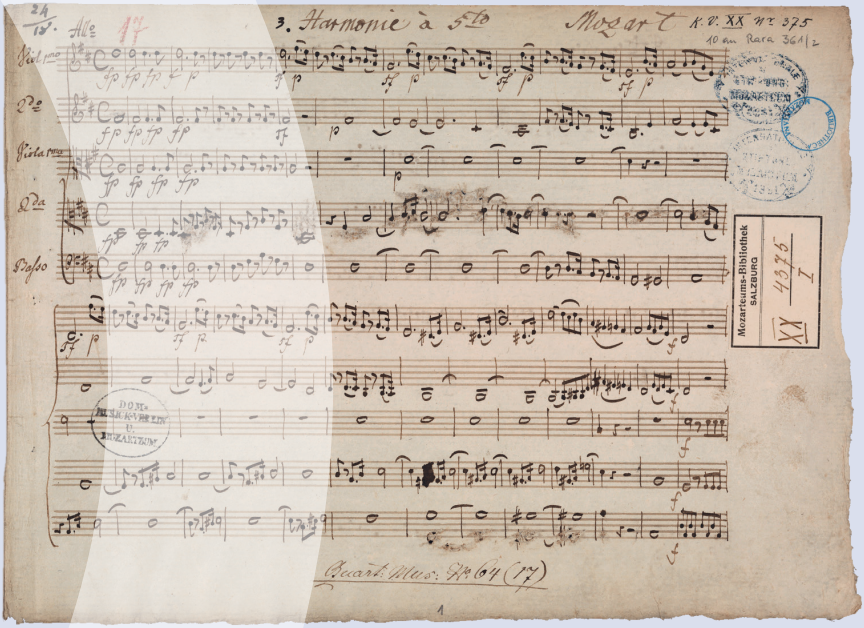
KLANG REDEN

rombach wissenschaft



Bernadeta Czapraga / Ioana Geanta /
Ulrich Leisinger / Rainer J. Schwob (Hg.)

Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Quellen, Rezeptionsgeschichte, Aufführungspraxis

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bernadeta Czapraga / Ioana Geanta /
Ulrich Leisinger / Rainer J. Schwob (Hg.)

Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert
Quellen, Rezeptionsgeschichte, Aufführungspraxis

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE *klang-reden*
Schriften zur Musikalischen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte

herausgegeben vom Institut für Musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität Mozarteum Salzburg

Band 28

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bernadeta Czapraga / Ioana Geanta /
Ulrich Leisinger / Rainer J. Schwob (Hg.)

Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Quellen, Rezeptionsgeschichte, Aufführungspraxis

rombach wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf dem Umschlag: W. A. Mozart, Parthia (Serenade) in Es für Bläserensemble KV 375, Bearbeitung für Streichquintett aus der Offizin von Johann Traeg, S. 1; Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum (A-Sm), Rara 361/2,17, mit freundlicher Genehmigung

Mit freundlicher Unterstützung der Universität Mozarteum Salzburg und der Internationalen Stiftung Mozarteum

Die Abbildungsrechte sind nach bestem Wissen und Gewissen geprüft worden. Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird um Mitteilung des Rechteinhabers gebeten.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

1. Auflage 2024

© Bernadeta Czapraga, Ioana Geanta, Ulrich Leisinger, Rainer J. Schwob (Hg.)

Publiziert von
Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden
www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

Onlineversion
Nomos eLibrary

ISBN (Print): 978-3-98858-104-4
ISBN (ePDF): 978-3-98858-105-1

DOI: https://doi.org/10.5771/9783988581051

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inhalt

Abkürzungen 7

Vorwort 9

Wolfgang Gratzer (Salzburg)
Musikalische Inkommensurabilität. Über die Analyse von Bearbeitungen und wertende Vorannahmen 13

Thomas Hochradner (Salzburg)
»complettest, correctest, splendidest« … Über die Ursache des Ausschlusses der Bearbeitungen fremder Hand in Ludwig Ritter von Köchels *Chronologisch-thematischem Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's* 25

Ulrich Leisinger (Salzburg)
Original und Bearbeitung. Methodische Überlegungen zu einer Beschreibung ihres Verhältnisses 41

Ioana Geanta (Salzburg)
»Von der ersten zur zweiten Transkription«. Frühe Mozart-Bearbeitungen und der seltsame Fall der Sonate KV 570 63

Andrea Klitzing (Berlin)
Don Giovanni als Schattenriss. Diskurse zur Qualität von Mozart-Bearbeitungen in Zeitungen und Zeitschriften des frühen 19. Jahrhunderts 87

Peter Heckl (Graz)
Zur Quellenlage von W. A. Mozarts Quintett für Horn und Streicher Es-Dur KV 407. Originalbesetzung und Bearbeitungen 113

Lukáš Pavlica (Brünn)
Bearbeitungen von Mozarts Opern im Mährischen Kloster Nová Říše (Neureisch) 125

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Milada Jonášová (Prag)
Bearbeitungen von Mozarts Opernarien und -ensembles in böhmischen Kirchen bis Mitte des 19. Jahrhunderts 139

Reinhard Goebel (Salzburg)
Bearbeitungen von Mozarts Klavier- und Orchesterwerken durch Ignaz von Seyfried, Carl David Stegmann und Franz Gleißner. Notation und Aufführungspraxis 153

Rainer J. Schwob (Salzburg)
Johann Nepomuk Hummels Klavierquartett-Bearbeitungen von Mozart-Werken: Bravourstücke, Auszug oder Kammermusik? 169

Bernadeta Czapraga (Salzburg)
Wolfgang Amadé Mozart in virtuosen Violinbearbeitungen des 19. Jahrhunderts 209

Mateusz Paweł Kawa (Salzburg)
Mozarts »Là ci darem la mano« als thematische Vorlage. Die Variationen op. 2 von Frédéric Chopin und die *Réminicscences de Don Juan* S 418 von Franz Liszt im Vergleich 249

Pavle Krstic (Salzburg)
Wie romantisiert man Mozart? Kategorisierung der Bearbeitungstechniken in Edvard Griegs Mozart-Bearbeitungen 267

Armin Brinzing (Salzburg)
Mozart-Bearbeitungen als bibliothekarische Herausforderung 283

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abkürzungen

Abb.	Abbildung
AMA	*Wolfgang Amadeus Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe* [Alte Mozart-Ausgabe], Leipzig: Breitkopf & Härtel 1877–1905
AmZ	*Allgemeine musikalische Zeitung,* Leipzig: Breitkopf & Härtel 1798–1748; Register 1798–1818, ebd. [um 1819]; Register 1819–1828, ebd. [um 1829]; Register 1829–1848, ebd. 1849
Anon.	Anonymus [namentlich nicht genannte*r Verfasser*in]
arr.	arrangiert
aufg.	aufgenommen
BD	Wilhelm A. Bauer/Otto Erich Deutsch/Joseph Heinz Eibl (Hg.), *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe,* 7 Bde. [Edition, Kommentar, Register], Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1962–1975, Nachdruck Kassel: Bärenreiter/München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2005; dazu Ulrich Konrad (Hg.), Bd. 8: *Einführung und Ergänzungen*, ebd. 2005
Bearb., bearb.	Bearbeiter*in; bearbeitet
Bd., Bde.	Band, Bände
bes.	besonders
Bsp.	Beispiel (Notenbeispiel)
ca.	circa
d. h.	das heißt
Dir.	Dirigent
ebd.	ebenda, ebendort
geb.	geboren
hs.	handschriftlich
KV^6	Franz Giegling/Alexander Weinmann/Gerd Sievers [Bearb.], Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts nebst Angabe der verlorengegangenen, angefangenen, von fremder Hand bearbeiteten, zweifelhaften und unterschobenen Kompositionen*, 6. Auflage, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1964

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

KV^{2024}	Neal Zaslaw/Ulrich Leisinger (Bearb.), Miriam Pfadt/Ioana Geanta (Mitwirkung), Ludwig Ritter von Köchel, *Köchel-Verzeichnis. Neuausgabe 2024. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Wolfgang Amadé Mozart*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2024
MJb	Internationale Stiftung Mozarteum / [ab 1954] Zentralinstitut für Mozart-Forschung / [ab 2003] Akademie für Mozart-Forschung (Hg.), *Mozart-Jahrbuch*, Salzburg 1950–1954 bzw. Kassel: Bärenreiter ab 1955
N. F.	Neue Folge
NG^{2}	Stanley Sadie/John Tyrrell (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Second Edition, 29 Bde., London: MacMillan/New York: Grove 2001
NMA	Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Kassel: Bärenreiter seit 1955 [Neue Mozart-Ausgabe]; siehe auch Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), in Zusammenarbeit mit The Packard Humanities Institute, *NMA online – Digital Mozart Edition* (digitalisierte Ausgabe), https://dme.mozarteum.at/nmaonline/ (Stand 04. 11. 2024)
NZfM	*Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz: Schott seit 1834
o. J.	ohne Jahr
op.	Opus
Orig., orig.	Original, original
o. S.	ohne Seitenangabe
PN	Plattennummer
RISM	*RISM Catalog (Répertoire International des Sources Musicales),* vgl. https://opac.rism.info/ (Stand 04. 11. 2024); ohne weitere Angabe ist Serie A/I gemeint
u. a.	unter anderem; und andere
vgl.	vergleiche
zit. nach	zitiert nach

Für Bibliothekssigel vgl. das Verzeichnis auf der RISM-Website, https://rism.info/de/community/sigla.html (Stand 04. 11. 2024).

Für Instrumentenabkürzungen vgl. das Verzeichnis auf der RISM-Website, https://opac.rism.info/ (Stand 04. 11. 2024) > De > Hilfe > Liste der Instrumentenabkürzungen.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vorwort

Vor der Erfindung mechanischer Schallaufzeichnungen kam Bearbeitungen eine bedeutende Rolle in der Verbreitung und Überlieferung von Wolfgang Amadé Mozarts musikalischen Werken zu. Mindestens ein Drittel aller historischen Mozart-Quellen sind Arrangements, ein unerschöpfliches Repertoire, das bis heute nur ansatzweise bibliographisch erfasst ist und somit hinsichtlich seiner Bedeutung für die Mozart-Rezeption auch nicht systematisch untersucht werden konnte. Bearbeitungen sind aber nicht weniger als die Originalwerke zur Diskussion wichtiger Trends der aktuellen Musikwissenschaft wie Soziologie, Kulturwissenschaften und Gender Studies geeignet. Die Musikforschung hat freilich eine gehörige Teilschuld an der Abwertung der Bearbeitungen, was neben anderen Gründen deren Vernachlässigung und Geringschätzung nach sich zog. Gewiss war es revolutionär, sich nach den mit Vortragsbezeichnungen überladenen Ausgaben aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder auf den vom Komponisten intendierten Notentext zu besinnen. Der hehre Versuch, den ›Urtext‹ wiederherzustellen, wobei alles als fremder Beitrag zu Mozarts Werken Erkannte abgestreift wurde, hat dazu geführt, dass heute nur noch das Original gilt; dabei ist das Bearbeiten nicht nur eine legitime, sondern eine fruchtbare Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit, auch dann, wenn der Bearbeiter kein Liszt oder Chopin ist.

Die Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg und die Universität Mozarteum Salzburg haben sich dem Thema »Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert« aus mehreren Richtungen genähert und sehen darin das Potenzial für ein Forschungsprojekt von großer Relevanz. Ein musikwissenschaftliches Seminar, das zu diesem Themenbereich im Sommersemester 2022 an der Universität Mozarteum abgehalten wurde, trug den Untertitel »Von den Quellen bis zur Aufführung«: Studierende konnten hier Bearbeitungen kennenlernen, auswählen, erforschen und für den praktischen Gebrauch vorbereiten. Als Quelle für handschriftliche und gedruckte Bearbeitungen stand die reichhaltige Sammlung der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum zur Verfügung.

Der vorliegende klang-reden-Sammelband vereinigt die Beiträge eines zweitägigen Symposiums, das am 18. und 19. November 2022 vom Institut für musikalische Rezeptions- und Interpretationsgeschichte der Universität

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mozarteum zusammen mit der Internationalen Stiftung Mozarteum abgehalten und durch ein Studien- und Gesprächskonzert, bei dem ausgewählte Mozart-Bearbeitungen erklangen, abgerundet wurde.

Symposium und Konzert haben verdeutlicht, dass es grundverschiedene Arten der Bearbeitung gibt, die sich an ganz unterschiedliche Adressat*innenkreise wenden. Der nächstliegende Fall ist, dass ein Werk in großer Besetzung für eine deutlich kleinere Anzahl an Spieler*innen eingerichtet wird. In Musik für den Hausgebrauch kommt seit dem späten 18. Jahrhundert dem Klavier mit seinem ›neutralen‹ Klang eine wichtige Rolle zu: Fast jedes Mozart-Werk, das im 19. Jahrhundert überhaupt bearbeitet wurde, liegt auch in einer Klavierfassung, sei es zu zwei oder vier Händen, vor. Da es dem Klavier aber an ›Farbe‹ fehlt, werden häufig weitere Instrumente hinzugefügt: Gerade dem Klaviertrio in seiner ›klassischen‹ Form – Klavier, Violine, Violoncello – kam hier neben dem Auszug für Klavier zu vier Händen eine wichtige Rolle zu; manchmal sorgte auch eine Flöte für zusätzliches Kolorit. Bearbeitungen wurden auch dort ›gebraucht‹, wo der Komponist seltene Instrumente verlangte: Mozarts Hornquintett KV 407 fand beispielsweise in Arrangements für Streichquintett oder Harmoniemusik lange Zeit mehr Beachtung als in seiner Originalgestalt. Es war aber nicht immer das Ziel, ungebräuchliche Instrumente auszusparen; manchmal ging es genau umgekehrt darum, das Repertoire an Kompositionen für ein Instrument, das Mozart nur selten bedacht hatte, zu erweitern. Der Mangel an Originalwerken für Orchester mit Klarinetten oder in Molltonarten führte zur Orchestrierung einer Reihe von Klavier- und Kammermusikwerken für größere Ensembles oder gar volles Orchester.

Die Beiträge unserer Kollegen Wolfgang Gratzer und Thomas Hochradner erörtern grundlegende ästhetische Aspekte in der Auseinandersetzung mit Bearbeitungen, wobei sozusagen von Geburt an wertende Annahmen einfließen. Ulrich Leisinger zeigt, wie das Verhältnis zwischen Original und Bearbeitung visualisiert und damit auf größere Teile des Repertoires als mit einer verbalen Beschreibung angewendet werden könnte. Von den allgemeinen Überlegungen zu den Case Studies leitet Ioana Geanta am Beispiel der Klaviersonate KV 570 über. Andrea Klitzing und Peter Heckl haben als bislang einzige unter den hier versammelten Autor*innen Mozart-Arrangements ganze Bücher gewidmet und zeigen in ihren Beiträgen zur Relevanz der *Don Giovanni*-Bearbeitungen für die Rezeptionsgeschichte beziehungsweise zum Quellenwert der Bearbeitungen von KV 407 verschiedene methodische Ansätze. Ähnlich ergänzen sich auch die Beiträge von Lukáš Pavlica und Milada Jonášová, die auf unterschiedliche Weise Einblick in Umfang,

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Art und Bedeutung von Bearbeitungen aus Opern in der böhmischen Kirchenmusik der Zeit bieten. Dieser Block wird durch Reinhard Goebels Untersuchung von klein besetzten Mozart-Werken in Orchesterbearbeitungen abgerundet.

Johann Nepomuk Hummels Arrangements von Mozarts Klavierkonzerten, die Rainer J. Schwob diskutiert, bilden ein Bindeglied zwischen der Bearbeitung als Mittel zur Verbreitung Mozart'scher Werke und einer künstlerischen Auseinandersetzung mit Mozarts Œuvre. Mozart-Bearbeitung als Hommage im weitesten Sinn ist das Thema der Beiträge von Bernadeta Czapraga am Beispiel virtuosen und zugleich ausdrucksstarken Violinrepertoires des 19. Jahrhunderts, von Mateusz Paweł Kawa anhand von Chopin und Liszt sowie von Pavle Krstic mit Blick auf Edvard Griegs Bearbeitungen von Soloklaviermusik durch ein hinzukomponiertes zweites Klavier.

An den Ausgangspunkt führt schließlich in gewisser Weise Armin Brinzing zurück, der die bibliographischen Herausforderungen an den Umgang mit Mozart-Bearbeitungen darstellt. Wolfgang Brunner bereicherte die Tagung dankenswerterweise mit einem Beitrag »Instrumentale Opernarrangements des frühen 19. Jahrhunderts als aufführungspraktische Quelle?«, auch wenn dieser zuvor schon an anderer Stelle zur Publikation zugesagt worden war.

Unser Dank gilt allen Teilnehmer*innen am Wissenschaftlichen Seminar und an der Konferenz für ihre Beiträge sowie der Universität Mozarteum wie der Internationalen Stiftung Mozarteum für die großzügige Unterstützung; so haben Armin Brinzing, Regina Höllbacher und Thomas Karl Schmid von der Bibliotheca Mozartiana wertvolle Leistungen bei der Erschließung und Digitalisierung von Quellen für dieses Vorhaben beigesteuert. Zum erfolgreichen Gelingen des moderierten Studienkonzerts, das in die Saisonkonzerte 2022/23 der Stiftung Mozarteum (Reihe »Musik & Wort« im Wiener Saal) aufgenommen wurde, trugen die Salzburg Chamber Soloists – Emeline Pierre (Violine), Hana Hobiger (Viola) und Florian Sattler (Violoncello) unter der Leitung von Lavard Skou-Larsen (Violine) – sowie Studierende der Universität Mozarteum Salzburg, namentlich Maurycy Hartman (Klarinette), Pavle Krstic und Mateusz Duda (Klavier), bei. Dank gebührt auch Joachim Brügge, Rita Mascarós Ferrer, Dorothea Biehler, Miriam Pfadt und Miriam Bitschnau, die in unterschiedlichen Projektstadien zum Gelingen beigetragen haben.

Die Herausgeber*innen, Salzburg im November 2024

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wolfgang Gratzer (Salzburg)

Musikalische Inkommensurabilität. Über die Analyse von Bearbeitungen und wertende Vorannahmen

Die immer wieder anzutreffende Überzeugung, Mozarts Musik sei von außergewöhnlicher, ja überragender Qualität und Bedeutung, wird in diesem Text in drei Schritten reflektiert: Abschnitt 1 handelt von der Zuschreibung, Mozarts Musik sei ein »inkommensurables Phänomen«. Abschnitt 2 beleuchtet die Rolle von Vergleichen und Wertungen im Rahmen wissenschaftlicher Musikanalyse; dabei wird unter anderem für die Kenntlichmachung diesbezüglicher Vorannahmen plädiert. Abschnitt 3 greift Nietzsches Rede vom »Zeitalter der Vergleichung« auf und mündet in den Hinweis, dass bereits zu Lebzeiten Mozarts eine »Scale to Measure the Merits of Musicians« erschien.

The repeatedly encountered conviction that Mozart's music is of exceptional, even outstanding quality and significance, is reflected upon in three steps: Section 1 deals with the attribution that Mozart's music is an »incommensurable phenomenon«. Section 2 examines the role of comparisons and evaluations in the context of scholarly music analysis, arguing, among other things, for the identification of presuppositions in this regard. Section 3 picks up on Nietzsche's talk of the »age of comparison« and concludes by pointing out that a »Scale to Measure the Merits of Musicians« was published during Mozart's lifetime.

Vorbemerkung

Zu den Vorannahmen dieses Gedankengangs zählt die Überzeugung, dass die Kernaufgabe wissenschaftlichen Tuns darin besteht, substanzielle – d. h. empirisch gesättigte sowie transparent und stringent argumentierte – »Orientierungsleistungen« (Martina Plümacher)[1] zu erbringen. Weiters wird die wissenschaftstheoretische Überzeugung geteilt, dass eine Forschungsmethode im engeren Sinn die »Folge von relativ scharf umrissenen Handlungen oder Entscheidungen ist, deren Ausführung« idealiter »unter genau an-

1 Martina Plümacher, *Die Perspektivität in Handlungskontexten*, in: Christoph Asmuth/Quentin Landenne (Hg.), *Perspektivität als Grundstruktur der Erkenntnis. Philosophiegeschichte und systematische Aspekte*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 (Kultur – System – Geschichte 12), S. 223–246, hier S. 241.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gegebenen Bedingungen zur Realisierung relativ bestimmter vorgegebener Ziele empfohlen wird«.[2] Zuletzt wird mit Hartmut von Sass davon ausgegangen, dass mit dem Aufkommen empirisch orientierter Erkenntnissuche komparatistische Verfahren an Bedeutung und Ausdifferenzierung gewonnen haben. Im Dienst methodisch reflektierter Orientierungsleistung wurden Vergleiche zu einem Kerninstrument von Forschung, wie Ernst Mach 1896 festhielt: »Die *Vergleichung* ist aber zugleich das mächtigste *innere* Lebenselement der Wissenschaft«.[3]

1. W. A. Mozarts Musik als inkommensurables Phänomen

1991 beleuchtete Stefan Kunze in dem in Salzburg gehaltenen Vortrag *Idealität der Melodie* die »lebenslange, geradezu abgöttische Verehrung, die Richard Strauss für Mozart hegte«.[4] Gleich eingangs gab Kunze seine Überzeugung zu erkennen, wonach der »inkommensurable Rang von Mozarts Musik«[5] außer Zweifel stehe. Nahezu gleichlautend äußerte sich der Forscher öfter, beispielsweise in dem postum gedruckten Text über Mozart und Da Ponte.[6] Kunze meinte darin die emphatische Zuschreibung auch bei ande-

2 Arnd Mehrtens, Art. *Methode/Methodologie*, in: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie*, Hamburg: Felix Meiner 2010, Bd. 2, S. 1594–1602, hier S. 1594. Als – hier nicht zur Diskussion stehende – Methoden im weiteren Sinn definiert Mertens die »Menge mehr oder weniger vage charakterisierbarer […] Handlungs- bzw. Entscheidungsdispositionen […], die zur Erreichung relativ unbestimmter oder bestimmter Ziele evt. unter mehr oder weniger bestimmten Bedingungen empfohlen wird«; ebd.

3 Ernst Mach, *Die Vergleichung als wissenschaftliches Princip*, in: ders., *Principien der Wärmelehre. Historisch-kritisch entwickelt*, Leipzig: Barth 1896, S. 396–405, hier S. 397 [Hervorhebung im Original]. Machs Favorisierung von Vergleichen in wissenschaftlichen Handlungskontexten bleibt aktuell. Jedenfalls keimten jüngst gleich in mehreren geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Fächern Debatten über epistemologische Implikationen komparatistischen Vorgehens auf. Der deutsche Germanist Michael Eggers zeichnete diese Hochkonjunktur 2016 in seiner wissenschaftsgeschichtlichen Studie *Vergleichendes Erkennen* nach; vgl. Michael Eggers, *Vergleichendes Erkennen. Zur Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie des Vergleichs und zur Genealogie der Komparatistik*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.

4 Stefan Kunze, *Idealität der Melodie. Über Richard Strauss und Mozart*, in: Wolfgang Gratzer/Siegfried Mauser (Hg.), *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, Laaber: Laaber 1992 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2), S. 11–30, hier S. 12.

5 Ebd., S. 11.

6 Vgl. Stefan Kunze, *Mozart und Da Ponte. Eine glückliche Begegnung zwischen Textdichter und Komponist?*, in: *Mozart Studien* 6 (1996) = Wolfgang Osthoff/Reinhard Wiesend (Hg.),

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ren zu erkennen und verwies auf Richard Wagner, dem der »inkommensurable Rang« Mozarts »(zumindest was *Figaro* und *Don Giovanni* betrifft) sehr wohl bewußt war«.[7] So konnte der Autor denn auch davon ausgehen, dass die Mozart zugeschriebene Sonderposition »gewiß nicht erst im 20. Jahrhundert ›entdeckt‹«[8] wurde. Tatsächlich sahen vergleichsweise wenige Anlass, ähnlich Glenn Gould »Kritik an Mozart«[9] zu formulieren. Kunzes zitierte Hochachtung lässt sich heute als Teil einer rezeptionsgeschichtlichen Entwicklung sehen, die kurz nach Mozarts Tod einen ersten Höhepunkt erreichte. Beispielsweise hieß es in einem Nachruf der *Prager Oberpostamtszeitung* am 17. Dezember 1791: »Sein Verlust ist nicht zu ersetzen. Es gibt und es wird immer Meister der Musik geben, aber einen Meister über alle Meister hervorzubringen – dazu braucht die Natur Jahrhunderte.«[10]

Die mehr oder weniger pointierte Rede von Mozarts Singularität ist, zumal wenn derlei Formulierungen nicht näher argumentiert werden, als regelrechte Vorannahme einzustufen. Im Rahmen einer Tagung zu Bearbeitungen Mozart'scher Musik verdient diese Vorannahme Beachtung: Beispielsweise stellt sich die Frage, inwiefern kompositions-, aufführungs-, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Funktionen solcher Bearbeitungen auch nur einigermaßen ergebnisoffen, also ohne bahnende Festlegung auf ein bestimmtes Resultat[11] beforscht werden können, wenn Inkommensurabilität zugeschrieben wird und nicht Paul Feyerabends wirkungsmächtigem Slogan ›anything goes‹ das Wort geredet werden soll. (Dass Feyerabends Thesen als Einspruch gegen rationale Argumentation verstanden wurden, überrascht nicht, wurde doch bereits im Untertitel der deutschen Übersetzung des Essays *Against method*[12] die »Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie« in Aussicht gestellt. Diese Zuschreibung korrespondiert mit einer von Sympathie geprägten, in seiner postum ge-

Mozart und die Dramatik des Veneto: Bericht über das Colloquium Venedig 1991, S. 15–29, hier S. 15.

7 Ebd., S. 15.

8 Ebd., S. 11.

9 Vgl. Gernot Gruber, *Kritik an Mozart. Festvortrag*, in: Bayerische Akademie der Schönen Künste (Hg.), *Jahrbuch* 5 (1991), S. 208–218, hier S. 217. Zur von Gould geäußerten Kritik vgl. ebd. S. 214 f.

10 Hier zit. nach Joseph Heinz Eibl (Hg.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1978 (NMA X/31/1), S. 75.

11 Vgl. Art. *ergebnisoffen*, in: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache DWDS, https://www.dwds.de/wb/ergebnisoffen (Version vom 29. 06. 2015, Stand 02. 09. 2022).

12 Paul Feyerabend, *Against method*, London: New Left Books 1975, ins Deutsche übersetzt von Hermann Vetter und revidiert: *Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

druckten Autobiografie *Killing time*[13] offen einbekannten Dadaismus-Rezeption. Feyerabend hatte sich bereits in *Wider den Methodenzwang* als »leichtsinnige[n] Dadaist[en]« tituliert.[14])

Die Zuschreibung, Mozarts Musik sei inkommensurabel, stimmt nachdenklich, machen doch neuere Beiträge zu komparatistisch ausgerichteter Forschung deutlich, wie grundlegend sich Ansätze vergleichender Analyse mit der Zuschreibung von Einzigartigkeit des zu Analysierenden spießen. In seiner Dissertation *Inkommensurabilität als Problem rationalen Argumentierens* (1992)[15] hat der Philosoph Geert-Lueke Lueken einen substantiellen Aufriss jener Aporien und Methodenprobleme gegeben, die entstehen, wenn es im Falle zweier oder mehrerer Gegenstände kein gemeinsames Maß zu geben scheint. Der Anthropologe Marcel Detienne setzte solchen Bedenken im Jahr 2000 seinen störrischen, inhaltlich eher unpräzisen Aufruf »comparer l'incomparable«[16] entgegen. Seither ist die fächerübergreifend relevante Diskussion nicht zum Stillstand gekommen – im Gegenteil.[17] Nun mag es naheliegend erscheinen, die Rede von singulären künstlerischen Leistungen als persönliche ästhetische Einschätzung, zudem als Mittel willkommener Komplexitätsreduktion gelten zu lassen. Dieser Standpunkt ist nachvollziehbar, ändert freilich nichts an jenen epistemologischen Herausforderungen, die entstehen, wenn sich musikbezogene Analyse mit dem Nebel bloßer Behauptungen umhüllt, statt sich auf die eingangs in Erinnerung gerufene Kernaufgabe wissenschaftlichen Tuns zu besinnen, nämlich empirisch gesättigte, transparent kommunizierte und stringent argumentierte »Orientierungsleistungen«[18] zu erbringen.

---

13 Vgl. Paul Feyerabend, *Killing time. The autobiography*, Chicago, IL: The University of Chicago Press 1995, hier zitiert nach: ders., *Zeitverschwendung*, übersetzt von Joachim Jung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 195.

14 Fußnote 12 in Feyerabends *Wider den Methodenzwang*, wie Anm. 12.

15 Vgl. Geert-Lueke Lueken, *Inkommensurabilität als Problem rationalen Argumentierens*, Stuttgart [u. a.]: Frommann-Holzboog 1992.

16 Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris: Éd. Seuil 2000 (La librairie du XXe siècle), ins Englische übersetzt von Janet Lloyd: *Comparing the incomparable*, Stanford, CA.: Stanford University Press 2008.

17 Vgl. u. a. Hartmut von Sass, *Vergleiche(n). Ein hermeneutischer Rund- und Sinkflug*, in: Andreas Mauz/Hartmut von Sass (Hg.), *Hermeneutik des Vergleichs. Strukturen, Anwendungen und Grenzen komparativer Verfahren*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011 (Interpretation interdisziplinär 8), S. 25–47. Die wissenschaftsgeschichtliche Entwicklung zeichnet Mikhail Krom, *An introduction to historical comparison*, übersetzt von Elizabeth Guyatt, London [u. a.]: Bloomsbury Academic 2021, nach.

18 Plümacher, wie Anm. 1, S. 241.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Doch was zeichnen wissenschaftliche gegenüber sonstigen Vergleichen aus? Bezugnehmend auf die Soziologin Bettina Heintz[19] lassen sich angesichts kompositorischer Bearbeitungen drei Minimalbedingungen rationalen Vergleichens unterscheiden:

(1.) Kategorisierung: die Herstellung von Vergleichbarkeit, indem (mindestens) zwei Musikstücke begründetermaßen den musikanalytischen Kategorien kompositorischer Bearbeitung (darunter Transkriptionen, Arrangements und Fantasien) zugeordnet werden;
(2.) Differenzierung: die Nennung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten sowie die Deutung derselben unter Verweis auf ein Tertium Comparationis (wie z. B. einem Wissensbestand über musikalische Variationen);
(3.) Relationierung: die begründete In-Beziehung-Setzung von eruierten Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten in Bedeutungszusammenhängen (wie jenem einer Geschichte kompositorischer Bearbeitung oder einer Geschichte virtuoser Musikdarbietung).

Bei Vergleichen in künstlerischen Zusammenhängen sind, wie es scheint, unausweichlich auch Wertungen im Spiel; mehr hierzu im folgenden Abschnitt.

Bettina Heintze tritt – entsprechend ihrer Profession – dafür ein, Vergleichshandlungen auch als »basales soziales Geschehen«[20] ernst zu nehmen. Dass dieser Hinweis in den Musikwissenschaften fruchtbar gemacht werden kann, geben beispielsweise Rezensionen von kompositorischen Bearbeitungen zu erkennen. Im Falle von Julius Andrés 1835 verlegtem *Don Giovanni*-Klavierauszug[21] erschien noch im Jahr der Veröffentlichung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* eine Besprechung, die Rezeptionsszenarien und Erwartungshaltungen der Zeit andeutet:

> »Die Oper ist es wohl werth, dass man sie in verschiedenen Ausgaben besitzt, und eine Vergleichung der Lesarten wird den Musikfreunden höchst unterhaltende Beschäftigung gewähren. Willkommener noch würden die Veränderungen der Par-

19 Vgl. Bettina Heintz, *Wir leben im Zeitalter der Vergleichung. Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 45 (2016), H. 5, S. 305–323, hier S. 307, https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/zfsoz-2015-1018/ (Stand 05. 06. 2023).

20 Ebd., S. 319.

21 *DON GIOVANNI | Opera buffa in due Atti | posto in musica da | W. A. Mozart | RIDOTTO per il PIANOFORTE | DON JUAN | Oper von | W. A. MOZART. | Neuer vollständiger, nach der Original-Partitur eingerichteter | Klavier-Auszug | von JULIUS ANDRÉ | Italienisch und deutscher Text*, Offenbach am Main: Johann André [1835].

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> titur sein, wenn sie bruchstücksweise in einem eigenen Buche angezeigt würden. […] Die meisten Liebhaber und fast alle Musikkenner besitzen sie und werden demnach wohl gern die Veränderungen nach Mozarts eigener Handschrift, aber schwerlich so gern die ganze Partitur wieder kaufen, um der Veränderungen willen, die vielleicht auf wenigen Bogen ihnen mitgetheilt werden könnten.«[22]

Ansatzweise praktizierte der nicht namentlich bekannte Autor solche »Vergleichung der Lesarten«; bemerkte er doch skeptisch Abweichungen zwischen Andrés »neue[r] Uebertragung«[23] und Mozarts Partitur:

> »Ob aber Sänger u. Spieler, die durch langen Gebrauch der allgemein bekannten und beliebten Auszüge das Gewohnte lieb gewonnen, sich gern dergleichen Abweichungen, wenn sie auch nur in veränderten Stellungen bestehen, aneignen wollen, ist eine andere Frage, die nach anderweitigen Erfahrungen der Art weit mehr zu verneinen, als zu bejahen sein möchte.«[24]

Solche Rezeptionszeugnisse zu sichten und im Zusammenhang zu deuten, verspricht zumindest teilweise Aufschluss sowohl für die Interpretations- als auch für die Rezeptionsgeschichte von Mozarts Musik.

2. Musikanalyse, Vergleich und Wertungen

Heintz' auf Vergleiche gemünztes »Brückenkonzept«[25] lässt sich auch und gerade für musikwissenschaftliche Analyse nutzbar machen. Als anschlussfähig erweist sich etwa die prominent platzierte Definition von Ian D. Bent:

> »Analysis is the means of answering directly the question ›How does it work?‹. Its central activity is comparison. By comparison it determines the structural elements and discovers the functions of those elements« (»Analyse ist das Mittel zur direkten Beantwortung der Frage ›Wie funktioniert es?‹. Ihre zentrale Aktivität ist der Vergleich. Durch den Vergleich werden die Strukturelemente bestimmt und die Funktionen dieser Elemente entdeckt«).[26]

---

22 [Rezension des *Don Giovanni*-Klavierauszugs von Julius André, wie Anm. 21], in: AmZ 37, H. 35 (2. September 1835), Sp. 577–580, hier Sp. 577 f.

23 Ebd., Sp. 578.

24 Ebd.

25 Heintz, wie Anm. 19, S. 319.

26 Ian D. Bent/Anthony Pople, Art. *Analysis*, in: NG^2 1, S. 526–589, hier S. 528, bzw. *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862 (Stand 02. 06. 2023). Übersetzung von Wolfgang Gratzer.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Demzufolge kommt Vergleichen in musikanalytischen Zusammenhängen großer Stellenwert zu,[27] und zwar sowohl Vergleichen zwischen Details innerhalb einer Komposition als auch Vergleichen zwischen Details zweier und mehrerer Kompositionen. Zudem ist der Abgleich zwischen erworbenem musikanalytischen Wissen etwa über terminologische Konventionen und je aktuellen musikanalytischen Tätigkeiten von Belang, geht doch wissenschaftliche Musikanalyse nicht voraussetzungslos vor sich. Wertungen spielen erfahrungsgemäß spätestens bei der Auswahl von zu analysierenden Werken eine Rolle.

Nur zur Sicherheit: Wovon ist die Rede, wenn hier von ›Wertungen‹ gesprochen wird? Ich beziehe mich bei meinem Wortgebrauch auf die meines Erachtens überzeugenden Studien der Literaturwissenschaftlerin Simone Winko, die in vergleichsweise differenzierter, klar argumentierter Form Wertungen in künstlerischen Zusammenhängen beforscht.[28] Winko bezeichnet mit dem Begriff ›Wertung‹ neben sprachlichen auch nichtsprachliche – also beispielsweise körpersprachliche – Handlungen, und zwar solche, mit welchen »ein Subjekt einem Objekt (Gegenstand, Sachverhalt oder Person) die Eigenschaft zuordnet, in Bezug auf einen bestimmten Maßstab bzw. Wert positiv oder negativ zu sein«.[29] Ästhetische Wertungen korrelieren also mit ästhetischen Maßstäben bzw. Werten, wobei Winko Erfahrungen berücksichtigt, wonach bei Kunstwerken mindestens drei Wertebenen unterschieden werden können:[30]

(1.) »ästhetische [Werte] im engeren Sinne […], die sich auf formale, strukturelle« oder medienspezifische Merkmale von Kunstwerken beziehen und zu Zuschreibungen von »›Schönheit‹, ›Stimmigkeit‹, ›Mehrdeutigkeit‹ […]« führen;

27 Dies korrespondiert teilweise mit philosophischen Bestimmungsversuchen von ›Analyse‹. Vgl. die diesbezügliche, auf Michael Beaney zurückgehende Zitatsammlung *Definitions and Descriptions of Analysis*, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014), https://plato.stanford.edu/entries/analysis/s1.html (Stand 02. 06. 2023).

28 Vgl. Simone Winko, *Wertung und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig: Vieweg 1991 (Konzeption Empirische Literaturwissenschaft 11), zugl. Diss., Univ. München 1989, Kap. 2.

29 Simone Winko, Art. *Wertung, ästhetische / literarische*, in: Ansgar Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5. Auflage, Stuttgart: Metzler 2013 (1. Auflage 1998), S. 799 f., hier S. 799.

30 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(2.) »wirkungsbezogene Maßstäbe«, die »auf moralische, politische usw.« Inhalte rekurrieren, sodass Kunstwerken beispielsweise die Funktion eines Statements oder eines Informationslieferanten zugesprochen wird;
(3.) »relationale Werte«, die den Vergleich von Kunstwerken mit Idealvorstellungen künstlerischen Handelns oder mit weiteren Kunstwerken stimulieren, die als in hohem Maß gelungen eingeschätzt werden; solche relationalen Werte ziehen Zuschreibungen wie ›abweichend‹, ›konventionell‹ oder ›innovativ‹ nach sich.

Simone Winkos Einsicht, wonach die »inhaltliche Bestimmung und Geltung dieser Maßstäbe […] historisch variabel« [sind] und »von gesellschaftlichen Entwicklungen und normativen Vorgaben aus philosophischen, religiösen, ethischen, sozialen u. a. Rahmentheorien ab[hängen]«,[31] verdient mit Blick auf Bents lexikalische Definition Beachtung. Ich teile im Wesentlichen das Analyse-Verständnis von Bent, plädiere aber nach dem Studium von Anne K. Krügers *Soziologie des Wertens und Bewertens*[32] mit folgendem Vorschlag zu etwas stärker rezeptionsästhetisch perspektivierter Wortwahl:

Zwecks Beantwortung von Forschungsfragen bzw. im Dienst abwägender Diskussion von Forschungsthesen zielt Musikanalyse (als eine Form des Umgangs mit Musik von mehreren neben z. B. dem Aufführen und Hören von Musik) auf die unterschiedlich gestaltbare, Wertungen implizierende, selektiv vergleichende Thematisierung von Bestandteilen musikalischer Werke und deren Funktion.

Implizit kommt in diesem Verständnis von Musikanalyse deren historische Bedingtheit zum Tragen. Als historisch bedingt zu reflektieren gilt es demnach

(1.) die Forschungsfragen bzw. Forschungsthesen, die als Ausgangspunkte gewählt werden;
(2.) die grundierenden Vorannahmen, welche wertebasierte Überzeugungen repräsentieren, und demnach nicht dieselbe breite Akzeptanz erfahren wie Axiome.[33] Solche konkurrierende Vorannahmen verdan-

31 Ebd.
32 Vgl. Anne K. Krüger, *Soziologie des Wertens und Bewertens*, Bielefeld: transcript 2022 (Einsichten. Themen der Soziologie; utb Soziologie 5722), bes. Kap. VII.3.
33 Solche bahnenden Überzeugungen finden sich in mannigfaltiger Form, die Skala zwischen höchst individuellen und weit verbreiteten, konventionell anmutenden Überzeugungen ist erfahrungsgemäß breit. Wie brüchig Konventionen sind, lehrt die ernüchternd limitierte Verbindlichkeit der *Universal Declaration of Human Rights* (1948) oder der *Universal Declaration of Human Responsibilities* (1997), und dies nicht nur in Zeiten kriegerischer

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ken sich unterschiedlichen Ansichten zur Frage, was Analogien – und als Spezialfall von Analogien:[34] tiefenstrukturelle Ähnlichkeiten – ausmacht: In der einen Variante wird auf die Deckungsgleichheit von Merkmalen Wert gelegt. In der anderen Variante wird auf partielle Übereinstimmungen abgehoben.

Diskutabel ist bei diesem Analyse-Verständnis weiters

(3.) der, wie Bernd Redmann es nannte, »fachspezifische Horizont«.[35] Dieser verdankt sich dreierlei Kompetenzen:
   (a) der »*epistemische*[n] Kompetenz«, d. h. dem aktuell verfügbaren Datenwissen;
   (b) der »*operationale*[n] Kompetenz«, d. h. dem Wissen um in Frage kommende Methoden; und
   (c) der »*intuitiven* [in meinem Sprachgebrauch: *ästhetischen*] Kompetenz«, d. h. dem Vermögen, gestalterische Gesichtspunkte wahrzunehmen, bewusst erleben und beurteilen zu können.

Als historisch bedingt verdienen nicht zuletzt Reflexion

(4.) der adressierte Diskurs, im Rahmen dessen musikanalytische Fragen und Thesen thematisiert werden;
(5.) das gewählte Sprachspiel, also die Selektion fachlicher bzw. außerfachlicher Kernbegriffe;
(6.) die mehr oder weniger transparent begründete Argumentationsstrategie, beispielsweise in Form der Berücksichtigung von Referenzbearbeitungen.

Darüber hinaus kann historische Bedingtheit erkannt werden, wenn Musikanalyse infolge methodischer Erwägungen eine der folgenden Formen (oder deren Kombination) annimmt:

Auseinandersetzungen. Jedenfalls bleibt die Akzeptanz von wandelbaren Vorannahmen gegenüber bewährten Naturgesetzen meist begrenzt. Der Umstand, dass Vorannahmen in den Geistes- und Kulturwissenschaften immer noch viel zu häufig unausgesprochen und damit verschleiert bleiben, führt mitunter zu jenen hinlänglich bekannten Phänomenen fruchtlosen aneinander Vorbeiredens, die arbeitsteiligen Forschungsprozessen entgegenstehen. Vgl. Christian Thiel, Art. *Axiom*, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Mannheim: Bibliographisches Institut 1980, Nachdruck Stuttgart: J. B. Metzler 1995, S. 239–241.

34 Vgl. Christian Thiel, Art. *Analogie*, in: ebd., S. 98 f.; sowie ders., Art. *ähnlich/Ähnlichkeit*, in: ebd., S. 55.

35 Dieses und die folgenden Zitate aus Bernd Redmann, *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber 2002 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 9), S. 204 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(a) *Leseanalyse* von Partituren oder ähnlicher Texturen: Solche Leseanalysen beispielsweise hat Leonardo Miucci 2010 im Rahmen seiner umfänglichen Studie über Johann Nepomuk Hummels Mozart-Transkriptionen vorgelegt;[36]

(b) *Höranalyse* von Livedarbietungen oder Aufnahmen: Dieses Analysekonzept wurde 2006 während des Weimarer Kongresses *Musik und Vermittlung* in einer eigenen Sektion diskutiert und anschließend von Hartmut Fladt bzw. Mario Hertig[37] im Detail beschrieben bzw. vorexerziert;

(c) *Audiovisuelle Analyse* angesichts von akustisch wie optisch dokumentierten Musikaufführungen: Auseinandergesetzt wurde dieses Konzept von Stefan Hampl in dessen 2019 veröffentlichtem Beitrag zur Methodendiskussion *Videoanalysen von Fernsehshows und Musikvideos. Ausgewählte Fallbeispiele zur dokumentarischen Methode*;[38]

(d) *Kontextorientierte Musikanalyse*, wobei wie im Falle von Volker Scherliess' Überlegungen zur Bedeutung des Historismus für ein Verstehen neoklassizistischer Musik gesellschaftliche Vorgänge wie jene des Musiklebens in Relation zur kompositorischen Textur gesetzt wurden;[39]

(e) *Künstlerische Forschung*: Solche praktizierte Teresa Corinne Stewart in ihrer seit 2009 zugänglichen, experimentellen, zugleich in bescheidenen Ansätzen historisch vergleichenden *doctoral thesis* über Möglichkeiten einer »authentic transcription« der Ouvertüre der *Zauberflöte* für Bläserensemble.[40]

Ohne im Rahmen dieses kurzen Tagungsbeitrags Methodenoptionen der Musikanalyse im Falle von Bearbeitungen erschöpfend darstellen zu können – es kann jeweils weiter differenziert bzw. ausgewählt werden. Ob kom-

36 Vgl. Leonardo Miucci, *I concerti per fortepiano e orchestra di W. A. Mozart: Le trascrizioni di J. N. Hummel*, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 43–45 (2008–2010), S. 81–128.

37 Vgl. Hartmut Fladt, *Werkanalyse und Höranalyse*, in: Ralf Kubicek (Hg.), *Musiktheorie und Vermittlung. Didaktik – Ästhetik – Satzlehre – Analyse – Improvisation*, Hildesheim [u. a.]: Olms 2014 (Paraphrasen 2), S. 219–230; Mauro Hertig, *Höranalyse. Neue Werkzeuge der musikalischen Wahrnehmung*, Hofheim am Taunus: Wolke 2019.

38 Vgl. Stefan Hampl, *Videoanalysen von Fernsehshows und Musikvideos. Ausgewählte Fallbeispiele zur dokumentarischen Methode*, Opladen [u. a.]: Budrich 2017 (Sozialwissenschaftliche Ikonologie: Qualitative Bild- und Videointerpretation 5).

39 Vgl. Volker Scherliess, *Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1998 (Bärenreiter-Studienbücher Musik 8), Kap. [2].

40 Vgl. Teresa Corinne Stewart, *Justifications of a 21st century wind ensemble transcription of Mozart's »Overture to The Magic Flute« based upon late eighteenth century ideology*, DMA dissertation, University of Nevada, Las Vegas, NV 2009 (UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones 159), http://dx.doi.org/10.34917/1392575 (Stand 05. 06. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

positionsstilistische Forschungsfragen im Mittelpunkt stehen und damit Facetten der jeweiligen Epochenstilistik, Gattungsstilistik, Personalstilistik oder Werkstilistik Thema werden, wie dies bei Peter Revers' 2017 veröffentlichter Studie über Klavierbearbeitungen Mozart'scher Musik durch Franz Liszt der Fall war,[41] oder ob eine entstehungsgeschichtliche bzw. rezeptionsgeschichtliche Kontextualisierung angepeilt wird: Jeweils stehen mehrere Vorgehensmodelle zur Verfügung. Aus diesen begründetermaßen auszuwählen und über den Selektionsvorgang samt wirksamer Kriterien explizit Auskunft zu geben, wird in musikwissenschaftlichen Analysen von Bearbeitungen bis dato eher selten praktiziert. Eben solche Praxis wäre aber von Vorteil, soll sich musikwissenschaftliches Tun von weiteren Formen des Umgangs mit Musik unterscheiden und sich u. a. mit Karl Popper[42] an folgenden vier Wissenschaftskriterien orientieren: (1.) Ergebnisoffenheit, (2.) Transparenz u. a. von Erkenntnisinteressen samt korrespondierenden Vorannahmen, (3.) systematische, d. h. Pro- und Contra-Argumente gleichermaßen abwägende Erkenntnisgewinnung, und (4.) Falsifizierbarkeit bzw. Kritisierbarkeit des eigenen Tuns.

3. Im langen »Zeitalter der Vergleichung«

»Es ist das Zeitalter der Vergleichung! Das ist sein Stolz, – aber billigerweise auch sein Leiden.«[43] Friedrich Nietzsches Bonmot findet sich in der 1878 erstveröffentlichten Sammlung *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, dort im ersten Band im metaphysikkritischen Ersten Hauptstück *Von den ersten und den letzten Dingen*. Nietzsche sprach angesichts der in seiner Zeit merklich zunehmenden Wertschätzung für Zeugnisse der Vergangenheit noch nicht von ›Historismus‹. Doch ließ es sein Sprachspiel

41 Vgl. Peter Revers, *Liszt – Mozart – Thalberg. Aspekte der Mozartrezeption in den Klaviertranskriptionen und -bearbeitungen Franz Liszts*, in: Klaus Aringer (Hg.), *Franz Liszt – Paraphrasen, Transkriptionen und Bearbeitungen. Referate des Symposiums Oberschützen 2011*, Sinzig: Studiopunkt-Verlag 2017 (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 18), S. 135–152.

42 Vgl. Herbert Keuth (Hg.), Karl R. Popper, *Logik der Forschung* (erstmals erschienen 1935 [1934]), 11. Auflage, Tübingen: Mohr Siebeck 2005 (Gesammelte Werke in deutscher Sprache 3).

43 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches [I]. Ein Buch für freie Geister*, Chemnitz: E. Schmeitzner 1878; vgl. Paolo D'Iorio (Hg.), *Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen* (eKGWB), http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/MA-I (Stand 05. 07. 2023), I, 23; vgl. auch Heintz, wie Anm. 19, S. 305.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu, in den sich häufenden Bezugnahmen auf Historisches eine »Polyphonie der Bestrebungen«[44] zu erkennen.

Andrea Klitzing recherchierte für ihre 2019 in Berlin approbierte Dissertation nicht weniger als 309 Bearbeitungen von Mozarts *Don Giovanni*, die zwischen 1788 und 1850 entstanden sind.[45] Es handelt sich um einen beträchtlichen, erst in Ansätzen musikwissenschaftlich erforschten Bestand kompositorischer Bearbeitungen von Mozarts Musik im späten 18. und noch mehr im 19. Jahrhundert. Vielleicht lässt sich die schiere Fülle solcher Bearbeitungen und Bearbeitungsstrategien neben anderem auch als künstlerisch ausgestaltetes Gleichnis verstehen: als Gleichnis für das Bedürfnis, Beziehungen zwischen zunehmend historischen Gegenständen und je eigenem, gegenwärtigem Tun herzustellen. Jedenfalls verstärkte sich gerade zu Mozarts Zeit der epochenübergreifende Trend, Kunstwerke Vergleichen auszusetzen. Im 18. Jahrhundert wurde an ›Kritischen Skalen‹, einem Vorboten heutiger Rankings, Interesse gefunden. In einer 1776 erschienenen Ausgabe des Londoner *Gentleman's Magazine* erschien eine *Scale to Measure the Merits of Musicians*.[46] Im Rahmen der dortigen sieben Wertungskriterien wurde bemerkenswerterweise eine Unterscheidung zwischen »Original melody« und »Imitated melody« gemacht. Der 1776 erst 20-jährige Mozart fand in diesem von Georg Friedrich Händel angeführten Ranking übrigens noch keine Erwähnung. Dass solche ästhetischen Rankings in der Folgezeit schwankende Konjunktur erlebten, mag jene beruhigen, die Unwohlsein bei Louis M. Dumonts 1966 – in anthropologischen Zusammenhängen – entstandener Wortprägung »homo hierarchicus«[47] empfinden.

---

44 Zit. nach ebd.

45 Vgl. Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 29), S. 237–240 (nur die Ouvertüren); die vollständige Version dieser Datenbank, teilweise mit Digitalisaten von veröffentlichten Noten und Rezensionen, ist online veröffentlicht: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461 (Stand 05. 06. 2023).

46 [Anon.], *Scale to Measure the Merits of Musicians [Musical Balance]*, in: *Gentleman's Magazine* 46 (1776), S. 543 f.; hier zit. nach Carlos Spoerhase, *Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 58 (2014), S. 90–126, hier S. 105 f., https://doi.org/10.46500/11034555 (Stand 05. 06. 2023).

47 Louis M. Dumont, *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*, Paris: Gallimard 1966, ins Englische übersetzt von Mark Sainsbury: *Homo hierarchicus. The caste system and its implications*, 3. revidierte Auflage, Chicago, IL [u. a.]: The University of Chicago Press 2000. Der Anthropologe münzte diese Formulierung auf das indische Kastensystem und betonte Gegensätze zu egalitären Gesellschaftsmodellen.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thomas Hochradner (Salzburg)

»complettest, correctest, splendidest« … Über die Ursache des Ausschlusses der Bearbeitungen fremder Hand in Ludwig Ritter von Köchels *Chronologisch-thematischem Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's*

Exzerpte aus dem Briefwechsel Ludwig Ritter von Köchels sowie etlichen Kopierbüchern des Verlags Breitkopf & Härtel in Leipzig lassen mehr über Köchels editorische Arbeit und forschendes Vorgehen erfahren, als durch bisherige Arbeiten (beginnend mit Alfred Einstein im Vorwort zur dritten Auflage des Köchel-Verzeichnisses) bereits erschlossen ist. Da Köchels individuelles Streben nach ›Echtheit‹, das grundsätzlich zwischen ›Bearbeitung‹ und ›Transkription‹ unterschied, mit einem qualitativen Urteil verbunden war, stand es den marktorientierten Überlegungen im Verlag Breitkopf & Härtel entgegen. So erklärt sich, warum der Verlag einer Drucklegung von Köchels *Chronologisch-thematischem Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's* – wie auch später der im Anschluss angedachten Gesamtausgabe – lange Zeit skeptisch gegenüberstand.

Excerpts from Ludwig Ritter von Köchel's correspondence, as well as several copy books from the publishing house Breitkopf & Härtel in Leipzig, provide further insight into Köchel's editorial work and his research methods than has been thus far revealed in previous works (beginning with Alfred Einstein in the foreword to the third edition of the Köchel Catalog). Since Köchel's personal striving for ›authenticity‹, which made a fundamental differentiation between ›arrangement‹ and ›transcription‹, was linked to a qualitative judgment, it stood in contrast to the market-oriented considerations of the publisher Breitkopf & Härtel. This explains why, for a long time, the publishing house was skeptical regarding the printing of Köchel's *Chronological-Thematic Catalog of all of Wolfgang Amade Mozart's Musical Works* – just as it had reservations against the later planned edition of the complete works.

Es zählt nur das Original, grundsätzlich egal, in welcher Form es erhalten ist, ob im Autograph, in Abschrift oder als Druck. Echtheit wird auf das Werk bezogen, nicht auf die Quelle. Verfälschungen haben das Überlieferungsbild getrübt. Als Korrektiv ist dem zweifach zu begegnen: zum einen in der vollständigen und lückenlosen Erfassung der Werke, zum anderen in einer werktreuen Ausgabe. Die Bereitstellung der Werkübersicht bereitet den Boden für Werkwiedergaben im Sinne des Komponisten. Mit diesen wenigen

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sätzen lässt sich zusammenfassen, was Ludwig Ritter von Köchel in der Erstellung seines »Mozart-Catalogs«[1] angeleitet hat. In allem, was über dieses Bestreben hinausging, war er auf Otto Jahn angewiesen, den ausgewiesenen Mozart-Biographen, der Köchel sowohl im Hinblick auf philologisches Vorgehen als auch in allen immanent werkbezogenen (also sowohl musikalischen als auch musikgeschichtlichen) Fragen als Koryphäe galt. Die beiden, wiewohl sie im Grunde gleiche Interessen verfolgten, waren also keineswegs kongeniale Partner, sondern standen eher wie Dr. Watson und Sherlock Holmes zueinander. Köchels »mit inniger Verehrung«[2] ausgesprochene, nahezu devote Widmung seiner jahrelangen Recherchen an Jahn bringt es deutlich an den Tag.

Gefunden haben sie sich, als Köchel im Laufe seiner Studien an Jahn herantrat und sich daraus eine Bekanntschaft mit zumindest zwei, vielleicht drei Besuchen Köchels in Bonn (1860, 1861 und eventuell 1864) und einem losen Briefwechsel ergab. Darin macht sich Köchel bei Jahn in ›Echtheitsfragen‹ kundig, während Jahn seinen Briefpartner vor allem zur Beschaffung von Abschriften instrumentalisiert. Wobei Köchels Vorgangsweise Jahn zumindest insoweit überzeugte, als er von eigenen Plänen zu einem Mozart-Werkverzeichnis abließ. In der Tat ist Köchel, wie das Vorwort zu seinem »Catalog« aufweist, bezüglich des quellenkundlichen Zugangs eine Pionierleistung in der Musikforschung zuzugestehen.[3]

Doch Köchels Motivator war nicht etwa Jahn, sondern Franz Lorenz, ehemaliger Schulkollege Köchels am Kremser Piaristengymnasium. Dessen 1851 publizierter Schrift *In Sachen Mozart's* entnahm Köchel den Aufruf zur Offenlegung der Mozart'schen Werke in Originalgestalt durch eine Gesamtausgabe – Lorenz dachte dabei an die dazumal anlaufenden Aktivitäten bezüglich der Werke Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels. Ziel war es, die zahlreich kursierenden unzuverlässigen, apokryphen Ausgaben durch solche einer verbindlichen Instanz abzulösen. Obzwar Lorenz von »enormer Verunstaltung und Fälschung« der Mozart'schen Werke schrieb,[4] ging es ihm zuvorderst um einen überfälligen patriotischen Liebesdienst:

1 »Mozart-Catalog« ist der Kurztitel, der in der Erstellung des Verzeichnisses sowohl von Seiten Köchels als auch des Verlags Breitkopf & Härtel benützt wurde, erstmals nachzuweisen in einem Schreiben des Verlags an Köchel vom 9. August 1861.

2 Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1862, S. [V]; vgl. auch S. [VII] f.

3 Vgl. ebd., S. [IX]–XVIII.

4 Franz Lorenz, *In Sachen Mozart's*, Wien: J. P. Sollinger's Witwe 1851, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »[…] aber fragen muss man jeden, der das Vaterland, und die Kunst im Vaterlande liebt, wie wohl über das Mass unserer Pietät, über die Stufe unserer Einsicht das Urtheil der Nachwelt lauten dürfte, wenn wir ihr die Werke unserer Walzerkönige complettest, correctest, splendidest – jene *Mozart's* hingegen wie einen von den Würmern der Zeit angenagten, theilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leichnam überliefern?«[5]

Von Grund auf neu war Lorenz' daran anknüpfendes Plädoyer für die originale Werkgestalt nicht; schon bei den Konzerten des Festes zur Enthüllung des Mozart-Denkmals 1842 in Salzburg war kein einziges Mozart'sches Werk in Bearbeitung erklungen.[6] Die zur Vorbereitung des Projektes einer Gesamtausgabe unerlässliche Quellenerschließung bedurfte eines Engagements, das allerdings nur ein wohlhabender Privatier wie Köchel aufzubringen vermochte. Doch Lorenz' Sätze fielen bei ihm auch bezüglich der politischen Einstellung auf fruchtbaren Boden. Köchel war Mitglied in einem »Kreis patriotisch gesinnter Männer«, der »unter den [sic] Namen Oesterreichischer Clubb […] alle jene Bestrebungen, welche das wahre Verständniß unserer öffentlichen Zustände und die echte Vaterlandsliebe gebiethet, mit vereinigten Kräften zu unterstützen« gedachte.[7]

Indem Köchel verschollene und unvollständige Werke ebenso wie die fraglichen von Beginn weg für einen Anhang vorsah, also minder beachtete, wird das primäre Streben nach Sicherstellung des erhaltenen Corpus, eben nicht nach einem Einblick in das gesamte Schaffen, offenkundig. Methodisch zugute kamen ihm dabei naturwissenschaftliche Interessen, die ihn Pflanzen und Mineralien hatten sammeln und inventarisieren lassen. Intensiviert hat Köchel seine Studien aber erst ab 1859, wobei er sich insbesondere auf ihm erreichbare Verzeichnisse stützte – und mit den Bestandsübersichten im Verlag André, die er damals bei einer Reise nach Offenbach einsah, sowie einer von Aloys Fuchs angelegten Werkliste ausgezeichnete Grundlagen für sein Bestreben vorfand. Deren Kollation konnte er gewinnbringend mit Jahns Mozart-Biographie und der im Salzburger Dommusikverein und Mozarteum verwahrten Mozart'schen Korrespondenz ›abschmecken‹.

Modelle einer strukturierten, validen Dokumentation waren aber aus diesen Vorlagen für die Erstellung eines Thematischen Verzeichnisses nicht zu

---

5 Ebd., S. 16, Hervorhebung im Original.

6 Vgl. Rudolph Angermüller, *Das Salzburger Mozart-Denkmal. Eine Dokumentation (bis 1845) zur 150-Jahre-Enthüllungsfeier*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1992, S. 137–148 und S. 154 f.

7 Nicht datierte Mitgliederliste; Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Köchel – 378/100–1.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gewinnen. Die wesentliche Orientierung für die Abfassung des »Mozart-Catalogs« boten Köchel deshalb die bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten Werkverzeichnisse zu Beethoven (1851), Mendelssohn (1852) und Liszt (1855) – und somit Modelle aus dem Musikalienhandel.[8] Darin finden sich beispielsweise bereits die Namen der Widmungsträger und sogar Literaturhinweise, also Informationsteile, die über den unmittelbaren Verlagsbedarf hinausgehen. Eben dieser Umstand dürfte bewirkt haben, dass sich Köchel für die Drucklegung seines Opus magnum an Breitkopf & Härtel und nicht an einen der Wiener Verlage wandte.

Was Köchel gegenüber allen von ihm ausgewerteten handschriftlichen Verzeichnissen neu einführt, ist eine durchgehend chronologische Anlage für den erhaltenen Werkbestand. Doch nirgends bekundet er, dass diese Entscheidung getroffen worden sei, um Entwicklungen im Schaffensweg des Komponisten nachzuzeichnen. Im Grunde folgt er, wie so oft auch hier, einesteils Jahns Monographie[9], andernteils den genannten Breitkopf'schen Publikationen, die jeweils in Werke mit bzw. ohne Opuszahl reihen – was ja für Mozarts Kompositionen gegebenen Umständen zufolge ausgeschlossen war. Dass Köchel sein System allerdings nicht durchzuhalten vermochte und daher vielfach mit Asterisk als Zeichen einer bloß ungefähren, vermuteten Datierung operierte, zeigt die Grenzen seines Verfahrens auf. Deutlicher noch treten sie anhand der Quellenbeschreibungen hervor, die sich darauf beschränken, diverse Notizen aus den Originalhandschriften auszugsweise wiederzugeben. Eben dieses Vorgehen bestätigt aber zugleich die Maßgeblichkeit des Originals. Untermauert wird das Vermächtnis des Authentischen durch die Angabe der Taktzahl der Werke bzw. einzelner Sätze, eine Information, die den Breitkopf'schen Katalogen bezeichnenderweise fehlt:

> »Die Zahl der Tacte jedes Satzes schien einen mehrfachen Vortheil zu versprechen: sie giebt auf kürzestem Wege dem Musikfreunde, oft auch dem Musikdirector eine willkommene Vorstellung des Umfanges und der Zeitdauer eines Stückes; was aber noch von grösserem Belange ist, man erfährt dadurch am schnellsten, was fremde Hand zur ursprünglichen Composition willkürlich hinzugesetzt oder davon weg-

8 Vgl. dazu Thomas Hochradner, *Zur Frühgeschichte des Thematischen Verzeichnisses. Ludwig Ritter von Köchels »wissenschaftliche« Systematisierung*, in: *Anuario musical* 59 (2004), S. 173–190.

9 Vgl. dazu Thomas Hochradner, *Ludwig Ritter von Köchel und das Konzept des Werkverzeichnisses*, in: Kathrin Eberl/Wolfgang Ruf (Hg.), *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998*, Band II: *Freie Referate*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2000, S. 9–15.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> geschnitten hat. Die gedruckten, noch mehr die geschriebenen Messen können von solchen Verstümmelungen in sehr vielen Fällen Zeugniss geben.«[10]

Im Unterschied zu den ihm vorliegenden rezenten Verlagsverzeichnissen verzichtete Köchel, abermals die Alleinstellung des Originals konsequent beachtend, auf die Nennung jedweder Übertragungen (wie das Arrangement eines Werkes für andere Besetzung im Verlag Breitkopf & Härtel und seinem Umfeld genannt wird) und natürlich erst recht der Bearbeitungen (was damals für Ausgaben mit Eingriffen in die Werkgestalt gebraucht wurde). Dass er selbst bereits Übertragungen als disqualifiziert, aber auch täuschend ansah, geht aus den Ausführungen zu Beginn des Werkverzeichnisses hervor:

> »Unter den Uebertragungen (arrangemens), Anhang 110–184, wurden nur solche gedruckte (ausnahmsweise blos geschriebene) Compositionen aufgenommen, bei welchen die ursprüngliche Composition auf dem Titel nicht angegeben ist und man daher leicht in den Irrthum geführt werden kann, eine Original-Composition Mozart's vor sich zu haben. Viele solche Uebertragungen sind auch in Sammlungen abgedruckt und wurden so oft nachgedruckt, dass man gar keinen Zweifel mehr an der Originalität der Composition hatte. Der Leser wird daher öfter in die Lage kommen, ihm wohlbekannte Compositionen nicht unmittelbar im chronologischen Verzeichnisse, sondern vorher im Anhange suchen zu müssen, welcher auf die Original-Composition des chronologischen Verzeichnisses zurückweist.«[11]

Im Titel zugeordnete und als Übertragung klargestellte Ausgaben blieben demnach außen vor, waren für Köchel unerheblich, und wohl auch pragmatisch, von der Menge her gesehen, nicht zu erschließen;[12] nur solche, die Mozarts Autorschaft offenließen, bedurften der Klärung, um sie nachfolgend auszusondern. Denn es galt das authentische Œuvre zu schützen und jene Editionen zu propagieren, die es wiedergaben. Für letztere hatte Köchel zunächst Preise im Musikalienhandel anzugeben vor; erst in der Druckfahne strich er dieses typische Merkmal eines Verlagskatalogs. Die Art schließlich, wie Köchel die vorangestellte »Uebersicht der vollständigen Compositionen nach Gattung und Zahl«[13] rubriziert (und wie es später für die Mozart-Ausgabe bei Breitkopf & Härtel übernommen werden wird), wirkt in

10 Köchel, wie Anm. 2, S. XI.

11 Ebd., S. XVII.

12 Als Anhaltspunkt: Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020, weist nur bis 1850 allein für aus *Don Giovanni* bearbeitete Kammermusik 309 Veröffentlichungen nach.

13 Köchel, wie Anm. 2, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihrer Verknüpfung von Gattungs- mit Besetzungskategorien alles andere als eigenständig bzw. philologisch überlegt. Wenn etwa »Clavier-Einzelstücke, Minuette, Rondo, Allegro u. dergl.« und »Clavier zu 4 Händen und 2 Claviere ohne Begleitung« unterschieden werden, ist eine Orientierung an der musikalischen Praxis unverkennbar gegeben.

Köchels erhaltene Korrespondenz belegt – soweit sie nicht Persönliches betrifft –, dass der Autor des »Mozart-Catalogs« einesteils nach der Erstauflage weiterhin auf der Jagd nach Manuskripten war, um Zuschreibungen zu verifizieren oder zu falsifizieren, und dass er sich andernteils, wenn er unter Verweis auf seine Veröffentlichung gelegentliche Anfragen beantwortete, stets knapphielt und auf Hintergründe einzugehen verzichtete. Köchel kannte durchaus seine Grenzen.

> »Es enthält Jahn sehr viel Interessantes und für mich Brauchbares, besonders sagt mir die Darstellung der verzwickten Requiemgeschichte zu, die nun durch Jahn bis auf ein Paar Nebenpunkte völlig aufgehellt ist und mit anderwärtigen – auch meinen bisherigen Forschungen stimmt, aber auch mehreres Neue enthält«,[14]

schreibt er beispielsweise am 1. Februar 1860 an Joseph Hauer. Dem Bassisten und Musikaliensammler Franz Hauser sandte er, datiert 14. April 1861, ein Schreiben, das neben Expertise auch Einblick in den Humor Köchels und seine Kriterien zur Echtheitsbestimmung von Handschriften gewährt:[15]

> »Tief gerührt über eine so prompte Bedienung, wie Sie mir noch in keinem Hotel der Welt vorgekommen ist, thut es mir doppelt leid, zwei Möglichkeiten mit einem Schlag vertilgen zu müssen. Ich bin zu dieser Metzelei leider berechtigt, da seit meiner letzten Anwesenheit in München etwa 300 Autographe durch meine

14 Köchel an Josef Hauer (1802–1876), 1. Februar 1860; Basel, Paul-Sacher-Stiftung, Privatsammlung 1 (Xerokopien aus der Sammlung Rudolf Grumbacher, Ref.-N° 551). Vgl. Rudolf Grumbacher, *Einige Gedanken zu Briefen von Ludwig von Köchel an Dr. Josef Hauer,* in: Rudolf Elvers (Hg.), *Festschrift Albi Rosenthal* [70], Tutzing: Schneider 1984, S. 147–156, hier S. 149. Dass Hauer, Fabriksarzt in Öd (Niederösterreich) und wie Köchel dilettierender Musik- und Naturforscher, der Adressat des Schreibens ist, ergibt sich durch den Verweis auf Karl Baumann, den jüngeren Bruder seiner Gattin Karoline Hauer; siehe ebd., Anm. 12.

