ausgabe vom Partiturograph mit einem Kommentar von W. Hobohm, Leipzig 1980. — Schallplatteneinspielungen von der Wiener Capella Academica mit E. Melkus (Archiv-Produktion 198 467), vom Concerto Amsterdam mit J. Schröder (SAWT 9541-B) und von den Virtuosi Saxoniae unter Leitung L. Güttlers (Eterna DMM 729 180).

³⁷ Vgl. H. Graeser, G. Ph. Telemanns *Instrumentalkammermusik*. Phil. Diss. München 1925, S. 10 ff., 20 ff., 80 ff., 124 ff., 152 ff.; G. Fleischhauer, *Zur instrumentalen Kammermusik G. Ph. Telemanns*, in: *Colloquium Musica Camera-lis*, Brno 1977, S. 352 f.

welches mit eingemischt wird, doch sehr natürlich und altfranzösisch fließen. Man siehet von ihm Sachen dieser Gattung, deren sich wahrlich Lully selbst, zumahl da er auch seine Landes-Art nicht verbarg, keines weges zu schämen hätte“.³⁸ Und Johann Joachim Quantz, der bekannte Virtuose und Musiktheoretiker in Potsdam, empfahl seinen Schülern und Lesern (1752) „vorzüglich . . . Telemanns im französischen Geschmacke gesetzte Trio, deren er viele schon vor dreyßig und mehrern Jahren verfertigt hat“.³⁹ Verwiesen sei hierfür auf eine höchstwahrscheinlich aus Telemanns Eisenacher Zeit stammende Triosonate D-Dur für 2 Flöten (Violinen) und Basso continuo mit den Sätzen „Gracieusement“ — „Viste“ (eine verkappte Gavotte en Rondeau) — „Tendrement“ — „Gigue“.⁴⁰ Außerdem schuf Telemann in und später für Eisenach noch von Frankfurt und Hamburg als „Kapellmeister von Haus aus“ (1717—1730) viele geistliche und weltliche Vokalkompositionen, Kantaten und Serenaten, in denen er ebenfalls italienische, französische und andere Stilelemente und Schreibarten differenziert miteinander verband.⁴¹

Neben seiner umfangreichen amtlichen Tätigkeit in der Reichs- und Messestadt Frankfurt am Main (1712—1721) — als Kapellmeister an der Barfüßer- und an der Katharinenkirche, als Leiter des aus bürgerlichen Musikliebhabern bestehenden Collegium musicum der Gesellschaft Frauenstein — begann Telemann hier mit der stattlichen Reihe seiner Druckpublikationen von vorwiegend kammermusikalischen Werken für Kenner und Liebhaber „nach einer Leichten und singenden Art (also) daß sich so wohl ein Anfänger darinnen üben / als auch ein Virtuose darmit hören lassen kan“, wie er zur Suiten-Sammlung „Kleine Cammer-Music“ (Frankfurt 1716) erklärte.⁴² Exemplarisch propagierte er mit dieser und seinen anderen drei Frankfurter Sammelpublikationen

„Six Sonates à Violon seul, accompagné par le Clavessin“ (1715)

„Six Trio“ (1718) und

„Sei Suonatine per Violino e Cembalo“ (1718)⁴³

³⁸ J. Mattheson, *Der vollkommene Capell-Meister*, Hamburg 1739, III. Theil, 17. Hauptstück, § 9, S. 345.

³⁹ Quantz, *Versuch . . .*, a.a.O., X. Hauptstück, § 14, S. 94 f. Vgl. dazu I. Allihn, *G. Ph. Telemann und Joh. J. Quantz*, in: Magdeburger Telemann-Studien III, 1971, S. 12 ff., 20 f.

⁴⁰ Hg. von G. Fleischhauer, Leipzig 1979, DVfM 8305.

⁴¹ Vgl. dazu H. R. Jung, *G. Ph. Telemann als Eisenacher Kapellmeister und seine weltlichen Festmusiken für den Eisenacher Hof*. Phil. Diss. (B) Halle 1975, Bd. I, S. 150 ff.

⁴² *Telemann-Dokumentensammlung* (vgl. oben Anmerkung 1), Nr. 7, S. 71.

