

TELEMANN AM MAIN

*Mitteilungen der Frankfurter Telemann-Gesellschaft
Nr. 8, Sommer 2007*



Der No-ten und des Glück-kes Lauf geht bald berg-un-ter, bald berg auf; bald schwin-gen sie, bald stehn sie still, doch sel-ten, wie mans ha-ben will.

1. Von unserer Vorsitzenden

Liebe Mitglieder und Telemann-Freunde,

in diesem Jahr besteht die Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V. bereits 15 Jahre. Anlässlich dieses bescheidenen Jubiläums haben wir für den 8. und 9. September 2007 ein reichhaltiges Veranstaltungsprogramm zusammengestellt. Die Einladungen dazu wurden bereits verschickt. Den Programmablauf können Sie weiter unten nochmals einsehen. Gleichzeitig findet das diesjährige Treffen der Telemann-Gesellschaften in Frankfurt statt, das Gelegenheit zu weiterem Austausch bietet.

Neu ins Veranstaltungsprogramm aufgenommen haben wir einen Vortrag von Dr. Klaus Winkler am 13. November 2007. Der „Briefwechsel“ zwischen Friedrich Carl Graf zu Erbach und Telemann steht im Vordergrund seiner Ausführungen in der Universitätsbibliothek Frankfurt. Die Veranstaltung findet in Verbindung mit der Gesellschaft der Freunde der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt statt.

Für den November ist noch eine weitere Abendveranstaltung vorgesehen. Auf Initiative des *Kuratoriums Kulturelles Frankfurt* wird es ein buntes Programm aus Musik, kleinen Vorträgen, Präsentationen und Lesungen geben. Der genaue Ort und Termin werden noch bekannt gegeben.

Neben den Hinweisen auf unsere und andere Veranstaltungen finden Sie in diesem Heft auch wieder Rezensionen zu CD-Aufnahmen mit Werken Telemanns sowie einen Vorschlag zur TVWV-Nummerierung der Kurz- bzw. Langfassungen der Kantaten aus der „Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes“ von Dave Bellinger, Southhampton (GB). Außerdem: Michael Schneider schreibt über die Neuauflage der vor kurzem im Archiv der Sing-Akademie Berlin gefundenen Flötenduetten Telemanns, Eric Fiedler berichtet über eine neuentdeckte Telemann-Handschrift in der Nationalbibliothek Wien, und Kathrin Massar erinnert an die ehemalige Frankfurter Bibliothek Paul Hirsch.

Eine angenehme Lektüre und schöne Sommerzeit wünscht Ihnen

Ihre

Martina Falletta

2. Termine und sonstige Ankündigungen

Vorschau:

„Alles redet itzt und singet“

Wir feiern 15 Jahre Frankfurter Telemann-Gesellschaft e. V.
unter der Schirmherrschaft von Oberbürgermeisterin Petra Roth

Samstag, 8. September 2007

15 Uhr

Gästehaus der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt (Frauenlobstrasse 1)

Vorträge:

Nina Eichholz (Frankfurt am Main): Telemanns Kantaten auf Texte von Gottfried Behrndt

Dr. Christiane Jungius (Termen, Schweiz): Telemanns „Frankfurter Kantantenjahrgänge“

Dr. Simon Rettelbach (Frankfurt am Main): Trompeten, Hörner und Clarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten so genannten ordentlichen Kirchenmusik G. P. Telemanns

17.30 - 19 Uhr

Empfang in den o. g. Räumlichkeiten (geschlossene Veranstaltung)

20 Uhr

Alte Nikolaikirche am Römerberg

Konzert

La Stagione Frankfurt, Leitung: Michael Schneider

Neu edierte Bläserkonzerte von Georg Philipp Telemann nach Manuskripten aus der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt.

Eintritt frei

Sonntag, 9. September 2007

11.15 Uhr

Alte Nikolaikirche am Römerberg

Musikgottesdienst

Predigt: Kirchenpräsident Prof. Dr. Peter Steinacker

Musikalische Leitung: Thomas Wilhelm

Georg Philipp Telemann: Kantate Selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren (TVWV 1:1295).

14.30 Uhr

Liebfrauenberg

Stadtrundgang „Auf den Spuren Telemanns“

Prof. Dr. Peter Cahn

Dr. Roman Fischer

17 Uhr

Alte Nikolaikirche am Römerberg

Kantatenkonzert

Vokalsolisten und Kammerensemble der Jungen Sinfoniker Frankfurt

Leitung: Bernhard Lingner

Georg Philipp Telemann: „Kantate Das ist ein köstlich Ding“ (TVWV 1:180)

Dietrich Buxtehude: Sonate G-Dur (BuxWV 271)

Georg Philipp Telemann: Kantate „Ich will rein Wasser über euch sprengen“ (TVWV 1:891)

Eintritt frei

Dienstag, 13. November 2007, 18.00 Uhr

Sitzungszimmer der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Bockenheimer Landstr. 134; 1. OG)

Dr. Klaus Winkler

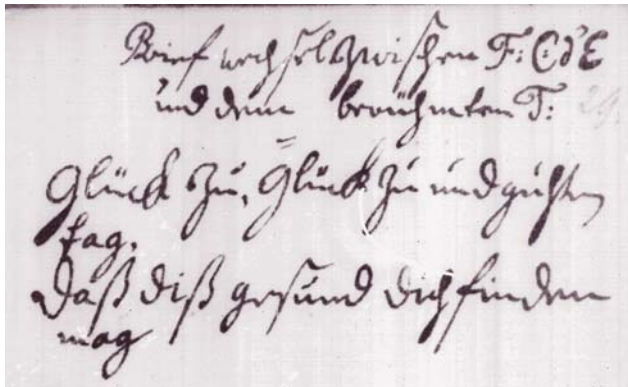
..... daß du nie haben wirst ein beßeren freünd als mich

Der „Briefwechsel“ zwischen Friedrich Carl, Graf zu Erbach und Telemann

In den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft von 1911/12 berichtete Willibald Nagel über die Korrespondenz deutscher Musiker des 18. Jahrhunderts mit Johann Friedrich Armand von Uffenbach und veröffentlichte die meisten der erhaltenen Briefe Telemanns an den Frankfurter Patrizier. Weniger ausführlich erwähnt Nagel die kurze, gereimte Korrespondenz

zwischen Telemann und dem Odenwälder Grafen Friedrich Carl zu Erbach. Das Manuskript mit der Signatur Hs.12.45(356) befand sich damals im sog. „Gesamthausarchiv“, das an zentraler Stelle im Erbacher Schloss jene Dokumente aufbewahrte, die alle 3 Linien der Häuser Erbach-Erbach, Erbach-Fürstenau und Erbach-Schönberg in ihrer gemeinsamen Herkunft und Geschichte betrafen. Die Bestände wurden später größtenteils in das Hessische Staatsarchiv ausgelagert und sind 1944 in Darmstadt verbrannt.

Von der Telemann-Forschung immer wieder betrauert, galt die Handschrift seitdem als verloren - auf bislang ungeklärten Wegen gelangte sie jedoch mit weiteren Dokumenten zu Friedrich Carl in das Archiv der Linie Erbach-Schönberg und entging so der Vernichtung. Friedrich Carl hat die Briefgedichte eigenhändig in einem gebundenen Heft notiert und darüber hinaus (vorwiegend selbstverfasste) französische Kantatentexte eingetragen, die er mit gereimten „Begleitschreiben“ an Telemann zum Vertonen schickte. Letztere wurden 1720 in Frankfurt verfaßt und spiegeln in



fast jeder Zeile die besondere Liebe des auch selbst komponierenden Grafen zur Musik und eine nahezu grenzenlose Verehrung für den „berühmten T.“. Die Freundschaft mit Telemann war für Friedrich Carl ein besonderes Herzensbedürfnis, und die Verbindung brach auch dann nicht ab, als der Vielumworbene 1721 die Kapellmeisterstelle in Hamburg annahm. Neben dem wieder gewonnenen „Briefwechsel“ zeigen weitere Einzelfunde aus verschiedenen Archiven, dass Telemann für den Erbacher musikalischer Leitstern war.

(Quelle: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt)

Veranstaltungstipps:

In der Staatsoper Unter den Linden (Berlin) hat am Samstag, den 29. September 2007, 18 Uhr Telemanns Oper „Der geduldige Socrates“ unter Leitung von René Jacobs Premiere. Weitere Termine: 01.10., 03.10., 05.10., 07.10., 09.10. und zum letzten Mal in dieser Spielzeit am 11.10.2007. Mehr Informationen und ein interessantes Begleitprogramm (Vortrag, Telemann-Lektüre-Konzert, Workshop für Erwachsene und Workshop für Eltern und Kinder) unter www.oper-unter-den-linden.de.

Aus Anlass des 80. Geburtstages unseres Gründungs- und Ehrenmitglieds Prof. Dr. Peter Cahn findet am Dienstag, 23. Oktober 2007, 19.00 Uhr ein Konzert im Dr. Hoch'schen Konservatorium mit Kompositionen und Editionen von Herrn Cahn statt.

Am Freitag, 9. November 2007, 20 Uhr wird die Serenata „Teutschland grünt und blüht im Friede“ im hr-Sendesaal unter Leitung von Reinhard Göbel aufgeführt.

Martina Falletta

4. Neuerscheinungen: Tonträger

Orchesterfassungen der „Kleinen Kammermusik“ 1716

Für einen deutschen Musiker des Hochbarock scheint es einen gravierenden Unterschied gemacht haben, welche seiner Werke er im Rahmen seiner täglichen Arbeit an einem Fürstenhof, einem Opernhaus oder in einem Kirchenamt komponierte und welche er drucken ließ.

Der Druck bedeutete immer, daß ein Produkt über Subskribenten und Verteiler „in die Welt hinaus ging“ und somit als Visitenkarte und Ausweis kompositorischer Fähigkeiten wie auch geschmacklicher Positionen begriffen und bewertet wurde.

