

Brit Reipsch. Thomas Synofzik nimmt die Eigenheiten der Generalbass- und Bezifferungspraxis Telemanns unter die Lupe. Unbeantwortet bleibt weiterhin die Frage, inwieweit schon damals Theorie und Praxis auseinanderklafften. Peter Schleuning belegt anhand eines historischen Musikerstreits, dass man sich auch im 18. Jahrhundert nicht immer einig war über die Freiheiten in der Verzierungskunst, ja dass selbst Telemanns Meinung nicht immer eindeutig rekonstruierbar ist. Die Frage des „richtigen“ Tempos steht im Vordergrund von Christoph Albrechts und Klaus Miehlings Ausführungen. Albrecht setzt sich für eine Tempo-Vielfalt ein, während Miehling anhand der Angaben in den *Methodischen Sonaten* eine exaktere Ausführung für möglich hält. Telemanns Wechsel von der transponierenden zur klingenden Notationsweise zwischen 1710 und 1720 geht Ute Poetzsch nach. Carsten Lange untersucht den differenzierten Einsatz von Dynamikzeichen und attestiert Telemann ab Mitte der 1740er-Jahre eine beeindruckende Kleingliedrigkeit in der Fixierung von Lautstärkeunterschieden. Die Behandlung der Singstimme in der Oper *Der neumodische Liebhaber Damon* und einigen Kantaten des *Harmonischen Gottesdienstes* ist Gegenstand der Ausführungen von Hartmut Krones. Peter Reidemeister hebt hervor, wie sich ein Großteil der barocken Instrumentalmusik von der Vokalmusik herleiten lässt und warum der Instrumentalist zusätzliche Angaben zur Interpretation benötigt.

Wolf Hobohm setzt das Rechnungsbuch der Hamburger Musikdirektoren in Beziehung zur hamburgischen Aufführungspraxis, insbesondere zu Besetzungsfragen, und belegt, dass Telemann nur bei großen, festlichen Gelegenheiten über gut zu nennende Aufführungsbedingungen verfügte. Anhand der Maschinenmeisterbücher schließt Dorothea Schröder auf die bisher so gut wie unbekanntenen Produktionsabläufe in der Hamburger Gänsemarkt-Oper. Aufschlussreiche Erkenntnisse über einige Aufführungen von Telemanns Opern 1723 und 1724 in Bayreuth gewinnt Rashid-Sascha Pegah durch die verwendeten Kostüme und Bühnenbilder. Über die Telemann-Rezeption in Riga berichtet Zane Gailite, während Steven Zohn und Manfred Fechner sich mit der Telemann-Rezeption der Instrumentalwerke in

Dresden beschäftigen. Für Riga konnten erstmals Dokumente, Protokolle und Suppliken ausgewertet werden, die in bisherigen Publikationen keine Berücksichtigung fanden. In den Beiträgen von Eric F. Fiedler und Jeanne Swack stehen die Kantatenaufführungen während Telemanns Frankfurter Zeit im Mittelpunkt. Beide beschäftigen sich mit der vokalen Besetzungsstärke, insbesondere den Ripieno-Stimmen.

In diesem sorgfältig redigierten Band werden grundsätzliche Fragen zur Musik und Musikkultur des 18. Jahrhunderts angesprochen, die weit über Telemann hinausgehen. Es bleibt daher zu wünschen, dass der Konferenzbericht nicht nur von ‚Telemannianern‘ gelesen und studiert wird.

(Dezember 2008)

Martina Falletta

*SIMON RETTELBACH: Trompeten, Hörner und Klarinetten in der in Frankfurt am Main überlieferten „ordentlichen Kirchenmusik“ Georg Philipp Telemanns. Tutzing: Hans Schneider 2008. IX, 282 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 35.)*

Seit einigen Jahren ist Telemann verstärkt Gegenstand der musikwissenschaftlichen Forschung. Exemplarisch erwähnt seien eine Dissertation über die in Frankfurt am Main komponierten Kantatenzyklen sowie eine über die nach Texten von Erdmann Neumeister vertonten Kirchenkantaten. Einen anderen Zugang wählte Simon Rettelbach, indem er unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Jahrgang oder Textdichter all jene Kantaten Telemanns aus dem Frankfurter Bestand ins Zentrum seiner Betrachtung stellte, die mit Blechblasinstrumenten besetzt sind.

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit wird die Quellenlage besprochen. Der in Frankfurt am Main vorliegende Bestand umfasst nur sehr vereinzelt Autographe Telemanns; ganz überwiegend muss daher auf Abschriften zurückgegriffen werden, die zu großen Teilen von Nachfolgern Telemanns im Amt des Director musices in Frankfurt erstellt wurden. Unter diesen insgesamt etwa 800 in Frankfurt archivierten Kantaten sind knapp 100 mit Trompeten, Hörnern oder Klarinetten besetzt; diese Werke gehören verschiedenen Jahrgängen an, sie sind auf die Sonn- und Festtage des ge-

samen Kirchenjahres verteilt. In Bezug auf die Qualität der Abschriften sind in Anbetracht des bisherigen Forschungsstandes keine Aussagen möglich. So sind zum Beispiel die in den Quellen aufgezeichneten Verzierungen – die in einem separaten Kapitel ausführlich betrachtet werden – lediglich als Einzeichnungen späterer Zeit und als Hinweise auf eine spätere Aufführungspraxis zu werten. Als schwierig stellt sich auch die Datierung der einzelnen Jahrgänge dar: Bisher orientierte sich diese am Erscheinungsjahr der Textdrucke; diese Vorgehensweise musste jedoch in einigen Fällen bereits korrigiert werden.

