

Carson, die heute als Ausgangspunkt der amerikanischen Umweltbewegung verstanden wird. Vor allem aber erörtert Von Glahn hierbei die Position des sich textlich an *Silent Spring* inspirierenden Stücks *DDT* der amerikanischen Komponistin Libby Larsen von 2015 vor dem Hintergrund des aktuellen Klimawandels und fragt abschließend nicht nur „What role can music and listening play in turning people’s attention to the planet?“ (S. 26), sondern stellt auch fest: „Few today would dispute the claim that sound can be a weapon, but it can also be a useful tool“ (ebd.). Damit wird ein zentraler Begriff, der die verschiedenen Beiträge des Buches immer wieder miteinander verbindet, politisch gerahmt: 1994 hat der kanadische Komponist und Klangforscher R. Murray Schafer als Pendant dem Begriff der visuell konnotierten „landscape“ den Neologismus einer „soundscape“ an die Seite gestellt, der in vielen der Beiträge explizit (und zum Teil sogar schon in deren Titel: vgl. den Artikel der deutschen Musikwissenschaftlerin Sabine Sanio) wie implizit eine tragende Rolle spielt. Dass an dieser Stelle zuvor terminologisch scheinbar vage von „Ortsinn“ geschrieben wurde, begründet sich aus Beiträgen wie demjenigen der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Sabine Feisst, die mit Verweis u. a. auch auf Schafer (S. 210) das Konzept der „somaphony“ anspricht, einem „whole body listening“, anhand dessen deutlich wird, dass unsere sinnliche Wahrnehmung letzten Endes immer eine Ganzheitliche ist, bei welcher die persönlichen wie die Umwelt betreffenden Bedingungen stets wichtige Parameter für die Art des Eindrucks sind, den eine Umgebung auf uns macht – etwas, das auch der deutsche Musikwissenschaftler Holger Schulze in seinem Beitrag mit dem Konzept der „sonic persona“ (S. 160) zu fassen versucht. Letztendlich zielen Projekte wie die „Videowalks“ des in dem Buch leider nicht erwähnten kanadischen Klang-, Film- und Installationskunst-Duos Janet Cardiff und George Bures Miller auf ein solch ganzheitliches Verständnis des

wahrnehmenden Menschen, da sie – anschließend an die seit den 1950er Jahren in Frankreich von Beteiligten der „Musique Concrète“ entwickelten „Sound-“ und „Audiowalks“ – die Geräusch- und Klangrepräsentationen von Landschaften und Orten durch eine visuelle Komponente ergänzen, welche die Videowalks (vgl. z. B. ihren 2012 für die documenta 13 produzierten „Alter Bahnhof Video Walk“), zumal wenn sie am Originalschauplatz erlebt werden, zu einer äußerst intensiven Erfahrung werden lassen, bei der sich die verschiedenen Realitäts- und Zeitebenen auch dahingehend überlagern und durchdringen, dass man noch sensibler für die wahrgenommenen Geräusche wird. Angesichts des Umstandes, dass in den verschiedenen Beiträgen dieses alles in allem anregenden Bandes immer wieder das zunehmende Verstummen von einstmalig lebendig hörbarer Fauna in aktuellen „Soundscapes“ beschrieben wird, fragt man sich, wie das hinzutretende visuelle Pendant dazu aussehen könnte – und ob dies vielleicht noch mehr Menschen dazu bringen würde, das von Von Glahn gegen Ende ihres Beitrags imaginierte Szenario Realität werden zu lassen: dass „large numbers of people around the globe commit to listening to the changing climate and then acting“ (S. 27).

(Mai 2021)

Henry Keazor

NOTENEDITIONEN

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LXII: Musicalisches Lob Gottes. 13 ausgewählte Kirchenmusiken zwischen 1. Advent und Michaelis nach Texten von Erdmann Neumeister. Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XCVIII, 356 S., Abb.*

