

lysen handelt. Überhaupt müsste der Begriff der ‚Stimme‘ in diesem Zusammenhang erst erläutert werden, da auch der Autor nicht von einer traditionell vorhandenen Stimmführung ausgeht. Interessant sind eher die nicht mit Schenker'schen Methoden erzielten Ergebnisse zu den Akkordverwandlungen  $\alpha$ - $\zeta$  sowie den Akkordwurzeln um den IV<sup>maj</sup>9.

Auch in James Bakers Analysen von Stücken Debussys, Stravinskys und Skrjabin in seinem Beitrag „The Structural Bass in Nineteenth- and Twentieth-Century Music“ wird die Frage nach der Stimmführung bzw. nach der Bedeutung des Begriffs ‚Stimme‘ nicht klar (auch wenn er eine Urlinie anzugeben versucht). Mehrfach wird auch von einer „unteren Nebennote“ gesprochen, welche Schenkers Theorie nicht kennt. Dabei ist seine Motivation, aus Anlass fehlender Forschungsbeiträge über die obligate Lage des Basses zu forschen, eine berechnete. Wäre es jedoch nicht sinnvoller, dieses Thema zuerst an Beispielen aus dem Schenker-Repertoire zu bearbeiten?

In seinem Artikel „Dramatic Functions of ‚Tonal Field‘“ untersucht Giorgio Sanguinetti das Verhältnis zwischen der Rolle der Dramatik und dem tonalen Zusammenhang anhand des zweiten Duettes aus Verdis *Don Carlos*. Unter Verwendung von Carl Schachters Begriff des ‚tonalen Feldes‘ streicht der Autor die fundamentale Rolle von Tetrachorden in diesem Duett heraus, ohne jedoch die Verankerung derselben in der Stimmführung zu zeigen. Interessant sind die Beobachtungen zum Gesamtaufbau sowie die Darstellung handlungsspezifischer Abläufe im Zusammenhang mit ‚tonalen Feldern‘. Auf der Grundlage dieser Arbeit wäre eine grundsätzliche Erforschung, wo, d. h. auf welcher Schicht des Mittelgrundes, und wie in der Musik dramatische Elemente bei Verdi komponiert werden, wohl ein Desiderat.

Einen sehr informativen Beitrag zur Analyse von Ritornellkonzertformen des 18. Jahrhunderts liefert Joel Galand. Sein Ansatz, der von Texten Kochs und Riepels ausgeht, entwickelt sechs Formmodelle für die Instrumentalkonzerte von C. P. E. Bach und die frühen Mozart-Konzerte (u. a.). Galand zeigt nicht nur die Komplexität dieses Themas auf, sondern erhellt auch Mozarts Werdegang in seinen Solokonzerten aus der ursprünglich primär vom Generalbass geleiteten „Anlage“ zur zuneh-

menden Themenausgestaltung in den Solo- und Ritornellpassagen.

In einem Beitrag über Trugschlüsse zeigt Carl Schachter („Che Inganno!‘ The Analysis of Deceptive Cadences“) die Abhängigkeit dieser harmonischen Wendungen vom Bassverlauf. Damit kann ein Trugschluss innerhalb einer skalaren Bewegung, einer 5-6-Auswechslung, einer Stimmentausch- oder einer Brechungsbewegung des Basses vorkommen. Beindruckend ist aber vor allem die hier dargestellte geniale Verwendung von Trugschlüssen bei Mozart, besonders der Zusammenhang mit der dramatischen Gestaltung im Sextett aus dem zweiten Akt von *Don Giovanni*.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Schenker-Forschung im vorliegenden Band ein beeindruckendes und umfangreiches Spektrum vorlegt, welches für die zukünftige Forschung von beachtlicher Bedeutung sein kann.

