

Telemann unter italienischem Einfluß – die Opernarien der zwanziger Jahre

von Brit Reipsch

Der als Jurist, Architekt, Kunstsammler, Musiker und Bildungsreisende bekannte Frankfurter Patrizier Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769) unternahm von August bis September 1728 eine *Spazierfarth durch die Hessischen in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande*,¹ die ihn auch nach Braunschweig in die herzogliche Oper führte. Uffenbach besuchte die Aufführungen jener drei Werke, die während der Sommer-Messe dieses Jahres gegeben wurden: *Iphigenia* mit der Musik des als Tenor am braunschweigischen Hof wirkenden Carl Heinrich Graun (1703/04–1759), *Alexander*, die Hamburger Bearbeitung des *Alessandro* von Georg Friedrich Händel (1685–1759), und *Genericus*, eine für Braunschweig gekürzte und bearbeitete Fassung der Oper *Der Sieg der Schönheit* von Georg Philipp Telemann (1681–1767).² In seinem Reisetagebuch fand der Gast vor allem für die Ausstattung, Bühnentechnik und musikalische Interpretation ausführliche Worte, charakterisierte aber auch mit knappen Sätzen auch die Kompositionen. So freute er sich über Grauns „ganz ausnehmend schöne und vollkommene Music“³, lobte Händels „ausbündig schöne Arien“⁴, empfand Telemanns „Musique aber etwas ältlicher“⁵.

Graun komponierte seine *Iphigenia* 1728.⁶ Händels *Alessandro* (HWV 21) entstand 1726 in London und wurde im selben Jahr mit deutschen Rezitativen von Agostino Stefani (1654–1728) in Hamburg gegeben.⁷ Telemanns Oper *Der Sieg der Schönheit oder Genericus, König der africanischen Wenden* (TWV 21:10) erklang erstmals am 13. Juli 1722 in Hamburg. Offensichtlich war ihr sechsjähriges Alter „hörbar“, denn Uffenbachs Einschätzung bezog sich nicht primär auf ihre Entstehungszeit oder auf das bereits 1693 verfaßte Libretto Christoph Heinrich Postels (1658–1705), das Christian Friedrich

¹ Johann Friedrich Armand von Uffenbach's Tagbuch [!] einer Spazierfarth [!] durch die Hessische [!] in die Braunschweig-Lüneburgischen Lande (1728), nach der unveröffentlichten Göttinger Handschrift herausgegeben und eingeleitet von Dr. Max Arnim, Göttingen 1928.

² Vgl. zur Braunschweiger Bearbeitung Ute Poetzsch, „Georg Philipp Telemanns Oper ‚Der Sieg der Schönheit‘ in Braunschweig“, in: *Barockes Musiktheater im mitteleuropäischen Raum im 17. und 18. Jahrhundert. Tagungsbericht der 8. Arolser Barock-Festspiele 1993*, Köln 1994, S. 63–73.

³ Uffenbach, *Spazierfahrth* [s. Anm. 1], S. 13.

⁴ Ebd., S. 14.

⁵ Ebd., S. 15.

⁶ Gustav Friedrich Schmidt, *Die frühdeutsche Oper und die dramatische Kunst Georg Caspar Schürmanns*, 2 Bde., Regensburg 1933/34, hier Bd. I, S. 156 f. Vgl. auch Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper. Katalog der Textbücher (1678–1748)*, Laaber 1995, S. 248.

⁷ *Händel-Handbuch*, hrsg. v. B. Baselt, Bd. I, Leipzig 1978, S. 263–273.

Weichmann (1698–1770) und Telemann zum Mißfallen Johann Matthesons (1698–1770) bearbeitet hatten,⁸ sondern auf die Musik.

Das Urteil des sich als Opernfürsprecher im Disput mit Johann Heinrich Gottsched engagierenden Uffenbach⁹ kündigt vom stilistischen Wandel der mittel- und norddeutschen Opernmusik, der sich in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts unter italienischem Einfluß vollzog.¹⁰ Selbst im Braunschweiger *Gensericus* offenbart sich dieser Stilwandel beim Vergleich der Musik Telemanns mit zwei neukomponierten Arien.¹¹ Die – wie Ute Poetzsch vermutet – von Carl Heinrich Graun für Braunschweig erstellten Arien nähern sich dem modernen melodiebetonten italienischen Stil und unterscheiden sich von Telemanns 1722 bevorzugter kurzgliedriger Tonsprache, die prägnant und wortbezogen den jeweiligen Affekt und die handlungsbedingte Situation ausdeutet.¹²

Doch Telemann waren die aktuellen italienischen Musikentwicklungen der zwanziger Jahre keinesfalls fremd. Es ist hinlänglich bekannt, daß er zeitgenössische nationale Stilismen rasch in seine Kompositionen aufnahm, modifizierte und seinem Personalstil zu eigen machte.¹³ Das gilt in besonderer Weise auch für die Opern. Welche konkreten Quellen er, der im Unterschied zu vielen seiner deutschen Kollegen Italien nie besucht hat und dessen persönliche Kontakte zu italienischen Komponisten bisher nur für Benedetto Marcello (1686–1739) nachgewiesen werden konnten,¹⁴ dafür nutzte, ist noch nicht umfassend untersucht worden. Wir wissen lediglich aus Telemanns Autobiographien,

⁸ Johann Mattheson, *Critica Musica*, Pars I, Hamburg 1722, S. 87 f. Vgl. dazu Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2]; Hellmuth Christian Wolff, *Die Hamburger Barockoper in Hamburg (1678–1738)*, Wolfenbüttel 1957, S. 318. Vgl. auch Ute Poetzsch, Nachwort zu *Georg Philipp Telemann. „Der Sieg der Schönheit“* (Textbuch), Reprint anlässlich der Wiederaufführung zu den 9. Telemann-Festtagen der DDR, Magdeburg 1987.

⁹ Zuletzt Laurenz Lütteken, „Poesie als Klang: Johann Friedrich von Uffenbachs Gottsched-Replik und Telemanns Opernschaffen“, in: *Telemann in Frankfurt*, im Auftrag der Frankfurter Telemann-Gesellschaft hrsg. v. P. Cahn (= Beiträge zur mittelh rheinischen Musikgeschichte, Nr. 35, hrsg. v. der Arbeitsgemeinschaft für mittelh rheinische Musikgeschichte), Mainz etc. 2000, S. 248–259.

¹⁰ Vgl. dazu Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8], passim. Donald Robert Lynch, *Opera in Hamburg. 1718–1738: A Study of the Libretto and Musical Style*, 2 Bde., Phil. Diss New York 1979.

¹¹ Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2], S. 69 ff.

¹² Vgl. dazu Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2], S. 73. Es handelt sich um die Arie des Olybrius auf den neuen Text „Holde Augen, euren Strahlen“ (II, 1), komponiert für die Braunschweiger Aufführungen 1732, und um die ausgetauschte Arie der Placidia „Kein Herz mit Geist erfüllet“ (II, 11), deren Entstehungszeit nicht bekannt ist. Die Arien „Lieben und geliebet sein“ (Olybrius II, 1) und Telemanns Arie „Kein Herz mit Geist erfüllet“ (Placidia II, 11) wurden dafür 1732 gestrichen. Zu weiteren Veränderungen: Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2].

