

führung des Accompaniments im Rezitativ (S. 173ff.) der Fall ist. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, dass sich Rampe bei den präsentierten Notenbeispielen auf „Generalbassaussetzungen aus historischen Quellen“ beschränkt und „bewusst darauf verzichtet, dem Leser eigene Aussetzungen zu präsentieren“ (S. 8). Daher dürfte das Buch in erster Linie für Dirigenten, Ensembleleiter, Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler, weniger jedoch für Laien oder Studenten geeignet sein. Ein Blick in die Unterkapitel zum virtuosen Generalbassspiel und zum Rezitativ unterstreicht dies, unternimmt Rampe hier doch anhand von zahlreichen Originalbeispielen den Versuch einer Rekonstruktion der hohen Schule des Generalbassspiels und gibt eindeutige Hinweise zur Länge der Bass-töne bzw. Akkorde im Rezitativ. Die Platzierung des Buches in einer Reihe mit dem Titel „Grundlagen der Musik“ erscheint vor diesem Hintergrund etwas ungewöhnlich. Dem Verlag sei mit auf den Weg gegeben, dass nicht nur dieses inhaltlich wirklich hervorragende Buch, sondern auch die anderen, bereits erschienenen Bücher der Reihe ein ansprechenderes optisches Erscheinungsbild verdient hätten. Den daraus resultierenden höheren Preis würde man angesichts des überzeugenden Inhalts gerne zahlen.

(Februar 2016)

Jochen Brieger

*NINA EICHHOLZ: Georg Philipp Telemanns Kantatenjahrgang auf Dichtungen von Gottfried Behrndt. Ein Beitrag zur Phänomenologie von Telemanns geistlichem Kantatenwerk. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2015. XII, 458 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 85.)*

Mit der vorliegenden Studie wurde eine im Jahr 2013 an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst angenommenen Dissertation publiziert.

Sie widmet sich einem Jahrgang von Kirchenmusik Georg Philipp Telemanns, der 1736/37 auf Texte Gottfried Behrndts entstand und vermutlich für den Grafen Jost Christian zu Stolberg-Roßla komponiert wurde. Um ihren Gegenstand „als zyklisches Gesamtwerk in seinen vielfältigen Aspekten und Bezügen zu erfassen“, zieht die Verfasserin „u. a. die methodischen Mittel der detaillierten Beispielanalyse sowie der statistischen Erhebung“ heran (S. 4). Darüber hinaus soll durch den Vergleich mit anderer Kirchenmusik Telemanns „der Radius von der Betrachtung des einzelnen Jahrgangs auf Telemanns gesamtes Jahrgangsschaffen geweitet“ (ebd.) werden.

Die Quellenlage zur Musik ist überschaubar: Hauptüberlieferungsort ist Frankfurt a. M., in der Staatsbibliothek zu Berlin sind Materialien aus Hamburg erhalten, Partiturabschriften gibt es in Brandenburg, Leipzig und Brüssel. Von Telemanns Hand ist außer einer Canto-Stimme kein weiteres Material erhalten. Bemerkungen zu Aufführungspraxis und Rezeption werden an die Überlieferung in Frankfurt, Berlin und Brandenburg gekoppelt. Das Kapitel mündet in die Präzisierung der bereits 1998 im Zuge der Identifizierung des Jahrgangs vorgeschlagenen Datierung.

Das folgende Kapitel stellt den Dichter vor, im Hauptberuf Jurist und Mitglied der Leipziger deutschen Gesellschaft, woran sich ein Vergleich der voneinander abweichenden Drucke der Texte von 1731 und 1737 anschließt. Unterschiede der Textfassungen beziffern sich pro Text auf „etwa zwischen drei und zwölf bearbeitende Eingriffe“ (S. 68). So entfielen z. B. die Überschrift „Oratorie“ wie auch die Mottos für die einzelnen Texte, Choralstrophen wurden eingefügt, Formulierungen geglättet oder Wörter ersetzt. Die Besonderheiten der Dichtungen werden anhand der früheren Veröffentlichung abgehandelt, auch wenn dieser Textdruck mit den Kompositionen nicht in Zusammenhang steht. Wer die Verän-

derungen vorgenommen haben könnte, ist nicht bekannt, die Verfasserin benennt den Braunschweiger Hofrat Christian Friedrich Weichmann, dessen Kontakte nach Roßla allerdings im Dunkeln liegen, wie auch über die Wege, auf denen es zu einem Auftrag aus Roßla kam, nur spekuliert werden kann. Theologisch-inhaltlich werden die Texte „zwischen Pietismus und Orthodoxie“ verortet (S. 64ff.), was vor allem in Hinblick auf Telemann zu kurz greift, der sich selbst als rechtgläubigen Lutheraner sah.

