

Der Kanon in den Kompositionen Georg Philipp Telemanns Mit einigen Seitenblicken auf seine Verwendung bei Bach

Von Jürgen Neubacher (Hamburg)

Johann Sebastian Bachs wertschätzendes Verhältnis zum Kanon als einer kontrapunktischen Technik mit – bei kunstvoller Anwendung – hohen Ansprüchen an Komponist und Hörer manifestiert sich in zahlreichen seiner Werke: Zu nennen sind nicht nur die Widmungskanons (BWV 1072–1078, 1086) und die kontrapunktisch geprägten späten Kompositionen wie die Goldberg-Variationen (BWV 988) mit ihren 14 Anhang-Kanons (BWV 1087), die Kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ (BWV 769), das Musikalische Opfer (BWV 1079) und die Kunst der Fuge (BWV 1080), sondern auch die zahlreichen mehr oder weniger streng kanonisch ausgeführten Einzelsätze in verschiedenen Instrumental- und Vokalwerken, von denen der als notengetreuer zweistimmiger Oberstimmen-Kanon mit freier Baßbegleitung angelegte dritte Satz der Violinsonate BWV 1015, das als Spiralkanon (Canon per tonos) konzipierte *Christe eleison* der A-Dur-Messe BWV 234 und der Cantus-firmus-Kanon der beiden Außenstimmen (Oboe und Basso continuo) über „Ein feste Burg ist unser Gott“ im Eingangschor der gleichnamigen Kantate BWV 80 nur einige der bekanntesten Beispiele sind. Keineswegs werden dagegen Telemann und sein Œuvre unmittelbar mit dem Kanon assoziiert, womit jedoch – wie die folgenden Ausführungen zeigen sollen – seine kontrapunktischen Fertigkeiten und wohl auch Interessen unterschätzt werden.

Eine tiefgründige gedankliche Beschäftigung Telemanns mit dem Kanon erfolgte um 1723 im Kontext der zwischen dem Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer und dem Hamburger Musiktheoretiker und Domkantor Johann Mattheson geführten Kanon-Kontroverse, die letzterer in seiner monatlich erschienenen Zeitschrift *Critica musica* publizierte.¹ Der Disput läßt sich vereinfachend dahingehend zusammenfassen, daß Bokemeyer den Kanon als die Quelle aller musikalischen Kunstfertigkeit ansah, weshalb der Kanon den Komponisten „in seiner Kunst/ auf den Gipfel“ führen würde,² und Mattheson ihn für nicht vereinbar mit der modernen Melodielehre hielt, denn es müsse „alles harmonische Kunstwerk nur secundo; die Melodie aber/ primo loco

¹ *Die Canonische Anatomie. Oder Untersuchung derjenigen Kunst-Stücke/ und ihres Nutzens/ welche bey den Musicis Canones genennet/ und/ als was sonderbahres/ angesehen werden.* In: J. Mattheson, *Critica musica*, Bd. 1, Hamburg 1722/23 (Reprint: Amsterdam 1964 und Laaber 2003), S. 235–253, 257–287, 289–319, 321–365.

² *Critica musica* (wie Fußnote 1), S. 236 und 240.

stehen“.³ Dabei richtete sich Matthesons Kritik nicht gegen den Kanon als solchen, sondern gegen die Vorrangstellung, die Bokemeyer ihm zugestehen wollte.⁴ Um den über mehrere Monate hinweg geführten umfangreichen Disput abzuschließen, holte Mattheson zu den Kernfragen der Auseinandersetzung Stellungnahmen weiterer Musiker ein, darunter neben Reinhard Keiser und Johann David Heinichen auch von Georg Philipp Telemann. Des letzteren „Unmaßgebliches Gutachten“ läßt eine verhalten kritische Einstellung zum Kanon erkennen, insbesondere hinsichtlich dessen kompositionsdidaktischem Nutzen.⁵

Die Frage, „Ob die Canones einen Musicum poeticum auf den höchsten Gipfel der Kunst führen?“, verneint Telemann mit dem Hinweis, „weil bey ihnen [den Canones] immer eine Note der anderen Gefangene ist/ so können sie sich in der Harmonie/ modulation und Melodie nicht nach Willen regen/ noch also gegen das Gehör recht gefällig bezeugen. Derowegen muß nothwendig ein besserer Weg vorhanden seyn/ der uns zu mehrer Vollkommenheit in der Kunst führt.“ Dazu stellt er klar, daß dabei von den eigentlichen Ka-

³ Ebenda, S. 239.

⁴ Noch während Mattheson in den Winter- und Frühjahrsmonaten des Jahres 1723 mit Bokemeyer öffentlich debattierte (die Teile 1–4 der *Canonischen Anatomie* erschienen von Januar bis April 1723) experimentierte er in seinem am 7. März 1723 im Hamburger Dom aufgeführten und vom 13. bis 30. Januar komponierten Passionsoratorium *Das Lied des Lammes* eindrucksvoll mit der Kanontechnik: Nr. 18 („Lässest du diesen los“) ist ein zweigeteilter vierstimmiger Endlos-Kanon in der Unterquinte, den Mattheson im Partiturotograph zuerst verschlüsselt, das heißt einstimmig mit markierten Einsatzstellen und der Anweisung „Canon perpetuus in Hypodiapente. 4. vocom:“ notierte, daran anschließend als „Solutio et distributio Canonis“ in vollständiger Partitur und der Bezeichnung „Fuga consequenza“; vgl. D-Hs, *ND VI 143*, S. 21–24 [Kriegsverlust; erhalten ist eine vor 1942 angefertigte photostatische Reproduktion im Besitz der Yale University, New Haven CT, *Misc. Ms. 360*], außerdem *Johann Mattheson. Das Lied des Lammes*, hrsg. von Beekman C. Cannon, Madison/Wisconsin 1971 (Collegium musicum Yale University, 2. Serie. 3.), S. 47–57. Diesen Kanon befand um oder nach 1855 der junge Johannes Brahms für interessant genug, um ihn sich bei einer Sichtung der Matthesonschen Partiturotographen in der Bibliothek seiner Heimatstadt vollständig abzuschreiben, wobei er als Quelle festhielt: „Handschriftlich in der Hamburger Stadt-Bibliothek“; vgl. J. Neubacher, *Brahms als Benutzer der Hamburger Stadtbibliothek*, in: *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, hrsg. von I. Fuchs, Tutzing 2001, S. 423–436.

