

Zuschreibung. Die Bezeichnung „Gelegenheitskompositionen“ ist dabei eher eine pragmatische Chiffre: Zusammengetragen sind solche Vokalkompositionen, die nicht in Scheins Sammeldrucke aufgenommen worden sind. Dazu zählen auch Stammbucheinträge und Kompositionen für das Weihnachts- oder das Osterfest, die man nicht mit den personalen Gelegenheitskompositionen zu Geburtstagen, Hochzeiten oder Begräbnissen gleichsetzen kann. Im Gegenzug haben solche personalen Gelegenheitskompositionen teilweise Eingang in Scheins Sammeldrucke gefunden; sie werden in diesem Band nicht noch einmal ediert.

Ihren besonderen Mehrwert erhält die Edition – die Dissertation der Herausgeberin – durch den detaillierten bibliografischen Nachweis aller erhaltenen oder zumindest nachweisbaren Gelegenheitskompositionen Scheins nebst deren Erschließung durch verschiedene Register sowie einen Kritischen Bericht, der als „Abschlussbericht“ nun retrospektiv auch die Gelegenheitsdrucke in den Bänden 1 bis 8 der SGA behandelt.

Der Band enthält elf fragmentarisch überlieferte Kompositionen Scheins sowie vier vollständig erhaltene Werke, deren Autorschaft nicht gesichert ist. In zwei Fällen handelt es sich um Bearbeitungen Schein'scher Kompositionen für eine große Besetzung, denen jedoch eine Autorenangabe fehlt, in zwei anderen Fällen um Werke, die Schein in früheren Arbeiten zugeschrieben worden sind, wobei sich diese Zuschreibung jedoch nicht verifizieren lässt. Die argumentative Auseinandersetzung mit der Frage der möglichen Autorschaft Scheins kommt im Kritischen Bericht allerdings sehr kurz. Zumindest im Fall der beiden Bearbeitungen für große Besetzung hätte ein vergleichender Blick auf die Praxis der Bearbeitung eigener Werke bei anderen Komponisten, insbesondere bei Scheidt, Erhellendes zutage fördern können.

Die Edition der Fragmente ist sehr sinnvoll gelöst, indem die nicht überlieferten Stimmen, soweit Sicherheit darüber herrscht, als leere Systeme gedruckt werden. Die formale Disposition der teilweise mehrchörigen Werke

wird damit unmittelbar erkennbar, und wenn sich auch keines dieser Fragmente ohne Weiteres rekonstruieren lässt, bedarf es doch oftmals nur wenig an musikalischer Phantasie, um sich die klingende Attraktivität dieser Musik vorstellen zu können. Fraglich ist allerdings, welchen Sinn ein Rekonstruktionsversuch einzelner Takte in der Nr. 72 „Ich freue mich des“ hat, die durch Bindung der Handschrift in den Buchrücken gerutscht und damit unlesbar geworden waren – zumal, wenn wie in T. 50 offene Quintparallelen vorgeschlagen werden.

Wie eng die Geschichte der SGA mit der Fachgeschichte der deutschen Musikwissenschaft verwoben ist, macht Walter Werbeck in einem Nachwort deutlich. Einen Umstand konnte er dabei nicht vorhersehen: Die SGA wurde zum Vermächtnis ihres Herausgebers Arno Forchert, der kurz nach Erscheinen dieses letzten Bandes verstarb.

(Oktober 2011)

Andreas Waczkat

*JOHANN ADOLF HASSE: Werke. Abteilung I: Opern, Band 1: Cleofide. Erstdruck. Hrsg. von Zenon MOJZYSZ. Stuttgart: Carus Verlag 2008. LXXIX, 352 S.*

*Cleofide* ist zweifellos die heute bekannteste Oper des Dresdner Hofkapellmeisters Johann Adolf Hasse; sie liegt in einer überall greifbaren CD-Aufnahme von 1987 vor und wurde 2005 an der Dresdner Semperoper inszeniert. Leider, so möchte man fast bemerken, denn gerade *Cleofide* ist eine für Hasse untypische Komposition – untypisch vor allem wegen der starken Bearbeitung des Metastasianischen Vorlagetextes *Alessandro nell'Indie* durch Michelangelo Boccardi, wegen der vielen Übernahmen aus präexistenten Opern, wegen der eher mäßigen Anforderungen an die überwiegend jugendlichen Sänger und wegen der solistischen Präsentation einzelner Instrumentalisten der Dresdner Hofkapelle. Dass die Wahl der Herausgeber der Hasse-Ausgabe auf *Cleofide* für den ersten Band der Seria-Opern fiel, erscheint aufgrund der Bekanntheit dieses Drama per musica