Der in den Jahren 1742–1744 in Nürnberg gedruckte Kantatenjahrgang *Musicali-*

shes Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn ist wirkungsgeschichtlich betrachtet nicht nur ein, sondern das Hauptwerk Telemanns auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Die Veröffentlichung eines vollständigen Jahrgangs im Druck mit 72 Kantaten in variabler Besetzung gleichermaßen für kleine und große Kantoreien war eine Pioniertat sondergleichen und muss ein von Telemann lange angestrebtes Fernziel gewesen sein. Die früher von ihm herausgegebenen Jahrgangszyklen kleinerer Besetzung, die Solokantaten der Sammlungen *Harmonischer Gottesdienst* (1725/26) und *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (1731/32) sowie der *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten Arien* (1727) erscheinen im Nachhinein als Wegmarken. Für das Großprojekt gewann Telemann den Hamburger Hauptpastor Erdmann Neumeister (1671–1756), den prominentesten lutherischen Kantatendichter der Zeit und seinen wichtigsten Textautor seit vielen Jahren. Für die Anlage der Kantaten wurde ein festes Schema von sieben Sätzen verabredet: 1. Bibelspruch (Chor), 2. Choral (Chor), 3. Rezitativ (Solo), 4. Arie (Solo), 5. Choral (Chor), 6. Arie (Solo), 7. Wiederholung von Satz 1.

Voraussetzung für Erfolg und Gelingen des Großprojekts war eine möglichst breite Verwendbarkeit der Kantaten. Telemann hat deshalb die Besetzungsanforderungen in ungewöhnlicher Weise begrenzt: Bei Kantaten für gewöhnliche Sonntage überschreiten die Chorsätze nicht die Dreistimmigkeit. Die Standardbesetzung ist hier: eine hohe und eine mittlere Stimme, zwei mit diesen collaparte-gehende Violinen und Generalbass. Ad libitum tritt noch eine Bassstimme hinzu, die aus dem Generalbass abgeleitet ist. Die beiden obligaten Singstimmen teilen sich auch in die Solosätze, wobei das Rezitativ nur vom Generalbass, die beiden Arien aber zusätzlich von den beiden Violinen begleitet werden. Die beiden obligaten Singstimmen können nach Telemanns Angaben in den chorischen Sätzen in beliebiger Oktavlage oder auch

– bei stärkerer Vokalbesetzung – in Oktavkopplung gesungen, die Gesangspartien der Chöre und die Instrumentalpartien der Arien auch durch unisono oder oktavierend mitgehende Instrumente wie Oboe und Querflöte (in Diskantlage) oder Bratsche (im Bass) verstärkt werden. Für die hohen Kirchenfeste erweitert Telemann die Chöre und einzelne Arien um drei Trompeten und Pauken (die aber, da nirgends satztechnisch obligat behandelt, wohl auch weggelassen werden können).

Die Form, in der Telemann seinen Jahrgang im Druck vorlegt, ist in vielem neuartig. Anders als gemeinhin üblich, sind es nicht Stimmen, sondern Partituren. Für die beiden obligaten Singstimmen werden durchweg nur zwei Schlüssel verwendet: der Violinschlüssel für die „Erste Stimme“, mithin für den hohen Sopran ebenso wie für Tenor, der Diskantschlüssel für die „Zweite Stimme“, das heißt für den Mezzosopran oder Alt ebenso wie für eine mittlere Männerstimme. Nur für den ad libitum zu besetzenden „Füllbass“ wird wie üblich der Bassschlüssel vorgezeichnet. Trompeten und Pauken werden klingend notiert. Und alle Besetzungs- und Vortragsangaben erscheinen in deutscher Sprache. Als bedeutsame Innovation tritt dies besonders in den differenzierten und oft affekthaften Vortragsbezeichnungen hervor wie „Munter“, „Lebhaft“, „Freudig“, „Prächtigt“, „Ernsthaft“, „Mäßig“, „Angenehm“, „Zuversichtlich“, „Beweglich“.

Stich, Verlag und Vertrieb des Kantatenjahrgangs hatte der Nürnberger Organist und Kupferstecher Balthasar Schmid (1705–1749) übernommen. Die Veröffentlichung wurde überregional durch Pränumerationsaufrufe in der Presse und Probeexemplare sowie ein weitgespanntes Vertriebsnetz von 1742 an in großem Stil vorbereitet – mit Erfolg, wie die zahlreich heute noch erhaltenen Druckexemplare und Abschriften bezeugen. Schmid bot ergänzend ein Porträt und einen Lebenslauf Telemanns an und verlegte unter dem Titel *Sonn- und Festtägliches Lob Gottes*

in der Gemeinde des Herrn auch einen Gesamtabruck der Kantatentexte.

