

„Telemannischer Geschmack“ in Dänemark

Zur Geschichte der deutsch-dänischen Musikbeziehungen im 18. Jahrhundert

Von JOACHIM KREMER

Für die Musikkultur Schleswig-Holsteins im 18. Jahrhundert nahmen die Handelsstädte Lübeck und Hamburg eine wichtige Funktion wahr. Die Größe und Vielschichtigkeit z. B. des hamburgischen Musiklebens bewirkte, daß die Stadt dem Umland personelle Ressourcen bot und als vorbildgebender Maßstab diente. Nicht nur die Mobilität von Musikern wie Georg Österreich oder Reinhard Keiser zwischen Hamburg und Schleswig-Holstein, sondern auch das Versprechen des Bewerbers um das Flensburger Kantorat Johann Christoph Usbeck von 1774, er wolle die Musik „in einen solchen florisanten Zustand ... setzen, daß sie, wo sie der Hamburger nicht gleich, doch sehr nahe kommen“ werde,¹ belegt diese Funktion des hamburgischen Musiklebens. Die Lebenswege Johann Adolph Scheibes (1708-1776) oder Johann Gottlieb Niemeyers (1728-1788), der unter Georg Philipp Telemann als Sänger bei den Kirchenmusiken in Hamburg wirkte, von ihm „im Componiren“ unterrichtet wurde und 1766 das Organistenamt an der Frue Kirke in Hadersleben übernahm,² zeigen die Einbindung solcher Beziehungen in ein weitreichendes, auch Dänemark und die anderen nördlichen Länder umfassendes Netz von sozialen Kontakten. Schleswig-Holstein kam hierbei aufgrund seiner geopolitischen Lage, d. h. wegen der Zugehörigkeit zum dänischen Gesamtstaat, der sprachlich-kulturellen Gemeinsamkeit zwischen Schleswig und dem südlichen Jütland sowie der sich häufig daraus ergebenden familiären Verbindungen eine Brückenfunktion zu.

1. Mobilität und Kontaktnetz

Der Ostseeraum hatte als Musiklandschaft „kein singuläres Zentrum“. Deshalb ist der Mobilität der „diesen Raum durchwandernden Musiker“ eine große Be-

1. Vgl. Hans Peter Detlefsen: *Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung XI), Kassel-Basel 1961, S. 247.
2. Arnfried Edler: *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XXIII), Kassel-Basel etc. 1982, S. 196.

deutung beizumessen, da sie „die Musikkultur des Ostseeraums am nachdrücklichsten geformt“ und „sie zu einer einheitlichen geprägt“ hat.³ Das sich hieraus ergebende Kontaktnetz Georg Philipp Telemanns im Ostseeraum ist von Greger Andersson in seinen Grundzügen dargestellt worden.⁴ Anderssons Ausführungen zum Aarhuser Kantor Heinrich Ernst Grosmann (1732-1811), der in den Jahren 1760-1777 Kantaten Telemanns aufführte, zu dem Kantor in Hadersleben Johann Christoph Niemeyer (1721-1770) und zu dem Kopenhagener Organisten Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842) lassen wie auch die Anmerkungen zur Sammlung des Universitätskapellmeisters in Lund, Emanuel Wenster, und zu dem in Riga ansässigen Georg Michael Telemann die Beziehungen G.Ph. Telemanns zum Ostseeraum sowie die durch sie erfolgte Repertoirevermittlung erkennen.