⁵ G. P. Telemann, *Unmaßgebliches Gutachten über folgende Fragen*, in: *Critica musica* (wie Fußnote 1), S. 358–360; Wiederabdruck in: *Georg Philipp Telemann. Singen ist das Fundament zur Musik in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von W. Rackwitz, Wilhelmshaven 1981 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. 80.), S. 109–112.

nons die Rede ist „und nicht von den Fugen oder Contrapunten/ als ihren nächsten Verwandten“, die „viel Schönheit besitzen/ und zur Erlangung größrer Fähigkeit ein merkliches beytragen.“ Dennoch müsse ein Komponist die Eigenschaften der Kanons „verstehen“ und sie „verfertigen“ können, aus Gründen der Variation („der Veränderung wegen“) und auch „weil sie hauptsächlich zur Kirchen-Music/ als dem alleredelsten Theile der Klinge-Kunst/ gehören“. Ebenfalls verneinend antwortet er auf die Frage, „Ob sie primario das Fundament aller harmonischen Kunst sind?“ Dazu würden „ganz andere Materialien“ gehören, „worauf das musicalische Gebäude zu errichten ist“. In diesem Gebäude wären die Kanons, bildlich gesprochen, eine Kammer, nicht aber das Fundament. Konkreter wird Telemann bei der Frage nach dem didaktischen Nutzen der Kanons („Ob der Nutzen der Canonum bey angehenden Componisten groß/ und wie groß er sonst sey?“). Auf den zweiten Aspekt der Frage bezogen stellt er fest, „daß in den simplen Canonen/ als all' unisono, von 2, 3, biß 4 Stimmen/ schon etwas herauszubringen ist/ das dem Ohr angenehm/ und dem Urtheile des Verstandes ergetzlich fällt.“ Dazu gehöre jedoch „ein ganzer Mann/ der von der Modulation und Melodie Meister ist/ und dadurch den Abgang der Harmonie/ als welche ihm hierinne nicht unterwürffig ist/ bemänteln kann.“ Anfängern aber helfe der Kanon einigermassen, „ihre Feder geschickt“ zu machen und mit der Zeit „ungezwungener“ im gebundenen Satz zu werden. Weil aber „nicht zu feurige ingenia“ dadurch leicht in Pedanterie verfallen könnten, sollten diese „mehr zu galanten/ als dergleichen ernsthaftten Ausarbeitungen“ angeleitet werden. Bemerkenswert ist der abschließende Hinweis auf Agostino Steffani, dessen stilprägende Verwendung von Imitationen und oft nur angedeuteter kanonischer Stimmführung innerhalb seiner Kammerduette Telemann offenbar mit einer besonders gefälligen Art, die Kanontechnik einzusetzen, assoziierte⁶:

Bey dieser Betrachtung fällt mir ein: warum unter den itzigen Canonisten nur etliche wenige dem Stefani, auf seinem/ gleichsam mit Blumen bewachsenen/ Wege folgen; und hingegen so viele andere unter Dornen und Disteln herumirren? Kurz/ Canones verdienen ihr Lob; sind aber einem einzel[n]en Baume in einem grossen Walde/ oder/ wie drüben gedacht/ einem Zimmer in einem weitläufigem Pallaste zu vergleichen.

⁶ Vgl. dazu die in der folgenden Publikation edierten Beispiele: *Agostino Steffani. Twelve Chamber Duets*, hrsg. von C. Timms, Madison/Wisc. 1987 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. 53). Zum Kammerduett vgl. auch die Ausführungen Johann Matthesons im *Vollkommenen Capellmeister*: „Diese, insonderheit die welschen Duette, erfordern weit mehr Künste und Nachsinnen, als ein gantzer Chor von 8 und mehr Stimmen. Es muß hier allezeit ein fugirendes oder nachahmendes Wesen, mit Bindungen, Rückungen und geschickten Auflösungen anzutreffen seyn; ohne, daß der Harmonie darunter etwas merckliches abgehe“; J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint: Kassel 1954), S. 345.

Während also Telemann erkennbar mit Matthesons kanonkritischer Position sympathisierte, sieht Werner Braun in Johann Sebastian Bach einen sich zum Kanon als Kunstwerk bekennenden Kommentator des Bokemeyer-Matthesonschen Kanon-Disputs.⁷ Bachs 1727 in Leipzig im Druck veröffentlichten sogenannten Hudemann-Kanon (BWV 1074) versteht er als eine epigrammatisch kurze, in nur neun Noten gefaßte Demonstration der „andersgeartete[n] Kunstanschauung“ Bachs gegenüber dem Hamburger „Antipoden“.⁸ Dabei ist außer einer ungefähren zeitlichen Nähe von Bachs Publikation zu derjenigen Matthesons vor allem von Bedeutung, daß der Widmungsträger des Kanons, der ab Februar 1727 an der Leipziger Universität immatrikulierte Schleswiger Jurastudent Ludwig Friedrich Hudemann, während seiner Zeit als Absolvent des Hamburger Akademischen Gymnasiums nachweislich ab September 1724 einem „melopoetischen Collegio“ Matthesons beigewohnt hatte, also als dessen Privatschüler gelten darf.⁹ Bachs vierstimmiger Rätsel-

⁷ W. Braun, *Bachs Stellung im Kanonstreit*, in: Bach-Interpretationen, hrsg. von M. Geck, Göttingen 1969, S. 106–111 und 218–220; als weitere Reaktionen auf den Kanon-Disput nennt Braun an anderer Stelle Christoph Graupners aus einem einzigen Soggetto abgeleitete 5625 Kanons (D-DS, *Mus.ms.* 415) und Gottfried Heinrich Stölzels *Practischer Beweiß, wie aus einem [...] Canone perpetuo in hypodiapente quatuor vocum, viel und mancherley [...] Canones perpetui à 4 zu machen seyn* (o.O. 1725); vgl. W. Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie. 8/II.), S. 272.

⁸ Braun, *Bachs Stellung im Kanonstreit* (wie Fußnote 7), S. 110 f.

⁹ Hudemann studierte ab Oktober 1722 an Hamburgs Halbuniversität (*Die Matrikel des Akademischen Gymnasiums in Hamburg 1613–1883*, eingeleitet und erläutert von C. H. W. Sillem, Hamburg 1891, S. 96) und verblieb dort bis mutmaßlich Ostern 1725, wie sich aus seinem im Mai 1725 erfolgten Wechsel an die Universität Halle schließen läßt (*Album Academiae Vitebergensis*, jüngere Reihe, Teil 3, bearb. von Fritz Juntke, Halle 1966, S. 240). Zu Hudemann vgl. Dok I, S. 226 f., und zum Datum seines Kollegium-Besuchs siehe J. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910 (Reprint Kassel und Graz 1969), S. 209 und Anh., S. 16. Mattheson hielt nachweislich vier solcher Collegia melopoetica in den Jahren 1719, 1721, 1724 und 1727 ab, die er in einer Ankündigung des vierten Kollegiums wie folgt beschrieb: „Collegium privatissimum & didacticum, de Scientia melodica generali & speciali, d. i. von allen zur musicalis. Composition gehörigen Dingen“ (*Hamburger Relations-Courier* 1726, Nr. 199 vom 20. 12. 1726; zu den Kollegien vgl. auch Mattheson, *Ehren-Pforte*, S. 206, 207, 209 und 210); Ab- oder Mitschriften der Kollegien von 1721 und 1724 sind erhalten geblieben: *Melotheta, das ist[:] Der grundrichtige, nach jetziger neuesten Manier angeführte Componiste[,] wie derselbige in einem Collegio vorgetragen wurde*, Hamburg 1721 (D-B, *Mus. ms. autogr. theor. J. Mattheson*) und *Collegium. de scientia melodica generali habitum sub auspicio viri*

kanon scheint in Hamburg Eindruck gemacht zu haben: Mattheson diskutierte ihn gleich nach seinem postalischen Eintreffen am 18. August 1727 mit den Teilnehmern seines damaligen Kollegiums (die dabei von seinen Schülern im Unterricht gefundene Auflösung publizierte er später im *Vollkommenen Capellmeister*¹⁰), und Telemann veröffentlichte ihn 1729 in der 17. Lektion seines in 14tägiger Folge erschienenen *Getreuen Music-Meisters*, allerdings ohne eine Auflösung anzubieten.¹¹

