

D-HAh, D-KI, D-LUC, D-Ngm, S-Skma und S-VX nicht eingesehen wurden, wird nicht genannt. Die Edition selbst bietet ein angenehm schlankes Notenbild, das im Vergleich zu 1963 auf Hinzufügungen wie Atemzeichen, Oktavierungen, Phrasierungsbögen oder unnötige Transpositionen verzichtet. Gleichwohl wird der Praxisbezug nicht vergessen, was sich an den Konzerten 7, 8 und 18 erkennen lässt, die aufgrund ihrer Schlüsselung im Bariton-Schlüssel (Organum) transponiert wurden.

Spannend zu lesen sind in diesem Band schließlich die im Anhang beigegebenen Frühfassungen von sieben Konzerten, einschließlich der bislang unveröffentlichten Frühfassung von SWV 289a (mit Rekonstruktion des Sopranos 2 durch Werner Breig). Sie machen die lange Entwicklungsgeschichte der *Konzerte* greifbar und gestatten den Blick auf eine Virtuosität, die im Erstdruck zugunsten eines stärker deklamierenden Satzes geglättet wurde. In derselben Weise, wie Heinrich Schütz die Modernität geringstimmiger Konzerte gegenüber dem älteren motettischen Satz erkannt hatte, steht die Notwendigkeit solcher Einsichten für ein umfassendes Werkverständnis außer Frage. Es bleibt daher zu hoffen, dass die NSA auch weiterhin daran interessiert ist, solche neuen Blickwinkel einzunehmen, um veraltete Forschungshypothesen aufgrund aktueller Forschungen revidieren zu können.

(August 2020)

Stefan Gasch

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LIII: Neues Lied. Kirchenmusiken vom 21. bis zum 26. Sonntag nach Trinitatis und vom 1. Advent bis zum 3. Weihnachtstag nach Texten von Gottfried Simonis. Hrsg. von Simon RETTELBACH. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LXII, 403 S.*

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LXVI: Festmusiken für Altona. Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LV, 209 S.*

Der von Simon Rettelbach in Band LIII der *Musikalischen Werke* in zwei repräsentativen Ausschnitten vorgelegte Kantatenjahrgang „Neues Lied“ aus Telemanns Frankfurter Jahren verdankt seine Anfänge einer Notlösung, die ihn eng mit dem Ende 1716 begonnenen Kantatenjahrgang „Harmonisches Zion“ („Concerten-Jahrgang“) nach Dichtungen Erdmann Neumeisters verbindet: Neumeister lieferte seine Texte regelmäßig bis zum Pfingstfest 1717, musste dann aber seine Arbeit unterbrechen, so dass Telemann gezwungen war, für die Fortsetzung des Jahrgangs nach einem anderen Dichter Ausschau zu halten. Er fand ihn in dem Hallenser Theologiestudenten Gottfried Simonis (geb. 1692) und setzte mit dessen Texten den Jahrgang bis zum Ende des Kirchenjahres fort. Die so entstandene „Mischfassung“ hat Telemann allerdings offenbar nicht befriedigt. Als er 1719/20 den Jahrgang „Harmonisches Zion“ erneut darbot, führte er die 1717 Fragment gebliebene Kantatenreihe mit nachgelieferten Dichtungen Neumeisters weiter. Allerdings geriet Neumeisters Mitarbeit mit dem Text zum 14. Sonntag nach Trinitatis erneut ins Stocken. Den verbleibenden Rest ergänzte Telemann nunmehr mit Kantatendichtungen verschiedener Herkunft. Den damit aus seinem ursprünglichen Zusammenhang mit dem Jahrgang „Harmonisches Zion“ gelösten Teiljahrgang aus der Dichtfeder

Simonis' aber vervollständigte Telemann für das Kirchenjahr 1720/21 mit Dichtungen Simonis' für die Zeit vom 1. Advent bis Pfingsten zu einem neuen Jahrgang, dem „Neuen Lied“.

Alle drei Jahrgangsversionen erklangen zu Telemanns Zeit in Frankfurt, der Jahrgang „Neues Lied“ wurde 1728/29 unter Telemanns Nachfolger Johann Christoph Bodinus vollständig wiederholt, und zumindest Einzelnes daraus wurde auch noch unter späteren Nachfolgern aufgeführt. Kantatentextdrucke von 1718 bezeugen außerdem die Aufführung der „Mischfassung“ von 1716/17 in Eisenach. Einzelnes aus Simonis' Jahrgang hat Telemann auch in Hamburg dargeboten, und verschiedene Kantaten daraus gelangten unter anderem nach Gera, Weißenfels, Leipzig, Berlin und Brandenburg.

