

chung auf ihre Tauglichkeit hin geprüft werden soll, anscheinend a priori als unumstößliches Faktum angenommen, also gar nicht erst in Frage gestellt wird, wie ein Satz am Ende der Besprechung des Jahrgangs *Geistliches Singen und Spielen* verrät, es sei „möglich, dass er [Telemann] bei diesem ersten [...] Jahrgang noch nicht beabsichtigte, die Kantaten durch Verwendung charakteristischer kompositorischer Merkmale zu einem Zyklus zusammenzufassen“ (S. 292). Es werden bei der Besprechung eines Jahrgangs immer nur einzelne Aspekte einiger der Kantaten aus einem Jahrgang registriert, die aber, weil in keinem genannten Fall alle Kantaten umfassend, die Schlussfolgerung (S. 318) nicht annähernd ausreichend untermauern, dass „sich die Vertonungen zum Italienischen und zum Sicilianischen Jahrgang sowie zu Simonis Neuem Lied erheblich unterscheiden“. Auch für den Schlusssatz dieses Kapitels: „Jahrgangsspezifische Merkmale können nicht nur in den Dicta beobachtet werden. Auch die Arien gestaltete Telemann in den einzelnen Jahrgängen unterschiedlich.“ (S. 318) fehlt jeglicher Beleg.

Die Verfasserin lässt hier den hermeneutischen kategorischen Imperativ außer Acht, der eine klare Trennung von Beweisführung und der zu beweisenden Hypothese verlangt, wodurch die sich aus der Untersuchung ergebenden Schlussfolgerungen an Beweiskraft zwangsläufig verlieren müssen. Dies gilt auch für die anschließende Zusammenfassung „Jahrgangsscharakteristika nach Jahrgängen“. Bei den satztechnischen Mitteln, die die Jahrgänge angeblich voneinander unterscheiden – französischer Ouverturen-Stil und Bläser-Trios im *Französischen*, prominenter Einsatz von Solo-Tutti-Abschnitten und virtuose Geigenpassagen im *Italienischen*, Verwendung des sizilianischen Rhythmus und obligate Beteiligung der Oboen im *Sicilianischen Jahrgang* – handelt es sich in allen Fällen um Tendenzen, nicht um ein alle Kantaten eines Jahrgangs umfassendes Regelwerk. In jedem Jahrgang, wie die Verfasserin selbst zugibt, sind nicht wenige Kantaten enthalten, die nicht in die eine oder andere Schablone passen.

Noch problematischer beim Abwägen der Indizien, die für oder gegen eine vermeintlich vorhandene Jahrgangsscharakteristik sprechen, ist die Frage nach der Absicht des Komponisten.

Dass gewisse satztechnische Tendenzen durchaus vorhanden und von Zeitgenossen als Ordnungs- und Orientierungshilfe benutzt worden sind, ist nicht zu bestreiten, wiewohl das Ausmaß des Phänomens womöglich kleiner ist als allgemein angenommen. Dass sie auf die Absicht des Komponisten zurückzuführen wären, Kantatenjahrgänge als Zyklen zu gestalten, ist in den voluminösen Schriften Telemanns nirgendwo zu lesen und bleibt eine These, die noch zu beweisen wäre.

Im Anhang A der Arbeit werden dem Leser ausführliche Informationen über die Quellenlage der besprochenen Kantaten angeboten, tabellarisch nach Jahrgang und dem Kirchenjahr angeordnet (S. 362 ff.). Zu den gelegentlichen Lücken zählt die fehlende Angabe, dass Abschriften der Kantaten für den 4. bis zum 12. Sonntag nach Trinitatis aus dem *Italienischen Jahrgang* auch in der Berliner Staatsbibliothek, Fundus Singakademie, vorhanden sind (S. 374). Die anschließende Konkordanz der behandelten Kantaten und der relevanten Angaben im Frankfurter Inventar von 1771 (Anhang B, S. 382 ff.) büßt durch die Unübersichtlichkeit der Darstellungsweise etwas von ihrer Aussagekraft ein.