Auch wenn Telemann, ähnlich wie Mattheson, Bokemeyers These vom Kanon als der Quelle und dem Fundament aller musikalischen Kunstfertigkeit für überzogen hielt, bedeutet das keinesfalls, daß er dem Kanon als künstlerischem Gestaltungsmittel ablehnend gegenüberstand. In seinem Œuvre finden sich sowohl im Zeitraum vor seiner gutachterlichen Einbindung in die Kanon-Kontroverse als auch danach genügend Beispiele, die ihn als einen der Kanontechnik zugewandten und mit ihr vertrauten Komponisten ausweisen. So ist etwa im 1704 entstandenen Magnificat TVWV 9:17 das „Fecit potentiam“ als Kanon zweier vokaler Baßstimmen mit Trompetenbegleitung und Basso continuo angelegt, wenn auch mit einigen Freiheiten wie abschnittsweise wechselnden Einsatzintervallen und -abständen, tonaler statt realer (intervallgetreuer) Nachahmung sowie frei kadenzierenden Abschnittsenden.¹² Doch finden sich bei Telemann nicht nur, wie bei fast allen seiner Zeitgenossen, Beispiele für eine solche freie Anwendung des Kanonprinzips, bei der die Grenzen zur Imitation oder zur Fuge oft fließend verlaufen, sondern auch strenge, das heißt notengetreue Kanons.

In einer als Einblattdruck publizierten *Nachricht von Telemannischen Musicalien, so selbiger künftig heraus zu geben entschlossen*, datierend vom 26. September 1735, hatte Telemann das Erscheinen von „Zwölf Canones von 3 oder 4 Stimmen, mit unterlegten kurzen biblischen Sprüchen; zum Gebrauch derer, so die Jugend zur Singe-Kunst anweisen, und selbige in

clarissimi Joh: Matthesonii. Ao. 1724. ab Hudemanno mit Notenbeispielen aus Telemanns *Methodischen Sonaten* und späteren handschriftlichen Ergänzungen Bokemeyers (D-B, *Mus. ms. theor.* 420); zu letzterer Quelle vgl. W. Braun, *Bachs Stellung im Kanonstreit* (wie Fußnote 7), S. 110 und 220 (Fußnote 26), sowie ders., *Musiktheorie* (wie Fußnote 7), S. 36.

¹⁰ Mattheson, *Capellmeister* (wie Fußnote 6), S. 412f.

¹¹ *Der getreue Music-Meister*, hrsg. von G. P. Telemann, Hamburg 1728–1729, S. 68.

¹² *Georg Philipp Telemann. Magnificat in C TVWV 9:17 für Soli (SATBB), Chor (SATBB), 3 Clarintrompeten, 2 Violinen, Viola und Basso continuo*, Erstdruck, hrsg. von A. Thielemann, Stuttgart 2017 (Telemann-Archiv, Stuttgarter Ausgaben); einen Hinweis auf diesen Kanon gibt Ute Poetzsch, *Das Erwecken von „allerhand Regungen“ in Telemanns Kirchenmusik und die Fuge*, in: *Musikalische Norm um 1700*, hrsg. von R. Bayreuther, Berlin und New York 2010 (Frühe Neuzeit. 149.), S. 167–181, hier S. 174f.

Festhaltung der Töne gewiß machen wollen“ angekündigt.¹³ Die Sammlung erschien noch 1735 oder Anfang 1736 im Selbstverlag unter dem Titel *Telemanns 12 Canones à 2, 3, 4* (TVWV 10:2–13) und enthält jeweils vier Kanons für zwei, drei und vier gleiche Stimmen auf Psalmenverse. Notiert sind sie einstimmig mit Angabe von Einsatz- und Schlußzeichen für die beteiligten Stimmen.¹⁴ Vordergründig mögen diese Kanons vielleicht als konventionelle Übungsstücke für den Singunterricht erscheinen, doch genau besehen erweisen sie sich als durchaus klangschöne, melodisch und harmonisch ansprechende Kleinode, bei deren Melodiegestaltung Telemanns sprachdeklamatorische Qualitäten hervortreten.

Einen ähnlich melodiebetonten Ansatz, von Friedrich Wilhelm Marpurg später als „galante canonische Schreibart“ bezeichnet, verfolgte Telemann in seinen sechs kanonischen Sonaten für zwei Traversflöten, Violinen oder Gamben (ohne Generalbaß), die er 1738 unter dem Titel *XIIX Canons mélodieux ou VI. Sonates en Duo* (TWV 40:118–123) in Paris publizierte.¹⁵ Es handelt sich um dreisätzigte Sonaten für zwei gleiche Instrumente, in denen jeder Satz als strenger Kanon ausgeführt ist. Friedrich Wilhelm Marpurg beschrieb das Verfahren im zweiten Band seiner *Abhandlung von der Fuge* am Beispiel des ersten Satzes der Sonate Nr. 2 (TWV 40:119) folgendermaßen (vgl. dazu Beispiel 1):

Aus dem bey Fig. 1. Tab. XLV. befindlichen Exempel eines länger ausgearbeiteten endlichen Canons im Einklange, wird man sehen können, wie die canonische Schreibart auf die angenehmste Art in Cammersonaten gebraucht werden könne. Wer mehrere Exempel von dieser vortreflichen Feder haben will, der schaffe sich die 1738. zu Paris gestochnen XVIII. Canons melodieux ou VI. sonates en Duo par Mons. Telemann. Die Herren Capellmeister Pebusch, Fasch und Graupner haben sich unter andern in dieser galanten canonischen Schreibart auch durch viele schöne Muster gezeiget.¹⁶

¹³ D-Hs, *Thes. ep.*: 4°: 41: 378 (Einzelblatt mit eigenhändiger Korrektur Telemanns); verzeichnet als „Katalog I“ in: *Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke (TWV). Instrumentalwerke*, hrsg. v. M. Ruhnke, Bd. 1, Kassel 1984, S. 237.

¹⁴ RISM A/I T 398; Neuedition als *Georg Philipp Telemann. Zwölf Spruchkanons über Psalmverse TVWV 10:2–13 zu 2 bis 4 Stimmen*, hrsg. von K. Hofmann (Herbipol.), Stuttgart 2011 (Telemann-Archiv, Stuttgarter Ausgaben).

¹⁵ G. P. Telemann, *XIIX Canons mélodieux ou VI. Sonates en Duo a Flutes traverses, ou Violons, ou Basses de Viole*, Paris 1738; Neuausgabe in: *Georg Philipp Telemann. Kammermusik ohne Generalbaß* [III], hrsg. von G. Haußwald, Kassel und Basel 1955 (TA 8).