Das ausgedehnteste Kapitel ist der Musik gewidmet. Hier werden statistische Daten und Werte mitgeteilt, der Aufbau der Kompositionen beschrieben und Einzelanalysen durchgeführt. Ermittelt wurden Angaben zur Besetzung und den verwendeten Tonarten sowie die Anzahl der Arien, Rezitative, Dicta und Choräle. Für die formalen Anlagen der Kirchenmusiken sind unterschiedliche „Verschränkungsverfahren“ (S. 145) wie „Choral-Rezitiv-Verschränkungskomplexe“ (S. 301) oder „Arienverschränkungen“ (S. 146f.) zu beobachten; auch gibt es die Sonderform der „gesprächsweisen Kantate“ (S. 55), womit am Dialog orientierte Formen gemeint sind. Bei den Arien werden Strophenarien, zweiteilige Arien, Da-capo-Arien und Arien, die an Tanztypen denken lassen, wie auch durch Ausdrucksqualitäten gekennzeichnete „theatralische Arientypen“, die „erregte Affekte ausdrücken“, „Charakterarien, in denen menschliche Schwächen thematisiert werden“, Arien, die „eine Nähe zum komischen Opernfach zeigen“ und „zärtliche“ Arien kategorisiert (S. 194ff.). Die Dicta hat Telemann solistisch oder mehrstimmig vertont, bei den ersteren gibt es mehrere Formmodelle, als Satzstruktur werden hauptsächlich „konzertierende Satztechniken“ (S. 245) ausgemacht. Die mehrstimmig komponierten Dicta fasst die Autorin unter der Überschrift „Chorisch vertonte Dicta“ (S. 264), Fugen und polyphone Sätze werden ebenso anachronistisch als „Chorfugen“ (S. 281) bezeichnet. Rezi-

tative und Ariosi werden zusammen behandelt, die Choräle sind vor allem in ihren Verschränkungen mit Rezitativen von Interesse. Graphische Darstellungen und Übersichten unterstreichen die Aussagen über die Details. Jedem Abschnitt ist ein „Kommentar“ nachgestellt, in dem der Befund bewertet und beurteilt wird.

Für die Vergleiche mit anderen Jahrgängen stützt sich die Autorin auf vorliegende Arbeiten, darunter auch eine (von ihr unkommentiert) auf 1941 datierte Materialsammlung von Werner Menke, Editionen und erreichbare Erschließungen; „handschriftliche Originalpartituren“ wurden aus „zeitökonomischen Gründen“ (S. 87) nur selten eingesehen – das diesbezügliche Verzeichnis nennt ein Manuskript. Hier zeigt sich eine methodische Schwäche, denn die (statistische) Datenlage zu diesen Jahrgängen steht in einem Missverhältnis zu der Fülle an Einzelheiten, die die Verfasserin für das in Rede stehende Werk selbst zusammengetragen hat. So kommt es zu Unschärfen und Ungenauigkeiten, etwa wenn vermutet wird, dass Telemann in den Oratorien des „Zell-Jahrgangs“ (1730/31) keine Hörner verwendet, was wenigstens in zwei bereits bekannten (und erklangenen) Kompositionen der Fall ist.

Vor der Zusammenfassung gibt es ein kurzes Kapitel zu Johann Adolph Scheibes Komposition zum 19. Sonntag nach Trinitatis (S. 321ff.). Denn Telemann übertrug Scheibe vor seiner Abreise nach Paris im Herbst 1737 u. a. „die Vollendung eines noch nicht ganz ausgearbeiteten Kirchenjahrganges“ (vgl. Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1981, S. 190). Demnach stammen die Kirchenmusiken vom 19. Sonntag nach Trinitatis bis zum Ende des Kirchenjahres von Scheibe, womit der Komponist der ohne Autorangabe erhaltenen Stücke benannt ist. Aber die Verfasserin zweifelt Scheibes Mitteilung an und schreibt ihm nur die Kom-

position zum 19. Sonntag nach Trinitatis zu. Unter dieser Prämisse entgeht ihr, dass die an den Stücken zum 21. und 24. Sonntag nach Trinitatis gemachten Beobachtungen durchaus den Ergebnissen ähneln, die die Analyse des Kirchenstücks zum 19. Sonntag nach Trinitatis gebracht hat.

