

## Telemanns Rezitativtechnik Untersuchungen am vokalen Spätwerk

### 1. Telemanns Äußerungen über das Rezitativ

Telemann hinterließ eine Anzahl von Vorreden und Briefen, in denen er sich auch mit dem Rezitativ, jener der Sprach- bzw. Redeäußerung am nächsten stehenden musikalischen Ausdrucksform<sup>1</sup>, auseinandersetzte. Die recht knizsen Bemerkungen Telemanns lassen sich unterteilen in Hinweise für Librettisten, Komponisten und Interpreten. Im folgenden werden ausschließlich die ersten beiden Bereiche berücksichtigt, da der umfangreiche dritte einer eigenständigen Untersuchung bedarf.

Telemann warnte — wie andere Musikschriftsteller auch<sup>2</sup> — mehrfach, so in einem Brief an Johann Friedrich Armand von Uffenbach, vor zu langen Rezitativen, da durch diese «nicht allein der Sänger ermüdet, sondern auch das Ohr, wegen der langen und allzuleeren Stille, beleidigt wird [...]»<sup>3</sup> Von dem Kantatendichter Matthäus Arnold Wilkens verlangte er Rezitative «aber kurz, so viel möglich.»<sup>4</sup> In der Vorrede seines Kantatendruckjahrganges *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (Hamburg 1731) lobte er «die nicht zu weit gedehneten noch zu kurz abgebrochenen Perioden der Recitative» seines Librettisten Tobias Heinrich Schubart.<sup>5</sup>

Vom Komponisten forderte er an gleicher Stelle das Bemühen, «die Aussprache vernehmlich zu machen, die Unterscheidungs-Puncte möglichst in acht zu nehmen, und die Rhetorischen Figuren so anzubringen, dasz die in der Poesie befindlichen Regungen erwecket werden mögen.»<sup>6</sup> Er «soll in selbigem [dem Rezitativ — d.A.] reden, und zwar verständlich. Diesemnach musz der Accent auf die Sylben also geleyet werden, wie man sie im gemeinen Leben ausspricht. Fällt er auf die unrechten, so wird der Sänger unvernemlich [...]». Hierzu erklärte Telemann: «die Commaten, Colen, Semicolen, Puncte etc. sind von nicht geringer Wichtigkeit: Es kann, bey deren unbedachtsamen Verwechselung eine Zweydeutigkeit, ja gar ein verkehrter Verstand, entstehen [...]»<sup>7</sup> Besondere Bedeutung maß er der Behandlung der Frage zu: «Viele Redner-Figuren sind nicht weniger eine triff-tige Angelegenheit eines Componisten: Da kömmt eine Frage vor, die zugleich eine Ausrufung seyn kann, oder umgekehrt; es giebt zweifelhafte, bejahende, verneinende Fragen; soll denn disz alles auf einerley Ahrt, oder auf Gerachte-wol, ausgedrückt werden?»<sup>8</sup> Weiter heißt es zur Deklamation und Melosgestaltung: «die Rede wird vor Schmerz oder Freude, vor Zorn oder Blödigkeit etc. unterbrochen; es wird ein Satz in einem umfänglichen Vortrage etlichemal [...] wiederholet: Wie hier ein Redner die Stimme nach der Sache Eigenschaft einrichtet, so sollte es auch der Componist thun.»<sup>9</sup> In der Vorrede zum *Harmonischen Gottesdienst* (Hamburg 1725) wies Telemann darauf hin, daß «die natürliche Accentuation unserer Deutschen Mund-Ahrt [gegenüber der italienischen bzw. französischen — d.A.] möglichst beybehalten [...]» werden solle.<sup>10</sup> Dieses sind einige der wichtigen praktischen Anweisungen, die Telemann seinen Zeitgenossen zum Rezitativ mitgeteilt hat. Man weiß aber auch von — leider nicht realisierten — Plänen Telemanns, mit weiteren musik-theoretischen Arbeiten an die Öffentlichkeit gehen zu wollen, aus welchen weitere Äußerungen zum Rezitativ zu entnehmen gewesen wären: *Traité du Récitatif*<sup>11</sup>, *Theoretisch practischer Tractat vom Componiren*<sup>12</sup>, der musi-

1 Die unterschiedlichen zeitgenössischen Auffassungen zum Verhältnis von Rede und Gesang werden dargestellt bei: Friedrich Heinrich Neumann, *Die Ästhetik des Rezitativs. Zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert* (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 41), Strasbourg/Baden-Baden 1962. Diese Arbeit ist ein Auszug aus der Dissertation *Die Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Musikchrifttums des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1955.

2 Z.B. Christian Gottfried Krause, *Von der musikalischen Poesie*, Berlin 1753, S. 141f., 177, 235f.

3 Telemann an Uffenbach, Brief vom 4. Oktober 1724, in: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 215.

4 Telemann an Wilkens, Brief vom 26. Juli 1728, in: Telemann, *Briefwechsel*, S. 141.

5 Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981, S. 169.

6 Ebd., S. 171.

7 Ebd., S. 171; vgl. Johann Mattheson, «Von den Ab- und Einschnitten der Klang-Rede», in: *Der Vollkommene Capellmeister*, Neuntes Haupt-Stück, Hamburg 1739, S. 180-195; Johann Adolf Scheibe, *Der Critische Musikus*, Leipzig 1745, S. 742.

8 Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music*, S. 171f.; hierzu auch: Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 199-202.

9 Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music*, S. 172.

10 Ebd., S. 138.

11 Georg Philipp Telemann, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis (TWV), Instrumental-musik, Bd. 1* (Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke, Supplement*), hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u.a. 1984, S. 235; *Katalog FI*, Amsterdam 1733.

12 Georg Philipp Telemann, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis* (wie Anm. 11), S. 237f.: *Katalog I*, Hamburg 1735; *Katalog L*, Hamburg 1736.

calische Practicus<sup>13</sup>, Von der Deutschen Recitativ-Sprache in Welschen Melodien<sup>14</sup>, von den durch die Erfahrung entdeckten Vorteilen bey der Singecomposition, besondern von einer rechten Anwendung der deutschen Sprache.<sup>15</sup>

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kam es im Berliner Kreis um Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Friedrich Agricola zu polemischen Auseinandersetzungen um Vorzüge und Nachteile der französischen und der italienischen Musik.<sup>16</sup> Bemerkenswert ist, daß der sonst im französischen Lager stehende Marpurg das italienische Recitativ in seinen *Kritischen Briefen über die Tonkunst* favorisierte. Er verteidigte in dem dort unter der Nummer neunundneunzig wiedergegebenen Brief vom 26. Juni 1762 an Johann Carl Lindt seine Äußerung über das seiner Meinung nach veraltete französische Recitativ gegen einen «Ungenannten» Anhänger desselben.<sup>17</sup> Sollte er damit — direkt oder indirekt — auf Telemann zielen?