¹³ Günter Fleischhauer, „G. Ph. Telemann als Wegbereiter des ‚vermischten Geschmacks‘ im Musikleben seiner Zeit“, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 13, Blankenburg/Michaelstein 1981, S. 35–48; ders., „Zur Adaptierung nationaler Stile und Schreibarten in der Musik Georg Philipp Telemanns (1681–1767)“, in: *Festschrift R. Pečman zum 60. Geburtstag. Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, Heft 22, Brno 1991, S. 37–53.

¹⁴ Wolf Hobohm, „Telemann und Marcello“, in: *Telemann und seine Freunde. Kontakte – Einflüsse – Auswirkungen, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage 1984*, Magdeburg 1986, 2 Tle., hier Tl. 1, S. 57–73. Auf einen in Venedig ansässigen Subskribenten der *Nouveaux Quatuors* (Paris 1738) machte Steven Zohn aufmerksam: „Das ‚Supplement de souscrivants‘ der *Nouveaux Quatuors* und Telemanns Pränumerationsunternehmen“, in: *Bericht über die wissenschaftliche Konferenz der 14. Magdeburger Telemann-Festtage 1998*, in Vorb.

daß er als Hildesheimer Schüler die Braunschweiger Oper besuchte¹⁵ und 1702 in Berlin Giovanni Battista Bononcini's *Polyphemo* hörte.¹⁶ Im September 1719 hielt er sich wie Georg Friedrich Händel, Johann Joachim Quantz und andere Musiker aus Anlaß der Hochzeitsfeierlichkeiten des sächsischen Kronprinzen Friedrich August II. mit der österreichischen Erzherzogin Maria Josepha in Dresden auf. Zum musikalischen Programm des mehrwöchigen Festes gehörten neben Werken von Johann David Heinichen (1683–1729) und Johann Christoph Schmidt (1664–1728) unter anderem drei italienische Opern (*Giove in Argo*, *Ascanio* und *Teofane*) von Antonio Lotti (1667–1740).¹⁷

Für Telemanns Hamburger Zeit dürfen wir aus seiner Äußerung, er habe an der Gänsemarktoper „die Aufsicht über die Musik“ erhalten,¹⁸ schließen, daß er die Repertoiregestaltung des Theaters beeinflusste. Neben den Werken deutscher Komponisten standen in den zwanziger Jahren jährlich auch ein bis zwei relativ moderne italienische Opern und Pasticci von Francesco Bartolomeo Conti (1682–1732), Francesco Gasparini (1668–1727), Antonio Caldara (um 1670–1736), Giuseppe Maria Orlandini (1688–1760), Giovanni Battista Bononcini (1670–1747), Agostino Steffani (1654–1728) oder Nicola Porpora (1686–1768) sowie von Georg Friedrich Händel (1685–1759) – in der Regel mit deutschsprachigen Rezitativen und einigen neuen Arien versehen – auf dem Spielplan.¹⁹ Die für die Hamburger Aufführungen neu komponierten Sätze Telemanns²⁰ belegen, daß er die italienischen Opern studierte,²¹ Nuancen der Stilentwicklung bemerkte und diese gegebenenfalls in sein eigenes Werk aufnahm. Eine Szene aus der 1728 in Hamburg aufgeführten Opera comique *Die verkehrte Welt* (TWV 21:23) mit dem Text von Johann Philipp Prätorius (vor 1700–um 1775) möge verdeutlichen, wie genau Telemann um den italienischen Stil wußte. Im Verlauf der Handlung treffen die beiden Protagonisten Scaramouche und Pierrot auf den Komponisten Musurgus (II,3). Dieser trägt ihnen eine italienische Arie traurigen Inhalts vor, und beide rätseln, ob das Stück von Gasparini oder Orlandini stammte. Der Komponist Musurgus erwidert jedoch:

¹⁵ Autobiographie von 1718 und 1740, beide u. a. in: *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. v. W. Rackwitz, Leipzig 1981, S. 94 und S. 198.

¹⁶ Autobiographie von 1740, in: *Singen ist das Fundament* [s. Anm. 15], S. 201.

¹⁷ Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen*, Dresden 1862, Fotomechanischer Nachdruck Leipzig 1971, S. 138 ff.; Irmgard Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste bis in die Zeit Augusts des Starken*, hrsg. v. der Gesellschaft für Musikforschung (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, Nr. 6), Kassel etc. 1951, S. 98 ff.; Anna Mondolfi, Art. „Lotti, Antonio“, in: *MGG* 8, Kassel 1960, Sp.1226–1230. – Telemann erinnert sich an „zwo Opern“ Lottis, die er in Dresden gehört hat; vgl. Autobiographie von 1740 [s. Anm. 15], S. 207.

¹⁸ Autobiographie von 1740 [s. Anm. 15], S. 209.

¹⁹ Paul Alfred Merbach, „Das Repertoire der Hamburger Oper von 1718 bis 1750“, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 6. Jg. 1924, S. 354–372; vgl. Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper* [s. Anm. 6], passim; Walter Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper (1678 bis 1738). Eine bibliographisch-statistische Studie zur Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper*, Hamburg-Oldenburg 1938; Reinhard Strohm, „Die Tragedia per Musica als Repertoirestück: Zwei Hamburger Opern von Giuseppe Maria Orlandini“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 5, Tl. 1: „Die frühdeutsche Oper und ihre Beziehungen zu Italien, England und Frankreich“, Laaber (1981), S. 37–54.

²⁰ Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, Bd. II, Frankfurt 1983, S. 85 ff.

²¹ Annerose Koch, *Die Bearbeitungen Händelscher Opern auf der Hamburger Bühne des frühen 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Halle 1982, passim.

„Ha! weit gefehlt! Melant' [Anagramm für Telemann] hat es gesetzt.“²² Mit einer zweiten italienischen Arie von Telemann soll sodann das Vorurteil entkräftet werden, „Daß unsre Deutschen nicht so schön, Als viele Welsche Künstler setzten.“²³ Wollte Telemann mit dieser Szene, die in der französischen Vorlage von Alain René Lesage (1668–1747)²⁴ natürlich nicht enthalten ist, auf stilistische Unterschiede hinweisen oder das Italienische durch kompositorische Übertreibungen besonders herausstellen? Wir können nur spekulieren, denn Telemanns Musik der *Verkehrten Welt* ist mit Ausnahme jener zwei Sätze, die der Komponist im *Getreuen Music-Meister* veröffentlichte,²⁵ nicht überliefert.

Einige Komponenten des sich im Verlaufe der zwanziger Jahre im Bereich der Oper vollziehenden musikalischen Stilwandels sollen anhand der Da-capo-Arien folgender Opern Telemanns untersucht werden: die erste von Telemann für Hamburg, aber noch in Frankfurt am Main komponierte Oper *Der geduldige Socrates* (TWV 21:9, Uraufführung 1721),²⁶ die erste in Hamburg entstandene Oper *Der Sieg der Schönheit* (Uraufführung 1722)²⁷ sowie die 1728 erstaufgeführten Werke *Emma und Eginhard* oder *Die Last-tragende Liebe* (TWV 21:25)²⁸ und *Miriways* (TWV 21:24).²⁹ Jede Oper folgt entsprechend ihres Inhalts, ihrer Handlungssituationen, der dargestellten Charaktere und Affekte und nicht zuletzt der Anlage ihres Librettos unterschiedlichen musikalischen Form- und Satzmodellen, was Telemann in seinen Kompositionen differenziert berücksichtigt.³⁰ So griff er im „Musicalischen Lust-Spiel“³¹ *Socrates* – dem heiteren Libretto angemessen – häufiger Elemente des von Johann Adolf Scheibe beschriebenen mittleren

²² *Die verkehrte Welt, / In einer / OPERA / COMIQUE / auf dem / Hamburgischen / Schau=Platze / vorgestellt. / Im Jahr 1728.* Zitat nach dem Exemplar D B 24 in Mus T 12 R, Szene II, 3.

