

Esma Cerkovnik

»Odo il canto e non vedo«

Ohr, Auge und Spiegel in der Oper *La comica del cielo*

Die Schauspielerin Baldassara musste 1668 die Szene im Palazzo Ludovisi al Corso in Rom¹ in der Rolle der Clorinda in einer Inszenierung von Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* zum zweiten Mal betreten. Denn der erste Versuch scheiterte – sie erschien nämlich zu früh, da sie den ganzen Abend irgendwie verwirrt war, und sang dann: »Scusate il fallo, ohimè, / Cosa insolita a me. / Son degna di pietà, chiedo perdono: / Quella che fui non sono. / Da non so che nel core / Che, misera, mi accusa, / O sia doglia o sia cura o sia timore, / La memoria è confusa, / L'arbitrio è prigioniero: / Io non ho più di me libero impero.«² Beim zweiten Mal ist sie erfolgreich; sie singt ihre Verse zum richtigen Zeitpunkt und stellt sich dem Publikum als Clorinda vor: »La tigre per cimiero, / L'abito di straniero / Vaga di nuove imprese / Fan Clorinda palese / Ch'in Giudea peregrina oggi soggiorna.«³ Der Text entspricht allerdings nicht wirklich Tassos Wortlaut, aber er erinnert an ihn, vor allem an Canto 2, 38.⁴ Nach einer gewissen Zeit, in der

sie sich in die Rolle der Clorinda vertieft, hört sie plötzlich eine Stimme. Es ist die Stimme der Sentinella, der Wache. Diese Stimme, deren Quelle verborgen, unsichtbar bleibt, besingt in einer Arie die Vergänglichkeit des Lebens, der Schönheit: »La bellezza che splende così / È un baleno che rapido fugge, / Una neve che ratto si strugge, / Una rosa che ha vita d'un dì.«⁵ Baldassara hört zu, und in ihrer Verwirrung wiederholt sie die Verse der Wache wie hypnotisiert.⁶ Der Text und die Rolle von Clorinda werden dabei völlig vergessen; der Gesang, den Baldassara gehört hat, hat sie offenbar ganz verändert. Die Schauspielerin – gänzlich verzweifelt – geht auf der Bühne in einem Monolog ihren Gedanken nach: »Odo il canto e non vedo / Chi di un dolce spavento il cor m'ingombra.«⁷ Das, was sie nicht sehen kann – nämlich die Quelle des Klanges –, hinterfragt sie weiter, unsicher, ob die singende Wache die Stadtwache oder ihre eigene, geistliche, innere Wache sein könnte. Der darauf folgende Vers in Baldassaras Selbstgespräch verweist deutlich auf diese Introspektion, aber auch auf den Versuch der Identifizierung der Klangquelle: »Quest'è Dio che mi chiama, ed io son sorda.«⁸ Somit beginnt Baldassaras Bekehrung zu Gott und zum spirituellen Leben; die Arie der Wache erklingt noch einmal, und im letzten Teil ihres Monologs fällt Baldassara die Entscheidung, die Bühne und ihr altes Leben zu verlassen.⁹ Sie will in die Wüste gehen, um ihr Einsiedlerleben zu beginnen und sich der Andacht und Buße zu widmen. Die Aufführung von Tassos Werk ist damit endgültig gescheitert.

1 Vgl. Biancamaria Brumana: *Il Tasso e l'opera nel Seicento: Una »Gerusalemme interrompue« nella »Comica del cielo« di Rospigliosi-Abbatini*, in: *Tasso. La musica, i musicisti* (= Quaderni della rivista italiana di musicologia 19), hg. von Maria Antonella Balsano und Thomas Walker, Florenz 1988, S. 137–164, hier S. 150.

2 Giulio Rospigliosi: *Melodrammi sacri* [Libretti], hg. von Danilo Romei, Florenz 1999, S. 153; V-CVbav: Chig.Q.VII.100, fol. 38v. Die Musik ist nur in einer Reihe von drei Handschriften in der Biblioteca Apostolica Vaticana erhalten (V-CVbav: Chig.Q.VII.100–102) und wurde bisher nicht in einer Edition veröffentlicht (die Oper wurde aber in Glasgow 1992 anhand einer unveröffentlichten Aufführungsedition der Handschrift von Warwick Edwards und Kate Brown aufgeführt).