Aus dieser Zeit gibt es mehrere Hinweise in Telemanns Briefwechsel, die zeigen, daß auch er in diese Diskussion — und zwar insbesondere hinsichtlich des Recitativs — eingegriffen hat. In einem Brief Georg Andreas Sorges an Telemann vom 16. Juni 1750 hieß es: «Daß Ew. HochEdelgebohrnen hochgeschätztes Schreiben, worin die Beylagen ein Recitativ betreffend geschlossen waren, nicht eher schuldigster maßen beantwortet, daran ist das falsche Gerücht von Dero Tode schuld.»<sup>18</sup> Johann Georg Pisendel schrieb am 3. Juni 1752 an Telemann: «[...] sich über ihren [der Franzosen – d. A.] recitativ aufzuhalten halte ich zu streng, es heißt: ländlich, sittlich. wollten sie die italienische einführen, so würde es an Gelegenheit nicht fehlen.»<sup>19</sup> Und Johann Friedrich Agricola lenkte in einem Brief vom 24. Mai 1757 an denselben Empfänger ein: «Ein wenig neugierig werden Euer HochEdelgebohrnen doch seyn, das neu angelangte Buch durchzusehen; vielleicht vergessen Sie darüber, daß ich Ihnen noch einige Entschuldigungen, oder Abbiten, oder Antworten, oder Einwürfe, [...] über die *neumodischen* Recitative; woran mich vor dem Jahre meine Krankheit verhinderte, schuldig bin.»<sup>20</sup>

Ergiebiger erweist sich der Briefwechsel mit Carl Heinrich Graun<sup>21</sup>, in welchem Telemann mit einiger Schärfe das französische Recitativ gegen das von Graun favorisierte italienische verteidigte. Aus dem einzigen erhaltenen Brief Telemanns an Graun vom 15. Dezember 1751<sup>22</sup> lassen sich die folgenden Schwerpunkte erkennen, die zum vorher Gesagten Neues bringen: Telemann forderte neben der Beachtung des Hauptaffekts einer Dichtung auch die Berücksichtigung der einzelnen «Nebenobjecte», die im «Vorbeygehen» auch berührt werden sollten. D.h., auch einzelne Affekträger müssen nach ihrem Gehalt musikalisch gedeutet werden. Werde jedoch alles auf «einerley Ahrt vorgetragen», wie Telemann etwa bei Grauns Fassung des diskutierten Recitativs aus Rameaus *Castor et Pollux* (1737) feststellte, so ermüde das Ohr wegen der zu großen Gleichförmigkeit.

Telemann sprach sich für den Taktwechsel nach französischem Vorbild aus, da dieser ein Mittel sei, «die Worte ohne geflickte Verlängerung gewißer Noten, mehr fließend zu machen», also den natürlichen «Zusammenhang der Redensarten» zu ermöglichen. Bei aller Affinität zum französischen Recitativ gestand Telemann, daß er seine Recitative «insgemein nach dem Welschen Fuße» abfassen würde, um «mit dem Strome zu schwimmen», zugleich aber auch «ganze Jahrgänge von Kirchenmusic gemacht» habe, bei welchen er nach französischer Art «bey allen dienlichen Abschnitten Ariosen, mit Ueberlegung und Wirkung» angebracht hätte.<sup>23</sup> Die sich hier andeutende Verschmelzung französischer und italienischer Stilelemente im deutschen Recitativ läßt an den von Johann Joachim Quantz geprägten und gern auf Telemann bezogenen Begriff vom «vermischten» Stil denken.<sup>24</sup>

13 «Vorrede» zu *Musicalisches Lob Gottes*, Nürnberg 1744, in: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music*, S. 228.

14 Ebd., S. 225.

15 Brief an Johann Immanuel Breitkopf vom 27. Mai 1759, zit. nach Günter Fleischhauer, «Annotationen zu Werken Telemanns in den Katalogen des Verlagshauses Breitkopf in Leipzig (1760-1787)», in: *Georg Philipp Telemann — Werküberlieferung, Editions- und Interpretationsfragen, Konferenzbericht*, Teil I, Magdeburg 1987, S. 50.

16 *Der Critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritftum von 1748 bis 1799. Eine Dokumentation*, hrsg. von Hans-Günther Ottenberg, Leipzig 1984.

17 Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 2, Berlin 1763, besonders S. 255 (§ 3), S. 269-273.

18 Telemann, *Briefwechsel*, S. 335.

19 Ebd., S. 363.

20 Ebd., S. 370. Telemann kannte Agricolas 1757 mit eigenen Zusätzen erschienene Übersetzung der *Anleitung zur Singekunst* von Pier Francesco Tosi, in welcher auch das italienische Recitativ behandelt wird. Vgl. Erwin R. Jacobi, Vorwort sowie Anhang zur Reprint-Ausgabe von J. Fr. Agricola, *Anleitung zur Singekunst*, Celle 1966. Hier werden drei Briefe Agricolas an Telemann wiedergegeben. Vgl. auch Telemann, *Briefwechsel*, S. 366-371.

21 Einleitung zu: *Georg Philipp Telemann «Der Tag des Gerichts» / «Ino» (DDT 28)*, hrsg. von Max Schneider, Leipzig 1907, S. LXV-LXXII; Berthold Kitzig, «Briefe Carl Heinrich Grauns», in: *ZfMw* 9 (1927) 7, S. 385-405; Telemann, *Briefwechsel*, S. 264-306; *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music*, S. 237-239, S. 240-253, S. 258-260; Peter John Czornyj, *Georg Philipp Telemann (1681-1767): His relationship to C.H. Graun and the Berlin circle*. Phil. Diss., University of Hull 1988.

22 Telemann, *Briefwechsel*, S. 280-288.

23 Ebd., S. 283.

24 *Der Critische Musicus an der Spree*, S. 11f.