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. „LE MONDE RENVERSE'. Pièce d'un Acte. Par Mrs. le S** & D'Or**. Sur le Plan de M. de la F*. Représenté à la Foire de Saint Laurent 1718“, in: *Théâtre de la Foire*, hrsg. v. Alain René Lesage und d'Orneval, 3. Teil, Paris 1721 (D B T 123).

²⁵ Georg Philipp Telemann, *Der getreue Music=Meister, welcher so wol für Sänger als Instrumentalisten allerhand Gattungen musicalischer Stücke, so auf verschiedenen Stimmen und fast alle gebräuchliche Instrumente gerichtet sind*, Hamburg 1728, Fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe, hrsg. v. G. Fleischhauer, Leipzig 1980, Lektion 13–14.

²⁶ Georg Philipp Telemann, „Der geduldige Sokrates“, in: *TA*, Bd. XX, hrsg. v. Bernd Baselt, Kassel etc. 1967.

²⁷ Die Oper wurde hrsg. v. Ute Poetzsch (Magdeburg 1983/85). Handschriftliche Partitur und Aufführungsmaterial befinden sich im Bestand der Bibliothek des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.

²⁸ Georg Philipp Telemann, „Emma und Eginhard oder Die Last-tragende Liebe“, in: *TA*, Bd. XXXVII, hrsg. v. Wolfgang Hirschmann, Kassel etc. 2000.

²⁹ Georg Philipp Telemann, „Miriways“, in: *TA*, Bd. XXXVIII, hrsg. v. Brit Reipsch, Kassel etc. 1999.

³⁰ Martin Ruhnke, „Telemanns Hamburger Opern und ihre italienischen und französischen Vorbilder“, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 5, Tl. 1, Laaber 1981, S. 9–27.

³¹ So der Titel des Librettodrucks: *Der gedultige / Socrates / In einem / Musicalischen / Lust=Spiele / Auf dem / Hamburgerischen Schau=Platze / Vorgestellt / 1721.* Vgl. Marx/Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper* [s. Anm. 6], S. 138 f., siehe auch: *Georg Philipp Telemann (1681–1767), Der Geduldige Sokrates TWV 21:9 [...]*, Textdruck, mit einem Nachwort von Bernhard Jahn, hrsg. v. Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Oschersleben 1998.

und niederen Stils³² auf, als in jenen Opern, denen ernste Handlungen zugrundeliegen (*Miriways*) oder deren ernster Handlung eine oder mehrere komische Figuren nach venezianischem Vorbild und Hamburger Gepflogenheit beigegeben wurden (*Der Sieg der Schönheit* und *Emma und Eginhard*).

Trotz der jeweiligen Werkspezifität lassen sich in Telemanns Opernarien der zwanziger Jahre einige allgemeine stilistische Entwicklungstendenzen aufzeigen,³³ die sich – gattungsgeschichtlich bedingt – an zeitgenössischen italienischen Vorbildern orientieren.

Form und Umfang der Arien

Es ist relativ einfach festzustellen, daß die Arien der Opern *Der geduldige Socrates* (im folgenden kurz *Socrates*) und *Der Sieg der Schönheit* im Vergleich mit jenen der um 1728 entstandenen Werke deutlich kürzer dimensioniert sind³⁴ (im ersten Akt der Oper *Socrates* keine Arie über 100 Takte,³⁵ im *Sieg der Schönheit* Arien von zumeist 100 bis 130 Takten und in *Emma und Eginhard* sowie *Miriways* Arien mit bis zu 250 Takten³⁶). Telemann verwendet im *Socrates* überwiegend die dreiteilige Form der Da-capo-Arie:

A (Ritornell – Gesangsabschnitt – Ritornell) – B – A (Ritornell – Gesangsabschnitt – Ritornell).

Dabei wird der Text des A-Teils mitunter zweimal vorgetragen. Einige wenige fünfteilige Da-capo-Arien mit kurzen Binnenritornellen zwischen den beiden Gesangsabschnitten im A-Teil sind Personen um den musikalisch hervorgehobenen Prinzen Melito,³⁷ also der ernsteren und höfischen Handlungsebene, vorbehalten.³⁸

³² Johann Adolf Scheibe, *Cristischer Musikus*, Neue vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745, Nachdruck Hildesheim etc. 1970, S. 128 ff.

³³ Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8]; Mary Adelaide Peckham, *The operas of George Philipp Telemann*, Phil. Diss. Columbia University 1972; Lynch, *Opera in Hamburg* [s. Anm. 10].

³⁴ Peckham [s. Anm. 33], S. 50 f.

³⁵ Die längste Arie mit 186 T. ist nicht typisch für den Arienumfang dieser Oper („Es fesseln mich zwo allzu schöne Ketten“ [Melito II, 6]).

³⁶ *Emma und Eginhard*: längste Arie „Meine Tränen werden Wellen“ (252 T., Hildegard II, 4); vgl. auch: „Der Augen Uhrwerk bleibet stehen“ (Heswin I, 8), „Mich kützelt die Hoffnung mit süßem Versprechen“ (Eginhard I, 11), „Die Hoffnung fängt von neuen an zu leben“ (Hildegard II, 10), „Laßt mir den letzten Streich nur geben“ (Eginhard II, 1) und „Ja schwirret nur, ihr schlanken Ketten“ (Eginhard III, 3). *Miriways*: längste Arie „Verjage die Wolken“ (244 T., Miriways II, 13); vgl. auch: „Mein widriges Geschicke“ (Nisibis I, 7), „Nenn ein Herz doch unbeglücket“ (Sophi II, 14) und „Eifersucht, du Kind der Höllen“ (Zemir III, 10).

³⁷ Martina Janitzek, „Ihr Männer, lernet nur beizeit' geduldig sein!“ – Der geduldige Socrates von Georg Philipp Telemann“, in: *Telemann in Frankfurt. Bericht über das Symposium Frankfurt am Main, 26./27. April 1996*, im Auftrag der Frankfurter Telemann-Gesellschaft hrsg. v. P. Cahn (= Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Nr. 35, hrsg. v. der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte), Mainz etc. 2000, S. 260–283, bes. S. 263 f.

³⁸ Melito: „Core, core senza amore“ (I, 9) und „Es fesseln mich zwo allzu schöne Ketten“ (II, 6); Rodisette: „Mich tröstet die Hoffnung“ (II, 4); Edronica: „In sembianza di lieta“ (II, 4), „Contenti o pene“ (III, 5) und „Mir schmeichelt die Hoffnung“ (III, 9); Antippo: „Verblendender Tyranne“ (III, 6).