3 Rospigliosi, *Melodrammi sacri* (wie Anm. 2), S. 155; V-CVbav: Chig.Q.VII.100, fol. 49r.

4 Ilaria Gallinaro findet in der Oper zahlreiche Parallelen zu Tassos Original sowie zu Tassos anderen Werken. Vgl. dazu Ilaria Gallinaro: *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della »Liberata« nei secoli XVII–XIX* (= Letteratura), Mailand 1994, S. 66–69 und 71f.

5 Rospigliosi, *Melodrammi sacri* (wie Anm. 2), S. 156; V-CVbav: Chig.Q.VII.100, fol. 51r.

6 Ebd., S. 156; V-CVbav: Chig.Q.VII.100, fol. 52r.

7 Ebd., S. 156; V-CVbav: Chig.Q.VII.100, fol. 52v.

8 Ebd., S. 156; V-CVbav: Chig.Q.VII.100, fol. 53r.

9 Ebd., S. 158; V-CVbav: Chig.Q.VII.100, fol. 57r.

Huub van der Linden

Listening and (not?) watching at the Congregation of the Oratorio in Bologna

Scenery, stages, choir lofts, removable screens, and a gate with curtains

Among the characteristics that marked the devotional and cultural politics of the Congregation of the Oratorio was its focus on listening rather than watching¹. None of the arts were ignored, but music held a privileged position. Following Filippo Neri himself, who famously saw music as an instrument to »fish for souls«, the Oratorians recognised music's potential to allow words to »penetrate more sweetly the heart of who listens«². This article looks at how this prioritisation of the audible over the visual was adopted and translated in practical terms by the Oratorians in Bologna in the late 17th century. In order to bring this focus on music and on listening versus watching into sharper contrast, I will start by looking at the Oratorians' theatrical activities, which relied far more on visual stimuli. By not treating musical practices separately, but considering them together with theatre, we can gain a somewhat broader perspective on the visibility of performances at the congregation, the thorny issue of the role and morality of various forms of theatre, and the Oratorians' attitudes towards watching performances and performers³.

- 1 I am most grateful to Andrea Vivit, who kindly provided me access to the choir lofts in the church and helped put up the removable screens in order to photograph them. Cf. Arnaldo Morelli, *Il suono e l'immagine. La committenza musicale degli Oratoriani e dei Gesuiti: un parallelo*, in *Arte organaria e musica per organo nell'età moderna. L'Umbria nel quadro europeo, atti del convegno internazionale (Amelia, Collescipoli, Foligno, Trevi, Gubbio, 14–18 settembre 2007)* (= Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria CV/2), ed. Erika Bellini, Perugia 2008, pp. 207–216, as well as Alessandro Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, in *Storia dell'arte* 41/43 (1981), pp. 77–112.
- 2 As Giovanni Animuccia phrased it in the preface to his *Secondo libro delle laudi* (1570).
- 3 Cf., for instance, Ferdinando Taviani, *La commedia dell'Arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Rome 1969; and on the Jesuits' ambiguous attitude towards theatre at

I - Carnival theatre

One of the lesser-known early modern performance traditions at the Congregation of the Oratorio was the religious and morality plays performed by young boys during Carnival⁴. These pieces – usually called »dialogues« by the Oratorians themselves – and their performance have not received much attention. They are part of not only a broader panorama of didactic youth theatre in Rome and elsewhere, but also music history⁵. Their texts are at times closely linked to the librettos of oratorios and musical dialogues, and the theatre performances themselves often blurred the line with musical theatre. In fact, it is as part of this tradition that Emilio de' Cavalieri's *Rappresentazione di anima e di corpo* must be viewed⁶. Pietro Jacopo Bacci, author of the official early modern biography of Filippo Neri, wrote in 1642 how, in order to dissuade boys from going to »lascivious comedies« during Carnival, Filippo »used to have

least Bruna Filippi, »... accompagnare il diletto d'un ragionevole ammaestramento ...«. *Il teatro dei gesuiti a Roma nel XVII secolo*, in *Teatro e Storia* 16 (1994), pp. 91–128.