15 Zu diesem Zeitpunkt hatte Jahn seine ›textkritische Methode‹ für die Musikgeschichte noch nicht ausführlich dargelegt; das geschieht erst 1864 im Aufsatz *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, in: *Die Grenzboten. Literatur, Kunst und Politik* 23, H. 1, S. 271–281, S. 296–311 und S. 342–356, als Scan des Separatabdrucks auch online unter https://www.google.at/books/edition/_/MEI3AQAAMAAJ (Stand 10. 08. 2023), wieder abgedruckt in: Otto Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik,* Leipzig: Breitkopf & Härtel 1866, S. 271–337. Köchel muss sich also den quellenkundlichen Arbeitsweg, eventuell aus der Diskussion mit Jahn, letztlich selbst gelegt haben.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Hände gegangen sind. Der Schlag muß also fallen! Das B-dur Concert ist nicht Mozart's Handschrift und das C-dur Concert gar nicht.
>
> Die Schrift des C-dur Concertes [vermutlich KV 246] ist mir sehr oft, namentlich in den bei André befindlichen aus dem Mozart'ischen Nachlasse herrührenden Abschriften vorgekommen, und sehr wohl bekannt: M. muß sich deren häufig, besonders in der Salzburger Zeit bedient haben. Mit Mozart's Handschrift in irgend einer früheren oder späteren Periode hat sie auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit.
>
> Ganz anders verhält es sich in dieser letzten Beziehung mit dem Mpte des B-dur-Concertes [es sollte sich um KV 456 handeln[16]]. Diese Schrift könnte bei einer oberflächlichen Ansicht selbst den Kenner täuschen, ganz so wie das bei dem aufgefundenen Autograph des Requiems der Fall war, von dem nur die zwei ersten Sätze wirklich von Mozart geschrieben waren; während alles übrige von Süßmayer's frappant ähnlicher Hand herrühret. Ich zweifle nicht, daß auch Ihr Manuscript Süßmayer's Handschrift ist.
>
> Zum Belege meiner festen Überzeugung, daß das vorliegende B-dur-Concert nicht Mozart's Hand sei, setze ich einige characteristische, und Mozart's Schrift gar nicht zu vereinbarende Züge (Ihres Mptes in Vergleich mit solchen), die ich aus echten Autographen jener Zeit entnehme, hieher. […]
>
> Außerdem ist das echte Autograph bei André in Frankfurt, wo ich es im Mai v J [vorigen Jahres] eingesehen habe. Nehmen Sie mir diese harte Wahrheit nicht übel: amicus Plato, magis amica veritas.«[17]

Das so signifikant tautologisierte »echte Autograph« war ein Glücksfall für Köchels Arbeit am Corpus der Überlieferung, wie er ihm nicht selten beschieden war. Doch um das selbst gesteckte Forschungsziel zu realisieren, musste er überdies alle verfügbaren Ausgaben Schritt für Schritt in Bezug auf ihre Verlässlichkeit prüfen. Köchel ›jagte‹ sie ebenso umsichtig wie Manuskripte – war es doch der eigentliche Prüfstein seines Vorhabens, ihren Inhalt zu validieren. Welche Mühseligkeit sich für ihn in der Suche nach der originalen Fassung stellte – vor allem dann, wenn es ihm nicht gelang, ein Autograph zu lokalisieren –, verrät ein Brief, der am 9. Oktober 1861 an Josef Dachs, Leiter eines Kammermusikensembles in Wien, abging:

> »Von Mozart's Streich-Quartetten und Quintetten sind die Stimmen-Auflagen von C. F. Peters in Leipzig die vollständigsten. Freund J Doppler besitzt beide oder doch die thematischen Verzeichnisse von beiden.

16 *Kritischer Bericht* zu NMA V/15/5, S. 36 (Quelle C). Recte nicht in Franz Xaver Süßmayrs, sondern in Franz Jacob Freystädtlers Handschrift.

17 Köchel an Franz (Xaver) Hauser (1794–1870), 14. April 1861; D-DS, Br. / Köchel, L.: 1.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Nach dem Verzeichnisse der Quintette ist n 1. ein bloßes Arrangement [KV Anhang III Nr. 179 nach Divertimento KV 361 und Divertimento Anhang IV: Zweifelhafte Compositionen Nr. 228]. 2. im J. 1768 von dem 12 jähr. Mozart componirt; das Adagio daraus von wunderbarer Schönheit; in der Ausg. Peters sind die beiden letzten Stücke [gemeint: Sätze] unterschoben; im Wien. Mus. Ver. Arch. IX 14156 Rudolfin. Samml. befindet sich aber das Autograph [KV 46]. Im J. 1780 gestaltete M. dasselbe in ein Divertimento für 13 Instrumente um [KV 361]. Ist als Quintett gewiß sehr wenig bekannt. 3. comp. 1773. Wenig bekannt [KV 174]. 4. comp. 1782 [KV 406]. Auch als Div. von M. später bearbeitet [KV 388]. 5. comp. 1787 [KV 515]. 6. comp. 1787 [KV 516]. 7. comp. 1790 [KV 593] 8. comp. 1791 [KV 614] [zu den voranstehenden vier Werken unter geschwungener Klammer:] bekannt. Quint. n 9 comp. 1789 [KV 581] 10 comp. 1782 [KV 407] [zu den voranstehenden beiden Werken unter geschwungener Klammer:] arrangirt für 5 Streich-Instr. Außer diesen ist kein anderes Str. Quintett bekannt [.]«[18]

Die Zusammenarbeit mit Breitkopf & Härtel vollzog sich im Wesentlichen reibungslos. Nebenbei wird aber deutlich, dass Köchels Hang zur Akribie sich bis zur Widersinnigkeit philologischer Details erstrecken konnte:

> »Hochgeehrter Herr, der Aufenthalt, welcher in der Zusendung von Correcturen Ihres Cataloges eingetreten, hatte seinen Grund darin, daß die Doppel=Schlußstriche für das thematische Verzeichniß, von denen Sie nicht abgehen wollten, erst in besonderer Weise angefertigt werden mußten[,] wenn Sie bei dem gedrängten Satz irgend gut aussehen sollten. Sie sehen, wir sind darin ebenfalls Ihren Wünschen nachgekommen, namentlich auch weil es im Beethoven=Catalog, wie Sie ganz richtig bemerken, ebenso gehalten ist. Nichts destoweniger mußten wir bei unserer früheren Ansicht bleiben, daß es eigentlich logisch richtiger sei ein solches Fragment auch ohne Schlußbezeichnung zu lassen.«[19]

Grundsätzlich stand der Verlag dem Projekt eines »Mozart-Catalogs« aber von Beginn weg positiv gegenüber, nicht zuletzt, weil man sich offenbar die ›Echtheit‹ der Auflagen zum Qualitätssigel machen wollte:

> »Hochgeehrter Herr, von den in unserem Verlag erschienenen zwölf Mozart'schen Symphonien ist die 12.te von Professor Jahn als Werk W. A. Mozarts bestritten und dem Leopold zugewiesen worden, außerlich [sic] zunächst auf Grund eines alten Breitkopf'schen Katalogs vom Jahr 1775, in welchem sich zwei Symphonien von Leopold Mozart, und unter diesen die eben erwahnte [sic] aufgeführt finden[.] Wir sind jetzt beschäftigt, von jenen zwölf Symphonien, welche schon früher alle in Partitur und Klavier=Auszügen erschienen waren, die späteren Nummern auch

18 Köchel an Josef Dachs, 9. Oktober 1861; Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung, I. N. 171.758.

19 Breitkopf & Härtel an Köchel, 12. Juli 1861; Kopierbuch 131 (Nr. 19), S. 323.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> in Stimmen herauszugeben, und es liegt uns daran, uns über die Autorschaft der genannten Symphonie [KV Anhang V: Unterschobene Compositionen, Nr. 293] […] ins Klare zu setzen, damit nicht ein Irrthum neue Bestätigung erhalte. Ihr reiches Material zu dem thematischen Katalog giebt Ihnen vielleicht Gelegenheit, uns eine größere Gewißheit in der Sache zu verschaffen. Denn jetzt steht bei uns dem gedruckten thematischen Katalog, welcher für Leopold spricht, nicht nur unser alter geschriebener thematischer Katalog, sondern eine, so viel wir wissen, von Ihnen herrührende Notiz noch entgegen.«[20]

Die Entscheidung fiel – wie könnte es anders sein – im Sinne Jahns aus. Doch der Verlag Breitkopf & Härtel partizipierte nicht nur, man brachte sehr wohl auch eigene Vorstellungen ein, in Sonderheit den Titel der Veröffentlichung betreffend:

> »Ferner aber, und was für uns weit wichtiger ist: der Titel Ihres Buches heißt: chronologisches Verzeichniß etc. Dabei ist aber nicht gesagt, daß dieses Verzeichniß thematisch sei. Das auf dem Titel ausgedrückt zu haben scheint uns nun außerordentlich wünschenswerth. Wir haben, wie Sie wissen, bereits eine kleine Reihe von thematischen Catalogen gedruckt, und wenn auch Ihr Werk natürlich eine ganz andere Bedeutung hat als jene, so liegt doch ein Schwerpunkt desselben gewiß auch in den thematischen Angaben. Ein so wesentliches Momen[t] sieht man aber sehr gern auf dem Titel berücksichtigt, damit das Werk durch diesen so weit möglich bezeichnet werde. Wir haben Ihnen natürlich keine Vorschläge für den Titel zu machen; könnten und wollten Sie aber unsern Wunsch berücksichtigen, so würden Sie uns sehr verbinden. Vielleicht thun Sie es um so mehr, da Ihr Catalog nicht blos ein chronologischer, sondern zugleich ein systematischer ist, ja sogar der chronologische, wenn auch der bei weitem größere und wichtigere Theil, dem systematischen nachfolgt.
> Sind Sie geneigt, das Wort ›thematisch‹ in den Titel aufzunehmen, so haben Sie wohl die Güte, denselben hiernach gleich endgültig fertigzustellen, damit wir keinen Zweifel haben, in welcher Weise wir ihn drucken sollen.«[21]

Köchel ließ sich überzeugen. Darüber hinaus geriet sein »Mozart-Catalog« zu einem Pyrrhus-Sieg der aufkeimenden Philologie, nicht zuletzt für den Autor selbst.

> »Sie schreiben uns, daß Ihr Werk Sie selbst viel mehr gekostet habe, als Sie überhaupt aus dem Ertrag desselben erwarten können. Wir haben das nie bezweifelt,

20 Breitkopf & Härtel an Köchel, 12. Dezember 1860; Kopierbuch 131 (Nr. 13), S. 643. Ähnlich ein Schreiben von Breitkopf & Härtel an Köchel betreffend Sonaten für Clavier, 16. November 1868; Kopierbuch 157, fol. 857v/856r (in dieser Reihenfolge).

21 Breitkopf & Härtel an Köchel, 11. April 1862; Kopierbuch 133, fol. 104v, 103r, 102v (in dieser Reihenfolge): 103r und 102v.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> haben dem [sic] liberalen Sinne, mit welchem Sie dieses Werk zu Stande gebracht und der Oeffentlichkeit übergeben haben, vollkommen anerkannt, wir dürfen Ihnen aber auch sagen, daß wir selbst an den Verlag mit der ruhigen Erwartung gegangen sind, nach Befinden unsere Kosten nicht gedeckt zu sehen. Steht dies nun freilich in keinem Verhältniß zu den Opfern, welche Sie brachten, so bezeichnet es Ihnen doch vielleicht einigermaßen unsere Gesinnung in der Sache.«[22]

ist nur eine von etlichen Nachrichten, die Köchel zur Wirtschaftlichkeit der Drucklegung erreichten. Eine andere Briefstelle, demselben Schreiben vom 11. Dezember 1865 entnommen, lässt dann auch ein minderes Interesse des Verlags am Verkaufserfolg vermuten:

> »Sie machen uns darauf aufmerksam, daß Ihr Mozart Katalog nicht in der Allg. Mus. Zeitung angezeigt worden sei. Dies überraschte uns sehr. Wir waren uns nicht gleich klar in der Sache, und besprachen uns mit Herrn Bagge darüber. Da stellte es sich heraus, daß schon im ersten Früjahr [sic] 1863, bald nachdem Herr Bagge die Redaction der Zeitung übernommen hatte, das Werk zur Recension versandt und eine solche eingegangen war; sie erwies sich aber [als] ungenügend. Es wurde ein anderer Recensent angegangen; dieser versprach, schob hinaus, versprach wieder, und das so lange, bis endlich nach vielfacher Correspondenz unglücklicher Weise der Gegenstand nicht weiter verfolgt wurde. Herr Bagge wird Ihnen durch die Inlage das Nähere mittheilen, und wird, soweit dies noch möglich ist, das Versäumte in der nächsten Nummer der Zeitung, wenigstens durch ein Referat, nachzuholen suchen.
>
> Uebrigens bemerken wir noch, daß die Allg. Mus. Zeitung allerdings mit Ende d. J. – bis auf Weiteres wieder geschlossen werden soll.«[23]

Tatsächlich kam es in der letzten bei Breitkopf & Härtel erschienenen Nummer der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* noch zu einer Besprechung, die Redakteur Selmar Bagge selbst zeichnete, wobei er unter anderem schrieb:

> »Allein nur das Werk lobt den Meister, nicht die blosse gute Absicht, und in dieser Beziehung müssen wir sogleich bemerken, dass der Fleiss und die ruhelose Beharrlichkeit des Autors eine Arbeit zu Stande gebracht hat, die, in Betracht der zu bewältigenden Masse des Stoffs, im Ganzen als eine wahre Musterleistung anzusehen ist, wie eine solche in ihrer Art kaum noch einmal existirt. Die thematischen Cataloge Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's u. s. w. sind damit nicht zu vergleichen; denn wenn auch v. Köchel einen Otto Jahn zum Vorarbeiter und Bahnbrecher hatte, so blieb doch für sein specielles Unternehmen noch eine un-

22 Breitkopf & Härtel an Köchel, 11. Dezember 1865; Kopierbuch 145, fol. 760 v, 759 r, 758 v (in dieser Reihenfolge): 759 r.

23 Breitkopf & Härtel an Köchel, 11. Dezember 1865; Kopierbuch 145, fol. 760 v, 759 r, 758 v (in dieser Reihenfolge): 758 v.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> erhörte Zähigkeit für Erforschung von Details nothwendig, über welche der Biograph leichter hinweggehen konnte und musste.«[24]

Handfeste Kritik an Köchels Vorgehen taucht erst in einem am 2. Februar 1872 versandten Schreiben auf, das im Umfeld einer ersten Sondierung Köchels bezüglich der Herausgabe sämtlicher Werke Mozarts bei Breitkopf & Härtel aufgesetzt wurde:

> »Daß Ihr thematisches Verzeichnis von Mozart's Werken so schwachen Absatz findet, daß wir Ihnen noch kein Honorar aus dem Ertrage haben bieten können, ja, daß, wie Sie sich ausdrücken, der Absatz im Sande zu verrinnen scheint, hat uns schon lange leid gethan. Wir haben nicht verfehlt das Werk von Zeit zu Zeit anzuzeigen, wie es auch ferner geschehen wird, aber leider ohne Erfolg. Das Haupthindernis eines schnelleren Vertriebs liegt jedenfalls darin, daß Ihr Katalog, da er nur einen Theil der Ausgaben nennt, sich nicht gleich andern ähnlichen, wie z. B. unser Beethoven-Katalog, zum Handgebrauch für Musikalienhändler eignet, sodaß im Wesentlichen nur solche Personen ihn anschaffen, welche ein künstlerisches oder kunsthistorisches Interesse an Mozart's Werken nehmen. Doch das ist ja ein Gegenstand, welcher früher zwischen Ihnen und uns besprochen war; und wenn Sie auch geneigt gewesen wären, alle Ausgaben der Mozart'schen Werke aufzunehmen, so würde dadurch das Ganze noch viel umfangreicher und der Preis ein bedeutend höherer geworden sein.«[25]

Im Weiteren nimmt Hermann Härtel (1803–1875; auch wenn im Kopierbuch die namentliche Zeichnung fehlt, dürfte er das Schreiben selbst aufgesetzt haben) Stellung zur geplanten Mozart-Gesamtausgabe, und dieser Passus ist im Hinblick auf die Existenz und Wertschätzung von Bearbeitungen durchaus nicht unerheblich:

> »Was sollen wir nun zu Ihrem Gedanken einer Mozart-Ausgabe sagen? Vor allen Dingen dies, was wohl keiner Versicherung bedarf, daß dieser Gedanke uns schon früher beschäftigt hat. Er lag allzu nah, als wir die Beethoven-Ausgabe unternahmen und dabei technische Besorger der Bach- und Händel-Ausgaben waren. Da war nichts natürlicher, als sich zu fragen, ob nicht auch eine Mozart-Ausgabe und eine Haydn-Ausgabe möglich sei. Auch von anderer Seite wurde diese Anfrage gestellt; wir mußten aber uns selbst und Anderen antworten: eine Gesammtausgabe von Mozart's Werken sei ein Unternehmen, welches nicht nur auf Kosten eines Verlegers, d. h. mit der Annahme auch nur der Möglichkeit der Kostendeckung, nicht unternommen werden könne, sondern, wenn es überhaupt zustandekom-

24 Selmar Bagge, *Ritter v. Köchel's Mozart-Catalog*, in: AmZ N. F. 3, Nr. 51 (20. Dezember 1865), Sp. 838–840, hier Sp. 838 f.

25 Breitkopf & Härtel an Köchel, 2. Februar 1872; Kopierbuch 176, fol. 575 v, 574 r, 573 v, 572 r, 571 v, 570 r (in dieser Reihenfolge), hier 575 v und 574 r.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men solle, ganz besonderer Veranstaltung und einer sehr großen Subvention bedürfe. Jetzt steht die Sache vielleicht auch in solcher Beziehung noch ungünstiger. Diejenigen Werke Mozart's, welche das Publikum begehrt, sind seitdem noch in vielen zuletzt spottbilligen Ausgaben erschienen; eine Gesammtausgabe, welche auch die ungedruckten Werke Mozart's enthalten sollte, würde dem großen Publikum überhaupt fern bleiben, von den Musikern und Musikfreunden wegen unzureichender Mittel nur in seltenen Fällen angeschafft werden, man könnte also auf eine gewisse, selbst sehr mäßige, Abnehmerzahl im Voraus gar nicht rechnen. Irren wir nicht, so kann das Unternehmen einer Mozart-Ausgabe, wenn es den überhaupt möglichen Erfolg haben soll, nicht von einem Verleger, es sollte vielmehr von einem Vereine solcher ausgehen, welche sich lebhaft für den Gegenstand interessiren und selbst irgendwie dabei betheiligen. In solcher Weise sind die Bach-Gesellschaft und die Händel-Gesellschaft entstanden. Aber freilich, der bei deren Publikationen eingeschlagene Weg der Jahressubskription würde hier nicht genügen; man würde selbst bei mäßigen Jahresbeiträgen, wie sie für Bach's und Händel's Werke gesteuert werden, aus den eben angegebenen Gründen schwerlich Theilnehmer finden, und wie lange sollte es dauern, bis das Ganze aus 5 oder 10 Thaler-Beiträgen zustandekäme. Man müßte fürchten, eine der Bach-Gesellschaft oder der Händel-Gesellschaft ähnliche Mozart-Gesellschaft würde, wenn sie zustandegekommen wäre, wieder eingehen, ehe vielleicht der dritte oder vierte Theil der Werke edirt wäre. Wollte man aber schneller vorschreiten, etwa jährlich 3, 6 oder sei es zehnmal so viel geben als bei jenen Gesellschaften, so müßten Mittel geschafft werden, welche den zu verantwortenden Erlös aus dem Verkauf weit überschritten. Zu solchen Beisteuern einzuladen, darf ein Verleger nicht wagen, dies könnte nur von einem Verein von Mozartverehrern ausgehen. Wie groß die Summe der erforderlichen Beihilfe sein müßte, läßt sich freilich auch nicht approximativ überschlagen, da in Betracht der noch ungedruckten Werke weder der äußere Umfang der Ausgabe sofort zu übersehen, noch die Kosten der kritischen Revision zu ermessen sind.«[26]

Köchel vertraute dem Leipziger Verleger und entschloss sich, selbst eine ansehnliche Summe an den Verlag vorab Produktion bereitzustellen, um das Projekt einer Mozart-Gesamtausgabe zu lancieren.[27] Nun heißt es im

26 Ebd., 572 r und 571 v.

27 Vgl. dazu Otto Biba, *Ludwig Ritter von Köchels Verdienste um die Mozart-Gesamtausgabe*, in: Rudolph Angermüller (Hg.), *Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1981, S. 93–103. In einem Schreiben an den »Ausschuß« der »Internationalen Mozartstiftung« warb Köchel 1875 um tatkräftige weitere finanzielle Unterstützung; vgl. Wolfgang Rehm, *Nochmals: Ritter von Köchels Verdienste um die »Alte Mozart-Ausgabe«*, in: Josef Kuckertz [u. a.] (Hg.), *Neue Musik und Tradition. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*, Laaber: Laaber 1990, S. 171–178, hier S. 172–175 (Faksimile und Übertragung). Um das Erscheinen der Gesamtausgabe sicherzustellen, riet er noch 1876 der Internationalen Stiftung Mozarteum davon ab, Mozarts Geburtshaus anzukaufen; das Geld solle stattdessen in die Produktion der Gesamtausgabe fließen:

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schreiben des Verlags vom 4. Oktober 1873 im Rahmen eines provisorischen Kostenvoranschlags:

> »Bei dieser Veranschlagung haben wir angenommen, daß es sich nur um die Herausgabe der Werke in Ihrer Originalgestalt, also um eine Partitur-Ausgabe handelt. In einer solchen würden die 626 Werke Ihres Katalogs reichlich 13000 Platten gewöhnlichen Groß-Musikformats füllen, wovon etwa 11800 auf eigentliche Partituren, 1300 auf Klavierwerke und dergl. fallen. Eine entsprechende Ausgabe in Stimmen dürfte etwa 11000 Platten stark werden.« [28]

Das Monitum von Otto Jahn, der in einer Gesamtausgabe der Werke in »Originalgestalt« für Mozarts Œuvre wenig Sinn erkannte, weil der Musikalienhandel per se nach praktischen Ausgaben verlange und das »historische Interesse« des Publikums für einen geschäftlichen Erfolg nicht ausreiche,[29] war verhallt. Das Vorhaben kam zustande, obgleich der Verlag Breitkopf & Härtel daraus – und wie sich zeigte, zu Recht – keinen Gewinn erwartete und die Editionen der [Alten] Mozart-Ausgabe äußerst schwach subskribiert wurden.

Dass der Verlag, wie die 1866 erfolgte Drucklegung von Jahns Schriften zur Musik bezeugt, auf dessen Kompetenz setzte, steht außer Frage. Zu ihrer methodischen Grundierung findet sich bis in die heutige Zeit eine gerade von Seiten der Musikwissenschaft überraschend kritiklose, ja einseitige Rezeption. Mit philologischem Besteck habe Jahn der Forschung ein neues Standbein gewonnen, heißt es vielfach, mehr oder minder kurz angebunden, ehe man sich Jahns ästhetischem Ideal zuwendet.[30] Fraglos war Jahn neben

---

»[…] so würde in dem gegenwärtigen Zeitpunkte, wo alles in folge der allgemeinen Geldkrisis mit Spenden jeder Art zurückhält, das Auftauchen […] einer zweiten Mozart Unternehmung der bereits in Gang befindlichen Mozartausgabe eine bedenkliche Concurrenz machen und zum Nachtheile von beiden ausschlagen«; vgl. Rudolph Angermüller, *»Der Ankauf einer Realität … scheint mir … doch manchen schweren Bedenken zu unterliegen«. Ludwig Ritter von Köchel zum Ankauf von Mozarts Geburtshaus*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 39 (1991), S. 185 f., hier S. 186.

28 Breitkopf & Härtel an Köchel, 4. Oktober 1873; Kopierbuch 187, fol. 473 v, 472 r, 471 v, 470 r (in dieser Reihenfolge), hier 472 r.

29 Jahn, wie Anm. 15, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, S. 279; vgl. auch S. 283–285.

30 Vgl. dazu unter anderen Gernot Gruber, *Die Mozart-Forschung im 19. Jahrhundert*, in: MJb 1980/83, S. 10–17, hier S. 10 f.; Carl Werner Müller, *Otto Jahn. Mit einem Verzeichnis seiner Schriften*, Stuttgart [u. a.]: Teubner 1991, S. 25 f. und 40 f.; Andreas Eichhorn, *»… aus einem inneren Keim Ideen entwickeln …«. Zur Musikanschauung Otto Jahns*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995), H. 3, S. 220–235, hier S. 221.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Einbezug der textkritischen Methode[31] aber auch Interpret der Quellen,[32] und erst das Zusammenspiel beider Annäherungen macht Innovationsgrad und Nachhaltigkeit seines Forschungskonzeptes aus:[33]

> »Damit bekennt Jahn sich zum Leitideal der modernen philologisch-historischen Methode seiner Zeit: zu dem historistischen Ziel, das je Besondere, Unverwechselbare, ›Eigenthümliche‹ zu ermitteln, das eine Epoche, ein Ereignis, eine Persönlichkeit oder ein Werk vor allen übrigen auszeichne, kurz: deren ›Individualität‹ zu ›charakterisieren‹.«[34]

Probleme ergeben sich in quasi zweiter Instanz, sobald Jahn den Anspruch auf ›Richtigkeit‹ mit dem Anspruch auf ›Wahrheit‹ verknüpft.[35] ›Originalgestalt‹ als schützenswertes ›kulturelles Erbe‹ schließt aber keineswegs aus, dass es »in der Musik nichts Größeres giebt, als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht. Ruhm und Ehre

31 Darüber äußert sich Jahn im Vorwort zu seiner Mozart-Biographie (*W. A. Mozart*, 4 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel 1856–1859) nicht dezidiert, seine Prinzipien sind vielmehr invers zu seiner Kritik an der Schrift Georg Nikolaus Nissens abzulesen. Im – von Seiten der Mozart-Forschung aber für gewöhnlich nicht beachteten – Aufsatz zur Vorbereitung einer Beethoven-Gesamtausgabe wird Jahns Verständnis der textkritischen Methode dagegen in aller Deutlichkeit dargestellt; vgl. Jahn, wie Anm. 15, in: *Gesammelte Aufsätze über Musik*, bes. S. 303–313.

32 Vgl. Gerrit Walther, *Mozart und Methode. Otto Jahns Beitrag zur Begründung der modernen Musikgeschichtsschreibung*, in: Anselm Gerhard (Hg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart [u. a.]: J. B. Metzler 2000, S. 31–54, aus der Perspektive des Historikers. Von Seiten der Musikwissenschaft nur aufgegriffen bei Michael Schramm im Rahmen seiner Studie *Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik*, Essen: Die Blaue Eule 1998 (Musik-Kultur 4), zugl. Diss., Univ. Düsseldorf 1997, Kapitel 3. *Der Wissenschaftler*, S. 85–105, dort bes. S. 85, 90, 93, 100.

33 Vgl. Walther, wie Anm. 32, S. 33 f., S. 38 f. und S. 45. Massiv kritisiert wird Jahns biographischer Ansatz, vor allem in seiner Nachwirkung, bei Alec Hyatt King, *Mozart in retrospect*, 3. revidierte Auflage, London [u. a.]: Oxford University Press 1970, Kapitel *Jahn and the future of Mozart biography*, S. 66–77.

34 Walther, wie Anm. 32, S. 39.

35 Vgl. dazu Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, Salzburg/Wien 1985, S. 185 f., mehr en passant; ders., *Otto Jahns Bedeutung für die Mozart-Forschung*, in: William M. Calder III./Hubert Cancik/Bernhard Kytzler (Hg.), *Otto Jahn (1813–1868). Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus*, Stuttgart: Franz Steiner 1991, S. 144–150, hier S. 145 f.; Dieter Demuth, *Das idealistische Mozart-Bild 1785–1860*, Tutzing: Hans Schneider 1997 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 17), S. 214, S. 230 f. und S. 269, wobei jedes Mal Jahns in vielem aufschlussreicher Beitrag *Beethoven und die Ausgaben seiner Werke*, wie Anm. 15, nicht berücksichtigt worden zu sein scheint.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem alten wie dem jungen!«,[36] wie es Robert Schumann anlässlich eines Mendelssohn'schen Orgelkonzertes mit Werken Johann Sebastian Bachs zu Papier brachte. Romantische Ideale, die Köchel ausblendet, wirken bei Jahn nach, dessen Eingeständnis der subjektiven Annäherung ebenso wie seine Suche nach Qualitätsstandards (samt den Kriterien dafür) die initialen Impulse weiterer Forschung setzten. Dass man schließlich für die [Alte] Mozart-Ausgabe oft auf Quellen des 19. Jahrhunderts, nämlich Sparten Köchels und Jahns zurückgriff, anstatt sich die originalen Quellen vorzunehmen,[37] bezeugt – neben Bequemlichkeit – das auflebende Vertrauen in rezente Wissenschaftlichkeit als Korrektiv eines geläufigen Mozart-Profils und Perspektive künftiger Interpretation; freilich mit einer bewusst scharf gezogenen Trennlinie zwischen dem Original und jeder Form der Überarbeitung von fremder Hand.

36 Robert Schumann, *Mendelssohns Orgelconcert*, in: Gustav Jansen (Hg.), Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1891, S. 273–275, hier S. 275.

37 Zur Geschichte der [Alten] Mozart-Ausgabe vgl. Cliff Eisen, *The Old and New Mozart Editions*, in: *Early music* 19 (1991), H. 4, S. 513–532.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ulrich Leisinger (Salzburg)

Original und Bearbeitung. Methodische Überlegungen zu einer Beschreibung ihres Verhältnisses

Im Rahmen eines geplanten Forschungsprojekts zu Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert, an dem die Universität Mozarteum und die Stiftung Mozarteum gemeinsam beteiligt sind, sollen die historischen Quellen systematisch erfasst und erstmals auch statistisch ausgewertet werden. Partituren oder Stimmen von Mozarts Werken bildeten den Ausgangspunkt für den Bearbeiter, der eine Vielzahl an Entscheidungen treffen musste, was er übernehmen, was er ändern und was er auslassen wollte und wo gegebenenfalls Ergänzungen notwendig waren. Nur in seltenen und dann hochinteressanten Fällen wie bei Quintett-Bearbeitungen Mozart'scher Werke aus der Offizin von Johann Traeg aus den 1790er-Jahren sind die Originalmanuskripte des Bearbeiters erhalten geblieben und erlauben ein detailliertes Studium des Bearbeitungsprozesses. Für eine systematische Auswertung wird eine neuartige und effiziente Arbeitsmethode vorgeschlagen, die in zwei Arbeitsschritten das Verhältnis zwischen Original und Bearbeitung mittels eines Farbschemas dokumentiert. Die Ergebnisse sind intersubjektiv überprüfbar und können auch statistisch ausgewertet werden, sodass es erstmals möglich ist, über bloße Beschreibungen hinauszugehen und mit Aussicht auf Erfolg die Untersuchung auf größere Bestände anzuwenden.

In a planned research project on Mozart arrangements in the 19th century, in which the Mozarteum University and the Mozarteum Foundation are involved, the pertinent historical sources shall be systematically recorded and evaluated for the first time. Scores or sets of parts of Mozart's works provided the source material for the arranger, who had to make numerous decisions about what to include, what to change, what to omit, and where to add supplementary material, if necessary. Only in rare and highly interesting cases, such as quintet arrangements of Mozart's works from Johann Traeg's workshop in the 1790s, have the arranger's original manuscripts been preserved, allowing a detailed study of the arranging process. For systematic evaluation, a new and efficient working method is proposed that documents the relationship between the original and the arrangement in two stages using a color scheme. The results can be verified intersubjectively and evaluated statistically. Thus, for the first time, it is possible to give more than mere descriptions, and studies of larger bodies of works can be conducted with the prospect of success.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ulrich Leisinger (Salzburg)

Bearbeitungen als Gegenstand der Mozart-Forschung

Zwischen dem Tod des Komponisten am 5. Dezember 1791 und dem Beginn der sogenannten Alten Mozart-Ausgabe im Jahr 1877 ist eine schier unüberschaubare Zahl an Bearbeitungen von Werken Wolfgang Amadé Mozarts entstanden. Allein mithilfe des *RISM Catalog[s]*[1] lassen sich etwa 4.500 Bearbeitungen in Handschriften und Drucken aus dem 18. und 19. Jahrhundert nachweisen. Diese bilden wenigstens ein Fünftel aller handschriftlichen und fast ein Drittel der gedruckten Quellen und sind damit ein gewichtiger Bestandteil der Mozart-Rezeption. Dennoch fällt es bis heute schwer, eine Bearbeitung als ein Kunstwerk sui generis wahrzunehmen. Viele der unterschwelligen Vorbehalte gegenüber Bearbeitungen sind jedoch historisch unbegründet. Im Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts wurden Bearbeitungen geradezu als Kennzeichen der Epoche und keineswegs nur als eine marginale Facette des Kulturlebens angesehen. »Man hat unser Zeitalter sprichwörtlich das arrangirende genannt«, heißt es in einem Korrespondentenbericht der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* aus dem Jahre 1826 anlässlich eines Konzerts zum 25. Todestag Mozarts in Wien.[2] Der Korrespondent machte kein Hehl daraus, dass ihm – wie im Beitrag von Andrea Klitzing ausgeführt wird – Reduktionen von Opern für zwei Flöten, Gitarren oder Czakans suspekt waren, wusste aber andererseits solche Bearbeitungen zu schätzen, bei denen ein »anerkanntes Meisterwerk« durch eine »kunstgeübte Hand« zu einem »Aehnlichen und dennoch verschiedener Art« werde.[3]

Grundsätzliche Vorbehalte sind auch insofern unangebracht, als Mozart selbst eine Reihe eigener und fremder Werke bearbeitet hat. Seine Beiträge zur Geschichte der Bearbeitung sind in der musikwissenschaftlichen Literatur spätestens seit der Studie *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke* von Marius Flothuis aus dem Jahr 1969 systematisch erforscht.[4] Für die musikwissenschaftliche Herangehensweise in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist bezeichnend, dass Flothuis zwar Mozart als Bearbeiter behandelt, in seiner Studie aber allen Bearbeitungen von Mozarts Werken durch andere gegenüber voreingenommen ist:

1 https://opac.rism.info (Stand 22. 05. 2023).

2 *Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December*, in: AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826), Sp. 62–71, hier Sp. 64.

3 Ebd.

4 Marius Flothuis, *Mozarts Bearbeitungen eigener und fremder Werke*, Salzburg: Internationale Stiftung Mozarteum 1969, 2. Auflage 1991 (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 2).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Die Tatsache, dass Mozart kein Konzert für Violoncell geschrieben hat, ist der Anlass gewesen, eins seiner Hornkonzerte für Violoncello zu bearbeiten. […] Als Rechtfertigung […] wird oft die Tatsache angeführt, dass Bach und Händel des öfteren ihre eigenen Kompositionen bearbeitet haben. Zu Unrecht: denn wenn sie solche Bearbeitungen verfertigten, so bedienten sie sich dabei der Instrumente und Stimmen, die zu *ihrer* Klangwelt gehörten. Hier gilt also ›quod licet Jovi, non licet bovi‹.«[5]

Flothuis verurteilt spätere Bearbeitungen pauschal, ohne für eine Ablehnung objektive Kriterien analytischer oder ästhetischer Natur zu bemühen; auf die Bearbeitungen durch Zeitgenossen des Komponisten geht er gar nicht ein.

Die Tatsache, dass viele historische Ausgaben zwar den Namen des Bearbeiters, aber (über die Angabe des Komponisten hinaus) das zugrundeliegende Stück nicht nennen, deutet darauf hin, dass Bearbeitungen damals keineswegs immer als eine rein quantitative Erweiterung des Repertoires abgetan, sondern durchaus als vollwertige Kompositionen mit eigenem ästhetischen Anspruch angesehen wurden. Es erscheint daher an der Zeit, an die Bearbeitungen Mozart'scher Werke durch andere mit genau denselben Kriterien heranzugehen, wie sie für dessen Bearbeitungen eigener und fremder Werke erfolgreich entwickelt wurden. Wenn dabei nicht mehr nur Einzelstücke, sondern möglichst große Teile des Repertoires in den Blick genommen werden, kann es gelingen, durch die angemessene Berücksichtigung der Bearbeitungspraxis ein grundlegend neues, erweitertes Verständnis für die Mozart-Rezeption im 19. Jahrhundert zu gewinnen.

Für diese Herangehensweise sehe ich bislang mit den Arbeiten von Andrea Klitzing und Peter Heckl nur zwei Vorbilder, die größere Werkbestände, wenn auch aus grundlegend unterschiedlichen Richtungen, untersuchen. Klitzing untersucht in ihrer unter dem Titel *Don Giovanni unter Druck* veröffentlichten Doktorarbeit die vielfältigen Erscheinungsformen, in denen diese Oper, eines von Mozarts zentralen Werken, in gedruckten Arrangements im deutschsprachigen Raum bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts rezipiert wurde.[6] Neben dem akribischen Nachweis der Quellen, wobei sich die Autorin auf die Drucküberlieferung beschränkt,[7] zeigt und interpretiert sie

5 Ebd., S. 8–9.

6 Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 29).

7 Siehe auch die zugehörige Tabelle unter: Andrea Klitzing, *W. A. Mozart. Don Giovanni. Arrangements – gedruckt im deutschsprachigen Raum bis 1850*, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461 (Stand 26. 06. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die verschiedenen Arten von Bearbeitungen, in denen ein bestimmtes Werk auf unterschiedliche Nutzerkreise zugeschnitten wurde. Heckl geht in seiner Dissertation von einer umgekehrten Fragestellung aus und untersucht all jene Bearbeitungen, deren neue Besetzung Bläserensembles (unterschiedlicher Größe) sind.[8] Da die Zahl dieser Bearbeitungen begrenzt ist, bot sich Heckl die Möglichkeit, auf viele davon näher einzugehen und einige auch zu edieren.

Ein Beispiel der Mozart-Zeit: Der Erstdruck des Klarinettenkonzerts KV 622

»Ähnlich […] und dennoch verschiedener Art« – der Grundgedanke, der den oben zitierten Korrespondentenbericht bestimmt, erweist sich als ein Schlüssel zur Untersuchung von Vorlage und Original. Durch einen Vergleich lässt sich nämlich der Grad an Übereinstimmung der Bearbeitung mit dem Original spezifizieren. Diese Bewertung wäre aber einseitig, wollte man nicht auch das Verschiedene und damit das der Bearbeitung Eigene untersuchen. Auf dieser deskriptiven Grundlage kann dann eine Würdigung der Bearbeitung – etwa als Reduktion, Paraphrase oder auch als Erweiterung – versucht werden.

Die Rezension eines Mozart-Arrangements aus dem frühen 19. Jahrhundert zeigt, dass der detaillierte Vergleich von Vorlage und Bearbeitung keine Themenstellung ist, die erst die moderne Musikwissenschaft erfunden hätte. Der Erstdruck von Mozarts Klarinettenkonzert KV 622 ist – nach heutigem Wissensstand – 1801 bei Breitkopf & Härtel erschienen; die Ausgabe wurde unmittelbar auch bei André in Offenbach, bei Sieber sowie bei Pleyel in Paris nachgestochen.[9]

Das Klarinettenkonzert wurde vom Verlag Breitkopf & Härtel nicht in seiner Originalgestalt publiziert; der Grund dafür war Mozarts Instrumentenwahl: Das Werk war nicht nur auf die technischen Fertigkeiten, sondern auch auf das spezielle Instrument von Anton Stadler zugeschnitten. Dieser verwendete eine von Theodor Lotz ab 1788 nur in geringen Stückzahlen

8 Peter Heckl, *W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840*, 2 Bde., Hildesheim [u. a.]: Olms 2014.

9 Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie*, 2 Bde., Tutzing: Hans Schneider 1986 (Musikbibliographische Arbeiten 10/1–2), Textband, S. 380. Siehe auch RISM M 5763 (Breitkopf & Härtel), M 5764 (André), M 5765 (Sieber), MM 5763a (Pleyel).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gebaute und nicht zuletzt wegen dessen frühen Todes im Jahr 1792 außerhalb Wiens kaum verbreitete Bassettklarinette mit einem in der Tiefe um vier Halbtöne vom notierten *e* bis zum *c* erweiterten Tonumfang.[10] Obwohl Musiker, nicht nur professionelle Spieler, um diese Zeit durchaus noch gewohnt waren, Kompositionen selbständig zu adaptieren, um ›unspielbare‹ Passagen an ihr eigenes Instrument anzupassen, entschied sich der Verlag dazu, für die Drucklegung in den Notentext der Solostimme einzugreifen. Da die Zahl der professionellen Klarinettisten begrenzt war, brachte der Verlag bald danach auch eine Bearbeitung durch August Eberhard Müller als Flötenkonzert heraus, die weitergehende instrumentenspezifische Eingriffe, einschließlich einer Transposition von A-Dur nach G-Dur, mit sich brachte.[11] Hier wird der Bearbeiter auf dem Titelblatt genannt, denn Müller hatte sich nicht nur als Herausgeber von Klavierauszügen Mozart'scher Opern bei Breitkopf & Härtel, sondern auch als versierter Flötist und Komponist für dieses Instrument einen Namen gemacht.[12] Bei Johann Anton André erschien dann auch bald, spätestens 1802, eine Einrichtung für Viola »par un amateur«, wie auf dem Titelblatt des ersten Abzugs angegeben ist.[13]

Als Autor der Rezension des Erstdrucks des Klarinettenkonzerts, die in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* 1800 erschienen ist, gilt der hamburgische Musikdirektor Christian Friedrich Gottlieb Schwencke.[14] Er merkte nicht nur an, dass Mozart das Konzert ursprünglich für ein Instrument mit größerem Umfang geschrieben hatte, sondern bezeichnete auch jene Stellen, bei denen der Verlag durch Oktavierung, vereinzelt auch durch kompositorische Eingriffe Änderungen vorgenommen hatte. Offenbar lag ihm eine heute verschollene Quelle des Werks in Originalgestalt, möglicherweise sogar das Autograph, vor.[15] Die Rezension schließt mit folgendem Hinweis:

10 Zu Anton Stadler und seiner Bassettklarinette siehe Harald Strebel, *Anton Stadler. Wirken und Lebensumfeld des »Mozart-Klarinettisten«. Fakten, Daten und Hypothesen zu seiner Biographie*, 2 Bde., Wien: Hollitzer [2016], und Pamela Poulin, *In the footsteps of Mozart's clarinetist: Anton Stadler (1753–1812) and his basset clarinet*, Hillsdale, NY: Pendragon Press [2019].

11 *Concert pour la flûte traversière, avec accompagnement de 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons, viola et basse, par W. A. Mozart, arrangé d'un concert pour clarinette, par A. E. Müller*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1801] (RISM M 5769).

12 Friedrich Rochlitz, *August Eberhard Müller, grossherzogl. sächs. weimar. Kapellmeister in Weimar* [Nachruf], in: AmZ 19, Nr. 52 (24. Dezember 1817), Sp. 885–890.

13 RISM M 5770; eine spätere Auflage (RISM M 5771) verzichtet auf diesen Zusatz.

14 Vgl. Strebel, wie Anm. 10, Bd. 1, S. 455.

15 Für den entsprechenden Eintrag im Nachlassverzeichnis Schwencke siehe ebd., S. 455–456.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Da nun aber bis jezt solche Klarinetten, die unten bis c gehen, noch immer unter die seltenen Instrumente gerechnet werden müssen, so ist man den Herausgebern für diese Versetzungen und Veränderungen für die gewöhnliche Klarinette allerdings Dank schuldig, ob das Konzert gleich nicht dadurch gewonnen hat. Vielleicht wäre es eben so gut gewesen, es ganz nach dem ursprünglichen Originale herauszugeben, und diese Versetzungen und Veränderungen allenfalls durch kleinere Noten zu bemerken.«[16]

Die Rezension macht von zwei bis heute gängigen Verfahren Gebrauch, um Original und Bearbeitung miteinander zu vergleichen: Sie verwendet Notenbeispiele und verbale Beschreibungen. Erstere sind objektiv, überlassen die Aufgabe des Vergleichens aber letztlich dem Leser. Letztere erlauben im Prinzip detaillierte Darlegungen, sind aber sowohl in der Erstellung als auch im Nachvollzug aufwändig, wenn sie sich nicht auf ein einziges Kriterium, wie im vorliegenden Fall die Oktavversetzungen, beschränken.

Der Komplex Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert

Die Internationale Stiftung Mozarteum und die Universität Mozarteum wollen sich gemeinsam einem größeren Projekt zur Erforschung von Mozart-Bearbeitungen widmen. Hierbei wird eine systematische Erfassung und Auswertung der Quellen angestrebt. Das zweitägige Symposium *Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert* vom 18. bis 19. November 2022 in Salzburg diente hierbei als inhaltliche Vorbereitung. Mit der Konferenz wurden drei Ziele verfolgt: Es galt, einen Überblick über das Repertorium und die verschiedenen Typen von Bearbeitungen zu gewinnen; Best-Practice-Modelle für Projekte und Methoden zum Umgang mit Bearbeitungen wurden diskutiert und weiterentwickelt.

Da die Zahl an Quellen im angedachten Vorhaben solche in den meisten bisherigen Projekten der Mozart-Forschung um ein Vielfaches übersteigt, besteht die Notwendigkeit, gänzlich neue Beschreibungsverfahren einzusetzen. Primäres Ziel ist es dabei, nicht mehr *eine bestimmte* Bearbeitung mit ihrer Mozart'schen Vorlage zu vergleichen, sondern eine breite Vergleichsgrundlage für Mozart-Bearbeitungen überhaupt zu schaffen, die dann im Nachgang verschiedene Auswertungen erlaubt. Das angewendete Verfahren

16 [Christian Friedrich Gottlieb Schwencke], *Recension. Concert pour Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola (Alto) e Basse par W. A. Mozart,* in: AmZ 4, Nr. 25 (17. März 1802), Sp. 408–414, hier Sp. 413.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

soll möglichst objektiv, praktikabel, statistisch auswertbar und dabei arbeitsökonomisch sein.

Ein reizvolles Beispiel, an dem diese Methode vorgestellt werden soll, bilden Quintett-Bearbeitungen Mozart'scher Bläserserenaden: Die Serenaden (oder – nach dem Gattungsverständnis der Zeit – Parthien[17]) hatten in der Originalbesetzung als ›Harmoniemusiken‹ einen vergleichsweise begrenzten Adressatenkreis, dessen Bedarf weitgehend mit Abschriften gedeckt werden konnte. Hingegen waren Bearbeitungen dieser Werke, vor allem solche für Streichquintett, sowohl in Handschriften als auch in Drucken vom späten 18. Jahrhundert bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Mozart hat diese Tradition im Übrigen mit seiner Bearbeitung der Serenade in c-Moll KV 388 für Streichquintett, die im Köchel-Verzeichnis eine eigene Nummer – KV 406 – erhalten hat, selbst begründet.

Eine Bearbeitung von KV 375

Dem angedachten Projekt liegt ein Verständnis des Begriffs ›Bearbeitung‹ zugrunde, das in der Haydn-Forschung entwickelt worden ist:

> »Unter Bearbeitungen werden im Folgenden 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]

Wenn man die Entstehung von Bearbeitungen genetisch betrachtet, so bilden Quellen von Mozarts Werken für den Bearbeiter den Ausgangspunkt. In vielen Fällen wird dieser von Stimmensätzen ausgegangen sein, ohne dass jemals eine Arbeitsspartierung des Originals angefertigt worden wäre. Im Zuge des Arrangierens musste der Bearbeiter Entscheidungen treffen, was er

17 Zum Begriff »Parthia« vgl. Heinrich Christoph Koch, Art. *Suite*, in: ders., *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält*, Frankfurt am Main: August Hermann d. J. 1802, Sp. 1463: »Anjetzt giebt man den Namen Parthie (Parthia oder Partita) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen.« Unter dem Stichwort »Parthia, Partita« (Sp. 1137) wird auf den Art. *Suite* verwiesen.

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

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bewahren, was er ändern, was er ignorieren und was er hinzufügen wollte. Gewöhnlich ist nur die Bearbeitung als solche in gedruckter Form oder als handschriftliche Kopie eines professionellen Schreibers erhalten geblieben; bei diesen Quellenarten ist der Bearbeitungsprozess selbst aus der Quelle nicht mehr unmittelbar ablesbar.

Es ist ein Glücksfall, wenn die Originalhandschriften des Bearbeiters erhalten geblieben sind und ein detailliertes Studium des Bearbeitungsprozesses erlauben. Dies ist bei einem umfangreichen Konvolut von Kammermusik- und Orchesterwerken in Bearbeitungen für Streichquintett in den Beständen der Internationalen Stiftung Mozarteum der Fall.[19] Diese Sammlung besteht, wie seit langem bekannt ist, überwiegend aus Stammhandschriften des Musikalienhändlers Johann Traeg in Wien aus der Zeit bis 1799, also jenen hausinternen Vorlagen, auf deren Grundlage bei Bestellungen reinschriftliche Kopien angefertigt wurden. Der erste, der auf diese Quellen aufmerksam gemacht hatte, war Dexter Edge; dieser vermutete auch, dass der wichtige für Johann Traeg tätige Kopist – der in der Mozart-Forschung schon vor Edge bekannte und von diesem als VMC-1 (»Viennese Mozart Copyist 1«) bezeichnete Schreiber – Andreas Traeg, der Bruder des Firmengründers, ist.[20] Inzwischen hat Armin Brinzing als Leiter der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum das gesamte Konvolut für RISM erfasst und Scans davon in der *Bibliotheca Mozartiana digital*[21] zugänglich gemacht. In seinem Beitrag im vorliegenden Band weist Brinzing auch darauf hin, dass viele Faszikel des Konvoluts Arbeitspartituren sind, aus denen unmittelbar Rückschlüsse auf den Bearbeitungsprozess abgelesen werden können. Dies gilt auch für Faszikel 17 des Konvoluts, das der Schreiber und Arrangeur mit dem Titel *Harmonie a 5to* versehen hat,[22] womit nicht etwa eine »Harmoniemusik für fünf Instrumente«, sondern der Bearbeitungsvorgang im Sinne einer »Harmoniemusik in Quintett-Form« benannt werden soll.[23]

19 A-Sm, Rara 361/2.

20 Dexter Edge, *Mozart's Viennese copyists*, Diss., Los Angeles, CA, University of Southern California 2001; Christine Blanken, *Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog*, 2 Bde., Hildesheim [u. a.]: Olms 2011 (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 10).

21 https://digibib.mozarteum.at/ (Stand 04. 08. 2023).

22 A-Sm, Rara 361/2,17; https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:x2-47862 (Stand 01. 11. 2024); vgl. auch https://opac.rism.info/search?id=1001063919 (Stand 01. 11. 2024).

23 Das Konvolut enthält KV 375 auch in Faszikel 19 als *Partia. Del Sig^e^. Volfgang. Mozart* in Oktettbesetzung (2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte). Das Manuskript weist aber keine der für Traeg typischen Nummerierungen auf und steht mit der Bearbeitung in Faszikel 17 in keinem direkten Zusammenhang.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mozarts Parthia KV 375 steht in Es-Dur, einer für Blasinstrumente, insbesondere Klarinetten, typischen Tonart. Es-Dur ist hingegen auf Streichinstrumenten eher unbequem zu spielen. Während die Tonart auf Blasinstrumenten der Zeit ›warm‹ klingt, spielen leere Saiten in Es-Dur auf Streichinstrumenten keine Rolle, wodurch ein eher dunkler und fahler Klang entsteht. Mittels eines Kunstgriffs, der Transposition von Es-Dur nach D-Dur, hat Traeg in der Quintettfassung einen entsprechend ›natürlichen‹ Klang der Streichinstrumente wiederhergestellt. Die Versetzung um einen Halbton gehört im Übrigen zu den für einen Schreiber unbequemsten Transpositionen; als geübtem Kopisten hat dies Traeg aber keine erkennbaren Schwierigkeiten bereitet. Einer der wichtigsten Eingriffe Traegs bei seinen Bearbeitungen Mozart'scher Bläserserenaden für Streicher ist die Reduzierung der für Parthien üblichen Vielsätzigkeit auf drei, maximal vier Sätze, wie sie für Streicherkammermusik üblich war. Im Falle der fünfsätzigen Parthia entfällt eines der beiden Menuette: Traeg hat das zweite Menuett mit Trio eliminiert. Die hieraus resultierende Satzfolge mit dem Menuett an zweiter Stelle noch vor dem langsamen Satz kommt in Kammermusik aus Mozarts Wiener Zeit durchaus vor, beispielsweise in den Streichquartetten KV 387, KV 458 und KV 464 sowie im Streichquintett KV 515. Die siebensätzige Gran Partita KV 361 wurde beim Bearbeiten sogar in zwei Quintette zerlegt: Ein Quintett besteht aus den Sätzen 1–3 und 7 und weist damit eine typische Satzfolge auf; die verbliebenen Sätze werden in der Reihenfolge 5, 4 und 6 angeordnet (offenbar wollte man nicht mit einem Menuett-Satz beginnen), obwohl auf diese Weise eine unabgeschlossene Tonartenfolge – auf einen Es-Dur-Satz folgen zwei B-Dur-Sätze – entsteht.[24]

Schritt 1: Annotation der *Neuen Mozart-Ausgabe*

Als Arbeitsmethode wird vorgeschlagen, digitale Kopien – in der Regel Scans – des gesamten verfügbaren Bestands an Bearbeitungen zu annotieren, um das Verhältnis von Original und Bearbeitung zu dokumentieren. Als Vergleichsquelle dient der Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA).[25] Bilder davon, die auch als PDFs heruntergeladen werden können, stehen auf Initiative der Internationalen Stiftung Mozarteum und des Packard Hu-

24 A-Sm, Rara 361/2, Faszikel 18 bzw. Faszikel 12.

25 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), *Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, 10 Serien, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1955–.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

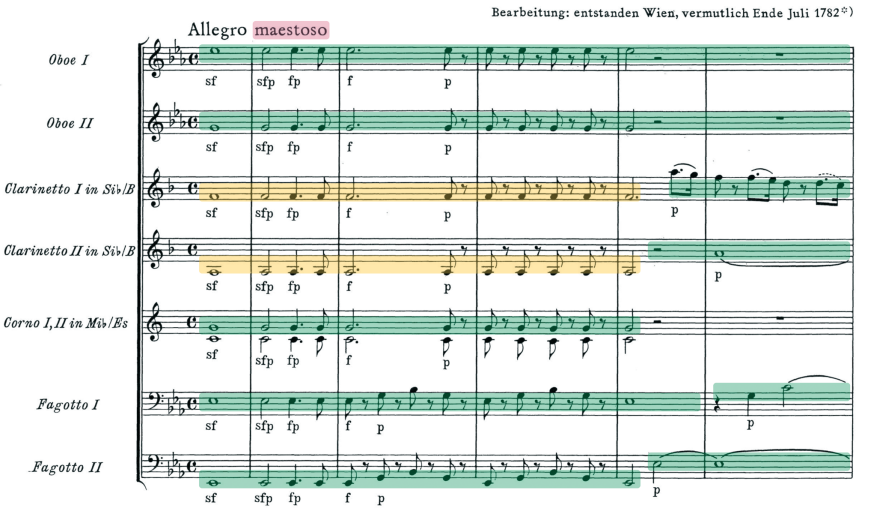


Abb. 1: KV 375, Fassung à 8, Satz 1, Notentext aus NMA VII/12/2, S. 41, mit Annotationen

manities Institute allen Interessierten bereits seit 2005 als *NMA online* zum wissenschaftlichen Gebrauch kostenfrei zur Verfügung.[26]

Der Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* wird mithilfe eines intuitiv verständlichen Farbschemas kodiert, indem in einem ersten Durchgang im PDF des Notentextes der *Neuen Mozart-Ausgabe* die Lesarten der Bearbeitung festgehalten werden. Dort, wo diese mit der *Neuen Mozart-Ausgabe* übereinstimmen, können sie im PDF beispielsweise grün hinterlegt, hingegen erkennbar ähnliche, aber doch abweichende Stellen gelb markiert werden. Dieser Arbeitsschritt kann rasch in einem Ausdruck des NMA-Texts mittels Textmarkern vorgenommen werden und in einem zweiten Schritt unter Heranziehung der Kommentarfunktion direkt im PDF hinterlegt werden (siehe Abb. 1).

Letztlich sind die Ergebnisse für mehrere Bearbeitungen nur bei Anwendung gleicher Kriterien leicht miteinander vergleichbar. Im Zuge der Annotation ist es daher erforderlich, die angewendeten Prinzipien für jeden Einzelfall zu dokumentieren; der Aufwand hierfür ist überschaubar, wenn auf bestimmte Bearbeitungstypen einheitliche Kriterien angewendet wer-

26 Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), in Zusammenarbeit mit The Packard Humanities Institute, *NMA online – Digital Mozart Edition* (digitalisierte Ausgabe, wie Anm. 25), https://dme.mozarteum.at/nmaonline/ (Stand 04. 08. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den. Die annotierten PDFs wären dann in einem *Repository* mit den Metadaten abzulegen, damit sie langfristig verlässlich aufbewahrt und anderen Interessierten innerhalb, aber auch außerhalb des Projekts zur Verfügung gestellt werden.

In vielen Fällen werden in einer Bearbeitung andere Oktavlagen als in der Vorlage verwendet. Wenn es darum geht, einen ersten Überblick zu gewinnen, dürften Oktavversetzungen von geringer Relevanz sein. Wie das eingangs angeführte Klarinettenkonzert in seiner Bearbeitung für ›normale‹ Klarinette deutlich gemacht hat, kann aber auch eine Oktavversetzung für das Verständnis von Vorlage und Bearbeitung bedeutsam sein. Gleiches gilt auch für die erwähnte Bearbeitung des Klarinettenkonzerts für Flöte: Bei der Transposition von A-Dur nach G-Dur hat Müller den Solopart fast um eine Oktave nach oben transponiert. Hierdurch verschiebt sich nicht nur die Stellung des Soloparts innerhalb des Orchestersatzes; im Vergleich zu Mozarts eigenen Flötenkonzerten KV 313 und KV 314 (wobei letzteres Mozarts eigene Bearbeitung eines Oboenkonzerts ist) liegt die Tessitura des Soloinstruments viel höher, was beim Hören ohne Weiteres auffällt: Schon die erste Note des Solisten ist ein d'''.

Denkbar wäre es daher, bei der Annotation nach Bedarf unterschiedliche Farbschattierungen zu verwenden, um Oktaversetzungen von tonhöhengetreuen Übernahmen zu unterscheiden. Auch kann es sinnvoll sein, reine Duplizierungen der Vorlage wie Colla-parte-Führungen im Unisono oder all'ottava in einer weiteren Farbe festzuhalten: Die entsprechenden Partien haben ja bereits in die Bearbeitung Eingang gefunden.

Gegenüber herkömmlichen analytischen Verfahren wird hier mit eher breiter Feder gemalt. Dies hat den Vorteil, dass selbst ein auf den ersten Blick weitreichender Eingriff in den Notentext wie eine Transposition ohne methodische Schwierigkeiten bewältigt werden kann. Erste Tests haben ergeben, dass eine Berücksichtigung aufführungspraktischer Informationen wie Artikulationsangaben in vielen Fällen nicht praktikabel ist; selbst hinsichtlich der Bogensetzung oder bei dynamischen Angaben haben die Bearbeiter (oder spätestens die Verleger) häufig Lösungen gefunden, die in systematischer Weise von Mozarts Notationsgewohnheiten abweichen. In der Quintett-Bearbeitung von KV 375 können Eigenheiten der Notation wie die Verwendung von Punkten versus Keilen oder der konsistente Gebrauch von ***sf*** versus ***fp*** beobachtet werden.

Offenkundige Fehler im Notentext bis hin zur Auslassung von im Original vorhandenen aufführungspraktischen Angaben können hierbei in der Regel gleichfalls vernachlässigt werden; hingegen dürfte die Auslassung von

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ganzen Taktgruppen für das Verständnis eines Arrangements relevant sein. Zwar wäre es grundsätzlich möglich, Auslassungen in der Vorlage einzuzeichnen; faktisch ist dies jedoch redundant, da bereits die Markierung der übernommenen wie der adaptierten Stellen ein vollständiges Bild ergibt: Getreue Übernahmen und Adaptionen sind farbig unterlegt – somit hat offenbar alles, was nicht markiert ist, keinen Eingang in die Bearbeitung gefunden. Aus dem annotierten Scan kann also unmittelbar abgelesen werden, welche Teile des Mozart'schen Werkes im Zuge der Bearbeitung keine Berücksichtigung gefunden haben. Bei einer Reduzierung der Besetzung gegenüber der Vorlage, was in der Praxis häufig der Fall ist, kann der Bearbeiter nicht immer alle Stimmen des Originals wiedergeben. Die Auswahl der Stimmen ist somit ein wichtiger Indikator, was der Bearbeiter als die Essenz des Mozart'schen Werks angesehen hat.

Ein methodischer Einwand liegt unmittelbar auf der Hand: Wenn wir die Vorlage, die der Bearbeiter für seine Einrichtung verwendet hat, nicht kennen, woher wissen wir, dass der Vergleich mit der *Neuen Mozart-Ausgabe* für ein Verständnis des Bearbeitungsprozesses aussagekräftig ist? Tatsächlich sind der Mozart-Forschung heute Hilfsmittel zur Hand, um über den bloßen Vergleich mit dieser Ausgabe des 20. Jahrhunderts bestimmte Quellen-Gruppen zu identifizieren, die dem Bearbeiter damals zur Verfügung gestanden haben können. In der Mehrzahl der Fälle sind dies, vor allem bei Bearbeitungen im 19. Jahrhundert, gedruckte Ausgaben. In den verbleibenden Fällen kann man sich auch eines Trial-and-Error-Verfahrens bedienen, da der mit der erstmaligen Annotation verbundene Aufwand überschaubar ist und in der Regel auch nicht vollständig durchgeführt werden muss: Mozarts Parthia KV 375 liegt beispielsweise in zwei authentischen Fassungen vor, für Bläserensemble à 8 (mit 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten) und für Bläserensemble à 6 (mit 2 Oboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten). Beginnt man die Annotation von Traegs Quintett-Version mit der Oktett-Fassung, so sieht man sich mit scheinbar willkürlichen ›Entscheidungen‹ des Bearbeiters konfrontiert, welche Wendungen aus den Oboen- und Klarinettenstimmen im Arrangement berücksichtigt werden (siehe noch einmal Abb. 1). Nimmt man hingegen Mozarts Sextett-Fassung zum Ausgangspunkt, so wird rasch das Grundprinzip des Arrangements deutlich: Die Übertragung der Fassung für Bläsersextett auf die fünf Streichinstrumente erfolgte weitgehend mechanisch, indem die Stimme des zweiten Horns als die vermeintlich unwichtigste des Bläsersatzes ausgelassen wurde – außer an jenen Stellen, wo beide Hörner den Klang prägen; hier wurden dann Ad-hoc-Lösungen gesucht (siehe Abb. 2). Da die Salzburger Handschrift des

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

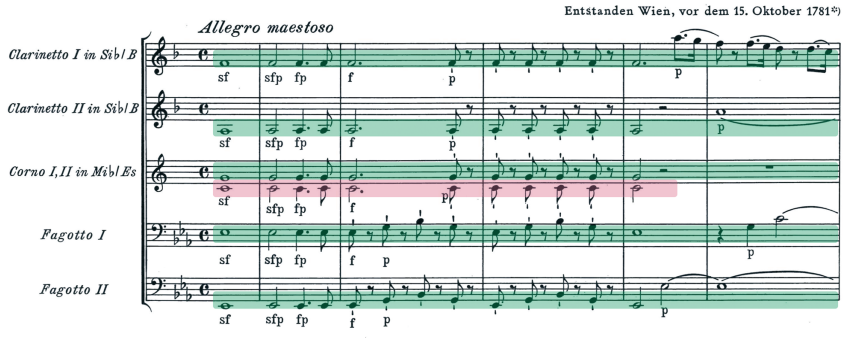


Abb. 2: KV 375, Fassung à 6, Satz 1, Notentext aus NMA VII/12/2, S. 3, mit Annotationen

Arrangements – wie erwähnt – ein Arbeitsmanuskript ist, lassen sich Spuren dieser Entscheidungsfindungen anhand von Korrekturen Traegs, die während des Bearbeitungsprozesses vorgenommen wurden, gut erkennen.

Die Einarbeitung eines Arrangements in den Notentext der NMA ist nicht vom Vorhandensein einer Partitur der Bearbeitung abhängig, sondern kann auch dann vorgenommen werden, wenn das Arrangement nur als Stimmensatz überliefert ist. Außerdem macht es keinen Unterschied, ob die Bearbeitung eine Handschrift oder eine gedruckte Quelle ist.

Schritt 2: Annotation des Originals

Allerdings ist mit der Annotation der *Neuen Mozart-Ausgabe* das Verhältnis von Bearbeitung und Original nicht vollständig beschrieben: Das gleiche Verfahren sollte man in einem zweiten Durchgang auf einen Scan der Bearbeitung anwenden und auch hier die getreuen Übernahmen und erkennbaren Adaptionen nach demselben Farbschema kodieren. Dieser Schritt dient einerseits dazu, die Richtigkeit der Eintragungen in den Notentext der NMA zu prüfen. Die genauen und die adaptierten Übernahmen müssen sich in beiden annotierten Exemplaren farblich entsprechen, wenn tatsächlich jeweils dieselben Kriterien angewendet wurden. Wenn die beiden Arbeitsschritte von unterschiedlichen Personen unabhängig voneinander vorgenommen werden, ist bereits ein hohes Maß an Intersubjektivität erzielt. Das Ergebnis ist aber auch nicht redundant, denn während die im ersten Arbeitsgang in der NMA nicht markierten Stellen Auslassungen im Zuge des Arrangierens widerspiegeln, haben die im zweiten Arbeitsschritt im Scan

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Bearbeitung nicht markierten Stellen keine Entsprechung im Original, sind also Hinzufügungen des Bearbeiters.

Das farbliche Mark-up erfordert keine musikwissenschaftlichen Spezialkenntnisse, sondern kann auch von geschulten Hilfskräften zuverlässig vorgenommen werden. Im Zuge der Kontrolle der annotierten Scans von Vorlage und Bearbeitung kann es sinnvoll werden, die Takte oder Taktgruppen (nicht die einzelnen Stimmen innerhalb dieser Takte), in denen der Bearbeiter Hinzufügungen vorgenommen hat, auch im annotierten Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* in einer bisher nicht verwendeten Farbe zu markieren, was die weitere Auswertung erleichtert (siehe Abb. 3).

Schritt 3: Auswertung

In zahlreichen Fällen wird es zu einem Mozart-Werk mehrere Quellen, die eine Bearbeitung überliefern, geben, ohne dass deren Abhängigkeitsverhältnis untereinander bekannt wäre. Nach den Gepflogenheiten der Zeit, insbesondere angesichts eines sich nur langsam entwickelnden Urheberrechts (wobei den Autoren lange Zeit weniger Rechte eingeräumt wurden als ihren Verlegern) steht zu erwarten, dass die meisten handschriftlichen Kopien Abschriften nach Druckausgaben sind, ohne als solche gekennzeichnet zu sein. Aber auch Druckausgaben sind nur selten voneinander völlig unabhängig; vielmehr wurden Ausgaben, gleich ob in Originalbesetzung oder in Bearbeitung, häufig ohne redaktionelle Überarbeitung nach einer Vorgängerausgabe gestochen.