Erinnern wir uns: **J.S.Bach** ließ seine Visitenkarte, sein „opus I“ mit den 6 Partiten der „Klavierübung“ erst mit 41 Jahren erscheinen in den Jahren 1726-1731, als er nach vielen beruflichen Stationen bereits 3 Jahre im Amt des Thomaskantors tätig war. Die musikalische Welt Europas hatte bis dahin gehört von einem Organist, Kapellmeister und Kantor mit herausragenden Fähigkeiten. Wer aber außerhalb Leipzigs nicht über Freunde und Schüler Bachs an Abschriften der Klavierwerke gekommen war, konnte erst jetzt das Können und kompositorische Selbstverständnis Bachs beurteilen. Auch **G.Ph.Telemann** hatte, als er 1712 seine Stelle als Kapellmeister in Frankfurt /M antrat, bereits viele hundert Werke komponiert: Kantaten, Ouvertürensuiten Kammermusik, Serenaten etc..

Aber daß er sich entschloß, zwischen 1715 und 1718 im Selbstverlag vier gedruckte „opera“ herauszubringen, zeugt von seinem Bedürfnis, sich im frühbürgerlichen Musikleben nicht nur der Mainstadt, sondern auch ganz Europas zu etablieren.

„**Die Kleine Kammermusik**“, eine Sammlung von 6 „Partien“, die als zweite dieser Veröffentlichungen im Jahre 1716 erschien, ist dabei in mancher Hinsicht bemerkenswert, weil sie ganz bewußt von gängigen Gepflogenheiten und Mustern abweicht:

Das Werk ist, in diesem Punkt auch unterschieden von den anderen drei Drucken aus Telemanns Frankfurter Zeit, nicht einem Fürsten oder Prinzen, sondern ausführenden Musikern, also bürgerlichen Personen gewidmet, für diese eine bis dato durchaus ungewohnte Ehre.

Es handelt sich bei den Widmungsträgern um die vier herausragenden Oboisten, mit denen Telemann bislang zusammengetroffen war: dem in Dresden wirkenden François Le Riche, seinem Schüler Johann Christian Richter, Peter Glösch in Berlin und dem während Telemanns Frankfurter Zeit am Darmstädter Hof wirkenden Johann Michael Böhm.

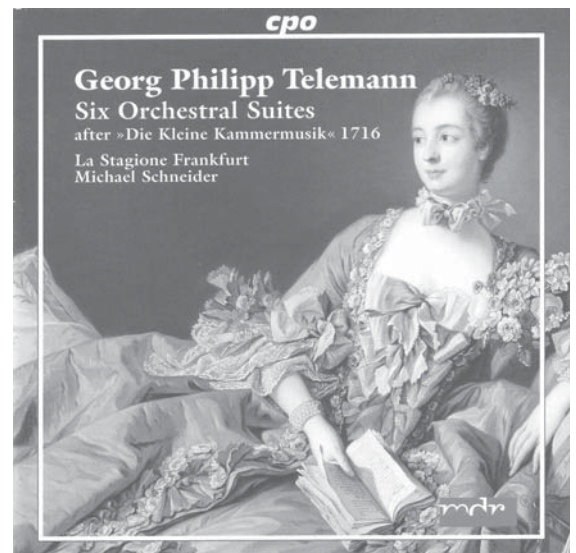
Wir gehen sicher nicht fehl in der Annahme, daß Telemann mit dieser Geste auch ein Zeichen im Sinne bürgerlicher Tugenden und Tüchtigkeit setzen wollte, ein Thema, das er in seinen Opern auch immer wieder thematisierte.

In diesen Zusammenhang hinein spielt auch die Tatsache, daß Telemann seine Vorrede in deutscher Sprache und nicht, wie sonst üblich, in Französisch oder Italienisch verfasst hat.

Obwohl die „Kleine Kammermusik“ diesen Oboisten gewidmet ist, stellt Telemann die Besetzung der Partiten weitgehend frei, wenn er im Titelblatt bemerkt :

„VI Partien, welche vor die Violine/Flute traverse, wie auch fürs Clavier, besonders aber vor die Hautbois.....ingerichtet und verfertiget sind“

Diese Bemerkung zielt darauf ab, das Werk in der Welt der bürgerlichen Musikliebhaber für eine weite Verbreitung geeignet zu machen. Besonders interessant ist, daß Telemann auch eine Ausführung auf einem Cembalo allein zuläßt, weshalb er die „Kleine Kammermusik“ wohl auch in Partitur und nicht, wie sonst bei Kammermusik üblich, in Stimmheften herausbrachte.



Die 6 „Partien“ entsprechen in ihrer formalen und inhaltlichen Anlage keiner gängigen Norm: Einem „Preludio“ genannten Eingangssatz (der sich allerdings in Ausdehnung und Machart kaum von den übrigen Sätzen unterscheidet, außer daß es niemals ein Tanzsatz ist) folgen jeweils sechs, teilweise sehr kurze Stücke, von denen einige, mit allen Wiederholungen gespielt, nicht einmal die Dauer einer Minute erreichen.

Diese Einzelsätze, allesamt „Aria“ überschrieben, stellen ein Kaleidoskop all dessen dar, was ein in der Musik beflissener „galant-homme“ im Jahre 1716 kannte und schätzte:

Das waren zuvorderst Französische Modetänze (in der Partitur aber nie als solche überschrieben) : wir finden neben Menuetten (G:Aria 6 / g: Aria 3 / Es: Aria 6) verschiedene Typen von Gigue (c: Aria 3/ e: Aria 5/ Es: Aria 2 und 4), daneben Gavotten (c: Aria 1 / g: Aria 2), Bourrées (G: Aria 1 und 5 / e: Aria 6/ Es: Aria 1), und jeweils ein Passepied (c: Aria 4) , eine Chaconne (Es: Aria 3) und eine Sarabande (B: Aria 4), häufig in der gefälligen Form des Rondeaus, wie es in der französischen Clavecinmusik der Zeit beliebt war.

Einige Tänze treten in ihrer fast folkloristisch anmutenden Frechheit deutlich aus der vornehmen Sphäre der französischen Tanzkultur heraus, etwa „B: Aria 6“ , ein veritabler „Zweifacher“ oder „Es: Aria 4“ , eine typische „leyernde“ Jig , wie sie direkt aus dem schottischen Hochland über den Kanal gekommen zu sein scheint!

Aber auch „gelehrte“ kontrapunktische Stücke , die auf eine geistliche Sphäre verweisen, finden sich (c: Prel / e. Prel /e: Aria 2/ Es: Aria 5) ebenso wie Sätzchen in italienisch-blühender Melodik (Partita B-Dur) Siciliani (G: Prel / e: 4) und freie Charakterstücke in fantasievoller Mannigfaltigkeit.

Alle diese Aspekte leuchten in diesen konzentrierten musikalischen Miniaturen auf und ergeben ein überaus farbiges und kurzweiliges Bild der „Modernen Musik“ im Jahre 1716.

Telemann schreibt in der Vorrede, er habe die Stücke *„nach einer leichten und singenden Art, also /dass sich so wohl ein Anfänger darinnen üben/ als auch ein Virtuose damit hören lassen kann eingerichtet und verfertiget“*

Mit dieser „Visitenkarte“ beschreibt er sein Programm, dem er Zeit seines langen Lebens auch immer entsprochen hat: er schreibt Musik, die satztechnisch anspruchsvoll und gekonnt , aber nie über Gebühr kompliziert ist, die den Instrumentalisten dankbare, aber immer idiomatische Aufgaben stellt und die einem „vermischten“ Stil verpflichtet ist, in den intime Kenntnis sowohl des französischen und italienischen Geschmacks ebenso einfließen wie Telemanns Erbe aus der protestantischen deutschen Kantorentradition und – als ganz spezifisches Ingredienz seiner Musik- seine Liebe zur polnisch-hanakischen Volksmusik.

Die „Kleine Kammermusik“ scheint jedenfalls den Erfolg gehabt zu haben, den Telemann sich von ihr versprochen hatte: Im Jahre 1728 veröffentlichte er, nunmehr in Hamburg tätig, einen Nachdruck unter dem Titel *„Petite Musique de chambre“*, der in kleinen Details von der früheren Ausgabe abweicht .

In den Jahren zwischen diesen beiden Druckausgaben müssen die in dieser Aufnahme erstmals vorgestellten **Orchesterfassungen** der Sechs Partiten entstanden sein. Diese sind insofern bemerkenswert, als Telemann im Gegensatz zu seinen berühmten Zeitgenossen J. S. Bach und G. Fr. Händel nur sehr selten auf bereits komponierte Stücke zurückgegriffen hat. Das Parodieren lag ihm offenbar nicht: seiner Fantasie war es gemäßer, sich an einer neuen Aufgabe neu zu entzünden.

Zahlreiche Details deuten darauf hin, daß diese Fassungen nach dem Erstdruck von 1716 gearbeitet wurden, weil sie dessen Detail-Lesarten folgen.

Bei der Bearbeitung wurden Oberstimme und Baß der Kammermusikfassung nicht verändert, lediglich die Mittelstimmen wurden neu komponiert.

Bedeutendster Unterschied der Orchesterversionen zu den Kammermusikfassungen ist, daß Telemann den Partiten jeweils eine ausgedehnte, neu komponierte französische Ouvertüre voranstellt, was die Proportionen der Stücke erheblich verschiebt: aus den ca. 10 Minuten Dauer pro Partita der Erstfassungen werden jetzt mit ca. 17 Minuten gewichtige Werke, in denen die Ouvertüren etwa ein Drittel der Gesamtlänge einnehmen. Die Einzelsätze der Partiten werden jetzt inklusive des „Preludio“ genannten Satzes zu „Folgesätzen“.

Die Quellen der Orchesterfassungen finden sich allesamt in der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt, fünf von ihnen in der sauberen Handschrift Johann Samuel Endlers, eine (g-moll) in der Christoph Graupners.

Die Telemann-Forschung hegt aber keine Zweifel daran, daß die Komposition der Orchesterfassungen von Telemann selbst vorgenommen wurde. In jedem Falle tragen die hinzukomponierten Ouvertüren unverwechselbar seine kompositorische Handschrift. Auffällig ist nur der Umstand, daß die eine Ouvertüre, die in der Handschrift Graupners vorliegt, eine andere Bearbeitungstechnik aufweist, indem sie als einzige das in der Ouvertüre verwandte konzertante und antiphonale Prinzip in der solistischen Verwendung der Bläser auch in das Arrangement der Partitensätze überträgt. Als einzige enthält sie zudem, ähnlich wie in Bachs zweiter Orchestersuite bei der Polonaise, ein „Double“ für Violine solo (über den Baß der Aria 5), das in der Kammermusikfassung nicht vorhanden war.