## 2. Telemanns Rezitativ — Das Erscheinungsbild

Nach diesem theoretischen Exkurs soll das äußere Erscheinungsbild des Telemannschen Rezitativs in den späten geistlichen Vokalwerken betrachtet werden. Es handelt sich bei diesen um eine Auswahl jener Oratorien und Kantaten, welche der Komponist nach 1755 in erster Linie für den Gebrauch in Hamburger Konzertsälen geschaffen hat: Das Passionsoratorium *Der Tod Jesu* (TVWV 5:6, 1755, Karl Wilhelm Ramler)<sup>25</sup>, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (TVWV 6:6, 1760, Ramler)<sup>26</sup>, *Die Auferstehung* (TVWV 6:7, 1761, Friedrich Wilhelm Zachariae)<sup>27</sup> und *Der Tag des Gerichts* (TVWV 6:8, 1762, Christian Wilhelm Alers).<sup>28</sup> Ergänzend wurden mit einbezogen *Die Betrachtung der 9. Stunde am Todestage Jesu* (TVWV 5:5, 1755, Joachim Johann Daniel Zimmermann)<sup>29</sup>, *Das Befreite Israel* (TVWV 6:5, 1759, Zachariae)<sup>30</sup> und *Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem* (TVWV 1:797, 1759, Ramler).<sup>31</sup>

In den genannten Werken traten alle damals gebräuchlichen Rezitativtypen<sup>32</sup> auf:

1. Das Recitativo semplice, welches «keine andere Begleitung als den Baß»<sup>33</sup> hat. Es wird mit kurz oder mit lang notierten Generalbaß-Akkorden begleitet.
2. Das orchesterbegleitete Rezitativ. Es lassen sich drei Formen unterscheiden, denen die Theoretiker jeweils bestimmte Affekte zuordneten:
  - a) Das Recitativo accompagnato mit einfacher Streicherbegleitung in liegenden Akkorden für «rührende und zärtliche Stellen.»<sup>34</sup> Diese Passagen enthalten «gemeinlich etwas merkwürdiges, einen Wunsch, ein Gebet, einen Dank, eine besondere Zufriedenheit und dergleichen.»<sup>35</sup>
  - b) Wie a), jedoch stoßen die Instrumente «nur allemal bey den Absätzen der Singstimme in vollen Akkorden an.» Dieser Typ erscheint bei «Gedanken [...], deren Inhalt auf eine gewisse Heftigkeit, und einen besonderen Nachdruck» gehen.<sup>36</sup>
  - c) Das Recitativo obbligato<sup>37</sup>, eine spezielle Form des Accompagnato, ist nach Krause dann einzusetzen, wenn der Poet «[...] eine mahlerische Beschreibung in sein Gedicht» eingebracht, oder er «die Quellen, Theile und Wirkungen eines Affects, stückweise, recht ausführlich und doch rührend» dargestellt hat. «[...] da in solchen Beschreibungen viel Bilder von Bewegungen hergenommen sind, die sich durch Töne und musikalische Gänge nachahmen lassen, so findet dabey der Componist Gelegenheit seinen Witz zu üben, den Reichthum seiner Erfindungskraft zu zeigen, und den Zuhörer durch dergleichen musikalische Mahlereyen zu ergötzen.»<sup>38</sup> Es ist gekennzeichnet durch kommentierende, schildernde oder malende Instrumentalzwischenspiele bei den Einschnitten der Solostimme. Gelegentlich tritt die Begleitung aber auch gleichzeitig mit der Gesangsstimme auf oder überschneidet sich mit dieser.

Daneben trifft man das Arioso als kantablen Einschub in den Rezitativen an. Eine auf Telemanns Rezitativ übertragbare Aussage traf Christian Gottfried Krause mit dem Hinweis: «Alle diese verschiedene Begleitungen der Instrumente lassen sich bey denen Stellen des Recitatives, nach Maßgebung der vorkommenden Gedanken, vereinigen [...]»<sup>39</sup>

Es fällt bei den untersuchten Werken auf, daß orchesterbegleitete Rezitative beim *Tod Jesu*, bei den *Hirten bei der Krippe* und bei der *Auferstehung* dominieren. In der *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* und dem *Tag des Gerichts* treten sie zugunsten des Semplice zurück. Man kann jedoch die Hypothese formulieren, daß es im späten Vokalwerk Telemanns eine Tendenz hin zum orchesterbegleiteten Rezitativ gibt. Diese wird bekräftigt,

25 Eingerichtet von Ursula und Wolf Hobohm, Magdeburg o.J.

26 Hrsg. von Ralph Jürgen Reipsch, Kassel u.a. 1997 (*Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke XXXII*).

27 Hrsg. von Werner Menke, Hamburg o.J. (Musikverlag Hans Sikorski, Ed. Nr 721).

28 In: DDT 28.

29 Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Sign. Mus. ms. 21 724.

30 Hrsg. von Wolf Hobohm, Kassel u.a. 1971 (*Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke XXII*).

31 Hrsg. von Wolf Hobohm, Kassel u.a. 1997 (*Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke XXX*). Die *Donnerode*, Teil I/II (TVWV 6:3, 1756/1762, J.A. Cramer/Ramler/Krause) kann hier unberücksichtigt bleiben, denn dieses Werk besitzt keine Rezitative. Auf die Untersuchung des *Messias* (TVWV 6:4, 1759) nach Klopstock wurde hier verzichtet. Es sei auf die wertvolle Analyse von Günther Godehart verwiesen: «Telemanns »Messias«, in: *Mf* 14 (1961) 1, S. 139-155.

32 Zur Klassifizierung des Rezitativs vgl. Johann Adolph Scheibe, «Compendium musicus», in: Peter Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts* (Jenaer Beiträge zur Musikforschung 3), Leipzig o.J., Anhang S. 81f.; Scheibe, *Der Critische Musikus*, S. 744-750; Johann Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 97f.; Mattheson, *Capellmeister*, S. 213f.; Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 132-136.

33 Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 133.

34 Scheibe, *Der critische Musikus*, S. 748.

35 Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 133.

36 Ebd., S. 134.

37 Vgl. Neumann, *Die Ästhetik des Rezitativs*, S. 32; ebenso Jean Jacques Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* (1767), Artikel «Récitatif obligé», vgl.: Jean Jacques Rousseau, *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Peter Gülke, Leipzig 1989, S. 313f.

38 Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 134.

