

Zur Adaptierung nationaler Stile durch Georg Philipp Telemann*

von Günter Fleischhauer

„Was ich in den Styliß der Music gethan, ist bekandt“, schrieb Georg Philipp Telemann am Schluß eines Briefes (am 20. Dezember 1729) an Johann Gottfried Walther. „Erst war es der Polnische, dem folgte der Französ[ische], Kirchen- Cammer- und Opern-Styl und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem ich denn itzo das mehreste zu thun habe.“¹ Aufgabe der folgenden Ausführungen soll es sein, anhand weiterer verbaler Äußerungen Telemanns zu eruieren, wann, wo und durch wen er auf seinen verschiedenen Lebensstationen mit den genannten Stil- und Schreibarten in Berührung kam, wie kontinuierlich er diese adaptierte und sie in Worten und Werken propagierte.²

In seiner Geburtsstadt Magdeburg lernte der junge Telemann auf der Altstädtischen Schule, wie er später in seiner Frankfurter Autobiographie (AB 1718) berichtete, „die Grundsätze im Singen“ beim Kantor Benedikt Christiani. Zusätzlicher Unterricht bei einem Organisten, „der mich mit der deutschen Tabulatur erschreckte“, wurde angeblich nach 14 Tagen aufgegeben. „In meinem Kopffe spuckten schon muntrere Töngens, als ich hier hörte.“ (AB 1740) „Dieses beydes ist alles / was [ich] in der Music durch Anweisung begriffen; das Uebrige that nachgehends die Natur“ (AB 1718) – oder Telemanns außerordentliche Rezeptibilität, die „Fähigkeit, bald zu fassen“ (AB 1740), und sein anhaltender Fleiß, mit dem er sich zeitlebens seiner musikalischen Vervollkommnung widmete.³

* Überarbeitete und erweiterte Fassung meines Referates auf der Wissenschaftlichen Konferenz der 12. Magdeburger Telemann-Festtage am 10. März 1994.

¹ Zitate aus Telemanns Briefen und Autobiographien (AB 1718, 1729 und 1740) nach: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel (TB). Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. v. H. Grosse und H. R. Jung, Leipzig 1972; *Georg Philipp Telemann, Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen, eine Dokumentensammlung (TD)*, hrsg. v. W. Rackwitz, Leipzig/Wilhelmshaven 1981, Nr. 12, 36, 55; Faksimile-Ausgabe der Autobiographien in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts (StZA)* 3, hrsg. v. E. Thom, Blankenburg/Harz 1980. Vgl. auch die Erläuterungen zu Telemanns Autobiographien von Willi Kahl, *Selbstbiographien deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts*, Köln 1948, S. 193ff., 291ff.; *Von Schütz bis Schönberg. Autobiographische Skizzen europäischer Musiker*, hrsg. v. R. Ermen, Kassel u. Basel 1988, S. 258ff.

² Vgl. hierzu Romain Rolland, „Memoiren eines vergessenen Meisters“, in: *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*, Frankfurt/Main 1923, S. 104ff.; Martin Ruhnke, Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *MGG* 13, Kassel etc. 1966, Sp. 195f., 203f. sowie verschiedene Beiträge im *Telemann-Konferenzbericht (TKB)* 1981: „Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert“, 3 Tle., Magdeburg 1983.

³ Vgl. Erich Valentin, *Georg Philipp Telemann*, Kassel/Basel 1952, S. 10ff.; Martin Ruhnke, Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *NGroveD* 18, London 1980, S. 647ff.; Werner Menke, Art. „Telemann, Georg Philipp“, in: *Dizionario Enciclopedice Universale della Musica e dei Musicisti* VII, Torino 1988, S. 658ff.

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

Als Gymnasiast am Andreanum in Hildesheim (1698–1701) erhielt er wiederholt Gelegenheit, die benachbarten Residenzstädte Hannover und Braunschweig/Wolfenbüttel zu besuchen, woran er sich voller Begeisterung erinnerte (AB 1718): „Ich hatte damahls das Glück / zum öffteren die Hannöverische und Wolfenbüttelische Capellen zu hören [...]“⁵ Also bekam ich bey jener [in Hannover] Licht im Frantzösischen / bey dieser [in Braunschweig/Wolfenbüttel] im Italiänischen und Theatralischen Goût [...] Wie nöthig und nützlich es sey / diese Arten in ihren wesentlichen Stücken unterscheiden zu können / solches erfahre noch biß auf den heutigen Tag / und sage / es könne niemand / ohne solches zu wissen / hurtig und glücklich im Erfinden sein.“ Schon damals dienten ihm zur Kirchen- und Instrumentalmusik „die Stücke derer neuern Teutschen und Italiänischen Meister zur Vorschrift“ – in seiner Hamburger Autobiographie (AB 1740) nannte er Johann Rosenmüller (1619–1684), Arcangelo Corelli (1653–1713), Agostino Steffani (1654–1728) und Antonio Caldara (um 1670–1736) – „und fand an ihrer Erfindungs-vollen / singenden und zugleich arbeitsamen Arth den angenehmsten Geschmack / bin auch noch jetzt der Meynung / daß ein junger Mensch besser verfare / wann er sich mehr in denen Sätzen von gedachter Sorte umsiehet / als denenjenigen Alten nachzuahnen suchet / die zwar krauß genug contra-punctiren / aber darbey an Erfindung nackend sind“ (AB 1718).⁶

Entsprechend reagierte Telemann in der Universitäts- und Messestadt Leipzig, in die er 1701 zum Jurastudium übersiedelte. Vom dortigen Bürgermeister Franz Conrad Romanus erhielt er ehrenvolle Kompositionsaufträge für die Thomaskirche, und als Organist und Musikdirektor wirkte er an der Leipziger Neukirche.⁷ „Die Feder des

⁴ Vgl. Walter Bergmann, „Der Generalbaß in Telemanns Werken“, in: *Georg Philipp Telemann – ein bedeutender Meister der Aufklärungsepoche* (= TKB 1967), Magdeburg 1969, Tl. 2, S. 77ff.; Rudolf Pečman, „Der Generalbaß in der Auffassung Georg Philipp Telemanns und František Xaver Brixis“, in: *Telemann und die Musikerziehung* (= TKB 1973), Magdeburg 1975, S. 93ff.

⁵ Vgl. E. Rosendahl, *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*, Hannover 1927; Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 84ff. und 212ff.

⁶ Eine ausführliche Beschreibung italienischer und französischer Stilmerkmale in der damaligen Vokal- und Instrumentalmusik bietet Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752), Faksimile-Nachdruck der 3. Auflg., Breslau 1789, hrsg. v. H. P. Schmitz, Kassel/Basel 1953, XVIII. Hauptstück, §§ 52–77, S. 306ff. – Vgl. dazu: Edward R. Reilly, „Quantz on National Styles in Music“, in: *MQ* 49, 1963, S. 164ff.; Thurston Dart, *Practica Musica. Vom Umgang mit alter Musik*, Bern/München 1959, S. 79ff., 90ff., 98ff.; Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 3. Auflage, Salzburg/Wien 1983, S. 192ff.; ferner verschiedene Beiträge in: *StzA* 16, 1982: „Der Einfluß der französischen Musik auf die Komponisten der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ – und *StzA* 34, 1988: „Der Einfluß der italienischen Musik in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ sowie Wilhelm Seidel, „Telemann und die französische Musikästhetik“ in: *TKB* 1998 (in Vorbereitung).