- 4 Cf. on theatrical activities at the Roman congregation Arnaldo Morelli, *Il tempio armonico. Musica nell'oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)* (= *Analecta musicologica* 27), Laaber 1991, pp. 82–87.
- 5 On the wider context of youth theatre in Rome cf. recently Aldo Roma, *Ripensare il teatro di collegio d'età moderna. (Roma, secc. XVII–XVIII)*, in *Teatro e Storia* 43 (2022), pp. 95–118.
- 6 On the *Rappresentazione* and its (performance) context cf. Morelli, *Tempio armonico*, p. 83f., who points out the connection to the carnival dialogue; and Warren Kirken-dale, *Emilio de' Cavalieri »gentiluomo romano«: his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici Court, and his musical compositions* (= *Historiae musicae cultores* 86), Florence 2001, pp. 233–294.

Florence Gétreau

The lid of the spinet organ built for L. F. Behaim in Nuremberg, 1619

Music at the heart of an encomiastic life story governed by the signs of the months, the seasons, and the planets

In the intersection between visual arts and music, certain images, created from the end of the Middle Ages to the close of the 17th century, bear witness, in both high and popular culture, to beliefs and customs linked to the parts of the day, the months, and the seasons under the effect of the stars. From refined books of hours with unicum status to printed almanacs containing multiple images that were more widely distributed, a range of media conveyed ancestral beliefs – particularly influenced by ancient and biblical texts that were revived during the Renaissance – in the power of the planets over the cycles of earthly life and human activities. Labors, and even more so leisure activities, naturally summon music, in the evening or at night, unbridled in February (carnivals and hullabalos), gallant or even erotic in April and May under the influence of Gemini and Taurus, conducive to inebriation in autumn, and recreational in the idle moments at the end of the year. Among these abundant visual sources, often conceived by artists in thematic series (the times of day and night, the months, the seasons, the signs of the zodiac, and the Planet-Gods), we will look at a singular case, likely unique in its kind: the decoration of a spinet lid, whose programmatic complexity embodies with particular symbolic richness a patrician patron who placed music at the heart of his existence.

I – Time cycles and astrological themes in musical iconography

Tilman Seebass, in his article on music iconography as a discipline within musicology¹, after defining its

field of knowledge and discussing its historiography and methods, turns to the examination of its principal themes. He mentions symbols, allegories, and emblems, but not the cycles of life or the planets. However, he provides two references useful for our subject: Marie-Thérèse d'Alverny's study on the medieval period² and Kathi Meyer-Baer's examination of the Pythagorean writings, those of Plato and the Neoplatonists, the Gnostics, and the Fathers of the Church, with visual representations on mosaics and in illuminated manuscripts, which predate our subject³.

For the period that interests us, from the 15th to the 17th centuries, Albert Pomme de Mirimonde is a prolific author whose works on these subjects endure⁴. In particular, he discusses the allegories placed under the protection of Venus and Mercury. Furthermore, in his work *L'iconographie musicale sous les Rois Bourbons*, Mirimonde devotes the first chapter of the volume dedicated to the 17th century to allegories of music, with a special section on the »Allegories of the Seasons, Months and Parts of the Day«. He states that: »Calendars, designed to show auspicious dates and nefarious

2 Marie-Thérèse D'Alverny, *Les Muses et les sphères célestes*, in *Classical, Medieval and Renaissance Studies in honor of Berthold Louis Ullman II* (= *Storia e Letteratura raccolta di Studi e Testi* 94), ed. Charles Henderson, Rome 1964, pp. 7–19.

3 Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton 1970/1984.

4 Albert Pomme de Mirimonde, *La Musique dans les allégories de l'amour, II. Éros*, in *Gazette des Beaux-Arts* (1967), pp. 319–346; Id., *Les Allégories de la Musique I – La Musique parmi les Arts Libéraux*, in *Gazette des Beaux-Arts* (1968), pp. 295–324; Id., *Les Allégories de la Musique II – Le retour de Mercure et les allégories des Beaux-Arts*, in *Gazette des Beaux-Arts* (1969), pp. 342–362; Id., *Les allégories astrologiques dans l'histoire de Marie de Médicis peinte par Rubens*, in *Gazette des Beaux-Arts* (1977), pp. 155–164.

