

menhang wandte er sich auch der Harmonik zu, wovon sein Aufsatz „*Polare Harmonik bei Beethoven*“ (1927) Zeugnis gibt. „*Der Charakter der Tonarten*“ (1923) führte ihn zur Frage der „*Veranschaulichung des Tonhöhenverhältnisses in Laut- und Bewegungssymbolen*“ (1925), und noch 1956 befaßte er sich mit der „*Psychologie des musikalischen Hörens*“ und den „*Stadien harmonischer Sinnerfüllung*“, wo er die psychologische Wirkung sowie harmonische Herkunft des neapolitanischen Sextakkords untersucht und enharmonische Akkorde als „*gegenpolare Harmonik*“ anspricht. In weitem Bogen schloß Stephani, nach manchen anderen Arbeiten, u. a. über Draeseke und Eitz sowie über die Beschränkung der Notenschrift im Rahmen seiner „*Einheitspartitur*“, dann in seiner Schrift „*Form und Gehalt*“ (1944), mit der Frage nach der Form im musikalisch Schönen wieder an die Problemstellung seiner Doktorarbeit an.

Alle diese Arbeiten sind gewachsen aus der Kenntnis und Erfahrung des lebendigen Musikers, dem das Verdienst der Gründung des Collegium musicum der Philipps-Universität zukommt und der mit dem Marburger Konzert- und Oratorienverein in Stadt, oft im Kampf mit materiellen Widrigkeiten, ein Vierteljahrhundert lang eine erstaunliche Fülle von Aufführungen geboten hat. Selbst als Schöpfer großer Chor- und Instrumentalwerke sowie als Liederkomponist hervorgetreten, brachte er Werke von Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, Symphonien von Bruckner, Pfitzners Kantate „*Von deutscher Seele*“, Kompositionen von Reger und Strauss zur Aufführung und pflegte in „*Heinrich-Schütz-Tagen*“ das Werk dieses Meisters besonders intensiv. Bei diesen Aufführungen konnte Stephani sich auf seine Erfahrungen stützen, die er als Dirigent von Chor- und Orchestervereinen in Sonderburg (1903/04), Flensburg (1905) und Eisleben (ab 1906) sowie als Leiter des Philharmonischen Chores in Leipzig (1913/14) sammelte, bevor er 1921 in Marburg als Universitätsmusikdirektor Nachfolger von Gustav Jenner wurde. Im gleichen Jahre habilitierte er sich, wurde 1928 a. o. Professor und 1927 Direktor des von ihm gegründeten Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität. Als Künstler und akademischer Lehrer repräsentierte Hermann Stephani fast zweieinhalb Jahrzehnte das musikalische Leben Marburgs, dem er auch als Emeritus in begeisterungsfähiger Anteilnahme verbunden blieb, bis ihm die Beschwerden des hohen Alters mitbestimmende Aktivität versagten. In Zurückgezogenheit ging sein erfülltes Leben still zu Ende.

Telemanns „*Messias*“¹

VON GÜNTHER GODEHART †

Im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde in Deutschland das kirchliche Passions- und Historienoratorium alter Prägung allmählich von einer neuen Gattung abgelöst, dem „*Messias- und Idyllenoratorium*“, wie Schering es nennt².

¹ Die vorliegende Arbeit ist einer unter Rudolf Gerber begonnenen Göttinger Dissertation über *Die Oratorien G. Ph. Telemanns* entnommen worden, die der am 23. Mai 1959 verstorbene Verfasser nicht mehr vollenden konnte. Die Überarbeitung für den Druck besorgte Uwe Martin, Thessaloniki.

² Vgl. dazu das Kapitel „*Das Messias- und Idyllenoratorium seit 1750*“ bei Arnold Schering: *Geschichte des Oratoriums*. — Leipzig 1911. S. 360—381.

Diese Entwicklung erreichte etwa um 1770 ihren Höhepunkt. „*Ein seltsam gesteigertes Gefühlsleben, ein verändertes Verhältnis zur Religion, zur Natur, zur Gesellschaft brachten zwei Generationen hervor, deren hervorstechendstes Merkmal man in den Ausdruck ‚Empfindsamkeit‘ zu fassen pflegt*“³. — Zwei Faktoren geben dieser Tendenz entscheidende Impulse: der posthume Siegeslauf von Händels *Messias*, der 1772 in Hamburg seine erste deutsche Aufführung erlebte⁴, und die nicht minder eindringliche Wirkung der Dichtungen Klopstocks, seiner Oden und Dramen, vor allem aber seines *Messias*. Eine Kette von betrachtenden Oratorien mit charakteristischen Titeln⁵, Ausdruck einer neuen, unkonfessionellen Frömmigkeit, reißt bis zu Beethoven und Spohr hin nicht ab. Die gesellschaftliche Wandlung zeigt sich deutlich in dem neuen Typus des Konzertsaaloratoriums nach englischem Muster. — Bei Telemann sind viele dieser Momente schon vorweggenommen. Bereits um 1713 leitete er in Frankfurt wöchentlich ein öffentliches (oder halböffentliches) Konzert⁶; in Hamburg begründete er die Einrichtung der Drillhauskonzerte (um 1722). Sein *Seeliges Erwägen* (auf eigenen Text; 1. Fassung 1729, 2. 1740) und sein *Tod Jesu* (1757; nach Karl Wilhelm Ramler⁷) sind Vorläufer des „Messiasoratoriums“. Der *Messias* von 1759 endlich vertritt diesen neuen Oratorientypus in völliger Vollendung: der siebenundsiebzigjährige Meister, damals auf dem Gipfel seines Ruhmes, komponiert als erster *Messias*-Fragmente, lange bevor die Klopstockbegeisterung ihren Höhepunkt erreicht hatte; er komponiert Verse, hexametrische überdies⁸, die ursprünglich gar nicht zur Komposition vorgesehen waren, und — wie zu zeigen sein wird — er löst ohne weiteres die musikalischen Probleme, die sich aus der Vertonung eines solchen Textes ergaben. Trotzdem ist der *Messias*, der Prototyp des „empfindsamen“ Oratoriums, ohne jede direkte Nachwirkung geblieben. Er war noch zu Lebzeiten des Komponisten kaum bekannt (es ist fraglich, ob Klopstock selbst ihn überhaupt kannte) und wurde nach Telemanns Tode ein Lexikondatum unter anderen⁹.

³ Schering, a. a. O. S. 361.

⁴ Es ist wenig bekannt, daß Klopstock (gemeinsam mit Christoph Daniel Ebeling) 1782 den *Messiah*-Text ins Deutsche übertragen hat.

⁵ Vgl. Schering, a. a. O. S. 371/372. Hier sei nur eine direkte Klopstockvertonung genannt: Justin Heinrich Knechts *Wechselgesang der Mirjam und Debora* . . . Herrn Hofrath Wieland zugeeignet von 1780 (Cramer, Klopstock, Th. 5, S. 192; Eitner Q, Bd. 5, S. 391; nicht bei Schering). Der Text zu Reichards *Sieg des Messias* (1784; Schering, a. a. O. S. 362, 376) stammt nicht von Klopstock, sondern von einem gewissen Heinrich Julius Tode (Eitner Q, Bd. 8, S. 162); Rolf Pröpper: *Johann Friedrich Reichardt . . . Verz. d. Schriften und Musikalien*. — Ungedr. Klopstock selbst verhandelte 1766 mit Hasse wegen einer *Messias*-Komposition, ob schon ohne Resultat (Rudolf Gerber: *Christoph Willibald Gluck*. Potsdam 1950).

⁶ Vgl. Erich Valentin: *Georg Philipp Telemann*. Kassel und Basel 1953, S. 31/32. — Telemann erhob Eintrittsgeld und war wohl der erste in Deutschland, der Libretti verkaufte.

⁷ Der *Tod Jesu* wurde sicherlich angeregt durch Carl Heinrich Grauns gleichnamiges, zwei Jahre früher entstandenes Werk. Telemann muß Grauns Oratorium sehr geschätzt haben, denn er ließ es ebenso oft wie seine eigenen Stücke aufführen.

⁸ Was ungewöhnlich genug war; Hexametervertonungen galten ausdrücklich als Experimente. Vgl. die Carl Heinrich Graun zugeschriebenen *Drey verschiedene(n) Versuche eines einfachen Gesanges für den Hexameter* von 1760.