(Mai 2008)

Matthias Giesen

*Jagd- und Waldhörner. Geschichte und musikalische Nutzung. 25. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 8. bis 10. Oktober 2004. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag / Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis 2006. 480 S., Abb., Nbsp. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 70.)*

Opulent mit Bildern und drei Registern ausgestattet versammelt dieser Michaelsteiner Band zum Jagd- und Waldhorn Beiträge von Musikwissenschaftlern, Musikern, Instrumentenbauern und -restauratoren, die entsprechend unterschiedliche Ansätze wählen: Text- und Bildquellen auswerten, Repertoireuntersuchungen anstellen, naturwissenschaftliche Methodik und Statistik zur Anwendung bringen oder katalogisierend Instrumentenbestände erschließen. Ein mustergültiges Projekt, gerade weil es sich zu einer Vielfalt möglicher Herangehensweisen bekennt und dabei unterschiedliche Standpunkte nicht nivelliert, sondern nebeneinander gelten lässt.

Renato Meucci kompakter Überblick skizziert Zusammenhänge und Entwicklungslinien, wobei naturgemäß manches etwas grob gezeichnet erscheint (etwa die behauptete Koppe-

lung vom Aufstieg des Horns mit dem Niedergang der Trompete). Eine chronologische Auflistung aller für die Entwicklung des Hornspiels in Frankreich relevanten Zeugnisse vom Olifant auf dem Teppich von Bayeux über die Beliebtheit des Horns beim höfischen Vergnügen der Jagd zu Pferde bis zum konzertierenden Orchester-Horn des 18. Jahrhunderts bietet Michel Garcin-Marrou: Zeitgenössische Berichte über Aufführungen und Hinweise auf Kompositionen mit bemerkenswerten Hornpartien finden sich hier ebenso wie Daten zu Herstellern und erhaltenen Instrumenten. Bildquellen des 17. und 18. Jahrhundert, die in Bezug zum französischen Horn stehen, wertet Florence Gétreau aus und stellt im Anhang eine umfangreiche Liste ikonographischer Belege sowie von Werken (u. a. nach Anzeigen der *Annales musicales*) und Aufführungen (vor allem der gut dokumentierten Concerts spirituels) unter Beteiligung des „cor de chasse“ bzw. der „trompe de chasse“ bis 1800 zusammen. Ein Portrait des gefeierten Hornisten Frédéric Duvernoy, dessen Prominenz sich etwa daran ablesen lässt, dass er typographisch hervorgehoben auf dem Theaterzettel zur Uraufführung von Spontinis *Vestalin* im Operngenie die Sänger ins Kleingedruckte verdrängt, untersucht Ulrich Hübner und kann nachweisen, dass der Maler in der Darstellung des Instruments keineswegs haltloser Phantasie freien Lauf ließ: Verblüffenderweise stammt das Instrument, mit dem der Hornist sich portraitiert ließ, nicht vom renommierten Pariser Hersteller Raoux, sondern vermutlich aus der Werkstatt des Münchner Hof-Instrumentenmachers Michael Saurle. Diese Entdeckung (die auch dadurch nicht an Relevanz verliert, dass Duvernoy später den Hornstyp wechselte) wirft eine ganze Reihe von Fragen auf zu regionalen Spezialitäten in der baulichen Entwicklung und dem vorherrschenden Klangideal einerseits und überregionalem Austausch auf der anderen Seite.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts treten – neben das weiterhin gelehrte und eingesetzte Naturhorn mit seiner Stopftechnik – Ventilhörner, die erlauben, eine Änderung der Rohrlänge blitzschnell durch Betätigung eines Ventils herbeizuführen (anstatt durch das Anbringen eines Aufsteckbogens) und damit, ohne drastischen Wechsel der Klangqualität, einen erweiterten Tonvorrat erschließen, der von den

Komponisten zunehmend eingefordert wird. Einer zentralen Figur der Anfangszeit des Ventilhorns in Paris widmet sich der Beitrag Jeffrey Snedekers: Joseph Émile Meifred, selbst an technischen Entwicklungen beteiligt, Lehrer am Konservatorium und Verfasser einer Ventilhorn-Schule, welche das Spiel auf dem neuen Instrument mit alten Techniken kombiniert, also beispielsweise unterschiedliche Tonqualitäten gestopfter und offener Töne gezielt einsetzt. Damit wird dies zu einem kompositorischen oder interpretatorischen Gestaltungsmittel und gehorcht nicht mehr schlicht den Vorgaben des Instruments.