In der ein Jahr später entstandenen Oper *Der Sieg der Schönheit*, nunmehr eine opera semiseria, wählt Telemann neben dem älteren Formmodell der dreiteiligen Da-capo-Arie³⁹ öfter das um 1720 in Italien vorherrschende fünfteilige Arienschema, bei dem die zwei Gesangsabschnitte des A-Teils durch Zwischenritornelle voneinander getrennt werden.⁴⁰ Diese Ritornelle sind in der Oper *Sieg der Schönheit* maximal 4 Takte lang:⁴¹

A1 (Ritornell – Gesangsabschnitt 1) – Ritornell – A2 (Gesangsabschnitt 2 – Ritornell) – B – A1 (Ritornell – Gesangsabschnitt 1) – Ritornell – A2 (Gesangsabschnitt 2 – Ritornell).

Die dreiteilige Arienform ist dagegen in den Werken der 1720er Jahre unter dem Einfluß der neapolitanischen Oper⁴² zugunsten einer ausgedehnten fünfteiligen Da-capo-Anlage stark zurückgedrängt⁴³ und bleibt beispielsweise in *Emma und Eginhard* Personen niederen Standes und einer Arie der Kaiserin Fastrath, der Widersacherin der Protagonisten, vorbehalten.⁴⁴ Telemann eliminiert jedoch die dreiteilige Arienform nicht völlig aus seinen Kompositionen, was die 1729 entstandene Oper *Flavius Bertaridus* (TWV 21:27) belegt.⁴⁵

Der erweiterte Arienumfang ist eines der wesentlichen Merkmale des italienischen Opernstils am Ende der zwanziger Jahre.⁴⁶ Bereits 1726 teilte Georg Caspar Schürmann Uffenbach mit, daß „man auch itzund die arien [!] in der Music gern ein bischen lang ausführet“.⁴⁷ Vor allem die Ritornelle und Gesangsabschnitte des A-Teils sind nun auch in Telemanns Opernarien wesentlich erweitert. Die Eingangsritornelle erreichen mit 20 bis 26 Takten beträchtliche Ausmaße,⁴⁸ mitunter ist das erste Ritornell fast genauso lang wie der erste Gesangsabschnitt.⁴⁹ Auch die Zwischenritornelle können 6 bis 14 Takte

³⁹ Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1739)*, 2 Tle., Köln 1976, Tl. I, S. 204. Dreiteilige Da-capo-Arien im *Sieg der Schönheit*: „Liebe nein, ich werde dir keinen Weihrauch bringen“ (Eudoxia I, 11), „Gebet Rat, ihr geneigten Sternen“ (Helmiges II, 4), „Erfreue dich, mein freier Geist“ (Honoricus II, 5), „Ein Fürst muß donnern und auch küssen“ (Gensericus II, 17), „Stimm Liebe mit Verstand nicht ein“ (Gensericus II, 18), „Gar zu langes Überlegen“ (Gensericus III, 3), „Zeige dich, geliebter Schatten“ (Honoricus III, 13) und „Kleiner Liebesgott, du spielst“ (Trasimundus III, 14).

⁴⁰ Vgl. zur Entwicklung der Da-capo-Anlage ausführlich Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 181 ff.

⁴¹ Halbtaktige Zwischenritornelle: „Wie schön ist die entbrannte Glut“ (Gensericus I, 3) und „Komm, du Zucker aller Schmerzen“ (Pulcheria II, 7).

⁴² Lynch, *Opera in Hamburg* [s. Anm. 10], Bd. 2, S. 300 ff.

⁴³ In *Miriways* erklingen nur zwei Arien ohne Zwischenritornelle: „Ich will ihr heimlich dienen“ (Murzah I, 9) und „Kann’s möglich sein“ (Zemir III, 7).

⁴⁴ „Heirat muß bei Fürstenkindern“ (II, 8).

⁴⁵ Vgl. z. B. „Geliebter Vater, laß dich finden“ (Cunibert I, 4), „Schönste Sonnen“ (Orontes I, 6), „Kränkt mich nicht, ihr nassen Augen“ (Cunibert II, 4) und „So zärtlich lieben, heißet hassen“ (Bertaridus II, 14).

⁴⁶ Helga Lühning, Art. „Arie [18. Jahrhundert]“, in: *MGG* 1, Kassel 1994, Sp. 816–823, bes. Sp. 818.

⁴⁷ Brief Georg Caspar Schürmanns an Uffenbach vom 11.3.1726, zit. nach Willibald Nagel, „Deutsche Musiker des 18. Jahrs. im Verkehre mit J. Fr. A. v. Uffenbach“, in: *SIMG* XIII, 1911/12, S. 95 ff.; auch abgedruckt bei Schmidt, *Die frühdeutsche Oper* [s. Anm. 6], Bd. 1, S. 92.

⁴⁸ Z. B. in *Miriways*: „Viel lieber zu erblassen“ (Sophi II, 8) 20 T., „Unwürd’ger, deine Liebeskerze“ (Zemir II, 11) 23 T. und „Eifersucht, du Kind der Höllen“ (Zemir III, 10) 25 T.; in *Emma und Eginhard*: „Der Augen Uhrwerk bleibet stehen“ (Heswin I, 8) 26 T. und „Glühende Zangen, Schwert, Feuer und Rat“ (Carolus III, 1) 20 T.

⁴⁹ Arie des *Miriway*: „Ein doppler Kranz“ (I, 2).

umfassen. Deutlich ausgeprägt ist die erweiterte formale Anlage in *Miriways*, der wohl italienischsten Oper unter den erhaltenen Werken Telemanns.

Mit dieser allgemeinen stilistischen Entwicklung der Opernarien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts korrespondiert die Tatsache, daß die für die Braunschweiger *Gensericus*-Aufführungen neukomponierte Arie des Olybrius „Holde Augen, euren Strahlen“ (II, 1) ein 8 Takte langes Zwischenritornell besitzt. Im Gegenzug wurde in Braunschweig Telemanns Arie der Placidia „Rasender Rache zerschmetternde Wut“ (III, 5) mit ihrem nur einen halben Takt dauernden Zwischenritornell gestrichen.

Motivischer Kontrast und musikalische Einheit zwischen A- und B-Teil

In den frühen Hamburger Opern Telemanns kontrastiert die rhythmische und melodische Struktur des B-Teils einer Arie häufiger zum A-Teil als in den Opern der 1728er Jahre, bei denen Telemann gern sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalstimmen beider Arienteile durch motivische Substanzgemeinschaft verknüpft. Diese Vereinheitlichung des musikalischen Verlaufs der Da-capo-Arie wurde als Ergebnis des sich um 1725 an italienischen Vorbildern orientierenden Stilwandels der Hamburger Oper gedeutet.⁵⁰ Sie zeigt sich ansatzweise bereits in einigen Arien aus dem *Socrates*, etwas öfter in der Oper *Der Sieg der Schönheit*. Unterschiede zwischen diesen beiden Werken sind in der Struktur der Singstimme im B-Teil der Da-capo-Arien festzustellen. So kontrastiert die Vokalstimme im *Socrates* bis auf eine Ausnahme⁵¹ immer melodisch zum Thema des A-Teils, rhythmische Analogien zwischen dem Gesangsthema des A-Teils und dem Beginn des B-Teils einer Arie sind ebenfalls selten.⁵² In der Regel greift Telemann jedoch am Beginn des B-Teils seiner Opernarien der zwanziger Jahre entweder auf die rhythmische Struktur des Gesangsthemas zurück oder übernimmt kurze und markante Motive aus den Instrumentalpartien (seltener aus der Singstimme) des A-Teils in den Mittelteil. Durch die Technik der Verselbständigung einzelner instrumentaler Motive, die auf italienische Vorbilder zurückgeht,⁵³ wies Telemann dem Orchester eine entscheidende Rolle bei der Situations- und Charakterschilderung zu.⁵⁴ Die Aufwertung eines instrumentalen (Begleit-)Motivs zum wesentlichen Moment der musikalischen Vereinheitlichung und zum semantisch belegten Ausdrucksmittel kennzeichnet viele Arien der Oper *Miriways*.⁵⁵

⁵⁰ Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 204; Lynch, *Opera in Hamburg* [s. Anm. 10], Bd. 2, S. 330.

