

sik einigermaßen ratlos gegenüber: Hawkins schätzte sie als „harsh and disgusting, manifesting great learning, but void of elegance and variety“ ein. Aus heutiger historischer Perspektive erscheint dieses Urteil nicht weniger erstaunlich als ihr Gegenstand. Die Musik frappt auf Schritt und Tritt durch ihr Durchbrechen satztechnischer Konventionen und kontrapunktischer Grundregeln. Es wimmelt von tabuisierten Stimmführungen, Oktavparallelen und -verdopplungen, die oft inkonsequent und diskontinuierlich erscheinen; die Fugentechnik ist äußerst frei, die Themen verändern mitunter bereits in der Exposition ihre Physiognomie beträchtlich. Die Artikulation erscheint oft geradezu willkürlich. Obwohl die Orgel von St. George's laut der auf S. XXXI mitgeteilten Disposition kein Pedal aufwies, sind manche Stellen nur auf einem solchen darstellbar. Von einem direkten Einfluss Scarlattis kann keine Rede sein, allenfalls folgte Roseingrave seinem befreundeten Vorbild in der durch den Wiener Hofmedicus L'Augier überlieferten empiristisch-sensualistischen Auffassung, das Gehör als einzige Kontrollinstanz anzuerkennen, wobei freilich Roseingraves Regelübertretungen im Vergleich zu Scarlattis Kühnheiten stärker im Sinn bewusster, jedoch diskontinuierlich, oft nur punktuell eingesetzter Exzentrik wirken. Möglicherweise von Scarlatti inspiriert ist auch die sparsame Ornamentation, die offenbar eine bewusste Abkehr von der gleichzeitigen französischen Clavecinmusik impliziert.

Der Gesamtcharakter von Roseingraves Musik erfordert vom Herausgeber auf Schritt und Tritt ein hohes Maß an Einfühlungsvermögen und Entscheidungen über die Textgestalt, die mitunter durchaus ambivalent erscheinen. Dazu kommt, dass nachfolgende zeitgenössische Auflagen bis hin zum Raubdruck der *Voluntaries and Fugues* von Daniel Wright 1735 die Fehler der Erstausgabe weitergeschleppt haben. Die Herausgeber, die sich jahrzehntelang in der Erforschung ihres Gegenstandes ausgewiesen haben, erreichen ein Höchstmaß an verantwortungsvoller, den Leser/Spieler in die textkritische Problematik einbeziehender Präsentation. Sowohl in der editorischen Darbietung des Notentextes als auch in der biographischen Aufarbeitung bietet der Band einen aktuellen, gegenüber neueren

Referenzwerken bereits merklich präzisierten Forschungsstand.

(Juli 2007)

Arnfried Edler

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXI: Der Tod Jesu. Oratorium nach Worten von Karl Wilhelm Ramler TVWV 5:6. Betrachtung der neunten Stunde am Todestage Jesu. Oratorium nach Worten von Joachim Johann Daniel Zimmermann TVWV 5:5.* Hrsg. von Wolf HOBBOHM. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLV, 160 S., Faks.

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXV: Musiken zu Kircheneinweihungen. Musik zur Einweihung der St. Nicolaikirche Billwerder 1739 TVWV 2:3. Musik zur Einweihung der Heiligen Dreieinigkeitskirche in St. Georg 1747 TVWV 2:6. Musik zur Einweihung der Kirche in Neuenstädten (Nienstedten) 1751 TVWV 2:7.* Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. LVIII, 388 S., Faks.

Die beiden vorliegenden Bände enthalten Werke Georg Philipp Telemanns, die hinsichtlich ihrer Gattungszugehörigkeit, ihrer Aufführungsanlässe und ihrer Textgrundlagen denkbar verschieden sind. Hinsichtlich ihrer Entstehungszeiten allerdings laufen sie kontinuierlich jenem hochinteressanten Zeitpunkt zu, in dem sich der Schritt Telemanns zum „Spätwerk“ vollzieht.