⁷ Vgl. Andreas Glöckner, *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche von 1699–1761*, Phil. Diss. Halle 1988, S. 12ff.

vortrefflichen Hn. Johann Kuhnau diene mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapuncten“, berichtete er später in der Hamburger Autobiographie (AB 1740); „in melodischen Sätzen aber, und deren Untersuchung, hatten Händel und ich, bei öfftern Besuchen auf beiden Seiten [also in Halle und Leipzig] wie auch schriftlich, eine stete Beschäftigung.“⁸ Bereits damals schuf er einige Werke für die Leipziger Oper, begründete und leitete ein bis zu 40 Mitgliedern zählendes Collegium musicum, welches „etliche mahl die Gnade gehabt / Se. Königliche Pohlnische Majestät [August II., als Kurfürst von Sachsen Friedrich August I.] und andere grosse Fürsten zu divertiren“ (AB 1718). Dabei gewann der junge Telemann die „Approbation“ von Mitgliedern der Dresdener Hofkapelle, wie er stolz referierte (AB 1718): „Die Approbation derer Herren Virtuosen in Dreßden / bei denen die Delicatesse Welschlandes und Franckreichs Lebhaftigkeit / als in einem Mittel-Puncte zusammen kommt [...] halff allhier nicht wenig zu meinem fernern Fortgange.“

Anschließend widmete er sich (seit 1705) als Hofkapellmeister des Grafen Erdmann von Promnitz in Sorau in der Niederlausitz (heute Żary) primär dem Instrumentalmusikschaffen, „worunter ich die Ouverturen mit ihren Nebenstücken vorzüglich erwehlete, weil der Herr Graf kurtz vorher aus Franckreich wiedergekommen war, und also dieselben liebte“ (AB 1740). „Ich wurde des Lulli, Campra, und anderer guten Autoren Arbeit habhafft / und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorschmack von dieser Art bekommen / so sahe ihr doch jetzo noch tieffer ein / und legte mich eigentlich gantz und gar / nicht ohne guten Succes, darauf / es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben“ (AB 1718). Wie es seine 125 erhaltenen Ouverturen-Suiten (TWV 55) bezeugen, bevorzugte er die sog. „Concert-Ouverturen“, in denen ein oder mehrere Soloinstrumente mit dem Streichorchester konzertieren.⁹ Nach dem Urteil des jüngeren Hamburger Zeitgenossen Johann Adolph Scheibe sind es „die muntern und als von ungefähr eingeflossenen Modulationen der concertirenden Stimmen [...], welche den Concertouverturen eine wahre Schönheit, und ein gehöriges Feuer geben“.¹⁰ Aus-

⁸ Vgl. Walter Serauky, „Bach – Händel – Telemann in ihrem musikalischen Verhältnis“, in: *HändelJb* 1955, S. 84ff.; Wolf Hobohm, „Händel und Telemann“, in: *Programmfestschrift der 16. Händelfestspiele Halle (Saale)* 1967, S. 45ff.; Bernd Baselt, „Schöpferische Beziehungen zwischen Georg Philipp Telemann und Georg Friedrich Händel“, in: *TKB* 1981, Tl. 2, S. 4ff.

⁹ Vgl. Horst Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns*, Wolfenbüttel u. Berlin 1935, S. 36ff., u. ö.; Adolf Hoffmann, *Die Orchestersuiten Georg Philipp Telemanns mit thematischem bibliographischem Werkverzeichnis (TWV 55)*, Wolfenbüttel/Zürich 1969, S. 9ff., 25ff.; Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, [s. Anm. 6], S. 217f.; Wolf Hobohm, „Telemann und die (Französischen) ‚Ouverturen mit ihren Nebenstücken‘“, in: *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann*, hrsg. v. R.-J. Reipsch u. W. Hobohm, Oschersleben 1998, S. 59ff., 69f.

¹⁰ Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, 73. Stück vom 19. Januar 1740, 2. Auflage, Leipzig 1745, S. 672f.: „Unter den Deutschen haben sich wohl Telemann und Fasch in dieser Art von Ouverturen am meisten gewiesen. Der erste insonderheit hat diese Musikstücke überhaupt in Deutschland am meisten bekannt gemacht, auch sich darinnen so hervorgethan, daß man, ohne der Schmeicheley beschuldiget zu werden, mit Recht von ihm sagen kann: er habe als ein Nachahmer der Franzosen, endlich diese Ausländer selbst in ihrer eigenen Nationalmusik übertroffen. Wer weis auch nicht, daß ihm Frankreich selbst diesen Ruhm zugesteht, und daß ihn folglich kein wahrer Kenner der Tonkunst die größte Stärke in der Verfertigung französischer Musikstücke absprechen wird.“

drücklich warnte dieser aber: „es ist dabey ein gewisses Maß zu halten, damit man nicht die eigentliche Beschaffenheit und Natur der Ouverture überschreite, und aus einer französischen Schreibart in eine italienische Schreibart verfallt“, wie es z. B. in Telemanns Ouvertüre *D-Dur* zur 100-Jahrfeier der Hamburger Admiralität (1723) geschah.¹¹

„Ferner wurde hier“ – in Sorau, erklärte Telemann in der Frankfurter Autobiographie (AB 1718) – „wegen der Nachbarschaft mit der Polnischen Music bekannt / wovon gestehet / daß ich viel Gutes und veränderliches darbey gefunden / welches mir nachgehends in manchen / auch ernsthaften Sachen / Dienste gethan“.¹² Ausführlicher beschrieb er dann in seiner Hamburger Autobiographie (AB 1740) die Adaptierung polnischer und hanakischer Musik, die er über Sorau hinaus in Pleß (heute Pszczyna) und in Kraków, dort auch durch Volkstanzmusikanten „in gemeinen Wirthshäusern“ näher kennen- und schätzen gelernt hatte:

Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer [Dudelsackbläser] oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantaisieren. Ein Aufmerkender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein ganzes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes; wenn behörig damit umgegangen wird. Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri, eingekleidet.

Verwiesen sei hierfür nur auf die beiden viersätzigen Triosonaten in *a-Moll* (TWV 42: a 5 und a 8)¹³ und die ebenfalls viersätzigen Konzerte für zwei Violinen, Viola und Gb. in *G-* und *B-Dur* (TWV 43: G 7 und B 3).¹⁴

Telemanns Adaptierung und Verarbeitung rhythmischer, melodischer, harmonischer und struktureller Stilelemente osteuropäischer Volks- und Tanzmusik beschränkte sich aber nicht auf einige Sonaten und Konzerte „im italiänischen Rock, mit abgewechselten Adagi und Allegri“, sondern fand in vielfältiger Weise auch in verschiedenen Ouvertürensuiten, in seiner Klaviermusik, in einigen Liedern und Kantaten, in verschiedenen

¹¹ Vgl. Eitelfriedrich Thom, „Analytische Bemerkungen zur Ouvertüre *D-Dur* der ‚Admiralitätsmusik‘ 1723 (TWV 24: 1)“, in: *TKB* 1981, Tl. 3, S. 23ff., 28ff.; Karen Trinkle, „Telemann und Scheibe. Unterschiedliche Vorstellungen von der Konzertovertüre“, in: *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert* (= Michaelsteiner KB 49), Michaelstein 1996, S. 31ff.

¹² Vgl. dazu Alicja Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916, S. 34f., 109ff., 157ff.; Krystyna Wilkowska-Chomińska, „Telemanns Beziehungen zur polnischen Musik“, in: *Beiträge zu einem neuen Telemannbild* (= *TKB* 1962), Magdeburg 1963, S. 26ff.; Karol Musioł, Zofia Stęszewska, Jiří Sehnal u. a., in: *TKB* 1981 und Klaus-Peter Koch, „Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk“, in: *Magdeburger Telemann-Studien (MTS)* VI, Magdeburg 1982, S. 4ff.

¹³ Hrsg. v. A. Simon, *Nagels Musik-Archiv*, Nr. 50 und 51.

¹⁴ Hrsg. v. Tadeusz Ochlewski, *Florilegium Musicae Antiquae*, Nr. XIV und XIX, Schallplatteneinspielung durch die Wiener Capella academica (Archiv-Produktion 198 467).