⁹ Innerhalb der wenig umfangreichen Telemannliteratur beschäftigen sich zwei Autoren ausführlicher mit dem *Messias* (die bei Eitner Q, Bd. 9 genannten *Klopstock-Studien* von Oswald Koller — anscheinend ein Schulprogramm aus Kremsier — waren dem Verf. nicht zugänglich).

Der erste ist der geniale „nobile dilettante“ Carl von Winterfeld. Er kannte nur die erste Kantate des Werkes, die er in seinem *Kirchengesang* (Th. 3, S. 210–216) mit Beigabe zweier Notenbeispiele exakt beschreibt (zu verbessern ist lediglich auf S. 213 „*Den Schluß des Gesanges macht der Sopran* . . .“ in: „*. . . macht der Alt* . . .“), denn Telemann notiert beide, Sopran und Alt, im Diskantschlüssel). Im Mittelpunkt seiner Untersuchungen steht das Wort-Ton-Verhältnis, wobei die Problematik der Komposition sehr scharfsinnig gesehen wird. Er erkennt als den Grund der geringen Dauerhaftigkeit der ganzen Gattung des „empfindsamen“ Oratoriums ihren Subjektivismus, der fern ist von Schriftwort und Kirchenlied. — Was dagegen der fleißige Telemannbibliograph Werner Menke über den *Messias* zu sagen weiß, hält sich durchaus im Rahmen des Unverbindlichen.

Zur Quellenlage. — Das Autograph, die einzig überlieferte Quelle des *Messias*¹⁰, befindet sich in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin und trägt dort die Signatur *Mus. ms. Telemann autogr.* 31. Die Handschrift, in braune Pappdeckel gebunden, umfaßt 57 für beide Teile durchgängig und von späterer Hand paginierte Seiten in einem hohen Quartformat. Das *Messias*-Autograph, geschrieben auf durchweg sechzehnzeiliges, wohl von der Hand eines Gehilfen vorrastriertes Notenpapier, trägt alle kennzeichnenden Merkmale der telemannischen Altershandschrift¹¹ und ist für den Kenner fast immer gut lesbar¹². Es ist undatiert und ohne Gesamttitel; die beiden Kantaten, aus denen der *Messias* besteht, sind überschrieben mit „*Messias. Anfang des ersten Gesanges.*“ (S. 3) und „*Aus dem Messias. Zehnter Gesang von der 272. 13 Zeile an (Mirjam, u. deine Wehmut) bis zur 515. (u. Mirjam gegeneinander).*“ (S. 23). Der zweite Teil enthält Zusätze von der Hand Georg Michael Telemanns, des Enkels Georg Philipps, die als solche meist leicht zu erkennen sind¹⁴. Diese Zusätze, meist ausgeschriebene Vorschläge und Verzierungen der Singstimmen, besonders in den Rezitativen, sind wertvoll für Fragen der Aufführungspraxis, allerdings überdecken sie mitunter die originale Handschrift¹⁵. Der zur Partitur gehörige Stimmensatz scheint leider verloren; er dürfte von einem Kopisten angefertigt worden sein, was aus einigen Anmerkungen Telemanns in der Partitur hervorgeht¹⁶. Mindestens bis zum Anfang dieses Jahrhunderts müssen beide Teile des *Messias* immer nur getrennt vorgelegen haben; so kannte Winterfeld (vgl. oben, Fußnote 9) lediglich die erste Kantate, und noch Eitners Quellenlexikon verzeichnet beide Kantaten je für sich¹⁷. Es steht zu vermuten, daß beide Handschriften nach Telemanns Tode an seinen Enkel gegangen und von da aus über den großen Autographensammler Georg Pölkchau 1841 an die Königliche Bibliothek weitergewandert sind — jedenfalls war das der übliche Weg des telemannischen Nachlasses. Dagegen spricht zwar eine Äußerung des „Klopstockianers“ Carl Friedrich Cramer, des Sohnes des Bremer Beitragärs und Klopstockfreundes Johann Andreas Cramer, in seinem *Messias*-Kommentar¹⁸:

Interessant ist nur seine treffende Bemerkung: „*Es erscheint mir fast, als schwebte Telemann hier etwas wie die Form unserer späteren Musikdramen vor.*“ (Vgl. W. Menke: *Das Vokalwerk Georg Philipp Telemanns. Überlieferung und Zeitfolge.* — Kassel 1942. S. 98/99.) — Erwähnt sei schließlich noch die erste Wiederaufführung des *Messias*, die im Februar 1955 in Göttingen in einem Semesterkonzert der Akademischen Orchestervereinigung unter der Leitung von Hermann Fuchs stattfand. (Vgl. dazu die Besprechungen in den Aprilheften 1955 der „Musica“, des „Musiklebens“ und der „Zeitschrift für Musik“.) — Der Bärenreiter-Verlag plant eine Ausgabe des *Messias* innerhalb seiner Auswahlreihe der musikalischen Werke Telemanns.

¹⁰ Auch der in der Stadt- und Universitätsbibliothek zu Frankfurt am Main befindliche *Bibliographisch-thematische Katalog* Werner Menkes kennt nur diese Quelle; für freundliche Auskünfte ist der Verf. Herrn Bibliotheksrat Dr. Schmieder zu Dank verpflichtet.

¹¹ Eilige Schrift, Kleckse, Streichungen, Nachträge, Anmerkungen usw.; wie alle Werke Telemanns ist der *Messias* gleich in Partitur komponiert worden. Hierzu vergleiche man den Abschnitt „*Die Eigenhandschrift Telemanns*“ bei Werner Menke, *Vokalwerk*, S. 1–5.

¹² Beinahe die einzige Ausnahme bildet der unleserliche allererste Tenoreinsatz (Nr. 1, Takt 12).

¹³ Irrtümlich für „472“.

¹⁴ Vgl. Menke, *Vokalwerk*, S. 4/5; dort ist zu ergänzen, daß Georg Michael, im Gegensatz zu seinem Großvater, lateinische Schreibschrift verwendet.

¹⁵ Z. B. in Nr. 7, Takt 152 ff.

¹⁶ Z. B. zu Nr. 1: „NB. Der 2 Viertel-Tact gilt hier durdgehends.“ und zu Nr. 7, Takt 245 ff.: „Wird in die 2te Hoboe geschrieben.“

¹⁷ Eitner Q. — Bd. 9, S. 372 unter „*Kirchen-Kantaten und Verwandtes*“ den ersten Teil als „*Cantate aus der Messiasde von Klopstock . . . f. 4 Solost. mit Bc., Streichinstr. Flöt. u. Ob. c. 1760–1767 . . .*“; S. 374 unter „*Arien, weltliche Kantaten, Lieder etc.*“ den zweiten als „*Ms. 21 758. Lied Mirjams und Deborens aus dem 10 Gesange des Messias.*“ — Von Interesse ist die für die zweite Kantate angegebene Signatur, eine Signatur, wie sie an der Berliner Bibliothek für Kopien gilt; das bedeutet also, daß die Partitur des zweiten Teiles früher irrigerweise nicht als autograph angesehen worden ist.

¹⁸ [Carl] [Friedrich] Cramer: [Friedrich Gottlieb] Klopstock. *Er; und über ihn hrsg. . . .* — 8^o — Th. 5, 1755, Leipzig und Altona: Kaven 1792. S. 192.

„Ich besitze eine ungedruckte [Musik] von Telemann, die der Bekanntmachung wohl werth wäre.“ Jedoch besaß Cramer möglicherweise nicht das Autograph, sondern eine Kopie, die als weitere, wenn auch verschollene Quelle anzusehen wäre.

