

Kleiner Beitrag

Kota Sato (Halle)

„Ich muss lachen, ha, ha, ha!“ – Zur Identität eines komischen Duetts in der Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgischen Musikbibliothek Rheda

In der Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgischen Musikbibliothek Rheda (D-RH)¹ ist unter der Signatur Ms. 945 ein Stimmensatz eines anonymen Duetts mit dem Textanfang „Magst du mich denn gar nicht lieben?“ überliefert. Bisher lag die Identität des Duetts komplett im Dunkeln. Es konnte aber festgestellt werden, dass der Text mit einem Duett aus Telemanns Oper *Das Ende der babylonischen Monarchie oder Belsazer* TVWV 21: 11² nach dem Libretto von Joachim Beccau übereinstimmt. In der vorliegenden Studie wird über diesen Neufund ausführlich berichtet.

Belsazer besteht als einzige „Doppeloper“ von Telemann aus zwei abgeschlossenen, jeweils dreiaktigen Opern („Teilen“). Der erste Teil wurde am 19.7.1723 in der Hamburger Gänsemarkt-Oper uraufgeführt, gefolgt vom zweiten Teil zwei Monate später am 22.9.1723. Der Grund für die Teilung wird im Vorwort des Librettos zum ersten Teil erklärt: „Da der Poetische Verfasser der *Opera, Belsazer*, so viel Materie gefunden / die-selbe weitläufig auszuführen / als hat man für gut gehalten / solche in zweyen besonderen Theilen vorzustellen / [...]“. Die Musik ist nur fragmentarisch überliefert: Eine Arie aus dem zweiten Teil wurde in Telemanns Musikjournal *Der Getreue Music-Meister* gedruckt;³ zwei weitere Arien ebenfalls aus dem zweiten Teil sind handschriftlich in Schwerin überliefert.⁴ Außerdem diente das Konzert D-dur für zwei Oboe d’amore, Violoncello und Streicher TWV 53: D3 als Ouvertüre für den zweiten Teil.⁵

1 Seit 1966 steht der Gesamtbestand der Rhedaer Musiksammlung als Dauerleihgabe in der Universitätsbibliothek Münster zur Verfügung.

2 Im TVWV (Bd. 2, S. 76) wird für die Oper fälschlicherweise folgender Titel angegeben: *Belsazar oder das Ende der babylonischen Gefangenschaft*.

3 „Dass ich mich dir ergeben soll“, in: Georg Philipp Telemann, *Der Getreue Music-Meister*, Hamburg 1728, S. 98 (Lection 25).

4 „Mein Gemüt ist dennoch stille“ und „Reiße Himmel die gekränkte Seele“ sind in der Ariensammlung D-SW1 Mus. 2479 erhalten. Die letztgenannte Arie findet sich auch in D-SW1 Mus. 185. Im TVWV sind die Notenincipits falsch zugeordnet: Unter „Reiße Himmel“ steht das Incipit von „Dass ich mich dir ergeben soll“ und unter „Dass ich mich“ ist „Reiße Himmel“ angegeben.

5 In einem der erhaltenen Libretti (A-Wn 4.289 – B. M.-S.) ist die Stimme der 1. Violine des Konzerts eingeklebt. Das Exemplar ist mit handschriftlichen Eintragungen versehen, die darauf hinweisen, dass das Libretto bei der Aufführung als „Inspizientenheft“ benutzt wurde. Vgl. Dorothea Schröder, „Eine Sänffte muß bey der Hand seyn. Anmerkungen zu den Maschinenmeisterbüchern der Hamburger Oper“, in: *Freiheit oder Gesetz? Aufführungspraktische Erkenntnisse aus Telemanns Handschriften, zeitgenössischen Abschriften, musiktheoretischen Publikationen und ihre Anwendung: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2000, anlässlich der 15. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Dieter Gutknecht, Wolf Hobohm und Brit Reipsch (= Telemann-Konferenzberichte XIII), Hildesheim u. a. 2007, S. 89ff; Hans Joachim Marx und Dorothea Schröder, *Die Hamburger Gänsemarkt-Oper: Katalog der Textbücher*, Laaber 1995, S. 148f.

