

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.

Die Überlieferung des Werkes stellt den Editor vor Probleme: Telemanns Autograph ist verschollen, ebenso die Materialien der Pariser und Hamburger Aufführungen. Erhalten sind sechs Quellen: (A) eine zeitgenössische Partiturabschrift in der Bibliothèque nationale zu Paris, (B) eine Partiturabschrift (B1) aus der Zeit um 1740 und zwei zugehörige Stimmensätze (B2, B3) in der Schweriner Landesbibliothek, (C) eine Partiturabschrift des späteren 18. Jahrhunderts im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, vermutlich aus dem Umkreis des Hamburger Verlegers Johann Christoph Westphal, (D) eine Bearbeitung von fremder Hand in der Berliner Staatsbibliothek und ebenda (E) eine Bearbeitung des Schlusssatzes von der Hand des Rigaer Kantors und Enkels des Komponisten Georg Michael Telemann (1748–1831) sowie schließlich (F) das Fragment eines zeitgenössischen Klavierauszugs in der Eutiner Landesbibliothek.

Die Pariser Partitur dürfte, wie Hirschmann plausibel darlegt, auf Telemanns Partiturotograph zurückgehen und die Version der Pariser Aufführungen von 1738 repräsentieren. Alle übrigen Quellen sind der nach Telemanns Rückkehr aus Paris einsetzenden deutschen Überlieferung zuzurechnen. In unterschiedlichem Maße zeigen sie Veränderungen, die offenbar teilweise auf Überarbeitungen Telemanns für seine Hamburger Aufführungen zurückgehen. Als wichtigste Quelle erweist sich hierbei die Schweriner Partitur. Der unbekannte, nicht sonderlich zuverlässige Schreiber hat nach Telemanns Autograph kopiert; Telemann selbst hat die Abschrift durchgesehen und, wenngleich ziemlich flüchtig, mit allerhand Korrekturen und Ergänzungen versehen.

Die übrigen Quellen treten unter textkritischen Gesichtspunkten hinter die Pariser und die Schweriner Partitur zurück, da sie allesamt Bearbeitungen überliefern. Von diesen aber verdient die Version der oben unter D genannten Berliner Handschrift besonderes Interesse: Ein unbekannter, sichtlich kompetenter Bearbeiter hat hier Telemanns Komposition gewissermaßen stilistisch domestiziert, hat den harmonischen Extravaganzen verschiedentlich die Spitze genommen und auch die ‚musicalische Mahlerey‘ des mittleren Chores bei der Darstellung des wogenden Meeres zu den Worten ‚et dominabitur a mari usque ad mare‘ zurückgedrängt.

Es ist ein Verdienst Wolfgang Hirschmanns, dass er die Lebendigkeit der Werkgeschichte mit seiner Edition einfängt. Es gibt nicht die ein für allemal gesetzte *Res facta*; das Werk ist in Bewegung. Es kann daher nicht einfach darum gehen, „den“ Urtext zu ermitteln. Hirschmann trennt französische und deutsche Überlieferung und legt zunächst zwei Werktexte vor, einen nach der Pariser (A), einen nach der Schweriner, von Telemann revidierten Partiturabschrift (B1). Für die spätere Überlieferung des 18. Jahrhunderts durch die Sing-Akademie-Handschrift (C) und ihre Bearbeitungsmerkmale beschränkt er sich auf Beschreibung, aber die musikhistorisch interessante Bearbeitung der Partitur der Berliner Staatsbibliothek (D), die eine bestimmte ästhetische Position, ja fast Gegenposition, verkörpert, gibt er vollständig wieder. Ebenso verfährt er mit der Bearbeitung des Schlusssatzes durch Georg Michael Telemann (E). Was man vermisst – da Hirschmann schon die Rezeption einbezieht –, ist die Wiedergabe des Klavierauszugs (F), auch weil es sich dabei um eine musikgeschichtlich neue und zukunftssträchtige Errungenschaft handelt.

Ein ausführliches und gründliches Vorwort und ein ebensolcher Kritischer Bericht und nicht zuletzt ein untadeliger Notentext (mit vorbildlicher Generalbassaussetzung durch den Herausgeber) werden allen Wünschen und dem Anspruch der Ausgabe gerecht. Gelegentlich fragt man sich, ob bei der *Constitutio textus* die Trennung der Fassungen nicht zu weit getrieben und dabei die *Examinatio textus* zu kurz gekommen ist, wie etwa in der Pariser Version in Satz 1 beim thematischen Einsatz des 1. Basses in T. 89 ff., wo Fehler in der Haltebogensetzung eine offensichtlich falsche Textdeklamation verursacht haben. Telemanns Änderungen in der Schweriner Partitur ziehen naturgemäß besondere Aufmerksamkeit auf sich, sind aber teilweise weniger rätselhaft, als Hirschmann annimmt. So vermerkt er etwa zur Streichung der eigenständigen Führung der 1. Flöte in T. 39–41 des Schlusschors: „Warum der Komponist an dieser Stelle die Komplexität des polyphonen Satzes reduziert hat, ist unklar“ (S. XXI). Der Grund liegt jedoch auf der Hand: Die Flötenpartie bildet zwei Quintparallelen, die erste an der Taktwende 39/40 mit dem Alt, die zweite in T. 41 mit dem Tenor. Ähnlich dient

Telemanns Korrektur der 1. Flöte in T. 48 der Vermeidung einer Quintparallele zwischen den beiden Flöten.