Klopstocks Text. — Telemann vertonte wortgetreu¹⁹ die Verse 1–41 des ersten Gesanges (in dessen erster Fassung) und die Verse 472–515 des zehnten Gesanges aus Klopstocks *Messias*. Welche Vorlage ihm gedient hat, läßt sich bei der sehr verwickelten Ausgabenlage des *Messias*²⁰ nicht mit Sicherheit sagen; der erste Gesang war bis 1759 fünfmal, der zehnte zweimal veröffentlicht worden. Von den Ausgaben, die den ersten Gesang enthalten²¹, kommen kaum in Betracht die beiden Auflagen des vierten Bandes der *Bremer Beiträge* (1748 und 1750), eher die beiden hallischen Ausgaben von 1749 und 1751, am meisten aber die Kopenhagener Prachtausgabe von 1755. Diese enthält eine textliche Variante, die sich auch bei Telemann findet²²; außerdem besaß Telemann Beziehungen nach Dänemark²³. Aus diesem Grunde dürfte auch für den zehnten Gesang die Kopenhagener Ausgabe in Frage kommen. — Ob Telemann mit Klopstock persönlich bekannt war, wird nirgendwo erwähnt. Klopstock hielt sich seit 1752 verschiedentlich in Hamburg auf; dort ließ er sich auch 1754 in der Petrikirche trauen, einer der fünf Hauptkirchen, an denen Telemann bedienstet war. Immerhin ist also die Möglichkeit einer Begegnung der beiden Männer nicht völlig von der Hand zu weisen.

Zur Datierung. — Das Datum der ersten Aufführung des *Messias* geht eindeutig aus einer Bekanntmachung der *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*²⁴ hervor. Dort heißt es unterm 27. und 29. März 1759²⁵: „Das Concert im Drillhause²⁶ am 29sten März enthält folgende Stücke: 1. Den Anfang des ersten Gesanges aus dem Gedichte des *Messias*; 2. Die Donner-Ode; 3. Aus des *Messias* zehnten Gesange, von der 27. [!!!] Zeile an usw.; 4. Das befreite Israel²⁷. Für jedes Billet zum Eingange, so bey dem Herrn Telemann zu bekommen ist, wird 1 Mk. bezahlet, und um 5 1/2 Uhr der Anfang gemacht.“ — Es ist nicht wahrscheinlich, daß Telemann seinen *Messias* lange vor diesem Zeitpunkt fertiggestellt hat, da er ja sein eigener Konzertunternehmer war und seine Werke jederzeit aufführen konnte. Immerhin mag er mit der Aufführung bis zur Fastenzeit gewartet haben, so daß die Komposition innerhalb eines Zeitraumes, der von der zweiten Hälfte des Jahres 1758 bis zum Beginn des Jahres 1759 reicht, angenommen werden kann. Möglicherweise ist der erste Teil etwas früher als der

¹⁹ Abgesehen von Geringfügigkeiten, wie Veränderung der Silbenzahl einiger Wörter (z. B. „geschenket hat“ statt „gesdienkt hat“) und Verwendung der ihm vertrauten Orthographie.

²⁰ Dazu vgl.: Deutsche National-Literatur. Hist. krit. Ausg. Unter Mitw. v. . . . hrsg. v. Joseph Kürschner. — Bd. 46 Abt. 1. (Friedrich Gottlieb) Klopstocks Werke. T. 1. Der *Messias*, Bd. 1. Hrsg. v. R(ichard) Hamel. — Berlin und Stuttgart o. J. S. CLXXXIV-CLXXXVI. — Diese vorzüglich kommentierte Edition von Hamel ist noch immer die beste Klopstockausgabe.

²¹ Wir verzichten im folgenden auf die Wiedergabe der Originaltitel, für die wir auf die genannten Seiten der National-Literatur, Bd. 46, Abt. 1, sowie die einschlägigen Bibliographien verweisen.

²² Zeile 18: „... herab kam“ statt „... gekommen“.

²³ Sein Sohn Hans stand in dänischen Diensten.

²⁴ Menke hat im Anhang A seines *Vokalwerks* Auszüge aus der *Staatszeitung* zu einer „Hamburger Konzertchronik von 1721 bis 1767“ zusammengestellt; wir zitieren im folgenden nach Menke.

²⁵ Menke, *Vokalwerk*, Anh., S. 43.

²⁶ Zur Einrichtung der Drillhauskonzerte vergleiche man den Abschnitt „Concertaufführungen unter Telemann“ bei Josef Sittard: *Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart*. — Altona und Leipzig 1890, S. 60–68. — Vgl. ferner S. XLI–XLIV von Max Schneiders grundlegender Einleitung zu den DDT, F. 1, Bd. 28, 1907.

²⁷ Ebenso wie der *Messias* wurde das *Befreyte Israel* (Text von Friedrich Wilhelm Zachariae) hier zum ersten Male aufgeführt.

zweite entstanden²⁸. Ob der Umstand, daß Klopstocks Frau Meta am 27. November 1758 zu Hamburg verstorben war, einen Fingerzeig geben kann, mag dahingestellt sein. — Die erwähnte *Staatszeitung* belegt noch zwei Aufführungen der zweiten Kantate zu Telemanns Lebzeiten: Am 5. März 1761 wurde „eine Stelle aus dem *Messias* aufgeführt“²⁹ und am 24. Februar 1766 „*Der Wechselgesang der Mirjam und Debora, aus dem zehnten Gesang des Heldengedichts, der Messias, von Herrn Telemann componiert*“³⁰.

Wort und Ton. — Die Zusammenstellung, welche Telemann aus dem klopstockischen *Messias* getroffen, ist gewiß keine zufällige. Ihr Gehalt geht aus den, jedem Gesang vorangestellten, höchstwahrscheinlich von Klopstock selbst verfaßten Inhaltsangaben³¹ deutlich hervor: „*Der Messias entfernt sich von dem Volke, geht auf den Oelberg und verspricht Gott noch einmal in einem feierlichen Gebete, die Erlösung zu übernehmen. Hierauf fangen die Leiden der Erlösung in seiner Seele an.*“ — „*Mirjam und Debora klagen den sterbenden Versöhner in einem Liede. Er kömmt dem Tode sichtbar näher.*“ — Das zentrale Thema ist die Erlösungstat Christi; im ersten Teil ist Christus „*der Schöpfer der Welt*“, der Gottessohn, der „*auf Erden herab kam*“, im zweiten Teil ist er der Mensch, „*der schönste der Menschen*“, der die Erlösung durch seine äußerste Niedrigkeit, durch den Tod am Kreuze vollendet. (Man mag vielleicht sogar gewisse Beziehungen zum „*Benedictus*“ und „*Osanna*“ der Messe einerseits und zum „*Agnus Dei*“ andererseits erblicken können.) — Wendungen des Prologs, wie „*Sing, unsterbliche Seele...*“ (Z. 1), „*Und die Erlösung des großen Messias würdig besingen.*“ (Z. 16), „*So hört meinen Gesang...*“ (Z. 19), „*...und singt den ewigen Sohn...*“ (Z. 22), mögen keinen geringen Anreiz zur Vertonung geboten haben. Das Lied der Mirjam und Debora besitzt von vornherein eine ausgesprochen musikalische Struktur, worüber sich Carl Friedrich Cramer sehr geistvoll äußert. Wir können uns nicht versagen, diese Stelle, da sie so gut wie unbekannt ist, hier im Wortlaut wiederzugeben³²:

„*Diese dialogisirte Elegie; dieses Traueridyll, dieser aïodos amoibaïos, diese antiphonos hymnodia, die sich, als noch mehr Poesie, über die vorhergehenden Reden erhebt; ist schon längst durch das allgemeine Einverständniß aller ächten Leser des Messias, für eine der hervorstechendsten Parthien, der schönsten, rührendsten Scenen des Gedichtes, anerkannt. Mehrere Tonkünstler... haben sich beeifert, sie mit Musik zu begleiten; aber sie wartet noch auf einen... [Johann Abraham Peter] Schulz!*

Das Charakteristische davon ist nicht bloß Wahl der Situation, die den Wechselgesang wahrscheinlich macht, der rührendsten Umstände, welche die zarte Weiblichkeit (*Schönster unter den Menschen... Naturgegenstände: Blumen, Cedern &c.*) heraushebt, sondern, hauptsächlich dieß: daß die Eine dialogisirende Person immer

²⁸ Dafür spricht die nachträgliche Einfügung der Nr. 2, die im Autograph am Ende des ersten Theiles steht (S. 22).

²⁹ Wahrscheinlich unter Friedrich Hartmann Graf, dem Mitarbeiter Telemanns. Menke, *Vokalwerk*, Anh., S. 45.

³⁰ Menke, *Vokalwerk*, Anh., S. 64.

³¹ Zuerst in der Kopenhagener Ausgabe von 1755. Wir zitieren nach der National-Literatur, Bd. 46, Abt. 1, S. 3 und Abt. 2, S. 50.