Summa summarum: Die Arbeit besticht durch ihren Detailreichtum und regt trotz gelegentlicher sprachlicher und methodischer Schwächen immer zum Nachdenken an. Sie hat daher als ein wertvoller Beitrag zur angehenden Auseinandersetzung mit Telemanns monumentalem Kantatenwerk zu gelten.

(Oktober 2009)

Eric F. Fiedler

*Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE, Brit REIPSCH und Wolf HOBOHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 310 S., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XII.)*

Die Thematik der wissenschaftlichen Konferenz und der Telemannfesttage 1998 wurde parallel in der Ausstellung *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* behandelt, die im Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen in Magdeburg vom 12. März bis 26. April 1998 gezeigt wurde. Begleitend zur Aus-

stellung erschien der Katalog *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* (hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch und Wolf Hobohm, Oschersleben 1998), dessen Einzelbetrachtungen bereits zu verschiedenen Aspekten der Thematik Stellung nehmen und vor allem die teils einseitige Fokussierung der Musikwissenschaft auf italienische Phänomene kritisieren. Im Mittelpunkt von Tagung und Ausstellung standen die Wechselwirkungen der französisch-deutschen Musikgeschichte von der ersten Hälfte des 18. bis zum 20. Jahrhundert. Diese werden anhand des Telemann'schen Œuvres und dessen Rezeption sowie verschiedener biografischer Momente in mehr oder weniger stringenten Beiträgen untersucht.

Fünf Beiträge sind dem Themenkomplex Paris als Zentrum der Begegnung deutscher und französischer Musik zuzuordnen: Überzeugend erläutert Philippe Lescat, wie es Telemann trotz der schlechten Reputation, die deutschen Musikern im damaligen Paris anhaftete, schaffte, mehrfach im Concert Spirituel gespielt zu werden. Françoise Bois Poteur schildert das Pariser Musikleben und seine Besonderheiten, wie es Telemann während seines Frankreichaufenthalts in den Akademien, Salons, Cafés und Freimaurerloren kennengelernt haben mag. Der französischen Verlagswelt widmet sich Martin Ruhnke. Er führt aus, inwieweit die Werke deutscher oder italienischer Komponisten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts qua königlichem Privileg in Paris gedruckt wurden bzw. um welche Werke es sich handelte. Sein Fazit ist, dass es ausgesprochen selten zur legalen Veröffentlichung von Werken deutscher Provenienz kam. Von den europaweit zu suchenden Subskribenten Telemann'scher Werke und der systematischen Bekanntmachung und Verbreitung der Drucke von Seiten des Komponisten handelt Steven Zohns Beitrag. Der französischen Telemannrezeption im 19. und 20. Jahrhundert widmet sich erstmals Danièle Pistone. Sie kritisiert zu Recht das geringe Interesse der französischen Musikwissenschaft und Öffentlichkeit an Leben und Schaffen des Komponisten. Eine weit aus bessere Bilanz verzeichnet sie hinsichtlich der Einspielungen und Aufführungen des Telemann'schen Œuvres.

Aufgrund ihrer Quellenkenntnis und stringenten Analyse herausragend sind die Beiträ-

ge zur Rezeption des französischen Musiktheaters. Herbert Schneider zeigt auf, dass Telemann den französischen Stil in seinen beiden Bühnenwerken *Orpheus* und *Hochzeits-Divertissement* hauptsächlich in instrumentalmusikalischen Formen adaptierte, wohingegen er Ritornell oder Prélude eher italienisch überformte. Die Chöre versteht Schneider als eine Synthese des italienischen und französischen Stils. Zudem neige der Komponist hinsichtlich textlicher Übernahmen aus den Tragédies en musique eher zu collageartigen, reduzierten Übernahmen. Wolfgang Hirschmann erörtert Telemanns Hamburger Bearbeitungen aus dem Repertoire des Pariser Théâtre de la Foire. Dabei wird ersichtlich, dass es in Hamburg zu einer umfangreicheren Rezeption der Vaudevillekomödie gekommen sein muss als bisher angenommen. Detailliert zeigt Hirschmann textliche und dramaturgische Rezeptionsmomente in Lustspiel, Oper und Prolog auf. Ferner postuliert er musikalische Übernahmen originär französischer Musik. Die Rezeption der Werke Antoine Houdar de la Mottes im norddeutschen Raum sowie Telemanns Übersetzung und sehr freie Bearbeitung der in Frankreich äußerst erfolgreichen Tragédie lyrique *Omphale* von André Cardinal Destouches und Houdar de la Motte zeigt Jürgen Rathje auf.