Telemann war Zeit seines Lebens offen für neue stilistische Entwicklungen. Doch hat er sich auch gewissen Strömungen seiner Zeit nicht aktiv angeschossen: als viele Komponisten längst die neue Gattung der „Sinfonie“ pflegten und entwickelten, hielt er bis in seine allerletzten Lebensjahre an der Gattung der Französischen Orchesterouvertüre fest. Dessen charakteristische Ausprägung in Deutschland war ja seit Beginn des Jahrhunderts maßgeblich sein eigenes Werk.

Sie diente ihm als ideales formales Gefäß für seine überaus reiche Fantasie. Dabei entfernten sich die „Folgesätze“ zunehmend von ihrem Alltagstypus und wurden zu individualisierten Charakterstücken, nicht selten mit programmatischen oder ironischen Inhalten.

Daß auch der große Einleitungssatz der Französischen Ouvertüre ihm im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen nie zur Schablone wurde, sondern daß er hier eine unendlich differenzierte Affektsprache entwickelte, die weit über gängige Modelle hinausging, beweisen die vorliegenden sechs Ouvertüren in geradezu beispielhafter Weise: Sie werden in ihrer Unterschiedlichkeit jetzt zu den charakteristischsten Anteilen der jeweiligen Partiten.

Jede der sechs stellt mit gänzlich individualisierten Ausdrucksmitteln einen anderen Affektbereich vor, in dessen „Schatten“ dann die Folgesätze der ursprünglichen Partita fallen.

In der Es-dur-Ouvertüre ist es der „heroische“ Pomposo-Gestus, dem dann auch gleich als „Heldengesang“ wie in einer von Telemanns „Trauermusiken“ das ehemalige „Preludio“ folgt.

In der B-Dur-Ouvertüre wird die Verbindung nach Italien hergestellt: ein sehr gutes Beispiel, wie melodisch und „singend“ auch eine solche Ouvertüre sein kann; das Thema des fugierten schnellen Teils ist fast ein Zitat aus einer Violinsonate von Corelli. Die ganze folgende Partita ist ja auch die „melodischste“ der ganzen Sammlung. (Aria 2 stellt übrigens einen der ganz wenigen Sätze Telemanns dar, die er mehrmals parodiert hat: sie findet sich in verschiedenen Kantaten und Opern als Arie wieder).

Die g-moll- Ouvertüre entspricht am ehesten dem gängigen Typus, durch die Wahl harmonischer und melodischer Eigentümlichkeiten versteht es Telemann jedoch auch hier, nicht das alte Repräsentationsklischee der Französischen Ouvertüre zu bedienen, sondern individuellen, melancholisch-ernsten Ausdruck zu schaffen, der sich im „Preludio“ mit seinem „verbotenen“ Intervallen in den schmerzhaften Affekt einer Passionsmusik steigert.

Besonders einheitlich ist die Ouvertüresuite in G-Dur: Die Ouvertüre selbst läßt auf einen festlichen, fast chaconneartig gebauten ersten Teil ein ungemein lebendiges, wirbelndes 6/8 folgen.

In ihrer pastoralen Stimmung und mit ihren Hirtengesängen könnte die ganze Suite als „Weihnachtsstück“ konzipiert sein, wobei die Ouvertüre Verkündigung, Unruhe und Freude der Hirten malen würde. Für die Annahme einer weihnachtlich-pastoralen Idee spricht auch die auffallende Ähnlichkeit von Aria 4 mit der Tenorarie „Schönstes Kind aus Judas Samen“ aus Telemanns Weihnachtsoratorium „Die Hirten an der

Krippe“ v. 1759.

Kraftvolle Entschiedenheit und außergewöhnliche Ernsthaftigkeit prägt die gesamte Ouvertüre in e-moll. Die ungewöhnlichste unter den neu komponierte Ouvertüren ist jedoch die in c-moll: sie hat nichts mehr mit dem gängigen Ouvertüren-Topos gemein: In ihren Gravement-Teilen handelt es sich vielmehr um eine „Plainte“, einen instrumentalen Trauergesang, wie wir ihn aus der Musik J.B.Lullys kennen. Aus dunkler Versunkenheit steigert sich der erste Teil zu theatralisch-pathetischer Geste; der Mittelteil verzichtet auf konzertante Elemente und ist in besonders kunstvoller Weise kontrapunktisch gearbeitet.

Telemann hat solche Plaintes bis an sein Lebensende komponiert, die bewegendste noch als 82-jähriger in einer seiner letzten Orchestersuiten.

Durch die Umarbeitung der Partiten und durch die Neukomposition der Ouvertüren sind diese Stücke beileibe keine „Kleine Kammermusik“ mehr, sondern „Große Orchestermusik“ geworden!

- Michael Schneider

4. Neuerscheinungen: Neuausgaben

Telemann Flötenduoette (Bärenreiter)

Im letzten Heft der Alte-Musik-Zeitschrift „Concerto“ findet sich ein erschütternder Bericht über den Fund eines kostbaren authentischen Froberger-Manuskripts mit zahlreichen bislang unbekanntem Werken dieses Komponisten, das nur für kurze Zeit auftauchte und bei einer Versteigerung in London dann ebenso schnell wieder in unbekannte private Hände verschwand, ohne dass sein Inhalt für die Musikwissenschaft und die Praxis hätten ausgewertet werden können.

Verglichen mit diesem Vorgang können wir im Falle der 1999 von Christoph Wolff in Kiew wieder gefundenen Musiksammlung der Berliner Singakademie, ungeachtet der Querelen um die Besitzverhältnisse in den folgenden Jahren, noch von einem ausgesprochenen Glücksfall reden!

Die Telemann-Bestände darunter waren jedenfalls schon seit 2003 in wissenschaftlichen Bibliotheken als Mikrofiches für jedermann einsehbar.

Wenn auch die Manuskripte wirklich bislang unbekannter Werke in diesem wohl spektakulärsten Musikalienfund der Neuzeit nicht so zahlreich sind wie erhofft (leider ist z.B. die verschollene Cellosone von C.P.E. Bach nicht darunter), so ist die Musiksammlung der Singakademie zweifellos von unschätzbarem und noch lange nicht erschöpftem Wert für Wissenschaft und Praxis.

Die neun Telemann-Duoette für zwei Flöten gehören jedenfalls zu den kostbarsten Fundstücken der Sammlung, weil uns diese Stücke dadurch völlig neu zugänglich werden. Dass es außer den uns bekannten noch weitere Telemann-Duoette gegeben haben musste war ja durch die Zitate in den Quantz'schen „Solfeggi“ schon immer ersichtlich. Die Tatsache, dass nach dem Quellenbefund die Niederschrift des Manuskripts dieser neun Sonaten für die Musiksammlung von Sara Levy, (Großtante Felix Mendelssohns und selber eine Schülerin von W. Fr. Bach), etwa um 1780 erfolgt sein muss, also etwa zur gleichen Zeit wie die der „Solfeggi“, beweist, dass Telemanns Duoette auch etliche Jahre nach seinem Tod in Berlin noch zum gängigen Repertoire für Flötisten gehört haben müssen.

Ein Vorzug der vorliegenden Ausgabe ist es, dass diese Anmerkungen von Quantz' im Anhang mit den entsprechenden Ausschnitten abgedruckt sind.

Es ist als weiterer Glücksfall zu bezeichnen, dass die neun Duoette nunmehr in einer mustergültigen, von Hans-Jürgen Reipsch besorgten Edition vom Bärenreiter-Verlag und der Sing-Akademie zu Berlin herausgegeben und damit der musikalischen Praxis übergeben wurden.

H.J.Reipsch vermutet aufgrund der tonartlichen Anordnung der Duoette eine zyklische Anlage der neun

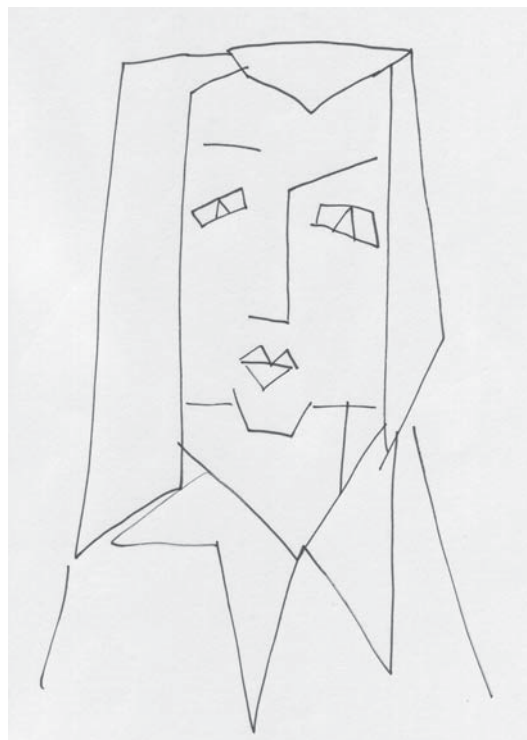
Kompositionen, obwohl ihre formale und stilistische Einheitlichkeit nicht in dem Maße gegeben ist wie bei den anderen Sammlungen mit Flöten-Duetten: die Anzahl der Sätze schwankt zwischen drei und fünf. Mit der Veröffentlichung dieses Sets besitzen die Flötisten also nun insgesamt vier Duett- Sammlungen Telemanns: die seit langem „bekannteren“ und beliebten 4-sätzigen von 1727, die sechs Sonaten im Kanon (1738), die in den 1750er Jahren entstandenen, stilistisch deutlich „moderner“ klingenden drei- und viersätzigen „Sei Duetti“ (die in den extremen Tonarten) und nun die neun neu entdeckten Werke, deren Entstehung aufgrund der posthumen Quelle nicht genau datiert werden kann, aber in jedem Falle nach 1730 fallen dürfte.

Dadurch nehmen sie stilistisch eine Mittelposition zwischen den bereits bekannten Stücken ein.