³² Cramer, *Klopstock*, Th. 5, S. 191—193.

den angegebenen Ton der andern wieder auffaßt, ihr Gesungenes ausbildet, vermehrt, verschönert; einen ähnlichen Gegenstand zu dem angegebenen auffindet: z. E. 1) Schönster unter den Menschen &c. — 2) Aber er ist der Schönste . . . schöner als alle &c. — 1) Trauert Cedern &c. 2) Trauert, Blumen im Thal &c. — 1) Nun sind sie durchgraben, seine Händ' und Füße &c. 2) Seine göttliche Stirn &c. — 1) Seiner Mutter Seele &c. 2) Wär ich seine Mutter &c. — 1) Sein Auge verlischt &c. 2) Todesblässe bedeckt . . . seine Wangen. — 1) Die du droben den Himmlischen leuchtest, &c. 2) Die du sündigst auf Erden &c. — 1) Still in ihrem Lauf sind alle Sterne gestanden. 2) Auch die Erde ist stillgestanden &c. — Zuletzt vereinigen sich beyde in den mit ernster Würde wiederholten Versen: Denn es ist Jesus Christus, der ewige Hohepriester, zu versöhnen im Allerheiligsten! Hallelujah!

So wenig auch, im Grunde, die Formen zweyer so verschiedenen Künste, als Dicht- und Tonkunst, miteinander verglichen werden können: so einleuchtend ist doch hier die Parallele, wenn man dieß Lied der Mirjam und Debora ein poetisches Duett nennt. Es findet sich großer Unterschied zwischen einem, sowohl poetischen als musicalischen Dialog und . . . Duette. Der wesentliche Charakter eines Duetts ist, daß die zweyte Stimme nicht bloß abwechsele in Melodie mit der ersten, sondern daß sie eine ähnliche Melodie, nur verschieden von der ersten, angebe und fortführe, die sich zuletzt mit der Ersten in einem allgemeinen, durch richtige Harmonien verbundenen Ganzen, vereinige.“ —

Die beiden Hauptprobleme, die sich bei der Komposition ergeben mußten, waren: das richtige Verhältnis zwischen dem dichterischen Wort und der Musik zu treffen, und zu der poetischen Form eine entsprechende musikalische Form zu finden. Der zweite Teil in seiner musikgezeugten Anlage konnte dabei relativ weniger Schwierigkeiten bereiten als der sprödere erste. Das erste Problem löste Telemann, indem er der „*kühnen sprachlosen Musik*“ (Klopstock) und der „*vom Worte geleiteten*“, den orchestralen und vokalen Partien also, verschiedene Sphären zuerteilte. Im Orchester, das reich mit Ritornellen und sogar „*Symphonien*“ bedacht ist, liegt das absolut-musikalische Schwergewicht, während in den Singstimmen immer, selbst dann noch, wenn sie in Kantilenen ausbrechen, das Dichterwort dominiert. Das gilt natürlich mehr für die erste Kantate; in der zweiten werden der instrumentale und der vokale Bereich einander angenähert (wie es die Vorlage ja auch bedingt). Das andere Problem bewältigte Telemann, indem er auf die Form der Da-capo-Arie, die sich auch schwerlich hätte anwenden lassen, prinzipiell verzichtete und statt ihrer sich im ersten Teil des Rezitativs mit allen seinen Abstufungen (secco, accompagnato, obbligato) und des Ariosos, oft im Sinne der Steigerung angeordnet, bediente und im zweiten Teil neben dieser Form liedhafte Gebilde und sogar Fugato und Vokalkonzert verwendete (dazu tritt im Orchester noch ein konzertantes Element). Alle diese Einzelformen sind von geringen Dimensionen (Textwiederholungen werden nur sparsam gebraucht) und eng miteinander verbunden (teils durch direkte Übergänge, teils durch kontrastierende Wirkungen); die Gliederung nach Einzelnummern ist aufgegeben³³ zugunsten einer höheren Einheit: man könnte den *Messias* füglich als „*oratorische Fantasie*“ bezeichnen.

³³ Wenn der Verf. trotzdem numeriert, so geschieht das aus praktischen Gründen und nach rein äußerlichen Gesichtspunkten: immer nach einem Doppelstrich setzt eine neue Nummer ein.

Analyse der ersten Kantate. — Nr. 1: Ihr erster Abschnitt (Takt 1—39; B-dur; $\frac{2}{4}$) ist ein begleitetes Tenorrezitativ. Es wird durch ein zwölftaktiges Ritornell des Streichorchesters eingeleitet, das die Affektvorzeichnung „Vergnüg-lich“³⁴ trägt. Dieses Sätzchen ist nichts anderes als ein stilisierter Marsch; darauf deuten die Oktavenbässe,



die trompetenmäßige Bratschenführung³⁵ und auch die Rhythmik der Violinen hin³⁶. Das Ritornell wird später stückweise wiederholt: zuerst zweimal das Kopfmotiv, dann nacheinander seine erste und zweite Hälfte (auf der Dominante). Die Singstimme hat (wie auch in allen folgenden Rezitativen) die Vortragsbezeichnung „Pathetisch“. Die Rezitativbegleitung wird in Viertelschlägen notiert, nicht wie sonst üblich in langgehaltenen Akkorden³⁷. — Der zweite Abschnitt (Takt 39—79; „Trotzig“; B-dur; $\frac{3}{4}$) bewegt sich formal auf der Grenze zwischen obligatem Rezitativ und Arioso. Die Melodik der Singstimme (Baß) weist deutlich auf eine Abkunft vom Rezitativ hin;



Ver - ge - bens er - hob sich Sa - tan wi - der den gött - li - chen Sohn,

die Koloraturen sind Affektkoloraturen, wie sie auch im Rezitativ, besonders im französischen³⁸, stehen können. Die meist zweistimmige, „al-fresco“-hafte Streicherbegleitung verarbeitet zwei Motive voll eindringlicher Bildkraft: das erste ist ein gebrochener Dreiklang, der aus einem tiefen Sechzehnteltremolo aufsteigt, das zweite ein über alle Violinsaiten fahrendes, groteskes Springmotiv. Ein Secco-Rezitativ beschließt diese Nummer.

Nr. 2, ein nachträglich eingefügter Orchestersatz („Prächtig“; B-dur; $\frac{3}{4}$), ist ein Menuett (ohne Trio) von der Form /:a:/:ba':/.

³⁴ Übersetzung von „Allegretto“.

³⁵ Telemann führt auch in anderen Werken gelegentlich die Bratschen wie Blechblasinstrumente, obgleich nicht ganz konsequent.

³⁶ Vorwiegend sei erwähnt, daß auch das Nachspiel am Ende der ersten Kantate (Nr. 4, Takt 168 ff.) den Charakter einer Marcia besitzt und hier den Ausdruck sieghafter Gewißheit hat.

³⁷ Diese Notierungsweise wird durch das ganze Stück beibehalten, auch in den Secco-Rezitativen (womit die Forderungen mancher Theoretiker für die Rezitativausführung praktisch belegt werden). — Auch die Finalkadenzen der Rezitative werden abweichend von der üblichen Praxis notiert, z. B.:



Eine Ausnahme bilden allein die Takte 133/134 der Nr. 4.

³⁸ Telemann hat sich verschiedentlich zum französischen Rezitativ bekannt. Vgl. seinen Briefwechsel mit Carl Heinrich Graun; im Auszug abgedruckt in den DDT, F. 1, Bd. 28, S. LXXV-LXXII.

Nr. 3 (für Alt; g-moll; $\frac{2}{4}$) ist zweigliedrig (Takt 1—24; 25—38): zweimal leitet ein Secco-Rezitativ (mit Taktwechsel nach französischer Art) in ein homophon begleitetes, relativ kantables Arioso, das aber auch rezitativische Züge enthält. Die Harmonik dieser Nummer ist von einer reizsamen Farbigkeit³⁹; die Form ist völlig frei⁴⁰. Beiden Abschnitten gemeinsam ist nur die Steigerung zu einem Höhepunkt hin, der jeweils mit „st[ark]“ bezeichnet ist.