1 Tilman Seebass, Art. *Musikikonographie*, in *MGG*, Sachteil 6, ed. Ludwig Finscher, Kassel [et al.] 1997, col. 1319–1343.

Thierry Favier

Manipulating Time

Light and Sound in Early Modern Festivals

Since the 1990s, festivals have become an extensive field of study. The set of case-studies published in the first half of the 20th century, which focused primarily on the specifics of striking achievements from a very local perspective, has gradually led to the idea of festival culture being considered as one of the driving forces of Early Modern Europe's cultural development. Already set forth in the three volumes published by Jean Jacquot between 1956 and 1975, under the title *Les fêtes de la Renaissance*, this seminal idea was at the core of the boom in research on European festivals following the publication of Roy Strong's book *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650* in 1984, which resulted in the establishment of learned societies and in the production of critical editions, documentary repertoires, collective works, and monographs¹. In recent decades, most of the preserved material – manuscripts and published accounts, drawings, engravings, scores, etc. – has been almost exclusively studied along the political view drawn by Strong. This is especially notable in the study of court festivals celebrating dynastic events such as the wedding of a prince, the birth of a dauphin, or the signing of a peace treaty, which were designed and financially supported by the court's institutions. In many such studies, the consideration of the music and setting of the various events that make up a festival aims to decipher its programme according to the nature of the regime and its political agenda, and to bring to light its symbolic significance.

The topic of time, addressed in connection with light and sound arrangements, means setting aside,

or at least in the background, political considerations, and prioritising anthropological concerns that require that a distinction be made between different kinds of ritualised political events. In this spirit, this contribution focuses on a major dynastic event – the celebration of the birth of the dauphin, son of Louis XV, in 1729 – but puts aside the festivities and services organised in the presence of the king and his family in Versailles and Paris in order to study a range of festivals that took place throughout France, as well as in French consulates and embassies. These festivals are linked to the event that they echoed both temporally and thematically; the French word most commonly used in contemporary reports to refer to these festivals, *réjouissances* (from *réjouir* = *jouir à nouveau*), underscores their commemorative dimension. Despite the reluctance of German-speaking scholars to use a labelling term equivalent to 'festival' and their desire to distinguish between *Fest* und *Zeremonie*, the set of events – most of them ritualised, whether sacred or secular – encompassed in a festival were not only intersubjectively perceived as a whole but also organised sequentially and hierarchically in order to recompose time and make it historical time². Traditionally, these two dimensions of time – historical and psychological – are considered antithetical: historical time is a reconstructed time far from each person's psychological experience, based rather on the ideologies that underpin social and political affiliations and shared identities. My first section aims to show how sound and light arrangements take part in the sequencing and reconstruction of time, in order to make it historical time. My second focuses on the extent to which the emotional potential of light and sound was used to make this

1 Jean Jacquot, *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 vol., Paris 1956, 1960, 1975; Roy C. Strong, *Art and power: renaissance festivals, 1450–1650*, Woodbridge 1984; a good overview in: J. R. Mulryne, *Introduction*, in *Court Festivals of the European Renaissance. Art, politics and performance*, eds. J. R. Mulryne and Elizabeth Goldring, Aldershot [et al.] 2002, pp. 1–12.

2 Guy Spielman, *La fête baroque, archétype du macro-événement-spectacle*, in *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644–1740): Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, ed. Anne-Madeleine Goulet [et al.], Rom 2021, pp. 101–114.