Mit Band XXXV wendet sich die Telemann-Ausgabe einer im Schaffen des Wahlhamburgers mit insgesamt zehn bekannten Werken ebenso überschaubaren wie wichtigen Werkgruppe zu: den für Kircheinweihungen (in einem Falle für eine Altareinweihung) geschriebenen großen Gelegenheitsmusiken (vgl. die auf S. VIII f. gegebene Übersicht). Drei dieser Werke sind musikalisch nicht überliefert, von den übrigen sieben sind fünf als Partiturotographie, zwei in Partiturabschriften (sowie teilweise weiteren Quellen) erhalten.

Aus diesem Gesamtbestand wurden für den Band drei Werke ausgewählt: die früheste erhaltene Kircheinweihungsmusik, 1739 für St. Nicolai auf dem Billwerder bei Hamburg geschrieben (TVWV 2:3), das 1747 für die Heilige Dreieinigkeitskirche im Hamburger Vorort St. Georg komponierte Werk (TVWV 2:6) und die Musik zur 1751 erfolgten Einweihung der

Kirche im holsteinischen Neuenstädten (heute Nienstedten), das unter dänischer Herrschaft stand (TVWV 2:7). Die Auswahl ist wohlbegründet. Aufgenommen sind die früheste erhaltene Einweihungsmusik (Billwerder), die zugleich textlich (Michael Richey) und musikalisch von höchster Qualität ist, die „unmittelbar auf Telemanns Spätwerk voraus[weisende]“ (S. XVII) Musik für St. Georg sowie das kleiner angelegte und anders aufgebaute Werk für Nienstedten „als eine Art Komplementärwerk zu den beiden großen Festmusiken“ (S. XVIII). So plausibel die Begründung dieser Auswahl erscheint, sie kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass vier erhaltene Werke fehlen – ein weiteres für Holstein (Rellingen, 1756; unvollständig überliefert) sowie alle Kompositionen für Hamburg selbst (Altareinweihung St. Gertruden, 1742; Kircheinweihungen St. Hiobs Hospital, 1745 und Große Michaeliskirche, 1762). Ein Blick auf den Editionsplan der Telemann-Ausgabe, die, so der aktuelle Stand, 2010 ihren Abschluss finden wird, zeigt, dass es bei dieser exemplarischen Auswahl bleiben wird, auch wenn vermutlich ein einziger weiterer Band hier eine empfindliche Lücke schließen könnte. Gewiss, eine Telemann-Gesamtausgabe wäre ein wahrhaftes Mammutprojekt. Dennoch erscheint es bedenkens- und immer wieder hoffenswert, die Gesamtheit wenigstens im Bereich der großen Vokalwerke zu realisieren, deren immense Bedeutung wohl auch heute erst in Ansätzen verstanden wird.

Für die Ausweitung dieses Verständnisses leistet die Telemann-Ausgabe immer wieder Vorbildliches, so auch bei den beiden vorliegenden Bänden. Hervorzuheben sind die umfangreichen Vorworte, die die Werke nicht nur hinsichtlich ihrer Entstehungs-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte, ihrer Aufführungspraxis und ihrer Quellenlage untersuchen. Wolfgang Hirschmann diskutiert für die Kircheinweihungsmusiken darüber hinaus ausführlich Fragen der „Werkbezeichnungen und Gattungszugehörigkeit“ (S. X f.) und stellt die in den Textdrucken und Autographen auftretenden unterschiedlichen Bezeichnungen („Oratorium“, „Cantate“, „Music zur Einweihung“ u. a.) in den Kontext der zeitgenössischen terminologischen Definition etwa bei Mattheson, Scheibe und Gottsched. Absolut plausibel erscheint die editorische Entscheidung, im Notentext jeweils

die Lesart der autographen Quelle wiederzugeben (S. XI). Ausgesprochen wertvoll ist die umfangreiche Schilderung der liturgischen und zeremoniellen Abläufe bei Einweihungsgottesdiensten (S. XI ff.), die auf zahlreichen ausführlich zitierten Quellen (*Hamburger Relations-Courier*, *Memoriae Hamburgenses*, Akten des Staatsarchivs Hamburg u. a.) fußt und ein plastisches Bild von der Einbettung der Musiken Telemanns in den Gesamtverlauf der Festlichkeiten vermittelt. Ausführlich und für das Verständnis der Werke äußerst aufschlussreich sind die Kapitel zur Integration der Texte in den liturgischen Ablauf (S. XIII f.) und zur anlassspezifischen Topik der Dichtungen, wobei auch ein Predigttext ausgewertet werden konnte (S. XIV f.). So wird deutlich, dass gerade die Kircheinweihungsmusiken (die Telemann in seinem eigenen Werkverzeichnis gesondert nennt; vgl. S. VIII) als exponierte Werke exemplarisch für die Vielschichtigkeit der Anforderungen an Text und musikalische Umsetzung eines Gelegenheitswerkes für ein öffentliches Ereignis in einer Bürgerstadt wie Hamburg stehen (vgl. dazu auch S. XVII).

