

Die musikalischen Wochen Georg Philipp Telemanns

Die Organisation einer Sammlung von Musikstücken nach Tagen, Wochen oder Monaten blickt auf eine lange Geschichte zurück. In der Musik für den Gottesdienst ergibt sich eine solche Anordnung gleichsam aus der Natur der Sache, nämlich der Zugehörigkeit von Texten und deren Vertonungen zu bestimmten Tagen bzw. Festen im Kirchenjahr. Dementsprechend häufig sind in allen Epochen Zusammenstellungen liturgischen Repertoires, die einem ‚kalendarischen Prinzip‘ folgen. Sie reichen von den mittelalterlichen Choralhandschriften über groß angelegte Kompendien von mehrstimmigen Sätzen z.B. für das Messproprium in der Renaissance bis hin zu den zahlreichen Kantatenjahrgängen von protestantischen Komponisten aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hingegen sind weltliche, speziell instrumentale Werke, in denen auf die natürliche oder kalendarische Einteilung der Zeit Bezug genommen wird, weitaus seltener. Während dies in geistlicher Musik durch die funktionale Bestimmung immer schon vorgegeben war, bedarf es hier nicht nur der individuellen Entscheidung oder Erfindung des einzelnen Komponisten, vielmehr hatte es eine erst im 17. Jahrhundert sich vollziehende ästhetische Entwicklung zur Voraussetzung: die Ausbildung der Idee, dass auch die bloß instrumentale, d.h. textlose Musik für etwas ‚Außermusikalisches‘ stehen bzw. die Natur nachahmen oder darstellen könne. So lassen sich vor der Mitte des 18. Jahrhunderts nur wenige Instrumentalkompositionen ausfindig machen, die an der ‚Ordnung der Zeit‘ orientiert sind. Dazu gehören ein Zyklus von zwölf Violon-Fantasien *The Monthes* des englischen Gamben-Virtuosen und Komponisten Christopher Simpson (+ 1669), Antonio Vivaldis berühmte, 1725 erschienene *Quattro stagioni*, schließlich aber auch die 1734 veröffentlichten *Scherzi melodichi* des damaligen Hamburger Musikdirektors Georg Philipp Telemann (1681–1767).

Telemanns Druck umfasst sieben Suiten, von denen jede mit dem (italienischen) Namen eines Wochentags, von ‚Lunedì‘ (Montag) bis ‚Domenica‘ (Sonntag), überschrieben ist. Ideell getragen wird diese musikalische Woche von der am Titelblatt und in der Widmungsvorrede evozierten Vorstellung, dass es sich um Musik zur alltäglichen Vergnügung der Besucher von Bad Pyrmont handle. Das im heutigen Niedersachsen, damals im Fürstentum der Grafen von Waldeck gelegene Städtchen zählte im 18. Jahrhundert zu den beliebtesten Kurorten Europas, im Rang durchaus mit dem berühmten Karlsbad vergleichbar. Telemann unterhielt zum Hof der Fürsten von Waldeck berufliche Beziehungen (Carl August Friedrich von Waldeck ist denn auch der Widmungsträger der *Scherzi melodichi*), hielt sich zudem aber seit 1731 mehrmals zu Erholungszwecken in Pyrmont auf und wurde dabei wohl Augen- und Ohrenzeuge der ‚Brunnenmusikanten‘, die jeden Morgen für die an der Heilquelle sich versammelnden Kurgäste aufspielten.