Die Darstellungen von Regine Klingsporn und Wilhelm Seidel behandeln Telemanns Begegnungen mit der französischen Musikästhetik. Letzterer thematisiert die musikästhetischen Ansichten des Komponisten vor dem Hintergrund der Stiltheorie seiner Zeit. In diesem Rahmen versucht er Telemanns Einstellungen hinsichtlich des Stilempfindens, der Natur und der epochalen Lebenswirklichkeit auszuloten und im Œuvre des Komponisten aufzuspüren. Regine Klingsporn erörtert Telemanns Auseinandersetzung mit dem Rezitativ Rameaus und konstatiert, der Komponist habe die Eigenheiten des Rameau'schen Rezitativs im Grunde in ihrer Neuartigkeit gar nicht verstanden. Dies führt sie auf seine intensive Beschäftigung mit Lullys Werken zurück, die ihm das Verständnis für die neuartige Kompositionsweise Rameaus versperrt hätten.

Zahlreiche weitere Beiträge zeigen Telemann als bewussten Rezipienten der französischen Musik, dessen Werk zugleich weitere damals übliche Stile integrierte. Wolf Hobohm wid-

met sich dem sehr umfangreichen Werkkomplex der Ouvertüren und hebt kritisch hervor, dass die Forschung dieser Gattung noch immer zu wenig Aufmerksamkeit entgegenbringt. Er erörtert die Bedeutung der Ouvertüre im musikästhetischen und -historischen Diskurs des 18. Jahrhunderts. Außerdem geht er auf Telemanns verschiedene Ouvertürentypen und ihre Besonderheiten ein, die er systematisch erfasst. Die beiden Tänze Menuet und Polonaise und deren Identität problematisiert Klaus-Peter Koch. Zudem erörtert er die Eigenschaften und Verbreitung der Tänze sowie ihre möglichen Beziehungen zueinander im Werk Telemanns. Carsten Lange zeigt die tonartlich-arithmetischen Verbindungen auf, die sich zwischen Telemanns *Nouveaux Quatuors en Six Suites* und Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* finden lassen. Neben weiteren französischen Merkmalen macht er ebenfalls auf verschiedene italienische Charakteristika in den Quartetten aufmerksam und präsentiert uns Telemann einmal mehr als Vertreter der *goûts réunis*.

Grundsätzlich erweisen die Ergebnisse des Konferenzbandes die Bedeutung der französisch-deutschen Musikbeziehungen des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts und machen einen nach wie vor dringenden Forschungsbedarf zu diesem Thema deutlich.

(Juni 2010)

Margret Scharrer

ELENA SAWTSCHENKO: *Die Kantaten von Johann Friedrich Fasch im Lichte der pietistischen Frömmigkeit. Pietismus und Musik. Paderborn – München u. a.: Ferdinand Schöningh 2009. 344 S., CD (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 14.)*

Selten äußern sich Komponisten zu ihren Anschauungen oder zu ihrer persönlichen Frömmigkeit. Johann Friedrich Fasch (1688–1858), der in Leipzig neben Jura auch Theologie studiert hatte, legte sie in Briefen an Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf, August Hermann Francke, Johann Heinrich Callenberg u. a. dar (Kapitel I). Es ergibt sich die spannende Frage: In welcher Weise lassen sich Faschs pietistische Anschauungen in seinen Kantaten nachweisen und welche textlichen und musikalischen Mittel setzt er ein, um diese darzustellen und dem Hörer zu vermitteln?