Für den vorliegenden Band hat Simon Rettelbach eine sechs Werke umfassende Kantatenfolge aus dem 1717 entstandenen Jahrgangssegment und eine siebenteilige Kantatenreihe aus dem Segment von 1720/21 ausgewählt. Ihre Anordnung im Band folgt der Chronologie der Entstehung; die Abfolge nach dem Kirchenjahr wäre aber wohl zumindest der Erwägung wert gewesen. Denn Telemann selbst scheint den Jahrgang ungeachtet der Entstehungsumstände durchaus als geschlossene Einheit betrachtet und auch bewusst so angelegt zu haben. Zwar wird ihm 1717 beim Wechsel des Textdichters an der „Schnittstelle“ Pfingsten/Trinitatis besonders daran gelegen gewesen sein, den Übergang möglichst unauffällig zu vollziehen. Simonis' Texte sind denn auch, wohl auf Empfehlung Telemanns, formal den Neumeisters nachgebildet: Am Anfang steht ein biblisches Dictum, am Schluss ein Choral, und in dem so gebildeten Rahmen alternieren regelmäßig Rezitative und Arien.

In der Vertonung aber beschreitet Telemann in dem zweiten Jahrgangssegment von 1717 neue Wege. So sind die Eingangs-

sätze hier stets mit „Allabreve“ überschrieben und betont kontrapunktisch geprägt; zumal in den chorischen Partien stehen sie deutlich in der Tradition der Motettenpolyphonie des 17. Jahrhunderts. Diese Art der Eröffnung behält Telemann auch in dem 1720/21 ergänzten Jahrgangsabschnitt bei. Zugleich mit der veränderten Gestaltung der Eingangschöre tritt das im ersten Jahrgangssegment von 1716/17 prägend hervortretende konzertante Moment weiter zurück. Blasinstrumente sind zurückhaltender eingesetzt, die Oboen haben seltener obligate Funktion. Vereinzelt sind aber auch hier, jeweils paarig, Quer- und Blockflöten, Fagotte, „Clarinetten“ gefordert und einmal auch, in der Kantate zum 1. Weihnachtstag *Uns ist ein Kind geboren* (TVWV 1:1452), zwei Hörner – diese allerdings sind so ausnehmend virtuos geführt, dass sie bei einer Frankfurter Wiederaufführung offenbar notgedrungen durch Querflöten ersetzt wurden. Diese Weihnachtskantate tritt im Übrigen auch stilistisch in bemerkenswerter Weise aus ihrem Kontext hervor: Wohl von dem volkstümlichen Stoff des Weihnachtsgeschehens geleitet, prägt Telemann dem Eingangssatz und den beiden Arien folkloristische Elemente auf, die an seine auf die Sorauer Zeit zurückgehende Begeisterung für die hanakische und polnische Volksmusik erinnern. Überhaupt: Wie immer bei Telemann, so gibt es auch in diesem Band viel zu entdecken und zu bewundern.

Rettelbachs Vorwort bietet konzentrierte Information über die verwickelte Entstehung des Jahrgangs, den Dichter Gottfried Simonis, die zeitgenössischen Aufführungen, Besonderheiten der Instrumentalbesetzung (insbesondere der Blasinstrumente) und die Quellen der Schlusschoralstrophen.

Der Kritische Bericht gibt in seinem ersten Teil eine ausführliche Darstellung der Quellenlage, getrennt nach textlichen und musikalischen Quellen, wobei die Beschreibung der heute in der Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg aufbewahr-

ten Frankfurter Handschriften naturgemäß den breitesten Raum einnimmt.