Im Vergleich zu den zahlreichen Informationen über ein im Norden bestehendes, bzw. sich während seines Hamburger Aufenthalts zwischen 1721 und 1767 intensivierendes Kontaktnetz Telemanns fällt auf, daß Beziehungen nach Schleswig-Holstein nur selten genannt werden. Kleine Residenzen und Adelsgüter stellen im 18. Jahrhundert ein wichtiges Element der Musikkultur Schleswig-Holsteins dar. Während in den Handelsstädten Lübeck und Hamburg der Strukturwandel des Musiklebens eine Auffächerung der Institutionen und Berufe bewirkte, banden die Adelsgüter und Residenzen wie Eutin oder Plön aufgrund der ländlich-kleinstädtischen Strukturen das Musikleben weiterhin an sich. Die folgenden Ausführungen, die sich den Beziehungen zwischen Hamburg, Schleswig-Holstein und Dänemark nach 1750 widmen, gehen deshalb nicht nur von Telemanns Beziehungen nach Schleswig-Holstein, sondern speziell von seinen bisher wenig beachteten Kontakten zum herzoglichen Hof in Plön aus.

2. Musikpflege am herzoglichen Hof in Plön

Die Musikpflege am Plöner Hof fand bisher nur wenig Beachtung, obwohl sich dort nach dem Regierungsantritt des Herzogs Friedrich Carl im Jahre 1729 ein reges Musikleben entfaltete, das aber mit dem plötzlichen Tod des Herzogs im Jahre 1761 ein jähes Ende fand.⁵ Wichtige Stationen beim Aufbau einer Hofkapelle waren die Anstellung eines Konzertmeisters und eines zweiten Waldhornisten 1744, eines Sängers 1754 und eines Kammermusiklers 1757; seit 1743 regelmäßig erstellte Kopierlisten zeigen den großen Bedarf an Musikalien. Bis in die letzten Regierungsjahre des Herzogs ist durch die Einführung früher nicht ge-

3. Heinrich W. Schwab: *Der Ostseeraum. Beobachtungen aus seiner Musikgeschichte und Anregungen zu einem musikhistoriographischen Konzept*, in: Nordisk musikforskerkongress Oslo, 24.-27. Juni 1992, S. 12 und 14.
4. Greger Andersson: *Zur Telemann-Überlieferung im Ostseeraum* [im Druck, *Musica Baltica*, Kongreßbericht Greifswald-Gdansk 28. November bis 3. Dezember 1993]. Herrn Andersson danke ich herzlich für die Überlassung des Manuskripts.
5. Zum folgenden vgl. Nadine Heydemann: *Das Musikleben am Plöner Hof in der Zeit Herzog Friedrich Carls*, in Nordelbingen 1993, S. 53ff und Joachim Kremer: *Telemanns Beziehungen*

pflegter Gattungen – einer unter Musikbegleitung aufgeführten Pantomime und einer von Johann Wilhelm Hertel zum Geburtstag des Herzogs 1761 komponierten Kantate – eine Ausweitung des Musiklebens festzustellen.

Zwischen 1729 und 1761 schuf sich Herzog Friedrich Carl nach dem Urteil Hertels eine „sehr artige Capelle“.⁶ Hertel lernte diese zum Zeitpunkt ihres höchsten Leistungsstandes, im Jahre 1761, kennen. Da alle Lakaien ein Instrument beherrschten und die Musiker lange in ihren Ämtern verblieben, war ein Niveau erreicht worden, das nach dem Tode Friedrich Carls ein Überwecheln der wichtigsten Plöner Musiker in die Kopenhagener königliche Kapelle ermöglichte; darunter waren auch der Konzertmeister Johann Ernst Hartmann und der Lakai und Flötist Hans Hinrich Zielche (Zielcke).⁷

