

sungen in zwei weiteren Bänden an. Eine alternative Methode wäre gewesen, die Partitur von Anfang an in zwei Bänden zu veröffentlichen. Dadurch würde man als Wissenschaftler und Musiker einen Band weniger benötigen, und man könnte bei Interesse die zwei Fassungen zum Vergleichen einfach nebeneinanderlegen. Die vorliegende Ausgabe ist jedoch dank des genauen Notentextes und des informativen Vorworts für alle zu empfehlen, die an englischer Musik des späten 17. Jahrhunderts interessiert sind.

John Blows Nachfolger als Master of the Children of the Chapel Royal sowie als Organist an Westminster Abbey war nach seinem Tod 1708 William Croft, der unter Blow als Chorknabe studiert hatte. Croft ist heute hauptsächlich für seine Kirchenmusik bekannt und war, wie Harry Johnstone gezeigt hat, einer der wichtigsten Komponisten, die eine Brücke zwischen der Musik der englischen Restaurationszeit mit Komponisten wie Purcell und der Musik des 18. Jahrhunderts mit Komponisten wie Händel schlugen. Überraschenderweise ist dies der erste Band der erfolgreichen *Musica-Britannica*-Reihe, der sich mit Croft beschäftigt, und es kann nur positiv gesehen werden, dass die Herausgabe eines zweiten Bandes mit seiner Instrumentalmusik, Canticles und Anthems angekündigt ist.

Harry Johnstones Band beinhaltet insgesamt 15 Sonaten: drei für Violine und Basso continuo, sechs für zwei Blockflöten, vier für zwei Violinen und Basso continuo und zwei Sonaten in „7 parts“. Wie Johnstone korrekt vermerkt, sind die drei Sonaten für Violine von besonderer Wichtigkeit, da sie zu den ersten solcher Werke gehören, die 1700 von einem Engländer veröffentlicht wurden. Johnstone, der auch General Editor der Reihe ist, hat mehrere Bände selbst veröffentlicht, und der vorliegende Band wird dem sehr hohen Standard der Reihe gerecht. Die Ausgabe enthält eine allgemeine Einleitung zu den verschiedenen Sonaten, eine Untersuchung der Quellen und eine ausführliche Beschreibung seiner Vorgehensweise als Herausgeber sowie mehrere Faksimiles der frühesten gedruckten Ausgaben und einige Autograph-Seiten. Der Notentext ist, wie bei den meisten *Musica-Britannica*-Bänden, ideal für Wissenschaftler, Studierende und Interpreten: An Stellen, an denen Generalbassziffern in den

Quellen fehlen, wurden sie in eckigen Klammern eingetragen, und sie sind generell an die heutigen Standards angepasst. Der kritische Bericht bietet ebenfalls Informationen darüber, wie Johnstone die Partitur an manchen Stellen „säuberte“, wie z. B. in Takt 30 des Ostinatobasses im dritten Satz „Largo“ der ersten Sonate für Violine und Continuo, wo er es für notwendig hielt, den Bass zu verändern, um einen merkwürdigen Zusammenklang mit der Violinpartie zu vermeiden.

Alle drei Bände sind für Studierende, Wissenschaftler und Bibliotheken gleichermaßen sehr empfehlenswert.

(November 2010)

Matthew Gardner

JOHANN SIGISMUND KUSSER: Adonis. Hrsg. von Samantha OWENS. Middleton, Wisconsin: A-R Editions 2009. LXVI, 280 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Band 154.)

Von 1698 bis 1704 übte mit Johann Sigismund Kusser (1660–1727) eine der schillerndsten und zugleich rätselhaftesten Musikerpersönlichkeiten um 1700 das Kapellmeisteramt am Stuttgarter Hof aus. Für das Verschmelzen italienischer, französischer und deutscher Stilelemente zu einer an den deutschen Höfen unterschiedlich ausgeprägten vermischten Musiksprache, die anfangs des 18. Jahrhunderts dann erstmals „exportfähig“ wird – exemplarisch mit dem Schaffen Händels in Italien und vor allem in London – ist Kusser einer der wichtigen Pioniere. Dafür sind neben dem eigenen kompositorischen Schaffen die Aufführungen zahlreicher Werke seiner Zeitgenossen, mit denen er den Horizont an bekannten Werken und Stilen deutlich erweiterte, von größter Bedeutung.