In einem zweiten Teil werden die Editionsgrundsätze dargelegt. Eine Hauptschwierigkeit der Edition besteht darin, dass für die ausgewählten Kantaten keine Autographe, sondern nur Abschriften zur Verfügung stehen, deren Abhängigkeitsverhältnis zu den verschollenen Autographen nicht sicher zu bestimmen ist. Überwiegend sind dies Frankfurter Materialien, die aber nicht aus Telemanns eigener Frankfurter Amtstätigkeit, sondern aus der seiner Nachfolger stammen. Rettelbach beschreibt sein Verfahren wie folgt: „Als Grundlage der Edition wurde jeweils die Quelle herangezogen [...], die den nicht mehr erhaltenen Autographen mutmaßlich am nächsten steht. Im Abgleich der Lesarten der überlieferten Quellen [...] hat sich als sinnvolle editorische Linie erwiesen, wo möglich nach der ältesten Frankfurter Quelle zu edieren.“ (S. XXV). Das bedeutete für die Mehrzahl der Kantaten eine Edition nach Stimmensätzen und damit, als logische Folge, die Übernahme der Aufführungsversionen einschließlich der – letztlich nicht sicher abgrenzbaren – Textbestandteile, die auf Kopisten und Bearbeiter zurückgehen dürften. Besonders betroffen sind dabei die Kantaten und Kantatensätze, in denen die Oboen keine obligate Funktion haben und offenbar in der Regel von den Frankfurter Schreibern in mehr oder weniger freier Anlehnung an die Violin- oder entsprechende Chorstimmen ausgeschrieben wurden.

Der dritte Teil des Kritischen Berichts verzeichnet für jede Kantate die textlichen und musikalischen Quellen mit einer knappen, aber gründlichen Beschreibung und schließt daran eine Lesartenliste an, deren Anmerkungen sich allerdings in der Regel nur auf die Hauptquelle beziehen, während Abweichungen der Nebenquellen übergangen werden.

Ergänzend bietet der Band eine Edition der Kantatentexte nach den originalen Textdrucken und hält in Fußnoten Varianten des

Wortlauts fest. Ein ausführlicher Faksimileteil illustriert das der Edition zugrundeliegende Quellenmaterial.

Die in jeder Hinsicht vorbildliche Edition und die kenntnisreichen Ausführungen von Vorwort und Kritischem Bericht lassen kaum eine Frage offen. Ein wenig überraschend scheint für den Rezensenten nur die Auswahl der Kantaten, und zwar derjenigen zu dem Jahrgangsegment von Advent bis Pfingsten aus der endgültigen Jahrgangsversion von 1720/21. Wie Rettelbach mitteilt (S. XXII), haben sich aus diesem Kantatenbestand nicht weniger als 13 Partiturotographe Telemanns für die Zeit vom Sonntag nach Weihnachten bis zum zweiten Pfingsttag erhalten. Wäre es nicht sinnvoller gewesen, für die Auswahl der Kantaten auf diese Quellen zuzugreifen, um so einen reinen Urtext – ohne Trübung durch fremde aufführungspraktische Zusätze – darbieten zu können, dies zumal, da sich aus den Kantaten von Septuagesimae bis Ostern eine nur von kleineren Lücken unterbrochene De-tempore-Serie zur Vorfasten- und Passionszeit bis einschließlich Ostersonntag hätte bilden lassen?

Ein Zufallsfund soll an dieser Stelle noch erwähnt werden: Der Text der Alt-Arie „Brecht, ihr müden Augenlider“ aus der Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis *Selig sind die Toten* (TVWV 1:1298, Nr. 6; S. 95ff.) erscheint wortgleich auch in der Sopran-Arie der Trauermusik *Du aber, Daniel, gehe hin* (TVWV 4:17, Nr. 6), über deren Entstehungsumstände bisher nichts bekannt ist. Welcher Zusammenhang hier besteht, bliebe zu klären.

Der von Jürgen Neubacher betreute Band LXVI der *Musikalischen Werke* führt auf ein spezielles Schaffensfeld Telemanns. Wie wohl in allen Lebensabschnitten, hat Telemann auch in Hamburg zahlreiche Gelegenheitskompositionen für festliche Anlässe außerhalb seines amtlichen Pflichtenkreises geschaffen, für private Besteller ebenso wie für Institutionen, für Ereignisse im familiä-

ren und beruflichen Leben Einzelner wie für akademische und politische Feierlichkeiten. Eine ganze Reihe solcher Werke hat Telemann auf Bestellungen aus Altona komponiert, das, damals vor den Toren Hamburgs liegend, aber durch eine Landesgrenze von der Metropole getrennt, zu Dänemark gehörte. Obwohl Altona die zweitgrößte Stadt des Königreichs war, reichten seine musikalischen Möglichkeiten nicht über ein Mittelmaß hinaus. Umso näher muss es gelegen haben, für repräsentative Anlässe auf Musiker und den Musikdirektor der Hansestadt zurückzugreifen.

