

warteten Effekte zutage gefördert hätten. Die Vorläufigkeit von Forschungsergebnissen und Interpretationen wird dem Leser so ständig vergegenwärtigt. Zum anderen führt die Festschrift lieb gewonnene wissenschaftliche Methoden und Darstellungsformen vor Augen und hinterfragt sie zugleich: minutiöse Beschreibungen nicht existenter Quellen, statistische Prüfverfahren, angewandt auf frei erfundene Daten, tiefgründige Analysen und ästhetische Wertungen nie geschriebener Kompositionen zeigen, wie sehr formale Kriterien das Verständnis von Wissenschaft prägen. Eine hintergründige kritische Auseinandersetzung mit der Musikwissenschaft ist schließlich auch in dem Aufzeigen ständig sich wiederholender Arbeiten zu thematisch eng begrenzten Detailproblemen zu finden, etwa in G. Bleskotics Analysen von zwei Skizzenblättern zum „Benedictus“ und „Agnus Dei“ aus Wolfgang Amadeus Mozarts *Requiem*. So bleibt am Ende doch ein nachdenkliches Lächeln: etablierte Formen des wissenschaftlichen Diskurses sind stets neu zu überdenken und auf ihre Angemessenheit für den Erkenntnisgewinn hin zu prüfen. (August 2004) Wolfgang Auhagen

GIOVANNI ANDREA BONTEMPI/MARCO GIOSEPPE PERANDA: *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne*. Hrsg. von Susanne WILSDORF. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag 1998. XXXVIII, 204 S. (*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik. Serie II: Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts im mitteldeutschen Raum, Band 2.*)

Mit dem Hinweis auf eine am 13. April 1627 in Torgau aufgeführte *Pastoral Tragicomoedia von der Daphne* auf einen Text von Martin Opitz, zu der Heinrich Schütz die nicht mehr erhaltene Musik lieferte, beginnen in der älteren Literatur gewöhnlich die Spekulationen um die erste deutsche Oper. Ob es sich hier tatsächlich um eine Oper im Sinne der kurz zuvor in Italien begründeten Gattung handelte, ist zumindest umstritten. Innerhalb der sicher dokumentierten Frühgeschichte der Oper am kursächsischen Hof nimmt aber ein anderes *Drama oder Musicalisches Schauspiel von der Dafne* eine Sonderstellung ein, weil hier das für Dresden einmalige Experiment eines Bühnenwerkes in deutscher Sprache gewagt wurde.

Die Musik lieferten die beiden Italiener Giovanni Andrea Bontempo und Marco Gioseppe Peranda. Auf der Basis archivalischer Quellen konnte die Herausgeberin ermitteln, dass die erste Aufführung nicht im September 1671, wie in der älteren Literatur durchweg behauptet wird, sondern erst am 9. Februar des folgenden Jahres in dem 1667 eröffneten Komödienhaus am Taschenberg in Dresden stattfand. Bis 1679 folgten mehrere Wiederholungen. Ein handschriftliches Libretto und ein Partiturmanuskript aus dem späten 17. Jahrhundert sind erhalten; dazu kommt noch eine ausführliche Inhaltsangabe zur Aufführung von 1672 in den Akten des Oberhofmarschallamtes. Da alle diese Quellen in verschiedenen Details voneinander abweichen, entschied sich die Herausgeberin zum gesonderten Abdruck des Librettos in der Schreibweise der Vorlage, während im Hauptteil des Bandes der Text in moderner Orthographie wiedergegeben ist. Abweichend von der Partitur bietet das Libretto vier zusätzliche Szenen mit eher derben Einlagen, die auch in den Akten des Oberhofmarschallamtes nicht erwähnt werden. Andererseits finden sich dort Hinweise auf Entrées mit Satyren, Schäfern und Bauern, die in den übrigen Quellen nicht vorkommen. Eine Wiedergabe dieser Inhaltsangabe aus den Akten im Vorwort oder im Kritischen Bericht wäre durchaus sinnvoll gewesen, um dem Benutzer einen annähernd vollständigen Einblick in die Quellen zu ermöglichen. Susanne Wilsdorf führt die Unterschiede auf die verschiedenen Aufführungen zurück und sieht in den Einlagen des Librettos Schauspielenszenen, die auf „Mischformen zwischen den Künsten“ innerhalb dieser Oper hindeuten. Im Partiturmanuskript bleiben manche Fragen vor allem zur instrumentalen Besetzung offen, die im Vorwort eingehend erörtert werden. Für die einleitende *Sonata* bietet die Ausgabe entsprechend den in der Quelle freigelassenen Systemen im Anhang eine zur Fünfstimmigkeit ergänzte Version. Kaum ermittelbar ist dagegen der Anteil der beiden Komponisten an der Gesamtgestalt der vorliegenden Partitur. So bleibt am Ende lediglich die historiographische Frage, ob es sich bei der *Dafne* von Bontempo und Peranda wirklich um eine „frühdeutsche“ Oper oder lediglich um eine italienische Oper in deutscher Sprache handelt. Die hier vorgelegte Edition innerhalb der