Wer auch noch heutzutage etwas Abfälliges über Telemann sagen will, redet gerne von seinen überflüssigen „Blockflöten-Duetten“, als wenn dies so ziemlich das Allerletzte wäre, was ein Komponist schreiben könne. Abgesehen von der Tatsache, dass Telemann (vielleicht mit einer klitzekleinen Ausnahme im „Getreuen Musikmeister“) gar keine Blockflöten-Duette komponiert hat, beweisen auch diese neun Stücke wieder, wie meisterlich der Komponist die Besetzung mit zwei Flöten in Wirklichkeit bedacht hat, (weshalb ja auch Quantz im Vorwort zu seinen eigenen Duetten v. 1759 ausdrücklich auf die Telemann'schen Muster verweist). Dazu gehören: „Abwechslung der gleichberechtigten Stimmen, Imitation, Kanon, Fuge, konzertierende Passagen, Stimmvertauschung, nur gelegentliche Terz- und Sextparallelen, seltene „maßmäßige“ Gänge,“ stilistische Vielfalt und „eine elegante Ordnung der musikalischen Gedanken“ (aus dem Vorwort).

Eine für Blockflöte transponierte Ausgabe wird ja wohl aus verkaufstechnischen Gründen auch nicht lange auf sich warten lassen, wenngleich sie ja überflüssig ist, da mittlerweile jeder Blockflötenspieler auch terztransponierend lesen können dürfte!

Kurzum: diese Edition gehört zur Standard-Ausstattung für alle Flötisten, zumal mustergültig mit ausführlichem Vorwort und Kritischem Bericht sowie einer ausklappbaren Seite zur Vermeidung von Blätterstellen ausgestattet.



- Michael Schneider

George Philip Telemann

5. Aus der Telemannforschung

Telemann in Wien — zur Wiederentdeckung von sieben als verschollen geltenden Kantaten in der Österreichischen Nationalbibliothek¹

Den Argusaugen des Britischen Verlegers und Musikforschers Brian Clark ist es zu verdanken, dass vor kurzem die Telemann'sche Kantatenüberlieferung um einen wichtigen, bisher nicht aufgefallenen Fundus bereichert worden ist. Es handelt sich um eine Sammlung von 41 Partituren für den kirchenmusikalischen Gebrauch, die heute — und wohl seit spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts — nach dem Kirchenjahr geordnet in zwei Bänden eingebunden ist und die Signatur Mus.Hs. 15.532 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien trägt. Der alte Katalog von Joseph Mantuani aus den 1860er Jahren gibt folgende knappe Auskunft über die Sammlung²:

15532 [A.N. 48.D.89] ch.XVIII. 109. et 205.f. Telemann, Georgius Philippus. Cantus sacri per circulum anni, numero 41, pro plurimis dominicis et singulis festis diebus ecclesiae reformatae, una vel pluribus vocibus, comitantibus instrumentis decantandi.

Die online-Version dieses Katalogs fügt den angeblich aufklärenden Passus „[41 Motetten auf die Sonn- u. Festtage]“ hinzu. Bei näherem Hinsehen war sofort klar, daß es sich hierbei nicht um „Motetten auf die Sonn- und Festtage“ handeln könnte — eine solche systematische Motetten-Produktion hat es bei Telemann nicht gegeben — sondern um Kantaten, von den der Komponist bekanntlich mehrere Jahrgänge komponiert hatte.

Die verschmutzten Titel- und Rückseiten dieser Partituren — wie auch die noch stärker verunreinigten herausragenden Teile der größeren Seiten der eingebundenen Bände — scheinen darauf hinzudeuten, daß sie vor ihrer Akzession in der Bibliothek schon etliche Jahre ungebunden herumlagen — und leider auch nach Eingliederung in die Bestände der Bibliothek im für die Musikbestände problematischen Interregnum um die Mitte des 19. Jahrhunderts nicht immer mit der ihnen gebührenden Sorgfalt gelagert worden sind³.

Die Textincipits der in der Sammlung enthaltenen Kantaten scheinen auf den ersten Blick auf ein gemischtes Repertoire hinzudeuten, wobei etliche der Telemannforschung bekannte Werke durch mehrere scheinbar fremde Kompositionen angereichert werden. Bei näherem Hinsehen aber ergibt sich ein ganz anderes Bild, das in den folgenden Absätzen kurz skizziert werden soll.

Beginnen wir mit dem zweiten, etwas überschaubareren Teil dieser Sammlung. Von den 27 aufgeführten Kantaten — nicht 28; Nr. 19 ist lediglich, wie im Katalog vermerkt, „textus sine notis musicis“ — sind alle außer sieben in Menkes Werkverzeichnis zu finden⁴. Lediglich die Titel der Nummern 1, 3, 6, 9, 12, 14 und 15 sind nicht in diesem Verzeichnis aufgeführt und verursachen zuerst etwas Ratlosigkeit. Wer aber einen Blick auf die dem Eingangssatz folgenden Sätze dieser Kantaten wirft, stellt fest, daß sämtliche **B i n n e n s ä t z e** durchaus in Menkes großem maschinenschriftlichen Katalog verzeichnet sind, wenn auch nicht leicht zugänglich und nur durch eine EDV-mäßige Aufarbeitung dieses Mammutwerkes leicht auffindbar⁵. Wir stellen also fest, daß es sich bei den sieben oben angegebenen Titeln in jedem einzelnen Fall um die Texte von **C h o r ä l e n** handelt, welche allein in dieser Handschrift den von Menke erschlossenen Kantaten vorangestellt sind und eine Identifikation dieser Kantaten unmöglich machten. So entpuppt sich beispielsweise Nr. 1: „Dom. Cantate: O heiligwerther Gottesgeist“ als die Kantate „Wenn aber der Tröster kommen wird“, TVWV 1:1552., Nr. 3: „Dom. Jubilate: Zion klagt mit Angst“ als die Kantate „Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen“, TVWV 1:1731 etc. In Wirklichkeit sind **a l l e** Werke in diesem Teil der Sammlung der Telemannforschung bekannt und in Menkes gedrucktem Katalog erschlossen.

1 Dieser Beitrag stellt eine gekürzte Fassung eines Artikels dar, der demnächst in der *Musikforschung* erscheinen soll.

2 *Tabulae Codicum Manu Scriptorum Praeter Graecos et Orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi Asservatorum*, vol. IX-X, Wien 1864-68, S. 8ff.

3 Über die Entstehung und Pflege der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek vgl. R. Haas, „Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 37 (1930), S.51ff.

4 Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann, Bd.1: Cantaten zum gottesdienstlichen Gebrauch*, Frankfurt 1982, 2/1988.

5 Werner Menke, *Thematisches Verzeichnis der Vokalwerke von Georg Philipp Telemann*, 21 Bde. (machinschr. in Frankfurter Universitätsbibliothek Joh. Chr. Senckenberg, Sig. HB 20: H800), vollständig erschlossen im Datenbank des Verfassers.

Wenden wir uns nun dem ersten, interessanteren Band dieser Sammlung zu. Er enthält insgesamt 14 Kantaten, die sich zunächst in folgende Gruppen aufteilen lassen:

- (1) 7 Konkordanzen zu Werken, die von Menke schon erschlossen worden sind (die Titel 1-3, 6-7, 10 und 12)
- (2) 2 Kantaten, die bei Menke als verschollen verzeichnet sind (die Nummern 9 und 13), und schließlich
- (3) 5 Werke, die sich in keinem Verzeichnis Telemannscher Werke befinden (die Nummer 4, 5, 8, 11 und 14).

Wie im Falle des zweiten Teils dieser Sammlung wird aber auch hier die Erschließung des Inhalts durch eine Besonderheit der Überlieferung erschwert. Einen Hinweis hierauf ergab folgende Untersuchung der strukturellen Anlagen dieses Repertoires.

Wir stellen zuerst fest: die Kantaten in Gruppe 1 stammen aus folgenden Telemann'schen Jahrgängen: aus dem sog. „Sizilianischen“ (Nr.1)⁶, dem „Concertirenden“ (Nrn. 2, 3, 7)⁷, dem „Zweiten Helbig'schen“ (Nr.6)⁸, dem „Ersten Lingischen“ (Nr.10)⁹ und dem „Eisenachschen“ (Nr.12)¹⁰. Auffallend ist nun, daß die restlichen sieben Kantaten — die Kantaten in den Gruppen zwei und drei — a l l e dieselbe Anlage aufweisen, nämlich die etwas ungewöhnliche Reihenfolge von **Sinfonia - Recitativo** (oft aufgeteilt zwischen zwei Sängern) – **Aria – Choral – Aria – Coro**, die für den **Zweiten Lingischen Jahrgang** charakteristisch ist¹¹. Könnte es sich hier, so fragt man sich etwas verblüfft, um sieben Kantaten aus demselben Jahrgang handeln? Und wieder ist es eine Gegenüberstellung der Texte dieser sieben Kantaten mit dem überlieferten Textdruck, die diese Annahme bestätigt¹². Nicht vorangestellte Choräle versperren uns jetzt den Blick, sondern fehlende Texte der ersten Rezitative bei den Kantaten der Gruppe 3 — das Fehlen also der ersten textierten Sätze dieser Kantaten, die zu deren Identifizierung normalerweise herangezogen werden. Die Kantaten Nr. 4 und 5 lassen sich beispielsweise folgendermaßen erfassen:

4. 2.n.Ep. „Mein Wille lieget dir zu Füßen“

Sinfonia; v1&2, vla, bc; 2/2, a-moll

Recitativo (T,S): (ohne Text)

Aria (S): Mein Wille lieget dir zu Füßen; v1/2, vla, bc; 3/4, a-moll

Choral: (ohne Text; Melodie: Wer nur den lieben Gott läßt walten)

Aria (T): Wenn meine letzte Stunde wird erscheinen; v1&2, vla, bc; 6/8, C-Dur

Coro (SATB): Bleibe in Gottes Wort; con stromenti; 2/2->3/4, a-moll

5. 3.n.Ep. „Wir fallen auch für dir“

Sinfonia; v1&2, vla, bc; 9/8, g-moll

Recitativo (A): (ohne Text) -> Recitativo Accomp. (B): Wir fallen auch für dir;

Aria (S): Ach! niemand heilt so gern wie du; v1&2, vla, bc; 3/8, g-moll

Choral: Es ist kein

Aria (T): Wie schön seyde ihr; v1&2, vla, bc; 2/2, g-moll

Solo (S)+Coro (SATB): Preiset mir mir den Herrn; con stromenti; 2/2->6/8, B-Dur

Ein Vergleich der Sätze 3-6 dieser zwei Kantaten mit den entsprechenden Texten für diese Sonntage in

