

Hans Landsberger

## Die weltlichen Kantaten G. Ph. Telemans's

Rostock, 1920

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn1698469039>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

Titelblatt

Veranstaltung: Die Erschließung der Kantaten von Telemann

Abteilung: 1. Musikwissenschaft, 2. Musikpädagogik, 3. allgemeine Kunstwissenschaft

Lehrstuhl: Telemann in Leipzig und Berlin

Thema: Die weltlichen Kantaten

Bei Veröffentlichung von Abschriften und Auszügen dieser Arbeit sind folgende Angaben zu machen:

"Universitätsarchiv Rostock, Signatur P D 27/19, Stück 12  
Landsberger, Hans: Die weltlichen Kantaten Georg Philip  
Telemann's.

Diss. phil., Rostock 1919" Dissertation

Rostock, den 25. VI. 1959 Erlangung der Doktorwürde

philosophischen Fakultät

der

Universität Rostock.

Vorgelegt

von

Hans Landsberger

Rostock 1959

Disposition

Einleitung: Die Entwicklung der Kantate bis Telemann.

Abhandlung: 1. Solokantate, 2. Kammerkantate, 3. grosse Kantate.

Schluss: Telemann im Lichte der Kritik.

Vorwort. Die weltlichen Kantaten

"Schon häufig hatte die musikgeschichtliche Forschung Anlass, sich mit G e o r g P h . T e l e m a n n ' s . der angesehensten und vielseitigsten Zeitgenossen B a c h ' s und H ä n d e l ' s zu beschäftigen, aber zu einer umfassenden Würdigung dieses vielleicht fruchtbarsten Tonsetzers, der je gelebt, ist es bisher noch nicht gekommen" 2). So beginnt M. S c h n e i d e r die Einleitung zu Bd. 28

Inaugural - Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät

der

Universität R o s t o c k .

Vorgelegt

von

H a n s L a n d s b e r g e r

Rostock 1920

Disposition  
=====

Einleitung: Die Entwicklung der Kantate bis Teleman.

Abhandlung: 1. Solokantate, 2. Kammerkantate, 3. grosse Kantate.

Schluss: Teleman im Lichte der Kritik.

Vorwort.  
=====

"Schon häufig hatte die musikgeschichtliche Forschung Anlass, sich mit G e o r g Ph. T e l e m a n n <sup>1)</sup>, einem der angesehensten und vielseitigsten Zeitgenossen B a c h ' s und H ä n d e l ' s zu beschäftigen, aber zu einer umfassenden Würdigung dieses vielleicht fruchtbarsten Tonsetzers, der je gelebt, ist es bisher noch nicht gekommen" <sup>2)</sup>. So beginnt M. S c h n e i d e r die Einleitung zu Bd. 28 der Denkmäler deutscher Tonkunst, in dem eine Probe T e l e m a n ' scher Kunst durch die Veröffentlichung der Kantate "Ino" sowie des Singgedichtes der "Tag des Gerichts" geboten wird. Und in der Tat findet sich fast in jeder grösseren deutschen Bibliothek, die eine Musiksammlung besitzt, sowie in Kopenhagen, Brüssel usw. eine große Anzahl von Werken dieses "fruchtbarsten Tonsetzers, der je gelebt", so dass es ausserordentlich

- 1) Verfasser hält es für richtig, diese Form des Namens (mit einem n) durchgängig anzuführen, die sich auf fast allen Manuscripten und Autographen vorfindet, obgleich sich in den Musikgeschichten der Name "Telemann" geschrieben findet. Übrigens ergibt sich die erste Form auch aus dem von den häufiger gewählten Bindungen "Melante", die durch Umstellung der Silben (mit einem n) entstanden ist.
- 2) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 28.

S. 2

schwierig sein wird, ein abschliessendes Bild von seinem Schaffen zu entwerfen <sup>1)</sup>. Deshalb meint der Verfasser mit C. O t t z e n n <sup>1)</sup>, dass es das zweckmässigste sein wird, Arbeitsteilung vorzunehmen und die einzelnen Gebiete gesondert einer kritischen Betrachtung zu unterziehen. Vorliegende Arbeit soll nun die weltlichen Kantaten zum Gegenstand ihrer Betrachtung machen, und zwar sollen zunächst die von T e l e m a n n ausdrücklich mit dem Namen "Kantaten" bezeichneten Stücke weltlichen Inhalts, dann aber der möglichst grossen Vollständigkeit halber auch diejenigen betrachtet werden, die der Form und dem Inhalt nach eng zu den Kantaten gehören und meistens nur spezialisierend mit einem Untertitel bedacht sind. Die letzteren sind: der May von R a m l e r , eine musikalische Idylle, und die

Tageszeiten von Z a c h a r i ä , beide in Manuskripten in der  
Bibliothek Berlin. Die ausdrücklich als Kantaten bezeichneten sind  
folgende:

In B. Berlin: Voglio amarti o caro

Der Weiberorden

S. 4 Ruht jetzt sanft, ihr zarten Glieder

Ausgenommen von Reicher Herbst, ihr kühlen Lüfte

Ino Der Schulmeister", "Haha, wo will wi hüt noch dänzen",

und "Pastorell De danske norske og tydske undersatters gloede

reichen sind, Von geliebten Augen brennen

Ich hasse und fliehe zwar

Bist du denn gar von Stahl und Eisen.

1) Einleitung zu "Telemann als Opernkomponist".

Berlin 1902 S. 8.

S. 3

In Sondershausen: Die beliebte Morgenröte

Sagt ihr allerschönsten Lippen

Mein Herze lachet vor Vergnügen

Die Hoffnung ist mein Leben

Ich liebe dich wie meine Seele

Amor hört mich freudig lachen

Sobald wird man das nicht vergessen

Geht, ihr unvergnügten Sorgen

In Darmstadt: Bin ich denn so ganz verlassen

Pastorella vengia bella

In Schwerin: Die als "Kantate à 3" bezeichnete Instrumental-

Kantate (Gmoll) (In keiner Beziehung zu den

Kantaten gehörig, wird deshalb hier übergangen)

Die in der Dresdner Museumsbibliothek befindliche, von E i t n e r  
auch als Kantate angeführte Arie nebst Recitativ "Ach grausamer, doch  
schöner Mund" ist in Wahrheit zu der Kantate "Bist du denn gar von  
Stahl und Eisen" gehörig (siehe dort). Auch muß Eitner insofern be-  
richtetigt werden, als die G.Ph. T e l e m a n zugeschriebene Kantate  
zur Einführung des Herrn E m a n u e l B a c h zum Direktor des  
Hamburger Musikchores (Autograph in B. Berlin) eine Composition von  
seinem Enkel G e o r g M i c h a e l ist; zunächst weil Telemann  
bereits 1767 starb, die Einführung aber am 19. April 1768 stattfand,  
dann weil obiges Autograph aber auch klar und deutlich mit G.M.  
T e l e m a n gezeichnet ist.<sup>1)</sup>

- 1) Der 1748 geborene Georg Michael Tel. war damals Acompagnist am Hamburger Musikchore, dessen Leiter sein Großvater war. Als nach dessen Tode Em. Bach zum Leiter des Chores berufen wurde, hat Georg Michael wohl interimistisch die Leitung gehabt und hat so im jugendlichen Alter von 19 Jahren auch die Festkantate zur Einführung des neuen Direktors komponiert und dirigiert.

S. 4

Ausgenommen von der Betrachtung sind die drei in Kopenhagen befindlichen Kantaten "Der Schulmeister", "Haha, wo will wi hüt noch danzen", und "Pastorella vaga belli rindi", die zur Zeit leider nicht zu erreichen sind, doch hofft der Verfasser, zu einer an Reise und Verkehrsschwierigkeiten weniger reichen Zeit vorliegende Sammlung durch einen Nachtrag obiger drei Kantaten vervollständigen zu können.

An dieser Stelle mag es dem Verfasser erlaubt sein, den Herren, die ihm bei der Beschaffung des über ganz Deutschland verstreuten Materials behilflich waren und so die Zusammenstellung dieser Arbeit ermöglicht haben, in erster Linie dem Direktor der musikwissenschaftlichen Abteilung der Bibliothek Berlin, Herrn Prof. A l t m a n n und Herrn Dr. S t r u c k , Rostock, sowie Herrn Prof. T h i e r f e l d e r <sup>1)</sup> für einige mündliche Mitteilungen seinen besten Dank auszusprechen.

----

1) s.S. 19

S. 5

Die Entwicklung der Kantate bis T e l e m a n .

(Als in den 20iger Jahren des 17. Jahrhunderts sich ein neuer Name für die begleitete Monodie in Italien einbürgerte, ~~muss dem auch wohl der Wunsch zugrunde gelegen haben, nach dieser Zeit der allgemeinen Renaissance auch auf musikalischem Gebiet eine neue Ausdrucksform zu finden <sup>1)</sup>.~~

Die Bezeichnung "Cantade"<sup>2)</sup> findet sich zuerst<sup>3)</sup> bei dem venezianischen Kirchenmusiker Alessandro de Grandi (gestorben 1630) der 1620-29 drei Bücher "Cantade e Arie" herausgab. Das wesentliche Unterscheidungs-moment dieser "Singgedichte" war, daß in ihnen wie bisher gleich-mässig verlaufende Monodie in Recitativ und Arie mit Begleitung des Continuo zerlegt wurde. Im gleichen Jahre 1629 gab Giovanni Rovetta gleichfalls in Venedig eine Cantada in den Madrigali concertati heraus, es folgten Francesco Manelli (1636 musiche varie ..... Cioe cantade, arie etc) u.a. Sehr bald fand nun diese neue Form auch nach Deutschland ihren Weg, wo der Schütz-Schüler und Dresdner Hoforganist Caspar Kittel zuerst den Namen Kantate für seine 1638 veröffentlichten "Arien und Kantaten sambt beygefügtten Basso continuo" gebrauchte. Während aber

unklar,  
kann fort-  
bleiben.

die Kantate in Italien meist weltlichen Inhalt gehabt hatte,

- 1) Vgl. Schmitz's Geschichte der Solokantate, Einleitung
- 2) Merkwürdigerweise findet sich bei den ersten Werken dieser Form im Italienischen "Cantada" an Stelle des zu erwartenden "Cantata" (sc, musica).
- 3) Riemann (Lex.)

S. 6

wurde sie in Deutschland sogleich in den Dienst der Kirche gestellt, und erst allmählich bildeten sich in Deutschland auch weltliche Kantaten heraus, jedoch bezog sich diese Trennung stets nur auf den Inhalt, während die Form als solche (der Wechsel von Recitativ und Arie) dadurch unberührt blieb, So brauchen auch wir an dieser Stelle auf den Unterschied von weltlichen und geistlichen Kantaten nicht mehr einzugehen, dagegen auf einen andern, der auch für die Einteilung vorliegender Arbeit äusserst wichtig ist, nämlich der Unterschied der Solokantate von der Kammer- und großen Kantate. Nachdem die Form als Solokantaten zu bezeichnenden Stücke fertiggeprägt war, wurde sehr bald der ersten Stimme eine zweite und später weitere Stimmen hinzugefügt und gegenübergestellt, wodurch der Charakteristik natürlich ein grosses Feld eröffnet wurde<sup>1)</sup>. Der Wiener Hofkapellmeister G i o v . F e l i c e S a n c e s schrieb 1633 Cantade a voce sola, schon 1636 Cantade a 2 voci. Diese mehrstimmigen Kantaten näherten sich natürlich der Theaterscene ganz ausserordentlich, und so unterschied man denn den theatralischen vom Kammerstil, woraus sich für diese Art der Name Kammerkantate ableitet. Ein weiterer Schritt nach vorwärts wurde in Deutschland dadurch getan, dass die Kantate die Form des italienischen Madrigals nachahmte<sup>2)</sup>,

- 1) Nach Koch (Lex.) war Carissimi, während dessen musik. Autorität 1635-72 in Rom ausserordentlich gross war, der Erfinder der mehrstimmigen Kantate.
- 2) Vgl. Schmitz a.a.O. S. 230.

S. 7

während die Texte der weltlichen Kantaten hauptsächlich Idyllen oder heroische Stoffe behandelten. Einer wie grossen Beliebtheit sich bald diese Form erfreute, entnehmen wir dem Vorwort zu K e i s e r ' s "Gemütsergötzung" 1698; "Diese Singgedichte, oder wie sie die Italiener nennen, Kantaten, haben die ehemaligen deutschen Lieder ganz ausgetrieben .....; denn weil man verspüret, dass die vermischten Singarten derselben, nämlich Recitativ und Arien und diese bald lustig bald traurig ..... sehr angenehm waren, so hat man die alte Art der langen

Lieder von vielen Gesetzen und Strophen in ein solches mit Recitativ und Arien gemischtes Gedicht verwandelt." Wie nun stets jede sehr beliebte Form gepflegt und ausgearbeitet zu werden pflegt, so hatte man auch an den Formen der Solo- und Kammerkantate bald nicht mehr genügend Abwechslung. Das Orchester trat in einer immer grösseren Zahl und Mannigfaltigkeit der Instrumente zu der oder den Stimmen hinzu, und schliesslich gelangen wir in Deutschland über H e i n r i c h A l b e r t , G r a u n , S c h ü r m a n n , S t ö l z e l zu R. K e i s e r und T e l e m a n <sup>1)</sup>. Hier findet sich nun eine dritte Form der Kantate; zu den Stimmen und dem Orchester ist

- 1) Alle diese werden von Eitner in einem Aufsatz über die Kantate dieser Periode in den Monatsheften für Musikgeschichte (16) kurz charakterisiert, wobei Telemann sehr schlecht wegkommt (siehe Schluß).

S. 8

noch der Chor getreten, und diese Form der sogenannten grossen Kantate ist es, die wir nachher in der Vollendung bei B a c h und anderen grossen Meistern wiederfinden und vielfach bewundern <sup>1)</sup>.

T e l e m a n selbst hat sich im Laufe der Jahre mit dieser Entwicklung von der Solokantate zur grossen Kantate musikalisch weiter entwickelt <sup>2)</sup> und so kann man gleichzeitig einen gewissen Teil seiner musikalischen Entwicklung verfolgen <sup>3)</sup>, wenn man an der Hand dieses Fadens <sup>ie</sup> den weltlichen Kantaten einer Betrachtung unterzieht. Natürlich ist dieser Gedanke nur mit Vorsicht zu verfolgen, da sicherlich diese Kompositionsarten chronologisch ineinander übergreifen und sich das Entstehungsjahr jeder einzelnen Kantate schwerlich wird nachweisen lassen. (Immerhin möchte der Verfasser diese Einteilung wählen, um zunächst mit den Solokantaten zu beginnen und zuletzt zu den grossen Kantaten überzugehen). Von Kammerkantaten scheint uns nur eine erhalten zu sein (Geht ihr unvergnügten Sorgen). Wenigstens hat der Verfasser sonst bei keinem Quellenstudium etwas anderes als mehrstimmige Sätze (Duette od. Terzette) gefunden, die nach der Form nicht unter die Kantaten zu rechnen waren, womit nicht als erwiesen gelten soll, dass T e l e m a n nicht noch mehrere Kammerkantaten geschrieben haben mag. Den Schluss mag dann ein Vergleich der

- 1) Selbst bei Brahms findet sich noch eine ausgesprochene "große Cantate": Rinaldo, Op. 50.  
2) Alle uns erhaltenen grossen Kantaten stammen aus der letzten Hamburger Periode Telemanns.  
3) Großen Einfluß hat auf Tel. sicher ein 8monatlicher Aufenthalt in Paris gehabt (1727), von dem Gerber (Lex.) berichtet. Dort wurde er sowohl selbst höchst gefeiert, als lernte er auch den französischen Stil in der Behandlung der Chöre, in der Kontrapunktik und in der gutreichen Illustration des Textes kennen, was er von da ab auch alles in seinen Werken (s. große Kantaten) auf das gewissenhafteste verwendet.

S. 9

Einschätzung T e l e m a n s seitens seiner Zeitgenossen und Be-  
arbeiter mit den in vorliegender Arbeit erzielten Resultaten bilden.

Ich hasse und fliehe zwar.

In einem in der Berliner Bibliothek befindlichen Sammelbände befinden  
sich drei mit dem Namen "Cantata" bezeichnete Stücke der Form nach zur  
Solokantate gehörig, die jedoch, wie die meisten anderen, mit keinem  
besonderen Namen versehen sind und deshalb am besten nach ihren An-  
fängen bezeichnet werden können. Die erste "Ich hass und fliehe zwar  
die Liebe" für Sopran und bezifferten Bass, besteht aus drei Da Capo-  
Arien, die durch kurze Recitative miteinander verbunden sind. Von der  
ganz gefälligen ersten Arie

Notenbeispiel 1

sind nur zwei in dem 6/8 Takt des Mittelsatzes eingeschobene 4/4 Takte  
bemerkenswert, in denen über dem Sekundakkord f g h d sich die Sing-  
stimme in den Windungen h d c herumschlängelt, wie die Liebe" mit  
gantz unvermerkten Triebe sich heimlich in mein Herze fliegt"

(Notenbeisp. 13).

S. 10

Der Mittelsatz, der in Dmoll beginnt, führt ohne bedeutende Modulation  
nach Amoll, und das Cembalo bringt das Thema als Nachspiel. Weit  
interessanter ist das Recitativ mit der Warnung vor den trügerischen  
Fesseln Amors gearbeitet. In festen und bestimmten tonischen Abwärts-  
schritten wird der Geist aufgerufen, Mittel zu finden,

Notenbeispiel 2

Diese Stelle gerade ist besonders charakteristisch; stolz recht sich <sup>Lk</sup>  
die Stimme kampflustig gegen Amor den Tyrannen zum g hinauf und stellt  
dabei eine Form des Recitatives fest, die besonders als überleitender  
Gedanke noch oft am Schluss mozartischer und anderer Recitative zu  
finden ist. Auch andere Stellen dieses Recitative sind bemerkenswert <sup>Ls</sup>  
z.B. die sonst bei T e l e m a n seltene Aufeinanderfolge mehrerer  
Dissonanzen zum Unterstreichen des Kummers und Verdrusses. Der aus-  
gezeichnete Ausdruck

Notenbeispiel 3

der Abwärtssprung um eine Septime beim Worte "Untergang" und anderes  
verleihen diesem Recitativ einen recht ausgeprägten, fast modern anmu-

S. 11 in diesem Recitativ eigentlich jede Gefühlserregung passend und tenden Charakter und Schwung. Die jetzt folgende Aria "Sollt ich mich der Lieb ergeben" hat etwas von dem frisch-fröhlichen Stil des vorausgehenden Recitatives beibehalten und trägt in manchen Zügen ungefähr das Gepräge der Auftrittsarie der Baronin aus Lortzings' Wildschütz, nur dass hier das "frei von der Liebe bleiben" wohl einem jungfräulichen Herzen entspringt, und deshalb auch der musikalische Ausdruck stets wohl ein lustiger, aber zurückhaltender und weniger wissender zu sein scheint. Fragende Synkopen leiten die Arie (Ddur 4/4) ein (Beispiel 14). Bei den Worten "weg nur weg" hat T e l e m a n ein Allegro vermerkt, was mit der abwärts lautenden Tonscala einem lustigen Abschütteln dieses Gedankens gleichkommt, der in den gehaltenen Synkopen vorher (doch wohl) noch in zweifelnder Form auftrat. Eine lustig aufjauchzende 4taktige Koloratur auf dem Worte "frey" beschliesst dann den Gedanken und leitet ihn über zur Wiederholung in Gmoll. Hier findet sich über dem ersten der synkopierten Takte der Vermerk Adagio, der am Anfang des Stückes fehlte, wodurch die Absicht des Gegensatzes gegen den diesmal in einer Aufwärtsscala ausgedrückten Entschluss (Allegro) noch deutlicher die vorhin geäußerte Ansicht bestätigt. Auch der Mittelsatz ist recht lustig und vergnüglich gearbeitet. Hüpfende Achtel und eine "lachende" 4taktige Koloratur halten die Stimmung fest und führen die Bekräftigung "nun wohlan es bleibt dabey" in häufiger Wiederholung

S. 12

nach Gmoll, wo T e l e m a n zur Feststellung der Tonart wie des Entschlusses mehrmals die gleiche Achtelbewegung wiederholt. Ein 2taktiges Zwischenspiel des Cembalo leitet zum Da Capo über.

In tragikomischem Stil stellt nun das zweite verbindende Recitativ fest (Beispiel 15), dass alle Entschlüsse vergebens, da die Liebe bereits den Gegenstand der Bewunderung gefunden. Auch in diesem Recitativ ist eigentlich jede Note charakteristisch gewählt: der komische Seufzer G-cis sowie das nächste "Ach!" das als verminderte Septime zu dem Akkord fis-a-c auf dem letzten Viertel des Taktes eintritt, gefolgt von einer Pause. Ferner der sehr bemerkenswerte Takt "das mich zwar schmerzt, doch auch erquicket" (Beispiel 6), die Hebung zu dem harten abgerissenen g (Schmerz) und das sanfte Abfallen der Töne zum Quartsechstakkord. Der kurze Entschluss

↳ des  
Notenbeispiel 4

Überleitung nach Gmoll ("so bet ich an") vervollständigen den Eindruck,

dass in diesem Recitativ eigentlich jede Gefühlsregung passend und ausdrucksvoll in Musik gesetzt wurde.