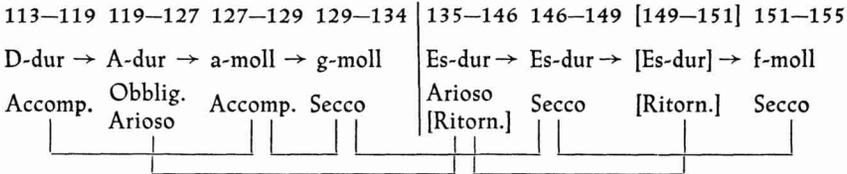
Nr. 4: Diese mehrteilige Nummer führt ohne Unterbrechung zum Schluß der ersten Kantate hin. — Ihr erster Abschnitt (Takt 1—87) gehört dem Sopran. Ein vierzigtaktiges, pastorales Ritornell⁴¹ (Streichorchester und zwei Querflöten; „*Lieblidmunter*“; G-dur; $\frac{3}{4}$) steht am Anfang. Sein regelmäßiger Aufbau mag hier durch ein Schema veranschaulicht werden:

Takt: 1—4	5—8	9—12	13—16	17—20	21—24	25—28	29—32	33—36	37—40
a	b	a	b	c	c'	b'	c	c'	b'
G-dur	D-dur	G-dur	D-dur	E-dur	D-dur	G-dur	E-dur	D-dur	G-dur
				a-moll	G-dur		a-moll	G-dur	
Trio	Trio	Tutti	Tutti	Trio	Trio	Trio	Tutti	Tutti	Tutti

Diese Form ist als Variante eines Reprisesbars (mit Wiederholung des Abgesangs nämlich) anzusprechen. Jähe Rückungen (chromatisch zur doppelten Dominante: Takt 16/17 und querständig in die terzverwandte Tonart: Takt 28/29 und 75/76) schaffen effektvolle Kontraste. Einem Secco-Rezitativ folgt ein Arioso (Takt 49 bis 75), das innerhalb der ersten Kantate die größte Kantabilität aufweist und ihren Mittel- und zugleich Höhepunkt bildet. Die Melodik der Singstimme entfaltet sich völlig frei und ohne symmetrische Periodenbildung⁴². Zu dem schlichten Streicherakkompagnement bringen die Flöten Ritornellbruchstücke. — Eine wörtliche Wiederholung des vierten Ritornellteiles führt zum nächsten Abschnitt (Takt 88—112), einem „trockenen“ und dann (durch nachschlagende Achtel der hohen Streicher) begleiteten Tenorrezitativ, das von D-dur nach h-moll überleitet. Überraschend ist der schaurige Septakkord in Takt 100⁴³. — Der folgende Abschnitt (Takt 113—155, Baß) enthält alle Übergänge vom Secco-Rezitativ bis zum reich mit Koloraturen geschmückten Arioso hin⁴⁴. Die Modulation ist hier sehr beweglich und verläuft von D-dur (Takt 113 ff.) über A-dur (Takt 121 ff.) zu einer schroffen Wendung nach a-moll (Takt 129; Sextakkord), um dann, auf einem seltsam gewundenen Umweg⁴⁵, in g-moll zu landen;

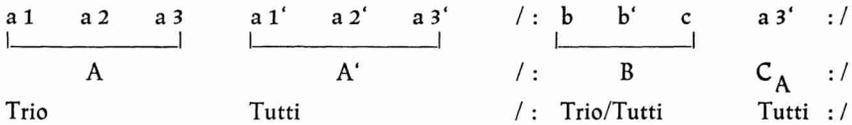


die zweite Hälfte beginnt abrupt in der Mediante Es-dur (Takt 135 ff.; „Prächtig“) und endet in f-moll. Wir geben eine schematische Übersicht dieses Abschnitts:



– Der letzte Abschnitt (Takt 155–188), begleitetes Altrezitativ und Orchester-nachspiel, steht wieder in der Haupttonart der Kantate, in B-dur. Eine Wirkung von besonderem Reiz ergibt sich, wenn die Finalakkorde des Rezitativs ausbleiben und dafür das Trio der beiden Oboen und des Violoncells⁴⁶ mit einem Alla-marcia-Satz⁴⁷ einfällt (Takt 168). Dieser Satz („Mäßigkeit“; B-dur; $\frac{2}{4}$) hat eine ähnliche Form wie das Flötenritornell am Beginn der Nr. (Takt 1–40) und ebenso dessen charakteristische, chromatische Rückung (Takt 180), wenn auch nur dessen halbe Ausdehnung. Schema:

Takt 168 ff.: jeweils auftaktige Zweitaktperioden



Analyse der zweiten Kantate. — Nr. 5 ist ausdrücklich mit „Vorspiel“ überschrieben („Traurig“; a-moll; $\frac{3}{2}$); ein konzertantes Duo von Solovioline und „großer Hoboe“⁴⁸ wird hier vom Streichorchester⁴⁹ begleitet. Dieses Vorspiel wird

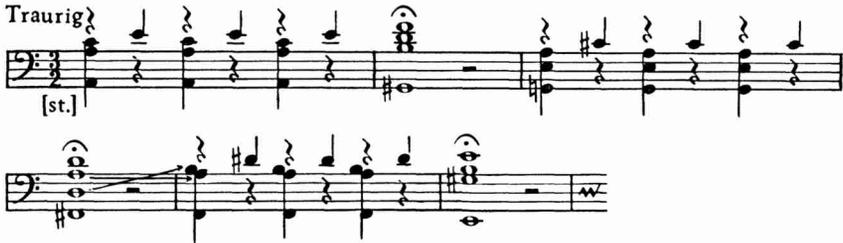
⁴⁶ Das Cello als Oboenbaß ist ungewöhnlich, zumal hier ja Fagotte zur Verfügung standen.

⁴⁷ Dazu vgl. oben. Überdies trägt dieses Nachspiel (besonders in seinen Synkopen, Takt 185/186) deutliche Züge der „Justigen polnischen Ernsthaftigkeit“ (*Singe-Spiel und General-Bass-Übungen*, Bl. 25), die Telemann seit seinem Aufenthalt in Pleß und Krakau (1705) so hoch zu schätzen wußte.

⁴⁸ Die Bezeichnung „Große Hoboe“ findet sich weder in Curt Sachsens *Handbuch der Instrumentenkunde* noch ist sie in seinem *Reallexikon* erläutert; Max Schneider erwähnt das Instrument, ohne es indessen zu charakterisieren, in seinem Revisionsbereich zu den DDT, F. 1, Bd. 28, S. LXXVII: „In den Orchesterstimmen sind die Oboen stets doppelt vorhanden; wo ‚Große Oboe‘ vorgeschrieben ist, findet sich in jedem einzelnen Falle auch eine besondere Transposition für die kleine Oboe.“ — „Große Hoboe“ ist nichts anderes als eine Eindeutung Telemanns für die „oboé d’amore“; daß die „große Oboe“ ein „oboé d’amore“ ist, ergibt sich eindeutig aus den Tonarten, in denen sie angewendet wird: vorzüglich a-moll und A-dur. Da das eingestrichene c in keinem Falle unterschritten wird, kann die „große Oboe“ also ohne weiteres durch die „Kleine“ ersetzt werden.

⁴⁹ Zu dem natürlich auch die beiden Fagotte gehören. — Ein Exkurs zur Besetzungsfrage mag hier gestattet sein. Man wird sich das Orchester des *Messias* naturgemäß sehr klein vorstellen müssen; seinen Grundstock bildete ein Streichkörper von vielleicht zwei ersten und zwei zweiten Violinen, einer Bratsche (oder zweien) und je einem Violoncell und Kontrabaß (zu denen der begleitende Kielflügel trat); des weiteren spielten zwei Solisten, die entsprechend der Stadtfestpraxis mehrere Instrumente beherrschten: der eine übernahm die erste Querflöte, die erste Hoboe (sowie die große Hoboe) und die Solovioline in Nr. 7, der andere die zweite Querflöte, zweite Hoboe und die Solovioline in Nr. 5; endlich mußten zwei Fagottbläser vorhanden gewesen sein, die nicht mit den beiden genannten Solisten identisch gewesen sein konnten, denn ein Instrumentenwechsel innerhalb eines einzigen Taktes (Nr. 7, Takt 152) war für die damalige Zeit nicht gut denkbar (allerdings gestattet Telemann für das Auf- und Absetzen der Dämpfer auch nur drei bzw. zwei Takte. Vgl. Nr. 7, Takt 283–285 und Takt 303–304) — außerdem entsprach eine starke Fagottenbesetzung dem Zeitgeschmack. — Vgl. Max Seiffert im Beiheft 2 zu den DDT, S. 13/14, ferner Walter Kolneders Artikel *Fagott* in MGG, Bd. 3, Sp. 1717 ff., insbesondere Sp. 1725.