⁴³ Hg. von W. Maertens, Edition Peters Nr. 9096, Leipzig 1967.

die Synthese und Vermischung französischer, italienischer und osteuropäischer Stilelemente.⁴⁴ Bekannte in- und ausländische Virtuosen — François Le Riche, Johann Christian Richter, Peter Glösch, Johann Michael Böhm — und vielseitig gebildete Musikliebhaber waren die Adressaten und Interpreten der Stücke.⁴⁵ Seinen Gönner, dem Frankfurter Bankier und Schöffen Heinrich Remigius Bartels, spendete er u. a. folgendes Lob (AB 1718): „*Selbiger hat eine so genaue Erkenntniß in der Frantzösischen und Welschen Music / dtß er auch in jedweder nach ihrem eigenthümlichen / so dann auch / in dem von beyden zusammen gemischten Göüt, so wohl singend / als auch auf etlichen Instrumenten / besonders auf der Violine sich darff hören lassen.*“ Freundschaftliche Beziehungen unterhielt er ferner zu einigen Mitgliedern der benachbarten, von J. Chr. Graupner geleiteten Darmstädter Hofkapelle, welche bei Frankfurter Aufführungen oratorischer Vokal- und festlicher Instrumentalkompositionen Telemanns mitwirkten.⁴⁶ So konnte er über sein Schaffen in der Mainmetropole dankbar resumieren (AB 1718): „*Das / was hier insonderheit mein 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 eingepflantzet / meine Sätze mit möglichstem Bedacht auszuführen / damit ihre und ihrer Landes-Leute Gunst erwerben möchte.*“⁴⁷

Von Frankfurt aus nahm er wie Händel aus London und andere deutsche und ausländische Musiker im Jahr 1719 an den Vermählungsfeierlichkeiten des sächsischen Kurprinzen und späteren Kurfürsten Friedrich August II. in Dresden teil, erlebte dort die prunkvollen Aufführungen italienischer und französischer Opern und Instrumentalwerke und erneuerte seine freundschaftlichen Kontakte zu dort wirkenden Musikern wie

⁴⁴ Vgl. G. Ph. Telemann, Die kleine Kammermusik, hg. von W. Woehl, Hortus Musicus Nr. 47 und die Einführung von M. Ruhnke zur Schallplatteneinspielung (Muscaphon BM 30 SL 1539/40).

⁴⁵ Zu den genannten Personen vgl. W. Hobohm, *Pädagogische Grundsätze und ästhetische Anschauungen Telemanns in der „Kleinen Kammermusik“* (1716), in: Konferenzbericht der 5. Magdeburger Telemann-Festtage 1973, a.a.O., S. 30 ff., 39 f.

⁴⁶ Vgl. E. Noack, *G. Ph. Telemanns Beziehungen zu Darmstädter Musikern*, in: Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage 1967, a.a.O., Teil 2, S. 13 ff.; O. Bill, *Telemann und Graupner*, in: Telemann und seine Freunde. Konferenzbericht der 8. Telemann-Festtage 1984, Magdeburg 1986, Teil 2, S. 27 ff.; W. Hirschmann, *Telemanns Serenata 1716 (TVWV 12: 1 c)*, in: Programm-Festschrift der 10. Telemann-Festtage, Magdeburg 1990, S. 57 ff.

⁴⁷ Vgl. W. Maertens, *Telemann in Frankfurt/M. (1712—21) und Hamburg (1721—67)*, in: G. Ph. Telemann, *Leben und Werk*, Magdeburg 1967, S. 36 ff.; H. Schaefer, *Komponisten in Frankfurt am Main von Telemann bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1979, S. 10 ff.

Johann Georg Pisendel,⁴⁸ Pantaleon Hebestreit und anderen hervorragenden Vertretern des italienischen, des französischen und des in Dresden gepflegten, später von Johann Joachim Quantz (1752) beschriebenen „vermischten Geschmacks“.⁴⁹

Noch vielseitiger und intensiver war Telemann schließlich in der Freien Reichs- und Hansestadt Hamburg (1721—1767) als Johanneumskantor und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen,⁵⁰ als führender Komponist an der Hamburger Oper (bis 1737), als Leiter des von ihm zu neuem Leben erweckten Hamburger Collegium musicum, als Konzertveranstalter und Verleger, Musiktheoretiker und Lehrer um die Propagierung ausländischer Musikstile, Gattungen und Schreibarten in Worten und Tönen bemüht. Vielfältige Mischung italienischer Arien, französischer Tanzsätze und volkstümlicher Lieder auf deutsche Texte bestimmte sein Opernschaffen — z.B. in den musikalischen Lust- und scherzhaften Singspielen „Der geduldige Socrates“ (1721) und „Der neumodische Liebhaber Damon“ (1724), auch in „Emma und Eginhard“ (1728) und „Flavius Bertaridus“ (1729).⁵¹ Als Konzertveranstalter und Leiter vom Collegium musicum ver-