Die letzte Arie (affectuoso e molto adagio 9/8 fDur Dmoll) von der Eitner (Lex.) sagt: "Die Arie Seite 33 halte ich für dazugehörig", ist wohl zweifellos der Schlusssatz dieser Kantate. Zunächst aus rein formalen Gründen, da keine Kantate

S. 13

mit dem Recitativ schliessen würde, und sich zum Überfluss noch am Ende dieser Arie ein Fine befindet (wie es sich innerhalb dieses Kantatenkomplexes in dem Manuskript nur an analogen Stellen vorfindet), dann aber auch inhaltlich; denn die plötzliche Klarheit, die die weibliche Stimme über ihr Gefühl bekommen hat, fordert einfach eine Zusammenfassung. Diese bringt denn auch die Schlussarie in dem Liebeslied "Nehmt mein Hertz ihr schönen Hände, nehmt es hin, es ist vor euch, aber schenkt mir eures wieder; denn sonst sinken meine Lieder in des blassen Todes Reich". Die Arie selbst ist ein getragenes melodisches Stück, das allerdings einen leicht melancholischen Charakter trägt, der wiederum mit der bisherigen Stimmung in gewissem Widerspruch steht. Besonders der Mittelsatz mit den tiefen Tönen des Cembalo in klagendem Gmoll ist wehmutsvoll. Der Verfasser hält jedoch dieses für keinen hinreichenden Grund, um an dem Zusammenhang mit dem vorausgehenden lustigen Teil der Kantate zu zweifeln, da man derartige schärfte Kontraste zum Erzielen abwechslungsreicher Wirkungen häufiger bei T e l e m a n findet. So möchte man auch hier annehmen, dass T e l e m a n ein ernstes Liebeslied an den Schluss dieser Kantate gesetzt hat, gerade um sich keine Seite seines Stoffes entgehen zu lassen. Für denjenigen, der die Kantate in dem in B.B. erhaltenen Manuskript liest oder spielt, sei es nebenbei bemerkt, dass der

S. 14

Abschreiber, der auf dem Umschlag als B u r m e s t e r -Lüneburg 1721 angegeben ist, die letzten beiden Töne vor dem DaC. im Basse versehentlich vertauscht hat. Es muss natürlich erst a dann d heissen, da der Mittelsatz in Dmoll schliesst.

Von geliebten Augen brennen

=====

Im gleichen Manuskript befinden sich noch zwei Kantaten, die nach ihren Anfängen benannt "bist du denn gar von Stahl und Eisen" und "Von geliebten Augen brennen" heissen sollen. Beides sind kurze Stücke, das letztere für Sopran und Bass sowie eine andere Instrumentalstimme, die zwar nicht näher bezeichnet ist, aber nur Violine

oder Oboe sein kann. Verfasser möchte annehmen, dass es Oboe ist. Zunächst wegen der formalen Zusammenstellung mit der folgenden Kantate, bei der die Oboe ausdrücklich angegeben ist, und dann wegen des spezifischen Charakters des Oboenklanges, der ja auch heute noch bei Klageliedern und Elegien mit Vorliebe verwendet wird. Sie besteht aus zwei Arien, die durch ein Recitativ verbunden sind, beide in einer DaC. Form. Der Inhalt ist eine lyrische Klage eines "von geliebten Augen gerissenen" und ein Trostversuch mit der Hoffnung auf eine einstmalige Vereinigung. Die erste Arie (Cmoll  $\text{\$Dur}$ ) ist eine zarte Elegie "von geliebten Augen brennen und dabey nicht haften können, führet auf die Marterbahn". Sehr lebhaft wird man beim Lesen dieser Arie wie überhaupt der ganzen Kantate an das Urteil erinnert, das Eitner in einem Aufsatz über die Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts in den Monatsh. f. Musikgesch. gefällt hat<sup>1)</sup>. "Telemann kann entsetzlich bummelig schreiben ohne Saft und Kraft ohne Erfindung .....". Hier ist so ein Stück ohne Saft und Kraft in dieser ersten Arie. Das Instrument spielt ein Thema (Beisp. 16a) vor und stückweise wird es von der Singstimme wiederholt, umspielt von nichts-sagenden Floskeln der Instrumente. Selbst die kleine imitatorische Arbeit im Mittelsatz (Beisp. 17) scheint schlecht zu den Worten zu passen "der was Schöneres betet an". Auch hier hätte sich wohl eine innigere Melodie finden lassen, wie er sie bei so vielen anderen Stellen gefunden hat. Selbst das sonst so charakteristisch behandelte Recitativ Cmoll ist ohne Eigenart, ja selbst ohne Rücksicht auf den Text, dessen Worte sicher oft Gelegenheit zu besonderer Bearbeitung gegeben hätten: "So kann doch dieser Trost der deine seyn, den du aus ihren Augen oft gelesen, dass sie dir niemals fremd gewesen, wer weiss auch, ob nicht noch die Stunde lacht ....". Die zweite und letzte Arie, die ungefähr Bach'schen Charakter aufweist, ist ein sarabandenartiges Stück im Dreivierteltakt ( $\text{\$Dur}$  Cmoll). Oberstimme und Sopran gehen bald in Terzen und Sexten, bald abwechselnd, bald neben- und durcheinander und gehen, abgesehen von der schlechten Deklamation, weitaus das musikalisch bestgearbeiteste

1) a.a.O. 16,46.

#### S. 16

Stück der Kantate. Das von dem Instrument angegebene Thema (Beisp. 18) wird zwischen Stimme und Instrument geteilt, so dass die Stimme die ersten zwei Takte und das Instrument die Fing~~er~~ation erhält. Bei der Wiederholung fällt die Stimme in der oberen Sexte in die

Figuration ein, und es folgt nun beim Worte "schön" eine zwei-  
 stimmige Koloratur, die schliesslich die Stimme zum Abschluss führt, während  
 das Instrument die sechs Anfangstakte als Coda wiederholt. Beim Mittel-  
 15.48  
 satz schweigt das Instrument, und die Stimme bringt einen dem Vordersatz  
 ganz ähnlichen in Cmoll. Mit dem DaC. schliesst die Kantate ab, die  
 insgesamt den Eindruck bestätigt, als ob sie tatsächlich so schnell wie  
 ein Brief geschrieben worden wäre, wie es H ä n d e l einmal gesagt  
 hat (Vgl. Schluss)<sup>2)</sup>.

Bist du denn gar von Stahl und Eisen.<sup>1)</sup>  
 =====

Auch die letzte in dem Manuskript enthaltene Kantate gleicht der eben  
 besprochenen in allen Stücken, sowohl in der Form (Arie, Rec.-Arie)  
 als in der Abfassung. Auch hier ist der Schmerz der Grundzug dieses  
 Gmoll-Stückes, aber hier ist's der Verzicht auf den treulosen Ge-  
 liebten, der in der Kantate auf verschiedene

- 1) Das in Dresd. Museumsbibl. enth. Sammelwerk B. 938 enthält eine  
 "Kantate" v. Telemann, die in der Tat nur rec. u. 2. Arie dieser  
 Kantate ist, während Eitner sie als "Kantate" "ach grausamer,  
 doch schöner Mund" bezeichnet.
- 2) Tel. lernte Händel bei einem Aufenthalt in Halle kennen, und  
 seitdem verband sie herzliche Freundschaft. Beide jungen Leute  
 übten sich fleißig gemeinsam in melodischen Sätzen und auch  
 bei mancher Kantate ist auch ein Einfluß Händelscher Melodik  
 unverkennbar (vergl. S. 86). Beide haben noch lange Zeit in  
 brieflichem Verkehr gestanden (Eitner, Lex. S. 368).

S. 17

Art zum Ausdruck gebracht wird. Die erste Arie fließt über von  
 Verzierungen und Koloraturen, die sich bei gelegentlicher Anlehnung  
 an den Text (Beisp. 19/20) doch meistens im freien Spiel mit der Oboe  
 ergehen und diese Arie eher steif und widersinnig als schmerzbewegt  
 machen. Das die beiden Arien verbindende Recitativ ist auch hier  
 wieder der ausdrucksvollste Teil des Stückes. Der Ausruf

Notenbeispiel  $\frac{4}{5}$

mit welchem der im Sammelbande des Dresdner Museums enthaltene Teil  
 der Kantate beginnt, ist eine geschickte Auflösung vom Dominant-  
 septimenakkord nach Cmoll, bei welchem besonders der Kontrast zwischen  
 dem punktierten Achtel (grausamer) und der schmerzvollen Achtelauf-  
 lösung im folgenden Takt glücklich erfunden ist. Die gleiche Absicht  
 liegt übrigens auch dem folgenden Takt zugrunde, und wird durch das  
 gleiche Mittel der eilig aufstrebenden Sechzehntel (so soll ich nie)  
 und der resigniert abwärtssteigenden Achtel (ein Trostwort von dir

ll

15.18 hören) erreicht. Ein wehmütiges Arioso leistet nun Verzicht, bis das kurzgefasste "wohlan": ~~ist zusammen mit~~, wie wir es bei T e l e m a n noch des öfteren treffen werden, den Schluss daraus zieht und durch einige sich an die Behandlung der (kommenden Arie stark anlehrende Takte "ich liebe dich" geschickt zu der zweiten Arie mit ihrer Achtelbewegung zum Bass überleitet. Diese ist nun ein ganz sentimentales Largo, das in klagendem Gmoll gehalten, mit seinen häufigen Wiederholungen des "ich liebe dich bis an mein Ende" wohl den Schmerz ver-schmähter Liebe zum Ausdruck bringt, andererseits aber mit der ein-förmigem Achtelbewegung im Bass (Beisp. 21) so larmoyant und lang-weilig wird, dass es sich wohl erübrigt, näher auf die Einzelheiten dieser Arie einzugehen. Wenigstens glaubt der Verfasser, sich nicht länger bei dieser gleichfalls ziemlich minderwertigen Kantate aufhalten zu dürfen, zumal sie sonst in allen Einzelheiten der vorhin besprochenen nachgebildet ist. Hier findet man im weitesten Sinne das Bestreben, eine jede Arbeit derselben Gattung der anderen ähnlich zu gestalten. Im oben erwähnten Aufsatz vergleicht E i t n e r die Komposition der damaligen Zeit mit der Schneiderei: Die Form war fertig, der Inhalt wurde nur aus verschiedenem Stoff hergestellt. Ein gleiches finden wir bei mancher unserer Kantaten, sofern sie eben der-selben Zeit und Form angehören. Erwähnt sei hier jedoch noch eine Eigentümlichkeit dieser sowie der vorhergehenden Kantate, dass sie beide in Bezug auf die Vorzeichen nicht in der bereits damals

S. 19

üblichen Art (dort Cmoll 3b, hier Gmoll 2b) notiert sind, sondern dass sich bei beiden die antiquierende Art der Vorzeichnung (Cmoll 2b Gmoll 1b) findet. Diese z.B. bei Palästrina noch ständige Art der Vorzeichnung stammt von den Kirchentonarten her<sup>1)</sup>. Wenn nämlich die Ton-leiter des ersten Kirchentons d die grosse Sexte h benutzte, so wurde die Tonart (unser späteres Dmoll) ohne Vorzeichen notiert; Die Ver-setzung in die Quinte nach unten ergab Gmoll mit 1 b usw. Bei den Transpositionen in die Oberquinte hingegen wird durch die grosse Sexte ein Kreuz mehr verursacht, weshalb dann Amoll mit einem # notiert wurde usw. So finden sich auch noch bei T e l e m a n ' s Manuskripten einige Stellen, wo diese Art der Vorzeichennotierung (besonders bei Stücken in Moll) angewandt ist, während allerdings bei der überwiegen-den Mehrzahl bereits die neuere der parallelen Durtonleiter ent-sprechende Vorzeichen benutzt ist.

Bin ich denn so gar verlassen.

=====

Diese Kantate ist in einem Sammelband der ehemals Grossherzoglichen

Bibliothek zu Darmstadt zusammen mit der Kantate "Pastorella vengabella" im Manuskript enthalten. Der Umschlag der ersteren besagt; Kantata à 3 für Sopranosolo, Violinosolo e Cembalo. Erhalten ist aller-

1) Nach mündlichen Mitteilungen des Herrn Prof. Thierfelder

S. 20

dings nur der bezifferte Bass mit der Singstimme darüber, während die Violinstimme nicht mit angegeben ist, so dass man sich kein klares Bild von dieser Kantate machen kann und alle weiteren Urteile von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet werden müssen. Dies eine ist allerdings bereits beim Lesen des Stückes klar, dass man es wohl mit einer besonders merkwürdigen Arbeit zu tun hat; der Text selbst bringt wenig Abwechslung; in drei Arien, die durch zwei Recitative verbunden sind, wird eigentlich gar nichts Neues ausgesagt, sondern in einförmiger Klage fließen die Arien dahin, und selbst die Recitative kehren nach einigen fruchtlosen Reflexionen übers "sich in Geduld fassen" immer wieder zum Ausgangspunkte der Klage zurück, ohne dass man, und das ist das eigenartige dabei, eigentlich gewahr wird, weshalb und worüber die Stimme eigentlich zu klagen hat, oder worin ihre Qual besteht. Da sich in der ganzen Kantate darüber keine Angaben finden, darf man wohl annehmen, dass es sich rein um die Stimmungsmalerei eines Momentes handelt, wie er wohl im Leben einer unbeständigen, launenhaften Frauensperson vorkommen mag. So mögen die Schlussworte des ersten Recitativs gemeint sein, die am treffendsten den Inhalt der ganzen Kantate charakterisieren: "Ich will und will auch nicht, was ich will, sagt es mir." Man wird also wohl gut tun, die meisten Teile dieses Stückes als karikierend aufzufassen, eine Verspottung der

S. 21

weiblichen Launenhaftigkeit. Wenn man sich aber einmal auf diesen Standpunkt bei der Untersuchung, dieser Kantate stellen will, so sieht man, dass T e l e m a n erst allmählich in diesen gewollt melancholischen zur Übertreibung neigenden Stil hinkommt. Die erste Arie (12/8 lein Gdur-Ddur) nimmt die Klage doch ziemlich ernst, bringt es deshalb, soweit ohne Violine zu übersehen, auch zu keinem tieferen Interesse an dieser DaC. Arie. Erst gegen Ende des ersten Recitativs treten ein paar Stellen auf, die einen gelegentlich aufhorchen lassen, wie eine Sechzehntelfigur g e-cis auf "Labsal" und die gewundene Chromatik e d-cis d auf "unerträglich Joch" sowie der eigenwillige in seiner

Resignation ziemlich komische Schluss (Beisp. 22). Die zweite Arie "gleich wie ein Schiff in Wellen muss hin und wieder wandeln", ist ein Adagio (4/4 Gdur), dessen Hauptsatz in einem punktierten Rythmus, den bald auch der Basso aufnimmt, das Schwanken des Schiffes wie der Gedanken veranschaulicht. Besonders hervorzuheben zumal in der Mitte einer Arie sind die wechselnden unbestimmten Harmonien des

Notenbeispiel 6

Ganz der Charakteristik geweiht ist der Mittelsatz dieser Arie, ohne eigene Melodie oder Gegenmelodie zu dem Hauptsatze sondern reine Tonmalerei jedes einzelnen

S. 22

Wortes, so dass man durch diese krasse Übertreibung immer mehr <sup>zu</sup> der Ansicht gelangt, der Komponist wolle sich hier irgend einen musikalischen Scherz erlauben oder sich über jemanden lustig machen. Bald "träumen" langgehaltene Mollakkorde, bald "lachen" kleine Sechzehntel-Figuren, denen unvermittelt ruhig ausgehaltene Halbe und Viertel folgen, bei deren langsamen Abwärtssteigen man richtig die Tränchen herunterfliessen sieht. Und so geht es fort, bis zu dem ausgezeichnet charakterisierten Schluss mit seinen langsam in sich hineinfallenden Synkopen und abgerissenen Noten "ich weiss nicht mehr, nicht mehr", bis die Stimme allein gleichsam abgehetzt auf dem tiefen d angekommen ist, das zum DaC. überleitet (Beisp. 23). Nach einem kurzen nichtssagenden Recitativ setzt nun die letzte Arie im 3/8 Takt ein, die noch viel ausgesprochener den Charakter des launenhaften Weibes "himmelhochjauchsend zu Tode betrübt" trägt, und deshalb auch nicht in der DaC.-Form gehalten ist. Ein Vivace "meine Lippen sollen lachen" mit der gebührenden Koloratur auf lachen beginnt, um plötzlich einem Adagio 4/4 "ach, ich wünsche mir den Tod" Platz zu machen, das recitativisch mit dem Quintsextakkord im Bass einsetzt, und in dessen Sprunghaftigkeit selbst der schwierige Notensprung vom e zum d herunter in der Singstimme nicht gescheut ist. Und nun wechselt in bunter Reihenfolge Vivace und Adagio durch mehrere

S. 23

Tonarten hindurch unter hauptsächlichster Benutzung der Töne fis (f) e d cis, bis schliesslich ein Tanzliedchen im 4/4Takt zu dem Orgelpunkte g im Bass die Oberhand behält:

Notenbeispiel 7

dessen lustiger Ausbruch

Notenbeispiel 8

eine große Ähnlichkeit mit dem Analogon in der Canarie "die lustigen Bootsleute" in Telemans' Jubelmusik der Admiralität nicht verleugnen kann. Dort heisst es

Notenbeispiel 9

Mit einem plötzlichen Stimmungsumschlag und der Wiederholung des ersten Adagiosatzes "ach, ich wünsche mir den Tod" schliesst die Kantate ziemlich unvermittelt. Wir haben also hier den seltenen Fall, dass eine Kantate zunächst in den Arien, wenigstens in den beiden letzteren, mehr fördernde und abwechslungsreiche Elemente bringt, als in den Recitativen, dann, dass die Arien nicht einheitlich oder schematisierend behandelt sind, und dass sogar die letzte Arie gleichsam recitativisch aufhört, wie es übrigens auch in seinen Opern häufiger vorkommt<sup>1)</sup>. So kann man nach Ansicht des Verfassers wenigstens diese Kantate nur stark komisch oder ironisierend auffassen, um überhaupt einen einheitlichen Eindruck dieses immerhin eigenartigen Stückes zu erhalten.

1) siehe Ottzenn a.a.O.

S. 24

Du beliebte Morgenröte.

Die Kantate "du beliebte Morgenröte" für Tenor und Cembalo sowie obligates Cello, welche mit einem Recitativ (der Mond zog nach und nach die silberbleichen Strahlen ein) beginnt, ist vom Verfasser nach dem Anfang der ersten Arie benannt worden. Die ganze Kantate stellt eine kleine lyrische Scene dar, die zum Gegenstand eines jener beliebten Schäferspiele hat: Amidors Zusammentreffen mit seiner schönen Schäferin und ihre Wechselreden. Günstig wirkt hier bei der Behandlung des Textes, dass die eigentlich epischen Momente: Amidors Erscheinen auf der Weide, sein Suchen nach Phillis, deren Erscheinen und das Finden der beiden, nur in den Recitativen behandelt werden, während die von einem Sänger (Tenor) vorzutragenden Arien rein lyrisch gehalten sind. So scheint dem Verfasser in der Entwicklung der Solokantate eine Vorstufe erreicht zu sein, von der es nur noch eines Schrittes bedurfte, um dann die behandelnden Personen auch verschiedenen Stimmen

zuzuteilen und so zur Kammerkantate zu gelangen. Im einzelnen zeigt diese Kantate eine beträchtliche Breite: es sind vier Arien nebst vier Recitativen, und zwar sind die beiden ersten Amidor, die dritte Phillis und die letzte wieder Amidor als eine Art Epilog zuerteilt. Nach einem landläufigen Recitativ, das Sonnen-

S. 25

aufgang und Amidors Schäfertätigkeit schildert, beginnt die erste Arie (12/8ESdur- Cmol). Diese ist ein ziemlich langgezogenes Stück von ausgesprochen pastoralem Charakter in Rhythmus und melodischer Linienführung, bei dem natürlich auch das ländliche punktierte Metrum nicht fehlt, wie wir es auch im "May" und bei anderen Schäferspielen wiederfinden. Auch das zweite Recitativ bietet keine Besonderheiten, sondern erst die letzten zwei Takte leiten zu dem Gmoll über, das ja Telemans' liebste Tonart bei der Ausführung von Klageliedern ist. Die beiden Übergangstakte mit dem verminderten Septimenakkord fis<sup>7</sup> seien hier wegen ihrer ganz feinen Abfassung angeführt.