¹⁶ F. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Teil 2, Berlin 1754, S. 94 und Tafel XLV (Hervorhebung durch den Verfasser).

Das von Marpurg gewählte Beispiel zeigt typische Merkmale des galanten Stils wie anmutige Melodik, klare Strukturierung, einfache Harmonik, rhythmische Varianz und grazile Ornamentik, die Telemann hier mit der Kanontechnik auf elegante Weise zu verbinden versteht. Das Verfahren, eine vollständige Sonate satzweise in strengen Kanons auszuarbeiten, hatte Telemann bereits in Gestalt der viersätzigen B-Dur-Sonate für Bratsche oder Viola da Gamba und Basso continuo (TWV 41:B3) aus dem Jahr 1728 erfolgreich angewandt, die er in seinem *Getreuen Music-Meister* publizierte.¹⁷ Auch die undatierte Triosonate in C-Dur für Blockflöte, Diskantgamba und Basso continuo (TWV 42:C2) ist in allen vier Sätzen als notengetreuer zweistimmiger Kanon konzipiert, wenn auch diesmal auf das Fundament einer freien Baßbegleitung gestützt und damit dem Modell der kanonischen Triosonate entsprechend, das auch Bach gelegentlich anwandte.¹⁸ Dabei kann aus diesen kammermusikalischen Beispielen als charakteristisch für den galanten kanonischen Stil abgeleitet werden, daß als Intervallabstand der beteiligten Kanonstimmen fast immer die Prime verwendet wird, vielleicht deshalb, weil der Einklang dem Prinzip der leichten Faßlichkeit am besten entspricht.¹⁹

Sogar in der Gattung des oftmals gelehrt-verklausulierten und mit Sinnprüchen angereicherten Widmungskanons hat sich Telemann mit einem Beispiel verewigt, das es aufgrund seines originellen Witzes in neuerer Zeit zu einiger Bekanntheit gebracht hat: der sechsstimmige Kanon TVWV 25:114, verknüpft mit dem Widmungsspruch „Der Noten und des Glückes Lauf | Geht bald berg-unter, bald berg-auf, | Bald springen sie, bald stehn sie still, | Doch

¹⁷ *Der getreue Music-Meister* (wie Fußnote 11), S. 33+37; neben der im Titel genannten Hauptfassung in B-Dur für „Viola di Braccio ò di Gamba“ und Basso continuo ermöglicht Telemann durch abweichende Schlüsselungen, Tonartvorzeichnungen und Systembenennungen sowie ergänzende Besetzungsangaben im Instrumenten-Register der Zeitschrift auch Fassungen in A-Dur für Traversflöte oder Violine und Bratsche oder Viola da Gamba (ohne Basso continuo) sowie in B-Dur für Bratsche oder Viola da Gamba und Blockflöte (ohne Basso continuo).

¹⁸ D-DS, *Mus.ms. 1042/35*. Zum Typus der kanonischen Triosonate, in deren Kontext nicht nur der bereits erwähnte dritte Satz aus Bachs Violinsonate BWV 1015, sondern auch die *Fuga canonica in Epiadiapente* aus dem *Musicalischem Opfer* (BWV 1079, Nr. 4) zu sehen sind, vgl. G. G. Butler, *Fasch and the Canonic Trio Sonata*, in: Johann Friedrich Fasch und sein Wirken für Zerbst. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 18. und 19. April 1997 im Rahmen der 5. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst, red. von B. Siegmund, K. Musketa und B. M. Reul, Dessau 1997 (Fasch-Studien. 6.), S. 249–262.

¹⁹ Zu diesen und weiteren Beispielen für die Anwendung der Kanontechnik in Telemanns Instrumentalmusik vgl. auch S. Zohn, *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, Oxford 2008, S. 406–410.

selten, wie mans haben will“ (datiert „Lüneburg d. 23. Junij, 1735“; siehe Beispiel 2).²⁰

Mit in halbtaktiger Abfolge auf- und absteigenden Tonleitern, Dreiklangs-
sprüngen und vier statischen Viertelnoten malt Telemann unüberhörbar das
Auf- und Ab, das Springen und den Stillstand des Glücks. Dabei erinnert das
harmonisch unbewegte, nur auf dem C-Dur-Dreiklang beruhende Klang-
geschehen an Bachs ähnlich beschaffenen, undatierten, möglicherweise eben-
falls für ein Stammbuch erdachten achtstimmigen Kanon „Trias Harmonica“
(BWV 1072)²¹, auch wenn es sich bei dieser klanglichen Analogie wohl um
einen Zufall handelt, da eine gegenseitige Kenntnisnahme beider Kanons
zwar nicht gänzlich auszuschließen, aber eher unwahrscheinlich ist.²²

*

²⁰ Stammbuch des Lüneburger Studenten und späteren Professors am Collegium
Carolinum in Braunschweig Conrad (Konrad) Arnold Schmid (Niedersächsisches
Staatsarchiv, *STAWO VI Hs 13 Nr.35*), S.582; faksimiliert und mit Auflösung ab-
gedruckt in: *Singen ist das Fundament* (wie Fußnote 5), S.181–183; vgl. auch die
Ersterwähnung bei C. Wolff, *Ein Gelehrten-Stammbuch aus dem 18. Jahrhundert
mit Einträgen von G. Ph. Telemann, S.L. Weiß und anderen Musikern*, in: *Mf 26*,
1973, S.217–224, hier S.219 (mit Abbildung).

²¹ Überliefert ist der Kanon nebst Beischrift lediglich in einer sekundären Quelle
bei Marpurg, *Abhandlung von der Fuge* (wie Fußnote 16), Teil 2, S.97 und Tafel
XXXVII (Figur 3); vgl. Dok III, S.52f.

²² Der literarisch interessierte Stammbucheigner Conrad Arnold Schmid hielt sich
zwischen 1741 und 1746 in Leipzig auf, was außer durch die Immatrikulation an der
Universität (19.5.1741) auch durch etliche Stammbucheinträge belegt ist, darunter
Eintragungen von Christiana Mariana von Ziegler (12.7.1741, S.250), Friederike
Caroline Neuber (1.1.1742, S.383) und Johann Gottlieb Görner (30.4.1746,
S.491), aber auch Johann Ulrich König (13.8.1742, S.145) und Silvius Leopold
Weiß (15.8.1724, S.159f.) in Dresden. Schon C. Wolff (wie Fußnote 20, S.223f.)
wies auf die Möglichkeit eines ehemals enthaltenen Eintrags von Johann Sebastian
Bach und das Fehlen diverser Stammbuchblätter hin, deren Herauslösung durch
den späteren Stammbuchbesitzer, Schmidts Schwiegersohn Johann Joachim Eschen-
burg, ein Korrespondenzpartner der Bach-Söhne Wilhelm Friedemann und Carl
Philipp Emanuel, veranlaßt worden sein könnte. Doch müßte eine Rezeption des
Telemannschen Kanons durch Bach nicht notwendigerweise über einen direkten
Kontakt mit Schmidts Stammbuch erfolgt sein. Der Kanon könnte ebensogut von
einem der anderen Leipziger Stammbuch-Beiträger (beispielsweise Görner) kopiert
worden und Bach auf irgendeine Weise zur Kenntnis gekommen sein, wie auch um-
gekehrt – sollte Bachs Kanon der ältere sein – Telemann auf anderen Wegen von
Bachs Kanon erfahren haben könnte.