Angesichts seines Wirkens an so bedeutenden deutschen Opernspielstätten wie Braunschweig, Hamburg und Stuttgart ist die Menge der bisher bekannten Opernkompositionen schmerzlich gering: Nur zwei zeitgenössische Sammelbände mit Arien aus der Braunschweiger *Ariadne* (1692) und dem Hamburger *Erindo* (1694) sowie wenige Arien aus der Braunschweiger *Julia* (1690) in einer Handschrift haben sich von den in neueren Werkverzeichnissen aufgeführten 14 Bühnenwerken Kussers erhalten. Der nun von Samantha Owens vor-

gelegte Stuttgarter *Adonis* ist damit in zweierlei Hinsicht sensationell: Das Werk ist in einem Satz von Stimmen überliefert, die zahlreiche aufführungspraktische Hinweise liefern. So sind nicht nur Rückschlüsse auf die Besetzungsstärke des Orchesters möglich, auch die exakte Besetzung der einzelnen Arien – insbesondere die wechselnde Verteilung der Oboen auf die einzelnen Instrumentalstimmen – wird übermittelt. Doch damit nicht genug: Bei *Adonis* könnte es sich um eine bisher nicht bekannte Oper Kussers handeln, die noch dazu vollständig erhalten ist.

Die vorliegende Ausgabe bietet ein übersichtliches, gut lesbares und von herausgeberischen Ergänzungen erfreulich unbelastetes Notenbild. Sie verzichtet auf eine hinzugefügte Nummerierung der einzelnen Sätze; die ergänzten Taktzahlen zählen jeweils einen Auftritt durch. Für einen raschen Überblick über das Stück erscheint das weniger praktikabel als eine satzweise Nummerierung und Taktzählung; dafür werden größere szenische Zusammenhänge flüssiger darstellbar. Die Instrumentenangaben sind vereinheitlicht angliert wiedergegeben; die Bezeichnung „Violetta“ erscheint dabei als „Viola“, während die „Viola“ der Quelle eine „Bass violin“ bezeichnet. Rechtschreibung und Zeichensetzung sind sehr zurückhaltend und nicht wirklich konsequent modernisiert (s. dazu S. XXVIII); hier wäre die Korrekturdurchsicht durch einen Muttersprachler wünschenswert gewesen. Eine bemerkenswerte Entscheidung betrifft die Textfassung des Librettos. Die Herausgeberin verwendet für den Gesangstext die im Material vorgefundene Unterlegung, ergänzt diese in Ermangelung eines Libretto-drucks jedoch um die Szenenanweisungen und -bilder aus dem Libretto *Der betriegliche Cupido*, 1691 in Braunschweig gedruckt und eng mit dem *Adonis*-Text verwandt (vgl. S. XVIII; die *Cupido*-Texte erscheinen durchweg kursiv). Für die Praxis sicher begrüßenswert, bleibt diese Mischung weit auseinander liegender Quellen für eine kritische Edition äußerst heikel, zumal die Identität der Szenenbilder auch bei sehr ähnlichen Libretti ohnehin nicht vorausgesetzt werden kann, noch weniger angesichts unterschiedlicher Aufführungsorte. Ungeachtet dieser Punkte stellt der *Adonis*-Band für Wissenschaftler und Musiker gleichermaßen eine gute, ausgesprochen wertvolle Arbeitsgrundla-

ge dar – nicht zuletzt aufgrund des fundierten Vorwortes der Herausgeberin.