Es ist anzunehmen, dass die annotierten Partituren bereits bei einfacher optischer Prüfung durch geschulte Personen so unterscheidungskräftig sind, dass nicht nur verschiedene Exemplare ein und desselben Arrangements

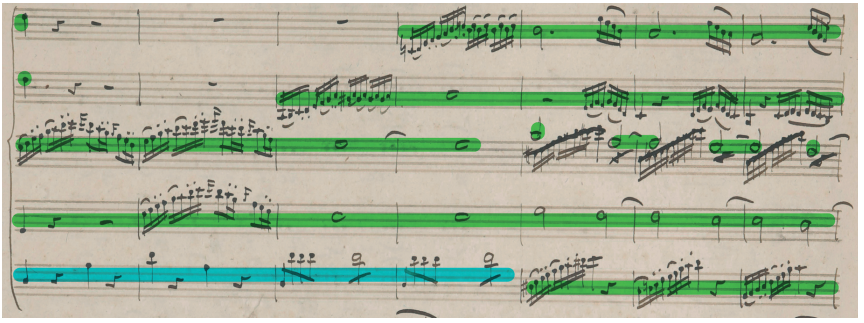


Abb. 3: KV 375, Bearbeitung von Traeg für Streichquintett, Satz 1, T. 194–200, A-Sm, Rara 361/2,17 (wie Anm. 22), S. 8

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mühelos identifiziert, sondern auch voneinander abhängige, aber ›nachbearbeitete‹ Arrangements erkannt und ihre Beziehungen beschrieben und dokumentiert werden können.

Um die Ressourcen optimal zu nutzen, müssen Quellen von Bearbeitungen, die offenkundig derivativ sind, nicht im Detail untersucht werden. In vielen Fällen wird es genügen, nur einzelne Seiten zu annotieren und dann das gewonnene Farbschema mit einer bereits vollständig durchgearbeiteten Annotation zu vergleichen, um hierdurch zu einer recht zuverlässigen Abschätzung zu kommen, ob ein vollständiger Abgleich dieser weiteren Quelle vielversprechend ist. Mit dem aktuellen methodischen Wissen zu Mozart-Quellen in der Internationalen Stiftung Mozarteum ist es bereits im Vorfeld möglich, Quellen zu identifizieren, die für viele Bearbeitungen als stemmatisch hochrangig einzustufen sind. Diese Quellen sollten zuerst behandelt werden; stellt sich im Zuge der Arbeit heraus, dass ein erst nachträglich ins Blickfeld geratener Druck oder ein Manuskript überlieferungsgeschichtlich höherwertig ist, so kann auch dieser nachträglich vollständig bearbeitet werden.

Im Falle der nach D-Dur transponierten Bearbeitung von KV 375 wird unmittelbar deutlich, dass die Erstausgabe einer Quintettfassung in D-Dur bei Artaria als *Grand Quintetto*, »No. 7«, aus dem Jahre 1799 von Traegs handschriftlichem Arrangement abhängig ist.[27] Die Druckplatten von Artarias Ausgabe wurden 1804 rechtmäßig von Tranquillo Mollo übernommen.[28] Auch die übrigen in der Bibliotheca Mozartiana vorhandenen Quellen des 19. Jahrhunderts, eine Abschrift gemeinsam mit den originalen Streichquintetten KV 174 und KV 516,[29] und ein Druck bei Steup in Amsterdam,[30] übermitteln denselben Notentext.[31]

Die zunächst scheinbar unüberschaubare Fülle an Quellen mit Bearbeitungen Mozart'scher Werke reduziert sich damit voraussichtlich rasch auf eine begrenzte Anzahl an verschiedenen Bearbeitungen eines Werks, von denen manche im 19. Jahrhundert eine erstaunliche, Originalwerken derselben Gattung in nichts nachstehende Verbreitung hatten. Erst im Zuge eines modernen, ›historisch-kritischen‹ Bewusstseins, an dem Ludwig Ritter

27 RISM M 5910. Zur Datierung der Ausgabe mit PN 821 siehe Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn 1952 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/2), S. 50.

28 RISM M 5912, siehe auch M 5911. Vgl. Weinmann, wie Anm. 27, S. 50.

29 A-Sm, Rara Sbd 10; vermutlich abhängig von einer Druckausgabe wie RISM M 5947 (Paris: Pleyel).

30 A-Sm, Rara 375/5 (RISM M 5914).

31 Auch eine Ausgabe bei Georges-Julien Sieber (Paris um 1805; RISM M 5916) steht in D-Dur.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von Köchel mit seinem *Chronologisch-thematischen Verzeichniss*[32] von 1862 maßgeblich Anteil hat, wurden Arrangements aus der wissenschaftlichen Betrachtung verbannt. Seither zählte, wie Thomas Hochradner am Anfang seines Beitrags darlegt, – und dies bis heute – nur noch »das Original«.[33]

Exkurs: KV 588, Nr. 1, in einer Bearbeitung für zwei Flöten

Ein ganz anderes ›Bild‹ liefert die Annotation und Auswertung eines Arrangements des Terzetts »La mia Dorabella capace non è« aus Mozarts *Così fan tutte* für zwei Flöten durch Wilhelm Klingenbrunner (Wien 1817).[34] Die Adaption einer großbesetzten Nummer mit drei Singstimmen, sechs Holzblasinstrumenten (2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner) und Streichern für zwei Melodieinstrumente im Diskantbereich erfordert wesentlich radikalere Entscheidungen des Bearbeiters. Ein grundlegendes Problem liegt darin, dass Mozarts Instrumentierung, die stets aus mindestens drei Schichten – Melodie, Begleitung in Triolen, Bassstimme mit ›Tupfern‹ – besteht, nicht ohne Weiteres auf zwei Instrumente übertragen werden kann. Klingenbrunner hat hier Bassstimme und Triolenbegleitung frei zusammengefasst: Die originalen Töne der Bassstimme erscheinen – oktavversetzt – gewöhnlich auf den schweren Taktzeiten; die übrigen Noten der Triolenbegleitung werden aber nicht direkt aus der Stimme Violino II übernommen, vielmehr werden die Harmonien ohne Rücksicht auf das Original selbständig in gebrochene Akkorde aufgelöst. Auffällig ist die Verkürzung des Arrangements gegenüber der Vorlage, das nur 53 statt 61 Takte umfasst. Kürzungen dieser Art bieten sich an, wenn sich aufeinanderfolgende Taktgruppen im Original nur durch die Instrumentierung unterscheiden: Wenn die für die Bearbeitung vorgesehene Besetzung diese Änderungen nicht adäquat, d. h. mindestens als eine neue Klangfarbe, wiedergeben kann, mag es dem Bearbeiter sinnvoll erschienen sein, auf deren Wiederholung gänzlich zu verzichten.
Das Farbschema der Annotation des Arrangements lässt sich leicht dahingehend interpretieren, dass in der Stimme Flauto II nur wenige Übergänge aus

32 Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozart's*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1862.

33 Siehe den Beitrag »*complettest, correctest, splendidest*« … von Thomas Hochradner im vorliegenden Band.

34 *Cossi fan tutti. Oper mit Musik / von W. A. Mozart. Eingerichtet für zwey Flöten von W. Klingenbrunner*, Wien: S. A. Steiner und Comp. [1817], https://digital.obvsg.at/urn/urn:nbn:at:at-moz:2-71189 (Stand 04. 08. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

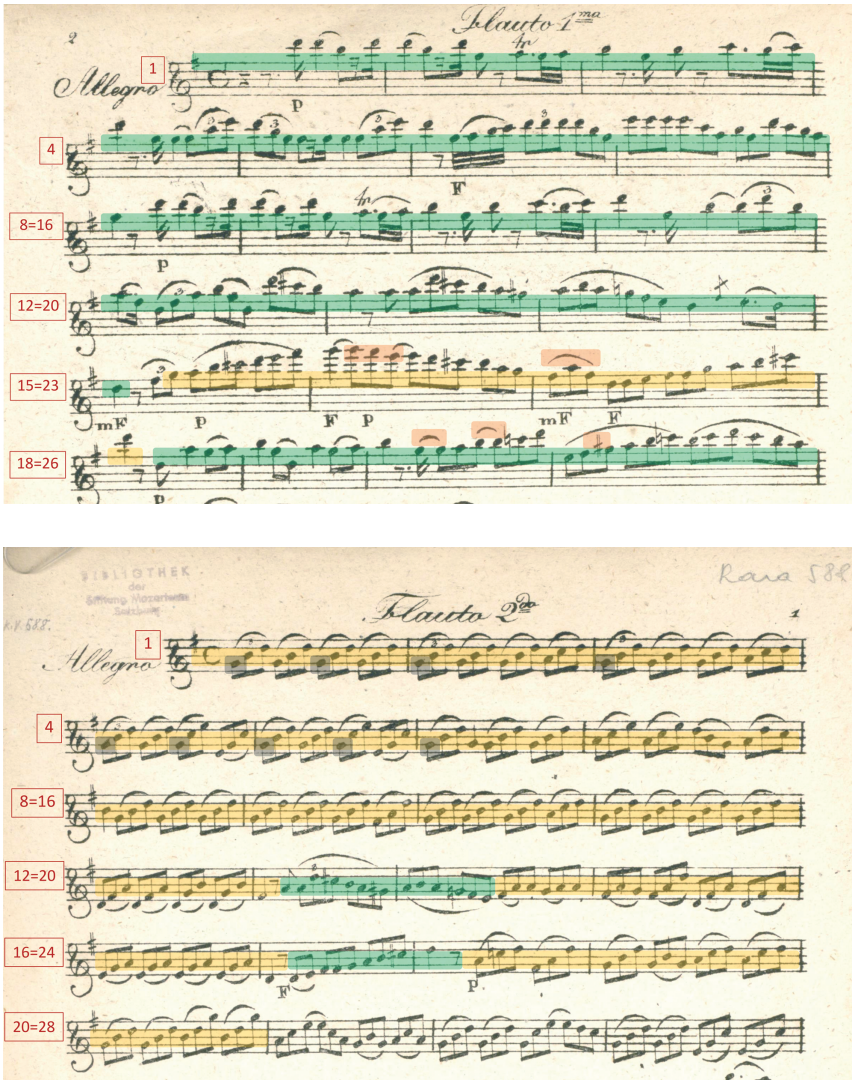


Abb. 4: »La mia Dorabella capace non è« aus *Così fan tutte* KV 588, T. 1 ff., Bearbeitung für zwei Flöten von Wilhelm Klingenbrunner (wie Anm. 34), Exemplar: A-Sm, Rara 588/23

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dem Original unverändert übernommen wurden, der Hauptteil der Stimme aber eine instrumentengerechte Adaption der zugrundeliegenden Harmonien, nicht aber einer bestimmten Stimme des Originals ist (siehe Abb. 4). Frappierender ist freilich, wie Klingenbrunner die Stimme Flauto I gestaltet hat. Bei der Adaption einer Vokalkomposition für Melodieinstrumente erschiene es naheliegend, die Singstimme einfach einem Instrument anzuvertrauen und gegebenenfalls im Verlauf der Nummer von einer Singstimme zur anderen zu wechseln, um die jeweils führende Stimme herauszustellen. Klingenbrunner folgt hingegen weitgehend der Partie Violino I (seltener der Oboe I); er erspart sich hierdurch Ad-hoc-Entscheidungen über die Gewichtung der Stimmen. Das Arrangement stellt damit aber in erster Linie eine bloße Reduktion des Orchestersatzes und keine Adaption des vokalen Terzetts dar. Dies fällt gleich anfangs auf, denn der Satzbeginn gibt das instrumentale Ritornell wieder, spart dann aber den ersten Einsatz Ferrandos (KV 588, Nr. 1, T. 9–16) vollständig aus und gibt von Don Alfonsos erstem Einsatz die Singstimme gar nicht wieder. Angesichts dieser mechanischen Simplifikation wird verständlich, warum, wie eingangs angesprochen, Bearbeitungen für derart kleine Besetzungen deutlichen Vorbehalten durch die Fachpresse ausgesetzt waren und geradezu als Zeichen eines »kulturellen Verfalls« gewertet wurden.[35] Die Vielzahl an Bearbeitungen dieser Art, die über große Zeiträume hinweg bis heute erschienen sind, zeigt aber, dass sie Bedürfnissen bestimmter Gruppen von Liebhabern für die häusliche Musikpflege entgegenkommen.

Schritt 4: Dauerhafte Verwahrung und Bereitstellung

Die beiden annotierten Scans einer Bearbeitung bilden zusammen mit den Quellenbeschreibungen, den hinterlegten Annotationsprinzipien und den zugehörigen Metadaten einen Datensatz, der seitens der Internationalen Stiftung Mozarteum dauerhaft aufbewahrt und auch anderen Interessierten – nicht nur zur Überprüfung, sondern auch für deren eigene Verwen-

35 Siehe das Unterkapitel *Don Juan für zwei Flöten – Topos des kulturellen Verfalls* bei Klitzing, wie Anm. 6, S. 157–160.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dung – zur Verfügung gestellt werden kann. Unter ungünstigen Umständen kann es hier zu Einschränkungen kommen, wenn die besitzenden Bibliotheken die von ihnen hergestellten Scans nicht als gemeinfrei ansehen und deren weitere Verbreitung auch in annotierter Form nicht gestatten. Wenn es sich nicht um Unikate handelt, können fehlende Genehmigungen durch die Wahl eines anderen Exemplars mit dem gleichen Notentext umgangen werden.

Die annotierten Scans stellen übrigens nicht nur ein farblich ansprechendes graphisches Objekt dar, das einen ersten Überblick über das Bearbeitungsverfahren gewährt, sondern können leicht – durch mechanisches Auszählen der Takte einer Farbe in Relation zum Gesamtumfang des jeweiligen Werks – statistisch ausgewertet werden. Gibt es mehrere Bearbeitungen eines Werks – sei es für die gleiche, sei es für unterschiedliche Besetzungen –, so kann es interessant sein, zu erfassen, welcher Prozentsatz des Originals unverändert und welcher in modifizierter Form in die Bearbeitung eingegangen ist. Dabei ist es möglich, die statistische Auswertung zu gewichten. Ein Beispiel wäre die instrumenten- oder systemweise Erfassung: Wenig überraschend dürften Bassstimmen in der Regel, außer in der Oktavlage, nur wenig modifiziert worden sein; eine Ausnahme bilden Arrangements für oder mit Klavier, wo, insbesondere bei Tonwiederholungen, Änderungen für eine instrumentengerechte Wiedergabe angebracht sein können.

Denkbar wäre auch, Instrumentalstimmen, die bei der Reduktion eines vielstimmigen Werks für eine kleinere Besetzung vollständig entfallen sind, zwar zu vermerken, aber statistisch nicht auszuwerten. Gerade bei Arrangements von Opern kommt es – wie am Beispiel von KV 588, Nr. 1, gesehen – häufig vor, dass Nummern nicht vollständig wiedergegeben, sondern Taktgruppen ausgelassen werden. In der statistischen Auswertung lässt sich dann leicht zeigen, welche Bearbeitungen – zumindest hinsichtlich der Taktzahl – näher am Original stehen als andere. Durch geeignete Wahl und Gewichtung der Parameter können aus den Daten auch statistisch relevante Informationen über eine dem neuen Instrumentarium angepasste Idiomatik und (gegebenenfalls) über die kompositorische Originalität des Arrangeurs gewonnen werden. Die ästhetische Bewertung dieser Eingriffe ist ein separater Schritt, der anderer als rein statistischer Kriterien bedarf.

Eine reizvolle Frage ist, ob es Möglichkeiten einer computerbasierten Auswertung der Annotationen gibt. Die Aufgabe ist verhältnismäßig einfach, denn die entsprechende Software müsste zunächst die Taktgrenzen erfassen und dann unter Berücksichtigung der jeweiligen Systeme die farblich codierten Takte ›zählen‹. Erfahrungen in anderen Projekten, etwa mit-

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tels Edirom[36], zeigen, dass die automatische Erfassung von Takten inzwischen vergleichsweise zuverlässig erfolgt; ob die verbleibenden Unschärfen bei der statistischen Auswertung toleriert werden können oder ob sie händisch kontrolliert und gegebenenfalls nachgebessert werden müssen (wobei die durchgängige Taktzählung der *Neuen Mozart-Ausgabe* die Arbeit erleichtert), muss gesondert untersucht werden.

Perspektiven

Das Projekt eröffnet neue Perspektiven: Dieselbe Methode kann nämlich auf Mozarts Bearbeitungen seiner eigenen Werke angewendet werden; dies ermöglicht einen qualifizierten Vergleich zwischen Mozarts Herangehensweise, den Methoden seiner Zeitgenossen und denen späterer Bearbeiter. Damit wird es vielleicht möglich sein, Mozarts Autorschaft an Arrangements, die bald nach seinem Tod, aber ohne Nennung des Bearbeiters erschienen sind – Beispiele sind die Klavierbearbeitungen des Rondos aus dem Duo für Violine und Viola KV 423, 3. Satz, oder des Andante in F-Dur für eine Flötenuhr KV 616 –, plausibler als bisher zu postulieren oder in Abrede zu stellen.

Unter den verschiedenen Typen von Bearbeitungen sollen im Verlauf des auf mehrere Jahre angelegten Projekts repräsentative Beispiele näher betrachtet werden. Diese Werke werden mit minimalen Eingriffen ediert und sowohl in Partitur als auch in Einzelstimmen auf der Website der Stiftung Mozarteum zur Verfügung gestellt; die Ausgabe wird auch kurze Kritische Berichte enthalten. Die Online-Präsentation orientiert sich an den Editionsprinzipien des Forschungsprojekts *Opera in the Realm of Mozart*, für das im Rahmen der Digitalen Mozart-Edition der Stiftung Mozarteum bereits Musterfälle ediert, aber noch nicht veröffentlicht wurden.

In Abwandlung des eingangs Zitierten könnte man unser Zeitalter als das ›digitalisierende‹ bezeichnen. Daher ist eine Erfassung der Musik von Original und Bearbeitung in einem *Digital-born*-Format wünschenswert. Zu-

36 Als ausgewählte Beispiele etwa die *Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe* (https://weber-gesamtausgabe.de), *Freischütz Digital* (https://freischuetz-digital.de), *Beethovens Werkstatt* (https://beethovens-werkstatt.de) oder die *Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe* (https://zimmermann-gesamtausgabe.de); weitere Edirom-Projekte unter https://www.edirom.de/projects.html.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

recht wird bei anderen aktuellen Projekten wie *Beethoven in the House*[37] die Bedeutung digitaler Wiedergaben der Notentexte betont. Die Internationale Stiftung Mozarteum hat mit der *Digitalen Interaktiven Mozart-Edition* (DIME), einem auf MEI[38] basierenden Prototyp für Musikeditionen in den Digital Humanities, umfangreiche Erfahrungen gesammelt. Trotz fortschreitender Automatisierung und des unschätzbaren Vorteils, dass der Notentext der *Neuen Mozart-Ausgabe* bereits in zuverlässiger Gestalt in digitalen Formaten, die nicht bildbasiert sind, vorliegt, bleibt der Codierungsaufwand beträchtlich.

Es hängt somit von der Fragestellung ab, welche Methode – rasches Markup oder detailgetreue Edition – erfolgsversprechend ist. Die Zukunft der Musikedition ist zweifellos digital. Die Frage, welche Bearbeitungen des Edierens wert sind, kann ein bloßes Datenformat wie MEI aber nicht beantworten. Das Ergebnis lässt sich erst nach der Eingabe prüfen, wobei eine Edition nicht fehlerintolerant ist: Auch bloße Schreib- oder Übertragungsfehler werden hier unmittelbar als störend empfunden. Die ständige Auseinandersetzung mit den Details lenkt leicht vom Blick auf das Ganze ab. Der mit MEI und anderen Codierungsformen verbundene Aufwand lässt ernsthafte Zweifel aufkommen, dass die große Zahl der hier diskutierten Arrangements innerhalb einer realistischen Projektdauer mit vertretbarem Aufwand an Zeit- und Personalressourcen umgesetzt werden könnte.

Das hier verfolgte Projekt hat aber einen gänzlich anderen Ansatz und braucht den Mut zu einer in der Musikwissenschaft eher verpönten, auf das große Ganze gerichteten Herangehensweise. In anderen Disziplinen würde sich die Frage nicht stellen, ob es nur einen einzigen Weg zum Ziel gibt; bei der Ausgrabung einer bestens präservierten Stadt in einem unzugänglichen Dschungel käme niemand auf die Idee, an reizvoll erscheinenden Stellen Punktgrabungen vorzunehmen, bevor man sich erst einen Überblick über die gesamte Grabungsstätte nach dem State of the Art verschafft und auf dieser Basis das Einleiten von Sondierungsgrabungen beschlossen hat.[39] Papier und Bleistift, in diesem Fall sogar zwei oder drei alterungsbeständige Textmarker, haben in der Musikwissenschaft noch lange nicht ausgedient, wenn sich mit ihrer Hilfe überraschend leicht dauerhaft relevante Daten erheben lassen.

---

37 *Beethoven in the House. Digital Studies of Domestic Music Arrangements*, https://domestic-beethoven.eu/ (Stand 04. 08. 2023).

38 *Music Encoding Initiative (MEI)*, https://music-encoding.org/about/ (Stand 04. 08. 2023).

39 Vgl. Art. *Ausgrabung*, in: *Wikipedia*: https://de.wikipedia.org/wiki/Ausgrabung (Version vom 30. 06. 2023; Stand 14. 07. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ioana Geanta (Salzburg)

»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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Musikwissenschaftlerin[1] 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/bgbl/I/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, Cosi 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

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tur‹, ›Fantasie‹, ›Paraphrase‹ und ›Reminiscence‹, ›(Klavier-)Auszug‹[3], ›Einrichtung‹[4] etc. sowie – in 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 Bedeutungsfacetten verwendet und kommen auch innerhalb dieses Tagungsbandes in vergleichbaren, wenn auch unterschiedlichen Kontexten vor. Im Sprachgebrauch 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 bibliothekarischer 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 Ausgabevermerk »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 Mozarteum).

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

5 Vgl. Klaus Schneider, *Lexikon »Musik über Musik«. Variationen – Transkriptionen – Hommagen – 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 Publikum 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Klavier[8] 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. Neuausgabe 2024. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Wolfgang Amadé Mozart*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2024, Eintrag zu KV 492, Kommentar, S. 602. Von einigem 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zunächst die Gigue in G-Dur KV 574 sowie den Ballo Nr. 25b aus dem 3. Akt von *Le nozze di Figaro* KV 492[12] 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 einreiht 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).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> 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 könne, 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »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).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 musikalischen 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 celebres* 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'Opera: Cosi fan tutte. / (Weibertreue.) / Arrangée pour le Piano-Forte à 4 mains / par Charles Czerny* (*Recueil des Ouvertures les plus celebres* […] 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/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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 Zweygespann von Flöten, Guitarren oder Czakans zuschneidet, oder ob dagegen Johann Nepomuk Hummel eine Beethovensche Riesen-Symphonie in ein vierhändiges Clavierstück umformt. Indess 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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, Basstuba 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

44 Nachdem die *Oeuvres complettes* 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

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 1796[45] 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Verzeichnüß aller meiner Werke*, seinem sogenannten Eigenhändigen Werkverzeichnis, das er ab 1784 pflegte, ist jedenfalls, worauf sich auch der oben angeführte Hinweis in den *Oeuvres complettes* 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 Zwillingspaar (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. 699 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 weiter[57], 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

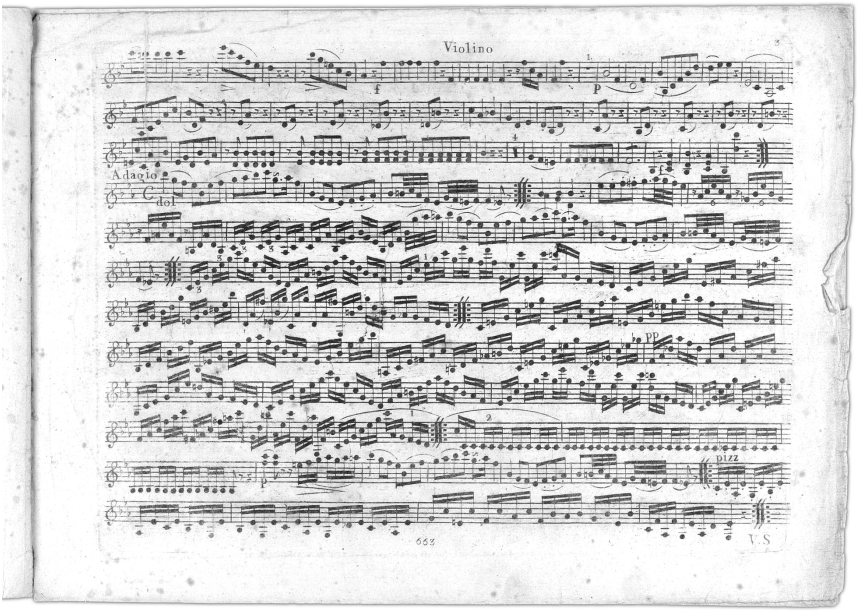


Abb. 2: Erstdruck in der Bearbeitung als Sonate für Clavier und Violine, Wien: Artaria [1796] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/5; wie Anm. 45), Violinstimme, *Adagio*

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 […] tiefe 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

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

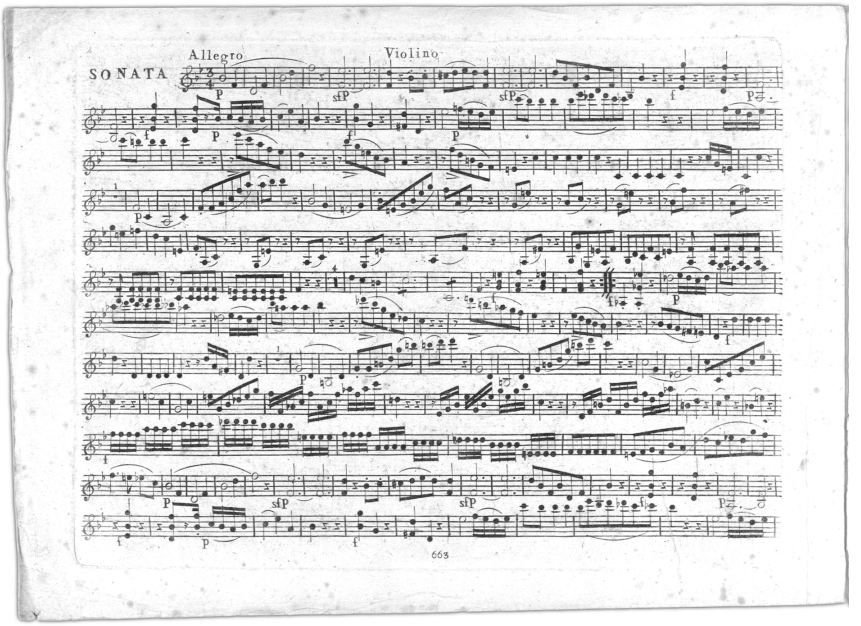


Abb. 3: Erstdruck in der Bearbeitung als Sonate für Clavier und Violine, Wien: Artaria [1796] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/5; wie Anm. 45), Violinstimme, *Allegro*

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 unselbständig 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].

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 *Verzeichnüß* 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: 1798[68] – 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 and 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-Klaviersonaten/ (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 Katalogisat 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), Digitalisat: https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-73769 (Stand 24. 10. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 complettes* von 1801 als »*dolce*« aufgelöst.

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

74 W. A. Mozart, *Klaviersonaten*, 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

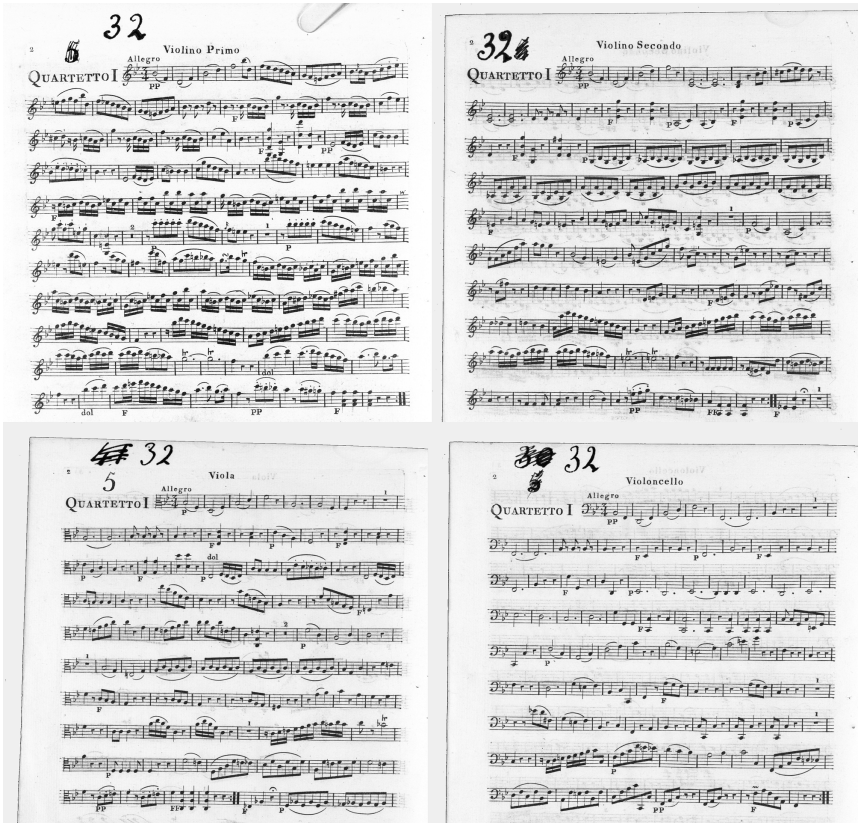


Abb. 4: Bearbeitung für Streichquartett, Paris: Pleyel [1798] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/2; wie Anm. 70), *Allegro*

Während allerdings in der Fassung für Clavier 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 langsamen 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

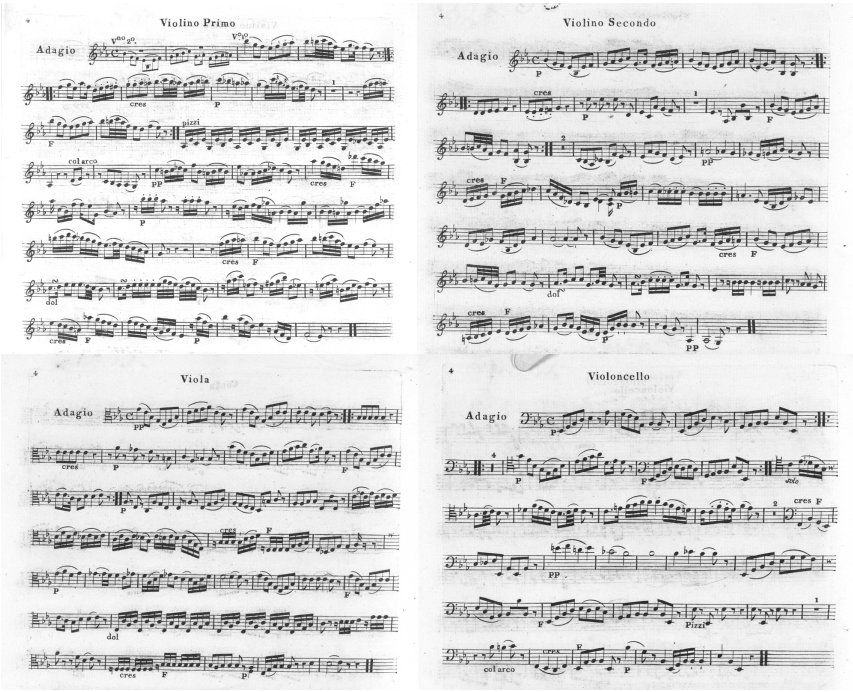


Abb. 5: Bearbeitung für Streichquartett, Paris: Pleyel [1798] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/2; wie Anm. 70), *Adagio*

wollte der Bearbeiter seinem Publikum ein bestimmtes Mozart-Bild musikalisch vermitteln, wollte beispielsweise einem Adressatenkreis, der ihm vorschwebte, 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 Wolfang 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-

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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 geberden – niemals das Original aus der Welt schaffen. – Denn das musikalische Kunstwerk besteht, vor seinem Ertönen 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.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Andrea Klitzing (Berlin)

Don Giovanni als Schattenriss. Diskurse zur Qualität von Mozart-Bearbeitungen in Zeitungen und Zeitschriften des frühen 19. Jahrhunderts

Das Arrangement wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Veränderung der Hör- und Musiziergewohnheiten und die damit korrelierende ökonomische wie technische Dynamisierung der Musikverlage zur wesentlichen Grundlage von Distribution und Appropriation musikalischer Werke. Das Œuvre Wolfgang Amadé Mozarts ist auf besondere Weise dazu geeignet, dies zu exemplifizieren. In Rezensionen und Ankündigungen der Zeitungen und Zeitschriften wurden ab 1800 die Arrangements von Mozart-Werken sehr unterschiedlich bewertet. Waren sie einerseits Anlass zu polemischen, äußerst drastischen Formen der schriftlichen Beurteilung, so gab es andererseits sehr differenzierte Beschreibungen, welche die Qualitäten und spezifischen Funktionen der Bearbeitungen berücksichtigten und ihre Vor- und Nachteile abwogen. In der historischen Rezeption von Mozart-Werken als Bearbeitungen rangen ökonomische, ästhetische, pädagogische und nationale Interessen miteinander. Dies korreliert eindrucksvoll mit den allgemeinen musikästhetischen Debatten zu Mozarts Œuvre.
Im vorliegenden Beitrag werden exemplarisch anhand von Arrangements der Mozart-Oper *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* zunächst sowohl die Bedingungen als auch die Auswirkungen von deren Beurteilung in der Presse des 19. Jahrhunderts untersucht. An zweiter Stelle geht es um die Frage, ob sich daraus qualitative Kriterien ableiten lassen und ob diese dazu geeignet sind, Parameter zur aktuellen Beschreibung und Katalogisierung von Arrangements zu generieren oder zu stützen.

In the first half of the 19th century, arrangements became an essential basis for the distribution and appropriation of musical works as a result of changes in listening and music-making habits and the associated economic and technical dynamics of music publishers. Wolfgang Amadé Mozart's oeuvre is particularly suited to exemplify this assertion. From 1800 on, arrangements of Mozart works were assessed very differently in reviews and announcements in newspapers and magazines. While, on the one hand, they gave rise to polemical and extremely drastic forms of written assessment, there were also very differentiated descriptions that took into account the qualities and specific functions of the arrangements and weighed up their advantages and disadvantages. In the historical reception of Mozart's works in the form of arrangements, economic, aesthetic, educational, and national interests competed with one another and correlated impressively with the general music-aesthetic debates on Mozart's oeuvre.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Andrea Klitzing (Berlin)

This article uses arrangements of Mozart's opera *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* as an example to examine the conditions as well as the effects of their appreciation in the 19th century. A second question is whether qualitative criteria can be derived from this that are suitable for generating or supporting parameters for the current description and cataloging of arrangements.

Zur Beschreibung des neuen und vor allem neu dimensionierten Phänomens der Bearbeitung gab es am Beginn des 19. Jahrhunderts kein Vokabular. Dieses musste in den Diskursen einer partizipierenden Öffentlichkeit und insbesondere durch die zeitgenössische Presse erst entwickelt werden. Die Untersuchung der hier verwendeten Sprache, ihrer Metaphorik und ihrer ästhetischen sowie soziokulturellen Kontexte ist aufschlussreich für die Klärung der Frage nach der Bedeutung des Mozart-Arrangements im 19. Jahrhundert.

Am Beispiel der Rezensionen zu Mozart-Arrangements ist festzustellen, dass sich deren Beschreibung fast ausschließlich über Metaphern vollzieht, welche der Optik und der bildenden Kunst mit Malerei, Bildhauerei und Architektur entlehnt sind,[1] aber auch der Anatomie, Kartographie, Literatur, Chemie, den Rechtswissenschaften sowie der Justierung mechanischer Geräte:[2]

Begriffe zur Charakterisierung und Umschreibung von Mozart-Bearbeitungen in der Presse bis 1850

Abbild / Arrangement / Auszug / Bearbeitung / Compendiösere Nachbildung / **Einrichtung** / Entweihung / **Meisterwerk** / **Missgeburt** / Nachbildung in verkleinertem Maaßstabe / Kupferstich / Leerer Passagenkram / Opernwiederholung am Pianoforte / **Schattenriss** / **Skelett** / **Surrogat** /

1 Musikrezensionen waren um 1800 beeinflusst durch die zeitgenössische Ästhetik des Optischen und Akustischen in den Schriften Johann Gottfried Herders, Johann Friedrich Reichardts, Wilhelm Heinses, Ludwig Tiecks und E. T. A. Hoffmanns. Vgl. hierzu Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form: Facetten einer musik-ästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart: Steiner 2006 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58), S. 88–110.

2 Die Auflistung wurde entnommen aus: Andrea Klitzing, *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 29), S. 156 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Uebersetzung / Übertragung / Umarbeitung / Umriss / **Verstümmelung**
aermlich extrahiren / **ajustiren** / arrangiren / bearbeiten /
concentrirt abspiegeln / einrichten / entstellen / extrahiren / **fragmentieren** /
kastrieren / persiffliren / quartettisiren / reduciren / uebersetzen / **übertragen** /
umgestalten / umsetzen /
verschneiden / versudeln / zerarbeiten / **zerfetzen** / zerlegen / zernichten /
zerstümmeln

Soll das Pejorative der Bearbeitung und des Arrangierens unterstrichen werden, nutzt man Begriffe, die mit graduellen Unterschieden das Zerstörende und Vernichtende gegenüber dem Ursprungswerk bezeichnen. Bei allen anderen Definitionen und Umschreibungen überwiegen in Anlehnung an Handwerk, Kunst und Wissenschaft jene Begriffe, die den Prozess des Verkleinerns und der Reduktion mit dem der Substituierung des Originals verbinden.

Von größtem rezeptions- und interpretationsgeschichtlichen Interesse ist die räumliche Nähe von Notendruck, Ankündigung, Rezension, ästhetischer Kontextualisierung und Vertrieb der Werke Wolfgang Amadé Mozarts als Arrangement unter nur einem einzigen Dach, wie es die Verlage Breitkopf & Härtel in Leipzig, Schott in Mainz und Steiner in Wien praktizierten. Deren verlagseigene Zeitschriften *Allgemeine musikalische Zeitung*, *Cäcilia* und *Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* nahmen am Beginn des 19. Jahrhunderts neben anderen Musikzeitschriften, die nicht direkt einem Notenverlagshaus unterstanden, das Phänomen des Mozart-Arrangements als Strömung auf, transformierten es und trieben es voran. Es verhielt sich keinesfalls so, wie man in der einschlägigen Fachliteratur zu dem Thema lesen kann, dass von den Verlagen auf eine wachsende Nachfrage nach Bearbeitungen bloß reagiert wurde.[3] Das Bedürfnis breiter Bevölkerungsschichten, an berühmten Werken wie einem *Don Giovanni* oder einer *Zauberflöte* über eine Bearbeitung zu partizipieren, wurde durch die Verlage nicht nur befriedigt, sondern auch mit immer neuen Ausgaben und deren Besprechungen systematisch geschaffen und stimuliert. Die Besprechungen in verlagseigenen Musikzeitschriften sind mit größter Genauigkeit zu lesen und kritisch zu hinterfragen, denn nicht selten sind sie von Ankündigungen für die eben besprochene haus-

3 Vgl. Gernot Gruber: »Und geschäftlich betrachtet, wurde einfach eine steigende Nachfrage durch ein entsprechendes Angebot beantwortet«, *Mozarts Nachwelt*, in: Claudia Maria Knispel / Gernot Gruber (Hg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, Laaber: Laaber 2009 (Das Mozart-Handbuch 5), S. 249–494, hier S. 273.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

interne Neuerscheinung flankiert oder repräsentieren zugleich Rezension und Werbung in einem.

Umgeben waren die Ankündigungen und Rezensionen zu Mozart-Arrangements von einem Netzwerk an korrelierenden Themen. Diese wurden ebenfalls in den Zeitungen und Zeitschriften behandelt und beeinflussten direkt oder indirekt die Diskurse um deren Qualität. Zu diesem Netzwerk gehörten Erzählungen[4] (die auffällig oft das Musizieren von Mozart-Werken über Arrangements thematisieren), Berichte über Opernaufführungen, ästhetische Debatten, Neuigkeiten zum Instrumentenbau und zu Druckverfahren.

In den folgenden fünf Abschnitten werden wesentliche zeittypische Argumentationen für und gegen Arrangements von Mozart-Werken herausgearbeitet und mit zeitgenössischen Besprechungen von Notenausgaben unterlegt, welche für diese Argumentationen paradigmatisch sind. Dass vier der fünf Abschnitte von Bearbeitungen zu Mozarts *Don Giovanni* handeln, ist meinem bisherigen Forschungsschwerpunkt geschuldet.[5] Zwar weist die Rezeptionsgeschichte des *Don Giovanni* einige Besonderheiten auf, welche mit der Geschichte seiner Arrangements korrelieren, wie zum Beispiel die Transformation zum deutschen Singspiel seit 1789 oder die auffallend häufige Verarbeitung in der Literatur des 19. Jahrhunderts.[6] Die Argumentationen für die Veröffentlichung von Mozart-Opern als Arrangement ähneln sich jedoch, und so können die Rezensionen von *Don Giovanni*-Arrangements durchaus als paradigmatisch bezeichnet werden. Es stellt sich beim genauen Lesen der Rezensionen zu Mozart-Arrangements des 19. Jahrhunderts heraus, dass vor allen anderen Argumentationskriterien – wie dem Renommee des Arrangeurs, der Besetzung der Ursprungskomposition von Mozart (Oper, Singspiel, Instrumentalwerk), den sich grundlegend transformierenden gesellschaftlichen Bedingungen der Interpretation in den ersten

4 Vgl. die Erzählungen (teilweise in Fortsetzung): E. T. A. Hoffmann, *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, in: AmZ 15, Nr. 13 (31. März 1813), Sp. 213–225; Ludwig Rellstab, *Julius*[,] *eine musikalische Novelle*, in: *Cäcilia* 6, Nr. 21/22 (1827), S. 1–108; ders., *Aus dem Nachlass eines jungen Künstlers. Eine musikalische Skizze*, *Cäcilia* 4, Nr. 13 (1826), S. 1–42; ders., *Donna Anna. Ein Bruchstück aus dem Leben der Künstler und Vornehmen*, in: *Zeitung für die elegante Welt* 30 (1830), Nr. 146, Sp. 1161–1165 (mit Fortsetzungen bis Nr. 180).

5 Neben dem bereits erwähnten Buchtitel (wie Anm. 2) siehe auch die dazugehörige Tabelle unter: Andrea Klitzing, *W. A. Mozart: Don Giovanni. Arrangements – gedruckt im deutschsprachigen Raum bis 1850*, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461 (Stand 19. 08. 2024).

6 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts oder dem Zuwachs des Ambitus der Instrumente (insbesondere der Hammerflügel) – die Besetzung eines Arrangements für dessen Bewertung die größte Bedeutung hatte. Dies ist deshalb so wichtig, weil über sie das Arrangement einem oder auch mehreren soziokulturellen Milieus zugeordnet werden konnte, welche durch die Rezension direkt angesprochen wurden. Die Voraussetzungen und neu definierten Durchlässigkeiten dieser Milieus nach der französischen Revolution wurden in den Kritiken sprachlich ausgelotet und führten zu den unterschiedlichsten Bewertungen gegenüber Arrangements von Mozarts Sinfonien und Opern, seien es nun Versionen für Streichquartett, für Klavier zu zwei und vier Händen oder für Flöte allein.

Gangbarkeit und Vollständigkeit

Der dem Arrangement immanente und kaum zu lösende Konflikt zwischen dem Anspruch auf die möglichst vollständige Wiedergabe des ursprünglichen Mozart-Werks einerseits und auf bequeme Spielbarkeit und leichte Zugänglichkeit andererseits durchzieht die Rezensionen von Mozart-Bearbeitungen, insbesondere jene für Klavier zu zwei und vier Händen. Mit sehr unterschiedlichen Argumentationen bemühen sich Rezensenten darum, diesen Konflikt sprachlich auszubalancieren. So ist in der Ankündigung eines Arrangements von Breitkopf & Härtel des *Don Giovanni* für Klavier zu vier Händen aus dem Jahr 1833 davon die Rede, dass »[a]lles möglichst leicht für die Spieler« gegeben sei, »so weit es der treu beachtete Geist des Werkes nur zulässt«. An späterer Stelle heißt es, wer den

> »achtungswerthen Musikliebhaber[n] […] Angemessenes, ihren Kräften gemäss und doch so treu und schön, wie es hier geschehen ist, schenkt, so dass das Geisteswerk im Wesentlichen nicht darunter leidet, der hat sich ein grosses Verdienst um sie erworben«.[7]

Die Vereinfachung des Arrangements und der beachtete »Geist des Werkes« halten sich in dieser Argumentation die Waage. Das physische Defizit, welches durch die Vereinfachung von Arrangements zwangsläufig entstand – und zugleich ihre Distribution förderte –, wurde durch die psychische Kom-

7 Beide Zitate in der Rezension von Gottfried Wilhelm Fink, *Don Juan, Opéra en II Actes, musique de W. A. Mozart, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains – par Fr. Baron de Boyneburgk*, in: AmZ 37, Nr. 18 (6. Mai 1835), Sp. 296 f., hier Sp. 297.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ponente von Mozarts »Geist« oder dem eines seiner Werke kompensiert. Der »Geist Mozarts« wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem unantastbaren Parameter der allgemeinen musikästhetischen Debatten und mit Blick auf Bearbeitungen besonders häufig heraufbeschworen. Weiter geht der Autor einer Ankündigung der 1840 bei Marco Berra in Prag erschienenen Arrangements »aller ausgezeichneten Meisterstücke Mozart's für zwei Pianoforte«, indem er behauptet, »dass keine Note in eine andere Stellung gebracht und überhaupt nichts anders gemacht wird, als es der Meister schrieb«.[8] Unter diesem Postulat der Übereinstimmung von Arrangement und Mozart-Partitur wird der Konflikt zwischen Gangbarkeit und Vollständigkeit, Vereinfachung und Werkgerechtigkeit nivelliert. Nicht nivelliert, aber gelöst wird der Konflikt über die Metapher des »Schattenrisses« oder »Umrisses«, eine der am meisten gebrauchten Umschreibungen für das Arrangement in den Rezensionen bis 1850.[9] In dieser Metapher wird der psychische Prozess der Ergänzung eines Surrogats benannt und vom Optischen in das Akustische übertragen. An die Stelle des diffusen Geists eines Werks tritt mit dem Schattenriss eine präzise Metapher auf den Plan, welche die psychische Aktivität der Evokation des Ursprungswerks einbezieht, ein Prozess, der für das Interpretieren und Hören eines Arrangements zur notwendigen Voraussetzung wird. So heißt es im dritten Band der *Cäcilia* aus dem Jahr 1825 in einem Artikel zu Klavierauszügen:

> »Diese eigenthümlichen Vortheile und Vorzüge bestehen, wie natürlich, in der in jeder Hinsicht leichteren Zugänglichkeit und Brauchbarkeit, und insbesondere in der leichteren Ausführbarkeit selbst in ganz beschränkten häuslichen Kreisen […] selbst für diejenigen, welche nie zum Anhören des Originals gelangen, und welchen selbst (physisch oder intellectuell) der Genuss versagt ist, es durch Lesen der Partitur aufzufassen oder zu studiren, [denen] wenigstens gleichsam durch einen Kupferstich oder Schattenriss, ein ungefährer Begriff vom Originale gewährt wird […].«[10]

8 Gottfried Wilhelm Fink, [Rezension], in: AmZ 42, Nr. 42 (10. Juni 1840), Sp. 500–504, hier Sp. 502 f.

9 Vgl. hierzu E. T. A. Hoffmanns Hinweis am Ende der berühmten Rezension zur 5. Sinfonie von Beethoven, der Klavierauszug hierzu sei ein Umriss, »den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt«, [E. T. A. Hoffmann], *Recension. Beethovens Symphonie, Nr. 5* [Beschluss], in: AmZ 12, Nr. 41 (11. Juli 1810), Sp. 652–659, hier Sp. 659. Siehe auch Roland Würtz, *Der geliebte Schatten*, in: ders. (Hg.), *Das Mannheimer Mozart-Buch*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 47), S. 129–136, hier S. 130, und Klitzing, *Surrogate und Schattenrisse*, in: dies., wie Anm. 2, S. 162–174, inbes. S. 165 und 168 f.

10 *Über Clavierauszüge überhaupt, und insbesondere* […], in: *Cäcilia* 3, Nr. 9 (1825), S. 23–72, hier S. 25 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Schattenriss wird zur metaphorischen Brücke zwischen jenen unvereinbar erscheinenden, spannungsreichen Polen der vereinfachten Interpretation im »beschränkten häuslichen Kreis« und dem »Anhören des Originals«. Das Titelblatt der Ausgabe des *Don Juan* für Violine und Klavier in der Bearbeitung von Alexander Brandt (siehe Abb. 1) zeigt die von Musen flankierte, umkränzte Apotheose eines Profil-Portraits Mozarts, das oben und unten von den Namen »Don Juan« und »Mozart« gerahmt wird und auf die zeittypische Synchronisation des Komponisten mit seiner berühmtesten Bühnenfigur verweist.[12] Auch in der Besprechung zu dieser Version des *Don Juan* aus dem Jahr 1826 wird die Polarität von Gangbarkeit und Vollständigkeit benannt, die allerdings kaum noch Spannung aufweist:

> »Die dermal vorliegende Bearbeitung ist jedenfalls weit sorglicher, treuer und mit guter Kenntniss beider Instrumente gemacht, eben darum auch von guter Wirkung und bequem ausführbar. Ein anderer eigener Vorzug der Ausgabe ist auch der einer weit grösseren Vollständigkeit […].«[13]

Kleinigkeiten

Die bereits genannte Beschreibung der Vorteile von Bearbeitungen in der *Cäcilia* aus dem Jahr 1825, welche mit der Metapher des Arrangements als Schattenriss endete, schließt mit der Abhandlung über einen Begriff, welcher »Vollständigkeit« auf eine neue Bedeutungsebene hebt, die »Integrität des Zusammenhanges«[14]. Diese wird mit Beispielen aus der Malerei (Raffael) und der Literatur (Jean Paul) unterfüttert und mündet in eine vernichtende Kritik gegenüber Modephänomenen wie Potpourris oder Sammelbänden mit einzelnen, besonders beliebten Melodien:

---

11 Alex.[ander] Brand [Bearb.], W. A. Mozart, *Don Juan, opéra en deux actes, arrangé pour Piano Forte & Violon*, Mainz: B. Schott's Söhne [1826]; https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-74020 (Stand 01. 11. 2024).

12 Diese Synchronisation führte unter anderem dazu, dass es im 19. Jahrhundert zahlreiche Festakte gab, die wechselwirkend zu Ehren Mozarts oder Don Giovannis begangen wurden, so in den Jahren 1806 (fünfzigster Geburtstag Mozarts), 1837 (50 Jahre *Don Giovanni*), 1841 (fünfzigster Todestag Mozarts) und 1842 (Enthüllung des Mozart-Denkmals in Salzburg zu Klängen des Geisterchores aus *Don Giovanni* – ein kollektives Ereignis, da europaweit in Zeitschriften Spenden zur Errichtung dieses Denkmals akquiriert worden waren).

13 *Don Juan, Opéra en deux actes, par W. A. Mozart, arrangé pour Pianof. et Violon par Alex. Brand* […] [Rezension], in: *Cäcilia* 5, Nr. 17 (1826), S. 38.

14 *Über Clavierauszüge*, wie Anm. 10, S. 28.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

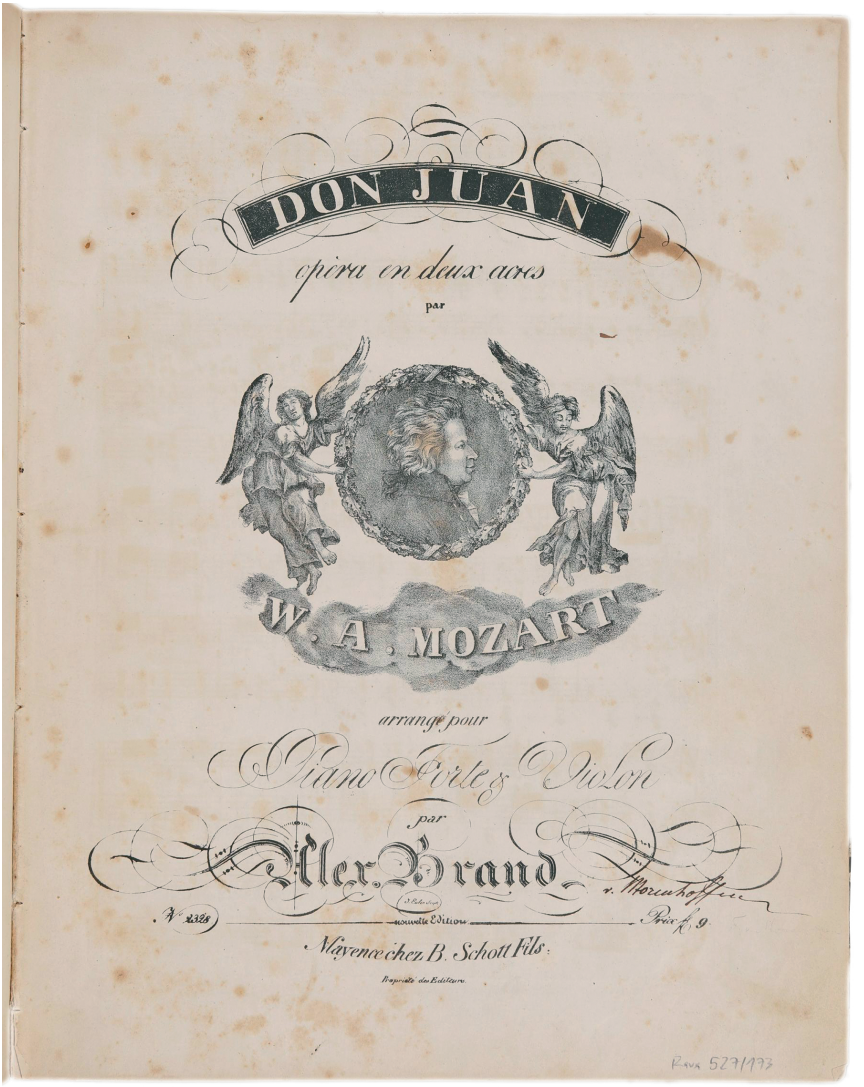


Abb. 1: Mozart/Brand, *Don Juan* für Pianoforte und Violine, Mainz: Schott [1826][11]

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »[…] der Auszug [müsse] das ganze Werk, und nicht […] blos eine willkürliche sogenannte Auswahl von Favoritstücken enthalte[n], welche letztere verkrüppelte Art, ein grosses Werk in Cabinetsstückchen zerlegt zu liefern, eigentlich immer eine schnöde, sehr tadelnswerthe Entweihung und Verstümmelung, ein Zerfetzen und Zernichten des Zusammenhanges und des Ineinandergreifens des Ganzen ist […].«[15]

Gänzlich unbeeindruckt und im Windschatten von Kritiken dieser Art veröffentlichte Anton Diabelli Sammel-Ausgaben mit eben solchen ›Cabinetsstückchen‹, welche er seit der Fusion mit Peter Cappi im Jahr 1818 zunächst bei Cappi & Diabelli, ab 1824 bei Diabelli & Co. in Wien herausbrachte.[16] Diese trugen wesentlich zur Popularisierung einzelner Arien und Instrumentalsätze von Mozart bei.[17] Die Titel dieser Sammelbände sind programmatisch gegenüber ihrem Inhalt und ihrer Zielgruppe: *Kleinigkeiten*, *Der musikalische Liebhaber in einsamen Stunden*, *Euterpe*, *Opernrepertorium für die Jugend*. Die wenige Seiten umfassenden Hefte wurden auf Grund ihrer flüchtigen Beschaffenheit selten archiviert. Doch weder fehlende Besprechungen in der zeitgenössischen Presse noch die schwierige Auffindbarkeit in heutigen Sammlungen sagen etwas über die wahre Bedeutung dieser Arrangement-Sammlungen für die fragmentarische Verbreitung des Mozart-Œuvres insbesondere in den 1830er-Jahren aus. Sie unterscheiden sich von anderen Ausgaben durch ihre pädagogische Ambition und ihren spezifischen Zuschnitt auf eine bestimmte Zielgruppe.

So wurde die Sammelausgabe *Kleinigkeiten* als »Auswahl beliebter Melodien für das Piano-Forte« unter »Berücksichtigung kleiner Hände eingerichtet« (siehe Abb. 2). Hier finden sich auf acht Seiten ein Lied von Franz Schubert (*Lob der Tränen* D 711), ein Marsch aus der Oper *Il crociato in Egitto* von Giacomo Meyerbeer und zwei Nummern aus Mozarts *Don Giovanni*

---

15 Ebd., S. 27.

16 Zur komplizierten Geschichte der Verlagsfusionen von Artaria, Cappi und Diabelli siehe Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn 1952, [2]1978 (Beiträge zur Geschichte des Alt Wiener Musikverlages 2/2); ders., *Verlagsverzeichnis Peter Cappi und Cappi & Diabelli (1816 bis 1824)*, Wien: Krenn 1983 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/23); ders., *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli & Co. (1824 bis 1840)*, Wien: Krenn 1985 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/24).

17 Zu den von A. Diabelli veröffentlichten Arrangements des *Don Juan* siehe Klitzing, wie Anm. 2, S. 113.

18 Ant.[on] Diabelli, *Kleinigkeiten. Auswahl beliebter Melodien für das Piano-Forte mit Berücksichtigung kleiner Hände*, 14tes Heft, Wien: A. Diabelli u. Comp. [1839]; https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-73790 (Stand 01. 11. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

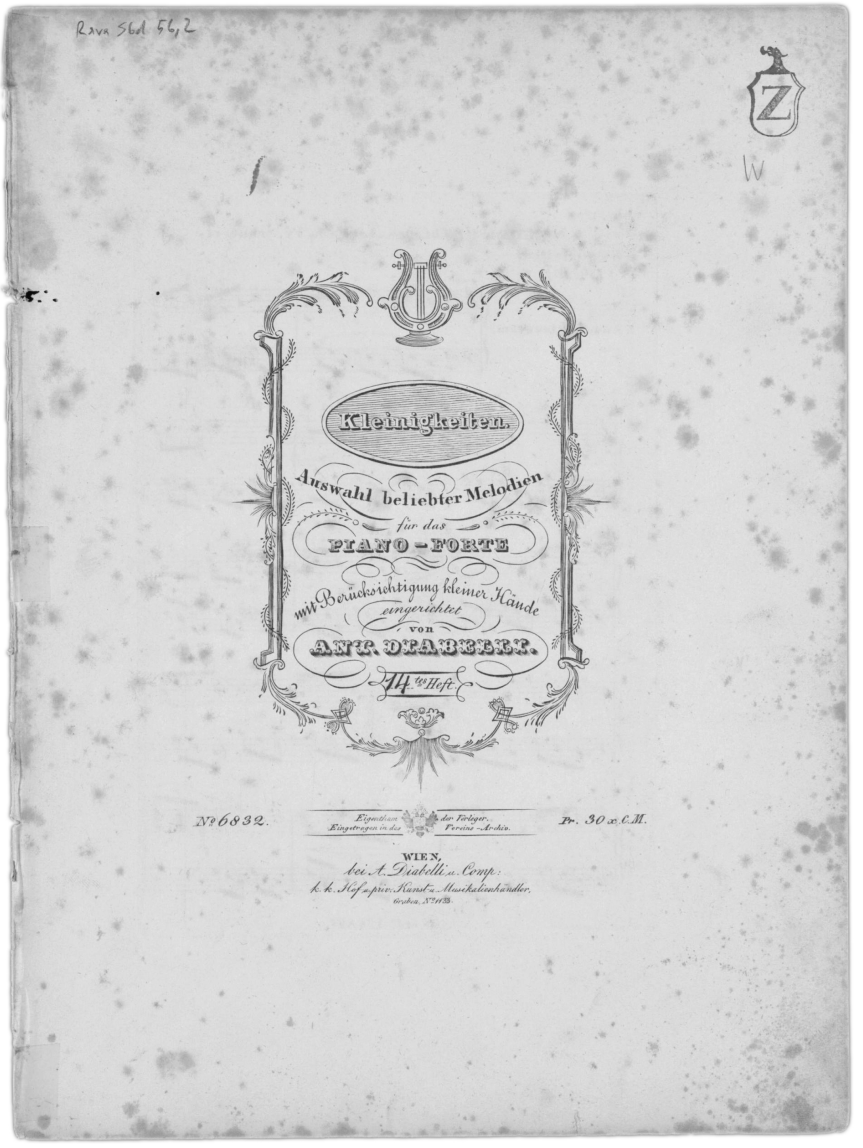


Abb. 2: Mozart / Diabelli, *Kleinigkeiten* für Pianoforte, Wien: Diabelli [1839] [18]

(Nr. 7 »Reich mir die Hand mein Leben« [»Là ci darem la mano«] und Nr. 16 »Erscheine, liebes Mädchen« [»Deh vieni alla finestra«]) in stark vereinfachter Faktur. Im Gegensatz dazu widmet Diabelli jedes Heft seines Abonnements *Der musikalische Gesellschafter in einsamen Stunden* für eine Flöte je-

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weils einem Werk. Darunter sind Arrangements von Mozarts *Don Giovanni*, Beethovens *Die Geschöpfe des Prometheus*, Rossinis *Barbier von Sevilla* oder Webers *Freischütz*. Das Genre des Arrangements für ein Melodieinstrument entwickelte sich unter Kritikern zu einem gern für allgemeine Vergleiche herangezogenen Topos des kulturellen Verfalls. Dafür lassen sich in der zeitgenössischen Presse zahlreiche Beispiele finden.[19] Es verwundert nicht, dass eines der markantesten 1843 in der von Robert Schumann redigierten *Neuen Zeitschrift für Musik* zu finden ist, in der ein schlechter Komponist zum Geständnis seiner Unfähigkeit gebracht werden soll:

> »Wollte er nicht antworten, so wurde der erste Grad der Tortur befohlen. Es wurden ihm Daumschrauben, d. h. der Handleiter angelegt, und er mußte eine Phantasie von …. dreimal hintereinander spielen. Beharrte der Schuldige noch in seinem Schweigen, so wurde der zweite Grad angewandt. Er mußte anhören den 1sten Act von Don Juan für eine Flöte eingerichtet von …. Half alles dies nicht, so wurde der stärkste Grad vorgenommen. Er mußte bei 32 Grad Hitze eine berühmte moderne Oper in 5 Acten von Anfang bis Ende anhören, und nach jeder Nummer klatschen wie ein Claqueur der Pariser Oper. Hier gestand der Unglückliche gewöhnlich ein, wenn er anders diese Qual überlebte.«[20]

Mit den teilweise äußerst drastischen Vergleichen wurde eine Abgrenzung von grob vereinfachenden Arrangements und eine Aufwertung von Bearbeitungen für andere Besetzungen – insbesondere für Klavier mit und ohne Begleitung – vollzogen und so die soziale und kulturelle Zugehörigkeit der Interpretinnen und Interpreten über das Genre der Arrangements justiert. Dies wird in der folgenden Rezension aus dem Jahr 1826 besonders deutlich:

> »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 Zweygespann von Flöten, Guitarren oder Czakans zuschneidet, oder ob dagegen J. N. Hummel eine Beethovensche Riesen-Symphonie in ein vierhändiges Clavierstück umformt. Indess 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.«[21]

---

19 Vgl. Klitzing, wie Anm. 2, S. 157–160.

20 Dblr. [= Stephan Heller], *Briefe aus Paris II. [Anfänge der Concertsaison.]*, in: NZfM 18, Nr. 19 (6. März 1843), S. 74–76, hier S. 76.

21 *Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December*, in: AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826), Sp. 62–71, hier Sp. 64. Der hier erwähnte »Czakan« [heutige Schreibweise »Csakan«], auch »Stockflöte« genannt, ist eine in der Romantik gebräuchliche, um einige Klappen angereicherte Blockflöte, die, mit Handknauf und Fuß versehen, zugleich als Spazierstock genutzt wurde.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eine der großen Ausnahmen innerhalb der Bewertungen von Mozart-Arrangements für kleinste Besetzungen stellt die 1811 in der *Zeitung für die elegante Welt* abgedruckte Kritik zu einer Ausgabe des *Don Giovanni* für zwei Violinen dar:

> »Zu diesen kleinen Duetten sind mit Recht nur solche Sätze aus Mozarts Oper gewählt worden, welche sich nicht nur für die Violine besonders eignen, sondern auch für sich ein Ganzes ausmachen, das ohne theatralische Beziehung als ein charakteristisches Instrumentalstück Vergnügen macht.«[22]

Der schwerlich einzulösende Anspruch auf die Wiedergabe des Ganzen und Vollständigen des Mozart-Werkes durch das Arrangement wird hier aufgegeben zu Gunsten der Bearbeitung selbst, welche als Kammermusik »für sich ein Ganzes« ausmacht. Diese Transformation der Betrachtung, welche sich vom ursprünglichen Mozart-Werk wegbewegt, hin zum »charakteristische[n] Instrumentalstück« »ohne theatralische Beziehung« ist pragmatisch und stellt eine außergewöhnliche Aufwertung der Bearbeitungen für zwei Melodieinstrumente dar.

Die Bearbeitung als Möglichkeit, Mozarts Klavierkonzerte vor dem Vergessen zu bewahren[23]

Um 1830 erscheinen in den Rezensionen zwei bemerkenswerte Argumente für die Arrangements der Klavierkonzerte Wolfgang Amadé Mozarts: Die Kammermusikversionen würden die Klavierkonzerte vor dem Vergessen bewahren und überdies dafür sorgen, dass durch die regelmäßige Interpretation im kleinen Kreis das Interesse an ihnen wüchse und sie über diesen rezeptionstechnischen Umweg auf die Bühnen der Konzertsäle zurückfinden könnten. Im Zentrum dieser Argumentation standen die *Douze grands Concerts de W. A. Mozart* in einer Bearbeitung für Klavier mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncello von Johann Nepomuk Hummel (siehe Abb. 3).

---

22 *Musik* [Rezension], in: *Zeitung für die elegante Welt* 11, Nr. 249 [14. Dezember 1811], Sp. 1989 f., hier Sp. 1989. Es handelt sich bei dem besprochenen Arrangement um: *Six Duos pour 2 Violons de l'Opéra Don Juan par W. A. Mozart*, Dessau und Leipzig: Comptoir de musique [o. J.]; als Abschrift in D-FUl, M 11 (294), nachweisbar, vgl. https://opac.rism.info/search?id=455007863 (Stand 07. 08. 2024).