Einem in der Telemann-Werkausgabe bewährten Muster folgend, stellt Jürgen Neubacher den Jahrgang mit einer Auswahl von 13 Kantaten vor. In seinem Vorwort schildert der durch einschlägige Veröffentlichungen ausgewiesene Kenner des Themas „Telemann und Hamburg“ detailliert und fundiert und zum Teil anhand neuer Dokumente die Entstehungs- und Druckgeschichte des Jahrgangs seit Beginn der Komposition wahrscheinlich im Kirchenjahr 1741/42 und geht auf den Spuren erhaltener Textdrucke und Aufführungsmaterialien Telemanns frühen Hamburger Aufführungen einzelner Kantaten nach. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der textlich-musikalischen Anlage des Jahrgangs und Telemanns Darstellung der vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten, dazu beschreibt er ergänzend die aus Hamburger Aufführungsmaterialien ersichtliche eigene Besetzungspraxis Telemanns. Die inhaltsreiche Einleitung wird abgeschlossen von Ausführungen zur Rezeption, hymnologischen Nachweisen zu den Chorälen der edierten Kantaten und einer tabellarischen Übersicht zum Inhalt des Jahrgangs, den Hamburger Aufführungen und den dazu erhaltenen Quellen.

Der ungewöhnlich breit angelegte Kritische Bericht nimmt mit 42 Seiten Umfang fast die Hälfte des Textteils ein. Einen Schwerpunkt bildet das einleitende Kapitel „Zur Quellenüberlieferung“ mit der übersichtlich gegliederten Darstellung des gesamten Bestandes an textlichen und musikalischen Quellen. Den zweiten Schwerpunkt stellt das Kapitel „Quellen und Einzelanmerkungen“ dar, das sich direkt auf die edierten Kantaten bezieht.

Den Beschluss des Textteils bildet zum einen eine „Edition der Nürnberger Vorworte von 1744“ mit der wohl von Schmid verfassten Vorrede seiner Druckausgabe sämtlicher Kantatentexte und der Vorrede Telemanns mit dessen Hinweisen zur kompositorischen

Anlage der Kantaten und ihren Besetzungsmöglichkeiten sowie Erläuterungen zur Generalbassbezeichnung. Als zweiter Komplex schließt sich eine Edition der Texte der im Notenteil vorgelegten Kantaten an, und an dritter Stelle folgt eine Auswahl von Abbildungen aus den Text- und Notendruckten von 1744 sowie aus autographen und abschriftlichen Hamburger Originalquellen.

Der Notenteil des Bandes bietet, anders als bei früheren Kantatenbänden, deren Werkauswahl bevorzugt im Kirchenjahr unmittelbar aufeinanderfolgende Kantaten umfasst, laut Neubachers Vorwort (S. IX) eine Zusammenstellung der Gottesdienstmusiken für „die wichtigsten Sonn- und Festtage des Kirchenjahres“, nämlich „sowohl die für den Beginn eines neuen Abschnitts (Advent, Weihnachten, Epiphania, Estomihi, Ostern, Pfingsten und Trinitatis) bestimmten Werke als auch diejenigen für besondere Festtage (Mariae Reinigung, Mariae Verkündigung, Himmelfahrt, Johannis, Mariae Heimsuchung und Michaelis)“. Die Auswahl stelle damit „gewissermaßen eine Kurzfassung des Kirchenjahres“ dar. Beim Blick auf den gesamten Jahrgang sei allerdings zu bedenken, dass sich in dieser Auswahl „das Verhältnis von großbesetzten Musiken mit Trompeten und Pauken (in der vorliegenden Auswahl 6 von 7) zu den normalbesetzten (nur 7 von 65)“ verschoben habe. Neubachers Ansatz ist nicht sonderlich plausibel. Repräsentativ ist die Auswahl jedenfalls nicht; denn das Gesamtbild des Jahrgangs ist wesentlich von den „kleinen“ Kantaten geprägt. Und mit der Bevorzugung der Festkantaten gewinnen die Stücke mit betont freudigem Affekt überproportional an Gewicht.