Notenbeispiel 10

Die zweite Arie des Amidor (Gmoll, Dmoll 4/4), ein klagender Ruf nach der Geliebten, ist von einer stillen Trauer und Sehnsucht erfüllt. Das langsame Aufsteigen der Scala a c d e s (komm mein Engel, komm gegangen, komm und stille mein Verlangen) drückt die wachsende Sehnsucht prächtig aus, hingegen ist eine gewisse Einförmigkeit, die vielleicht gewollt ist, durch die geringen Abweichungen aus der Grundtonart unverkennbar, verstärkt durch die ununterbrochene Achtelbewegung des Basses, die das ganze Stück begleitet. In dieser Beziehung ist eine grosse Ähnlichkeit mit der

S. 26

in der gleichen Tonart und im gleichen Sinne komponierten Arie "ich liebe dich bis an mein Ende" aus der Kantate "bist du denn gar von Stahl und Eisen" unverkennbar. Es folgt nun nach einem kurzen Recitativ, das die Reize der schönen Phillis (übrigens ausdruckslos) schildert, die Arie der Phillis im 3/2Takt (Aria giusto tempo) "saget mir, ihr grünen Wiesen, ob mein Liebster bey euch ist". Die hohe Lage, in der hier der Tenor ständig zu singen gezwungen ist, (hauptsächlich zwischen D und as) dient wohl zur Illustration durch die Nachahmung der weiblichen Stimme, behindert aber eine freie Melodieentfaltung, der auch die schwerfälligen 3/2 nicht besonders günstig sind: im ganzen macht die Arie den Eindruck eines leicht hingeworfenen Liedchens, ungefähr im Charakter des Trällerns

der holden Schäferin. Das letzte Recitativ bringt nun mit ganz wenigen Worten die Vereinigung der beiden Liebenden und leitet dann sogleich zu der letzten Arie über, die wahrscheinlich dem Amidor zugebracht ist. Allerdings ist es nicht ganz klar, ob es sich nicht bloß um einen allgemeinen Abschluss handelt ("Liebe kennt die Trennung nicht, sondern sie muss aus den Augen der Geliebten Nahrung saugen, sonst verlöscht<sup>e</sup> Flamm und Licht"). Auf alle Fälle ist diese abschliessende Arie ein lustiges Stücklein, dessen Thema Dmoll mit ihren Anweichungen. Das zuerst vom Cembalo eingeführt, dann von der Stimme (mit besonders böser Deklamation) solo aufgenommen und bei jeder Aufzählung steigt die Stimme höher hinauf, als ob der Aufzähler bei jeder dieser Tugenden seine S. 27 lauter erheben müsste zum Preise eines Geschöpfes, das alles dreimen und schließlich abwechselnd kontrapunktirt wird. Der Mittelsatz benutzt die Umkehrung schaurigen Koloraturen auf Fed. sowie einer ganz außergewöhnlich modern anmutenden Chromatik

Notenbeispiel 11

und kontrapunktirt gleichfalls dieselbe einige wenige Takte, bis eine kleine Koloratur zur Dominante f und damit zum DaC. führt.

Sagt ihr allerschönsten Lippen.

=====  
Dieses Stück trägt zwar im Gegensatz zu den andern in der Sondershausener Bibl. befindlichen nicht die Bezeichnung "Kantate" auf dem Titelblatt, ist aber im ganzen genommen so flüchtig abgeschrieben, dass obige Bezeichnung wohl nur aus Bequemlichkeitsrücksichten fortgelassen zu sein scheint. Bei näherem Studium dieser etwas schwierig zu lesenden Schrift kann man drei Arien feststellen, die durch zwei Recitative verbunden sind, wenn auch nirgends besonders die Anfänge der Arien hervorgehoben sind, so dass nur zwei DaC.-Zeichen eine Übersicht über das Stück ermöglichen. Wir haben es also sicherlich mit einer Kantate zu tun für Bass, Solo und Continuo, die nach der üblichen Form abgefasst ist. Inhaltlich handelt es sich um einen Versuch, die spröde und unzulängliche Geliebte zu gewinnen, in dem alle Qual verschmähter Liebe eindringlich geschildert wird. Arien und Recitative bringen stets inhaltlich dasselbe, und so scheint auch hier die ganze Kantatenform nur deshalb gewählt zu sein, weil sie beliebt

S. 28

oder modern war, das Stück selbst aber aus irgend einem Anlass heraus vielleicht auf Bestellung oder zu eigenem Gebrauch geschrieben worden zu sein. Die erste Arie (Fdur- Dmoll) 4/4) zeichnet sich durch eine feine Schilderung des Zitterns und Zagens "bei der Frage" sagt, ihr

allerschönsten Lippen, darf ich lieben oder nicht" aus. Achtelpausen zwischen den einzelnen Wiederholungen erhöhen den Eindruck atemloser Spannung, und immer wieder taucht die Frage auf

Notenbeispiel 12

Der Mittelsatz bringt dann die traurige Gewissheit der Absage unter Benutzung der parallelen Molltonart Dmoll mit ihren Ausweichungen. Das verbindende Recitativ zählt die Vorzüge der Geliebten auf, Tugend, Frömmigkeit, Klugheit, Schönheit und bei jeder Aufzählung steigt die Stimme höher hinauf, als ob der Aufzähler bei jeder dieser Tugenden seine Stimme lauter erheben müsste zum Preise eines Geschöpfes, das alles dies vereint. Nun folgt die zweite Arie "dennoch aber will ich lieben bis in den Tod" in Dmoll mit schaurigen Koloraturen auf Tod sowie einer ganz außergewöhnlich modern anmutenden Chromatik

Mein Herz lachet vor Vergnügen

Notenbeispiel 13

Von der Kantate sind nur die Stimmen (Basso-Solo, Violine, Cembalo)

Hier ist wieder einmal ein Beweis für die nicht allein melodische, sondern auch harmonische Begabung T e l e m a n s , die sich trotz eifrigster Bekämpfung seitens seiner Hamburger Freunde doch gehört aber wohl zu jenen Werken, die T e l e m a n sicher aus den S. 29

erhielt und durchsetzte, wenn auch seine damaligen Zeitgenossen noch nicht mit dem "Gewürz T e l e m a n 'scher Harmonik" einverstanden waren<sup>1)</sup>. Das zweite Recitativ ist besonders gut gearbeitet. Hier hat sich der Componist wieder im Vollbesitz seines Charakterierungsvermögens gezeigt. Wie demütig steigt die Scala herab:

Notenbeispiel 14

Wie innig klingt die Beschwörung "so hoch ich kann" und die folgende öfters wiederholte "erbarme dich" mit übermässigen Schritten. Und noch manche andere Einzelheit dieses Recitativs reiht sich würdig den besten Stellen T e l e m a n 'scher Illustrationskunst, gepaart mit tiefer Empfindung an. Die Schlussarie (3/8) ist keine DaC.-Arie, sondern in einfacher Liedform zu je drei Perioden à 8 Takten gehalten. Das einfache Thema deutet mit seinen beruhigten Achteln den Hoffnungsschimmer an, der sich in das Herz des unglücklich Liebenden schleicht (Beisp. 38).

So gehen wir in dieser Kantate trotz einfacher Form so viele Züge eines

wandter Komponist wie Telemann, dessen Werke vielfach den Besitz Meisters vereint, wie wir sie in vielen der späteren komplizierten Werke nicht wiederfinden werden, und können daraus wohl mit Recht den Schluss ableiten, dass sich mit der Zeit wohl die Formen bei Telemann reicher gestaltet haben und von jenem etwas Handwerksmässigen abweichen, dass aber seine starke Musikbegabung sowohl in melodischer wie harmonischer Beziehung sich bereits in frühen Zeiten ebenso geäußert hat, wie in der letzten Periode seiner Hamburger Tätigkeit<sup>2)</sup>.

1) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 28. Einleitung

2) Der beste Beweis für Tel. frühzeitige Begabung ist wohl, daß er bereits mit 12 Jahren eine Oper "Sigismundus" komponiert hat, die in seiner Vaterstadt Magdeburg sogar aufgeführt wurde. Auch noch andere Kompositionen sollen aus dieser frühen Zeit stammen, obgleich ihm seine Mutter (sein Vater war sehr bald gestorben) stets von der Musik zurückzuhalten suchte.

S. 30

Mein Herze lachet vor Vergnügen

Von der Kantate sind nur die Stimmen (Basso-Solo, Violino, Cembalo) erhalten, gestatten aber doch einen Überblick über dieses Werk, dessen Inhalt über den geruhigen Lebensgenuss eines massvoll glücklichen Gemütes philosophiert. Musikalisch ist die Arbeit wohl aus einem Guss, gehört aber wohl zu jenen Werken, die Telemann sicher aus den Ärmeln geschüttet hat. Die drei Arien, welche auch hier durch zwei Recitative verbunden sind, weisen alle drei keinen Überfluss an Erfindung auf, sondern sind durchweg im gleichen Stil gearbeitet. Die Singstimme ist instrumental behandelt und vollführt ein Durcheinander mit der Violine, das sich gegen den Schluss hin immer mehr abschwächt. Die erste Arie (4/4 Fdur Dmoll) bringt noch einen ziemlich lebhaften Gegensatz von 16tel und 8tel mit häufiger Verwendung des punktierten Rythmus und einer durch die Violine kontrapunktierten Koloratur auf "lache". Die zweite Arie ist schon bedeutend ruhiger im 9/8Takt (gleichfalls Fdur Dmoll) mit gleichmässiger Achtelbewegung in allen drei Stimmen, und die Schlussarie mit ihren Anklängen an stoische Weisheit (vergnüge dich und sei zufrieden, gelassenes Herz, verlange keinen Überfluss, er bringet meistens Verdruss) bedient sich eines breiten 6/4 Rythmus von ganz besonderer Langweiligkeit, so dass es sich erübrigt, näher auf diese Kantate einzugehen, zumal

S. 31

auch die beiden Recitative fast durchweg uninteressante Figuren zu ebensolchen Worten bringen. Wie merkwürdig im übrigen, dass ein so ge-

wandter Komponist wie T e l e m a n , dessen Werke vielfach den Besitz grosszügiger Steigerungen und erfahrener Dramatik aufweisen, nicht sogleich bemerkt hat, dass eine Abschwächung, wie sie oben angedeutet wurde, einem Werk nicht zum Vorteil dienen kann, sondern im Gegenteil das Interesse beim Zuhörer erlahmen lassen muss. Derartige Kontraste bei einem Komponisten sind eben nur bei einem solchen Vielschreiber möglich, wie es Telemann war. Deshalb sei sogleich auf ein anderes Werk der gleichen Sondershausener Sammlung übergegangen, von dem uns gleichfalls nur die Stimmen erhalten sind:

Die Hoffnung ist mein Leben.

In dieser Kantate haben wir, wie in der folgenden, eine Probe des italienischen Virtuosenstil, jedoch gepaart mit vornehmer Melodieführung und viel Schwung. Die Form ist eine sehr einfache, zwei DaC.-Arien, die durch ein Recitativ verbunden sind, für Basso, Violino und Cembalo. Inhaltlich sind beide Arien wie auch das Recitativ zu einem Preislied der Hoffnung geworden, dem "schönsten Labsal der Brust" und dem "Zucker des Lebens". So ist auch der musikalische Ausdruck frisch und lebhaft bewegt, in einem hellen Adur gehalten. Die erste Arie 4/4 beginnt mit einem

S. 32

markanten und hoffnungsfreudigen Vorspiel der Violine.

Notenbeispiel 15

Im 7. Takt fällt die Stimme ein, nimmt das Thema auf und verarbeitet es nun im Wechselgesang mit der Violine oder umspielt und variiert es, um schliesslich in einer Art Coda den Vordersatz zu beenden, wie es selbst die Hand eines späteren grossen Meisters nicht besser hätte schreiben können:

Notenbeispiel 16

der Mittelsatz, der im allgemeinen wiederum etwas unter schlechter Deklamation zu leiden hat, bringt eine 3taktige 16tel Koloratur (Wetter, Sturm und Krachen) in die wie das Zucken der Blitze schnelle Abwärts-passagen der Violine hineinfahren - übrigens ganz ähnliche Sturm-passagen, wie sie etwas später Rossini in der Tempesta seines Barbiers verwendete.

Notenbeispiel 17

Auch die etwas modifizierte und nach Fis moll transponierte Coda fehlt nicht am Ende des Mittelsatzes vor dem DC. Das die beiden Arien verbindende Recitativ, das noch einmal alle Vorzüge des Optimisten, der die Hoffnung nie sinken lässt, beleuchtet, bietet auch einige interessante Stellen; so eine überraschend einsetzende Aufwärtsbewegung in 16teln (so steigt sie oft ganz unverhofft empor), wobei jede Phrase von der Punkt, sei es als Zwischenspiel verwendet, und so setzt sich die ganze S. 33

ändern durch eine geschickt eingeflochtene Achtelpause getrennt ist, ferner eine schöne Koloratur (die Hoffnung blüht) und andere kleine Feinheiten. Nach den langgehaltenen Noten im Continuo setzt plötzlich ein 2taktiges Nachspiel schnellerer Figuren ein, die eine Überleitung zu der letzten Arie bilden. Diese (4/4 Adur Cismoll) ist auch ein lustiges Stück (die Hoffnung verbleibet der Zucker des Lebens), dessen zahlreiche Floskeln Fiorituren und Koloraturen sich prächtig der Grundstimmung anpassen. Der Bau ist dem der ersten Arie ganz symmetrisch, die Violine spielt das Thema vor (Beisp. 37), die Stimme nimmt es auf, und das Wechselspiel beginnt. Zwischen die Koloraturen ist zweimal eine sehr ulkige Wiederholung des "zugrunde geht" in tieferer Lage eingeschoben, wodurch der Vordersatz kadenzartig zu Ende geführt wird. Im Mittelsatz schweigt die Violine wieder zu der leichten Lebensregel "alle Marter hier auf Erden müssen dadurch leichter werden; denn sonst studieret man sein Glück vergebens". Hübsch illustriert ist auch das letzte "vergebens" vor dem DC. durch den Abwärtssprung. Wir haben also hier eine kurze Arbeit Telemans' vor uns, die aber in einer glücklichen Stunde entworfen zu sein scheint, da sich in glücklichster Weise der reine Virtuosenstil mit einer Erfindungsgabe und Melodik vereint, die dieses überaus lebendige Stück einer Meisterhand entsprossen sein lassen, wie wir es in nicht allzu vielen seiner Solokantaten vorfinden.

S. 34

#### Pastorella vengha bella

Die im Sammelband der Darmstädter Bibl. enthaltene Kantate "Pastorella vengha bella" für Sopran und Cembalo<sup>1)</sup> ist gleichfalls eine der kurzen Arbeiten Telemans, auch aus zwei Arien bestehend, die durch ein Recitativ aneinandergelüpft sind. Der italienische Text ist ein kleines Liebesgetändel mit dem schönen Hirtenmädchen, wie er wohl zu gleicher Zeit ~~zu~~ in Hunderten von Exemplaren komponiert sein mag. Auch hier kann man wieder annehmen, dass nur die Kantatenform, wie sie vorlag, benutzt wurde, um ein modisches Schäferlied zu verfertigen. Interessant ist

dagegen die Verschiedenheit der beiden Arien. Die erste Arie (Gdur Emoll) ist im 6/8 Takt gehalten mit einer Art Ritornell in hin- u. hertändelnden 16teln. Das Ritornell besteht wiederum aus drei Teilen, einem 2taktigen Vorspiel in Sexten und Dezimen, einer 4taktigen Überleitung und einer 3taktigen Coda, die über Ddur zurück in die Anfangstonart leitet. Jeder dieser Teile wird auch einzeln, sei es zur Begleitung, sei es als Kontrapunkt, sei es als Zwischenspiel verwendet, und so setzt sich die ganze Arie eigentlich aus der Verarbeitung dieser drei Themen zusammen, durchsetzt mit ein paar italienischen Floskeln, wie:

Ver-

Notenbeispiel 18

Ich liebe dich wie meine Seele

- 1) Als unterste Stimme ist der Generalbass angefügt, doch wahrscheinl. wegen d. besonderen Wichtigkeit d. Ausführung, darüber noch einmal in zwei Systemen für Sopran u. Bassschlüsseln ausgeschrieben.

S. 35

So muss man denn über die Anpassungsfähigkeit Telemans staunen, zumal der ganze Stil durch den italienischen Virtuosenstil gleichem<sup>sam</sup> beschwingt und kaum wiederzuerkennen zu sein scheint. Der Mittelsatz der Arie knüpft unmittelbar an das Gegebene an und bringt das Thema teils nach Emoll transponiert, teils in der Umkehrung, ganz nach dem Schema. In den Notenbeispielen seien die ersten drei Takte der Arie wiedergegeben, gleichzeitig um den grossen Unterschied zwischen den beiden Arien zu veranschaulichen (Beisp. 24). Die zweite Arie, die nach einem kurzen nichtssagenden Recitativ einsetzt, (solo per voi tra mille e mille, care pupille arde il mio cor- Emoll 4/4) zeigt nun wieder einen gänzlich veränderten Charakter. Man sollte meinen, ein frühes Bach'sches Präludium vor sich zu haben<sup>1)</sup>; kühn in der Harmonik und gewandt in der Modulation muten einen gleich die einleitenden 6 Takte an (Beisp. 25). Nun setzt das 4 taktige Thema ein, vom Basso mit einer Figuration begleitet. Eigenartig ist die Wiederholung, in der die Töne des Themas in rythmischer Verzerrung auftreten, kontrapunktiert durch die Einleitung (25). Nach einer kleinen Durchführung bringt ein Orgelpunkt auf d, zu dem die Stimme absolut instrumentale Figuren ausführt, den ersten Teil mit einem Nachspiel zum Abschluss, das gleichfalls im Stil einer Toccata gehalten, bei dem Spieler Erinnerungen an eine Reihe anderer Stücke des Thomaskantors erweckt (26). Swe Der Mittelsatz in Dmoll bringt keine neuen Momente, sondern begnügt sich damit,

Auch mit J.S. Bach verband ihn eine so innige Freundschaft, daß er Pate des kleinen Ph.Em. Bach wurde; es ist daher anzunehmen, daß er Bach's Kompositionen kannte, und dessen Schreibweise nicht ohne Einfluß auf ihn blieb.

S. 36

einige Takte des Vordersatzes zu variieren und schon nach 10 Takten insgesamt zum DC<sub>1</sub> zurückzuleiten, ein Missverhältnis, das allerdings bei der wenig strengen Struktur des Vordersatzes nicht sehr ins Gewicht fällt. So sieht man in dieser Kantate wieder einen ganz anderen Telemann, wie wir ihn bis jetzt kennen gelernt haben, und kann gleichsam gespannt sein, in wieviel Gestalten sich der vielseitige Polygraph noch in seinen Kantaten allein zeigen wird, ~~besonders da uns diese Kantaten allein zeigen wird~~, besonders da uns diese Kantate eine so merkwürdige <sup>Ver-</sup>Knüpfung zweier Stilarten bringt, die einander eigentlich wesensfremd sind.

Ich liebe dich wie meine Seele  
=====

Diese für Sopran und Continuo geschriebene Kantate, gleichfalls drei Arien nebst zwei Recitativen, gehört inhaltlich wie besonders musikalisch zu dem Schwächsten, was wir bei Telemann in unseren Kantaten kennen lernten. Es handelt sich um ein Liebeslied, das in der Anbetung der Geliebten schier unerschöpflich ist und in der ganzen Kantate nichts anderes bringt als eine Bitte an den Geliebten, doch Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Musikalisch finden wir zunächst eine Aria andante (4/4 Fdur Amoll), die abgesehen von einer Ausweichung im zweiten Takt (Fdur-Cmoll-Bdur) zu einer einförmigen Achtelbewegung im Bass ein interessantes Thema leicht variiert wiederholt

S. 37

und im Mittelsatz durch kleine Verzierungen Teile dieses Themas zu der gleichen Achtelbewegung nach Amoll moduliert. Auch die zweite Arie bringt wieder dasselbe Lied: "Dass ich dich soll beständig lieben, ist mir vom Himmel vergeschrieben", In einer Dreiachtel Dmoll-Arie, die in ähnlicher Weise das Thema bei der Wiederholung variiert. Und noch einmal dasselbe Thema wird dann auch als Ritornell nach dem Vordersatz und vor dem DC<sub>1</sub> eingeschaltet:

Notenbeispiel 19

Das zur letzten Arie überleitende Recitativ bringt dann als einzige Abwechslung die Aufforderung zur Gegenliebe an den Geliebten, doch auch hier drückt sich in der Musik keinerlei besondere Bewegung aus, bis sich schliesslich die letzte Arie (6/8 Fdur-Cdur) anschliesst, natürlich im gleichen Sinne: "Du einzig sollst allein stets mein Vergnügen sein". Und so meint der Verfasser denn, sich auch bei dieser Arie wie überhaupt bei der ganzen erfindungsarmen Kantate nicht länger aufhalten zu dürfen

besonders da die letzte Arie genau nach dem Schema der anderen gebaut ist: italienischen Gesang erhalten haben. So nennt Schütz in dem bereits Hauptsatz: Vorspiel, Thema, Wiederholung mit Variation, Nachspiel gleich Vorspiel. der Telemann'schen Solokantaten dieses Werk als ein Beispiel Seiten-Satz: Verändertes Thema, Koloratur, Überleitung zur Dominanttonart. Da Capo.

etwas genauer ausführen konnten. Unter Beispiel 34 möchte der Verfasser S. 38 kurze Proben dieses Stils aus der letzten Arie anführen.