Ina Knoth

Zeitliche Aspekte von Farbe-Ton-Analogien in der englischen Frühaufklärung

Analogien zwischen Farben und musikalischen Tönen stellen kulturgeschichtliche Konstanten seit der Antike dar. Die Grundlage dieser Analogien waren noch im 16. Jahrhundert meist Vergleichbarkeiten ihres ›Wirklichkeits‹-Bezuges, insbesondere im Anschluss an die aristotelische *mimesis*.¹ Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde diese Grundlage der Farbe-Ton-Analogie im westeuropäischen Raum sukzessive transformiert. Im Zusammenhang mit den Anfängen englischer Empirik entwickelte sich dieser Prozess in besonderer Weise ausgehend von detaillierten Erforschungen von natürlichen Objekten und (im damaligen Verständnis) naturphilosophischen Konzepten zur Sinneswahrnehmung. Die Grundlage der unvermindert weiter tradierten Farbe-Ton-Analogien veränderte sich dabei zu Vergleichbarkeiten ihrer Wirkung bei der menschlichen Sinneswahrnehmung. Die so erarbeiteten Konkretisierungen wurden divergent rezipiert, diskutiert und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dann häufig wieder neu mit Elementen ›antiken‹ Bildungsgutes verbunden.² Mein Beitrag greift drei der in spezifischen Mischungen entstandenen Varianten von Autoren unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen auf. Anhand von Farbe-Ton-Analogien des Moralphilosophen Francis Hutcheson, des Malers William Hogarth und des ›Connoisseurs‹ James Harris zeigt sich, dass diese Analogien verschiedentlich dadurch brüchig wurden, dass

zeitliche Aspekte der jeweiligen, neuen Analogie-Grundlage berücksichtigt wurden. Die kritische Überprüfung der Analogien trug nun dazu bei, weniger die Gemeinsamkeiten als vielmehr die Unterschiede und Spezifika von Malerei und Musik konkreter zu fassen.

I – Die Analogie im sich wandelnden Wissenschafts- und Kunstverständnis des 17. Jahrhunderts

In der Wissenschaftsgeschichte stellt sich der Gebrauch von Analogien unabhängig von spezifischen Wissensgebieten, d. h. ganz allgemein als unverzichtbar dar.³ Nicht zuletzt durch ihre Anschaulichkeit bewiesen manche der seit der Antike tradierten Analogien eine erstaunliche historische Kontinuität bzw. Transformativität, da sie kontinuierlich an neue Voraussetzungen der jeweils aktuellen wissenschaftlichen Überzeugungen angepasst wurden. Auch die grundsätzliche Annahme einer Vergleichbarkeit von Farbe und Ton gehörte dazu.⁴ Sie basierte gerade im Theoretischen zunächst auf einer spezifischen Art des Bezuges zu einer ontologischen Wirklichkeit. Entsprechende Farbe-Ton-Analogien wurden lange gleichermaßen in den Wissenschaften wie auch in den Künsten geradezu selbstverständlich vorausgesetzt, zumal

1 Das sich im 16. Jahrhundert parallel zur Rezeption der *mimesis* etablierende, sich in seiner Bezughaftigkeit aber grundlegend von der *mimesis* unterscheidende rhetorische Ideal der *imitatio* wird im vorliegenden Aufsatz nicht berücksichtigt.

2 Zur Vermischung der ›ancients‹ und ›moderns‹ in England vgl. u. a. Vittoria Feola: *The Ancients with the Moderns. Oxford's Approaches to Publishing Ancient Science*, in: *Ancients and Moderns in Europe. Comparative Perspectives* (= Oxford University Studies in the Enlightenment 6), hg. von Paddy Bullard und Alexis Tadié, Oxford 2016, S. 19–35.

3 Vgl. u. a. Paul Bartha: *Analogy and Analogical Reasoning*, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hg. von Edward N. Zalta, 2019, aufrufbar unter plato.stanford.edu, letzter Zugriff am 1. März 2023, § 1; Klaus Hentschel: *Die Funktion von Analogien in den Naturwissenschaften, auch in Abgrenzung zu Metaphern und Modellen*, in: *Analogien in Naturwissenschaften, Medizin und Technik* (= Acta historica Leopoldina 56), hg. von dems. und Benno Parthier, Stuttgart 2010, S. 13–66.

4 Vgl. grundlegend Jörg Jewanski: *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe* (= Berliner Musik-Studien 17), Sinzig 1999.