Der gesamte erste Teil⁶ und alle anderen Stücke des zweiten Teils galten bisher als verschollen.

In der Rhedaer Musiksammlung identifizierte der Verfasser aber ein Duett aus dem zweiten Teil des *Belsazers*. Die Quelle (D-RH Ms. 945) besteht aus vier Stimmen: Sopran, Bass, einem bezifferten und einem nicht bezifferten Generalbass.⁷ Das Titelblatt lautet: „Magst du mich gar nicht lieben / Duetto / Soprano / Basso / con / Cembalo.“ Die Größe der Quelle beträgt 34 × 22,5 cm. Die Quelle ist am oberen Rand so stark beschädigt, dass einige Noten unleserlich sind, die aber durch einen Vergleich mit Parallelstellen ermittelt werden können. Das Wasserzeichen („Steinwender“ in gekrönter Barockkartusche, mit einem Gegenzeichen, Ente in kleiner Barockkartusche) deutet auf eine damals weit verbreitete Papiersorte hin.⁸

Es handelt sich dabei um ein komisches Duett am Ende des ersten Akts (Szene 11) von *Belsazer II*, gesungen von der jungen Zauberin Sophrone und dem lustigen Hofdiener Nabal. Sophrone, der Nabal in einem Traum erschienen ist, der sie ganz aus sich selbst gebracht habe, wirbt um Nabals Liebe. Der Diener, der verliebten Frauen niemals traut,⁹ weist aber ihre Liebe zurück. Der Dialog wird im A-Teil der in Da-capo-Form¹⁰ angelegten Arie als komisierendes Frage/Antwortspiel entfaltet:

Sophrone: Magst du mich denn gar nicht lieben?	N: Sollt ich dir die Patschhand geben?
Nabal: Nein!	S: Ja!
S: Soll ich mich allzeit betrüben?	N: Würd' ich nicht verzweifelt leben?
N: Ja!	S: Nein!
S: Willt du mir nicht Gunst erweisen?	N: Könnt' ich Lust bei dir erlangen?
N: Nein!	S: Ja!
S: Bist du denn von Stahl und Eisen?	N: Müsst' ich mich nicht selber hangen?
N: Ja!	S: Nein!
S: Lass mich doch dein Schätzgen sein!	N: Geh! Es ist kein Hoffen ¹¹ da!
N: Nein, nein, nein, nein!	S: Ja, ja, ja, ja!

Im B-Teil versucht Sophrone weiterhin Nabal durch die Hervorhebung ihrer Schönheiten zu locken, was man wohl als eine Parodie seriöser Opernarien ansehen kann. Nabal gibt ihr aber immer nur derb abweisende Antworten:

6 Allerdings ist auch zum ersten Teil die Stimme der 1. Violine der Ouvertüre überliefert. Vgl. Schröder, „Eine Sänffte muß bey der Hand sein“, S. 89.

7 Merkwürdigerweise ist auf der unbezifferten Basso-Stimme „Cembalo“ angegeben. In den anderen Stimmen sind keine Angaben zur Stimmlage oder zum Instrument vorhanden.

8 Zu diesem Wasserzeichen siehe Wisso Weiß, *Historische Wasserzeichen*, Leipzig 1986, S. 46f.

9 So singt er im ersten Teil der Oper auf Plattdeutsch: „Verleeffter iß nix in der Welt / Aß de verführschen Frouwen / So kühm un blöd, aß se sick stellt / Sind se doch nich tho trouwen / Se seggen, Zipp! Un prühnt de Mund / Un denken doch im Hartens-Grund: / Ick klopp dy gern de Bakken / Hadd' ick dy man tho pakken.“

10 In der vorliegenden Vertonung wird der A-Teil durch ein Wiederholungszeichen in zwei Abschnitte geteilt, das in der Mitte des Dialogs – nach Nabals „Nein, nein, nein nein!“ – gesetzt ist. Daraus ergibt sich eine leicht modifizierte Da-capo-Form mit einem zweiteiligen A-Teil.