Voglio amarti o caro nume

===== cheu

Diese Kantate findet sich in einem Bande italienischer Kantaten mit solchen von Boniventi, Bononini, Händel, Scarlatti u.a. zusammen und ist ein kleines nicht allzu bedeutsames Werk, wohl aus einer frühen Periode<sup>1)</sup>. Der Stil ist noch viel weniger reif als etwa bei der Pastorella venga bella, die wir bereits kennen gelernt haben. Sie besteht wie diese nur aus zwei DC-Arien, die durch ein kurzes Recitativ verbunden sind, und ist ebenfalls für Sopran und Basso Continuo geschrieben. Es ist textlich wieder ein unbedeutendes Liebeslied, eine Liebesklage. Die erste Arie (6/8 Ddur - Amoll) hat das Thema

bewegt sich von Gdur nach Gmoll, was anders in 4/4 Adagio mit schwerfälliger

Notenbeispiel 20

These beiden Themen hat Telemann wirkungsvoll

zum Gegenstand, das bei der Wiederholung etwas erweitert nach Gdur geführt wird, um dann unter Benutzung des Zwischenspieles auf dem gewöhnlichen Wege nach Cdur zurückgeleitet zu werden. Der Mittelsatz verwendet aphoristisch zerpfückte Teile des Themas in Moll, in welche Koloraturen (che un raggio) eingestreut sind, übrigens auch im Italienischen mit recht schlechter Deklamation z.B.

Über das kurze Recitativ und die zweite Arie (2/4 Cdur-Amoll) ist nicht viel zu sagen, ausser vielleicht, dass wir in dieser Arie, wie ja überhaupt in dieser Kantate wiederum einen typischen Vertreter des italienischen Virtuosenstils gefunden haben, wie er in dem letzten Drittel

1) In Braunschweig (Wolffenbüttel) hatte Tel. schon früh den italienischen Stil in Oper und Concert kennen gelernt und sich mit ihm auch kompositorisch befaßt. Wahrscheinlich werden diese italienischen Virtuosenstücke also aus dieser Zeit seiner Studienjahre stammen.

S. 39

des 17. Jahrhunderts bereits nach Deutschland gekommen war, Koloraturen, Figurationen, Fiorituren, kurz eine Fülle von Verzierungen und Schnörkeln selbst bei todestraurigen Textworten; alles das stellte ja das Rüstzeug dar, mit dem die Italiener hauptsächlich arbeiteten, und die sich, wie

jeder weiss, ja bis in die neuste Zeit noch als typisch für den italienischen Gesang erhalten haben. So nennt Schmitz in dem bereits angeführten Werk (die Geschichte d. Solokantate) bei der kurzen Erwähnung der Telemanschen Solokantaten dieses Werk als ein Beispiel italienischen Virtuosenstils, während er der Pastorella venga bella kühne Harmonik nachrühmt, was wir bei unserer Untersuchung oben noch etwas genauer ausführen konnten. Unter Beispiel 34 möchte der Verfasser einige kurze Proben dieses Stils aus der letzten Arie anführen.

Amor hört mich freudig lachen  
=====

Diese für Sopran und Cembalo geschriebene Kantate stellt ein Nachtstückchen dar: Heloise, die sich nachts von ihrem Lager erhebt, um die Sterne für ihre Liebe anzuflehen. Wie so viele andere ist sie auch aus drei Arien und zwei verbindenden Recitativen zusammengesetzt. Durch die erste Arie werden wir gleich in medias res geführt "Amor hört mich freudig lachen, und mein Herz spricht nein dazu". Sind die beiden Themen (Beisp. 39 u. 40) das erste in freudig

S. 40

bewegtem 12/8 Takt presto, das andere in 4/4 Adagio mit schwerfälliger Gegenbewegung in Achteln. Diese beiden Themen hat Telemann wirkungsvoll nebeneinander gestellt und im Wechsel verarbeitet, um die Stimmung einer ruhelosen Liebenden zu veranschaulichen- am prägnantesten am Schluss des Vordersatzes, wo beide Themen noch einmal unmittelbar nebeneinander gestellt sind. Im Mittelsatz, der im 4/4 Takte bleibt, folgt eine Reihe von Nachahmungen, indem die Schlusskadenz des Vordersatzes (Beisp. 40) erst nach Emoll dann nach Gdur geführt wird, jedesmal getreulich imitiert vom Cembalo. Durch diese Zwischenspiele ergibt sich eine Dreiteilung des Mittelsatzes (Emoll-Gdur-Emoll), die ungefähr dem Aufbau des Hauptsatzes (Amoll-Cdur-Amoll) entspricht, was insgesamt trotz wechselnder Takt- und Vortragsarten einen symmetrischen Aufbau der Arie ergibt. Es folgt ein langes Recitativ, durch das die Situation, in der hier Heloise dieses Lied gesungen hat, näher beleuchtet wird, ohne musikalisch etwas Besonderes zu geben. Die zweite Arie, in der Heloise ihren Schmerz um ihre Liebe den Sternen klagt (Adagio 4/4 Emoll-Amoll), erhält durch den punktierten Rythmus wie durch vorherrschende Halbtonintervalle (H-c und fis-g) etwas ungemein Rührendes:

Notenbeispiel 21

Dieser Rythmus wird auch im Mittelsatz beibehalten, der das etwas veränderte Thema von Hmoll nach Amoll führt. Im zweiten Recitativ sucht sie die gebrochene Ruh (durch eine verminderte Septime) zu finden, indem sie den Schein süsser Hoffnung in ihr Herz einlässt, was nun in der letzten Arie (3/8 Amoll-Gdur presto) ausgedrückt wird. Der punktierte Rythmus wird auch wieder aufgenommen, klingt jedoch im schnellen 3/8 Takt eher freudig: Ziemlich kühn ist die harmonische Fortführung dieses Satzes im Cembalo, die nach dem jedesmaligen Auftreten obigen Themas fortfährt:

#### Notenbeispiel 22

Auch in dieser Arie wieder eine auffallende Vorliebe für die Verwendung halber Tonschritte; so heisst es im Mittelsatze "denn du wirst noch mit Vergnügen in des liebsten Arme liegen" wo ausschliesslich die Tonfolgen e c h , e c h usw. verwendet wird, sowie die Transposition h g fis etc. So zeigen sich auch in dieser Kantate Ansätze zu einer einheitlichen Schreibweise innerhalb desselben Werkes: in der ersten Arie die 12/8 in der zweiten der punktierte Rythmus und die Halbtonschritte, und schliesslich in der Schlussarie eine Verbindung dieser Elemente zu 4taktigen 3/8 Perioden mit punktiertem Rythmus, allerdings nur Ansätze, da sich bei Telemann so ziemlich jede Kantate einer eigenen Schreibweise erfreut, und nicht ein einheitlicher Stil sich in allen Werken offenbart, wie wir es bei unsern grossen Meistern feststellen können.

#### S. 42

Sobald wird man das nicht vergessen

Die Kantate, die treuer Liebe geweiht ist, besteht wie die meisten der Sondershausener Sammlung aus drei Arien mit ihren Verbindungsrecitativen. Wiederum wird hier ein Gefühl analysiert, wie in der Kantate "ich liebe dich wie meine Seele", aber in so innigen Worten und mit so passenden in aller Einfachheit kunstvollen musikalischen Mitteln, dass man dieser Kantate einen ganz andern Rang wird einräumen müssen als etwa oben angeführter, die ja gleichfalls die Liebe zum Gegenstand genommen hat. Die erste Arie "sobald wird man das nicht vergessen, wo Herz und Seele liebt und lebt", hat ein ruhiges, würdiges Thema zum Gegenstand.

#### Notenbeispiel 23

Nach dieser Einleitung nimmt es die Sopranstimme etwas modifiziert auf und verarbeitet es bruchstückweise, um es schliesslich ganz wie im Schema, zurück zum Abschluss in Gdur zu bringen. Die Einleitungstakte beenden als Abschluss den Vordersatz. Der kurze Mittelsatz führt nach Emoll, wo die Tonart durch zweimalige Wiederholung der Kadenz IV V I nachdrücklichst festgestellt wird; ohne Zwischenspiel folgt das DC. Das Recitativ ist fast komisch, jedoch treffend gearbeitet:

Notenbeispiel 24

S. 43

Das kurz abgerissene "jawohl" kennen wir bereits bei Telemann, der solche Ausrufe stets besonders gut vertont oder besser gesagt, den Klang der Interjektionen gleichsam der Natur ablauscht. Besonders zu beachten ist die Einführung der Septime f in dem begleitenden Sextakkord bei dem Worte "schwer": fällt nicht die Septime gleichsam hemmend und schwerwiegend in den Gdur-Akkord hinein? Im 6. Takte muss wohl ein Schreibfehler untergelaufen sein, wenigstens scheint es dem Verfasser zweifelhaft, dass Telemann trotz häufiger für seine Zeit ungewöhnlicher Harmonischer Wendungen nach dem übrigens äusserst charaktervollen Aufwärtsgang

Notenbeispiel 25

ein a herausgeschleudert haben sollte im Querstand zu dem ais im Basse. Herausgeber möchte annehmen, dass zwar der besonders ausdrucksvolle Gang zum hohen A seine Richtigkeit hat, dass es aber im Basse statt ais - cis heissen soll, das sich dann nachher auch besser zum d (als Sextakk. gedacht) im folgenden Takte auflösen würde. Ferner findet sich im 10. Takte dieses Recitativs ein schwer auszuführender Abwärtssprung einer Septime vom hohen a/ zum h herunter ("ist in der Seele schwer zu verhehlen"), der im Verein mit dem plötzlich eintretenden Fdur das Wort "schwer" auf das gewichtigste unterstreicht. Die zweite Arie (4/4 andante Emoll Gdur) "treue Liebe bleibt beständig" hat ein entschlossenes Thema im Basse zum Gegenstand,

S. 44

diesmal nicht von der Stimme aufgenommen, sondern von vornherein kontrapunktiert wird. Der Kontrapunkt wird zum Gegenthema genommen, und diese beiden Themen ziehen sich durch die ganze Arie hindurch. Interessant ist, wie die 16tel-Figur des Basses im Seitensatz zur

Charakteristik verwendet wird. Während die Sopranstimme die Worte "voll List, Betrug" herausstösst, rasen im Basse die schnellen Figuren in wirksamer Untermalung vorwärts (Beisp. 41). Auch im zweiten Recitativ werden die Worte "getreu zu bleiben" wieder durch Pausen wie durch Tonhöhe besonders hervorgehoben, wie ja überhaupt die Verherrlichung treuer Liebe den Grundzug dieser Kantate bildet. So wird auch am Schluss dieses ziemlich langen Recitativs, das sich im übrigen musikalisch engstens an den Text anschmiegt, "ungetreu" durch eine schwer sangbare Dissonanz b f gis gekennzeichnet. Die letzte Aria andante (4/4 Gdur-Hmoll) ist denn auch ein recht inniges Stück (Beisp. 42) "Das Geliebte zu verehren, kömmt mir aus dem Herzen nicht". Zu der einfachen Achtelbegleitung wirkt der innige Gesang recht natürlich und selbstverständlich. Dafür werden im Mittelsatz noch einige der unvermeidlichen Verzerrungen angebracht, die aber hier auch nicht störend wirken, weil sie die Küsse an den Geliebten oder das Vergnügen, in Gedanken bei ihm zu sein zart umranken ohne aufdringlich zu werden. So werden wir also aus dieser Kantate einen Gewinn für die Beurteilung Telemans' buchen können, denn haben wir sonst

S. 45

Virtuose und dramatische Vorzüge bei Telemann gefunden, so gibt es doch nicht viele Stücke im Bereiche unserer Kantaten, die ihn uns auch als innig empfindenden Menschen nahe bringen, wie dieses Stück von treuer Liebe.

Reicher Herbst, ihr kühlen Lüfte  
=====

Diese Kantate ist in einem gut geschriebenen und auf dem Titelblatt reich verzierten Manuskript (Autograph) in Bibl. Berlin mit der Aufschrift versehen: Kantata reicher Herbst, ihr kühlen Lüfte a tenore voce sola, violini unisoni e continuo del Signore T.... Das nicht sehr umfangreiche Stück besteht aus zwei Arien, einem Menuett und einem Schlusssatz, die untereinander durch Recitative verbunden sind. Der Text geht von den kühlen veränderlichen Herbstlüften und den sonstigen Beigaben des Herbstes aus und zieht nun alle möglichen Parallelen zwischen diesen und der Liebe mit ihren Früchten. Die erste Arie (Adur-Fismoll 4/4) beginnt nach einigen energischen Figuren der unisono-Violenen mit einem Orgelpunkt auf e, der schliesslich zum Thema führt. (Beisp. 8) Auch die Singstimme leitet zur Dominante, und auf diesem e als Orgelpunkt vollführen die Violinen wieder die Figur der Auftakte. Es folgt eine kleine Durchführung nach Hmoll, und in Dezimen

Notenbeispiel 26

S. 46

schliesst der Vordersatz, beendigt durch ein achttaktiges Nachspiel, das geschickt die Vortakte aufgreift, nur an Stelle des Orgelpunktes einen Schluss anfügt. Während dann im folgenden Mittelsatz (wie schon häufiger angetroffen) die Violinen schweigen, übernimmt die Tenorstimme jetzt deren Umspielen der Akkorde und erhält so die leichte Bewegung aufrecht, die wie die kühlen Lüfte selbst leicht durch diese Arie weht. Recht gut ist das folgende Recitativ "wärme sich jeder, wie er kann, ich bedarf des Feuers nicht", auch musikalisch fliessend und harmonisch abwechslungsreich. So die in Beispiel 9 angeführten Takte, die ausgezeichnete Pause hinter dem verminderten Septimakkord und die analogen Pausen im nächsten Takt, die schon beim Lesen ins Auge fallen. Die nächstfolgende Arie ( $3/4$  Edur-Cismoll) ist der ersten sehr ähnlich gebaut. Durch das ganze Stück rasen die Violinen zur Illustration der Winde, die von der Stimme höhnisch zum Weichen aufgefordert werden; denn "die Glut der Liebe kann kein Wind verletzen". Immer wo die Singstimme einen oder zwei Takte lang unterbrochen werden kann, brausen die 16tel-Figuren der Violinen dazwischen, deren unisono-Verstärkung hier bei diesem stürmischen Stück besonders angebracht zu sein scheint. Wie erwähnt, ist der Bau dieser Arie dem der ersten ganz ähnlich, nur dass hier die Violinen

S. 47

den Mittelsatz mitspielen und so den einheitlichen Charakter dieses Windstückes wahren. Recht originell ist das folgende Recitativ (Beisp. 10). Gleich der Anfang zeichnet sich durch die kurz abreissende Quinte aus "so ist's", wie es Teleman gerne und häufig anwendet. Sodann die nächste Stelle "bald ist's ein Tag so wunderschön, als man im Frühling nicht gesehen" mit der reinen klaren Harmonie der Tonica und Dominante in Edur und im Gegensatz dazu die tonmalende None in der veränderten Harmonie des nächsten Satzes "bald sieht es ziemlich finster aus" (Beisp. 11). Ferner zu erwähnen ist die bibelspruchartige Abfassung der Worte

Notenbeispiel 27

deren Komposition etwas choralhaftes an sich hat, sodann die unvermutet auftretende Dissonanz der freien Septime bei dem Worte "Gift" u.a. Alles das gibt ein Bild von der Sorgfalt und dem Geschick, mit dem Teleman dieses Recitativ abgefasst hat. Es folgt nun ein kleines Menuett ( $3/4$  Gdur), 24 Takte lang und ganz in strenger Form, aber ohne irgend welche Eigenart und ganz aus dem Stile der Zeit heraus. Den Schluss der Kantate macht ein durch ein Recitativ etwas gewaltsam herbeigezogenes

Wiegenlied, das er der Frucht dieser seiner oben geschilderten Liebe nach dreiviertel Jahren zu singen gedenkt. Das Wiegenlied, das wie fast alle übrigen uns geläufigen Wiegenlieder im 6/8 Takt (andante Adur)

S. 48

abgefasst ist, bringt eine sanft wiegende Melodie einfach auf den harmonischen Tönen des Adur Dreiklages. Im Mittelsatz schreibt Telemann den Violinen je zwei glissandi abwärts auf der E-Saite vor, die wohl das Weinen des Kindes auf ulkige Art darstellen soll (Beisp. 12) und endigt ganz wie alle anderen Vertreter der Gattung Wiegenlied mit "schlaff, Kindgen schlaff". Ein lustiges Presto der Begleitinstrumente macht den Abschluss dieser harmlos lustigen und belustigenden Kantate.

Ruht jetzt sanft, ihr zarten  $\frac{1}{2}$  Glieder.

===== oder chromatische Schritte =====  
Auch diese kleine Kantate für Sopran und Continuo zeigt die einfachste Form der Solokantate, nämlich zwei Arien mit ihrem Recitativ in der Mitte. Textlich wird durch das Recitativ eine kleine Scene festgehalten, es dient gleichzeitig zur Erklärung der ersten Arie "ruht jetzt saft, ihr zarten Glieder" und zur Anfügung der zweiten, nachdem die behandelte Person mit Namen Hermione wieder in Schlaf gesunken: ("So sang derselbige, der Hermionen ehret, als er gar bald der Schönsten Ruh gestöret ..... doch als der neue Schlaf die schönen Augen wiederum zusammendrückte, und er sie ruhiger erblickte, so ward er seiner Sorgen frei und fügte jenem dies noch bey:) man sieht, in wie wenig Worten die ganze kleine Scene zusammengedrängt ist, nur um den beiden Arien einen gewissen Hintergrund zu geben. Die ganze Kantate steht in Bdur, beide Arien in der DC-Form

S. 49

Die erste ein Andante 4/4 setzt nach 4 Einleitungstakten das Cembalo mit dem fast mozartischen Thema ein (Beisp. 7), das im übernächsten Takt wiederholt wird, diesmal aber merkwürdigerweise auf dem dritten Viertel des Taktes einsetzt, wodurch sich die Deklamation um ein wenig verschiebt, die im übrigen bei der musikalischen Fortführung durch die zahlreichen Koloraturen bald eine ganz abscheuliche wird. Mit der uns geläufigen Formel

im Basse schliesst der erste Teil. Der Mittelsatz führt über Cmoll-Fdur-Dmoll nach Gmoll, in welchem er etwas plötzlich und unvermittelt abbricht und zum DC übergeht. Das Recitativ hat als bestes ein viertaktiges Arioso in seinem Rahmen, dessen ruhiger Fluss wirksam mit den gehaltenen Noten des übrigen Recitativs kontrastiert und passend das

unterstreicht, während gleich hinterher eine unmögliche musikalische

Deklamation besonders beim Abschluss dieses kleinen Ariososatzes äusserst störend wirkt. Diese Stimmung setzt sich in dem anschließenden Flauto-Recitativ fort, das in kindlicher Naivität

Notenbeispiel 28 nicht, jetzt ungehindert bei dem Manne liegen zu können, und dessen höchste Lage ausdrucksvoller Weise auf die Worte fällt:

Die zweite Arie ist ein reines Koloraturstückchen im Dreiachteltakt.

Einige Koloraturen enthalten sogar recht schwierig auszuführende chromatische Figuren. Passender Weise sind diese chromatischen und übermässigen Schritte zur Veranschaulichung des Wortes "sehnen" gebraucht, was übrigens bei vielen Komponisten bis in die neueste Zeit zu finden ist; denn wo wir auch hinschauen, am häufigsten durch ein Ritornell ausgedrückt sind. Letzteres soll wohl einen wiegenden kleinen S. 50 finden wir das "Sehnen" durch übermässige oder chromatische Schritte ausgedrückt.

Der Weiberorden.