⁴⁸ Vgl. O. Landmann, *Zur Standortbestimmung Dresdens unter den Musikzentren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Aufführungspraxis...* (vgl. oben Anmerkung 1), Heft 8, 1979, S. 49 ff. und in Heft 13, 1981, S. 20 ff. zu J. G. Pisendel.

⁴⁹ „Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis“, erklärte Quantz, Versuch..., a.a.O., XVIII. Hauptstück, § 87, S. 332 f., „so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man... sehr wohl den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein, weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren an unterschiedlichen Orten Deutschlands eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern, misfällt.“ Vgl. dazu R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker*, in: *AfMw*, 16. Jg., 1924, S. 215 ff.; T. Kneif, *Traktat über den musikalischen Geschmack*, in dessen: *Musiksoziologie*, 2. Aufl. Köln 1975, S. 129 ff.; G. Fleischhauer, *G. Ph. Telemann als Wegbereiter des „vermischten Geschmacks“ im Musikleben seiner Zeit*, in: *Studien zur Aufführungspraxis...* (vgl. Anm. 1), Heft 13, 1981, S. 35 f.

⁵⁰ Vgl. K. Grebe, *G. Ph. Telemann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 52 ff.; E. Klessmann, *Telemann in Hamburg (1721—67)*, Hamburg 1980, bes. S. 23 ff., 35 ff., 91 ff.; B. D. Stewart, *G. Ph. Telemann in Hamburg*. Phil. Diss. of Stanford University 1985; W. Marten, *G. Ph. Telemann, Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*, Wilhelmshaven 1987, S. 15 ff.

⁵¹ Vgl. dazu B. Baselt, *TA* Bd. 20 und 21; H. Chr. Wolff, *G. Ph. Telemann und die Hamburger Oper*, in: *Konferenzbericht der 1. Magdeburger Telemann-Festtage 1962*, a.a.O., S. 39 ff.; B. Baselt, *Zum Typ der komischen Oper bei G. Ph. Telemann*, in: *Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage 1967*, a.a.O., S. 73 ff.; M. Ruhnke, *Telemanns Hamburger Opern und ihre italienischen und französischen Vorbilder*, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 5, 1981, S. 9 ff.

kündete er zur Eröffnung der Wintersaison 1722 in einem selbstverfaßten und vertonten Kantatentext:⁵²

*„Was Welschland schmeichlendes in seine Sätze schliessel;
Die ungezwung'ne Munterkeit,
So aus der Franzen Liedern fließet;
Der Britten springendes gebund'nes Wesen;
Ja, was Sarmatien zu seiner Lust erlesen,
Bey welchem sich der Scherz den Tönen weyht:
Dieß alles wird der Teutsche Fleiß,
Zu seines Landes Prets,
Mehr aber noch, die Hörer zu vergnügen,
Durch Feder, Mund und Hand allhier verfügen.“*

Kontinuierlich setzte er den in Frankfurt eingeschlagenen Weg fort, mit gedruckten Werken ausübenden Künstlern und Musikliebhabern geeignetes Studien- und Aufführungsmaterial zur Verfügung zu stellen, wobei er wiederum französische, italienische und osteuropäische Stilelemente, Satztypen, Formen und Gattungen adaptierte und miteinander verband. Verwiesen sei dafür auf folgende (von über 40 im Selbstverlag zu Hamburg edierte) Sammelpublikationen Telemanns:⁵³

- „Sonate metodiche“ (1728) und „Continuation des Sonates méthodiques“ (1732);⁵⁴
- „Sept fois sept et un Menuet“ (1728) und „Zweytes Sieben mal Sieben und Ein Menuet“ (1730),
deren Widmungsträger Telemann mit folgenden Versen bedachte:

*„Der Franzen Munterkeit, Gesang und Harmonie,
Der Welschen Schmeicheley, Erfindung, fremde Gänge,
Der Britt- und Polen Scherz, verknüpfst Du sonder Müh'
Durch ein mit Lieblichkeit erfülltes Gemenge“;⁵⁵*

- „Der getreue Music-Meister“ (1728—29),

in welcher Musikalienzeitschrift Telemann „so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke ... Arien, desgleichen Trii, Duetti, Soli etc. Sonaten,

⁵² Telemann-Dokumentensammlung, Nr. 22, S. 121.

