

*Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig* 5 [2010], S. 115.) Mithin konnten sämtliche Bearbeitungen, seien es nun Pasticci mit älteren eigenen Kompositionen oder ausschließlich mit fremden Vorlagen, nach dem System des *Bach-Repertorioms* mit aufgenommen werden. (Das *Bach-Compendium* hatte noch auf Bearbeitungen Johann Sebastian Bachs verzichtet. Vgl. etwa BC I, Teil 3: D 5b, wo es lediglich heißt: „Einfügung von 7 Händel-Arien“. Erst in der Ausgabe von Christine Blanken, „*Kaiser*“. *Markus-Passion, als Pasticcio von Johann Sebastian Bach [Leipzig um 1747] mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brocks-Passion“*, Echterdingen: Carus, 2012, sind die „Einfügungen“ benannt und mitveröffentlicht worden.) Als Differenzierungsmerkmale führen die Herausgeber noch folgende Buchstabenkürzel ein, die jeweils hochgestellt den Gattungsbuchstaben beigegeben sind: „f“ bedeutet: Bearbeitung fremder Kompositionen, „p“ Pasticcio, „s“ Bearbeitung von Selbst- bzw. Eigenkompositionen (mit Rücksicht auf die englische Schreibweise: „self“) und „u“ für unbekannte Bearbeitungsweise. Als Beispiel für diese stark verklausulierte Systematik sei Bachs „autograph redigierte“ Aufführungspartitur einer „Markus-Passion“ von Gottfried August Homilius angeführt, die Bach unter Verwendung von Chorälen von Johann Gottlieb Graun und Georg Philipp Telemann 1770 an allen fünf Hamburger Hauptkirchen aufgeführt hat. Bei Helm trägt die Passionsmusik (ohne Erwähnung von Homilius) die Nummer H 783, im vorliegenden Werkkatalog die Bezeichnung BR-CPEB: D<sup>f</sup> 5.1. Konsequenterweise sind sämtliche Sätze des Passions-Pasticcio im Werkverzeichnis mit Notenzipits aufgeführt – obwohl das Pasticcio schon 2006 in der Bach-Ausgabe (BR-CPEB: CW IV/5.1) und 2011 als Passion von Homilius (HoWV 1.10) im Druck erschienen ist. Hier, wie auch bei den meisten anderen Pasticci bzw. Bearbeitungen, hätte man sich aus Praktikabilitätsgründen eine

Straffung der Werkbeschreibung gewünscht, wengleich der Rezensent zugibt, dass das wider die Systematik des Werkverzeichnisses verstoßen hätte. Der Band wäre aber schätzungsweise um mindestens ein Drittel seines beträchtlichen Umfangs geschrumpft.

Dem Band ist ein mehrteiliger Anhang beigegeben, der mit der Beschreibung von Sammelhandschriften, einer Konkordanztafel der bisher erschienenen Werkverzeichnisse, Synopsen von Kirchenliedern und Chormelodien sowie einer Chronologie der Erst- und Wiederaufführungen der von Bach geleiteten Kompositionen zum vertieften Verständnis des Ganzen beiträgt. Außer einigen wenigen Druckfehlern ist dem Rezensenten nur aufgefallen, dass es auf Seite 537 in der Rubrik „Entlehnungen“ nicht Fp 57/12, sondern H 57/12 (siehe S. 1033) heißen muss, und auf Seite 384 ist er nicht überzeugt, dass es im Notenzipit des „Amen“ im dritten Takt im Sopran *c*<sup>2</sup> (gegen *cis* im Bass) heißen soll; und im Inzipit des ersten Chores der „Michaelis-Musik“ Fs 20 sollte in Takt 5 im Bass sicherlich *b* und nicht *b* stehen.

Insgesamt ist das neue Verzeichnis der Werke des „Hamburger“ Bach sowohl wissenschaftlich wie verlegerisch eine Glanzleistung, die ihresgleichen sucht. Mögen die über 1100 Seiten des Bandes die Praktiker nicht davon abschrecken, sich intensiv mit den originären Werken Bachs und mit den von ihm aufgeführten zu beschäftigen.