23 In diesem Abschnitt werden gekürzt Passagen des Unterkapitels *Allgemeine Beurteilungen* aus Klitzing, wie Anm. 2, wiedergegeben.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

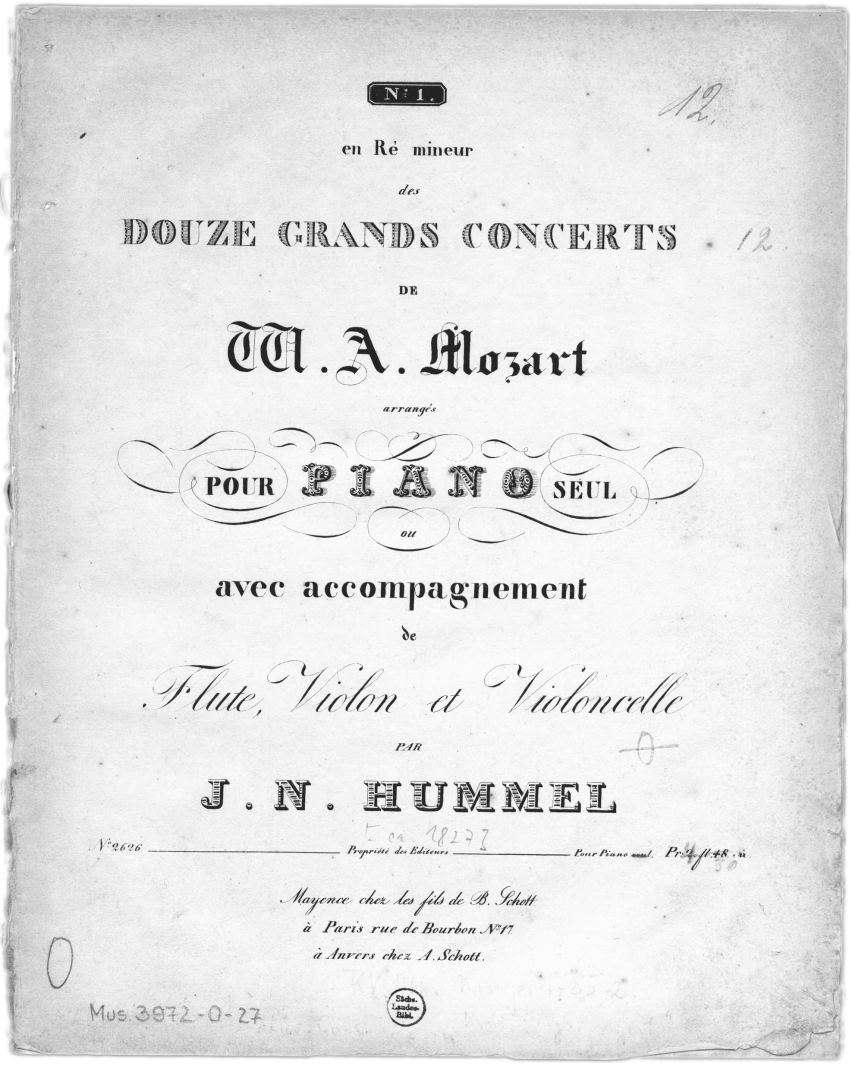


Abb. 3: Mozart/Hummel, *Douze grands Concerts* für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncello, Mainz [u. a.]: Schott [um 1827][24]

24 J.[ohann] N.[epomuk] Hummel (Bearb.), W. A. Mozart, *N° 1. en Ré mineur des Douze grands Concerts* […] *arrangés pour Piano seul ou avec accompagnement de Flute, Violon et Violoncelle*, Mainz [u. a.]: B. Schott [um 1827]; http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-db-id2847691856 (Stand 01. 11. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So schreibt Adolf Bernhard Marx 1828 in der *Berliner allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung*:

> »Jeder neue Weg zur Verbreitung solcher Meisterwerke, die in ihrer ursprünglichen Gestalt noch zu wenigen und zu selten zugänglich sind, verdient Beachtung und Dank. Wie sehr, wenn er so zweckmäßig erscheint und zu so trefflichem Ziele führt, als hier der von Hummel eingeschlagene. Das Pianoforte, intensiv das ärmste, ist gleichwohl das einzige Instrument, das uns einen Schattenriss von dem Tempelbau grosser Orchesterkompositionen zu geben vermag. Bis eine bessere Musikunterrichtsweise das Partiturlesen und Spielen mehr ausgebreitet und unsere Orchester vermehrt hat, mögen Klavierauszüge aller Art als frohe Boten umhergesendet werden, zum festlichen Genuss zu laden.«[25]

Es klingt in der oben zitierten Rezension in der *Berliner allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung* Kritik an der Ausbildung von Musikern und deren Unvermögen, Partituren lesen zu können, an, sowie an dem Zustand der Orchester im Allgemeinen, deren Anzahl zu gering war, um zur Distribution von Werken wie den hier besprochenen Klavierkonzerten und Sinfonien Mozarts und Beethovens beizutragen. Der Klavierauszug soll der Überbrückung dieses Zustands dienen, und zwar in Form von zwei Möglichkeiten: Einerseits durch die Aneignung im kleinen Rahmen, andererseits als Partiturersatz für Dirigenten.[26] Die massiven und für seine Bearbeitungen untypischen Eingriffe Hummels in den Aufbau der Mozart-Klavierkonzerte aus der Sammlung der *Douze grands Concerts* erwähnt der Rezensent nicht.

Hummel zeichnete sich für seine Zeitgenossen als Klavier-Arrangeur von sinfonisch besetzten Mozart-Werken durch mehrere Qualitäten aus:

---

25 Adolf Bernhard Marx, *1. Beethovens C-moll-Symphonie – 2. Mozarts Pianoforte-Konzert aus D-moll* […] *von Hummel* [Rezension], in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 5, Nr. 12 (19. März 1828), S. 90. Es handelt sich bei den hier besprochenen Werken um Hummels Bearbeitungen des Klavierkonzerts in d-Moll KV 466 von Mozart (erschienen in der Serie *Douze grands Concerts*) und der Sinfonie Nr. 5 in c-Moll von Beethoven, für Klavier allein oder für Klavier mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncello. Beide Bearbeitungen sind bei B. Schott's Söhne in Mainz erschienen.

26 Opern und Sinfonien wurden aus Klavierauszügen nicht nur einstudiert, sondern auch dirigiert. In dem Artikel *Über Clavierauszüge* heißt es dazu: »Als nicht unerheblich kommt nebenbei noch mit in Erwägung, dass sehr viele Bühnen, bei der Aufführung von Opern, den Clavierauszug auch als sehr bequemes Souffleurbuch gebrauchen – so wie die Correpetitoren sowohl als die Sänger zu bequemster Einlernung der Parte, und dass übrigens Clavierauszüge zuweilen sogar bei vollstimmigen Aufführungen die Stelle der vollen Partitur vertreten. Ja, es haben bereits bedeutende Tonsetzer und Verleger angefangen, grössere Vocal- und Instrumentalwerke in gestochenen Auflegestimmen ohne Partitur, und statt derselben mit einem zur Direction dienenden Clavierauszuge, herauszugeben.« *Über Clavierauszüge*, wie Anm. 10, S. 26.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Er zählte zu den größten Klavier-Virtuosen seiner Zeit, war ein berühmter Komponist und Herausgeber von Lehrwerken für Klavier, Verfechter von Urheberrechten und Kopierschutz und konnte sich schließlich auf ein Zeitfenster in seiner Biografie berufen, welches seine Arrangements über nahezu jeden Zweifel erhob: Er war ab 1786 für eine kurze Zeit der Schüler Mozarts gewesen.

In der folgenden Rezension aus dem Jahr 1832 wird nun jene Hoffnung laut, dass die Mozart-Klavierkonzerte ihren Weg zurück auf die Konzertpodien finden könnten, über den Umweg des im Salon interpretierten Hummel-Arrangements:

> »Zweifach kann und muss der Zweck des Bearbeiters gewesen sein: zuvorderst und hauptsächlich musste es ihm darum zu thun sein, diese Concerte, welche nun einmal von den Repertorien unserer Concertaufführungen verschwunden sind, in kleineren Kreisen, in Salons und Privatzirkeln, ja im Uebungszimmer des Clavierspielers, wieder zu Gehör zu bringen, um ihnen dadurch die Anerkennung wieder zu verschaffen, deren sie hauptsächlich nur dadurch entbehren, weil sie nicht mehr gekannt sind, und auf diesem Umwege ihnen den Eingang in grössere Concertsäle wieder neu zu bahnen.«[27]

Die Zeitschrift *Iris im Gebiete der Tonkunst*[28] macht den Bildungswert dieser Arrangements zur Basis ihrer Argumentation. In der Besprechung einer Bearbeitung des d-Moll-Klavierkonzertes KV 466 für Klavier zu 4 Händen heißt es:

> »Vielleicht gehören die Concerte Mozarts, wenigstens einige derselben, zu den größten Sachen[,] die er überhaupt geschrieben. Stete Tiefe und Größe der Gedanken, […] höchst dankbare Erfindungen für dasselbe [Fortepiano] nach dem Standpunkte der Virtuosität seiner Zeit, […] finden sich in Mozarts Concerten beisammen. […] Ein großes Verdienst der Verlagshandlungen wie der einrichtenden Herausgeber ist es daher, diese musikalischen Schätze, welche der Welt schon fast verloren gegangen sind, zu retten, wenn gleich in anderer Form und Gestalt.«[29]

---

27 *N° 3. Des six grands concertos pour le Pianoforte, composés par W. A. Mozart, Oeuv. 82* […]. *N° 4, en ut mineur, Oeuv. 82, des douze grands concerts (sollte heissen concertos) de W. A. Mozart, arrangés* […] *par le célèbre J. N. Hummel* [Rezension], in: *Cäcilia* 14, Nr. 56 (1832), S. 309–314, hier S. 311. Bei dem hier besprochenen Werk von Mozart handelt es sich um Hummels Bearbeitung des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491.

28 Von 1830 bis 1841 von Ludwig Rellstab herausgegeben.

29 *Concerto de W. A. Mozart (Nro. VIII.) pour le Pianof. avec accompagnement d'Orchestre, arrangé à quatre mains par J. P. Schmidt. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel* […], in: *Iris im Gebiete der Tonkunst* 1, Nr. 37/38 (5. November 1830), [o. S.]. Das hier besprochene Werk ist die Bearbeitung des Klavierkonzerts in d-Moll KV 466 von Mozart.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Da die Gefahr des Verlusts von Mozarts Instrumentalkompositionen um 1830 dramatisch und ihr Bildungswert hoch ist, beginnt man, die Möglichkeit der Vermittlung dieser kulturellen Substanz durch eine Bearbeitung in den Rezensionen aufzuwerten. In den *Douze grands Concerts de W. A. Mozart* hat Hummel einen ganz eigenen Schluss aus dem Konflikt gezogen, Mozarts Werke einerseits vor dem Vergessen retten und andererseits eine Bearbeitung präsentieren zu wollen, welche die Klaviervirtuosinnen und -virtuosen, zu denen er selbst gehörte, nicht unterforderte. Der Rezensent der Kritik in der *Cäcilia* aus dem Jahr 1832, der von einer guten Bearbeitung nicht weniger als die Rehabilitierung von Mozarts Klavierkonzerten erwartet, ist jedoch gegenüber den Freiheiten Hummels, welche sich dieser als Arrangeur, Klavier-Virtuose und Herausgeber nahm, nicht tolerant.[30]

Mozart-Opern als charakteristische Kammermusik

Zwischen 1798 und 1799 erschienen bei Nikolaus Simrock in Bonn vier Bühnenwerke Mozarts als Streichquartett ohne Text. Sie trugen die Titel *Dom Juan*[31], *La noce de Figaro*, *L'enlevement du Serail*[32] und *La clemenza di Tito*. Simrock bedient sich eines verlegerischen Kunstgriffs, in dem er die funktionale und ästhetische Zuordnung der Quartette keinem Rezensenten überlässt, sondern selbst übernimmt und auf den Titelblättern abdruckt. Wie

30 Siehe hierzu weiter unten den Abschnitt *Fabelhafte Don Juan-Fantasien*. Hummels Eingriffe in Mozarts Kompositionen sind in den *Douze grands Concerts* sehr umfangreich. Betroffen sind besonders die langsamen Sätze, die er bis um die Hälfte kürzt. So hat der *Romance* (*Romanza* bei Hummel) überschriebene zweite Satz des d-Moll Konzertes KV 466 im Original 162, in der Hummel-Version nur 83 Takte. Das wirkt sich vor allem auf die für Mozart so charakteristische dialogische Verarbeitung des thematischen Materials zwischen Solo- und Orchesterstimme aus.

31 Der Titel *Dom Juan* referenziert auf die 1789 in Hamburg als Singspiel aufgeführte Oper Mozarts, mit Text von Friedrich Ludwig Schröder, der Akte aus Molières gleichnamiger Komödie einbezog. Den Text unterlegte Simrock seinem ebenfalls 1798 veröffentlichten Klavierauszug. Er betitelt in seinem Bonner Verlag alle frühen Arrangements des *Don Giovanni* mit *Dom Juan*. Zur komplizierten Rezeptionsgeschichte des *Don Giovanni* als Singspiel siehe *Don Giovanni und Don Juan als Bühnenfassung*, in: Klitzing, wie Anm. 2, S. 21–43. Zu den Textvarianten der frühesten Klavierauszüge siehe ebd., S. 209–235.

32 *L'enlevement [enlèvement] du Serail (Die Entführung aus dem Serail.) Opera de W. A. Mozart. arrangée en quatuors* […], Bonn: N. Simrock [1799], PN 88; Exemplar in D-Mbs, 4 Mus.pr. 91.484, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11138475-7 (Stand 19. 08. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beiläufig streut er dabei die anderen Neuerscheinungen ein.[33] Das Quartett *Dom Juan* wurde als erstes der Reihe veröffentlicht (siehe Abb. 4). Dort heißt es (im Original auf Französisch):

> »Da alle Stücke dieses Meisterwerks gleich gut sind, konnte man sich nicht dazu entschließen, eines davon auszulassen. Außerdem können diese Quartette den Liebhabern des Gesangs als Begleitung anstelle von Orchesterpartien dienen.«[34]

Auf den Titelblättern der anderen drei Quartette geht Simrock weiter und attestiert ihnen unter anderem den Charakter einer für sich stehenden, charakteristischen Kammermusik.[35] Diese Formulierung wird um die Ankündigung der bereits erschienenen Werke ergänzt:

> »Diese Oper ist hier ganz vollständig in Quartetten übertragen, die den doppelten Vortheil verbinden, dass sie 1. als Quartetten für sich die Verehrer der Mozartschen Muse befriedigen; aber auch 2. als Begleitung des Gesangs statt der Instrumentstimmen, entweder allein, oder auch mit dem Klavierauszug gebraucht werden können. Auf diese Art übertragen, sind bereits verschiedene Mozartsche Opern in diesem Verlag erschienen, als: DOM JUAN, TITUS, FIGAROS Hochzeit.«[36]

Die Anzeigen Simrocks implizieren mehrere Spiel-Optionen der Streichquartette und werden bewusst diversen Zielgruppen empfohlen, welche in den privaten, halböffentlichen und öffentlichen Kontexten der Salons, Akademien, der Musik-, Sing- oder Quartettvereine um 1800 zu den wichtigs-

---

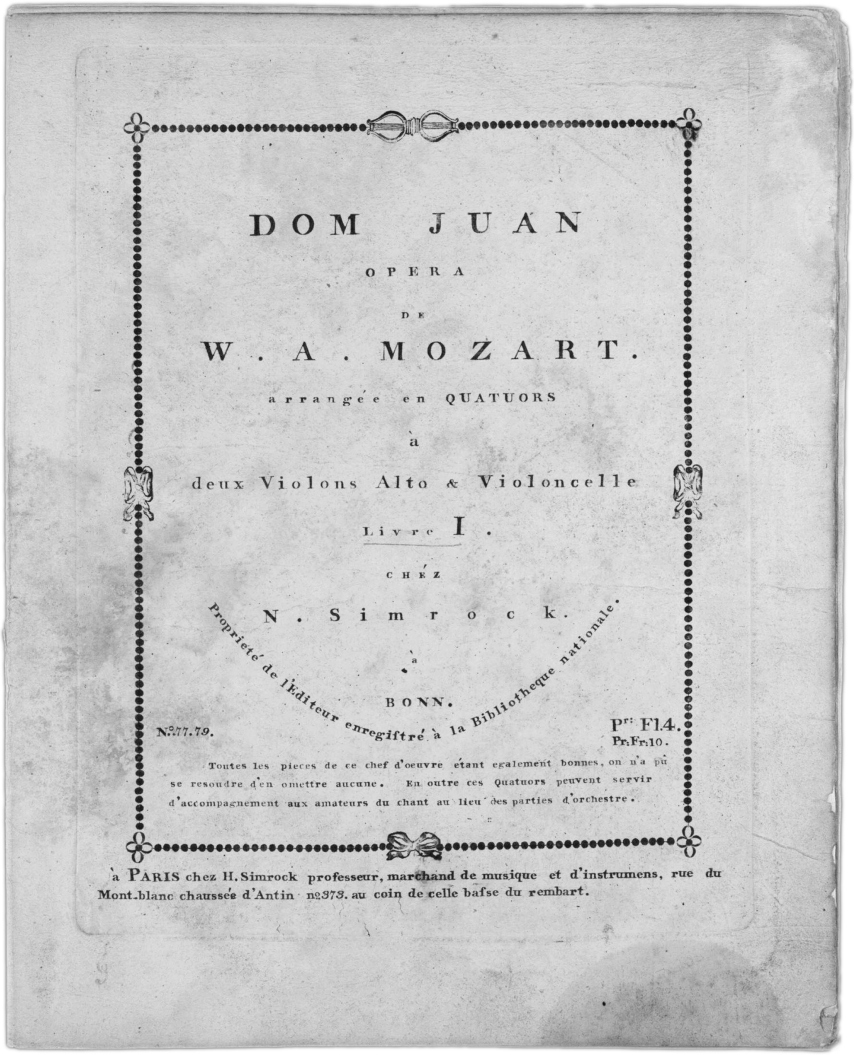
33 Auch in den folgenden Jahren baute Simrock häufiger Auszüge aus seinem Verlagsprogramm als zweite Seite in einen Klavierauszug ein. Er reagierte damit auch darauf, dass sich erst am Ende des 18. Jahrhunderts – angeführt von der am 3. Oktober 1798 zum ersten Mal veröffentlichten *Allgemeinen musikalischen Zeitung* – allmählich eine Landschaft von Musikzeitschriften zu entwickeln begann, in deren Intelligenzblättern man Anzeigen veröffentlichten konnte. Dafür gab es bisher nur beschränkten Raum in der Rubrik *Musicalien*, die es in einigen Zeitungen gab.

34 W. A. Mozart, *Dom Juan*[.] *Opera* […] *arrangée en quatuors à deux Violons*[,] *Alto & Violoncelle*[,] *Livre I*, Bonn: N. Simrock [1798]; [Titelauflage für den französischen Markt:] https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-74535 (Stand 01. 11. 2024). Übersetzung durch das Herausgeberteam; für das französische Original siehe Abb. 4.

35 Dass auch Geigen-Duette aus *Don Giovanni* »für sich ein Ganzes ausmachen, das ohne theatralische Beziehung als ein charakteristisches Instrumentalstück Vergnügen macht« (siehe Anm. 22), wurde bereits im Abschnitt *Don Giovanni und andere Kleinigkeiten* kurz skizziert. Zu dem sich in der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts herausbildenden Begriff des »Charakteristischen« in der Musik vgl. auch Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von »hoher« und »niederer« Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1987 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), S. 163–168.

36 Text auf dem Titelblatt von *L'enlevement du Serail*, wie Anm. 32.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -


DOM JUAN

OPERA

DE

W. A. MOZART.

arrangée en QUATUORS

à

deux Violons Alto & Violoncelle

Livre I.

CHEZ

N. Simrock.

à

BONN.

Propriété de l'éditeur enregistré à la Bibliotheque nationale.

N.277.79.

Pri. Fl.4.
Pr.Fr.10.

Toutes les pieces de ce chef d'oeuvre étant egalement bonnes, on n'a pû se resoudre d'en omettre aucune. En outre ces Quatuors peuvent servir d'accompagnement aux amateurs du chant au lieu des parties d'orchestre.

à PARIS chez H. Simrock professeur, marchand de musique et d'instrumens, rue du Mont.blanc chaussée d'Antin n.373. au coin de celle baisse du rembart.

Abb. 4: Mozart / [Anon.], *Dom Juan* für Streichquartett, Bonn: Simrock [1798] (wie Anm. 34)

ten Interpreten dieser Versionen gehörten. Simrock ordnet die Quartette durch eine Nuance in der Ansprache unterschiedlichen Zielgruppen zu: als Begleitung den singenden Amateurinnen und Amateuren, als autonome, textunabhängige Instrumentalkomposition dem »Verehrer der Mozartschen Muse«. Mit dem Verweis darauf, dass es sich bei Mozarts *Don Giovanni* bzw.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seinem *Dom Juan* als Streichquartett – hier herrscht bewusst eine gewisse Unklarheit – um ein Meisterwerk handelt, dessen hohe Qualität eine so vollkommene Einheit impliziert, dass kein Teil weggelassen werden kann, offenbart Simrock, dass er sich im Jahr 1798 den Maximen einer klassischen Ästhetik verpflichtet fühlt, und begegnet vorausschauend Argumentationen wie der auf diesen Maximen basierenden »Integrität des Zusammenhanges«[37]. Simrock hatte gute Gründe, die Vollständigkeit seiner Bearbeitungen[38] und seine verlegerische Vertrauenswürdigkeit bereits auf dem Titelblatt selbst zu beglaubigen. Bereits 1799 erscheint in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* die vernichtende Kritik einer Streichquartettversion von *La clemenza di Tito*, die bei Artaria in Wien verdächtig zeitnah zur Bonner Ausgabe veröffentlicht worden war. Sie schließt resignativ, es würde nun überflüssig sein, »den Werth dieser Quartetts noch weiter zu bestimmen […] vor dem großen Schwarm von blinden Verehrern Mozarts, die Alles von ihm vergöttern […]«[39]. Zuvor heißt es aber, dass es grundsätzlich »ein eigentlich unglücklicher Einfall« sei, eine ganze Oper »Theilweise in Quartetts zu verschneiden«, und dass man nach dem Titel glauben solle, »als wenn die ganze Oper und gar von Mozart eigenhändig quartettisirt worden wäre«[40]. Auch Simrock wendet die fragwürdige verlegerische Technik an, Mozart selbst als Arrangeur der Quartett-Bearbeitungen zu bezeichnen, und er bleibt ihr treu, wie die Titelauflage des *Don Giovanni*-Quartetts aus dem Jahr 1812 zeigt (siehe Abb. 5).[41] Nur die Sprache, in der dies beharrlich behauptet wird, hat sich zwischen 1798 und 1812 vom Französischen ins Italienische gewandelt und aus *Dom Juan* ist *Don Giovanni* geworden.

---

37 Siehe Anm. 14.

38 Auch hier stellt sich die Frage, wie man der Doktrin der Vollständigkeit scheinbar gerecht zu werden suchte. Rein physisch gibt es in keiner dieser Quartett-Ausgaben Rezitative oder gesprochene Texte.

39 *La Clemenza di Tito, grand Opera ridotta in Quartetti per due Violini, Viola e Basso dal Sign. W. A. Mozart* […] [Rezension], in: AmZ 1, Nr. 36 (5. Juni 1799), Sp. 568 f., hier Sp. 569.

40 Ebd., Sp. 568 f. Weiter heißt es: »Dazu war Mozart zu vernünftig und eigene Quartetts kamen ihm nicht so schwer an, dass er sie nicht viel eher neu gemacht, als solch eine Reduktion vorgenommen haben sollte.«

41 W. A. Mozart, *Il Don Giovanni osia* [sic] *Il dissoluto punito*[.] *Dramma giocoso in duo Atti Posto in musica e ridotto per due Violini, Alto e Violoncello,* Bonn/Köln: N. Simrock [um 1812–1814]; https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-74073 (Stand 01. 11. 2024). Das stark veränderte Titelblatt aus dem Jahr 1812 hat sich von dem Bezug zur Hamburger *Dom Juan*-Inszenierung der ersten Quartett-Ausgabe aus dem Jahr 1798 vollständig verabschiedet. Das sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Inhalt beider Ausgaben von den gleichen Druckplatten abgezogen wurde und daher – bis auf wenige hinzugestochene Hinweise – identisch ist.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

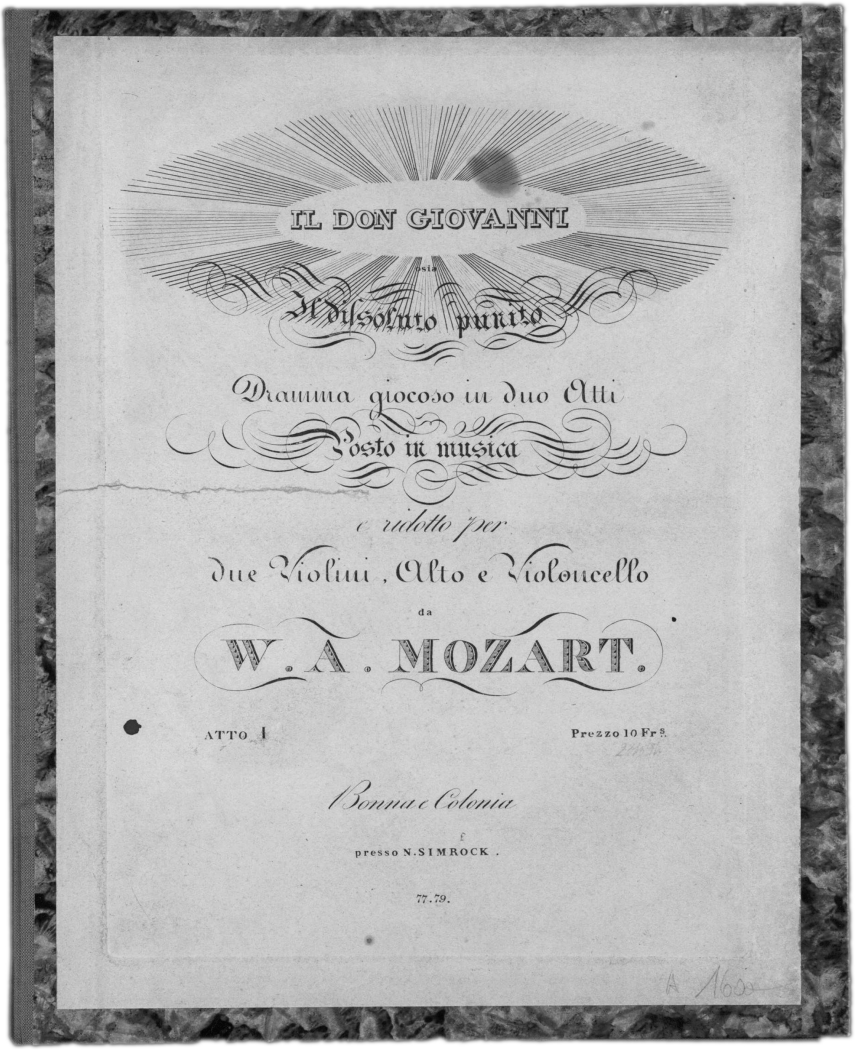


Abb. 5: Mozart / [Anon.], *Il Don Giovanni osia Il dissoluto punito* für Streichquartett, Bonn/Köln: Simrock [um 1812–1814] (wie Anm. 41)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fabelhafte *Don Juan*-Fantasien

1827 beschloss Hummel ein Konzert in Wien mit einer freien Fantasie über Themen aus *Don Giovanni*.

> »Zugegeben, dass Hummel in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten wohl einige glückliche Nebenbuhler haben möge, so steht er dafür einzig und unerreichbar da in der Seele des Spieles, in der Reinheit der Komposition für sein Instrument, und besonders in dem Geistesflug seiner momentanen Phantasien. Diesmal führte er nebst mehreren Thematen auch die Menuett aus Don Giovanni fünfstimmig, im gebundenen Style, mit den originellsten Harmonien-Wendungen so meisterhaft durch, dass sich die Bewunderung zwischen dem Schöpfer dieser Tongebilde und dem Ausführer derselben theilte, und die volle Ueberzeugung gewährte, wie jeder dieser Vorzüge, einzeln betrachtet, schon den eminenten Meister beurkunde.«[42]

Die hier als Schöpfung und Interpretation gefeierten Improvisationen Hummels wurden ihm als implementierte »Ausführungen« der gedruckten Klavierkonzerte Mozarts nicht verziehen. In dem bereits zitierten Artikel in der *Cäcilia* aus dem Jahr 1832, der die Klavierquartett-Bearbeitungen grundsätzlich dafür lobt, dass sie Mozarts Instrumentalwerk vor dem Vergessen schützen, heißt es, Hummel habe die Konzerte »in reichlichem, ja in gar sehr reichlichem […] Mase« aufgeputzt und den Spielern so Gelegenheit gegeben, »durch Ausführung gewaltiger Schwierigkeiten […] zu brilliren«. So sei dies nicht »ein auf kleinere Begleitung reducirtes arrangirtes Mozartisches Concert, sondern vielmehr eine Hummelsche Umarbeitung eines Mozartschen Concertes« und hätte »auf dem Titelblatte so […] genannt werden sollen«.[43]

Hier wird abermals deutlich, wie wichtig der bereits in der Einleitung geschilderte Interpretations- und Rezeptions-Kontext einer Bearbeitung für deren Bewertung ist. Die Konzert-Pianistinnen und -Pianisten waren mit ihren freien Improvisationen über Themen aus Mozarts Opern auf Grund des Kontextes – dem »Geistesflug« ihrer »momentanen Phantasien« – vollständig über den Vorwurf erhaben, sie wollten »durch Ausführung gewaltiger Schwierigkeiten […] brilliren«. Mozarts Kompositionen geronnen in diesem Kontext zu einer auf ein Thema reduzierten Idee.

---

42 *4. Berichte. Wien, im Mai. (Fortsetzung)* [Korrespondentenbericht], in: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4, Nr. 30 (25. Juli 1827), S. 232 [recte: 244].

43 *N° 3. Des six grands concertos*, wie Anm. 27, S. 311. Bei dem hier besprochenen Werk handelt es sich um Hummels Bearbeitung des Klavierkonzerts in c-Moll KV 491 von Mozart.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Improvisatorinnen und Improvisatoren hingegen wuchsen auf Basis dieses Themas zu Schöpferinnen und Schöpfern heran und ihre Fantasien wurden zu neuen Werken. Die Geschichte der freien, nicht notierten Improvisation – eines besonderen Phänomens innerhalb der Interpretationsgeschichte der Bearbeitung von Mozart-Werken und fester Bestandteil des Konzertlebens von Pianistinnen und Pianisten des 19. Jahrhunderts – blieb der Nachwelt durch Berichte und durch einige gedruckte Fantasien erhalten. Die Titelblätter der *Don Juan*-Fantasien, welche ab 1825 vermehrt als Notendrucke erscheinen, bestätigen die Verschiebung der Hierarchien.[44]

So ist auf dem Titelblatt der *Grande Fantaisie pour le Piano sur la Sérénade et le Menuet de Don Juan* der Namen des Komponisten und Pianisten Sigismund Thalberg stark hervorgehoben, hingegen fehlt der Name Mozarts (siehe Abb. 6). In den Kritiken aus dem Jahr 1842 ist nun auch von dem *Werk* Thalbergs die Rede:

> »Seit langer Zeit hat Referenten kein Bravourstück für das Pianoforte so angesprochen, als dieses, und es gehört unbestritten zu dem Besten, was der mit Recht berühmte Virtuos geschrieben hat. Alle Klavierspieler müssen ihm dafür dankbar sein. […] Das Werk gehört durchaus nicht unter die schwierigsten des Komponisten und dürfte sich auch schon deshalb grosser Verbreitung erfreuen.«[46]

Diese seit den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts neben dem Opernbetrieb im Konzertsaal sich entwickelnde Rezeptionsform der freien Fantasie ist Teil einer musikalischen Kultur, deren vergängliche Erscheinung und große Bedeutung innerhalb des Konzertbetriebs auf die Vermittlung durch schriftliche Dokumente wie Briefe, Tagebücher und Rezensionen angewiesen ist, da sie von keinem Notentext tradiert wird.

Wenig wüsste man von Erscheinungen wie dem »Improvisator Polydore de Vos aus Gent«, von dem es heißt, »[e]r spielte die Don Juan-Phantasie von Thalberg und improvisirte, wo er besonders ungemeine Dreistigkeit an den Tag legte«,[47] von Clara Schumann, die als Vierzehnjährige Gottfried Weber

---

44 Die bekanntesten unter ihnen sind die *Don Juan*-Fantasien von Friedrich [Frédéric] Kalkbrenner (1825), Sigismund Thalberg (1835/1841), Franz Liszt (1841/1843), Josef Alois Ladurner (1841) und die Variationen über *Là ci darem la mano* von Frédéric Chopin (Orchesterfassung: 1829, Klavier solo: 1839).

45 S.[igismund] Thalberg, *Grande Fantaisie pour le Piano sur la Sérénade et le Menuet de Don Juan op. 42*, Mainz/Brüssel: B. Schott's Söhne [um 1841].

46 *Kompositionen für das Pianoforte* [Rezension], in: AmZ 44, Nr. 6 (9. Februar 1842), Sp. 110–113, hier Sp. 110.

47 Charles Eichler, *Nachträgliches aus Brüssel. Mitte Juni. [Concerte.]* [Korrespondentenbericht], in: NZfM 11, Nr. 7 (23. Juli 1839), S. 28.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

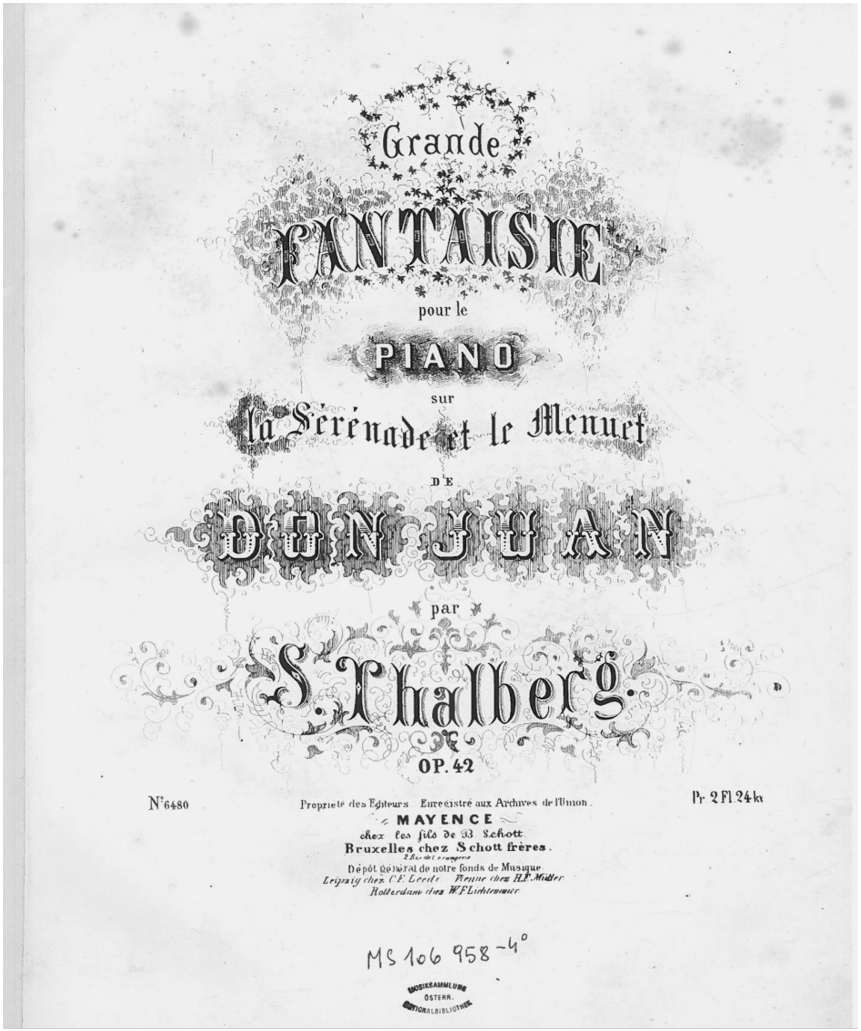


Abb. 6: Mozart/Thalberg, *Grande Fantaisie* […] für Pianoforte, Mainz [u. a.]: Schott [um 1841][45]. Abbildung mit freundlichem Dank an die Österreichische Nationalbibliothek, Wien

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dadurch imponierte, dass sie ein von ihm »willkürlich gegebenes Thema von anderthalb Tacten, mit einer Gewandtheit und einem Ideenreichthume welcher einem geübten Künstler Ehre machen würde, extemporisirend zu einer ziemlich langen freien Phantasie ausführte«,[48] dem Pianisten Dreyschock, der 1838 in Leipzig die »ersten Noten der Introduction aus Juan (Keine Ruh bei Tag und Nacht) […] gleich umsichtig und besonnen, als gewandt und kunstreich verarbeitete«[49] oder auch von Johann Nepomuk Hummel, der einige Abende nach seinem ersten Konzert in Wien einen Auftritt im Kärntnertortheater mit einer weiteren Fantasie beschloss und »diesmal Motive aus der Zauberflöte (Das klingt so herrlich), die Champagner Arie, und das wie ein goldener Faden darin verschlungene Haydn'sche Volkslied zum Ziel seiner Improvisation gewählt«[50] hatte.

Improvisationen und freie Fantasien sind die flüchtigsten Formen der Bearbeitung. Da sie nicht schriftlich fixiert wurden, fällt den Rezensionen der Zeitungen und Zeitschriften die besondere Aufgabe zu, einen rudimentären Eindruck dieses kulturellen Phänomens zu überliefern.

*

Wie Mozart-Bearbeitungen in den Zeitungen und Zeitschriften der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewertet wurden, hing maßgeblicher von ihrem Genre als von dem Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung ab. Neben den an die Besetzungen der Arrangements gebundenen Traditionslinien in den Argumentationen, die sich über den gesamten Zeitraum erstrecken, gibt es zeitlich begrenzte Bewertungskriterien, die an Modeerscheinungen wie zum Beispiel die erst ab den 1820er-Jahren vermehrt zu findenden gedruckten »Fantasien« über Mozart-Themen gebunden sind. Dem Spannungsverhältnis zwischen den Erwartungen der Vollständigkeit und Gangbarkeit eines Arrangements wird auf unterschiedliche Weise begegnet. Zunächst wird der Geist Mozarts als unbestimmte und unbestimmbare Größe zur Überbrückung der Kluft zwischen diesen Polen heraufbeschworen. Einen Ausweg aus dem Argumentations-Dilemma bietet bereits am Ende des 18. Jahrhunderts die auf dem klassischen Ideal der Ganzheit basierende Be-

48 Gottfried Weber, Anmerkung zu Friedrich Wieck, *»La ci darem la mano« varié pour le piano-forte, avec accompagnement d'Orchestre, par Frédéric Chopin* […] [Rezension], in: *Cäcilia* 14, Nr. 55 (1832), S. 219–224, hier S. 224.

49 *Tagesbegebenheiten* [Korrespondentenbericht], in: NZfM 10, Nr. 4 (11. Januar 1839), S. 15 f., hier S. 15.

50 *4. Berichte*, wie Anm. 42, S. 232 [recte: 244].

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nennung der Bearbeitung als charakteristische Kammermusik für sich. Aus dieser Perspektive kann die Bearbeitung des *Don Juan* für zwei Violinen zu einer charakteristischen Kammermusik werden, auch wenn Arrangements für ein bis zwei Melodieinstrumente in der zeitgenössischen Kritik eher negativ konnotiert waren und zu einem Topos des kulturellen Verfalls wurden. Die Kluft zwischen Vollständigkeit und Zugänglichkeit einer Bearbeitung schließt sich, indem über die Metapher des »Schattenrisses« die Fantasie der Beteiligten als Brücke installiert wird. Ab 1820 verselbständigt sich das Genre der »Fantasie«, und der Geistesflug einer spontanen Improvisation fegt über den mühsam argumentierten Anspruch auf die Vollständigkeit eines Arrangements hinweg. Die Druckversionen dieser Fantasien werden zu neuen charakteristischen Werken, machen den Arrangeur zum Schöpfer und verdrängen den Namen Mozarts von den Titelblättern.

Es stellt sich abschließend die Frage, inwieweit das breite nuancierte Spektrum an Kriterien zur Bewertung von Mozart-Bearbeitungen am Beginn des 19. Jahrhunderts für die kritische Hinterfragung bisheriger Ordnungssysteme, die überwiegend auf Parametern basieren, welche Arrangements an einem Mozart-zentrierten Werkbegriff messen oder vollständig ignorieren, geeignet und für die Entwicklung neuer informationswissenschaftlicher Standards belangreich ist.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Peter Heckl (Graz)

Zur Quellenlage von W. A. Mozarts Quintett für Horn und Streicher Es-Dur KV 407. Originalbesetzung und Bearbeitungen

Das Autograph von Mozarts Quintett für Horn und Streicher Es-Dur KV 407 ist verschollen, in seiner originalen Besetzung ist das Werk lediglich in um das Jahr 1800 erschienenen, beträchtlich voneinander abweichenden Quellen erhalten. Die Herausgeber der NMA sowie der im Verlag Henle erschienenen Urtext-Ausgabe haben für ihre Editionen daher auch frühe, wiederum divergierende Bearbeitungen für Streichquintett herangezogen; ein weiteres Streichquintettarrangement aus der Werkstatt Johann Traeg sowie die beiden Fassungen für Harmoniemusik von Joseph Heidenreich blieben hingegen unberücksichtigt. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage, ob diese Bearbeitungen geeignet sind, die Abhängigkeiten der Quellen untereinander zu klären und letztlich der Originalgestalt von Mozarts Hornquintett ein Stück näher zu kommen.

The autograph of Mozart's Quintet for Horn and Strings in E-flat major, K. 407 is presumed lost; in its original scoring, the work is transmitted only in sources dating from around 1800 that differ significantly from each other. Therefore, the editors of the New Mozart Edition as well as the Henle Urtext edition draw on equally divergent early string quintet arrangements. On the other hand, neither a version for string quintet from the workshop of Johann Traeg nor two adaptations for wind instruments by Joseph Heidenreich were taken into consideration. The present paper addresses the question of whether these arrangements are suitable for clarifying the relationship between the existing sources, and, ultimately, for moving a step closer to the original version of Mozart's Horn Quintet.

Die Quellenlage von Mozarts Quintett für Horn und Streicher Es-Dur KV 407 ist einigermaßen problematisch. Das Autograph des vermutlich Ende 1782[1] oder bereits 1781[2] in Wien für Joseph Leutgeb entstandenen

1 Vgl. KV[6], S. 429; Ernst Fritz Schmid, *Zum vorliegenden Band*, in: NMA VIII/19/2, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1958, S. VIII; Ulrich Konrad, *Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2005, S. 122.

2 Vgl. Henrik Wiese und Norbert Müllemann, *Vorwort*, in: W. A. Mozart, *Hornquintett Es-Dur* […] *KV 407 (386c)* [Studienpartitur], München: Henle 2010, S. II–III, hier S. II.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Werks ist seit spätestens 1847 verschollen,[3] daher mussten die Herausgeber der NMA sowie der im Verlag Henle erschienenen Urtext-Ausgabe sowohl hinsichtlich der Anzahl der in den einzelnen Sätzen überlieferten Takte als auch hinsichtlich der Lesarten beträchtlich divergierende frühe Fassungen der Komposition heranziehen, und zwar in der Originalbesetzung und in Bearbeitungen für Streichquintett.[4] Als Hauptquelle diente jeweils der 1797 bei Schmiedt & Rau in Leipzig erschienene Stimmen-Erstdruck, der »nach den Regeln der *lectio difficilior* […] dem Autograph von Mozart immerhin einigermaßen nahestehen [müsste], zumindest was die Töne angeht«.[5] Dieser Erstdruck bietet außerdem den umfangreichsten Notentext, welcher in der 1802 bei Johann Anton André in Offenbach erschienenen Ausgabe deutlich gekürzt ist.

Manfred Hermann Schmid weist im *Kritischen Bericht* der *Neuen Mozart-Ausgabe* darauf hin, dass – anders als zum Zeitpunkt der Edition des Werkes im Jahr 1958 – mittlerweile auch das dem Stimmendruck des Verlags André zugrunde liegende Partiturmanuskript verfügbar sei,[6] dieses gehe vermutlich auf die von Constanze Mozart am 26. November 1800 angekündigte »höchstauthentische Abschrift« zurück.[7]

Constanze Mozart erwähnt das Hornquintett ihres Mannes in ihrer Korrespondenz mit André mehrere Male. Am 31. Mai 1800 berichtet sie, Joseph Leutgeb besitze eine Kopie des Werkes, dessen Original Constanze bei André vermutet.[8] Am 26. November 1800 bietet sie André an, »eine höchstauthentische Abschrift zu senden, so wie Leitgeb mir sie in seinem eignen Exemplar gegeben hat. […] *Sehen Sie hier, welche* schönen *Sachen Sie alle erhalten.* […] Authentische Copie vom Quintett, wornach Sie fragen, so wie ich sie von Leitgeb in seinem eignen Exemplar bekommen habe, der

3 Vgl. Manfred Hermann Schmid, *Kritischer Bericht* zu NMA VIII/19/2, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2007, S. 11.

4 Für eine Übersicht über die von den jeweiligen Herausgebern herangezogenen Quellen vgl. ebd., S. 11–15, sowie Wiese und Müllemann, *Bemerkungen* zu *W. A. Mozart, Hornquintett Es-Dur KV 407 (386c)*, in: Mozart, wie Anm. 2, S. 16–20, hier S. 16 f.

5 Schmid, wie Anm. 3, S. 9. Schmid datiert den Druck von Schmiedt & Rau auf ca. 1796, vgl. ebd., S. 11. Tatsächlich wurde das Erscheinen dieser Ausgabe erst im Juni 1797 angezeigt, vgl. Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie*, 2 Bde., Tutzing: Hans Schneider 1986 (Musikbibliographische Arbeiten 10/1–2), Textband, S. 194.

6 Vgl. Schmid, wie Anm. 3, S. 9 und S. 13.

7 Vgl. ebd., S. 13.

8 Vgl. BD 4, Nr. 1299, S. 358, Z. 199–201, Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sie von Mozart hatte.«[9] Am 26. Januar 1801 wird die Abschrift tatsächlich abgesandt: »*Ich schikke Ihnen also hier* […] *das Leitgebische Quintett* […].«[10] Am 4. März 1801 stellt Constanze Mozart fest, dass André das Hornquintett bereits besessen hat,[11] und am 3. April 1802 dankt sie dem Verleger für die Übersendung der gedruckten Stimmen, fragt aber nach dem Grund, warum auf der Ausgabe nicht vermerkt sei, »daß es nach dem Manuscript ist«.[12]

Wenn Constanzes Angaben stimmen, dann stellte sie André die Abschrift einer Kopie Joseph Leutgebs zur Verfügung, die direkt auf Mozarts Autograph zurückging. Das Ergebnis war eine gedruckte Ausgabe, die von allen Quellen (inkl. der frühen Bearbeitungen) die meisten Kürzungen aufweist: Verglichen mit dem Erstdruck fehlen im Kopfsatz insgesamt 15 Takte, im Finalsatz sogar 52 Takte. Bei der handschriftlichen Partiturvorlage für den André-Druck handelt es sich nach M. H. Schmid vermutlich um eine Spartierung von Stimmen. Geht man davon aus, dass mit der Ausgabe von André nicht die »höchstauthentische« Version von Mozarts Komposition vorliegt (schon deshalb, weil es sonst eine von wem auch immer erweiterte hätte geben müssen oder die Herausgeber bzw. Bearbeiter sämtlicher anderer Quellen hätten dazukomponieren müssen), dann bleibt die Frage offen, bei welcher Station zwischen Leutgeb, Constanze Mozart und André das Hornquintett seine fehlenden Takte eingebüßt hat. Denkbar ist jedenfalls, dass der beinahe 70-jährige Leutgeb sein Stimmenmaterial, bedingt durch seine allenfalls nachlassende Leistungsfähigkeit, schon gekürzt hatte, bevor die Abschrift angefertigt wurde, die Constanze Mozart an André sandte. Das Fehlen des Hinweises »nach dem Manuscript« auf Andrés gedruckter Ausgabe kann ein Indiz dafür sein, dass sich der Verleger der Eingriffe bewusst war.

In Anbetracht der hinsichtlich der Originalbesetzung unbefriedigenden Quellenlage haben Henrik Wiese und Norbert Müllemann für ihre Edition auch zwei Bearbeitungen für Streichquintett als Nebenquellen herangezogen, und zwar das 1799/1800 bei Artaria in Wien erschienene anonyme

9 Ebd., Nr. 1322, S. 388, Z. 81–83, sowie S. 389, Z. 101 und Z. 114–115.
10 Ebd., Nr. 1326, S. 395, Z. 57 und Z. 60, Hervorhebung im Original.
11 Vgl. ebd., Nr. 1333, S. 401, Z. 17.
12 Ebd., Nr. 1345, S. 416, Z. 16–17. Angesichts der Datierung dieses Briefes ist die Datierung des Stimmen-Frühdrucks von Johann Anton André in Schmid, wie Anm. 3, S. 12, von [1803] auf [1802] zu korrigieren.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Arrangement für Violine, zwei Violen und zwei Violoncelli[13] sowie das 1801/1802 bei Hoffmeister & Comp. in Wien und im Bureau de Musique in Leipzig erschienene Arrangement für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncello. Abweichende Lesarten werden in Wieses und Müllemanns Edition in Fußnoten mitgeteilt. Die schon früher entstandene, von Johann Traeg veröffentlichte Bearbeitung für Streichquintett sowie die Arrangements für Harmoniemusik von Joseph Heidenreich blieben hingegen unberücksichtigt, weshalb hier der Versuch unternommen wird, einen Überblick über die frühen Quellen von Mozarts Hornquintett und ihre gegenseitigen Abhängigkeiten zu geben.

Wie aus den Tabellen ersichtlich, bietet der Erstdruck in der Originalbesetzung den umfangreichsten Notentext, der Stimmendruck von André und sämtliche Bearbeitungen weisen Kürzungen im 1. und/oder 3. Satz auf. Auf die beiden Quellen in der Originalbesetzung geht M. H. Schmid in seinem *Kritischen Bericht* zur Edition in der NMA ausführlich ein; Henrik Wiese und Norbert Müllemann beziehen in ihre *Bemerkungen* zur Abhängigkeit der Quellen auch die bei Artaria erschienene Streichquintettbearbeitung und jene von Franz Anton Hoffmeister ein. Demnach divergieren zwar die Kürzungen in der Originalversion von André und in dem Arrangement von Artaria, sehr wohl übereinstimmende Fehler im Notentext lassen aber auf eine gemeinsame, noch ungekürzte und heute verschollene Vorlage schließen. Für die Bearbeitung von Hoffmeister vermuten Wiese und Müllemann einen von den übrigen Quellen unabhängigen Überlieferungszweig.[14]

13 Diese Bearbeitung war Constanze Mozart bekannt; in ihrem Brief vom 26. November 1800 schrieb sie an Johann André, der Herausgeber habe »statt Horn nur ein Violoncell mehr hingeschriben, weil horn ein seltenes Instrument ist«. BD, Bd. 4, Nr. 1322, S. 388, Z. 78–81.

14 Vgl. Wiese und Müllemann, wie Anm. 4, S. 17. Darüber hinaus hat Hoffmeister in seinem Arrangement derart stark in den Notentext eingegriffen, dass seine Version nur bedingt als Quelle für die Originalversion von KV 407 in Frage kommt.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tab. 1. Quellen zum Quintett für Horn und Streicher Es-Dur KV 407 – Originalbesetzung

Titel	Datierung	Umfang der Sätze	Exemplar	Anmerkungen
QUINTETTO pour COR VIOLON DEUX ALTO ET BASSE composé par W. A. MOZART, Stimmen, Leipzig: Schmiedt & Rau, PN 18	1796/1797	1. Satz: 135 T. 2. Satz: 113 T. 3. Satz: 188 T.	A-Wn, SH.Mozart.153	
Quintetto von W. A. Mozart, hs. Partitur	vor 1802	1. Satz: 120 T. (ohne T. 46–51 und 122–130) 2. Satz: 113 T. 3. Satz: 136 T. (ohne T. 16–23, 28–31, 74–93, 120–125 und 153–166)	D-OF, M 12523	wohl basierend auf einer verschollenen Abschrift aus dem Besitz von Joseph Leutgeb; Druckvorlage der Edition von André
QUINTETTO pour le Cor Violin, deux Violes et Violoncelle composé par W. A. Mozart, Stimmen, Offenbach: J. André, PN 1631	1802	1. Satz: 120 T. (ohne T. 46–51 und 122–130) 2. Satz: 113 T. 3. Satz: 136 T. (ohne T. 16–23, 28–31, 74–93, 120–125 und 153–166)	A-Wn, L18.Kaldeck MS38474-4°	

https://doi.org/10.5771/9783968861061 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tab 2. Quellen zum Quintett für Horn und Streicher Es-Dur KV 407 – Bearbeitungen für Streichquintett

Bearbeiter	**Titel**	**Datierung**	**Umfang der Sätze**	**Exemplar**	**Anmerkungen**
Andreas Traeg (?)	*Quintetto à 2 Violini 2 Viole e Violoncello del Sig^re W. A. Mozart.*, hs. Partitur	vor Dezember 1793	1. Satz: 129 T. (ohne T. 66–70; T. 127–129 zu zwei Takten zusammengefasst) 2. Satz: 113 T. 3. Satz: 188 T.	A-Sm, Rara 361/2, 11	Bearbeitung des zweiten Menuetts aus der Bläserserenade Es-Dur KV 375 eingefügt
	Quintetto in Emoll [von anderer Hand korrigiert zu: »Es dur«] *à 2 Violini 2 Viole e Basso Del Sig: Mozart*, hs. Stimmen			A-Wn, Mus.Hs.11475	Stimmenmaterial vermutlich nach der Partitur aus A-Sm, jedoch ohne das Menuett aus KV 375
Anonym	*Grand QUINTETTO per due Violini due Viole e Violoncello del SIG. MOZART N° 8*, Stimmen, Wien: Artaria & Co., PN 852	1799/1800	1. Satz: 130 T. (ohne T. 66–70) 2. Satz: 113 T. 3. Satz: 188 T.	A-Wn, L18.Kaldeck MS38475-4°	tatsächlich für Violine, zwei Violen und zwei Violoncelli Bearbeitung des zweiten Menuetts aus der Bläserserenade Es-Dur KV 375 eingefügt
Franz Anton Hoffmeister	*QUINTETTO pour Deux Violons, 2 Alto et Violoncelle composé PAR W. A. MOZART. Arrangé par F. A. Hoffmeister d'un Quintetto pour Cor, Violon, 2 Alto et Violoncelle. No 1*, Stimmen, Wien: Hoffmeister & Comp. und Leipzig: Bureau de Musique, PN 7	1801/1802	1. Satz: 135 T. 2. Satz: 113 T. 3. Satz: 186 T. (T. 107–109 zu zwei Takten zusammengefasst)	A-Wn, SH.Mozart.155	

https://doi.org/10.5771/9783988588101 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Tab. 3. Quellen zum Quintett für Horn und Streicher Es-Dur KV 407 – Bearbeitungen für Harmoniemusik

Bearbeiter	**Titel**	**Datierung**	**Umfang der Sätze**	**Exemplar**	**Anmerkungen**
Joseph Heidenreich	*Parthia in 8stimmige Harmonie à 2 Oboe 2 Clarinetti 2 Corni 2 Fagotti Del Sig^re Mozard Accomodata Del Giuseppe Haydenreich*, hs. Stimmen	1793	1. Satz: 129 T. (ohne T. 66–70; T. 127–129 zu zwei Takten zusammengefasst) 2. Satz: 113 T. 3. Satz: 188 T.	A-Ee, Mus. 1133	Bearbeitung des zweiten Menuetts aus der Bläserserenade Es-Dur KV 375 eingefügt
	PIÈCE d'Harmonie pour deux Clarinettes in B, deux Bassons et deux Cors par W. A. Mozart. Liv. 4 N° 7, Stimmen, Leipzig: Breitkopf & Härtel, PN 285	1804		A-Wn, MS38884-4°/3.4	Bearbeitung des zweiten Menuetts aus dem Streicherdivertimento Es-Dur KV 563 eingefügt
	Parthia ex Eb. Clarinettis 2^bus Cornuis 2^bus Fagottis 2^bus. Mozart. Pro choro Rayhradensi, hs. Stimmen	unbekannt		CZ-R, A.12.792	Bearbeitung des zweiten Menuetts aus der Bläserserenade Es-Dur KV 375 eingefügt

https://doi.org/10.5771/9783868861061 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die beiden Harmoniemusikarrangements von Joseph Heidenreich habe ich in meiner Dissertation untersucht,[15] sie allerdings nicht mit der aus der Werkstatt von Johann Traeg stammenden Bearbeitung für Streichquintett verglichen. Zwischen diesen drei Arrangements und der Bearbeitung aus dem Verlag Artaria lassen sich jedoch verblüffende Parallelen feststellen. Dazu gehören:

Satz	**Takt**[16]	**Stimme der Originalkomposition**	**Musikalische Parameter**
1. Satz	41	Va II	Rhythmisierung
	48	Streicher	harmonische Gestaltung
	66–70	alle	Streichung
	103	Vc	Notenwert
2. Satz	76	Vc	letzte Achtel klingend *c* statt *es*
3. Satz	82	Vl	Gestaltung
	84	Va II	Gestaltung
	87	Cor	Oktavsprung
	165	Cor	Vorschlag

Hinzufügung einer Bearbeitung des zweiten Menuetts aus Mozarts Bläserserenade Es-Dur KV 375[17]

Betrachtet man nur die Harmoniemusikbearbeitungen von Heidenreich und das Streichquintettarrangement von Traeg, erkennt man weitere gemeinsame Abweichungen von der Streicherbearbeitung aus dem Verlag Artaria. Dazu zählen:

15 Peter Heckl, *W. A. Mozarts Instrumentalkompositionen in Bearbeitungen für Harmoniemusik vor 1840*, 2 Bde., Hildesheim [u. a.]: Olms 2014, Bd. 1, S. 50–65, sowie Bd. 2, S. 225–239 (Partitur der Version für Bläsersextett) und S. 240–265 (Partitur der Version für Bläseroktett). Zur Biographie von Joseph Heidenreich (besonders zur Korrektur seines Geburtsdatums auf den 22. Oktober 1743) vgl. auch Christian Fastl, Art. *Heidenreich (Heydenreich, Haydenreich), Familie*, in: Barbara Boisits (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon online,* begr. von Rudolf Flotzinger, https://dx.doi.org/10.1553/0x0029e241 (Version vom 10. 11. 2020, Stand 22. 02. 2023).

16 Die Taktzählung hier und im Folgenden orientiert sich an der Edition der NMA.

17 Zu der in Heidenreichs Sextettversion im Druck von Breitkopf & Härtel eingeschobenen Bearbeitung des zweiten Menuetts aus dem Streicherdivertimento Es-Dur KV 563 vgl. Heckl, wie Anm. 15, Bd. 1, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Satz	Takt	Stimme der Originalkomposition	Musikalische Parameter
1. Satz	16	Cor	Rhythmisierung (Triolen)
	50		Hinzufügung von Achtelrepetitionen in der Generalpause des Originals
	127–129	alle	Zusammenziehung zu zwei Takten unter Wegfall der ersten Note aus T. 127 (Versehen beim Bearbeitungsvorgang?)
3. Satz	20	Vl	Achtelfolge klingend *g′′* – *b′′* (Vl I bzw. Klar I) statt *f′′* – *g′′* (Vl)
	90	Vc	zweite Note *d* statt *des*

Im Jahr 1799 publizierte Traeg sein *Verzeichniß alter und neuer sowohl geschriebener als gestochener Musikalien, welche in der Kunst= und Musikalienhandlung des Johann Traeg, zu Wien,* […] *zu haben sind*,[18] mit dem sich Dexter Edge in seiner Dissertation zu Mozarts Wiener Kopisten ausführlich beschäftigt hat.[19] In der Rubrik »18) Quintetti à 2 Viol. 2 Viole e Vllo.« von Traegs Katalog findet sich unter Nr. 26 ein Streichquintett in Es-Dur von Mozart.[20] Die in der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg (A-Sm) unter der Signatur Rara 361/2, 11 aufbewahrte handschriftliche Partitur einer Streichquintettbearbeitung von KV 407 trägt in der linken oberen Ecke der Titelseite die Bezeichnung »26/18«, aus der geschlossen werden kann, dass es sich hier um das Arrangement aus Traegs Werkstatt handelt.[21] Traeg hat bereits am 11. August 1792 das Stimmenmaterial der Originalfassung von KV 407 in einer Anzeige in der Wiener Zeitung zum Kauf angeboten und es auch in seinem Katalog von 1799 in der Rubrik »18) Quintetti à diversi Instrum.« als Nr. 83 vermerkt.[22] Das Arrangement für Streichquintett

18 Faksimile in Alexander Weinmann, *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)*, Wien: Universal-Edition 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/17,1), S. 1–365.

19 Dexter Edge, *Mozart's Viennese Copyists*, Ph.D., University of Southern California, 3 Bde., Ann Arbor, MI: UMI 2001.

20 Vgl. Weinmann, wie Anm. 18, S. 55.

21 Vgl. Edge, wie Anm. 19, S. 901, 903, 910, 939. Die Anmerkung »Transposed to D major« ist irrig.

22 Vgl. *Wiener Zeitung*, Nr. 64, 11. August 1792, S. 2229, und Edge, wie Anm. 19, S. 846, 867 und 902.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

könnte ebenfalls bereits einige Jahre vor der Publikation des Verkaufskataloges entstanden sein (»possibly earlier in the 1790s«), wie Edge aus der Nummerierung der Bearbeitung schließt.[23] Nahezu alle in A-Sm aufbewahrten Arrangements aus Traegs Werkstatt – meist Streich- oder Flötenquintette – stammen von derselben Hand (so auch das Arrangement von KV 407), den unbekannten Schreiber bezeichnet Edge als »Traeg 1«. Die Bearbeitungen könnten von Traeg selbst, seinem Bruder Andreas (der auch als Komponist tätig war) oder einem anderen Familienmitglied bzw. Mitarbeiter stammen oder auch von außerhalb des Betriebes zugekauft worden sein.[24] In seinen Überlegungen zur Identität von »Traeg 1« kommt Edge zu dem Schluss, dass dieser jedenfalls eng mit Johann Traeg zusammengearbeitet haben muss. Die Datenlage erlaube es derzeit nicht, die Person zu identifizieren oder das Ausmaß seiner Zusammenarbeit mit Traeg abzuschätzen. Gegen die Hypothese, dass es sich bei »Traeg 1« um Johann Traeg selbst handle, spreche die gegenwärtig eher geringe Zahl an bekannten Manuskripten aus der Hand dieses Schreibers in Zusammenhang mit Johann Traeg. Eine andere Hypothese scheine wahrscheinlicher, dass es sich nämlich bei »Traeg 1« nicht nur um den Kopisten, sondern um den Bearbeiter selbst und damit bei den Manuskripten in A-Sm um die »Autographe« der Arrangements handle. Als möglichen Kandidaten nennt Edge wiederum Johann Traegs Bruder Andreas.[25]

Der Zustand der Partitur des Arrangements von KV 407 aus A-Sm mit ihren zahlreichen Korrekturen und Ergänzungen lässt es absolut plausibel erscheinen, dass es sich dabei um das Bearbeitungsautograph handelt, von dem Kopisten im Bedarfsfall Stimmen abgeschrieben haben. Könnte es eventuell zutreffen, dass es sich bei »Traeg 1« um Joseph Heidenreich handelt, dass dieser sowohl die Streichquintett- als auch die Harmoniemusikarrangements von KV 407 angefertigt hat und überhaupt in größerem Umfang für die Werkstatt Johann Traeg tätig war? Schließlich sind von ihm zahlreiche Bearbeitungen für Streicherensembles nachgewiesen.[26] Diese Frage ist nur durch einen Vergleich der Handschriften von Heidenreich und »Traeg 1« zu beantworten – mangels Kenntnis eines gesicherten Autographs von Heidenreich könnte ein in der Österreichischen Nationalbibliothek (A-Wn) unter der Signatur Mus.Hs.13017 aufbewahrtes Notenmanuskript hilfreich sein. Dabei handelt es sich um eine handschriftliche

23 Vgl. ebd., S. 772.
24 Vgl. ebd., S. 903–904.
25 Vgl. ebd., S. 943–944.
26 Vgl. Fastl, wie Anm. 15.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Partitur von sechs Variationswerken über Themen aus Mozarts Opern *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* für zwei Violinen sowie zwei daraus abgeschriebene Stimmen. Mit Sicherheit ist die Partitur unvollständig und als Ergänzung zu einer anderen Komposition mit unbekannter Besetzung gedacht – oft fehlt die Melodie, viele Pausentakte machen eine Aufführung lediglich dieser beiden Violinstimmen sinnlos. Die Partitur ist mit »Del Haydenreich« bezeichnet und weist zahlreiche Korrekturen auf, sie dürfte also die Urschrift von Heidenreichs Hand darstellen, von der ein Kopist die beiden Einzelstimmen abgeschrieben hat. Ein Vergleich dieser Partitur mit der Streichquintettbearbeitung aus A-Sm ergibt den Befund, dass »Traeg 1« und Heidenreich (unter der Voraussetzung, dass die Partitur aus A-Wn tatsächlich von seiner Hand stammt) nicht identisch sind.

Sollte Heidenreich also nicht der Urheber der Streichquintettversion aus der Werkstatt Traeg sein, sondern sich bei seinen Harmoniemusikbearbeitungen lediglich dieses Streicherarrangements bedient haben, wie es die übereinstimmenden Merkmale der Bearbeitungen nahelegen, dann müsste das von »Traeg 1« angefertigte Arrangement vor der Veröffentlichung von Heidenreichs Bearbeitungen entstanden sein. Das »missing link« findet sich in einer Anzeige Heidenreichs in der *Wiener Zeitung* vom 18. Dezember 1793, in der es unter der Überschrift *Neue Musikalien* heißt: »Bey mir Joseph Haydenreich […] sind ganz neu zu bestellen. […] Quintette in Eb, a 2 Violini, 2 Viole e Violoncello, von Mozart. Eben selbes in 8stimmige Harmonie von mir gesetzt. Eben selbes mit 1 Cornu Concerto, Violino, 2 Viole e Violoncelle.«[27] Damit dürfte der Nachweis erbracht sein, dass Heidenreich bereits 1793 über das Notenmaterial von Mozarts Hornquintett sowohl in der Originalbesetzung als auch in der Streichquintettversion von Traeg verfügte (und nicht in seiner eigenen, denn hier fehlt der Zusatz »von mir gesetzt«), deren Kombination ihm vorerst die Erstellung seiner Bearbeitung für Bläseroktett erlaubte. Das Arrangement für Bläsersextett muss später entstanden sein, denn erst am 30. April 1794 inserierte Heidenreich in der *Wiener Zeitung* unter anderem »Ein Quintett von Mozard, in 6= und 8stimmige Harmonie gesetzt«.[28] In beiden Bearbeitungen weicht Heidenreich außerdem übereinstimmend von dem Traeg-Arrangement ab, so etwa im 2. Satz (Notenwerte der Hr.-Stimme T. 61, harmonischer Verlauf T. 64–66) oder im 3. Satz (harmonischer Verlauf T. 29–30). Bezüglich der Bearbei-

27 *Wiener Zeitung*, Nr. 101, 18. Dezember 1793, S. 3634–3635.

28 *Wiener Zeitung*, Nr. 35, 30. April 1794, S. 1295, und Heckl, wie Anm. 15, Bd. 1, S. 57.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tung aus der Werkstatt Traeg stützt Heidenreichs Anzeige von 1793 Dexter Edges Theorie, dass diese auf »earlier in the 1790s«, jedenfalls vor Dezember 1793 zu datieren ist.

Es sei noch einmal betont, dass viele der hier angestellten Überlegungen lediglich auf Indizien beruhen und daher letztlich hypothetischen Charakter haben. Sollten sie jedoch den Tatsachen entsprechen, dann wären folgende Überlieferungsstränge für die heute noch verfügbaren Quellen von Mozarts Hornquintett denkbar:

- eine erste unbekannte Quelle für den Erstdruck in der Originalbesetzung von Schmiedt & Rau 1796/1797,
- eine zweite unbekannte Quelle für die Abschrift aus dem Besitz von Joseph Leutgeb, die ihrerseits die Druckvorlage für die Edition in der Originalbesetzung von Johann André 1802 bildete. Diese Ausgabe und die 1799/1800 bei Artaria erschienene Bearbeitung für Streichquintett weisen zwar unterschiedliche Kürzungen, aber gemeinsame Fehler auf, sodass die Quelle von Leutgebs Abschrift auch die Grundlage für dieses Streicherarrangement gewesen sein muss. Die vermutlich vor Dezember 1793 entstandene und von »Traeg 1« (Andreas Traeg?) angefertigte Bearbeitung für Streichquintett dürfte ihrerseits die Bearbeitung von Artaria zur Vorlage gehabt haben. Joseph Heidenreich erstellte auf Basis des Arrangements von »Traeg 1« und wohl einer Abschrift in der Originalbesetzung, die sich im Dezember 1793 in seinem Besitz befand, zuerst seine Bearbeitung für Bläseroktett (Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 18. Dezember 1793) und anschließend eine für Bläsersextett (Anzeige in der *Wiener Zeitung* vom 30. April 1794).
- Für das 1801/1802 im Druck erschienene Streichquintettarrangement von Franz Anton Hoffmeister muss ein weiterer Überlieferungsstrang vermutet werden.

