

(S. 285), der Sache näher kommen, ist ebenfalls fraglich.

Der Nutzen von Japs' Untersuchung liegt vor allem in der gebotenen Materialfülle und den Ausführungen zum sozialhistorischen Hintergrund. Die interpretatorische Auseinandersetzung mit dem Werk Palestrinas kann hingegen nicht immer überzeugen.

(Juli 2011)

Katelijne Schiltz

*Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850. XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUEHL in Verbindung mit Ute OMONSKY. Augsburg: Wißner-Verlag/ Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein 2009, 352 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 73.)*

Der Band vereinigt 15 auch für Nichtflötisten höchst aufschlussreiche Beiträge, deren Themen sich auf sämtliche Bereiche der neueren Musikgeschichte erstrecken, wobei sich schwer zwischen ‚rein‘ geschichtlichen und eher übergreifenden Darstellungen trennen lässt. Zu den ersteren zählen solche, die Entwicklungen im 18. und 19. Jahrhundert betreffen, ob es sich um den Weg der Flöten zum Standardpaar im Sinfonieorchester handelt (Dieter Gutknecht), um die Bedeutung des Titelinstruments in Mozarts Oper (Wilhelm Seidel), die Flötenkultur in Russland (Klaus-Peter Koch), die Flötenkonzerte des Mannheimers Georg Metzger (Johannes Hustedt), Telemann'sche Flötenwerke im Umfeld von Quantz aus dem Archiv der Sing-Akademie (Ralph-Jürgen Reipsch) oder die schwer zu klärende Frage, ob Bläserkadenz auf einen Atem zu spielen sind (Rachel Brown). Und: Endlich ist einmal umfassend belegt worden, wie falsch die Meinung von einer Lücke in der Flötenkunst aller Art bis hin zum Czakan in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist, ob für Wien (Hartmut Krones) oder ganz Europa (Nicolaj Tarasov).

Überwiegend mit dem 18. Jahrhundert befasst sich eine Gruppe von Arbeiten, welche

die Flöteninstrumente in wichtigen Funktionszusammenhängen zeigen, solchen der Freundschafts- und der Adelskultur (Joachim Kremer, Ute Omonsky), der Pastoral-Semantik (Hermann Jung), solchen von didaktischen Soloadaptionen aus dem englischen Musiktheater (Peter Reidemeister) oder von unterschiedlichsten Flöteninstrumenten im Dienste der Magie in europäischen und außereuropäischen Kulturen (Gisa Jähnichen).

Bewunderungswürdig ist die Aufarbeitung und Auflistung sämtlicher von 1650 bis 1800 erfassbaren Informationen über die Block- und Querflötenbauer Europas, ihre Produktion und ihre erhaltenen Instrumente (David Lasocki), erhellend auch eine Darstellung und Beurteilung des Blockflötenspiels und -baues der Bruggen- und Nach-Bruggen-Ära seit 1960, wenn auch beim Lesen auf die vielen Hörbeispiele verzichtet werden muss.

(November 2011)

Peter Schleuning

*INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 3: Molter – Tauscano. Tutzing: Hans Schneider 2009. 572 S., Nbsp.*

Den grundsätzlichen Bemerkungen der bereits in *Mf62* (2009), S. 288 ff., sowie *Mf63* (2010), S. 216 f., erschienenen Besprechungen der beiden ersten Bände des vorliegenden Verzeichnisses ist mit Blick auf Band 3 nichts hinzuzufügen. Der Zufall will es, dass der dritte Band mit seinem Ausschnitt aus dem Komponisten-Alphabet keine ganz großen Namen präsentiert; doch eindrucksvoll dokumentiert er erneut die kräftige Hochblüte, die der Triosonate mit Beteiligung einer oder zweier Flöten im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts beschieden war, jener Zeit, in der die Querflöte Adel und Bürgertum in ganz Europa begeisterte. Unter den Komponisten, die die Triosonate mit einer oder zwei Flöten besonders gepflegt haben, ragt der heute fast völlig vergessene Pariser Geiger Jean-Baptiste Quentin le jeune mit seinen fast 80 Trios (allerdings durchweg für Flöten oder Violinen) durch

