

von Handlungsabläufen seien in den deutschen Fassungen stärker herausgearbeitet als in den italienischen Vorlagen (S. VIII). Daneben wird die jeweilige Quellenlage als pragmatischer Grund für unterschiedliche Bearbeitungsmöglichkeiten herausgestellt (S. IX). Im Zusammenhang mit „dramaturgischen bzw. moralischen Motiven“ (S. IX) wäre nun weiterführend zu fragen, ob auch außerhalb der Werklogik stehende Gründe für die Eingriffe gerade bei *Richardus I.* geltend gemacht werden können, entstand die Fassung doch in großer zeitlicher Nähe zu Matthesons 1728 im *Patrioten* formulierten fundamentalen Kritik an der aktuellen Hamburger Librettistik, zu Wends/Telemanns in vielerlei Hinsicht bemerkenswerter Oper *Emma und Eginhard* (1728; vgl. die Ausgabe durch Wolfgang Hirschmann, Telemann-Ausgabe, Bd. XXXVII) sowie zum von Mattheson nach italienischer Vorlage eingerichteten und von Telemann komponierten *Æsopus bey Hofe* (1729). Hier bieten sich zahlreiche Möglichkeiten weiterer Forschung an, für die die vorliegende Edition eine solide Basis legt.

Voss' Ausführungen sind als Hintergrund für alle mit der Materie weniger Vertrauten wertvoll, nicht zuletzt wegen des guten Überblicks über die Forschungsliteratur und wegen der immer wieder gezogenen Parallelen zu anderen Hamburger Händel-Bearbeitungen. So können im Anschluss die Besonderheiten des Librettos zu *Richardus I.*, das, wie Voss klar herausarbeitet, gegenüber dem Rollis dramaturgisch sinnvoller gearbeitet ist, umso plastischer dargestellt werden (S. X f.). Von Wert sind die mitgeteilten Überlegungen zu Abläufen und Arbeitsteilungen zwischen Librettist, Komponist und Kopist bei der Erstellung der Partitur (der neben Stimmen zu einer Arie einzigen Quelle der Oper; S. XII), ebenso die Diskussion der möglichen Sängerbesetzung. Hochinteressant ist es nachzuvollziehen, wie Kreativität bei der dramaturgischen Bearbeitung mit Pragmatismus, zum Teil Schematismus bei der Übernahme der musikalischen Vorlage, dem Londoner *Riccardo-I.*-Druck von John Cluer (1728), Hand in Hand gehen. Die sich daraus ergebenden Besetzungsprobleme – verschiedentlich sind Händels differenzierte Instrumentationsangaben durch den Rezeptionsweg über den Druck stark vereinfacht – werden, zusammen mit auführungspraktischen Spezifika der Hamburger

Oper, in einem gesonderten Abschnitt diskutiert (S. XIII). Die hier gegebene Empfehlung, für Aufführungszwecke bei den Arien Händels Partitur zu Rate zu ziehen, trägt dem Umstand Rechnung, dass die vorliegende Quelle offensichtlich zahlreiche Details der tatsächlichen Realisierung nicht enthält, insbesondere bei abschnittsweiser Colla-parte-Führung der Oboen. Die akkurate Edition des Notentextes macht in diesen Fällen entsprechende Vorschläge, wobei sie sich, ebenso wie bei der Berichtigung von aus dem Cluer-Druck stammenden Fehlern, auf die Ausgabe der *HHA* (Bd. II/20) stützt, die auch als Vorlage für die Textfassungen von Händels Arien dient. In dieser Form bietet die vorliegende Ausgabe eine geeignete Basis für das Studium ebenso wie für Aufführungen der Oper. Vor allem aber liefert sie ein wertvolles Dokument für eine Seite der deutschen Oper in den ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts, deren in Zukunft hoffentlich intensivere Erforschung spannende Ergebnisse zu liefern verspricht.