In einem Anhang zum Vorwort seines Bandes weist Neubacher zwölf für Altona geschaffene Kompositionen Telemanns aus der Zeit von 1741 bis 1766 nach. Zu fünf dieser Stücke ist die Musik ganz oder teilweise erhalten und in diesem Band wiedergegeben. Drei der Werke betreffen unmittelbar das Akademische Gymnasium, das, 1738 durch königliches Dekret aus der Altonaer Lateinschule hervorgegangen, nach dem Umzug in einen Neubau 1744 feierlich mit einem Gottesdienst und einem akademischen Festakt eingeweiht wurde. Zwei der Kompositionen waren zur Einweihungsfeier bestimmt: Die zweiteilige Kantate *Gebeut, o du Vater der Gnade, dem Segen* (TVWV 13:13) erklang im Festgottesdienst in der evangelisch-lutherischen Hauptkirche vor und nach der Predigt, ihr ebenfalls zweiteiliges weltliches Pendant, *Geschlagene Pauken, auf, rollet jetzt wieder* (TVWV 13:14), umrahmte bei der akademischen Feier im Gymnasium die Festrede. Drei Jahre zuvor, 1741, hatte Telemann schon die Kantate *Hinkende Dichter an Helikons Rande* (TVWV 20:38) zum Amtsantritt des Professors für Beredsamkeit und Dichtkunst Elias Caspar Reichard (1714–1791) beige-steuert. Die beiden einzig daraus erhaltenen Arien bilden den Beschluss des Bandes.

Inhaltlich eine Art Gegenpol zu den „akademischen“ Festmusiken stellt die großangelegte „Staatsmusik“ zur Hundertjahrfeier der

Erbsouveränität des dänischen Königshauses *Die dicken Wolken scheiden sich* (TVWV deest) dar, die 1760 im Akademischen Gymnasium aufgeführt wurde. Als „politische“ Festmusik inhaltlich mit ihr entfernt verwandt, bei allerdings weit kleinerem Format, ist die lateinische Ode für fünf Singstimmen und Generalbass zu Ehren König Friedrichs V. *Nunc auspicato sidere* (TVWV deest), die vermutlich in den 1740er Jahren im Akademischen Gymnasium dargeboten wurde.

Neubachers Bandvorwort spiegelt, wie nach seinen einschlägigen Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Hamburgs und Altonas kaum anders zu erwarten, gründliche Vertrautheit mit der Materie wider. Nach einem Überblick zu Telemanns Beziehungen zu Altona und den dortigen musikalischen Verhältnissen geht Neubacher auf die einzelnen Werke des Bandes ein und bleibt zu Aufführungsumständen, beteiligten Institutionen und Personen kaum eine Auskunft schuldig. Hinzu kommen Bemerkungen zur Aufführungspraxis, hymnologische Nachweise zu den verwendeten Kirchenliedern und der schon erwähnte Anhang mit dem Verzeichnis sämtlicher heute bekannter Telemannscher Kompositionen für Altona.

Der Kritische Bericht, der durch einen ausführlichen Faksimileteil ergänzt wird, behandelt in gebotener Konzentration die textlichen und musikalischen Quellen sowie die Editions- und Redaktionsgrundsätze und verzeichnet anschließend Lesarten und Emendationen. Die Quellenlage ist sehr einfach: Zu allen Stücken außer der lateinischen Ode liegen Originaltextdrucke vor, und Telemanns Musik ist jeweils nur in einer einzigen zeitgenössischen Quelle überliefert. Für die beiden Einweihungsmusiken von 1744 sind das zwei eng zusammenhängende Partiturabschriften eines unbekanntem Schreibers aus den Beständen der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek; für die übrigen drei Werke ist es ein Sammelband mit Partiturabschriften von Werken, die einen Bezug zu Altona haben, im Besitz der Staats- und

Universitätsbibliothek Hamburg. Als Schreiber konnte Neubacher den Organisten der Altonaer Hauptkirche Christian Friedrich Endter (1731–1791) identifizieren. Die musikalischen Quellen enthalten eine nicht geringe Zahl von Fehlern, die aber, nach dem Lesartenverzeichnis zu schließen, für die Edition keine größeren Probleme boten.

