

»Von der ersten zur zweiten Transkription«. Frühe Mozart-Bearbeitungen und der seltsame Fall der Sonate KV 570

Im vorliegenden Beitrag werden zunächst einige allgemeine Überlegungen zur musikalischen Bearbeitung angestellt, wovon manches zwar auf der Hand liegt, zugleich dennoch Voraussetzung ist, um Bearbeitungen der Werke Wolfgang Amadé Mozarts zu untersuchen. Anhand ausgewählter Beispiele früher Bearbeitungen werden mögliche Typen von Arrangements und potenzielle Gründe für ihre Entstehung näher beleuchtet. Im zweiten Teil des Beitrags wird am Beispiel der Sonate für Clavier KV 570 die Frage nach der Relevanz historischer Bearbeitungen für aktuelle Problemstellungen innerhalb der musikalischen Rezeptions- und Interpretationsforschung gestellt. In der Originalgestalt wurde diese erst viel später im Erstdruck veröffentlicht (Böhme [1830]) als ihre Bearbeitung für Clavier und Violine (Artaria [1796]). Dies wiederum korreliert mit der Rezeption dieser Sonate, die bis weit ins 20. Jahrhundert hinein vorwiegend in ihrer arrangierten Gestalt als Klavier-Violin-Sonate bekannt und verbreitet war. Ebenfalls früh wurde eine Bearbeitung für Streichquartettbesetzung veröffentlicht (Pleyel [1798]), deren zweiter Satz eine Vielzahl an Vortragsbezeichnungen enthält, und die aufgrund auffälliger Übereinstimmungen in ihrer Faktur auf den Artaria-Erstdruck als Sonate für Clavier und Violine und nicht auf Mozarts Originalfassung der Sonate zurückgehen dürfte.

In the first part of this paper, some general reflections on musical arrangements are made to examine adaptions of Wolfgang Amadé Mozart's works. Using selected examples of early Mozart arrangements, a typology of arrangements and possible reasons for their emergence are examined in some detail. In the second part, the Piano Sonata, K. 570 serves as an illustrative example with regard to the question of relevance of historical arrangements for current problems within the field of musical reception and interpretation research. The sonata was published in its original form much later (Böhme [1830]) than as an arrangement for piano and violin (Artaria [1796]); this correlates to the reception of the sonata. Until well into the 20th century, the piece was primarily known and widespread in its arranged form as a sonata for violin and piano. Another early publication is an arrangement for string quartet (Pleyel [1798]), the second movement of which contains a large number of performance markings. Given the striking similarity of the textures, it is likely that this version is based on the Artaria first edition as a sonata for piano and violin, rather than on Mozart's original version of the sonata.

Eng verquickt mit dem Nachdenken über das Phänomen der ›Bearbeitung‹ war im historischen Verlauf der Musikbetrachtung – und ist im Grunde immer noch ein Thema von ungebrochener Aktualität wie Brisanz – die Diskussion über ihren musikalischen, weiter gedacht gar: ihren eigenständigen künstlerischen Wert. Damit einhergehend stellt sich auch umfassender die Frage nach ihrer ›Existenzberechtigung‹, also überhaupt die Frage nach der Angemessenheit des Anspruchs, eine originale Komposition, das Werk in seiner idealisiert-angenommenen ›Originalgestalt‹ (die, mag sein, in einer platonischen Ideenwelt, schwerlich aber in der faktischen Realität der Musikwissenschaftlerin¹ bis ins kleinste Detail als Letztgültige rekonstruiert werden kann), zu modifizieren, fortzudenken, sogar substantiell zu verändern und damit als Grundlage zu nehmen für weitere und weiterführende künstlerische Schaffensprozesse.

Der Versuch, auch nur einen groben Überblick über den im Wandel der Jahrhunderte unterschiedlichen Stellenwert von musikalischen Bearbeitungen zu liefern oder auch auf unterschiedliche Erklärungsmodelle des Phänomens der musikalischen Bearbeitung als solcher im Detail einzugehen, würde bei weitem den Rahmen dieses Beitrags sprengen; der Blick der Zeitgenossen auf die Bedeutung von Bearbeitungen hat sich bekanntlich im Laufe der Musikgeschichte je nach Beschaffenheit des jeweils vorherrschenden musikalischen Werkbegriffs gewandelt. Ebenso wenig kann an dieser Stelle näher auf die Differenzierung zwischen den Begriffen ›Bearbeitung‹², ›Arrangement‹, ›Übertragung‹, ›Transkription‹, ›Parodie‹ oder ›Kontrafak-

1 Mit generisch gegenderten Substantiven sind im Folgenden stets alle denkbaren Charaktere (m/w/d) mitgemeint. Der sprachlichen Gerechtigkeit und Abwechslung halber werden an der einen oder anderen Stelle auch einmal *nur* weibliche Wortendungen angeführt (vgl. einen Gesetzesentwurf der österreichischen Justizministerin Alma Zadić aus dem Jahr 2023, der in rein weiblicher Form formuliert war, was bezeichnenderweise für einige Aufregung gesorgt hat); Bundesgesetz über die Flexible Kapitalgesellschaft (FlexKapGG), <https://www.ris.bka.gv.at/eli/bgbI/1/2023/179> (kundgemacht 30. 12. 2023, Stand 28. 10. 2024), § 27.

2 In der Bauer-Deutsch-Gesamtausgabe (BD) der Mozart'schen Korrespondenz kommt der Terminus ›Bearbeitung‹ im hier verwandten Sinne, soweit ich gesehen habe, ein einziges Mal in einem Brief Constanze Mozarts an André in Offenbach vom 21./27. Februar 1800 (BD 1285) vor: »So wie aus der Zauberflöte, Don Juan, Così fan tutte und Figaro vieles für Quintette arrangirt ist, wünscht das hiesige Publicum eine ähnliche bearbeitung des Idomeneo.« Und in seinem Eigenhändigen Werkverzeichnis verwendet Mozart das Partizip II »bearbeitet« zur Umschreibung seiner Arbeit an den Werken Händels für Baron van Swieten: »NB: im Monath März für Baron Suiten Händels Messias bearbeitet.« und »NB: im Monath Jullius Händels Caecilia und Alexandersfest für B: Suiten bearbeitet.« (BD 1096 und BD 1131). In Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* (Offenbach am Main: André [1802]) wird der Terminus ›Bearbeitung‹ ausschließlich als Synonym für die originäre Ausarbeitung eines musikalischen Gedankens gebraucht, nicht jedoch in

tur«, »Fantasie«, »Paraphrase« und »Reminiscence«, »(Klavier-)Auszug³, »Einstellung⁴ etc. sowie – in einem durchaus diskussionswürdigen weiter gefassten Sinn als Bearbeitung verstanden – »Variation« eingegangen werden. Sie alle beschreiben das Phänomen »Musik über Musik«⁵, werden in teils sich überschneidenden, teils voneinander abweichend schattierten Bedeutungs-facetten verwendet und kommen auch innerhalb dieses Tagungsbandes in vergleichbaren, wenn auch unterschiedlichen Kontexten vor. Im Sprachge-bräuch der Mozart-Zeit war jedenfalls die Bezeichnung »Arrangement« in der Bedeutung »Bearbeitung« überaus geläufig, was nicht zuletzt auch an den französischen Titelblättern vieler Ausgaben in der Formulierung »arrangé(e) pour« sichtbar wird.

Als Einstieg in die Thematik soll an dieser Stelle ein kleiner gedanklicher Umweg über Ferruccio Busonis Überlegungen zur musikalischen Bearbeitung vom Beginn des 20. Jahrhunderts dienen – nicht zuletzt, weil diese Aussagen aus einer Zeit stammen, in der die Beliebtheit der musikalischen Bearbeitung bereits ihren Zenit überschritten hatte.⁶ Von Busonis Hand sind nicht nur viele allgemein bekannte und nach wie vor im Konzertbetrieb gern gespielte Transkriptionen, etwa der Werke Johann Sebastian Bachs

der Bedeutung »Arrangement«. Ein Stichwort »Arrangement« sucht man darin allerdings ebenso vergebens. Auch in Johann Georg Sulzers *Allgemeine[r] Theorie der schönen Künste* (Leipzig: Weidmann und Reich 1771 und 1774) wird man bei der Suche nach diesen beiden Stichworten nicht fündig.