6 Dieser Jahrgang vertont Joh. Fr. Helbig's *Aufmunterung zur Andacht ...* Eisenach 1720.

7 Erdmann Neumeister, *Texte zur Musik ...* Frankfurt 1716/17.

8 Johann Friedrich Helbig, *Harmonisches Lob Gottes ...* Frankfurt 1726/27

9 Hermann Ulrich von Lingen, *Poetische Andachten ...* Frankfurt 1723/24.

9 Erdmann Neumeister, *Geistliches Singen und Spielen ...* Gotha 1711.

11 Hermann Ulrich von Lingen, *Poetische Aufmunterung zur Andacht ...* Eisenach 1728

12 Poetische / Aufmunterungen / Zur / Andacht, / Anhörung / Des Göttlichen Worts. / Und Führung / Eines Christlichen Lebens, / Nach Anleitung derer / Sonn- und Festtäglichen / Evangelien / eingerichtet, / Und / In der Haupt=Kirche zu St. / Georgen in Eisenach Musicalisch / abgesungen / Von / Der Hoch=Fürstl. Capelle. / Eisenach, gedruckt bey Joh. Adolph Boëtio, F. G. Hof=Buchdr. / 1728 [Archiv der Superintendentur Eisenach, Sign. 2345, vgl. C. Oefner in *Magdeburger Telemann Studien* V, S. 36ff.] Dieser Kantatenjahrgang wurde auch fast vollständig in Hamburg im Kirchenjahr 1728/29 aufgeführt; die Texte sind in einer Sammlung von Hamburger Textdrucken enthalten, die heute im Hamburger Staatsarchiv unter der Signatur A 534/245 („Sammlung O.C. Gaedechens“) aufbewahrt wird. Der Verfasser möchte sich an dieser Stelle bei Frau Dr. Ute Poetzsch der *Telemann Auswahl* und vor allem bei Herrn Wolfgang Robsch, Superintendent des Eisenacher Archivs für ihr freundliches Entgegenkommen bei der Erschließung dieser Handschrift bedanken.

von Lingens *Poetische Aufmunterungen* zeigt, daß es sich hierbei um die von Menke als verschollenen vermerkten Kantaten TVWV 1:843v. „In ihren Bitten sind die meisten unverständlich, stolz und blind“ und TVWV 1:271v. „Der Herr ist nahe allen denen, die ihn mit Ernst anrufen“ handelt. Der Vergleich liefert außerdem die fehlenden Texte der Rezitative, wie sich an der musikalischen Deklamation zweifelsfrei ergibt:

[Mus. Bsp. 4. 2.n.Ep. „Mein Wille lieget dir zu Füßen“: 2. Rezitativ]

Das allerwichtigste Ergebnis dieser Identifikation dürfte aber sein, daß damit die Musik von sieben als verschollen geltenden Kantaten Telemanns wieder zugänglich ist.

Die Handschrift hat nach diesen neu gewonnenen Erkenntnissen folgenden Inhalt (die Titel der sieben nun wieder vorhandenen Kantaten sind hier fett gedruckt):

Telemann, Georg Philipp Cantus sacri per circulum anni, numero 41, pro plurimis dominicis et singulis festis diebus ecclesiae reformatae, una vel pluribus vocibus, comitantibus instrumentis decantandi. [41 Motetten auf die Sonn- u. Festtage] (Part.)

XVIII. Jh. 109 et 205 fol.

Vol.I: Mus.Hs.15.532, Bd.I

1. 1a-8a. “Dominica I. adventus: Machet die Thore weit”. 8b vacat.
= **TVWV 1:1074**
2. 9a-15a. “Dom. II. adventus: Hütet euch, dass eu’re Herzen”. 15b-16b vacant.
= **1:811**
3. 17a-26b. “Dom. post nativit. Christi: Danket dem Herrn”.
= **1:157**
4. 27a-34a. “Am andern Sonntage nach Epiph.: Mein Wille lieget dir zu Füßen”. 34b vacat.
[= **1:943 v. “In ihren Bitten sind die meisten unverständlich, stolz und blind”**];
2. Lingenscher Jhg.]
5. 35a-42b. “Dom. III. post Epiph.: Wir fallen auch für dir.”
[= **1:271 v. “Der Herr ist nahe allen denen, die ihn mit Ernst anrufen”**];
2. Lingenscher Jhg.]
6. 43a-47b. “Am 3ten Sonntage nach Epiph.: Warum währt doch unser Schmerz”.
= **1:1503**
7. 48a-55b. “III. post Epiph.: Spricht der Herr”.
= **1:1394**
8. 56a-63a. “Sexagesimae: Komm du edles Wort”. 63b vacat.
[= **1:107 v. “Auf! Reiniget das Feld der ungeschlachten Herzen”**];
2. Lingenscher Jhg.]
9. 64a-71b. “Am Sonntage Septuagesime: Wie mancher, der nach seinem Wahn”.
= **1:1631 v., 2. Lingenscher Jhg.**
10. 72a-81b. “Dom. septuagesimae: Aus Gnaden seid ihr selig worden”.
= **1:112**
11. 82a-87a. “Dom. reminiscere: Stelle dich nur, wie du willst”. 87b vacat.
[= **1:325 v. “Der wahre Glaub und ein inbrünstigen Vertrauen”**];
2. Lingenscher Jhg.]
12. 88a-92a. “Dom. Palmarum: Nun kömmt die grosse Marterwoche”. 92b-93b vacant.
= **1:1179**
13. 94a-101a. “Am Sonntage Quasimodogeniti: **Der Satan bläst oft den frömmsten Christen den Zweifel ein**”.
101b vacat.
[= **1:315 v., 2. Lingenscher Jhg.]**
14. 102a-109b. “Fest. annunciationis Mariae: Hinweg, betrügerische Lüste”.
[= **1:314 v. “Der Ruf des Herrn, o Mensch, klopft oft an deine Seele”**];
2. Lingenscher Jhg.]

Cantus sacri per circulum anni, numero 41, pro plurimis dominicis et singulis festis diebus ecclesiae reformatae, una vel pluribus vocibus, comitantibus instrumentis decantandi. [41 Motetten auf die Sonn- u. Festtage] (Part.)

XVIII. Jh. 109 et 205 fol.

Vol. II: Mus.Hs.15.532 Bd.II

1. 1a-5b. “Dom. Cantate: O heiligwerther Gottesgeist”. 6a-6b vacat.
[= **1:1552 “Wenn aber der Tröster kommen wird”**]
2. 7a-13b. “Dom. Cantate: Christus ist nicht eingegangen”. 14ab vacat.
= **1:150**

3. 15a-20a. "Dom. Jubilate: Zion klagt mit Angst". 20b vacat.
[= **1:1731 "Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen"**]
4. 21a-30a. "Rogate: Erhöre mich, wenn ich rufe". 30b vacat.
= **1:459**
5. 31a-40a. "Festo ascensionis: Christus ist aufgefahren". 40b vacat.
= **1:145**
6. 41a-45a. "Festo Trinitatis: Wie heilig ist der Ort". 45b-46b vacant.
= **1:376**
7. 47a-54a. "Festo Trinitatis: Gelobet sei Gott". 54b vacat.
= **1:607**
8. 55a-61b. "Dom. I. post Trinitatis: Es wird ein unbarmherzig Gericht". 62ab vacat.
= **1:542**
9. 63a-69a. "Dom. V. post Trinit.: Gib mildiglich dein Segen". 69b-70b vacant.
[= **1:1751 "Der Segen des Herrn macht reich ohne Mühe"**]
10. 71a-76a. "Dom. V. post Trinit.: Habe deine Lust an dem Herrn". 76b vacat.
= **1:705**
11. 77a-84a. "(Dom.) VIII. post Trinit.: Sehete nun zu". 84b vacat.
= **1:1262**
12. 85a-90a. "Dom. IX. post Trinit.: Der Reiche verlässt sich". 90b vacat.
[= **1:227 "Den Reichen von dieser Welt"**]
13. 91a-96b. "Am 10. Sonntage nach Trinitatis: Ach Gott vom Himmel".
= **1:14**
14. 97a-104a. "Dom. XI. (post) Trinit.: Ach, was soll ich Sünder". 104a-105b vacant.
[= **1:858 "Ich sage euch, dieser ging hinab"**]
15. 106a-111b. "Dom. XII. post Trinit.: Liebe, danke meine Seele".
[= **1:1054; Ffm: "Lobe den Herrn meine Seele"**]
16. 112a-117a. "Dom. XIV. post Trinit.: Herr, siehe meinen Jammer". 117b vacat.
= **1:1313**
17. 118a-124b. "Dom. XVI. post Trinit.: Es ist allhier ein Jammerthal". 125ab vacat.
= **1:498**
18. 126a-133a. "Dom. XVII. post Trinit.: Haltet fest an der Dehmuth".
= **1:716**
- (19. 133b. "Wir haben ein festes und prophetisches Wort". (Textus sine notis musicis.)
[= **1:1663 ??**]
20. 134a-138b. "Dom. XVIII. post Trinit.: Der Herr hat gesagt zu meinem Herrn". 139ab vacat.
= **1:260**
21. 140a-147b. "Dom. XVIII. post Trinit.: Wer da? Saget".
= **1:1575**
22. 148a-155a. "Dom. XX. post Trinit.: So leget nun ab". 155b vacat.
= **1:1367**
23. 156a-163a. "Dom. XXI. (post) Trinit.: Mein Kind, verwirff die Zucht". 163b vacat.
= **1:1128**
24. 164a-172a. "(Dom.) XXII. post Trinit.: Mein Gott, ich schäme mich". 172b-173b vacant.
= **1:1114**
25. 174a-182a. "(Dom.) XXIII. post Trinit.: Der Gottlose ist wie ein Wetter". 182b-183b vacant.
= **1:251**
26. 184a-190a. "(Dom.) XXV. post Trinit.: Glaubet nicht einem jeglichen Geist". 190b-191b vacant.
= **1:627**
27. 192a-199b. "Dom. XXV. post Trinit.: Die Gott vertrauen, die erfahren".
= **1:344**
28. 200a-205b. "(Dom.) Jubilate: Gib mir ein fröhlich Hertz".
= **1:623**

Es stellt sich schließlich die Frage, von wem und für wen die Sammlung kopiert worden ist — und hier müssen wir uns mit einigen weniger handfesten Vermutungen als im Falle des Repertoires zufrieden geben, mit Szenarien, die aber nicht ganz uninteressant sind.