Aber das sind Kleinigkeiten. Wir verdanken Wolfgang Hirschmann eine mustergültige, methodisch souveräne und umsichtige Edition eines nicht nur für die deutsche, sondern auch für die europäische Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts bedeutsamen Werkes.

(Februar 2008)

Klaus Hofmann

CHRISTOPHERN ERNST FRIEDRICH WEYSE: Sange med Klaver. Hrsg. von Sten HØGEL. København: Edition Samfundet 2007. 2 Bände. 227, 223 S.

Weyse, Kuhlau, Hartmann und Gade galten früher als die vier ‚klassischen‘ dänischen Komponisten, die auch in Deutschland bekannt waren, freilich in unterschiedlichem Maße. Während Kuhlau und Gade häufig in Deutschland weilten und wirkten, war es dem 15-jährigen Altonaer Weyse auf der Überfahrt nach Kopenhagen so schlecht geworden, dass er schwur, sein Leben nie mehr den verräterischen Wellen anzuvertrauen, und er hielt den Schwur; von 1789 bis zu seinem Tode im Jahr 1842 verließ er die Insel Seeland nicht mehr. Sein Lehrer war J. A. P. Schulz; dieser und Mozart, dessen *Don Giovanni* 1807 in Kopenhagen gegeben wurde, waren die Vorbilder, die ihn am stärksten formten.

In seiner Jugend schrieb er sieben Sinfonien und bis in die 1830er-Jahre vereinzelt Klaviermusik, aber sein eigentliches Feld war die Vokalmusik: Singspiele, Kantaten und Einzellieder; es war die Zeit des dänischen „Guldalder“, und an inspirierenden dichterischen Vorlagen fehlte es nicht in dieser sangesfreudigen Zeit. Dies ist wohl der Grund, warum er in Dänemark schon bald gefeiert wurde. Er fing als Gesangs- und Klavierlehrer (in den besten Kreisen) an, wurde 1794 Organist erst an der Reformierten, ab 1804 an der Hauptkirche Vor Frue Kirke (der junge Franz Liszt pries 1841 in der *Revue musicale* seine Improvisationskunst auf der Orgel), später Professor, Hofkomponist und Dr. honoris causa. Für die nationalromantischen Dänen wurde die Musik dieses Einwanderers Inbegriff der Heimat; im übrigen Europa fand sie vorab aus sprachlichen Gründen nicht die verdiente Wirkung. 1852, zehn Jahre

nach seinem Tod, kam die erste Gesamtausgabe seiner *Romancer og Sange* mit Klavierbegleitung heraus; sie wurde bis 1890 noch dreimal aufgelegt, war aber in den letzten Jahrzehnten höchstens antiquarisch aufzutreiben.

Nun ist, herausgegeben vom Kopenhagener Gesangspädagogen und Musikforscher Sten Høgel (und seiner ebenso qualifizierten Frau Kirsten), eine zweibändige Neuauflage erschienen, die den höchsten Ansprüchen genügt. Zum ersten Mal werden sämtliche Handschriften und frühen Drucke nachgewiesen, und der Kommentarteil gibt umfassende Information zur Entstehung der einzelnen Stücke, unter Benützung von Weyses Korrespondenz und der einschlägigen Fachliteratur. Nicht genug damit, sind die opulenten Bände auch mit zeitgenössischen Portraits, Stichen, Titelblättern und Handschriften illustriert; kein Wunder vielleicht, gehörte doch die Stiftung Weyse Fonden zu den Hauptsponsoren der Ausgabe.

Freilich wird hier Weyse als ein völlig dänischer Gegenstand behandelt, insofern der ganze Apparat nur dänisch gegeben wird. Bei den Liedtexten liegen für annähernd die Hälfte auch deutsche Fassungen vor, was dem bikulturellen Kopenhagen von Weyses Lebenszeit entspricht; zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren noch 20% der Bevölkerung deutscher Muttersprache. Weyse hat auch später noch deutsche Texte komponiert, z. B. die *Acht Gesänge* von 1838.

Der erste Band enthält 61 Lieder, die zu Weyses Lebzeiten, und 31, die erst nach seinem Tod erschienen, darunter 11 Jugendarbeiten, 1944 von H. Vilstrup veröffentlicht, die der Komponist nie in den Druck gegeben hat, weil sie wohl seinen Ansprüchen nicht mehr genügten. Der zweite Band bringt 49 Lieder aus Singspielen, Schauspielen und aus weltlichen und kirchlichen Kantaten, und es wird erfreulicherweise auch der dramatische Zusammenhang, in den sie gehören, resümiert. Hier steht ein Klavierauszug für die originale Orchesterbesetzung, und auch anderswo wird der Begriff ‚Klavierlied‘ mit einer gewissen Freiheit gehandhabt. Im ersten Band sind die Nummern 14, 52 ff. und 85–88 eigentlich vierstimmige Choralsätze, und es gibt auch ursprünglich dreistimmige Lieder in Klavierbearbeitung von anderer Hand. Im zweiten Band erscheinen auch Lieder, die in einen vierstimmigen Schlusschor münden.