Der Ertrag der Arbeit liegt vor allem in dem mit großem Fleiß zusammengestellten Detailreichtum, weniger in den Schlussfolgerungen oder den Erörterungen ästhetischer Art (die Ergebnisse der zeitgleichen Forschungen von Julian Heigel zu Johann Jakob Rambachs Kantatentexten und ihren Vertonungen konnten noch nicht berücksichtigt werden). Doch wird auf einen besonderen und komplexen Jahrgang Telemanns aufmerksam gemacht.

Bedauerlich ist, dass eine zentrale Erkenntnis der neueren Telemannforschung, dass der Begriff „Kantate“ für das kirchenmusikalische Werk Telemanns nicht ausreicht, keine Rolle spielt. Eine lektorierende Durchsicht und Straffung hätte dem Ganzen gut getan, das wegen der Vielzahl von Verweisen und Wiederholungen, die es im Haupttext, in den Fußnoten und den Übersichten gibt, nicht sehr benutzerfreundlich angelegt ist.

(April 2016)

Ute Poetzsch

*ANNE HOLZMÜLLER: Lyrik als Klangkunst. Klanggestaltung in Goethes Nachtliedern und ihren Vertonungen von Reichardt bis Wolf. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach Verlag 2015. 467 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Band 212.)*

Arnold Schönberg hat in seinem oft zitierten Essay „Das Verhältnis zum Text“ aus dem Jahr 1912 über sich selbst ausgesagt, dass er „viele seiner Lieder, berauscht von dem Anfangsklang der ersten Textworte, ohne sich auch nur im geringsten um den weiteren Verlauf der poetischen Vorlage zu kümmern“, komponiert habe und „erst nach Tagen darauf gekommen sei, nachzusehen,

was denn eigentlich der poetische Inhalt seines Liedes sei“. Damit favorisierte er ein Wort-Tonverhältnis, das nicht semantisch begründet, sondern primär auf klanglicher Ebene angesiedelt ist. Die George-Vertonung „Sprich nicht immer von dem Laub, Windesraub“ aus dem *Buch der hängenden Gärten* ist für einen solch innovativen Kompositionsansatz ein beeindruckendes Beispiel.

Tatsächlich ist der Gedanke, Lyrik als Klangkunst und damit nicht nur semantisch als Gedankenverdichtung zu begreifen, keineswegs ein Produkt des 20. Jahrhunderts, sondern bis ins ausgehende 18. Jahrhundert zurückzuverfolgen, jedenfalls dann, wenn man den Ausführungen Anne Holzmüllers folgt. Holzmüller macht anhand zweier ausgewählter Gedichte Goethes, „Wandlers Nachtlied I“ („Der Du von dem Himmel bist“) und „Wandlers Nachtlied II“ („Über allen Gipfeln ist Ruh“) sowie deren Vertonungen durch Reichardt, Zelter, Loewe, Schubert, Schumann und Wolf klar, dass gerade dann, wenn von einer semantisch orientierten Analyse Abstand genommen wird und stattdessen eine Konzentration auf klangliche sowie strukturelle Affinitäten von Text und Musik erfolgt, auch Goethes vieldiskutierter Lyrik und ihren Vertonungen noch einmal neue Perspektiven abgewonnen werden können. So erbringt sie beispielsweise die Nachweise, dass bereits Zelters Lied „Ruhe“ eine unabweisliche „Korrespondenz zwischen phonemischer und motivischer Gestaltung“ hinsichtlich der a-Phoneme des Goethe-Gedichtes erkennen lasse (S. 398), dass Schuberts „Wandlers Nachtlied“ op. 96/3 als „sukzessive Entwicklung von Bewegung und Entfaltung tonalen Raumes zu beschreiben“ sei, die sich „analog zu Goethes eigenen Bewegungsphasen“ verhalte (S. 405), und für Schumanns *Nachtlied* op. 96/1 „die phänomenale Dimension, die Klangerfahrung der Sprachkomposition“ zum wichtigsten Anhaltspunkt werde (S. 434).