Wie in allen Bänden mit Telemann'schen Kantaten gibt es auch hier viel zu bewundern: Die Vielfalt der formalen und satztechnischen Lösungen, der phantasievolle Umgang mit dem Bild- und Affektgehalt der Texte, die achtsame Textdeklamation namentlich in den Rezitativen – in allem spiegelt sich die reife Kunst des am Beginn seines siebten Jahr-

zehnts stehenden Komponisten. Ein spezielles und in seiner Art neues kompositorisches Problem ergab sich für Telemann bei den Eingangschören aus der besonderen Rolle des fakultativ zu besetzenden Vokalbasses: Da die Stimme ja auch weggelassen werden konnte, durfte sie nicht obligat behandelt werden; gleichwohl sollte sie mehr und interessanter sein als eine bloße Generalbassstimme – ein Balanceakt also. Doch Telemann hat hier immer wieder schöne melodische und deklamatorische Ableitungen aus der Generalbasslinie entwickelt, zuweilen aber auch den Vokalbass zusammen mit dem Continuo an einem dichten thematischen Geschehen beteiligt, wie etwa in der Gegenfuge mit obligatem Kontrasubjekt auf die Anfangsworte der Kantate zu Mariae Verkündigung *Dies ist der Tag, den der Herr macht* TVWV 1:359 (S. 123ff.) oder in den Engführungen auf den Text „Denn seine Gnade und Wahrheit“ im Eingangschor der Johannis-Kantate *Lobet den Herrn, alle Heiden* TVWV 1:1060 (S. 267ff.).

Die Quellenlage ist im Grunde einfach: Hauptquelle (A) ist der Nürnberger Kantatendruck von 1742/44. Hinzu kommen bei 58 der 72 Kantaten Telemanns Kompositionspartituren sowie fallweise Aufführungsmaterialien und Einzeltextdrucke von Hamburger Kantatenaufführungen Telemanns. Eine wichtige Quellengruppe allerdings ist nicht erhalten: die Stichvorlagen. Sie wurden offenbar in Hamburg nach Telemanns Kompositionspartituren (die beim Komponisten verblieben) von einem Kopisten in Reinschrift gesetzt, von Telemann korrigiert und ergänzt und dann an Schmid geschickt, der sie selbstständig weiterbearbeitete. Auf eine Korrektur des Stichbildes hat Telemann laut Vorrede im Vertrauen auf die Kompetenz Schmidts und zur Vermeidung aufwendigen Postverkehrs verzichtet. Die verlorenen Stichvorlagen wären eigentlich die autorisierten Quellen gewesen, auf die der Editor bei Fehlern oder zweifelhaften Lesarten im Druck als erstes zurückzugreifen hätte. An ihrer Stelle

enthalten aber oft auch die Kompositionsauftragsurkunde die erwünschte Information. Telemanns Hamburger Aufführungsmaterialien dagegen bieten, soweit sie ihrerseits auf den Druck zurückgehen, außer gelegentlichen Korrekturen im Detail nichts substantiell Neues; wohl aber steuern sie wichtige Hinweise zur Besetzungspraxis bei.

In allen Fällen, in denen Telemanns Kompositionspartitur oder Telemannsches Aufführungsmaterial erhalten ist, zieht Neubacher diese Quellen zusätzlich zu dem Nürnberger Kantatendruck vergleichend heran. Problematisch ist allerdings sein Umgang mit den an unterschiedlichen Stellen überlieferten nichtoriginalen Abschriften – meist Stimmensätzen –, die auf den Kantatendruck zurückgehen: Neubacher erfasst sie für jede Kantate einzeln und beschreibt sie ausführlich, verzeichnet Schreiber (soweit bekannt), die Anzahl der Stimmen, die Stimmtitel und die Schlüsselung und anderes mehr. Auf diese Weise berichtet er beispielsweise für die erste Kantate, *Hosianna dem Sohne David* TVWV 1: 809, auf fast anderthalb Druckseiten über Abschriften in Brüssel, Schorndorf, Berlin, Schwerin, Frankfurt und Marburg (S. XLVif.). Dabei hätte eine bloße Aufzählung der Abschriften genügt. Denn aus textkritischer Sicht sind dies lediglich „codices descripti“, die, da offensichtlich von der Hauptquelle A abhängig, für die Textkonstitution keine Bedeutung haben und daher aus dem textkritischen Prozess ausscheiden. Hier hätte in dem ohnehin schwergewichtigen Band einiges an Platz gespart werden können.