Wie die von Johann Traeg am 11. August 1792 angezeigte Originalbesetzung in dieses Bild einzuordnen ist, kann gegenwärtig nicht beurteilt werden. Bezüglich der Streichquintettbearbeitung von »Traeg 1« und der Harmoniemusikarrangements von Joseph Heidenreich hat sich gezeigt, dass diese aufgrund ihrer Abhängigkeit von der Artaria-Bearbeitung zu weit vom Original entfernt sind, um als Quellen für die Originalbesetzung dienen zu können – die Spekulationen über deren Gestalt werden wohl erst ein Ende finden, wenn die Quelle für den Erstdruck, für die Abschrift aus Joseph Leitgebs Besitz oder gar Mozarts Autograph gefunden wird.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lukáš Pavlica (Brünn)

Bearbeitungen von Mozarts Opern im Mährischen Kloster Nová Říše (Neureisch)

Ziel dieses Beitrags ist, die in der Musikaliensammlung des Prämonstratenserklosters in Nová Říše (ehemals Neureisch) aufbewahrten Opernbearbeitungen für Kammerensembles als ein bemerkenswertes Subgenre zu untersuchen, das vom Ende des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts einen Aufschwung erlebte. Mehr als siebzig Inventarnummern der Sammlung stellen Bearbeitungen verschiedener Teile populärer Opern aus dieser Zeit dar – die meisten davon sind Manuskripte, allerdings gibt es darunter auch einige Drucke. Der Beitrag konzentriert sich vor allem auf neun Bearbeitungen von Arien und Ouvertüren aus den Opern Wolfgang Amadé Mozarts und kontextualisiert sie mit den übrigen in der Musiksammlung des Klosters vorhandenen Opernbearbeitungen. Unter den erschlossenen Kompositionen befinden sich vor allem Bearbeitungen für Singstimme und Klavier oder Gitarre sowie für Streichquartett. Besondere Aufmerksamkeit wird der Ouvertüre zu Mozarts *Don Giovanni* gewidmet: Davon gibt es nicht nur eine Bearbeitung für Klavier zu vier Händen, sondern auch zwei verschiedene Versionen für Streichquartett. Der Beitrag untersucht auch die Vorliebe für Opernbearbeitungen im Kloster Nová Říše und vergleicht sie mit der Situation in anderen Klöstern.

The present paper aims to explore the various cases of opera arrangements for chamber ensembles preserved in the musical collection of the Premonstratensian monastery in Nová Říše (formerly Neureisch) as a remarkable subgenre, which flourished from the end of the 18th until the middle of the 19th centuries. The collection contains over seventy inventory numbers relating to arrangements of various sections of popular operas of the time. The majority of these are manuscripts, though there are also several prints. The paper focuses mainly on nine arrangements of arias and overtures from operas by Wolfgang Amadé Mozart, contextualizing them with the rest of the opera arrangements present in the Nová Říše monastery collection. Among the compositions under review are primarily arrangements for voice and piano or guitar and for string quartet. Special attention is paid to the overture to Mozart's *Don Giovanni*, which is included in the collection not only in an arrangement for piano four hands, but also in two different versions for string quartet. The paper also contextualizes the dedication to opera arrangements in the Nová Říše monastery and compares it with the situation in other monasteries.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Opernarrangements für Kammermusikensemble – sowohl von Einzelarien wie auch von ganzen Opern – können im Spektrum musikalischer Bearbeitungen als bemerkenswerte Untergattung angesehen werden, die sich vom Ende des 18. Jahrhunderts an das gesamte 19. Jahrhundert hindurch großer Beliebtheit erfreuten. Diese Bearbeitungen sind in erster Linie mit der Salonmusik im aristokratischen, später auch im bürgerlichen Milieu verbunden. Allerdings sind Bearbeitungen auch im Umfeld von Klöstern zu finden, wo ihre Ausführung vermutlich vor allem der Freizeitgestaltung diente. In diesem Beitrag sollen neun Bearbeitungen von Arien und Ouvertüren aus Opern von Wolfgang Amadé Mozart aus der Sammlung des Klosters Nová Říše (Neureisch) untersucht werden.[1]

Das Prämonstratenserkloster Neureisch liegt im Bezirk Jihlava (Iglau) in Mähren im Böhmisch-Mährischen Hochland. Die Sammlung wurde im Jahr 1929 durch den Musikwissenschaftler Robert Smetana in einem Zettelkatalog erfasst.[2] Sie umfasst 640 Mappen mit den Signaturen A 17.654 bis A 18.294, wovon mehr als die Hälfte weltliche Musik enthält. Hierunter befinden sich etwa 70 Mappen mit Bearbeitungen aus überwiegend zeitgenössischen Opern verschiedener Komponisten. Letztere machen somit mehr als 10 Prozent der Sammlung aus; da einige der Mappen mehrere Kompositionen enthalten, ist der Anteil an Bearbeitungen am Gesamtbestand sogar noch etwas höher.[3] Überwiegend handelt es sich dabei um handschriftliche Kopien, es gibt aber auch einzelne gedruckte Werke. Zwischen 1950 und 1993 wurde die Sammlung im Mährischen Landesmuseum in Brünn verwahrt, ist aber inzwischen wieder in das Kloster zurückgekehrt, wobei die alten Signaturen beibehalten wurden.

Mit Blick auf mögliche Definitionen musikalischer Bearbeitungen sowie ihrer Unterarten zeigt Malcolm Boyd in seinem Artikel *Arrangement* ein breites Spektrum auf, das von der Simplifizierung eines Stücks bis hin zu virtuosen Neuinterpretationen berühmter Werke, durch die eine professionelle Spieltechnik herausgefordert werden soll, reicht.[4] Von diesen Überle-

1 Die Erforschung der Musiksammlung des mährischen Prämonstratenserklosters Nová Říše (Neureisch) ist das Thema meiner Dissertation, die von Prof. Jana Perutková betreut wird.

2 Věra Svobodová-Palečková, *Hudební sbírky kláštera premonstrátů v Nové Říši*, in: *Časopis moravského musea* XXXVI (1951), S. 4.

3 Für weitere Informationen vgl. Lukáš Pavlica, *The operas arrangements for chamber ensembles in the Moravian and Lower Austrian monasteries*, in: *Musicologica Brunensia* 57 (2022), H. 1, S. 153–166.

4 Malcolm Boyd, Art. *Arrangement*, in: Stanley Sadie (Hg.), *The New Grove dictionary of music and musicians*, 2. Auflage, London: Macmillan 2001, Bd. 2, S. 65–71.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gungen ausgehend beschränkt sich der vorliegende Beitrag auf die Untersuchung von Opernarrangements für Kammermusikensemble; im Fall von Mozart-Bearbeitungen in Neureisch sind dies Arrangements für Klavier zu vier Händen, für Singstimme und Gitarre oder Klavier, für Streichquartett und für Bläserensemble.

In der Sammlung des Klosters Neureisch sind vor allem Bearbeitungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten, wobei eine Neigung zu damals beliebten zeitgenössischen Opern, insbesondere aus Frankreich und Italien, auffällt. Viele der Werke erweisen sich als Bearbeitungen von Nummern aus Opern von Daniel-François-Esprit Auber, François-Adrien Boieldieu, Gaetano Donizetti und Gioacchino Rossini. Wolfgang Amadé Mozart ist demgegenüber einer der ältesten Komponisten, von dem hier handschriftliche oder gedruckte Opernbearbeitungen vorhanden sind. Die insgesamt neun Mozart-Bearbeitungen stammen aus drei verschiedenen Opern und lassen sich in zwei Kategorien unterteilen: Arrangements der Ouvertüren zu *Die Zauberflöte* und *Don Giovanni* auf der einen sowie Bearbeitungen von Arien aus *Die Zauberflöte*, *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* auf der anderen Seite.

Bearbeitungen von *Don Giovanni*

Manuskripte von drei verschiedenen Bearbeitungen der Ouvertüre zu *Don Giovanni* liegen in der Neureischer Sammlung vor. Zwei davon sind für Streichquartett arrangiert, eine weitere ist für Klavier zu vier Händen bestimmt.

Die erste Streichquartettfassung der *Don Giovanni*-Ouvertüre ist ein Manuskript, das allem Anschein nach nicht nach einer gedruckten Vorlage kopiert wurde.[5] Es wurde offenbar von dem nicht näher bekannten Johann Zahorsky verfertigt, der Widmungstext lautet: »Aus wahrer achtung und zutrauen herrn Iohan Negedli director geeignet von Johann Zahorsky.« Während der Widmungsträger leicht identifiziert werden kann, erweist sich die Bestimmung des Arrangeurs als schwierig. Jan – oder Johann – Nejedlý (1776–1834) war ein tschechischer Jurist, Dichter, Übersetzer, Herausgeber sowie Verleger von Büchern und Zeitschriften; sein Bruder war der patriotische Priester und Schriftsteller Vojtěch Nejedlý (1772–1844).

5 CZ-Bm, A 17.916.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zu Zahorsky liegen hingegen bislang keine Informationen vor. Ernst Ludwig Gerber führt in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* nur einen Joseph Zahorsky, der Schullehrer in Deutschbrod war, an;[6] dieser starb aber bereits 1785, d. h. zwei Jahre vor der Uraufführung des *Don Giovanni* im Prager Ständetheater. Gottfried Johann Dlabacž erwähnt einen Daniel Záhorský, Tenor in Breslau (Wrocław),[7] der kaum mit Johann Zahorsky verwandt sein kann. Es gab auch eine musikalisch aktive Familie Zahorsky in der Region Neupaka, aus der die beiden Komponisten Karel Záhorský (1816–1895) und František Záhorský (1845–1918) stammen. Eine Verbindung zu Johann Zahorsky ist aber auch hier nicht erkennbar.

Die andere handschriftliche Streichquartettfassung der Ouvertüre erweist sich als Abschrift eines Drucks; als Bearbeiter wird »Busch« angegeben.[8] Johann Georg Busch (1793–1871) war Organist, Musiklehrer und Chorleiter und seit den 1820er-Jahren einer der Hauptarrangeure des Verlags Johann André in Offenbach.[9] Busch hat eine Vielzahl von Opernbearbeitungen geschaffen, darunter auch mehrere Arrangements von *Don Giovanni*, und zwar sowohl für zwei gleiche Instrumente (z. B. Flöten, Violinen) als auch für Kombinationen von unterschiedlichen Instrumenten (z. B. Violine und Gitarre). Eine der bekannteren Bearbeitungen der Oper von Busch ist eine Fassung der Ouvertüre für Streichquartett, die um 1832 bei André gedruckt wurde und die Verlagsnummer 5548 trägt.[10] Die Abschrift in Neureisch beruht auf einer »Nouvelle Édition« dieser Fassung, die im Augenblick nicht sicher datiert werden kann.[11] Am Ende jeder Stimme sind der Name des Kopisten »Hermannus Th. Trbuschek« und das Datum 10. Dezember 1859

6 Ernst Ludwig Gerber, Art. *Zahorsky (Joseph)*, in: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* […], Teil 4: *S–Z*, Leipzig: A. Kühnel 1814, Sp. 625.

7 Gottfried Johann Dlabacž, Art. *Záhorský, Daniel*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 3: *S–Z*. Prag: Gottlieb Haase 1815, Sp. 429.

8 Signatur: CZ-Bm, A 17.810. Der Titel lautet: »MOZART / OUVERTURE / de l'opéra / DON IUAN / arrangée pour / deux Violons Alto et / Violoncelle / par / BUSCH«.

9 Im März 1839 trat Busch die Stelle des Musiklehrers an der Realschule in Bingen an, die er bis kurz vor seinem Tod innehatte. Dort leitete er auch den Cäcilien-Verein und war als Organist tätig. Weitere Informationen vgl. Kristina Krämer, Art. *Johann Georg Busch*, in: *Musik und Musiker am Mittelrhein* 2, http://mmm2.mugemir.de/doku.php?id=busch&rev=1664225291 (Version vom 26. 09. 2022; Stand 31. 07. 2023).

10 RISM deest; ein Exemplar in US-BETm; vgl. Britta Constapel, *Der Musikverlag Johann André in Offenbach am Main. Studien zur Verlagstätigkeit von Johann Anton André und Verzeichnis der Musikalien von 1800 bis 1840*, Tutzing: Hans Schneider 1998 (Würzburger musikhistorische Beiträge 21), S. 305.

11 Ein Exemplar dieser »Nouvelle Édition« in DK-A, Node (168c).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vermerkt. Hermann Trbuschek (geb. 1824) war zu dieser Zeit Kanonikus in Neureisch; ab 1862 wirkte er als Pfarrer im wenige Kilometer entfernten Krasonice (Krassonitz) und ab 1867 auch in Neureisch.[12]

Zwischen den beiden Streichquartett-Bearbeitungen der Ouvertüre von Busch und Zahorsky gibt es einige Unterschiede: Manche sind eher unauffällig – etwa gelegentliche Doppelgriffe in der einen Version, die in der anderen nicht stehen. Andere sind unüberhörbar – wie geänderte Takte, Abschnitte und Schlüsse. Zahorskys Fassung enthält zusätzlich ein kurzes *Andantino*, das thematisch auf der *Introduzione*, die direkt auf die Ouvertüre folgt, basiert.

Die dritte Bearbeitung der Ouvertüre, eine Fassung für Klavier zu vier Händen, ist eine Handschrift,[13] die Josef Hrdlička am 13. Januar 1832 als Kopie eines Arrangements von Andreas Friedrich Stein (1784–1809)[14] nach einer gedruckten Ausgabe angefertigt hat.[15] Der früh verstorbene Stein folgte seinen Geschwistern Nannette und Matthäus 1804 nach Wien. Dort nahm er Kompositionsunterricht bei Georg Albrechtsberger und suchte Kontakt zu Beethoven. Als Pianist trat er unter anderem mit Klavierkonzerten von Beethoven und Mozart öffentlich auf. Stein, der in Wien auch als Komponist tätig war, schuf zahlreiche Klavierbearbeitungen[16] sowie einzelne Variationenreihen[17], die in der Chemischen Druckerei in Wien[18] er-

12 Vgl. *Personal-Stand der Säcular- und Regular-Geistlichkeit der Brünner Diöcese in Mähren, für das Jahr 1855*, Brünn: Franz Gastl 1854, S. 184, sowie *Personal-Stand der Säcular- und Regular-Geistlichkeit der Brünner Diöcese in Mähren, für das Jahr* 1864, Brünn: Georg Gastl 1863, S. 260.

13 CZ-Bm, A 17.812.

14 Weitere Informationen in: Michael Gerhard Kaufmann / Reinhardt Menger / Folker Göthel, Art. *Stein, Andreas Friedrich* (2006/2016), in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49143 (Stand 31. 07. 2023).

15 Josef Hrdlička war von 1826 bis 1848 als Kopist in Neureisch tätig.

16 Friedrich Stein [Bearb.], *Das Vorzüglichste aus den neuesten Opern für das Piano-forte*, 28 Nummern, Wien: Chemische Druckerei [1803–1810], PN 463–464, 636, 638–642, 796, 797, 811–812, 958–959, 992–993, 1190–1195, 1202–1207. Vgl. Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger*, Bd. 1: A. *Senefelder, Chemische Druckerey, S. A. Steiner, S. A. Steiner & Comp.: (Wien 1803–1826)*, München und Salzburg: Katzbichler 1979 (Musikwissenschaftliche Schriften 14).

17 Friedrich Stein, *Variations pour le Pianoforte sur la Marche de L'Opera Kayser Hadrian composée et dediée a L'Auteur du Theme Mons.r Jos. Weigl* […], Wien: Chemische Druckerei [1807], PN 677, RISM deest. Exemplar in A-Wgm, VII 48900 (Q 15644); vgl. Weinmann, wie Anm. 16, S. 54; Friedrich Stein, *VIII. Variations pour le Pianoforte sur un Air de la Piece Der Lügner composées et dediées a Madame Louise de Dürfeld née de Vilbourg No. 3*, Wien: Chemische Druckerei [1807], PN 637, RISM deest. Exemplar in A-Wgm, VII 48899 (Q 15643); vgl. Weinmann, wie Anm. 16, S. 53.

18 Diese namhafte Druckerei wurde 1803 von Alois Senefelder, dem Erfinder der Lithographie, als Verlag für lithographische Musik gegründet und 1804 in Chemische Druckerei

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schienen sind. Einige davon, wie etwa diese Bearbeitung der Ouvertüre für Klavier zu vier Händen,[19] sind nur mit »F. Stein« gekennzeichnet, andere mit seinem vollen Namen.

Die letzte der Bearbeitungen ist für Singstimme und Klavier (Cembalo) gesetzt, basiert auf Don Giovannis Canzonetta »Deh vieni alla finestra« und ist um 1790 bei Artaria in Wien erschienen; der Bearbeiter ist unbekannt.[20] Dies ist der einzige Druck[21] von Bearbeitungen aus *Don Giovanni* in der Sammlung des Klosters. Wie bei Klavierauszügen der Zeit häufig der Fall, wurde zwar die Originaltonart D-Dur beibehalten, die Singstimme aber im Sopranschlüssel und somit eine Oktave höher als in der Originalfassung notiert. Der Druck enthält nur die italienische Originalfassung des Arientextes.[22]

Bearbeitungen der *Zauberflöte*

Während im Fall von *Don Giovanni* drei Bearbeitungen der Ouvertüre und eine Arie in Neureisch nachweisbar sind, verhält es sich bei der *Zauberflöte* genau umgekehrt. Das Manuskript der Ouvertüre, die von einem unbekannten Bearbeiter für Streichquartett arrangiert wurde,[23] erweist sich als

umbenannt. Geleitet wurde der Verlag von Beethovens Vertrautem Sigmund Anton Steiner, der das Unternehmen 1812 übernahm und 1815 Tobias Haslinger als Teilhaber aufnahm. Haslinger stellte den Verlag von der Lithographie auf den qualitativ besseren Notenstich um und wurde 1826 selbst Alleininhaber.

19 RISM M 4649.

20 RISM M 4575. – Artaria & Co. war ein berühmtes Verlagshaus und eine Buchhandlung, die 1765 in Mainz gegründet wurde und von 1766 bis 1931 ihren Sitz in Wien hatte. Das Unternehmen wurde von dem aus Mailand stammenden Carlo Artaria (1747–1808) zusammen mit seinen Neffen Francesco, Ignacio und Pasquale gegründet. In den Jahren 1793–1798 und 1802–1804 war Tranquillo Mollo einer der Miteigentümer. Das Verlagsprogramm beinhaltete neben Musikalien auch Druckgrafiken und Landkarten und umfasste z. B. Kompositionen von Haydn, Mozart und Beethoven, grafische Werke von Vinzenz Georg Kininger oder der Familie Schmutzer. Weitere Informationen vgl. Alexander Weinmann, revidiert von Rupert Ridgewell, Art. *Artaria* (2001/2019), in: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01364 (Version vom 25. 04. 2019; Stand 31. 07. 2023), sowie Alexander Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien: Krenn 1952, 2. Auflage 1978 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/2).

21 CZ-Bm, A 17.811.

22 Auf dem Druck findet sich auch ein kleiner und in der damaligen Zeit recht häufiger Fehler: Der Name des Protagonisten wird als »Giovani«, also ohne das doppelte »n« geschrieben.

23 CZ-Bm, A 17.807.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

äußerst interessant. Während die Stimmen der zweiten Violine, der Viola und des Violoncellos gleich nach der Ouvertüre enden, wurde die Arbeit an der ersten Violine für die meisten der restlichen Nummern der Oper fortgesetzt. Die Bearbeitung enthält außer der Ouvertüre die folgenden Stücke aus KV 620 (Stimme Vl. I):

Abfolge im Sammelband	**KV 620, originale Nummer**
No. 1: *Introduzione: Zu Hilfe! sonst bin ich verloren*	Nr. 1
No. 2: *Der Vogelfänger bin ich ja*	Nr. 2
No. 3: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön*	Nr. 3
No. 4: *Du feines Täubchen, nur herein*	Nr. 6
No. 5: *Bei Männern, welche Liebe fühlen*	Nr. 7
No. 6: *Zum Ziele führt dich diese Bahn*	Nr. 8
No. 7 *Wie stark ist nicht dein Zauberton*	Nr. 8, T. 160 ff.
No. 8: *Das klingt* [sic] *so herrlich*	Nr. 8, T. 293 ff.
No. 9: *Marzia* (*Marsch der Priester*)	Nr. 9a
No. 10: *O Isis und Osiris*	Nr. 10
No. 11: *Bewahret euch vor Weibertücken*	Nr. 11
No. 12: *Alles fühlt der Liebe Freuden*	Nr. 13
No. 13: *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*	Nr. 14
No. 14: *In diesen heil'gen Hallen*	Nr. 15
No. 15: *Seid uns zum zweiten Mal willkommen*	Nr. 16
No. 16: *Ach, ich fühl's, es ist verschwunden*	Nr. 17
No. 17: *Soll ich dich, Theurer! nicht mehr seh'n?*	Nr. 19
No. 18: *Ein Mädchen oder Weibchen*	Nr. 20

Schon die Titelseite der Stimme der ersten Violine mit der Aufschrift »Die Zauberflöte / Grand Opera. / für / Zwei Violinen Viola und Basso / von / W. A. Mozart« lässt erkennen, dass das Arrangement ursprünglich die gesamte Oper oder zumindest größere Teile davon umfassen sollte. Auf der Quelle ist kein Entstehungsdatum angegeben, und es ist derzeit auch nicht gesichert, dass die Bearbeitung im Kloster selbst entstanden ist, da der Schreibstil von dem der bereits identifizierten Kopisten, die in Neureisch tätig waren, abweicht.[24]

24 Nähere Forschungen zum Kopisten stehen noch aus.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Violinstimme dieser Bearbeitung ist aber nicht einfach eine Übernahme der ursprünglichen Orchesterstimme der ersten Violine. Als Beispiel kann die unmittelbar nach der Ouvertüre folgende *Introduzione* »Zu Hilfe! sonst bin ich verloren« dienen. In der Bearbeitung weicht die erste Violine bereits in Takt 17 von der Violinstimme im Orchester ab und übernimmt stattdessen die Melodie der Singstimme. Das gleiche Prinzip wurde auch auf alle nachfolgenden Arien und Duette angewendet. Diese direkten Melodie-Zitate sind eines der beliebtesten kompositorischen Mittel bei der musikalischen Bearbeitung einer Opernarie. Wichtig ist aber, dass sie vor allem Aufschluss über die Art und Weise geben, wie der Bearbeiter beim Arrangieren vorgegangen ist. Eine gründliche melodische und harmonische Analyse, die bei Unterschieden zwischen der ursprünglichen Orchesterfassung und ihrer Reduktion in der Bearbeitung auch andere kompositorische Techniken berücksichtigt, würde jedoch den Rahmen dieser Studie sprengen.

Die drei Bearbeitungen von Arien aus der *Zauberflöte* sind ebenfalls von Interesse. Bei der ersten handelt es sich um einen Druck von Taminos Arie »Dies Bildnis ist bezaubernd schön«, bearbeitet für Singstimme und Gitarre.[25] Wie beim Druck der Bearbeitung von »Deh vieni alla finestra« gibt es auch hier keinerlei Hinweise zum Erwerb durch das Kloster. Der Druck stammt aus dem Verlag Cappi & Diabelli, und die Bearbeitung besorgte Anton Diabelli, der ein hervorragender Gitarrist war und viele Werke für sein Instrument arrangierte. Die Ausgabe enthält nicht nur den deutschen Originaltext, sondern zusätzlich eine italienische Fassung des Textes, die mit den Worten »Oh! cara immagine« beginnt. Während Mozarts Arie im Original in Es-Dur steht, wurde für die Bearbeitung die Tonart D-Dur gewählt, da diese Tonart für Gitarristen deutlich bequemer zu spielen ist.[26]

Die zweite Arie, die ebenfalls für Singstimme und Gitarre bearbeitet wurde, ist Sarastros »In diesen heil'gen Hallen«, enthalten in einer Mappe mit der Aufschrift »Par canzonetti«.[27] Neben Mozart finden sich hier auch Bearbeitungen von Arien aus *Johann von Paris* von François-Adrien Boieldieu, *Tancredi* von Gioacchino Rossini, *Joseph und seine Brüder* von Étienne

25 CZ-Bm, A 17.809.

26 *Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung der Guitare eingerichtet und herausgegeben von Anton Diabelli*, Wien: in Comission bey Cappi und Diabelli [o. J.], PN 567, vgl. RISM M 5076, https://opac.rism.info/search?id=990043624 (Stand 10. 08. 2023); vgl. Alexander Weinmann, *Verlagsverzeichnis Peter Cappi und Cappi & Diabelli (1816 bis 1824)*, Wien: Krenn 1983 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/23), S. 51.

27 CZ-Bm, A 17.934.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Méhul oder *Die Schweizerfamilie* von Joseph Weigl. Die Mappe wurde offenkundig aus verschiedenen Quellen zusammengestellt. Die meisten Stücke haben Gitarrenbegleitung, eine der Bearbeitungen ist allerdings ein Klavierauszug. Unbekannt ist auch, ob die Mappe für einen bestimmten Anlass (z. B. für eine bestimmte Aufführung) zusammengestellt oder im Laufe der Zeit eher zufällig erweitert wurde. Der Schreiber ist namentlich nicht bekannt. Das jüngste Einzelmanuskript in dieser Mappe – die Bearbeitung einer Arie aus Rossinis *La Cenerentola* – kann jedenfalls nicht früher als die Oper, d. h. nicht vor 1817 entstanden sein.

Die Vorlage für die Bearbeitung von Mozarts Arie »In diesen heil'gen Hallen« ist nicht bekannt. Sie steht im Original in E-Dur, was an sich auf der Gitarre nicht unbequem zu spielen wäre. Dennoch wurde sie in der handschriftlichen Bearbeitung nach F-Dur transponiert. Die Gitarrenstimme weicht von der Stimmführung der Originalpartitur ab; sie gibt nur den harmonischen Hintergrund wieder und ist keine Nachahmung der orchestralen Vorlage. Während die Arie in der Originalpartitur im Bassschlüssel notiert ist, steht der Gesangspart in der Bearbeitung im Violinschlüssel.

Es gibt mindestens zwei Druckausgaben, nach denen das Manuskript aus Neureisch abgeschrieben worden sein könnte. Carl Friedrich Whistling führt in seinem *Handbuch der musikalischen Literatur* im Kapitel *Gesänge für eine (zum Theil auch für mehrere) Singstimmen mit Guitarre* einen Druck der Arie von Cappi & Diabelli an.[28] Diese Ausgabe[29] enthält zusätzlich auch einen italienischen Text (»Qui sdegno non s'accende«), der aber im Manuskript in Neureisch nicht vorkommt. Das andere Arrangement für Singstimme und Gitarre wurde in Hamburg bei Johann August Böhme gedruckt.[30]

Die letzte der in der Musiksammlung Neureisch aufbewahrten Bearbeitungen der *Zauberflöte* ist ein Manuskript nach dem Duett »Bei Männern, welche Liebe fühlen«.[31] Diese Bearbeitung ist rein instrumental besetzt – mit zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotten. Obwohl es naheliegend wäre, die beiden Klarinetten die Melodielinien von Pamina und Papageno

28 Carl Friedrich Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichniss der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*, 3. Auflage, Dritter Theil: *Vocal-Musik*, Leipzig: Friedrich Hofmeister 1845, S. 203.

29 RISM deest. Exemplar in D-Mbs, 4 Mus.pr. 2011.3217, vgl. https://mdz-nbn-resolving.de/bsb00086838 (Stand 10. 08. 2023).

30 RISM deest. Exemplar in A-Wst, Mc-52411.

31 CZ-Bm, A 18.233.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als eine Art Instrumentalduett spielen zu lassen, sind in diesem Arrangement beide Singstimmen in der ersten Klarinette vereint, während die zweite Klarinette eher harmonisches als melodisches Material liefert. Sowohl das Original als auch die Bearbeitung stehen in Es-Dur, einer für Blasinstrumente, insbesondere für Klarinetten, angenehmen Tonart. Der Urheber des Manuskripts ist wahrscheinlich der Kantor Jan Fryček, der sich in Neureisch auch als Komponist einen Namen gemacht hat. Das Entstehungsjahr ist nicht feststellbar. 1826 wurden sämtliche Noten, die Fryček besaß, vom Kloster erworben; wahrscheinlich ist die Handschrift auf diese Weise in die Musiksammlung gelangt. Zugleich ist aber nicht anzunehmen, dass Fryček die Übertragung eigens für das Kloster Neureisch angefertigt hat, da dort laut den Inventaren von 1825 und 1829 keine Fagotte vorhanden waren und es sich auch um die einzige Einrichtung für diese Besetzung in der Sammlung des Klosters handelt. Die Mappe enthält übrigens noch ein weiteres Stück, eine Bearbeitung des französischen Revolutionsliedes *Ça ira* (»Es wird schon gut gehen«) in derselben Besetzung. Dies ist auch auf der Titelseite als »Pamina et Sayra« vermerkt.[32]

Bearbeitung von *Le nozze di Figaro*

Zur letzten Mozart-Bearbeitung aus der Musiksammlung des Klosters Neureisch ist nur wenig zu sagen. Es handelt sich um das Manuskript einer Bearbeitung für Streichquartett von Cherubinos Arie »Non so più cosa son, cosa faccio« aus *Le nozze di Figaro*.[33] Hier wurde die Singstimme einfach zum Part der ersten Violine gemacht. Der Name des Bearbeiters ist nicht bekannt, da es kein Titelblatt gibt, das Aufschluss über die Herkunft des Stücks geben könnte.[34] Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich auch dieses Stück bei weiterer Nachforschung als Abschrift einer gedruckten Reduktion entpuppt.

32 Im Katalog von Robert Smetana war der Autor der Arie als »Anonym« geführt; das fehlende Bindeglied zu ihrer Identifizierung lieferte eine Recherche in der RISM-Datenbank, vgl. https://opac.rism.info/search?id=1001046040 (Stand 08. 08. 2024).

33 CZ-Bm, A 17.945.

34 Wie im vorigen Fall konnten mithilfe der RISM-Datenbank weitere Informationen zur Komposition ermittelt werden.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Conclusio

Derzeit führe ich intensive Forschungen zu Musikbeständen in mährischen Kloster- und Adelssammlungen durch, über deren Ergebnisse ich in einer separaten Studie berichten werde. Zu diesem Zweck wurden bereits Untersuchungen zu den Sammlungen des Benediktinerklosters in Rajhrad (Raigern) sowie der Augustiner und der Barmherzigen Brüder des Heiligen Johannes von Gott in Brünn begonnen. Es wird auch notwendig sein, die Sammlungen des mährischen Adels zu erforschen und mit den Sammlungen der religiösen Orden zu vergleichen, um festzustellen, ob hier ein Austausch von Musikalien stattgefunden haben könnte. Es gibt Anhaltspunkte dafür, dass einige der im Kloster Neureisch aufbewahrten Noten aus dem Schloss im 25 Kilometer entfernten Nové Syrovice stammen könnten.

Um die Sammlung des Stifts Neureisch in einem breiteren Kontext zu sehen, habe ich Opernarrangements auch in drei ausgewählten Klöstern in Niederösterreich untersucht.[35] In allen ausgewählten Stiften – Zwettl (Zisterzienser), Klosterneuburg (Augustiner) und Göttweig (Benediktiner) – gibt es Opernbearbeitungen, jedoch meist nur in geringer Anzahl.[36] Nur die Musiksammlung des Stifts Göttweig enthält eine größere Anzahl an Mozart-Bearbeitungen. Bei den drei Bearbeitungen aus Göttweig handelt es sich um eine Streichquintettfassung der *Zauberflöte*, eine Streichsextettfassung von *Le Nozze di Figaro*, die laut Titelblatt von »Cajetan Fogel«, also vermutlich von Cajetan Vogel,[37] stammt, und eine Fassung von *Don Giovanni* für Flöte, zwei Violinen, zwei Violen und Basso continuo. Ein Austausch von Bearbeitungen von Mozarts Opern zwischen Stift Göttweig und Stift Neureisch kann auf Basis dieser Quellenlage ausgeschlossen werden.

In Klosterneuburg sind zwar einzelne gedruckte Bearbeitungen von Mozart-Arien vorhanden, entweder als Teile von Sammelalben[38] oder als ein-

35 Ich möchte mich bei den Archivaren Martin Haltrich (Klosterneuburg), Bernhard Rameder (Göttweig) und Andreas Gamerith (Zwettl) für ihre große Geduld und ihre bedeutende Hilfe bedanken. Weitere Informationen in: Pavlica, wie Anm. 3.

36 Auch ein Vergleich mit der Sammlung des Prämonstratenserordens in Stift Geras, das nur 50 km von Neureisch entfernt liegt, bietet sich an. Laut dem Wiener Musikwissenschaftler Herbert Seifert, dem ich für diese Information danke, soll die gesamte Sammlung in RISM erfasst werden. Es war aber bislang noch nicht möglich, die Sammlung einzusehen.

37 P. Cajetanus Vogel OSM (1750?–1794) war ein Mitglied des Servitenordens und Komponist, der an der Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit in Prag wirkte.

38 Zum Beispiel das Menuett aus *Don Giovanni*, das Duett »Secondate aurette amiche« aus *Così fan tutte* oder der Marsch aus *Die Zauberflöte* (alle in A-KN, 10895-C).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zelne Bearbeitungen,[39] sie gehören aber zu Beständen, die noch nicht ausreichend erschlossen sind. Sobald deren Katalogisierung abgeschlossen ist, können die Opernarrangements in Klosterneuburg neu bewertet werden.

Die Annahme liegt nahe, dass die Anzahl und Art der Opernarrangements in klösterlichen Musiksammlungen einerseits von lokalen Traditionen, andererseits vom Geschmack und den Vorlieben der für das Musikleben des Klosters verantwortlichen Personen, insbesondere der Chorleiter, abhängig war. Mit Blick auf die Musikpflege im Kloster Neureisch ist es wichtig zu beachten, dass in den 20er- und 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts, als sich dessen Musiksammlung am stärksten entwickelte, Bearbeitungen von seinerzeit modernen Opern besonders beliebt waren. In diesem Zusammenhang kommt dem damaligen Chordirektor Mainhard Schuberth (1800–1888) ein großes Verdienst bei der Erweiterung der Musiksammlung zu. Er war von 1829 bis 1848 als Kantor, Regenschori und Bibliothekar tätig und kümmerte sich intensiv um die Sammlung.[40]

Leider gibt es keine Hinweise, warum in Neureisch verhältnismäßig viele Opernarrangements vorhanden sind; es ist allerdings durchaus möglich, dass sie der Freizeitgestaltung dienten, denn viele Ordensbrüder waren als Musiker, teilweise auch als Komponisten aktiv. Dabei handelt es sich vorerst nur um eine Hypothese, da auf den Quellen keine Aufführungsdaten verzeichnet wurden und auch in Sekundärquellen keine näheren Angaben zu finden sind. Im Mährischen Landesarchiv sind Briefe und persönliche Dokumente des Regenschori Mainhard Schuberth erhalten geblieben, die hierüber Aufschluss geben könnten. Ein aktives Interesse an Arrangements vonseiten der Mitglieder des Klosters ist bereits jetzt erkennbar, da Josef Hrdlička und Hermann Trbuschek handschriftliche Kopien von gedruckten Bearbeitungen eigens für das Stift angefertigt haben.

Mozart ist – wie bereits erwähnt – einer der ältesten Komponisten, von dem Bearbeitungen in der Musiksammlung des Klosters Neureisch vorhanden sind. Auch gibt es dort von keinem anderen Komponisten aus dem 18. Jahrhundert ähnlich viele Opernbearbeitungen. Auf den ersten Blick mag man die neun Bearbeitungen aus Neureisch für eine eher geringe Anzahl halten, doch angesichts des Gesamtumfangs der Sammlung ist dies ein Be-

39 Zum Beispiel die Opern *Idomeneo* (A-KN, 10893-C) bzw. *La clemenza di Tito* (A-KN, 10844-C) im Klavierauszug.

40 Gracian Černušák, Art. *Schuberth Mainhard*, in: Gracian Černušák / Bohumír Štědroň / Zdenko Nováček (Hg.), *Československý hudební slovník osob a institucí*, Bd. 2, Prag: Státní hudební vydavatelství 1965, S. 496.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weis dafür, dass Mozart schon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – selbst in einem so kleinen mährischen Kloster – als ein ›klassischer‹ Komponist wahrgenommen wurde. Bemerkenswert ist ebenso die offensichtliche Vorliebe für französische und damals populäre Komponisten. Die Sammlung des Stifts Neureisch erlaubt somit wichtige Einblicke in die damalige Nachfrage nach Opernbearbeitungen. Zudem eröffnen sich zahlreiche andere Forschungsfragen, etwa zu den allmählichen Veränderungen des Repertoires im 19. Jahrhundert. Dies gilt nicht nur für weithin etablierte Gattungen wie Sinfonie oder Messe, sondern auch für die Verbreitung von Bearbeitungen und anderen, bislang wenig beachteten Arten von Musik.

Übersetzung: Miriam Bitschnau

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Milada Jonášová (Prag)

Bearbeitungen von Mozarts Opernarien und -ensembles in böhmischen Kirchen bis Mitte des 19. Jahrhunderts

Im Rahmen langjähriger Rezeptionsforschung beschäftige ich mich seit meinem Universitätsstudium auch mit dem Thema Opernkontrafakturen in den Ländern des Königreichs Böhmen. Zwischen 1724 und 1807 war Prag eines der wichtigsten Zentren der italienischen Oper nördlich der Alpen. Die Vorlagen für Kontrafakturen stammen aus unterschiedlichen Quellen, beispielsweise aus dem Repertoire der Opernhäuser sowie deren Impresarios in Prag und aus Privatsammlungen italienischer Sängerinnen und Sänger, die vorübergehend hier tätig waren, oder sie wurden durch private Kontakte aus ausländischen Musikzentren beschafft. Bisher konnten mehr als 600 Kontrafakturen aus Böhmen identifiziert werden, davon stammen mehr als 400 aus Mozart-Opern. Folgende Tendenz zeichnet sich ab: In den 1780er- und 1790er-Jahren wurden für Kontrafakturen vor allem Arien und in geringerem Maße Duette aus Mozarts Opern *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* verwendet; in einem zweiten Schritt wurden weitere Mozart-Opern herangezogen. Um 1800 wurden auch Ensembles oder größere Abschnitte aus den Opernfinali als Kontrafakturen verwendet.

As part of my many years of reception research, I have also studied the topic of opera contrafacta in the countries of the Kingdom of Bohemia since my university studies. Between 1724 and 1807, Prague was one of the leading centers of Italian opera north of the Alps. The models for contrafacta stem from a number of sources, such as the repertory of opera houses and private collections of impresarios in Prague and of Italian singers temporarily active in the city, or were imported from foreign music centers via personal contacts. More than 600 contrafacta from Bohemia have hitherto been identified, of which more than 400 originate from Mozart operas. The following tendency can be observed: During the 1780s and 1790s, primarily arias and, to a lesser degree, duets from Mozart's operas *Idomeneo* and *La clemenza di Tito* were exploited for contrafacta; in a second step, further Mozart operas were exploited for arrangements. Around 1800, ensembles or larger sections from the opera finales were used as contrafacta.

Mit dem Phänomen der Kontrafakturen auf böhmischen Kirchenchören beschäftige ich mich seit meiner Teilnahme am Seminar von Prof. Tomislav Volek an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität, das heißt seit über 25 Jahren. Volek schlug die Kontrafakturen in einer bestimmten Kirchensammlung oft als geeignetes Thema für eine Seminararbeit vor. In mei-

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nem Fall wurde es sogar zum Thema meiner Diplomarbeit.[1] Im Zusammenhang mit Mozarts Schaffen in den Ländern der böhmischen Krone konnte ich an einen Konferenzbeitrag von Volek aus den 1960er-Jahren anknüpfen, den er 1987 im Zusammenhang mit seiner großen Ausstellung zum zweihundertsten Jahrestag der Prager Uraufführung von *Don Giovanni* um weitere Beispiele erweiterte.[2]

Schon in seinem Umfang stellt das Phänomen der Kontrafakturen in Böhmen eine Besonderheit dar, sowohl in zeitlicher Hinsicht als auch in Bezug darauf, wann, wo, wovon und wie diese geschaffen wurden. Was den zeitlichen Rahmen seiner Entfaltung auf böhmischem Gebiet betrifft, so muss erstens berücksichtigt werden, dass die überwiegende Mehrheit der überlieferten Sammlungen von Kirchenmusikalien erst ab den 50er-Jahren des 18. Jahrhunderts relevante Quellen enthält. In Prag bilden zwei sehr umfangreiche Sammlungen – die St.-Veits- (CZ-Pak) und die Kreuzherrensammlung (CZ-Pkřiž) –, in denen Musikalien auch aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überliefert sind, in dieser Hinsicht de facto eine Ausnahme. Seit meiner Diplomarbeit konnte ich in der St.-Veits-Musiksammlung etwa 200 Kirchenarien und Duette als Kontrafakturen identifizieren und bei gut hundert Kontrafakturen auch feststellen, aus welcher Oper ihre Musik entnommen wurde. Es hat sich gezeigt, dass sie aus 43 Opern von 14 bedeutenden Komponisten der damaligen Zeit stammen: Anfossi, Boroni, Fux, Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Leo, Lotti, Marcello, Pergolesi, Sarri und Vinci. Proportional gesehen ist dieser Anteil innerhalb eines einzigen Archivbestands zweifellos enorm, und wenn wir sie mit dem Vorkommen von Kontrafakturen ähnlichen Ursprungs in anderen Metropolitankirchen

1 Vgl. Milada Jonášová, *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737–1756)* [Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag. Sehling-Ära], Diplomarbeit, Prag: Karls-Universität Prag 2000; dies., *Italské operní árie na svatovítském kůru v Praze. Sehlingova éra 1737–1756* [Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag. Die Sehling-Ära 1737–1756], in: *Hudební věda* 3–4 (2001), S. 263–301; dies., *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, in: Corinna Herr / Herbert Seifert / Andrea Sommer-Mathis / Reinhard Strohm (Hg.), *Italian opera in central Europe 1614–1780*, Bd. 2: *Italianità: Image and practice*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2008, S. 163–206.

2 Vgl. Tomislav Volek, *Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören (Zur Frage ihrer Kompositions- und Interpretationsgestaltung)*, in: Rudolf Pečman (Hg.), *Musica antiqua, Colloquium Brno 1967 »Zur Interpretation der alten Musik«*, Brno: International Musical Festival 1968, S. 147–151; siehe auch Milada Jonášová / Matthias J. Pernerstorfer (Hg.), Tomislav Volek, *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimír Helfert*, Bd. 1, Wien: Hollitzer 2016, S. 459–464.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vergleichen, ist sie absolut einzigartig. Es bestätigte sich auch, dass bei der Ausübung dieser Praxis im kirchlichen Umfeld in der Regel der Regenschori selbst die Schlüsselrolle spielte und dass es sich bei den angewandten liturgischen Formen vor allem um Offertorien und Responsorien / Gradualien handelte, das heißt um Formen, die dieser für seine berufliche Tätigkeit am meisten benötigte. Sie waren ein gängiger Bestandteil der Liturgie und mussten im Zusammenhang mit kirchlichen Festen und Feiertagen am häufigsten variiert werden. Als Beispiel für die zahlreichen Originalproduktionen dieser Formen sei an die einzigartige Sammlung von fast zweihundert überlieferten Offertorien und Gradualien des Salzburger Kirchenkomponisten Johann Michael Haydn erinnert.[3] In kleinerem Maßstab lassen sich ähnliche Beispiele auch aus der Geschichte der Kirchenmusik in Prag anführen. Wenn der Regenschori zudem ein fähiger Komponist war – wie z. B. Franz Xaver Brixi oder Jan Evangelista Antonín Koželuh – beschäftigte er sich auch intensiv mit der Komposition eigener Offertorien und Responsorien. Dies war zweifellos der Hauptgrund dafür, dass eben zur Zeit ihres Wirkens im Chor des Veitsdoms die dortige Praxis der Kontrafakturen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast völlig verschwand; sie wurde dort nicht mehr praktiziert. Andererseits aber begann sich in derselben Zeit in anderen Kirchen Prags und anderswo in Böhmen – auf den Chören der Pfarr- und Klosterkirchen – die Praxis der Kontrafakturen stark zu verbreiten.[4]

Für die Erforschung der ziemlich komplizierten Geschichte der Opernkontrafakturen in Böhmen und ihrer etwa einhundertjährigen Verwendung sind die Prager Kirchenchöre ein idealer Ort – schon allein deshalb, weil sich an ihren Musikalienbeständen und ihren Repertoireveränderungen auch die Ankunft und Entwicklung des Repertoires der italienischen Oper in Prag gut nachvollziehen lässt.

Nach dem enormen gesellschaftlichen Anklang, den die Aufführung von Fux' Krönungsoper *Costanza e Fortezza* 1723 in Prag fand – an ihr wirkten auch manche exzellente ausländischen Musiker der damaligen Zeit wie Johann Joachim Quantz, Carl Heinrich Graun, Silvius Leopold Weiss und andere aktiv mit –, zögerte der durch Konfiskationen reich gewordene Graf

3 Vgl. Milada Jonášová, *Michael Haydns Kompositionen in den Prager Musiksammlungen von Strahov und Loretto*, in: Petrus Eder / Manfred Hermann Schmid (Hg.), *Johann Michael Haydn – Werk und Wirkung: Referate des Michael-Haydn-Kongresses in Salzburg vom 20. bis 22. Oktober 2006*, München: Strube 2010, S. 93–124.

4 Vgl. Milada Jonášová, *Kontrafakturen in der böhmischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, in: *Musicologica Brunensia* 49 (2014), H. 2, S. 107–126.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Franz Anton Sporck nicht lange und beschloss, die Aufenthalte und Aufführungen einer italienischen Operntruppe in seinen Residenzen in Kukus und dann in Prag zu finanzieren. Aufgrund einer Vereinbarung mit dem Impresario Peruzzi vom 6. Juni 1724 trat das 23-köpfige Ensemble aus Venedig zunächst im Theater seiner weitläufigen gräflichen Residenz in Kukus auf und begann im Herbst desselben Jahres in seinem Theater in der Prager Neustadt, das bis dahin nur für Schauspiele genutzt worden war, zu spielen. Als Graf Sporck 1735 sein Theater aus persönlichen Gründen schloss und Versuche, die Opern in anderen Räumlichkeiten aufzuführen, scheiterten, taten sich mehrere Prager Bürger und zwei Adlige – Graf Franz Joseph Pachta und Graf Carl Felix Wrschowetz – zusammen und fanden eine neue Lösung: Sie ließen den größten Lagerraum im Stadtzentrum für die Bedürfnisse des Theaters umbauen, und das neu entstandene Kotzen-Theater nahm 1739 die Aufführungen italienischer Opern wieder auf.

Auch für dieses Kapitel gilt, dass die Prager Oper in der Zeit von 1724 bis 1807 einer der wichtigsten Wirkungsorte der italienischen Oper nördlich der Alpen war. Während dieser ganzen Epoche war sie ihrem institutionellen Charakter nach ein *teatro impresariale*, das in Bezug auf Repertoire und Personal von einem italienischen Impresario geleitet wurde. Während der ununterbrochenen Geschichte dieser Institution, die mit Antonio Denzio als herausragende Persönlichkeit begann, sind vor allem die Brüder Angelo und Pietro Mingotti, Santo Lapis, Philipp Nicolini, Giovanni Locatelli, Gaetano Molinari, Giuseppe Bustelli, Pasquale Bondini und Domenico Guardasoni in dessen Fußstapfen getreten. Die Tatsache, dass in den vier Jahrzehnten des Bestehens des Kotzen-Theaters nur vier Impresarios einander abgelöst haben, zeugt von der sympathischen Ausgeglichenheit, mit der die Leitung eines solchen Stadttheaters gehandhabt wurde.[5] Das italienische Repertoire wurde nur marginal, episodisch und mit nur wenigen Werken durch eine gastierende französische Opéra comique und eine noch geringere Anzahl deutschsprachiger Singspiele ergänzt. Danach folgte der Höhepunkt der Prager Operngeschichte des 18. Jahrhunderts: die Eröffnung des neuen großen Opernhauses, das innerhalb von zwei Jahren, 1781–1783, in unmittelbarer Nähe des Kotzen-Theaters dank des erfahrenen Bürokraten, ausge-

5 Vgl. Tomislav Volek, *Die italienische Oper und andere Gattungen des Musiktheaters im Prager Kotzentheater*, in: Milada Jonášová / Matthias J. Pernerstorfer (Hg.), Tomislav Volek, *Mozart, die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und das musikalische Leben im Königreich Böhmen. Mit der Don-Juan-Studie von Vladimír Helfert*, 2 Bde., Wien: Hollitzer 2016, S. 119–146.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zeichneten Organisators und großen Förderers Graf Franz Anton Nostitz gebaut wurde. Mit den erfolgreichen Weltpremieren der Mozart-Opern erreichte die Epoche der italienischen Oper in Prag ihren Höhepunkt – und auch ihr Ende.

Die italienischen Impresarios, die die Prager Opernszene die ganze Zeit über dominierten, waren – mit einer Ausnahme, Felix Kurz – Sprösslinge der führenden italienischen Opernzentren. Die beruflichen Kontakte zu ihrer Heimat Italien erklären weitgehend die Repertoireparallelen zwischen Prag und den Theatern in Venedig, Neapel, Rom und Mailand. Von diesen Zentren erhielten die Impresarios nicht nur Partiturkopien neuer Werke, sondern auch neue Sängerinnen und Sänger. Dank ihnen spielte Prag zu gewissen Zeiten auch die Rolle eines Bindeglieds zwischen den Opernhäusern in Italien und Sachsen bzw. Niedersachsen. Die Prager Opern-Ensembles gastierten gelegentlich beispielsweise in Leipzig und Braunschweig und waren längere Zeit sogar personell mit der Hofoper in Dresden verbunden. So entstand die Repertoire-Achse Italien – Prag – Dresden bzw. Braunschweig, Leipzig oder sogar Hamburg. Die Aufführungen der Prager Opern-Ensembles fanden in der sächsischen Metropole so großen Anklang, dass sich ab 1752 und mit der Person des Prager Impresarios Giovanni Battista Locatelli die Tradition der Dresdner Engagements von Prager Opernimpresarios als Privatpersonen »unter Subventionsbeteiligung des Hofes«[6] etablierte. Um die Bedeutung dieser Praxis der Verknüpfung der Dresdner Hofoper mit der Prager öffentlichen Oper zu verstehen, muss jedoch betont werden, dass diese Impresarios trotz der großen finanziellen Vorteile ihres Engagements am Dresdner Hof nie auf die parallele Leitung der Prager Bühne verzichteten. Dies gilt nicht nur für Locatelli, sondern auch und vor allem für Giuseppe Bustelli und Pasquale Bondini.

Diese kurze Zusammenfassung der Bedeutung der Prager Opernszene ist durchaus gerechtfertigt, denn die Geschichte der Kontrafakturen auf den Prager Kirchenchören ist zum großen Teil unmittelbar mit der sehr spezifischen Geschichte der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts in Prag verbunden. Dabei muss nun geklärt werden, wie die Vorlagen der böhmischen Kontrafakturen beschafft werden konnten:

6 Milada Jonášová, *Le opere di Paisiello a Praga. La ricerca nelle fonti in Boemia, a Dresda e a Vienna*, in: Francesco Paolo Russo (Hg.), *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, Lucca: Libreria Musicale Italiana 2007 (Strumenti della ricerca musicale / Società Italiana di Musicologia 10), S. 287–330, hier S. 288.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Sie wurden aus den Partituren von Opern, die im Repertoire der Sporck-, Kotzen- und Nostitztheater vorhanden waren, entnommen und abgeschrieben, was dadurch erleichtert wurde, dass dieselben Instrumentalisten im Opernorchester und in den Kirchenchören spielten.
2. Sie wurden aus Sammlungen von Partituren und Arien, die Impresarios für ihren eigenen Gebrauch anlegten, um daraus bei Bedarf Opern-Pasticcios zusammenzustellen, entnommen.
3. Eine weitere Quelle bewährter Arien für die Schaffung von Kontrafakturen waren die persönlichen Sammlungen italienischer Sängerinnen und Sänger, die von anderen Wirkungsstätten nach Prag kamen und ihre Lieblingsarien mitbrachten, was dann im Sprachgebrauch der Opernpraktiker »arie da baulle« genannt wurde.
4. Eine Quelle von Arien für eine gewisse Anzahl von Kontrafakturen waren die verschiedenen persönlichen Kontakte einzelner lokaler Musiker im Opernmilieu von Wien, Dresden, Berlin, Venedig und anderen, insbesondere italienischen Opernzentren. Bei dieser Aufzählung von Städten ist es für böhmische Musiker durchaus naheliegend, Wien an erster Stelle zu nennen, da viele von ihnen zu Beginn ihrer beruflichen Laufbahn dort einige Jahre lang zum Sammeln von Erfahrungen tätig waren, wohl wissend, dass ihnen später in Prag der Nachweis solcher Erfahrungen in der Hauptstadt der Monarchie zugutekommen würde (z. B. Joseph Anton Sehling).

Die erwähnten historischen Tatsachen kann man auch am Beispiel eines überlieferten Arienkonvoluts aus der St.-Veits-Musikaliensammlung ablesen. Dieses Konvolut beinhaltet (mit einer Ausnahme) sieben italienische Opernarien einschließlich der Rezitative.[7] Die Abschrift war ursprünglich nicht für kirchliche Zwecke vorgesehen, drei Arien haben aber einen nachträglich unterlegten lateinischen Text (siehe Abb. 1). Die Arien stammen aus Leonardo Vincis Oper *Catone in Utica* und aus Opern von Leonardo Leo. Ein weiteres Beispiel ist eine noch umfangreichere Handschrift von 20 anonymen Arien mit lateinischen Texten zu Marienfeiertagen, die mindestens sechs Opern- oder Kantatenarien enthält.[8]

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde die Verbreitung von Opernarien in den böhmischen Kirchen zu einer gängigen Praxis. Die Popu-

7 CZ-Pak, 1354; siehe Milada Jonášová, *Italienische Opernarien im Dom zu St. Veit in Prag*, wie Anm. 1, S. 187 f.

8 CZ-Pak, 1461; siehe ebd., S. 188 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

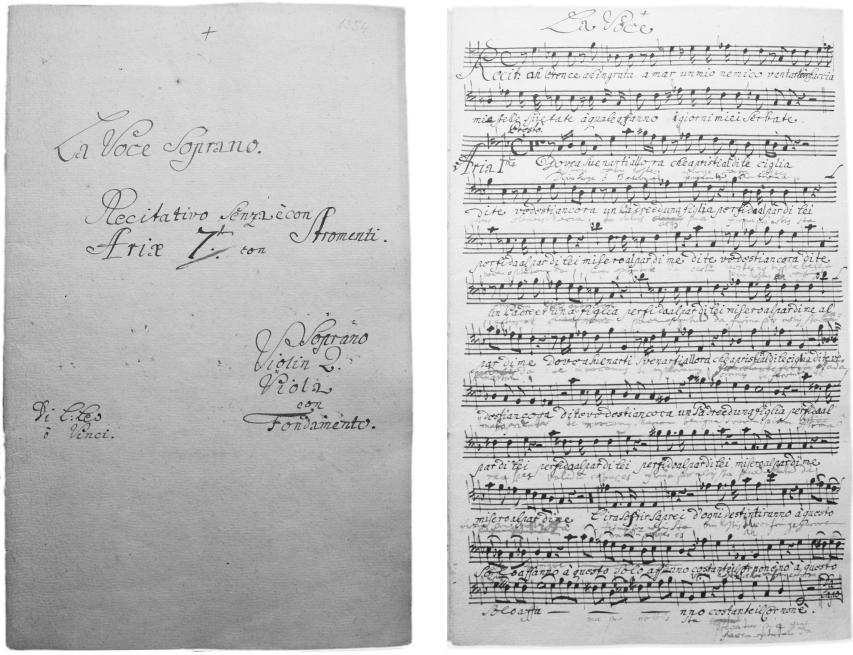


Abb. 1a–b: Titelblatt des Arienkonvoluts und Anfang der ersten Arie »Dovea svenarti allora« aus Leonardo Vincis Oper *Catone in Utica* als Kontrafaktum »Assurge contra hostes / Diva surge ò Bellona«. CZ-Pak, 1354

larität der italienischen Oper, die damals – wenn auch nur episodisch – an vielen großen Adelssitzen aufgeführt wurde, hing auch mit der wachsenden Beliebtheit des Vortrags italienischer Arien mit lateinischen Texten bei zahlreichen kirchlichen Zeremonien zusammen. Neben den Kontrafaktur-Arien aus den Opern von Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni, Pietro Alessandro Guglielmi, Pasquale Anfossi, Antonio Salieri und anderen waren die beliebtesten Vorlagen für neubearbeitete Kontrafakturen natürlich die Opern von Mozart. Dabei muss man sich vor Augen halten, dass die Aufführung beispielsweise von Figaros Arie »Non più andrai« mit dem Text »Veni Sancte Spiritus« für einen beträchtlichen Teil des in der Kirche anwesenden böhmischen musikliebenden Publikums etwas befremdlich gewesen sein muss, was wir aber vor dem Hintergrund unseres heutigen historischen Wissens nicht genauer beurteilen können.

Lassen Sie mich in diesem Zusammenhang von einer persönlichen Erfahrung berichten: Im Jahr 2002 wurde ich von der Cembalistin Laura Alvini eingeladen, mit ihr Kurse für die Stipendiat*innen der Fondazione Cini

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vorzubereiten. Es ging um das Thema meiner Diplomarbeit – die Kontrafakturen. Ich hielt für die Student*innen abwechselnd mit Francesco Degrada Vorlesungen und richtete die Partituren ein; dafür wählte ich Arien von Johann Adolf Hasse, Leonardo Vinci, Baldassare Galuppi, Josef Myslivečeks und W. A. Mozart in Kontrafakturen aus dem Veitsdom aus. Tagsüber studierten die Student*innen die Werke ein und präsentierten die musikalischen Nummern in dieser Form in einem öffentlichen Konzert in der Fondazione Cini. Der Dirigent, der das Programm mit den Stipendiat*innen einstudierte, war Luigi Marzola vom Mailänder Konservatorium. Auch für mich war es eine spektakuläre Erfahrung. Sowohl die originalen Opernarien mit Cembalo und unter gestischer Ausgestaltung als auch die Kontrafakturen mit Orgel wurden einstudiert und der Vortrag an den geistlichen Text angepasst. Damals konnte ich genau nachvollziehen, wie unterschiedlich es auf den Zuhörer wirkt, wenn Don Giovanni »Là ci darem la mano« singt oder »Veni Creator spiritus« vorträgt. Die Schlüsselrolle spielt dabei in der Tat die Art und Weise, wie der Solist vorträgt, und die Gesamtdarstellung der interpretierten Musik, nämlich die Instrumentalbegleitung.

Wenn wir uns auf die Kontrafakturen von Mozarts Musik konzentrieren, können wir feststellen, dass in der ersten Phase, in den 80er- und 90er-Jahren des 18. Jahrhunderts, vor allem Arien für Kontrafakturen ausgewählt wurden, wobei sich an erster Stelle Arien aus Opere serie für einen solchen Zweck anboten.

In der von mir erstellten Datenbank von Kontrafakturen auf böhmischen Kirchenchören sind bis jetzt mehr als 600 Einträge verzeichnet, was eine unerwartet hohe Anzahl ist. Auch ein anderer Befund ist überraschend hoch, nämlich, dass fast 400 von ihnen aus Mozarts Werken stammen. Es ist anzumerken, dass RISM derzeit nur mehr als 100 Kontrafakturen in tschechischen Beständen verzeichnet.

Im Rahmen dieses Beitrags ist es natürlich nicht möglich, die verschiedenen Fundorte und alle Aspekte der vielfältigen Praxis dieses historischen Phänomens zu erwähnen. Deswegen möchte ich nur einige Schlussfolgerungen und Tendenzen vorstellen, die sich bei dieser Art von Quellen feststellen lassen; deren Zeugnis halte ich auch für die Untersuchung der Mozart-Rezeption in den böhmischen Ländern für sehr wichtig.

1. Am zahlreichsten unter den Mozart'schen Kontrafakturen vertreten sind einzelne Arien, bis etwa 1800, in geringer Zahl aber auch Duette aus den Opern *Idomeneo* und *La clemenza di Tito* sowie aus der Schauspielmusik zu *Thamos*.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Nach und nach kommen auch Arien aus *Die Entführung aus dem Serail*, *Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* mit lateinischen Texten hinzu.
3. Nach 1800 erscheinen auch Bearbeitungen von Opern-Ensembles, von Teilen der *Introduzioni*, von Ausschnitten der Finali, Sextette usw.

Eine andere Frage ist, ob es neben den Textänderungen und den damit verbundenen rhythmischen Modifikationen in den Gesangspartien auch Änderungen in den Instrumentalbegleitungen gab. Im Unterschied zu den Kontrafakturen aus der Zeit vor Mozart, bei denen sehr oft Änderungen in der Begleitung im Bereich der Blasinstrumente vorgenommen wurden, wenn diese im jeweiligen Chor nicht zur Verfügung standen, wurden bei der Bearbeitung von Mozarts Kompositionen als Kontrafakturen keine größeren instrumentalen Änderungen vorgenommen.[9]

Wenn im Rahmen der Konferenz ein Referat über sechs Kontrafakturen auf dem Chor des Prämonstratenserklosters in Neureisch (Nová Říše; CZ-NR) in Mähren vorgetragen wurde, können diese Angaben durch die Kenntnis der Prämonstratenser-Musiksammlung in Prag in Strahov ergänzt werden. Dort wurden 32 Kontrafakturen aus Mozarts Opern identifiziert: dreizehn aus *Idomeneo*, zehn aus *La clemenza di Tito*, drei aus der *Entführung aus dem Serail*, drei aus der *Zauberflöte*, zwei aus *Le nozze di Figaro* und eine aus *Don Giovanni*.[10]

Bei den 13 Kontrafakturen aus *Idomeneo* ist zu beachten, dass diese Oper damals nicht auf die Prager Opernbühne gelangte, sondern in der Prager Musikwelt vor allem dank der konzertanten Aufführung im Januar 1792 im Nostitztheater unter Beteiligung von Mozarts Freundin und Sängerin Josepha Duschek bekannt war.[11] Mehr noch: In Prag entstand – dank dieser einzigartigen Künstlerin – auch der Erstdruck des Klavierauszugs dieser Oper, der durch Johann Wenzel besorgt und durch Johann Berkas Radierung auf Platten vorbereitet wurde – was ich vor einiger Zeit durch das Studium der zeitgenössischen Korrespondenz von Leipziger Musikverlagen feststel-

9 Vgl. Milada Jonášová, *Il fenomeno delle contraffazioni mozartiane nella monarchia asburgica*, in: Claudio Toscani (Hg.), »*La nostra musica da chiesa è assai differente…«. Mozart e la musica sacra italiana. Atti del Convegno internazionale di studi (Pavia, Collegio Ghisleri, 9–10 ottobre 2015)*, Rom: Società Editrice di Musicologia 2018 (Saggi 8), S. 17–33.

10 Vgl. Milada Jonášová, *Dobové opisy Mozartových oper v hudební sbírce premonstrátského kláštera v Praze na Strahově*, Diss., Prag: Karls-Universität Prag 2008; siehe auch dies., wie Anm. 4.

11 Vgl. Milada Jonášová, *Die Abschrift der »Idomeneo«-Partitur in der Sammlung des Strahov-Klosters zu Prag*, in: *Mozart Studien* 14 (2005), S. 189–224.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

len konnte.[12] Dies mag die Tatsache erklären, dass Mozarts *Idomeneo*, obwohl er in Prag nicht szenisch aufgeführt wurde, den dortigen Musikfachleuten bekannt war, und die Art von Mozarts Musik machte es möglich, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts einige Nummern daraus mit neu unterlegten geistlichen lateinischen Texten in der Klosterkirche Mariä Himmelfahrt in Strahov im Rahmen des Gottesdienstes aufgeführt werden konnten.

In der Musikaliensammlung des anderen Prämonstratenserklosters in Seelau (Želiv) findet sich zum Beispiel in Form des Offertoriums »Hic est filius meus dilectus« der Schlusschor »Tu è ver« aus *La clemenza di Tito*, was bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar ist. Auch die Bearbeitung des gemeinsamen Gesangs der beiden Liebespaare »Endlich scheint die Hoffnungssonne hell durchs trübe Firmament. Voll Entzücken, Freud' und Wonne, sehn wir unsrer Leiden End'« im Quartett Nr. 16 aus der *Entführung aus dem Serail* im Offertorium »Coeli lux, o decus mundi« konnte offenbar niemanden provozieren (siehe Abb. 2).[13] Als jedoch das Duett »Ave Maris stella – O Deus ego amo te« als Kontrafaktum des Duetts von Pamina und Papageno »Bei Männern, welche Liebe fühlen« vom Chor herabklang, wirkte das – angesichts der Popularität und Bekanntheit der *Zauberflöte* auch in weiten Kreisen – durchaus befremdlich (siehe Abb. 3).[14] Dass man es im Kloster Seelau sogar wagte, Figaros von weltlichem Überschwang und Anspielungen auf soldatische Themen volle »Non più andrai« – ähnlich wie bei den Prämonstratensern in Prag – in ein Kontrafaktum zu verwandeln, in diesem Fall mit dem Text »Laudem dicite Deo nostro« (siehe Abb. 4),[15] kann freilich kaum anders verstanden werden als eine Manifestation der eben stattfindenden Verweltlichungstendenz, die später wohl zur Entstehung der sogenannten Cäcilienbewegung geführt hat.

Eine weitere wichtige Sammlung aus der hier behandelten Zeit ist das Musikarchiv des Spitals der Barmherzigen Brüder in Kukus. Hier wurde eine gewisse Zeit lang eine anders ausgerichtete Praxis verfolgt, nämlich die Bearbeitung von manchmal auch umfangreichen Ensembles. So ist zum Beispiel

12 Vgl. dazu Milada Jonášová, *Eine Aufführung der g-moll-Sinfonie KV 550 bei Baron van Swieten im Beisein Mozarts*, in: *Mozart Studien* 20 (2011), S. 253–268; dies., *A performance of the g minor symphony K. 550 at Baron van Swieten's rooms in Mozart's presence*, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 16 (2012), Nr. 1, S. 1–4, 17; dies., *Prager Abschriften von Mozarts Kompositionen als Druckvorlagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: MJb 2011 (2012), S. 189–197.