Die Handschrift scheint nicht zum „Fonds Kiesewetter“ zu gehören, wie ursprünglich angenommen; sie ist also kein ortsfremdes Objekt aus der Sammlung des Musikhistorikers und früheren (von 1821 bis 1843) Vizepräsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien¹³. Diese Sammlung enthält lediglich folgende

¹³ Aus dem Vorwort des Katalogs *Fonds Kiesewetter* im Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien: „Raphael Georg Kiesewetter, Edler von Wiesenbrunn (1773-1850). Musikhistoriker; ab 1792 Jusstudium in Wien; 1794 in Kriegskanzlei, 1801 Beamter im Hofkriegsrat; nebenbei Studium bei Johann Georg Albrechtsberger; 1821-1843 Vizepräsident der

Werke Telemanns — deren Überlieferung in Wien Menke offensichtlich übersehen hat:

TVWV 5:5 „Betrachtung der neunten Stunde an dem Todestag Jesu“

TVWV 6:3 „Donnerode“

TVWV 5:6 „Der Tod Jesu“

TVWV 1:681 Kantate „Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte“ (die längere, Berliner Fassung in einer Abschrift von Alois Fuchs aus dem Jahr 1830).

Der Eintrag in Joseph Mantuanis Katalog¹⁴ verzeichnet auch eine ältere Signatur für unsere beiden Kantatenbände (A.N.48.D.89), die wohl auf die Katalogisierungsarbeit von Anton Schmid zurückzuführen ist, ein Hinweis, daß diese Handschrift wohl schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, also bevor Kiesewetters Nachlaß im Jahre 1847 eintraf, in der Bibliothek vorhanden war¹⁵.

Es sind aber vor allem die *W a s s e r z e i c h e n* der verwendeten Papiere, die am deutlichsten gegen die These einer aus dem protestantischen Nordwesten importierten Handschrift sprechen. Eine erste Untersuchung dieser Zeichen fördert nämlich in erster Linie Zeichen zutage, die große Ähnlichkeiten mit Zeichen aufweisen, die von Georg Eineder in seinem Katalog der Papiermühle des ehem. K. und K. Reichs zusammengetragen worden sind¹⁶.

Die Annahme einer österreichisch-ungarischen Herkunft der Handschrift stellt uns allerdings vor die schwierige Frage nach Evangelischen Regungen im überwiegend Katholischen K. und K. Kaiserreich, ein umfangreiches Thema mit dem wir uns hier aus Platzgründen nur sehr oberflächlich befassen können.

Der heutige Wien-Tourist denkt zuerst unwillkürlich an die zwei Evangelischen Kirchen in der Innenstadt, die Evangelischen Gemeinden H.B. („Helvetischen Bekenntnisses“ oder „reformiert“) und A.B. („Augsburgischen Bekenntnisses“ oder „Lutheraner“), deren 1783 als Reaktion auf das 1781 verfügte Toleranz-Edikt Kaiser Josephs II. eingeweihte Gotteshäuser, einträchtig nebeneinander in der Dorotheergasse stehend, in einer Graphik aus dem späten 19. Jahrhundert festgehalten sind.



Die Haltung der ersten, zwinglisch-calvinistisch geprägten Gemeinde der Musik gegenüber könnte aber über Jahrhunderte hinweg bestenfalls als ambivalent bezeichnet werden und sah höchstens ein Psalmensingen unter der Leitung eines Vorsängers vor, wobei die Orgel vor oder nach dem Gottesdienst erklingen konnte¹⁷.

Die Kirche der Lutheraner dagegen (links im Bild) verspricht auf den ersten Blick etwas interessanter zu

Gesellschaft der Musikfreunde, Wien. Sammlung, Partituren alter Musik (Handschriften und Drucke). Geschenk 1847.“

14 Vgl. Fußnote 1.

15 Anton Schmid ist im Alter von 31 Jahren im Jahre 1818 in die Hofbibliothek eingetreten und hat dort bis zu seinem Tode im Jahre 1857 gewirkt, vgl. Robert Haas, „Die Musiksammlung der Nationalbibliothek in Wien“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 37 (1930), S.51ff.

16 Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum 1960 (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia or Collection of Works and Documents Illustrating the History of Paper*, General Editor E.J. Labarre, Bd. VIII).

17 Vgl. Klaus Hehn, „Musik in der Reformierten Stadtkirche“, in: Peter Karner (Hrsg.), *Die Evangelische Gemeinde H.B. in Wien*, Wien 1986, s. 118f.

sein; schließlich spielte die Musik im Lutheranischen Gottesdienst in Anlehnung an die verbürgten Vorlieben des großen Reformators seit jeher eine sehr wichtige Rolle. Außerdem hatte die im Jahre 1783 neu eingeweihte Gemeinde eine ältere Kirche übernommen, die Kirche „St. Maria Königin der Engel“, die von Elisabeth, der Tochter Kaiser Maximilians II. und Witve König Karls IX. von Frankreich (der 1572 die sog. „Bartholomäusnacht“ angeordnet hatte) um 1580 gestiftet worden war. Das 1782 von Joseph II. aufgehobene sog. „Clarissencloster“ war aber ein kontemplativer katholischer Frauenorden¹⁸, der als Entstehungsort unserer Handschrift wohl nicht in Frage käme. Und auch später, nach 1783, waren trotz des Toleranzedikts den Entfaltungsmöglichkeiten der Gemeinde enge Grenzen gesetzt, die höchstwahrscheinlich negative Auswirkungen auf eine evtl. Musikpraxis gehabt haben dürften. Nach des Kaisers Bestimmungen mussten z.B. die drei Türme der Klosterkirche abgetragen werden und in der Dorotheergasse ein Straßentrakt errichtet werden, wodurch dem „Bethause der Augspurgischen Religions-Verwandten“ das Aussehen eines gewöhnlichen Wohnhauses gegeben werden sollte. Außerdem fehlten der Gemeinde in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts nach Auskunft des heutigen Landeskantors Matthias Krampe sehr wahrscheinlich die finanziellen Mittel, um eine „ordentliche Kirchenmusik“ zu unterhalten¹⁹.

Aber auch wegen der immer wieder auftretenden Repressalien des katholischen Kaiserhauses kommt Wien — abgesehen von den ausländischen Gesandtschaften (wie der Schwedischen), die extraterritoriale Rechte besaßen — als Entstehungsort der Handschrift nicht ohne weiteres in Frage. Andere Entfaltungsmöglichkeiten für eine Evangelische Kirchenmusik sind in dieser Zeit und früher nur schwer auszumachen und wir vernehmen lediglich ein gelegentliches Aufblitzen in der sonst dunklen liturgisch-politischen Landschaft Österreich-Ungarns. Ein solches Aufblitzen soll aber hier erwähnt werden, ein Fall, der wohl über 150 Jahre vor Entstehung unserer Kantatensammlung etwas von den Möglichkeiten aber auch von der Problematik einer protestantischen Kirchenmusik im katholischen Reich ahnen läßt.

In der Ungarischen „königlichen Freystadt“ Sopron (Ödenburg), in einer kleinen Ausbuchtung der Österreichisch-Ungarischen Grenze nahe Wiener Neustadt gelegen, hatten reformierte Kräfte seit dem frühen 16. Jahrhundert einen sympathischen Zufluchtsort ausgemacht, wo sie ihre Religion und ihre Kultur ausleben durften.



Den ungarischen Magnaten und Städten war außerdem 1606 im Wiener Frieden die Religionsfreiheit zugesichert worden als Gegenleistung für die Unterstützung im Kampf gegen die Türken. Im selben Jahr wurde eine evangelische Schule eingerichtet, deren Schüler einen wichtigen Beitrag zum musikalischen Leben der Stadt leisteten. Zu ihnen gehören die späteren Komponisten Samuel Capricornus und Johann Kusser.

Einer, der besonders von diesen toleranten und kulturfreudigen Zuständen in Sopron profitiert hat war der Komponist Andreas Rauch (1592-1656). Geboren im niederösterreichischen Pottendorf, wurde Rauch durch seinen Stiefvater, dem wohlhabenden Arzt und „Haereticus“ Georg Ludwig Mossbach im lutherischen Glauben erzogen und darf sich im Alter von 18 Jahren

bereits als „bestellter Organist der löblichen Evangelischen dreyen Landsstände in Österreich under der Enns“ in Hernals [nahe Linz] bezeichnen²⁰. Kaiser Matthias hatte den Protestanten 1609 in der Kapitulationsresolution weitgehende Zugeständnisse eingeräumt, was zu einem Aufblühen der „Christl. Evangelischen Gemeinde“ in Hernals geführt hatte; man sprach in dieser Zeit von „kunstreichen Musikanten, Orgeln, Instrumenten, Posaunen, Dolcianen und Saitenspielen“ der Stadt. Diese idyllischen Zustände waren nur von kurzer Dauer und unter den aggressiveren Aufwallungen der Gegenreformation

17 Gegründet um 1212 von Clara von Assisi (1194-1253), den Franziskanern sehr nahe stehend.

19 Der Verfasser möchte sich an dieser Stelle bei Mag. Krampe für die hilfreiche Beratung — beim „Mélange“ im Bräuner Hof gegenüber den zwei oben genannten Kirchen gelegen — herzlich bedanken!

20 Diese und alle andere Rauch betreffende Informationen verdankt der Verfasser dem gedruckten Kommentar von Florian Wiegner zu einem Konzert mit Musik dieses Komponisten, der am 12. April 2007 in der Reformierten Stadtkirche, Wien, unter der Leitung von Landeskantor Matthias Krampe stattfand.

unter Kaiser Ferdinand II (1578 – 1637) wurden die evangelischen Gemeinden Österreichs sukzessive zerschlagen. Rauch musste fliehen, zuerst nach Inzersdorf und schließlich 1628 über die Grenze nach Sopron, wo er 1629 Organist der Stadt und schließlich bis zu seinem Tode im Jahre 1656 „Civis Sopronensis“ wurde.

