

Stimme bei konzertierenden Sätzen mitverzeichnen. Dies führt nebenbei zu der interessanten Frage, in welchem Zusammenhang das Verhalten des Basses (bewegt / Haltetöne) zur Tempogestaltung steht: Der Autor schließt nicht einmal dort, wo Bassmodelle auf Tanz verweisen, (moderate) Verlangsamung und Beschleunigung des Schlages aus und stößt sogar in strophischen Vertonungen auf Tempomodifikationen. Gelegentlich können Tempoangaben nur im Basso-continuo-Stimmbuch vermerkt sein (Valentini 1621). Andere Quellen wiederum (Natalie 1662) notieren die Tempoanweisungen im Tenor, selbst wenn sich aus dem musikalischen Zusammenhang eindeutig erschließt, dass andere Stimmen mit dem neuen Tempo vorangehen. Tempohinweise an Stellen des Taktwechsels dienen häufig dazu, Abweichungen von gängigen – oder möglicherweise nicht mehr geläufigen – Proportionsverhältnissen zu markieren.

Im Bereich instrumentaler Ensemblesmusik scheint sich auf kleingliedrig-motivischer Ebene hinsichtlich der Tempogestaltung dem dynamischen Echoeffekt Vergleichbares zu ereignen, wenn Wendungen ihrer ursprünglichen Bewegungsenergie beraubt verlangsamt nachhallen, gleichsam als Zeitlupenecho.

Keine Erwähnung findet mit der Battaglia jene Gattung, der man möglicherweise eine Schlüsselstellung im vokal-instrumentalen Wechselwirkungsfeld einräumen muss. Sie schlägt als Instrumentalmusik „in genere rappresentativo“ die Brücke zur organisierten Bewegung von inszeniertem Kampf, Bühnenhandlung, Schauspiel und Tanz und darf in puncto Instrumentenbehandlung in einiger Hinsicht als besonders innovativ gelten. Tempowechsel gehören dort zum Programm.

Wenn nicht alle Fragen verfolgt, geschweige denn beantwortet werden können, weist dies nur umso eindringlicher darauf hin, dass hier ein wichtiges Desiderat der Forschung in Angriff genommen wurde, und tut den Verdiensten der ambitionierten Arbeit keinen Abbruch: Man profitiert in hohem Maße von der Lektüre, auch wenn man sich die Sicht des Autors nicht in jedem Punkt zueigen machen möchte.

(Juli 2007)

Ann-Katrin Zimmermann

DAGMAR GLÜXAM: *Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740*. Tutzing: Schneider 2006. 831 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 32.)

Die vorliegende Studie scheint nahtlos an Herberts Seiferts grundlegende Untersuchung zur Wiener Hofoper im 17. Jahrhundert anzuschließen (*Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985). Das tut sie einerseits, geht aber andererseits über diese hinaus, indem sie einen speziellen Bereich und einen vermeintlich recht kurzen Zeitraum behandelt: die Regierungszeiten der Kaiser Joseph I. und Karl VI. Wie umfangreich das zu sichtende Material und dessen Erhellung aus dieser vermeintlich kurzen Zeitspanne dennoch waren, mag man an dem opulenten Band von über 800 Seiten ablesen.

Primär geht es der Autorin darum, „die zeittypische Diskrepanz zwischen dem lückenhaften Notenbild und der beabsichtigten Ausführung“ (S. 1) zu ergründen. Hierzu zieht sie nicht nur die erhaltenen Partituren und Stimmen der am Wiener Hof aufgeführten Opern heran, sondern sie versucht auch, Erhellendes aus den zeitgenössischen Unterrichts- und Lehrwerken zu gewinnen.

Aber die wichtigsten Quellen bleiben ihr doch die Partituren und das Stimmenmaterial – falls vorhanden. Hierbei untersucht sie eingehend die Partituren, deren Anordnungen und die daraus resultierende Sicht für das Ensemblespiel. Ferner betrachtet sie die unterschiedlich eingesetzten Instrumentalensembles in stets neuen Aufgaben wie Eröffnungen oder Ritorellen sowie die Begleitfunktionen in den verschiedenen Satzformen. In diesem Zusammenhang sind die Betrachtungen über die häufiger zu verzeichnenden Unisono-Techniken, aber auch die „Bassetto“-Technik und die Begleitung als „Suonano il basso“ von Interesse. Auch die Begleitung von Melodien lohnt eine gesonderte Betrachtung, da sie ja begleitend im Sinne von harmoniestützend, mit Motivübernahme, aber auch teilweise im Unisono erfolgen kann, um nur einige Möglichkeiten aufzuzeigen.

Auch wenn das *Recitativo accompagnato* nicht häufig verwendet wurde (S. 129), so erforderte es doch eine besondere Flexibilität des Instrumentalensembles. Diese wird in dem Typus mit lang ausgehaltenen Streicher-Akkor-

den wohl weniger gefordert als im zweiten, bei dem das Begleitensemble virtuose, affektgeladene Einwürfe zu spielen hat. Die Autorin belegt die Ausführungen mit zahlreichen Beispielen sowie mit Hinweisen aus dem (fast) zeitgenössischen Theorie-Schrifttum (z. B. Heinrich Christoph Kochs *Musiklexikon* von 1802).

