

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 Lesegehalt 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

gleiche Tempo und das gleiche Metrum (Allegro und C), drei Mittelsätze (Andante, 2/4) und zwei Finali (Presto, 6/8). Das Finale von op. XII, 5 („Grazioso come tempo di minuetto“) ist der Form des Menuetts verwandt (A sowie B+A jeweils wiederholt und B‘). In op. XXII wiederholen sich wiederum Tempobezeichnungen und Metren (drei Kopfsätze im Allegro und C-Metrum, je zwei Mittelsätze im Andante und Adagio jeweils im 2/4-Metrum und zwei Finali im Allegro und 3/8-Metrum). Die Tonartenfolge von Kopf- und Mittelsatz wechselt in op. XII zwischen Dominante, Variante, Moll- und Durtonikaparallele (jeweils einmal) und Subdominante (zweimal), in op. XXII zwischen chromatischer Mediante, Mollsubdominantparallele und Dominante (je einmal) und Subdominante (dreimal), d. h. hier hat Rigel zweimal weitere Verwandtschaftsbeziehungen eingeführt. Die Kopfsätze sind in der überwiegenden Mehrzahl mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern besetzt, einmal mit zwei Flöten anstelle der Oboen, einmal zusätzlich mit zwei obligaten Fagotten und einmal zusätzlich mit zwei Trompeten und Pauken. Die Finali folgen mit einer Ausnahme dieser Besetzung. In den langsamen Sätzen ist sie oftmals reduziert (je fünf Sätze mit Streichern allein und mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Streichern). Entsprechend den beiden anderen Sätzen ist der Mittelsatz der letzten Symphonie von op. XII auch mit je zwei Oboen, Hörnern und Fagotten besetzt. Bemerkenswert erscheint, dass nur noch in einem Satz das Fagott *colla parte* mit den Bässen eingesetzt ist.

Je eine Symphonie in op. XII und op. XXI weicht von der Norm der Dreisätzigkeit bzw. der Form des ersten Satzes bei Rigel ab: Der Kopfsatz der C-Dur-Symphonie op. XII, 3, mit einem zweimaligen Wechsel vom C- in das 3/8-Metrum (der erste Abschnitt davon in g-Moll, der zweite in c-Moll) und die viersätzig Symphonie op. XXI, 4 mit einer den üblichen drei Sätzen vorangestellten Pastorale (Andante) – ein Satz mit zwei wiederholten Abschnitten, der zweite davon transponiert. Die beiden 3/8-Passagen von op. XII, 3, deren Kopfsatz mit dem gleichen, ebenso zweimalig vorgetragenen Kopfmotiv wie Mozarts Symphonie KV 551 beginnt, bilden den Rahmen der Durchführung, die unter Einbeziehung dieses Rahmens fast doppelt so lang ist wie die Exposition. In vier

Kopfsätzen fehlen Wiederholungen der Exposition und von Durchführung und Reprise, darunter op. XII, 2, ein Satz, der unter allen 14 Kopfsätzen am meisten von der Norm der Sonatensatzform abweicht. Von den Durchführungen sind drei länger als die Exposition, eine ebenso lang und alle anderen kürzer. Die Reprisen sind ausnahmslos veränderte Reprisen.

Die Ausgabe Audéons ist als vorbildlich anzusehen. Inzwischen sind fünf der 14 Symphonien durch Concerto Köln eingespielt, darunter alle drei Moll-Symphonien.

(September 2010)

Herbert Schneider

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 15: Sacontala. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER (Notenteil) und Thomas AIGNER (Libretto). Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXXIV, 379 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 8: Fierabras. Teil a: Erster Akt. Vorgelegt von Thomas A. DENNY. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2005, XXXIV, 292 S.; Teil b: Zweiter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007, S. 295–534; Teil c: Dritter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009, S. 535–837.*

Zwei weitere bedeutende Werke aus dem umfangreichen, gleichwohl immer noch weitgehend unbekanntem Operschaffen Franz Schuberts liegen mit diesen Bänden der Neuen Schubert-Ausgabe (NGA) vor. Mit der unvollendet gebliebenen *Sacontala* D 701 (begonnen im Oktober 1820) hinterließ Schubert sein letztes großes, bereits in das Stadium der Partitur gelangtes Opernfragment (dem später nur noch die Particell-Entwürfe zu *Der Graf von Gleichen* folgen sollten), und der *Fierabras* D 796 (1823) stellt überhaupt das letzte vollendete Großwerk des Komponisten für die Bühne dar. Während dieses letztere schon seit Langem vollständig (allerdings ohne jede Dokumentation der wichtigen Vorstufen) in der Alten Schubert-Ausgabe zugänglich gewesen war, gelangt das erstgenannte in editorisch zuverlässiger Gestalt zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. *Sacontala* greift mit der Begeisterung für das gleichnamige epische Drama des indi-