=====

Die mit Melante, dem von Telemann häufig gewählten Pseudonym<sup>1)</sup> bezeichnete Kantate für Violine I, Violono II, Basso und Sopran ist das Locklied einer jungverheirateten Frau, die nun ihre noch nicht dieses Glückes teilhaftig gewordenen Geschlechtsgenossinnen mit einer Aufzählung all der ihrer harrenden Freuden gleichfalls für die Ehe zu gewinnen sucht. Die reiche Instrumentation weist darauf hin, dass Telemann besonderen Wert auf die Abfassung dieses Stückes gelegt hat, vielleicht auch auf ein späteres Entstehungsdatum, da seine frühen Kantaten fast alle nur mit dem Basso continuo als Begleitung ausgestattet sind. Die einleitende 12/8 Arie ergibt, abgesehen von dem etwas eigenartigen Text, ("Fahr hin, verhasste Jungfernschaft! Du giebest weder Saft noch Kraft") weder melodisch noch charakteristisch reichere Ausbeute. Glücklicherweise sind höchstens die Unisono-Abwärtsläufe der Instrumente nach den wiederholten "fahr hin" auf dem schlechten Taktteil, sowie die ausdrucksvollen Quartetten sich nach den Segnungen der Ehe Teile Finger zu doch sind beide Merkmale leider nur angedeutet und bei den Wiederholungen nicht beachtet. Besser durchgeführt ist der wiegende Rythmus des 12/8 Takts, der in seinen tanzschrittartigen Begleitungen eine Glückseligkeit wiederstrahlt, wie sie wohl einer jungen mit allen seinen Schwierigkeiten nicht verwirren, sondern hat sich

1) Vielleicht hängt die eigenartige Tatsache, daß ein Komponist seine Werke teilweise unter einem Pseudonym herausgibt, hier mit der Seltsamkeit des Stoffes zusammen, der ja für einen Kirchenmusiker ziemlich frei behandelt ist.

S. 51 ~~also auch einige recht gute Einfälle in der Behandlung dieses~~  
Frau nach der Hochzeit zu eigen sein mag. Diese Stimmung setzt sich in dem anschliessenden FismoD-Recitativ fort, das in kindlicher Naivität die Freude ausdrückt, jetzt ungetadelt bei dem Manne liegen zu können, und dessen höchste Lage ausdrucksvoller Weise auf die Worte fällt:

Der Gedanke an die zu erwartende Nachkommenschaft bildet die Überleitung zu einem Wiegenlied, nachdem Telemann sich vorher noch einmal den Scherz eines plötzlich herausgeschleuderten hohen a zur Veranschaulichung des aus der Hautfahrens gemacht hat. Das Wiegenliedchen (Ddur 4/4) ist ein in Strophenform abgefasstes Stück von 3 Strophen, die durch ein Ritornell aneinandergelüpft sind. Letzteres soll wohl einen wiegenden kleinen Rundgang im 3/4 Takt darstellen, währenddessen zwei Violinen und der Basso fast stets unisono ein kleines Kinderliedchen ~~wiedergeben.~~

#### Notenbeispiel 29

Der Text zu dem Liede selbst ist ein recht mässiges Machwerk; eigenartig ist ein in der Partitur wie in den Stimmen eingezeichnetes Wort "bisch..." das wohl bedeuten soll, dass dieser noch heute zum gleichen Zweck verwendete Naturlaut von den Spielern bei der höchst einfachen Begleitung mit ausgeführt werden soll. Der grösseren Deutlichkeit wegen ist dieses Wort stets nur da eingezeichnet, wo die Singstimme einen halben Takt oder mehr aussetzt.

#### S. 52

Ganz reizend ist die Verwendung des den Gesang abschliessenden "popeija" Motivs (b) am Ende des Ritornells in rhytmischer Veränderung im 3/4 Takt (c), während das Motiv selbst wohl viel älter ist und von Telemann nur in das Wiegenlied übernommen. Nach diesem Lied setzt wiederum ein Recitativ mit der nochmaligen Aufforderung an alle Jungfrauen ein "ihre Haut zu verkaufen" und sich nach den Segnungen der Ehe "alle Finger zu lecken wie nach Speck und Sauerkraut". Dieses Recitativ sowohl wie die nachfolgende lustige Schlussarie (4/4 Ddur-Adur) ist textlich und musikalisch weniger bedeutsam, und Telemann hat leider die gute Gelegenheit ein wirkungsvolles Abschlusstück mit der Einladung zum Hochzeitmachen mit allen seinen Süßigkeiten nicht ergriffen, sondern hat sich darauf beschränkt, eine ganz nach der Schablone der DC-Arie gearbeitete Arie zu schreiben, deren einzig hervorhebenswerte Stelle ein komisch verzerrtes Lachen bildet

#### Notenbeispiel 30

Wenn wir also auch einige recht gute Einfälle in der Behandlung dieses eigenartigen Stoffs vorfinden, so lässt sich in dieser Kantate doch leider eine genaue Durcharbeitung vermissen, obgleich Telemann's Talent zur Zeichnung komischer Figuren wieder einmal klar hervortritt, wie es auch Ottzen in seinem Werk an mehreren Stellen richtig hervor-gehoben hat.

S. 53

Ino.

=====  
"Ino, eine Kantate von Raml er und T e l e m a n n" wie die Auf-schrift auf dem Manuskript in Bibl. Berlin besagt, ist ein umfang-reiches Werk von 86 Seiten Notentext. Wie S i t t a r d (S. 102) be-richtet, fand die Erstaufführung der Kantate erst am 5. Mai 1768, also nach T e l e m a n n ' s Tode, unter P H . E . B a c h statt. Der von dem bekannten Textdichter und späteren Direktor des Nationaltheaters zu Berlin C a r l W i l h e l m R a m l e r verfasste Text stellt die Errettung der Ino, der Tochter des Cadmus und ihres Söhnchens Melicart<sup>e</sup> vor ihrem sie verfolgenden Gemahl Athamas dar; sie springt mit ihrem Sohne vom Felsen ins Meer, doch Neptun und die Meergötter erhalten sie beide und nehmen sie in ihre Gemeinschaft auf. Die Musik selbst, die mit allen dynamischen, rythmischen und instrumentalen Wirkungen arbeitet, zeigt den durchaus gewandten Dramatiker und Harmo-niker und lässt auf die späte Hamburger Schaffensperiode schon bei flüchtiger Durchsicht schliessen, sowohl in der besonders in den Reci-tativen wiederum sich äussernden Charakterisierungskunst als auch in einer gewissen Leichtigkeit in der Behandlung der Form, die sich oft nur unwesentlich von einer vollständigen Opernszene unterscheidet. Gleich das beginnende Recitativ (I. Viol., II, Viol., Br., Basso-cont., Sopr.) setzt mit seinen nachschlagenden 16telstark dramatisch ein und schildert in anschaulicher Weise die Unrast der

S. 54

Verfolgten.

Notenbeispiel 31

Der Einsatz der übermässigen Quarte  $\bar{A}dis$  ist gewiss nicht leicht zu treffen, wie überhaupt diese Kantate ziemlich grosse technische und musikalische Anforderungen an die Sopranstimme stellt. Besonders gut gelungen ist ein in den nächsten Takten des Recitativs eintretendes Piano subito auf den gehaltenen Dominant-Septimenakkord der Streicher

(un poco lento) "keine Höhle, kein Busch, kein Sumpf, verbifft mich", der inmitten all der Aufregung eine tiefe Niedergeschlagenheit und Resignation ausdrückt. Aber gleich setzt das Vivace wieder ein und führt zu einer Aria (Amoll 2/2), in der in schier endlosen Ausrufen eine Anklage gegen die Königin der Götter "die ungöttliche Saturnia" erhoben wird. In langen und schwierigen Koloraturen schraubt sich dieser Schrei um Mitleid immer höher, unterstützt durch wirksame forte- und piano-Vortragsbezeichnungen, die einander in schnellem Wechsel ablösen. Erst der Mittelsatz dieser Arie (6/4 Cdur) bringt etwas Ruhe, jedoch an die Gewitterschwüle Stimmung durch die lebhafteste Illustration von Jupiters Blitzen gemahnend. Diese/ erinnern übrigens in Bezug auf Intervalle und Anordnung ausserordentlich an die Blitze Verdi's beim Gewitter im letzten Akt des Rigoletto, zum Unterschied von Wagner's Gewitterschilderungen, in denen die Blitze das breite, zickzackartige verloren haben und nur der Bass übrig, der tiefen a verhallt. Nun folgt ein

S. 55

meistens aus schneidenden Septimengängen der Flöte oder der Piccolo bestehen, denen unmittelbar die Donnerschläge folgen (Walküre 3. Akt, Fliegender Holländer etc.) Die Blitze Telemann's bestehen aus den gleichen Tonintervallen des Dreiklangs, nur in verschiedener Anordnung bei den verschiedenen Instrumenten:

S. 57

Notenbeispiel 32

Notenbeispiel 33

oder:

Darauf setzen die Streicher wieder mit lauter Violinen ein, die sich zu einem raschen Marschen zur Illustration der Wellen verstärken. Doch

Notenbeispiel 33

Das Recitativ ab, und eine Art Arie baut es (2/4 Cismoll-3/4 Cdur) begleitet von 1. II. Violine, Viola, Bass, als Klage an den heiligen Sprünge verlorenen Herz. Bei der Wiederholung nach dem 3. 4. Fakt wird der erste Teil allerdings nur im Text und Rhythmus wieder aufgenommen.

Der Mittelsatz dieser Arie klingt wirkungsvoll in langgehaltenen hohen Noten aus, deren Crescendo Diminuendo die Frage "war meine Tat des Todes wert?" recht eindringlich gestaltet. Eine kurze instrumental/ Überleitung führt darauf zum DC. zurück. Die nächstfolgende Arie mit mehreren dazu gehörigen Recitativen, die dann wiederum zu anderen Arien überleiten, ergibt ungefähr die Form einer kleinen Scene; wie bei der Theaterscene ist auch hier das einigende Moment die Handlung, das Geschehen, zu dessen Illustration die Musik auf das passendste verwendet wird. Das auf die oben

S. 56

erwähnte Arie folgende Recitativ bringt angstvoll hin- und herhuschende Figuren von 16tel Triolen der Violinen, denen der Basso ruhende Orgelpunkte als Fundament gibt. Dem "gescheuchten Rehe, der aufjagten Gemse" gleich fliegen 16tel und 32tel Figuren zwischen die abgerissenen Redesätze. Einen ausgezeichneten und hoheitsvollen Kontrast bildet ein plötzliches Fortepiano auf einem gehaltenen Akkord bei der Erwähnung der königlichen Abkunft der Tochter Cadmus'. Abgerissene Akkorde und tremolierend verwendete 32tel steigern die Schilderung der Verzweiflung immer mehr, bis sich in einem unheimlichen Lento der Entschluß Ino's formuliert, mit ihrem Sohne in den Abgrund zu springen. Nun setzt ein Orchesternachspiel ein, dessen Furioso den Sprung ins Meer uns deutlich vor Augen führt. Allmählich legt sich jedoch die Aufregung der Instrumente, eine Stimme nach der anderen verliert sich, schliesslich bleibt nur der Basso übrig, der leise auf dem tiefen a verhallt. Nun folgt ein Larghetto für zwei flauti traversi und die erste Violine, das geschickt an das verhaltene a ein in der Instrumentation aetherisch klingendes, zartes Ddur-Stück anknüpft. Das Stück besteht aus zwei 8taktigen Perioden, die nach der Wiederholung in ein tief empfundenes Recitativ überleiten, das nicht nur im Wortlaut, sondern auch in der Stimmung Ähnlichkeit mit dem herrlichen Wiedererwachen Agathe's im Finale des Freischütz hat:

S. 57

Notenbeispiel 34

Darauf setzen die Streicher wieder mit 16tel Triolen ein, die sich zu einem sanften Brausen zur Illustration der Wellen verstärken. Doch plötzlich bricht das Recitativ ab, und eine Art Arie hebt an (2/4 Cismoll-3/4 Hdur) begleitet von I. II. Violine, Viola, Basso, als Klage um den beim Sprunge verlorenen Sohn. Bei der Wiederholung nach dem 3/4 Takt wird der erste Teil allerdings nur im Takt und Rhythmus wieder aufgenommen, merkwürdiger Weise anders harmonisiert. Das deutet bereits an, dass die Arie nicht zum Abschluss gelangen soll, und nach einigen Takten verliert sich denn auch die Melodie in eine schmerzbewegte Elegie in synkopiertem Rythmus. In zwei kräftigen 32tel Figuren leiten dann die Streicher Unisono zu einem Vivace con molto affetto über, in das auch die beiden flauti zu freudiger Bewegung wieder eingreifen. Es ist eigentlich merkwürdig, dass T e l e m a n die Tonart Cismoll zu diesen Ausrufen höchster Freude "ich sehe ihn, ihr Götter, von Nymphen umgeben" benutzt hat, zumal er erst kurz vorher dieselbe Tonart für die Trauerarie

wiederum zu einem Recitativ zu gelangen, das mit alter Frische und verwandt hatte; höchstens der hüpfende 9/8 Takt mildert den Ausdruck der Tonart, wird aber doch nicht die Freude voll ausdrücken können, die in den Worten Ino's sich widerspiegelt. Analog dem Text wiederholt steigend mit der Tonhöhe der Figuren, höher und höher aufbrausend, End-

S. 58

lingen in volltönenden Cdur-Dreiklang Fanfaren zum Auftritt nun T e l e m a n das Recitativ vom Erwachen der Ino in der Musik, nur heisst es diesmal natürlich im Plural; "Wo sind wir? Oh Himmel, wir atmen etc." Nunmehr beginnt der zweite Teil der Kantate, der im wesentlichen aus Tänzen und Dankgesängen besteht und nun, da der dramatische Gehalt des Stückes erschöpft, auch etwas an Prägnanz des Ausdrucks und Erfindung nachlässt. Bei dem nunmehr eingelegten Tanz der Tritonen hat Teleman zuerst in dieser Kantate zwei Hörner verwendet, jedoch nicht etwa charakteristisch, sondern nur als Füllstimmen. Der Tanz der Tritonen besteht aus einem Ddur 6/8 allegramente für erste, II. Violine, Viola, 2 Hörner und Basso, und einem 3/4 Vivace, gleichfalls Ddur als Anhang, beides durch nichts ausgezeichnet. Es scheint, dass Teleman an diesem Punkt der Kantate richtig gefühlt hat, dass nunmehr eine Steigerung bis zum Schluss einsetzen müsse, die am besten durch ein Vielfaches der auftretenden Personen zu erreichen wäre, wie er denn gleichfalls von jetzt ab sein volles Orchester mit Hörnern und Flöten (bis auf eine Arie) auch bis zum Schlusse beibehält. Da er nun in dieser Solokantate die Personenzahl nicht einfach vervielfachen konnte, griff er zunächst in dem kleinen nur mit Continuo begleiteten Recitativ zu dem Kunstgriff, Ino singen zu lassen: "Panope, der ganze Chor und die blasenden Tritonen rufen laut". Es folgt ein kurzes Willkommenlied der Tritonen (spiritoso e con affetto), das den

S. 59

Text zum Gegenstande hat "Leucothea ist zur Göttin aufgenommen" (3/4 Adur). Somit hat denn Ino-Leucothea wieder Gelegenheit, darauf mit einer Arie zu antworten. Dieses Andantino gracioso (2/4 Edur) mit Begleitung von 2 Flöten, sordinierten Violinen, Viola und Continuo ist im Gegensatz zu den meisten anderen Arien durchkomponiert. Das Thema

### Notenbeispiel 35

wird im Wechsel von Stimme und Instrumenten verarbeitet. Wir finden hier ein Virtuosenstück für die Stimme eingeschoben, die darin Gelegenheit hat, in Trillern, Läufen, gehaltenen an- und abschwellenden Tönen und schwierigen Rythmen ihre Kunst zu zeigen. Nach dieser etwas gezierten und gekünstelten Arie empfindet man beim Studium der Kantate fast Freude,

wiederum zu einem Recitativ zu gelangen, das mit alter Frische und Lebendigkeit gearbeitet ist. Schnelle Läufe der Violinen kündigen eine Bewegung an, und in ähnlichen 16tel Triolen, wie Telemann sie bereits beim Erwachen der Ino gebraucht hatte, hört man auch hier das Meer, steigend mit der Tonhöhe der Figuren, näher und näher aufbrausen, Endlich klingen in volltönendem Cdur-Dreiklang Fanfaren zum Auftritt Neptun's, des Beherrschers der Fluten. Die letzte Aria, die zur Begrüssung des Gottes und zum Abschluss des Werkes dient, ist mit vollem Orchester in leuchtendem Cdur (4/4 Allegro) gehalten. Man hat den Eindruck eines abschliessendes Chores im Finale, nur dass alles

S. 60

Vokale auf die eine Singstimme übertragen ist, die sich denn auch hier in hohen Tönen, Koloraturen und Staccati bis schier in die Endlosigkeit übernimmt, so dass es schwer ist, sich durch diesen Wust von Lobpreisungen hindurchzuarbeiten, um ganz kurz vor dem Dal Segno noch einen kurzen aber äusserst gehaltvollen 6/4 Satz (moderato Amoll) zu finden, der noch einmal stimmungsvollen Gesang mit zarter Charakteristik vereint. Auch der Text scheint mit besonderer Liebe hier noch einmal gewählt zu sein, wenigstens stechen nach des Verfassers Dafürhalten die Verse "Tochter der Unsterblichkeit, in die tiefste Meereshöhle senke dein gehäuftes Leid, deine Qualen etc." recht vorteilhaft von da sich häufig wiederholenden Dank- und Heilrufen des langen Schlusssatzes ab. Besonders hübsch scheint die Untermalung der "tiefsten Meereshöhle" gelungen zu sein, die durch ein mitten im Amoll auftretendes tief dunkles, doch auch blasse klares Ddur der Streicher von geheimnisvoller Würde erzeugt wird (Beisp. 1). Leider kommt dieser Mittelsatz allzu schnell zum Abschluss, und das Allegro in seiner schwatzhaften Langatmigkeit hebt wiederum an.

Bei einem Überblick über diese grösste und bedeutsamste Kantate Telemann's die mit Recht durch ihre Veröffentlichung in den Denkmälern deutscher Tonkunst der Vergessenheit entrissen ist, muss man zugeben, dass viele Momente in den dramatisch bewegten Recitativen, sowohl wie in den lyrischen Stellen von einer genialen Erfindung

S. 61

und glänzenden Kompositionskunst zeugen. Auch das Bestreben, Neues in der Form zu schaffen und über die so häufig gehandhabte Form der Solokantate zu einer Theaterszene fort zu führen, führt zu einer grossen Vereinheitlichung und drängendem Fluss des Geschehens. Aber man findet dann auch wieder ganze Strecken, besonders in den Arien, die durch ihre erfindungslose Oede ein heftiges Verlangen nach Kürzung erzeugen.

Zu bemerken ist noch, dass E i t n e r in seinem bereits erwähnten Aufsatz in dem Monatsh. f. Musikgesch. bei härtester Beurteilung des Komponisten nur zwei Kantaten überhaupt gelten lassen will, Ino und der May. Über Ino schreibt Eitner: "Auch hier ist es besonders das Recitativ, was charakteristisch behandelt und mit oft lebhafter Instrumentation begleitet ist. Manche Arie beginnt recht frisch und lebhaft, doch verdirbt er den anfänglichen Eindruck durch zu grosse Breite." Nach obiger Betrachtung der Kantate wird man diesem Urteile im grossen und ganzen beipflichten können, wenn uns auch T e l e m a n n in Eitners Beurteilung allzu schlecht weggekommen zu sein scheint, und wir auch in mancher anderen seiner Solokantaten recht beachtenswerte Sätze vorgefunden zu haben meinen. Besonders aber die Kantate Ino scheint uns im ganzen genommen doch ein~~er~~ äussert gutes und beachtenswertes Stück zu sein, wie sie auch S c h n e i d e r in der Einleitung zu Bd. 28 der Denkmäler deutsch. Tonk. eine dramatische Musterleistung nennt, die über die gewöhnlichen Solokantaten weit hinausgeht.

S. 62

Wir kommen nunmehr in unserer Abhandlung zu der zweiten Gruppe der weltlichen Kantaten, bei denen diese Art der Scene, wie wir sie bereits in der Ino kennen gelernt hatten, auch in den Singstimmen tatsächlich verschiedenen handelnden Personen zuerteilt wurde. Von diesen Kammerkantaten sind uns ausser der Kantate "geht, ihr unvergnügten Sorgen", nur noch der "May" bekannt, der zwar <sup>Telemann</sup> ~~(selbst vermieden hat,~~ eine Kantate zu nennen. Mit Recht, denn teilweise fehlt hier) Telemann das typische Moment der Kantaten - Wechsel von Recitativ und Arie - teilweise fehlt, die aber - trotzdem aus bereits in dem Vorwort entwickelten Gründen <sup>hier</sup> ~~fur~~ mit angeführt werden soll.

Der May.