13 CZ-Pnm, XL A 298.

14 CZ-Pnm, XL A 305.

15 CZ-Pnm, XL A 303.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

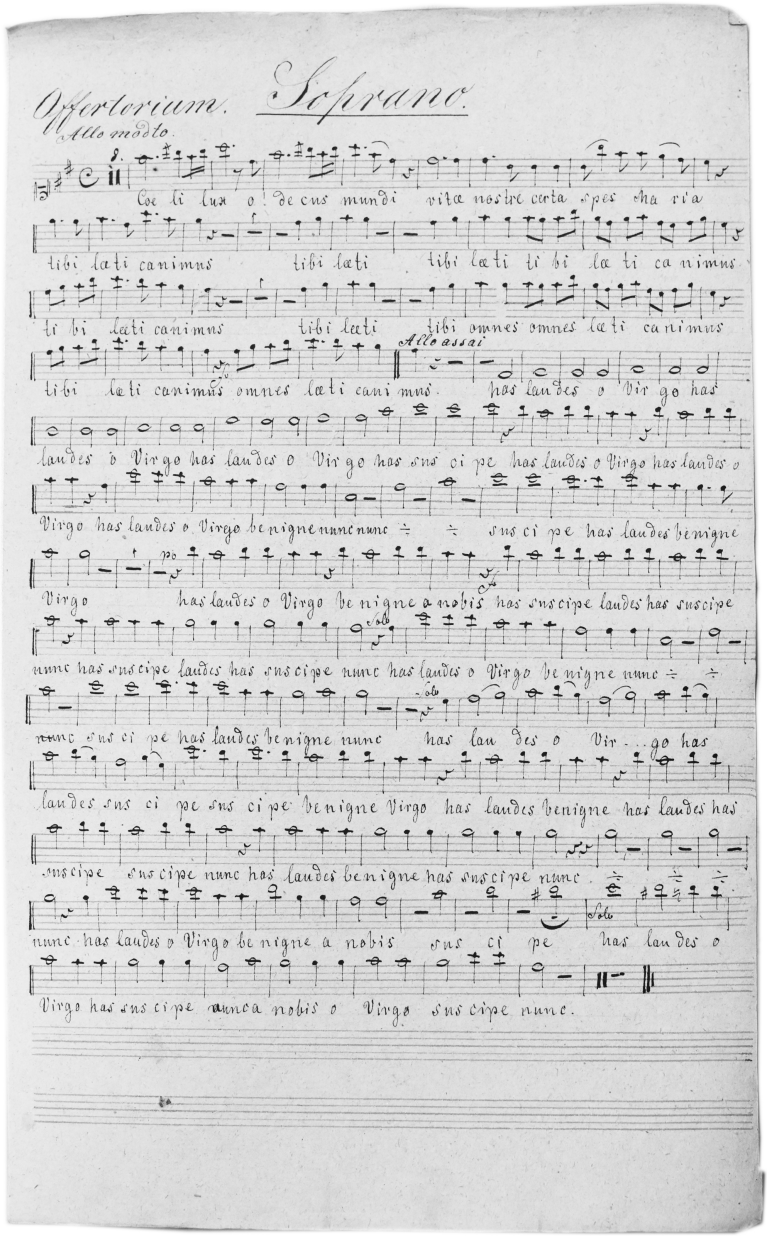


Abb. 2: Offertorium »Coeli lux o decus mundi«, ursprünglich »Endlich scheint die Hoffnungssonne« (II/16) aus der *Entführung aus dem Serail*. CZ-Pnm, XL A 298

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

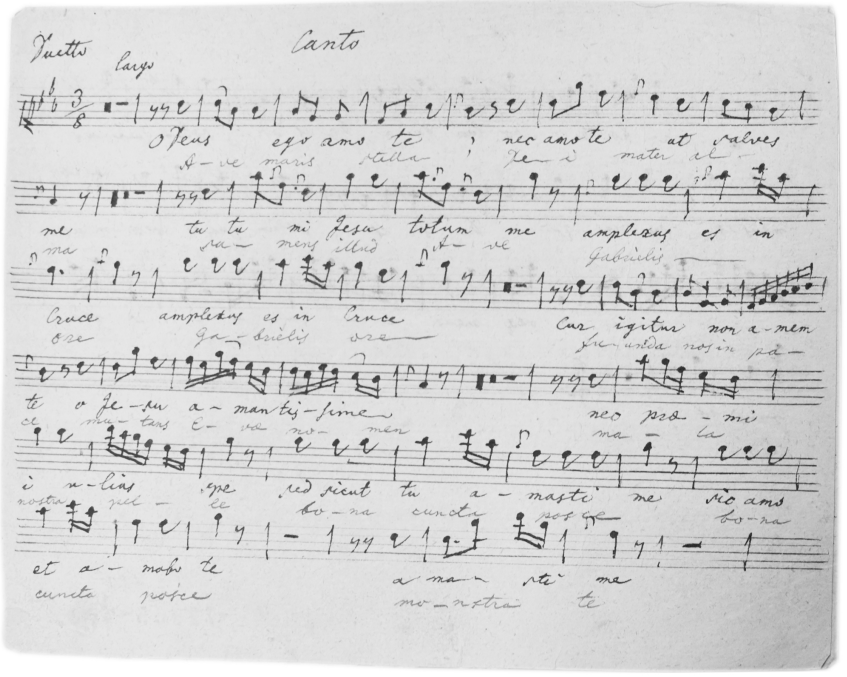


Abb. 3: Das Duett von Pamina und Papageno »Bei Männern, welche Liebe fühlen« (I/7) aus der *Zauberflöte* als Kontrafaktum »O Deus ego amo te« – »Ave Maris stella«. CZ-Pnm, XL A 305.

die Motette »Ad hoc festum convolate« in Wirklichkeit ein raffiniertes Kontrafaktum des Quintetts »Sento, oddio, che questo piede« der Hauptfiguren von *Così fan tutte*. Für die Einstudierung des freieren Kontrafaktums »Dignum est ut exsultemus«, für das das Ensemble aus *Don Giovannis* erstem Finale »Ecco il birbo che t'ha offesa« verwendet wurde, muss man in Kukus hervorragende Musiker und geübte Sänger gehabt haben. Eine der absoluten Besonderheiten dieses Bestands ist die Bearbeitung von Mozarts Lied »Komm, lieber Mai, und mache« KV 596 für das Duett »In hoc natali jubilo« (siehe Abb. 5).[16]

Soweit zumindest ein paar Beispiele unterschiedlicher Art; ich hoffe, sie haben angedeutet, was in Mozarts Böhmen alles möglich war, sogar auf den Klosterchören. In meiner Spezialisierung auf verschiedene Aspekte der

16 CZ-Pnm, XLIX F 41.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

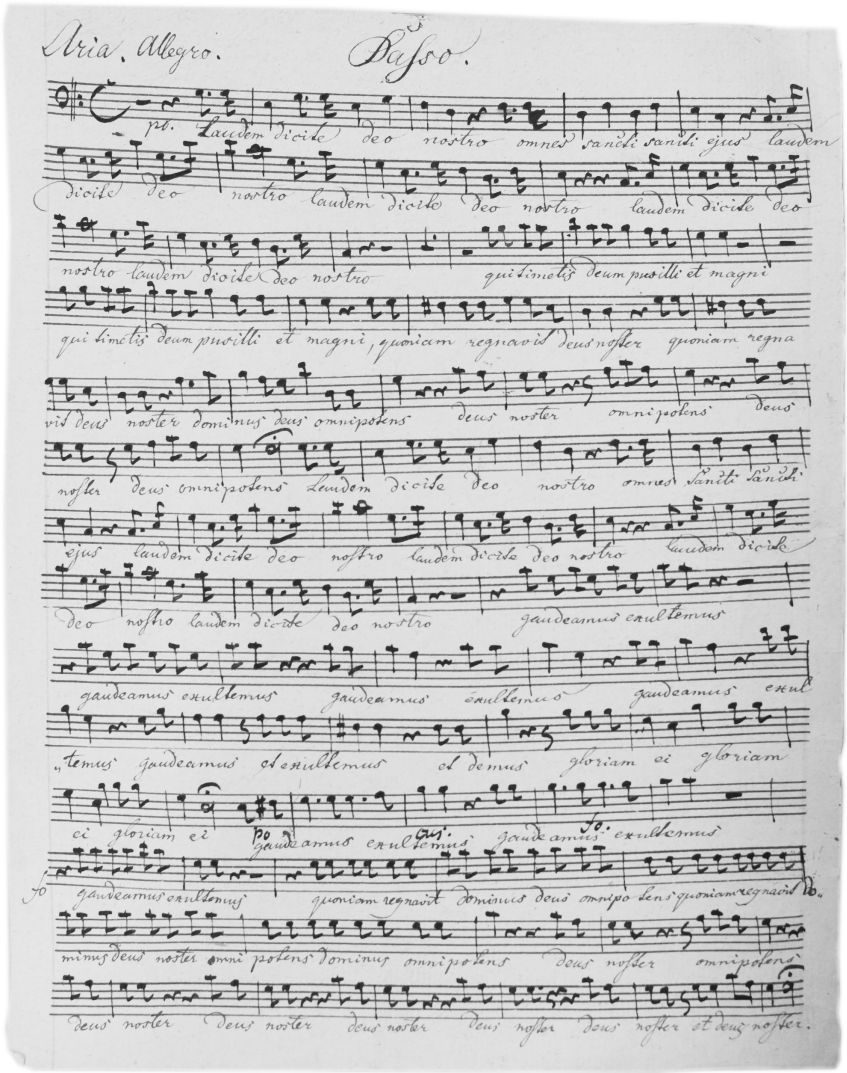


Abb. 4: Figaros Arie »Non più andrai« (I/10) aus *Le nozze di Figaro* als Kontrafaktum »Laudem dicite Deo nostro«. CZ-Pnm, XL A 303

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

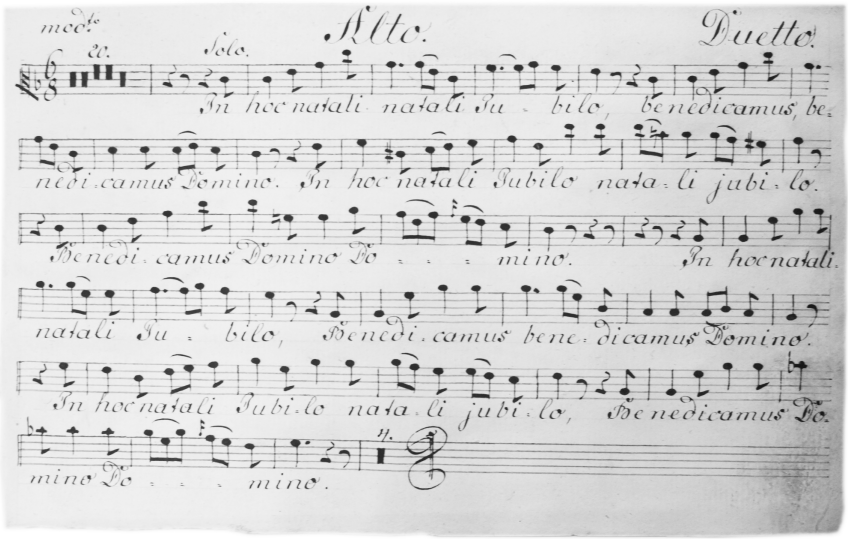


Abb. 5: Mozarts Lied »Komm, lieber Mai, und mache« KV 596 als Kontrafaktum »In hoc natali jubilo«. CZ-Pnm, XLIX F 41

Mozart-Rezeptionsforschung spielt das Phänomen der Kontrafaktur jedenfalls eine wichtige Rolle, und meine seit einem Vierteljahrhundert andauernden Forschungen werden in einer demnächst erscheinenden Monographie im Rahmen meines wissenschaftlichen Projekts an der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik zusammengefasst.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reinhard Goebel (Salzburg)

Bearbeitungen von Mozarts Klavier- und Orchesterwerken durch Ignaz von Seyfried, Carl David Stegmann und Franz Gleißner. Notation und Aufführungspraxis

Einige Kammermusik-Werke Mozarts liegen in zeitgenössischen Bearbeitungen für großes Orchester vor. Hierzu gehören die c-Moll-Fantasie KV 475, die vierhändige Klaviersonate KV 521, die Gran Partita KV 361 sowie ein Pasticcio aus dem ersten Satz des Klavierquartetts g-Moll KV 478 und dem Orgelstück für eine Uhr KV 608. Die Notation dieser Bearbeitungen – sowohl die von Ritter von Seyfried als auch die des Münchner Lithographen Gleißner – hält sich strikt an die Originale, kennt also (im Gegensatz zur NMA und demzufolge auch den meisten Künstler*innen der Gegenwart) noch den Unterschied zwischen Dactylus mit Vorschlag und viernotiger Appoggiaturen-Figur, ein wichtiges Thema der Aufführungspraxis, mit dem ich mich seit 45 Jahren beschäftige. Zur ästhetischen Bewertung dieser Orchesterbearbeitungen werden vor allem Rezensionen von zeitgenössischen Aufführungen herangezogen. Die Bearbeitungen halfen zu ihrer Entstehungszeit über den häufig beklagten Mangel an ›Mozart mit Klarinetten im Orchester‹ hinweg, auch wenn grundsätzliche Unterschiede zwischen Kammermusik und chorisch besetzter Instrumentalmusik bestehen. Als gelungener ist daher Gleißners Bearbeitung der Gran Partita KV 361 anzusehen.

Some of Mozart's chamber music works exist in contemporary arrangements for large orchestra. These include the Fantasy in C minor, K. 475, the four-hand Piano Sonata, K. 521, the Gran Partita, K. 361, as well as a pasticcio from the first movement of the Piano Quartet in G minor, K. 478, and the Piece for a Mechanical Organ, K. 608. The notation of these arrangements – those by Ritter von Seyfried and those by the Munich lithographer Gleißner – adheres strictly to the original. It is thus (in contrast to the NMA and therefore also most present-day artists) still aware of the difference between a dactylus with a suspension and a four-note appoggiatura figure, an important topic of performance practice that I have been studying for 45 years. The aesthetic evaluation of these orchestral arrangements is based primarily on reviews of contemporary performances. At the time of their creation, the arrangements helped to overcome an often-complained lack of ›Mozart with clarinets in the orchestra‹, although there is a fundamental difference between chamber music and instrumental music with multiple players per part. In this respect, Gleißner's arrangement of the Gran Partita, K. 361, is more successful.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musikalische Bearbeitungen stehen heutzutage in zweifelhaftem Ruf, repräsentieren sie doch ganz besonders in unserer auf Authentizität, Originalität und ›Urtext‹ versessenen Zeit das kitschig-übergriffige Ideal des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, als ›im Stile Vivaldis‹ und *Aus Holbergs Zeit* zu komponieren für kreativ gehalten wurde, Originalwerke hingegen unter der Last der ›notwendigen Bezeichnungen‹ über und unter jeder Note in die Knie gingen und manche zarte Violinsonate des Barock unter furiosem Klavier-Arpeggio zu Grabe getragen ward: Wer würde es nach solch perfekter *damnatio memoriae* noch wagen, Corellis *Folia* oder gar die *Ciaccona* von Vitali aufs Programm zu setzen?

Und doch geht Teilhabe an vor allem älterer Musik auch heute nicht ohne Bearbeitung: Da ist es zwar ulkig, wenn sich vier Kontrabässe durch Johann Pachelbels luziden *Canon* zwängen, aber einerseits kennen wir das Original und wissen andererseits um den Mangel an Originalliteratur für dieses nicht nur um 1700 an der äußersten Peripherie des Orchesters angesiedelte Instrument.

Überhaupt aber waren die Gründe für Bearbeitungen zu jeder Zeit andere: Johann Sebastian Bach transformierte in den mittleren 1730er-Jahren seine nur handschriftlich existenten Konzerte für Melodieinstrumente zu Cembalokonzerten, möglicherweise um sie als ›Fünften Theil der Clavier Ubung‹ zu publizieren und damit – neben Goldberg-Variationen, *Italienischem Konzert* und *Französischer Ouvertüre* – für die Ewigkeit fit zu machen.

Louis van Beethoven wiederum erlangte über seinen Lehrer Christian Gottlob Neefe Kenntnis von dieser – auch von Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel praktizierten – Mehrfachverwendung musikalischer Kompositionen: Zum Stimmensatz der Londoner Ausgabe des Violinkonzerts op. 61 im Jahr 1810 lieferte er eine von ihm selbst adaptierte und um die spektakuläre ›Kadenz mit Pauke‹ amplifizierte Klavier-Solostimme, die in (Rück-) Bearbeitung heute bisweilen in das Violinkonzert eingebaut wird – wirklich sehr originell. Die Viola-Fassung von Mozarts Klarinetten-Konzert KV 622 oder gar die Flöten-Version des Haydn'schen D-Dur-Konzerts für Violoncello Hob. VIIb:2 finden hingegen keinen besonderen Anklang: es sind eben ›nur‹ Bearbeitungen.

Legion sind auch die zu Kammermusik mit obligatem ›Clavier‹ kondensierten Sinfonien und Konzerte Haydns, Mozarts und Beethovens, Opern-Querschnitte und selbst das Mozart-*Requiem* KV 626 für Streichquartett: Dort, wo es keine oder nicht ausreichend groß besetzte Orchester gab, kamen Musikfreunde immerhin auf diese Weise aktiv gestaltend oder passiv rezipierend in den Genuss dieser Werke.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Umgekehrt konnten jene Hörer, die keinen Zugang zu den Salons der High Society hatten, klein besetzte Kammermusik (wie sie in der Tat nur in äußerst überschaubaren Räumen und nicht wie heute auf gigantischen Orchester-Podien in ebensolchen Sälen dargeboten wurde) in diesen den Räumen angemessenen Orchesterfassungen hören – und es war Ignaz Ritter von Seyfried, ein produktiver, aber in eigener Sache weniger erfolgreicher Komponist, der mit Bearbeitungen von Werken seines Lehrers Mozart in den 1810er-Jahren vor allem dem Mangel an ›Mozart in Moll‹ abzuhelfen versuchte.

In Leipzig bei Breitkopf & Härtel verlegt, wurden die Stimmendrucke dieser Bearbeitungen – Partituren benötigte man nicht, da die Orchester noch vom Konzertmeister geleitet wurden – in der im gleichen Verlag erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AmZ) ebenso wortreich wie vergeblich ›gepusht‹, blieb doch die Zahl der belegten Aufführungen der beiden Fantasien KV 475 und 608 meilenweit hinter jener der vier letzten Sinfonien Mozarts zurück,[1] sodass eine letzte Bearbeitung, nämlich die in ein solistisch besetztes ›Concertino‹ umgewandelte vierhändige Klaviersonate KV 521 nicht mehr bei dem hart kalkulierenden Verlag Breitkopf, sondern dem möglicherweise eher am Werk, an der Sache interessierten Haus André in Offenbach veröffentlicht wurde. Wie die bereits 1800 ebendort publizierte Sinfonia-Concertante-Version der Gran Partita KV 361 wurde diese letzte Edition Seyfrieds von der bei Breitkopf erscheinenden *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nicht besprochen, gleiches gilt für die von Carl David Stegmann verfasste Version der c-Moll-Fantasie.

1 Dies könnte auch mit einer zunehmend geringeren Beliebheit solcher Bearbeitungen beim Publikum zusammenhängen, die etwa ein Rezensent anlässlich einer Aufführung der c-Moll-Fantasie in Leipzig im Jahr 1831 konstatiert: »Für das grosse Orchester [von Ignaz Ritter von Seyfried] arrangirt hörten wir im 20sten Concerte noch die grosse Pianoforte-Phantasie von Mozart, jedoch nicht vollständig. Die Arbeit ist zu rühmen; sie zeugt von Umsicht und Kenntniss der Instrumente: es wollen aber dergleichen Zurichtungen unserm Publicum im Allgemeinen nicht recht zusagen, was wir in diesem Winterhalbjahre einige Male zu bemerken Gelegenheit hatten. Die Arbeiten waren sämmtlich lobenswerth; wir wüssten wenigstens nicht, wie sie besser zu machen wären.« *Nachricht. Leipzig, am 4ten April*, in: AmZ 33, Nr. 15 (13. April 1831), Sp. 242–247, hier Sp. 242.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Orchesterbearbeitungen von Kammermusikwerken Mozarts 1800–1825 (mit einem kleinen kritischen Bericht)

***Fantaisie* c-Moll KV 475**

Bearbeiter: Carl David Stegmann

Bonn: Simrock [1813], PN 961 (RISM M 6912)

Besetzung:[2] 1-2-2-2 2-0-0 – Streicher

gefolgt von Allegro KV 457, Satz 1 (gleiche Besetzung + zwei Trompeten / Pauke)

Keine Veränderungen feststellbar. Keine Erwähnung in der AmZ.

***Grande Fantaisie* c-Moll**

nach der Fantasie c-Moll KV 475 und der Sonate c-Moll KV 457 (vollständig)

Bearbeiter: Ignaz Ritter von Seyfried

Leipzig: Breitkopf & Härtel [1812], PN 1689 (RISM M 6911)[3]

Besetzung: 2-2-2-2 4-3-2 Timp – Streicher

Aufführungen in Leipzig, Berlin, Wien 1812/1814 (siehe AmZ[4])

In der Notation der Hauptstimme(n) sind keine Veränderungen feststellbar; jedoch werden *Adagio* zu »*Adagio molto*«, *molto Allegro* zu »*Allegro spirituoso*« und *Adagio* zu »*Andante sostenuto*«.

***Grande Fantaisie* f-Moll**

nach dem Klavierquartett g-Moll KV 478, Satz 1 (transponiert nach f-Moll) und 2, sowie dem Orgelstück für eine Uhr KV 608, bekannt als Fantasie f-Moll

Bearbeiter: Ignaz Ritter von Seyfried

Leipzig: Breitkopf & Härtel [1813], PN 2006 (RISM M 6414)

Besetzung: 2-2-2-2 4-0-2 Timp – Streicher

Das Ende in F-Dur statt f-Moll wurde in der AmZ kritisiert.[5]

---

2 Besetzungen werden in folgender Form angegeben: Flöten-Oboen-Klarinetten-Fagotte Hörner-Trompeten-Posaunen Timpani – Streicher (nicht aufgeschlüsselt).

3 Digitalisat des Exemplars in der Bibliotheca Mozartiana (Salzburg) unter https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-73417 (Stand 22. 06. 2023).

4 AmZ 14, Nr. 44 (28. Oktober 1812), Sp. 719 f. (Leipzig); AmZ 15, Nr. 3 (20. Januar 1813), Sp. 48 f. (Berlin); AmZ 16, Nr. 21 (25. Mai 1814), Sp. 355 (Wien).

5 *Bemerkungen, mitgetheilt von einem Kunstfreunde*, in: AmZ 17, Nr. 30 (26. Juli 1815), Sp. 497–505, hier Sp. 499 f.; Abdruck siehe unten.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sinfonia Concertante C-Dur

nach der vierhändigen Klaviersonate C-Dur KV 521

Bearbeiter: Ignaz Ritter von Seyfried

nur handschriftliches Material in A-Wgm

Besetzung: 2-2-2-2 2-2-3 Timp – Streichquartett solo und Streicher

Den drei Sätzen sind 30 Takte *Introduzione* vorangestellt; diese sind dem einleitenden Adagio von Mozarts vierhändiger Klaviersonate F-Dur KV 497 entnommen und nach C-Dur transponiert.

Concertino C-Dur (Kammermusik-Fassung ohne Tutti)

nach der vierhändigen Klaviersonate C-Dur KV 521

Bearbeiter: Ignaz Ritter von Seyfried

Offenbach am Main: André [1823], PN 4510 (RISM M 6737)

Besetzung: 1-1-1-2 2-2-0 Timp – 2 Violinen, Viola, Violoncello & Basso

Die drei Sätze sind mit Metronomangaben versehen: *Allegro* Viertel 160 – *Andantino grazioso* 72 – *Allegretto gaio* 80.[6]

Sinfonia Concertante B-Dur

nach der Gran Partita KV 361

Bearbeiter: Franz Gleißner

Offenbach am Main: André [1802][7], PN 1506 (RISM M 5902)[8]

Besetzung: 1-2-2-2 2-0-0 – Streicher

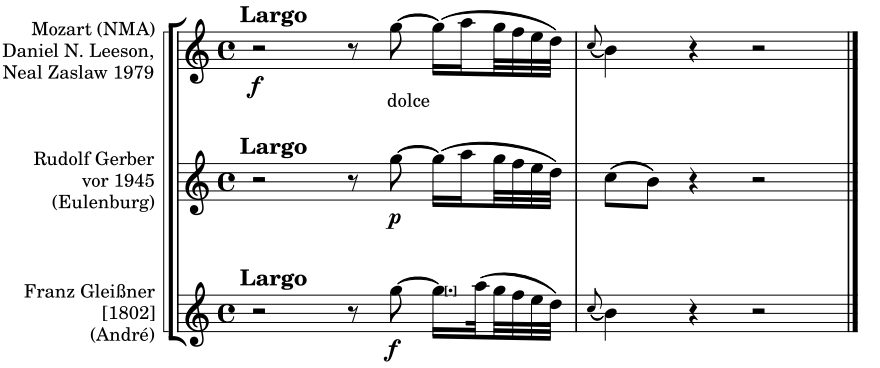
Wegfall des jeweils zweiten Trios in beiden Menuetten sowie kleine Veränderung des Rhythmus in T. 1 und T. 13 f. (siehe Bsp. 1 und 2).

6 Fast die wichtigste Trouvaille: *Andantino* ist schneller als Andante und nur einen Hauch langsamer als *Allegretto*.

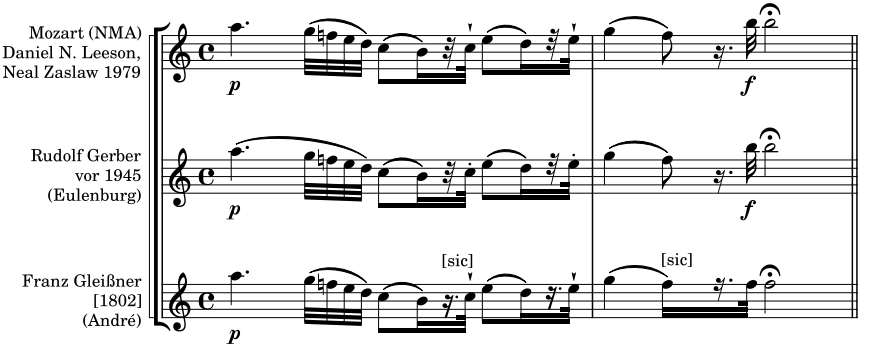
7 Datierung nach Gertraut Haberkamp, *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart. Bibliographie*, 2 Bde., Tutzing: Schneider 1986 (Musikbibliographische Arbeiten 10/1–2), Textband, S. 157. In Originalbesetzung kam das Werk erst ein Jahr später, 1803, in Wien im Bureau d'Arts et d'Industrie heraus, vgl. ebd., S. 158.

8 Digitalisat des Exemplars in der Bayerischen Staatsbibliothek unter https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00061370-1 (Stand 22. 06. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Bsp. 1: W. A. Mozart, Serenade in B-Dur KV 361, 1. Satz: *Largo* / *Molto allegro*, T. 1 f., Klarinette I in B

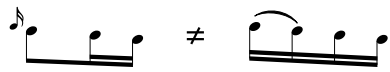


Bsp. 2: W. A. Mozart, Serenade in B-Dur KV 361, 1. Satz: *Largo* / *Molto allegro*, T. 13 f., Klarinette I in B

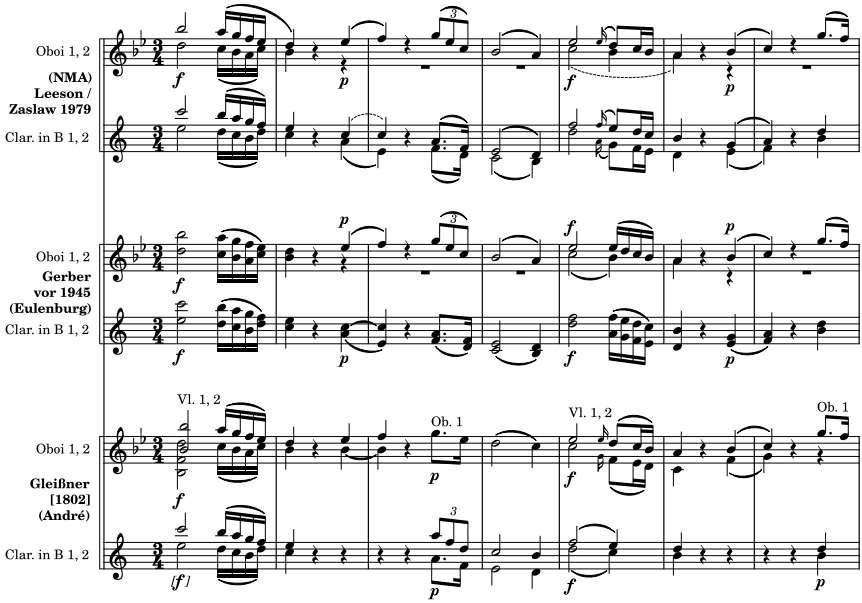
Zur Vorbereitung von Konzertaufführungen sowie Tonträger-Aufnahmen wurden von den hier genannten Werken erstmalig Partituren erstellt und die so erhaltenen Texte mit den Vorlagen verglichen, um anhand der Differenzen Rückschlüsse über die Veränderungen der Aufführungspraxis zu erhalten. Das Ergebnis ist – ich nehme es vorweg – äußerst mager, respektierten Gleißner, Seyfried und Stegmann doch die Notationen der Vorlagen bis in die Schreibweise von 32stel-Vorschlägen – oder tätigten Eingriffe, die nicht mit ›Aufführungspraxis‹ begründet werden können.

In keiner der sechs genannten Partituren begegnen wir jedoch der seit dem späten 19. Jahrhundert in ›praktischen‹ Editionen und folglich auch in der musikalischen Praxis üblichen Umwandlung des galanten Dactylus mit Vorschlag in eine viertönige Appoggiaturen-Figur (siehe Bsp. 3). Dass diese auf

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Bsp. 3: Galanter Dactylus und seine falsche Ausführung

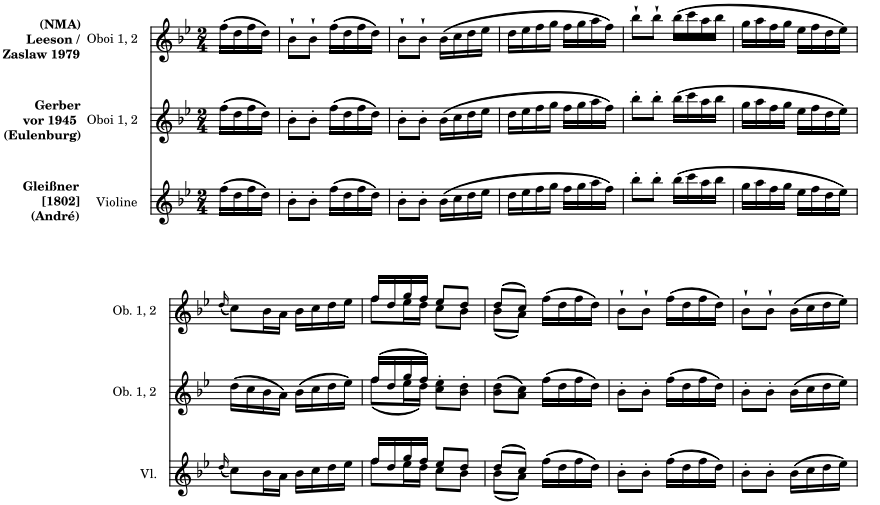


Bsp. 4: W. A. Mozart, Serenade in B-Dur KV 361, 2. Satz: *Menuetto*, T. 1–7, Oboen und Klarinetten

bewusst verfälschender Lesart der Schriften von C. P. E. Bach und J. J. Quantz basierende Lösung harmonisch falsch ist – macht sie doch immer aus der Dissonanz eine Konsonanz und vice versa –, wird von der hörenden Allgemeinheit nicht wahrgenommen. Um das Problem noch einmal dingfest zu machen, braucht man bloß Mozarts eigene Schreibweise z. B. von Takt 5 im zweiten Satz, *Menuetto*, in der Gran Partita mit der Druckausgabe der Eulenburg-Taschenpartituren vor 1945 durch Rudolf Gerber sowie mit der Version der NMA zu vergleichen (siehe Bsp. 4).[9] Ein weiteres Beispiel für die Dactylus-Figur findet sich im siebten Satz, dem Finale, in Takt 6 (siehe Bsp. 5).

9 Vgl. das Autograph von KV 361 in der Library of Congress, Washington, D.C., US-Wc, ML30.8b.M8 K.370a Case Whittall, https://lccn.loc.gov/2008573415 (Stand 17.12.2024); Rudolf Gerber (Hg.), W. A. Mozart, *Serenade Nr. 8 B dur* […], *Köchel-Verzeichnis Nr. 361*, Leipzig [u. a.]: Eulenburg [o. J.] (Eulenburgs kleine Partitur-Ausgabe 100; E.E. 1200), https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/228357 (Stand 06. 06. 2023); W. A. Mozart,

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Bsp. 5: W. A. Mozart, Serenade in B-Dur KV 361, 7. Satz: *Finale*, T. 1–10, Oboen bzw. Violine

Statt der an dieser Stelle zu erwartenden modernen Nacherzählung der Arrangements folgt hier nun die Serie der Besprechungen, die in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zur Bewerbung der Bearbeitungen Seyfrieds erschienen sind, und – vermutlich um das doch eher begrenzte Interesse noch ein wenig ›anzuheizen‹ – mehr oder minder fingierte Briefe. 1812 berichtet die AmZ über die Bearbeitung der c-Moll-Fantasie und ihre Aufführung in Leipzig nahezu enthusiastisch:

> »Hr. Kapellm., Ignaz v. Seyfried in Wien, hat Mozarts grosse, vortreffliche Phantasie für's Pianoforte aus C moll [KV 475], mit der, derselben beygefügten Sonate aus derselben Tonart [KV 457], für das volle Orchester bearbeitet, und das Werk ist so eben bey Breitkopf und Härtel herausgekommen.
>
> Der Gedanke, vorzügliche, und besonders auch recht eigentlich gearbeitete Klavier-Compositionen für Bogeninstrumente auszusetzen, ist zwar schon von Andern mit gutem Erfolg ausgeführt worden, (so besitzen wir z. B. Mozarts Doppelsonate aus F dur [KV 497] als Quartett[10], u. dergl. m.) und da diese Instrumente

Serenade in B […] *KV 361 (370ª)*, in: Daniel N. Leeson/Neal Zaslaw (Hg.), W. A. Mozart, *Ensemblemusik für größere Solobesetzungen: Divertimenti und Serenaden für Blasinstrumente*, Bd. 2, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1979 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/17/2), S. 141–222, https://dme.mozarteum.at/nmaonline/ (Stand 06. 06. 2023).

10 Vgl. KV⁶ Anh. B zu 497, S. 791.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nicht nur die Vorzüge guter Pianoforte ziemlich erreichen, sondern auch, was Ausdruck, Bindung[11] etc. anlangt, noch neue damit vereinigen, so konnte dieser Erfolg auch nicht fehlen: aber ein solches Werk für das volle Orchester umzubilden, was weit mehrere Schwierigkeiten bieten, und bey dem Glanze und der überwiegenden Gewalt unsrer jetzigen Orchestermusik bedenklicher machen muss – dies war, so viel uns bekannt, noch nicht versucht.[12] Sollte nun der Versuch angestellt werden, so, wird man gestehen müssen, konnte er kaum geschickter und glücklicher ausgeführt werden, als hier geschehen ist.

Das Werk kann in dieser Notiz nicht im Einzelnen durchgegangen werden; es sey genug, zu bemerken, dass die Vertheilung von vieler Sorgfalt und reifer Beurtheilung, so wie von reicher Erfahrung über die Effecte der einzelnen und der zusammengestellten Instrumente zeugt; dass die wenigen, eben bey diesem Stück unvermeidlichen Abänderungen mit aller Behutsamkeit gemacht sind, und dass das Ganze – kaum einige Stellen abgerechnet – klar, schön und wirksam hervorgehet. Unter den wenigen Stellen, welche wir anders angeordnet wünschten, ist besonders die, Seite 13, die 3 ersten Systeme, nach der Ausgabe der Mozartschen Werke bey Breitkopf u. Härtel[13]. Hier würden wir nur die vollen Accorde dem ganzen Orchester, die Figur zwischen diesen aber wechselnden Solo-Instrumenten gegeben haben – aus Ursachen, die Hr. v. S. bey öftern Aufführungen des Werks schon selbst finden wird.

Das Ganze hatte viel Feyerlichkeit, Würde und Zartheit: es würde aber, unsers Bedünkens, viel gewonnen haben, wenn sich der Componist mit der Phantasie selbst begnügt und nicht auch die Sonate hinzugefügt; oder, glaubte er ja mit einem raschern Satze beschliessen zu müssen, nur den vortrefflichen dritten derselben, oder auch den ersten, gewählt hätte[14]. So wie es stehet, erscheint das Ganze, dem *alle* der Glanz, die Pracht und die Mannigfaltigkeit der jetzigen Orchestermusik nicht gegeben werden konnte, etwas zu lang, und besonders schwächt das Adagio jener Sonate den Totaleffect. Wir wollen das Werk in kurzem nach dieser unsrer Ansicht aufführen lassen, und hoffen, da die Bestätigung derselben zu erfahren.«[15]

Über eine nur wenig später erfolgte Aufführung der gleichen Komposition in Berlin teilte die AmZ mit:

---

11 »Bindung« bedeutet hier *tenuto*, speziell in der Kompositionsvokabel *ligature e durezze*, dem ubiquitären ›Dissonanzen-Zopf‹.

12 Die kleiner besetzte Stegmann-Fassung (zwei anstelle der vier Hörner bei Seyfried) erschien bei Simrock in Bonn erst im folgenden Jahr 1813.

13 Gemeint ist die Klavierfassung; W. A. Mozart, *Oeuvres complettes*, Bd. 6: *14 Différentes Pièces pour le Pianoforte*, Leipzig, Breitkopf & Härtel [1799/1800], und hier die Takte 138–154. Digitalisat des Exemplars in der Bibliotheca Mozartiana (Salzburg) unter https://digibib.mozarteum.at/urn:nbn:at:at-moz:2-66547 (Stand 23. 06. 2023).

14 Die oben erwähnte Stegmann-Fassung bringt neben der Fantasie nur den ersten Satz der Sonate.

15 *Nachrichten. Leipzig*, in: AmZ 14, Nr. 44 (28. Oktober 1812), Sp. 718–726, hier Sp. 719 f. (Gliederung in Absätze ergänzt).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Den 2ten Theil des Concerts eröffnete die erste Hälfte der, vor kurzem b. Breitkopf und Härtel erschienenen Klavier-Phantasie u. Sonate v. Mozart, fürs ganze Orchester arrangirt vom Ritter von Seyfried. Hr. v. Seyfried hat sich ein wahres Verdienst erworben, dass er dieses, schon längst fürs Fortepiano bekannte Meisterstück, mit so vieler Sachkenntniss für ein grosses Orchester bearbeitet hat. Mozarts Geist schwebte über dem Orchester. Die grossen Schwierigkeiten, die durch die, von dem Fortepiano für Saiten- und Blasinstrumente entlehnten, heterogenen Figuren, besonders in den enharmonischen Stellen, trotz aller Vorsicht, womit sie behandelt sind, dennoch vorfallen müssen, wurden von demselben – einige Kleinigkeiten abgerechnet – glücklich überwunden, und von dem Publicum mit Freuden und ungetheiltem Beyfall anerkannt. Wir hoffen, dass dieses bewunderungswürdige Stück, eben so meisterhaft executirt, in den nächsten Concerten wieder gehört werden wird.«[16]

Vom 18. Januar 1813 ist ein Brief(-konzept) von Seyfrieds an einen Leipziger Hofrat – mutmaßlich Friedrich Rochlitz, den Herausgeber der AmZ – im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten, den Jane Schatkin Hettrick ediert hat.[17] Seyfried beschreibt hier geradezu ›rührselig‹ seine Bearbeitung der *Grande Fantaisie* f-Moll, bei der er dem Orgelstück für eine Uhr KV 608, bekannt als Fantasie f-Moll, die beiden ersten Sätze des Klavierquartetts KV 478 (Satz 1 transponiert nach f-Moll) vorangestellt hat. Über die Premiere dieser Bearbeitung in Wien berichtete die AmZ 1814:

> »Grosse Symphonie in F moll, von W. A. Mozart, für das ganze Orchester eingerichtet von Hrn. J. v. Seyfried, erstem Kapellmeister dieses Theaters.[18]
>
> Hr. von S. sammelt sich immer neue Verdienste im Gebiete der Tonkunst durch zweckmässige Einrichtung auserlesener mozartscher Klavier-Compositionen für ganze Orchester. So unterzog sich derselbe bekanntlich schon früher dem Ge-

16 *Nachrichten. Berlin. Anf. Januars*, in: AmZ 15, Nr. 3 (20. Januar 1813), Sp. 48 f. – Es war in Konzert-Reihen üblich, jeweils ein neues Stück pro Abend zu präsentieren, welches dann in den beiden folgenden Konzerten wiederholt wurde und so dem Publikum eine Vertiefung der ersten Hörerfahrungen ermöglichte.

17 Ignaz Ritter von Seyfried an einen ungenannten Hofrat in Leipzig (vermutlich Friedrich Rochlitz), 18. Januar 1813, Brief(entwurf?), A-Wgm, hier zit. nach Jane Schatkin Hettrick, *A letter of Ignaz von Seyfried concerning the Fantasie, K. 608*, in: *Newsletter of the Mozart Society of America* 16, Nr. 1, S. 8–9; vgl. https://www.mozartsocietyofamerica.org/wp-content/uploads/newsletters/MSA-JAN-12.pdf (Stand 10. 06. 2023); zur Zuschreibung an Rochlitz als Empfänger vgl. auch Bettina von Seyfried, *Ignaz Ritter von Seyfried. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis. Aspekte der Biographie und des Werkes*, Frankfurt am Main [u. a.]: Peter Lang 1990 (Europäische Hochschulschriften 36,32), zugl. Diss., Freie Universität Berlin 1983, S. 551.

18 Gemeint ist das Theater an der Wien, in dem Seyfried auch die Premiere von Beethovens *Fidelio* leitete.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schäft, Mozarts Phantasie in C moll mit vieler Sachkenntnis, zu einer Symphonie, wie sie dann bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschien, umzugestalten.

Jene, heute zum ersten Mal aufgeführte, und in demselben Verlag[19] erschienene, sogenannte Symphonie in F moll ist zusammengesetzt aus dem ersten Satz des mozartschen Klavier-Quartetts in G moll [KV 478], übertragen in die Tonart F moll;[20] dann folgt das Andante in B dur, wie im Quartett, und das Finale besteht aus Mozarts geistreicher Fantasia fugata in F minor [KV 608], welche in mehreren Musikhandlungen für das Pianoforte zu vier Händen erschienen, und als ein wahres Meisterwerk bekannt ist.

Die ganze Symphonie ist abermals mit vieler Einsicht verarbeitet, und die Instrumente sind mit Wirkung verwendet worden; doch wurde Ref. durch den Schluss der Phantasie in den F dur-Ton mit einer langen, ausgehaltenen Note nicht befriedigt[21]; auch hätte der Hr. Uebersetzer durchaus nichts von seiner Composition vor dieser Schlussnote[22] hinzufügen sollen: denn Mozarts Geist muss allein und rein in seinen Werken wehen, wenn die Illusion und der geistige Genuss nicht gestört werden soll.«[23]

1815 berichtet die AmZ erneut über Seyfried und seine Bearbeitungen:

»Klavierauszüge von Orchesterwerken sind eine mit Recht beliebte Sache, gleichsam die Skitzen ausgeführter Gemälde. Es ist aber gegen das umgekehrte Verfahren – das Arrangiren für's Orchester von bedeutenden Werken für einzelne Instrumente – oft geeifert worden, und wol mit Recht. Doch dünkt mich, dass dies vorzüglich nur das Arrangiren nach Klavierauszügen treffen kann, aus welchen freylich viele Schönheiten des ausgeführten Accompagnements gar nicht geahnet werden können, wodurch also dem Componisten offenbar etwas Schlechteres untergeschoben wird, als er selbst geliefert hatte. […]

Einer meiner Lieblingswünsche[24] ist seit Jahren die Herausgabe der vortrefflichen Sonate zu 4 Händen in C dur, fürs Orchester arrangirt, gewesen. Da es mir aber jetzt dazu gänzlich an Zeit fehlt, so bitte ich hierdurch Hrn. v. Seyfried oder einen

19 Die Fantasien wurden – wie bereits gesagt – vom Verlag heftig beworben.

20 Hauptanliegen war die Publikation der Fantasie f-Moll KV 608, weshalb der Kopfsatz von KV 478 von g-Moll nach f-Moll transponiert werden musste. Der Mittelsatz des Klavierquartetts hingegen konnte in der ursprünglichen Tonart B-Dur verbleiben.

21 In der Tat ist es fast grotesk, wie Seyfried das wütende f-Moll-Stück mit einem pastoralen F-Dur-Akkord beendet.

22 Seyfried hat die vier Schlusstakte der Mozart'schen Vorlage durch Neukomposition auf 19 Takte gestreckt.

23 *Nachrichten. Wien, d. 6ten May*, in: AmZ 16, Nr. 21 (25. Mai 1814), Sp. 351–356, hier Sp. 353 f. (Gliederung in Absätze ergänzt).

24 Hier wird die Publikation der (nach den Fantasien c-Moll und f-Moll) dritten Seyfried-Bearbeitung herbeigeredet, deren Veröffentlichung 1823 bei André (dem ungeliebten Konkurrent von Breitkopf & Härtel) dann in der AmZ keine Erwähnung findet.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

andern kenntnisvollen Mann, der in diese Ideen eingeht, dem Publicum durch eine solche Bearbeitung einen grossen Genuss zu verschaffen. […]

Dass ich übrigens durch diesen Vorschlag der leidigen Arrangirsucht nicht das Wort reden will, hoffe ich deutlich ausgesprochen zu haben.«[25]

Auch aus Prag wird von Aufführungen von Seyfrieds Bearbeitungen berichtet:

»*Prag.* Die interessantesten Nachrichten der heurigen Concerte waren jene des Conservatoriums der Musik, welches von Jahr zu Jahr die Hoffnungen mehr erfüllet, welche die Liebhaber und Verehrer vaterländischer Kunst auf dieses Institut gründeten. Die erste diser [sic] musikalischen Akademieen wurde eröffnet mit der grossen Phantasie in C moll von Mozart, von Hrn. Kapellmeister von Seyfried fürs grosse Orchester eingerichtet. Dass der Vortrag einer Phantasie, und zwar einer solchen Klavierphantasie mit einem Orchester von mehr als 50 Personen, unter die schwierigsten Aufgaben gehört, wird wohl kein Musikkenner bezweifeln, und ohne uns hier in eine Zergliederung der Vortrefflichkeit dieser Production einzulassen, begnügen wir uns mit der Versicherung, dass diese Phantasie, nach dem Ausspruch aller ältern Kunstkenner, durchaus streng in Mozart's Geist (denn der grösste der Tonmeister spielte selbe in Prag sowohl öffentlich als mehrmals in Privatzirkeln) aufgeführt worden ist, und dem Conservatorium seinen schönsten Triumph verschafft hat. Doch müssen wir auch erwähnen, dass Hr. von Seyfried sehr glücklich in der Instrumentation dieses klassischen Werkes war, und nicht nur dem Genius ganz treu blieb, sondern auch dadurch seine Kunstkenntniss beurkundete, dass er die dem Klavier ganz eigenthümlichen Stellen mit so vieler Umsicht und so wohl berechnetem Effekt in das Orchester übertrug, dass er nichts zu wünschen übrig liess, als etwa, es möge ihm gefallen, auch die zweyte Mozart'sche Phantasie in F moll eben so zum Concertgebrauch einzurichten, da die Instrumentalmusik schon durch jene erste einen Gewinn von gediegenem Gold erhalten hat.«[26]

Letztlich verschwanden Seyfrieds vermutlich nicht nur in tiefster Devotion und Verehrung für seinen Lehrer Mozart getätigten, sondern ebenso als Legitimation eines Nachfolgeanspruchs verstehbaren Orchesterbearbeitungen mit seinem um 1830 erfolgten krankheitsbedingten Rückzug aus dem öffentlichen Musikleben Wiens. Seyfried starb 1841.

Ausgehend vom Generalregister der AmZ[27] seien abschließend noch die

25 *Bemerkungen*, wie Anm. 5, Sp. 499 f.

26 *Nachrichten. Prag*, in: AmZ 24, Nr. 25 (19. Juni 1822), Sp. 413–420, hier Sp. 413.

27 *Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung (1798–1818.)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [o. J.], S. 113 f.; vgl. https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10622996-6 (Stand 12. 06. 2023); *Fortsetzung des Registers zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung (1798–1818.). Zehn Jahrgänge von 1819 bis mit 1828*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [o. J.], S. 114 f., vgl. ebd.; *Register zu den letzten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung (31. bis 50. Jahrgang:*

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erwähnungen von Aufführungen der Seyfried'schen Orchesterbearbeitungen genannt.[28]

Thema	Nummer	Spalte
Aufführung der Orchesterbearbeitung von Mozarts c-Moll-Fantasie in Leipzig[29]	AmZ 14, Nr. 44 (28. Oktober 1812)	719–720
Aufführung der Orchesterbearbeitung von Mozarts c-Moll-Fantasie in Berlin[30]	AmZ 15, Nr. 3 (20. Januar 1813)	48–49
Aufführung mehrerer Orchesterbearbeitungen von Klavierwerken Mozarts in Wien[31]	AmZ 16, Nr. 21 (25. Mai 1814)	353–354
Aufführung der Orchesterbearbeitung von Mozarts c-Moll-Fantasie in Wien[32]	AmZ 16, Nr. 21 (25. Mai 1814)	355
Arrangements von Meisterwerken von Mozart und Beethoven	AmZ 24, Nr. 9 (27. Februar 1822)	145
Aufführung der Orchesterbearbeitung von Mozarts c-Moll-Fantasie in Prag[33]	AmZ 24, Nr. 25 (19. Juni 1822)	413
Aufführungen mehrerer Arrangements von Klavierstücken Mozarts in Wien	AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826)	63–66
Aufführung eines Arrangements von *Introduction* und *Allegro* (*Ouverture*) einer vierhändigen Klaviersonate F-Dur von Mozart[34] in Wien	AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826)	65 f.
Aufführung der Orchesterbearbeitung von Mozarts c-Moll-Fantasie in Leipzig[35]	AmZ 33, Nr. 15 (13. April 1831)	242

1829 bis 1848.). Fortsetzung und Beschluss der früheren Register über die ersten 30 Jahrgänge, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1848, S. 222, vgl. ebd.

28 Die ähnlichen Druck-Erzeugnisse von André und Simrock wurden grundsätzlich verschwiegen.

29 Vgl. *Nachrichten,* wie Anm. 15.

30 Vgl. *Nachrichten,* wie Anm. 16.

31 Vgl. *Nachrichten*, wie Anm. 23.

32 Vgl. ebd.

33 Vgl. *Nachrichten,* wie Anm. 26.

34 Vgl. *Nachrichten. Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December*, in: AmZ 28, Nr. 4 (25. Januar 1826), Sp. 62–71, hier Sp. 65; die hier genannte Bearbeitung der »vierhändigen Sonate in F« (wohl KV 497; in Transposition »in die hellere Orchestertonart E dur«) erschien nicht mehr im Druck. Auch fehlt sie im Seyfried-Werkverzeichnis, vgl. Bettina von Seyfried (Hg.), wie Anm. 17 (das einleitende Adagio von KV 497 hatte Seyfried allerdings in seine Bearbeitung der Sonate KV 521 übernommen, siehe oben).

35 Vgl. *Nachricht,* wie Anm. 1. Seyfried wird im Artikel namentlich nicht erwähnt und ist nur aus dem Generalregister der AmZ ermittelbar: »Seyfried, Ign. von, Kapellmstr. in Wien […] – Mozart's C moll-Fantasie, für Orch. bearb., in Leipzig aufgef. **33**.242«; *Register zu den letzten zwanzig Jahrgängen*, wie Anm. 27, S. 222.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Eingangs hatte ich bereits darauf hingewiesen, dass zur damaligen Zeit dringender Bedarf an ›Mozart in Moll‹ bestand – wobei man einwenden kann, dass es neben der ›großen‹ g-Moll-Sinfonie KV 550 auch noch eine ›kleine‹ KV 183 gibt. Hier nun aber trifft das Diktum zu, dass nichts so unmodern wie die Mode von gestern ist: Die Abneigung der Klassik gegenüber den Produkten des galanten Stils war grenzenlos.

Während heute die Serie der mehr oder minder regelmäßig aufgeführten Mozart'schen Sinfonien bei genau jener ›kleinen g-Moll‹ KV 183 beginnt und den vorausgehenden Sinfonien kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird – auch von den fünf Violinkonzerten der 1770er-Jahre werden allenfalls drei als ›vollwertig‹ anerkannt –,[36] begann für die ›Klassiker‹ die Welt erst um 1780: Vor allem in Wien wurde gnadenlos ignoriert, was aus alten theresianischen Tagen in die josephinische Jetztzeit hineinragte.

Bezeichnend für diese Anschauung ist die in AmZ 1, Sp. 494, publizierte Besprechung der den Markt testenden Veröffentlichung von vier Mozart-Sinfonien (neben KV 162, KV 199 und KV 202 eben auch KV 183) seitens des Hamburger Verlagshauses Günther & Böhme:

> »Mozarts Instrumentalsachen, insonderheit seine Quartetts, haben gewiß zur Allgemeinheit seines Ruhmes mehr beygetragen, als viele denken mögen. […] Bey Niemanden von unsern deutschen Komponisten der neuern Zeit, außer Haydn, läßt sich die Superiorität des musikalischen Genies so sicher aus Instrumentalarbeiten, deduziren, als aus den Mozartischen, und daher haben sie auch so vielen Werth und bestimmten Einfluss auf Gefühl und Urtheil der musikalischen Welt gehabt.
>
> Daraus folgt nun aber nicht, daß alles, was Mozart von der Art geschrieben, des Aufbewahrens werth sey, und daß man nach seinem Tode Alles durchweg sammle und herausgebe, was sich, zumal noch von seinen jüngern Jahren, herschreibt. Das ist abergläubische Verehrung gegen Reliquien […]. Allein Pflicht der Kritik ist und bleibt es demungeachtet, ohne alle Rücksicht auf Nebengründe zu verfahren, und dem Publikum ehrlich zu sagen, was es an diesen Ueberresten hat.
>
> Ohne Uebertreibung läßt sich nichts weiter von diesen Sinfonien behaupten, als daß sie, zwar nicht ohne guten Werth und Gehalt, aber doch nur gewöhnliche

36 Nachdem mit dem ›kleinen‹ D-Dur-Konzert KV 211 ein – wen wundert's – erfolgloser Testballon gestartet war, wurden Mozarts Violinkonzerte erst in der Alten Mozart-Gesamtausgabe (AMA) publiziert. Die Lösung der Rätsel um das früher so beliebte Konzert Es-Dur (KV^6 Anh.C 14.04), publiziert 1799 bei André, und um das weitaus glaubwürdigere Konzert KV 271a ist noch ausständig.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Orchestersinfonien sind, ohne hervorstechende Züge von Originalität und Neuheit, oder aber auch nur von besonderem Kunstfleiß.«[37]

*

Die hier diskutierten Orchesterbearbeitungen Mozart'scher Kammermusik halfen zu ihrer Entstehungszeit in den beiden ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts wie auch bei ihren vor Kurzem erfolgten Wiederaufführungen über den häufig beklagten Mangel von ›Mozart mit Klarinetten im Orchester‹ hinweg. Nicht verheimlicht werden kann indes, dass sie aus der Sicht der Orchester und auch der Reaktionen des Publikums nach zu beurteilen unterschiedlich erfolgreich zu nennen sind, lässt sich doch der grundsätzliche Unterschied zwischen der filigranen Schreibweise von solistisch besetzter Kammermusik einerseits und einer eher deftigen, auf plakative Wirkungen ausgerichteten Erfindung für chorisch besetzte Instrumentengruppen andererseits nicht wegdiskutieren. Es ist und bleibt dies das hörbare Manko auch der heute so beliebten Darbietung von Streichquartetten in Streichorchesterbesetzung.

Es wundert also nicht, dass die solistisch besetzte, aber doch hörbar orchestral inspirierte Gran Partita in ihrer gleichsam wiedergewonnenen ›Ur-Gestalt‹ die wohl erfolgreichste dieser Bearbeitungen ist. Der Wegfall des jeweils zweiten Trios in beiden Menuetten (und damit verbunden die Streichung je einer Menuett-Reprise) kappt die eigentlich an Überlänge leidende Urform um entscheidende Minuten, der Wegfall der beiden Bassettklarinetten hingegen wird durch die Farben der neu hinzutretenden chorisch besetzten Streicher mehr als nur wettgemacht.

Dass die bei den Breitkopf & Härtel-Editionen so überaus gesprächige AmZ Gleißners bei André erschienene Bearbeitung von KV 361 ebenso wie Stegmanns bei Simrock publizierte Bearbeitung von KV 475 / KV 457 mit Schweigen übergeht, lässt an ihrer gerne behaupteten Unparteilichkeit doch ernste Zweifel aufkommen.

37 *Quatre Simphonies pour l'Orchestre, comp. par Wolfgang Amad. Mozart. Oeuvr. 64. Hambourg chez Günther et Böhme* [Rezension], in: AmZ 1, H. 31 (1. Mai 1799), Sp. 494–496, hier Sp. 494 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rainer J. Schwob (Salzburg)

Johann Nepomuk Hummels Klavierquartett-Bearbeitungen von Mozart-Werken: Bravourstücke, Auszug oder Kammermusik?

Johann Nepomuk Hummels Arrangements von sieben Klavierkonzerten Mozarts für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier fanden sowohl in der neueren Forschung als auch in der jüngeren musikalischen Praxis Beachtung; sie faszinieren vor allem durch die reichhaltigen Verzierungen des Klavierparts, die mit Vorsicht als Beleg für die Mozart-Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts gesehen werden können.
Der Beitrag untersucht neben der Auswahl der Werke und formalen Eingriffen des Bearbeiters die Funktion der Instrumente in Hummels Satz. Wie ändert sich das originale Werk durch Hummels Arrangement? Entspricht das Ergebnis einem Klavierquartett, oder bieten die Bläser und Streicher eher eine ›magere‹ Begleitung für den in der Virtuosität gesteigerten Klavierpart? Welche Rolle kann eine solche Bearbeitung im Rahmen der Mozart-Rezeption des 19. Jahrhunderts gespielt haben, und was bedeutete es für musikalisch Interessierte, Mozarts Werke in dieser Form kennenzulernen? Anhand zahlreicher Beispiele aus dem Notentext wird ein Weg durch diese Fragen gesucht.

Johann Nepomuk Hummel's arrangements of seven of Mozart's piano concertos for flute, violin, violoncello, and piano have attracted the attention of both researchers and, more recently, performers; these arrangements are particularly fascinating due to the rich ornamentation of the piano part, which, with some caution, can be regarded as evidence of 19th-century Mozart performance practice.
In addition to the selection of works and formal interventions by the arranger, the article examines the function of the instruments in Hummel's setting. How does Hummel's arrangement change the original work? Does the result resemble a piano quartet, or do the winds and strings provide a rather ›meager‹ accompaniment for the piano part, which is increased in virtuosity? Which role could such an arrangement have played in the reception of Mozart in the 19th century, and what did it mean for music enthusiasts to discover Mozart's works in this form? Numerous examples from the musical text are used to explore these questions.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rainer J. Schwob (Salzburg)

Vorbemerkung

Ab den späten 1820er-Jahren publizierte Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) eine Reihe von Arrangements für Klavier mit Flöte, Violine und Violoncello, unter anderem zumindest drei Londoner Sinfonien von Joseph Haydn,[1] Sinfonien und andere Werke von Ludwig van Beethoven,[2] fünf Sinfonien W. A. Mozarts[3] und sieben von dessen Klavierkonzerten[4]. Offenbar wollte Hummel weitere fünf Klavierkonzerte adaptieren, denn das originale Titelblatt nennt ausdrücklich »Mozart's Twelve Grand Concertos« bzw. »Douze Grands Concertos de W. A. Mozart«.[5]

Schon die Tatsache, dass Hummel Mozart und Beethoven bearbeitet hat, aber auch die konkrete Auswahl aus deren Sinfonien und Klavierkonzerten,

1 Belegt z. B. in D-Dl Mus.3356.N.502 (Hob. I:100), Mus.3356.N.503 (Hob. I:102), Mus.3356.N.504 (Hob. I:103).

2 Unter dem Namen J. N. Hummel bzw. in der Reihe *Sinfonies de Louis van Beethoven arrangées pour Piano avec accompagnement de Violon, Flûte et Violoncelle par J. N. Hummel* erschienen zumindest die erste bis siebte und die neunte Sinfonie Beethovens; letztere ist aber offenbar eine Bearbeitung durch Friedrich Kalkbrenner und Heinrich Esser, vgl. https://opac.rism.info/search?id=1001185166 (Stand 15. 09. 2023). Außerdem bearbeitete Hummel für die gleiche Besetzung beispielsweise Beethovens Septett op. 20. Vgl. u. a. die Bibliothekskataloge der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (A-Wn), https://search.onb.ac.at/, der Bayerischen Staatsbibliothek München (D-Mbs), https://opacplus.bsb-muenchen.de/ (Digitalisate: Münchner DigitalisierungsZentrum MDZ, https://www.digitale-sammlungen.de), der Staatsbibliothek zu Berlin (D-B), https://stabikat.de, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (D-Dl), https://www.slub-dresden.de/, und der Bibliothèque nationale de France (F-Pn), https://catalogue.bnf.fr/ (alle: Stand 15. 09. 2023).

3 KV 385, KV 425, KV 504, KV 543, KV 550, KV 551; Neuausgaben: Uwe Grodd (Hg.), Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), *Mozart's Six Grand Symphonies Arranged for Pianoforte, Flute, Violin and Violoncello,* 6 Bde., Partitur und Stimmen, Wellington, New Zealand [später Hong Kong]: Artaria Editions, 2015 (AE 546 bis 551) [alle sechs]; Mark Kroll (Hg.), Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), *Mozart's Haffner and Linz Symphonies. Arranged for Pianoforte, Flute, Violin, and Violoncello*, Madison, WI: A-R Editions 2000 (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries 29) [nur KV 385 und KV 425].

4 Es sind die Klavierkonzerte in d-Moll KV 466, in C-Dur KV 503, in Es-Dur KV 365, in c-Moll KV 491, in D-Dur KV 537, in Es-Dur KV 482 und in B-Dur KV 456 (in dieser Reihenfolge), siehe das Verzeichnis verwendeter Notenausgaben. Interessanterweise werden Hummels in der Musikforschung und -praxis wohlbekannten Bearbeitungen im Werke-Verzeichnis des Hummel-Artikels in der *MGG online* nicht erwähnt, vgl. Christoph Hust, Art. *Hummel, Johann Nepomuk*, in: *MGG Online* 2018 [minor revision], https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47844 (Stand 14. 11. 2022).

5 Erst einige wesentlich später (vermutlich in den 1880er-Jahren) erschienene Titelausgaben reduzieren den Reihentitel auf *Sept Grands Concertos,* siehe das Verzeichnis verwendeter Notenausgaben. Welche fünf Konzerte Hummel noch bearbeiten wollte, bleibt unklar; man könnte spekulieren, dass es sich um die Konzerte in A-Dur KV 488, in C-Dur KV 467, in D-Dur KV 537, in B-Dur KV 595 und in F-Dur KV 459 handelt.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die er traf, sind rezeptionshistorisch von Interesse: Damit trug er zur Kanonisierung der Instrumentalmusik dieser Wiener Meister, die bereits gelegentlich als ›klassisch‹ angesprochen wurden,[6] bei. In Rezensionen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Leipzig) ist in dieser Zeit häufig Bedauern darüber zu lesen, dass Mozarts Klavierkonzerte im Konzertsaal nicht mehr gespielt würden; deswegen werden Hummels Unternehmung[7] ebenso wie eine Bearbeitung von Friedrich Kalkbrenner (1785–1849)[8] oder vierhändige Auszüge[9] entschieden gelobt und unterstützt.

Die hier unter die Lupe genommenen Klavierkonzert-Bearbeitungen untersuchte David Grayson bereits vor etwa 30 Jahren in seinem Beitrag »*Whose Authenticity? Ornaments by Hummel and Cramer for Mozart's Piano Concertos*«.[10] Grayson berücksichtigt hier auch das vergleichbare Bearbeitungs-Projekt Johann Baptist Cramers (1771–1858), dessen Publikation 1825, also zwei Jahre vor Hummel, begann.[11] Nach einer Sichtung und

6 So werden schon 1813 in einer Abonnements-Anzeige des Schuppanzigh-Quartetts die »klassischen Produkte unseres Haydn, Mozart, und Beethoven« erwähnt, vgl. *Abonnements-Anzeige*, in: *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* 1, Nr. 43 (27. 10. 1813), Sp. 669–670, hier Sp. 669.

7 Vgl. [Anon.], *No. 1. En Ré mineur (D moll) des douze grands Concerts de W. A. Mozart, arrangés pour Piano seul, ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel* […], in: AmZ 31, Nr. 5 (04. 02. 1829), Sp. 87; [Anon.], *No. 3 en Mi b moll. Oeuvre 83 des douze Grands Concerts de W. A. Mozart, arrangés pour Piano seul, ou avec accomp. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel,* in: AmZ 34, Nr. 15 (11. 04. 1832), Sp. 256; [Anon.], *No. 4 en Ut mineur. Oeuvre 82 des douze Grands Concerts de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul, ou avec accompagnements de Flûte, Violon et Violoncelle avec cadences et Ornements composés par le célèbre J. N. Hummel* […], in: AmZ 34, Nr. 30 (25. 07. 1832), Sp. 503; [Anon.], *J. N. Hummel: Douze grands Concertos de W. A. Mozart, arrangés pour le Piano seul, ou avec Accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle, avec Cadences et Ornaments par la célèbre etc. No. 7* […], in: AmZ 44, Nr. 12 (23. 03. 1842), Sp. 251 f.

8 Vgl. G.[ottfried] W.[ilhelm] Fink, *Grand Concerto* (posthume) *en UT majeur* (C dur) *pour le Pianoforte, avec accomp. d'Orchestre (ad libitum) composé par W. A. Mozart, arrangé pour les Piano's à 6 Octaves avec un Point d'Orgue et exécuté à Paris au Concert de Conservatoire Royal de Musique par F. Kalkbrenner* […], in: AmZ 31, Nr. 33 (19. 08. 1829), Sp. 541–545.

9 Vgl. [Anon.], *Recensionen. Concerto de W. A. Mozart No. VIII pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, arrangé à IV mains – – par J. P. Schmidt* […], in: AmZ 32, Nr. 49 (08. 12. 1830), Sp. 792–795.

10 Vgl. David Grayson, *Whose Authenticity? Ornaments by Hummel and Cramer for Mozart's Piano Concertos*, in: Neal Zaslaw (Hg.), *Mozart's Piano Concertos. Text, Context, Interpretation*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press 1996, S. 373–391.

11 Auf die – außerhalb des Vereinigten Königreichs kaum verfügbaren und als Digitalisate noch nicht vorliegenden – Bearbeitungen von Mozarts Klavierkonzerten KV 459, KV 450, KV 467, KV 482, KV 466 und KV 491 durch Johann Baptist Cramer geht dieser Beitrag nicht ein.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Datierung der Quellen[12] und der historischen Verortung der Bearbeitungen konzentriert sich Grayson auf die Verzierungen, die Hummel und Cramer in der Klavierstimme vornahmen, und dabei insbesondere auf den langsamen Satz des c-Moll-Klavierkonzerts KV 491. Eben diese virtuosen Veränderungen sind offenkundig das auffälligste Element der genannten Bearbeitungen, das zugleich die meiste Kritik hervorruft. Auch die meisten anderen Erwähnungen der Hummel-Bearbeitungen[13] beziehen sich ausdrücklich auf die Ornamente und die von Hummel eingefügten Kadenzen.

In der Frage, ob Hummels Auszierungen Mozart-typisch sind, herrscht in der Musikforschung eine eher skeptische Haltung vor.[14] In jüngerer Zeit vertrat Leonardo Miucci vehement die Meinung, dass diese Verzierungen eine authentische Aufführungspraxis für Mozarts Konzerte darstellen;[15] er arbeitet zugleich an der kritischen Edition dieser Klavierkonzert-Bearbeitungen in Partiturnotation mit Stimmen, fünf Konzerte sind bereits erschienen.[16]

Hier soll der Blick auch auf andere Aspekte der Bearbeitungen gerichtet werden. Vorausschicken möchte ich, dass ich mich (vor allem bei der Wahl der Beispiele) exemplarisch auf die Untersuchung einzelner Sätze beschränkt habe. Außerdem bezieht sich die Untersuchung nur auf die gedruckten Fassungen; die Manuskripte, die in der British Library liegen,[17] habe ich noch nicht eingesehen.

---

12 Vgl. Grayson (Anm. 10), insbes. S. 387, Anm. 2.

13 Einige Erwähnungen von Hummels Bearbeitungen im Kontext von Mozart-Aufführungspraxis: Hans Engel, *Probleme der Aufführungspraxis*, in: MJb 1955 (1956), S. 56–65, hier S. 59; ders., *Interpretation und Aufführungspraxis*, in: MJb 1968–1970 (1970), S. 7–19, hier S. 9; Robert Münster, *Authentische Tempi zu den sechs letzten Sinfonien W. A. Mozarts?*, in: MJb 1962/63 (1964), S. 185–199; Max Rudolf, *Ein Beitrag zur Geschichte der Temponahme bei Mozart*, in: MJb 1976/77 (1978), S. 204–224, hier S. 220; Joel Sachs, *Authentic English and French Editions of J. N. Hummel,* in: *Journal of the American Musicological Society* 25, No. 2 (Summer 1972), S. 203–229; George Barth, *Mozart Performance in the 19th Century,* in: *Early Music* 19, No. 4 (Nov. 1991): *Performing Mozart's Music I*, S. 538–555.

14 Vgl. Gerhard Bachleitner, *Mozart-Metamorphosen. Zu Johann Nepomuk Hummels Bearbeitungen Mozartscher Klavierkonzerte*, in: *Acta Mozartiana* 44, Nr. 1–2 (Juni 1997), S. 17–28, hier. S. 18.

15 Vgl. Leonardo Miucci, *Mozart after Mozart. Editorial lessons in the process of publishing J. N. Hummel's arrangements of Mozart's piano concertos,* in: *Music + Practice*, Vol. 2 (2015), https://doi.org/10.32063/0202 (Stand 13. 11. 2022).

16 Miucci [Hg.] KV 456 arr. Hummel 2014; Mastroprimiano/Miucci [Hg.] KV 466 arr. Hummel 2013; Miucci [Hg.] KV 491 arr. Hummel 2017; Miucci [Hg.] KV 503 arr. Hummel 2015; Miucci [Hg.] KV 537 arr. Hummel 2021; siehe das Verzeichnis verwendeter Notenausgaben. Von diesen Editionen wurde für den vorliegenden Beitrag KV 491 eingesehen.