Hatte die Darstellung bis hierhin im wesentlichen nur referierenden, mehr oder weniger Bekanntes zu Telemanns Kanon-Gebrauch zusammentragenden Charakter, so soll im folgenden ein hinsichtlich des Einsatzes der Kanontechnik noch nicht in den Blick genommenes Quellenkorpus betrachtet werden, gipfelnd in einem, wenn auch unveröffentlicht gebliebenen, vokal-instrumentalen Spiegelkrebskanon: Telemanns 1743/44 in Nürnberg von Balthasar Schmid publizierter Kantatenjahrgang *Musicalisches Lob Gottes*.²³ Den Anlaß, mit neuer Perspektive auf die 72 Kompositionen der Werksammlung zu schauen, gibt ein bislang unbekannter Pränumerationsaufruf für den Druckjahrgang vom 19. April 1742. Wenngleich von Schmid verfaßt, aber erkennbar Telemanns Vorgaben folgend, umreißt er den textlich-musikalischen Aufbau der Kirchenstücke wie folgt: Jede Komposition enthalte

1. einen [Bibel-]Spruch, der mit Fugen und Contrapunkten ausgeführt ist, 2.) einen Choral, 3.) ein Recitativ, 4.) eine Arie, 5.) einen Choral, 6.) eine Arie, 7.) eine Wiederholung des ersten Spruchs. Die fugirende Sprüche können alle mit 2. Stimmen als Diskant und Alt, oder Tenor und Bas, oder wie es die Umstände geben, wenn es auch 2. Diskante, und 2. Tenöre seyn solten, besetzt werden.²⁴

Dementsprechend sind die Eingangssätze durchweg für zwei obligate Singstimmen mit einem Baßfundament, bestehend aus dem Basso continuo und einem daraus abgeleiteten Ad-libitum-Vokalbaß, sowie mit unterschiedlichen Optionen zur Colla-parte-Verstärkung der Singstimmen durch Instrumente angelegt. Die Charakterisierung der eröffnenden Sätze als fugiert oder kontrapunktisch weist auf ein wesentliches Merkmal des gesamten Jahrgangs hin: die in den Eingangssätzen – meist nach einer kürzeren oder auch längeren Einleitung – in unterschiedlichsten Facetten zur Anwendung kommenden polyphonen Gestaltungselemente, die den Jahrgang wie ein roter Faden durchziehen.²⁵ Neben zahlreichen Eingangssätzen in mehrerlei Fugen-

²³ G. P. Telemann, *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeine des Herrn, bestehend aus einem Jahrgange über die Evangelien; für 2. oder 3. Singstimmen, Zwo Violinen, auch Trompetten und Pauken bey hohen Festen, nebst dem General-Basse*, Nürnberg 1743/44 (Digitalisat: <http://digital.slub-dresden.de/id44638061X>); vgl. dazu als Neuausgabe: *Georg Philipp Telemann. Musicalisches Lob Gottes. 13 ausgewählte Kirchenmusiken zwischen 1. Advent und Michaelis nach Texten von Erdmann Neumeister*, hrsg. von J. Neubacher, Kassel 2020 (TA 62).

²⁴ *Hamburgische Berichte von den neuesten Gelehrten Sachen* 11, 1742, Nr. 42 vom 1. Juni 1742, S. 339–342, hier S. 339 (Hervorhebung durch den Verfasser); der Pränumerationsaufruf ist vollständig abgedruckt in TA 62 (wie Fußnote 23), S. IX f.

²⁵ Eine Auswahl von 32 Eingangssätzen zu Musiken des *Musicalischen Lobs Gottes* veröffentlichte Klaus Hofmann, ging allerdings nicht auf deren Formgestalt oder Satztechnik ein; vgl. *Georg Philipp Telemann. Biblische Sprüche. Motetten für*

formen²⁶ finden sich Sätze, die im doppelten Kontrapunkt gehalten sind,²⁷ darunter auch solche, in denen das Thema mit sich selbst, und zwar sowohl in augmentierter²⁸ als auch in diminuerter²⁹ Gestalt, kontrapunktiert wird. Auch ein doppelter (oder eigentlich dreifacher) Kontrapunkt, bei dem eine der beiden Stimmen zusätzlich in einer dritten Stimme simultan in der Gegenbewegung erklingt, kommt vor.³⁰ Des Weiteren sind Eingangssätze enthalten, in denen auf unterschiedliche Weise die Imitationstechnik als kontrapunktisches Stilmittel angewendet wird.³¹ Nicht zuletzt bietet der Zyklus auch 16 Eingangssätze mit jeweils einem strengen Kanon als zentralem Bestandteil (siehe dazu Tabelle 1). Der gesamte Jahrgang (gemeint sind weiterhin nur die Eingangssätze) liest sich wie ein musikalisches Kunstbuch kontrapunktischer Gestaltungsmöglichkeiten, unter denen der Kanon eine prominente Stellung einnimmt. Wie intensiv Telemann sich in diesem Jahrgang mit ungewöhnlichen kontrapunktischen Techniken auseinandersetzte, zeigt der eröffnende Satz der Kantate zum Sonntag Jubilate (vgl. Tabelle 1, Nr. 32), ein notengetreuer Umkehrungs- beziehungsweise Spiegelkanon der beiden obli-

zwei- oder dreistimmigen Chor, Streichinstrumente (ad libitum) und Orgel, hrsg. von K. Hofmann, 2 Bde., Neuhausen-Stuttgart 1973 und 1974. Indessen wies Ute Poetzsch-Seban bereits auf die kontrapunktische Vielfalt der Eingangssätze hin und erläuterte sie anhand von Beispielen, wenn auch noch ohne Kenntnis des von Telemann selbst propagierten jahrgangsumfassenden Gestaltungsprinzips für die Eingangssätze; vgl. U. Poetzsch-Seban, *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Beeskow 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V. 13.), S. 236–239.

²⁶ Außer dem Standardfall der einfachen Fuge (zwei- oder dreistimmig) gibt es Doppelfugen (Sonntag nach Neujahr, Satz I, T. 18 ff. [im folgenden: I/18 ff.], Laetare I/29 ff., 3. Sonntag nach Trinitatis I/23 ff.), Gegenfugen (14. Sonntag nach Trinitatis I/21 ff., 16. Sonntag nach Trinitatis I/26 ff.) und auch ausgeklügelte Mischformen aus Fugen- und Kanonelementen: so zum Beispiel eine zweistimmige Fuge mit freier Baßbegleitung, die während der ersten vier Themendurchläufe streng kanonisch geführt ist (Johannis I/14–38), oder in ähnlicher Weise eine generalbaßbegleitete zweistimmige Fuge mit augmentierter erster Themenhälfte als obligatem Kontrapunkt und auch hier wieder einer nahezu streng kanonischen Stimmführung während der ersten vier Themendurchläufe (3. Advent I/61–96).