Telemanns Kontakte zum Plöner Hof begannen im Vergleich zu seinen Kontakten nach Dänemark sehr früh. Ein Zusammentreffen mit dem späteren Herzog fand schon 1725 in Hamburg statt. Eine Serenade und ein Konzert übersandte Telemann 1738 nach Plön, der Hof subscribierte die „Pariser Quartette“ (1738), und 1740 wurden drei Ouvertüren Telemanns kopiert; ferner stand Telemann in Kontakt zum Plöner Konzertmeister Georg Philipp Krefß, seinem Patensohn, und zu dessen Nachfolger Filippo Carolo Maria Pio, den er 1751 an den Plöner Hof vermittelte. Zudem erteilte er im Jahre 1757 dem Plöner Hofmusiker Hans Hinrich Zielche (1741-1802) Kompositionsunterricht. Damit stellen Telemanns über drei Jahrzehnte nachweisbare Kontakte zum Plöner Hof einen wichtigen, bisher wenig beachteten Teil seines nach Norden reichenden Kontaktnetzes dar. Indes kann aus dieser Tatsache nicht gefolgert werden, daß die Telemannrezeption in Dänemark maßgeblich von diesen Kontakten beeinflusst oder von ihnen ausgegangen wäre; die nach Dänemark und Schweden verweisenden persönlichen Kontakte, bzw. die Repertoirevermittlung liefen eher nicht über Plön. Einzig die Übersiedelung der Plöner Musiker – und hier vor allem des Telemannschülers Hans Hinrich Zielche – kann eine Form der „indirekten Repertoirevermittlung“ darstellen, d. h. weniger die Verbreitung Telemannischer Werke als möglicherweise die Tradierung und Transformation des „Telemannischen Geschmacks“.

3. Zur „Schreibart“ Telemanns

Die charakteristische „Schreibart“ Telemanns wurde von Scheibe als ein Beispiel für die „gewisse Schreibart“ – wir würden heute von Personalstil sprechen – betrachtet. Auch andere Zeitgenossen nannten seinen offenbar deutlich abzugren-

zum Plöner Hof unter Herzog Friedrich Carl (1729-1761) = Magdeburger Telemann-Studien XV [im Druck].

6. Johann Wilhelm Hertel: *Autobiographie*, Neudruck hg. v. E. Schenk (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 3), Graz-Köln 1957, S. 50.
7. Vgl. Carl Thrane: *Fra Hofviolonernes Tid*, Kopenhagen 1908, S. 99ff. und Niels Friis: *Det Kongelige Kapel*, Kopenhagen 1948, S. 66.

zenden Stil den „Telemannischen Geschmack“. Von diesen Zeugnissen ausgehend, führte Wolfgang Hirschmann folgende den Personalstil Telemanns prägenden und im Bereich der Melodiebildung gehäuft anzutreffenden melodischen und rhythmischen Floskeln auf: 1. Die Hervorhebung der betonten Taktzeit aus ihrer metrischen Umgebung durch kleine Notenwerte, 2. „ein differenziertes Spiel mit ...Überakzentuierung ...[und] Umakzentuierung der metrischen Gewichte innerhalb eines Taktes“, 3. die Vorliebe für anapästische Rhythmen, 4. die Wiederholung kleinster Motive, 5. Tonrepetitionen und Oktavmotive, 6. eine starke Neigung zur Synkopenbildung, 7. abrupte Wechsel in den Tondauern und 8. asymmetrisch gebaute Periodik.⁸ Diese Charakteristika prägen das gesamte Oeuvre Telemanns und sind nicht gattungsspezifisch oder temporär bedingt.

Ein Anknüpfen an diesen Personalstil oder eine Übernahme durch Schüler Telemanns ist durchaus denkbar. Bereits W. Hobohm wies darauf hin, daß sich die „Spuren des Einflusses“ bei Telemanns Schülern in „unterschiedlichen Graden“ finden lassen, da diese verschiedenen Generationen angehören.⁹ Zeitgenössische Äußerungen belegen neben einer Distanzierung von dem um 1760 offenbar nicht mehr zeitgemäß empfundenen „Telemannischen Geschmack“¹⁰ auch eine Befürwortung. Letztere geht deutlich aus Friedrich Wilhelm Marpurgs und Johann Joachim Quantzens Äußerungen über die Mustergültigkeit der Quadri und der Duette Telemanns hervor. Die Bewertung der Telemannischen Quartette als – von Finscher so bezeichnete – „kanonisierte Stilmuster“ findet sich nicht nur im Berliner Kreis der Jahrhundertmitte. Noch 1786, als das generalbaßbegleitete Quadro selbst in Berlin aus der Mode gekommen war, veröffentlichte Carl Friedrich Cramer in seinem *Magazin der Musik* einen 1771 von Johann Friedrich Agricola verfaßten Artikel, in dem dieser „Telemanns und Quantzens Trios und Quatuors“ als lobenswerte Beispiele des prinzipiell kontrapunktisch konzipierten Triosonatsatzes mit Generalbaßbegleitung anführt.¹¹