besonderen Fleiß hervor. Ihm folgt mit mehr als 50 Trios Johann Joachim Quantz; allerdings scheint manches davon unterschoben zu sein, jedenfalls häufen sich hier auffällig die Alternativzuschreibungen. An dritter Stelle steht mit fast ebenso vielen Werken Giovanni Battista Sammartini. Die Reihe ließe sich fortsetzen mit weiteren bekannten Namen – darunter Pepusch, Pergolesi, Porpora, Alessandro Scarlatti, Johann und Carl Stamitz – bis hin zu mehr oder weniger unbekanntem. Zweifel an der historischen Existenz der Person weckt unter diesen ein gewisser Joseph Piffpaff – ohne Lebensdaten –, dessen ungewöhnlicher Name (Pseudonym, Spitzname?) in Verbindung mit einem Werk erscheint, das anderweitig Johann Christian Bach zugeschrieben ist. Offenbar aus Versehen in den Band gelangt ist der Londoner Flötist, Flötenbauer und Verleger Tebaldo Monzani (1762–1839) mit seinen 19 Trios; denn laut Vorwort beschränkt sich Gronefelds Verzeichnis grundsätzlich auf Komponisten, die spätestens 1750 geboren sind. Unter falschen Voraussetzungen aufgenommen ist auch der mit zwei Kompositionen vertretene Giovanni Paolo Simonetti. Es handelt sich um das Pseudonym eines unter seinem bürgerlichen Namen Winfried Michel wohlbekannten Komponisten unserer Zeit.

(August 2010)

Klaus Hofmann

STEVEN ZOHN: *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works.* Oxford/New York: Oxford University Press 2008. 686 S., Nbsp.

Steven Zohn beschäftigt sich schon seit vielen Jahren mit der Instrumentalmusik Telemanns und seiner Zeitgenossen. Dabei kommt ihm sowohl die praktische als auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kompositionen zugute: Als ausübender Interpret auf historischen Flöten und Professor für Musikwissenschaft an der Temple University erhielt er verschiedene Auszeichnungen und Stipendien.

Georg Philipp Telemann hat eines der reichsten Vermächtnisse der instrumentalen

Musik des 18. Jahrhunderts hinterlassen. Und schon lange ist nicht mehr so viel speziell zu seinen Instrumentalwerken von einer Person geschrieben worden. In vier Abteilungen bzw. neun Kapiteln behandelt Zohn die Ouvertürensuiten, die Konzerte, die Sonaten und die Hamburger Publikationen Telemanns, um den gemischten oder auch vermischten Stil („mixed taste“) zu hinterfragen. In der Abteilung über die Ouvertürensuiten geht es zunächst um den Erwerb des gemischten Stils, um Telemann als Anhänger französischer Musik und seine mimetische Kunst. Zohn untersucht die außermusikalischen Bedeutungen von Telemanns ‚charakteristischen‘ Ouvertürensuiten, wobei Literatur, Medizin, Politik, Religion und Natur als Vehikel für das Gespür des Komponisten für musikalische Stimmung dienen. Das Kapitel über die Orchestersuiten ist sehr differenzierend mit einigen zeitgenössischen Kommentaren ausgearbeitet und macht zu Recht auf die Vielschichtigkeit des Phänomens aufmerksam. Zohn berücksichtigt und erwähnt fast alle Werke dieser Gattung. Die Anzahl der ‚55er Werke‘ im Register ist jedenfalls nur fünf Nummern kleiner als die entsprechende in Martin Ruhnkes *Thematisch-Systematisches Verzeichnis* der Instrumentalwerke Telemanns (TWV).

Nach Telemanns eigenen Angaben (Autobiografie 1718) sind ihm die Konzerte „niemals recht von Herzen gegangen“, und an ihm bekannten Kompositionen der Gattung tadelt er fehlende Harmonie und schlechte Melodien. Zohn untersucht daher Werke Telemanns aus verschiedenen Zeiträumen und widmet sich speziell den acht Oboenkonzerten sowie den Konzerten „alla francese“, bei denen es sich um italienische Konzerte mit französischen Stilelementen handelt. In seiner Fallstudie über transformative Nachahmung weist Zohn eine Anleihe Johann Sebastian Bachs bei Telemann nach: Für die Sinfonia zur Kantate *Ich steh mit einem Fuß im Grabe* (BWV 156) verwendete er den ersten Satz aus Telemanns Konzert in G-Dur für Oboe oder Flöte, Streicher und Continuo (TWV 51:G2). In der Abteilung über die Sonaten wird deutlich,