⁵³ Vgl. M. R u h n k e, *Telemann als Musikverleger*, in: Musik und Verlag. K. Vöterle zum 65. Geburtstag. Kassel-Basel-Paris ... 1968, S. 503 ff., 511 f.

⁵⁴ Hg. von M. S e i f f e r t, TA Bd. 1 (BA 2951) und von J. G e r d e s, Edition Peters Nr. 4664, Leipzig 1980. Vgl. auch H. R. J u n g, *Zur Bedeutung der „Methodischen Sonaten“ Telemanns für die Herausbildung des „vermischten Geschmacks“ und für die instrumentale Musikerziehung*, in: Konferenzbericht der 5. Magdeburger Telemann-Festtage 1973, a.a.O., S. 62 ff.

⁵⁵ G. Ph. T e l e m a n n, *Sieben mal sieben und ein Menuett* (1728), hg. von I. A m s t e r, Wolfenbüttel-Berlin 1930. — Das Zueignungsgedicht der zweiten Sammlung (1730) für Friedrich Carl, Graf zu Erbach und Limburg, in: *Telemann-Briefwechsel* (vgl. oben Anmerkung 1), S. 146 f.

Ouverturen, etc. wie auch Fugen, Contrapuncte, Canones, etc. ... mithin das mehreste, was nur in der Music verkommen mag, nach Italiänischer, Französicher, Englischer, Polnischer, etc. so ernsthaft- als lebhaft- und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14. Tage in einer Lection vorzutragen“ beabsichtigte, welches Versprechen er dann auch in den 25 „Lektionen“ differenziert realisierte;⁵⁶

- „III Trietti metodichi e III Scherzi“ (1731);⁵⁷
- „Fantaisies pour le Clavessin, 3 Douzaines“ (1732—33), von denen das 1. und 3. Dutzend mehr dem italienischen, das 2. mehr dem französischen Stil verpflichtet ist, Polonez-Rhythmik aber in „Fantasie“-Sätzen aller „3 Douzaines“ auftritt;⁵⁸
- „Musique de Table, 3 Productions“ (1733) mit ihren für Telemanns Bemühen um „réunion des goûts“ beispielhaften Ouvertürensuiten und Instrumentalkonzerten unterschiedlicher Besetzung, Solo-, Triosonaten und „Quartetten“;⁵⁹
- „Six Quatuors ou Trios“ (1733).⁶⁰
- „Six Concerts et six Suites“ (1734);⁶¹
- „Scherzi melodichi“ (1734) und „Sonates Corellisantes“ (1735—36);⁶²
- „Essercizii musici“ (1739—40)⁶³ und
- „VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder Französisch,

⁵⁶ Vgl. dazu mein Nachwort in der Faksimile-Ausgabe Leipzig 1980. Die meisten Vokal- und Instrumentalstücke dieser ersten deutschen Musikalienzeitschrift Telemanns erschienen in Neuausgaben, hg. von D. Degen, *Hortus Musicus* Nr. 6—13.

⁵⁷ Hg. von M. Schneider, Leipzig 1948, Breitkopf & Härtels Kammermusik-Bibliothek Nr. 1974—1976.

⁵⁸ Hg. von M. Seiffert, BA 733. Vgl. auch Schaefer-Schmuck, a.a.O., S. 57 ff.; G. Fleischhauer, *Einige Bemerkungen zur Interpretation der Klavierwerke G. Ph. Telemanns*, in: *Studien zur Aufführungspraxis* ... (vgl. Anmerkung 1), Heft 6, 1978, Teil 1, S. 56 f. und Teil 2, S. 65 f. mit entsprechenden Belegen.

⁵⁹ Hg. von J. Ph. Hinnewald, TA Bd. 12—14 (BA 2962—64); hg. von M. Seiffert, in: *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1. Folge, Bd. 61—62, Leipzig 1927 und im Beiheft (II) mit detaillierten Ausführungen (S. 11 ff.) über Telemanns Adaptierung nationaler Stile und die Herausbildung des „vermischten Geschmacks“. Vgl. dazu auch die Einführungen von L. Finscher und B. Baselt zur Schallplatteneinspielung vom Concerto Amsterdam (Telefunken 6.350056—64 und Eterna 827 447—8).