4. Hans Hinrich Zielche und der „Telemannische Geschmack“

Der Plöner Hofmusiker Hans Hinrich Zielche lernte möglicherweise bei seiner 1757 durch Telemann erfolgten Unterweisung „im Componiren“ dessen mustergültige Quartette und Duette sowie seinen Personalstil kennen. Zielche nahm seine kompositorische Tätigkeit wohl erst in Kopenhagen auf, trotzdem weist seine *Sonate Nr. 9 für zwei Flöten* (Beispiel 1) einige Merkmale auf, die in auffälliger Weise mit Telemanns Personalstil übereinstimmen.

8. Zu weiteren Merkmalen und Beispielen vgl. Wolfgang Hirschmann: *Die gewisse Schreibart. Gedanken zum Problem des Personalstils bei Georg Philipp Telemann*, in: Concerto 9 (September 1992), S. 21ff.

9. Wolf Hobohm: *Georg Philipp Telemann und seine Schüler*, in: Kongreßbericht Leipzig 1966, S. 260ff.

10. Hertel (1957), S. 50.

11. Ludwig Finscher: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von Vorformen zur Grundlage durch Joseph Haydn* (Saarbrücker Studien zur

Beispiel 1: H.H. Zielche, *Sonate 9* (*Allegro*, Takt 1-22)¹²

Indem Zielche „baßmäßige Gänge“ sowie häufige und lange Pausen vermeidet, die aus „Terzen- und Sextengängen“ bestehenden „Zwischengedanken“

Musikwissenschaft 3), Kassel 1974, S. 86 und Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, 2. Jg. 2. Hälfte, Hamburg 1786 (Neudruck Hildesheim-New York 1971), S. 820. – Indes äußert sich eine Rezension in Cramers Magazin unter Berufung auf das Urteil Carl Philipp Emanuel Bachs lobend über die dort in Form eines Klavierauszugs teilweise wiedergegebenen Quartette Haydns; vgl. Cramer, ebd., 1. Jg. 1. Hälfte, S. 259f.

12. H.H. Zielche: *12 Fleut Duo* (*Sonata 1-12*), Ms. in: Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Signatur: mu 6211.1237 (II,23). Wiedergabe nach einer Kopie der Landesbibliothek Kiel. Vgl. Inge Bittmann: *Catalogue of Gieddes Music Collection in the Royal Library of Copenhagen*, Edition Egtved 1976, S. 129f.

nicht übermäßig häufig und ausgedehnt verwendet und Imitationen anbringt, die wie der kanonische Beginn „in der äußersten Richtigkeit stehen“, knüpft sein Duett an das Ideal Quantzens an, das dieser an Telemanns Duetten exemplifizierte.¹³ Vor allem durch die Reduktion auf wenige „Gedanken“ – im rhythmischen Bereich sind es hier vor allem synkopische, anapästische und daktylische Motive – vermeidet Zielche dem Rat Quantzens folgend einen „Mischmasch“. An die Merkmale des „Telemannischen Geschmacks“ lehnt sich Zielches Sonate mit dem Synkopenmotiv (Takt iff.), der Verbindung von Imitation und Parallelführung (Takt 1-4), der Oktavmelodik (Takt 1, 3 und 5), der Wiederholung kleiner Motive (Takt 16), der unvermuteten Wendung in Takt 18/19 und dem Bau asymmetrischer Gruppen (Takt 7-11) an. Dabei erinnert der Zwischengedanke in Takt 7/8 an Telemanns differenziertes Spiel mit der Metrik.