Opern, Oratorien und weiteren Vokal- und Instrumentalkompositionen bis in die Hamburger Spätwerke hinein statt.¹⁵

Während der anschließenden Tätigkeit als Konzert- und Hofkapellmeister in Eisenach (1708–1712) hatte Telemann abermals Veranlassung und Gelegenheit, sich mehr der französischen Stil- und Schreibart zu widmen.¹⁶ Pantaleon Hebestreit (1667–1750), mit welchem er die Eisenacher Kapelle leitete, besaß – wie Telemann feststellte (AB 1718) – „nebst der Erfahrung auf vielerley Instrumenten / zugleich in der Frantzösischen Music und Composition eine ungemeyne Geschicklichkeit / woraus ich mehr Vortheil geschöpft / als ich hier anzuführen vermögend bin. Das anhaltende Exercitium in dergleichen Sachen brachte bey hiesigem Orchestre eine feste und einhellig-übereinstimmende Execution zu wege / welche mich zu beständiger Arbeit anlockte.“ Später – nach seinem Aufenthalt in Paris (1737–1738) – versicherte er (AB 1740): „Ich muß dieser [Eisenacher] Capelle, die am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet war, zum Ruhm nachsagen, daß sie das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester, welches ich nur erst vor kurtzen gehört, übertroffen habe.“

Ferner adaptierte er in Eisenach – wie zur gleichen Zeit Johann Sebastian Bach im benachbarten Weimar – italienische Musik, so die von Arcangelo Corelli (1653–1713), Tomaso Albinoni (1671–1750) und von Antonio Vivaldi (1678–1741) unterschiedlich geprägte Ritornell- und zyklische Konzertform.¹⁷ „Alldiweil aber die Veränderung belustiget, so machte mich auch über Concerte her“, erklärte Telemann in der Frankfurter Autobiographie (AB 1718). „Hiervon muß bekennen / daß sie mir niemahls recht von Herten gegangen sind / ob ich deren schon eine ziemliche Menge gemacht habe.“ Als Ursachen seiner Abneigung gab er an, „daß ich in denen meisten Concerten / so mir zu Gesichte kamen / zwar viele Schwürigkeiten und krumme Sprünge / aber wenig Harmonie und noch schlechtere Melodie antraff / wovon ich die ersten hassete / weil sie meiner Hand und Bogen unbequem waren / und / wegen Ermangelung derer letztern Eigenschafften [Harmonie und Melodie] / als worzu mein Ohr durch die Frantzösischen Musiquen gewöhnet war / sie nicht lieben konnte.“ Seine Einwände richteten sich, wie schon Siegfried Kross erkannte, „im wesentlichen gegen die Virtuosität ohne ausrei-

¹⁵ Entsprechende Belege behandeln analytisch Käthe Schaefer-Schmuck, *Georg Philipp Telemann als Klavierkomponist*, Borna u. Leipzig 1934, S. 33ff.; Günter Fleischhauer, „Polnische Einflüsse und ihre Verarbeitung in der Klaviermusik Georg Philipp Telemanns“, in: *BzMw*, 23. Jg., 1981, S. 6ff.; Klaus-Peter Koch, „Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk“, in: *MTS VIII*, Magdeburg 1985, S. 8ff.; Friedhelm Brusniak, „Die ‚polnische Ahr‘ in Georg Philipp Telemanns ‚Pyrmonter Kurwoche‘“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6, 1998, S. 111ff.

¹⁶ Vgl. Claus Oefner, *Das Musikleben in Eisenach 1650 bis 1750*, Phil. Diss. Halle 1975, S. 17ff., ders., *Telemann in Eisenach*, (= Eisenacher Schriften zur Heimatkunde 8) Eisenach 1980, S. 6ff.

¹⁷ Vgl. Peter Ahnsehl, *Die Rezeption der Vivaldischen Ritornellform durch deutsche Komponisten im Umkreis und in der Generation Johann Sebastian Bachs*, Phil. Diss. (B) Halle 1984; Wolfgang Hirschmann, *Studien zum Konzertschaffen von Georg Philipp Telemann*, Kassel etc. 1986, S. 27ff., S. 61ff., S. 77ff., S. 103ff., S. 154ff., S. 172ff., u. ö.

chende melodische Legitimation und harmonische Bindung“.¹⁸ In seinen eigenen Konzerten, von denen heute noch 108 erhalten sind und vielerorts gern gespielt werden, war Telemann daher bestrebt, harmonisch abwechslungsreich, kantabel sowie ohne „krumme Sprünge“ zu schreiben.¹⁹ Außerdem versicherte er (AB 1718), daß seine Konzerte „mehrentheils nach Franckreich riechen“.²⁰ Wie viele seiner französischen „Ouverturen mit ihren Nebenstücken“ von konzertierenden Stilelementen italienischer Provenienz durchsetzt sind (s. o. S. 189), weisen andererseits mehrere seiner Instrumentalkonzerte typische Merkmale der von Telemann favorisierten französischen Musik auf. So pulsiert der punktierte Rhythmus der französischen Ouvertüre in einigen langsamen Einleitungssätzen seiner viersätzigen Konzerte – z. B. in den Konzerten *a*-Moll für Blockflöte, Viola da gamba, Streicher und Gb. (TWV 52: a 1)²¹, *B*-Dur für zwei Traversflöten, Oboe, Violine, Streicher und Gb. (TWV 54: B 1)²² und *D*-Dur für drei Trompeten, Pauken, zwei Oboen, Streicher und Gb. (TWV 54: D 3)²³.

Französische Einflüsse offenbaren sich auch in charakteristischen Satzüberschriften, Tempo-, Vortrags- und Ausdrucksbezeichnungen wie „Gravement“ – „Vistement“ – „Largement“ – „Vivement“ im Konzert *a*-Moll für zwei Blockflöten, Streicher und Gb. (TWV 52: a 2)²⁴, „Avec douceur“ – „Très vite“ – „Tendrement“ – „Vivement“ im Concerto grosso *C*-Dur für zwei Oboen, Fagott, Streicher und Gb. (TWV 53: C 1), betitelt als *Concerto alla française* in der Abschrift des Darmstädter Hofkapellmeisters Johann Christoph Graupner²⁵.

Wiederholt beleben stilisierte Tanzsätze der französischen Klavier- und Orchestersuite die zyklische Satzfolge der vier- und dreisätzigen Konzerte Telemanns. Rhythmische Merkmale der altertümlichen Loure bestimmen z. B. den langsamen Satz des Concerto grosso in *a*-Moll (TWV 53: a 1)²⁶. Gravitätischer Sarabandenrhythmus prägt die langsamen Sätze des Violinkonzerts in *C*-Dur (TWV 51: C 2)²⁷ und eines Doppelkonzerts in *C*-Dur für zwei Chalumeaux, zwei Fagotte, Streicher und Gb. (TWV 52: C 1)²⁸. Andere

¹⁸ Siegfried Kross, *Das Instrumentalkonzert bei Georg Philipp Telemann*, Tutzing 1969, S. 14; vgl. auch dessen Vorworte in: Georg Philipp Telemann, „Musikalische Werke“, *Auswahlausgabe (TA)*, Bd. 23 (1973) und Bd. 26 (1989).

¹⁹ Vgl. Wolfgang Hirschmann [s. Anm. 17] und Günter Fleischhauer, „Annotationen zum Solokonzert-schaffen Georg Philipp Telemanns“, in: *Festschrift Jiří Vysloužil zum 60. Geburtstag* (= Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis 19/20), Brno 1984, S. 77ff.; ders., „Annotationen zum Doppel- und Gruppenkonzertschaffen G. Ph. Telemanns“, in: *Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag*, Bonn 1990, S. 21ff.

²⁰ Vgl. dazu Peter Ahnsehl, „Bemerkungen zur Vivaldi-Rezeption bei Georg Philipp Telemann“, in: *TKB* 1981, Tl. 2, S. 110f. und Hirschmann [s. Anm. 17], S. 199f.

²¹ Hrsg. v. Klaus Händler, *Moecks Kammermusik* Nr. 64.

²² Hrsg. v. Günter Fleischhauer, Edition Peters Nr. 9411, Leipzig 1974.

²³ Hrsg. v. Karl Michael Komma, *Gruppenkonzerte der Bachzeit* (= EdM 11), Leipzig 1938.

²⁴ Hrsg. v. Fritz Stein, *Nagels Musik-Archiv* Nr. 167.

²⁵ Hrsg. v. Helmut Winschermann, Edition Sikorski Nr. 625, Hamburg.

²⁶ Georg Philipp Telemann, Mus. ms. 1033/13 in der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek (HLB) Darmstadt.

²⁷ Hrsg. v. Siegfried Kross, *TA* 23 [s. Anm. 18], Nr. 1, S. 9f.