Nicht ausreichend reflektiert scheint allerdings die editorische Bedeutung der Originaltextdrucke, die ja nichts weniger als erstrangige Quellen darstellen. Sie werden vom Herausgeber zwar zur Korrektur und Ergänzung bei Fehlern und Lücken in der Textunterlegung der Musikhandschriften herangezogen, doch werden Varianten der Drucke offenbar nicht konsequent im Lesartenverzeichnis festgehalten. So beginnt in TVWV 13:13 Satz 5 (S. 34) in der Edition – wohl der Musikhandschrift folgend – mit den Worten „Wie, ist das nicht der jetzt erbetne Gnadenschein?“; der Originaltextdruck (S. XLVII) hat jedoch „itzt“ statt „jetzt“, ohne dass dies im Lesartenverzeichnis erwähnt wäre (S. XXXIV). Dieselbe Lautungsvariante findet sich bei TVWV 13:14 in der ersten Verszeile der Eingangsarie wieder (S. 48f., vgl. S. XLVIII), ebenfalls ohne Vermerk im Lesartenverzeichnis (S. XXXV). Grundsätzlich bliebe allerdings zu fragen, ob die Varianten der originalen Textdrucke im Falle der beiden Einweihungsmusiken von 1744 nicht sogar den Vorzug gegenüber den Textlesarten der beiden apographen und in ihrer Herkunft und Authentizität nicht näher bestimmbar Brüsseler Musikhandschriften verdienten.

Telemanns Musik erfüllt alle Erwartungen, die das festlich gestimmte Publikum der Einweihungsfeiern von 1744 und das der patriotischen Hundertjahrfeier von 1760 gehegt haben mag. Reichlich kommen Trompeten und Pauken zu Wort – die Pauken sogar prominent als Obligatinstrument zu Beginn von TVWV 13:14. Den Vokalsolisten, allen voran dem Bassisten, sind anspruchsvolle, zum Teil virtuose Partien an-

vertraut. Vieles deutet darauf, dass Telemann für die Aufführungen Hamburger Gastmusiker mitgebracht hat. Dem Chor werden dagegen, namentlich in den Einführungskantaten von 1744, nur begrenzte Aufgaben gestellt. Das gilt auch für die lateinische Ode, die wohl einer einheimischen Sängerguppe, vielleicht aus dem Akademischen Gymnasium, zugeordnet war. In kleinerem Format als die Festmusiken von 1744 und 1760 war, nach den beiden erhaltenen Sätzen zu schließen, auch die Musik zur Amtseinführung Elias Caspar Reichards als Professor für Rhetorik und Poesie im Jahre 1741 gehalten. Der Professor hatte den Text selbst gedichtet und sah sich, durchaus selbstbewusst, an einem Aufstieg der Dichtkunst zu neuen Höhen beteiligt, der allen Dilettantismus weit hinter sich lassen würde: „Die magre Reimkunst liegt, / Und ächzet in den letzten Zügen [...]“ (Textdruck, S. LIV)

Festlicher Jubel, gepaart mit Selbstbewusstsein, Patriotismus und Stolz auf das Erreichte, optimistischen Erwartungen an künftige Zeiten, aber auch Dankbarkeit gegen Gott und Vertrauen in sein segensreiches Walten bestimmen in vielerlei Variation die Texte der Festmusiken von 1744 und 1760. Telemann hat das mit viel Phantasie äußerst abwechslungsreich und vor allem „prächtig“ (so die Vortragsbezeichnung beim ersten Satz der Kirchenkantate von 1744) ins Werk gesetzt. Dass man hier sozusagen „den ganzen Telemann“ wiederfindet, kann man freilich nicht erwarten: Weitgehend ausgeblendet – weil von den Texten nicht gefordert – bleiben die „stillen“ Töne, bleibt die Skala der in Telemanns Kirchenkantaten so reich und vielgestaltig vertretenen Affekte der Demut, der Liebe, der Trauer und das gesamte negativ konnotierte Affektfeld.