(Juli 2010)

Hansjörg Drauschke

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Germanicus* (1704/1710). *Kritische Edition der erhaltenen 41 Arien von Georg Philipp Telemann und des Librettos von Christine Dorothea Lachs*. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2010. XIV, 127 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 15.)

Mit der 2009 im Rombach-Verlag erschienenen Monografie *Barockoper in Leipzig* hat Michael Maul eine Studie vorgelegt, die eine bis dato, zumindest was ihre Musikalien anbelangt, als versunken angenommene Welt als faszinierendes Gesamtbild wiederauferstehen lässt (s. die Rezension in diesem Heft). Mauls Verdienst ist es, nicht allein zahlreiche doch noch vorhandene musikalische Quellen, sondern auch den Bereich der Librettistik sowie weiteres umfangreiches Quellenmaterial erschlossen und in einer Weise dargestellt zu haben, die die Epoche der Leipziger Oper fesselnd lebendig macht.

Zu den spektakulärsten Ergebnissen Mauls für den musikalischen Bereich gehört die Zuweisung von 40 Nummern (37 Arien und drei Duetten) aus einer in Frankfurt/M. aufbewahrten Sammelhandschrift in Stimmen zu Tele-

manns in Leipzig 1710 aufgeführter Oper *Germanicus*. Diese Fassung ging als Überarbeitung aus einem 1704 für Leipzig auf vollständig deutschen Text von Telemann komponierten *Germanicus* hervor, dessen deutsche Arien, so Maul, in der Fassung 1710 wohl weitgehend beibehalten, während die nun aufgenommenen italienischen Stücke neu komponiert wurden (S. IV). Mithin dokumentiert das Frankfurter *Germanicus*-Fragment Telemanns frühes Schaffen für die Bühne in zwei unterschiedlichen Stadien: seiner Zeit als Leipziger Operndirektor (vermutlich in den meisten deutschen Arien) und seiner Eisenacher Zeit (in den italienischen Neukompositionen für 1710). Die Arien sind damit für unsere Kenntnis von Telemanns stilistischer Entwicklung in den Anfangsjahren von unschätzbarem Wert; knappe diesbezügliche Anmerkungen liefert Maul im Vorwort (S. V), ausführlich ist dazu die genannte Studie zu konsultieren.

Die vorliegende Edition geht aber noch deutlich über Telemanns musikalischen Anteil hinaus, indem sie auch das vertonte Libretto von Christine Dorothea Lachs, einer Tochter Nicolaus Adam Strungks und ab 1710 einer der auch organisatorisch zentralen Figuren der Leipziger Oper (zur Zuweisung s. S. V), vollständig einbezieht. Sinnvoller Weise geschieht das nicht durch den Abdruck als Faksimile oder Übertragung, dem dann der Druck der überlieferten Arien folgt. Stattdessen sind die beiden Schichten ineinandergelegt: Der Hauptteil der Edition bringt die Oper in Form des in Übertragung gebotenen Librettos Leipzig 1710, in das die musikalisch erhaltenen Nummern eingefügt sind (hier folgt die Partitur der Arie jeweils auf den Abdruck des entsprechenden Textes). Diese Entscheidung ermöglicht das Lesen der Oper trotz des Fehlens sämtlicher Rezitativ-vertonungen sowie von zehn Arien und zwei Duetten als durchgehendes Drama per Musica, wobei textliche und musikalische Ebene gleichsam simultan erfasst werden können. Diese Form ist ausdrücklich zu begrüßen, da sie Telemanns musikdramatische Absichten plastisch werden lässt und zugleich das von Telemann, wie Maul ausführt, sehr geschätzte Libretto gebührend darstellt. Folgerichtig erscheint auch die Entscheidung zu zwei parallelen kritischen Apparaten: Der Librettotext ist fortlaufend mit Fußnoten versehen, in denen