Elena Sawtschenko ist diesen Fragen in ihrer anspruchsvollen Leipziger Dissertation (2006) als einem der wenigen Versuche, sich mit der Problematik „Pietismus und Musik“ auseinander zu setzen, nachgegangen. Damit wagt sie sich auf ein schwieriges Terrain und setzt sich von vornherein kritischen Anfragen aus. Neben theologischen Fragestellungen zu den Texten (als Schwerpunktaufgabe) bezieht sie auch musikalische Analysen ein. Der Vergleich mit den Kantatenjahrgängen von Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel, die Fasch in der Zerbster Schlosskirche aufgeführt hat, trägt zur Erweiterung des hermeneutischen Horizonts bei (Kapitel II). Auf ein ausführliches Kapitel zum Kantatenschaffen Christoph Graupners musste in der Druckfassung aus Platzgründen verzichtet werden.

Mit der Methode der konkordanten Schriftauslegung (Martin Petzold) werden Telemanns und Faschs Bearbeitungen der Texte Erdmann Neumeisters sowie die Textvorlagen von Johannes Caspar Manhardt (für Stölzel) bzw. Gottfried Simonis (für Telemann) im Vergleich mit den von Fasch möglicherweise selbst verfassten Dichtungen in seinem Jahrgang von 1735/36 *Das in Bitte, Gebet, Fürbitte und Danksagung bestehende Opfer* untersucht. (Bisher ließ sich jedoch nicht nachweisen, dass Fasch der Textdichter ist – im Gegensatz zu seinem Jahrgang 1727/28 und den Geburtstagskantaten für Mitglieder des Zerbster Fürstenhauses.) Elena Sawtschenko weist darauf hin, dass Fasch seine Textvorlagen aus theologischen Gründen in einigen Fällen abändert bzw. in eigenen Dichtungen fremde Passagen (z. B. von Neumeister) eingearbeitet hat. (S. 73 ff.). Auf solche Eingriffe Faschs sollte die Forschung in Zukunft achten.

„Um Momente in der Komposition festzuhalten, in denen pietistische Akzente zum Ausdruck kommen, muss man die gesamte Auslegung im Blick haben, und zwar sowohl aus theologischer, als auch aus musikalischer Sicht“ (S. 84), und zusätzlich im Verhältnis zur De-Tempore-Bestimmung. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Begriffe „Bekehrung“ und „Wiedergeburt“, aber auch die theologischen Konzeptionen, in die diese Begriffe integriert sind. „Die Voraussetzung ist jedoch, dass der Blick sich auf die theologisch-ästhetischen Berührungspunkte richtet: von den Bibeltopoi, die

die Gestaltung der Affektdisposition prägen, zur Wahl des Affektausdrucks und des Vertonungsmodells, anschließend zu den Konvergenzpunkten mit den zeitgenössischen stilistischen Vorstellungen“ (Johann Mattheson, Johann Adolph Scheibe, Johann David Heinichen u. a.) (Kapitel III, S. 86).

Im Kapitel IV „Faschs Umgang und Auseinandersetzung mit dem Kirchenlied“ im untersuchten Jahrgang stellt die Verfasserin fest, dass Fasch im Wesentlichen auf ältere, vor allem reformatorische Choräle zurückgreift. Das letzte Kapitel stellt die Frage nach dem liturgischen Kontext des Kantatenschaffens Faschs in den Zerbster Hofgottesdiensten; dazu liefert ein über Jahrzehnte geführtes *Verzeichnis der gottesdienstlichen Handlungen in der Schlosskirche von 1719–1763* die erforderlichen Daten.