²⁸ Georg Philipp Telemann, Mus. ms. 1033/38 a in der HLB Darmstadt.

langsame Sätze folgen dem wiegenden Siciliano-Rhythmus im 6/8- oder 12/8-Takt wie z. B. im Violinkonzert *G*-Dur (TWV 51: G 7)²⁹, in den Doppelkonzerten *F*-Dur für zwei Hörner, Streicher und Gb. (TWV 52: F 3)³⁰, *A*-Dur für zwei Oboen d'amore, Streicher und Gb. (TWV 52: A 1)³¹ und im Tripelkonzert *E*-Dur für Traversflöte, Oboe d'amore, Viola d'amore, Streicher und Gb. (TWV 53: E 1)³².

Für die schnellen Schlußsätze benutzte Telemann besonders gern typische Tanzsätze französischer Herkunft. Gavottenartige Sätze beschließen z. B. die viersätzigen Konzerte in *D*-Dur für zwei Traversflöten, Violine, Violoncello, Streicher und Gb. (TWV 54: D 1) sowie in *D*-Dur für drei Trompeten, Pauken, Streicher und Gb. (TWV 54: D 4)³³. Andere Konzerte enden wie französische Ouvertürensuiten mit gigueartigen Finalsätzen; verwiesen sei auf das bereits erwähnte Violinkonzert in *G*-Dur (TWV 51: G 7) und ein Concerto grosso in *h*-Moll (TWV 53: h 1)³⁴. Am zukunftsträchtigsten erwies sich aber die Verwendung des Menuetts als Schlußsatz, wie es im dreisätzigen Konzert *e*-Moll für zwei Oboen, Violine, Streicher und Gb. (TWV 53: e 2)³⁵ und im außergewöhnlichen, für die Dresdener Hofkapelle um 1730 geschaffenen siebensätzigen Suitenkonzert *F*-Dur für Violine und Orchester der Fall ist³⁶.

Im Finalsatz des bekannten Doppelkonzerts *e*-Moll für Block- und Traversflöte, Streicher und Gb. (TWV 52: e 1) dominieren hingegen rhythmische, melodische und harmonische Merkmale osteuropäischer Folklore. In vier konstanten, refrainartig in der Grundtonart *e*-Moll wiederkehrenden Tutti-Ritornellen und drei modulierenden Episoden wird hier das Spiel sog. polnischer „Böcke“ (Dudelsackbläser) mit ostinaten Wiederholungen kurzgliedriger Motive über bordunartigen Bässen in italienischer Ritornell- oder in französischer Rondeau-Form imitiert³⁷, wiederum ein hervorragendes Beispiel für die von Telemann angestrebte Synthese und Durchdringung nationaler Stile und Schreibarten.

Analoge Adaptierungen italienischer, französischer und osteuropäischer Stilelemente kennzeichnen Telemanns instrumentale Kammermusik, der er sich ebenfalls am Hof in Eisenach (1708–12) und später kontinuierlich widmete. Auf jene Zeit in Eisenach zurückblickend, unterstrich er (AB 1718) seine „Neigung zu Sonaten / deren ich von 2. 3. biß 8. à 9 Partien eine grosse Anzahl verfertigt. Besonders hat man mich überreden

²⁹ Hrsg. v. Siegfried Kross, *TA* 23 [s. Anm. 18], Nr. 8, S. 128f.

³⁰ Georg Philipp Telemann, Mus. ms. 5400/5 in der Landesbibliothek Schwerin (SWL).

³¹ Georg Philipp Telemann, Mus. saec. XVII, 18.45 in der Universitätsbibliothek Rostock (ROU).

³² Hrsg. v. Fritz Stein, Edition Peters/Collection Litolf Nr. 5522, Leipzig 1961.

³³ Hrsg. v. Günter Fleischhauer, Edition Peters Nr. 9112 und 9823, Leipzig 1968 u. 1978.

³⁴ Hrsg. v. Siegfried Kross, *TA* 26 [s. Anm. 18], Nr. 9, S. 258ff.

³⁵ Hrsg. v. Hans Rudolf Jung, Edition Peters Nr. 9410, Leipzig 1973; Siegfried Kross, *TA* 26 [s. Anm. 18], Nr. 5, S. 133f.

³⁶ Hrsg. v. Arnold Schering, *DDT*, 1. Folge, Bd. 29/30, Leipzig 1907, S. 188f.; vgl. auch die Faksimile-Ausgabe mit einem Kommentar von Wolf Hohohm (Leipzig 1980, S. 7f.) zur Verarbeitung und Vermischung italienischer und französischer Stilmerkmale und Satzstrukturen in diesem Suiten-Konzert.

³⁷ Hrsg. v. Herbert Kölbel, *Hortus musicus*, Nr. 124. – Dazu bemerkt Hirschmann [s. Anm. 17] S. 219, Anm. 216: „In diesem Satz verbindet Telemann französischen und polnischen Stil, indem er die polnische Idiomatik in einer breit dimensionierten Rondeau-Form mit vier Refrains vorstellt.“

wollen, / die Trio wiesen meine beste Stärcke / weil ich sie so einrichtete / daß eine Stimme so viel zu arbeiten hätte / als die andre.“ Hör- und erkennbar dienten ihm dabei Triosonaten Corellis und Kammerduette Steffanis als Muster.³⁸ Ausdrücklich lobte ihn aber später in Hamburg Johann Mattheson, „weil seine Trio, wenn gleich etwas welsches mit eingemischet wird, doch sehr natürlich und altfranzösisch fließen. Man siehet von ihm Sachen dieser Gattung, deren sich wahrlich Lully selbst, zumahl da er auch seine Landes-Art nicht verbarg, keines weges zu schämen hätte.“³⁹ Und Johann Joachim Quantz empfahl seinen Schülern und Lesern im *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (1752), „vorzüglich [...] Telemanns im französischen Geschmacke gesetzte Trio, deren er viele schon vor dreyßig und mehrern Jahren verfertigt hat“⁴⁰. Verwiesen sei hierfür auf eine höchstwahrscheinlich aus Telemanns Eisenacher Zeit stammende Triosonate D-Dur für zwei Traversflöten (oder Violinen) und Gb. mit den Sätzen „Gracieusement“ – „Viste“ (eine verkappte Gavotte) – „Tendrement“ – „Gigue“ (TWV 42: D 16)⁴¹.

Für kirchenmusikalische Aufführungen in Eisenach schuf Telemann besonders nach seiner Ernennung zum „Capellmeister von Haus aus“ (1717) geistliche Kantaten in Jahrgängen, wie neuerdings detaillierter eruiert und dargestellt werden konnte.⁴² Hör- und erkennbar dominieren dabei im sog. „Französischen Jahrgang“ charakteristische Merkmale französischer Vokal- (Bühnen- und Kirchen-)musik hinsichtlich der Wort-Ton-Beziehung, der Melodik und Instrumentation, während die Kantaten der „Concerten-Jahrgänge“ (1716/17 und 1720/21) von typischen Arten italienischen Konzertierens und sein sog. „Sicilianischer Jahrgang“ (1719/20) von pastoralen Ausdrucksmitteln, siciliano-artigen Strukturen sowie konstanter Besetzung mit zwei obligaten Oboen, Streichern und Gb. bestimmt sind. Deutlich erinnern die beiden Blasinstrumente „mit ihren Echo-, Dreh- oder kurzen Signalmotiven an die Musik der süditalienischen Pifferari, was auf die Jahrgangsbennennung ebenfalls Einfluß hatte“⁴³.

³⁸ Vgl. Hans Graeser, *Georg Philipp Telemanns Instrumentalkammermusik*, Phil. Diss. München 1925, S. 10ff., 20ff., 80ff., 124ff. 152ff.; Steven D. Zohn, *The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann: Studies in Style, Genre and Chronology*, Diss. Cornell University (USA) 1995, S. 131ff., 148ff., 168ff.

³⁹ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, III. Theil, 17. Hauptstück §9, S. 345.

⁴⁰ Quantz [s. Anm. 6], X. Hauptstück, § 14, S. 94f. – Vgl. dazu Ingeborg Allihn, „Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz“, in: *MTS* III, 1971, S. 20f.