Der Betrachtung der Kompositionen wird eine umfassende Darstellung der besprochenen Blasinstrumente vorangestellt. Verschiedene Bauformen und unterschiedliche Bezeichnungen werden mit Bezug auf zeitgenössische theoretische Schriften ausführlich dargestellt und durch eine Aufstellung der verfügbaren bzw. verwendeten Stimmungen ergänzt. Ein Exkurs über die in Frankfurt verwendeten Stimmtöne stellt den Kontext zu diesen Informationen her. Für jedes Instrument werden Notation, Ambitus und Tonvorrat besprochen. Besondere Berücksichtigung finden die in einigen Abschriften für Trompeten und Hörner geforderten Dämpfer. In Bezug auf die Hörner wird darüber hinaus die zu verwendende Lage (alto oder basso) diskutiert. Die Erwähnung einiger spieltechnischer Besonderheiten ergänzt die detaillierte Darstellung. Die aus den Abschriften zusammengetragenen Informationen lassen erkennen, dass Klarinetten als Ersatz für Trompeten verwendet wurden; interessant ist, dass Telemanns Kantaten zu den frühesten datierbaren Quellen für dieses Instrument gehören.

Rettelbach legt dar, dass Telemann Trompeten, Hörner und Klarinetten sowohl als musikalisches Symbol wie auch als musikalisches Ikon einsetzte. Ein symbolischer Bezug kann sowohl aus der Bibel als auch aus dem profanen Leben abgeleitet werden, in dem der Einsatz der Blechblasinstrumente als von den Türmern gespieltes Signal- und Musikinstrument bekannt war. Telemann setzte Blechblasinstrumente bei Bibeltexten ein, in denen ein Bezug zu diesen oder ihren Vorläufern erkennbar ist. Er wählte diese Besetzung darüber hinaus auch für Texte, die keinen Bezug zur biblischen Symbolik erkennen lassen. Auch bei der Instrumen-

tierung madrigalischer Texte liegt in der Regel eine ausschließlich musikalische Präferenz vor. Der Einsatz der Trompete als Symbol der Herrschaft und der Macht mag insbesondere bei nicht-biblischen Texten der Wahl des Instruments zugrunde gelegen haben. Ein Sonderfall ist die Verwendung von Dämpfern für Trompeten, die als Trauerinstrumente Einsatz finden. Telemann setzte diese darüber hinaus auch ein, um durch den Kontrast einer Instrumentierung mit bzw. ohne Dämpfer diese für die Textausdeutung nutzbar zu machen. Die Verwendung von Blechblasinstrumenten als musikalisches Ikon wird anhand verschiedener Themen (Wasser, Feuer, Lachen, etc.) betrachtet und durch zahlreiche Notenbeispiele verdeutlicht.

Ein Kapitel widmet sich der Verwendung der Instrumente im musikalischen Satz und legt deren Einsatz in den verschiedenen Bestandteilen des Kirchenstücks (Rezitativ, Choral, Arie etc.) dar. Grundsätzlich sind die anzutreffenden Motive und Satzstrukturen maßgeblich durch den eingeschränkten Tonvorrat der Naturtoninstrumente geprägt. Der obligate Einsatz von Blechblasinstrumenten in Accompanements gehört zu den frühesten bisher bekannten Beispielen. Während in Kirchenliedern die Blechbläser in der Regel *colla voce* geführt sind, fordern die Einleitungssätze mit obligaten Trompeten von den Instrumentalisten hohe technische Fertigkeiten. In Bezug auf die Arien ist eine Unterscheidung nach der Verwendung als obligates, eigenständiges oder *colla parte* geführtes Instrument möglich. In solistischen Arien kann zwischen einer eigenständig intermittierenden oder einer obligaten Satzweise unterschieden werden.

Abschließend befasst sich die Studie ausführlich mit den Interpretationen der Blechbläserpartien. Obwohl bisher sehr wenige Informationen über diese bekannt waren und die für Frankfurts Trompeter und Türmer relevanten Quellen weitgehend als Kriegsverlust zu bedauern sind, konnten aus den noch erhaltenen Akten wertvolle Mosaiksteine zusammengetragen werden, die einen vertiefenden Einblick in die personelle Besetzung wie auch in die Ausbildung der Musiker zulassen.