39 Ebd., S. 135.

wenn man die weltlichen Vokalwerke wie *Die Tageszeiten* (TVWV 20:39, 1757, Zachariae)<sup>40</sup> und die *Ino-Kantate* (TVWV 20:41, 1766, Ramler)<sup>41</sup> hinzuzieht.<sup>42</sup> Telemann traf damit den Nerv der Zeit.<sup>43</sup> Der kritisch-wohlwollende Christoph Daniel Ebeling lobte in seinem Nachruf auf Telemann: «In den Recitativten wußte er vortrefflich zu deklamieren, und die Accompagnements sind in seinen Werken den Arien weit vorzuziehen.»<sup>44</sup>

Wie differenziert Telemann die Rezitativtypen den verschiedenen Dichtungen zuordnete, soll anhand von vier ausgewählten Werken näher besprochen werden.

### Der Tod Jesu

In den Rezitativen des *Tod Jesu* wird das Passionsgeschehen von nur jeweils einer einzelnen Person reflektiert, wobei nicht nur eine Empfindung erscheint, sondern mehrere, mitunter sehr unterschiedliche auf kleinstem Raum wechseln.<sup>45</sup> Diese durch Abstufung der Affekte<sup>46</sup> hervorgerufene Vielfalt der Empfindungen sowie die zahlreichen Einschübe wörtlicher Rede galt es, musikalisch adäquat zu fassen. So kann man in einer einzigen Nummer Telemanns alle Rezitativtypen und das Arioso ineinander verwoben finden: Das Rezitativ Nr. 7 «Ach mein Immanuel» beginnt im Semplice, es geht über ins Accompagnato, Arioso, Obligato und endet im Accompagnato.

Es ist auffällig, daß Telemann das Arioso bei Passagen mit wörtlicher Rede bevorzugte, die somit zu den zum Arioso «dienlichen Abschnitten»<sup>47</sup> zählen. So werden z.B. die Worte Jesu — ähnlich den entsprechenden Passagen in Telemanns oder Johann Sebastian Bachs oratorischen Passionen — arios gefaßt. Häufig enden die Rezitative im Arioso, wodurch der Gegensatz zwischen Rezitativ und nachfolgender Arie gemildert wurde, wie es die in dieser Zeit aufkommende Gradations- oder Affektstufentheorie empfahl.<sup>48</sup>

(1)

Je - ru - sa - lem, voll Mord - lust, ruft mit wil - dem

Ton: „Sein Blut komm ü - ber uns und ü - ber uns - re Söhn und Töch - ter, ü - ber uns, ü - ber uns, sein Blut komm ü - ber

uns, sein Blut komm ü - ber uns und ü - ber uns - re Söhn und Töch - ter, ü - ber uns - re Söhn und Töch - ter!“ Du

Georg Philipp Telemann, *Der Tod Jesu*, Nr. 13, T. 1-6, eingerichtet von Ursula und Wolf Hobohm, Magdeburg o.J.

40 Hrsg. von Anton Heilmann, Kassel 1934.

41 In: DDT 28.

42 Bezüglich der *Hamburger Kapitänsmusiken* stellte Willi Maertens fest, daß dort unbegleitete Rezitative dominieren. Nur in den späten *Kapitänsmusiken* von 1755 (TVWV 15:20) und von 1760 (TVWV 15:23) trifft man auf jeweils ein orchesterbegleitetes Rezitativ. Vgl. Willi Maertens, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kapitänsmusiken*, Diss., Halle 1975 (mschr.), S. 166.

43 Vgl. Howard E. Smither, *A History of oratorio*, Bd. 3, Chapel Hill und London 1987, S. 75.

44 Christoph Daniel Ebeling, «Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek», Juli 1770, in: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Music*, S. 295.

45 Vgl. Ingeborg König, *Studien zum Libretto des Tod Jesu von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun (Schriften zur Musik 21)*, München 1972, S. 79.

46 Zur Affektstufentheorie vgl. Neumann, *Die Ästhetik des Rezitativs*, S. 29-37.

47 Telemann, *Briefwechsel*, S. 283.

48 Vgl. Neumann, *Die Ästhetik des Rezitativs*, besonders S. 29-37; Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 241: «Gegen das Ende der Recitative pflegen auch oftmals Gedanken vorzukommen, die sich entweder gut mit den Instrumenten begleiten, oder gar als ein Arioso singen lassen [...] Durch die gedachten rührenden Schlüsse des Recitativs, bahnet der Dichter (!) sich gleichsam den Weg zu der lyrischen Poesie in der darauf folgenden Arie [...]»

Jene Textabschnitte, die in der oratorischen Passion in der Regel von Turba-Chören übernommen wurden, ließ Ramler — durch den (Erzähler) der Rezitative vortragen.<sup>49</sup> Telemann behielt den durch den jeweiligen Affekt festgelegten Duktus dieser Chöre bei.

Bemerkenswert am Rezitativ Nr. 13 «Jerusalem voll Mordlust» ist auch, daß Telemann die musikalischen Malereien des Obligato, ariose Passagen und den eben erwähnten (Turba)-Einschub wirkungsvoll als nicht orchesterbegleitetes Rezitativ realisierte. Es bleibt hervorzuheben, daß der Komponist bei der Vertonung dieser (empfindsam)-lyrischen Dichtung den Ausdruck der Empfindungen einzelnen Wortmalereien überordnete.

### *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*

Bei den Rezitativen aus Ramlers Libretto *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*<sup>50</sup>, einem Auftragswerk für Telemann, sind einige Differenzen zwischen den Intentionen des Dichters und jenen des Komponisten zu konstatieren.

In den nachgedichteten Evangelientexten der *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* wurden — wie schon im *Tod Jesu* — sowohl der typische Evangelist als auch die direkte Wechselrede zwischen den biblischen Personen eliminiert. Ramler ließ in seinen Rezitativen nur eine Person das Gesehene — gleichsam durch die (empfindsame Brille) betrachtet — lyrisch schildern.<sup>51</sup> Diese Art Rezitativ wurde in Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* folgendermaßen beschrieben: «Ramlers erzählende Recitative sind nicht Erzählungen eines Evangelisten, der gesehen hat (Präteritum — d.A.), sondern eines empfindungsvollen Christen, der sieht (Präsens — d.A.), und bey allem, was er sieht, stille steht und fühlt.»<sup>52</sup> Ramlers Erzähler beschränkt sich in der *Auferstehung und Himmelfahrt* allerdings nicht darauf, die Geschehnisse zu schildern, sondern er zitiert auch die Dialoge der biblischen Personen. Hierin unterscheidet sich das Libretto von dem des *Tod Jesu*, in welchem Dialoge fehlen. In der *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*, Artikel *Oratorium*, heißt es allerdings: «Dialogische Reden haben da [im lyrischen Oratorium — d.A.] gar nicht statt, weil sie für die Musik sich gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern bloß Empfindungen schildert.»<sup>53</sup> Bei Ramler relativiert sich dieser Einwurf jedoch, da er den dialogischen Reden immerhin eine empfindsame Sprache gibt.