Allerdings wäre es naiv, Telemanns Rede von Stücken ‚zur Unterhaltung jener, die das Mineralwasser in Pyrmont nehmen‘, wörtlich zu verstehen und eine primäre oder gar ausschließliche Bestimmung als eine Art (kunstvoller) ‚Brunnenmusik‘ zu vermuten. Vielmehr gehören die *Scherzi melodichi* zu jenem zeitgenössisch einmaligen Großprojekt von insgesamt 42, zwischen 1725 und 1739 im Selbstverlag

herausgebrachten Publikationen Telemanns, mit denen vor allem auch Amateuren qualitativ hochwertige Musik quer durch die Genres, Formen, Besetzungen und Stile an die Hand gegeben und so zur Entwicklung der praktischen musikalischen Fertigkeiten, des Urteilsvermögens und zur Geschmacksbildung bei einem breiteren Publikum beigetragen werden sollte. So waren auch die *Scherzi melodichi* wesentlich für das häusliche bzw. private Musizieren im Kreise adeliger oder patrizischer Liebhaber gedacht. Und bei einem verlegerischen, d.h. auf größtmöglichen Absatz der Druckerzeugnisse hin kalkulierten Unternehmen mag die Anspielung auf den ‚fashionablen‘ Kurort als durchaus vorteilhaft erschienen sein.

Neben dem kommerziellen war freilich auch ein ästhetisches Motiv im Spiel. Die Reihe der sieben Suiten durch Bezugnahme auf die Tage einer Kurwoche als ein zusammenhängendes Ganzes erscheinen zu lassen, entspricht einem generellen kompositionsgeschichtlichen Trend in der Generation Telemanns: der Neigung, (oftmals umfangreichen) Sammlungen von einzelnen Werken durch eine übergeordnete inhaltliche oder programmatische Idee und/oder interne musikalische Beziehungen zu einer höheren Einheit zu verhelfen. Der zyklischen Geschlossenheit dient in den *Scherzi melodichi* weiterhin ein von Telemann und seinen Zeitgenossen oft angewendetes Mittel, nämlich der identische formale Aufbau aller Werke eines Opus. So enthält jede der sieben Suiten eine einteilige „Introduzione“ und sechs „Ariette“, d.h. kürzere tanzartige Sätze, die – wie für barocke Tanzsätze insgesamt verbindlich – aus zwei wiederholten Teilen bestehen (damit kehrt wohl nicht zufällig in der Satzzahl der einzelnen Kompositionen die Sieben wieder).

Dem Sujet wie der anvisierten Verwendung bzw. Publikumsschicht entspricht, dass Telemann allenthalben das Leichte und Heiter-Vergnügliche seiner ‚musikalischen Kurwoche‘ hervorstreicht. Das beginnt beim Titel „Scherzi melodichi per divertimento“ (der Ausdruck „Scherzo“ wird vor der Wiener Klassik als noch wenig spezifischer Überbegriff für vokale wie instrumentale Musik unbeschwerten Charakters gebraucht), setzt sich im Widmungsvorwort fort, in dem u.a. von der „semplicità“ der „pezzetti“ im Gegensatz zu einer „musica la più artificiale“ die Rede ist, und spiegelt sich schließlich im unkomplizierten und unprätentiösen Erscheinungsbild der Kompositionen selbst wieder. Dieses verdankt sich einer Reihe von Eigenschaften, etwa der vergleichsweise knappen äußeren Dimension der einzelnen Sätze, dem Verzicht auf übertriebene spieltechnische Anforderungen, einer weithin aus kürzeren, übersichtlichen Gliedern gefügten, oft kantabel-eingängigen Melodik, nicht zuletzt auch der Textur. Telemann bedient sich des Standardformats spätbarocker Kammermusik, nämlich der Triobesetzung, allerdings in einer Ausprägung, die für die Zeit durchaus untypisch, zugleich für den oft mit ungewohnten Besetzungen experimentierenden Telemann aber bezeichnend ist: Anstelle von zwei lagengleichen, gleichberechtigten Melodieinstrumenten kommen eine Violine und eine Viola zum Einsatz, wobei letztere über weite Strecken rhythmisch der Generalbassstimme folgt, manchmal mit der Violine in Parallelen mitläuft und nur an wenigen Stellen selbständig an der Verarbeitung von Motiven beteiligt wird. Resultat ist ein polyphone Komplexität vermeidender Satz mit einer

führenden Violin-Melodiestimme über einer (freilich melodisch-rhythmisch profilierten) Begleitung aus Generalbass und Viola.