Kompositorisch stehen alle drei Werke auf sehr hohem Niveau. Ihr musikalischer Ausdrucksgehalt ist bereits einer empfindsamen (versus barocken) Ästhetik verpflichtet (S. XVII). Gerade unter diesem Aspekt sind das Fehlen der späten Michaelismusik von 1762, aber auch der erhaltenen Teile der an der Schwelle zum Spätwerk entstandenen Musik für Rellingen von 1756 besonders schmerzlich.

Genau in diesen Zeitraum um 1755, in dem der über siebzigjährige Komponist noch einmal zu neuen Ufern aufbrach, fallen die beiden von Wolf Hobohm in Band XXXI edierten Werke. Beide entstanden parallel oder in direkter zeitlicher Nähe 1754/55 und wurden zusammen im Frühjahr 1755 uraufgeführt (vgl. S. VIII). Sie sind gewichtige Beiträge Telemanns zum Passionsoratorium (vom Komponisten in beiden Fällen als „Oratorium“ bezeichnet; vgl. S. XV), einer Gattung, in der sich sehr unterschiedliche Zugangsweisen zur Leidensgeschichte in den Texten der verschiedenen Dichter finden. So sind auch die beiden Dichtungen, die Telemann hier vertonte, denkbar unterschiedlich – eine Herausforderung ebenso für den Komponisten wie für die Telemannforschung. Nicht nur für die Beantwortung der

Frage nach Telemanns Verständnis einer „empfindsamen“ Komposition im Kontext der zeitgenössischen Diskussion um das „lyrische“ Oratorium gibt eine quellenkritische Ausgabe dieser Kompositionen wertvollstes Material an die Hand.

Mit *Der Tod Jesu* vertonte Telemann jenen Text Karl Wilhelm Ramlers, der in der ebenfalls zeitgleich entstandenen Musik des etwa 20 Jahre jüngeren Carl Heinrich Graun zum Inbegriff des neuen, lyrisch-empfindsamen Kompositionsstils avancierte. Der *Betrachtung der neunten Stunde* liegt ein weit weniger populärer Text Joachim Johann Daniel Zimmermanns zugrunde. Der zeitgenössischen, kontroversen Diskussion um diesen Dichter – von dem Telemann zahlreiche Werke vertonte (vgl. S. IX) – widmet Hobohm sich ausführlich (S. X f.). Telemann beschrieb mit „rührend und erbaulich“ die wesentlichen Qualitäten beider Texte (S. VIII, X). Für Ramlers *Tod Jesu* ist das in einschlägigen Publikationen untersucht (vgl. S. VII). Hobohm unternimmt es hier, auch den Text Zimmermanns einer intensiven Betrachtung zu unterziehen (S. XV f.) und daraufhin beide Kompositionen auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse erneut in den Blick zu nehmen (S. XVI f.). Hobohms Darstellung ist der hermeneutischen Methode und dem Versuch verpflichtet, sich in Telemanns Schaffensprozess hineinzusetzen. So spricht Hobohm etwa vom „Enthusiasmus, der Telemann [bei der Komposition der Texte] ergriffen haben muß“ (S. XVII). Eine solche Begrifflichkeit macht deutlich, dass das Neuartige an Telemanns „besondere[r] Art von Music“ (S. VIII, XVI) auch heute schwer beschreibbar bleibt. Sie bleibt gleichwohl problematisch, ebenso wie die Überschau über zeitgenössische „Aussagen und Urteile“ zum *Tod Jesu*, die „paraphrasierend zusammen[fasst]“, „ohne die Herkunft der Gedanken im Einzelnen zu kennzeichnen“ (S. XVI). Die naheliegende Frage, warum Telemann dem *Tod Jesu* Zimmermanns *Betrachtung* folgen ließ, diskutiert Hobohm ausführlich, bleibt sein Angebot einer Antwort jedoch schuldig. Doch das sind, gemessen an der in jeder Hinsicht fundierten, mit ausführlichen Kapiteln zu Interpretation und Aufführungspraxis sowie zu den Texten und Melodien der Choralsätze schließenden Einleitung, marginale Kritikpunkte.