⁵¹ „Das Glas zur Hand!“ (Pitho II, 3)

⁵² Insgesamt 6 Arien: „Blitzet, strahlet, holde Blicke“ (Antippo II, 5), „Es fesseln mich“ (Melito II, 6), „Il mio core“ (Rodisette III, 5), „Verblendeter Tyranne“ (Antippo III, 6), „Auf, erscheinet, ihr fröhlichen Stunden“ (Melito III, 8) und „Quest' ui sò“ (Socrates III, 11).

⁵³ Vgl. z. B. die instrumentalen Skalenmotive in den Arien der Oper *Teofane* von Antonio Lotti. Diese Art der Orchesterbehandlung ist bereits in einigen Arien der Opern *Socrates* und *Der Sieg der Schönheit* zu finden. Vgl. auch Anm. 50.

⁵⁴ Bernd Baselt, „Zu einigen Aspekten des Opernschaffens von Georg Philipp Telemann“, in: *Georg Philipp Telemann. Leben – Werk – Wirkung. Konferenz der Zentralen Kommission Musik des Präsidialrates des Kulturbundes der DDR am 17. und 18. Oktober 1980 in Erfurt*, Berlin 1980, S. 43.

⁵⁵ Vgl. z. B. „Ha! ungerechtes falsches Glücke“ (Sophi II, 7), „Sein edles Herz“ (Nisibis III, 1) und „Wenn du kannst, so heiß mich lügen“ (Murzah III, 8).

Corno da caccia I

Corno da caccia II

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola

ZEMIR

Basso continuo

6

Cor. I

Cor. II

Viol. I, Ob. I

Viol. II, Ob. II

Va.

Basso continuo

Notenbeispiel 1a: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Unwürd’ger, deine Liebeskerze“ (Zemir II, 11).

83

senza Ob. I
p

Du wirst nun -

Fine
p

88

Viol. I

Viol. II

senza Ob. II
p

ZEMIR

mehr den Kür - zer'n zie - hen, und dein ver - geb - li - ches Be - - mü - hen er - hö - het

92

mei-nes Sie - ges Pracht

Notenbeispiel 1b: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Unwürdig, deine Liebeskerze“
(Zemir II, 11)

Die Eigenständigkeit des Orchesterparts⁵⁶ mündet schließlich in eine italienisch beeinflusste, besondere Ritornellgestaltung, bei der Telemann mit motivischem Material arbeitet, das sich nicht in der Gesangsstimme wiederfindet.⁵⁷

Textbehandlung und Melodik

Typisch für viele Arien im *Socrates* ist der besondere devisenartige Vortrag des Textes im A-Teil (Notenbeispiele 2/3). Nach dem Eingangsritornell trägt der Sänger entweder die erste Textzeile vollständig oder nur die ersten Wörter derselben vor. Die Textdevisen hat eine musikalische Antizipation des Gesangsthemas oder seiner Anfangsmotive in der Singstimme zur Folge. Daran schließt sich ein kurzer instrumentaler Einwurf an, bevor der eigentliche vokale A-Teil beginnt (Eingangsritornell – Devisen – instrumentaler Einwurf – A-Teil).⁵⁸

Diese ältere Form der Textzergliederung,⁵⁹ die auch in einigen Arien aus jenen Opern anzutreffen ist, die Telemann für Leipzig komponiert hat,⁶⁰ erscheint in späteren Werken seltener und stets aus dramaturgisch sinnfälligen Gründen, etwa bei einem besonders erregten Gemütszustand der sich äuernden Person. Im *Sieg der Schönheit* ist sie nur in Rachearien oder heroischen Arien nachweisbar.⁶¹ Interessanterweise handelt es sich bei einer der für die Braunschweiger Aufführungen des *Gensericus* gestrichenen Arien um eine dem älteren Modell verpflichtete Devisenarie („Kein Herz mit Geist erfüllt“ [Placidia II, 11]).

Grundsätzlich gilt festzuhalten, daß die Melodik der Gesangsstimme sowohl im *Socrates* als auch in den späteren Opern von der Textdeklamation geprägt wird, was typisch für das Wort-Ton-Verständnis Telemanns ist. Vorsichtig formuliert, kann die Arienmelodik der Opern *Socrates* und *Der Sieg der Schönheit* als kurzgliedrig bezeichnet werden. Zur Kurzgliedrigkeit korrespondierend, werden in den *Socrates*-Arien einzelne Wörter, seltener vollständige Zeilen wiederholt. Es ist darin ein ergänzendes Moment für die in dieser Oper besonders in den Rezitativen, Duetten und Ensemblesätzen hervorgehobene feinstrukturierte Sprachbehandlung zu erkennen.⁶² In den späteren

⁵⁶ Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8], S. 329.

⁵⁷ Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], S. 196 ff. – Vgl. dazu die Arien aus *Miriways*: „Sa lustig, ihr Brüder“ (Scandor III, 5), „Die Liebe spricht“ (Sophi I, 3) und den Beginn des Ritornellthemas.

⁵⁸ Vgl. z. B. „Vergnüge dich, mein stiller Mut“ (Socrates I, 1), „Verjaget die Mißgunst“ (Socrates II, 1), „Mich tröstet die Hoffnung“ (Rodisette II, 4) und „Non hò più core“ (Melito II, 6).

⁵⁹ Rudolf Gerber, Art. „Arie“, in: *MGG* 1, Kassel 1949–1951, Sp. 612–622, bes. Sp. 617.

⁶⁰ Arie „Schmeichle nur bei Donnerschlägen“ aus der Oper *Narcissus* (TWV 21:5, Leipzig 1709), nach der Quelle der Schloßbibliothek Sonderhausen (Nr. 148) eingerichtet von Wolf Hohohm (Telemann-Zentrum Magdeburg).

⁶¹ „Darf ich nicht lieben, so will ich mich rächen“ (Helmiges I, 7), „In der Liebe muß man wagen“ (Pulcheria I, 13), „Ich will dich verfolgen“ (Placidia II, 2), „Ein Fürst muß donnern und auch küssen“ (Gensericus II, 17) und „Kleiner Liebesgott, du spiele“ (Trasimundus III, 14).

⁶² Wolfgang Hirschmann, Art. „Georg Philipp Telemann. ‚Der geduldige Socrates‘“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper. Operette. Musical. Ballett*, hrsg. v. C. Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd. 6, München etc. 1996, S. 257–260, bes. S. 258 f.

Werken überwiegt dagegen ein größerer melodischer Bogen, einzelne Wörter werden in der Regel nur dann mehrmals vorgetragen, wenn ein leidenschaftlich erregter Affekt zum Ausdruck gebracht werden soll. Nun sind es eher Wortgruppen oder Textzeilen, die Telemann wiederholt. Die Kurzgliedrigkeit ist oft einer längeren Phrasierung gewichen (Notenbeispiel 4).