Im dritten Kapitel geht es um den Bestand, die Besetzungen und die Instrumentation, wichtige Fragenkomplexe, in denen die Besetzungsangaben in den Partituren vom Tutti bis zu den einzelnen Sonderforderungen betrachtet werden. Des Weiteren wird die Besetzung des Continuo eingehend dargestellt. Auch wird der Frage nachgegangen, ob die Oboen per se mit den Violinen mitgehen oder nur an den geforderten Stellen spielen, eine Frage, die jeden interessiert, der die Praxis barocker Aufführungen kennt.

Wichtig sind gleichfalls die Betrachtungen über den Einsatz des „Basso“ (Violone, Kontrabass), sei es in der Basso-continuo-Gruppe, bei der Begleitung von Arien oder im Orchester-Tutti. Natürlich wird die Frage behandelt, welches Instrument sich hinter der Bezeichnung verbirgt und welche unterschiedlichen Größen desselben (nach Quantz) der jeweilige Einsatz erfordert.

Zur Basso-Frage gehört auch die Betrachtung des Violoncello-Einsatzes, des Instruments, das erst seit kurzer Zeit verwendet wurde (S. 374). In der Wiener Hofoper scheint es einerseits fester Bestand der Continuo-Gruppe gewesen, aber auch als Instrument mit Solo-Aufgaben gefordert zu sein.

Das umfangreichste Kapitel der Untersuchung widmet sich den eingesetzten Instrumenten. Diese reichen von den gängigen Orchesterinstrumenten über Sonderbesetzungen wie Viola d'amore, Baryton, Chalumeau bis zum Cornetto, der Mandoline und dem Salterio (Hackbrett), um nur einige wenige zu nennen.

Im Anhang führt die Autorin ein umfangreiches Verzeichnis der untersuchten musikdramatischen Werke auf, das von einer Auswahl an Opern eingeleitet wird, die bis 1705 am Kaiserhof aufgeführt wurden. Das Verzeichnis der Werke von 1705 bis 1740 nennt den Autor, wenn bekannt auch den Librettisten, die Signatur der Partitur, auch die vorhandenen Stimmen, die Bezeichnung der Komposition z. B. als

„Trattenimento musicale“, „Poemetto drammatico“, „Scherzo musicale“, „Componimento per Musica“, um nur einige wenige zu nennen, ferner den Anlass zur Komposition und Aufführung wie Geburtstag des Kaisers, Namensstag der Kaiserin usw.

In diesem über hundert Seiten umfassenden Verzeichnis bereitet die Autorin die Wiener Hofoperngeschichte von ihrer aufführungspraktischen Seite übersichtlich aus, liefert wertvollste Hinweise auf die Besetzung und Aufführungsgeschichte.

Was die Arbeit bzw. die aufgeführten Besonderheiten sehr anschaulich macht, sind die über 130 Faksimiles von Partiturausschnitten der Originale, die in den Text eingearbeitet wurden. Anhand dieser Abbildungen werden Eigenarten z. B. der Instrumentennotation und Partituranordnung sowie Notierungskonventionen schnell einsichtig.

Der zunächst wegen seiner Kürze verwundernde Zeitraum von 35 Jahren, den sich die Autorin als Untersuchungsbegrenzung setzte, erweist sich im Nachhinein als besonders klug gewählt, zeigt doch der immense Reichtum der Arbeit, dass ein Mehr an Untersuchungs-Jahren kaum zu bewältigen gewesen wäre. Das erhaltene Material ist nicht nur zahlreich, sondern auch so aussagekräftig, dass es einen solchen Platz fordert.

Das große Verdienst der Arbeit besteht unter anderem darin, dass die Autorin nicht nur bei dem faktischen Befund stehen geblieben ist, sondern stets hinterfragt und relativiert. So gibt sie sich z. B. nicht mit den Besetzungszahlen, wie man sie in vielen Veröffentlichungen zum Thema finden kann (etwa Spitzer und Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, S. 224), zufrieden, sondern untersucht die unterschiedlichen Situationen vom Tutti bis zur Arienbegleitung, um auch eine eventuelle Reduzierung zu diskutieren.

Summa: Frau Glüxam hat eine Arbeit vorgelegt, die beispielhaft ein umfangreiches Material eines überschaubar kurzen Zeitraums des Wiener Kaiserhofes darstellt, diskutiert und relativiert. Herausgekommen ist eine hervorragende Arbeit, die nicht nur das Wissen um die Wiener Hofoper vermehrt, sondern gleichfalls einen wichtigen Beitrag zur Formierung und Praxis des frühen Orchesters liefert.

(August 2007)

Dieter Gutknecht