

ten erheblich an Selbständigkeit in seiner dramatischen Funktion.

Von den 350 existierenden Tanznotationen entfallen nur 47 auf die Oper. Unter den in der Académie royale de musique getanzen Forlanen existieren zwei Choreographien in der Beauchamps-Feuillet Notation, drei von der komischen Variante der Chaconne als Harlekin-Tanz.

Im Epilog widerlegt Harris-Warrick den zum oft zitierten Vorurteil gewordenen Vorwurf Dubuissons gegenüber Campras und Danchets letzter Oper *Achille et Déidamie* (1735), das Werk sei mit Tänzen überladen. Sie weist nach, dass sich Campra hier in der Lully-Tradition bewegt und nicht mehr Tänze als in seinem *Tancredi* (1702) verwendet.

Die zahlreichen Notenbeispiele, Abbildungen und tabellarischen Darstellungen erleichtern es dem Leser, die analytischen Befunde nachzuvollziehen.

Unter den wenigen Fehlern in dem Buch sind anzugeben: Auf S. 260 lautet der Verweis „see below p. 51“; S. 350: „charmantas“; auf S. 366 ist der zweite Vers „Amoureux oiseaux / Célébrez le retour de Flore“ mit Majuskel zu schreiben; S. 383: „assignments“; S. 401: falsche Silbentrennungen im Notenbeispiel, „dés-es-poir“, peig-nez, transports“. Auf den in den französischen Libretti üblichen Einzugs der Verse je nach Anzahl der Silben wird bis auf wenige Ausnahmen verzichtet.

Die von Harris-Warrick gestellten Fragen nach Fassungen von *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* und *Psyché* sind inzwischen zumindest hinsichtlich der vom Komponisten autorisierten Version zu beantworten, da Abschriften beider Werke aus der Bibliothek Lullys in den Beständen der Singakademie in Berlin erhalten sind. Auf S. 423 wird auf Appendix 3 verwiesen, aber erst aus dem Inhaltsverzeichnis erfährt der Leser, dass dieser im Internet zu suchen ist.

Angesichts der vielen angesprochenen Probleme war die Beschränkung der Litera-

turauswahl gewiss notwendig; bedauerlich ist, dass die deutschsprachige Literatur nur mit wenigen Titeln vertreten ist.

Harris-Warrick hat nicht nur die Rolle des Tanzes im Musiktheater der Epoche zwischen 1672 und 1735, sondern darüber hinaus auch viele Probleme der Operngeschichte mit größter Kenntnis behandelt. Ihr Buch ist zweifellos ein Standardwerk.

(April 2017)

Herbert Schneider

*Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte. Gemeinsam mit Martina FALLETTA und Eric F. FIEDLER hrsg. von Adolf NOWAK. Beeskow: ortus musikverlag 2015. 213 S., Abb., Nbsp. (ortus studien. Band 18.)*

Der vorliegende Band enthält die Schriftfassungen von zehn Referaten, die im Mai 2011 auf dem dritten Frankfurter Telemann-Symposium gehalten wurden (Veranstalter: Frankfurter Telemann-Gesellschaft und Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt). Sie sollen, so die Herausgeber/innen, Telemanns Trauermusik unter den im Titel genannten Aspekten kontextualisieren. „Trauermusik“ wird aufgefasst „als eine spezifische Art der Verarbeitung von Trauer [...] [i]m Medium der Musik“, als „eine ‚Trauerarbeit‘ [...], die auf religiöse und gesellschaftlich vermittelte Rituale zurückgreift“ (S. 7). Es geht also um zwei Themenfelder: um das Genre „Trauermusik“, das auch den textlich-musikalischen Ausdruck von Trost, Hoffnung und Freude einschließt (drei Beiträge), und um Musik, die gattungs- bzw. genreunabhängig und auch über den konkreten Zusammenhang mit Tod hinaus den Affekt der Trauer ausdrückt (drei Beiträge). Flankiert wird dieser inhaltliche Kern des Bandes von drei einführenden Aufsätzen und einem ans Ende gerückten Beitrag, der aus systematischer Perspektive Emotionalität in der Musik ins Auge fasst.