⁶⁰ Hg. von M. Ruhnke, TA Bd. 25 (BA 6551—2) mit aufschlußreichem Vorwort.

⁶¹ Hg. von J. Ph. Hinnewald, TA Bd. 9 (BA 2959) und TA Bd. 11 (BA 2961).

⁶² Hg. von A. Hoffmann, TA Bd. 24 (BA 5302). Vgl. auch E. Schenk, *Corelli und Telemann*, in: *Chigiana*, 24. Jg., 1967, S. 79 ff.; L. Finscher, *Corelli und die „corellisierenden“ Sonaten Telemanns*, in: *Studi Corelliani* 1968, Firenze 1972, S. 75 ff., 80 ff.

⁶³ Vgl. die Schallplatteneinspielungen einzelner Sonaten aus der Sammlung (Supraphon 50500; Melodia 33 C 10-06719-20; Eterna 825 881; 827 467—8; Musicaphon BM 30 SL 1536; Telefunken SAWT 9435-B).

Polnisch oder sonst tändelnd, und Welsch. Fürs Clavier verfertigt von Telemann“ (erschienen bei B. Schmid, Nürnberg, um 1742—45).⁶⁴

Während seines etwa achtmonatigen Aufenthaltes in Paris (1737—38), wohin Telemann von berühmten Virtuosen eingeladen worden war, „*die an etlichen meiner gedruckten Wercke Geschmack gefunden hatten*“ (AB 1740), erlebten verschiedene Kompositionen erfolgreiche Aufführungen⁶⁵ — u. a. die Vertonung des 71. Psalms („*Deus judicium tuum*“) für Soli, Chor und Orchester (TVWV 7:7) und einige der sog. „*Pariser Quartette*“.⁶⁶ Stolz berichtete Telemann (AB 1740): „*Die Bewunderungswürdige Art, mit welcher die Quatours von den Herren Blavet, Traversisten; Guignon, Violinisten; Forcroy dem Sohn, Gambisten; und Edouard, Violoncellisten, gespielt wurden, verdiente, wenn Worte zulänglich wären, hier eine Beschreibung. Gnug, sie machten die Ohren des Hofes und der Stadt ungewöhnlich aufmerksam, und erwarben mir, in kurtzer Zeit, eine fast allgemeine Ehre, welche mit gehäufter Höflichkeit begleitet war*“. Mattheson konnte daher fragen: „*Ob jener seine Pariser-Reise zum lernen oder lehren angestellt gehabt, stehet im Zweifel. Ich glaube mehr zum letzten, als ersten Zweck*“.⁶⁷

Als Lehrer vermittelte Telemann in Hamburg seinen Schülern ebenfalls detaillierte Kenntnisse von ausländischen Stilen, Gattungen und Schreibarten; so machte er z.B. dem jungen Christoph Nichelmann (geb. 1717), dem späteren Cembalisten in der Hofkapelle Friedrich II. in Potsdam, während des mehrjährigen Aufenthaltes in der Hansestadt (um 1734—38) „*den Unterschied der französischen und der welschen Musikart fühlbar*“, wie jener sich hernach erinnerte.⁶⁸

Noch im hohen Alter beschäftigten Telemann Fragen der Adaptierung, Synthese und Durchdringung verschiedener Stile und Schreibarten, wenn er im „*Vorbericht*“ seines Kantaten-Jahrgangs „*Musicalisches Lob Gottes*“ (1744) „*von der Deutschen Recitativ-Sprache in Welschen Melodien*“ zu

⁶⁴ Neuausgaben von A. Hoffmann, Mösel-Verlag Wolfenbüttel-Zürich 1964; von H. Ruf, Schott-Verlag Mainz 1967; von E. Franke, Edition Peters Nr. 9107, Leipzig 1968. Vgl. auch L. Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, Leipzig 1954, S. 45 ff.

⁶⁵ Vgl. dazu H. Grosse, *Telemanns Aufenthalt in Paris*, in: *Händel-Jb.*, 10./11. Jg., 1964/65, S. 114 ff., 121 f.; Klessmann, a.a.O., S. 82 ff.; Chr.-H. Mahling, *Telemann und Paris*, in: *Konferenzbericht der 8. Telemann-Festtage*, a.a.O., Teil 2, S. 61 ff.