Stichproben anhand der Originalquellen und der Lesartenliste zu der Adventskantate *Hosianna dem Sohne David* TVWV 1:809 (S. 3ff., Lesarten S. XLVIIf.) zeigen, dass nicht immer mit der erforderlichen Sorgfalt gearbeitet wurde. Drei Beispiele: (1.) Zum Eingangschor wird für die Hauptquelle A in Takt 48f. ein Textunterlegungsfehler im Bass vermerkt; dazu heißt es: „die Ed[ition] korr[igiert] gemäß Qu[elle] B“, d. h. nach

Telemanns Kompositionspartitur. In Wirklichkeit ist der Bass dort untextiert. (2.) In der Arie Satz 4 hat die 2. Violine in Takt 70 in Quelle A als letzte Note ein Achtel g^1 . Die Note ist offensichtlich falsch, denn sie ergibt in der Weiterführung zum folgenden Taktanfang eine Quintparallele zur 1. Violine. Quelle B aber hat korrekt f^1 . Die Edition übernimmt das f^1 , doch fehlt im Lesartenverzeichnis der Hinweis auf die Korrektur. (3.) Für Takt 22 der Arie Satz 6 vermerkt die Lesartenliste als Fehler in A für Violine I/II: „3. und 4. Note zwei 16tel“, und die Edition korrigiert zu Recht in punktiertes Sechzehntel + Zweiunddreißigstel; doch wird versäumt, darauf hinzuweisen, dass die richtige Lesart in Quelle B steht.

Ein kleines, aber nicht unbedeutendes Versäumnis ist auch zur Beschreibung der Quelle B auf S. XLVf. zu erwähnen (deren erste Seite als Faksimile auf S. XCIII wiedergegeben ist): Es fehlt der Hinweis, dass die Erste Stimme im Eingangssatz und in den beiden Chorälen nicht im Violin-, sondern im Sopranschlüssel notiert ist. Erst dadurch aber erhalten die beiden von Neubacher in diesem Zusammenhang zitierten Anweisungen Telemanns auf der ersten Notenseite ihren Sinn: „Diese Partie ist in den Violinenschlüssel zu setzen“ und „NB. Der Discant ist in den Violinenschlüssel zu transponieren“. Die Kompositionspartitur ist also nichts weniger als das Protokoll einer weitreichenden redaktionellen Entscheidung, nämlich für die Notation der Ersten Stimme im Violinenschlüssel in allen 72 Eingangssätzen und 144 Chorälen des Jahrgangsdruckes.

Bei der weiteren Durchsicht des Bandes ist der Rezensent noch an einer Stelle ins Stocken geraten: Im Eingangsschor der Epiphaniaskantate *Lobet den Herrn, alle Heiden* TVWV 1:1059 (S. 49ff.) tritt gleich in Takt 2 ein auffälliger Fehler auf (der sich in T. 50 wiederholt): In dem in D-Dur stehenden Satz spielt die 2. Trompete hier nach dem Originaldruck (A) zweimal ein scharf dissonierendes d^2 in den verkürzten Dominantseptakkord bzw.

Sextakkord über e . Es liegt auf der Hand: Statt d^2 muss es e^2 heißen. In der Lesartenliste (S. LIIf.) findet man nichts dazu. Telemanns Kompositionspartitur (B) bietet jedoch eine Lösung: Zwar haben die beiden ersten Takte hier noch eine leicht abweichende Fassung, doch sind die Akkordschläge der Trompeten jeweils auf der ersten und zweiten Zählzeit unverändert geblieben. Die beiden fraglichen Noten erscheinen hier eindeutig als e^2 , beide Male überdies mit beigefügtem Tonbuchstaben e . Der Sachverhalt ist freilich nicht ganz so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Telemanns Erstinstrumentation zeigt zahlreiche Eingriffe von der Hand seines Enkels Georg Michael Telemann (1748–1831), der – Jahrzehnte später – den Eingangsschor für eine eigene Aufführung tiefgreifend überarbeitet hat. Auch an der fraglichen Stelle in Takt 2 hat er eingegriffen. Aber er hat hier nur verdeutlicht, nicht geändert. 1. und 2. Trompete sind hier auf einem gemeinsamen System zusammengefasst, die Noten der oberen Stimme dabei aufwärts, die der unteren abwärts behalst. Bei Betrachtung des Kontextes zeigt sich nun, dass G. Ph. Telemann die Köpfe besonders der abwärts gestrichenen Halbenoten oft zu groß schreibt, so dass sie bis zu zwei Spatien füllen, und dass er sie zudem oft zu tief setzt. Beispielsweise ist die 2. Note der 2. Trompete in Takt 1 ebenso wie die 1. Note von Takt 3 eher als cis^2 denn als d^2 zu lesen. Auch das zweimalige e^2 in Takt 2 war offenbar ursprünglich in dieser Weise zu tief gesetzt. G. M. Telemann hat dies korrigiert, indem er die untere Hälfte der Notenköpfe schwärzte und die Lesung durch die beigefügten Tonbuchstaben sicherte. Lange vor dieser Klarstellung freilich, um 1742/43, muss es für den Schreiber der Stichvorlagen nahegelegen haben, die zu tief geratenen Noten als d^2 zu lesen. Telemann hat den Fehler in der Reinschrift offenbar ebenso übersehen wie wenig später beim Stich auch Balthasar Schmid.