Für unsere Zwecke wäre es sicherlich reizvoll, die Entwicklung der Evangelischen Kirchenmusik in Sopron/Ödenburg — erhaltene Archivalien vorausgesetzt — bis ins 18. Jahrhundert weiter zu verfolgen, was aber den Rahmen dieses vorläufigen Berichtes deutlich sprengen würde. Auf jeden Fall sollte die Wiederentdeckung von sieben als vermißt geltende Kantaten Telemanns im Wiener Bestand einen Anreiz bieten, uns für ein Evangelisches Umfeld im Katholischen Österreich-Ungarn, aus dem die Handschrift Wn 15.532 zu stammen scheint, zu sensibilisieren.

- Eric F. Fiedler

Von Frankfurt nach London: Eine kurze Geschichte der Musikbibliothek Paul Hirsch

Fast drei Jahrzehnte lang galt die Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt am Main als kulturelle Institution, die sowohl das Musikleben der Stadt als auch die Forschungsmöglichkeiten für Studierende und Wissenschaftler – letztere reisten z. T. eigens von weither an – auf vielfältige Weise bereicherte und erweiterte. Wenn auch die Musik Telemanns keinen besonderen Sammlungsschwerpunkt Hirschs darstellte, so spielten einige Drucke von Telemanns Werken, die in der Bibliothek vorhanden waren, doch eine gewisse Rolle, als die nationalsozialistischen Behörden im Sommer 1936 versuchten, die Sammlung zu beschlagnahmen. Dies mag ein Anlass sein, hier eine kurze Geschichte der Bibliothek und ihres Sammlers zu skizzieren.

Paul Adolf Hirsch wurde 1881 als viertes von fünf Kindern in Frankfurt am Main in eine begüterte und kunstliebende Industriellenfamilie hineingeboren. Er erhielt eine kaufmännische Ausbildung in der Firma seines Vaters, die er später auch übernehmen sollte. Zudem war Hirsch Schüler von Adolf Rebner und entwickelte sich zu einem versierten Geiger und Bratscher. Paul Hirschs Musikbibliothek beruhte, wie auch die Kunstsammlung seines Bruders Robert von Hirsch, nicht auf einem ererbten Bestand, sondern sie wurde von ihm selbst aufgebaut. Nach den Vorstellungen Hirschs sollte sie die Kriterien einer wissenschaftlichen Bibliothek erfüllen und als solche für die Öffentlichkeit nutzbar sein. Wissenschaftliche Bedeutung, gute Erhaltung, Seltenheitswert, Typographie, Einband und Ausstattung: Diese Grundsätze spiegeln die für Paul Hirsch charakteristische Mischung aus wissenschaftlichen und bibliophilen Interessen, die die Individualität und den Reiz seiner Sammlung ausmachte. Von einigen Ausnahmen abgesehen enthielt die Sammlung vor allem Drucke.

Bereits in den frühen Jahren seiner Sammeltätigkeit beteiligte sich Hirsch an Ausstellungen, gab Kataloge heraus und machte sich so einen Namen unter Musikwissenschaftlern wie unter Bibliophilen. Hirsch war insbesondere stolz auf seine Kollektion von Wiegendrucke; er war in der Lage durch seine Sammlungsbestände die Geschichte des Notendrucks von den Anfängen bis in die Neuzeit ausführlich zu dokumentieren. Die Kataloge und Publikationen, die zum Teil nur in geringen Auflagen als Privatdruck erschienen und bald vergriffen waren, sind fast alle in der Frankfurter Universitätsbibliothek vorhanden, so z. B. der „Katalog einer Mozart-Bibliothek“ von

1906, erschienen in einer Auflage von 100 nummerierten Exemplaren; das Exemplar enthält einen handschriftlichen Widmungseintrag Hirschs für die Rothschild'sche Bibliothek.

Besonders hervorzuheben sind die beiden Reihen der „Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch“. Gemeinsam mit Johannes Wolf gab Hirsch als Reihe 1 zwölf Bände heraus, die vor allem Nachdrucke aus den Beständen der Musikbibliothek enthielten. Als Reihe 2 erschien ein umfangreicher und aufwendig gestalteter vierbändiger Katalog der Bibliothek, den Hirsch zusammen mit der Musikwissenschaftlerin Kathi Meyer-Baer erarbeitete.

Die Bibliothek war seit 1909 für Benutzer geöffnet. Die Benutzerbücher aus den Jahren 1923 bis 1935, die sich in Hirschs Nachlass in London erhalten haben, dokumentieren lebendiges Forschen und Arbeiten in der Musikbibliothek und lesen sich streckenweise wie ein Namensverzeichnis des Frankfurter Musiklebens jener Jahre. Es sei hier nur kurz angerissen, dass Hirschs vielfältiges und großzügiges kulturelles Engagement auch eine Reihe von mehr als 400 Kammermusikabenden in seinem Haus (Hirsch fungierte als Primarius seines „Hausquartetts“) sowie die Ausrichtung von Tagungen, z. B. der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft im Jahr 1928, umfasste. Außerdem war Hirsch Gründer und Vorsitzender der Frankfurter Bibliophilen-Gesellschaft, die unter anderem Vorträge und Ausstellungen zum Thema Buchkunst in der Öffentlichkeit organisierte.

Im Juni 1936 wurde der Stadtverwaltung bekannt, dass Paul Hirsch Frankfurt verlassen wollte. Die Behörden wollten die Abwanderung der Musikbibliothek nach England um jeden Preis verhindern. Anfang Juli 1936 schrieb Oberbürgermeister Friedrich Krebs daher an den Stadtrat Rudolf Keller: „Wie Sie wissen, verlegt Herr Hirsch, Neue Mainzerstrasse, seinen Haushalt nach London. Er besitzt eine der bedeutendsten [sic] musikwissenschaftlichen Bibliotheken (er ist u. a. im Besitz der Originaltotenmaske von Beethoven), die als Kulturgut einen unschätzbaren Wert darstellt. Ich bitte Sie prüfen zu lassen, ob der Eigentümer Hirsch für das Verbringen dieser hohen Kulturwerte ins Ausland die erforderliche Genehmigung erwirkt hat [...] und ob wir nicht irgend ein Beschlagnahmerecht zu Gunsten der Stadt Frankfurt a. M. ausüben können, um diese Werte in irgendeiner Form hier zu behalten.“ Es mutet wie ein hilfloser Versuch an, das „Deutschsein“ der Sammlung Hirsch durch die auch im folgenden Schriftverkehr fortwährende Erwähnung der „Originaltotenmaske von Beethoven“ zu bekräftigen und ihren „Kulturwert“ dadurch zu umreißen. Die persönliche Hingabe Hirschs, seine Sammlungsprinzipien und seine kulturelle Verwurzelung im deutschen Bürgertum des ausgehenden 19. Jahrhunderts passten hingegen nicht mehr in das Bild des „Fremdrassigen“, der allein „kraft materiellen Besitzes“ eine Sammlung aufgebaut hatte, die „unschätzbare nationales Kulturgut enthält, das der deutschen Wissenschaft und dem deutschen Volke nicht verloren gehen darf“.

Hirsch gelang es im Sommer 1936, große Teile der Bibliothek nach England zu retten, bevor die Ausfuhr der Sammlung durch die Behörden offiziell untersagt wurde. In Frankfurt zurückgeblieben waren jedoch 24 Kisten und einige Pakete, die in den Lagerräumen der Spedition Fermont beschlagnahmt wurden. Die Information, Hirsch habe eine Totenmaske Beethovens besessen, stellte sich als Irrtum heraus. In dieser Situation war es für Hirsch von Vorteil, durch die Unterstützung des englischen Musikwissenschaftlers Edward Dent bereits einen Vertrag mit der Universität Cambridge geschlossen zu haben, wodurch seine Sammlung komplett als Leihgabe an die dortige Universitätsbibliothek gegangen war. Die Einigung mit dem Innenministerium in Berlin sah schließlich vor, dass Paul Hirsch der Stadt Frankfurt „geschenkweise“ sieben Bände aus den beschlagnahmten Kisten (die auch die komplette Bucheinbandsammlung seiner Ehefrau Olga enthielten) überlassen musste, der Rest konnte nach Cambridge gebracht werden. Zu diesen der Stadt zwangsweise überlassenen Sammlungsgegenständen gehörte u. a. „ein Bündel Kantaten von Telemann“, das von den herangezogenen Sachverständigen Joachim Kirchner, dem Leiter der Bibliothek für neuere Sprachen und Musik (ehemals Rothschild'sche Bibliothek), und Joseph Müller-Blattau vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität als „von lokalgeschichtlichem Interesse“ identifiziert worden war.

Olga und Paul Hirsch haben Ende 1948 diese erzwungene Schenkung angefochten. Die Nachforschungen in Frankfurt nach den zurückgebliebenen Stücken gestaltete sich jedoch äußerst zäh. Zudem stiftete die Formulierung „ein Bündel Kantaten von Telemann“ einige Verwirrung, was dazu führte, dass man in der Stadt- und Universitätsbibliothek ausschließlich nach Handschriften suchte. Paul Hirsch wies jedoch im Laufe des Verfahrens mehrfach darauf hin, dass es sich um Drucke aus dem 18. Jahrhundert handele. Das im Januar 1950 zur Rückerstattung an Hirsch bereitgelegte Manuskript einer Kantate Telemanns wies Hirsch folgerichtig zurück, da es niemals in seinem Besitz gewesen war. Im März 1951, wenige Monate vor Hirschs Tod im November 1951, tauchten schließlich 49 gedruckte Kantaten Telemanns auf; das „Bündel“ war gefunden. Um welche Kantaten es sich handelte, lässt sich gegenwärtig nicht zweifelsfrei rekonstruieren, da die betreffenden Drucke noch nicht katalogisiert waren und in Hirschs vierbändigem Katalogwerk daher nicht auftauchen.