Reine Dahlqvist eröffnet die Reihe von Beiträgen zum Horn im deutschsprachigen Raum mit einer Untersuchung des mitteldeutschen Repertoires Kuhnaus, Melchior Hoffmanns, Zachows u. a. Klaus Aringer fasst das Werk des im instrumentenspezifischen Komponieren überaus gewandten und experimentierfreudigen Georg Philipp Telemann ins Auge. Mit dem Einsatz gedämpfter corni da caccia oder der Formation eines Horn-Echo-Gegenchores zu den Trompeten führt Aringer besondere klangliche Effekte vor, verfolgt dann aber vorwiegend satztechnische Gesichtspunkte wie das charakteristische paarige Auftreten sowohl in Kammerbesetzungen als auch im Orchester, das einerseits auf Triostrukturen verweist, andererseits in Richtung der Harmoniebesetzungen und des Bläserapparats im Orchester deutet. Tatsächlich erlangt das Horn unter den verschiedenen Verwendungsarten bei Telemann auch gelegentlich jene Funktion, mit der es sich im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts fest im Orchester etablieren wird – ein Thema, dem kein eigener Beitrag zugedacht ist. Auch Stimmung und Notierungspraxis hätten einen solchen verdient.

Im Beitrag von Christian Ahrens, der eine Reihe früher Belege für Hornstimmungen unter dem Bezugspunkt F (gerade auch tief-C und tief-D) bringt, werden einige Aspekte berührt. Er widmet sich der viel diskutierten Frage der Austauschbarkeit oder des Nebeneinander von Horn und Trompete in der Barockmusik, die sich besonders dort stellt, wo sich eine Hornmit einer Trompetenstimmung trifft und meist zugleich die alto-/basso-Frage akut wird. Die in seinen Quellentexten vorgenommene Zuordnung der Wald-Hornisten zum ganz ande-

ren Ensemble des Hautboistencorps wertet Ahrens als Hinweis auf deren Eigenständigkeit gegenüber dem Trompetenchor und argumentiert folglich gegen eine Auffassung des Horns als Austauschinstrument der Trompeter (und, am Rande bemerkt: für D-basso-Hörner in Bachs *h-Moll-Messe*).

Sabine Klaus wirbt in ihrem Beitrag für eine differenziertere Beurteilung jener Instrumente, die sich nicht anhand der gängigen Kriterien: enger/weiter Mundrohrbeginn, vorwiegend zylindrische/konische Mensur, enger/weiter Schallbecher klar Trompeten oder Hörnern zuordnen lassen. Wo diese Bestimmungsmerkmale nicht greifen, können, wie im Fall des von ihr untersuchten Instruments, Ikonographie der Ornamentik (Jagdscenen deuten auf Horn, wohingegen Engelsköpfe vorwiegend auf Trompeten zu finden sind) sowie Tragegurt-Ösen Rückschlüsse zulassen. Die weitläufig verzweigte Familie Eschenbach brachte den Metallblasinstrumentenbau nach Markneukirchen und dominierte ihn dort über Generationen. Bis ins 20. Jahrhundert verschrieben sich Familienmitglieder diesem Gewerbe. Enrico Weller kommt auf der Basis gründlicher Auswertung von Kirchenbüchern, Familienregistern und anderen Dokumenten dem Desiderat einer genauen chronologischen und genealogischen Aufschlüsselung der bislang schwer durchschaubaren Familienverhältnisse nach, einschließlich der Zuordnung der Stempel und überlieferten Instrumente zu den einzelnen Familienmitgliedern.