⁶⁶ Hg. von W. Bergmann, TA Bd. 19 (BA 2944) mit inhaltsreichem Vorwort. Schallplatteneinspielung vom Quadro Amsterdam (Telefunken 6.35065).

⁶⁷ Mattheson, *Der vollkommene Capell-Meister*, a.a.O., III. Theil, 17. Hauptstück, § 9, S. 345.

⁶⁸ Vgl. Nichelmanns Biographie bei F. W. Marburg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1755, S. 434 und dazu W. Hobohm, *G. Ph. Telemann und seine Schüler*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftl. Kongress Leipzig 1966, Leipzig und Kassel 1970*, S. 261.

handeln versprach⁶⁹ und sich im Briefwechsel mit dem Berliner Hofkapellmeister und Opernkomponisten Carl Heinrich Graun (1751) über die unterschiedliche Gestaltung italienischer und französischer Rezitative (einschließlich musikalisch-rhetorischer Figuren) stritt.⁷⁰ Auch mit seinen zukunftssträchtigen Spätwerken hinterließ der noch immer aufnahmebereite, neuen Strömungen in der zeitgenössischen Dichtung und Musik gegenüber aufgeschlossene Komponist beredte Zeugnisse seiner zeitlebens erstrebten und propagierten Adaptierung und Durchdringung verschiedener Stile und Schreibarten. Verwiesen sei abschließend dafür auf sein Oratorium „Der Tag des Gerichts“ (1762) und die hochdramatische Solokantate „Ino“ (um 1765),⁷¹ ein Divertimento für Streichinstrumente in A-Dur⁷² und seine „Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation“ (1765); zurückschauend äußerte sich der Altmeister hier verbal im „Vorwort“ zu den *„in einem Jahrhundert vorgefallenen Veränderungen in den musicalischen Schreibarten“* und kompositorisch in der „Symphonie“ mit den programmatischen Satzüberschriften „Die alte Welt“ — „Die mittlere Welt“ — „Die jüngere Welt“.⁷³ Ein anonymer Rezensent konstatierte:⁷⁴ *„Der Herr Kapellmeister Telemann... ist hier von der gewöhnlichen italienischen Form der Sinfonien abgegangen, und hat die gegenwärtige in vier Absätze eingetheilt, in welchen er die musikalische Schreibart der alten, mittlern und jüngern Welt auf das natürlichste nachahmet. Der erste und zweyte Theil sind zween Tänze nach uralter Weise. Der dritte Theil stellt die bey der mittlern Welt am meisten beliebte Musikart in einer Fuge im Allabreve, mit der Überschrift, Capellmäßig, vor. Der letzte Theil ist eine lustige Menuet, und heißt: die jüngere Welt. Jedermann weiß, daß Herr Telemann in allen musikalischen Schreibarten, zu welchen ihm nur die Feder anzusetzen beliebt hat (das sind aber fast alle nur erdenklichen), seine ganze Lebenszeit glücklich gewesen ist; und man kann*

⁶⁹ Telemann-Dokumentensammlung, Nr. 59, S. 225.

⁷⁰ Telemann-Briefwechsel, S. 264 ff., 280 ff. und Telemann-Dokumentensammlung, Nr. 63, 65—67, S. 237 ff.—Vgl. dazu H. Chr. Wolff, *Die Sprachmelodie im alten Opernrezitativ*, in: *Händel-Jb.*, 9. Jg., 1963, S. 103; P. Czornyj, *G. Ph. Telemann: His relationship to C. H. Graun and the Berlin circle*. Phil. Diss. Hull 1988, S. 113 ff.

⁷¹ Hg. von M. Schneider, *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1. Folge, Bd. 28, Leipzig 1907. Schallplatteneinspielung mit dem Hamburger Monteverdi-Chor und dem Concentus musicus Wien unter N. Harnoncourt (Telefunken SAWT 98 9484-5) und der „Ino“-Kantate mit A. Stolte (Sopran) und dem Kammerorchester Berlin unter H. Koch (Eterna 826 078).

⁷² Hg. von Fr. Oberdörffer, Berlin 1936. Vgl. dazu die Ausführungen von W. Hobohm in: *Magdeburger Telemann-Studien XII*, 1989, S. 9.