²⁷ Palmarum (I/19 ff.), 3. Sonntag nach Trinitatis (I/23 ff.).

²⁸ Judica (I/11 ff.).

²⁹ 4. Advent (I/23 ff.).

³⁰ Mariae Verkündigung.

³¹ 4. Sonntag nach Epiphania (I/24 ff.), 20. Sonntag nach Trinitatis (I/39 ff.), 22. Sonntag nach Trinitatis (I/4 ff.).

gaten Singstimmen im Einsatzabstand von zwei Takten.³² In der Vorstufe zur publizierten Fassung, dem Kompositionsautograph, vermerkte er am Ende des notierten und bis hierhin mit der späteren Druckausgabe übereinstimmenden Satzes (T. 44):

NB. Hiernächst können die Instrumente diesen Canon rücklings spielen, wozu der drüben stehende Baß gehöret; drauf wiederholen alle den Canon auf erstere Weise. Dieser aber mag noch, u. die gedachte Umkehrung, so oft wiederholet werden als man will.³³

Auf der Rückseite von Blatt 1 des Autographs („drüben“) findet sich dazu eine teilweise bezifferte Generalbaßstimme, gedacht als Baßfundament für die vorgesehene krebsgängige Variante des Kanons. Telemanns Erläuterung, daß „die Instrumente diesen Canon rücklings spielen“ können, führt allerdings nicht per se zum richtigen, das heißt zur Baßstimme passenden Stimmverlauf. Denn obwohl der Hinweis vermutlich nicht als Rätselaufgabe gedacht war, bedarf es einigen Nachdenkens und Probierens, um die rückwärts zu spielenden Oberstimmen mit der dafür vorgesehenen Baßstimme in Einklang zu bringen. Die am Ende einfache Lösung besteht darin, daß beide Kanonstimmen bei der rückläufigen Ausführung zugleich auch gespiegelt werden müssen. Das dadurch entstehende Gefüge ist ein Spiegelkrebskanon, harmonisch gestützt von der frei hinzukomponierten Generalbaßstimme.³⁴ Trotz des kunstvollen, auch melodisch und harmonisch überzeugenden Kompositionsergebnisses entschied sich Telemann aus unbekanntem Gründen gegen eine Übernahme dieser erweiterten Version in die Druckfassung und strich noch im Manuskript – wohl mit Blick auf die davon als Stichvorlage zu erstellende Abschrift – seinen Aufführungsvorschlag mitsamt der zugehörigen Generalbaßstimme wieder aus, was aber die Bedeutung dieses kontrapunktischen Meisterstücks nicht schmälert.

Unter den übrigen Eingangssätzen des Jahrgangs mit streng kanonischer Stimmführung der beiden obligaten Singstimmen gibt es in der Musik zum 21. Sonntag nach Trinitatis einen weiteren Umkehrungs- beziehungsweise Spiegelkanon, diesmal in der Unterquinte (siehe Tabelle 1, Nr. 64). Ebenfalls eine Besonderheit stellt der in zwei Abschnitten verlaufende zweistimmige Spiralkanon (Canon per tonos) mit freier Baßbegleitung im Eingangssatz zur Sexagesima-Musik dar (siehe Tabelle 1, Nr. 18): Über Themeneinsätze auf

³² Spiegelachse ist die mittlere Notenlinie. Die zweite Stimme folgt ab Takt 3 notengetreu der ersten.

³³ G. Ph. Telemann, „*Wir wissen, daß denen, die Gott lieben*“ (TVWV 1:1682), Kompositionsautograph (D-B, *Mus. ms. autogr. G.P. Telemann III*).

³⁴ Vgl. den vollständigen Abdruck des Satzes in TA 62 (wie Fußnote 23), S. 353–356.

den Tönen b^1 , es^2 , as^1 , des^2 , ges/fis^1 , h^1 und e^1 (T.9–36) sowie d^2 , g^1 , c^1 , f^1 und b^1 (T.46–65) wird – bei nur einer Auslassung (a^1) – in Quartschritten der Quintenzirkel durchschritten. Parallel dazu, jedoch losgelöst von der Kanonstruktur, moduliert der Satz zwischen den Takten 8 und 65 in unperiodisch aufeinanderfolgenden Kadenzschritten gleichfalls einmal durch den Quintenzirkel (B-Dur, Es-Dur, As-Dur, Des-Dur, Ges/Fis-Dur, H-Dur, E-Dur, [A-Dur], D-Dur, G-Dur, C-Dur, F-Dur, B-Dur), wobei A-Dur nur kurz als Durchgangsakkord tangiert wird. Diese harmonische Besonderheit des Satzes hatte schon Jacob Adlung in seiner *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* (Erfurt 1758) mit Hinweis auf eine mißglückte Aufführung des Satzes an der Erfurter Predigerkirche beschrieben, wenn auch mit irrtümlicher Zuordnung zur Musik und Perikope für den 8. Sonntag nach Trinitatis.³⁵ Kanonische Technik ist gleichermaßen im Eingangssatz der Musik zum 18. Sonntag nach Trinitatis ein vorherrschendes Gestaltungsprinzip. Hier ist ein freier dreistimmiger Kanon durch orgelpunktbasierte Zwischenspiele in vier Einzelabschnitte zerlegt, die harmonisch als die Abfolge Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika aufeinander bezogen sind: zunächst in der Grundgestalt (T.4–16), dann in die Oberquarte versetzt (T.20–32) und schließlich zweimal als kurze Engführung des Themenkopfs (T.36–41 und 45–50) (siehe Tabelle 1, Nr. 60).

³⁵ „Noch curiöser war es, als Telemann im Jahr 1744 seinen Jahrgang von Kirchenstücken zu Nürnberg in Kupfer stechen ließ, und in demselben am 8ten Sonntage nach Trinit. die falschen Propheten in Schaafskleidern durch einen völligen Quinten-Cirkel vorstellte, aus B* durch alle 12 harte Tonarten. [...] Wie die Aufführung bey uns zum Predigern [an der Predigerkirche] damals abgelaufen, ist nicht nöthig zu sagen; ein jeder kann sich solches vorstellen, welcher berichtet ist, 1) daß man bey uns nichts vorher probirt, was zu musiciren ist; 2) daß unter den Helfers-Helfern die mehresten nicht weit kommen sind, was die Theorie der Musik betrifft; 3) daß bey dem ganzen Chor keiner war, ausser mir, welcher von Cirkelgängen jemals etwas gehört oder gesehen. Daher, als es vorbey, kam bald dieser, bald jener, und fragte: was war denn das? Aber die Frage war zu spät“ (J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758, S.335 f.); vgl. dazu auch W. Hirschmann, *Erkundungen an den Grenzen der Klänge. Telemanns harmonische Innovationen*, in: *Extravaganz und Geschäftssinn – Telemanns Hamburger Innovationen*, hrsg. von B. Jahn und I. Rentsch, Münster und New York 2019 (Hamburg Yearbook of Musicology. 1.), S. 17–31, hier S. 17–19.