Telemann übernahm diese Erzählweise Ramlers nicht.<sup>54</sup> Er untergliederte den Rezitativtext bei der Vertonung vielmehr nach der gebräuchlichen Art der oratorischen Passion in Erzähler und biblische Personen und ließ auch den Dialog letzterer wieder zu. Hier traf er sich mit verschiedenen Schriftstellern der Zeit, die «Einschaltungen fremder Reden und Sprüche»<sup>55</sup> in das durch einen einzelnen Sänger vorzutragende Rezitativ kritisierten. Krause meinte, man solle, wenn an einer Handlung «mehrere Personen Antheil haben, solche Cantaten lieber dramatisch [...] machen, oder sie wenigstens auf die andere epische Art»<sup>56</sup> einrichten, worunter er jene verstand, bei welcher der Poet nicht allein redet, sondern auch andere Personen einführt und auch «wechselweise» reden läßt.<sup>57</sup> Herder hatte Ramlers Erzählweise schon am *Tod Jesu* kritisiert, indem er fragte: «Wer spricht, wer singt, erzählt sich etwas in den Rezitativen?»<sup>58</sup> Und bei Sulzer ist zum selben Thema zu lesen: «Es ist mir nicht möglich, mich darein zu finden, daß dieselbe recitirende Person, bald in ihren eigenen, bald in fremden Namen singe.»<sup>59</sup>

Da für Dialoge im allgemeinen das Semplice eingesetzt wurde<sup>60</sup>, vertonte Telemann die meisten Rezitative nach dieser Art.<sup>61</sup> Darin unterscheidet sich dieses Auferstehungsoratorium von den anderen hier behandelten Alterswerken Telemanns, die stärker zum orchesterbegleiteten Rezitativ tendieren. Nur das schon vom Text her sehr bildhaft-bewegte und förmlich nach einem Obligato verlangende Rezitativ Nr. 3 «Judäa zittert» und der eigentümliche, von Semplice-Abschnitten eingerahmte Mittelteil des Rezitatives Nr. 12, «Dort seh ich aus den Toren» sind orchesterbegleitet.

49 Vgl. auch *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Rezitativ Nr. 3, «Judäa zittert», Textstelle: «Flicht, ihr Römer.»

50 Vgl. hierzu: Ralph-Jürgen Reipsch, *Karl Wilhelm Ramlers Libretto «Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu» in den Vertonungen von Georg Philipp Telemann (TVWV 6:6) und Carl Philipp Emanuel Bach (W 240/H 777) — ein Vergleich*, Diplomarbeit, Halle 1991.

51 Art. «Oratorium», in: Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, III. Theil, Leipzig 1793, S. 611.

52 Art. «Recitativ», in: Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, IV. Theil, Leipzig 1794, S. 14.

53 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, III. Theil, S. 611.

54 Bis auf eine Ausnahme: Rezitativ Nr. 5, «Die frommen Tochter Zions». Hier behielt er die Intention Ramlers bei. Die Worte Jesu hob er durch einen arioserer Gestus hervor.

55 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, IV. Theil, S. 7.

56 Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 477.

57 Ebd., S. 474.

58 Johann Gottfried Herder, «Über die neuere deutsche Literatur» — *Fragmente (Ausgewählte Werke in Einzelausgaben, Schriften zur Literatur 1*, hrsg. von Regina Otto), Weimar 1985, S. 274.

59 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, IV. Theil, S. 7.

60 Neumann, *Die Ästhetik des Rezitativs*, S. 30.

61 Interessant ist, daß Carl Philipp Emanuel Bach in seiner Vertonung desselben Librettos — im Gegensatz zu Telemann — den Intentionen Ramlers folgte. Auch sind alle Rezitative — mit einer Ausnahme — orchesterbegleitet.

### Der Tag des Gerichts

Auch in diesem Oratorium wird der Zusammenhang zwischen Texttyp und musikalischer Umsetzung deutlich. Zu Beginn der in vier Betrachtungen untergliederten Dichtung von Alers stellen sich Allegorien (Der Unglaube, Die Vernunft, Der Spötter, Die Religion) in theatralisch-serenatenhafter Manier vor.<sup>62</sup> Hier wird expositionsartig die Konstellation der ungleichen allegorischen Personen vor Augen geführt, welche dem in der nächsten Betrachtung bevorstehenden Gericht über die Sünder gewissermaßen als Voraussetzung gilt.<sup>63</sup> Telemann faßte diese wortreich-affektarmen, nüchtern theologisierenden Passagen als Semplice. In der sich stilistisch von der ersten stark unterscheidenden zweiten sowie der dritten Betrachtung, die sehr affektbewegt vom Gericht und von der Verzweiflung der gestraften Sünder künden, komponierte Telemann neben Semplice-Rezitativen seine ausdrucksstärksten, bildreichsten Orchesterrezitative.<sup>64</sup> Zum Teil verstärkte er den zur Schilderung der Szenen

10

chen beklommes Herz. Die sü ße Harmonie der Sphären löst sich rauhen Mißklang auf -  
die Wol - ken peitscht der Sturm zum ra - schen Lauf -

Georg Philipp Telemann, *Der Tag des Gerichts*, Nr. 12, T. 10-15, hrsg. von Max Schneider, Leipzig 1907 (DDT 28)

62 Vgl. zur Serenata, einer zu den «theatralischen Gedichten» zählenden Gattung: Maertens, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kapitänsmusiken*, Bd. 1, S. 60ff. Das etwas altertümlich anmutende Allegorienwesen scheint beim Hamburger Publikum beliebt gewesen zu sein. In «bürgernahen» Gelegenheitswerken wie den Kapitänsmusiken, Hochzeits- und Geburtstagsmusiken traten diese immer wieder in Erscheinung. Noch die Kapitänsmusiken von Telemanns Nachfolger C.Ph.E. Bach — wie z.B. jene ebenfalls von Alers gedichtete aus dem Jahre 1780 — folgen dieser Tradition. Telemanns Textdichter Alers, selbst aus Hamburg stammend, richtete das Libretto des *Tag des Gerichts* nach dieser Art ein.