Der eröffnende Dreierblock bietet Überblick über die Trauermusik des 17. und 18. Jahrhunderts (Adolf Nowak), über das Verhältnis von Trauer und Zeremoniell im 18. Jahrhundert (Hagen Jäger), schließlich grundlegend über Traditionslinien der Funeralmusik (Norbert Bolin). Bei Nowak steht das Genre im Mittelpunkt. Er fokussiert sich auf ästhetische und religiöse Aspekte in lutherischer Tradition, in der Trost, Sündenvergebung und Auferstehung großes Gewicht gegenüber Trauer und Klage haben. Er arbeitet die gesellschaftliche und/oder politische Dimension des Genres heraus, die kontextabhängig in unterschiedlichen Formen von Repräsentation und Gedächtnisstiftung für den Toten besteht. Er geht auf die Affektenlehre und auf die Wandlung des Ausdrucks-Begriffes im 18. Jahrhundert ein und bringt dafür zahlreiche knappe analytische Belege. Hier jeweils Notenbeispiele mitzuteilen, hätte vermutlich den Rahmen gesprengt, die Darstellung aber noch einmal wesentlich bereichert. Der Aufsatz reißt in jedem Fall zahlreiche Aspekte an, die später im Band immer wieder thematisiert werden.

Jägers Beitrag geht von biblischen Vorstellungen vom Tod und von der Existenz nach dem Tod aus und wendet sich dann dem 18. Jahrhundert zu. Im Mittelpunkt stehen hier die lebensweltliche Verortung von Trauer Ritualen, die ständischen Unterschiede in deren Vollzug sowie der sich mit der Aufklärung vollziehende Wandel von glaubens- zu philosophiebasierten Vorstellungen einer Existenz nach dem Tod. Als musikalischer Gewährsmann tritt eigenartigerweise nur Johann Sebastian Bach auf.

Einen historisch weitausgreifenden Überblick über die Rolle der Musik bei Sterbe- und Totenritualen liefert Bolin. Er beginnt bei heidnischen Riten und verfolgt den Weg über das Christentum und die Reformation bis ins 18. Jahrhundert, für das er einen Wandel von kollektiven zu indivi-

duellen Ritualen im Zuge der Aufklärung konstatiert.

So gewichtig vor allem Nowaks und Bolins Beiträge für sich genommen sind, so offensichtlich sind die inhaltlichen Überschneidungen innerhalb der eröffnenden Text-Trias und ist zugleich der Umstand, dass in allen drei Texten eine tatsächliche Spezifizierung auf Telemann nur sehr bedingt stattfindet. Diese setzt erst auf Seite 45 mit Ute Poetzschs Studie zur „Trauer in der Kirchenmusik Telemanns“ – so zumindest im Titel – ein. Poetzsch untersucht insgesamt zehn Kirchenkantaten Telemanns aus ganz unterschiedlichen Schaffensperioden und auf Texte verschiedener (nicht immer genannter) Dichter, die zu Mariä Reinigung, zum 16. und zum 24. Sonntag nach Trinitatis entstanden. Die Texte setzt sie in Beziehung zu entsprechenden Predigten Erdmann Neumeisters, von denen man weiß, dass Telemann sie benutzte (S. 45). In den Überlegungen geht es kaum um Trauer, sondern um Todessehnsucht, Auferstehung usw., mithin um das Themenfeld „Trost“; und es geht auch fast ausschließlich um die Texte in ihren Bezügen zu den Predigten, während die Kompositionen nicht ernsthaft in den Blick genommen werden. Deutlich wird, wie eng sich die Kirchenmusiktexte auf die Predigten bezogen. Aussagen zur Trauer in Telemanns Kirchenmusik bleibt der Beitrag einem jedoch schuldig.

Carsten Lange untersucht die Darstellung des Traueraffektes in Oratorien und Passionen Telemanns. Er wählt dafür Sätze aus, die von Telemann mit „Traurig“ überschrieben oder durch andere eindeutige Hinweise mit einer traurigen Affektlage bzw. Vortragshaltung gekennzeichnet sind; und er setzt sie in vielfache Beziehungen zu ästhetischen Aussagen relevanter Telemann-Zeitgenossen (Scheibe, Mattheson, Burmeister, Quantz). Auf dieser Basis bietet Lange detaillierte Analysen der musikalischen Gestaltung und leitet eine sehr gute Zusammenstellung kompositorischer und instrumentatorischer

Verfahren ab, die sich gerade auch für Untersuchungen anderer Komponisten der Zeit als Grundlage hervorragend eignen. Diesen Aufsatz sollte man unbedingt lesen.