Die Übertragung der Notentexte beider Bände ist mit großer Sorgfalt vorgenommen. Vorbildlich ist die konsequente Haltung der Ausgabe gegenüber Telemanns Text, ganz im Sinne des Ziels, „sowohl für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musik Telemanns wie auch für deren stilgerechte Interpretation [...] eine verlässliche Grundlage“ zu bieten. Hobohm legt die beiden Passionsoratorien mit den von Telemann für die zweite Aufführung 1756 vorgenommenen Änderungen vor. Damit werden die berichtigenden Textergänzungen und die Hinzufügung einer einleitenden groß angelegten instrumentalen Choralbearbeitung (*Tod Jesu*) sowie eine nachträgliche deutliche Textverbesserung (*Betrachtung*) als den Werken zugehörig gewertet. Diese Entscheidung ist, trotz möglicher Vorbehalte gegen die notwendige partielle Mischung verschiedener Quellen, plausibel. Auch kann Hobohm auf die deutschen Instrumentenbezeichnungen zurückgreifen (die Telemann-Ausgabe nimmt zu diesem Punkt bisher keine konsequente Haltung ein; vgl. „Zur Ausgabe“, jeweils S. VII, sowie Bd. XXXI, S. XXX). Hirschmann italianisiert, trotz autographischer Quellen, da die Angaben dort „zu sporadisch sind, um eine Rekonstruktion der [...] gemeinten deutschsprachigen Ausdrücke zu ermöglichen“ (S. XXVII). Sonderbar mutet die Uneinheitlichkeit in den Herausgebervorschlägen für die Continuo-Besetzung an. Hirschmann macht den Richtlinien entsprechend (vgl. *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel u. a. 2000) sparsame Vorschläge (vgl. S. XXVII). Hobohms Lösung, nichts vorzuschlagen, „um nicht Interpretieren durch Instrumentennamen festzulegen“, ist moderner, die statt dessen verwendete Bezeichnung „Generalbaß“ bleibt jedoch Herausgeberzusatz, auch wenn sie aus Telemanns Autograph der Einweihungsmusik der Großen St. Michaeliskirche (Hamburg 1762) übernommen ist (vgl. S. XXX; dort allerdings versehentlich Kleine Michaeliskirche), und müsste daher kursiv erscheinen. Konsequente Einheitlichkeit, das zeigen diese Anmerkungen in erster Linie, muss bei einem Projekt dieser Dimension eine theoretische Größe bleiben.

Die Wiedergabe des Notentextes ist wie gewohnt vorbildlich. Kritisch sei hier lediglich der insbesondere für den praktischen Gebrauch sehr kleine Stich der Generalbassziffern angemerkt. Davon abgesehen ist das Notenbild auch

aus größerem Abstand gut lesbar, die Partituren sind damit für einen Dirigenten bestens verwendbar.

Angeichts des mittlerweile erreichten Standes ist es Herausgebern, Verlag, Musikern und Wissenschaftlern von Herzen zu wünschen, dass der Telemann-Ausgabe ein Fortbestehen nach 2010 beschieden sein mag.
(Oktober 2007) Hansjörg Drauschke

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 27: Prologo (Florenz 1767). Text von Lorenzo Ottavio del Rosso. Hrsg. von Christoph-Hellmut MAHLING. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XVI, 162 S.*