(Juni 2015)

Hans Joachim Marx

*PETER HECKL: W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2014. Band 1: Textband, VI, 171 S., Abb., Nbsp. Band 2: Notenband, VI, 750 S. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 81.1/2.)*

Die Rezeptionsdichte und -breite eines Komponisten lässt sich bis weit ins 19. Jahr-

hundert hinein nicht nur an der Verbreitung seiner Kompositionen in Drucken bemessen, sondern ebenso – wenn nicht noch instruktiver – an der Häufigkeit und Varianz von Bearbeitungen. Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* dürfte für die Wiener Klassiker wohl das bekannteste Beispiel darstellen, das es zu zahlreichen Bearbeitungen für eine Vielzahl von Instrumenten bzw. vokal-instrumentalen Besetzungen gebracht hat und so am Kanonisierungsprozess seines Schöpfers unmittelbar beteiligt gewesen ist. Auch Opernbearbeitungen stellen einen geeigneten Weg dar, umfangreiche Musiktheaterwerke an räumlich variablen Orten und in unterschiedlichen Besetzungen rezipieren zu können, von „beliebten Arien“ für daheim, bis zu Harmoniemusikbearbeitungen ganzer Opern z. B. als Tafelmusik im Freien. In letztere Kategorie fällt Peter Heckls im Jahr 2011 eingereichte Dissertation (Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz), in der sich der Autor einem bis heute insgesamt vernachlässigten Aspekt der Mozartforschung widmet: Den Bearbeitungen Mozart'scher Werke für Harmoniemusikinstrumente. Und als ob diese spezifische Form der Mozartrezeption noch nicht genügen würde, konzentriert sich Heckl auf solche Bearbeitungen, die vor 1840 von Instrumentalwerken Mozarts angefertigt wurden, wohl wissend, dass es sich hierbei in vielen Fällen nicht um Reduktionen, sondern um instrumentale Erweiterungen handelt, bei denen die Bearbeiter ein hohes Maß an kompositorischer und klangbezogener Kompetenz unter Beweis stellen mussten. Der Autor selbst ist Hornist und betrachtet die von ihm ausgewählten Bearbeitungen vor allem unter satztechnischen, klanglichen und instrumentationsbezogenen Aspekten, eine Methode, die einen geradezu wohlthuend nüchternen Blick auf die Kompositionen ermöglicht und mit musikimmanenten Parametern die Unterschiede zwischen „Original“ und Bearbeitung herausarbeitet.

Das Buch ist in insgesamt sechs analytische Kapitel untergliedert, die sich an den Gattungen der Mozart'schen Vorlagen orientieren: 1) Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente; 2) Quintette mit einem Blasinstrument; 3) Kammermusikwerke für Streichinstrumente; 4) Sinfonien und Märsche; 5) Werke für Klavier sowie 6) Duos für zwei Hörner (in diesem Fall lediglich KV 487 [496a]). Bereits in den Bearbeitungen der Serenade B-Dur KV 361 (370a), der „Gran Partitta“, zeigen sich die unterschiedlichen Herangehensweisen der Arrangeure, die in der Regel auf den aufführungspraktischen Gegebenheiten des eigenen Wirkortes fußen (S. 7–25). So lässt beispielsweise Carl Andreas Göpfert (Meiningen Herzogshof) die beiden in B gestimmten Hörner sowie die Bassethörner weg, so dass das Menuett der Serenade mit einer leeren Quinte statt mit einem Dreiklang endet – ein für klassische Ohren höchst unbefriedigendes Ergebnis (S. 11).

Noch spannender sind freilich diejenigen Bearbeitungen, die aus einer Mücke einen Elefanten machen: die Arrangements etwa der vierhändigen Klaviersonate KV 497 für acht Blasinstrumente von Erzherzog Rudolf von Österreich (S. 131ff.) oder des „Alla Turca“-Satzes aus der Klaviersonate KV 331 (300i) für zehn Bläser und große Trommel von Göpfert (S. 128f.). Hier zeigt sich die Komplexität der Orchestrierung, die aus zwei bzw. vier Händen eine großbesetzte Bläserharmonie zaubern muss. Rudolf von Österreich beispielsweise versucht, den Klaviersatz nahezu identisch auf den Bläusersatz zu übertragen. Heckl seziert die Bearbeitungen und macht zahlreiche besetzungsbezogene Probleme aus, so z. B. im Kopfsatz die Notierung von Kreuzen für die Naturhörner in den Takten 58f. oder die inhomogene Melodieführung in den Takten 64–67. In Göpferts Sonatenbearbeitung hingegen zeigt sich, so der Autor, das Können eines Komponisten und Klarinettenisten: Göpfert geht mit den Klavierstimmen relativ frei um und

orientiert sich an den Erfordernissen der Harmoniemusik, um einen insgesamt homogenen Klang zu erreichen.