63 Smither, *A History*, S. 380, vergleicht die erste Betrachtung mit einem Opernprolog («Like allegorical prologues to some Baroque operas [...]»).

64 Vgl. auch Max Schneider, «Einleitung» zu DDT 28, S. LVIII. Er merkte an, daß in der ersten Betrachtung «nichts von Handlung zu spüren» sei, im zweiten Teil aber «ein Crescendo» einsetze. Es begänne da, «wo der rein allegorische Charakter der Dichtung» aufhöre.

des Gerichtes dienenden Streicherapparat durch zusätzliche Blasinstrumente (Nr. 16 und 18).<sup>65</sup> Das Rezitativ Nr. 12 «Da sind sie, der Verwüstung Zeichen» ist ein signifikantes Beispiel dafür, wie wirkungsvoll Telemann im Text vorgegebene Bilder musikalisch umzusetzen wußte: Antitheton «Harmonie»-«Mißklang», peitschender Sturm, Weichen der Sterne, strahlendes Sonnenlicht, schimmernde Planeten, ächzende Erde, Bewegung des Mondes, wilder Ozean. Es stellt einen Höhepunkt des Deskriptiven in Telemanns Musik dar.<sup>66</sup>

Telemann setzte Tonmalerei jedoch sehr gezielt und nicht in jedem Falle ein. So blieb das Rezitativ Nr. 14 «Gewaltig Element» (Der Glaube), welches mit vielen starken Bildern und «Reizwörtern»<sup>67</sup> versehen ist, ein Semplice. Die Affektstufe zwischen einem «wütenden» Recitativo obbligato und dem nachfolgenden, mit «vergnülich» überschriebenen Arioso (Der Glaube, «Ich aber steige empor») wäre wohl zu groß gewesen.

In der vierten Betrachtung, einer Art Dankgottesdienst<sup>68</sup>, tritt das Rezitativ zugunsten von Ariosi, Arien und Chören zurück, die deutlich den Charakter von Lobgesängen tragen. Sie beinhaltet nur ein kurzes, elftaktiges Semplice (Nr. 33, Der Glaube, «Es ist geschehn»), an das sich der «Chor der Himmlischen» unmittelbar anschließt.

### Die Auferstehung

Für den formalen Aufbau aller bislang besprochenen Werke ist in der Regel die Folge von in sich abgeschlossenen Einzelnummern charakteristisch. In der *Auferstehung* jedoch gehen einige «Nummern» ineinander über, so daß längere, relativ komplexe Gebilde entstehen.<sup>69</sup> So beginnt das Werk mit einer düsteren instrumentalen Es-Dur-Einleitung, in die ein orchesterbegleitetes arioses Sopransolo «Du tiefe grauenvolle Stille umsetzt, welches sich allmählich zum Accompagnato (im 3/4-Takt!) wandelt, worauf der Jubelchor «Der Herr ist erstanden» einfällt. Besonders gelungen wirkt der fließende Übergang von dem rührenden Affekt der Trauer zu dem Affekt des Erstaunens und Erschreckens durch die Metamorphose vom ariosen zum rezitativischen Melos — eine Erscheinung, die gelegentlich auch im *Tod Jesu* und im *Messias* anzutreffen ist.

20

Sopr. Du tiefe, tote, grauenvolle Stille umsetzt,  
B. c. Es heilige Grab, um des Geopfertens, des Gottversehners Grab. Verhülle mich, verhülle mein Herz in Traurigkeit, mein Auge in Nacht! Soll ich den Toten sehn? Sehn den Verbluteten, am Holz Verbluteten? Wer, wer wälzet mir vom Grab den Felsen ab? Doch wie? Das Grab ist offen? Leer! Wie schaudert's mich! Auch nicht den Toten mehr..

Georg Philipp Telemann, *Die Auferstehung*, Nr. 1, T. 10-35, hrsg. von Werner Menke, Hamburg o.J. (Musikverlag Hans Sikorski, Ed. Nr. 721)

65 Z.B. in Nr 18, Andacht, «Nun dränget sich». Im Mittelteil «Posaunen ertönen» fügte Telemann zu den Streichern sinnreich ein Horn hinzu! Auch in Nr 16 läßt er ein Horn bei der Erwähnung der Trompete erklingen.

66 Siehe *DDT* 28, S. 54-58.

67 «wüten», «erbeben», «fürchterlich», «Flammen knittern», «Wut», «Flammen glühen.»

68 Wolf Hohobohm, Einführungsheft zur CD-Einspielung *Der Tag des Gerichts*, CAPRICCIO 10 413 (1993).

69 Es bietet sich der Vergleich mit den «Musikalischen Dramen» des Magdeburger Musikdirektors Johann Heinrich Rolle (1716-1785) an, der ganze Szenen dergestalt durchkomponierte.

Es zeigt sich in diesem Werk, daß das Übergehen vom ariosen zum rezitativischen Melos und von einer musikalischen Form wie Rezitativ, Arie, Chor zur anderen letztendlich durch die Textvorlage und der ihr innewohnenden Dramaturgie determiniert ist.

Häufiger als in den vorigen Oratorien lockerte Telemann die gewöhnliche Streicherbegleitung der Orchesterrezitative hier durch verschiedene idiomatisch eingesetzte — d.h. den Affektgehalt der Worte oder die Worte selbst ausdrückende — Instrumente auf.<sup>70</sup>

### 3. Telemanns Rezitativ — Die Struktur

#### Rhythmus und Metrum

Wie allgemein üblich erfolgt die reguläre Fortschreitung der Rezitativmelodie in Achtelnoten. Dehnungen wie im französischen Rezitativ werden sehr maßvoll verwendet. Meist sind es punktierte Achtel oder Viertel. Auf Sechzehntelnoten trifft man vor allem bei Auftakten (nach Einschnitten) und bei eingeschobenen Daktylen<sup>71</sup> im sonst vorherrschenden rezitativtypischen jambischen Versmaß.<sup>72</sup> Mehr als drei aneinandergereihte Sechzehntelnoten konnten hier nicht festgestellt werden. Dies entspricht der Bemerkung Telemanns über das italienische Rezitativ in seinem Brief an Graun, nach welcher vier aufeinanderfolgende Sechzehntel-Noten nur selten anzutreffen seien.<sup>73</sup> Bei Sulzer findet man die Feststellung, daß in Telemanns Rezitativen «niemahls mehr als zwey, höchstens drey Sechszehnthelle auf einander folgen».<sup>74</sup>