Es ist zunächst Owens' Verdienst, das in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart aufbewahrte Material in einen Kontext gebracht zu haben, der dessen Edition als „sole remaining musical evidence of a period of intense operatic activity at the Stuttgart court of Duke Eberhard Ludwig of Württemberg (1677–1733), instigated by Kusser following his arrival there in 1698“ (S. XI) ermöglicht. An diese Einordnung schließt sich die Frage an, ob das *Adonis*-Material – „unique in presenting a full picture of an opera produced by Kusser“ (S. XIV) – tatsächlich als Komposition Kussers gelten kann. Deren Beantwortung fällt umso schwerer, da Kusser als begnadeter Kapellmeister mehr noch denn als Komponist hervorgetreten ist und entsprechend die Zahl der durch ihn aufgeführten Werke anderer Komponisten die seiner eigenen übersteigt. Welche Argumente führt Owens also für Kusser ins Feld?

Zum ersten: Zwei Tänze des *Adonis* finden sich in der 1700 in Stuttgart erschienenen Orchestersuitensammlung *Apollon enjoué* und sind somit als Werke Kussers zu identifizieren. Zum zweiten: Das Notizbuch des Musikers – die spektakulärste Quelle, die Owens bei ihren Forschungen entdeckt und ausgewertet hat – führt sowohl ein Libretto als auch Stimm-material und Partitur eines *Adonis* als im Besitz Kussers auf. Freilich enthalten die entsprechenden Listen auch Werke anderer Komponisten; sie zeigen lediglich den Besitz und wohl auch die Aufführung durch Kusser, nicht aber dessen Autorschaft an. Zum dritten: Das von verschiedenen Schreibern angefertigte Material enthält zahlreiche zusätzliche Eintragungen von Kussers eigener Hand – in erster Linie Vortragsanweisungen, aber auch andere Anweisungen im Hinblick auf eine akkurate Aufführung, einschließlich der Gestaltung der Titelblätter der einzelnen Stimmen, auf denen in Kussers Hand die Namen der Instrumentalisten stehen. Das Auftauchen der Initialen „S. C.“ auf dem Titelblatt der ersten Oboenstimme ist ein weiterer Hinweis auf Kusser („Sigmund Cousser“), „if not as composer, then at least overseer of the production“, so Owens (S. XV).

Die Oper ist offenbar direkt für Stuttgart entstanden – wäre also keine Übernahme –, was

sich vor allem in der spezifischen Instrumentation zeigt: Gefordert sind neben dem vierstimmigen Streichorchester und dem Basso continuo ein Ensemble von vier Oboen und Fagott sowie ein Ensemble von drei Blockflöten, wobei fast durchgehend Streicher- und Oboenensemble, meist gemeinsam, musizieren – abgesehen von zahlreichen Continuo-Arien – und nur eine Arie mit einem solistischen Instrument, dem Fagott, besetzt ist. Die Nennung der Instrumentalisten macht es möglich, ein enges Zeitfenster für die Aufführung und damit wahrscheinlich für die Entstehung des Werkes zu bestimmen, das durch höfische Feste, zu denen Opern erklangen, und durch die Abwesenheit des Fürsten von Frühjahr bis Herbst 1700 weiter eingegrenzt wird. Die Aufführung konnte Owens anhand dessen auf Herbst/Winter 1699 oder 1700 datieren.

Owens' intensive Einleitung stützt sich neben dem genannten Notizbuch auf weiteres bisher unbekanntes Quellenmaterial und auf ihre eigene langjährige Forschungsarbeit zur württembergischen Musik und zu Kusser. Die stationenreiche Laufbahn Kussers stellt Owens in einem umfangreichen ersten Kapitel unter der Überschrift „Kusser and Music at the Württemberg Court“ detailliert dar (S. XI–XIV). Deutlich wird dabei, dass auch in Kussers Stuttgarter Zeit, neben Wiederaufführungen eigener Braunschweiger Werke, Opern Lullys und verschiedener italienischer Komponisten auf dem Programm standen. Angesichts dessen drängt sich die schwierige Frage nach stilistischen Eigenarten des *Adonis* auf, die auf Kusser als Schöpfer deuten können. Owens stellt das Stück hinsichtlich grundsätzlicher kompositorischer Mittel – dem häufigen Vorkommen von Motto-Arien, der Verwendung von Bass-Ostinati und Stimm-Imitationen, der Vermischung französischer und italienischer Elemente – lediglich in Bezug zu (etwa) zeitgleichen Werken Steffanis, Conradis, Keisers und Händels. Wie bei diesen Komponisten, so finden sich auch in *Adonis* wortausdeutende musikalische Figuren, instrumentatorische und tonmalerische Effekte für besondere dramatische Situationen und für eine plastische Herausarbeitung von Affektwechsellern, zahlreiche Ritornelle und eng mit den Secco-Rezitativen verwobene Accompanati und ariose Abschnitte. Auf Stuttgart

wiederum, so Owens, deutet neben dem Instrumentarium auch der Verzicht auf eine – für Hamburg obligatorische – komische Figur.