und potenzieller Aufführungen sowie der Tatsache, dass es sich um Hasses Dresdner Debüt handelte, nachvollziehbar. Vom opernhistorischen Standpunkt aus betrachtet wären indes z. B. *Artaserse* für Venedig 1730 (mit Farinelli und Francesca Cuzzoni in den Hauptrollen), *Demetrio* für Dresden 1740 (mit Faustina Bordoni und Domenico Annibali) oder *Solimano* für Dresden 1755 mit spektakulärer inszenatorischer Umsetzung vorzuziehen gewesen. Ein weiterer Punkt erscheint problematisch und tangiert das Gesamtkonzept der Ausgabe, die ausdrücklich auf die Publikation verschiedener Fassungen verzichtet: Hasse komponierte Metastasios Libretto *Alessandro nell'Indie* für Venedig 1736 nochmals und griff hierbei auf Teile der *Cleofide*-Partitur zurück, was in der Edition des Notentextes keine Berücksichtigung findet (das Vorwort macht freilich einige Angaben dazu). Hier wäre es zu begrüßen gewesen, wenn die veränderten Nummern – wie es in den meisten Editionen von *Drammi per musica* inzwischen Standard ist – in einem Anhang mitgeteilt worden wären.

Im Vorwort des Bandes fasst der Herausgeber Zenon Mojzysz die wenigen Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Komposition und zum Dresdner Gastspiel der Hasses zusammen, erläutert Boccardis Eingriffe in den Text und die Übernahme von Arien aus früheren Opern Hasses. Besonders zu würdigen sind hierbei seine erhellenden Bemerkungen zu denjenigen Ereignissen, die zur Berufung Hasses nach Dresden führten, wofür er die Korrespondenz des Grafen Emilio de Villio mit dem Hof auswertete (ausführlicher schildert der Herausgeber dies im kürzlich erschienenen Sonderband 2 der *Hasse-Studien*, Stuttgart 2011). Dass im Vorwort Berichte in den *Curiosa Saxonica* indes als „Belege“ für den Erfolg der Oper bewertet werden, befremdet angesichts der Rolle dieses Mediums im Blick auf die Kommunikationsstrategien in der Hofpublizistik.

Obgleich Hasses Autograph nicht überliefert ist, ist die philologische Basis der Edition als hervorragend zu bezeichnen – erhalten haben sich eine Partiturabschrift aus der Königlich-Privat-Musikaliensammlung (heute in

der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt), die vermutlich bei der Aufführung innerhalb der Basso-continuo-Gruppe verwendet wurde, sowie ein Großteil des originalen Stimmenmaterials, durch das fundierte Aussagen über den originalen Orchesterklang und die aufführungspraktische Ausführung möglich sind. So lässt sich belegen, an welchen Stellen Bläser *colla parte* mit den Streichern geführt wurden, was aus den Partituren allein nicht ersichtlich wird. Die Verwendung dieser beiden Quellen als Basis der Edition – der Partitur für die Gesangspartien und den Basso continuo, der Stimmen für die Orchesterinstrumente – überzeugt. Der Kritische Bericht ist klar formuliert und zeugt von größter Sorgfalt.

Nach dem Reprint des Librettodrucks von 1731 folgen eine deutsche und englische Übersetzung sowie einige Quellen-Reproduktionen mit präzisen und fundierten Erläuterungen zu den Schreibern. Herausgeberzusätze im Notentext, Partituranordnung und Aussetzung des Generalbasses entsprechen der editorischen Praxis in den übrigen Bänden der Ausgabe.

(September 2011)

Panja Mücke

*J[OHANN] S[EBASTIAN] BACH: Vingt-quatre Préludes et Fugues. (Le Clavier bien tempéré, Livre I). Anmerkungen von Frédéric CHOPIN. Kommentar von Jean-Jacques EIGELDINGER. Paris: Société Française de Musicologie 2010. LXXII, 109 S. (Publikationen der Société Française de Musicologie. Serie 1, Band 28.)*

Im Frühherbst 1846 zieht die 18-jährige Pauline Chazaren aus ihrer Heimatstadt Grenoble nach Paris, um dort, dem Rat Franz Liszts folgend, ihre pianistische Ausbildung bei Frédéric Chopin fortzusetzen. In Paris erteilt sie Klavierunterricht in einem Mädchenpensionat. Zu ihren Schülern zählt auch Liszts Tochter Cosima. Mitte November, nach Chopins Rückkehr aus Nohant, könnte der Unterricht begonnen haben. Über Verlauf und Dauer sind nur wenige Details bekannt.