

sein Vetter Johann Gottfried Walther, hatte sich die Bruhnsche Choralfantasie »Nun komm der Heiden Heiland« kopiert und zwar nach Meinung des Herausgebers Klaus Beckmann, gestützt auf quellenkritische Untersuchungen von H. Zietz, »etwa 1712–1713« (vgl. Nicolaus Bruhns, *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1972). Dass Bach diese Fantasie kannte, ist aus verschiedenen Gründen mehr als naheliegend. Ebenso käme Buxtehudes Choralfantasie »Gelobet seist du, Jesu Christ« BuxWV 188 als Modell in Frage. In beiden Fantasien setzt der Sopran auf dem Rückpositiv als letzte Stimme ein, unmittelbar nach dem Basseintritt, aber nicht wie zu erwarten wäre mit dem Choralthema, sondern mit dem Kontrapunkt. In exakt derselben Art beginnt die hier vorgelegte Fantasie. Man könnte noch mehr Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede aufzeigen, was aber den Rahmen einer Rezension sprengen würde. Mit 85 Takten ist das bachsche Opus allerdings wesentlich kompakter als seine möglichen Vorbilder (Buxtehude 155, Bruhns 143 Takte), was nicht unbedingt gegen es spricht.

Nach den Choralbearbeitungen der »Neumeister-Sammlung«, die den jungen Bach in solider mitteldeutscher Tradition stehend zeigen, wird der

gebürtige Thüringer hier präsentiert, wie er auch den völlig andersartigen, hoch-virtuosen norddeutschen Stil beherrscht. Das macht ja Bach aus, dass er sich einerseits die verschiedenen Stile grundlegend angeeignet hatte, andererseits sie kraft seiner überragenden Persönlichkeit zu integrieren wusste, so dass es später nicht mehr der italienische, der französische, der norddeutsche oder welcher Stil auch immer war, sondern nur noch Bach.

Die hervorragende Edition ist gegliedert in die Reihe der Überlieferungsträger rekonstruierendes Vorwort (deutsch, englisch, französisch), kritischer Bericht mit Quellenbeschreibung und Einzelnachweisen, Melodie und Text des bearbeiteten Chorals, zwei Seiten Faksimile der Hauptquelle und neun Seiten Notentext. Die Hauptquelle, die Abschrift einer »sehr correcten alten Handschrift«, ihrerseits selber Abschrift, durch den späteren Thomasorganisten Wilhelm Rust, lässt kaum Wünsche offen, so dass die Rekonstruktion des anzunehmenden Urtextes nicht das eigentliche Problem war – sofern man erst einmal der Quelle habhaft war. Dass dies den beiden Herausgebern gelungen ist, ist ein absoluter Glücksfall nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für die organistische Praxis. [Josef Dahlberg]

Manfred Hermann Schmid (Hg.): Mozart Studien

Band 16, Tutzing (Hans Schneider) 2007

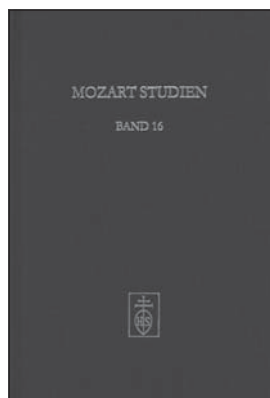
Band 16 der von Manfred Hermann Schmid herausgegebenen Mozart-Studien vereinigt nicht weniger als sechzehn sehr unterschiedliche Beiträge, die im Folgenden selbstverständlich nur partiell Erwähnung finden können. Am Beginn steht Heinrich Depperts Studie über »Mozart und Haydn. Haydns »Lerchenquartett« D-Dur op. 64 Nr. 5 und Mozarts Streichquintett D-Dur KV 593«. Übereinstimmungen zwischen diesen beiden Werken sind offensichtlich. So hätte sich Mozart im Menuett an das Vorbild angelehnt, wie sonst »in keinem zweiten Fall« (19). Abgesehen von einer nicht mehr überzeugenden Empathie des Autors mit den Komponisten – wenn etwa von Mozarts Mühen oder Mühelosigkeit beim Komponieren berichtet wird – kann Deppert die offene Frage der Zueignung von KV 593 schlüssig

beantworten. Aufgrund der deutlichen Bezugnahmen von Mozart in seinem Streichquintett zumindest auf eines der Johann Tost gewidmeten Quartette von Haydn kann dieser auch als Adressat des Quintetts, wie bislang zwar vermutet, aber nicht belegt werden konnte, gelten.

Marianne Danckwart vergleicht in ihrem Beitrag »Streichquartettkomposition um 1780: Zu einigen Sätzen von Mozart und Kraus« Mozarts 1773 in Wien entstandene Quartette KV 168–173 mit den zehn Streichquartetten von Joseph Martin Kraus. Dabei wird fast durchwegs ein qualitativ minderwertiger Kraus einem stets hochwertigeren Mozart gegenübergestellt. Die Autorin bezieht sich in ihrer Analyse und Bewertung allein auf das Notenbild, ohne mögliche Atmosphären in einer klanglichen

Realisierung zu berücksichtigen. So verdientvoll es ist, sich einem Quartettkomponisten aus der zweiten Reihe anzunehmen, so schade ist es, wenn Kraus einem Vergleich mit Mozart von vornherein nicht standhalten kann.