⁴¹ Hrsg. v. Günter Fleischhauer, DVfM 8305, Leipzig 1979.

⁴² Vgl. Wolf Hohohm, „Telemann als Kantatenkomponist – Versuch einer Ordnung und Typologie seiner Jahrgänge“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6, 1998, S. 29ff., 38f. und ders. „Telemann als Kantatenkomponist zwischen 1710 und 1730“, in: *Telemann und Frankfurt/Main*, hrsg. v. P. Cahn (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 35), im Druck; Ute Poetsch, „Bemerkungen zum Frankenberger Telemann-Bestand“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 6, S. 55; Brit Reipsch, „Zum ‚Jahrgangsgedenken‘ Georg Philipp Telemanns – dargelegt an Beispielen geistlicher Kantaten Eisenacher Dichter“, ebd., S. 64ff.

⁴³ Brit Reipsch [s. Anm. 42], S. 67 und dies., „Anmerkungen zum sogenannten ‚Sicilianischen Jahrgang‘ von Georg Philipp Telemann“, in: *Telemann und Frankfurt/Main* [s. Anm. 42]; Ute Poetsch, „Notizen zu Telemanns ‚Französischem Jahrgang‘ 1714/15“, in: *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9], S. 73ff.

Neben seiner umfangreichen amtlichen Tätigkeit in der Freien Reichs- und Messestadt Frankfurt am Main (1712–21)⁴⁴ – als städtischer Musikdirektor und Kapellmeister an der Barfüßer-, später auch an der Katharinenkirche, als Leiter des aus bürgerlichen Musikliebhabern bestehenden Collegium musicum der Gesellschaft Frauenstein – eröffnete Telemann hier die stattliche Reihe seiner Druckpublikationen von kammermusikalischen Werken.⁴⁵ Absichtlich schrieb er diese in „einer Leichten und singenden Art / also / daß sich so wohl ein Anfänger darinnen üben / als auch ein Virtuose damit hören lassen kan“, wie er im Titel der Sammlung *Kleine Cammer-Music* erklärte.⁴⁶ Bekannte in- und ausländische Virtuosen – François le Riche, Johann Christian Richter, Peter Glösch und Johann Michael Böhm – waren die Widmungsträger der Sammlung, mit der er – wie mit seinen anderen drei Frankfurter Publikationen, den *Six Sonates à Violon seul* und Gb. (1715), *Six Trio* für verschiedene Besetzungen (1718) und *Sei Suonatine per Violino e Cembalo* (1718)⁴⁷ – für die Propagierung französischer und italienischer Stilmerkmale in seiner Kammermusik eintrat. Ausdrücklich attestierte er einem seiner dortigen Gönner, dem Frankfurter Bankier und Schöffen Heinrich Remigius Bartels, der als aktiver Musikliebhaber sogar die Aufführung der *Brockes-Passion* Telemanns (TWV 5: 1) im Jahr 1716 in Frankfurt leitete (AB 1718): „Selbiger hat eine so genaue Erkänntniß in der Frantzösischen und Welschen Music / daß er in jedweder nach ihrem eigenthümlichen / so dann auch / in dem von beyden zusammen gemischten Goût, so wohl singend / als auch auf etlichen Instrumenten / besonders auf der Violine sich darff hören lassen.“ Freundschaftliche Beziehungen unterhielt Telemann auch zu verschiedenen Mitgliedern der benachbarten Darmstädter Hofkapelle, welche bei seinen Aufführungen großer oratorischer Vokalkompositionen in Frankfurt mitwirkten.⁴⁸ So konnte er über sein Schaffen in der Mainmetropole dankbar konstatieren (AB 1718): „Das / was hier insonderheit meine Lust zur Arbeit unterhalten / ist / daß ich viel derer berühmtesten Musicorum von unterschiedlichen Nationen kennen zu lernen das Glück gehabt / deren Geschicklichkeit mir allemahl einen Trieb eingepflanzet / meine Sätze mit möglichstem Bedacht auszuführen / damit ihre und ihrer Landes-Leute Gunst erwerben möchte.“

⁴⁴ Vgl. Willi Maertens, „Telemann in Frankfurt/Main (1712–21) und Hamburg (1721–67)“, in: *Georg Philipp Telemann, Leben und Werk*, Magdeburg 1967, S. 36ff.; Roman Fischer, „Frankfurter Telemann-Dokumente“, in: *MTS XVI*, 1999; *Telemann und Frankfurt/M.*, [s. Anm. 42].

⁴⁵ Vgl. Martin Ruhnke, „Telemann als Musikverleger“, in: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, Kassel etc. 1968, S. 503ff., 511f. und ders. im TWV I, S. 240f. und TWV III, S. 276.

⁴⁶ Hrsg. v. Waldemar Woehl, *Hortus musicus* Nr. 47; vgl. Wolf Hohohm, „Pädagogische Grundsätze und ästhetische Anschauungen Telemanns in der ‚Kleinen Kammermusik‘ (1716)“, in: *TKB* 1973, S. 30ff. und Martin Ruhnke in der Einführung zur Schallplatteneinspielung der *Kleinen Kammermusik* (Musicaphon BM 30SL 1539/40).

⁴⁷ Hrsg. v. Willi Maertens, Edition Peters Nr. 9096, Leipzig 1967.

⁴⁸ Vgl. Elisabeth Noack, „Georg Philipp Telemanns Beziehungen zu Darmstädter Musikern“, in: *TKB* 1967, Tl. 2, S. 13ff.; Oswald Bill, „Telemann und Graupner“, in: *Telemann und seine Freunde* (= *TKB* 1984), Magdeburg 1986, Tl. 2, S. 27ff.; Wolfgang Hirschmann, „Georg Philipp Telemanns Frankfurter Festmusiken zur Geburt eines kaiserlichen Prinzen 1716“, in: *TA* 16, 1994, Vorwort S. VIII. und *TA* 17 (1992), Vorwort S. IX.

Von Frankfurt aus nahm Telemann, wie Georg Friedrich Händel aus London und andere deutsche und ausländische Musiker und Komponisten, im Jahr 1719 an den Vermählungsfeierlichkeiten des sächsischen Kurprinzen und späteren Kurfürsten Friedrich August II. in Dresden teil. Er erlebte dort nicht nur prunkvolle Opernaufführungen, sondern erneuerte auch seine freundschaftlichen Kontakte zu dort wirkenden Musikern wie Johann Georg Pisendel⁴⁹, Pantaleon Hebestreit und zu weiteren hervorragenden Vertretern des italienischen, des französischen und des in Dresden intensiv gepflegten, später von Johann Joachim Quantz beschriebenen sog. „vermischten Geschmacks“:

Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Music, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man [...] sehr wohl den deutschen Geschmack nennen könnte: nicht allein, weil die Deutschen zuerst darauf gefallen sind; sondern auch, weil er schon seit vielen Jahren, an unterschiedenen Orten Deutschlands, eingeführt worden ist, und noch blühet, auch weder in Italien, noch in Frankreich, noch in andern Ländern, misfällt.⁵⁰

Noch vielseitiger war Telemann schließlich in der Freien und Hansestadt Hamburg (1721–1767) als Johanneumskantor und Musikdirektor der fünf Hauptkirchen⁵¹, als führender Komponist an der Hamburger Oper, als Leiter des von ihm zu neuem Leben erweckten Hamburger Collegium musicum, als Konzertveranstalter, als Verleger, als Musiktheoretiker und Lehrer um die Propagierung ausländischer Stile und Schreibarten in Worten und Tönen bemüht. Vieltalige italienische Arien, ausdrucksvolle Chor- und Tanzsätze nach französischem Vorbild und volkstümliche Lieder auf deutsche Texte kennzeichnen sein Hamburger Operschaffen – z. B. in dem musikalischen Lustspiel *Der geduldige Socrates* (1721), in *Omphale* (1724), *Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus* (1726) und in *Emma und Eginhard* (1728).⁵² Programmatisch

⁴⁹ Vgl. Ortrun Landmann, „Zur Standortbestimmung Dresdens unter den Musikzentren der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *StzA* 8, Blankenburg 1979, S. 49f.; dies., „Dresden, Johann Georg Pisendel und der ‚deutsche Geschmack‘“, *StzA* 13, Blankenburg 1981, S. 20ff.