=====

Wie bereits oben erwähnt, nennt E i t n e r den May die einzige Kantate, die ausser der Ino mehrere anziehende Piècen enthält. Der von demselben Karl Wilhelm R a m l e r verfasste Text setzt sich aus Arien und Duetten zwischen Phillis (Sopran) und Daphnis (Bass) zusammen, stellt also ein Schäferspiel zum Lobpreise des "schönsten der zwölf Götter dar. Der Form nach besteht dieses "musikalische Idyll" aus drei Teilen. An erster Stelle steht ein einleitendes Duett, das nach der ersten und zweiten Arie als Kehrreim wiederkehrt, nur am Schluss des dritten Teils steht ein lebhafter Schluss im 2/4 Takt. Im ersten Teil <sup>ist</sup> ~~(dieses ein-~~

S. 63 ~~blussatz dieses Teils folgt nun die Wiederholung des letzten~~  
leitende Duett mit der Begleitung von 2 Querflöten I., II. Viol. und  
Continuo ein leicht wiegendes 3/4 Takt-Stückchen in freundlich heiterem  
Gdur. So ist auch die Melodie gehalten, die in ruhig heiterem Rythmus  
zuerst von Daphnis aufgenommen wird (Beisp. 2); dann erwidert Phillis  
getreulich in derselben Melodie mit etwas verändertem Text, worauf  
schliesslich beide Stimmen zusammen, jede mit ihrem Text eine kleine  
Ausweichung nach Cdur unternehmen und dann über Amoll -Ddur zurück nach  
Gdur gelangen, wo ein unmittelbar an die einleitenden Takte anknüpfendes  
Nachspiel den Satz beendet. Der Liebenswürdige Charakter des Stückes  
äussert sich auch in den vielen kurzen Vorschlägen und Verzierungen.  
Die erste Arie des Daphnis ("leichtsinnig" 3/8 Emoll), die von Eitner  
als besonders graziös empfohlen wird, zeichnet sich durch originelle  
Instrumentation aus: Zwei Fagotte, I. II. Viol. und Viola pizzicato sowie  
Cembalo. Das Thema hebt kanonisch an (Béisp. 3) und setzt sich dann,  
die anmutigen Worte lieblich umspielend, ohne fest umrissene Form fort  
bis zu einem Orchesternachspiel in Emoll. Nun werden die Fagotte mit  
zwei Querflöten, das Pizzicato der Streicher mit dem Bogen vertauscht,  
und in der Dominante nimmt Phillis das Thema auf, das analog behandelt  
wird, bis sich der Text ändert. Jetzt folgt eine ganz reizende Ton-  
malerei: "Als er vom Himmel fuhr, <sup>†</sup>seufzten vor Liebe die Nachtigallen  
aus allen Gebüschchen." Erst das ~~das~~ "von Himmel fahren"

S. 64 ~~das~~ ~~Leitendes~~ wird bei der Wiederaufnahme des Themas (dies-  
in drei energischen Absatzläufen der Violinen angedeutet, und nun  
trillert und jubiliert/ies in den Flöten und Violinen auf Lerchen- und  
Nachtigallenart los, dass man seine helle Freude daran hat. Der Ver-  
fasser konnte es sich deshalb nicht versagen, eine Probe dieser Vogel-  
symphonie in Partitur beizulegen (Beisp. 4). Als interessantes Curiosum  
sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass der Anfang dieser Arie

#### Notenbeispiel 36

eine ganz besondere Ähnlichkeit mit dem (auch öfters Mozart zugeschriebe-  
nen) Volksliede "komm lieber Mai und mache" hat, wenn man ihn nach Dur  
transponiert. Dieses Volkslied findet sich aber nach B e c k e r  
(Beitr. z. Gesch. d. Volksliederb.) zuerst in der Sammlung Anschütz  
1824. Sollte Mozart tatsächlich der ursprüngliche Schöpfer dieses  
Mailiedes sein, so wäre es ja nicht ausgeschlossen, dass die Anlehnung  
an die späte Schöpfung T e l e m a n ' s in seinem "May" eine gewollte  
ist.

† sangen ihm die Lerchen, als er zur Erde sank,

Als Schlusssatz dieses Teils folgt nun die Wiederholung des letzten Stückes des ersten Duetts, welches die beiden Stimmen gemeinsam singen. Der zweite Teil wird von einer Art Trinklied begonnen "sehet, die Traube bricht hervor unter jungen Rebenblättern und verkündigt Most!" In der Instrumentation wird dieses Mal eine Trompete angewendet, die beim zweiten Vers von einer Oboe in der tieferen Oktave begleitet wird.

S. 65

Telemann will wohl dadurch eine Änderung und Abwechslung in der Klangfarbe des gegen die Streicher sich stark abhebenden Trompetentons hervorbringen, der sich im übrigen durch seine schmetternde Kraft recht gut zur Unterstreichung eines Trinkliedes eignet. Wenn hingegen Phillis das Lied aufgreift und daraus ein Tanz- und Liebeslied macht, mildert die Oboe den scharfen Trompetenton und macht ihn für ein Lied zu "Amors Ehren" geschmeidiger. Die Arie selbst (2/2 Ddur) zeichnet sich durch scharfe Rhythmik und viel Feuer aus (Beisp. 5). Das 8taktige Thema wird in der Wiederholung nach Adur geleitet, so dass nach einem kurzen Zwischenspiel Phillis wieder in der Tonart (Ddur) einsetzen kann. Diese verarbeitet nun das Thema etwas anders und führt es dann zu dem gleichen refrainartigen Schluss, diesmal in der Haupttonart. Der 3/4 Takt des Anfangs beschliesst auch diesen Teil mit dem Duett "Willkommen allmächtiger May!" Der dritte Teil beginnt mit einem sanften Gesang in Fdur (3/2) begleitet von der I. II. Viol. Viola und Basso, wozu später ein Horn tritt. Letzteres wird bei der Wiederaufnahme des Themas (diesmal in der Dominanttonart Ddur) durch ein Chalumeau, der jetzt veralteten Schalmey ersetzt, durch

S. 66

deren Klang der Vers der Phillis jedenfalls einen besonders ländlichen Charakter erhalten sollte.

Äusserst lieblich ist die Fortführung und Beendigung des Gesanges durch Phillis "seine Jugend liebt sie zärtlich, zärtlich liebt sie sein Alter dereinst", in der besonders gegen Schluss eine drollige Imitation in 16tel Vorschlägen beim Worte "zärtlich" durch Horn und Violine auffällt, so dass sich ein neckisches Wechselspiel von Stimme und Instrumenten ergibt. Den Schluss des Stückes macht ein kurzer lebhafter Zwiesengesang der beiden Stimmen (2/4 Gdur) mit der Aufforderung, dem Mai ein Loblied zu singen. Als Abschluss bringt der Satz noch eine Reihe von Koloraturen, die sich von einer Stimme zur anderen hinüberziehen und schliesslich von beiden Stimmen gemeinsam in einer ziemlich heikel aus-

zuführenden Koloratur endigen (Beisp. 6) Ein flottes Orchesternachspiel beschliesst die ganze Idylle, von der man wohl sagen kann, dass sie in gefälliger und nicht zu ausgedehnter Form eine Reihe von reizenden musikalischen Einfällen, gepaart mit einer grossen Mannigfaltigkeit und geschickter Verwendung der Instrumente, aufweist.

Geht, ihr unvergnügten Sorgen.  
=====

Eine klassische Vertreterin des Typus Kammerkantate haben wir nun in der Kantate "geht, ihr unvergnügten Sorgen", die in der Bibl. der

S. 67

Schlosskirche Sondershausen in dem neben der Orgel befindlichen Notenschranke mit einer reichen Auswahl geistlicher und weltlicher Werke S t ö l z e l ' s , T e l e m a n ' s und anderer Zeitgenossen aufbewahrt wird, einem Material, das sich näherer Durchsicht und Bearbeitung sehr lohnen würde. Vorliegende mit "Melante" gezeichnete Kantate ist für Sopran und Bass sowie Begleitinstrumente (I. Viol. oder Oboe, II. Viol. und Cembalo) geschrieben. Ein kleines Stück nach Art einer Symphonia für die Instrumente eröffnet die Kantate, zwar an und für sich ziemlich nichtssagend, aber im Stil doch ein so unverkennbarer T e l e m a n , dass Verfasser das im Kataloge der Bibliothek der Schlosskirche von 1873 von Eitner übernommene Fragezeichen beim Namen "Melante", sofern es der Echtheit des Verfassers gilt, schon nach der Kenntnissnahme der ersten Takte unterdrücken möchte. Die eigentliche Kantate ist sodann gegliedert in eine einleitende Aria à zwei (Sopran u. Bass), es folgt Recitativ und Arie für Sopran, Rec. u. Ar. f. Bass, schliessl. Rec. u. Ar. à zwei.

Die erste Aria à zwei (Gdur-Ddur 3/4) "geht, ihr unvergnügten Sorgen, lasst das Hertz in seiner Ruh" ist bemerkenswert wegen ihres strengen Periodenbaus, wie wir ihn noch nicht allzu häufig angetroffen haben: Vordersatz vier 4taktige Perioden, Mittelsatz drei 4taktige Perioden,

S. 68

zwei Perioden zur Feststellung der Dominanttonart- DC. Anschliessend ein Ritornell für die Instrumente, das tatsächlich nichts weiter ist als eine instrumentale Wiederholung der Aria, um den lieblichen Charakter des Stückes noch einmal zu beleuchten. Die Stimmführung in dem Gesangsteil ist eine sklavisch abhängige in Terzen und Sexten, was einigermaßen die Freude an dem Vokalsatz beeinträchtigt, während das Ritornell der Instrumente recht angenehm klingt (Beisp. 35).

Die nächste Gruppe (Rec. u. Ar. f. Sopran) trägt einen überaus lebendigen Charakter, auch textlich in der Bemühung, die Sorgen abzuwehren. Am besten gelungen scheint die Stelle:

Notenbeispiel 37

Die verminderte Septime gis-f scheint das schmerzliche Verhältnis besonders gut auszudrücken und leitet gleichzeitig zu dem resignierten Amoll (kann Seel' und Geist viel Gutes nicht beginnen"); mit einer kleinen Fioritura auf "Lebensbalsam" leitet das Recitativ zu DC.-Arie (4/4 Cdur-Amoll für Sopran, Violine u. Cembalo über, die wie oben gesagt, einen äusserst lebhaften Charakter durch die vorherrschende Figur  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{|}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{|}} \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{|}}$  etc. erhält. Im übrigen wechseln Stimme und Violine in etwas langen Koloraturen ab, um die Herrlichkeit des Lebens zu preisen "wo man keine Marter kennt". Im Mittelsatz der Arie, die hauptsächlich die gleiche metrische Figur benutzt, pausiert die Violine bis zum DC. Die zweite Gruppe (Rec. u. Arie

S. 69

f. Bass) trägt der Basstimme angemessen einen mehr ruhigen Charakter, was sich dem Text insofern glücklich beordnet, als hier die Klugheit als Mittel gegen die Sorgen empfohlen wird. Besonders die Arie ("Vernunft und Klugheit sind die Stütze, worauf der Mensch sein Glück baut") ist durch reichere Instrumentation (2 Violinen, Viola, Cembalo) unterstützt und bildet so ein Stück, dessen gemessene 12/8 (Emoll) sich den philosophierenden Gedankengängen des Textes würdig anpassen. Bis auf eine einzige Stelle am Schlusse des Vordersatzes wird diese Stimmung die ganze Arie hindurch festgehalten. Bei besagter Stelle übernehmen die Instrumente das Thema, während die Stimme eine ebenso schwierige wie unerwartete Koloratur als Figuration dazu ausführt:

Notenbeispiel 38

Der Mittelsatz (Gdur) nimmt dann wieder die ruhige Bewegung des Hauptsatzes auf.

Die Schlußgruppe (Rec. u. Arie a zwei) ist dadurch merkwürdig, dass bereits das Recitativ zweistimmig einsetzt, was wir sonst weder bei einer anderen mehrstimmigen noch bei einer großen Kantate vorfinden.

Durch diesen gemeinsamen Einsatz beider Stimmen bekommt bereits das Recitativ den Charakter eines Schlusses, der durch das "wohlan" zu Anfang (Beisp. 36) noch unterstrichen wird. In der Tat fasst auch inhaltlich das Recitativ noch einmal die Ergebnisse der früheren Stücke

S. 70

zusammen und fordert so zu einem durch Besonnenheit und Gelassenheit geweihten Lebensgenusse etwa im Sinne der Epikureischen Philosophie auf. Die letzte Presto-Arie (4/4 Gdur - Ddur) hat denn auch ein fanfarenartiges Thema zum Gegenstand,

Notenbeispiel 39

das in voller Instrumentation von allen Instrumenten angestimmt wird. Nach acht Takten setzen die beiden Stimmen in Terzen ein und bringen obige vier Takte mit dem Text "so lachet die Freude, so blüht das Vergnügen, nachdem sich der Kummer allmählich verzieht". Die nächsten vier Takte sind ein Zwischenspiel der Instrumente, dieser Wechsel wiederholt sich, und im Anschluß daran führen die Stimmen durch eine Triolenkadenz den Vordersatz zum Abschluß. Als Nachspiel dient obige achttaktige Anfangsfanfane. Der Mittelsatz, der hier wieder einmal nur vom Continuo begleitet ist, benutzt den gleichen Rythmus, kann sich jedoch auch nicht von der sklavischen Verkettung beider Stimmen durch die Konsonanzen freimachen und bringt daher wenig Neues. Im allgemeinen macht jedoch dieses frisch-fröhliche Lied an die Freude einen gefälligen Abschluß der Kantate, die uns insofern äußerst interessante Momente aufweist, als sie T e l e m a n , wohl verstanden als Kantatenkomponisten, auf einem Übergangsstadium zeigt: Meister in der Form, fügt er in

S. 71

glänzendem Aufbau die Teile aneinander, um nach den hin und her erwägenden Arien zum Schluss in dieses Presto der Freude zu münden. Andererseits besitzt er jedoch noch nicht die Leichtigkeit in der Behandlung polyphoner Sätze oder Feinheit in der Behandlung der Singstimmen, die wir in seinen späteren Werken bei ihm finden; wo die Stimmen zusammen auftreten, sind die harmonisch und rythmisch auf das engste miteinander verknüpft. Aus diesen Gründen möchte man diese Kantate zeitlich zu den Übergangswerken zählen, bevor sich T e l e m a n so in den mehrstimmigen Satz hineingearbeitet hatte, wie wir es später bei seinen polyphonen gearbeiteten grossen Kantaten finden werden.

Wir kommen nunmehr zur dritten großen Gruppe der Kantaten, bei denen zu den Singstimmen noch der Chor und natürlich auch volles Orchester getreten ist, und die wir bereits früher unter dem Namen "grosse Kantaten" zusammengefasst hatten. Von diesen sind uns erhalten, die Kantate zur Geburtstagsfeier Friedrichs V. zu Odensee und die Tageszeiten, die zwar auch ziemlich frei in der Form sind, aber sich doch sehr stark an die Kantatenform anlehnen.

S. 72

Die Tageszeiten.

=====  
In den Tageszeiten hat Telemann ein bekanntes Gedicht Zachariäs vertont. Friedr. Wilh. Zachariä, der Braunschweiger Professor, (der nach Gerber "mit seinen poetischen Talenten das zur Musik und nicht gemeine Einsicht in die Komposition verband<sup>1)</sup>"), gehörte zu den beliebtesten Dichtern um 1760. Aus dieser Zeit wird wohl auch die Komposition Telemans stammen, die uns ein Bild des gereiften und weit vorgeschrittenen Meisters gibt, wie harmonische Behandlung und Instrumentation zeigen. Im einzelnen ist das Werk dem Text gemäß in vier Abteilungen geteilt: Morgen, Mittag, Abend und Nacht, und jeder einzelne zerfällt wieder in Arien und Chöre frei aneinander gefügt oder durch Recitative verbunden. Wir haben also eigentlich vier Kantaten, die unter einem gemeinsamen Gesichtspunkt zusammengefasst sind.

Die erste Abteilung "Der Morgen"<sup>2)</sup> besteht aus einer Orchestereinleitung in Form einer dreiteiligen Symphonie, zwei durch ein Recitativ verbundenen Arien und Schlußchor. Die Symphonie für I. II. Viol., Bratsche und Basso beginnt mit tiefen langgehaltenen Noten und gibt so ein Bild der Nachtstimmung in ihrem ersten Teil (4/4

1) Gerber Lex.

2) Dieser Teil ist auch v. Joh. Ad. Hiller, Kant.u.Arien versch. Richtung (1781) komponiert.

S. §. 73

(4/4 Fdur), in die ab und zu eine angedeutete Figur des tonischen Dreiklangs fällt, bis sich allmählich nach den abgerissenen Tönen des Fdur-Dreiklages ein fanfarenartiges Unisono bildet, das wie ein Blitzstrahl der aufgehenden Sonne in die Dämmerung fährt. Noch einmal wiederholt sich der gleiche Vorgang, diesmal auf den Tönen des Dominantdreiklages Cdur. Dann schliessen einige kodaartige Cdur-takte den Vordersatz. Auch der Mittelsatz bringt wiederum das Spiel der sich erst allmählich findenden und verstärkenden Instrumente, während das Unisono diesmal

ein rasches Abwärtsstürzen der Instrumente nach Bdur-Gmoll bringt. Unter Benutzung der Triolen aus der Koda des Vordersatzes wird auch hier ein Nachsatz gebildet, mit dem das anschauliche Stückchen in Fdur schließt, das vielleicht Sonnenaufgang zu überschreiben wäre. Der zweite Teil der Symphonie ist eine leichte Tändelei unter ausgiebiger Benutzung des sich zu solchem Zwecke ausgezeichneten eignenden und damals sehr beliebten synkopierten Rythmus  $\dot{\bar{v}} \dot{\bar{v}} \dot{\bar{v}} \dot{\bar{v}}$  etc. Zuerst dürfte die Tonart Fmoll etwas befremden, die ja etwas besonderes Düsteres hat, doch erheitert der unmittelbar anschliessende dritte Teil in Fdur (3/8) sofort das Bild mit einer Art Tanzstückchen, das man wohl für eine kleine Bourrée halten könnte (Beisp. 29), und das ganz regelmäßige Liedform aufweist: Vordersatz vier 4 taktige Perioden und zwei Schlußtakte in Cdur - Mittelsatz drei 4 taktige Perioden - Nachsatz Wiederholung des Vordersatzes und zwei

S. 74

Schlußtakte in Fdur. Nun beginnt der Gesangsteil mit einer Sopranarie "Der Morgen kömmt, mit ihm die Freude" (Fdur 2/4). Dem Streicherorchester ist diesmal eine "kurze Trompete" mit ihrem hellen Klang beigegeben und eine Anmerkung bei der I. Violine besagt: "Das Starke mit der Hoboe, welche zugleich mit einer Quartflöte besetzt, und in die zwote Partie geschrieben wird". Um also Notensysteme zu ersparen, ist die besetzte Oboe und Quartflöte nicht ausgeschrieben, sondern die erstere spielt die Fortestellen der I. Violine, die Flöte die der II. mit. Die Arie selbst ist ein freundliches Lob der Sonne, jedoch ohne irgend welche Eigenart. Höchstens der Anfang des Mittelsatzes wäre hervorzuheben, wo der Text "in dem du aus dem Meere steigest, frohlockt dir eine halbe Welt" hübsch illustriert ist, indem zu den ruhig emporsteigenden Viertelschritten des Anfangs auch die Streicher in nachschlagenden 16tel von den tiefen Saiten der Instrumente bis zum 2 gestrichenem C aufsteigen, während die Trompete 10 Takte lang schweigt und erst bei "frohlocket" in kurzen dazwischengeworfenen Fanfaren wieder einsetzt. Das längere Recitativ ist meisterhaft in der Untermalung, Wort für Wort folgt der Dichtung die aus Streichern bestehende Begleitung, und es lohnte sich eigentlich, Takt für Takt aufzuzeichnen. Doch um nicht allzu ausführlich an dieser Stelle zu werden, soll versucht werden, mit kurzen Worten hier nochmals eine Probe Telemanschen Wortempfindens zu geben, zugleich mit

S. 75

we der Betrachtung, wie er den poetischen Inhalt in die Tonsprache übersetzt. Ein leuchtender langausgehaltener Ddur-Akkord in hoher Lage be-

ginnt das Recitativ "Der ganze Himmel schwimmt in Glanz, die güldenen Stunden führen einen Tanz um dich herum", und schon springen recitativisch aufgelöste 16tel und 32tel über die Saiten der Streicher. Es folgt ein jubelnder Ausruf "und grüssen, Sonne dich," bei dem die Instrumente einen Unisonotusch vollführen. Dieser selbe Tusch setzt noch einmal ein zur Illustration des schmetternden Klanges einer Kriegstrompete und zwar genau in den Naturtönen, wie noch heutigen Tages und wohl zu allen Zeiten die Trompete in ihren Naturtönen geschmettert hat:

Notenbeispiel 40

Desto stärker ist der Kontrast, wenn gleich darauf flötenartige hohe Sexten der Hirtenflöte folgen. Gleichfalls von ausgezeichneter Wirkung ist das tiefe ruhige Ddur (im stillen Thal), das ganz ähnlich wirkt wie jenes Ddur in der Kantate Ino (in die tiefste Meereshöhle, Beisp. 1). Allmählich wird das Recitativ ernsthaft bei der demütigen Aufforderung zum Gebet zu dem "der Erden schuf und Sonne leuchten ließ", und mit einer 16tel-Figur in strahlendem Cdur schließt es ab, in seiner lebendigen Illustration den besten Stellen gleichwertig, die wir bei T e l e m a n gefunden haben. Die folgende Arie setzt sich aus zwei Teilen zusammen, einem eigentlichen Gebet in Fmoll und einem Nachsatz in Fdur mit einer Aufforderung

S. 76

an alles was lebt, zum Schöpfer zu beten. Sehr bemerkenswert sind die Ausweichungen nach Desdur und die kühne Harmonik zum Schlusse (Beisp. 30). Auch hier kann man wieder verstehen, weshalb H. G r a u n einmal in einem Briefe die T e l e m a n ' sche Harmonisation mit einem "scharfen Gewürz" bezeichnet hat, wie wir bereits oben erwähnt haben. Der die erste Abteilung abschliessende Chor, der noch einmal eine Begrüßung des Morgens bringt, ist vierstimmig mit voller Orchesterbesetzung (Trompete, Oboe, Flöte und Streicher). Die Stimmführung ist gut, ohne allzu große Schwierigkeiten, aber melodisch ziemlich belanglos, bis auf einen seiner uns schon bekannten tonmalerischen Effekte: der unerwartete Eintritt eines ruhenden Esdur-Akkordes in tiefer Lage bei "die Schatten, die dich verbargen", während bei "entfliehen" wieder das siegreiche Jubilieren der Instrumente beginnt. Die Form des Chores ist eine zweiteilige.