Klaus-Peter Koch verfolgt „Deutsche Hornisten und Horninstrumentenbauer in ihrem Wirken im östlichen Europa des 18. Jahrhunderts“, Michaela Freemanová beleuchtet die Verhältnisse in Böhmen und Mähren im 18. und 19. Jahrhundert, wo sich ausgehend von Franz Anton Sporcks „Import“ des Instruments und seiner Spieltechnik aus Frankreich eine ihrerseits einflussreiche, blühende Kultur entfaltete, und Eva Szórádová richtet den Blick auf die Slowakei, stößt u. a. frühe Belege für die – ausnahmslos paarweise – Verwendung in der Kirchenmusik ab 1713 auf und sieht die Funktion der Hörner dort in engem Zusammenhang, ja in Austauschbarkeit mit den Trompeten im Zeichen des festlichen Stils „con trombe e timpani“.

Ein Konvolut mit Konzerten und Sinfonien

des früheren 18. Jahrhunderts überwiegend deutscher und italienischer Komponisten aus der Musikbibliothek der Egerton-Familie macht Thomas Hilbert zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zum Hornspiel in England. Die auffallend aktiven Parts für einzelnes Horn oder Hörnerpaar fordern gelegentlich einen Wechsel der Aufsteckbögen zwischen den Sätzen und das Stopfen – diese Technik in England publik gemacht zu haben, schrieb man bislang Giovanni Punto (Jan Václav Stich) zu, der aber erst 1772 in London gastierte. Leider müssen wir uns mit den Auskünften des Autors zur außergewöhnlichen, avancierten Hornbehandlung der Werke begnügen und bekommen kaum Noten zu Gesicht. Untersuchungen wie die Bradley Strauchen-Scherers zur Bevorzugung des „French horn“ in England bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, die spieltechnischen, baulichen und klanglichen Erwägungen ebenso Rechnung trägt, wie etwa dem folgerichtigen Auftreten prominenter Instrumentalisten (allen voran: Giovanni Puzzi), wünschte man sich längst auch für den französischen basson oder die Boehmklarinette in England.

In Italien formierte sich, folgt man der Darstellung Gabriele Rocchettis, auch in Blick auf das Hornspiel eine „neapolitanische Schule“ (mit bevorzugter Bassschlüsselnottierung und der Bezeichnung „tromba da caccia“), die auf Alessandro Scarlatti und Antonio Lotti zurückgeht und über deren Schüler (etwa Johann Adolf Hasse) weite Verbreitung fand. Insgesamt bleibt das Horn in Italien in erster Linie ein Instrument für besondere klangliche Effekte in der Oper und erhält eher selten konzertante Passagen, die dann meist mit dem Wirken hervorragender Hornisten in Verbindung zu bringen sind. Schade, dass auch an dieser Stelle die nicht-konzertierenden Funktionen des Horns im Orchester für vernachlässigbar erachtet werden: Sie hätten in einem solchen Band Aufmerksamkeit verdient.

In der Entwicklung des Hornspiels in Spanien macht Josep Antoni Alberola Verdú zwei Phasen aus, die von unterschiedlichen Einflüssen geprägt sind: Eingeführt über Valencia im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert von Habsburger Truppen wird es rasch zum wichtigsten Blasinstrument im Orchester. Um 1750 werden massive französische Einflüsse über den Madrider Hof wirksam.

Für die Katalogisierungen der Jagd- und Waldhörner in niedersächsischen (Monika Lustig) und mitteldeutschen Museen (Christiane Reiche, Wolfgang Wenke) hätte man einheitliche Standards begrüßt. Gleichwohl wird man gerade auf diesen 70 Katalogseiten manche Entdeckung machen und erhält nicht zuletzt reiches Anschauungsmaterial für die Textbeiträge.

