

dings keine Aufführung zugeordnet werden kann, so dass der Druck als Erbauungsbuch gedacht gewesen sein könnte. Zusätzlich dazu existiert eine Druckausgabe im Rahmen einer Sammelausgabe der Kirchendichtungen Neumeisters (1716/17).

Die Partituren und Stimmensätze der Kantaten werden in der Frankfurter Universitätsbibliothek aufbewahrt. Es handelt sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht um Autographe, sondern um Partitur- und Stimmenabschriften, meist aus der Feder des Lauterbacher und Hanauer Kantors Heinrich Valentin Beck, dessen Beziehungen zu Telemann bislang nicht geklärt werden konnten, sowie von Telemanns Nachfolger in Frankfurt, Johann Christoph Bodinus. Grundlage der Edition bilden die Frankfurter Quellen. Die weiteren Überlieferungszeugen, etwa die Leipziger Fassung des Kantatenjahrgangs, bleiben in der Edition unberücksichtigt, werden aber im Kritischen Bericht kurz charakterisiert.

Die Musik des Kantatenjahrgangs ist, wie sein (auf Telemann zurückgehender?) Name schon andeutet, stark durch französische Stilmerkmale geprägt. Dies betrifft allerdings nicht so sehr das Hauptcharakteristikum der französischen Vokal-Musik, das mit permanentem Taktwechsel arbeitende Rezitativ. Später wird Telemann zwar das französische Rezitativ auch in seinen Kompositionen verwenden, etwa der Matthäus-Passion von 1746, doch die Rezitative des Kantatenjahrganges kommen ohne Taktwechsel aus und stehen durchgängig im Vierviertel-Takt. Auffallend sind hingegen die Dominanz und der Umfang der Chor-Partien, so dass die gelegentlich von Chorleitern zu hörende Kritik, Telemanns Kantaten seien für Chöre wenig attraktiv, hier durch genügend Beispiele widerlegt werden dürfte. Die in den Chorsätzen häufig anzutreffende Rondeau-Form folgt ebenso französischen Modellen wie die zahlreichen Unterbrechungen der Chorsätze durch Trio-Sätze oder durch sorgsam instrumentierte *Accompagnati*. Die Arien nähern sich französischen Vorbildern, da sie die *Da-capo*-Form und größere Koloraturpassagen meiden.

Gerade die Kombination von Chorpässagen mit unterbrechenden *Accompagnati* steigert den Affektgehalt der Texte, kann auf diese Weise doch dem französischen Ideal entspre-

chend auf jede Nuance des Textes musikalisch reagiert werden. Als Musterbeispiel für dieses Kompositionsverfahren mag die für den zweiten Sonntag nach Epiphania bestimmte Kantate *Warum betrübst du dich, mein Herz* dienen. Hier werden zwischen die Choralsätze, ja zwischen die Choralzeilen *Accompagnati* eingefügt. Johann Sebastian Bach wird dieses Modell einige Jahre später in Leipzig in seiner gleichnamigen Kantate BWV 138 aufgreifen, und es liegt nahe, hier einen direkten Einfluss und die Übernahme des im Bach'schen Kantatenschaffens ungewöhnlichen Form-Modells anzunehmen.

Den direkten Vergleich mit Bachs Kantaten müssen die Telemann'schen nicht fürchten. Sowohl für den Musikwissenschaftler wie für den praktischen Musiker halten gerade die Kantaten des *Französischen Jahrgangs* eine solche Fülle von Überraschungen bereit, dass sich die Frage aufdrängt, warum hier nur eine Auswahl ediert wird und nicht der ganze Jahrgang. Alte Vorurteile könnten jedenfalls mit dem von Ute Poetzsch-Seban so sachkundig wie vorbildlich edierten Jahrgang schnell ausgeräumt werden.

(Oktober 2007)

Bernhard Jahn

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 12.1/12.2: Athalia. Oratorio in three parts HWV 52. Teilband 1: Fassung der Uraufführung 1733, Teilband 2: Anhang I–III und Kritischer Bericht. Hrsg. von Stephan BLAUT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. LV, 510 S.*

Der nun vorliegende, von Stephan Blaut herausgegebene zwölfte Oratorien-Band der *Hallischen Händel-Ausgabe* präsentiert das Oratorium *Athalia* in zwei Teilbänden. Während der erste Teilband, der die Fassung des Oratoriums in der Gestalt der Uraufführung von 1733 wiedergibt, in etwa dem Notentext der alten Chrysander-Ausgabe entspricht, enthält der zweite Teil die Fassungen der Aufführungen von 1735 und 1756 sowie den Entwurf für die geplante, aber nicht vollständig realisierte Fassung von 1743. Mit diesem Bekenntnis zur Dokumentation der verschiedenen Fassungen setzt die *Hallische Händel-Ausgabe* ihren seit einigen Jahren eingeschlagenen Weg fort, das Schaffen Händels nicht in einer vorgeblichen Werkhaf-

tigkeit zu präsentieren, die so nie existierte und die letztlich vor allem ästhetischen Konzepten des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist, sondern als abhängig vom jeweiligen Aufführungskontext darzustellen.