Auf eine konkrete Diskussion stilistischer Besonderheiten verzichtet die Herausgeberin allerdings, und das, obwohl dadurch die Annahme einer Autorschaft Kussers hätte erhärtet werden können. Die Partitur zeigt einen Komponisten, der dicht am Wort entlang komponiert und dabei auf große Vielfalt in der Behandlung der Vokallinie setzt. Die zum Großteil sehr kurzen Arien weichen in vielen Fällen einer klaren Periodisierung zugunsten individueller Behandlung kleinster syntaktischer Einheiten aus; dabei verlässt die Textdeklamation nicht selten abschnittsweise das vorgegebene Metrum. Die sich ergebenden metrisch ‚freien‘ Abschnitte und die mitunter recht virtuos-koloraturen stellen nicht geringe Ansprüche an die Gesangsdarbietung. Ein Reiz anderer Art wohnt den zahlreichen Arien tänzerischen Charakters mit ihrer ganz regelhaften Periodik inne. Neben modernen Da-capo-Arien treten solche Stücke auf, bei denen die Wiederholung des A-Teils verkürzt ist und/oder nach einer variierten Überleitung erfolgt – die Ausgabe bringt alle diese Arienformen voll ausgeschrieben, unabhängig von ihrer Notation in der Quelle (S. 276) –, sowie verschiedene binäre Arienformen. Die Faktur der *Adonis*-Sätze und die beschriebenen immer wiederkehrenden Eigenarten in der Behandlung der Vokalstimme weisen große Ähnlichkeiten mit den Sätzen aus dem Hamburger *Erindo* auf, die im Rahmen dieser Rezension zum Vergleich herangezogen wurden (vgl. EDM, 2. Reihe, Bd. 3). In manchen Fällen sind Ähnlichkeiten im Detail so groß, dass – mit aller gebotenen Vorsicht – tatsächlich Identität des Komponisten vermutet werden kann.

Gleichwohl muss die Frage im Rahmen dieser Rezension offen bleiben. Und für *Adonis* kann sie es auch: Samantha Owens legt mit ihrer Ausgabe ein einmaliges Zeugnis der deutschen Oper vor 1700 vor, das eine Edition in jedem Falle rechtfertigt. Die geänderte Sicht auf dramatische Gattungen des 17. und 18. Jahrhunderts hinsichtlich ihres Werkcharakters, die Auffassung von Opern und Oratorien eher als Aufführungseignisse denn als Werke im emphatischen Sinne eröffnet die Möglichkeit, eine Oper wie den Stuttgarter *Adonis* auch un-

abhängig von ihrem Komponisten editorisch zu würdigen. Im Falle des *Adonis* bietet sich das umso mehr an, als die Überlieferung in Form von Aufführungsmaterial ohnehin das Ereignis – die Aufführung am Stuttgarter Hof durch Kusser – gegenüber dem Werk betont. Durch Owens' komplexes Vorwort ergibt sich aus einem solchen durch die Herausgeberin selbst immer wieder eingenommenen Blickwinkel auf diese Oper am Ende ein viel weiteres Spektrum für deren Würdigung als aus einer Zuordnung zu Kusser als Komponist. Man hätte sich daher – vor allem wohl seitens des Verlages – den Mut gewünscht, den tatsächlichen Sachverhalt deutlich zu machen und Kussers Namen im Titel mindestens mit einem Fragezeichen zu versehen. Auch das wäre ein Aspekt einer ‚modernen‘ Edition; dem Wert der Ausgabe hätte es keinerlei Abbruch getan.
(Juni 2010) Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band 46: Der misslungene Brautwechsel oder Richardus I., König von England. Singspiel in drei Akten TVWV 22:8 (nach: Georg Friedrich Händel, Riccardo I., Re d'Inghilterra HWV 23). Hrsg. von Steffen VOSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XLI, 402 S.*

