

ser für das Braunschweiger Theater in Musik gesetzt. Mattheson lässt den ersten Akt fort und vertont lediglich die übrigen Akte, so dass sich in der Partitur eine vieraktige Oper ergibt, die im gedruckten Libretto auf drei Akte ‚korrigiert‘ wird. Der vollständige Librettodruck ist der Edition als farbiges Faksimile vorangestellt. Drauschkes Vorwort enthält ausführliche Informationen zur Geschichte des Librettos.

Grundlage der Edition bildet die sich nun wieder in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befindende autographe Partitur, der eine Ouvertüre von fremder Hand beigegeben ist. Die gut lesbare Handschrift ist von Drauschke sorgfältig ediert worden. Im Kritischen Apparat werden die Differenzen zwischen gedrucktem Libretto und der Handschrift verzeichnet sowie die gelegentlich vom Herausgeber nachgetragenen fehlenden Akzidentien vermerkt.

Dem ortus musikverlag gebührt Lob für die qualitätvolle Ausstattung der Partitur, etwa für das gestochen scharfe Notenbild, das viele Gesamtausgaben der renommierten Verlage in doppelter Hinsicht blass erscheinen lässt. Der von Drauschke selbst hergestellte Computersatz präsentiert ein ruhiges und übersichtlich gegliedertes Notenbild. Drauschkes Edition modernisiert behutsam durch die Verwendung moderner Schlüssel, neuer Rechtschreibung, moderner Balken- und Akzidentiensetzung. Bei der Vorzeichensetzung hätte vielleicht noch einheitlicher verfahren werden können; wenn etwa in der in G-Dur stehenden Aria Nr. 20 das Ritornell mit einem Kreuz notiert wird, in der Aria selbst aber das *fis* jeweils ad hoc gesetzt wird. Hilfreich wäre auch die Aussetzung des Basso continuo gewesen.

Matthesons Partitur, aus der sich Händel – wie könnte es anders sein – reichlich bedient hat, ist trotz umfangreicher Rezitativpassagen ausgesprochen abwechslungsreich gestaltet und enthält die für die Hamburger Oper jener Zeit charakteristische Mischung aus italienischen, französischen und deutschen Stilelementen mit einer starken Beanspruchung der Blasinstrumente. Keisers Vorbild ist spürbar, Matthesons eigene Leistung wäre durch eine eingehendere Untersuchung noch näher zu profilieren.

Durch die verdienstvolle Edition der Partitur wird das Bild der Hamburger Oper um eine weitere Facette bereichert. Einige jüngst erschie-

nene Ausgaben Hamburger Opern (Johann Georg Conradi, *Die schöne und getreue Ariadne*, hrsg. von Jörg Jacobi, Bremen 2006; Reinhard Keiser, *Desiderius*, hrsg. von Hansjörg Drauschke, Beeskow 2005) belegen zusätzlich, welch hohes musikdramatisches Niveau das Theater am Gänsemarkt besaß, ein Niveau, das den Vergleich mit Venedig, Paris oder Wien nicht zu scheuen brauchte.

(Dezember 2006)

Bernhard Jahn

JOHANN ADOLF HASSE: *Werke. Abteilung II: Serenate, Feste teatrali, Band 1: Marc' Antonio e Cleopatra. Erstausgabe.* Hrsg. von Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus Verlag 2001. XXXVII, 122 S.

Die Herausgeber der Hasse-Werkausgabe haben für den ersten Band der Abteilung II – die sich den kleineren italienischen Operngattungen widmet – *Marc'Antonio e Cleopatra* gewählt, die erste Opernkomposition Hasses für Italien und ein eher unbekanntes Stück, das erfreulicherweise auch in einer CD-Edition vorliegt. Mit dieser Serenata stellte sich der 26jährige Hasse, der vorher als Sänger am Braunschweiger Hof angestellt gewesen war und bereits die Oper *Antioco* für Braunschweig komponiert hatte, als Opernkomponist in Neapel vor, wo er sich nach einer Italienreise längerfristig niederlassen sollte. Da er mit *Marc'Antonio e Cleopatra* – die Hauptrollen sangen der junge Farinelli (eigentlich Carlo Broschi) und Vittoria Tesi – reüssieren konnte, folgten dieser Serenata sieben Opere serie, eine Opera buffa, zwei Serenaten, acht Intermezzi und weitere Kompositionen für Neapel.