Stephan Blaut gelingt es, die nicht ganz einfachen Abhängigkeitsverhältnisse der Fassungen untereinander, die teilweise über Zwischenstufen wie die *Serenata Parnasso in festa* und das *Wedding Anthem* HWV 262 miteinander verbunden sind, klar und anschaulich zu präsentieren, was vor allem durch die Übersichtstabellen möglich wird. Wer sich nicht für den Rest seines Lebens mit den Abhängigkeitsverhältnissen einzelner Musiknummern innerhalb des Händel'schen Œuvres beschäftigen möchte, erhält hier die faire Chance, sich in kürzerer Zeit einen Einblick zu verschaffen. Während für die Fassung der Uraufführung Händels Kompositionsautograph von zentraler Bedeutung ist, sind die späteren Fassungen meist nur noch aus der Direktionspartitur zu entnehmen bzw. zu erschließen; einzelne Musiknummern können durch Parallelüberlieferung rekonstruiert werden. Auf über 100 Seiten werden im Kritischen Bericht die Quellen und die Lesarten für die einzelnen Fassungen dargelegt, wobei die Beschreibung der Direktionspartitur in Tabellenform (S. 423–434) ein Glanzstück an Akribie darstellt, aber gleichwohl für den Laien noch benutzbar bleibt.

Der seinen Gegenstand adelnde philologische Fleiß ist indes kein reiner Selbstzweck, sondern erfüllt nicht zuletzt auch Bedürfnisse des praktischen Musikers. Nach wie vor kann dieser, sollte er an Fassungsfragen nicht interessiert sein, einfach zum ersten Teilband greifen. Allerdings bietet der zweite Band nicht zu unterschätzende musikalische Alternativen, so etwa in der zweiten Fassung von 1735 das eigens für diesen Anlass komponierte *Orgelkonzert F-Dur* op. 4 Nr. 4, dessen letzter Satz zunächst als instrumentale Fuge beginnt, die dann aber vom Chor und dem mit Hörnern verstärkten Orchester aufgegriffen wird – eine Schlusslösung, die gegenüber dem Finalkonzept der ersten Fassung unkonventionell und überraschend wirkt. Nr. 4, „When storms the proud“, präsentiert sich gegenüber der Erstfassung als Doppelchor, und wir finden verschiedene italienisch textierte virtuose Arien für die Partie des Joad, die 1735 für den Kastraten

Carestini bestimmt waren. Aus den Entwürfen für die nicht realisierte Aufführung von 1743 fällt vor allem die Arie Nr. 2a „The rising world“ ins Auge, die gegenüber 1733 abwechslungsreicher gestaltet wird und mit einem *Accompagnato* schließt.

Es ist also keineswegs so, dass die späteren Fassungen von *Athalia* als Notlösungen anzusehen sind, die lediglich einem aufführungspraktischen Diktat geschuldet wären. Obwohl der Aufführungskontext immer den Rahmen für die Änderungen vorgab, stellen die Änderungen gegenüber der Erstfassung überzeugende Varianten bereit, die es allesamt verdienen, in der Aufführungspraxis erprobt zu werden.

Wenn in den folgenden Bänden der *Hallschen Händel-Ausgabe* mit den noch fehlenden Opern und Oratorien auf ähnlich komplexem Niveau die verschiedenen Fassungen rekonstruiert werden, dann dürfte sich das Werkkonzept des 19. Jahrhunderts im Falle Händels endgültig überlebt haben. Die Musikwissenschaft könnte Stephan Blauts maßstabsetzende Ausgabe zum Anlass nehmen, neue Theorie-Modelle zu entwickeln, die vielleicht auch neues Licht auf die Händel'sche *Borrowing-Praxis* werfen.

(September 2007)

Bernhard Jahn

JOHANNES BRAHMS: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 5: Serenaden Nr. 1 D-Dur für großes Orchester Opus 11, Nr. 2 A-Dur für kleines Orchester Opus 16. Hrsg. von Michael MUSGRAVE. München: G. Henle Verlag 2006. XXIX S., 407 S.*

Von Ludwig Finscher ist mir die beiläufige Vorlesungsbemerkung erinnerlich geblieben, es gäbe von zwei Komponisten auch nicht ein einziges schlechtes Stück: von Bach, der einfach nicht unter höchstem Niveau, unter seinem Niveau schreiben konnte, und von Brahms, der in übergroßer Selbstkritik immer wieder Werke vernichtet hat. Warum also nur haben die beiden Serenaden von Johannes Brahms bis heute nicht recht den ihnen angemessenen Stammplatz in den Konzertprogrammen der Kammer- und Sinfonieorchester gefunden? Es ist ein Rätsel. Als Brahms seine Zweite Serenade in zweiter Fassung in die Welt entließ, schrieb er, nun völlig zufrieden, an Bernhard Scholz: „Als ich den