In den 1720er Jahren wurde der Spielplan der Hamburger Oper von einer das Spektrum der möglichen Genres kontinuierlich erweiternden Eigenproduktion ebenso geprägt wie von einer hohen Dichte an Übernahmen fast ausschließlich italienischer Opern. Dienten diese Übernahmen als Phänomen an sich primär der Schaffung eines Repertoires, das die neuesten musikalischen Entwicklungen Europas direkt und jeweils zeitnah auf die Hamburger Bühne brachte, so sind die Bearbeitungen im Einzelnen unter weit vielschichtigeren Aspekten von Interesse. Unter welchen Gesichtspunkten und durch wen die Auswahl der Werke erfolgte und welche Rolle dabei Vermittlungswege spielten, inwieweit die sehr unterschiedlichen Adaptationen an die spezifischen Bedürfnisse der Hamburger Bühne individuelle opernästhetische Ansichten der jeweiligen Bearbeiter spiegeln, inwiefern dabei dramaturgische Konzepte importiert und ggf. entsprechenden Hamburger Konzepten gegenüber gestellt werden sollten, schließlich auch die für den vorliegenden

Fall relevante Frage, welche Rolle Händels Status als weltberühmter deutscher (und ehemals, wenn auch nur kurzzeitig, Hamburger) Komponist im Ausland für den Schwerpunkt gerade seiner Werke am Gänsemarkt spielte – diese und weitere Fragen sind bisher kaum untersucht.

So ist es absolut begrüßenswert, dass die Telemann-Ausgabe hier Pionierarbeit geleistet und mit *Richardus I.* eine der insgesamt 15 ab 1715 in Hamburg gespielten Händel-Opern (12 der Londoner Opern, dazu *Muzio Scevola* sowie *Agrippina* und *Almira*) in den Editionsplan aufgenommen hat. Die Wahl ist sinnvoll: Von den ohnehin nur fünf erhaltenen Hamburger Händel-Partituren – *Ottone*, *Riccardo I*, *Porò* und *Almira* (Telemann) sowie *Radamisto* (als *Zenobia*; Mattheson) – ist es die am stärksten bearbeitete, so dass hier der dramaturgische Zugriff Wends/Telemanns sowie das Nebeneinander von Telemanns und Händels musikalischen Idiomen besonders gut studiert werden können (vgl. S. VIII; pass.). Dass die Edition des *Richardus I.* als eigenständige Werkfassung im Rahmen der Telemann-Ausgabe auch durch die dramatische und musikalische Qualität der Einrichtung vollkommen gerechtfertigt ist, hat nicht zuletzt eine beim Bach-Fest Leipzig 2009 realisierte Aufführung deutlich unter Beweis gestellt. Telemanns Wirken für die Hamburger Oper, auch weit über die rein kompositorische Tätigkeit hinaus, kann im Grunde erst durch den Einbezug seiner Bearbeitungen vollständig gewürdigt werden, ebenso wie ein Verständnis der Gänsemarktoper nur unter Berücksichtigung der Übernahmen möglich ist.

Das Vorwort des Herausgebers widmet sich denn auch zunächst ausführlich der Praxis der Hamburger Bearbeitungen, die im Erstellen deutsch-italienischer Mischfassungen der Vorlagewerke (Opern u. a. G. B. Bononcini, F. B. Contis, G. M. Orlandinis und vor allem Händels) bestanden und an denen alle wichtigen Hamburger Librettisten und Komponisten – beispielhaft seien hier B. Feind, J. M. Praetorius, Chr. G. Wendt, J. Mattheson, R. Keiser und Telemann genannt – beteiligt waren. Voss geht dabei vor allem auf dramaturgische Besonderheiten ein, die er mit dem tatsächlichen Verstehen der Rezitativtexte durch das Publikum (im Unterschied zum Londoner Publikum Händels, so Voss) begründet: Logik und Motiviertheit