Die „Leichtigkeit“, die Telemann selbst in mehreren seiner Veröffentlichungen programmatisch herausgestellt hat, trug nicht unwesentlich zu dem bis heute nicht ganz überwundenen Vorurteil bei, er sei ein Vielschreiber wenig anspruchsvoller, wenn nicht seichter Musik gewesen. Übersehen wird dabei, dass das „Leichte“ im 18. Jahrhundert keine technische, sondern eine ästhetische Kategorie war. Gemeint ist eine Musik, die ungezwungen und „natürlich“ wirkt, die durchaus kunstvoll sein kann oder soll, ihre Artifizialität aber nicht nach außen kehrt, sondern den Eindruck des Unangestregten erweckt.

Auch in den *Scherzi melodichi* ließe sich an zahlreichen Details die kompositorische Qualität, ja Subtilität analytisch aufzeigen. Hier sei nur auf deren auffälligstes Ergebnis verwiesen: die Vielfalt und den Abwechslungsreichtum an Charakteren und Tonfällen zwischen den einzelnen Sätzen trotz Beschränktheit des Umfangs und der Satzstruktur. Als ein wesentliches Mittel dient dafür der so genannte „vermischte Stil“, ein ästhetisch-kompositorisches Leitprinzip der spätbarocken Musik des deutschsprachigen Raums im Allgemeinen, bei Telemann im Besonderen (auch in dieser Hinsicht sind die *Scherzi melodichi* ‚typischer Telemann‘).

Wie schon die Verwendung der italienischen Sprache im Titel, im Widmungsvorwort und für die Bezeichnung der Wochentage signalisiert, ist die stilistische Grundhaltung, die sich etwa in der motivischen Struktur der Melodik und der Art der harmonischen Bewegung zeigt, italienisch. Im Hintergrund steht dabei die – auch politisch, durch eine Allianz mit der Republik Venedig bedingte – Italophilie des Widmungsträgers Carl August Friedrich von Waldeck, die sich nicht zuletzt im Repertoire der Waldeckschen Hofkapelle und deren Besetzung mit vorzugsweise italienischen Musikern niederschlug. Dem Konzept des „vermischten goût“ gemäß werden jedoch Elemente vor allem des französischen, also des anderen bestimmenden Nationalstils des 18. Jahrhunderts, integriert. So sind einige „Ariette“, obwohl sie wie alle Sätze der *Scherzi melodichi* italienische Charakter- bzw. Tempobezeichnungen tragen, nichts anderes als stilisierte französische Tänze, z.B. die Nr. 5 des „Lunedì“ eine Sarabande, die Nr. 4 und 6 des „Mercordì“ eine Bourrée bzw. eine Gigue oder die Nr. 2 des „Giovedì“ sowie die Nr. 1 des „Sabato“ eine Gavotte. Bemerkenswert ist weiterhin die Introduziona des Sonntags, die nach dem Modell der französischen Ouverture gestaltet ist, also getragene Rahmenabschnitte mit punktierten Rhythmen rund um einen rascheren Mittelteil mit Imitationsansätzen aufweist. Telemann wählte diese Form, die sich im Rahmen des französischen Hofballetts ausgebildet hatte und von daher mit der Vorstellung des Majestätischen verbunden war, wohl nicht zufällig für die Einleitung der „Domenica“, also der Suite zum „Tag des Herrn“. Überdies komplettierte er mit dem Rückgriff auf die französische Ouverture die – ihrerseits im Zeichen der Stilsynthese stehenden – Bezugnahmen auf Gattungen der Orchestermusik, spielen doch die Eröffnungssätze des „Giovedì“ und des „Venerdì“ u.a. in der Thementypik und mit Forte-Piano-Kontrasten auf die (italienische) Sinfonia und das (italienische) Concerto an. Hinzu kommt schließlich eine gerade von Telemann immer wieder herangezogene Ingredienz des „vermischten Geschmacks“,

der so genannte „polnische Stil“. Darunter sind bestimmte melodisch-rhythmische Muster zu verstehen, die als typisch für polnische Volksmusik angesehen wurden – etwa daktylische Figuren (die Folge von Achtel und zwei Sechszehnteln) oder die Betonung des zweiten und dritten Schlags im Dreiertakt, wie sie besonders deutlich in der Nr. 1 des „Giovedì“ eingesetzt werden.