3 Von Interesse in diesem Zusammenhang erscheint der Umstand, dass aus bibliothekari-scher Sicht sowohl in der Regelung des Einheitssachtitels laut RAK-Musik als auch in der Regelung zum bevorzugten Titel in den RDA-Richtlinien Klavierauszüge im Sinne einer bloßen Reduktion der Stimmen *nicht* als Arrangements anzusehen und nur mit dem Aus-gabevermerk »Klavierauszug« zu verzeichnen sind. Die Einordnung als Arrangement wäre lediglich auf solche Auszüge, in denen am Original über die Reduktion hinaus wesentliche Eingriffe vorgenommen worden sind, als Spezialfälle anzuwenden (freundliche Mitteilung von Thomas Karl Schmid, Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozar-teum).

4 Auf den Titelblättern der Zeit in der Formulierung »eingerichtet für«.

5 Vgl. Klaus Schneider, *Lexikon »Musik über Musik«. Variationen – Transkriptionen – Hom-magen – Stilimitationen – B-A-C-H*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2004.

6 Gegenwärtig lässt sich in Teilbereichen des Konzert- und Tonträgerwesens durchaus eine Reetablierung der musikalischen Bearbeitung sowie ihre zunehmende Beliebtheit beim Pu-blizikum beobachten, sei es, dass historische Arrangements sozusagen wiederentdeckt und von namhaften Interpreten aufgeführt werden, sei es, dass renommierte Musiker besonders populäre Stücke für ihr eigenes Instrument oder für eine Instrumentengruppe arrangieren (lassen). Vgl. dazu auch Ulrich Leisinger (Bernadeta Czapraga, Rainer Schwob), *Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert*, in: *Mozartforum 2022*, Salzburg: Universität Mozarteum Salzburg 2022, S. 47–53, hier S. 51.

und Franz Liszts,⁷ überliefert, sondern auch heute nicht mehr so geläufige Arrangements von Mozart-Werken. Deren Untersuchung erwiese sich allerdings mit Blick auf musikästhetische Implikationen einerseits und andererseits aus Frageperspektive der Interpretationsforschung, gerade auch vor dem Hintergrund von Busonis theoretischen Schriften, als umso interessanter. Darunter finden sich sowohl Bearbeitungen in ›traditioneller‹ Besetzung, so z. B. eine Bearbeitung der als Ouvertüre bekannten Sinfonie in G-Dur KV 318 für Klavier⁸ oder die Transkription der *Zauberflöten*-Ouvertüre für Klavier zu vier Händen, als auch apartere Arrangements wie beispielsweise die Aufbereitung des sogenannten Gesangs der Geharnischten nicht im Klavierauszug (mit ›Gesang‹), sondern in eher ungewöhnlicher Manier als kurzes Klaviersolostück,⁹ das Edwin Fischer gewidmet ist – zur, wie es im Titel heißt, »Pflege des polyphonen Spiels«.¹⁰ Als weiteres bemerkenswertes Beispiel sei hier auch *Giga, Bolero & Variazione*¹¹ genannt, ein – laut Titel der Sammlung – »An die Jugend« gerichtetes Stück, in dem Busoni

7 Als Beispiel Liszt/Busoni, *Sechs Etüden nach Paganini* für Klavier, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1912]. In diesem konkreten Fall trifft der Rezipient*innenkreis sogar auf eine dreistufige Aufeinanderfolge musikalischer Inspiration und fremder Fortspinnung im künstlerischen Schaffensprozess: Liszt bearbeitet Paganini und wird wiederum von Busoni weiterbearbeitet.

8 Für Interpretationsforschung und Aufführungspraxis von Interesse erweist sich hieran etwa, dass Busoni, der zeitlich deutlich näher an der Mozart'schen Tradition steht als wir heutigen, die bei Mozart notierten Vorschläge, wenn sie seines Erachtens nach nicht kurz auszuführen sind, regulär als Sechzehntel notiert (z. B. zu Beginn des *Andante*, T. 3).

9 Schon im 19. Jahrhundert trifft man auf Bearbeitungen dieser Art, worauf Ulrich Leisinger, Bernadeta Czapraga und Rainer Schwob jüngst hinwiesen: »Kurios erscheint es heute, dass selbst Vokalwerke wie das Requiem nicht nur in Klavierauszügen, sondern auch in Fassungen für Klavier allein unter ›Hinweglassung der Worte‹ verbreitet wurden.« Ulrich Leisinger (Bernadeta Czapraga, Rainer Schwob), wie Anm. 6, hier S. 51.

10 Ferruccio Busoni, *Fünf kurze Stücke zur Pflege des polyphonen Spiels* BV 296 (»An Edwin Fischer«); Nr. 5 nach *Die Zauberflöte* KV 620, II/28, »Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden«, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1924], PN 29025.

11 Ferruccio Busoni, *Giga, Bolero & Variazione (nach Mozart)* BV 254, Nr. 3, in: *An die Jugend. Eine Folge von Klavierstücken*, Leipzig: J. H. Zimmermann 1909, PN 4757. Der Eintrag zu KV 574 in Mozarts Eigenhändigem Werkverzeichnis lautet: »Eine kleine Gigue für das Klavier. in das Stammbuch des Hr: Engel. kurfürst: Sächsischen HofOrganisten in Leipzig.«; vgl. Neal Zaslaw/Ulrich Leisinger (Bearb.), Miriam Pfadt/Ioana Geanta (Mitwirkung), *Köchel-Verzeichnis. Neuauflage 2024. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Wolfgang Amadé Mozart*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2024, Eintrag zu KV 492, Kommentar, S. 602. Von einem Interesse für die hiesigen Überlegungen erweist sich die Annahme Fellerers, dass sich bereits Mozart bei der Komposition seinerseits auf ein musikalisches Modell beziehe, nämlich der Gigue aus der Suite Nr. 8 in f-Moll HWV 433, von Georg Friedrich Händel, »deutlich« folge; Karl Gustav Fellerer, *Mozart und Händel*, in: Mjb 1953, S. 47–55, hier S. 48.

zunächst die Gigue in G-Dur KV 574 sowie den Ballo Nr. 25b aus dem 3. Akt von *Le nozze di Figaro* KV 492¹² nacheinander verarbeitet, um sie anschließend ineinander zu verweben.

Busoni hat in seinem weitreichenden *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* auch allgemein über das Phänomen der musikalischen Bearbeitung und dessen Implikationen reflektiert. In differenzierter Weise beleuchtet er vor allem den Vorwurf seiner Zeitgenossen, eine Bearbeitung wäre per se künstlerisch weniger ›wert‹ als die zugrundeliegende Originalvorlage, weil sie die Idee des Originalwerks verfälsche. Lässt man fürs Erste die gesamte hier breit mitschwingende Diskussion um die Begriffe ›Stück‹, ›Werk‹, ›Werkhaftigkeit‹ und ›Idee des musikalischen Kunstwerks‹ beiseite, eröffnen Busonis Überlegungen einige spannende Aspekte im Hinblick auf die musikalische Bearbeitung als solche:

»Notation« (›Scription‹) bringt mich auf Transcription: gegenwärtig ein recht missverstandener, fast schimpflicher Begriff. Die häufige Opposition[,] die ich mit ›Transkriptionen‹ erregte[,] und die Opposition[,] die oft unvernünftige Kritik in mir hervorrief, veranlassten mich zum Versuch, über diesen Punkt Klarheit zu gewinnen. Was ich endgültig darüber denke, ist: Jede Notation ist schon Transcription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick[,] da die Feder sich seiner bemächtigt[,] verliert der Gedanke seine Originalgestalt. [...] Der Einfall wird zu einer Sonate, oder einem Konzert [...]. Das ist ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zu einer zweiten Transcription ist der Schritt verhältnismässig kurz und unwichtig. Doch wird im Allgemeinen nur von der Zweiten Aufhebens gemacht. Dabei übersieht man, daß eine Transcription die Originalfaßung nicht zerstört, also ein Verlust dieser durch jene nicht entsteht. –«¹³

In pointierter Weise geht Busoni im Folgenden noch auf die Variationenform ein, die er als Sonderfall ebenfalls unter die musikalischen Bearbeitungen einreicht und an der seine Zeitgenossen – was er im Übrigen bemerkenswert findet –, anders als im Falle der Transkription, keinerlei Kritik übten:

»Merkwürdigerweise steht bei den ›Buchstaben-Treuen‹ die *Variationenform* in grossem Ansehen. Das ist seltsam, weil die Variationenform – wenn sie über ein

12 Dieser Ballo greift seinerseits die Nr. 19 aus Christoph Willibald Glucks Ballett *Don Juan WotG* 2A.2, den Fandango, auf, welcher wiederum auf einer spanischen Originalmelodie basiert.