Das Grundmetrum ist stets der 4/4-Takt — sieht man von Taktwechseln zum 5/4- oder 3/4-Takt ab. Es ist auffällig, daß Telemann den Taktwechsel nur beim Semplice verwendete. Dadurch wurde es möglich, unnatürlich lange Pausen<sup>75</sup> bzw. gedehnte Silben zu vermeiden, wie der Vergleich zweier

1. Georg Philipp Telemann, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Nr. 16, T. 1-5, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Kassel u.a. 1997 (Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke* XXXII)
2. Carl Philipp Emanuel Bach, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Nr. 17, T. 1-5, hrsg. von Gábor Darvas, Budapest 1974 (Editio Musica)

#### Melos und Harmonie

Hellmuth Christian Wolff charakterisierte in seiner Untersuchung der Opernrezitative Telemanns die Melodieinie als «sprunghaft bewegt», gemäß der Bewegungsform der deutschen Sprache. Er unterschied davon das «stufenweise gleitende Melos» der italienischen Sprache, das Händel auf seine italienischen Rezitative über-

70 Solovioline (Nr 2), Querflöte (Nr 6), zwei Fagotte oder Celli (Nr 8), Solotrompete (Nr 10).

71 Z.B. *Der Tod Jesu*, Nr 4: «[...] Wen hören deine Mauern so bange [...]»

72 Krause, *Von der musikalischen Poesie*, S. 127.

73 Telemann, *Briefwechsel*, S. 282.

74 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, IV. Theil, S. 12.

75 Beim Obligato hingegen sind größere Einschnitte sogar erwünscht, um den instrumentalen Einwüfen Raum zu geben.

Rezitative aus der *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* von Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach deutlich macht. Im Gegensatz zu Bach verwendete Telemann hier den Taktwechsel und sparte dadurch die den Fluß der Worte störende starke Dehnung auf «ver - schloß - nen» ein. Sequenzartige Bildungen wie bei Bach (T. 1 und 3) sind für Telemann nicht typisch. Obgleich beide Komponisten ansonsten rhythmisch-ähnliche Lösungen fanden, zeigt sich bei Telemann eine nachdrücklichere, dem natürlichen Sprachmelos gemäße Deklamation. So steigert sich z.B. die Tonhöhe — im Gegensatz zu Bachs Rezitativ — bis hin zur Hauptaussage, «daß Jesus wieder lebt».

trug.<sup>76</sup> Die für Telemanns Rezitativ typische Bewegtheit verbindet sich mit genau beachteter, affektgemäßer Deklamation. In den hier untersuchten Werken treten nicht selten einfache sukzessive Dreiklänge oder — bei Ausdeutung bestimmter Worte etwa — mit der Septime oder der None erweiterte Tonfolgen auf. Es handelt sich um ein stark harmoniebezogenes Melos. Horizontale (das ins Rezitationsmelos transformierte Sprachmelos) und vertikale Harmonie (der Akkord) bedingen einander wechselseitig. Diatonische Fortschreitungen treten im Vergleich zu Intervallsprüngen zurück. Tonrepetitionen sind auf zwei (etwa 70 %), drei (etwa 25 %) und äußerst selten auf vier Töne beschränkt.<sup>77</sup> Wie korrekt Telemann mit Einschnitten<sup>78</sup> bei Kommata, Colen (Doppelpunkten), Semicolen und Punkten und mit der Akzentuation verfuhr, soll anhand eines Vergleichs dreier Semplice-Rezitativvertonungen aus der *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* veranschaulicht werden: 1. von Telemann, 2. von C.Ph.E. Bach (H. 777) und 3. ein bewußt fehlerhaftes Beispiel aus Sulzers *Allgemeiner Theorie*.<sup>79</sup>

(63) Mit Lie - be wird ihr Herz zu die - sem Gast ent - zün - det.

(73)

(1)

Sie la - gern sich. Er bricht das Brot, und sa - get Dank.

Die Jün - ger ken - nen sei - nen Dank.

1. Georg Philipp Telemann, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Nr. 13, T. 63-67, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Kassel u.a. 1997 (*Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke XXXII*)
2. Carl Philipp Emanuel Bach, *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Nr. 14, T. 73-79, hrsg. von Gábor Darvas, Budapest 1974 (Editio Musica)
3. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste, IV. Theil*, Leipzig 1794, Beispiel XXV

76 Hellmuth Christian Wolff, «Die Sprachmelodie im alten Opernrezitativ», in: *HJb.* 1963, S. 104.

77 Es sei erwähnt, daß bei der Analyse der Repetitionen aber auch jene mitgezählt wurden, die an kadenzierenden Einschnitten auftreten, also an jenen Stellen, wo der Interpret Appoggiaturen anbringt und keine eigentliche Repetition erfolgt. Telemann notierte — zumindest für die autograph überlieferten Spätwerke kann das gesagt werden — keine Appoggiaturen.

Johann Carl Friedrich Reilstab wies darauf hin, daß im deutschen Rezitativ — im Gegensatz zum italienischen — jede kürzere Silbe eines zwei- und mehrsilbigen Wortes tiefer gestellt werde (nach Wolff, S. 106), sie bliebe also nicht auf derselben Tonhöhe. So ließe sich die recht geringe Anzahl von Repetitionstönen erklären.

78 Vgl. Mattheson, *Capellmeister*, S. 181, § 5; Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S. 51f.

79 Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste, IV. Theil*, Beispiel XXV.

Es fällt auf, daß Telemanns Fassung die fließendste ist. Sowohl bei Bach als auch bei Sulzer treten bei den Einschnitten größere Pausen auf als bei Telemann. Fehlerhaft ist Sulzers Rezitativ in Takt zwei und vier. Hier erfolgte bei den Satzenden eine unnötige Abkadenzierung, welche die beiden anderen Komponisten wegen der durchgängigen Empfindung der Rede<sup>80</sup> vermieden. Bei Sulzer wurde der Punkt nach «Sie lagern sich.» (T. 3) nicht beachtet, d.h. es erscheint keine Pause. Anders als Bach und Sulzer notierte Telemann keine Dehnungen (Punktierungen) bei Akzenten. Die Betonungen in Sulzers Beispiel auf «wird» (T. 1) und «seinen» (T. 5) sind unnatürlich.