Im Vorwort des Bandes fasst Reinhard Wiesend die wenigen Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Komposition zusammen, die vermutlich von dem Bankier Carlo Carmignano in Auftrag gegeben wurde und in seinem Landhaus zur Aufführung gelangte. Der Herausgeber erläutert den Zusammenhang der Serenata zur Gattungstradition speziell in Neapel und kommt zu dem Resultat, dass *Marc'Antonio e Cleopatra* wohl nichtszenisch realisiert wurde. Ferner illustriert Wiesend die stofflichen Quellen für Francesco Ricciardis Libretto, die musikalische Quellenüberlieferung, die formale Faktur der Serenata und weist auf Besonderhei-

ten in der musikalischen Gestaltung zumal der Rezitative hin.

Nach Bemerkungen zur Aufführung – insbesondere zu Dynamik, vokaler Verzierungspraxis und Gestaltung der Punktierungen – sind die Ausführungen zur Besetzung von besonderer Bedeutung, da die überlieferte Partitur zu *Marc'Antonio e Cleopatra* keinerlei Besetzungsangaben enthält und das Stimmenmaterial nicht erhalten ist. Die Annahme Wiesends, dass es sich um eine reine Streicherbesetzung zuzüglich Basso continuo-Gruppe gehandelt habe, erscheint plausibel. Der Verzicht Hasses auf Bläser ist zwar eher ungewöhnlich, aber wohl mit den Aufführungsumständen zu erklären.

Nach einer Synopse des vertonten italienischen Textes mit ihrer deutschen und englischen Übersetzung folgen im Band einige aussagekräftige Reproduktionen aus der Hauptquelle, die die Spezifik der Schreibung illustrieren. Der Notentext der Edition ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet; die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze und die Partituranordnung entsprechen der üblichen editorischen Praxis. Wie in den anderen Bänden der Ausgabe wird eine Aussetzung des Generalbasses als Aufführungsvorschlag im Kleinstich beigegeben. Bedauerlich ist die Verwendung ‚moderner‘ Schlüssel, ohne die originale Schlüsselung als Vorsatz vor der ersten Akkolade mitzuteilen.

Von *Marc'Antonio e Cleopatra* ist nur eine einzige Quelle überliefert, eine Abschrift von Karl Joseph Brauner, einem Mitglied der Kapelle des Vizekönigs in Neapel, die heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahrt wird. Im Kritischen Bericht kann daher auf Quellenvergleiche verzichtet werden. Ein Librettodruck ist ebenfalls nicht bekannt, der Text wurde von Maria Giovanna Miggianni aus der Partiturhandschrift rekonstruiert. Der Kritische Bericht ist klar gegliedert in Erläuterungen zur Quelle, zu den Herausgeberzusätzen, zu grundsätzlichen Änderungen gegenüber der Quelle sowie die textkritischen Anmerkungen.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

*Das klassische Streichquintett. Die Geschichte einer Gattung in Einzelwerken.* Hrsg. von Tilman SIEBER. Mainz u. a.: Schott 2005.

448 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Musikalische Denkmäler. Band IX.)

Bereits 1983 legte Tilman Sieber mit seiner Dissertation *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10) die erste und bislang einzige umfassendere Studie zu dem bedeutenden Werkbestand von den Anfängen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts vor (Besprechung in: *Mf* 39, 1986, S. 163 f.). Sieber stellt hier auf breiter Quellenbasis zunächst die „gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen“ in Italien und im deutschsprachigen Raum dar, deren Wurzeln im Concerto und im konzertanten Streichquartett bzw. im vielstimmigen Divertimento zu suchen sind. In einem historisch-analytischen Kapitel arbeitet er anschließend mit den Kategorien des „klassischen Streichquintetts“ (Österreich), des „konzertanten Streichquintetts“ (Italien) und des „dialogisierenden Quintetts“ (Italien, Süddeutschland, Österreich) drei stilistisch und geographisch abgrenzbare „Entwicklungszüge“ des Repertoires heraus, um dann in einem systematischen Zugriff Gattungsmerkmale des Streichquintetts für eine abschließende Gattungsdiskussion zusammenzustellen.

Sicherlich könnte man die allgemein sehr problembehaftete Gattungsfrage anhand des vorliegenden Repertoires auf einer grundsätzlicheren Ebene diskutieren. Abgesehen davon gelingt es Sieber insbesondere im Hinblick auf die satztechnischen Spezifika des fünfstimmigen Streichersatzes (z. B. Klanggruppentechnik) und unter Verweis auf eine eigenständige Funktion innerhalb des Musiklebens der Zeit überzeugend, das Streichquintett von der zentralen kammermusikalischen Gattung Streichquartett abzugrenzen. Damit widerspricht er Carl Dahlhaus' weithin akzeptiertem Diktum, dass die einzelnen Quintette nicht aufeinander, sondern jeweils auf die Quartette desselben Komponisten bezogen seien („Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, 1. Folge, Bern – München 1973, S. 842).

Die Ergebnisse seiner Dissertation fasst Sie-