Telemann entfaltete in Hamburg eine beeindruckende Fülle an Tätigkeiten. Neben seiner Publikationsserie und der damit einhergehenden reichen kompositorischen Produktion war er von 1722 bis 1738 Direktor der Oper am Gänsemarkt (für die er fast 20 Bühnenwerke schrieb) und leitete seit 1721 das Collegium musicum bzw. die von diesem Ensemble getragenen regelmäßigen Konzertveranstaltungen. Zwar resultierten diese Aktivitäten aus Telemanns weitem Verständnis seines Amtes als Musikdirektor, das er im Sinne einer umfassenden Verantwortung und Lenkung des städtischen Musiklebens begriff. Gleichwohl handelte es sich gar nicht um die primäre Aufgabe als Musikdirektor (der er quasi „daneben“ nachgekommen ist). Diese bestand vielmehr wie schon zuvor während seiner Frankfurter Zeit in der regelmäßigen Versorgung der städtischen Hauptkirchen mit Musik für den Gottesdienst. Wie von vielen Kantoren- und Musikdirektorenkollegen in Städten des protestantischen Deutschlands (deren heute berühmtester natürlich J.S. Bach ist) liegt von Telemann daher ein beachtliches Oeuvre an Kirchenkantaten vor, zu einem erheblichen Teil in Gestalt kompletter „Jahrgänge“, die jeweils eine Kantate für alle Sonn- und Feiertage eines ganzen Jahres bereit hält. Telemanns Kantatenschaffen hebt sich von jenem seiner Zeitgenossen nicht nur und gar nicht in erster Linie durch seinen gewaltigen Umfang von ca. 1.400 erhaltenen Stücken ab. Bedeutsamer ist zweierlei: Zum einen wird mit großer Konsequenz in den Jahrgängen ein bestimmtes Grundprinzip, z.B. ein bestimmter Satztyp, eine bestimmte Stilistik oder Instrumentation, durchgehalten (es handelt sich um eine weitere Manifestation der erwähnten Tendenz zu zyklischer Geschlossenheit). Zum anderen hat Telemann mehrere Kantatenjahrgänge im Druck herausgebracht (und zwar erstmals im Rahmen seines großen Hamburger Publikationsprojekts), was zur damaligen Zeit einzigartig war und nicht unwesentlich zur Festigung seines Rufs als maßgeblicher Komponist auch von protestantischer Kirchenmusik beigetragen haben dürfte.

Den Anfang machte die 1725/26 veröffentlichte Sammlung *Harmonischer Gottesdienst*, die offenbar so erfolgreich war, dass Telemann sechs Jahre später einen weiteren Jahrgang unter dem Titel *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdiensts* mit noch einmal 72 Kantaten folgen ließ. Drei davon wurden für diese Aufnahme ausgewählt, nämlich die Kantaten für den 25. Sonntag nach Trinitatis sowie für das Fest Mariä Heimsuchung und für den dritten Weihnachtstag (die 1732 auf einen Mittwoch bzw. einen Samstag fielen).

Für die Kohärenz des gesamten Opus sorgt in der *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdiensts* der großformale Aufbau und die Besetzung. Alle Kantaten, deren Texte von nur einem Verfasser, dem Pastor an der Hamburger Michaeliskirche Tobias Heinrich Schubart (1699–1747) stammen, bestehen aus jeweils zwei da capo-Arien mit dazwischen geschaltetem Rezitativ und rechnen neben dem Generalbass mit einer Gesangsstimme und zwei obligaten Melodieinstrumenten. Am häufigsten sind Violine

und Viola vorgesehen, darüber hinaus begegnen aber diverse Kombinationen von Violine, Oboe, Block- und Traversflöte und selbst Trompete. Allerdings sind die Bläserstimmen so ‚neutral‘ gestaltet, dass sie, wie Telemann selbst betont, ohne weiteres durch Violinen ersetzt werden können. Außerdem enthält der Druck eine „Partitur“, die auf zwei Systemen den Generalbass, die Sologesangspartie und zwischen deren Einsätzen Auszüge aus den Instrumentalstimmen mitteilt, sodass der gesamte Satz auch von einer einzigen Person – singend und sich selbst am Tasteninstrument begleitend – wiedergegeben werden kann.