Obwohl es nahe lag, Faschs Jahrgang 1735/36, der insgesamt siebenmal in Zerbst und mehrfach anderenorts (Kaufbeuren und Augsburg) aufgeführt wurde, zu untersuchen, da von den insgesamt 73 Sonn- und Feiertagsstücken 31 zweiteilige, zwei einteilige Musiken und vier Fragmente erhalten blieben, hat Elena Sawtschenko lediglich 14 in die besprochene Druckfassung einbezogen. Wenige weitere Stücke aus anderen Jahrgängen werden am Rande besprochen. (Es muss aber erwähnt werden, dass in der Abgabefassung zwei und in der ursprünglichen, wesentlich umfangreicheren Fassung der Dissertation zehn weitere Kantaten ausführlich analysiert wurden. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse sind natürlich mit in die Gesamtwertung eingeflossen.)

Die gründlichen Analysen von Elena Sawtschenko haben eine mindestens dreifache Bedeutung für künftige Untersuchungen:

- Sie bieten tiefgründige Beiträge zur Erfassung des Wesens der protestantischen Kirchenkantate im 18. Jahrhunderts jenseits von Bachs Schaffen.
- Sie entwickeln ein tragfähiges methodisches Konzept zur angemessenen und umfassenden Analyse und Würdigung der Stücke.
- Sie geben wesentliche Hinweise zum Personalstils Faschs, der in seinen Vokalkompositionen eigene, von seinen Zeitgenossen unterschiedene Wege in Hinblick auf Auswahl des Textes und dessen musikalischer Umsetzung geht.

(Januar 2010)

Gottfried Gille

ROLAND PFEIFFER: *Die Opere buffe von Giuseppe Sarti (1729–1802)*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2007. 486 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Die Opera buffa, zwischen 1760 und 1780 „das international zentrale Kulturereignis schlechthin“ (Reinhard Wiesend), ist erst in Ansätzen untersucht. Das hängt zum einen zusammen mit einer Orientierung der Forschung an den *Drammi giocosi* Wolfgang Amadeus Mozarts auf Texte Lorenzo da Pontes – die als herausragende Gattungsbeispiele gelten, in vieler Hinsicht aber eine Sonderstellung einnehmen –, zum anderen mit der nur schwer überschaubaren Fülle des Materials. Vorliegende Studie (eine umgearbeitete Kölner Dissertation von 2004) widmet sich den zwischen 1768 und 1785 entstandenen Opere buffe Giuseppe Sartis, die zwar in ihrer Zeit offenbar ausgesprochen populär und weit verbreitet waren, im musikwissenschaftlichen Schrifttum aber bislang eher negativ bewertet und nur wenig beachtet worden sind. Das leitende Erkenntnisinteresse ist dabei, die Stellung Sartis in der (und seinen spezifischen Beitrag zur) Geschichte dieser Gattung im späten 18. Jahrhundert zu erhellen. Es geht dem Autor also nicht um die ‚Rehabilitierung‘ einer heute in erster Linie als Serialkomponist bekannten Persönlichkeit, sondern darum, einen Beitrag zu leisten zum besseren Verständnis der Opera buffa überhaupt.

Dass dies gelungen ist, hat einerseits mit einer soliden Quellenbasis zu tun. So wird nicht nur ein kommentiertes Quellenverzeichnis zu den Opere buffe Sartis (mit Übersichten zu den in ihnen enthaltenen Musikstücken) geboten, das zahlreiche Neufunde umfasst, sondern darüber hinaus werden auch sämtliche venezianische Buffa-Libretti der Zeit zwischen 1770 und 1785 ausgewertet, um eine breite Vergleichsbasis für die Werke Sartis zu schaffen. Zum anderen ist das durch die Untersuchungsmethode des Autors begründet: Bei seinen durchweg präzisen und scharfsinnigen Analysen behält er stets das musikdramatische Gesamt ereignis im Blick und fragt, welche Faktoren (Ansprüche und Vorlieben der Sänger, die Disposition des jeweils am Aufführungsort vorhandenen Orchesters etc.) sich auf dieses auswirkten und welchen Anteil die Musik an seinem Zustandekommen hatte. Es wird mithin berücksichtigt, dass die Musik „auf Bühnenwirkung bedacht“