11 Hier sind die Lesarten des Librettos wiedergegeben. In der musikalischen Quelle steht statt „Hoffen“ „Hoffnung“.

S: Schau nur meiner Augen Blitze.
 N: Die sind nicht den Henker nütze.
 S: Meiner Wangen Blumen-Feld.
 N: Höret doch die dumme Welt!
 S: Meines Mundes Blut-Korallen.
 N: Möcht' ich doch in Ohnmacht fallen!
 S: Meiner Zähne weiße Reih.

N: Mir wird grün und geel¹² dabei.
 S: Meine Schultern, meine Hände,
 Meine Drehung, mein Gewende,
 Meine Waden, meine Füße,
 Meine Klugheit, meine Grüße,
 Und was sonst, et caetera.
 N: Ich muss lachen, ha, ha, ha!

Im Anschluss an das Duett wird Nabal als Lohn für seine Frechheit in einen Esel verwandelt.

Bisher wurde keine Vertonung des Librettos außer der telemannschen nachgewiesen; deswegen stammt mit großer Wahrscheinlichkeit das Duett von Telemann. Die Stimmlagen (in der Rhedaer Quelle Sopran für Sophrone und Bass für Nabal) helfen bei der Klärung der Autorschaft nicht weiter, weil sie nicht im Libretto angegeben sind. Die Provenienz der Quelle deutet jedoch auf Telemann als Autor hin.

Auf der unbezifferten „Cembalo“-Stimme ist eine alte Signatur „No 50“ vermerkt, die sich höchstwahrscheinlich auf den Rhedaer *Catalogus Musicus* aus dem Jahr 1750 bezieht.¹³ Dieser historische Katalog listet die Musikalien in Besitz des Grafen Moritz Casimir I. zu Bentheim-Tecklenburg (1701–1768) auf, der sich seit seiner Studienzeit in Utrecht für Musik interessierte.¹⁴ Der reiche Telemannbestand Moritz Casimirs I., der sowohl Hamburger Originaldrucke als auch zahlreiche Handschriften enthält,¹⁵ zeugt von einer Verbindung seines Hofes zu Hamburg.¹⁶ Einen wichtigen Hinweis auf Telemanns Autorschaft des Duetts liefert eine Stimmenabschrift des oben erwähnten Konzerts D-dur TWV 53: D3 (D-RH Ms 772),¹⁷ das als Ouvertüre zum zweiten Teil von *Belsazer* gespielt wurde. Die Abschrift trägt

12 In der musikalischen Quelle: „gelb“.

13 Leider ist der zweite Teil des Katalogs, der die Vokalwerke verzeichnet, stark beschädigt. Besonders wurde die für uns wichtige Seite, die die Arien mit dem Textanfang „M“ enthält, fast komplett von Mäusen zerfressen. Aus den umliegenden Seiten kann man schließen, dass die Arien auf dieser Seite die Nummern von 46 bis 56 getragen hatten.

14 Zum Musikleben und Musikbestand des gräflichen Hofes zu Bentheim-Tecklenburg siehe Joachim Domp, *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert* (= Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2. Reihe, Heft 1), Düsseldorf 1934, S. 7–35; Renate Schusky, *Die Fürstlich zu Bentheim-Tecklenburgische Bibliothek in Rheda: Repräsentationsbibliothek und Gebrauchsbücherei* (= Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 9), Heidelberg 1984, S. 28–55; Erich Thurmann, „Betreuung und Erschließung westfälischer Musikaliensammlungen in der Universitätsbibliothek Münster“, in: *Bibliothek in vier Jahrhunderten: Jesuitenbibliothek, Bibliotheca Paulina Universitätsbibliothek in Münster 1558–1988*, hrsg. v. Helga Oesterreich, Hans Mühl und Bertram Haller (= Schriften der Universitätsbibliothek Münster Bd. 2), Münster 1988, S. 297–316.

15 Eine umfassende Untersuchung zum Telemannbestand in Rheda steht noch aus. Im *Catalogus Musicus* sind unter Telemanns Namen 42 Werke nachgewiesen. Dazu sind noch neun Stücke unter N.N. verzeichnet, die in anderen Quellen Telemann zugeschrieben sind. Heute werden in Münster 19 Telemann-Werke aufbewahrt.