Der kammermusikalische Zuschnitt in Form wie Besetzung ist aufs Engste mit der Funktion verbunden, die Telemann vor Augen stand. Gedacht ist an eine Verwendung in Kirchen, die nur über eine beschränkte Zahl an Musikern verfügen, vor allem aber an den Gebrauch im privaten Rahmen, „denen zur geistlichen Ergetzlichkeit, die ihre Haus-Andacht musicalisch zu halten pflegen“, wie es auf dem Titelblatt des *Harmonischen Gottesdiensts* heißt. Einmal mehr kommt die Grundintention zum Tragen, die sich durch Telemanns Hamburger Publikationsreihe zieht. Es soll eine Sparte von Musik in das häusliche Milieu transferiert und insbesondere den Liebhabern zugänglich gemacht werden, die traditionell in anderen Sphären, dem Hof, der repräsentativen Öffentlichkeit oder (wie hier) der Kirche, beheimatet war. Und damit verbindet sich „eine leichte und bequeme Ahr“ der Kompositionen und die Absicht, zur musikalischen Bildung (und im Falle der Kantatenveröffentlichungen auch zur spirituellen Erbauung) des Publikums beizutragen.

Noch eine weitere Eigenschaft teilen der *Harmonische Gottesdienst* und dessen *Fortsetzung* mit den *Scherzi melodichi*: den musikalischen Erfindungsreichtum innerhalb eines relativ eng gezogenen formalen Rahmens. Telemanns Kantaten könnten als Exempel dafür dienen, welch erheblichen Spielraum sich ein versierter Komponist in dem oftmals als schematisch verschrieenen Formmodell der da capo-Arie zu eröffnen vermochte. Varietät entsteht hier zum einen durch die Vielfalt an Bewegungsarten, die jeweils dem vom Text ausgedrückten Affekt korrespondieren, zum anderen durch die Verschiedenheit in der Proportionierung der Formteile, in der Detailbehandlung des Texts oder im harmonischen Verlauf. Ein Beispiel sei nur anhand der beiden in E-Dur stehenden Arien der Kantate zu Mariae Heimsuchung gegeben. Sie kontrastieren nicht nur in Tempo (Vivace und Moderato) und Taktart (Zweiviertel- und Dreiachteltakt), sondern auch im melodisch-rhythmischen Gestus, der gleich zu Beginn von den instrumentalen Einleitungsritornellen angeschlagen wird. Die erste Arie kennzeichnet motivische und rhythmische Abwechslung (durch Synkopierung und Wechsel zwischen diversen Notenwerten), die zweite Arie Gleichförmigkeit (durch Beibehaltung eines ‚Pendelmotivs‘ und durchlaufende Sechszehntel). Verschieden ist vor allem auch der Mittelteil gestaltet: In der ersten Arie wird er zunächst in der parallelen Molltonart gehalten und dann nach Dur hin aufgehellt, und zwar auf „Wer ist seliger denn ich“ (wobei das Wort „seliger“ zudem durch eine ausgedehnte Koloratur hervorgestrichen wird). Hingegen verbleibt der Binnenteil der zweiten Arie anfänglich in Dur und steuert sogar die Doppeldominante Fis-Dur an (die durch ein kleines instrumentales Zwischenspiel zusätzlich befestigt

wird), um erst auf den Vers „Ach lindre der sehnsucht recht zärtlichen Schmerz“ über eine chromatische Wendung ‚leidvoll‘ nach cis-Moll zu modulieren.

Markus Grassl (© 2011)