⁵⁰ Quantz [s. Anm. 6], XVIII. Hauptstück, § 87, S. 332. – Vgl. dazu Rudolf Schäfke, „Quantz als Ästhetiker“, in: *AfMw* 16. Jg., 1924, S. 215ff.; Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, 2. Aufl., Köln 1975, S. 129ff.; *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), hrsg. v. C. Dahlhaus, Laaber 1985, S. 21f.; Ulrich Siegele, „Bachs vermischter Geschmack“, in: *Bach und die Stile. Bericht über das 2. Dortmunder Bach Symposium*, hrsg. v. M. Geck, Dortmund 1999, S. 10ff.

⁵¹ Vgl. Karl Grebe, *Georg Philipp Telemann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 52ff.; Eckart Klessmann, *Telemann in Hamburg (1721–67)*, Hamburg 1980, bes. S. 23ff., 35ff.; Brian Douglas Stewart, *Georg Philipp Telemann in Hamburg*, Phil. Diss. Stanford University 1985; Werner Menke, *Georg Philipp Telemann, Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*, Wilhelmshaven 1987, S. 15ff.

⁵² Vgl. Hellmuth Christian Wolff, „Georg Philipp Telemann und die Hamburger Oper“, in: *TKB* 1962, S. 41ff.; Bernd Baselt, „Zum Typ der komischen Oper bei Georg Philipp Telemann“, in: *TKB* 1967, S. 73ff.; ders. in: *TA* 20, Vorwort; Mary Adelaide Peckham, *The operas of G. Ph. Telemann*, Phil. Diss., Columbia University 1972, S. 69ff., 145ff.; Martin Ruhnke, „Telemanns Hamburger Opern und ihre italienischen und französischen Vorbilder“, in: *Hamburger Jb. für Musikwissenschaft* V, 1981, S. 9ff.; Peter Huth, „Telemanns Hamburger Opern nach französischen Vorbildern“, in: *Arolser Beiträge zur Musikforschung* 4, 1996,

verkündete er als Konzertveranstalter und Leiter des Collegium musicum zur Eröffnung der Wintersaison 1722 in einem selbstverfaßten und vertonten Kantatentext:

Was Welschland schmeichlendes in seine Sätze schliesset,
 Die ungezwungne Munterkeit,
 So aus der Franzen Lieder fließet;
 Der Britten springendes gebund'nes Wesen;
 Ja, was Sarmatien zu seiner Lust erlesen,
 Bey welchem sich der Scherz den Tönen weyht:
 Dieß alles wird der Teutsche Fleiß,
 Zu seines Landes Preis,
 Mehr aber noch, die Hörer zu vergnügen,
 Durch Feder, Mund und Hand allhier verfügen.⁵³

Kontinuierlich setzte er den in Frankfurt eingeschlagenen Weg fort, mit gedruckten Werken Musikliebhabern und Virtuosen geeignetes Studien- und Aufführungsmaterial zur Verfügung zu stellen, wobei er abermals französische, italienische und osteuropäische Stileinflüsse, Gattungen und Schreibarten differenziert verarbeitete und miteinander verband. Verwiesen sei hier nur auf einige Sammelpublikationen⁵⁴, in denen es exemplarisch geschah:

Zunächst die beiden Zyklen von jeweils sechs Solosonaten für Violine (oder Traversflöte) und Gb., die *Sonate metodiche* (1728) und die *Continuation des Sonates méthodiques* (1732)⁵⁵; sodann die beiden Sammlungen *Sept fois Sept et un Menuet* (1728)⁵⁶ und *Zweytes Sieben mal Sieben und Ein Menuet* für Klavier oder ein Instrument und Gb. (1730); den Widmungsträger der zweiten Sammlung von 50 Menuetten – Friedrich Carl, Graf zu Erbach und Limburg – lobte Telemann mit folgenden Versen:

Der Franzen Munterkeit, Gesang und Harmonie,
 Der Welschen Schmeicheley, Erfindung, fremde Gänge,
 Der Britt- und Polen Scherz, verknüpfst Du sonder Müh
 Durch ein mit Lieblichkeit erfülltes Gemenge.⁵⁷

S. 115ff.; ders. „Telemanns ‚Orpheus‘“, in: *Telemanns Auftrags- und Gelegenheitswerke – Funktion, Wert und Bedeutung* (= TKB 1990), Oschersleben 1997, S. 171ff.

⁵³ TD 22, S. 121.

⁵⁴ Vgl. Martin Ruhnke, „Telemann als Musikverleger“ [s. Anm. 45], S. 511f. und TWV III, S. 277ff.

⁵⁵ Hrsg. v. Max Seiffert, TA 1 (BA 2951) und von Johannes Gerdes, Edition Peters Nr. 4664, Leipzig 1980. Vgl. auch Hans Rudolf Jung, „Zur Bedeutung der ‚Methodischen Sonaten‘ Telemanns für die Herausbildung des ‚vermischten Geschmacks‘ und für die instrumentale Musikerziehung“, in: TKB 1973, S. 62ff.

⁵⁶ TWV 34: 1–50, hrsg. v. I. Amster, Wolfenbüttel 1930.

⁵⁷ Vollständiges Zueignungsgedicht der zweiten Sammlung (TWV 34: 51–100) in: TD 39, S. 163f. u. TB, S. 146f.

Ferner ist *Der getreue Music-Meister* zu nennen, Telemanns bekannte Musikalienzeitschrift (1728–29), in der er „so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, [...] Arien, desgleichen Trii, Duetti, Soli etc. Sonaten, Ouverturen, etc. wie auch Fugen, Contrapuncte, Canones, etc. [...] mithin das mehreste, was nur in der Music vorkommen mag, nach Italiänischer, Französicher, Englischer, Polnischer, so ernsthaft- als lebhaft- und lustigen Ahrt, nach und nach alle 14. Tage in einer Lection vorzutragen“ versprach; in 25 *Lectionen* hat er dieses auf der Titelseite angekündigte Vorhaben realisiert.⁵⁸ Italienische Stileinflüsse melodischer und rhythmischer Art bestimmen z. B. die dreisätzigige Sonate *F-Dur* für Blockflöte und Gb. (in der 1. und 2. Lection), eine viersätzigige Sonate *D-Dur* für Violoncello und Gb. (5.–7. Lection) und eine *Sonata di chiesa, à diversi stromenti* und Gb. (in der 22. und 23. Lection). Charakteristische Merkmale des französischen Stils nicht nur rhythmischer Art kennzeichnen die Sonate *h-Moll* für Traversflöte und Gb. (22.–24. Lection), eine Suite *g-Moll* für „Violon ou Hautbois“ und Gb. (3.–7. Lection) mit den Sätzen *Ouverture – Très Vite – Sans-Souci – Hornpipe – Gavotte – Passepied – Irlandoise*. Stilisierte Tanzsätze vorwiegend französischer Herkunft enthält auch eine Cembalosuite (in der 19.–20. Lection). Ausgiebig huldigte Telemann seiner an der französischen Opern- und Ballettmusik geschulten Charakterisierungskunst in der sog. *Gulliver-Suite* (8.–11. Lection), worin verschiedene Personen, Szenen und Ereignisse aus Jonathan Swifts im Jahre 1726 erschienenen Buch *Travels of Gulliver* tonmalerisch nachgebildet und dargestellt werden. Exemplarisch gelangt die „englische Ahrt“ in der bereits erwähnten *g-Moll-Suite* zur Geltung, nämlich im Mittelsatz mit dem Namen *Hornpipe* (4. Lection) mit rhythmischen Merkmalen des altenglischen Schalmeeintanzes. Einflüsse osteuropäischer Folklore bestimmen nicht nur die *Polonoise* für Traversflöte (oder Violine) und Gb. (in der 1. Lection) und die *Ouverture à la Polonoise* einer Cembalosuite (in der 18. Lection); wiederholt pulsieren polnische Tanzrhythmen auch in den heiteren Finalsätzen der Sonaten im italienischen Stil – z. B. im *Scherzando-Schlußsatz* einer Gambensonate (25. Lection).