durch eine lapidare sechstaktige Kadenz (Takt 1–6 und 41–46) eingerahmt. Dieses Rahmenglied hat folgendes Gepräge:

Traurig 

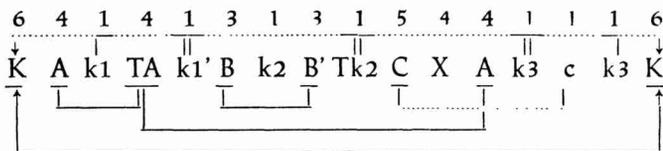
Ihre Akkordschläge, die wie Hammerschläge anmuten, deren seufzendes Echo in der ersten Violine⁵⁰ und die chromatisch absinkende Baßlinie, dazu die klagende Melodik des Hauptteils mit ihren expressiven Intervallen, seine dissonanzenreiche Harmonik⁵¹, das „lamentose“ Portamento der Begleitung⁵² und die schroffen dynamischen Kontraste (insbesondere Takt 30–34) lassen das Vorspiel geradezu als Überschrift oder auch als vorangestellte Inhaltsangabe zu dieser Kantate erkennen, deren Affekt hier auf engstem Raume dargestellt ist. Das konzertierende Duo (Takt 7 ff.) mit seinen Kopffimitationen und seinen Terz- und Sextparallelen übernimmt dabei die Rolle Mirjams und Deborens. Der Baß (Takt 7–10) ist ein echter Chaconnenbaß⁵³;



jedoch wird die Idee der Chaconne gewissermaßen nur berührt und wieder fallen gelassen. Eintaktige, aus der „Kadenz“ (Takt 1–6) gebildete Einschübe, Transpositionen und Variationen des Grundbasses und asymmetrische Perioden ergeben ein ganz anderes formales Bild⁵⁴:

Anzahl

der Takte:



⁵⁰ Daß diese nachschlagenden Viertel als Seufzerfiguren aufzufassen sind, erweisen ihre Varianten in Takt 20, 24 und 40.

⁵¹ Besonders charakteristisch sind die Nonenvorhalte, z. B. Takt 10, 15, 26 und 37; sehr ungewöhnlich ist der Sept-Nonen-Akkord in Takt 28, allein schon durch seine Lage (die Non wird durch ihre Verdopplung in der Unteroktave außerdem zur Sekund).

⁵² Es handelt sich hier um eine wirkliche „Begleitung“, nämlich um einen ausgesetzten Generalbaß. Das konzertante Duo und das Trio der hohen Streicher bilden jeweils mit dem Baß zusammen einen stimmenden Satz, ergeben untereinander aber reichliche Einklangs- und Oktavparallelen (jedoch keine Quinten).

⁵³ Das mag eine Reminiszenz an das Meß-„Crucifixus“ sein, das ja oft als Chaconne komponiert wurde.

⁵⁴ Erläuterungen zum Schema: K = „Kadenz“, T = Transposition, X = freier Einschub, kleine Buchstaben = Fragmente.

Die Grundform des Vorspiels könnte demnach als eine (wenn auch sehr frei gehandhabte) vierteilige Liedform ABCA mit kontrastierender Reihung und Refrain bezeichnet werden; dazu tritt ein Ritornell K.

Nr. 6 ist ein taktwechselndes, sehr lyrisches Secco-Rezitativ, das einem „Herold“ (Tenor) zugeteilt ist und von a-moll nach C-dur moduliert. Die ausgeschriebenen Vorschläge darin sind von Georg Michael Telemann; kurios sind die „Nachschläge“ in Takt 6 und 17⁵⁵. Bemerkenswert ist noch die melodische Ausweitung des E-dur-Akkordes⁵⁶ über den Sept- zum Nonenakkord (mit kleiner Non) hin, die das Anwachsen des „weinenden Liedes“ verdeutlicht (Takt 3–8).

Nr. 7: Diese Nummer, mit einem Umfang von 437 Takten mehr als doppelt so groß wie die Nr. 4, umfaßt 10 (bzw. 12⁵⁷) Einzelteile von unterschiedlicher Ausdehnung. Die von Klopstock getroffene Zuweisung der Partien an „Mirjam“ und „Debora“ ist von Telemann aus musikalischen Gründen⁵⁸ nicht immer beachtet worden. Mirjam wird vom Sopran, Debora vom Alt⁵⁹ gesungen. — Der erste Abschnitt (Takt 1–121; „Mäßig“; A-dur; $\frac{3}{4}$) ist dreigliedrig. Diese Dreigliedrigkeit ist schon nach außen hin durch die Abfolge von Sopransolo, Alt solo und Duett erkennbar. Das melodische Gleichgewicht zwischen den Singstimmen und dem Orchester ist vollkommen; hier zuerst partizipieren die Vokalstimmen an der Ritornellthematik⁶⁰, ja, am Schluß des Abschnitts (Takt 117 ff.) greifen die Instrumente sogar die Koloraturenketten der Singstimmen (Takt 93 ff.) auf. Die Instrumentation (Streichorchester mit Flöten), die Tonart A-dur, der wiegende, oft menuettartige⁶¹ Rhythmus, die schlichte Harmonik mit ihren gelegentlichen Reizwirkungen⁶², die in der Stimmführung der Oberstimmen überwiegenden Terzparallelen, die blühende, sehr volksliedhafte Melodik, endlich der Klang der beiden Frauenstimmen⁶³: alles dies zusammen ergibt eine Musik von ungewöhnlicher, „strahlend“-verklärter Schönheit, die völlig mit dem Affekt des Textes übereinstimmt. Trotz aller „welschen“ Wendungen ist diese Musik schon „deutsche“ Musik, ein gütiges Resultat des „vermischten Geschmacks“ der Jahrhundertmitte. Wir verzichten hier auf einen in alle Einzelheiten eindringenden schematischen Überblick, der notwendig unübersichtlich ausfallen müßte. Als Großform des Abschnitts ergibt sich ein Bar, dessen zweiter Stollen in die Dominanttonart transponiert ist und dessen Abgesang den Stollenkopf enthält (in Takt 76–81), also: A (Takt 1–39) A' (Takt 39–66) B^A (Takt 67–121). Zwei kleine Motive

⁵⁵ Eine derartige Notierungsweise ist dem Verf. sonst nirgends begegnet.

⁵⁶ Zunächst ohne Baß, dann als Sextakkord.

⁵⁷ Die Teile 11 und 12 sind eine nur leicht abgewandelte Wiederholung der Teile 9 und 10.

⁵⁸ Sonst hätte z. B. kein echtes Duett mit seinem gleichzeitigen Nebeneinander der Singstimmen entstehen können, sondern allenfalls ein musikalischer Dialog.

⁵⁹ Der eigentlich ein Mezzosopran ist (Notierung im Diskantschlüssel!), so wie der Baß eigentlich ein Bariton ist. Diese Distribution der Singstimmen in Sopran, Mezzosopran, Tenor und Bariton, jedoch unter der herkömmlichen Stimmenbezeichnung, kann für Telemanns Hamburger Zeit als Regel gelten. Vgl. auch Menke, *Vokalwerk*, S. 2.

⁶⁰ Im Gegensatz zur ersten Kantate, wo die Gesangsmelodik selbständig war.

⁶¹ Vgl. etwa Takt 21–24, 48–51, 84–86 u. a.

⁶² Der mehr volkstümliche Dominantseptakkord ist hier besonders häufig vertreten; als Reizwirkungen nennen wir vor allem die vorgehaltene verminderte Oktav in Takt 7 und 9 (die Telemann theoretisch in den *Singebungen*, Bl. 35 behandelt), sowie ferner noch die Mollwendung in Takt 72–74.