Jürgen Neubacher bietet im Einleitungsteil des Bandes *Musicalisches Lob Gottes* eine gründliche und konzentrierte Darstellung

der Entstehung und Drucklegung des Kantatenjahrgangs, der Hamburger Aufführungen Telemanns und der Gesamtheit der überlieferten Quellen. Es sind Informationen und Erkenntnisse, die, über die Edition hinausreichend, einen wesentlichen Forschungsbeitrag zu Telemanns Hamburger Zeit darstellen. Dass andererseits Neubachers eigenwillige Auswahl der Kantaten bedenklich stimmt und Notentext und Korrekturnachweise sich bei Stichproben als nicht frei von Mängeln erwiesen, bleibt ebenso kritisch zu vermerken wie die Überfrachtung des Kapitels „Quellen und Einzelanmerkungen“ (S. XLVff.) mit Informationen über Abschriften nach dem Originaldruck, die als Quellen für die Textkonstitution irrelevant sind. Im Übrigen hätte man sich bisweilen – wie angedeutet – eine intensivere Auseinandersetzung mit Telemanns Erstniederschriften als Protokollen des Kompositions- und Redaktionsprozesses und mit Georg Michael Telemanns Eingriffen als Dokumenten der Rezeption gewünscht.

Druck und Ausstattung des Bandes sind von gewohnter Qualität. Wolfgang Hirschmann hat die Kantaten mit gut spielbaren Generalbassaussetzungen versehen. Nun wäre es schön, wenn einiges aus dem Band auch den Weg in die musikalische Praxis fände.

(März 2021)

Klaus Hofmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Halbische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 4.1: La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno. Oratorio in due parti. HWV 46a. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXXIX, 189 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Halbische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 14 (in zwei Teilbänden): Giulio Cesare in Egitto. Opera in tre atti. HWV 17.*

Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XCVII, 495 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Halbische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 37: Berenice, Regina d'Egitto. Opera in tre atti. HWV 38. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LVII, 196 S.*

Unter dem Titel *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ist Händels erstes römisches Oratorium seit geraumer Zeit nicht nur im Konzertsaal, sondern auch auf der Opernbühne vielfach zu erleben. Dieser Werkstitel ist inzwischen so geläufig, dass abzuwarten bleibt, ob der andere Titel, unter dem das Werk jetzt in der Halbischen Händel-Ausgabe erschienen ist, sich allgemein durchsetzen wird. Der Herausgeber Michael Pacholke beruft sich auf die Primärquelle, eine in der Santini-Bibliothek in Münster verwahrte Kopistenabschrift, in der das Werk *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* betitelt ist. Vielleicht ergeht es Händels fulminantem Jugendwerk wie Mozarts *Don Giovanni*, dessen ursprünglichen Haupttitel *Il dissoluto punito* nur die historisch Gebildeten unter den Opernliebhabern kennen.

Von den drei hier zu besprechenden Ausgaben muss sich die von *La Bellezza ravveduta nel Trionfo del Tempo e del Disinganno* auf eine besonders schlechte Quellenlage stützen. Es gibt weder ein handschriftliches Libretto noch eine Druckausgabe des Textbuchs, von Händels Autograph hat sich nur die instrumentale Einleitung zum Werk („Sonata dell Overtura“) erhalten. Überliefert ist außerdem eine weitere Kopie, die wahrscheinlich Bestandteil von Händels privater Bibliothek war und zahlreiche autographe Eintragungen aus späterer Zeit aufweist. Alle Quellen sind so fehlerhaft, dass der Herausgeber sich vielfach zu Konjekturen herausgefordert sah. Im Kritischen Bericht weist Pacholke darauf hin, dass er auch Handschriften von Werken anderer Komponisten wie Giovanni Bonon-