Schließlich nimmt Friederike Wißmann „ambivalente Topoi“ von Trauer und Komik in weltlichen Trauermusiken Telemanns in den Blick. Gemeint sind damit zum einen Trauermusik-Parodien, zum anderen die Gestaltung von Trauermusik in fiktiven Trauersituationen. Untersucht werden die „Kanarienvogel-Kantate“, der Abschiedschor in *Socrates* und die Kantate *Der Melancholicus*. Wißmann benennt verschiedene musikalische Trauer-Chiffren (S. 174f.), auf deren Grundlage sich ein trauriger Affekt auch etwa im komischen Kontext ausdrücken und evozieren lässt. Die lesenswerten analysierten Beispiele zeigen, gerade in der Parodie, wie sehr Trauer im frühen 18. Jahrhundert inszeniert ist; und sie lassen sich, so die Autorin, sogar als implizite Kritik an einer „Egomanie des sich selbst inszenierenden Trauernden“ lesen (S. 188).

In den drei folgend besprochenen Aufsätzen geht es um das Genre „Trauermusik“. Joachim Kremer widmet sich Trauermusiken Telemanns aus dem Zeitraum 1693–1708, die sich nicht exakt datieren lassen. Aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet Kremer die für diese Kompositionen relevante „Frühwerk“-Problematik. Er warnt (sehr berechtigt) vor ahistorischen Bewertungskriterien etwa der Faktur, der formalen Disposition und stilistischer Homo-/Heterogenität, die nicht zuletzt zu voreiligen Datierungsvorschlägen führen können. Vielmehr sind die Jahre um 1700 eine Phase des Nebeneinanders verschiedener (neuer und alter) ästhetischer Konzepte, auf deren stilistische Implikationen die Komponisten selbstverständlich in voller Breite zugriffen. So ist beispielsweise stilistische Heterogenität eines Werkes nicht per se ein Indiz für Unreife und damit für die besonders frühe Entstehung. Kremers Überlegungen sind sehr differenziert und haben weit über Te-

lemann hinaus Geltung; auch dieser Aufsatz sei ausdrücklich empfohlen.

Eric F. Fiedler diskutiert Telemanns neun Trauermusiken für Hamburger Bürgermeister. Sein Beitrag liefert viel Material – Biogramme, Übersichten über die während Telemanns Hamburger Zeit tätigen Bürgermeister (auch jene, für die Telemann keine Trauermusik komponierte), bis hin zu den musikalischen Quellen. Auf dieser Basis widmet sich Fiedler zunächst den Texten und arbeitet grundlegende Gemeinsamkeiten in deren Struktur heraus; im Anschluss würdigt er die hohe Qualität der Telemann'schen Kompositionen und weist auf deren stilistisch weites Spektrum hin. Eine Zusammenfassung bzw. die Präsentation eines übergeordneten Ergebnisses gibt es nicht. Fiedlers Materialsammlung ist hilfreich. Zahlreiche seiner Folgerungen leiden jedoch unter unscharfer Terminologie und unpräzisen Formulierungen und gründen auf einem erstaunlich ahistorischen Blick auf die behandelte Materie. Der Text wurde offenbar auch nicht redigiert, er enthält zahllose Tipp-, Orthographie- und Grammatikfehler; die Zitierweise der Libretti ist nicht einheitlich.

Ein vergleichbares Thema behandelt Jürgen Neubacher mit den drei Trauermusiken für römisch-deutsche Kaiser. Er diskutiert die Frage nach den Auftraggebern, die Abläufe in Hamburg beim Zustandekommen der Texte, Kompositionen und Aufführungen, die formale Anlage der Texte (hierzu dienen Übersichten über die Formteile in Zuordnung zur Epicediums-Struktur sowie alle vollständigen drei Texte als Anhänge) und schließlich die (einzig erhaltene) Musik Telemanns von 1745. Die Bemerkungen zur Komposition sind auch hier ausgesprochen knapp, heben aber doch stets Wesentliches hervor. Insgesamt ruht der Aufsatz auf einem breiten Wissensfundament, er ist entsprechend dicht und konzise. Man sollte ihn lesen, gerade auch dann, wenn man nicht direkt zu Telemann forscht.