Christian Leitmeir zeichnet in »Leopold Mozarts Versuch einer Anweisung, ein Klavierkonzert zu komponieren: Zur Entstehung und Funktion der Pasticcio-Konzerte KV 37, 39, 40 und 41« anhand philologischer Beobachtungen den Status der Pasticcio-Konzerte nach. Von allen Kompositionen des jungen Mozart, in denen man bereits den Keim der späteren Genialität zu erblicken glaubte, blieb das Klavierkonzert von der Forschung bislang ausgeklammert. Anhand des Handschriftenbefundes von KV 37 lässt sich feststellen, dass Leopold



Mozart ganz bewusst eine persönliche Lehrmethode zum Komponieren von Klavierkonzerten verfolgt hatte. Gewöhnungsbedürftig ist der Text an den Stellen, wo wir Vater und Sohn gleichsam während der Arbeit über die Schulter blicken dürfen. Überzeugend vorgebracht ist allerdings die neue These, dass dem zweiten Satz von KV 37 wohl nicht eine Klaviersonate, sondern ein Streichtrio zugrunde lag.

Klaus Aringer widmet sich in seinem Beitrag »Unübertreffliche Muster. Mozart in der Instrumentationslehre von Johann Christian Lobe (1855)« Mozarts Kompositionen als Muster für die Musiktheorie. Im Vergleich zu Berlioz und Schönberg, die jeweils nur spezielle Aspekte an Mozarts Werk verfolgten, hat Lobe einen breiteren Ansatz. Neben einer Diskussion der klanglich-akustischen Realisierung und einer Zusammenschau von satztechnischen, klangästhetischen und formalen Aspekten, hat sich Lobe bereits sehr früh auch der Frage nach dem Arbeitsprozess, und zwar abseits von jeglicher für das 19. Jahrhundert so typischen Idealisierung, mit philologischer Nüchternheit angenähert. Laut Aringer wäre es wünschenswert, dass Lobes Instrumentationslehre aufgrund ihrer grundsätzlichen

Bedeutung nicht nur in der Mozartforschung mehr Beachtung finden würde.

In dem Beitrag »Nein, ich vermag es nimmermehr zu sagen«. Vulpius, Knigge und die Auftrittsarie des Cherubino in Mozarts »Figaro« vergleicht Walther Dürr zwei deutsche Übersetzungen mit dem italienischen Original. Im Zentrum stehen die beiden Arien von Cherubino. In der Übersetzung würde Vulpius dem Text von Da Ponte inhaltlich näher stehen als der freier übersetzende Knigge. Allerdings könne auch in einer guten deutschen Übersetzung bei gleichbleibender Betonung eine unterschiedliche Silbenzahl vorkommen, was wiederum Veränderungen in der Musik bewirkt. Aus diesem Grund plädiert Dürr für eine Bühnenversion von gesprochenen deutschen Dialogen unter Beibehaltung der Gesangsnummern im italienischen Original.

Petra Weber-Bockholdt gewinnt in ihrem Aufsatz »Über den dreimaligen Akkord in Mozarts Zauberflöte« Mozarts Singspiel eine ergänzende Deutung ab, indem sie auf zwei bislang unbeachtete Akkordfolgen am Beginn zu Taminos Bildnis-Arie (Es-Dur) sowie in der Orchestereinleitung für Pamina zum zweiten Larghetto im Finale I (F-Dur) hinweist. Obwohl man davon ausgehen kann, dass sich wenig Willkürliches in Mozarts Spätwerk befindet, meint die Autorin zum Schluss, dass sie mit ihrem Beitrag diesem Akkord lediglich einen »weiteren Aspekt in diesem Gewebe aus Sinn, so dicht, wie ein Spätwerk es hervorzubringen vermag« (198) hinzugefügt hätte.

Das Mozartjahr hat einige umfangreiche Nachschlagewerke hervorgebracht, deren Autoren bzw. Herausgeber eigentlich für Qualität bürgen, darunter »Das Mozart-Handbuch« mit den Bänden »Kirchenmusik, Lieder und Chormusik« und »Mozart-Lexikon« (G. Gruber, 2006), ein »Mozart Handbuch« (S. Leopold, 2005) sowie »The Cambridge Mozart Encyclopedia« (C. Eisen, 2005). Robert Münster zeigt in seinem Beitrag »Zur Frage der Echtheit von Mozarts Offertorien KV 34 und KV 198, sowie den beiden Tantum ergo KV 142 und 197« auf, dass bei der Zuschreibung dieser Kompositionen zu Mozart innerhalb der genannten Literatur unterschiedliche Angaben vorliegen. Nach einer neuerlichen Diskussion der Quellenlage kommt Münster zum Schluss, dass sämtliche hier genannten Kompositionen durchaus als echt anzuerkennen sind.