Christoph Willibald Glucks *Prologo* ist eine Huldigungskomposition und wurde am 22. Februar 1767 während der dreitägigen Feierlichkeiten anlässlich der Geburt der Erzherzogin Maria Teresa, der Tochter von Peter Leopold I., Großherzog von Toskana, und Großherzogin Maria Luise, in Florenz uraufgeführt. Der von Christoph-Hellmut Mahling herausgegebene *Prologo* wurde innerhalb der Gluck-Gesamtausgabe in die Abteilung „Italienische Opere serie und Opernserenaden“ eingegliedert, nimmt jedoch darin eine Außenseiterrolle ein. So handelt es sich hier um einen Prolog, um die musikalische Einleitung für die offizielle Festoper, Tommaso Traettas *Ifigenia in Tauride*, deren Uraufführung bereits am 4. Oktober 1763 im Schloss Schönbrunn stattgefunden hatte. Gluck verblieben für die Komposition des Prologs etwa zwei Wochen, und wohl nicht zuletzt deshalb entlehnte er Teile aus *Il re pastore* (Uraufführung 8. Dezember 1756, Wien) – die Introduziona und das erste Vokalstück, Amintas Bühnenlied „Intendo, amico mio“, das er zum Chorsatz „Non mai più lieto il mondo“ umarbeitete. Die übrigen Stücke verfasste Gluck neu.

Der Text von Glucks *Prologo* stammt von Lorenzo Ottavio del Rosso, er nimmt in allegorischer Form und seiner Funktion entsprechend deutlichen Bezug auf den Aufführungsanlass: Giove – gesungen vom Soprankastraten Giacomo Veroli, dem Darsteller des Pilades in Traettas darauffolgender *Ifigenia in Tauride* – preist die Dynastie und wünscht dem neuen Sprössling das Beste für die Zukunft. Neben Giove treten weitere Götter als Chor und Ballett auf.

Glucks *Prologo* steht damit – und das macht den Band mit dieser eher randständigen Komposition überaus interessant – in der Tradition der im Notenmaterial nur selten überlieferten Pro- und Epiloge, mit denen die höfischen Opern des frühen und mittleren 18. Jahrhunderts auf die jeweiligen Aufführungsanlässe abgestimmt wurden; die Opernhandlungen selbst weisen – wie auch hier bei *Ifigenia in Tauride* – zu dieser Zeit keine direkten okkasionellen Anspielungen in Figurenwahl und Handlungsführung mehr auf. Musikhistorische Parallelfälle bilden zum Beispiel die Wiener Geburts- und Namenstagsopern Antonio Caldaras für Kaiser Karl VI. (jeweils mit Licenza), Luca Predieris Komposition eines Epilogs zu Johann Adolf Hasses *Ipermestra* zur Hochzeit der Erzherzogin Maria Anna mit Prinz Karl Alexander von Lothringen 1744 in Wien sowie Andrea Bernasconis *Semiramide* mit allegorischem Epilog zur Pro-cura-Vermählung von Prinzessin Maria Josepha von Bayern mit dem römischen König 1765 in München. Unter zereemoniellem Gesichtspunkt war Glucks *Prologo* – darauf ist nachdrücklich hinzuweisen – im Rahmen der Festlichkeiten als musikalischer Vortrag einer Huldigungsdichtung von größter Bedeutung.

Der Prolog besteht aus einer Sinfonia (Nr. 1), einem Chorsatz mit solistischen Abschnitten Gioves (Nr. 2), von dem Teile auch als Nr. 3 wieder aufgenommen werden, drei Accompanati und einer virtuosen Da-capo-Arie Gioves (Nr. 4) sowie einem Schlusscoro (Nr. 5). Er besitzt musikalische Parallelen zu anderen Kasualkompositionen; so wurden auch die Lizenze vom Sänger des Prim'uomo der jeweiligen Oper vorgetragen und können neben einem Accompanato-Rezitatativ und einer Arie in Da-capo-Anlage einen Schlusscoro aufweisen.

Der hier zur Rezension stehende Band beginnt mit einem Vorwort, in dem der Herausgeber die Entstehungsumstände sowie den Festkontext und die Quellenüberlieferung anschaulich erläutert. Es folgen einige Faksimiles und eine Reproduktion des italienischen Librettos. Der Notentext ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet. Die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze, das Aussetzen der Bassocantinu-Stimme im Kleinstich, die Partituranordnung, die Nummerierung der Sätze sowie die stillschweigenden Änderungen entsprechen