Der Notentext des Bandes ist mit Sorgfalt redigiert. Nur scheint an einer Stelle, in Satz 3 der Kantate TVWV 13:14, T. 58–61 (S. 64f.), übersehen worden zu sein, dass hier offenbar Violine I und II vorübergehend vertauscht sind. – Ein weiterer Fehler hat

sich in den Worttext der Jubiläumsmusik von 1760 eingeschlichen: In Satz 3, T. 69f. und 77f. (S. 105f.), heißt es mehrfach „du sprichst“, was man als Leser leicht als Druckfehler abtun könnte, wenn es sich nicht so hartnäckig wiederholte und sich überdies zu einem Binnenreim fügte: „du sprichst, sofort geschichts“. Aber das Faksimile des Originaldrucks (S. L) bietet die korrekte Lesart „du sprichst“.

Den beiden hier besprochenen Bänden ist, wie bei den *Musikalischen Werken* üblich, jeweils ein Geleitwort vorangestellt, in dem Editionsleitung und Editionsbeirat zusammenfassend über das Projekt Telemann-Ausgabe Auskunft geben. Das Geleitwort und die Vorworte der Bandherausgeber sind jeweils auch in englischer Übersetzung abgedruckt. Und wie die Ausstattung der Bände, so lässt auch das Notenbild keine Wünsche offen. Das schließt auch die vorbildlichen Generalbassaussetzungen ein, die Wolfgang Hirschmann zu den beiden Bänden beige-steuert hat.

(April 2020)

Klaus Hofmann

*CAMILLE SAINT-SAËNS: Samson et Dalila. Opéra en trois actes. Livret français de Ferdinand Lemaire. Traduction allemande de Richard Pohl. Hrsg. von Andreas JACOB und Fabien GUILLOUX (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. XCIX, 547 S., Abb. (L'Opéra français.)*

Mit der Neuedition der Oper *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns wird die Reihe *L'Opéra français* prominent fortgesetzt. Das Werk wurde (in deutscher Übersetzung) im Jahr 1877 in Weimar uraufgeführt und fand erst längere Zeit danach über Rouen den Weg nach Paris (erste Aufführungen im Jahr 1890). Demzufolge kommt der deutschen Textfassung des Werkes große Bedeutung zu. In der vorliegenden Ausgabe liegt die separate Edition des zweisprachigen Librettos, die

der Partitur vorangestellt ist, in den Händen von Fabien Guilloux, die der Partitur in der Verantwortung von Andreas Jacob; beide Herausgeber haben jeweils eigene Vorworte verfasst. Der nachfolgende Abdruck der französischen und deutschen Textfassung (Quellen Lfr1 bzw. Lall1) erfolgt auf der Basis der frühesten separaten Drucke des Textbuchs; zu Lall1 sind zudem die Abweichungen einer weiteren, Anfang des 20. Jahrhunderts erschienenen Ausgabe (*Ahn's Operntext-Bibliothek*, Lall2), die fast ausschließlich szenische Angaben betreffen, in Fußnoten nachgewiesen. Jede neue Verszeile beginnt mit Großbuchstaben. Der Notentext selbst – 483 wohlgefüllte Partiturseiten samt neun Seiten mit einem das Bacchanal einleitenden Entrée – liest sich angenehm. Auch bei mehr als einer Akkolade pro Seite kommt es zu keinerlei ‚Verteilungskämpfen‘: Das Partiturbild wirkt ausgesprochen ruhig und homogen. Bei den Szenenwechseln im ersten Akt hätte man freilich durchgehend mit Doppelstrich arbeiten sollen und nicht wie auf S. 60f., 91f. und 108f. mit Schlussstrich. Möglicherweise sind hier – wie auch an anderen Stellen – Relikte aus der Vorlagepartitur, Quelle P-e2, nach der die vorliegende Partitur neu gesetzt worden sein dürfte, stehengeblieben. Die genannte Quelle, die Zweitauflage der gedruckten Partitur mit französischem und deutschem Text, wird von Jacob als entscheidende Quelle für die Edition benannt – offenbar mit gutem Grund, denn in den Bemerkungen zur Textkritik finden sich nur gut 20 Einzelmerkungen zu abweichenden Lesarten, die zudem fast ausschließlich Kleinigkeiten betreffen; korrigiert wird in der Regel nach der autographen Partitur. Der Kritische Bericht führt ein französischsprachiges Quellenverzeichnis zu den Libretti und ein deutschsprachiges musikalisches Quellenverzeichnis, geordnet nach Quellentypen: Autographe, Abschriften, gedruckte Partituren und Klavierauszüge, Stimmensätze, weitere Einzelausgaben. Wichtige handschriftliche Quellen erfahren nähere Beschreibung; die