13 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest: Schmidl 1907, S. 17 f.; Online-Edition, bearbeitet von Christian Schaper, in: *Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften*, hrsg. von Christian Schaper und Ullrich Scheideler, Berlin: Institut für Musikwissenschaft und Medienwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin 2016; <https://busoni-nachlass.org/D0200001> (Stand 24.10.2024).

fremdes Thema aufgebaut ist – eine *ganze Reihe von Bearbeitungen* gibt und zwar um so respektloser, je geistreicher Art sie sind.«¹⁴

Das Fazit, das Busoni aus der unterschiedlichen Behandlung von Bearbeitung versus Variationenform durch die zeitgenössische Rezeption zieht, ist gleichermaßen prägnant wie einprägsam: »So gilt die *Bearbeitung* nicht, weil sie an dem Original ändert; und es gilt die *Veränderung*, obwohl sie das Original *bearbeitet*.«¹⁵ Wenn auch Anna Valentine Ullrichs Feststellung zutreffen mag, dass Busoni eine genuin eigene Position zur Transkription vertrete bzw. seine Auffassung der Notenschrift als bereits erfolgte Transkription eines musikalischen Gedankens eigentlich dazu diene, weitere darauf aufbauende Transkriptionen als etwas zwar graduell, nicht aber als wesentlich davon Unterschiedenes zu rechtfertigen,¹⁶ so führen seine Überlegungen dennoch unmittelbar zur Frage hin, was denn unter dem Begriff ›Bearbeitung‹ überhaupt verstanden werden und wie dieses musikalische Phänomen sprachlich gefasst werden könnte, also mitten hinein in die Diskussion einer möglichen Definition von musikalischer Bearbeitung im Allgemeinen.

Marius Flothuis versteht darunter

»eine selbständige musikalische Schöpfung, die – unter Verwendung einer schon existierenden musikalischen Schöpfung – durch Änderung der ursprünglichen instrumentalen oder vokalen Mittel (oder beider), eventuell auch des kompositorischen Aufbaus, entsteht.«¹⁷

Auffällig ist bei Flothuis die sprachliche Betonung der »musikalischen Schöpfung«, also der eigenständigen kreativ-künstlerischen Hervorbringung auf beiden Ebenen, auf jener des Originals gleichwie auf jener der darauf aufbauenden Bearbeitung.

Ulrich Leisinger hat in seinem Artikel zum Stichwort »Bearbeitungen« im *Haydn-Lexikon* seinerseits eine konzise Definition des Begriffs dargelegt, die bereits alle wesentlichen Aspekte für weiterführende Überlegungen in sich trägt:

14 Ebd., S. 18 f., Hervorhebungen im Original.

15 Ebd., S. 18.

16 Vgl. Anna Valentine Ullrich, *Wiederholung und Kontrast: Musikalische Bearbeitungen als Prozesse der Sinnstiftung*, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9 (2006), S. 91–109, hier S. 100.

17 Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, Salzburg, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1969 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 2), zugl. Diss., Univ. Amsterdam 1969, S. 7.

»Von der ersten zur zweiten Transkription«

»Unter Bearbeitungen werden [...] alle Formen der Einrichtung einer präexistenten Komposition für ein anderes Medium verstanden, bei der die ursprüngliche Komposition in ihrer melodischen und harmonischen Substanz im Wesentlichen erhalten bleibt.«¹⁸

Und Gesine Schröder liefert im einschlägigen Artikel in der neuen MGG eine in der Formulierung detailreiche und auf viele Sonderfälle eingehende Definition, wobei die Detailliertheit der sprachlichen Ausformung vor allem auf die Machart, die Art und Weise, *wie* eine Bearbeitung kompositorisch-handwerklich durchgeführt werden kann, abzielt:

»Bearbeitung nennt man allgemein den Umgang mit einer (insb. mit einer schriftlich niedergelegten und veröffentlichten) Vorlage, der diese abwandeln, sie ergänzen, fertigstellen, rekonstruieren, verbessern, dekomponieren, neukomponieren, nachdichten oder ihr eine andere klangliche Façon leihen, sie einem anderen Genre oder Zweck anpassen kann; oft treten mehrere dieser Bearbeitungsformen gemeinsam auf. In ihrer qualitativen Veränderung nicht festlegbar, kann eine Bearbeitung die Vorlage ausdünnen oder anreichern, verfeinern oder vergröbern usw.; sie kann Neugestaltung oder eher aus-, auch umgestaltendes Handwerk sein.«¹⁹

Auch wenn im Rahmen des vorliegenden Beitrags eine Diskussion des Begriffs und Phänomens musikalischer Bearbeitungen à fond nicht geliefert werden kann, stechen dennoch in diesen exemplarisch angeführten Definitionen folgende Eckpunkte heraus: Um von einer musikalischen Bearbeitung sprechen zu können, braucht es eine präexistente Ausgangskomposition, die von einem*einer Musikverständigen oder Komponist*in in der Folge in einer bestimmten Art und Weise bearbeitet, modifiziert, transformiert wird (diese*r Musikverständige oder Komponist*in kann aber ident sein mit dem*der ursprünglichen Urheber*in – etwa wenn Mozart eigene Werke für eine andere Besetzung bearbeitet hat), wobei trotz aller Veränderung die ursprüngliche kompositorische Substanz bestehen bleibt. Zugleich sollte – dies zumindest die ästhetische Forderung, die praktische könnte darauf durchaus verzichten – die musikalische Bearbeitung jedoch einen gewissen Grad, der je nach den Gegebenheiten und dem konkreten Anlass unterschiedlich ausfallen kann, an selbständigem kreativem Input aufweisen.

18 Ulrich Leisinger, Art. *Bearbeitungen*, in: Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck (Hg.), *Haydn-Lexikon*, Laaber: Laaber 2010, S. 94–98, hier S. 94.

19 Gesine Schröder/Thomas Bösche, Art. *Bearbeitung*, darin: Gesine Schröder, *Zum Terminus*, in: *MGG Online* 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14193> (Stand 24.10.2024).

Karl Gustav Fellerer verweist in Zusammenhang mit Mozarts Bearbeitungen (eigener Werke) auf ein bedeutendes Moment, das gewissermaßen zur Umkehrung der Verhältnisse in der Bewertung des eigenständigen künstlerischen Wertes von Bearbeitungen führte:

»Im späten 18. Jahrhundert treten die Typenthemen, die ohne das Bewußtsein der Übernahme mehrfach bearbeitet werden, in den Vordergrund, bis eine immer stärkere Betonung einmaliger Erfindung und künstlerischer Gestalt in der Klassik ein neues Ideal gewinnen läßt.«²⁰

Daraus ergibt sich nach Fellerer ein wesentlich veränderter Stellenwert der musikalischen Bearbeitung. Während in der Barockzeit die »Neufassung des Bestehenden, die Allgemeingültigkeit bestimmter Ausdrucksformen, die im Vokalen [...] in der Figuren- und Affektenlehre ihre besondere Darstellung fanden« nicht als Bearbeitung in einem untergeordneten Sinn, sondern als selbstständiges Kunstwerk, das seine eigene Bedeutung hat, bestehen können,²¹ ändert sich zur Zeit der Klassik die Sicht auf die Bearbeitung präexistenten musicalischen Materials:

»Die Bearbeitung erhält damit eine andere Stellung. Sie erscheint als eine besondere, dem Original gegenüber minder geachtete Gattung, die vielfach Musikern dritten und vierten Grades von Verlegern übertragen wurde.«²²

Weiters sieht Fellerer in den Bearbeitungen des frühen 19. Jahrhunderts lediglich »äußerliche Arrangements«:

»Es ist bezeichnend, daß mit diesem Arrangement im frühen 19. Jahrhundert äußerliche Variationenwerke in Mode kommen als Versuch, im Nacheinander das gegebene Original neu zu beleuchten, nachdem die klangliche und geistige Neufassung eines Originals, wie in der Mehrfachkomposition der Barockmusik, verloren war.«²³

Demgegenüber entstehe, wenn beispielsweise Mozart eigene Werke bearbeite, »immer ein in sich geschlossenes neues Original, nicht eine äußerliche Transskription [sic] oder ein äußerliches Arrangement«.²⁴

20 Karl Gustav Fellerer, *Mozarts Bearbeitungen eigener Werke*, in: MJb 1952, S. 70–[76], hier S. 70.

21 Ebd.

22 Ebd., S. 71.

23 Ebd., S. 73.

24 Ebd., S. 76.

Geradezu gegengleich zur Einordnung ihres künstlerischen Wertes verhielt sich auf der anderen Seite gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die steigende Popularität von Bearbeitungen bedeutender Werke, die mitunter von – auch heute noch objektiv zu ermittelndem – minderwertigem künstlerischen Wert waren (natürlich existieren ebenso eine Vielzahl musikalisch höchst interessanter Arrangements aus der Feder bedeutender Bearbeiter).²⁵ Denn besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfreuten sich beim Publikum Bearbeitungen für gängige Besetzungen wie etwa Klaviertrio oder Klavier zu vier Händen großer Beliebtheit, indem sie ein breites Orchester- und Opernrepertoire der Interpretation in den eigenen vier Wänden überhaupt erst zugänglich machten.²⁶ Auch lässt sich mit Karl Gustav Fellerer feststellen: »Je beliebter etwa eine Arie war, desto häufiger wurden ihre Arrangements für die verschiedensten Besetzungen.«²⁷ In diesen Kreis gehört, wenn auch im Vergleich zu anderen derartigen Bearbeitungen sicherlich auf der virtuosen Seite angesiedelt, etwa die Ouvertüre aus Mozarts Oper *Così fan tutte* in der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Carl Czerny, die als Einzelnummer in der Reihe *Recueil des Ouvertures les plus célèbres* um 1826 im Verlag A. Diabelli & Comp. in Wien erschienen ist.²⁸ Aber auch Arrangements in für uns heute ziemlich exotisch anmutenden Kombinationen finden sich, wie die Paul Wranitzky zugeschriebene Bearbeitung der sogenannten Spatzenmesse KV 220, auf die John Rice aufmerksam gemacht hat, deren originale Besetzung in der Façon der sogenannten Kindersinfonie (»Berchtolds-Gaden Musick«)²⁹ um Kinderinstrumente erweitert ist.³⁰ Überaus beliebt waren auch Bearbeitungen für zwei Flöten; Wilhelm Klingenbrunner besorgte in den 1810er-Jahren eine ganze Reihe von Bearbeitungen von Mozart-Opern für diese

25 Im einen wie im anderen Fall sind Bearbeitungen in rezeptions- und interpretationsgeschichtlicher Hinsicht ein Untersuchungsgegenstand von lohnendem Interesse, an dem zugleich auch viel an Grundlagenforschung nachzuholen wäre.

26 Vgl. Flothuis, wie Anm. 17, S. 8.

27 Fellerer, wie Anm. 20, S. 75.

28 W. A. Mozart / Ouverture de l'Opéra: *Così fan tutte*. / (*Weibertreue.*) / Arrangée pour le Piano-Forte à 4 mains / par Charles Czerny (*Recueil des Ouvertures les plus célèbres* [...] 9), Wien: A. Diabelli & Comp. [um 1826], PN 2264; Exemplar in A-Sm, Rara 588/49 (RISM M 4753). Digitalisat des Exemplars in CZ-KRm, A 2939,9; <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/uuid:27a74ff4-8384-44f3-8797-713aeb1669e8> (Stand 27.10.2024).

29 Hildegard Herrmann-Schneider, *Edmund Angerer OSB (1740–1794) aus Stift Fiecht/Tirol: der Komponist der 'Kindersinfonie'?*, S. 23–38, hier S. 27.

30 Vgl. John A. Rice, *Adding birds to Mozart's 'Sparrow Mass': an arrangement with children's instruments by Paul Wranitzky*, in: *The choral journal* 46, H. 12 (Juni 2006), S. [22]–32.

Besetzung – etwa Auszüge aus *Così fan tutte*, eine Ausgabe, die 1817 in Wien bei Steiner und Compagnie erschien.³¹ Die Bearbeitung für diese Besetzung von *Le nozze di Figaro* erschien 1814 in der Chemischen Druckerey in Wien,³² wobei z. B. Bartolos Arie »La vendetta!« für Flöte arrangiert doch einigermaßen kurios erscheint. Ebenso waren auch Bearbeitungen für zwei Spazierstockflöten oder Csakans verbreitet; Diabelli hatte sogar eine eigene Abteilung von Kompositionen für einen oder zwei Csakans in seinem Verlagssortiment.³³ Goutiert wurde dies jedoch nicht von allen Musikkennern, wie sich aus der Rezension eines Konzerts mit Mozart-Bearbeitungen von Ignaz von Seyfried in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* aus dem Jahr 1826 herauslesen lässt:

»Man hat unser Zeitalter sprichwörtlich das arrangierende genannt, und viel für und wider dieses Arrangiren gesprochen. Jedenfalls ist es ein grosser Unterschied, ob man z. B. die Ouverture der *Zauberflöte*, des *Don Giovanni*, der *Vestale*, des *Freyschütz*, der *Olimpia*, *Jessonda* u. a. für ein Zveygespann von Flöten, Gitarren oder Czakans zuschneidet, oder ob dagegen Johann Nepomuk Hummel eine Beethovensche Riesen-Symphonie in ein vierhändiges Clavierstück umformt. In-dess auf die erste Weise nur Missgeburten zum Vorschein kommen, gestaltet sich auf letztere, durch kunstgeübte Hand, ein anerkanntes Meisterwerk zu einem Aehnlichen und dennoch verschiedener Art. Hier genügt nicht eine blosse Uebersetzung, sondern, was der vollen Orchestermasse zugetheilt war, muss nunmehr der Individualität eines einzelnen Instrumentes angeeignet werden.«³⁴

Daran offenbart sich auch eine Gegenläufigkeit in der Bewertung von Bearbeitungen durch einerseits die Kennerinnen und andererseits die Liebhaber. Was beim musikbegeisterten Publikum beliebt war, fand nicht automa-

31 *Cossi [sic] fan tutti [sic] / Oper mit Musik / von W: A: Mozart / Eingerichtet für zwey Flöten / von W: Klingenbrunner*, Wien: S. A. Steiner und Comp. [1817]; Exemplar in A-Sm, Rara 588/23 (RISM M 4766); Digitalisat: <https://permalink.obvsg.at/ism/AC13701612> (Stand 24. 10. 2024).

32 *Figaro / eine grosse Oper / von W: A: Mozart. / eingerichtet für zwey Flöten*, Wien: Chemische Druckerey [1814]; Exemplar in A-Sm, Rara 492/55 (RISM M 4450); Digitalisat: <https://permalink.obvsg.at/ism/AC13436745> (Stand 24. 10. 2024).

33 So etwa die Serie für Csakan solo *Mon plaisir – Ouvrage periodique pour le Csakan seule; Verzeichniss der Verlags-Musikalien von Anton Diabelli und Compagnie in Wien*, in: Alexander Weinmann (Hg.), *Verlagskatalog Anton Diabelli & Co.*, Wien: Krenn 1979 (Wiener Archivstudien Bd. 3), 1–55, hier S. 46.