Heckls sehr klare und leicht verständliche Sprache ermöglicht, in Verbindung mit zahlreichen Tabellen und nicht zuletzt dem als Band 2 gelieferten Notenband, der auf über 700 Seiten sämtliche behandelten Harmoniemusikbearbeitungen als Studienpartituren (sogar mit angehängten kurzen kritischen Berichten) enthält, einen tiefen Einblick in die Bearbeitungspraxis Mozart'scher Kompositionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Seine kritischen Analysen belegen, dass nicht jeder Arrangeur tatsächlich in der Lage war, die divergenten Vorlagen klanglich in das enge Korsett der Harmoniemusikbesetzungen zu übersetzen. Aus der Feder eines Praktikers lesen sich diese Anmerkungen umso einleuchtender und nachvollziehbarer. Dass Heckl sich nur einführend und am Rande mit den Entstehungs- und Aufführungskontexten der Bearbeitungen auseinandersetzt, ist hier kein Mangel, sondern ermuntert gleichsam, auf Basis seiner Studien sich diesen Kontexten zu nähern und damit philologisch zu hinterfragen, warum derartige Arrangements überhaupt entstanden, wer ihre Auftraggeber waren und wo sie letztlich zur Aufführung kamen. Auch die Tatsache, dass zahlreiche Bearbeitungen in Druck gingen und damit ihrerseits weite Verbreitung fanden (bis nach Frankreich und darüber hinaus), sollte Ansporn genug sein, sich diesem Thema in Zukunft eingehender zu widmen. Heckls lesenswerte Dissertation, die in keiner Musikbibliothek fehlen sollte, legt hierfür einen eindrucksvollen analytischen Grundstein, zumal es der Autor bei seinen Recherchen geschafft hatte, in zahlreichen Archiven und Bibliotheken in ganz Europa bislang unbekannt oder als verschollen geltende Bearbeitungen, in der Regel als Autographie oder Abschriften, aufzuspüren.

Der Apparat des Textbandes enthält den Lebenslauf des Arrangeurs Johann Simon Hermstedt, Errata in der bestehenden Lite-

ratur sowie einen umfangreichen Personen- und Werkindex.

(Juni 2015)

Christian Storch

*RENATE WIELAND und JÜRGEN UHDE: Schubert. Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2014. 297 S., Nbsp.*

Das vorliegende Buch ist die dritte Publikation in einer Reihe von klavierpädagogischer Literatur, die die beiden Autoren als Resümee ihrer lebenslangen Beschäftigung mit Musikvermittlung am Instrument nun auch einem breiten Publikum zugänglich machen. Von Jürgen Uhde, der bereits 1991 verstorben ist, kennt man auch Analysen von Beethovens Klaviermusik, darunter alle 32 Sonaten, bei Reclam erschienen; Renate Wieland (\*1934) war seine Schülerin. Sie hat Texte aus dem Nachlass Uhdes, einige wenige bereits veröffentlichte gemeinsame Studien sowie eigene Texte, die nach Uhdes Tod „aus dem fortdauernden inneren Dialog“ (S. 7) und den gemeinsamen Erfahrungen erwachsen sind, sinnfällig zu einem Ganzen zusammengestellt. Der Bärenreiter-Verlag hat diesem Ganzen eine ansehnliche, erschwingliche und gut lesbare Form verliehen.

Inhaltlich umfasst das Buch sowohl zweihändige als auch vierhändige Klaviermusik Schuberts aus dessen letzten Lebensjahren. Neben der f-Moll-Fantasie, dem „Grand Duo“, dem „Divertissement über originale französische Themen“ sowie zwei Impromptus und den *Drei Klavierstücken* finden sich auch die vier späten Sonaten D 840, 845, 850 und 894 versammelt. Woran man jedoch bei dem Buchtitel „Späte Klaviermusik“ in erster Linie denkt – nämlich an die drei Großen Sonaten D 958–960, Schuberts einzigartiges Vermächtnis im Genre Klaviermusik –, bleibt ohne Kommentar ausgespart. Eine Besprechung dieser großformati-