Louis Delpech

Nach dem Leben geschildert

Telemanns *Tageszeiten* und Zachariaes visuelle Kultur

Georg Philipp Telemanns Kantatenzyklus *Die Tageszeiten* (TVWV 20:39) aus dem Jahr 1757 ist oft und mit vollem Recht als typisches Beispiel für das »experimentelle Spätwerk« des Komponisten gedeutet worden.¹ Es ist fast ein Allgemeinplatz geworden, dass gerade in seiner letzten Schaffensperiode Telemann verstärkt mit innovativen Bezugsmöglichkeiten zwischen Musik und Visuellem experimentierte. Allerdings wurde dieses beachtenswerte Merkmal oft als *pars pro toto* betrachtet und auf das Gesamtwerk Telemanns rückprojiziert. Bereits 1770 bezeichnete Christoph Daniel Eberling Telemanns musikalische »Mahlereyen« als den »Hauptfehler in allen seinen Werken«, ohne dabei einen Unterschied zwischen Früh- und Spätwerk zu erkennen: »[D]ie Instrumente unterbrechen den Gang des Gesangs auch oftmals mehr als daß sie ihn beförderten, und welches ein großer Hauptfehler in allen seinen Werken ist, den er den Franzosen abgelernt hatte, er war so sehr in die musikalischen Mahlereyen verliebt, daß er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte, an einem mahlerischen Worte oder Gedanken kleben blieb, und darüber den Affekt des Ganzen vergaß; daß er in Spielwerke verfiel, und Dinge mahlen wollte, die keine Musik ausdrücken kann.«²

Diese Aussage ist ein faszinierendes Zeugnis dafür, wie schnell die musikalische Nachahmung der schönen Natur in Verruf geriet, knapp fünfzehn Jahre, nachdem sie um 1755 im deutschen Schrifttum ausführlich theoretisiert worden war. Doch gerade die in diesem Text formulierte Gegenüberstellung von Malerei und Affekt könnte zu einer chronologisch differenzierteren Sicht auf Telemanns Kompositionsweise führen, die den stilistischen Bruch um 1755 nicht nivelliert.³ Im Folgenden soll mit Blick auf den engeren zeitgenössischen Kontext der *Tageszeiten* diskutiert werden, wie sich gerade in der Mitte der 1750er-Jahre zwischen Hamburg, Braunschweig, Leipzig und Berlin eine neue visuelle Kultur der Musik herauskristallisierte, die zugespitzt formuliert als »iconic turn« bezeichnet wird und zu einem besseren Verständnis von Telemanns spätem Komponieren führen könnte. Dieser Begriff soll deutlich machen, dass gerade nicht das Wort, sondern das unvermittelte Bild im Zentrum von Telemanns Spätwerk stand, und dass es sich dabei um einen »turn«, also um eine kollektive Wende zur Bildlichkeit handelte, die in dieser Form zuvor nicht anzutreffen war.

I – Die »schildernde Schreibart« als musikalische Erneuerung

Seit 1740 hatte der Hamburger *director musicus* seine »überbordenden Aktivitäten«⁴ drastisch reduziert. Erst mit der Komposition des ersten Teils der *Donnerode* 1756 (als Reaktion auf das

1 Ute Poetzsch: *Telemanns Vertonungen von Dichtungen Friedrich Wilhelm Zachariaes*, in: *Justus Friedrich Wilhelm Zachariae. Studien zu Leben und Werk*, hg. von Cord-Friedrich Berghahn, Gerd Biegel und Till Kinzel, Heidelberg 2018, S. 369–380, hier S. 370.

2 Christoph Daniel Ebeling: *Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek*, in: *Unterhaltungen* 10, (Hamburg, 1770), Heft 4, S. 303–322, hier S. 315. Vgl. Brit Reipsch: »... nach Anleitung der Poesie zu sehr mit Mahlereyen überladen«. Zu Christoph Daniel Ebelings Telemannbild, in: *Telemann, der musikalische Maler. Telemann-Kompositionen im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin*, hg. von Carsten Lange und Brit Reipsch, Hildesheim [u. a.] 2010, S. 126–145.

3 Ute Poetzsch-Seban: *Tonmalerei und Affektdarstellung in Telemanns geistlicher Musik*, in: *Telemann, der musikalische Maler* (wie Anm. 2), S. 162–188.

4 Laurenz Lütteken: Art. *Georg Philipp Telemann*, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2016ff., www.mgg-online.com, letzter Zugriff am 17. Februar 2023.