34 *Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December*, in: AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826), Sp. 62–71, hier Sp. 64. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Andrea Klitzing im vorliegenden Band.

tisch die Zustimmung der Fachleute (und umgekehrt).³⁵ Heutzutage werden historische Bearbeitungen und Transkriptionen – stammen sie nicht aus der Feder bedeutender Komponisten wie Liszt, Brahms oder Busoni – eher leichtfertig als minderwertig und marginal abgetan.³⁶ Das hat auf der einen Seite allseits bekannte historisch gewachsene Gründe: je größer der Forscherdrang nach der gültigen Originalgestalt eines möglichst unverfälschten musikalischen Meisterwerks war, desto eher mussten Bearbeitungen davon, und darunter gerade solche, die bestimmte praktische Gegebenheiten bedienen wollten oder sich vor diesen mangels Alternativen zu beugen hatten, Misstrauen erregen. Mit dem Aufkommen historisch-kritischer Ausgaben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint der Siegeszug der musikalischen Bearbeitung fürs Erste gebrochen. Andererseits ging das Ausüben von Hausmusik durch Dilettanten (hier im besten Wortsinn und keineswegs wie im heutigen Sprachgebrauch vorherrschend despektierlich gemeint) stetig zurück; Musikliebhaberinnen greifen viel eher zum Tonträger mit der beliebig oft reproduzierbaren – im besten Fall geglückten – Originalaufnahme des Werks in seiner ›Originalgestalt‹, als dass sie dieses in einer Bearbeitung für das von ihnen erlernte Instrument erarbeiten. Damit fallen aber heutzutage auch einige wesentliche der möglichen Gründe für die Entstehung von musikalischen Bearbeitungen, wie sie Marius Flothuis aufgeführt hat,³⁷ überhaupt weg, nämlich wenn in früheren Zeiten Werke zwar über große Popularität verfügten, zugleich aber deren ursprüngliche Besetzung eine Aufführung oder auch nur das Studium in den eigenen vier Wänden verunmöglichte; oder wenn umgekehrt eine Bearbeitung dazu dienen sollte, ein künstlerisch wertvolles Werk einer breiteren Öffentlichkeit überhaupt erst zu präsentieren, es populär zu machen. Hingegen sind die von Flothuis genannten Aspekte »Rettung von Fragmenten oder unvollendeten Werken« oder die »Erweiterung des Repertoires ausführender Künstler oder Gruppen von Künstlern«³⁸ auch heute noch triftige Gründe für die Verfertigung ei-

35 Zu diesem komplexen Beziehungsgeflecht und den unterschiedlichen Bewertungen von Bearbeitungen vgl. ebd.

36 Anders die Einordnung allerdings, wenn zeitgenössische Solisten, die hoch in der Gunst des Publikums stehen, große Werke der Literatur eigens für ›ihr‹ Instrument (z.B. etwas ›Ausgefalleneres‹ wie Kontrabass, Bassstuba oder Mandoline) bearbeiten und in der Folge aufführen (siehe Anm. 6); da wird dann nicht mehr nach der Berechtigung oder Qualität dieser Bearbeitungen gefragt.

37 Flothuis, wie Anm. 17, S. 7–9.

38 Ebd., S. 8.

ner musikalischen Bearbeitung.³⁹ Ebenso bleibt die schöpferische Auseinandersetzung eines Komponisten mit den Werken anderer Komponisten, wie beispielsweise Mozarts produktive Annäherung an das Schaffen von Händel und Bach, nach wie vor ein wichtiger Beweggrund für das Entstehen wie auch die Aufführung einer musikalischen Bearbeitung.⁴⁰

Ein interessantes Beispiel für die Überlieferungsgeschichte einer Bearbeitung sind die Verwicklungen und nach wie vor einige offene Fragen rund um Mozarts Klaviersonate in B-Dur KV 570, deren Erstdruck in der Originalgestalt erst 1830 bei Böhme in Hamburg erschien,⁴¹ während eine Bearbeitung für Clavier und Violine bereits 1796 in Wien bei Artaria gedruckt wurde. Einer breiteren Öffentlichkeit war das Werk bis weit ins 20. Jahrhundert vor allem in dieser Fassung bekannt; die Neuausgabe des *Köchel-Verzeichnisses* 2024 trägt diesem Umstand in Form der Formulierung »auch bekannt als Sonate in B-Dur für Clavier und Violine« im Header des Eintrags Rechnung.⁴²

Im neunten Band der *Oeuvres complètes* von 1801 ist die Sonate mit einem bemerkenswerten Hinweis versehen:

»Nach Mozarts eigenem thematischen Catalog ist diese Sonate für das Clavier allein geschrieben. Da sie aber schon an mehrern Orten mit Begleitung einer Violine erschienen ist, und diese Stimme vielleicht später von Mozart noch dazu geschrieben worden seyn könnte, so hat man sie hier auch nicht fehlen lassen wollen.«⁴³

Augenfällig an dieser Formulierung ist vor allem der Konjunktiv »geschrieben worden sein könnte«, noch verstärkt durch das seinerseits relativierende »vielleicht später«, – im Subtext, so ließe sich interpretieren, ahnte der Herausgeber natürlich, dass diese wohl nachträglich hinzugefügte Violinstimme aufgrund ihrer Faktur und sonstiger Auffälligkeiten ziemlich wahrscheinlich nicht von Mozarts Hand stammte, sich aber zum damaligen Zeitpunkt gut zu verkaufen versprach.⁴⁴ Und tatsächlich findet sich bereits im

39 Vgl. hierzu detailliert auch Ulrich Leisinger (Bernadeta Czapraga, Rainer Schwob), wie Anm. 6, S. 49–52.

40 Vgl. Flothuis, wie Anm. 17, S. 9.

41 *Musikalischer Ehrentempel*, Heft 22, S. 2–9, zusätzlich mit Separatdruck: *Sonate (in B) für Piano Forte*, Hamburg: Böhme [1830] (RISM M 6876).

42 *Köchel-Verzeichnis*, wie Anm. 11, Eintrag zu KV 570, Kommentar, S. 700.

43 *Oeuvres complètes* IX: *V Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagnement d'un Violon / par W. A. Mozart*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1801].

44 Nachdem die *Oeuvres complètes* vor allem praktischen Zwecken dienen sollten und der größte Teil der Ausgaben nur in Stimmen gedruckt wurde (vgl. *Köchel-Verzeichnis*, wie Anm. 11, Vorspann, S. VII.), mag bei der Vermarktung die wirtschaftliche Überlegung mit



Abb. 1: Erstdruck in der Bearbeitung als Sonate für Clavier und Violine, Wien: Artaria [1796] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/5; wie Anm. 45), Titelblatt

Artaria-Erstdruck von 1796⁴⁵ diese Fassung für Clavier und Violine, wobei gerade auch durch die Formulierung des Titels *Sonata per il clavicembalo o piano-forte con l'accompagnamento d'un Violino* (siehe Abb. 1), wie Ernst Herttrich festgestellt hat, »die Version mit Violine [...] als Original-, nicht etwa nur als Alternativfassung dargestellt« wird.⁴⁶ Unklar bleibt, wer der Urheber der dort abgedruckten Violinstimme ist. Karl Heinz Füssl und Heinz Scholz vermuteten, worauf Getraut Haberkamp verweist,⁴⁷ als Komponis-

hineingespielt haben, dass eine Sonate für Clavier und Violine zu Hausmusikzwecken einen größeren Abnehmerinnenkreis erreichen könnte als nur das Pianistenpublikum.

45 *Sonata per il clavicembalo o piano-forte con l'accompagnamento d'un Violino*, op. [hs.] 40, Wien: Artaria [1796], PN 663; Exemplar in A-Sm, Rara 570/5 (RISM M 6872); Digitalisat: <https://permalink.obvsg.at/ism/AC16425575> (Stand 24. 10. 2024).

46 Ernst Herttrich, Vorwort, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Klaviersonate B-dur KV 570*, München: Henle 2013, S. [II]. Herttrich streicht in diesem Zusammenhang auch den bemerkenswerten Titelzusatz »avec Violon obligé« im 1797 bei André veröffentlichten Nachdruck heraus (ebd.).