*Denkmäler Mitteldeutscher Barockmusik* ist nicht nur für die Frühgeschichte der Oper in Deutschland von Interesse, sondern bietet auch einen wichtigen Einblick in die Musik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am kur-sächsischen Hof.  
(August 2004) Gerhard Poppe

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern, Band 40: Imeneo. Drama per musica in tre atti HWV 41. Hrsg. von Donald BURROWS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. LXII, 338 S.*

*Imeneo* gehört zu den Händel-Opern mit einer komplizierten und ungewöhnlich langen Entstehungsgeschichte. Zwei unvollständig gebliebenen Entwürfen im September/Okttober 1738 und Frühjahr 1739 sowie einigen Korrekturen im Herbst desselben Jahres folgte schließlich eine dritte Version, die Ende 1740 lediglich zwei Aufführungen erlebte. Für seine Reise nach Dublin arbeitete der Komponist das Werk noch einmal um, aber auch diese Fassung kam nicht über zwei Aufführungen im März 1742 hinaus. Die Veränderungen betrafen nicht nur den Austausch von Arien und die Kürzung von Rezitativen, sondern in der Fassung der Erstaufführung auch die Zuweisung der ursprünglich für einen Tenor bestimmten Titelpartie an den jungen Bassisten William Savage. In Dublin sang dagegen wiederum ein Tenor den *Imeneo*, während der Komponist gleichzeitig die Rolle der *Clomiri* auf wenige Rezitative reduzierte. Einige Arien wurden außerdem im Laufe der Arbeit unterschiedlichen Personen zugeteilt, so „*Di cieca notte*“ (1738 *Imeneo*, 1740 und 1742 *Argenio*) und „*Sorge nell'alma mia*“ (1738, 1739 und 1740 *Tirinto*, 1742 *Imeneo*). Alle Entwürfe und Fassungen sind in Händels Autograph und Direktionspartitur derart ineinander verschachtelt, dass die älteren Autoren seit Charles Burney vor dem Durcheinander kapitulierten und auch Friedrich Chrysander in der alten Händel-Ausgabe trotz seiner grundsätzlichen Orientierung an der Direktionspartitur nicht über eine Kompi-

lation aus den verschiedenen Versionen hinaus kam. Erst vor wenigen Jahren hatte John H. Roberts im *Händel-Jahrbuch* eine Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte von *Imeneo* vorgelegt, an die Donald Burrows in der vorliegenden Edition anschließen konnte. Die Libretti der verschiedenen Aufführungen, die Stimmtypen und die vorgesehenen Sänger, Händels Entlehnungspraxis, vor allem aber die Untersuchung der verwendeten Papiersorten und die Rekonstruktion der Lagenordnung in Autograph und Direktionspartitur boten eine tragfähige Basis, um das Material der verschiedenen Fassungen voneinander zu unterscheiden. Für die Entwürfe von 1738 und 1739 blieb der Herausgeber dabei fast vollständig auf das Autograph angewiesen, und gerade hier ließen sich Hypothesen und vorsichtige Konjekturen nicht ganz vermeiden. Das erreichte Gesamtergebnis ist in jeder Hinsicht beeindruckend und findet im Vorwort, in der Konkordanz der verschiedenen Fassungen und im Kritischen Bericht eine subtile und übersichtliche Darstellung. Die Fassung der Londoner Erstaufführung erscheint entsprechend den Editionsrichtlinien der *Hallischen Händel-Ausgabe* im Hauptteil des Bandes, während die übrigen Versionen in den Anhang verwiesen werden. Händels Gründe, die zur Wahl dieses für einen kommerziellen Opernbetrieb eher ungewöhnlichen Librettos führten, können dagegen nicht endgültig erhellt werden. Burrows vermutet, dass der Komponist ein Werk für anstehende Hochzeitsfeierlichkeiten im englischen Königshaus vorgesehen hatte. Da Prinzessin Mary aber 1740 lediglich ihre Verlobung in London feierte und die eigentliche Vermählung in Kassel begangen wurde, sei das Ereignis nicht spektakulär genug für eine eigene Opernproduktion gewesen, und so sei *Imeneo* in das Programm der folgenden Spielzeit eingefügt worden. Auch wenn solche Fragen noch einer endgültigen Klärung harren, bietet der vorliegende Band ein mustergültiges Beispiel für die Herausgabe eines in editionstechnischer Hinsicht ausgesprochen schwierigen Händel-Werkes.  
(August 2004) Gerhard Poppe