16 Eindeutig Hamburger Herkunft ist außer den in Rheda aufbewahrten Telemann-Drucken die Kantate „Ich spiele mit Ketten“ von Reinhard Keiser (D-RH Ms. 441), deren Stimmen von dem Hamburger Sänger Carl Friedrich Vetter sen. stammen. Vgl. Hansjörg Drauschke und Thomas Ihlenfeldt, Vorwort zu: Reinhard Keiser, *Weltliche Kantaten*, Bd. 2 (= Musik zwischen Elbe und Oder Bd. 31), Beeskow 2013, S. XVI.

17 In Rheda ist eine weitere Stimmenabschrift dieses Konzerts überliefert (D-RH Ms. 773), deren Herkunft noch nicht geklärt ist. Im TWV ist diese Quelle nicht angegeben.

auf dem Titelblatt einen alten Possessorvermerk „J. M. Dömming“.¹⁸ Es handelt sich dabei um Johann Martin Doemming, einen Küchenschreiber am Hof Moritz Casimirs I., der im Jahr 1731 zum „Directore Musices“ bestellt wurde.¹⁹ Wahrscheinlich schrieb Doemming selbst die Stimmen des Konzerts TWV 53: D3 ab.²⁰ Obwohl sich der Schreiber des Duetts nicht identifizieren lässt, kann die Quelle durchaus im Umfeld Doemmings entstanden sein, weil die unbezifferte „Cembalo“-Stimme des Duetts von einem Kopisten geschrieben worden ist, der auch eine unbezifferte Continuo-Stimme von Doemmings Kantate „Die verlorene und wieder gefundene Gedanken“²¹ angefertigt hat. Möglicherweise also wurden die zwei *Belsazer*-Stücke gleichzeitig in der Umgebung von Doemming abgeschrieben.

Stilistisch zeigt das Duett den scharfen Sinn des Komponisten für Humor und weist Elemente auf, die häufig in Telemanns komischen Arien vorkommen. Im A-Teil des Duetts wird eine liedhafte Melodie des Fragenden immer durch eine einsilbige Antwort abgebrochen, die auf dem zweiten oder vierten Viertel gelegt ist, woraus sich ein merkwürdiger Periodenbau in der Länge von je eineinhalb Takten ergibt.

Magst du mich denn gar nicht lie-ben? Soll ich mich all-zeit be-trü-ben? Wirst du mir nicht- Gunst er

Nein! Ja!

6 6 6 (6) 6 6 6 6 6 6 6 6

Notenbeispiel 1: Anfang des Duetts, T. 1–4.²²

Das viermalige „Nein“ bzw. „Ja“ im Libretto erweitert der Komponist zu einer 23- bzw. 27maligen Wiederholung, wobei die wachsende Aufregung der Personen durch die rhythmische Steigerung lustig dargestellt wird.

-
- 18 Dieser Besitzervermerk wurde später gestrichen und geändert zu „Pos: M: Cas: der 2te“. Es handelt sich hier um Moritz Casimir II. (1735–1805), den Sohn Moritz Casimirs I., der die Musikbibliothek des Vaters übernahm. Er ließ 1768 auch einen Katalog der Musikalien verfassen, der einen Großteil der im *Catalogus Musicus* angegebenen Stücke enthält. Vgl. dazu Thurmann „Betreuung und Erschließung westfälischer Musiksammlungen“, S. 310.
- 19 Zu Doemming siehe Domp, *Musik an Westfälischen Adelshöfen*, S. 11 und S. 18–21 sowie Thurmann „Betreuung und Erschließung westfälischer Musiksammlungen“, S. 309.
- 20 Ein Schriftvergleich mit Doemmings Autographen ergibt auch einige Unterschiede, die aber auf den zeitlichen Abstand der Handschriften zurückgehen können. Alle datierbaren Autographe von Doemming stammen aus den 1730er Jahren (das früheste Stück ist datiert auf 1733), während der Stimmensatz des Konzerts möglicherweise schon in den 1720er Jahren entstanden sein dürfte.
- 21 D-RH Ms. 146. Das Titelblatt trägt das Datum „Rheda 1734“. Andere Stimmen stammen von Doemming selbst. Auf der unbezifferten Continuo-Stimme notiert Doemming „Basso continuo“; deswegen wurde diese Stimme wahrscheinlich nicht nachträglich, sondern zusammen mit den anderen Stimmen angefertigt.
- 22 Die kleine Note im T. 3 bezeichnet die Rekonstruktion des beschädigten Teils.