Tabelle 1: Kanons in Kantateneingangssätzen aus Telemanns *Musicalischem Lob Gottes*

Die Angaben beziehen sich jeweils auf die Kanonabschnitte der beiden obligaten Singstimmen, zu denen in allen Fällen eine selbständig geführte Generalbaßstimme tritt.

Es bedeuten: Nr. = Numerierung des Originaldrucks, rB = reale Beantwortung, tB = tonale Beantwortung

Nr.	Sonn- oder Festtag	TVWV	Takte des Kanonabschnitts (+ Gesamttaktzahl)/Textbeginn des Kanonabschnitts (+ gesamte Textstelle)	Einsatzintervall und -abstand
12	1. Sonntag nach Epiphantias	1:1628	24–38 (42)/„mein Leib und Seele freuen sich“ (Ps. 84, 2–3)	Obersekunde (tB) / 2½ Takte
17	Septuagesima	1:113	36–51 und 51–63 (78)/„zu welchen Gott uns zuvor bereitet hat“ (Eph 2, 8–10)	Oberterz mit nahtlosem Wechsel in die Unterterz (tB)/4 Takte
18	Sexagesima	1:949	9–36 und 46–65 (99)/„selig sind, die Gottes Wort hören und bewahren“ (Lk 11, 28)	Spiralkanon (Canon per tonos) (rB)/ 4 Takte
20	Invocavit	1:1278	28–77 (82)/„dem widerstehet fest im Glauben“ (1 Petr 5, 8–9)	Unterquinte (rB)/ 1 Takt
28	2. Ostertag	1:717	1–48 (56)/„Halt im Gedächtnis Jesum Christum“ (2 Tim 2, 8)	Oberterz (tB)/ 4 Takte
29	3. Ostertag	1:975	14–39 (43)/„denn durch ihn haben wir den Zugang alle beide“ (Eph 2, 17–18)	Unterquarte (rB)/ 3 Takte
30	Quasimodogeniti	1:1199	43–67 (67)/„Durch Christum Jesum unsern Herrn“ (Hebr 11, 6 + Eph 3, 11–12)	Unterquinte (rB)/ 2 Takte
31	Misericordias Domini	1:1103	28–65 (74)/„Und niemand wird sie mir aus meiner Hand reißen“ (Joh 10, 27–28)	Obersekunde (tB)/ 3 Takte

Nr.	Sonn- oder Festtag	TVWV	Takte des Kanonabschnitts (+ Gesamttaktzahl)/Textbeginn des Kanonabschnitts (+ gesamte Textstelle)	Einsatzintervall und -abstand
32	Jubilate	1:1682	a) Druckfassung: 1–44 (44)/„Wir wissen, daß denen, die Gott lieben“ (Röm 8, 28) b) Manuskriptfassung: 1–88 (88)/„Wir wissen, daß denen, die Gott lieben“	a) Druckfassung: Spiegelkanon in der Prime (tB)/2 Takte b) Manuskriptfassung: Spiegelkrebskanon in der Prime (tB)/ 2 Takte
51	9. Sonntag nach Trinitatis	1:1042	1–56 (64)/„Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen“ (Ps. 90, 12)	Unterseptime (tB)/ 1 Takt
57	15. Sonntag nach Trinitatis	1:1412	30–78 (92)/„so wird euch alles, was ihr bedürftet, zufallen“ (Mt 6, 33)	Obersepte (tB)/ 3 Takte
59	17. Sonntag nach Trinitatis	1:497	19–65 (82)/„Gottes Wort halten und Liebe üben“ (Mich 6, 8)	Unterseptime (tB)/ 4 Takte
60	18. Sonntag nach Trinitatis	1:347	4–16, 20–32, 36–41 und 45–50 (58)/„Liebe von reinem Herzen“ (1 Tim 1, 5)	Prime/3 Takte
64	21. Sonntag nach Trinitatis	1:848	35–65 (75)/„Ich will dem Herrn singen“ (Ps. 13, 6)	Spiegelkanon in der Unterquinte (rB)/ 2 Takte
67	24. Sonntag nach Trinitatis	1:198	57–100 (110)/„Deinem Namen sei ewiglich Ehre und Lob“ (Tob 3, 22–23)	Untersekunde (tB)/ 3 Takte
68	25. Sonntag nach Trinitatis	1:195	47–80 (104)/„die da haben den Schein eines gottseligen Wesens“ (2 Tim 3, 1–5)	Oberquinte (rB)/ 9 Takte

Das in diesen Beispielen angewandte Grundmodell – einen zweistimmigen Singstimmenkanon mit freier Baßbegleitung – hatte Telemann bereits im Eingangssatz der Kantate zum 5. Sonntag nach Trinitatis „Der Segen des Herrn machet reich ohne Mühe“ (TVWV 1:309) seines 1736/37 entstandenen sogenannten Stolbergschen Jahrgangs auf Texte von Gottfried Behrndt erfolgreich

erprobt: hier in der Form eines strengen Oktavkanons von Sopran/Alt als erster und Tenor/Baß als zweiter Stimme im Einsatzabstand von vier Takten mit die beiden Singstimmen oktavierend verstärkenden Violinen und frei geführtem Basso continuo.³⁶

Die in den Eingangssätzen der Musiken des *Musicalischen Lobs Gottes* enthaltenen Kanons beziehungsweise Kanonabschnitte weisen im Unterschied zu den vorwiegend im galanten Stil gehaltenen Kanons in Telemanns kammermusikalischen Werken typische Merkmale des kontrapunktischen Stils auf. Dazu zählen Kanon-Soggetti, die weniger auf melodische Individualität als auf ihre Eignung, sich selbst zu kontrapunktieren, und auf Vokalität hin konzipiert sind, rhythmisch kontrastierende Gegenstimmen sowie eine durch Vorhaltsbildungen geprägte Harmonik. Dabei sind die Grenzen zur Imitation – diese jedoch in strenger (notengetreuer) Ausprägung – fließend. Dennoch verzichtete Telemann in den Kanons nicht auf eine prägnante, am Sprachrhythmus orientierte und oft wortausmalende Melodik. Man betrachte dazu in Beispiel 3 die genaue Beachtung des Sprachrhythmus und der Betonungsverhältnisse bei „so wird euch alles, was ihr bedürft, zufallen“, sodann den fallenden Dreiklang bei „(zu-)fallen“ und die auf „alles“ gemünzte umfangreiche Koloratur (vgl. auch Tab. 1, Nr. 57). Beispiel 4 zeigt durch Vorhaltsbildungen erzeugte Dissonanzen, die den von „sterben müssen“ abgeleiteten Schmerz-Affekt illustrieren (vgl. auch Tabelle 1, Nr. 51).