Violino I
Oboe I/II

Violino II
& Viola

EDRONICA

Continuo
Violoncello
Basso e Fagotto

4

O ihr Son-nen, o ihr

7

Son-nen mehr als Ster-ne, blei-bet län-ger doch nicht fer-ne, zei-get eu-ren An-muts-schein

Notenbeispiel 2: Georg Philipp Telemann, *Der geduldige Socrates*, „O ihr Sonnen“ (Edronica I, 5)

Vivace

Violino I/II
unisono

SOCRATES

Continuo
Violoncello
c Basso

8

Ein Mann, der sich zwei

16

Frau-en an-ge-traut, zwei Frauen an-ge-traut. ein Mann, der sich zwei Frauen an-ge-

23

traut, zwei Frauen an-ge-traut, hat sei-nen Ker-ker selbst ge-

Notenbeispiel 3: Georg Philipp Telemann, *Der geduldige Socrates*, „Ein Mann, der sich zwei Frauen angetraut“ (Socrates II, 3)

8

Ha!

15 Viol. I, II *senza Ob. I, II*

SOPHI

un - ge-rech - tes fal - sches Glük - ke, fal - sches Glük - ke. nun er - - -

p

21

kenn' ich dei - ne Tük - - ke, du schmei - - - chelst, wenn du

Notenbeispiel 4: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Ha! ungerechtes falsches Glücke“
(Sopri II, 12)

Koloraturen und Melismen

Häufiger als im *Socrates* greift Telemann in der Oper *Der Sieg der Schönheit* eines der spezifischen Merkmale der zeitgenössischen italienischen opera seria auf – die Koloratur. Diese ist im *Socrates* wegen der vorherrschenden, dem *Lust-Spiel* angemessenen Ausdruckswelt nicht in dem Maße anzutreffen. Dagegen beginnt das Gesangsthema in den Arien der Oper *Der Sieg der Schönheit*, deren Melodik stärker von Melismen durchzogen ist, bereits oft mit einer kurzen Koloratur. Mehrtaktige Koloraturen finden auch Eingang in die Mittelteile der Arien.⁶³ Die Koloratur im *Sieg der Schönheit* unterstreicht stets die Semantik des Einzelwortes, stellt jedoch für die Arien offenbar noch kein zwingendes normatives Formelement dar.⁶⁴ Im Unterschied dazu tritt die Koloratur z. B. in der Oper *Miriways*, obgleich ebenfalls wortbezogen, als obligates, formimmanentes Element größeren Ausmaßes auf.⁶⁵ Geändert hat sich auch ihre rhythmische Struktur, die Telemann nun differenzierter gestaltet.

Satzstruktur

Mary Adelaide Peckham vermutete in der Bevorzugung von Basso-continuo-begleiteten Arien, Strophenliedern und zahlreichen Instrumentalsätzen im *Sieg der Schönheit* den Grund für Uffenbachs anfangs erwähnten Fingerzeig auf die „etwas ältliche“ Musik Telemanns.⁶⁶ Diese These ist zu relativieren, denn eine ausgesprochene „Bevorzugung“ dieser von ihr aufgestellten Formmodelle ist nicht zu beobachten.⁶⁷ Es ist allerdings richtig, daß kleinbesetzte Arien in den nach 1725 entstandenen Opern nur noch selten auftreten. Der Anteil an Continuo-Arien und Arien mit einem obligaten Instrument und Basso continuo ist im Vergleich zum *Socrates* wesentlich verringert. Die Continuo-Arie erscheint in Telemanns Opern am Ende der zwanziger Jahre nur noch als dramaturgisches Mittel zur Charakterisierung negativer Handlungsträger⁶⁸ oder komischer Figu-

⁶³ Mehrtaktige Koloraturen im B-Teil treten im *Socrates* nur in vier Arien auf: „Verjaget die Misgunst“ (Socrates II, 1), „Hegt dein Herze kein Erbarmen“ (Antippo III, 12) und zwei italienischsprachige Arien des Melito („Core, core senza amore“ I, 9 und „Non hò più core“ II, 6).

⁶⁴ Eine Ausnahme bildet die Arie der Placidia „In der Liebe muß man wagen“ (I, 7), deren Melodik noch aus gleichmäßigen Sechzehnteln besteht.

⁶⁵ Vgl. dazu auch Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 174.

⁶⁶ Peckham, *The operas* [s. Anm. 33], S. 102.

⁶⁷ Die Oper enthält nur zwei vom Basso continuo begleitete liedhafte Strophenarien, die die komische Figur Turpino zu singen hat: „Torheit, Torheit übern Haufen“ (I, 14) und „Der ist recht glücklich in der Welt“ (II, 13); ein arioses Duett mit B. c.: „Wann schließt das Sterben meine Not?“ (Placidia, Olybrius II, 14); zwei Arien mit obligaten Soloinstrumenten und B. c.: „Deiner Wangen Milch und Blut“ (Placidia I, 12) mit zwei obligaten Oboi d’amore und „Zeige dich, geliebter Schatten“ (Honoricus III, 13) mit Violine solo; einen solistisch besetzten Mittelteil in der Arie: „In der Liebe muß man wagen“ (Pulcheria I, 13) und zwei Duette mit zwei Violinen und B. c.: „Schönheit ist nur Fantase“ (Melite, Trasimundus II, 12) und „Was der Himmel hat versehn“ (Eudoxia, Gensericus III, 18).

⁶⁸ *Miriways*: „Ja, ja, es muß mir glücken“ (Zemir I, 7).

ren.⁶⁹ Bereits 1726 ersetzte Telemann bei seiner Bearbeitung der Händeloper *Ottone* die nur vom Continuo begleitete Arie „Falsa imagine“ der Theophane (I,3) durch eine in Dimension und feingliedriger Struktur auffallende Arie, die dem ersten Auftritt der byzantinischen Prinzessin einen exotischen Glanz und dem Selbstbewußtsein der künftigen Herrscherin Ausdruck verleiht. Eine Continuo-Arie fehlt schließlich in Telemanns 1729 komponierter Oper *Flavius Bertaridus* ganz.

Zu jenen sich nach 1700 in Italien herausbildenden Stilismen⁷⁰ gehören colla-parte und colla-voce-Strukturen, die auch in Telemanns Vokalwerk vor 1720 nachzuweisen sind. Der Vergleich der Arien der Oper *Der Sieg der Schönheit* mit jenen des *Socrates*⁷¹ zeigt, daß Telemann in der erstgenannten Oper häufiger die instrumentale Oberstimme colla voce führt.⁷² Ausgesprochene Unisonoarien gibt es jedoch weder im *Socrates* noch im *Sieg der Schönheit*.⁷³ In der Oper *Der Sieg der Schönheit* dominiert der vier bis mehrstimmige Satz; selten und nur einige Takte spielen Viola und Basso continuo all'ottava.

Das Zusammenspielen von Viola und Basso continuo im Unisono über längere Passagen oder über die gesamte Arie hinweg scheint ein Merkmal der Opernarien Telemanns der späteren zwanziger Jahre zu sein.⁷⁴ Parallel dazu kristallisiert sich ein durch Stimmenkopplung erzielter zwei- bis dreistimmiger Satz heraus,⁷⁵ bei dem in den Gesangsabschnitten colla-voce-geführte Instrumente einerseits und Viola und Basso continuo als Baßfundament andererseits zusammengehen (Notenbeispiel 5).