17 GB-Lbl, sechs Konzerte mit dem Regest »Volume III of a collection of arrangements by Johann Nepomuk Hummel (c 1825–c 1836)«, Signatur Add MS 32234; außerdem ein Konzert unter den Signaturen Add MS 32227 und Add MS 32222 (laut Grayson 1996) bzw. Add MS

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Besetzung in Originalwerken und Bearbeitungen der Zeit

Die von Hummel in allen genannten Bearbeitungen gewählte Besetzung ist ein Klavier mit Begleitung von Flöte, Violine und Violoncello. Dabei ist »avec accompagnement de«, wie es am französischen Titelblatt steht, durchaus wörtlich zu verstehen: Die Instrumente sind nicht gleichberechtigt, der Klavierpart ist ungleich wichtiger, er pausiert nie und enthält gleich einem Klavierauszug alles Wesentliche. Er wurde auch alleine gehandelt: Zumindest auf einem französischen Titelblatt steht »arrangés [sic] pour piano seul ou avec accompagnement de Flute, Violon et Violoncelle«, und es gibt Preise mit und ohne die Begleitstimmen; auf manchen Umschlagblättern von Titelauflagen ist nur »pour Piano seul« angegeben (siehe die Titelauflagen im Anhang: »Verwendete historische Notenausgaben«).

Schon damit unterscheiden sich diese Bearbeitungen fundamental von Mozarts Klaviertrios und Klavierquartetten. Bei einer Aufführung beispielsweise des ersten Satzes von Mozarts Klavierquartett in g-Moll KV 478 nur mit Klavier würden schon in der ersten Minute lange, unmotivierte Generalpausen in T. 9, T. 17–18 und T. 21–22 den Musikgenuss stören. Andererseits ist bei Mozarts frühen Sonaten für Klavier und Violine (KV 6–9 und KV 26–31) letztere meist auch nur ein weglassbares Begleitinstrument.

Hummels Konzept des alleine aufführbaren Klavierparts mit kammermusikalischer Untermalung mag in den späten 1820er-Jahren naheliegend gewesen sein, doch traf ein anderer Bearbeiter etwa gleichzeitig die gegenteilige Entscheidung: Johann Heinrich Clasings (1779–1829) um 1827[18] bei C. F. Peters in Leipzig erschienene *Collection des Concertos pour le Pianoforte de W. A. Mozart*[19] für Septett-Besetzung (neben dem Klavier Flöte, 2 Violinen, 2 Violen, Cello und Kontrabass ad libitum) übernimmt Mozarts ›col basso‹-geführte linke Hand und lässt in den Tutti die rechte Hand pausieren;

32179 und Add MS 32180 (laut aktuellem Bibliothekskatalog, allerdings mit Widersprüchen).

18 Die Datierung von Clasings Bearbeitung erfolgt anhand der frühesten bislang gefundenen Anzeige in einer Zeitschrift in *Der Anzeiger. Ein Tagblatt* […] 74 (1827), Bd. 2, Nr. 354 (30. 12. 1827), Sp. 4093; vgl. Haberkamp Gertraut Haberkamp, *Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften*, Teil 7, in: Manfred Hermann Schmid (Hg.), *Mozart Studien* 10, Tutzing: Schneider 2001, S. 231–280, hier S. 269. Die AmZ zeigte die Bearbeitung erst im Intelligenz-Blatt vom 01. 01. 1828, Sp. 1, an.

19 Vgl. KV 466 arr. Clasing ›No. 1‹; KV 482 arr. Clasing ›No. 2‹; KV 450 oder KV 503 arr. Clasing ›No. 3‹?; KV 491 arr. Clasing ›No. 4‹.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dieses Arrangement ist ohne das Begleitensemble ebenso wenig aufführbar wie das Originalwerk.[20]

Klanglich bietet Hummels favorisierte Besetzung gegenüber einem Klavierquartett mit Streichern und Klavier eine unverkennbare Holzbläser-Klangfarbe. Verglichen mit der üblichen Klavierquartett-Besetzung mit Violine und Viola liegt die Kombination von Flöte und Violine wesentlich höher; die für Haydn und Mozart wesentliche Mittellage fehlt in den Begleitinstrumenten und kann nur vom Klavier selber bestritten werden. Anders als in seinem Klavierquintett in Es-Dur op. 87, in dem er dem Klavierquartett mit Streichern einen Kontrabass hinzufügt, überlässt Hummel die tiefsten Lagen dem Tasteninstrument allein, das er in diesem Bereich kräftig und akkordisch einsetzt. Auch nach oben nützt Hummel den Tonumfang seines verglichen mit Mozarts Zeit erweiterten[21] Instruments.[22] Eine orchestrale Klangwirkung entsteht bei dieser Besetzung nicht, doch scheint der kammermusikalische ›Sound‹ den meisten Klavierkonzerten Mozarts angemessen zu sein.

In der Hausmusik muss man sich mit der Besetzung abfinden, die man zusammenstellen kann: Obwohl am Titelblatt nicht erwähnt, könnte man diese Bearbeitungen wohl auch mit zwei Violinen aufführen; eine alternative Besetzung mit Violine statt Flöte oder umgekehrt ist bei vielen Werken dieser Zeit vorgesehen, auch in Hummels eigener Kammermusik.[23] Das Cello könnte man nötigenfalls weglassen, es hat mehr eine klangliche als eine

20 Die Klavierkonzert-Bearbeitungen von Clasing sind schlechter überliefert als die von Hummel; ein vollständiges Exemplar von KV 491 ist an D-Cl erhalten (vgl. KV 491 arr. Clasing ›No. 4‹), während ein Exemplar an D-Mbs nur die Klavierstimme von zwei Konzerten in einem Band enthält (vgl. KV 466 arr. Clasing ›No. 1‹, KV 482 arr. Clasing ›No. 2‹). Die im Band der D-Mbs ebenfalls enthaltene Klavierstimme zu KV 503 gehört eher nicht zu Clasings Bearbeitung, denn ›No. 3‹ ist KV 450, vgl. KV^6 Anh. B zu KV 450. Der RISM-Katalog weist einige weitere Exemplare von Clasings Bearbeitungen, beispielsweise in A-Wgm und D-OLl, nach.

21 Auf dem Titelblatt der englischen Ausgabe von Hummels Bearbeitung von KV 491 ist angegeben: »NB. These Concertos are Arranged for the Piano Forte from C to C«, vgl. KV 456 arr. Hummel ›No. 7‹.

22 Beispiele: In KV 503, 1. Satz, T. 126 beginnt Mozart die absteigende Passage des Soloklaviers mit *e‴*, Hummel mit *c⁗*. Die gleiche Note erreicht die Bearbeitung in T. 142. In T. 203 entnimmt Hummel das g‴ der Flötenstimme des exzerpierten Orchesterparts. Auch den oktavierten Triller *h‴*/*a‴* in T. 213 hätte man auf Mozarts Wiener Hammerklavier nicht ausführen können, dessen Ambitus von *‚F* bis *f‴* reichte, vgl. Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1995, S. 48.

23 Vgl. Christoph Hust, Art. *Hummel, Johann Nepomuk*, 2018, in: MGG Online, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47844 (Stand 06. 09. 2024), Werke, C.III. Kammermusik.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Stimmführungs-Funktion. Andererseits könnte man einen Kontrabass colla parte mit dem Cello mitspielen lassen, das Ergebnis wäre für den heimischen Salon etwas basslastig. Bei der häuslichen Aufführung dieser Werke muss die Pianistin*der Pianist wohl üben, während die Partien der anderen Instrumente weitgehend mit Blattspielkenntnissen zu bewerkstelligen sind.

Eine derart umfassende Sammlung von Bearbeitungen wurde schwerlich ohne handfeste kommerzielle Aussichten angefertigt und aufgelegt.[24] Interessanterweise veröffentlichte Hummel sie nicht bei seinen üblichen Verlegern C. F. Peters und Tobias Haslinger, sondern bei Schott's Söhnen, die mit Standorten in Mainz, London, Paris, Antwerpen und Brüssel über ein ansehnliches Netzwerk verfügten. An diesen Orten kamen Hummels Mozart-Bearbeitungen nahezu gleichzeitig heraus, mit englischen Titelblättern in London und französischen im Rest Europas.[25]

Es stellt sich die Frage, ob die hier gewählte Besetzungsvariante des Klavierquartetts typisch für die Entstehungszeit oder eher für Hummel ist. In RISM[26] gibt es für diese Besetzung (wenn man die verschiedenen Reihenfolgen zusammenzählt und kleinere Alternativen weglässt) 82 Einträge. Allerdings ist RISM bei Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts nicht sehr umfassend; beispielsweise fehlen hier Johann Baptist Cramers Mozart-Bearbeitungen für die gleiche Besetzung, die auch Hummel gewählt hat, und auch von Hummels gut belegten Bearbeitungen sind nur wenige Exemplare verzeichnet.

Kombiniert man die RISM-Suche nach der Besetzung Flöte, Violine, Cello und Klavier mit den vordefinierten Epochen (Vierteljahrhunderten), erhält man die meisten Treffer für die Zeit von 1850 bis 1874 und für nach 1875, das heißt nach Hummels Tod (1837). Die anhaltende oder sogar wachsende Beliebtheit dieser Besetzung könnte auch erklären, warum Hummels Klavierkonzert-Bearbeitungen in den 1870er- und 1880er-Jahren als Titelauflage (mit neuem Titelkupfer und unverändertem Notenstich) nochmals aufgelegt

24 Hust, wie Anm. 23, verweist zum Abschluss seines MGG-Online-Artikels über Hummel daraufhin, dass dessen »untrüglicher geschäftlicher Spürsinn […] ihm zu ansehnlichem Wohlstand« verhalf.

25 Zwei Exemplare in D-Mbs, die aus dem Verlagsarchiv von Schott stammen, enthalten am Umschlagblatt handschriftliche Notizen, die offenbar vom Londoner Geschäftsträger des Verlags stammen und die Herausgabe koordinieren sollen: KV 456 arr. Hummel um 1831: »Den Herren B. Schott's Söhnen Kunst- und Musikhändlern zu Mainz am Rhein zur gleichzeitigen gemeinschaftlichen Herausgabe am ersten October 1840. JR [?] Schultz London.« KV 491 arr. Hummel um 1831: »Herrn B. Schott's Sohnen [sic] zu Mainz Herauszugeben den 6ten July 1831.«

26 *RISM Catalog*, https://opac.rism.info/ (Stand 17. 02. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wurden. Zu diesem Zeitpunkt waren vierhändige Bearbeitungen bereits zur Standard-Besetzung für reduzierte Orchestermusik geworden; bei Mozart wurde sie mit den von Hugo Ulrich (1827–1872) eingerichteten *Clavier-Concerte*[n] *für das Pianoforte zu vier Händen*[27] eingeläutet.

Hummels Instrumentierung

Neben dem virtuos angereicherten Solopart spielt das Klavier einen nahezu kompletten Klavierauszug des Orchesters (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 56, in Beispiel 2). Das Begleit-Ensemble erfüllt je nach Stelle verschiedene Zwecke: Es unterstützt das Klavier colla parte, ergänzt im Klaviersatz nicht berücksichtigte Nebenstimmen (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 19–25, Flöte, in Beispiel 1) oder ersetzt den Horn-Klang durch lange Noten (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 106–109, in Beispiel 3). Der Part des Cellos ist über weite Strecken simpel gehalten und umfasst meist unterstreichende Basstöne aus Celli/Bassi der Vorlage. An einigen Stellen spielt es auch den Bratschenpart (z. B. KV 491, 1. Satz, T. 74–80) oder übernimmt das (2.) Fagott (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 54–66, teilweise in Beispiel 2).

Flöte und Violine werden in der Bearbeitung vielfältiger eingesetzt: Nur selten substituieren sie tatsächlich die Flöte bzw. hohe Holzbläser und die 1. Violinen bzw. hohen Streicher der Originalpartitur. Häufiger übernimmt die Flöte die 1. und die Violine die 2. Geige (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 130–135), Flöte und Violine übernehmen die beiden Oboen der Vorlage (Beispiele: KV 466, 2. Satz, T. 66; KV 503, 1. Satz, T. 126) oder den ›Pedal-Effekt‹ der Hörner (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 26–28, teilweise in Beispiel 1). An mehreren Stellen ist der Violin-Part zweistimmig polyphon (z. B. KV 466, 2. Satz, T. 25–29, teilweise in Beispiel 5) oder dreistimmig akkordisch (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 45–48) gesetzt; obgleich sie keinen ›Virtuosen‹ voraussetzen, konnten diese Stellen für die wackeren Hausmusiker*innen beim Vom-Blatt-Spiel vermutlich eine Herausforderung darstellen.

Hummel geht selten schematisch vor und liefert mancherorts eher eine Nachkomposition als ein Arrangement; dem kammermusikalisch erfahre-

27 Dazu erschienen mehrere zumeist lobende Anzeigen und Rezensionen, u. a. [Anon.], *W. A. Mozart, Clavier-Concerte für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von Hugo Ullrich* [sic; Ulrich]. *Breslau bei F. E. C. Leuckart*, in: *Neue Berliner Musikzeitung* 13 (1859), S. 236; vgl. auch Gertraut Haberkamp, *Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften Teil 16*, in: Manfred Hermann Schmid (Hg.), *Mozart Studien* 19, Tutzing: Schneider 2010, S. 299–372, hier S. 360.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen Komponisten gelingt es, trotz simpler Faktur der Begleitstimmen mit einfachen Mitteln (z. B. Veränderungen in der Oktavlage) eine gewisse Vielfalt zu erreichen. Doch geht er nicht so weit, eine hörbare Begleitung hinzuzudichten: Wenn in der Vorlage das Klavier alleine spielt, dann tut es das auch in der Bearbeitung (z. B. KV 466, 2. Satz, T. 17–24, teilweise in Beispiel 5; ebd., T. 180 f.).

Der autonome Klavierpart verhindert den konzerttypischen Wechsel zwischen Tutti und Solo und widerspricht dem Dialog des Fortepianos mit den Instrumentengruppen als wesentlichem Prinzip Mozart'scher Klavierkonzerte: Ein Zwiegespräch ist in diesen Bearbeitungen nicht mehr vorgesehen. Ansonsten wird die musikalische Substanz auf kreative Weise bewahrt und wiedergegeben.

Hummels Quellen; offenkundige und vermutete Stichfehler

Die Leistung von Hummels freier Neuinstrumentierung – einschließlich möglicher ›Fehlleistungen‹ in Form fehlender Takte oder falscher Noten – sollte vor dem Hintergrund gesehen werden, dass ihm keine gedruckte Partitur zur Verfügung gestanden haben kann; die zwei damals verfügbaren Druckausgaben[28] umfassten, wie um 1800 üblich und für Aufführungen ausreichend, nur die Stimmen. Sofern Hummel nicht Zugriff auf Mozarts autographe Partitur[29] oder eine Abschrift davon hatte, konnte er folglich als Quellen für seine Bearbeitung in den gedruckten Stimmen blättern, diese spartieren, eine andere Bearbeitung zum Ausgangspunkt machen oder sich auf sein Gedächtnis des Höreindrucks eigener bzw. fremder Aufführungen verlassen.

---

28 Vgl. W. A. Mozart, *Oeuvres/Oeuvres complettes,* [3. Abteilung:] Concert[s] pour le Pianoforte, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1800–1805], 20 Hefte [KV 467, KV 488, KV 459, KV 450, KV 415, KV 482, KV 491, KV 466, KV 453, KV 456, KV 413, KV 451, KV 449, KV 595, KV 503, KV 365, KV 238, KV 271, KV 537]; W. A. Mozart, *No. 1/2/3/4/5/6 des Six grands concertos pour le Piano-Forté* […] *Oeuvre 82* [für alle sechs Konzerte], *Edition faite d'après le manuscrit original de l'auteur*, Offenbach a. M.: Johann [Anton] André [ab 1800] [beinhaltet KV 503, KV 595, KV 491, KV 482, KV 488, KV 467].

29 London, Royal College of Music, RCM MS 402; Provenienz: Constanze Mozart; ab 1800 Johann Anton André, Offenbach; Johann Baptist Streicher, Wien; Otto Goldschmidt, London [?]; Sir George Donaldson; vgl. Colin Lawson, *Geleitwort*, in: Wolfgang Amadeus Mozart, *Klavierkonzert C-moll KV 491, Autograph, Royal College of Music, London*, Kommentar von Robert D. Levin, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2014 (Documenta Musicologica 2, 48), S. 20.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die gedruckten Ausgaben beinhalten einige offenkundige oder wahrscheinliche Fehler.[30] Gleichwohl diese Stellen auf mangelnde Sorgfalt beim Verlagslektorat hinweisen, sollte bedacht werden, dass noch keine kritischen Ausgaben zum Vergleich zur Verfügung standen.

Eingriffe in die Form

Obwohl die Struktur der Vorlagen meistens bewahrt wird, gibt es gelegentlich Eingriffe. Beispielsweise kürzt Hummel im ersten Satz des c-Moll-Konzerts KV 491 nach seiner Kadenz (Hummel: nach T. 485, NMA: nach T. 486), die mit 94 Takten um Größenordnungen länger als das bei Mozart Übliche ist, das Orchesternachspiel um seine ersten 14 Takte (NMA: T. 487–500), so dass es nur noch etwas mehr als halb so lang ist wie in der Vorlage.[31] Grund für den Unterschied von einem Takt in der Taktzählung vor der Kadenz ist übrigens, dass Hummel die Takte 435–439 auf vier Takte zusammenzieht, indem er in Klavier und Cello im Wesentlichen T. 435 auslässt sowie Flöte und Violine in T. 436–439 neu setzt; als Ursache kommt auch ein Versehen beim Exzerpieren in Frage.

Auch an einigen weiteren Stellen wie in den Kopfsätzen von KV 466 und KV 537 oder im langsamen Satz von KV 491 (z. B. KV 491, 2. Satz, T. 19 f.) strafft Hummel den Notentext um einige Takte, wobei er beispielsweise eine ihm nicht so wichtig scheinende Bestätigung oder Wiederholung eliminiert.[32] Im als Rondo gestalteten 3. Satz von KV 537 eliminiert Hummel das ganze erste Orchestertutti (T. 8–15), das im Auszug eine fast wörtliche Wiederholung des einleitenden Solos darstellen würde. Solche wiederholten

30 Zum Beispiel KV 503, 1. Satz, T. 7, Vl., e′ statt *f′*; ebd., T. 81, Fl., letzte zwei Achtel eine Hilfslinie zu hoch; ebd., T. 109, 4. Sechzehntel *f‴* statt *d‴*. Um zu entscheiden, ob diese Fehler auf den Stecher oder auf Hummels Vorlagen zurückgehen, ist Einsicht in die Autographe (siehe Anm. 17) erforderlich, was im Rahmen der Vorbereitung dieses Beitrags nicht möglich war.

31 Die hier vorliegende Redundanz mag Hummel gestört haben: Im Mozart-Autograph befindet sich ungefähr an dieser Stelle (nach T. 491) ein ›segno‹ in Form eines stilisierten Gesichts, durch das ein Stück der Orchester-Exposition (T. 82–98) hier eingefügt wird; vgl. Robert D. Levin, *Kommentar/Einzelstellen-Kommentar*, in: Mozart, KV 491, *Autograph,* wie Anm. 29, S. 23 und S. 30 (zu fol. 17 r, T. 491). In den zwei damals vorliegenden Druckausgaben (siehe Anm. 28) ist der Querverweis korrekt aufgelöst.

32 Vgl. Leonardo Miucci, *I concerti per fortepiano e orchestra di W. A. Mozart: le trascrizioni di J. N. Hummel,* in: *Rivista italiana di musicologia* / Società Italiana di Musicologia, Firenze: Olschki, 43/45, 2008/2010, vgl. https://www.jstor.org/stable/24326174 (Stand 11. 11. 2022), S. 81–128, hier S. 102 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Tutti sind in einer auf das Soloinstrument fokussierten kammermusikalischen Bearbeitung an sich verzichtbar, verfälschen aber das originale Konzert, das man zugleich mit der Bearbeitung spielt und hört.

Änderungen in der Dynamik

Für Hummels häufige Eingriffe in die Dynamik sind verschiedene Motivationen denkbar: ›Verfeinerungen‹ bzw. Präzisierungen gegenüber dem Original, Modernisierungen infolge eines Stilwandels bzw. neuen Instrumentariums sowie durch die Bearbeitung notwendig gewordene Eingriffe. Nachdem er zu Beginn des Kopfsatzes von KV 503 noch mit den von Mozart übernommenen Angaben *Piano* und *Forte* ausgekommen ist, ›verfeinert‹ Hummel nach dem Solo-Einsatz die originale Dynamik zunehmend mit Crescendi und Decrescendi (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 105–108, teilweise in Beispiel 3).[33] Anders als Mozart neigt Hummel dazu, bereits geltende Dynamikvorgaben als Bestätigung zu wiederholen (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 56 und T. 59, in Beispiel 2).

Das bei Mozart nicht zu findende *Fortissimo* in T. 112, das der Bearbeiter nach einem hinzukomponierten Eingang im *Forte* nur in der Solostimme anbringt, ist ein Ausbruch aus der original notierten Dynamik und ein Hinweis darauf, dass Hummel die Dynamik nach ›Bauchgefühl‹ notiert (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 112, in Beispiel 3). Doch entspricht das *Fortissimo* dem in den meisten Solokonzerten Mozarts anwendbaren Prinzip, vor den Ritornellen ein Crescendo anzubringen.[34] Gelegentlich verwendet Hummel weitere Vortragsbezeichnungen wie *dolce* (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 78, Flöte) oder *delicatamente* (z. B. KV 466, 2. Satz, T. 50, in Beispiel 6) und setzt gezielt Sforzati ein (z. B. ebd., T. 56 f.).

---

33 An vielen vergleichbaren Stellen wird man (De-)Crescendi in Aufführungen auch in den Original-Konzerten anwenden; offenbar hat Mozart den (für den Eigenbedarf oder Schülerinnen gedachten) Solopart der Klavierkonzerte weniger genau bezeichnet als beispielsweise die Partituren der späten Sinfonien. Zu Dynamikänderungen in Mozarts Orchesterwerken vgl. Manfred Hermann Schmid, *Mozarts Crescendo-Angaben und ihre Funktion, Teil 2,1: Instrumentalmusik: Orchestermusik*, in: ders. (Hg.), *Mozart Studien* 23, Wien: Hollitzer 2015, S. 245–306; vgl. auch die Zusammenfassung in ders., *Mozarts Crescendo-Angaben und ihre Funktion, Teil 2,2 (Ende): Instrumentalmusik: Kammermusik,* in: ders. (Hg.), *Mozart Studien* 24, Wien: Hollitzer 2016, S. 299–369.

34 Schmid nennt dieses Phänomen ›Ritornellcrescendo‹, vgl. ders., *Mozarts Crescendo-Angaben, Teil 2,1,* wie Anm. 33, S. 279–283.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Änderungen in der Artikulation und Phrasierung

Hummel folgt zunächst den Phrasierungszeichen und -bögen Mozarts, die er in ähnlicher Form ergänzt; doch verwendet er gelegentlich auch längere Bögen, die man bereits als Phrasierungsbögen einstufen kann (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 166–169).

Dem seit vielen Jahrzehnten bestehenden Diskurs über Punkt, Strich und Keil bei Mozart[35] fügen Hummels Ausgaben der Klavierkonzerte Nahrung hinzu: Im Stich sind Punkt und Keil klar unterscheidbar, doch scheint es kein verlässliches System zu geben, wann das eine und wann das andere verwendet wird; gelegentlich steht dem Staccato-Punkt in einer Stimme ein Keil in einer anderen gegenüber (z. B. KV 503, 1. Satz, ebd., T. 33, T. 63 und T. 65–68). Solche Inkonsequenzen trotz prinzipieller Differenzierung hat Hummel mit seinem Mentor Mozart gemein.[36]

Änderungen bei einzelnen Noten und Akkorden

Gelegentlich vervollständigt Hummel Akkorde gegenüber der Vorlage oder füllt Terzen auf (z. B. KV 466, 2. Satz, T. 29 f.: die Unterterzen in der mittleren Lage sind original, die von der rechten Hand gespielten sind ergänzt). Doch warum füllt Hummel am Anfang des Kopfsatzes von KV 503 in der linken Hand des Klaviers den C-Dur-Akkord in der großen Oktav und acht Takte später den G-Dur-Akkord sogar in der Kontra- und Großen Oktav auf (z. B. KV 503, 1. Satz, T. 1 und 9)? Mozart vervollständigt den Dreiklang hier wie an anderen Stellen erst in der eingestrichenen Oktav; volle Akkorde in tiefsten Lagen sind in seiner Zeit noch untypisch. Auch bei Hummels Klavieren kann man die einzelnen Akkordtöne in der großen Oktav schwerlich heraushören: Hummel nützt den ›Rauschen‹-Effekt offenbar, um den Rhythmus zu

35 Vgl. z. B. Paul Mies, *Die Artikulationszeichen Strich und Punkt bei Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *Die* Musikforschung 11 (1958), H. 4, S. 428–455, vgl. https://www.jstor.org/stable/41113896 (Stand 18. 11. 2022).

36 »Ein entscheidendes Manko, an dem bis heute jede Ausgabe Mozartscher Werke hinsichtlich Punkt und Strich krankt, ist das Fehlen einer überzeugenden methodischen Basis im Umgang mit der enttäuschend geringen Aufmerksamkeit, die der Urheber seiner prinzipiell so subtilen Notierungskunst im Artikulatorischen geschenkt hat.« Wolf-Dieter Seiffert, *Punkt und Strich bei Mozart*, in: Hermann Danuser/Tobias Plebuch (Hg.), *Musik als Text*, Internationaler Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung. Freiburg im Breisgau, 27.9.–1.10.1993, Kassel: Bärenreiter 1998, Bd. 2, S. 133–143, hier S. 143.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verdeutlichen und eine pseudoorchestrale Wirkung am Klavier zu erzielen; zugleich stellt er vom ersten Takt an klar, dass es sich hier um eine modernisierende Nachkomposition handelt.

Auszierungen, ergänzte Passagen, veränderte Passagen etc.

Die nur das Klavier im Bereich der Soli betreffenden Veränderungen von Passagen und Auszierungen von Melodien sind von einer anderen Qualität als die Freiheiten, die sich Hummel bei der Instrumentierung nimmt. Die Kritik betreffend Hummels reichhaltige Verzierungen trifft nicht auf jeden Satz gleichermaßen zu. Grayson[37] exemplifiziert die Ornamentierung anhand des langsamen Satzes des c-Moll-Konzerts KV 491, wo sie sehr ausgeprägt ist – allerdings lädt hier Mozarts Vorlage zu einer Verzierung geradezu ein.

Bei der Frage nach der Stiltreue müssen offenkundig zwei Fragen unterschieden werden: (1) Sind stark verzierende Veränderungen in Mozarts Klavierkonzerten überhaupt angebracht, und (2) sind die von Hummel gewählten Verzierungen stiltreu im Sinne von Mozart? Beide Aspekte sind nicht pauschal zu beantworten.

(ad 1) Miuccis Argument, dass Mozart Klavierkonzerte nur für sich selbst schuf und daher nur eine skeletthafte Notation benötigte, trifft offenkundig nur für einen Teil dieser Werke wie z. B. das sogenannte Krönungskonzert KV 537 oder das c-Moll-Konzert KV 491 zu. Schon wenige Jahre nach Mozarts Tod waren die meisten seiner Wiener Klavierkonzerte im Druck erschienen,[38] obwohl Mozart selber die Drucklegungen nur wenig forciert hatte.[39] Wir wissen aber, dass er mehrere Konzerte für seine Schülerinnen,

37 Grayson, wie Anm. 10.

38 Von den 18 in Wien entstandenen Konzerten für Klavier(e) wurden sieben bis Ende 1791 publiziert, fünf weitere bis Ende 1797 und die restlichen sechs im Rahmen von Breitkopf & Härtels bzw. Johann Anton Andrés ›Mozart-Offensive‹ zwischen 1798 und 1802; vgl. die Einträge zu den Klavierkonzerten in KV^6 und KV^{2024}.

39 Mozart machte beispielsweise mehrere Versuche, die 1783 oder davor komponierten Klavierkonzerte KV 413, KV 414 und KV 415 in Abschriften oder im Druck zu veröffentlichen, vgl. u. a. W. A. Mozart, *Musikalische Nachricht*, in: *Wiener Zeitung* 81, Nr. 5 (15. 01. 1783), *Anhang*, S. [13]; und Brief Wolfgang Amadé Mozart an Jean Georges Sieber in Paris, Wien, 26. April 1783 (BD 741), in: https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/ (Stand 18. 02. 2024). Diese drei Konzerte erschienen dann 1785 bei Artaria in Wien, vgl. in KV^6 und KV^{2024} zu KV 413.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

also Amateurinnen, geschrieben hat oder mit ihnen aufführte;[40] andere bereitete er für seine Schwester Maria Anna auf.[41]

Im 18. Jahrhundert musste sich ein Komponist wohl damit abfinden, dass seine weitergegebenen oder publizierten Werke in fremden Aufführungen mal geschmackvoll, mal geschmacklos verziert wurden. Letzterem wirkt Mozart in einigen zur Publikation bestimmten Werken, beispielsweise seinen Klaviersonaten, durch genaue Notation von Verzierungen entgegen.[42] In den Klavierkonzerten verbleiben neben fehlenden Eingängen[43] und Kadenzen (siehe unten) sowie offenkundig unvollständigen Stellen[44] auch Passagen, bei denen man nach Belieben mehr machen könnte, als dasteht.[45]

Auch wenn man aus heutiger Sicht die Meinung vertreten sollte, dass Hummel beim Ausmaß der Verzierungen übertreibt, liefern seine Bearbeitungen Hinweise, wo Verzierungen grundsätzlich angebracht werden können – beispielsweise bei wiederholten Passagen (d. h. in Rondi und Reprisen), in begleiteten Soli und an Stellen, wo Mozart bereits einen Doppelschlag oder eine andere Verzierung mit Symbol eingetragen hat. Auch langsame Sätze sind, Hummels Bearbeitungen zufolge, grundsätzlich ›verzierungsfähig‹; er beginnt die Solostimme meist originalgetreu und variiert sie im Laufe der Wiederholungen stark (z. B. KV 466, 2. Satz, ab T. 50, in Beispiel 6 und 7; KV 491, 2. Satz, ab T. 18, teilweise in Beispiel 8), wobei er Mozarts Verzierungen stellenweise ›überschreibt‹.

---

40 Zum Beispiel KV 449 und KV 453 für Barbara Ployer. Das Konzert für zwei Cembali bzw. Klaviere KV 365 schrieb Mozart vermutlich 1779 noch in Salzburg für sich selber und Maria Anna; er führte es am 23. 11. 1783 in Wien mit Josepha Barbara Auernhammer auf.

41 Zum Beispiel kündigt er an, zu einem Konzert (wohl KV 271, vgl. KV[2024]) »Cadenzen und Eingänge« für Maria Anna zu schreiben; wenn er selber »dieses Concert spielle, so mache ich allzeit was mir einfällt«, Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart in Salzburg, Wien, 22. Januar 1783 (BD 722), in: https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/online-edition/ (Stand 18. 02. 2024).

42 Vgl. z. B. die langsamen Sätze aus den Klaviersonaten in C-Dur KV 309, in a-Moll KV 310, in B-Dur KV 333 oder in c-Moll KV 457.

43 Vgl. KV 491, 2. Satz, T. 15; ebd., 3. Satz, T. 220 (beide in der NMA mit dem Hinweis »Hier ist ein Eingang zu spielen« und einem Verweis auf das Vorwort).

44 Vgl. z. B. die Klavierkonzerte in c-Moll KV 491, 1. Satz, T. 261, oder in B-Dur KV 595, 1. Satz, T. 168 (mit jeweils einem »Ausführungsvorschlag« der NMA).

45 Zum Beispiel liegt es nahe, im Klavierkonzert in B-Dur KV 595, 1. Satz, in T. 233 die Halben Noten zu diminuieren; im 3. Satz des gleichen Werks könnte man die Wiederholungen des Hauptthemas T. 1–8 verzieren.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

(ad 2) Auch wenn Hummel als stilistisch eher konservativer Pianist und Komponist galt,[46] scheinen seine reichhaltigeren Verzierungen stilistisch nicht mehr in die Mozart-Zeit zu gehören und eine Brücke zu Chopin zu schlagen.

Abgesehen vom Auszieren langsamer Sätze greift Hummel hauptsächlich in die für schnelle Sätze typischen ›Passagen‹ ein. Gelegentlich gibt es hier Chromatik, Läufe in 32stel-Noten und nicht-metrische Läufe, wo man bei Mozart eher Tonleitern und Dreiklangstreppen findet; dabei weitet Hummel oft auch den Ambitus aus (z. B. KV 466, 2. Satz, T. 48–51, in Beispiel 6; ebd., T. 60–61, in Beispiel 7; KV 503, 1. Satz, T. 126–129, in Beispiel 4; KV 491, 1. Satz, T. 188–196; ebd., T. 220–227).

In den 1820er-Jahren gab es trotz erster Rufe nach Authentizität[47] noch keine Forderung nach Urtext-Ausgaben und historischer Aufführungspraxis. Für Hummel bestand schlicht kein Grund, seine Bearbeitung auf Mozarts Stil und den Tastenumfang der 1780er-Jahre zu beschränken. Ganz im Gegenteil war die Aktualisierung in seinem eigenen Stil ein Verkaufsargument, wie sein groß gestochener Name auf den Titelblättern der Bearbeitungen belegt.

Ein Widerspruch zu historischer Authentizität liegt schon deshalb nicht vor, weil Hummel diese modernen Elemente nicht in Partiturausgaben, sondern in eigene Bearbeitungen eingetragen hat. Im kammermusikalischen Rahmen eines Salons des 19. Jahrhunderts mag diese Art des Fingerzaubers leichter zu rechtfertigen sein als bei einer Aufführung mit großem Orchester. Im Sinne des alten Spruchs ›Variatio delectat‹[48] entfalten die Verzierungen und neuen Passagen ihre Wirkung insbesondere für ein Publikum, das das Mozart'sche ›Original‹ kennt – ein Widerspruch zur damals geäußerten Klage, Mozarts Konzerte wären vergessen.[49]

---

46 Vgl. Jarl Hulbert, Rez. zu Mark Kroll, *Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World*, Lanham, MD: Scarecrow Press 2007, in: *Notes*, Second Series 65, No. 1 (Sept. 2008), S. 62–64, hier S. 63.

47 Vgl. Rainer J. Schwob, *Ansätze zu einem Verständnis von Aufführungspraxis im frühen 19. Jahrhundert anhand von Texten zu Wolfgang Amadeus Mozart*, in: Claus Bockmaier (Hg.), *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, Laaber: Laaber 2009 (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 10), S. 267–285.

48 Nach Euripides, Ὀρέστης, Z. 234, »μεταβολὴ πάντων γλυκύ« (›Abwechslung ist bei allem angenehm‹); vgl. auch Georg Büchmann / Walter Robert-tornow [sic], *Geflügelte Worte. Der Citatenschatz des deutschen Volkes,* Berlin: Haude & Spener'sche Buchhandlung 1900, S. 368.

49 Vgl. [Anon.], Diverse Rezensionen in der AmZ, wie Anm. 7.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kadenzen

Ein wichtiger Grund für die Bekanntheit von Hummels Klavierquartett-Bearbeitungen sind sicherlich die Kadenzen, die er ›in situ‹ in die Klavierstimme einschiebt (nicht beilegt). Insbesondere die Kadenz zum c-Moll-Konzert KV 491 wird heute noch gespielt, ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zu einer Quartett-Bearbeitung, ihres von Mozart bereits entfernten Stils und ihrer beträchtlichen Überlänge von 94 Takten.[50]

Dass Hummel die Kadenzen ausgeschrieben hat, erstaunt nicht sehr bei einem Arrangement, das den Solopart verziert und ausschmückt. Eigentlich ist die Kadenz ein Beitrag der Interpretin*des Interpreten. Zu etwa drei Viertel seiner Klavierkonzerte hat Mozart selber Kadenzen hinterlassen, die allerdings ursprünglich nicht zum Notentext der Klavierkonzerte gehörten, nicht zwingend mit dem jeweiligen Konzert niedergeschrieben wurden und auch getrennt von diesem überliefert sind.[51] Sie lagen seit 1801 bzw. 1804 im Druck vor[52] und waren damit auch für Hummel zugänglich. Doch, sei es Zufall oder nicht, zählen fünf der sieben von Hummel arrangierten Konzerte zu denen, für die keine originale Kadenz Mozarts erhalten ist (Schnittmenge: KV 466, KV 482, KV 491, KV 503, KV 537).[53] Von den zwei Konzerten mit originaler Mozart-Kadenz in seiner Sammlung, KV 365 für zwei Klaviere und KV 456, übernimmt Hummel im ersten Fall Mozarts Lösung und fügt im zweiten eine eigene Kadenz ein.

Offenbar hatte Hummel schon vor dem Erstdruck von Mozarts eigenen Kadenzen im Jahr 1800 eine Kadenz zu Mozarts letztem Klavierkonzert in B-Dur KV 595 (zu dem es eine Mozart-Kadenz gibt) verfasst, die er vermutlich auch in eigenen Aufführungen verwendete, und verfolgte zeitwei-

50 Vgl. Rainer J. Schwob, *Zugabe oder Quintessenz? Die freie Solokadenz in W. A. Mozarts Klavierkonzerten am Beispiel von KV 491*, in: *Sowohl Mozart als auch… Salzburger Jubiläumstagung zur Rezeptions- und Interpretationsforschung (2016)*, Freiburg: Rombach 2017 (Rombach Wissenschaften – Reihe klang-reden 18), S. 59–118, hier S. 69 f. und S. 96–98.

51 »Es ist bisher kaum beachtet worden, daß die Kadenzen weit weniger verknüpft sind mit der *Entstehung*sgeschichte […] als vielmehr mit deren *Aufführung*sgeschichte und ihren sehr viel schwerer greifbaren Daten«, Christoph Wolff, *Zur Chronologie der Klavierkonzert-Kadenzen Mozarts*, in: MJb 1978/79 (1979), S. 235–246, hier S. 236, Hervorhebungen im Original.

52 Vgl. Robert Forster, *Die Kopfsätze der Klavierkonzerte Mozarts und Beethovens. Gesamtaufbau, Solokadenz und Schlußbildung*, München: W. Fink 1992 (Münchner Universitätsschriften: Studien zur Musik 10), S. 358–360.

53 Keine originale Kadenz ist erhalten für KV 466, KV 467, KV 482, KV 491, KV 503 und KV 537; Hummel arrangiert KV 365, KV 456, KV 466, KV 482, KV 491, KV 503 und KV 537.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lig den Plan, sie mit Kadenzen zu sechs anderen Konzerten als Opus 4 zu publizieren.[54]

Hummels Kadenzen erfüllen in Ausdehnung, Virtuosität und Klangfülle die Erwartungen der 1830er-Jahre, nicht die der Mozart-Zeit; ihre Kennzeichen sind die Nutzung des inzwischen erweiterten Ambitus des Klaviers (siehe oben den Abschnitt ›Die Besetzung in Originalwerken und Bearbeitungen der Zeit‹), lange rhythmisch freie Passagen und ausgedehnte Triller. Sie zu verwenden, ist also ein Stilbruch – doch das ist auch die Verwendung eines modernen Flügels oder die Leitung der Aufführung durch eine*n Stab-Dirigent*in.

Hummels Bearbeitung in der Rezeptionsgeschichte

Die Bedeutung von Hummels Bearbeitungen für die Rezeption von Mozarts Klavierkonzerten lässt sich kaum genau beziffern; auch mithilfe genauer Zahlen zur Verbreitung der Ausgaben wüsste man immer noch nicht, ob diese Noten nur besessen, studiert oder auch wirklich aufgeführt wurden.

Doch sprechen die Nachdrucke in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den Originalverleger Schott sowie durch Litolff dafür, dass sich diese Ausgaben einer anhaltenden oder wieder auflebenden Beliebtheit erfreuten. Auch die häufigen Anzeigen und Rezensionen in (Musik-)Zeitschriften sowie die Anzahl noch verfügbarer Exemplare deuten auf eine respektable Verbreitung.[55] Hingegen sind von den Bearbeitungen Cramers, Kalkbrenners und Clasings heute nur wenige Exemplare anzutreffen; sie wurden auch in weniger Anzeigen und Rezensionen popularisiert.[56] Neben den Qualitäten der Bearbeitungen scheinen hier Hummels Ruhm als Pianist und das Netzwerk des Schott-Verlags wichtige Rollen zu spielen.

Was bedeutet es, wenn Menschen des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts ein Klavierkonzert Mozarts in Hummels Bearbeitung rezipierten? Zunächst könnte es bedeuten, dass sie das Werk überhaupt erst kennenlernten, denn

54 Vgl. Joel Sachs (Hg.), Johann Nepomuk Hummel, *The Complete Works for Piano. A Six Volume Collection of Reprints and Facsimiles*, [Vol.] 3: *Shorter Compositions for Piano*, New York/London: Garland Publishing 1989, *Introduction*, S. xiv (dieser Band enthält je eine Kadenz zu KV 413, KV 414, KV 415, KV 451, KV 456, KV 459, KV 482, KV 595 sowie zwei verschiedene zu KV 537).

55 Siehe auch den Abschnitt ›Verwendete historische Notenausgaben‹.

56 Anders als Hummels Bearbeitungen werden die von Cramer, Clasing und Kalkbrenner in der AmZ, deren Registern zufolge, kaum oder gar nicht besprochen; vgl. aber Anm. 8.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

glaubt man den Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*,[57] wurden Mozarts Konzerte in den 1820er-Jahren und danach im Original kaum mehr gespielt. Es ist in der Tat unbefriedigend, den Solopart eines Konzerts einzustudieren, ohne die Chance zu haben, es je mit Orchester aufführen zu können; hier reicht ein minimales Ensemble oder das Klavier solo. Pointiert gesagt, sind diese Bearbeitungen mehr für die Musizierenden selbst als für mögliche Zuhörer*innen gedacht.

Die Musik, die man über diese Arrangements vermittelt bekommt, ist vom ›Original‹ unterschiedlich weit entfernt: Die Tutti werden durch eine handwerklich geschickt gemachte Neu-Instrumentation ersetzt und sind in der Klavierstimme so weit abgebildet, dass man auf die drei Begleitinstrumente verzichten kann. Das für Mozart wesentliche Stilelement des Dialogs z. B. zwischen Klavier und Holzbläsern ist so nicht mehr möglich. Die Soli sind an manchen Stellen notengetreu oder nur geringfügig verändert, an anderen aber deutlich und im Sinne des frühen 19. Jahrhunderts ›virtuosiert‹. Die resultierende Modernisierung ist viel schneller veraltet als das bis heute lebendige Originalwerk: Ein Verzicht auf das virtuose Beiwerk wäre möglicherweise die ›nachhaltigere‹ Entscheidung gewesen.

Quantitativer Erfolg

Die im Schott-Archiv an der Bayerischen Staatsbibliothek erhaltenen Druckbücher[58] stellen eine interessante Quelle für die Verbreitung von Hummels Mozart-Bearbeitungen dar, da sie – mit gebotener Vorsicht – Rückschlüsse auf Daten und Auflagen von Nachdrucken erlauben. Diese Buchführung des Verlags vermerkt, wann und wie oft die Druckplatten zwischen 1874 und ca. 1921 abgezogen wurden; wie viele Exemplare von früheren Drucken zu diesem Zeitpunkt nach vorrätig waren und ob die hergestellten Auflagen tatsächlich verkauft oder makuliert wurden, erfahren wir aus ihnen nicht. Außerdem wird aus dieser Buchführung nicht ganz klar, ob zusammen mit den Nachdrucken der Begleitstimmen auch die Klavierstimme vervielfältigt wurde. Zumindest ein Druckbuch fehlt.[59] Die

57 Vgl. die in Anm. 7 und 8 angeführten Artikel. Zur zeitgenössischen Rezeption der Hummel-Bearbeitungen siehe auch den Beitrag von Andrea Klitzing im vorliegenden Band.

58 D-Mbs, Ana 800.C.II.1 bis Ana 800.C.II.34.

59 Zwischen Nr. 1 und Nr. 2, betreffend die Plattennummern 5860–7952; davon betroffen ist die Buchführung zur Hummel-Bearbeitung Nr. »7« von KV 456, PN 6033.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

großen Lücken unter den niedrigen Nummern zeigen, dass ein großer Teil des früheren Verlagsangebots obsolet geworden war und die zugehörigen Platten nicht mehr aufbewahrt wurden. Auch wurden viele der verzeichneten Drucke nur einmal gedruckt, andere waren hingegen über einen längeren Zeitraum sehr erfolgreich.[60]

Bei Hummels Bearbeitungen von Mozarts Klavierkonzerten ist das d-Moll-Konzert KV 466 unangefochtener Spitzenreiter: Zwischen 1874 und 1913 wurde seine Solostimme 950-mal nachgedruckt, dazu kommen 400-mal der zweite Satz alleine und 155 Exemplare mit den Begleitinstrumenten. Die anderen Konzerte blieben bei 175 (KV 482) bis 300 (KV 537) Exemplaren der Solostimme alleine und 50 (KV 491) bis 118 (KV 365) Stück mit Begleitinstrumenten. Verglichen mit den ›Bestsellern‹ des Verlags war der Verkaufserfolg also überschaubar.

Hummels Bearbeitungen von Mozarts Sinfonien waren ab den 1870er-Jahren ebenfalls kein Kassenschlager, wobei sich hier das Verhältnis von Klavier-Solo-Exemplaren und Ausgaben mit Stimmen zugunsten der letzteren umkehrt; das Spektrum reicht von 50/140 (KV 425) bis zu 200/250 (KV 551) Exemplaren, woraus die ›große g-Moll-Sinfonie‹ KV 550 mit 125/400 Exemplaren hervorsticht. ›Mozart in Moll‹[61] war trotz der geringen Auswahl an Werken tatsächlich eine Mode des 19. Jahrhunderts.

Wie verkauften sich – verglichen damit – Originalwerke Mozarts in kammermusikalischen Besetzungen und andere Bearbeitungen? Hier muss vorausgeschickt werden, dass Schott, verglichen beispielsweise mit Breitkopf & Härtel, kein klassischer ›Mozart-Verlag‹ war, dennoch hatte man einige Mozart-Werke im Angebot. *Die Zauberflöte* KV 620, arrangiert für zwei Flöten oder Violinen, wurde zwischen 1881 (neu im Programm) und 1899 ein-

60 Zwei Beispiele für längeren kommerziellen Erfolg: Bei Delphin Alards (1815–1888) »8 Fantaisies faciles pour Violon avec acc. de Piano Op. 39« (erster Eintrag von 1862) mussten, nachdem die vorgesehenen 52 Einträge ausgeschöpft waren, mehrere »Extrablättchen« eingelegt werden; bei diesem Werk sind insgesamt 237 Abzüge mit tausenden Exemplaren verzeichnet. Da die acht Fantasien einzeln nachgedruckt wurden, kann keine Gesamtauflage angegeben werden. Schott-Druckbuch Nr. 8, D-Mbs, Ana 800.C.II.8, Eintrag zu PN 16702; vgl. http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109657-8 (Stand 16. 09. 2024). Wilhelm Speyers (1790–1878) Ballade »Die Drey Liebchen« für Mezzosopran (oder Bariton) und Pianoforte wurden vor 1875 31.000 Stück und 1875–1913 weitere 26.000 Stück gedruckt. Schott-Druckbuch Nr. 1, D-Mbs, Ana 800.C.II.1, Eintrag zu PN 5786; vgl. https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109532-4 (Stand 16. 09. 2024).

61 Vgl. den Beitrag von Reinhard Goebel im vorliegenden Band.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mal nachgedruckt und kam nur auf 75 Exemplare.[62] Das *Lied der Trennung* KV 519 wurde ins Druckbuch nach 1874 übernommen, aber kein einziges Mal nachgedruckt; das *Veilchen* KV 476 kam hingegen zwischen 1875 und 1903 auf 450 Stück.[63] Bei den vierhändigen Klaviersonaten KV 381 und KV 358 wurden Abzüge ab 1849 eingetragen, hier kommen bis 1877 1400 bzw. 1600 Exemplare in zahlreichen Auflagen zusammen[64] (danach dürfte die Ausgabe durch eine neuere abgelöst worden sein). Es scheint, als ob spätestens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auch bei Mozart Bearbeitungen an Bedeutung verloren und Originalwerke vorgezogen wurden.

Resümee

Im Klavierauszug eines Orchesterwerks wird das Klavier zu einem neutralen Werkzeug: Hier wollen Musizierende und Zuhörer*innen gar nicht den klaren, ›perlenden‹, perkussiven Anschlag hören, sondern die Oboen, Hörner und Celli des Originals. Spielt man jedoch ein Solokonzert einschließlich Begleitung auf einem Hammer- oder Konzertflügel, dann tritt das Tasteninstrument in beiderlei Funktion auf. Die Schwierigkeit besteht nun darin, die Soli vor dem massiveren Tutti hervorzuheben, ganz besonders an Stellen, wo im Original das Soloklavier mit Streichern oder Holzbläsern Dialoge führt.

Sofern man sich auf Hummels Entscheidung für einen quasi vollständigen und nie pausierenden Klavierpart einlässt, muss man seinen Bearbeitungen Qualitäten zugestehen: Der Orchesterauszug ist zwar nicht detailgetreu, aber eine vielfältige und ideenreiche Nachkomposition. Trotz ihrer mangelnden Konsequenz passen die ergänzten Dynamikanweisungen in dieses Bild. Die uns besonders auffallenden hinzugefügten Verzierungen und veränderten Passagen werden in einigen Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* gar nicht erwähnt:[65] Offenbar dachten Gottfried Wilhelm Fink und

62 Schott-Druckbuch Nr. 1, D-Mbs, Ana 800.C.II.1, Einträge zu PN 1342; vgl. https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109532-4 (Stand 16. 09. 2024).

63 Vgl. Schott-Druckbuch Nr. 1, D-Mbs, Ana 800.C.II.1, Einträge zu PN 1350 (KV 519) und 1351 (KV 476); vgl. https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109532-4 (Stand 16. 09. 2024); zum Vergleich ebd. auch *An Chloe* KV 524, PN 1376, und *Abendempfindung* KV 523, PN 1377.

64 Schott-Druckbuch Nr. 3, D-Mbs, Ana 800.C.II.3, Doppeleintrag zu PN 10188–89; vgl. https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00109652-0 (Stand 18. 09. 2024).

65 Vgl. [Anon.], wie Anm. 7.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seine Mitarbeiter, dass Hummels Verzierungen im Vergleich etwa zur Bearbeitung von Friedrich Kalkbrenner[66] nicht erwähnenswert seien.[67]

Die MA Competition für Fortepiano in Brügge [Musica Antiqua Bruges] setzte im Jahr 2019 Hummels Bearbeitung des c-Moll-Konzerts KV 491 als Pflichtprogramm an – damit sind Mozart-Bearbeitungen des 19. Jahrhunderts in der Alte-Musik-Szene angekommen. Aurélia Visovan, die Gewinnerin des 1. Preises,[68] nahm das Werk danach auf CD auf; offenbar ist dies die erste Einspielung von Hummels Klavierkonzert-Bearbeitungen auf einem historischen Instrument.[69] Hummel 1830 ist nicht Mozart 1786, selbst wenn ein Werk des letzteren die Basis darstellt; vielmehr sind diese Bearbeitungen eine lebendige Quelle für die Mozart-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Unter dieser Prämisse können sie zu einem Gewinn für das Repertoire von Musizierenden und ihrem Publikum werden.

Verwendete historische Notenausgaben

Beim Erstellen dieses Beitrags wurde überwiegend mit Digitalisaten gearbeitet, die hier – ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit – zum Zwecke der Nachprüfbarkeit als Exemplare genannt werden. Nicht-digitalisierte Exemplare werden nicht angeführt. Der Stich der englischen und der französisch-deutschen Erstausgaben unterscheidet sich (den Annotationen auf den Exemplaren des Verlagsarchivs zufolge diente der englische Stich als Vorlage für den deutschen, siehe unten bei KV 456 arr. Hummel ›No. 7‹ und KV 491 arr. Hummel um 1831 ›No. 4‹); hingegen sind die Schott-Ausgaben aus den 1870er- und 1880er-Jahren im Notentext unveränderte Titelauflagen der früheren französisch-deutschen Erstausgaben. Die Datierungen wurden aus den eingesehenen Bibliothekskatalogen übernommen oder aufgrund von Anzeigen und Rezensionen in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (siehe Anm. 7) und an-

66 Vgl. Fink, wie Anm. 8.

67 Auch eine kurze Rezension im Londoner *Spectator* geht auf die Veränderungen in der Klavierstimme nicht ein, vgl. [Anon.], *The Twelve Grand Concertos of Mozart, arranged by I. N. Hummel* [review], in: *The Spectator* [Wochenschrift] [4] Nr. 163, 13. August 1831, S. 790, vgl. https://archive.org/details/sim_spectator-uk_1831-08-13_4_163 (Stand 09. 09. 2024).

68 Vgl. MA Competition, Hall of Fame 2019, https://macompetition.com/hall-of-fame/2019-fortepiano (Stand 14. 02. 2024).

69 Vgl. *Mozart – Hummel – Beethoven*, Aurélia Visovan (Kl.) / Anna Besson (Fl.) / Cecilia Bernardini (Vl.) / Marcus van den Munckhof (Vc.), aufg. 2020, Ricercar RIC 417 (koproduziert von MA Competition).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

deren Zeitschriften geschätzt. Bei allen Ausgaben der Hummel-Bearbeitungen sind die bibliographischen Angaben »Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), W. A. Mozart« zu ergänzen. Hummels Bearbeitungen von W. A. Mozarts bzw. Ludwig van Beethovens Sinfonien werden hier nicht nachgewiesen, hingegen werden drei Ausgaben der Clasing-Bearbeitung angeführt.

KV 365 arr. Hummel ›No. 3‹

[Hinweis: Kein Umschlagblatt / Titelkupfer weist darauf hin, dass das originale Werk für zwei Klaviere und Orchester komponiert wurde.]

[Englische Erstausgabe; originaler Umschlag und Titelblatt fehlen; Kopftitel:] *Mozart's Concerto No. 3 arranged by Hummel*, D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2910-2, Schott-Archiv 3239, Flauto / Violino / Violoncello / [Fortepiano], https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00118923-4 (Stand 06. 09. 2024).

[Französisch-deutsche Ausgabe:] *Sept Grands Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Le Piano avec accomp.t de Flûte*[,] *Violon et Violoncelle avec Cadences et Ornements par le célèbre J. N. Hummel, N°: 1 en Rè min. (D moll), N°: 2 en Ut (C dur), N°: 3 en Mi b (Es dur), N°: 4 en Ut min. (C moll), N°: 5 en Rè (D dur), N°: 6 en Mi b (Es dur), N°: 7 en Si b (B dur),* [hier] *N°: 3* [Klavierkonzert in Es-Dur KV 365], Stimmen, Mainz / London / Paris / Bruxelles: B. Schott's Söhne [um 1840?]; RISM: https://opac.rism.info/search?id=1001278829 (Stand 06. 09. 2024); D-B, DMS 125092-3, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001CB800000000 (Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, 4 Mus.pr. 2015.5648, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11366461-5 (Stand 07. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel*, Mainz / London / Paris / Brüssel: B. Schott's Söhne [1874]; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2910-1, Schott-Archiv 3239, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00118922-8 (Stand 07. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Sept Grandes Concertos de W. A. Mozart arrangées pour Piano seul avec Cadences et Ornements par le célèbre J. N. Hummel,* Mainz / Brüssel: Fils de B. Schott [1829], nur pf, D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2909, Schott-Archiv 3239, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00118921-3 (Stand 07. 09. 2024).

[Andere Ausgabe / neuer Stich:] Braunschweig: H. Litolff [um 1870], PN 2844; [Exemplar ohne Herkunftsangabe, Digitalisat ohne Titelblatt:] IMSLP 08812, https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/8812 (Stand 06. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

KV 456 arr. Hummel ›No. 7‹

[Englische Erstausgabe:] *No. VII of Mozart's Twelve Grand Concertos, arranged by J. N. Hummel,* London: [S.] Chappell 1831, [keine PN], Stimmen, [pf, Titelblatt:] *Mozart's Twelve Grand Concertos, Arranged for the Piano Forte with Accompaniments of Flute, Violin & Violoncello, Including Cadences and Ornaments, Expressly written for them by the celebrated J. N. Hummel of Vienna, NB. These Concertos are Arranged for the Piano Forte from C to C,* London: S. Chapell um 1826–1831; RISM: https://opac.rism.info/search?id=1001278840 (Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 6010-3, Schott-Archiv 6033, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00125471-7 (Stand 06. 09. 2024) [Umschlagblatt: »VII« hs.; oben hs. ergänzt: »Den Herren B. Schott's Söhnen Kunst- und Musikhändlern zu Mainz am Rhein zur gleichzeitigen gemeinschaftlichen Herausgabe am ersten October 1840 JR [?] Schultz London.«]; GB-Lcm, D2303/5; D2304/5; D2305/5; D2306/5, Metadaten: https://rcm.koha-ptfs.co.uk/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=25531 (Stand 06. 09. 2024), https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/691088 (Stand 06. 09. 2024) bzw. https://archive.org/details/d-2303-5-images (Stand 06. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel*, Mainz / London / Paris / Bruxelles: B. Schott's Söhne [um 1880], PN 6033; D-B, DMS 125092-7, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001CB900030000 (Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 6009, Schott-Archiv 6033, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00125467-4 (Stand 09. 09. 2024); [anderes Exemplar:] D-Mbs, Mus.Schott.Ha 6010-1, Schott-Archiv 6033, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00125470-1 (Stand 07. 09. 2024).

KV 466 arr. Hummel um 1827 ›No. 1‹

[Englische Erstausgabe; originaler Umschlag und Titelblatt fehlen; Kopftitel:] *Mozart's Concerto No. 1 arranged by Hummel*, D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2452-2, Flauto / Violino / Violoncello / [Fortepiano], https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00117115-7 (Stand 06. 09. 2024).

[Französisch-deutsche Erstausgabe:] *No. 1 en Ré mineur des Douze Grands Concerts de W. A. Mozart pour Piano seul ou avec accompagnement de Flute, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel,* Mainz / Paris / Anvers [Antwerpen]: B. Schott [um 1827]; RISM: https://opac.rism.info/search?id=

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

990044408 (Stand 06. 09. 2024) [kein Digitalisat eingesehen, siehe aber »Titelauflage«].

[Titelauflage:] *Sept Grandes Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul avec Cadences et Ornements par le Célèbre J. N. Hummel, No. 1 en Ré min (Dmoll)* […], Mainz/Brüssel: Fils de B. Schott [um 1840]; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2453, [vermutlich] Schott-Archiv 2626, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00118289-9 (Stand 07. 09. 2024) [bei diesem Exemplar ist das Titelkupfer hs. in »Grands Concerts« korrigiert; die korrigierte Fassung wird – mit Ausnahme von KV 491, siehe dort – auf den meisten anderen Ausgaben dieser Titelauflage verwendet].

[Titelauflage:] *Concertos de Mozart arrangés pour Piano avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel*, Mainz/London/Paris/Bruxelles: B. Schott's Söhne [um 1874], PN 2626; D-B, DMS 125092-1, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001CB900000000 (Stand 06. 09. 2024); D-Dl, Mus. 3972-O-27 (nur Klavierstimme), https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/100912 (in Graustufen, Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2452-1, Schott-Archiv 2626, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00117114-1 (Stand 07. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul par J. N. Hummel.* […] *Romanza du 1er Concerto en Ré-min*, Mainz/London/Paris/Brüssel: B. Schott's Söhne [um 1874], [nur 2. Satz, nur pf]; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2454, Schott-Archiv 2626, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00117116-2 (Stand 07. 09. 2024).

KV 482 arr. Hummel um 1845 ›No. 6‹

[Titelauflage der französisch-deutschen Erstausgabe?:] *Sept Grands Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Le Piano avec accomp.^t^ de Flûte*[,] *Violon et Violoncelle avec Cadences et Ornements pour le célèbre J. N. Hummel, N°: 1 en Rè min. (D moll), N°: 2 en Ut (C dur), N°: 3 en Mi b (Es dur), N°: 4 en Ut min. (C moll), N°: 5 en Rè (D dur), N°: 6 en Mi b (Es dur), N°: 7 en Si b (B dur), N°: 6* [Klavierkonzert in Es-Dur KV 482], Mainz/Brüssel: Fils de B. Schott/Schott Frères [um 1845]; RISM: https://opac.rism.info/search?id=1001278839; D-B, DMS 125092-6, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001CB800000000 (Stand 06. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Sept Grands Concertos de W. A. Mozart arrangées pour Piano seul avec Cadences et Ornements*, Mainz/Antwerpen/Brüssel bzw. London o. J. [1836 bzw. um 1840], nur pf; D-Dl, Mus.3972.O.55, URN: urn:nbn:de:bsz:14-db-id3084536896, http://digital.slub-dresden.de/id308453689 (Stand 06. 09. 2024) [das Umschlagblatt ist mit breitem

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bleistift mehrfach durchgestrichen, die Bleistifteintragung »365« ist gestrichen und wurde durch »KV 482 Klavier Konzert« ersetzt].

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel*, Mainz/London/Paris/Brüssel: Editions Schott [um 1880]; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 4540-1, Schott-Archiv 4436, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00121447-3 (Stand 07. 09. 2024).

KV 491 arr. Hummel um 1831 ›No. 4‹

[Englische Erstausgabe:] *Mozart's Twelve Grand Concertos* [No. 4: Klavierkonzert c-Moll KV 491], *Arranged for the Piano with Accompaniment of Flute, Violin & Violoncello, Including Cadences and Ornaments, Expressly written for them by the celebrated J. N. Hummel. of Vienna., NB. These Concertos are Arranged for the Piano Forte from C to C,* Stimmen, London: S. Chappell [1831]; RISM: https://opac.rism.info/search?id=1001278834 (Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 3206-2, Schott-Archiv 3503, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00120953-5 (Stand 21. 02. 2024) [am Titelblatt dieses Exemplars wurde hs. oben ergänzt: »Herrn B. Schott's Sohnen zu Mainz Herauszugeben den 6ten July 1831.«].

[Französisch-deutsche Erstausgabe:] *No. 4 en Ut mineur. Oeuvre 82 des Douze Grands Concerts de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel,* Mainz/Paris/Antwerpen: B. Schott [um 1832]; CDN-Lu [?] MZ2724 [keine Bibliotheksstempel etc., am Titelblatt ehem. Besitzerangabe »Amalie Müller«], https://archive.org/details/no4enutmineuroeu00moza (Stand 06. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Sept Grand Concerts de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul avec Cadences et Ornements par le Célèbre J. N. Hummel* […] *No. 4* [unterstrichen] *en Ut min. (C moll)* […], Mainz: B. Schott's Söhne o. J. [lt. D-Mbs-OPAC »1831«, eher um 1840], nur pf; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 3205, Schott-Archiv 3503, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00120951-4 (Stand 06. 09. 2024); [mit unterschiedlichem bzw. fehlerhaftem Text am Umschlagblatt]: *Sept Grandes Concertos* […], Pl-Wn, Mus.III.93.301 [zahlreiche hs. eingetragene Fingersätze, https://polona.pl/item-view/2e16bc84-dbb3-4b4e-bf29-b9ea0cd54eb4 (Stand 06. 09. 2024) [zur Korrektur des Titelkupfers vgl. KV 466, Titelauflage um 1840].

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel,* Mainz/London/Pa-

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ris/Bruxelles: B. Schott's Söhne [um 1880], PN 3503; D-B, Mus.ms. 15428 bzw. DMS 125092-4, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001CB900000000 (Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 3206-1, Schott-Archiv 3503, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00120952-9 (Stand 07. 09. 2024).

[Andere Ausgabe:] *Concerto IV.* [Klavierkonzert c-Moll KV 491], [bearb. von J. N. Hummel], Braunschweig: H. Litolff o. D., PN 2845; IMSLP 06061, https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/6061 (Stand 06. 09. 2024) [anderer Notenstich als Schott; das bereits 2007 in imslp.org eingestellte Exemplar enthält kein Titelblatt und keine Hinweise auf die haltende Bibliothek, PN gemäß Druck korrigiert].

KV 503 arr. Hummel ›No. 2‹

[Englische Erstausgabe; originaler Umschlag und Titelblatt fehlen; Kopftitel:] *Mozart's Concerto No. 2 arranged by Hummel*; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2721-3, Schott-Archiv 3088, Flauto/Violino/Violoncello / [Fortepiano], Schott-Verlagsarchiv 3088, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00116693-4 (Stand 06. 09. 2024).

[Französisch-deutsche Erstausgabe:] *No. 2 en Ut majeur des Douze Grands Concerts de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul avec accompagnement de Flute, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel*, Mainz: B. Schott [um 1828]; RISM: M 5880, https://opac.rism.info/search?id=990044416 (Stand 06. 09. 2024); D-B, Mus. 19998, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014FBA00000000 (Stand 06. 09. 2024) und https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/100919 (Stand 06. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Sept Grands Concertos de W. A. Mozart, arranges pour Le Piano avec accomp.t de Flûte*[,] *Violon et Violoncelle avec Cadences et Ornements par le célèbre J. N. Hummel in N°: 1 en Rè min. (D moll), N°: 2 en Ut (C dur), N°: 3 en Mi b (Es dur), N°: 4 en Ut min. (C moll), N°: 5 en Rè (D dur), N°: 6 en Mi b (Es dur), N°: 7 en Si b (B dur), N°: 2* [Klavierkonzert C-Dur KV 503], Mainz/London/Paris/Bruxelles: B. Schott's Söhne, [um 1840]; D-B, DMS 125092-2, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001CB800010000 (Stand 06. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul par J. N. Hummel,* […] *No. 2 en Ut (C)* [nicht unterstrichen], Mainz/London/Paris/Brüssel: B. Schott's Söhne o. J. [D-Mbs-OPAC: »1837«], nur pf; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2721-1, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00116692-9 (Stand 07. 09. 2024); [anderes Exemplar des gleichen

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Drucks:] D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2722, Schott-Archiv 3088, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00116694-9 (Stand 06. 09. 2024).

KV 537 arr. Hummel ›No. 5‹

[Englische Titelausgabe:] *Mozart's Twelve Grand Concertos arranged for the Piano Forte and Accompaniments of Flute, Violin & Violoncello including Cadences and Ornaments, expressly written for them by the celebrated J. N. Hummel. of Vienna. NB. These Concertos are Arranged for the Piano Forte from C to C. No. 5*, London: S. Chappell [um 1835]; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 4104-3, Schott-Archiv 4376, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00122826-3 (Stand 06. 09. 2024).

[Französisch-deutsche Erstausgabe:] *Douze Grands Concertos de W. A. Mozart No°. 5 en Ré arrangé pour Le Piano seul ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle avec Cadences et Ornements par le célèbre J. N. Hummel,* Mainz / Paris / Anvers [Antwerpen]: Chez le fils de B. Schott [um 1834–1836]; RISM: https://opac.rism.info/search?id=1001278835 (Stand 06. 09. 2024); D-B, Mus. 20214-5, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014FB700000000 (Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 4104-4, Schott-Archiv 4376 (ohne Klavierstimme), https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00122827-8 (Stand 07. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel, No. 1. en Ré-min. (D-moll), 2. en Ut (C), 3. en Mi-bémol (Es), 4. en Ut-min (C-moll), No. 5 en Ré (D)* [diese Zeile unterstrichen], *6. en Mi-bémol (Es), 7. en Si-bémol (B),* Mainz / London / Paris / Bruxelles: B. Schott's Söhne [um 1880]; D-B, DMS 125092-5, http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00001CB900000000 (Stand 07. 09. 2024); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 4104-1, Schott-Archiv 4376, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00122814-7 (Stand 07. 09. 2024).

[Titelauflage:] *Concertos de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul par J. N. Hummel,* […] *No. 5.* [unterstrichen] *en Ré (D)* […], Mainz / London / Paris / Brüssel: Editions Schott [1874], nur pf; D-Mbs, Mus. Schott.Ha 4103, Schott-Archiv 4376 (nur Klavierstimme), https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00122813-2 (Stand 06. 09. 2024).