(3. Akt Nr. 6), in dem die beiden Frauen mit einer raschen Deklamation auf eine langsame, getragene Rede ihres Gemahls reagieren.²⁶

In der zweiten Hälfte des B-Teils zählt die aufgeregte Sophrone mit einem wiederholten kleinen Motiv ihre Schönheiten auf; die Reihung wirkt wie ein Zungenbrecher:

28

Meine Schul-ter, mei-ne Hän-de, mei-ne Dre-hung, mein Ge-wen-de, meine Wa-den, mei-ne Fü-ße, mei-ne Klug-heit, mei-ne

bei. Ich muss la-chen, ha, ha, ha,

6 6 6

Notenbeispiel 4: B-Teil, T. 28–31.

Ein ähnlicher plappernder Effekt ist z. B. im Duett „Geh und lass mich nur zufrieden / Ich bin nicht für dich beschieden“ im *Richardus* (Akt 3, Szene 10)²⁷ zu finden. Auch im schon erwähnten *Pimpinone* findet man ein Duett (Intermezzo III, Nr. 21), in dem die Worte „so schlag ich dir den Kopf entzwei“ in Sechzehnteldeklamation drei Takte lang wiederholt werden.²⁸

Das Duett zeugt also deutlich von der Raffinesse der Affektdarstellung und der ebenso geschickten wie pointierten musikalischen Komik des Komponisten, wie sie in anderen komischen Opernarien Telemanns zum Vorschein kommen. Auch die geschickte Verbindung von volkstümlich-liedhafter Melodik²⁹ mit den typisch italienischen Buffo-Elementen (wie z. B. der Wiederholung eines kleinen Motivs)³⁰ deutet auf die Beherrschung des vermischten Geschmacks hin, zu dessen Vertretern Telemann zählte.

26 Baselt erwähnt in Bezug auf dieses Terzett „Ensemble-Komik durch unterschiedliche melodische Charakterisierung mehrerer Personen bzw. mehrerer Gefühlsbereiche bereits in der bewußten Absicht eines Simultankontrastes“. Baselt, „Zum Typ der komischen Oper“, S. 79–81.

27 Es handelt sich um eine Hamburger Fassung (Erstaufführung 1729) von Händels *Riccardo primo*. Deutsche Arien und Rezitative stammen von Telemann. Vgl. Wolf Hobohm, „Deutscher Tonfall und stoisches Denken in Telemanns Richardus“, in: *Telemann und Händel: Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 12. bis 14. März 2008, anlässlich der 19. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. v. Carsten Lange und Brit Reipsch (= Telemann-Konferenzberichte XVII), Hildesheim u. a. 2013, S. 111–131. Neuausgabe: Georg Philipp Telemann, *Der mißlungene Brautwechsel oder Richardus: König von England*, hrsg. v. Steffen Voss (= Georg Philipp Telemann Musikalische Werke Bd. 46), Kassel u. a. 2008.

28 Telemann, *Pimpinone*, S. 92, T. 93–95. Viele weitere Beispiele sind zitiert in: Martin Ruhnke, „Komische Elemente in Telemanns Opern und Intermezzi“, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1984, S. 94–107.

29 Vgl. dazu Wolf Hobohm, „Deutsche Volksmusik-Intonation und Zitate deutscher Volkslieder bei Georg Philipp Telemann“, in: *Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 10. bis 14. März 1994: Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen: Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage Magdeburg, 14. bis 15. März 1996*, hrsg. v. Wolf Hobohm und Brit Reipsch (= Telemann-Konferenzberichte XI), Hildesheim u. a. 2006, S. 207–229.

30 Vgl. dazu Ruhnke, „Komische Elemente“, S. 95 sowie S. 102–105.