⁶³ Es darf als sicher gelten, daß die Sopran- und die Altpartie für wirkliche Sängerinnen vorgesehen waren, nicht etwa für Knaben oder gar Kastraten. Vgl. dazu die (bereits für 1730 geltende) Namensliste, die Max Schneider in seiner Einleitung zu den DDT, F. 1, Bd. 28, S. XXXVII mitteilt.



sind die Keimzellen der musikalischen Entwicklung; sie werden im instrumentalen und vokalen Bereich jeweils verschieden fortgesponnen. — Der zweite Abschnitt (Takt 122–151; fis-moll; $\frac{2}{4}$) ist ein Lied mit zwei dreiteiligen Strophen (die zweite ist leicht variiert) und kurzem Orchesternachspiel:

	122–125	126–129	130–134	
Takte:				146–151
	<u>134–137</u>	138–141	142–146	
	/:	a	b	c :/ Ritornell
Strophe 1:	Alt	Alt	Alt	—
Strophe 2:	Sopran	Sopran	Sopran	—
	Streicher	Streicher	Bläser	Tutti

Überaus reizvoll ist die durch die Überschneidung der beiden Strophen gewonnene kleine Asymmetrie⁶⁴, ferner noch die Flötenbegleitung der c-Teile in der höheren Oktav, die ihr Gegenstück im nächsten Abschnitt findet, wo die Stimmen in der tieferen Oktav der Fagotte verdoppelt werden. — Dieser (dritte) Abschnitt (Takt 152–208; D-dur; $\frac{2}{4}$) zerfällt in zwei Unterabschnitte: einen ersten mit zweiteiliger Liedform AB (152–172) und einen zweiten fugierten, der seinerseits in Vokal- und Orchesterfugato unterteilt ist (Takt 173–208; „Entrüster“). Der erste, liedförmige Unterabschnitt mit seinen verdoppelten, ungemein sinnlichen Terz- und Sextparallelen der Frauenstimmen und der Fagotte⁶⁵, die in den Begleitakkorden der hohen Streicher noch nachgezeichnet werden und auf langen Haltetönen im Generalbaß⁶⁶ ruhen, ist innerhalb des *Messias* (und wohl noch darüber hinaus) ein Gipfelpunkt schönheitlicher Klangkultur. Das anschließende zweithemige Fugato ist vielleicht von der Doppelfuge „*Christus hat uns ein Vorbild gelassen, auf daß wir sollen nachfolgen seinen Fußstapfen*“⁶⁷ aus Carl Heinrich Grauns *Tod Jesu* inspiriert. Der Dux Grauns entspricht melodisch dem Comes bei Telemann, wie umgekehrt der graunische Comes dem telemannischen Dux. Auch die zweiten Themen weisen beiderseits eine gewisse Ähnlichkeit auf. Graun, Takt 1 ff., Baß:

(Graun, Takt 1 ff., Baß:)



Chri-stushat uns ein Vor-bild ge - las - - - - - (sen)

Telemann, Takt 175 ff., Sopran:

⁶⁴ Diese mehrfach festgestellte Tendenz zu unsymmetrischer Periodisierung ist für den *Messias* besonders typisch und sicherlich ein echt empfindsames Stilmittel.

⁶⁵ In der Behandlung des Fagotts als lyrisches Kantileneninstrument zeigt sich schon die Nähe der Klassik; dem Barock diente das Fagott (Matthesons „*stoltzer Basson*“) mehr zur Darstellung heroischer wie dämonischer Affekte.

⁶⁶ Mit ausdrucksvollen Quartsextvorhalten und -durchgängen.

⁶⁷ Man beachte die textliche Parallele!



Am Orchesterfugato läßt sich noch eine besondere Eigenart der telemannischen Satztechnik ablesen, die primäre Dreistimmigkeit. Das Fugathema wird nämlich nur in drei Stimmen durchgeführt: in der 1. und 2. Violine und im Baß. Die Bratsche aber wird an der kontrapunktischen Arbeit nur sekundär beteiligt. Daß Telemanns Satz primär dreistimmig und daß die vierte Stimme eigentlich immer eine Füllstimme ist, läßt sich leicht an allen Ritornellen des *Messias* feststellen, nicht zuletzt in seinen konzertanten Partien⁶⁸. — Der vierte Abschnitt (Takt 209–223; „Beweglich“; h-moll; $\frac{2}{4}$) ist ein begleitetes, gelegentlich die Grenze zum Arioso streifendes Rezitativ nach französischer Manier, das nacheinander vom Sopran und vom Alt vorgetragen wird. Dabei ist die Altpartie (Takt 224–234) eine freie Variation der Sopranpartie (Takt 209–223; die Schlüsse sind identisch). Dieses Rezitativ ist ein Musterstück einer Affektmalerei⁶⁹, die noch dem Hochbarock entstammt. — Der fünfte Abschnitt (Takt 235–244; G-dur; $\frac{2}{4}$) ist ein kurzes zweistimmiges Rezitativ. Die Singstimmen gehen in Terzen, haben aber jede ihre eigene Finalklausel: der Sopran die Quartfall- und der Alt die Terzfallklausel, die hart aufeinanderprallen. Im Orchester liegt eine Variante der Figur aus Takt 217 usw. des vorigen Abschnitts; schneidende Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffe bekräftigen die Kadenz. — Der sechste Abschnitt (Takt 245–300; g-moll; $\frac{2}{4}$) umfaßt einen mit „Symphonie“ überschriebenen Teil (Takt 245–282; „Traurig“) und ein begleitetes Rezitativ (Takt 282–300). Die „Symphonie“ ist ein Trauermarsch; Solovioline und 2. Oboe konzertieren miteinander, begleitet von „gerissenen“⁷⁰ Achteln des Streichorchesters. Dieser Trauermarsch hat die Form eines zweistrophigen, durchkomponierten Liedes AA'. Ein Thema von einer im 18. Jahrhundert wohlbekanntem Diastematik⁷¹



wird jeweils andeutungsweise imitiert und mit ornamentalen Floskeln frei fortgesponnen; in der zweiten Strophe ist das Thema nach F-dur (Takt 263), später nach B-dur (Takt 265) gerückt. Auch hier zeigt sich wieder Telemanns Vorliebe für unsymmetrischen Periodenbau; gleich der zweite Themeneinsatz beginnt, bevor der erste noch beendet ist, so daß sich hier zwei Dreitaktgruppen ergeben (sehr augen-

⁶⁸ Der primär dreistimmige Satz dürfte typisch für die ganze „galante“ Musik (Pergolesi usw.) sein; nicht umsonst war Telemann besonders als Triokomponist hochgerühmt.

⁶⁹ Z. B.: Takt 213/14 die chromatischen Sextakkorde; Takt 216, 225 und 230 das unvermittelte „St[ark]“; Takt 217 usw. die das Rinnen von Schweiß und Blut schildernde Figur.

⁷⁰ „Gerissen“ ist Telemanns Übersetzung für „pizzicato“.

⁷¹ Zum Vergleich möge hier einzig Händels Chorfolge „And with his stripes are we healed“ aus dem *Messiah* genannt werden, den Telemann aber unmöglich kennen konnte.



fällig im Baß). Der Ausdruck dieser „Symphonie“, die die zentrale Stellung in der zweiten Kantate einnimmt, wenn auch nicht genau im mathematischen Sinne, ist nicht der einer spontanen und larmoyanten Klage, viel eher der Ausdruck einer fast distanzierenden, zuversichtlich-gefaßten Trauer, die schon von Trost zu künden weiß⁷². Dem anschließenden Rezitativ, völlig unbegleitet in den ersten vier Takten des Alts und begleitet im Abschnitt des Soprans, geben die gedämpften Streicher sein eigentümliches Kolorit. — Der siebente Abschnitt (Takt 301–332; „*Etwas lebhaft*“; G-dur; $\frac{3}{8}$) ist ein ziemlich virtuoses Sopran-Alt-Duett, das alternierend vom konzertierenden Duo und den (nunmehr wieder „offenen“) Streichern akkompagniert und durch ein kleines Nachspiel des Tutti-Körpers beschlossen wird. Sein formaler Aufbau ist der folgende:

Takt 301–305	306–309	310–313	313–317	318–322	323–327	327–332
a	b	b'	x	c	c	x'