Der zweite Teil des Werkes "Der Mittag" beginnt mit einer Alt-Arie (übrigens auch im Sopranschlüssel notiert). Ausgezeichnet muß der Klang der Altstimme zu dem gleichfalls sonoren der solistisch hinzu-

gefügten Violadigamba passen. Die in der DC.-Form abgefaßte Arie (Adur-Fismoll) ist im übrigen ziemlich langatmend und weitschweifig und vermag kein Interesse zu erringen, wohingegen das überleitende Recitativ wieder durchaus charaktervoll gearbeitet ist. Mit wenigen Takten sind wir mitten im Eichwald; der Bach rauscht, und

S. 77

der Westwind säuselt, und beides mit ebenso einfachen wie genialen Mitteln veranschaulicht: das Rieseln des Baches durch 16tel-Triolen der I. und II. Violine, mit denen die gestoßenen 16tel der anderen Instrumente im 4/4 Takt sich nicht vermengen, sondern im Gegenteil: dieses Durcheinander von 3taktigem und 2taktigem Rythmus ergibt, dass das Murmeln des Baches sinnfällig veranschaulicht wird. Das Säuseln des Westwindes schildert Telemann ebenso verblüffend einfach, indem er eine aufsteigende 32tel-Figur nur rythmisch um 1/8 verschiebt. Es ist gerade, als ob Telemann beabsichtigt habe, alle Naturlaute mit seinen vier Instrumenten zu kennzeichnen: in gemeinsamen hastigen Tremolo läßt er die Bienen summen und in breit - behaglich gehaltenem Gdur-Akkord die Herde lagern, das Horn des Hirten erklingt,

Notenbeispiel 41

und so geht es noch ein Weilchen fort, köstlich zu lesen, bis in sanftem Adur-Ausklang die Sehnsucht nach dem Lande, die schon Horaz in seinem "beatus ille, qui procul negotiis" ausgedrückt hatte, und die nach der damaligen Mode in keinem Schäferliede fehlen dürfte, auch hier zum Ausdruck gebracht wird. Dies bringt die Überleitung zu der 3/8 Arie Edur "laßt mich die süße Wollust fühlen", die mit Begleitung einer Gambe eine ungemein reizvolle Melodie bringt (Beisp. 31). Leider leidet diese Arie, wenigstens in ihrem ersten Teil, an Weitschweifigkeit, so daß eine

S. 78

gewisse Monotonie zutage tritt, die auch in dem Mittelsatz (Cismoll) nicht zu leugnen ist. Der Schlußchor ist nun wieder ein kurzes, unmittelbar anschließendes Stück, in der glänzenden Instrumentation von zwei Oboen, Gambe und Streichern "auf, folget dem jauchzenden Wagen der Sonne". Der Chor stellt an die Singstimmen, besonders an den Sopran ganz bedeutende Anforderungen, so dass zu unserer Zeit eine ziemlich große Ausbildung gehören würde, um Koloraturen, wie die folgende etwa, von einem Chor ausführen zu lassen:

Notenbeispiel 42

Mit diesem Freudengesang endigt der zweite Teil. Der dritte Teil, der Abend, hat zur Einleitung eine behagliche Tenorarie, der diesesmal außer den Streichern zwei Querflöten zu breitem Kolorit beigegeben sind. Die Arie (vergnüglich,  $\frac{7}{4}$  Gdur-Hmoll) ist eine DC.-Arie, in der die beiden Flöten im Wechsel mit den Violinen in ruhiger 8tel-Bewegung dahinplätschern oder durch leichte Triller den abendlichen Gesang der Vögel andeuten. Besonders der kurze Mittelsatz "hauche reine, frische Lüfte, schüttele Tau und Rosendüfte von den feuchten Schwingen ab" ist ein wonniges Durcheinanderzittern von 16tel-Figuren durch alle Stimmen, die in ihrer Gesamtheit eine fast moderne kleine Stimmungsmalerei ergeben; es sei hier nicht übergangen, eine kleine Probe davon anzuführen. (Beisp. 32). Auch das allmähliche Aussetzen der Stimmen, zuerst der Flöten, dann der Streicher, am Schlusse des Mittelsatzes ist ein beabsichtigtes

### S. 79

Dahinsterben der Melodie, bis endlich die Stimme mit dem Continuo allein vor dem Dc. übrig bleibt. Das Recitativ dieses Teils malt die Abend-schatten, die sich auf die Welt hernied<sup>er</sup>senken, in langgehaltenen Akkorden der tiefen Streicher und das abermalige Rauschen des Baches mit den bereits oben gekennzeichneten Mitteln der Vermischung von 16tel-Triolen und 32teln. Gleich jedoch fällt ein ruhender Sextakkord wieder ein und bereitet zum Schlaflied vor, das nun die zweite Arie bringt. Dieses Schlummerlied in sanft einwiegenden  $\frac{6}{8}$  ist von einer außerordentlichen Zartheit und Weichheit der Empfindung, so daß man häufig, besonders in dem Mittelsatz in Edur (die Arie steht in Emoll) an Schumann oder sonst einen Romantiker erinnert wird. Nur schade, daß sich Teleman bei dieser Arie nicht von der DC.-Form freigemacht hat, man wünschte in sanft einwiegendem Edur zu endigen. Wenn die Arie "schlaftrunken" überschrieben ist,  $\mathcal{S}$  spiegelt sich diese Stimmung auch in der absichtlichen~~en~~ unregelmäßigen zerrissenen Melodie wieder, wohl nicht gerade zum Vorteil derselben, jedoch zum Vorteil einer bedeutenden Steigerung der Ausdrucksweise:

### Notenbeispiel 43

Das Ende des Vordersatzes bringt ausnahmsweise zwei Fermatentakte hintereinander, so dass man erst bei genauerem Zusehen erkennt, dass der erste Fermatentakt nicht wie sonst das Ende des Vordersatzes bedeutet, sondern ein Trugschluss ist,

S. 80

der auch zu dem Zwecke angebracht ist, langsam auf das Einschlafen vorzubereiten, das sich in den nächsten Takten tatsächlich vollzieht. Erst wiederholt jedes Instrument noch eine abgerissene Phrase aus dem früheren Zusammenhang und verstummt dann, bis schliesslich der Basso auf einem tiefen e endigt, womit der Satz einschläft.

Der Schluß der dritten Abteilung wird von einem Chor in einer Fugenform gebildet, der das Thema

Notenbeispiel 44

zum Fugenthema nimmt und unter Benutzung des Seitenthemas

Notenbeispiel 45

die Fuge streng durchführt. Die Orchesterbegleitung ist auf die Stimmen verteilt, so dass die zwei Querflöten und die I. Violine mit dem Sopran, die zweite mit dem Alt, die Bratsche mit dem Tenor und der Basso mit den Bässen geht. Die Fuge ist für alle vier Stimmen, die reichlich instrumental behandelt sind, wieder ziemlich schwer auszuführen.

In der letzten Abteilung, "die Nacht" betitelt, ist nun die Solopartie passenderweise dem Bass anvertraut, wie überhaupt hier die dunklen Klangfarben vorherrschen. Auch die Flöten sind verschwunden, dafür ist ein Fagott hinzugetreten. Gleich der Klang des Cmoll in der ersten Arie bringt den dunklen Charakter schwarzer Schatten. Im ganzen genommen hat Telemann in der Komposition ein feines musikaesthetisches Befinden bekundet:

S. 81

dem Morgen teilt er die hellfreudige Sopranstimme, die schmetternde Trompete und das muntere Fdur zu; der Mittag erhält die reife Altstimme, die sich mit dem pastosen Gambenklang so gut vermischt und ein strahlendes Adur; der Abend erhält die männliche aber doch noch hellgefärbte Tenorstimme, die an die Abenddämmerung auf dem Lande erinnern - den Flöten der Hirten und als Tonart dazu ein flaches Gdur, das durch die Benutzung des parallelen Emoll in den sordinierten Geigen des Schlummerliedes immer mehr der Nacht zuzueigen scheint. Und nun endlich die "Nacht", dem Basse zuerteilt mit Fagott und Pizzicato der Streicher in tief dunklem Cmoll, das allerdings bei der die Nacht symbolisch auffassenden und die Finsternis des Grabes mit dem Licht der ewigen Seligkeit vertauschenden zweiten Arie gegen das helle Cdur eingewechselt wird, das dann bis zum Schlusse anhält.

Musikalisch ist zu bemerken, daß leider diese letzte Abteilung sich nicht auf der gleichen Höhe der früheren hält. Gleich ~~de~~ in der ersten DC.-Arie (Cmoll-Gmoll) wird versucht, in düsteren Klangfarben und Harmonien den düsteren Schatten der Nacht zu malen, ohne dass man einen bestimmten Eindruck davon erhält. Am besten in diesem Teil ist wieder einmal das Recitativ gelungen. Ein kurz abgerissenes "sie kömmt!" und ein hoher Esdur-Akkord in den Streichern flammt auf, um das Schimmern des nächtlichen Sternenkleides im Verein mit der hohen Lage der Baßstimme

S. 82

auszudrücken. Nunmehr folgt eine ebenso einfache wie interessante Stelle (Beisp. 33), der sowohl das Läuten der Todesglocke wie der Taktwechsel und der verminderte Septimenakkord auf fis, gefolgt von dem Quintsextakkord auf as, etwas trostlos Irrendes gibt. Um so blendender ist der Effekt des plötzlich eintretenden Cdur: "Von jedem Stern ruft ihm ein Engel zu, daß er unsterblich ist". Also wird auch hier die Nacht mit dem Tode identifiziert, und von dieser Symbolik dann in der folgenden Cdur-Arie (2/2) mit zwei Oboen, Fag. u. Streichern ausgiebigster Gebrauch gemacht. Die Arie selbst ist wieder etwas ausgedehnt und nicht gerade fesselnd, verwendet vielmehr als Thema die drei Töne des Cdur-Dreiklages zu imitatorischer Arbeit, ohne besonderes Interesse an dieser erwecken zu können. Ein kurzer Schlußchor, gleichfalls in Cdur, beschließt das Stück. Derselbe zerfällt in zwei Teile; eine Staktige Periode von liedmässigem Charakter "der Herr ist Gott, ein Gott <sup>der</sup> von Ehren, der Herr ist Gott, ein Gott <sup>der</sup> von Macht" und ein Fugato, das in seiner Durchführung, auch dem Texte gemäß, an seinen Stil <sup>in</sup> der geistlichen Kantate gemahnt und z.B. auch Übereinstimmung mit dem Stil des ersten Chores der Gläubigen aus dem "Tag des Gerichts" (auch in Bd. 28 der Denkmäler deutsch. Tonk. veröffentlicht) aufweist. - So sei denn bei einem nochmaligen Überblick über das Werk festgestellt, dass wir auch in den "Tageszeiten"

S. 83

sowohl melodische Einfälle wie tonmalerische und charaktervolle Naturschilderungen in großer Zahl angetroffen haben, gar nicht zu vergessen die teilweise recht gute kontrapunktische Arbeit, die ja wohl bei einem Musiker seiner Zeit und seiner Qualität Selbstverständlichkeit war<sup>1)</sup>. Wenn also T e l e m a n ' s Werke zum Teil einmal der Vergessenheit entrissen und sei es durch Druck, sei es durch Aufführung, zu neuem Leben erweckt werden sollten, so dürften neben der Kantate Ino, die ja ihre Würdigung bereits mehrfach gefunden hat, auch die Tageszeiten von Z a c h a r i ä nicht vergessen werden.

De danske norske og tydske undersatters Gloede.

Als letzte Kantate sei diese typische Vertreterin der großen Kantate für Solo, Chor und Begleitung angeführt. Sie ist aus Anlaß der Geburtstagsfeier Königs Friedrich V am 31. März 1757 geschrieben von Salomon von Haven, dem Kirchenvorstand zu Odensee, und wohl nur dem "beröhmte Capelmester in Hamborg"<sup>2)</sup> Telemann zur Komposition übergeben worden. Das einzige in der Bibl. Berlin befindliche Exemplar ist ein ausgezeichnetes Stich, dessen Text merkwürdigerweise in drei Sprachen, dänisch, deutsch und lateinisch abgefaßt ist. Der erste Teil besteht aus dänischen Arien und Chören

1) Tel. hat zwar außer als kleiner Knabe bei Christiani nie einen Lehrer gehabt, hat sich aber in Leipzig eingehend mit dem Studium von Kuhnens's Fugen und Kontrapunkt befaßt, was ihm den Lehrmeister ersetzte.

2) Wie das Titelblatt besagt

S. 84

dann schiebt sich eine deutsche Aria mit Chor und Recitativ ein, und den Schlußteil bilden lateinische Sätze. Die Begleitung ist ein ausgesetzter Bass oder auch eine ausgeschriebene Cembalo- oder Orgelstimme. Trotz jeder fehlenden Angabe, welches Instrument die Begleitung zu übernehmen hat, möchte Verfasser annehmen, daß es die Orgel ist, da dem ganzen Charakter der Kantate nach diese Feier wohl in der Kirche stattgefunden haben mag. Auch diese grosse Kantate weicht ziemlich stark von der strengen Kantatenform ab und zeigt eher einen suitenartigen Charakter; häufig sind die verbindenden Recitative weggelassen oder bilden nur eine kurze Einleitung zu der Arie. Eine Symphonia leitet die Kantate ein, dann folgt ein dreimaliger Wechsel von Rec. Aria.- Rec.-Chor (dänisch), Rec. Arie und Chor (deutsch) und schließlich Ar. Rec. Ar. und zwei Schlußchöre (lateinisch). Die Sätze selbst sind stets klein und sehr wenig bedeutsam im Vergleich mit den Sätzen aus anderen Kantaten, es scheint eben eine bestellte Arbeit zu sein, der die innere Triebkraft fehlte. Die Symphonia (4/4 Fdur) besteht aus dem mageren Thema

Notenbeispiel 46

das in moll wiederholt wird und leider bald diese besser klingende Farbe wieder aufgibt und durch eine Überleitung in 16tel-Triolen wieder in das alte Fahrwasser gleitet. Auch das nächste Recitativ mit seiner Arie (3/4 Fdur) ist eine ganz kurze Lobpreisung ohne musikalische Bedeutung,

S. 85 wohl auch der Grund zu dieser feierlichen Lob- Preis- und Dankkantate dagegen fällt der erste Chor "Hav Tak o store Gud" (Bdur 3/2) durch seinen eigenartigen Rythmus auf. (Dem auf dem schlechten Takteil einsetzenden Thema folgt eine merkwürdige Deklamation, die wohl mehr auf den Wortlaut als auf die melodische Linie Rücksicht nimmt. Aus solch kleinen Stellen ist wohl Gerber's Bemerkung<sup>1)</sup>, die auch von Ottzenn angefochten wird, zu erklären, daß Telemann über dem ängstlichen Bestreben richtig zu deklamieren, die Melodie verloren habe. Meistenteils haben wir allerdings bei Telemans Arien eine sehr schlechte Deklamation gefunden, die sich wenig mit der Melodie vereinen wollte, wie es auch Ottzenn im zweiten Teile seiner Arbeit aus Telemann's Opern zu beweisen sucht. Hier heißt die Stelle folgendermaßen:)

Notenbeispiel 47

An diese Stelle fügen sich einige kanonisch gearbeitete Takte an, die zu einem Taktwechsel (4/4) überleiten, der etwas Feierliches an sich hat und nun einen längeren Kanon bringt (Kong Frederich skee lykke og det i Jesu navn) und ihn fast choralmäßig durcharbeitet. Die nächsten Nummern sind wieder sehr wenig interessant bis auf eine 3/8 Allegretto-Arie von ausgesprochen lieblichem Charakter, bei der man unwillkürlich an Händel'sche Anklänge denkt<sup>2)</sup>.

1) Lex. S. 630

2) Sein Verhältnis zu Händel Vergl. S. 16

S. 86

Notenbeispiel 48

Unmittelbar an die Arie schließt sich ein kleiner Chorsatz an (2/4), der das liebenswürdige Stück munter beendet. Die jetzt eingeschobene deutsche Arie mit Chor und vorhergehendem Recitativ löst eigentlich den ganzen Knoten der Existenz dieser Kantate, indem mit der etwas primitiven Form kund und zu wissen getan wird, daß das "hiesige Gymnasium mit Schmuck besteht und bleibt, <sup>bis</sup> das die Welt vergeht", weil Gott, soll heißen Friedrich V, dessen Bau "schön und recht durch Mittel hat beschwert". Und so setzt denn die Aria (6/8 Gdur) in hüpfenden 16teln ein, um den "grossen Gott um Segen für den Monarchen anzurufen". Die 16tel-Bewegung wird dann beim Einsatz des Chores zu einer imitatorischen Stimmführung zwischen Sopran und Bass "der gönnet uns den Bau und lasst dazu das Geld". Dies

wird wohl auch der Grund zu dieser feierlichen Lob- Preis- und Dankkantate gewesen sein. Nachdem die Arie mit den gleichen 16tel vom Anfang geschlossen hat, beginnt der lateinische Schlußteil, indem durch jeden Satz ein anderer Zug des Königs zur Verherrlichung hervorgesucht wird: friedliebender, von "Friedrich" abgeleitet (paci habens), Apollo, Pater patrie etc. Musikalisch bieten nur noch die beiden Schlußchöre Interessantes, während die vorhergehenden Arien reichlich steif

S. 87 ... und indifferent gearbeitet erscheinen. Ansprechend dagegen ist der Chor.

#### Notenbeispiel 49

Er klingt halb wie ein Kirchenlied, halb wie eine Jubelhymne und trifft so den gewünschten Charakter ziemlich glücklich. Auch die sich anschließende Aufzählung der Länder Friedrichs V in den verschiedenen Stimmen auf gleicher Tonhöhe ist geschickt gemacht und wirkt etwa wie die wiederholten "Retterin, Retterin des Gatten sein" aus dem unvergleichlichen Schlußchor im Fidelio (s. obig. Beisp. B). In den Schlußchor (2/2 Fdur) der eine nochmalige Jubelhymne bildet, ist geschickt mitten im Jubel ein frommer Satz eingefügt, gerade wie im Finale des Freischütz auch mitten im jubelnden Allegro der kleine Satz "ja, laßt uns zum Höchsten die Blicke lenken" eingeschoben ist. So sehen wir auch hier einige ruhige Takte (devote) als Gebet für die glückliche Zukunft des Herzogs, deren 6/8 Takt einen innigen Ruhepunkt in die Freude der schnellen 4/4 bringt. Über einer punktierten Figuration des Basses erhebt sich das einfache Thema (Beisp. 27) (in nomine Jesu Christi confundar), das getreu zuerst in der Oktave und dann nach Art eines Quintkanons in der Quinte geführt wird. (Beisp. 28) Ein in festen Quintenschritten (Dominante-Tonica) zwischen den Stimmen

#### S. 88

abwechselndes nun quam, nun quam confundar beschließt das Stück. Betrachtet man die Kantate noch einmal in ihrer Gesamtheit, so kann man sich wohl des Eindrucks des erzwungenen und steifen nicht ganz erwehren, andererseits muß man aber zugeben, daß diese große Kantate bei Berücksichtigung des Stoffes wiederum von großem Geschick und besonders großer Anpassungsfähigkeit an das gestellte Thema zeigen. Besonders in der Behandlung der Chöre zeigt T e l e m a n hier einmal eine melodisch und kontrapunktisch überaus flüssige Schreibweise, wie sie z. B. in dem

letzten Jubelhymnus "vigeat Tota domus regia" mit den bereits oben behandelten Übergängen zum Gebet offenbar wird (Wenn man die Form betrachtet, erhebt sogleich, daß man, wenn sich die einzelnen Teile noch etwas voneinander ablösen, bereits Andeutungen in der Entwicklung der Kantate zum Oratorium finden wird, wie es dann auch bei den späteren Meistern nach T e l e m a n zur Tat geworden ist.)