Im Gegensatz hierzu steht Zielches *Quartett op. 2 Nr. 1* offensichtlich nicht in der Tradition der Sonata a quadro und der Quartette Telemanns (Beispiel 2).

„Richtige und kurze Imitationen“ werden hier geradezu vermieden. Im Gegensatz zu Zielches Duosonate fällt die periodisch klare Gliederung in 2-4-4 Takte auf. Trotz einer vorhandenen Bezifferung unterscheidet sich die orgelpunktartige Baßstimme in Takt 7/8 grundlegend von den Baßführungen der polyphon geprägten Sonata a quadro. Deren eigenständiger Stimmführung widerspricht auch die Parallelführung des Themas – und nicht nur eines „Zwischengedankens“ – in Sexten. Allem voran aber konnte auch Zielche sich des von J.A. Hiller kritisierten „widerwärtigen Octavierens ... mit der ersten Violin“ (hier der Flöte) nicht enthalten und steht somit nicht in Einklang mit den kompositorischen Vorstellungen der Berliner Schule. Letztlich weisen auch die zeitweilige Füllfunktion der Violine I und II sowie die rhythmisch und klanglich kontrastreiche Gestaltung der periodisch gebauten Motive auf eine Auseinandersetzung mit der aus Mannheim, Paris oder Wien stammenden Streicherkammermusik hin.

5. Zusammenfassung

Die vorliegenden Ausführungen gingen von den Beziehungen zwischen Schleswig-Holstein und den Hansestädten Lübeck und Hamburg aus. Als Teil des sich aus dem regen Austausch zwischen Hamburg und Holstein ergebenden Beziehungsgeflechts sind Telemanns Kontakte zum Plöner Hof (1725-1757) zu bezeichnen. Aufgrund der Übersiedlung Plöner Musiker nach Kopenhagen – und im besonderen des Telemannschülers Hans Hinrich Zielche – sind sie in ein weitreichendes Kontaktnetz eingebunden, das über die Mobilität der Musiker hinaus eine Repertoirevermittlung und die Übernahme des „Telemannischen

13. Vgl. das Vorwort Quantzens zu seinen *Sei Duetti a due Flauti traversi* (Berlin 1759), in: Ingeborg Allihn: *Georg Philipp Telemann und Johann Joachim Quantz. Der Einfluß einiger Kammermusikwerke Georg Philipp Telemanns auf das Lehrwerk des Johann Joachim Quantz 'Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen'* (Magdeburger Telemann-Studien III), Magdeburg 1971, S. 15.

The image shows a musical score for a quartet. It consists of three systems of staves. The first system includes Flauto (Flute), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), and Basso (Bassoon). The second system continues the same instruments. The third system continues the same instruments. The score is in G major and 3/4 time. It features dynamic markings of forte (f) and piano (p) across the instruments. The bassoon part includes fingering numbers (6, 5, 3, 7, 5, 6, 7) and slurs. The violin parts have slurs and dynamic markings. The flute part has slurs and dynamic markings. The bassoon part has slurs and dynamic markings.

Beispiel 2: H.H. Zielche, *Quartett op. 2,1* (*Allegro moderato*, Takt 1-10)¹⁴

Geschmacks“ ermöglichte. Die wenigen beispielhaft angeführten Elemente des „Telemannischen Geschmacks“ in Zielches *Sonate Nr. 9* weisen auf eine solche Übernahme und Transformation hin. Sein *Quartett op. 2 Nr. 1* dagegen steht durch seinen „tidstypisk, elegant og melodisk letflydende stil“ eher in der Tradition süddeutscher Werke etwa „der kendes fra kammermusikarbejder af Mannheim-komponister som Ant. Filz, Chr. Cannabich og Karl Stamitz“. ¹⁵ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Werk Zielches, die seine Beziehung zu

14. Aus: *Six Quartets à Flute, Violon[,] Taille et Basse ... Composés [!] par H. H. Zielche ... Oeuvre second ...* Leipzig 1779; in: Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen; Signatur: mu 6208.0286 (IV,24). Wiedergabe nach einer Kopie der Landesbibliothek Kiel. Vgl. Bittmann (1979), S. 130.