⁷³ G. Ph. Telemann, *Vorwort und Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation*

es nicht ohne besonderes Vergnügen betrachten, daß ihn auch in seinem hohen Alter, diese so seltene Gabe noch nicht verlassen hat.“

Ich fasse zusammen: Im Unterschied zu J. S. Bach wurzelte Telemann nicht in der mitteldeutschen, sächsisch-thüringischen und/oder norddeutschen Organistentradition, wie sein Verhalten und die beschriebenen Entscheidungen in Magdeburg, Zellerfeld und in Leipzig offenbarten; statt dessen widmete er sich — hierin G. F. Händel vergleichbar — seit der Jugendzeit intensiv und weltoffen den musikalischen Einflüssen der jeweiligen Umwelt. Kontinuierlich integrierte und adaptierte er dank einer außerordentlichen Rezeptibilität auf den verschiedenen Lebensstationen und Wirkungsstätten, angeregt von ersten grundlegenden Eindrücken in Hannover und Braunschweig/Wolfenbüttel, später in Sorau und Eisenach als höfischer, danach als städtischer Kapellmeister und Kantor in Frankfurt am Main und in Hamburg französische, italienische sowie osteuropäische Stileinflüsse, Gattungen und Schreibarten, Elemente der Volks-, Tanz- und Kunstmusik seiner Zeit und verband diese in vielfältiger Weise als einer der führenden deutschen Komponisten der Aufklärungsepoche bis in seine Spätwerke hinein, was zur überregionalen, Städte und Länder überschreitenden Wertschätzung seiner Person und Musik entscheidend beitrug.⁷⁵ Schon 1728 bemerkte der bekannte Leipziger Literaturtheoretiker Johann Christoph Gottsched: *„Sonderlich höre ich von dem obgedachten Herrn Telemann rühmen, daß er sich nach dem Geschmacke aller Liebhaber zu richten weiß. Er folget zuweilen der Welschen, zuweilen der Französischen, oftmals auch einer vermischten Art im Setzen seiner Stücke.“*⁷⁶ Und der in Hamburg mit Telemann befreundete jüngere Musikschriftsteller und Komponist Johann Adolph Scheibe erklärte in seiner „Abhandlung vom Ursprunge, Wachstume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik“ (1745): *„Zu verwundern ist es, daß Telemann fast alle Gattungen der musikalischen Stücke so wohl als die Musikarten aller Nationen, mit einerley Leichtigkeit und Nachdruck ausübet, ohne seinen Geschmack im geringsten zu verwirren oder zu verderben, als welcher allemahl schön, vortrefflich, und eben derselbe bleibt. Seine Schreibart ist körnicht, den Sachen gemäß, und überhaupt zu allen Ausdrückungen vollkommen ge-*

(1765), hg. von E. Thom, in: Studien zur Aufführungspraxis... (vgl. oben Anmerkung 1), Heft 9, 1979, S. 5, 9, 12.

⁷⁴ Allgemeine deutsche Bibliothek, 5. Bd., 1 Stück, 2. Aufl., Berlin und Stettin 1778, S. 266.

⁷⁵ Zahlreiche Belege dafür bei E. Valentin, *Telemann in seiner Zeit*, Hamburg 1960; G. Fleischhauer, *Die Musik G. Ph. Telemanns im Urteil seiner Zeit*, in: Händel-Jb., 13./14. Jg., 1967/68, S. 181 ff. und 15./16. Jg., 1969/70, S. 23 ff.

⁷⁶ J. Chr. Gottsched, *Der Biedermann*, 85. Blatt, Leipzig 1728. Vgl. hierzu W. Siegmund-Schultze, *Telemann — Meister kunstvoller Popularität*, in: Konferenzbericht der 3. Magdeburger Telemann-Festtage 1967, a.a.O., S. 33 f.

schickt.⁷⁷ So erfüllte Telemann mit seinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüberhinaus weitverbreiteten, von Fachkollegen, Kennern und Musikliebhabern vielerorts geschätzten Kompositionen nicht nur viele musikalische Bedürfnisse und Erwartungen, sondern zugleich eine für die Entwicklung der frühklassischen Musik historische Funktion; perspektivisch trug er mit der kontinuierlichen Propagierung und Adaptierung, der Synthese und vielgestaltigen Durchdringung nationaler Stile, Gattungen und Schreibarten in seinen Instrumental- und Vokalwerken zur Bildung einer universalen Tonsprache bei, von der dann Christoph Wilibald Gluck (1773) wünschte, daß sie „*die lächerlichen Unterschiede der Nationalmusiken aufheben*“ und sich an die ganze Menschheit wenden werde.⁷⁸