*

Insgesamt läßt sich erkennen, daß Telemann die Kanontechnik ganz überwiegend im zweistimmigen, wenn auch oft durch eine frei geführte dritte Stimme angereicherten Satz anwendete. Typische Vertreter dieses Satzbildes waren die unbegleitete Duo- und die Triosonate sowie das generalbaßbegleitete Vokaldueett, wie es vom mehrstimmigen Geistlichen Konzert oder dem Kammerduett Steffanischer Prägung abgeleitet sein konnte. Anscheinend ging es ihm vor allem darum, das Kanonprinzip für das Komponieren im modernen Stil nutzbar zu machen, sei es mit Resultaten, die Marpurg später als „galante canonische Schreibart“ bezeichnete (siehe oben), oder mit dem Ziel einer ungekünstelten, geschmackvoll wirkenden Polyphonie. In der Vorrede des bezeichnenderweise Telemann gewidmeten ersten Teils seiner *Abhandlung von der Fuge* (Berlin 1753) formulierte Marpurg dies mit den Worten, die „Meisterstücke Ihrer Feder haben vorlängst die falsche Meinung widerlegt,

³⁶ D-F, Ms. Ff. Mus. 898; vgl. mit vollständiger Transkription des Notentextes: N. Eichholz, *Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk*, Hildesheim 2015 (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. 85), S. 279 f. und 411–413.

als wenn die sogenannte galante Schreibart sich nicht mit einigen aus dem Contrapunct entlehnten Zügen verbinden liesse“.³⁷ Daß es Telemann tatsächlich ein Anliegen war, einen eleganten, dem Hörer Genuß statt Verdruß bereitenden Kontrapunktstil zu pflegen, wird an einer wahrscheinlich auf ihn selbst zurückgehenden Formulierung eines Musikalienverzeichnisses aus dem Jahr 1728 deutlich, auf die bereits Ralph-Jürgen Reipsch hingewiesen hat. Hier heißt es zu den vierstimmigen Eingangschören eines geplanten Zyklus mit feststäglichen Kirchenmusiken, daß er „dabey auch zeigen werde/ wie er in Fugen und Contrapunten/ als die eigentlich das wesentliche Stück des Kirchen-Styls sind“ nicht nur „eine ausnehmende Erfahrungheit besitze“, sondern auch, „wie eben dieser Styl auf eine sinnlichere und erbaulichere Art gehandhabet werden könne; da derselbe bisher/ wegen der Tyranny/ so er den Ohren angethan/ und seines andern Altfränkischen Wesens wegen verdrießlich/ und beynahe gantz verbannet worden.“³⁸

Anders dagegen dürfte bei Bach – insbesondere in seinem Spätwerk – das Interesse am Kanon, wie auch an anderen kontrapunktischen Techniken, in dem Anspruch bestanden haben, eine große, sich ihrem Ende zuneigende kontrapunktische Tradition zusammenfassen und auf den Gipfel ihrer Entwicklung führen zu wollen.³⁹ Mit den eingangs genannten kontrapunktischen Werkgruppen Bachs entstand gewissermaßen ein Kompendium des strengen Satzes, das eine Fülle an Möglichkeiten zu kunstvoller kontrapunktischer Verarbeitung wie auch Verdichtung thematischen Materials vor Augen führt. Die Bach eigene planvolle Herangehensweise an selbstgewählte Problemstellungen mit einem Hang zu enzyklopädischer Durchdringung wird man bei Telemann in dieser Konsequenz vergeblich suchen. Dennoch überrascht, wie auch er im *Musicalischen Lob Gottes* kontrapunktische Techniken systematisch erkundet. Die aufgezeigten kanonischen Sätze mit ihren diversen Einsatzintervallen, -abständen und Bewegungsrichtungen stehen neben den auf andere Weise kontrapunktisch gestalteten Sätzen beispielhaft dafür.

³⁷ Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Teil 1, Berlin 1753, Vorrede.

³⁸ „Verzeichniß der von dem Herrn Capell-Meister Telemann herausgegebenen Musicalischen Werke“, in: *Hamburgische Auszüge aus neuen Büchern, und Nachrichten von allerhand zur Gelahrtheit gehörigen Sachen*, Hamburg 1728, Teil 11, S. 819–827, hier S. 826f. (Hervorhebung vom Verfasser); vgl. dazu R.-J. Reipsch, *Telemanns „Jahrgang ohne Recitativ“*, in: *Telemann und die Kirchenmusik. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz Magdeburg, 15. bis 17. März 2006, anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage*, hrsg. von C. Lange und B. Reipsch, Hildesheim 2011 (Telemann-Konferenzberichte. 16.), S. 340–368, hier S. 358.

³⁹ Wohl im Zusammenhang hiermit steht auch die um 1741 von Bach und einem weiteren Kopisten angefertigte Stimmenabschrift von Francesco Gasparinis *Missa canonica*; vgl. *Francesco Gasparini. Missa a quattro voci, eingerichtet von Johann Sebastian Bach*, hrsg. von P. Wollny, Stuttgart 2015 (Edition Bach-Archiv Leipzig. Musikalische Denkmäler), speziell auch S. 3.

Beispiel 1 (TWV 40:119, Satz 1)

Presto

Fl. I

Fl. II

6

10

14

18

23

The musical score is written for two flutes, Fl. I and Fl. II, in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Presto'. The piece consists of 24 measures. The score is presented in five systems, each with two staves. Measure numbers 6, 10, 14, 18, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system shows the initial entry of Fl. I with a trill on the first measure, while Fl. II is silent. The second system (measures 6-9) shows both flutes playing. The third system (measures 10-13) features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth system (measures 14-17) continues this pattern with trills in both parts. The fifth system (measures 18-22) shows further development of the melodic lines. The sixth system (measures 23-24) concludes the piece with trills in both parts.

Beispiel 2 („Canon à 6.“ TVWV 25:114)



Beispiel 3 (TVWV 1:1412, Satz 1; vgl. Tab. 1, Nr.57)

30 *Sopr. / VI. I*

keit, so wird euch

Alt / VI. II

keit, so wird euch al - les, was ihr be - dür - fet, zu - fal - len,

B.c.

6 6 6

34

al - les, was ihr be - dür - fet, zu - fal - len, al - les,

al - les, al - les, al - - - - -

6 6 6 5

38

al - les, al - - - - -

les, _____

5 6 5 5

42

les, _____ was ihr be -

was ihr be - dür - fet, was ihr be - dür - fet, zu - fal - len,

9 5 9 6 #

46

dür - fet, was ihr be - dür - fet, zu - - fal - len

so wird euch

4 5

Beispiel 4 (TVWV 1:1042, Satz 1; vgl. Tab. 1, Nr. 51)

Sopr. / Vl. I

Leh - re uns be - den - - - - ken, __ daß wir ____

Alt / Vl. II

Leh - re uns be - den - - - - ken, __

B.c.

6 5 9 8 — 5 6 7 6 4

6

__ ster - - - - ben__ müs - - - - sen, auf daß __

daß wir ____ ster - - - - ben__ müs - - - - sen,

6 5 6 6 6 6 7 6

11

__ wir klug wer - den, __ auf daß __ wir klug __

auf daß __ wir klug wer - den, __ auf daß __ wir

4 # 5 9 8 9 8 5 4 3

16

__ wer - den, klug, __ daß wir klug wer - - - - den,

klug __ wer - den, klug, __ daß wir klug wer -

9 9 9 — 5b 6b 7b 6