Die Musikbibliothek Paul Hirsch war bis 1946 in den Räumen der Universität Cambridge untergebracht. Hirsch entschied sich dann, die Sammlung an das British Museum zu verkaufen. Die Integration einer Büchersammlung in eine öffentliche Bibliothek war für den Frankfurter Bibliophilen und Antiquar Moriz Sondheim im Jahr 1932 eine schmerzhafteste Vorstellung: „Büchersammlungen zerflattern früher oder später in alle Winde, wenn sie nicht in die Bestände einer öffentlichen Bibliothek geraten, wo sie meistens in ihre Atome aufgelöst werden und auch in einem großen All untergehen.“ Aus der heutigen Sicht jedoch, mit dem Wissen um das Schicksal vieler Bibliophilen und Antiquare und ihrer Büchersammlungen in den Jahre 1933 bis 1945, stellt sich die Integration der Musikbibliothek Paul Hirsch in eine öffentliche wissenschaftliche Bibliothek als großen Glücksfall und wohl einzige Möglichkeit dar, die Sammlung geschlossen zu erhalten. Die Musikbibliothek von Paul Hirsch steht somit – heute als „Paul Hirsch Collection“ und Teil der Musikabteilung der British Library – seit beinahe 100 Jahren für die öffentliche Nutzung zur Verfügung.

- Kathrin Massar

**Classified information?? Some suggestive problems and solutions Re:
The classification of “Die Fortsetzung des harmonischen Gottesdienstes” 1731/2.**

When wishing to tackle seriously, better understand, or refer with handy access to the vast plenitude of Telemann’s Cantatas, the initially bewildering or even daunting number of Works, can at first sight seem almost impossible to take in, or negotiate with any ease; thankfully, we are not left without any „Maps & Compasses“ in the form of useful reference material, with which to navigate through the numerous vocal Works. Equally, as many Cantatas fall neatly into specifically conceived cycles or “Jahrgänge” each assigned particular traits, aesthetic, musical & spiritual ideals whilst aiming for befitting expression, depictions and effective delivery of the Cantata’s message, certain identifying features emerge.

Two just such handy reference works are Vol.1 & 2 of Werner Menke’s “Thematische Verzeichnis”, which first appeared in the mid-1980s, Vol. 1 deals with the Church Cantatas. One has to salute the mammoth undertaking to catalogue and establish a good, however not perfect “working” Map around Telemann’s vocal Works. It is particularly interesting to glance at details of when the Cantatas were performed in Hamburg, especially the very early cycles, as these came from previous cycles, notably Frankfurt cycles.

In some regards, the sparkling little “gemstones” of spiritual music that make up the 72 Cantatas of the *Harmonische Gottesdienst* reflect the general yet gradual acceptance of Telemann’s Cantatas into wider spheres of musical activity & interest, being not unlike the gradual acknowledgement of the instrumental music through just a handful of Suites and Sonatas in the early history of Telemann awareness.

The 1725/6 cycle of the Harmonische Gottesdienst contains many hidden delights & surprises within the works wonderfully elegant and concise, flowing cantabile guises & musico-poetic devices for Solo Voice, one instrument and b.c. Following in the wake of what must have been a publishing success came: “Die Fortsetzung —(Further instalment, supplement, extension)- “The Continuation” (of)- des harmonischen Gottesdienstes” in 1731/2. These works do indeed feel like a progression, an enhanced extension of the 1725/6 cycle; plus one senses an intensification in the overall musical expression & scope which can go from the deeply harrowing to lilyingly sublime.

To be able to clearly identify Works from the vast array of Telemann’s Cantatas, we don’t just have the Titles to go by, but TWV- or perhaps more correctly TVWV-numbers. Also some cantata cycles were known and unified in their time under collective headings “French-cycle”, “Concerto- or Italian-cycle”, “Cycle without recitative”, “Siciliano-cycle”, “Zellischer-cycle” to cite just a few. Indeed, a whole stylistic gamut comes into view within defined artistic aims and the desired spiritual expressionism, among some very distinctive & diverse works.

Using an adaptation, a slight reversal of the oft-quoted arboreal analogy, the “little acorns” of the Fortsetzung’s reduced Chamber Cantatas actually come from much “larger Oaks”, Full-scale Cantatas; the latter apparently forming the Hamburg Church cycle of 1732. This of course implies two linked Cantatas, for want of a better definition: “A Mother-Work” and its “offspring”. On closer examination we begin to encounter a few odd and intriguing “snags” (Haken) which without care and attention could lead to confusion and the mistaken identity of Cantatas. Starting off, rather significantly with TVWV1:1 “Abscheuliche Tiefe” from the Fortsetzung there ARE in fact two Works behind this single Number, Both with the same Title!! One is a Chamber Cantata: One Voice, two instruments, Violetta/Bassoon and Flute & b.c., 2 Arias split by a Recitative, the other: SATB, 2Fl, 2Vi, Va, Vc & b.c. with 9 Movements: Aria(a), Recitative, Dictum, Recit, Dictum, Aria, Recit, Aria(b) Chorale. The Arias give as “a & b” were recast, restaged into the Chamber setting. This process of recasting, transposing, reducing finally produced the Cantatas of the “Druckjahrgang” (Published cycle) we know as the “Fortsetzung” 1731/2. The larger (Oaks) Works provided the Hamburg cycle of 1732, and were performed in Frankfurt 1741/2; it is from this latter source that we can see about 57 Extant Copies of the Full-scale Cantatas. Going back to the classification of TVWV1:1, in some listings the two obviously different Cantatas seem to share identical TVWV-numbers! These problems appear to be further compounded as another 16 Works from the Fortsetzung have exactly the same Titles for both the larger and smaller reduced settings! E.G. “Es fahret Jesus auf mit Jauchzen” Chamber Setting: 1 Voice, Tpt/Oboe, Vi, b.c. (3 Movements) “Es fahret Jesus auf mit Jauchzen” Full-setting: SATB, 2 Oboes, 3 Tpts, Strings, & b.c. (8 Movements). Yet both these Works have been presented as TVWV1:489. In certain situations the 16 Cantatas from the (extant) Fortsetzung Works with the same Titles, if also given the identical TVWV-numbers will be indistinguishable on paper.

To date only one pair of the Fortsetzung’s related Cantatas has come onto CD: “Gottliches Kind, laß mit Entzücken” (Capriccio 10741, now on Carus 83.180 too) TVWV1:1020 and the larger scale work “Kündlich gross ist das gottselige Geheimnis” also TVWV1:1020 (CPO 999 515-2). The identification of the first, “reduced” cantata as TVWV1:1020a would thus seem to be a very sensible idea.

Returning once more to TVWV1:1 “Abscheuliche Tiefe”, one could use the solution of TVWV1:1a for the Chamber setting, or perhaps use an outright distinction, if only one TVWV-number were available, possibly “KB” for Kleine/Kammerbesetzung and perhaps “VB” for Vollbesetzung?? TVWV1:1 KB and TVWV1:1 VB are clearly understood IF one saw a CD with simply TVWV1:1 on, we would have to ask the question: which version?

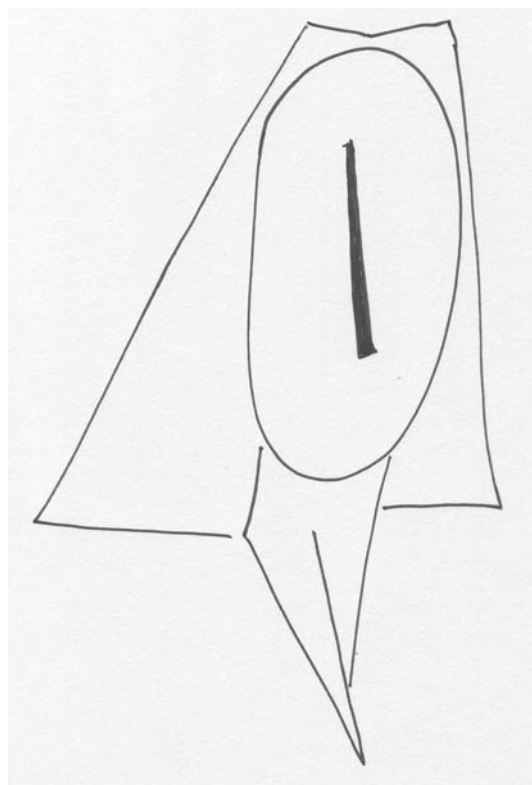
From the perspective of the Frankfurter Copies of the 1741/2 cycle there, originally the Hamburg cycle of 1732, we can readily see via Dr. Eric Fiedler’s, splendid “Frankfurter Konkordanz” (2nd Print of a Work-in-progress) from the Habsburger-Verlag, these larger-scale Works with their

specific Ms.Ff.Mus reference numbers; the subsequent indications of the reduced Fortsetzung Cantatas are given as being Titles from the 1731/2 Druckjahrgang. Unfortunately, Werner Menke's Fortsetzung listings confuse the Chamber setting's Titles with the Full-scale Works TVWV-numbers. The alert Telemann community and some music publishers are aware of the excellent editorial undertaking by PRB Productions, the fruits of Jeanne Swack's considerable & meticulous labours to present the complete Chamber settings of the Fortsetzung, the Druckjahrgang of 1731/2 in 7 hard-bound Volumes, but might not realise that Menke's numbering of the Cantatas has been used throughout. The apparent clash of references comes to a head, if, for example, one were to order TVWV1:1 from both Frankfurt and PRB Productions; 2 rather different results would ensue!

Quite fascinating to note that in the most recent "Telemann-Sonntagsmusiken" from Magdeburg, Booklet 2006/7, on Page 7 we can see the Fortsetzung Cantata "Zürne nur du alte Schlange" given as: TVWV1:1541a! Alles klar! A clear distinction indeed!

Whatever the final result or satisfactory solutions to these slight problems, or "snags" in the classification might be, one thing is very clear, with the ever-increasing numbers of Cantatas coming steadily in Editions and onto Recordings, a convenient method of identifying and distinguishing the two settings behind the single term "Fortsetzung" will have to be, at some stage, decided upon, even if it means just adding an "a" to the Full-scale Works (Menke) numbers. In the end, both Musicologists and Barockmusikfreunde will be grateful for these finer distinctions!

- D.A. Bellinger (Southampton)



Mitteilungsblatt der Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V.

Anschrift der Geschäftsstelle:
Frankfurter Telemann-Gesellschaft e.V.
c/o RISM-Zentralredaktion
Sophienstr. 26, D-60487 Frankfurt am Main
Tel: +49-(0)69-706231, Fax: +49-(0)69-706026
email: MSFalletta@t-online.de
<http://www.frankfurtertelemanngesellschaft.de>
<http://telemann.info>

Redaktion:
Eric F. Fiedler, Peter Cahn, Martina Falletta, Ann Kersting-Meuleman
Titelblattgestaltung:
Stefanie Adrian-Fiedler
Druck:
Habsburger Verlag, Frankfurt