Festzustellen ist außerdem, daß Telemann in den 1728 komponierten Arien häufiger den Basso continuo über mehrtaktige Arienabschnitte oder auch während der B-Teile pausieren läßt. Keineswegs sollte jedoch die Oberstimmendominanz in den Opern der endzwanziger Jahre zugleich als Verzicht Telemanns auf die einzigartige Besetzung des norddeutschen Opernorchesters oder gar als eine der Ursachen für den „Niedergang der Hamburger Bürgeroper“⁷⁶ interpretiert werden. Allein schon die zahlreichen kunstvollen Arien mit obligaten Blasinstrumenten in der Partitur von *Emma und Eginhard* sprechen

⁶⁹ *Emma und Eginhard*: „Adel sonder Tugendzier“ (Steffen I, 7) und die zweiteilige Arie „Verdiente Tragen Lebensstrafe“ (Steffen III, 4).

⁷⁰ Strohm, *Italienische Opernarien* [s. Anm. 39], Tl. I, S. 95.

⁷¹ Colla-voce-Führungen der instrumentalen Oberstimme(n) z. B.: „Vergnüge dich, mein stiller Mut“ (Socrates I, 1), „O ihr Sonnen“ (Edronica I, 5), „Nimm mich hin“ (Amitta II, 1), „In sembianza di lieta“ (Edronica II, 4), „Il mio core“ (Rodisette III, 5) und „Pastorello tutto bello“ (Xantippe III, 7); kurze Unisonopassagen z. B.: „Blitzet, strahlet, holde Blicke“ (Antippo II, 5) und „Zum Streit, zum Streit“ (Aristophanes II, 8).

⁷² Auch die neue Braunschweiger Arie des Olybrius „Holde Augen, euren Strahlen“ (II, 1) ist diesen Stilprinzipien verpflichtet. Telemanns ursprüngliche Arie ist nicht erhalten geblieben.

⁷³ Unisono-Führungen aller Instrumente nur über kürzere Passagen, z. B.: „Gar zu langes Überlegen“ (Genserius III, 3), „Rasender Rache, zerschmetternde Wut“ (Placidia III, 5), „Ihr Augen seid im Himmel sitzen“ (Honoricus III, 10).

⁷⁴ Beispielsweise in *Miriways*: „Es erzitt're der Wütrich“ (Miriways II,2), „Edle Sinnen“ (Murzah II,4) und „Zwar diese, die du wirst umfassen“ (Bemira II,7); in *Emma und Eginhard*: „Endlich nach erfochtnen Siegen“ (Carolus I,1), „Weicht, weicht, ihr sträflichen Gedanken“ (Emma I, 5) und „Meiner Jugend frische Nelken“ (Emma III, 5).

⁷⁵ Vgl. dazu Klaus Zelm, „Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann – zum Stilwandel an der frühdeutschen Oper in Hamburg“, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der Georg-Philipp-Telemann-Ehrung Magdeburg 1981*, Magdeburg 1993, 3 Tle., hier Tl. I, S. 104–113.

⁷⁶ Zelm, „Reinhard Keiser“ [s. Anm. 75], S. 112.

dagegen. Gerade in diesem Werk fasziniert die Durchdringung und Vermischung verschiedener musikalischer Stilbereiche.⁷⁷ Eine derartige konzeptionelle Beachtung differenzierter Stilebenen wie in *Emma und Eginhard* hat Telemann in jenen Werken, deren Libretti dem Formmodell der opera seria verpflichtet sind (*Miriways*), nicht beabsichtigt.

Unisoni
Violino I, II
Oboe I, II

Viola

MURZAH

Basso continuo

6 *senza Ob. I, II*

p

Ed - le Sin - nen las - sen nicht durch die

10

Frech - heit wil - der Sit - ten sich ge - win - nen, ed - le Sin - nen las - sen

Notenbeispiel 5: Georg Philipp Telemann, *Miriways*, „Edle Sinnen“ (Murzah II, 4)

⁷⁷ Hirschmann, Vorwort zu „Emma und Eginhard“ [s. Anm. 28], S. XX f.

Rhythmus

Telemann verwendet im *Socrates* nicht die vielfältige rhythmische Palette, aus der er für die 1728 entstandenen Opern schöpft. Die Rhythmik der Arien im *Socrates* setzt sich zumeist aus Viertel-, Achtel-, Sechzehntelfolgen und -kombinationen, aus der Verbindung von zwei Zweiunddreißigsteln und einem Sechzehntel oder einfachen Punktierungen zusammen, gelegentlich sind Triolen anzutreffen.⁷⁸ Auch in den Arien der Oper *Der Sieg der Schönheit* dominieren diese Rhythmen. Lediglich in den Rachearien ist ein komplizierterer Rhythmus auffallend.⁷⁹ Eine simultane Überlappung verschiedener rhythmischer Modelle erfolgt nicht.

Die Rhythmik der Arien des Jahres 1728 ist dagegen feiner zisiliert, Punktierungen, Triolen, Lombardik,⁸⁰ 32tel- und 64tel-Figurationen reihen sich auf engstem Raum nebeneinander.

Auffallend sind außerdem die von Telemann seit der Mitte der zwanziger Jahre angewandten mehrtaktigen Synkopenbildungen,⁸¹ die in den ersten Hamburger Opern noch nicht in diesem Maße auftreten. Die besondere Differenzierung der Rhythmik ist vor allem für nach 1725 entstandene Werke Telemanns festgestellt worden.⁸² Wir finden sie auch in der genannten Arie der Theophane „Falsa imagine“ (Otto I, 3),⁸³ in der Telemann verschiedene rhythmische Ebenen sukzessiv und simultan kombiniert (vgl. T. 80 ff.). Die simultane Kopplung differenzierter Rhythmen war offensichtlich für Telemanns Ariengestaltung zu Beginn der zwanziger Jahre noch nicht typisch (Notenbeispiele 7a/b).

⁷⁸ Vgl. dazu: „Contrastar, con l'impossibile“ (Nicia III, 8), „Mir schmeichelt die Hoffnung“ (Edronica III, 9) und „Quest' io sò“ (Socrates III, 11).

⁷⁹ Vgl. dazu: „Darf ich nicht lieben“ (Helmiges I, 7) und „Kein Herz mit Geist erfüllet“ (Placidia II, 11).

⁸⁰ Vgl. Wolf Hobohm, „Zum lombardischen Rhythmus bei Telemann“, in: *Die Bedeutung Georg Philipp Telemanns für die Entwicklung der europäischen Musikkultur im 18. Jahrhundert, Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg 1981*, 3 Bde., Magdeburg 1993, hier Bd. 3, S. 4–22.

⁸¹ Wolfgang Hirschmann, „Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personstils bei Georg Philipp Telemann“, in: *Concerto*, 9. Jg., Nr. 76, September 1992, S. 17–24, 33–37, bes. S. 22.

⁸² Hobohm, *Zum lombardischen Rhythmus* [s. Anm. 80].

⁸³ Wolff, *Die Hamburger Barockoper* [s. Anm. 8], S. 338; Koch, *Die Bearbeitungen Händelscher Opern* [s. Anm. 21], S. 89 ff. Moderne Notenedition im Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.