K ADAPTACI NÁRODNÍCH STYLŮ A SLOHŮ V HUDBĚ GEORGA PHILIPPA TELEMANN A (1681 – 1767)

Na rozdíl od J. S. Bacha nevycházel Georg Philipp Telemann ze středoněmecké, sasko-durynské a (nebo) severoněmecké varhanní tradice. Od svého mládí vstřebával intenzivně rozmanité vlivy okolního světa (v tom je možno ho srovnat s G. F. Händelem). Telemann se vyznačoval citlivou schopností umělecké (hudební) receptibility. Souvisle integroval a adaptoval během svého působení v rozmanitých kulturních a šlechtických střediscích různé slohové podněty. Pohyboval se např. v Hannoveru a Braunschweigu/Wolfenbüttelu, později v Soravě (dnes: Žary) a Eisenachu jako dvorní, poté jako městský kapelník a kantor ve Frankfurtu a. M. a v Hamburku. Poznal hluboce např. kompoziční druhy, styly a elementy francouzské, italské i východoevropské, a to jak v oblasti umělecké hudby, tak v okruhu hudby lidové. Všechny tyto druhy, styly a prvky mnohovrstevnatě využil ve své vlastní tvorbě. Byl tehdy jedním z vůdčích německých skladatelů údobí osvícenství. Jeho význam byl mezinárodní, tedy nadregionální. K jeho upevnění přispěla např. právě skutečnost, že syntetizoval kompoziční postupy a elementy rozmanitých národů. O Telemannově oblíbě a o vysokém ocenění jeho skladatelské činnosti je dochováno mnoho písemných dokladů. Jeho mladší hamburský přítel, hudební spisovatel a skladatel Johann Adolph Scheibe, o něm vhodně napsal, že ho považuje za hodna obdivu. Tento autor totiž kompozičně vzdělával takřka všechny skladebné druhy, vyjadřo-

⁷⁷ J. A. Scheibe, *Critischer Musikus*, 2. Aufl. Leipzig 1745, S. 765. Vgl. hierzu M. Ruhnke, *Telemann im Schatten von Bach?* in: Gedenkschrift H. Albrecht in memoriam, Kassel und Basel 1962, S. 148 f.

⁷⁸ Brief Glucks an den Mercure de France vom Februar 1773. Vgl. dazu B. Szabolcsi, *Aufstieg der klassischen Musik von Vivaldi bis Mozart*, Budapest 1970, S. 106 f.; F. Blume, *Epochen der Musik in Einzeldarstellungen*, Art. Klassik, Kassel 1974, S. 252 f. und mehrere Beiträge im Konferenzbericht der 8. Telemann-Festtage: Die Bedeutung G. Ph. Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, Magdeburg 1983.

val se znamenitě v hudebních útvarech všech národů: jejich způsob skladby rozvíjel neobyčejně působivě a s neopakovatelnou lehkostí; přitom nikterak neposunul nebo nenarušil svůj vlastní (osobní) vkus, který naopak jeví se nám jako krásný a příhodný — líbezný, půvabný a případný také povždy zůstane. Telemannův sloh je zrnitý, ve všech ohledech přiměřený a vhodný pro vyjádření všech výrazových jemností hudby (srov. J. A. Scheibe, *Abhandlung vom Ursprunge, Wachstume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik* v jeho knize *Critischer Musikus*, 2. vydání, Lipsko 1745, s. 765). G. Ph. Telemann tak splňoval — oceňován kolegy, znalci a milovníky hudby — nejen mnohé požadavky kladené na hudbu, nejen mnohá očekávání, nýbrž zároveň sehrál pro rozvoj raně klasické hudby svou vpravdě historickou funkci. Přispěl podstatně k procesu adaptace, syntézy a mnohostranného pronikání národních slohů a kompozičních druhů, a to ve svých nástrojových i vokálních skladbách; tím význačně přispěl k upevnění a vzdělávání univerzální hudební mluvy, z níž pak rostl Christoph Willibald Gluck, jenž věřil, že budou překonány směšné rozdíly hudby jednotlivých národů, a to proto, aby se hudba mohla obracet k celému lidstvu (Gluckův dopis redakci časopisu *Mercure de France* z února 1773).