Rainer Bayreuther befasst sich abschließend mit dem Zusammenhang zwischen Musik und Emotionen um 1700. Die von Telemann-Zeitgenossen vorgenommene und von der Musikwissenschaft für die Analyse von Musik der Zeit ausgiebig angewandte Zuordnung bestimmter musikalischer Parameter – Tonarten, Rhythmen, Satztypen, Kon-/Dissonanzen usw. – konfrontiert er mit Überlegungen aus der emotionstheoretischen Forschung. Die daraus abgeleiteten Folgerungen zur Stelle und zur Funktion von Musik im Prozess der Emotionalisierung musikalischer Akteure – Komponisten, Ausübende, Zuhörer – sind lesens- und bedenkenswert. Sie beziehen sich zunächst auf textgebundene Musik (nicht spezifisch auf Telemann, auch wenn die gewählten Beispiele *hier* von Telemann stammen); eine Ausweitung auf Musik ohne Text bzw. ohne Textassoziation(en) und außerhalb des rhetorischen Paradigmas wäre hochspannend. Das Ergebnis erscheint beinahe unspektakulär, und dennoch muss man es betonen: Musik an sich ist, auch wenn es das Schrifttum des 18. Jahrhunderts, allen voran der Lieblingskronzeuge der Musikwissenschaft Johann Mattheson, anders suggeriert, nicht per se Trägerin von Emotionen, sondern kann diese nur in gegebenen Kontexten akzentuieren. Die Frage, wie angesichts dieser Erkenntnis die eindeutigen zeitgenössischen Zuweisungen zu bewerten sind, bleibt vorerst – jedenfalls im besprochenen Beitrag – offen.

Zusammenfassend: Das Fazit der Herausgeber, dass zu den Themen des Bandes – meines Erachtens vor allem zur „Trauer in der Musik“ – „noch vieles zu erforschen ist“ (S. 7), lässt sich bestätigen; zu ergänzen ist, dass Ansätze über Telemann und überhaupt über einzelne, gar „bedeutende“ Komponisten hinausgehen sollten. Einige der hier bereits vorgelegten Ergebnisse bedürften noch einer adäquaten Darstellung. Insgesamt kann man den Band jedem, der sich mit Trauermusik um 1700, sei es als Text

oder/und Komposition beschäftigt, ans Herz legen.

(Januar 2017)

Hansjörg Drauschke

*TIMO JOUKO HERRMANN: Antonio Salieri und seine deutschsprachigen Werke für das Musiktheater. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 2015. VII, 451 S., Abb., Nbsp.*

Erst allmählich hat das Genre des deutschen Singspiels in den letzten Jahren das Interesse der Musikwissenschaft geweckt. Die wichtigsten Forschungsbeiträge wurden von Irmgard Scheitler in ihrer Rezension der Dissertation von Adrian Kuhl „*Allersorgfältigste Ueberlegung*“. *Nord- und miteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (*Die Musikforschung* 69, 2016/4) erwähnt; sie untersuchen jedoch nicht spezifisch das Wiener Singspiel, das ab der 1776 auf Wunsch von Kaiser Joseph II. eingeführten Reorganisation des Hoftheaters seine Blütezeit erlebte. Mit seiner von Hermann Jung betreuten Dissertation über Salieris deutschsprachiges Musiktheater trägt Timo Jouko Herrmann dazu bei, diese Lücke zu schließen: Objekt seiner Forschung ist die vollständige deutschsprachige Theaterproduktion des Komponisten, inklusive der späteren Fassungen.

Die vier Bühnenwerke, die Salieri von 1781 bis 1807 komponierte (*Der Rauchfangkehrer*, *Die Neger*, *Die Hussiten vor Naumburg*, *Danaus*) werden vom Autor einzeln in einer ausführlichen Analyse aller Solonummern und Ensembles beschrieben; wie diskutabel diese Methode auch sein mag, so hilft sie dennoch dem Leser, sich mit vergessenen Titeln lückenlos und detailliert auseinanderzusetzen. Verteilt im Korpus dieser kompositorisch-dramaturgischen Analyse sind zahlreiche Impulse für eine interdisziplinäre Ausdeutung, die der Leser aus der Behandlung der einzelnen Szenen herausfiltern kann, wie etwa die Gesellschaftskri-