13 *senza Ob. I, II*

Mei - ner Ju - gend

17

fri - sche Nel - ken müs - sen zwar zu

21

früh ver - wel - ken, doch mei - ne Lie - be fällt nicht

Notenbeispiel 6: Georg Philipp Telemann, *Emma und Eginhard*, „Meiner Jugend frische Nelken“ (Emma III, 5)

Vivace assai

Oboe I

Oboe II

Violino I
con sordino

Violino II
con sordino

Viola
con sordino

Violoncello
con sordino

Bassono
con sordino

THEOPHANE

Basso continuo

5

Notenbeispiel 7a: Georg Philipp Telemann, *Otto*, „Falsa imagine” (Theophane I, 3)

80

[ma-]

84

bi- le. E quel vol-

Notenbeispiel 7b: Georg Philipp Telemann, *Otto*, „Falsa imagine” (Theophane I, 3)

Zusammenfassung

Mit unterschiedlicher Gewichtung unterzog Telemann im Verlauf der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts einzelne formale, satztechnische, melodische und rhythmische Komponenten seiner Arienkompositionen einer stilistischen Umformung. Sein Interesse an nationalen Musikstilen ermöglichte es ihm, diese Veränderungen vor dem Hintergrund aktueller moderner Stilentwicklungen vorzunehmen. Das schwierige Vorhaben, in diesem Kontext Telemanns kompositorischen Personalstil innerhalb der Gattung Oper genau zu chronologisieren, wird jedoch einerseits durch die dürftige Quellensituation erschwert,⁸⁴ andererseits aber auch durch Telemanns Kompositionsverständnis, wonach er jedem Werk eine eigene musikalische Gestalt verlieh und auf unterschiedliche Textvorlagen stets mit einer flexiblen Musiksprache reagierte. Dabei wandte er die stilistischen und musikalischen Mittel mit Bedacht und auf die jeweilige Gattung bezogen an, er komponierte, um mit Johann Adolf Scheibe zu sprechen, stets „den Sachen gemäß“⁸⁵. Nicht richtig wäre es, aus Uffenbachs eingangs zitiertem Urteil schließen zu wollen, daß Telemann 1722 eine „etwas ältliche“ Musik⁸⁶ komponiert hat: Wir können in dem von Telemann 1722 in der Oper *Der Sieg der Schönheit* bevorzugten Da-capo-Modell z. B. Parallelen zu jener Arienform und -gestaltung sehen, die Antonio Lotti in seiner 1719 für den Dresdner Hof komponierten Oper *Teofane* verwendete.⁸⁷ Dazu zählen die mehrtaktigen Koloraturen in einem ausgedehnten, bei Telemann oft zweigeteilten B-Teil, die Unisonoführungen der beiden instrumentalen Oberstimmen, das gelegentliche kurzzeitige Zusammengehen von Viola und Basso continuo. Häufig jedoch herrscht bei Lotti wie auch im *Sieg der Schönheit* ein drei- oder vierstimmiger Satz vor. Ähnlichkeiten zwischen Lottis *Teofane* und Telemanns Oper existieren auch in der Gliederung der Melodik in zwei bis vier Takte.⁸⁸ Lottis Kompositionen waren maßstabsetzend, was Johann Joachim Quantz bestätigt, wenn er darüber berichtet, daß ihm 1724 in Italien „der Geschmack fast noch eben derselbe zu seyn [schien], den ich vor wenigen Jahren, nemlich im Jahre 1719 zu Dresden, und 1723 zu Prag, in guten italienischen Opern, welche von guten italienischen Sängern aufgeföhret worden, bemerkt hatte.“⁸⁹

Die Assimilation aktueller italienischer Stilistik in Telemanns Hamburger Opernarien bedeutet nicht, daß Telemann am Ende der zwanziger Jahre ausschließlich umfang- und

⁸⁴ Von den bis zur Mitte der 30er Jahre nach Telemanns Aussage für Hamburg komponierten „etwa fünf und dreißig“ Opern, Prologen, Intermezzi und Epilogen (Autobiographie 1740 [s. Anm. 15], S. 211) haben sich nur sieben vollständige Opern erhalten: *Der geduldige Socrates* (1721), *Der Sieg der Schönheit, König der africanischen Wenden* (TWV 21:10, 1722), *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyrn in Arcadien* (TWV 21:8, 1724), *Orpheus* (TWV 21:18, 1726), *Emma und Eginhard oder Die Last-tragende Liebe* (TWV 21:25, 1728), *Miriways* (TWV 21:24, 1728), *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* (TWV 21:27, 1729).

⁸⁵ Scheibe, *Critischer Musikus* [s. Anm. 32], S. 765.

⁸⁶ Vgl. dazu Anm. 5.

⁸⁷ Antonio Lotti, *Teofane*, Edition von Michael Dücker, Köln 1996.

⁸⁸ Der Anteil der Ensemblesätze und Duette ist bei Telemann deutlich höher.

⁸⁹ „Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: *Friedrich Wilhelm Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, Drittes Stück, Berlin 1755, Faksimile Hildesheim 1970, S. 223.

koloraturreiche, rhythmisch fein ziselierte fünfteilige Da-capo-Arien komponierte,⁹⁰ große melodische Bögen setzte und die Satzstruktur zur Zweistimmigkeit reduzierte. Es läßt sich aber umgekehrt schlußfolgern, daß Anfang der zwanziger Jahre diese Komponenten noch nicht dominierten. Die Intensität der stilistischen Teilmomente, d. h. ihre für eine bestimmte Werkgruppe oder Zeitspanne feststellbare „Häufigkeit und Konstanz“⁹¹ läßt es jedoch zu, dabei von einem Stilwandel zu sprechen. Telemann gestaltete viele seiner Arien am Ende der zwanziger Jahre nach anderem Modell als noch einige Jahre zuvor. Selbst die beiden neuen Braunschweiger Arien des *Genesius*⁹² passen stilistisch zu jenem italienisch beeinflussten Ausdruck, der in Telemanns 1728 entstandenen Hamburger Oper *Miriways* vorherrscht. Der Stilwandel wurde zwar von einigen seiner Zeitgenossen bemerkt (siehe Uffenbach), hielt jedoch nicht davon ab, daß ältere Stücke noch nach Jahren wiederholt wurden. Gerade *Der Sieg der Schönheit* gehörte zu den meistgespielten Telemannopern in Hamburg und wurde selbst in Braunschweig mehrfach dargeboten (1725, 1728, 1732). Wie rasant schnell sich italienische Opernstilistiken in Nord- und Mitteldeutschland in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts verbreiteten, unterstreicht Uffenbachs Einschätzung. Wir können nur mutmaßen, daß Uffenbach Telemanns 1728 entstandene Opern, so er sie denn in Braunschweig gehört hätte, keineswegs als „etwas ältlich“ bezeichnet haben würde.

⁹⁰ Schon in der 1729 entstandenen Oper *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* finden sich wieder mehrere dreiteilige Da-capo-Arien, großdimensionierte fünfteilige Da-capo-Arien bleiben hauptsächlich den jeweils herrschaftliche Macht besitzenden Handlungsträgern vorbehalten.

⁹¹ Hirschmann, *Die gewisse Schreibart* [s. Anm. 81], S. 18.

⁹² Analysen bei Poetzsch, „Telemanns Oper“ [s. Anm. 2], S. 69 ff.