47 Vgl. Gertraut Haberkamp: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie*, 2 Bde., Tutzing: Schneider 1986 (Musikbibliographische Arbeiten 10/1–2), Textband, S. 322.

ten Johann Georg Anton Mederitsch; in Köchel-Einstein ist vermerkt: »Mit einer offenbar [AE, S. 1032: wahrscheinlich] nicht von Mozart herrührenden akkompagnierenden Violinstimme gedruckt. Diese stammt vermutlich (? – s. [iehe] jedoch Artarias Ausgabe!) von André, der auch die Bearbeitung der Sonate als Streichquartett durch Pleyel veröffentlicht hat«⁴⁸. Einstein führt an anderer Stelle aus, die Fassung mit Violine sei »bei aller Anspruchslosigkeit doch mit so leichter Hand gemacht [...], daß sie sehr wohl von Mozart selbst herrühren könnte«⁴⁹ – man beachte aber auch in dieser Formulierung Einsteins den Konjunktiv.⁵⁰ Überhaupt charakterisiert er dort die »Kleine Sonate« als »eins der seligsten Werke Mozarts [...], vielleicht der ausgeglichenste Typus, das Ideal seiner Klaviersonate«.⁵¹

Mozarts Angabe im *Verzeichniß aller meiner Werke*, seinem sogenannten Eigenhändigen Werkverzeichnis, das er ab 1784 pflegte, ist jedenfalls, worauf sich auch der oben angeführte Hinweis in den *Oeuvres complètes* bezieht, eindeutig. Dort hat er im Februar 1789, allerdings ohne genaue Datumsangabe, eingetragen: »eine Sonate auf klavier allein.« Dies wird auch durch die erhaltenen Bruchstücke des Autographs untermauert.⁵²

48 KV^{3a} = Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts [...]*, 3. Auflage, bearbeitet von Alfred Einstein, mit einem Supplement »Berichtigungen und Zusätze« von Alfred Einstein, Ann Arbor, MI: Edwards 1947, Eintrag zu KV 570, Anmerkung, S. 719. Zwar hat André in Offenbach tatsächlich 1798 einen Sammelband mit drei Clavier-Violinsonaten Mozarts in Streichquartettbearbeitungen unter dem Titel *Trois Quatuors nouveaux pour deux Violons, Alto et Basse: Op: 64 [...] Mis au jour par Pleyel* herausgebracht (<https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at-at-moz:2-70129>; Stand 03.11.2024), es handelt sich dabei aber um einen Nachdruck der im selben Jahr in Paris durch Pleyel veröffentlichten Ausgabe (auffällig sind im Vergleich der beiden Drucke lediglich die voneinander abweichenden Opuszahlen, 37 bei Pleyel und 64 bei André, bei ansonsten gleichem Inhalt). Des Weiteren ist Pleyels Urheberschaft dieser Bearbeitung für Streichquartett fraglich, zumindest ausgehend von der Titelformulierung; vgl. dazu den Beitrag von Armin Brinzing im vorliegenden Band sowie siehe hier Anm. 71.

49 Einstein, *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*, Fischer Taschenbuch Verlag 2005, S. 268.

50 Bemerkenswert auch der Werbetext zur Urtext-Ausgabe von KV 570 auf der Homepage des Henle Verlags, wo von der Violinsonate als einer »Fassung, die gar nicht schlecht anzuhören« sei, zu lesen ist. Und weiter: »Hätten wir nicht Mozarts Handschrift der Klaviersonate (allerdings nur in Bruchstücken) sowie seinen Eintrag in das eigenhändige Werkverzeichnis [...], könnte man meinen, diese B-dur-Sonate existiere als authentisches Zwillingsspaar (mit und ohne Violinbegleitung).« <https://www.henle.de/de/Klaviersonate-B-dur-KV-570-HN-398> (Stand 22.10.2024).

51 Einstein, wie Anm. 49, S. 266.

52 Dieses ist unvollständig überliefert, erhalten sind lediglich T. 65–209 des ersten Satzes; vgl. Kritischer Bericht zu W. A. Mozart, *Klaviersonaten*, Bd. 1 und 2 (NMA IX/25), vorgelegt von Wolfgang Rehm, Bärenreiter: Kassel [u.a.] 1998, S. 171, und für weitere Angaben zum Verbleib der verschollenen Teile *Köchel-Verzeichnis*, wie Anm. 11, Autograph, S. 699f.

Angeregt durch Hans Eppsteins Überlegungen,⁵³ hat sich Karl Marguerre ebenfalls der Frage nach dem ›unglücklichen‹ Rezeptionsschicksal der Klaviersonate KV 570, die auch von Mozart-Kennern wiederholt als pädagogisches Anfängerstück abgetan wurde,⁵⁴ gewidmet und weist darauf hin, die »Aufbereitung« durch Ergänzung einer Violinstimme in der Erstausgabe sei von den Zeitgenossen offenbar »als so notwendig [...] empfunden« worden, dass die Sonate »in allen Ausgaben der Zeit (Breitkopf, Haslinger, André, Simrock, Peters)« unter den Violinsonaten aufgeführt wurde.⁵⁵ Sogar bis in die 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts »spukt[e]«⁵⁶ die Sonate unter den Geigensonaten; sie tauchte erst nach 1920 überhaupt in den Gebrauchsausgaben der Klaviersonaten auf (erst Peters, später dann bei Henle), so Marguerre weiter⁵⁷, der bekräftigt: »In der Tat: die Geigenstimme ist mit Sicherheit nicht von Mozart« und dies wie folgt begründet:

»Diese Violinsonate ist ein Mißverständnis – ein grobes überdies; denn die Ergänzung ist nicht nur unnötig, sondern schlecht, ein Verbrechen an einem der zartesten Gebilde aus Mozarts Hand.«⁵⁸

Argumentativ festmachen lässt sich ein solches ästhetisches Missverständnis relativ leicht am Beispiel der hinzukomponierten Dreiklangszerlegungen im kontrastierenden Mollteil des 2. Satzes *Adagio* (T. 13–27; siehe Abb. 2), die den originalen Charakter der Stelle in einer Art Pseudo-Virtuosität übertünchen und bis zur Unkenntlichkeit verschleiern.

53 Hans Eppstein, *Warum wurde Mozarts KV 570 zur Violinsonate?*, in: *Die Musikforschung* 16 (1963), H. 4, S. 379–381.

54 Vgl. ebd., S. 379, sowie Karl Marguerre, *Mozarts B-Dur-Sonate KV 570 auf das Klavier allein*, in: *Musica* 25 (1971), Nr. 4, S. 361–363, hier S. 361 und S. 363.

55 Marguerre, wie Anm. 54, hier S. 361.

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Ebd.



Abb. 2: Erstdruck in der Bearbeitung als Sonate für Clavier und Violine, Wien: Artaria [1796] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/5; wie Anm. 45), Violinstimme, *Adagio*

Ganz gleich, wie schön, akkurat, musikalisch-ansprechend eine Geigerin diese Passagen zu spielen versucht, ganz gleich, ob es ihr auch gelingen mag – die berückende Schönheit des Mozart'schen Originals, gerade in seiner auf die Spitze getriebenen fragilen Einfachheit, im Eigentlichen von höchster Konzentration im Ausdruck,⁵⁹ ist in jedem Fall für die je aktuelle

59 Vgl. Stephan Heuberger, *Die Komplexität im Einfachen*, in: Annette Kreutziger-Herr (Hg.), unter Mitarbeit von Katrin Losleben: *Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 159–168, der anhand des dritten Satzes der Sonate KV 570 eindrucksvoll nachgewiesen hat, wie Mozart »gerade in diesem Werk [...] tiefere Einblicke in sein kompositorisches Denken und eine Komplexität vermittelt, die sich erst bei sehr genauer Wahrnehmung eröffnet« (S. 159). Und weiter: »Ähnlich wie aus einem ‚Kippbild‘ je nach Sichtweise völlig verschiedene Gestalten lesbar sind, erlaubt der Notentext hier unterschiedliche Möglichkeiten der musikalischen Wahrnehmung. Es handelt sich hier um eine Form der Komplexität, die sich in keiner Weise in einem sichtbar ‚komplizierten‘ Text niederschlägt, sondern erst auf Ebene des Wahrnehmens deutlich wird, sensiblen Interpreten aber keinesfalls verborgen bleibt. Diese stehen dann oft vor der rätselhaften Erkenntnis, dass Mozart unheimlich ‚schwer‘ zu spielen ist, was sich aber kaum am ‚leichten‘ Notentext konkretisieren lässt.« (Ebd., S. 161 f.). Auf Ähnliches zielt auch die resümierende Formulierung Karl Marguerres mit Blick auf KV 570: »Diese Zeilen sollten zeigen, daß die