Ferner müssen von Telemanns Sammelpublikationen, in denen die Verarbeitung ausländischer Stile und Schreibarten exemplarisch geschah, noch einige wenigstens genannt werden:

Fantaisies pour le clavessin, 3 Douzaines (1732–33)⁵⁹, von denen das erste und das dritte Dutzend mehr dem italienischen Stil, das zweite Dutzend mehr dem französischen Stil verpflichtet ist, Polonez-Rhythmik aber in verschiedenen Sätzen aller drei *Douzaines* auftritt⁶⁰; die *Musique de Table* (1733) mit ihren für Telemanns Bemühen um die Propagierung nationaler Stile und Gattungen beispielhaften *Ouverturesuiten* und Instru-

⁵⁸ Vgl. mein Nachwort zur Faksimile-Ausgabe der Musikalienzeitschrift, Leipzig 1980; Martin Ruhnke, *TWV 1*, S. 242ff.

⁵⁹ *TWV 33*: 1–36, hrsg. v. Max Seiffert, Berlin 1923, 4. Aufl. Kassel 1955 (BA 733).

⁶⁰ Vgl. dazu Schaefer-Schmuck [s. Anm. 15], S. 57ff.; Günter Fleischhauer, „Einige Bemerkungen zur Interpretation der Klavierwerke Georg Philipp Telemanns“, in: *StzA 6*, Blankenburg 1978, Tl. 1, S. 54ff. und Tl. 2, S. 65f.

mentalkonzerten unterschiedlicher Besetzung, mit jeweils drei Solo- und Triosonaten sowie drei Quartetten⁶¹; die *Sonates Corellisantes* für zwei Instrumente und Gb. (1735–36)⁶² und schließlich die *VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder, Französisch, Polnisch oder sonst tändelnd, und Welsch, fürs Clavier verfertigt von Telemann*, erschienen bei Balthasar Schmid in Nürnberg (um 1747)⁶³.

Während Telemanns etwa achtmonatigem Aufenthalt in Paris (1737–38), wohin er von berühmten Virtuosen eingeladen worden war, „die an etlichen meiner gedruckten Wercke Geschmack gefunden hatten“ (AB 1740), erlebten einige seiner Vokal- und Instrumentalkompositionen erfolgreiche Aufführungen⁶⁴ – u. a. die großartige Psalm-Vertonung *Deus judicium tuum* (TWV 7: 7) und die 1738 in Paris publizierten *Nouveaux Quatuors en Six Suites*⁶⁵. Dankbar berichtet Telemann hernach wieder in Hamburg (AB 1740):

Die Bewunderungswürdige Art, mit welcher die Quatuors von den Herren Blavet, Traversisten; Guignon, Violinisten; Forcroy dem Sohn, Gambisten; und Edouard, Violoncellisten, gespielt wurden, verdiente, wenn Worte zulänglich wären, hier eine Beschreibung. Gnug, sie machten die Ohren des Hofes und der Stadt ungewöhnlich aufmerksam, und erwarben mir, in kurtzer Zeit, eine fast allgemeine Ehre, welche mit gehäufter Höflichkeit begleitet war.

Mattheson konnte daher die selbstgestellte Frage beantworten: „Ob jener seine Pariser-Reise zum lernen oder lehren angestellt gehabt, stehet im Zweifel. Ich glaube mehr zum letzten, als ersten Zweck.“⁶⁶

Als Lehrer vermittelte Telemann seinen Schülern in der Freien und Hansestadt Hamburg ebenfalls detaillierte Kenntnisse von den ausländischen Stilen, Gattungen und Schreibarten. So machte er dem jungen Christoph Nichelmann, dem späteren Cembalisten in der Hofkapelle des Preussenkönigs Friedrich II. in Potsdam, während eines

⁶¹ Hrsg. v. Johann Philipp Hinenthal, TA 12–14, 1959–1963 und vorher von Max Seiffert, DDT, 1. Folge, Bd. 61/62, Leipzig 1927; ders. im Beiheft II (S. 11ff.) mit detaillierten Ausführungen über Telemanns Verarbeitung nationaler Stile. – Vgl. auch die Einführungen von Ludwig Finscher und Bernd Baselt zur Schallplatteneinspielung durch das Concerto Amsterdam (Telefunken 6.35056-64 und Eterna 827447/8).

⁶² Hrsg. v. Adolf Hoffmann, TA 24 (BA 5302). Vgl. auch Erich Schenk, „Corelli und Telemann“, in: *Chigiana*, 24. Jg., 1967, S. 79ff.; Ludwig Finscher, „Corelli und die ‚corellisierenden‘ Sonaten Telemanns“, in: *Studi Corelliani* 1968, Firenze 1972, S. 75ff., 80ff.

⁶³ TWV 32: 5–10, hrsg. v. Adolf Hoffmann, Mösel-Verlag, Wolfenbüttel u. Zürich 1964; von Hugo Ruf, Schott-Verlag, Mainz 1967 und von Erhard Franke, Edition Peters Nr. 9107, Leipzig 1968. – Vgl. auch Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, Leipzig 1954, S. 45f.

⁶⁴ Vgl. Christoph-Hellmuth Mahling, „Telemann und Paris“, in: *TKB* 1984, Tl. 2, S. 61ff.; Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9], S. 24ff., 31ff.

⁶⁵ Hrsg. v. Walter Bergmann, TA 19 (BA 2944). – Vgl. Carsten Lange, „Georg Philipp Telemanns ‚Nouveaux Quatuors en Six Suites‘ (Paris 1738)“, in: *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9] S. 88ff.; Wolfgang Hirschmann, „Telemanns 71. Psalm (TWV 7:7)“, ebd., S. 80ff. .

⁶⁶ Mattheson [s. Anm. 39], S. 345.; vgl. dazu: Wolf Hobohm, „Nachwirkungen der Pariserreise Telemanns in Deutschland“, in: *Telemann und Frankreich*, [s. Anm. 9], S. 47.

mehnjährigen Aufenthaltes in Hamburg (um 1735–37) „den Unterschied der französischen und der welschen Musikart fühlbar“, wie Nichelmann sich später erinnerte.⁶⁷

Noch im hohen Alter beschäftigten Telemann Fragen zur Adaptierung und Verarbeitung verschiedener nationaler Stile und Schreibarten. So versprach er im „Vorbericht“ seines Kantaten-Jahrgangs *Musikalisches Lob Gottes* (1744) u. a. „von der Deutschen Recitativ-Sprache in Welschen Melodien“ zu handeln⁶⁸ und debattierte engagiert im Briefwechsel mit dem Berliner Hofkapellmeister und Opernkomponisten Carl Heinrich Graun (1751) über die Vor- und Nachteile italienischer und französischer Rezi-tativgestaltung.⁶⁹

Auch mit seinen vokalen und instrumentalen Hamburger Spätwerken (nach 1755) hinterließ der noch immer neuen Strömungen in der zeitgenössischen Dichtung und Musik gegenüber aufgeschlossene Komponist exemplarische Zeugnisse seiner zeitlebens praktizierten und propagierten Verarbeitung, Synthese und Durchdringung verschiedener Stile und Schreibarten. Verwiesen sei abschließend dafür noch auf die dramatische Solokantate *Ino* (um 1765) mit instrumentalen (imaginären Ballett-) Einlagen im französischen Stil („Tanz der Tritonen“)⁷⁰, auf ein *Divertimento A-Dur* für zwei Violinen, Viola und Gb. im italienischen Stil mit verschiedenen polnischen Tanzsätzen – Telemanns autographischer Anweisung zufolge „trè spezie delle Danze Poloniche“⁷¹ – und die *Symphonie zur Serenate auf die erste hundertjährige Jubelfeyer der Hamburgischen Löblichen Handlungs-Deputation* (1765)⁷². Zurückschauend äußerte sich der 84jährige hier im „Vorwort“ zu den „in einem Jahrhundert vorgefallenen Veränderungen in den musicalischen Schreibarten“ und kompositorisch in der *Symphonie* mit den programmatischen Satzüberschriften: „Die alte Welt“ – „Die mittlere Welt“ – „Die jüngere Welt“. Ein anonymer Rezensent bemerkte dazu:

Der Herr Kapellmeister Telemann [...] ist hier von der gewöhnlichen italienischen Form der Sinfonien abgegangen, und hat die gegenwärtige in vier Absätze eingetheilt, in welchen er die musikalische Schreibart der alten, mittlern und jüngern Welt auf das natürlichste nachahmet. Der erste und zweyte Theil sind zween Tänze nach uralter

⁶⁷ In: Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. I, Berlin 1755, S. 434; vgl. Wolf Hohohm, „Georg Philipp Telemann und seine Schüler“, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Leipzig 1966*, Leipzig u. Kassel, 1970, S. 261.