Textvarianten in der Frankfurter Ariensammlung und in den übrigen für die Edition zu Rate gezogenen Librettodrucken (*Germanicus*, Leipzig 1704; *Die Errettete Unschuld Oder: Germanicus*, Hamburg 1706; die venezianische Textvorlage *Germanico Sul Reno* von Giulio Cesare Corradi, Venedig 1676) mitgeteilt sind; die erfreulich knappen editorischen Anmerkungen zum Notentext finden sich im gesonderten Kritischen Bericht. Auf diese Weise bleibt die komplexe Aufführungs- und damit Quellsituation stets präsent; mühelos können die verschiedenen Textschichten in eine Ebene projiziert werden, in der sie der Benutzer ebenso mühelos trennen kann.

Im Sinne des Reihentitels sind neben dem *Germanicus*-Material noch zwei weitere Lachs-Libretti als Quellen zur Leipziger Oper in die Ausgabe aufgenommen, die die Dichterin, ebenfalls auf der Basis italienischer Vorlagen, für Telemann schrieb: *Der lachende Democritus* und *Cajus Caligula* (beide 1704). Zu diesen beiden Opern, die in komfortabel aufbereiteten Schwarz-weiß-Faksimiles auf S. 100–127 wiedergegeben sind, erfährt man nun allerdings, in verblüffendem Gegensatz zur intensiven Erschließung des *Germanicus*, überhaupt nichts, selbst ein Verweis auf die entsprechenden Passagen in *Barockoper in Leipzig* fehlt. Schon die Personenlisten (S. 100 und S. 115), aus deren handschriftlichen Eintragungen des Leipziger Tenors Andreas Luther die Sängerbesetzung hervorgeht, wären diskussionswürdig gewesen, sind diese beiden Opern doch die einzigen, in denen Telemann selbst nachweislich als Sänger mitwirkte (vgl. *Barockoper in Leipzig*, Bd. 2, S. 1126). Ein Blick in Mauls Monografie offenbart außerdem, dass immerhin eine Arie aus *Democritus* auch musikalisch überliefert ist. Sie findet sich in Bearbeitung für Harfe in derselben Quelle (der *Musicalischen Rüst-Kammer*; vgl. S. VII), aus der S. 98 der Edition eine *Germanicus*-Arie in nur dort überlieferter Fassung (1704) mitgeteilt wird. Auch wenn, wie man an etwas versteckter Stelle, im Eintrag zu dieser Quelle im Kritischen Bericht (S. VII), erfährt, dass die *RüstKammer* Inhalt des Folgebandes der Quellenedition sein wird, wäre ein Abdruck des kurzen Stücks aus *Democritus* („Heut zu Tage macht das Geld“, I,3) im vorliegenden Band oder zumindest ein Hinweis auf dessen Wiedergabe als Faksimile (S. 171) und

in Übertragung (S. 644) in Mauls *Barockoper* doch wünschenswert gewesen.

Aber zurück zu *Germanicus*: Die vorgelegte Edition macht neben einer hochrangigen Quelle vor allem ein großartiges Bühnenwerk greifbar, das einen weiteren Baustein nicht nur für das Verständnis von Telemanns künstlerischer Vita liefert. Vielmehr erweitert die Ausgabe den Blick auf die deutsche Oper zu Anfang des 18. Jahrhunderts wesentlich. Sie ermöglicht Vergleiche mit dem Repertoire anderer Spielstätten und erlaubt fundiertere Spekulationen über Werke, die Telemann und andere Komponisten in seinem Umfeld beeinflussten. Zu denken ist hier etwa an Johann David Heinichen, aber etwa auch an Christoph Graupner, der erst in Hamburg als Komponist hervortritt, seine Prägung aber ebenfalls in Leipzig erhielt. Auf welche gemeinsamen musikalischen Grundlagen das sich dann sehr unterschiedlich ausprägende Schaffen allein dieser drei Komponisten möglicherweise gründet, ist eine der zahlreichen Fragen, die Mauls Ergebnisse aufwerfen und für deren Beantwortung die vorliegende Edition wichtiges Material an die Hand liefert.