Zuhörerschaft verloren.⁶⁰ Hier ›stört‹ das Hinzukomponierte in der Bearbeitung eindeutig ein geglücktes Rezeptionserlebnis des bestehenden Kunstwerks, ja verunmöglicht es geradezu. In dieser Bearbeitung finden sich etliche weitere Stellen, anhand derer Ähnliches exemplifiziert werden kann.⁶¹ Als einige wenige weitere prägnante Beispiele seien genannt z. B. gleich zu Beginn des Kopfsatzes (siehe Abb. 3) die Hinzufügungen in der Violine als eine Art musikalisches Füllmaterial, in T. 5 und T. 9 die im vorgeschriebenen *sfp* unpassend aus den Akkorden in der linken Hand des Klaviers in der Geigenstimme verdoppelten, gehaltenen Doppelgriffe auf der kleinen Septime der Dominante, in T. 11 und dann ab T. 30 nichtssagende Achtel-Dreiklangszerlegungen, die offenbar respondierend zu den Achtelbewegungen in T. 29, 31 und 33 in der rechten Hand des Klaviers gedacht sind; und ab T. 35 auftaktig Viertelrepetitionen auf den Schlägen. In T. 42 schließlich ein kanonisch zum Einsatz in der linken Hand des Klaviers in T. 41 geführter, hinzuerfundener Violinpassus, der die originale Gegenstimme geradezu unkenntlich macht, ›erdrückt‹, wie Marguerre es treffend formuliert.⁶²

Die weiter oben beschriebene ›Verschlimmbesserung‹ des Mollteils im *Adagio* durch den Bearbeiter allerdings wirkt sich ästhetisch wahrscheinlich am gravierendsten aus, indem sie tatsächlich die gesamte Architektur, Wirkung und Innerlichkeit dieses Satzes von außergewöhnlichem Ausdrucksgehalt ›zer-stört‹. Die Reduktion aufs Äußerste in Mozarts Original wird hier unsachgemäß gefüllt, überfüllt und füllig überspielt. Oder in den Worten Marguerres: »Indes der Bearbeiter von 1796 an der Klavierstimme nichts ändert, dafür aber, im Bestreben jede, aber auch jede ›Lücke‹ auszufüllen, das Hören des Originals unmöglich macht.«⁶³ Die zugrunde gelegte Klavier-

B-dur-Sonate[,] auch wenn das Ganze der Form und – an einigen Stellen – der Klaviersatz ungewohnt erscheinen, alles andere ist als ein pädagogisches Nebenprodukt. Auch diese Sonate, die aus Mozarts leidvollsten Jahren stammt, ist die ›Frucht mühsamer Arbeit‹. Nichts ist mühsamer als das Leichte, als das Vollkommene.« (Marguerre, wie Anm. 54, S. 363).

60 Natürlich kann eine geglückte Rezeption des Kunstwerks stets auch an der je aktuellen Aufnahmefähigkeit der Rezipient*innenschaft scheitern, aus welchen Gründen auch immer: mangelnde Bereitschaft sich darauf einzulassen, Müdigkeit, Störfaktoren von außen (durchdringender Straßenlärm beispielsweise, der zwar nach John Cage durchaus zur Umgebungsstille zu rechnen ist, dennoch die Aufnahme solcher musikalischer Hervorbringungen, die einem traditionellen ästhetischen Verständnis der Trennung von Wirklichkeit und künstlerischer Nachahmung entspringen und einer Stille der Umgebung als Hintergrund, vor dem sie sich abheben, bedürfen, empfindlich stören kann) ... – hier sei aber der Einfachheit halber von optimalen Rezeptionsbedingungen ausgegangen.

61 Vgl. Marguerre, wie Anm. 54, *passim*.

62 Ebd., S. 363.

63 Ebd.



Abb. 3: Erstdruck in der Bearbeitung als Sonate für Clavier und Violine, Wien: Artaria [1796] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/5; wie Anm. 45), Violinstimme, *Allegro*

sonate wird damit zwar nicht zerstört,⁶⁴ aber zumindest deren Rezeption durch die Hörerin verunmöglicht.

Das neue Köchel-Verzeichnis resümiert mit Blick auf eine mögliche Authentizität der später hinzugefügten Geigenstimme: Deren Echtheit werde »in der Literatur kontrovers diskutiert; im Vergleich zur Sonate in F-Dur KV 547/KV 547a, die ebenfalls in zwei Versionen überliefert ist, erscheint die Partie für Violine sehr unselbständige und mechanisch, was gegen WAMs Autorschaft spricht.«⁶⁵ Meines Erachtens ist es nicht bloß dieses Moment eines Unselbständigen und Mechanischen, das gegen eine Autorschaft Mozarts spricht, sondern vielmehr eine künstliche Hinzufügung von etwas, die das Original keinesfalls ›braucht‹, weil Mozarts Sonate, frei nach Eduard Mörike, als Schönes in sich selbst selig scheint.

Hans Eppstein weist mit Blick auf die Rezeption der Sonate auch auf den bemerkenswerten Umstand hin, dass »erst neuerdings, im Goldenen

⁶⁴ Siehe Anm. 13.

⁶⁵ Vgl. auch Herttrich, wie Anm. 46, S. [II].

Zeitalter der Urtextausgaben, [...] die Originalgestalt definitiv herausgestellt [wurde], und da das Werk in der allgemeinen Vorstellung weniger abgenutzt ist als die Mehrzahl der übrigen Klaviersonaten, [...] sie in letzter Zeit ziemlich viel gespielt [wird], auch öffentlich.«⁶⁶ Eppstein eröffnet, abgesehen von seinen Überlegungen zur vormals kontroversen Diskussion um die nicht authentische Violinstimme, noch einen anderen Schauplatz der Betrachtung. Nach Gründen für die große Popularität der Klavier-Violin-Bearbeitung suchend fragt er sich, ob »dieses schöne Adagio überhaupt ein normales Klavierstück« sein könne; und weiters: »Ist der langsame Satz der Sonate die – schnell erledigte – Umarbeitung einer übriggebliebenen Skizze zum Mittelsatz eines Konzertes, vielleicht gar zu KV 491?«. Sollte man in die hiesigen Überlegungen vielleicht noch das Klavierkonzert in c-Moll, im *Verzeichnuß* datiert auf den 24. März 1786, miteinbeziehen?⁶⁷

Nachdem nur Teile des ersten Satzes von KV 570 in der Originalgestalt für Clavier im Autograph erhalten sind, ist der Notentext der NMA im zweiten und dritten Satz, was die Dynamik anbelangt, völlig unbezeichnet. An dieser Stelle kommt eine weitere Bearbeitung der Sonate ins Spiel: 1798⁶⁸ – und damit zwei Jahre nach dem Erstdruck bei Artaria und 32 Jahre vor der Veröffentlichung in der Originalgestalt bei Böhme – erschien bei Pleyel in Paris eine Bearbeitung für Streichquartett mit dem verkaufsträchtigen (wenn auch irreführenden)⁶⁹ Titel *Trois quatuors nouveaux pour deux violons, alto et basse par Mozart*⁷⁰. Einstein geht davon aus, dass Ignaz Pleyel selbst diese Bearbeitungen vorgenommen hat, es lassen sich aber auch

66 Eppstein, wie Anm. 53, S. 379.

67 – – – Da wirken mögliche Beziehungen und Verhältnisse der einzelnen Bearbeitungen zueinander fast schon wie eine ›mise en abyme‹, die schwindlig macht. – – – Eine Verwandtschaft der beiden Werke sehen übrigens auch Paul und Eva Badura-Skoda: »Die c-Moll-Episode dieses Satzes, der in Rondoform (oder fünfteiliger Liedform) gebaut ist, ist eng mit der c-Moll-Stelle des Mittelsatzes aus dem Klavierkonzert KV 491 verwandt; Takt 14 ist ein fast wörtliches Zitat daraus.« Paul und Eva Badura-Skoda, *Mozarts Klaviersonaten*, <https://www.henle.de/de/Mozart-Klavierssonaten/> (Stand 22. 10. 2024).

68 Zur bibliothekarischen Herangehensweise diese Ausgabe betreffend siehe den Beitrag von Armin Brinzing im vorliegenden Band.