In vorliegender Besprechung der weltlichen Kantaten T e l e m a n ' s haben sich nun die entgegengesetztesten Dinge gezeigt; wenn auch allen vom Standpunkte des Verfassers aus gefällten Urteilen keine Allgemeingültigkeit beigelegt werden soll, so gibt es doch für den Musiker, zumal für denjenigen, der durch reproduktive

S. 89

Arbeit an eine objektive Betrachtung jeder Kunst aus dem Sinne ihrer Zeit heraus gewöhnt ist, gewisse allgemein aesthetische Linien als Grundlage der Kritik, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum heutigen Tage nicht sonderlich geändert haben. Deshalb mag es zum Schlusse noch erlaubt sein, eine Zusammenstellung der Beurteilungen T e l e m a n ' scher Kunst seitens seiner zeitgenössischen und späteren Kunstkollegen und Kritiker zu geben, um zu sehen, inwiefern diese Urteile auch durch den kleinen Teil T e l e m a n ' scher Arbeiten, der im vorhergehenden betrachtet worden ist, ihre Bestätigung finden. Zum Teil haben wir ja bereits Gelegenheit gehabt, bei einzelnen Stellen kritische Aussprüche heranzuziehen, so z. Bl. bei Besprechung der Kantate "von geliebten Augen brennen" das Urteil, das E i t n e r in seinem Aufsatz in den Monatsheften f. Musikgesch. gefällt hat:<sup>1)</sup> "T e l e m a n kann entsetzlich bummelig schreiben etc."... Und tatsächlich haben wir wohl in obiger Kantate wie auch in der "ich liebe dich wie meine Seele", u.a. einzelne Stücke vorgefunden, denen Saft, Kraft und Empfindung unbedingt abzusprechen wären, so daß wir bei unserer Betrachtung noch manches Mal das gleiche Zitat hätten heranziehen können. Wenn es aber bei E i t n e r an einer anderen Stelle des gleichen Aufsatzes heißt<sup>2)</sup>: "Nur selten

1) 16,46

2) 16,41

S. 90

kommt uns ein Stück von K e i s e r in die Hand, was uns so langweilig anguckt, als diejenigen seiner Zeitgenossen, obenan der Sittenprediger T e l e m a n " , so wird dieser Satz in der Verallgemeinerung nicht un- widersprochen bleiben dürfen. Wenn T e l e m a n auch entsetzlich

bummelig schreiben kann, so sind doch wiederum eine sehr große Zahl sehr guter und gar nicht langweiliger Arbeiten allein in unseren Kantaten eingestreut, dass man nach Prüfung der Keiser'schen Stücke sich nicht dem gleichen Urteile wird anschliessen können<sup>1)</sup>. Natürlich wird es bei einem Vielschreiber, wie Telemann<sup>2)</sup>, der eine Komposition so schnell entwarf wie andere einen Brief, bald eine bessere und bald eine schlechtere Arbeit geben, wie ja kaum ein Komponist (vielleicht mit Ausnahme R. Wagners, bei dem ja jede Arbeit in ihrer Art vorzüglich ist) stets Gleichmässiges geschaffen hat. Wie wäre es aber möglich gewesen, daß Telemann bei seinen Zeitgenossen sich einer solchen Verehrung erfreuen konnte, wenn unter den unendlich vielen Kompositionen des "vielleicht größten Vielschreibers, der je gelebt,"<sup>3)</sup> sich nicht auch unendlich viel Hervorragendes gefunden hätte. Veröffentlichte doch Mattheson in seiner Ehren-

1) Vgl. Leichtentritt. R. Keiser in seinen Opern  
Berl. Diss.

2) Vgl. Händels Ausspruch Hawkins, history, Bd. 5. S. 260.

3) Denkmäler deutscher Tonkunst Bd. 28 S. 1.

pforte<sup>1)</sup> den Vers: "Ein Lully<sup>4)</sup> wird gerühmt, Corelli läßt sich lobben, ein Telemann allein ist über's Lob erhaben", und Schubart nannte ihn "unsern größten Meister"<sup>2)</sup>. Allerdings bezieht sich dieses Urteil im besonderen auf den Kirchenstil, in welchem ihm "Tiefe, Psalmenflug, Höhe, Würde und Majestät mit einem Herzen vereinbart, das ganz von Religion durchdrungen ist", nachgerühmt werden. So bleibt es denn immerhin ein Problem, dass ein so hoch verehrter Meister gleich nach seinem Tode in völlige Vergessenheit geriet, was vielleicht nur mit dem Aufleuchten hellerer Sterne am Kunsthimmel zu erklären ist. Erst von der neueren Musikforschung wurde Telemann wieder teilweise ans Tageslicht gezogen. Nunmehr wurde er allerdings weniger günstig beurteilt. Sowohl Spitta in seiner Bachbiographie, wie Chrysander in der Händelausgabe unterziehen seine oberflächliche Schreibweise einer scharfen Kritik und Riemann<sup>3)</sup> nennt ihn "einen deutschen Komponisten von amtswegen", d. h. er schrieb mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit die Werke nieder, wie er sie brauchte oder wie sie verlangt wurden." Diese Schreibweise prägt sich in gewisser Weise auch in der meist stereotypen Form aus, in der, wie wir gesehen haben, der überwiegende Teil der Solokantaten abgefaßt

1) Ehrenpforte S. 369.

2) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst S. 175

3) Lex.

4) Bei dieser Zusammenstellung der Namen "Lully" und "Telemann" sei bemerkt, daß Tel. diesen älteren Meister bereits in seiner Jugend

auf das eifrigste studiert hat. Wie seine Jugendoper "Sigis\_mundus" in Lully'scher Manier abgefaßt gewesen sein soll, so schrieb er auch noch später eine große Zahl von "Ouvertüren" im gleichen Stil. (Gerber Lex.)

S. 92

(Ar. Rec. Ar., oder etwas erweitert Ar. Rec. Ar. Rec. Ar.) und die treffender Weise mit der Schneiderei verglichen worden ist. Mit Ottzenn<sup>1)</sup> der sich richtiger Weise eines abschließenden Urteils enthält, da dort nur die Opern wie hier die Kantaten erörtert werden, berichtigen auch wir G e r b e r s Urteil (Lex.): "In seinen Arien ging öfters über dem ängstlichen Bestreben, richtig zu deklamieren, die Schönheit der Melodie verloren." "Und überhaupt war seine Deklamation im Recitativ vortrefflich" fährt G e r b e r<sup>3)</sup> dann fort, was man wohl in allen Teilen wird unterschreiben können, da wir unter den vielen ausdrucksvollen und charakteristisch gearbeiteten Recitativen höchstens auch einige uninteressante oder gleichgültige, aber wohl kein einziges schlecht gearbeitetes Recitativ gefunden haben. O t t z e n n<sup>2)</sup> behauptet, daß T e l e m a n ' s Hauptbegabung in der Komik läge, während die ernstesten Stücke selten tief wären. Dies werden wir nun nach den obigen Untersuchungen entschieden leugnen müssen. Wenn auch komische Zeichnungen vom Range des Weiberordens und der Kantate "bin ich denn

1) Ottzenn S. 81

2) S. 71 ff.

3) Gerade Gerber betont Lully's Einfluß auf T. von Jugend auf. Da Lully nun in seinen Opern besonders die Wichtigkeit des Textes und der Deklamation hervorgehoben hat und so gleichsam ein französischer "Reformator" der italienischen Musik mit ihren vielen Verzierungen wurde, so ist es klar, daß diese mehr recitativische Behandlung des Wortes sowie dessen Untermalung auf Tel.'s ausgezeichnete Behandlung der Recitative eingewirkt hat. Allerdings hat er sich vom italienischen Einfluß - zumal in den Kantaten - nie ganz befreit, aus dieser Mischung resultiert wohl der verschiedenartige Stil seiner Kantaten-Komposition.

S. 93

so gar verlassen" zu verzeichnen sind, so darf man doch auch sagen, daß ein Komponist, der eine Kantate "Ino", "sobald wird man das nicht vergessen" oder "Tageszeiten" schrieb, mindestens gleich viel Innerlichkeit und Tiefe wie Talent zur Charakterzeichnung besitzt, und daß auch in den Recitativen sich ein starkes dramatisches Talent offenbart, sowie daß seine Kunst in der Stimmbehandlung wie Instrumentation allmählich doch im Verhältnis zu den bescheidenen Mitteln seiner Zeit eine bedeutende Höhe erreicht hat. Immerhin ist hier neben viel Licht auch starker Schatten (besonders in der mangelnden Durchführung) vorhanden, und so wird eine umfassende Würdigung dieses eigenartigen Musikers erst dann möglich sein,

wenn auch seine geistlichen und Instrumentalwerke, die weit in Europa verstreut liegen, einer Sammlung und kritischen Würdigung unterzogen worden sind, insgesamt ein großer Bau, zu dem diese Arbeit ein Steinchen beitragen möchte.

Notenbeispiele innerhalb des Textes

1. (S. 9)

Joh Kopf und fliehe zwat

2. (S. 10)

Die Regungen zu überwinden

3. (S. 10)

verge --- Bens flecken

4. (S. 12)

u.s.w. drum

5. (S. 14)

Ach grausamer, doch o fone t Mund! So soll die Krie ein Trostwort und die Hören?

S. 14

6. (S. 21)

Rin und Rer --- Rin und Rer --- Rin und Rer

7. (S. 23)

La La La, La La La, La...

8. (S. 23)

9. (S. 23)

10. (S. 25)

(S. 26. Thema...) (Liebe kennt die Trennung nicht)

11. (S. 27)

12. (S. 28)

13. (S. 28) Darf ich Lieben? Darf ich Lieben oder nicht?

Tod --- --- Bin in Tod

14. (S. 29)

Joh Regemich zu deinen Füßen und fle - Redich, so Redich kann

15. (S.32)

16. (S.32) Die Hoffnung ist mein Leben

17. (S.32) der bleibt das Herz, der bleibt das Herz, das Herz erge- ben (S.33)

sein Glück vergebens

18. (S.34)

Pastorel- Pa uenga Bella

(S.35 „Figuren...“)

19. (S.37)

20. (S.38)

Voglio amarti o caro Nume

(S.38, z.B.:)

21. (S.40)

Hörst doch, ihr Karten Sterne, Hörst doch...

(S.41) spitto ascendendo no

22. (S.42)

Ja wahr! Wie schwogeth Ket...

23. (S.42)

ob sie auch mit Verchup betgebens Raffen muß

(S.43. Gegenstand...)

26. (S.45)

vergüget meine Brust

27. (S.47)

sie kläpen schön von außen

(S.49. Formel...)

(S.49. das...)

zu viel zu viel

28 (S. 49)

seine Ru - he stören (S. 50 „Quarten...“)

(S. 50 „Tanzschritt...“)

(S. 51 „Pädel...“)

Saft und Kraft

und niemand kann mich drum bestrafen

popcia, popcia

29 (S. 51)

30 (S. 52)

31 (S. 54)

Ei, wie würdet ihr nicht Pa - chen  
wohin, wo soll ich hin?

32 (S. 55) f

33 (S. 55) p

I. Viol. U. II. Viol. U. II. Viola B.c.

34 (S. 57)

Lento 4/4 Wo bin ich? O Himmel! Ich atme noch Leben, o Wunder! O Wunder etc.

35 (S. 59)

Heint ich nicht, meint ich nicht, ich nicht etc.

36 (S. 64)

37 (S. 68)

Ich sah den jungen May so lang als man an Guck, wie Sittchen Rängt

Star Nr. 9, 16 Systeme ©

X bei Viertel

38 (S. 69)

Viol. unison

Bassstimme

39 (S. 70) *Baut Presto*

40 (S. 75)

41 (S. 77)

42 (S. 78)

43 (S. 79)

jauchzende Chor empor

44 (S. 80)

Komm Roland schlaf, die matten Augen sinken

45 (S. 80)

46 (S. 84)

Vom Aufgang bis zum Untergang erschallen

47 (S. 85)

Lau Tak o store Gud! For denne Konges Guede...

48 (S. 86)

und

49 (S. 87)

O quam laeta est dies ista...

Danitov

Rolantov

a)

B)

# Notenbeispiele (Anfang)

1.) 2.)

1. Viol. etc. Willkommen, willkommen, allmächtiger May

2. U. etc.

Viola etc. Ich sah den jungen May, seine Silberlocken etc.

Sopr. In die tiefste Meereshöhle etc.

B.c.

3.) 4.) 5.)

Sekt, seht, die Traube blickt hervor

Flöte I

Flöte II

Viol. I

Viol. II

Uda

Sopr. sangen ihm die Perlen als er zur Erde sank, seufze-

B.c.

X Hier hat der Abschreiber wohl das Trillerzeichen vergessen, das sich aus der symmetrischen Stimmführung der beiden Flötenstimmen ergibt.

6.) 7.)

die gan - - - - - ze Natur etc.

Sopr. Ruht jetzt an, ihr zarten Glieder etc.

B.c.

Handwritten musical score for five staves. The staves are labeled on the left as I-C, II-C, III-C, Uda, and Soprt. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics for the Soprano part are: "ten vor die - Be die Nachtigallen aus allen Gebü - - - - - ocken". The word "etc" appears at the end of each staff.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is labeled "Tenor" and the bottom "B.C.". The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics for the Tenor part are: "Reicher habst du klen Luft" and "womit eine Glut durch Karbu. Aden läuft, die mich weit mehr noch wärmt". The number "8)" is written above the first measure and "9)" above the second measure.

Handwritten musical score for one staff. The staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "etc.". The number "10)" is written above the first measure.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is labeled "Tenor" and the bottom "B.C.". The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics for the Tenor part are: "So ist's! Die Liebe gleichst du mit deinen schönen Früchten." and "Babel ist ein Tag so wunderbar abman im Frühlings nicht gesehen, Babel sieht es ziemlich finster aus". The number "11)" is written above the first measure.

Handwritten musical score for one staff. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "X Anmerkung: Den Zeigefinger auf die Seite setzen und heruntergleiten lassen." and "12)". The number "12)" is written above the first measure.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is labeled "Soprt" and the bottom "B.C.". The music is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics for the Soprano part are: "Der mit ganz unversehertem Triebe sich Reimlich in mein Herze fliegt etc". The number "13)" is written above the first measure.

14) *allegro*

Sopr. Sollt ich mich der Lieb ergeben? Sollt ich mich der Lieb ergeben? Weg mit wegmien Bet ist Frey etc.

B.c.

15) 2 6 6 6 6 4 6 5 16)

Sopr. Ad, Ad, vergebner Schlaf, ad, vergebner Schlaf etc. was mich was schmerzt, doch auß equidet, drum, etc.

B.c.

16a) 6 5 4 6

Viol. etc.

B.c.

17)

Viol. etc.

Sopr. der was schöner, was schöner, de was schöner Bet ist an etc.

B.c.

18)

Viol. etc.

B.c.

19)

Viol.

20)

Sopr. mein Schmerz - - - nicht trüben kann etc. du schrei - - - zert etc.

B.c.

21) 6 4 6 #

22)

Sopr. Ich Be- be dich Bis an mein Ende etc. Ich will u. will auch nicht, was ich will, sagt comit!

B.c.

S. Star Nr. 99 16 Systeme ©  
 B. C.

23)

Sopr.

Ich weiß nicht mehr, mir ist, ich weiß nicht mehr ich weiß nicht mehr, nicht mehr

B.c.

24)

b b b b b b b b b b etc.

25)

etc.

26)

etc.

27)

28,

Sopr. *Stet inconcussa* *In nomine Jesu... etc.*

Bass. *Stet inconcussa* *In nomine Jesu Christo etc*

B.c. *6 6 6 7* *6 6 4 6*

29,

30,

I. u. II. u. *etc*

Vclla *etc*

B.c. *6 6 6* *etc 31)*

Sch. zue. P. Kopf ab und

32,

33,

Fl. I. *etc*

Fl. II. *etc*

I. u. II. u. *etc*

Vclla *etc*

B.c. *6 # # # 6*

Vcllo *Lauchet reine, frische Luft* *schüttele Tau und Rosendüfte von den... etc.*

B.c. *6 # # # 6*

Laß mich die süße Wollwolke fühlen, indem mich tausend Hüfte kühlen

Er könt die hochgeliebte nachhagen, indem er unter Qualen und auf den Staub hinsieht, der es bedeckt wird.

und:

34)

B.c. *semper Peto vivo - - - - - datui voi* *fiammo - - - - - etc.*

B. Star Nr. 2516 Systeme

I. O. etc.

II. O. etc.

Viola etc.

B.c. etc.

36) Rec.

Sopr.   
 Wo! Kan! so sey der Schluss gemacht, den Sorgen geb'ich gute Nacht!

Bass etc.

B.c.

37,

etc

38,

39,

Bass   
 Darum will ich freudig Raffen, Hoffnung soll die Lösung sein

Sopr.   
 Amor könt mich freudig baden

B.c.   
 666 666

40) Adagio

Sopr.   
 und mein Herz spricht nein dazu

B.c. etc.

41,

Sopr.   
 voll List, Betrug, voll List, Betrug etc.

B.c.

42)

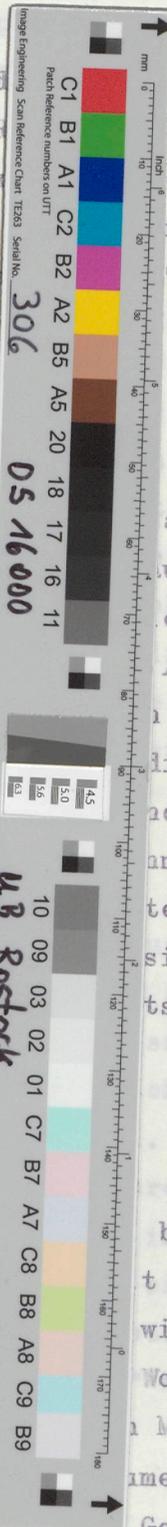
Sopr.   
 Das Geliebte zu veruchen kömmt mir wadern Herzen nicht etc.

B.c.

Dieser Rythmus wird auch im Mittelsatz beibehalten, der das etwas veränderte Thema von Hmoll nach Amoll führt. Im zweiten Recitativ sucht sie die gebrochene Ruh (durch eine verminderte Septime)

S. 41

gis-f veranschaulicht) zu finden, in ihr Herz einlässt, was nun in C ausgedrückt wird. Der punktierte klingt jedoch im schnellen 3/8 Takt. Ziemlich kühn ist die harmonische die nach dem jedesmaligen Auftreten



den Schein süsser Hoffnung in Arie (3/8 Amoll-Gdur presto) wird auch wieder aufgenommen, leudig: ung dieses Satzes im Cembalo, Themas fortfährt:

Notenbeispiel 22

Auch in dieser Arie wieder eine halber Tonschritte; so heisst es Vergnügen in des liebsten Arme li e c h , e c h usw. verwendet wird etc. So zeigen sich auch in diese Schreibweise innerhalb desselben in der zweiten der punktierte Ryt schliesslich in der Schlussarie e 4taktigen 3/8 Perioden mit punkti da sich bei Telemann so ziemlich J erfreut, und nicht ein einheitlic wie wir es bei unsern grossen Me

Vorliebe für die Verwendung atze "denn du wirst noch mit ausschliesslich die Tonfolgen e Transposition h g fis Ansätze zu einer einheitlichen der ersten Arie die 12/8 die Halbtonschritte, und adung dieser Elemente zu amus, allerdings nur Ansätze, te einer eigenen Schreibweise sich in allen Werken offenbart, tstellen können.

S. 42

Sobald wird man das nicht vergesse

Die Kantate, die treuer Liebe ge Sondershausener Sammlung aus dre Wiederum wird hier ein Gefühl an dich wie meine Seele", aber in s aller Einfachheit kunstvollen mus Kantate einen ganz andern Rang w führter, die ja gleichfalls die erste Arie "sobald wird man das nicht vergessen, wo Herz und Seele liebt und lebt", hat ein ruhiges, würdiges Thema zum Gegenstand.

besteht wie die meisten der t ihren Verbindungsrecitativen. wie in der Kantate "ich liebe Worten und mit so passenden in a Mitteln, dass man dieser men müssen als etwa oben ange- Gegenstand genommen hat. Die

Notenbeispiel 23