15. Kai Aage Bruun: *Dansk Musik Historie*, Bd. 1, Kopenhagen 1969, S. 41.

den als Vorbildlich bezeichneten Werken Telemanns bzw. den süddeutsch-österreichischen Werken der 1770'ere og 1780'ere Jahre diskutieren müsste, står der endnu. Gerade weil der Streichquartett „im Norden erst in den achtziger Jahren og vor allem durch Haydns Opus 33 ganz heimisch wurde“,¹⁶ stiller der der Frage der in Nordtyskland og Danmark erfolgte Tradierung og Transformation der als Vorbildlich anerkannte Gattungen bzw. Kompositionsmuster durch die Telemannschüler Zielche, Johann Christoph Schmügel oder J.Chr. Niemeyer nachdrücklich.

Auch die kompositorische Auseinandersetzung mit den Werken Telemanns stiller offensichtlich eine Form der Repertoireverbreitung im Ostseeraum dar, die „signifikante lokale og soziale Vorlieben oder Animositäten erkennen“ lässt:¹⁷ Als Pendant z. B. zur Musiksammlung des Grafen O.L. Raben, die mit der starken Gewichtung der Werke Pleyels, Haydns og Toeschis eine deutliche Neigung zum Pariser, Mannheimer bzw. Wiener og weniger zum nordtyschen oder Berliner Repertoire zeigt,¹⁸ ist sie ein wichtiges Element der dänischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.

RESUMÉ

‘Telemannischer Geschmack’ i Danmark: Et bidrag til skildringen af de tysk-danske musikforbindelser i det 18. århundrede

Artiklen tager udgangspunkt i de kontakter, der i det 18. århundrede bestod mellem Hamburg og Slesvig-Holsten. Specielt trækkes Telemanns forbindelser til hoffet i Pløn frem (i årene 1725-1757). De var et led i Telemanns omfattende kontaktnet, som ikke mindst gennem musikernes mobilitet – Plønermusikernes overgang til Det kgl. Kapel i København – førte til udbredelsen af såvel komponistens værker som hans skrivemåde („Telemannischer Geschmack“). Som et eksempel på „Telemannischer Geschmack“ analyseres *sonate nr. 9* af den tidligere Plønerhofmusiker Hans Hinrich Zielche (fløjtenist i Det kgl. Kapel i København 1770-96, død sst. 1802). I Zielches *kvartet op. 2 nr. 1* finder man derimod en „tidstypisk, elegant og melodisk letflydende stil“ (Kai Aage Bruun), der viser indflydelse fra sydtyske værker, dvs. Mannheimerskolen. Strygekvartetten slog først for alvor igennem i Norden i 1780'erne (ikke mindst gennem Haydns op. 33), og den lollandske greve O.L. Rabens musiksamling er domineret af Pleyels, Haydns og Toeschis værker (altså musik fra Paris, Wien og Mannheim). Zielches og andre Telemann-elevs kompositioner befinder sig et sted mellem nordtysk stil og Mannheimer-stil. De komponister, der forholder sig til Telemann-stilen, idet de overtager den og transformerer den, udgør et vigtigt element i dansk musikhistorie i det 18. århundrede.

Oversættelse fra tysk: Jens Henrik Koudal

16. Finscher (1974), S. 88.

17. Schwab (1992), S. 18.

18. Jens Henrik Koudal: *Nodefundet på Aalholm Slot. En kort Præsentation*, in: Cæcilia Årbog 1992-93, Musikvidenskabeligt Institut, Aarhus Universitet, S. 271ff.