69 Brinzing weist darauf hin, dem Katalogsat der Bibliotheca Mozartiana sei auch zu entnehmen, »dass es sich keinesfalls um, wie auf dem Titelblatt behauptet, ›neue‹ Werke handelt (was Jahre nach dem Tod des Komponisten auch erstaunlich wäre), sondern um erstmals publizierte Streichquartett-Bearbeitungen«. Ebd.

70 *Trois quatuors nouveaux pour deux violons, alto et basse par Mozart*, op. 37, Paris: Pleyel [1798], PN 139 = KV^{1–3} Anh. 167; Exemplar in A-Sm, Rara 570/2 (RISM M 6922), Digitalisiert: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-73769> (Stand 24. 10. 2024).

Gründe finden, die dagegensprechen.⁷¹ In diesem Sammeldruck auch enthalten sind die original für die Clavier-Violin-Besetzung geschriebene Sonate in A-Dur KV 526, die Mozart am 24. August 1787 in sein *Verzeichnüss* als »Eine klavier Sonate mit begleitung einer Violin« eingetragen hat, und die Sonate in Es-Dur KV 481, mit gleichlautendem Eintrag von Mozart, datiert auf den 12. Dezember 1785. Einiges spricht dafür, dass es sich im Fall von KV 570 um eine Bearbeitung der Bearbeitung für Clavier und Violine für die Besetzung Streichquartett und nicht um die Bearbeitung der Mozart'schen Originalfassung für Clavier handelt. Denn etliche der weiter oben exemplarisch beschriebenen Aspekte der Clavier-Violin-Bearbeitung, gerade im ersten Satz, sind auch in diese Fassung für Streichquartett übernommen worden (siehe Abb. 4). Denkt man Ferruccio Busonis eingangs angeführtes Interpretationsmodell einer musikalischen Bearbeitung als zweiter Transkription des Originals konsequent weiter, dann wäre das bei Pleyel veröffentlichte Streichquartettarrangement als Bearbeitung der Klavier-Violin-Fassung nicht nur eine zweite, sondern gar eine dritte Transkription des Originals.

Im 2. Satz *Adagio* der Streichquartett-Version findet sich eine Vielzahl an Spielanweisungen die Dynamik betreffend (siehe Abb. 5). Zugleich gehen diese weit über die Vortragsbezeichnungen in der Bearbeitung für Clavier und Violine hinaus – denn auch im Erstdruck der Sonate von 1796 gibt es im *Adagio* nur vereinzelt einschlägige Angaben, etwa die Spielanweisung *dol[ce]*⁷² zu Beginn des Satzes und das *subito pp* in T. 20 sowie das *p* auf der dritten Viertel des letzten Taktes (siehe Abb. 2).⁷³ So können gerade die überaus differenzierten Anweisungen in der Bearbeitung Aufschluss über Usancen und Geschmacksvorlieben der damaligen Rezeption der Sonate geben. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist z. B. eine Stelle im zweiten Satz (T. 43), zu der in der NMA vermerkt ist: »Hier kann ein kurzer Eingang gespielt werden.«⁷⁴ In der Bearbeitung für Streichquartett ist dieser bereits ausgeschrieben (Vl. I, T. 24, letzte Viertel).⁷⁵

71 Siehe Anm. 48.

72 In den *Oeuvres complètes* von 1801 als »*dolce*« aufgelöst.

73 Letztere Anweisungen sind beide entsprechend in den *Oeuvres complètes* zu finden.

74 W. A. Mozart, *Klaversonaten*, Bd. 2, vorgelegt von Wolfgang Plath/Wolfgang Rehm, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1986 (NMA IX/25), Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1986, S. 142, Anm.

75 Die unterschiedlichen Taktzahlen sind der Weglassung des Mollteils in der Bearbeitung für Streichquartett geschuldet, siehe unten.

»Von der ersten zur zweiten Transkription«

Abb. 4: Bearbeitung für Streichquartett, Paris: Pleyel [1798] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/2; wie Anm. 70), *Allegro*

Während allerdings in der Fassung für Klavier und Violine der Mollteil des *Adagio* in der oben erläuterten Weise verunstaltet ist, fehlt er in der bei Pleyel erschienenen Bearbeitung für Streichquartett überhaupt.⁷⁶ Viel ließe sich über die Gründe reflektieren, warum hier gerade dieser Mollteil, der laut Eppstein, wie wir gesehen haben, möglicherweise auf das Klavierkonzert in c-Moll und dessen ebenfalls in Es-Dur stehenden langsamem Mittelsatz, verweist (und wenn auch nur im Gestus), ausgelassen wurde.⁷⁷ Vielleicht

76 Vgl. hierzu den Beitrag von Ulrich Leisinger im vorliegenden Band, der darauf hinweist, dass bereits »die Auslassung von ganzen Taktgruppen für das Verständnis eines Arrangements relevant sein [dürfte]«. Umso mehr von Bedeutung ist demnach die Auslassung eines ganzen Teilstücks einer Komposition, gerade wenn sie von kontrastierendem Charakter ist.

77 Vgl. Eppstein, wie Anm. 53, S. 381.



Abb. 5: Bearbeitung für Streichquartett, Paris: Pleyel [1798] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/2; wie Anm. 70), *Adagio*

wollte der Bearbeiter seinem Publikum ein bestimmtes Mozart-Bild musikalisch vermitteln, wollte beispielsweise einem Adressatenkreis, der ihm vor schwiebte, einen anmutig tändelnden, leicht-heiteren Mozart präsentieren, der zwar zur gefälligen Unterhaltung dienen sollte – nicht aber zu mehr. Oder aber eine ganz banale Erklärung: die Dreiklangszerlegungen erschienen ihm für sein Zielpublikum technisch zu schwer auszuführen. Oder aber ein ästhetischer Gesichtspunkt: auch er fand die Ausführung dieser Stelle in der Bearbeitung für Clavier und Violine nicht geglückt.

Am Beispiel von Wolfgang Amadé Mozarts Sonate für Clavier KV 570 zeigt sich, wie aufschlussreich (historische) Bearbeitungen als Untersuchungsgegenstand für die Musikforschung sein können: sie bergen mitunter Hinweise darauf, wie die eine oder andere Stelle – vielleicht im Rückschluss *auch* des Originals – ausgeführt worden sein *könnte*. So erlaubt die Untersuchung von Arrangements nicht nur, wie Ulrich Leisinger, Bernadeta Czapraga und Rainer Schwob an anderer Stelle ausgeführt haben, »wichtige Rückschlüsse auf die Verbreitung und die Beliebtheit von Mozarts Musik im 19. Jahr-

»Von der ersten zur zweiten Transkription«

hundert«,⁷⁸ sondern verspricht, auch in Zukunft relevante Forschungsergebnisse mit Blick auf die Interpretationsgeschichte und Aufführungspraxis zu liefern. Dieses Versprechen einzulösen, indem man in Gestalt musikalischer Bearbeitungen »eine wichtige, wenn auch bislang stark vernachlässigte Komponente der Mozart-Rezeption«⁷⁹ näher beleuchtet, wäre demnach eines der Desiderate künftiger Mozart-Forschung in Wissenschaft und künstlerischer Praxis und vor allem in der wechselseitigen Durchdringung von beidem.

Auf einer übergeordneten Ebene der Betrachtung schließt sich damit zugleich in gewisser Weise der Kreis zu den eingangs zitierten Überlegungen Ferruccio Busonis. In pointierter Weise fasst er zusammen:

»Auch der Vortrag eines Werkes ist eine Transcription, und auch dieser kann – er mag noch so frei sich geben – niemals das Original aus der Welt schaffen. – Denn das musikalische Kunstwerk besteht, vor seinem Er tönen und nachdem es vorübergeklungen, *ganz* und *unversehrt* da. Es ist zugleich in und außer der Zeit und sein Wesen ist es, das uns eine greifbare Vorstellung des sonst ungreifbaren Begriffes von der *Idealität der Zeit* geben kann.«⁸⁰

78 Ulrich Leisinger (Bernadeta Czapraga, Rainer Schwob), wie Anm. 6, S. 49.

79 Ebd.

80 Busoni, wie Anm. 13, S. 18.