Der ortus musikverlag, bei den Druckkosten unterstützt von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, stellt mit der *Germanicus*-Ausgabe einmal mehr sein großes Engagement gerade für unter merkantilem Aspekt vermutlich weniger attraktive Projekte unter Beweis. Der hohe satztechnische Aufwand hat im vorliegenden Falle zu einer hervorragend lesbaren Darstellung geführt; ausdrücklich ist auch auf das Notenbild hinzuweisen, dessen breit fließende Anlage das Erfassen größerer musikalischer Abläufe sehr begünstigt und einen für Ausführende wie Wissenschaftler gleichermaßen hohen Gebrauchswert und Lesegenuss garantiert. Man darf den angekündigten Folgebänden mithin freudig gespannt entgegen sehen.

(Oktober 2010)

Hansjörg Drauschke

*HENRI-JOSEPH RIGEL: Les Symphonies Imprimées.* Hrsg. von Hervé AUDÉON. Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles 2009. LXXV, 318 S.

Im Rahmen der Editionsreihe *Patrimoine Musical Français* hat Hervé Audéon die 14 zu

Lebzeiten Henri-Joseph Rigels im Druck erschienenen Symphonien ediert. Die in Frühfassungen bzw. handschriftlich vorliegenden Symphonien, davon einige, deren Autorschaft noch nicht endgültig geklärt werden konnte, sollen später erscheinen. Der 1741 in Wertheim geborene Komponist, der bei Jomelli studiert haben soll, ist 1767 in Paris nachweisbar, nachdem er zuvor vermutlich eine Anstellung bei der Tochter eines Steuerpächters, Dupin der Francueil, auf einem Gut eingenommen hatte. Drei der von Breitkopf & Härtel 1767 in Handschriften vertriebenen sieben Symphonien stehen den Symphonien 1, 11 und 13 der in Paris gedruckten Symphonien nahe, sind vermutlich Frühfassungen. Einen unfehlbaren Nachweis zu führen ist deshalb nicht möglich, da die Abschriften von 1767 nicht mehr existieren. Die Symphonien op. XII, 1–6, und op. XXI, 1–6, erschienen, von Rigels Frau gestochen, im Selbstverlag in Paris, die beiden anderen der vorliegenden Ausgabe bei anderen Verlagen zusammen mit Symphonien Gossecs, Rosettis und Ditters von Dittersdorfs.

In der „Introduction“ erörtert Audéon die Aufführungen in den Konzertorganisationen und im Concert Spirituel, die Vergrößerung der Pariser Orchester zwischen 1770 und 1780 – einer der Gründe für die von früheren Quellen abweichenden Druckfassungen –, die Bearbeitungen einiger Symphonien für Cembalo und Pianoforte bzw. Cembalo und Streicher und die im 20. Jahrhundert publizierten Neu-Editionen einiger Symphonien, darunter die entstellenden Bearbeitungen Robert Sondheimers. Die detaillierte Übersicht und Beschreibung der Quellen, die Editionsprinzipien und Anmerkungen zur Aufführungspraxis und sieben Faksimiles ergänzen diese umfangreiche Bestandsaufnahme. Der Kritische Bericht beschließt den Band.

Die tonartliche Anordnung der sechs Symphonien op. XII (D G C c Es D) und op. XXI (D d G B C F) lässt keine zyklischen Überlegungen erkennen, es sei denn man sieht die Folge C c Es als Kern einer solchen an. Jede der beiden Opera enthält eine Moll-Symphonie, die in beiden Fällen der vorausgehenden Symphonie in der gleichnamigen Durvariant-Tonart folgt. Die Konstellation der Tempo- bzw. Charakterbezeichnungen und die Metren in den drei Sätzen beider Opera wechseln in jeder Symphonie. In op. XII haben allerdings drei Kopfsätze das