⁶⁸ *TD*, Nr. 59, S. 225. Als Faksimile hrsg. v. Wolf Hohohm, Oschersleben 1998.

⁶⁹ *TB*, S. 264ff., 276f., 280f. und *TD*, Nr. 63, 65–67, S. 237ff. – Vgl. dazu Rolland [s. Anm. 2], S. 128ff.; Peter Czornyj, *Georg Philipp Telemann: His Relationship to Carl Heinrich Graun and the Berlin Circle*, Phil. Diss. Hull 1988, S. 113ff.

⁷⁰ *TWV* 20: 41, hrsg. v. Max Schneider, *DDT*, 1. Folge, Bd. 28, Leipzig 1907. – Schallplatteneinspielungen mit Adele Stolte (Sopran) und dem Kammerorchester Berlin (Eterna 826 078) sowie *Musica antiqua Köln* mit Barbara Schlick (Archiv-Produktion 429 772-2).

⁷¹ *TWV* 50: 22, hrsg. u. bearb. v. Fritz Oberdoerffer, Vieweg 2052, Berlin 1936. – Vgl. dazu Klaus-Peter Koch, „Eine ‚Sarrois‘ von Telemann“, in: *HändelJb* 20. Jg., 1974, S. 145f. und Wolf Hohohm, „Bemerkungen zum Konvolut T 6 der Deutschen Staatsbibliothek Berlin“, in: *MTS* XII, 1989, S. 9.

⁷² *TWV* Anh. 50: 1. Faksimile-Ausgabe mit einer Würdigung von Eitelriedrich Thom, in: *StzA* 9, 1979, S. 12ff.

Weise. Der dritte Theil stellt die bey der mittlern Welt am meisten beliebte Musikart in einer Fuge im Allabreve, mit der Überschrift, Capellmäßig, vor. Der letzte Theil ist eine lustige Menuet, und heißt: die jüngere Welt. Jedermann weiß, daß Herr Telemann in allen musikalischen Schreibarten, zu welchen ihm nur die Feder anzusetzen beliebt hat (das sind aber fast alle nur erdenklichen), seine ganze Lebenszeit glücklich gewesen ist; und man kann es nicht ohne besonderes Vergnügen betrachten, daß ihn auch in seinem hohen Alter, diese so seltene Gabe noch nicht verlassen hat.⁷³

Zusammenfassend ist zu konstatieren: Im Unterschied zu Johann Sebastian Bach wurzelte Georg Philipp Telemann nicht in der sächsisch-thüringischen Komponisten-und/oder in der norddeutschen Organisten-Tradition, wie sein Verhalten und die anfangs erwähnten Entscheidungen in Magdeburg und in Leipzig zeigten. Statt dessen widmete er sich – hierin Georg Friedrich Händel nahestehend – seit der Jugendzeit intensiv und weltoffen den musikalischen Anregungen und Einflüssen der jeweiligen Umwelt. Kontinuierlich integrierte und verarbeitete er dank seiner außerordentlichen Rezeptibilität auf den verschiedenen Lebensstationen und Wirkungsstätten, angeregt von grundlegenden Eindrücken in seiner Jugend in Hannover und in Braunschweig-Wolfenbüttel, später in Sorau und in Eisenach als Hofkapellmeister, danach als städtischer Musikdirektor in Frankfurt und in Hamburg, französische und italienische, englische sowie osteuropäische Stileinflüsse, Gattungen und Schreibarten, Elemente der Volks-, der Tanz- und der artifiziellen Musik und propagierte sie in Worten und Tönen als einer der führenden deutschen Komponisten der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bis in seine Hamburger Spätwerke (nach 1755). Entscheidend trug dies zur überregionalen, Städte und Ländergrenzen überschreitenden europäischen Wertschätzung seiner Person und seiner Musik zu Lebzeiten bei.⁷⁴ Bereits im Jahr 1728 bemerkte der bekannte Leipziger Professor und Literaturtheoretiker Johann Christoph Gottsched: „Sonderlich höre ich von dem obgedachten Herrn Telemann rühmen, daß er sich nach dem Geschmacke aller Liebhaber zu richten weiß. Er folget zuweilen der Welschen, zuweilen der Französischen, oftmals auch einer vermischten Art im Setzen seiner Stücke.“⁷⁵ Und der mit Telemann in Hamburg befreundete jüngere Musikschriftsteller und Komponist Johann Adolph Scheibe erklärte 1745 in seiner *Abhandlung vom Ursprunge, Wachsthume und von der Beschaffenheit des itzigen Geschmacks in der Musik*:

Zu verwundern ist es, daß Telemann fast alle Gattungen der musikalischen Stücke so wohl, als die Musikarten aller Nationen, mit einerley Leichtigkeit und Nachdruck ausübet, ohne seinen Geschmack im geringsten zu verwirren oder zu verderben, als wel-

⁷³ *Allgemeine Deutsche Bibliothek* 5, 2. Aufl. Berlin/Stettin 1778, S. 266.

⁷⁴ Vgl. dazu Erich Valentin, *Telemann in seiner Zeit*, Hamburg 1960, S. 14f., S. 19ff. u. ö.; Günter Fleischhauer, „Die Musik Georg Philipp Telemanns im Urteil seiner Zeit“, in: *HändelJb* 13./14. Jg., 1967/68, S. 181ff. und 15./16. Jg., 1969/70, S. 23ff.

⁷⁵ Johann Christoph Gottsched, *Der Biedermann*, 85. Blatt, Leipzig 1728. – Vgl. dazu Walther Siegmund-Schultze, „Telemann – Meister kunstvoller Popularität“, in: *TKB* 1967, Tl. I, S. 33f.

cher allemal schön, vortrefflich, und eben derselbe bleibt. Seine Schreibart ist körnig, den Sachen gemäß, und überhaupt zu allen Ausdrückungen vollkommen geschickt.⁷⁶

So erfüllte Telemann im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts mit seinen durch Druckpublikationen und handschriftlich verbreiteten, von Fachkollegen, Kennern und Musikliebhabern vielerorts geschätzten Vokal- und Instrumentalkompositionen nicht nur viele musikalische Bedürfnisse und Erwartungen, sondern zugleich eine historische Funktion als Wegbereiter zur europäischen Entwicklung frühklassischer Musik. Mit der kontinuierlichen Adaptierung, Verarbeitung und Propagierung nationaler Stile, Gattungen und Schreibarten in seinen Werken trug er zur Bildung einer universalen Tonsprache bei, von der dann Christoph Willibald Gluck wünschte (1773), daß sie „die lächerlichen Unterschiede der Nationalmusiken aufheben“ und sich an die ganz Menschheit wenden werde.⁷⁷

⁷⁶ Scheibe [s. Anm. 10], S. 765. – Vgl. dazu Wolfgang Hirschmann, „Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann“, in: *Concerto* 9. Jg., 1992, S. 17ff.

⁷⁷ Brief Glucks an den *Mercure de France* im Februar 1773. – Vgl. dazu Romain Rolland, „Die Entstehung des ‚klassischen Stils‘ in der Musik des 18. Jahrhunderts“, in: *Musikalische Reise* [s. Anm. 2], S. 95ff.; Bence Szabolcsi, *Aufstieg der klassischen Musik von Vivaldi bis Mozart*, Budapest 1970, S. 106f.; Friedrich Blume, Art. „Klassik“, in: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel 1974, S. 253; Ludwig Finscher, Art. „Klassik“, in: *MGG*² 5, Sachteil, 1996, Sp. 227f.