Ausgehend vom leeren Quintklang am Schluss der Kyrie-Fuge des Requiems KV 626 wendet sich Manfred Hermann Schmid dem Thema »Satz und Schlüsselung, Kadenzten vokaler und instrumentaler Vierstimmigkeit bei Mozart« zu. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird ein älteres vokales (Sopran-, Alt-, Tenor-, Bassschlüssel) von einem jüngeren instrumentalen Schlüsselungssystem (2 Violin-, Alt-, Bassschlüssel) abgelöst. Während in den Kadenzten im instrumentalen Schrifttypus am Zielakkord die Quint, nie aber die Terz fehlen darf, können im vokalen Schrifttypus aufgrund anderer Regeln durchaus leere Quinten auftreten. Werden beide Schlüsselungssysteme gemischt verwendet, so wird die im Vokalsatz fehlende Terz bisweilen im Instrumentalsatz ergänzt. Ob Mozart im rein vokal überlieferten Schlussakkord der Kyriefuge im Requiem nun im Instrumentalsatz eine Terz ergänzt hätte, muss dennoch offen bleiben. Im Anschluss folgt

wie bei Schmid fast schon Tradition, eine komplette Auflistung seiner Analyse-Ergebnisse zu sämtlichen Chorkadenzten aus Mozarts Gesamtwerk, wobei Kirchenwerke und Bühnenwerke getrennt gelistet sind. Rainer Nägele publiziert ein bislang unbekanntes »Fragment eines Bühnenfestspiels von Carl Marschner zur Eröffnung der Mozartfeier am Stuttgarter Hoftheater 1891«, welches unter Verwendung von Musik aus der »Zauberflöte« am 4. Dezember 1891 zu Mozarts Sterbetag aufgeführt wurde.

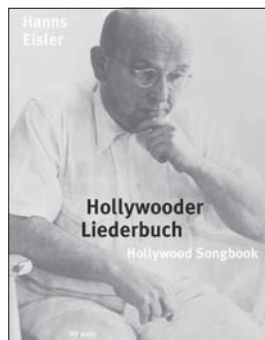
Weitere Beiträge von Sabine Klaus, Waltraud Götz, Peter Sühling, Helmut Breidenstein und Erich Duda runden den Band ab. Die Mozart-Studien beschließt traditionellerweise Gertraud Haberkamp mit »Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften. Teil 13«. Es folgt eine »Liste der bis 2007 für die Anzeigen und Rezensionen Mozartscher Drucke ausgewerteten Zeitungen und Zeitschriften«. [Michael Malkiewicz]

Manfred Grabs (Hg): Hanns Eisler. Hollywooder Liederbuch Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 2008

Erstaunlich, was dieses Liederbuch, einschränkend mitunter »Liederbüchlein« titulierte, alles zutage bringt! Ein Eisler, der inspirierend zu uns herüberreicht, seine Worte bis heute gültig: »Wir sind in einem Zeitalter, in dem das politische Denken nichts Anderes ist als das echte Bewusstsein des Menschen über seine Lage. Das finden Sie hoffentlich in meiner Musik. Würden Sie es nicht finden, würde ich mir die größten Vorwürfe machen.«

Das »Hollywooder Liederbuch« ist ein Studienbuch, ein Lehrbuch erster Ordnung, große Tonkunst auf kleinem Raum. Gerade sein Work-In-Progress-Charakter, nach jener Art es empfunden und angelegt ist, zeigt einen bedeutsamen Komponisten neuerer Zeit, einen, der Denken, Entdecken, Lernen lehrt. Eine autorisierte Zusammenstellung der Lieder ist bislang bei Eisler nicht nachweisbar, eine finale, zumindest »gültige« Form war ihm wohl dennoch im Sinn, als er in einem späteren Entwurf zu einem Vorwort bekannte: »In einer Gesellschaft, die ein solches Liederbuch versteht und liebt, wird es sich gut und gefahrlos leben lassen. Im Vertrauen auf eine solche sind die Stücke

geschrieben.« Eingespielt wurden Lieder des »Hollywooder Liederbuches« mehrfach, nunmehr sind sie als separate Notenausgabe, als Songbook für Singstimme und Klavier, greifbar. Oliver Dahin und Peter Deeg legen die Erstausgabe von Manfred Grabs (1976) in überarbeiteter und kommentierter Form vor.



»Der Sohn«, »In den Weiden«, »An den kleinen Radioapparat«, »Der Kirschdieb«, »Ostersonntag« – einige Gedichte aus Brechts »Stefinischer Sammlung« dürfte Eisler schon von ihrer Entstehung an, also nach 1938, an seinen Exilorten Dänemark, Schweden, Finnland, New York und Mexiko City vertont haben. Im Mai 1942 übersiedelt der Komponist an die Westküste der USA und Brechts Arbeitsjournal vermerkt unter dem 26. Juni, dass Eisler »alle finnischen Gedichte auskomponiert« habe. Nun aber, beflügelt vom Wie-