Rainer Egger klärt eine Reihe akustischer Fragen: Wir erfahren, welchen Einfluss Schallstückkontur und -durchmesser, Mensurverlauf und Mundstückbeschaffenheit auf Klang und Spielverhalten des Instruments haben. Gregor Widholm berichtet aus den Forschungen des Instituts für Wiener Klangstil, anschaulich aufbereitet und ebenfalls die Ergebnisse akustischer Messungen unmittelbar mit den Konsequenzen für Spiel und Klang in Beziehung setzend. Er ergänzt Eggers Parameter noch um die Tonerzeugung durch die Lippen, um die verschiedenen Ventilarten und ihr Verhalten bei Bindungen, um die Rohrlänge und ihren Einfluss auf Ansprache, Treffsicherheit und nötigen Energieaufwand beim Spieler, sowie um die Wandstärke und ihre Konsequenzen für Klang, Lautstärke, Ansprache und Ziehbereich. Veranschlagt Widholm den Einfluss des Materials sehr gering, so kommt dieses Thema bei Karl F. Hachenberg zu eigenem Recht, der etwa der Zusammensetzung der Legierung für Nachbauten historischer Instrumente einige Bedeutung zumisst. Arnold Myers präsentiert die Ergebnisse seiner Mensur-Messungen weitgehend in Form von Tabellen und Diagrammen, deren recht mühsame Lektüre in Kombination mit verbaler Auswertung erheblich größeren Gewinn brächte. Eher kurios erscheint Robert Pyles Versuch, glaubhafte Erfahrungswerte des Praktikers – nämlich dass das französische Horn leichter und empfindlicher auf Handbewegungen beim Stopfen reagiert als das deutsche – mittels komplexer, hochtechnisierter (und dabei letztlich doch dilettantisch anmutender) Versuchsanordnungen ‚wissenschaftlich‘ nachzuweisen. Richard Seraphinoff vertritt im abschließenden Essay als ‚player-maker‘ die streitbare, erfrischend undogmatische Auffassung, der Instrumentenbauer habe heute zwar bei der Wahl und genauen Untersuchung historischer Modelle seinen Ausgangspunkt zu nehmen, dann jedoch beim Entwurf seines Instruments neuere Erkenntnisse unbedingt ein-

fließen zu lassen, um den Bedürfnissen seiner anspruchsvollen Klientel gerecht zu werden. (Januar 2008) Ann-Katrin Zimmermann

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XLV: 71. Psalm „Deus, judicium tuum regi da“. Grand Motet (Paris 1738) TVWV 7:7. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XLII, 282 S.*

Wie kaum einer der neueren Bände der Telemann-Ausgabe fügt Wolfgang Hirschmanns Edition des Grand Motet „Deus, judicium tuum“ unserem Bild von der Persönlichkeit des Komponisten Telemann und der Ausstrahlung seines Schaffens neue Facetten hinzu. Die Entstehung des Werkes ist verbunden mit der von Telemann im Herbst 1737 angetretenen achtmonatigen Paris-Reise, bei der er im Musikleben der Metropole Triumphe feierte. Nicht ohne Stolz berichtet er 1740 in Matthesons *Ehrenpforte* von dem zum Beschluss seines Aufenthalts komponierten „71. Psalm in einer grossen Motete, von 5. Stimmen und mancherley Instrumenten, die im *Concert spirituel* von bey nahe hundert auserlesenen Personen, in dreien Tagen zweimahl, aufgeführt wurde“. Die Uraufführung der „grossen Motete“ – eines ‚Grand motet‘ im Sinne der französischen Gattungstradition – fand am 25. März 1738 im Rahmen der *Concerts spirituels* in den Tuileries, dem Stadtschloss der französischen Könige, statt. Mit dem gewählten Psalm – der Vision einer idealen Königsherrschaft – erwies der deutsche Gast dem französischen Herrscherhaus und dem Gastgeberland eine geistvolle Reverenz. Zugleich präsentierte er sich als ein mit der französischen Schreibart wohlvertrauter Vertreter des ‚vermischten Geschmacks‘, der in den Chören überdies auch der Erwartung an deutsche Fugenkunst Genüge zu tun weiß. Besondere Aufmerksamkeit aber dürften vor dem Hintergrund der von Rameaus Schriften entfachten Diskussionen allerhand harmonische Kühnheiten erregt haben, chromatische und enharmonische Wagnisse, alterierte Akkorde und Simultanquerstände, wie man sie bei Telemanns Zeitgenossen nicht leicht finden wird. Nach Telemanns Rückkehr wurde der Psalm offenbar auch in Hamburg mit reichem Beifall aufgenommen; Telemann hat ihn hier nicht weniger als zehnmal aufgeführt.