In dem vorliegenden Werk wird das besprochene Thema aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet; hieraus resultieren zahlreiche neue Ergebnisse in Bezug auf den Stellen-

wert der Blechblasinstrumente in den Werken Telemanns: instrumentenkundliche Aspekte werden berücksichtigt, ebenso die Funktion dieser Instrumente und satztechnische Fragestellungen; Informationen über die in Frankfurt tätigen Interpreten runden die Darstellung ab. Die Arbeit ist sehr gut durchdacht und deckt die besprochenen Themen umfassend ab. Es bleibt zu hoffen, dass auf die präzise dargelegten Erkenntnisse nicht nur im Rahmen wissenschaftlicher Arbeiten über Telemann bzw. über den Gebrauch von Blechblasinstrumenten Bezug genommen wird, sondern dass sie auch in künftig zu erstellenden Editionen gebührend berücksichtigt werden.

(November 2008)

Christiane Jungius

*DANIEL HEARTZ: From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment.* Hrsg. von John A. RICE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2004. XVI, 335 S., Abb., Nbsp. (Opera Series No. 1.)

Mit dem vorliegenden Sammelband, der achtzehn zwischen 1967 und 2001 veröffentlichte Aufsätze von Daniel Hertz umfasst, wird ein zentraler Arbeitsbereich des musikwissenschaftlichen Emeritus der University of California (Berkeley) gewürdigt, der sich neben der Kultur der französischen Renaissance jahrzehntelang mit der Musik des späteren 18. Jahrhunderts und vor allem Mozarts auseinandergesetzt hat. In dem Verzicht auf die ausdrücklich Mozart gewidmeten Arbeiten bildet diese Sammlung das Gegenstück zu Hertz' erster Aufsatzanthologie *Mozart's Operas* (Berkeley 1990). Obwohl die Aufsätze aus einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten stammen, merkt man ihnen die akademischen Konjunkturzyklen, die diese wechselvollen Dezennien prägten, nicht im Mindesten an. Unpräzise Klarheit und Prägnanz zählen ebenso wie philologische Akribie zu den hervorstechenden Kennzeichen dieser Texte und ihrer methodologischen Witterungsbeständigkeit. Zudem verkörpert Hertz' Arbeiten das heutige Ideal der Interdisziplinarität bereits zu einer Zeit, als dieser Begriff gar nicht erfunden war, wobei höchstens die auffällige Personenzentrierung die Verwurzelung in älteren historiographischen Traditionen offenbart. So stehen neben den Komponisten, Sängern und Libret-

tisten auch Maler (Watteau), Schauspieler (Garrick) und vor allem Philosophen, Literaten und Kritiker (wie Diderot, Grimm, Rousseau) im Mittelpunkt der hier versammelten Studien.

Bewundernswert ist auch die Komplementarität, dank derer sich die Beiträge fast schon zu einem Gesamtbild des europäischen Musiktheaters des 18. Jahrhunderts (mit Schwerpunkt auf dessen zweitem Drittel) verbinden. Dass Hertz konsequent darauf verzichtete, einmal entwickelte und zu Papier gebrachte Gedanken in späteren Arbeiten beharrlich zu wiederholen, erweist sich in der Zusammenschau als eine besonders weitblickende Qualität (geringfügige Redundanzen wurden vom Herausgeber allerdings stillschweigend eliminiert). Und eine solche in der Summe gewissermaßen „mozartfreie“ Operngeschichte des 18. Jahrhunderts besitzt zudem den Vorzug, die tatsächlichen historischen Entwicklungen nicht durch beständige subjektive Projektionen auf den operngeschichtlich in seiner Zeit eher randständigen Salzburger Komponisten zu verzerren.

Der Herausgeber John A. Rice, der als Schüler von Hertz dessen opernhistorische Forschungsgebiete selbst fortgeführt und vor allem um Arbeiten zur Wiener Hofoper und Salieri bereichert hat, gliedert die sorgfältig vorbereitete Edition in fünf etwa gleichgewichtige Kapitel, die einerseits zentrale Gattungen (Opera buffa, Opera seria, Opéra-comique), andererseits opernhistorische Umbruchsituationen (Querelle des Bouffons, Reformoper) zum Gegenstand haben. Auch hier sind es in der Regel Personen, die die Einheit innerhalb der Kapitel gewährleisten. So könnte das Kapitel zur Opera buffa ebenso gut mit „Goldoni“ überschrieben sein, wobei jedoch die drei hierunter fallenden Aufsätze sehr unterschiedliche Akzente setzen: Während im ersten Beitrag „*Vis Comica: Goldoni, Galuppi and L'Arcadia in Brenta*“ die umfassende Analyse eines Einzelwerks im Mittelpunkt steht, präsentiert der zweite, „*The Creation of the Buffo Finale*“, einen konzentrierten Überblick der Finalgestaltung Goldonis und ‚seiner‘ Komponisten. Der dritte, „*Goldoni, Opera Buffa, and Mozart's Advent in Vienna*“, schlägt sodann die für Hertz' Forschergeneration noch unverzichtbare Brücke zum Wiener Klassiker Mozart.

Während das Themenfeld der Opera seria entlang der Persönlichkeiten Metastasio und