Bei den untersuchten Rezitativen Telemanns zeigte es sich, daß etwa 40 % der Tonfortschreitungen nach Einschnitten in der Prime erfolgten, knapp 30 % in der kleinen oder großen Terz, um 8 % sowohl in der Quarte als auch in der Quinte, etwa 6 % in der großen oder kleinen Sexte. Somit überwiegen dreiklangsinthärente, gut singbare Intervalle.

Die Harmoniegestaltung ist über weite Strecken — vor allem bei Berichten und Dialogen mit moderatem Affekt — schlicht gehalten, d.h. es treten einfache Dreiklänge in den unterschiedlichen Umstellungen, aber auch Septakkorde und deren Umkehrungen auf. Verminderte Septakkorde, ja sogar Septnonakkorde und andere dissonante Akkorde (z.B. *d-e-g-b-cis*)<sup>81</sup> oder gar drastische Mißklänge<sup>82</sup> werden meist als Vorhalte und nur zum Ausdrücken bestimmter Worte oder Affekte, etwa bei dramatisch bewegten oder bildhaften Schilderungen oder bei schmerzlichen Empfindungen verwendet. Neben den üblichen, stereotypen Kadenzformen und den damit verbundenen Melodiefloskeln sowie «einfachen» Harmonieverbindungen treten vielfältige, kaum zu kategorisierende Modulationen auf, die Telemann im Sinne der Ausdeutung des Textes gebrauchte, wobei er nicht vor «Härten» zurückschrak.

Georg Philipp Telemann, *Der Tod Jesu*, Nr. 13, T. 7-13, eingerichtet von Ursula und Wolf Hohohm, Magdeburg o.J.

Telemann maß der affektgemäßen Behandlung der «Redner-Figuren» — allen voran der Frage — eine große Bedeutung bei. Es zeigte sich bei der Analyse, daß er neben typisierten Frage-Formen mit phrygischem Schluß eine Vielzahl von Ausdrucksmöglichkeiten kannte.

Die phrygische Frageformel verwendete Telemann recht sparsam<sup>83</sup>; Eine Häufung dieses Typus ist nur bei der *Auferstehung und Himmelfahrt* festzustellen. Sie trat in drei unterschiedlichen Varianten auf, denen der typische, abwärtsgerichtete phrygische Halbtonschritt im Baß gemein ist:

- Variante 1:* abwärtsgerichtete Quinte oder Quarte in der Vokalstimme, danach aufsteigende Sekunde, der Endton entspricht meist der Quinte über dem Baßton (6x);
- Variante 2:* abwärtsgerichteter Halbtonschritt, aufsteigende Terz zur Quinte des Baßtones (4x);
- Variante 3:* abwärtsgerichteter Quartfall, aufsteigende Quinte zur Oktave des Baßtones (2x).

80 ebd., S. 14.

81 Z.B. *Der Tod Jesu*, Nr 17 «Da steht der traurige, verhängnisvolle Pfahl», T. 1-3.

82 Vgl. Notenbeispiel S. 288, T. 10-14: «Harmonie — Mißklang».

83 Es sei erwähnt, daß die phrygische Wendung auch bei Ausrufungen — hier allerdings mit Fragewort — verwendet wurde: *Der Tag des Gerichts*, Nr 5, T. 8-11, «Wie lange willst du noch der [...] Mörder meiner Söhne sein!»



Das Rezitationsmelos der meisten Fragen — einschließlich der phrygischen — ist aufsteigend und entspricht so dem im Deutschen häufigen Fragemelos.<sup>87</sup> Seltener ist die absinkende Frage zu finden, sie war insgesamt nur sechsmal (von gesamt 40 Fragen) zu konstatieren.<sup>88</sup>

#### 4. Zusammenfassung

1. Die Ansichten über das Rezitativ, die Telemann mitgeteilt hat, resultieren aus seinen Erfahrungen aus dem praktischen Umgang mit Musik. Telemann beschränkte sich in seinen Äußerungen bewußt auf das Wesentliche, Praxisrelevante.
2. Die Auswahl der Libretti zeigt qualitätvolle, «moderne» Dichtungen unterschiedlicher Diktion. Man trifft sowohl auf empfindsam-lyrische als auch auf affektarme sowie auf bildhafte, affektgeladene Rezitativtexte. Entsprechend differenzierte, künstlerisch hochstehende Auslegungen erfuhren die Texte in der Komposition. Telemanns Auswahl zeugt davon, daß er sehr bewußt wahrnahm, was sich in der deutschen Dichtung um und nach Klopstock entwickelte. Der ästhetische Wandel in der Dichtkunst wurde für ihn zur Inspirationsquelle. Erstaunlich ist die große Experimentierfreude, die sich auch in den Kompositionen des alten Telemann widerspiegelt.
3. Hervorzuheben ist Telemanns redemäßige, natürlich fließende Deklamation, bei welcher — ohne ins Künstliche zu fallen — die Akzente, der Affekt und die rhetorischen Figuren genauestens berücksichtigt werden. Der Text erfährt eine musikalisch überaus differenzierte Umsetzung. In den Rezitativen ist tendenziell eine Individualisierung des Ausdrucks zu konstatieren.
4. Durchgestaltete, alle Rezitativtypen verknüpfende Orchesterrezitative bzw. durchgestaltete musikalische Komplexe sind durch Textstruktur und -inhalt bestimmt. Telemanns Vertonungen sind durchaus beeinflusst von der sich wandelnden ästhetischen Auffassung vom Rezitativ, auch wenn seine Neigung zur Tonmalerei einigen Zeitgenossen als stilistisch überholt galt.

(Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg)

87 Vgl. Mattheson, *Capellmeister*, S. 192f.

88 Wolffs Hinweis (S. 116), daß die Behandlung der Fragen nicht von dem Sprachmelos der verschiedenen Sprachen abhängig zu sein scheine, sondern auf individuelle Eigenheiten der Komponisten zurückgehe, widerspricht Telemanns Meinung. Zur Behandlung der Frage hatte er in seinem Brief an Graun geäußert, daß die Linie des Fragemelos in jeder Sprache anders geartet sei, welches man bei der Melodiefindung im Rezitativ zu beachten habe («Die Franzosen fragen großen Theils anders, als die Welschen.» Telemann, *Briefwechsel*, S. 281).