Wir stellen eine dreiteilige, kontrastierend gereichte Liedform ABC, mit Ritornellen X (einem vokalen⁷³ und einem instrumentalen) fest. — Abschnitt 8 (Takt 333 bis 345; „*Beweglich*“; e-moll; $\frac{3}{4}$) ist ein vom Alt intoniertes, sonst zweistimmiges begleitetes Rezitativ mit einem stark bewegten, nur zweistimmigen Orchesternachspiel⁷⁴. Wieder treffen die beiden Finalklauseln der Singstimmen hart aufeinander (Takt 340, wie vorher schon in Takt 242). Der vorgehaltene Quartsextakkord in Takt 337 (auf „*Elend*“) klingt womöglich noch schärfer als die fremdartigste Dissonanz⁷⁵. Man kann es schon verstehen, daß Telemann gerade als Harmoniker sehr geschätzt wurde. — Der folgende Abschnitt (Takt 346–357; „*Ernsthaft*“⁷⁶; C-dur) ist ein feierliches, alternierendes „Rezitativ“, das von liegenden Streicherakkorden (teilweise ohne Kontrabaß und Flügel) begleitet wird und in eine phrygische Kadenz einmündet. Schon seine Gestalt ($\frac{3}{2}$ -Takt, halbe Noten als Grundmetren) ist für ein Rezitativ höchst ungewöhnlich, noch mehr ist es seine Melodik⁷⁷. Gerade in diesem „Rezitativ“ (wie auch in seiner Wiederholung) mit seinem innig ausgesprochenen Naturgefühl ist die Nähe zur Klassik ganz besonders deutlich. — Der zehnte Abschnitt (Takt 358–390; „*Munter*“; a-moll; $\frac{3}{2}$) enthält das Schluß-„*Halleluja*“, ein sehr lockeres Fugato der Singstimmen, das sich in lange, konzertierende Koloraturen auflöst, mit einem Orchesterritornell, das das Fugato der Singstimmen nur andeutungsweise berührt und dann gruppenweise (Oboen und Violinen) gegeneinander konzertiert⁷⁸. Der elfte Abschnitt (Takt 391–402) ist eine Wiederholung des neunten, wobei die Melodik der Singstimmen variiert wird, kaum aber die Orchesterbegleitung. — Im zwölften Abschnitt (Takt 403–437), der Wiederholung des zehnten, wird zwischen Vokalfugato und Nachspiel ein zweitaktiges Rezitativ des „*Herolds*“ (Takt 421/422; „*Mäßig*“) eingefügt.

⁷² Insbesondere am Beginn der zweiten Hälfte; vielleicht darf hier der C-dur-Teil des Trauermarsches aus Beethovens heroischer Symphonie als Vergleich herangezogen werden.

⁷³ Wenn man die leidenschaftlichen Rouladen der Singstimme über das Wort „*Воине*“ einmal so bezeichnen will.

⁷⁴ Vgl. dazu den Orchestersatz in Nr. 1, Takt 39 ff.

⁷⁵ Weil er, genau gesagt, atonal ist. Der Quintsextakkord über A (in e-moll) kann im korrekten Satz niemals durch einen Quartsextakkord eingeleitet werden, dessen Quart sich in die große Terz lösen müßte und dessen Sext nicht liegenbleiben dürfte (1. Violine). Der Vorhalt ist übrigens original und nicht vom Enkel.

⁷⁶ Diese Affektbezeichnung ist aus der Wiederholung (Takt 391 ff.) zu ergänzen.

⁷⁷ Z. B. die Melodik der ersten Takte, die geradezu an ein Kinderlied erinnert, mit ihrer ergreifenden Terz-überhöhung (Takt 347).

⁷⁸ Zum „*Halleluja*“ vgl. unten.

Gliederung des Oratoriums. — Die formale Gliederung des *Messias* ist vielleicht in den vorangegangenen Analysen schon nicht ganz verborgen geblieben. Es kommt uns in diesem Abschnitt nur darauf an, ein immanentes Gliederungsprinzip des *Messias* festzustellen, das uns in einer festen Gesetzmäßigkeit seiner Anordnung zu liegen scheint, die allerdings für die beiden Kantaten verschieden ist. Es kommt uns schließlich noch auf die Feststellung einer beiden Kantaten gemeinsamen Grundstruktur an; denn erst damit würde der *Messias* die Gattungsbezeichnung „Oratorium“ zu Recht tragen. — Eine Gliederung der ersten Kantate ergibt sich, einfach genug, aus der regelmäßigen Anordnung der Singstimmen. Ein Schema möge es hier verdeutlichen:

Nr. 1, Takt 1—38:	↓	Tenor	I
Nr. 1, Takt 39 ff. / Nr. 2 ⁷⁹ :		Baß	II
Nr. 3, Takt 1—24:	↓	Alt	III
Nr. 4, Takt 1—87:		Sopran	IV
Nr. 4, Takt 88—111:	↓	Tenor	V
Nr. 4, Takt 112—154:		Baß	VI
Nr. 4, Takt 155 ff.:	↓	Alt	VII

Eine Sopranpartie, die im Mittelpunkt der Kantate steht, wird hier umrahmt von einer regelmäßigen Aufeinanderfolge der übrigen Vokalpartien. Die Gliederung der zweiten Kantate ergibt sich aus einem anderen Prinzip, aus dem der harmonischen Abfolge. Wir geben zunächst wieder ein Schema:

Nr. 5:	a-moll	I
Nr. 6:	C-dur ⁸⁰	II
Nr. 7: Takt 1—121:	A-dur	III
Takt 122—151:	fis-moll	IV
Takt 152—208:	D-dur	V
Takt 209—234:	h-moll	VI
Takt 235—244:	G-dur	VII
Takt 245—300:	g-moll	VIII
Takt 301—332:	G-dur	IX
Takt 333—345:	e-moll	X
Takt 346—357:	C-dur	XI
Takt 358—390:	a-moll	XII
Takt 391—402:	C-dur	XIII
Takt 403 ff.:	a-moll	XIV

⁷⁹ Das Menuett Nr. 2 bezieht sich zweifellos noch auf den Text des Basses.

⁸⁰ Wir nehmen C-dur als die Tonart dieses Rezitativs an, da seine einzige Kadenz nach C-dur leitet.

Wir erkennen somit als das Aufbaugesetz der zweiten Kantate die Ordnung der Teile nach dem Prinzip der Terzverwandtschaft, in absteigender Linie und mit regelmäßigem Wechsel der Tongeschlechter, um einen Mittelblock in G. Den Anfang und Schluß bilden zwei Gruppen, die spiegelbildlich zueinander stehen (aC—Ca). — Schließlich ist nun auch die gemeinsame Architektur der beiden Kantaten ersichtlich: sie liegt in der (noch ganz barocken) Anordnung der Einzelteile um ein Zentrum herum (das in beiden Kantaten überdies die G-Tonalität ist). Damit kann die Frage nach der Einheit des Oratoriums positiv beantwortet werden. Endlich sollte die Siebenzahl der Glieder der ersten Kantate und ihre Verdoppelung in der zweiten Kantate nicht übersehen werden. Ganz sicherlich ist die Verwendung gerade der heiligen Zahl Sieben, die in der Genesis wie noch in der Apokalypse eine so bedeutungsvolle Rolle spielt, keine zufällige und sicher könnte sie den Anlaß zu mancher mehr oder minder tiefsinnigen Spekulation ergeben, doch würde das schon auf ein anderes Blatt gehören. Dennoch bleibt zu bewundern, wie ingeniös es Telemann gelungen ist, äußerste Freiheit der Form mit äußerster formaler Gesetzmäßigkeit zu vereinbaren.

Es wurde bisher versucht, den *Messias* als ein typisches Produkt der Empfindsamkeit, mit gelegentlicher Nähe schon zur Klassik, zu schildern. Es war andererseits nicht zu übersehen, wie wenig Telemann das barocke Erbe verleugnen konnte und wollte (etwa in der Architektur). Es sollen hier nur noch die extremen stilistischen Tendenzen, die Annäherung zur Klassik und die Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit durch zwei Beispiele ohne besonderen Kommentar demonstriert werden. — Wir wählen im ersten Falle zwei Einzeltakte (20 und 24) aus dem „Vorspiel“ Nr. 5:

Diese beiden Takte nämlich könnten völlig unverändert bei Mozart stehen. Wir zitieren zum Vergleich die beiden einleitenden Takte des „*Lacrymosa*“-Fragments aus dem Requiem, die noch von Mozart selbst stammen:

Überraschend ist noch die Verwandtschaft der Hauptthemen bei Telemann und Mozart: (Telemann, Takt 7/8 — Mozart Takt 3)