KV 466 arr. Clasing ›No. 1‹. I.[ohann] H.[einrich] Clasing (Bearb.), W. A. Mozart, *Collection des concertos pour le pianoforte avec accompagnement d'une Flûte, II. Violons, II. Violes, Violoncelle et Contrabasse ad libitum*, No. I [KV 466], Leipzig: Bureau de Musique de C. F. Peters [um 1827], PN 1332, RISM: M 5873; D-Mbs, 4 Mus.pr. 39877, https://mdz-nbn-resol

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00028967-7 (Stand 06. 09. 2024) [zusammen mit KV 482 und KV 503; nur Klavierstimme]. Siehe den Hinweis bei KV 482 arr. Clasing ›No. 2‹.

KV 482 arr. Clasing ›No. 2‹. I.[ohann] H.[einrich] Clasing (Bearb.), W. A. Mozart, *Collection des concertos pour le pianoforte avec accompagnement d'une Flûte, II. Violons, II. Violes, Violoncelle et Contrabasse ad libitum*, No. II [KV 482], Leipzig: Bureau de Musique de C. F. Peters [um 1827], PN 1404, RISM: MM 5876, https://opac.rism.info/search?id=990044412 (Stand 06. 09. 2024); D-Mbs, 4 Mus.pr. 39877, https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00028967-7 (Stand 06. 09. 2024) [zusammen mit KV 466 und KV 503; nur Klavierstimme]. Hinweis: Im gleichen Band ist zusammen mit KV 466 und KV 503 auch eine Klavierstimme von KV 503 enthalten, bei der es sich vermutlich nicht um eine Bearbeitung aus Clasings *Collection des concertos* handelt (fehlende Titelseite, anderes Erscheinungsbild, anderes Schema der Plattennummer: 45, andere Faktur mit Stichnoten des Orchestertutti in der rechten Hand). ›No. 3‹ in Clasings Bearbeitung wäre KV 450 mit der PN 1746, RISM: https://opac.rism.info/search?id=455023860 (Stand 06. 09. 2024) und University of Oxford Libraries, Weston Library, Sign. (W) Deneke 196 (2) [?], https://solo.bodleian.ox.ac.uk/permalink/44OXF_INST/ogbd98/alma990200034020107026 (Stand 06. 09. 2024).

KV 491 arr. Clasing ›No. 4‹. C.[sic; Johann] H.[einrich] Clasing (Bearb.), W. A. Mozart, *Collection des concertos pour le pianoforte avec accompagnement d'une Flûte, deux Violons, deux Violes et Violoncelle*, No. IV [KV 491], Leipzig: Bureau de Musique de C. F. Peters [um 1827]; D-Cl, Mus-3764, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:70-dtl-0000014326 (Stand 06. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Übersicht zu den verwendeten Digitalisaten von Hummels Bearbeitungen von Mozarts Klavierkonzerten (in Hummels Zählung)

Werk/Bearb.	*Manuskripte: GB-Lbl, Sign.*[70]	*englische Erstausgabe*	*französisch-deutsche Erstausgabe*	*Ausgabe um 1880*	*moderne Edition*
Nr. 1 in d-Moll KV 466	Add MS 32234 (ohne Dat.)	D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2452-2		D-B, DMS 125092-1; D-Dl, Mus. 3972-O-27 (nur pf); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2452-1, vermutl. Schott-Archiv 2626; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2452-1, Schott-Archiv 2626; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2454, Schott-Archiv 2626 (nur pf, nur 2. Satz)	Mastro-primiano / Miucci 2013
Nr. 2 in C-Dur KV 503	Add MS 32234 (ohne Dat.)	D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2721-3 (Schott-Archiv 3088)	D-B, Mus. 19998	D-B, DMS 125092-2 (auch IMSLP); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2721-1; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2722 (Schott-Archiv 3088)	Miucci 2015
Nr. 3 in Es-Dur KV 365 [Orig. für 2 pf]	Katalog irreführend (»concerto in B, 1784«, Add MS 32179 und 32180); lt. Grayson 1996:[71] Add MS 32227 und Add MS 32228	D-Mbs, Mus. Schott.Ha 2910-2 (Schott-Archiv 3239)		D-B, DMS 125092-3; IMSLP 08812; D-Mbs, 4 Mus.pr. 2015.5648; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 2909 (Schott-Archiv 3239) (nur pf)	

70 Die Einträge der British Library verwenden eine schwer nachvollziehbare Zählung aus der Zeit vor der 1. Auflage des Köchel-Verzeichnisses 1862; es ist möglich, dass die Konzerte in Es-Dur KV 365, Es-Dur KV 482 und in B-Dur KV 456 vertauscht sind.

71 Vgl. Grayson, vgl. Anm. 10, S. 387, Endnote 2.

https://doi.org/10.5771/9783968861061 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY

Nr. 4 in c-Moll KV 491	Add MS 32234 (»1830«)	D-Mbs, Mus.Schott.Ha 3206-2	CDN-Lu [?] MZ2724	D-B, DMS 125092-4; IMSLP 06061 (Litolff-Ausgabe); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 3206-1, Schott-Archiv 3503; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 3205 (Schott-Archiv 3503) (nur pf); Pl-Wn, Mus.III.93.301 (nur pf.)	Miucci 2017
Nr. 5 in D-Dur KV 537	Add MS 32234 (»1835«)	D-Mbs, Mus.Schott.Ha 4104-3 (Schott-Archiv 4376)	D-B, Mus. 20214-5; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 4104-4 (Schott-Archiv 4376)	D-B, DMS 125092-5; D-Mbs, Mus. Schott.Ha 4103 (Schott-Archiv 4376) (nur pf)	Miucci 2021
Nr. 6 in Es-Dur KV 482	Add MS 32234 (ohne Dat.)	D-B, um 1845		D-Dl, Mus.3972.O.55 (nur pf); D-Mbs, Mus.Schott.Ha 4540-1 (Schott-Archiv 4436)	
Nr. 7 in B-Dur KV 456	Add MS 32234 (ohne Dat.)	D-Mbs, Mus.Schott.Ha 6010-3 (Schott-Archiv 6033); GB-Lcm, D2303/5, D2304/5, D2305/5, D2306/5 auf IMSLP 691088 und achive.org		D-B, DMS 125092-7; D-Mbs, Mus.Schott.Ha 6009 (Schott-Archiv 6033)	Miucci 2014

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - [cc] BY

Moderne Editionen in Auswahl

Miucci [Hg.] KV 456 arr. Hummel 2014. Leonardo Miucci (Ed.), Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano concerto in B flat major, K456, arranged for solo piano and three accompanying instruments; flute, violin, violoncello, pianoforte,* [Klavierpartitur und Stimmen von Querflöte, Violine und Violoncello mit Vorwort und kritischem Bericht], Launton: Ed. HH 2014 (HH 41 355 / HH355.FSP).

Mastroprimiano/Miucci [Hg.] KV 466 arr. Hummel 2013. Costantino Mastroprimiano/Leonardo Miucci (Ed.), Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano concerto in d minor, K466, arranged for solo piano and three accompanying instruments,* [Klavierpartitur und Stimmen von Querflöte, Violine und Violoncello mit Vorwort und kritischem Bericht], Launton: Ed. HH 2013 (HH327.FSP).

Miucci [Hg.] KV 491 arr. Hummel 2017. Leonardo Miucci (Ed.), Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano concerto in c minor, K491, arranged for solo piano and three accompanying instruments,* [Klavierpartitur und Stimmen von Querflöte, Violine und Violoncello mit Vorwort und kritischem Bericht], Launton: Edition HH 2017 (HH439.FSP bzw. HH 41 439).

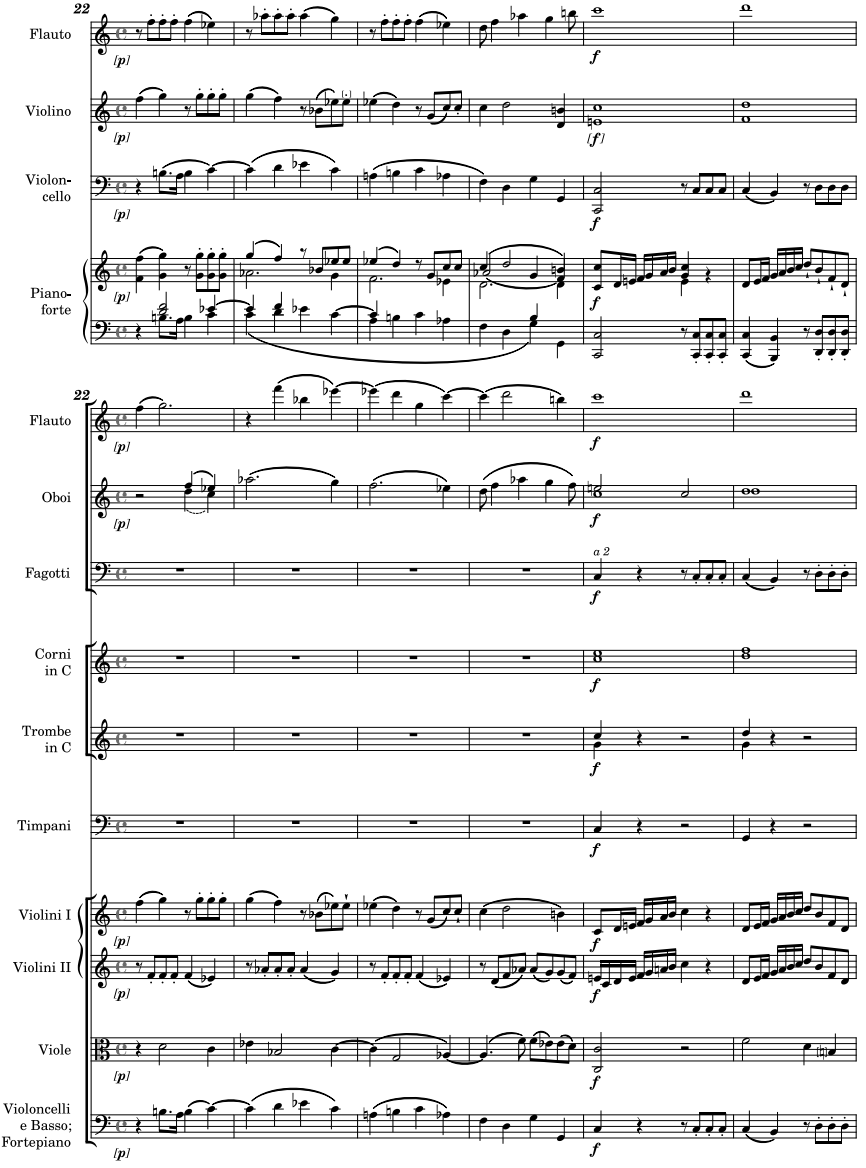
Miucci [Hg.] KV 503 arr. Hummel 2015. Leonardo Miucci (Ed.), Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano concerto in C major, K503, arranged for solo piano and three accompanying instruments,* [Klavierpartitur und Stimmen von Querflöte, Violine und Violoncello mit Vorwort und kritischem Bericht], Launton: Edition HH 2015 (HH356.FSP).

Miucci [Hg.] KV 537 arr. Hummel 2021. Leonardo Miucci/Gigliola Di Gracia (Ed.), Johann Nepomuk Hummel (Bearb.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Piano concerto in D major, K537, arranged for solo piano and three accompanying instruments,* [Klavierpartitur und Stimmen von Querflöte, Violine und Violoncello, mit Vorwort und kritischem Bericht], Launton: Edition HH 2021 (HH487.PNO).

Kroll [Hg.] KV 385 / KV 425 arr. Hummel 2000. Mark Kroll (Hg.), Johann Nepomuk Hummel, *Mozart's Haffner and Linz Symphonies* [KV 385, KV 425] *Arranged for Pianoforte, Flute, Violin, and Violoncello,* Madison, WI: A-R Editions 2000 (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries 29).

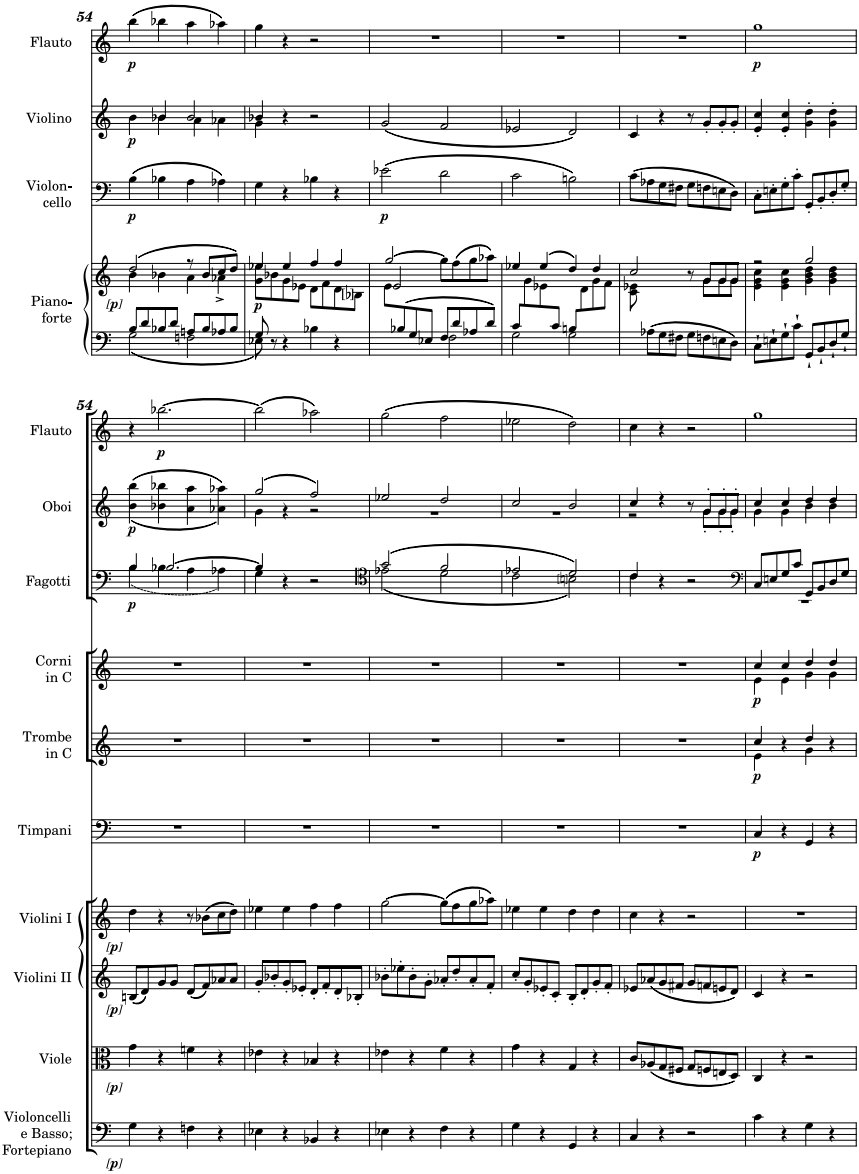
https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anhang: Notenbeispiele



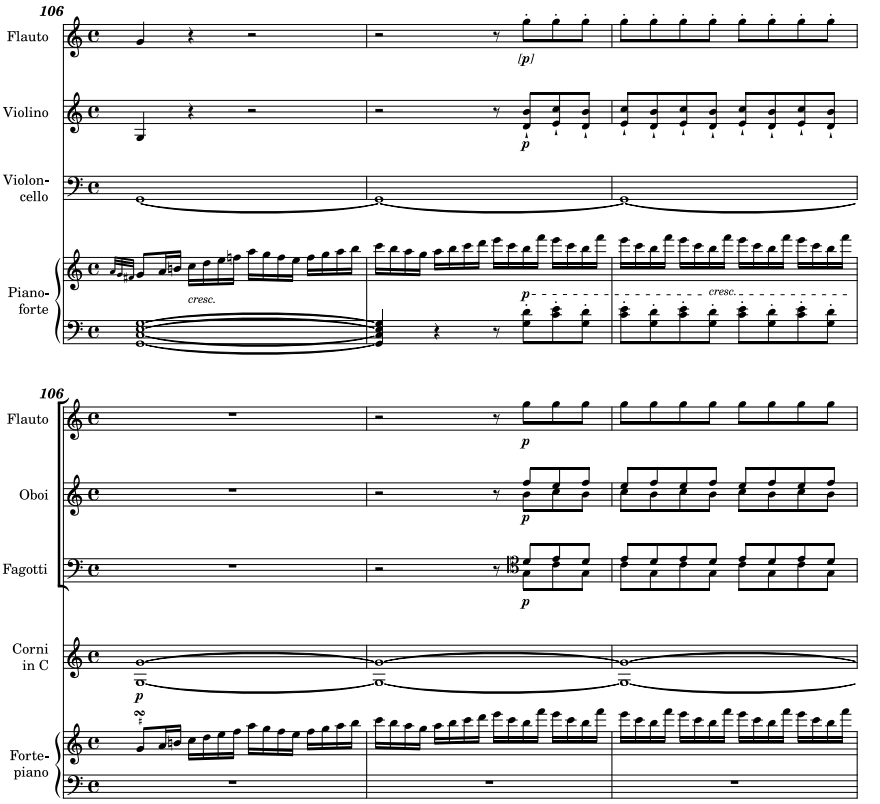
Beispiel 1: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester in C-Dur, KV 503, 1. Satz, T. 22–27; oben: Johann Nepomuk Hummel, Bearbeitung für Klavier, Flöte, Violine und Violoncello, unten: Vorlage laut NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



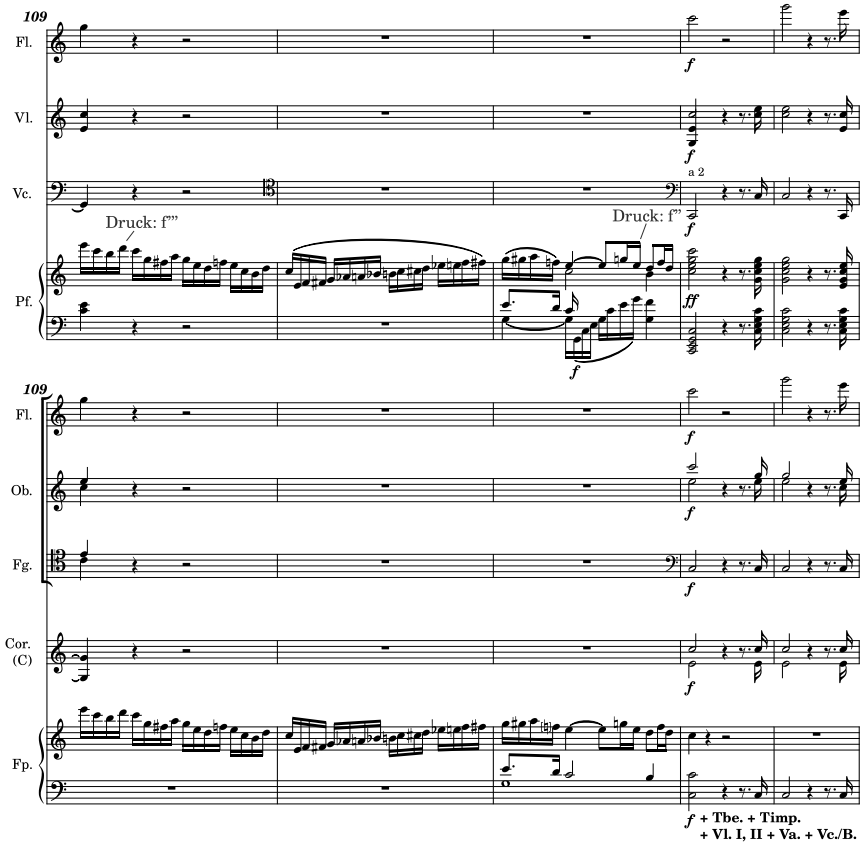
Beispiel 2: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester in C-Dur, KV 503, 1. Satz, T. 54–59; oben: Hummel, unten: wie NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



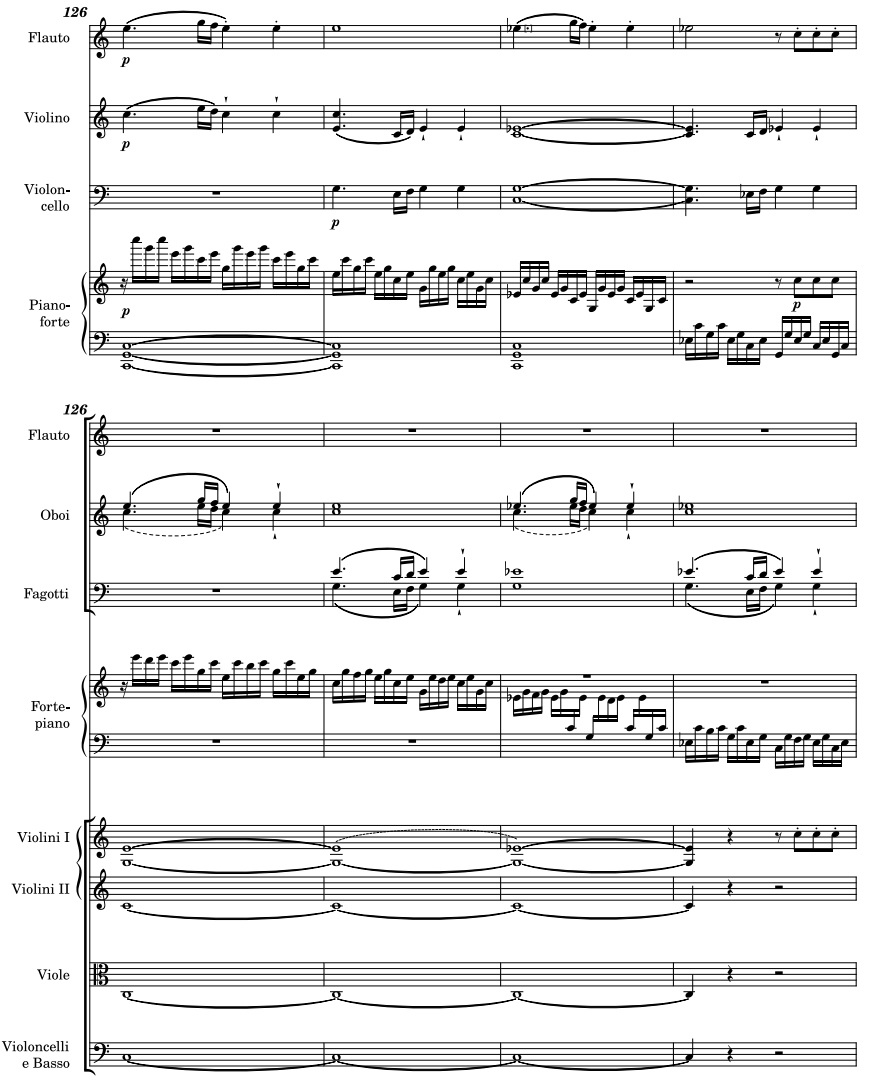
Beispiel 3: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester in C-Dur, KV 503, 1. Satz, T. 106–113; oben: Hummel, unten: wie NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



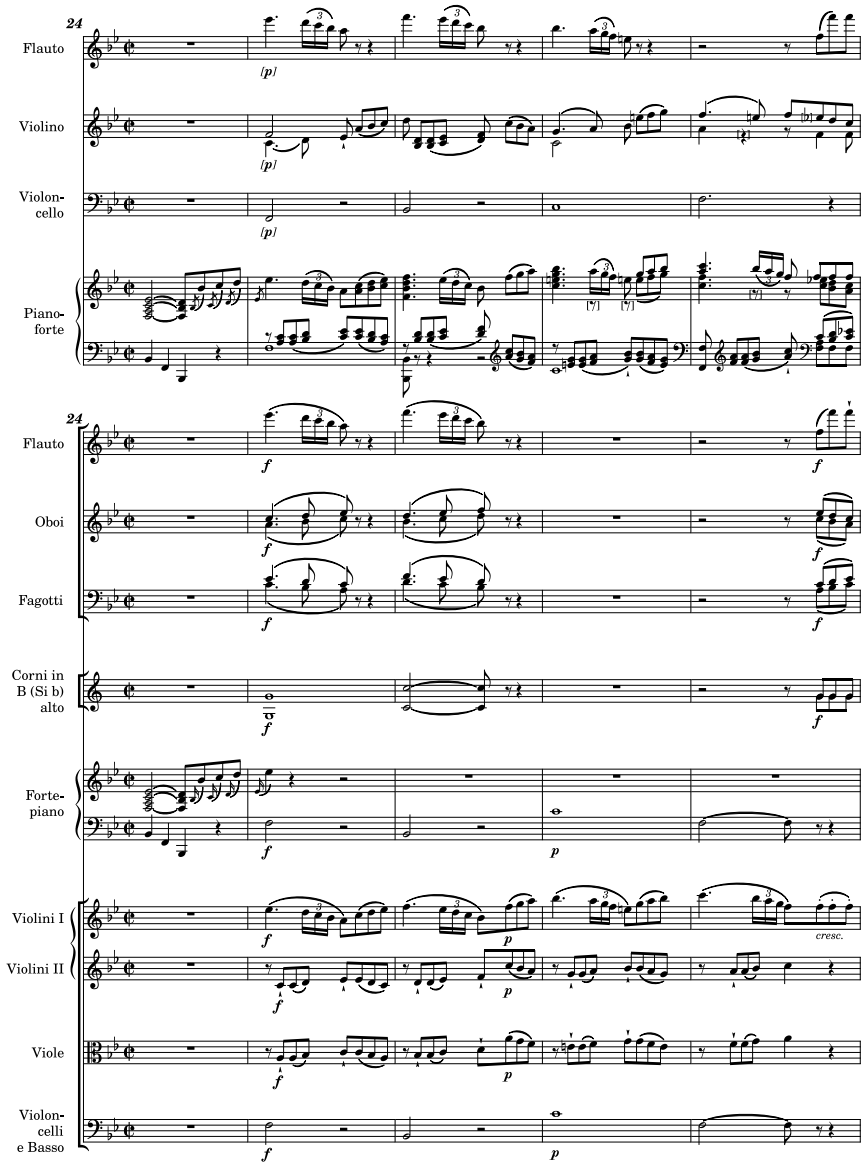
Beispiel 3 (Fortsetzung)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



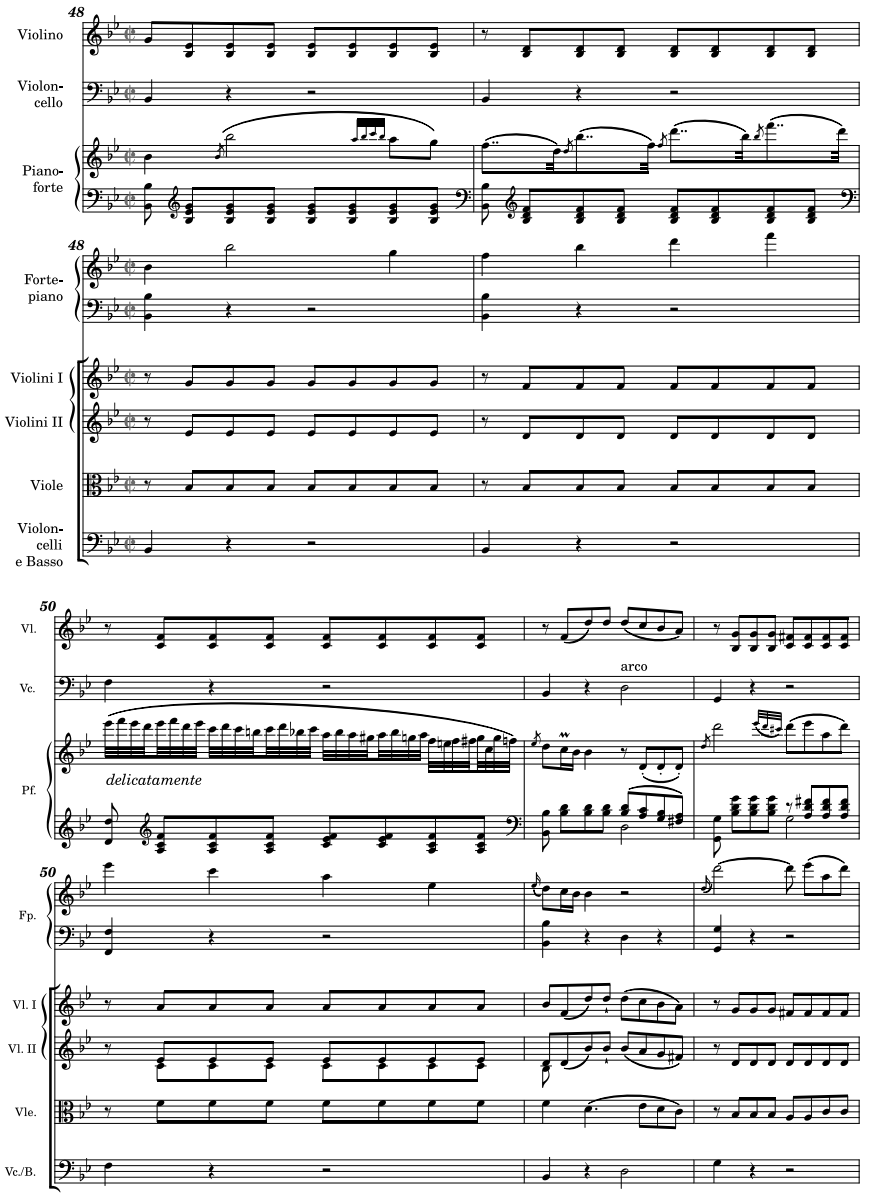
Beispiel 4: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester in C-Dur, KV 503, 1. Satz, T. 126–129; oben: Hummel, unten: wie NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



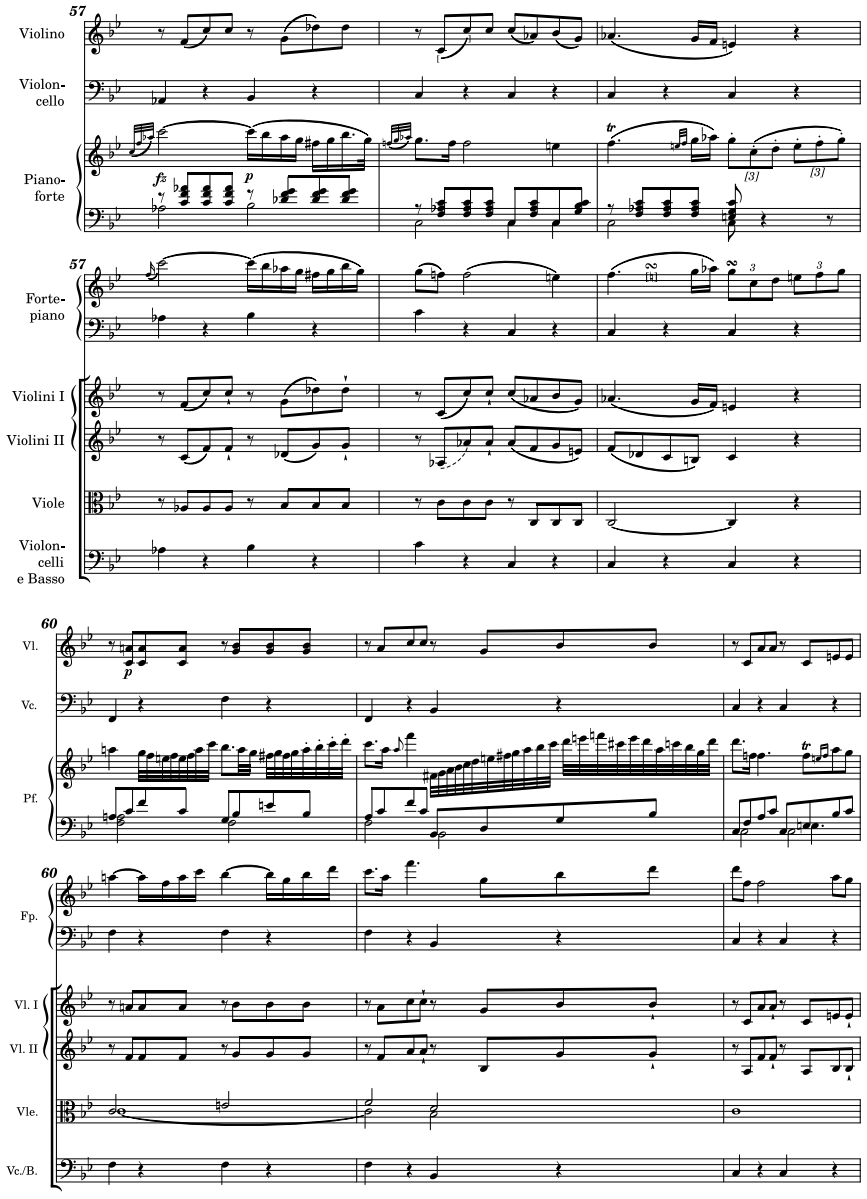
Beispiel 5: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester in d-Moll KV 466, 2. Satz, T. 24–28; oben: Hummel, unten: wie NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



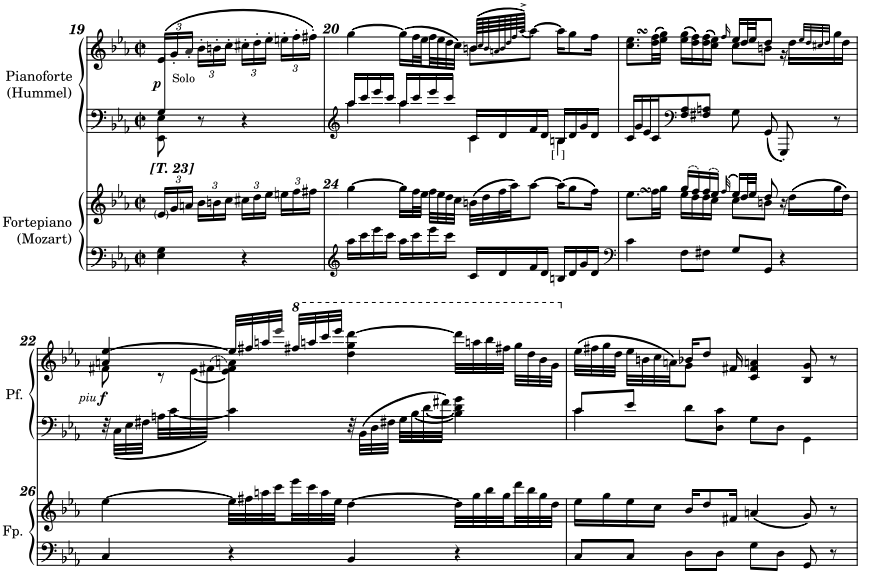
Beispiel 6: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester in d-Moll KV 466, 2. Satz, T. 48–52; oben: Hummel, unten: wie NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Beispiel 7: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester d-Moll KV 466, 2. Satz, T. 57–62; oben: Hummel, unten: wie NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Beispiel 8: W. A. Mozart, Konzert für Klavier und Orchester in c-Moll, KV 491, 2. Satz, T. 19–23; oben: Hummel, unten: wie NMA (Notensatz: Rainer J. Schwob)

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bernadeta Czapraga (Salzburg)

Wolfgang Amadé Mozart in virtuosen Violinbearbeitungen des 19. Jahrhunderts

Virtuosität wird an der Gattung des Konzerts gemessen – das galt schon im 18. und 19. Jahrhundert. Auch W. A. Mozart war ein Virtuose. Kaum bekannt ist, dass sein berühmtes Zitat »ich spiellte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa *wäre*« (6. Oktober 1777) nicht auf seine Violinkonzerte Bezug nimmt, sondern auf eine verwandte Gattung, das Divertimento in B KV 287; diese ›Zweite Lodronische Nachtmusik‹ zählt zu seinen anspruchsvollsten Kompositionen. Bevor die Violinkonzerte Mozarts von den renommierten Geigern J. Joachim oder H. Marteau für die Spielpraxis herausgegeben wurden, huldigten die ›Hexenmeister‹ des 19. Jahrhunderts, darunter B. Campagnoli, N. Paganini, L. Jansa, L. Spohr, J. D. Alard, H. W. Ernst, H. Vieuxtemps und P. de Sarasate dem Komponisten Mozart: Sie komponierten konzertante Stücke wie eine *Hommage*, *Potpourris*, *Souvenirs*, eine *Fantaisie* und Variationen über Themen von Mozart. Einen gemeinsamen Nenner für diese hochvirtuosen Werke bilden nicht die spieltechnischen Anforderungen selbst, sondern die Suche nach dem Ausdruck. In der Interpretationspraxis verbindet man damit vor allem das Bestreben, besondere Klangfarben zu finden. – Im vorliegenden Beitrag wird, insbesondere anhand von Campagnoli, Paganini, Spohr und Ernst, der Frage nachgegangen, inwiefern das Phänomen der Virtuosität in Bearbeitungen von Mozarts Werken ausgeprägt ist.

Virtuosity is measured by the genre of the concerto – this was already true in the 18th and 19th centuries. W. A. Mozart was a virtuoso himself. It is little known that his famous quote »I played as if I were the greatest violinist in all of Europe« (October 6, 1777) does not refer to his violin concertos, but to a related genre, the Divertimento in B-flat, K. 287. This second ›Lodronische Nachtmusik‹ is one of his most demanding compositions. Before practical editions of Mozart's violin concertos were published by the renowned violinists J. Joachim and H. Marteau, the ›sorcerers‹ of the 19th century, among others B. Campagnoli, N. Paganini, L. Jansa, L. Spohr, J. D. Alard, H. W. Ernst, H. Vieuxtemps, and P. de Sarasate paid tribute to the composer Mozart: They wrote concert pieces such as a *Hommage*, *Potpourris*, *Souvenirs*, *Fantaisie*, as well as variations on Mozart themes. A common denominator in these highly virtuosic works is not the technical demand itself, but the search for expression. In interpretation practice, this search is primarily associated with the attempt to find special timbres. – This article examines the extent to which the phenomenon of virtuosity is pronounced in arrangements of Mozart's works, using, in particular, Campagnoli, Paganini, Spohr, and Ernst as examples.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ausgehend vom Begriff der ›Virtuosität‹ allgemein und von Virtuosität in Mozarts Kompositionen setzt sich dieser Aufsatz mit Künstlerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts auseinander, die in ihren Wirkungsfeldern einen Bezug zu Mozarts Musik aufweisen. Zu eruieren, wer von diesen Künstlerinnen und Künstlern seine Musik verwendet hat, erweist sich als herausfordernde Aufgabe. Gibt es im Titel der Komposition keinen eindeutigen Bezug auf ein bestimmtes Mozart-Werk, ist man auf die Wiedererkennung der Motive und Themen angewiesen, was wiederum die genaue Kenntnis der Kompositionen Mozarts erfordert. Die Erforschung des internationalen Virtuosentums steht noch weitgehend am Anfang; erst in den letzten Jahren sind Monographien überwiegend über die bedeutenden Violinvirtuosen – und nur eine Virtuosin – des 19. Jahrhunderts erschienen, darunter zum Beispiel über Giovanni Battista Viotti (1755–1824),[1] Regina Schlick-Strinasacchi (1761–1839),[2] Joseph Mayseder (1789–1863),[3] Henryk Wieniawski (1835–1880)[4] oder August Wilhelmj (1845–1908).[5] Biographische Aspekte wären aber besonders wichtig, weil sie Aufschlüsse über den Interpretationsstil des Geigers oder der Geigerin geben können.

Eine Verbindung zwischen Wolfgang Amadé Mozarts (1756–1791) Musik und den bahnbrechenden Virtuosen des 19. Jahrhunderts ergibt sich daraus, dass Wien für die ›reisenden Virtuosen‹ ein wichtiges musikalisches Ziel war: So machten etwa Giovanni Giornovichi (1747–1804), Felix Janiewicz (1762–1848), Niccolò Paganini (1782–1840), Louis Spohr (1784–1859), Karol Lipiński (1790–1861) und Josef Slavík (1806–1833) – der letzte auch ›böhmischer Paganini‹ genannt – der Kaiserstadt ihre Aufwartung. Viele Violinisten erfuhren zudem in der Musikmetropole Wien ihre Ausbildung, wie die gebürtigen Wiener Franz Clement (1780–1842) und Joseph Mayseder (1789–1863)

1 Ulrike Brenning, *Giovanni Battista Viotti (1755–1824): Die europäische Karriere des großen Geigers und Komponisten*, Wien [u. a.]: Böhlau 2018.

2 Gisa Steguweit, *»Das Doppelglück der Töne wie der Liebe«. Regina Schlick-Strinasacchi (1761–1839)*, Nordhausen: Traugott Bautz 2018.

3 Raimund Lissy, *Virtuosität und Wiener Charme. Joseph Mayseder*, Wien: Hollitzer 2019.

4 Renata Suchowiejko, *Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku* [*Komponist im Kontext der Geigenvirtuosentradition des 19. Jahrhunderts*], Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005; dies., *Henryk Wieniawski – wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*, [*Henryk Wieniawski – ein Virtuose im Licht der Presse des 19. Jahrhunderts*], Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2011.

5 Mareike Beckmann: *August Wilhelmj. Der deutsche Paganini?*, Baden-Baden: Tectum/Frankfurt a. M.: Richard-Wagner-Verband Frankfurt a. M. 2019 (Frankfurter Wagner-Kontexte 2).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder die auswärtigen Ausnahmekünstler Henri Vieuxtemps (1820–1881) und Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865). Andere fanden danach dort Anstellungen, wie im Fall von Leopold Jansa (1795–1875).

Eine ebenso große Rolle für die Entwicklung des Virtuosentums spielten die persönlichen Beziehungen der Geiger untereinander, vor allem, da die Lehrer ihre Schüler beeinflussten. Gemeint ist hier zum Beispiel Wilhelmj, der als ›deutscher Paganini‹ in die Musikgeschichte einging, wie auch der in Wien lebende Léon de Saint-Lubin (1805–1850), der in seinem eigenen Musikschaffen dem kompositorischen Modell seines Lehrers Spohr folgte.

Das Virtuosentum im 18. Jahrhundert in der Auffassung von Leopold Mozart

Dem Thema Virtuosität und insbesondere der Rolle der Spieltechnik wird in den theoretischen Quellen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts viel Bedeutung zugemessen. Heinz von Loesch konstatiert: »Bereits aus dem 18. Jahrhundert ist ein zwiespältiges Verhältnis zur Technik überkommen«.[6] Schon Leopold Mozart (1719–1787) äußert sich in seinem *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) skeptisch über das Virtuosentum. Als vehementer Verfechter des sogenannten »gute[n] Vortrag[s]«[7] misst er einem »gute[n] Orchestergeiger« mehr Bedeutung zu als einem »pure[n] Solospieler«.[8] Gleichzeitig macht er auf einen neuen Trend in der Spielpraxis aufmerksam: »[…] mancher kann ein halbes Dutzend Concerte ungemein fertig und sauber wegspielen; […].«[9] Ein solcher Solospieler verfolgt dabei das Ziel, »sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen.«[10] Für diese Zwecke erbrachten die Violinisten überdurchschnittliche Leistungen: »Manche brin-

6 Heinz von Loesch, *Geist und Technik*, in: Thomas Ertelt und Heinz von Loesch (Hg.), *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1: *Ästhetik – Ideen*, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler 2018, S. 196.

7 Vgl. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Johann Jacob Lotter 1756, *Das zwölfte Hauptstück. Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts*, S. 252; https://dme.mozarteum.at/digital-editions/violinschule (Stand 02. 09. 2024).

8 Ebd., S. 253; siehe weiter: »Ein Solospieler kann ohne grosse Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will«; ebd., S. 254.

9 Ebd., S. 210.

10 Ebd., S. 252.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schweresten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig.«[11] Leopold Mozart sah aber die Gefahr der Missachtung geltender ästhetischer Prinzipien, was sich vor allem in den langsamen Sätzen[12] zeige:

> »Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Täcten des ganzen Stücks. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starcke wird nicht unterschieden; die Auszierungen sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht; manchmal aber sind die Noten gar zu leer, und man merket daß der Spielende nicht weiß, was er thun solle.«[13]

Der Verfasser betont dabei, dass eine getreue Wiedergabe eines Werks »weit künstlicher [schwieriger] als die schweresten Solo und Concerte [zu] studieren« sei.[14] Fast ironisch meint er dazu, dass ein ehrgeiziger Solospieler solch eine musikalische Hürde autodidaktisch leicht überwinden kann; das Finden geeigneter Fingersätze und Disziplin im Üben würden genügen:

> »Zu dem letzten [Solo und Concerte] braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schweresten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kömmt.«[15]

Genau genommen werten die genannten Eigenschaften die musikalischen Kompetenzen eines Solospielers stark ab, vor allem seine Beurteilungskraft.[16]

Ein Interessens- und Orientierungswechsel bei den Orchestermusikern, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist, brachte kulturelle Veränderungen mit sich. Dem italienischen Vorbild folgend wurden Vir-

---

11 Ebd.

12 Sehr ausführlich über das Thema *Von der Art das Adagio zu spielen* schreibt Johann Joachim Quantz; vgl. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmackes in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet, und mit Exempeln erläutert*, Berlin: Johann Friedrich Voß 1752, *Das XIV. Hauptstück*, S. 136–151; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11214820-0 (Stand 02. 09. 2024).

13 Mozart, wie Anm. 7, S. 253.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tuosen auch im deutschsprachigen Raum präsent. Einerseits stuft Leopold Mozart die voreilige (frühzeitige) Abwanderung der Orchestermusiker zu den Solisten als eine negative Entwicklung ein, die von ihm klar abgelehnt wird. Seine Sorge ist, dass die Anzahl kompetenter ›Accompagnisten‹ noch geringer wird:

> »Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. […] Wenig Solospieler lesen gut: weil sie allemal nach ihrer Phantasie etwas einzumischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewohnet sind.«[17]

Andererseits ist er sich bewusst, dass Virtuosen in der Musikausübung und -darbietung unverzichtbar sind. Seine Pointe lautet:

> »Ich rede aber hier keineswegs von jenen grossen Virtuosen, die neben ihrer ausserordentlichen Kunst in Abspielung der Concerte, auch gute Orchestergeiger sind. Dieß sind Leute die wirklich die grösseste Hochachtung verdienen.«[18]

Am Schluss seiner *Violinschule* betont Mozart, dass nicht jeder Virtuose »dieses Titels würdig ist«,[19] und unterscheidet zwischen »einem rechtschaffenen Virtuosen« und einem »Virtuosen von der Einbildung«.[20] Diese Haltung blieb bis Ende des 18. Jahrhunderts unverändert.[21] Ein Virtuose zu sein, bedeutete im späten 18. Jahrhundert, als Geiger eine Karriere als Solist zu verfolgen.[22]

Anhand dieses Beispiels ist ersichtlich, dass ›Virtuosität‹ schon im 18. Jahrhundert an der Gattung des Konzerts gemessen wurde. Dennoch hat man diesem Begriff in den Quellen noch weniger Bedeutung beigemessen

17 Ebd., S. 254.
18 Ebd., S. 254 (Fußnote b).
19 Ebd., S. 263.
20 Ebd., S. 263 (Fußnote e).
21 »Virtù, bedeutet die hervorragende Geschicklichkeit und Stärke in der Ausübung der Musik, es sey im Singen, oder im Spielen. Die sich dadurch auszeichnen, oder auszuzeichnen glauben, werden *Virtuosi*, *Virtuose* genannt. Nach andern Eigenschaften zu fragen, dürften diese Herren und Damen wohl bisweilen verbitten«; Johann Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen für Schulen, und zum Selbstunterrichte*, Leipzig: in der Breitkopfischen Buchhandlung [1792], S. 86; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/511146 (Stand 02. 09. 2024).
22 Vgl. Owen Jander, Art. *Virtuoso*, in: *Grove Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29502 (Version vom 20. 01. 2001, Stand 02. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als im 19. Jahrhundert, als er bereits primär als »vollkommen ausgebildetes Spiel«[23] aufgefasst wurde:

> »[…] die grösste Geübtheit der Finger in allen Schwierigkeiten, in allen Tonarten, so wie in allem, was zum schönen, gemüthlichen und graziösen Vortrag gehört. Denn vergebens giebt die Einbildungskraft die besten Ideen, wenn die Finger sie nicht mit aller künstlerischen Leichtigkeit und Sicherheit auszuführen im Stande ist.«[24]

In der Mozart-Zeit und den ersten Jahrzehnten danach galt der Vortrag des Adagios als wichtiger und anspruchsvoller als das Spiel schneller, technisch schwerer Passagen.[25] Aus den Tagebuchaufzeichnungen des deutschen Violinvirtuosen Louis Spohr kann entnommen werden, dass zum Beispiel in Paris in 1821 ein »ernstes Adagio« sehr selten zu hören war.[26] In Wien hingegen hat man noch in den 30er-Jahren des 19. Jahrhunderts auf die Ausführung eines langsamen Satzes im Konzert größten Wert gelegt. Der böhmische Violinist und Komponist Leopold Jansa, der seit 1824 als Mitglied in der k.k. Hofkapelle in Wien tätig war, galt in erster Linie als vorzüglicher Solospieler und als einer der wenigen, der in dieser Zeit Bearbeitungen von Mozarts Musik anfertigte:

---

23 Vgl. Ulrich Mahlert (Hg.), Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993, Faksimile der Originalausgabe Wien: A. Diabelli und Comp. [1829], S. 4; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/234630 (Stand 02. 09. 2024).

24 Ebd.

25 Vgl. dazu Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, S. 263 (Fußnote e). Auch Heinrich Christoph Koch schreibt: »Es scheint überhaupt eine ganz richtige Bemerkung zu sein, daß man den Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers nach seinem Vortrage des Adagio beurtheilen könne.« Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, *welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet* […]«, Frankfurt am Main: August Hermann d. J. 1802, Sp. 65; http://data.onb.ac.at/rep/103D4BEF (Stand 02. 09. 2024).

26 Vgl. Louis Spohr, *Vierter Brief* [an einen Freund], Paris, 30. Januar 1821, in: *Louis Spohr's Selbstbiographie*, 2 Bde., Kassel und Göttingen: Georg. H. Wigand 1860 und 1861; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271267-7 (Bd. 1, Stand 21. 10. 2024) und https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600272-6 (Bd. 2, Stand 21. 10. 2024); hier Bd. 2 (1861), S. 134–141, hier S. 137; Nachdruck [Faksimile]: Eugen Schmitz (Hg.), *Louis Spohr. Selbstbiographie*, Kassel/Basel: Bärenreiter 1955; vgl. außerdem: »Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm [Lafont], wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er doch dabei ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler, wie vom Publikum, als der unwichtigste Satz eines Concertes betrachtet zu werden, und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet und deren Effekt erhöht«; ebd., S. 136.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Nach der Ouverture spielte Hr. Jansa sein Violin-Concert in E-Dur, in welchem vornehmlich das Adagio allgemein ansprach. Hr. Jansa ist bekanntlich einer unserer tüchtigsten Violinspieler; sein Vortrag ist solid, äußerst fertig, klar und delicat in der Nuancirung, und insbesondere empfiehlt sich seine Methode durch Gründlichkeit und Correctheit.«[27]

»Schon nach dem ersten Satze eines von ihm komponierten, noch ungedruckten Concertes zeichnete man sein eben so gediegenes als kunstreiches Spiel mit stürmischem Beifalle aus. Beinahe noch mehr sagte dem Publikum der seelenvolle Vortrag des schönen Adagio zu. Von der ersten bis zur letzten Note war es ein tief empfundener Gesang, der zum Herzen geht, weil er vom Herzen kommt. […] Dieselbe Ehre wurde Herrn Jansa nach dem Vortrage seiner gleichfalls noch ungedruckten Variationen über ein Motiv aus Figaro's Hochzeit zu Theil. Vorzüglich zeichnete man die Variation mit Doppelgriffen aus.«[28]

Wolfgang Amadé Mozart als Geigenvirtuose: Inwieweit sind seine Kompositionen für Solo-Violine als virtuos zu bezeichnen?

Wolfgang Amadé Mozart war ein selbstbewusster Geigenvirtuose, der die eigenen Violinkonzerte erfolgreich vor Publikum aufführte.[29] Er war mit seinem eigenen Spiel äußerst zufrieden: »zu guter lezt spiellte ich die lezte Casation aus den B von mir. Da schauete alles gros drein. ich spiellte als wenn ich der gröste geiger in Ganz Europa *wäre*.«[30] Es ist vermutlich wenig bekannt, dass es sich in diesem Fall nicht um ein Violinkonzert handelte, sondern

27 Heinrich Adami, *Neuigkeiten. Wien. Concert des Hrn. Leopold Jansa*, in: Adolf Bäuerle (Hg.), *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben* 28, Nr. 85, 29. April 1835, S. 339 f., hier S. 339; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18350429&seite=3 (Stand 02. 09. 2024).

28 *Theater und geselliges Leben. Ueber das Concert des Herrn Leopold Jansa*, in: *Bohemia, ein Unterhaltungsblatt* [Prag] 5, No. 98, 14. August 1832, S. [3]; https://books.google.at/books?id=puIaAAAAYAAJ&pg=RA1-PA10-IA1 (Stand 02. 09. 2024).

29 »[…] beim soupeé spielte ich das strasbourger=Concert. Es ging wie öhl. Alles lobte den schönen, reinen Ton.« Wolfgang Amadé an Leopold Mozart, Augsburg, 23.–25. Oktober 1777, siehe Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Hg.), *Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition*, https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/ (Stand 29. 10. 2024); hier BD 355, https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=919 (Stand 06. 09. 2024); vgl. dazu auch: Ulrich Leisinger, *Wolfgang Amadé Mozart als Geiger*, in: Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer (Hg.), *Leopold Mozart. Chronist und Wegbereiter*, Wien: Hollitzer 2022 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte 10), S. 204–227, hier S. 214.

30 Wolfgang Amadé und Maria Anna an Leopold Mozart, München, 6. Oktober 1777, siehe *Mozart Briefe und Dokumente*, wie Anm. 29, BD 345, https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=908 (Stand 06. 09. 2024). Am 4. Oktober 1777 spielte Mozart in München während einer Privatakademie diese anspruchsvolle »Casation« zusammen mit dem

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um eine verwandte Gattung, das Divertimento[31] in B KV 287 für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola und Bass.[32] Diese sechssätzige Kammermusik mit einer Spieldauer von circa 47 Minuten zählt zu Mozarts anspruchsvollsten Violinkompositionen. Anders als in seinen Violinkonzerten experimentiert Mozart hier im Violinpart mit effektvollem Klang und konzertanter Technik.

Im ersten Satz verwendet Mozart brillante Triolenpassagen, die ihm vermutlich im $\frac{3}{4}$-Takt wirkungsvoller erschienen als die üblichen Sechzehntelfigurationen, die sich in den Violinkonzerten KV 216, 218 und 219 oft bewährt hatten.[33] Im Autograph ist ersichtlich, dass der Komponist gerade dort, wo sich die Triolen-Passagen befinden (fol. 2 v, T. 65 f., siehe Abb. 1, und T. 73–74) und an hohen Stellen (fol. 3 v, T. 93 f., siehe Abb. 2) am Notentext feilt:[34] Hier nimmt er Radierungen und Streichungen vor, wahrscheinlich, weil er die Spielbarkeit dieser Stellen an die eigenen Fähigkeiten anpassen wollte.

Es ist keine Überraschung, dass Mozart deswegen im ersten Satz als höchsten Ton ein *c‴″* verwendet (fol. 3 v, T. 94), weil er im Umgang mit dieser Violin-Lage selbst gut vertraut war – in den Violinkonzerten geht er nur einmal über diese Obergrenze hinaus.[35] Die Schreibweise wirkt routiniert und penibel, indem wie im Raster von oben nach unten die Hilfslinien und die Notenköpfe unverändert sind, dabei berührt der Notenkopf der höchs-

»sclorar [scholar] von Tartini« und dem Münchner Hochgeiger Charles Albert Dupreille; vgl. ebd.

31 In Abgrenzung zur ›Serenade‹ als genuines Orchesterwerk wird ›Divertimento‹ als Oberbegriff für kammermusikalisch besetzte Stücke verwendet. Vgl. Gudula Schütz, *Vorwort*, in: Albert Dunning (Hg.), W. A. Mozart, *Divertimento in B für zwei Hörner, zwei Violinen, Viola und Bass. »Zweite Lodronische Nachtmusik« KV 287. Partitur*, Kassel: Bärenreiter 2021 [Notentext aus NMA VII/18], S. III.

32 Die ›Lodronische Nachtmusik‹ KV 287 ist eine Namenstagsmusik für die Salzburger Gräfin Antonia Lodron. Im September 1777 wurde das Werk auch vom mit Mozart befreundeten, prominenten Geiger Franz Xaver Kolb zur Aufführung gebracht. Vgl. ebd.

33 Neben Sechzehntelpassagen sind Triolenpassagen im ersten Satz des Violinkonzerts B-Dur KV 207 und im dritten Satz des Violinkonzerts D-Dur KV 211 präsent; vgl dazu. auch Bernadeta Czapraga, *Joseph Haydns und Wolfgang Amadé Mozarts Clavier- und Violinkonzerte – ein Interpretationsvergleich*, in: Walter Reicher (Hg.), *Eisenstädter Haydn-Berichte. Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier Haydntagungen*, Bd. 12., Wien: Hollitzer 2020, S. 290–293, hier S. 290.

34 Vgl. Wolfgang Amadé Mozart, *Divertimento à 6 Stromenti*, Autograph, insgesamt 59 Blätter [fol. 60 leer]; PL-Kj, Mozart Aut. K 287 [olim Mus. ms. autogr. W. A. Mozart 287]; https://katalogi.uj.edu.pl/permalink/48OMNIS_UJA/p57n6i/alma991014583649705067 (Stand 29. 10. 2024).

35 Im Konzert für Violine und Orchester in A-Dur KV 219 schreibt Mozart im 1. Satz in T. 213 ein *cis‴″*; es ist der höchste Ton in seinen Violinkonzerten.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

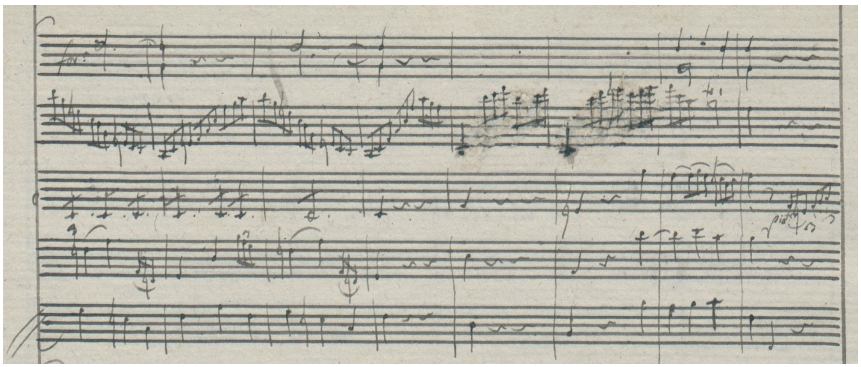


Abb. 1: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 1. Satz, Autograph, fol. 2 v, T. 61–68. Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

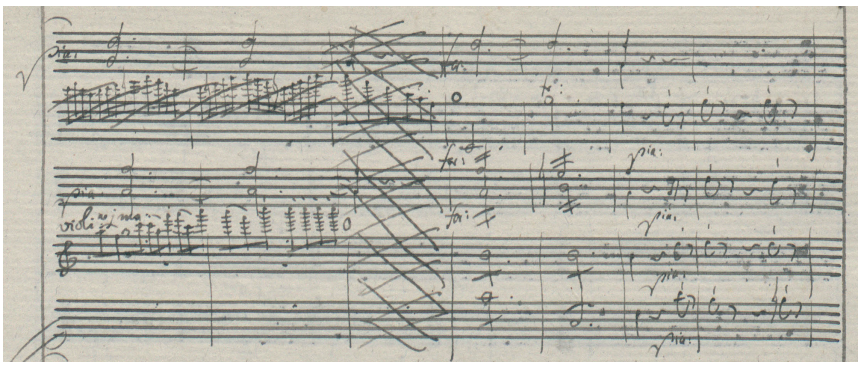


Abb. 2: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 1. Satz, Autograph, fol. 3 v, T. 93–98. Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

ten Note das obere Notensystem (siehe Abb. 2). Man bekommt den Eindruck, dass diese Tonhöhe vom Platz zwischen den Notensystemen abhängig ist. Eine gravierende Veränderung nimmt Mozart jedoch an der Stelle vor, wo die durchgehenden Sechzehntel-Passagen durch Triolen-Passagen ausgetauscht werden: Damit wird der besagte Ton *c''''* schon wesentlich früher erreicht, als es in der ersten Version mit den Sechzehntelnoten vorgesehen war (fol. 3 v).

In den Takten 77–78 sowie 249–250 verwendet Mozart das Spiel in zerlegten Oktaven, wobei die untere Note immer als Vorschlag notiert wird (fol. 3 r und 7 v–8 r). Auch im letzten Satz in den Takten 428–431 notiert er Oktavspiel, dort aber kühn in voller Notenlänge dargestellt (fol. 30 r). Solche

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nacheinander gereihten Oktavgriffe kommen in den Violinkonzerten nicht vor.

Nicht nur die kompositorische, sondern auch die musikalische Entfaltung machen sich gleich im ersten Satz bemerkbar. Mozart sucht nach ausgefeilten Rhythmen und abwechslungsreichen Artikulationen. Zum Beispiel führt er in den Takten 123–124 und 127–128 versetzte Zweierbindungen, die sogenannten ›Saccaden‹,[36] ein, die im Gerüst stark an den ›Viotti-Strich‹[37] erinnern (fol. 4 r und 4 v).[38]

Der zweite Satz, ein Variationensatz über ein volkstümlich-schlichtes Thema, besteht aus lauter Soli des Primgeigers, die in sechs Variationen entfaltet werden. Ein chromatischer Triller in der vierten Variation in Takt 10 und 11 sticht aus der Konvention der Violinkonzerte Mozarts plötzlich heraus (fol. 12 r). In jedem Satz sind ausgesuchte und abwechslungsreiche Bogenstriche zu finden, vor allem der sogenannte ›Mozart-Strich‹,[39] der exponiert gleich zu Beginn des »Thema[s]« im »Andante grazioso« [*Tema con Variazioni*] eingeführt wird (fol. 9 v; siehe Abb. 3).

---

36 Siehe dazu Marianne Rônez, *Pierre Baillot, ein Geiger an der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Ein Vergleich seiner Violinschulen von 1803 und 1835*, in: Claudio Bacciagaluppi/Roman Brotbeck/Anselm Gerhard (Hg.), *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik*, Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006, Schliengen: Edition Argus 2011 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern 3), S. 23–57, hier S. 43; https://www.hkb-interpretation.ch/publikationen/reihe-musikforschung-der-hochschule-der-kuenste-bern/spielpraxis-der-saiteninstrumente-in-der-romantik (Stand 06. 09. 2024).

37 Rônez bringt die Herkunft des Viotti-Strichs mit der Salzburger Tradition zusammen: »Diese Strichart war im 17. Jahrhundert bei den süddeutschen Geigern wie Heinrich Ignaz Franz Biber und Johann Jakob Walther beliebt; er [der Viotti-Strich] war jedoch im Charakter im Vergleich zum 19. Jahrhundert eher lieblich und keineswegs akzentuiert.« Ebd., S. 44. Vgl. dazu auch Stefan Drees, Art. *Viotti-Strich*, in: *Lexikon der Violine. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, 2. Auflage, Laaber: Laaber 2004, S. 735. Auch im Trio des zweiten Menuetts aus KV 287 sind Saccaden zu finden. – Zum ›Viotti-Strich‹ vgl. auch Madeline Leah Melrose, *The Paganini Caprices, their techniques and performance problems: a study on twelve caprices with supporting video and audio recordings*, PhD thesis, The University of Adelaide/Elder Conservatorium of Music 2020, S. 217, Fig. 13; https://hdl.handle.net/2440/127326 (Stand 10. 09. 2024).

38 Es ist belegt, dass Mozart in die Instrumentierung eines der 29 Violinkonzerte des italienischen Meisters Giovanni Battista Viotti (1755–1824) eingriff: Er fügte in Viottis 16. Konzert für Violine und Orchester in e zwei Trompeten und Pauken hinzu, siehe KV Anh. A 48 (früher KV 470a); vgl. dazu Boris Schwarz, *Geiger um Mozart*, in: MJb 1978/79 (1979), S. 228–235.

39 In der virtuosen Violinliteratur werden sechs Stricharten unterschieden: ›Paganini-Strich‹, ›Wieniawski-Strich‹, ›Viotti-Strich‹, ›Mozart-Strich‹, ›Blitz-Strich und ›Trommel-Strich‹; vgl. Helmut Zehetmair und Benjamin Bergmann, *Systematische Violintechnik. Die Bausteine des Violinspiels*, in 6 Bde., Bd. 1: *Bogen-, Saiten- und Fingerwechsel*, Mainz: Schott 2013, S. 16 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

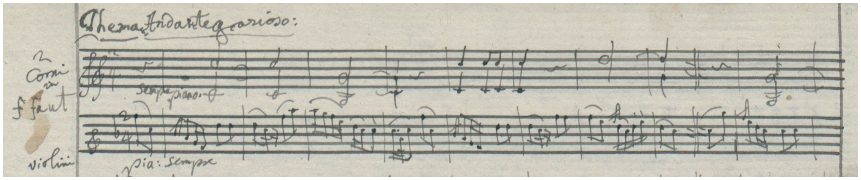


Abb. 3: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 2. Satz, Autograph, fol. 9 v, T. 1–9: ›Mozart-Strich‹. Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Im 4. Satz, einem *Adagio* in Es-Dur, trägt die erste Violine eine pathetische Arie vor. In diesem Satz führt Mozart an zwei Stellen (T. 14 und T. 39) die Violin-Kantilene bis zum Ton *es‴″*. Die Rasur deutet darauf hin, dass er an dieser Stelle überlegte. Um Missverständnisse beim Lesen zu vermeiden, setzt er den Notenkopf und das Vorzeichen auf die erste Linie des benachbarten leeren Notensystems – dort, wo im Violinschlüssel der Ton *es′* liegt (fol. 16 r; siehe Abb. 4).[40]

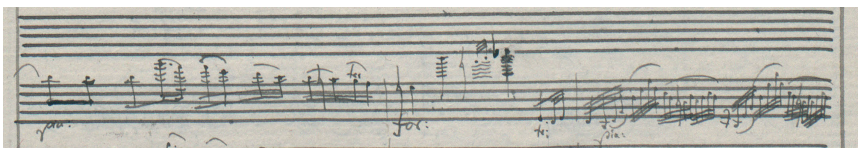


Abb. 4: W. A. Mozart, Divertimento in B KV 287, 4. Satz, Autograph, fol. 16 r, T. 1–9: *es‴″*. Abbildung mit freundlichem Dank an die Biblioteka Jagiellońska, Kraków

Mit dieser einkomponierten ›Schwierigkeit‹ erfüllt Mozart die Erwartungen eines Virtuosen-Komponisten im Sinne des 18. Jahrhunderts. Nicht die abrupten Kontraste selbst, sondern ausgesuchte Klangeffekte wie der Wechsel zwischen *pizzicato* und *coll'arco*, das *con sordino*-Spiel und vor allem exakte dynamische Schattierungen (ausnotierte *decrescendi* und *crescendi*) tragen zu einem besonders nuancierten, seelenvollen Charakter dieses Satzes bei. Im letzten Satz zitiert Mozart ein damals verbreitetes Volkslied, *D'Bäurin hat d'Katz verlorn*, das er durch »ein geradezu opernhaft dramatisches Violinrezitativ«[41] einleitet. Somit behält Mozart einen virtuosen Gestus bis in die letzten Takte bei.

40 Es ist der höchste der Autorin bekannte Ton in der gesamten gesicherten Mozart-Violinliteratur. In den Konzerten zweifelhafter Echtheit in Es-Dur KV Anh. C 14.04 (früher KV 268) und D-Dur KV 271a wird der gleiche Ton es‴″ vereinzelt verwendet.

41 Vgl. dazu Schütz, wie Anm. 31, S. III.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im Zusammenhang mit dem Konzertmeister der Mannheimer Hofkapelle Ignaz Fränzl (1736–1811) sind Informationen über den Violin-Geschmack Mozarts überliefert. Mozart berichtet an seinen Vater:

> »Heute um 6 uhr war die galla=Accademie. ich hatte das vergnügen den h: fränzl, […] auf der violin ein Concert spiellen zu hören. er gefält mir sehr; sie wissen daß ich kein grosser liebhaber von schwierigkeiten bin. er spiellt schwer, aber man kennt nicht daß es schweer ist, man glaubt, man kann es gleich nachmachen. und das ist das wahre. er hat auch einen sehr schönen runden thon; es fählt keine Note, man hört alles; es ist alles *Marquirt*. er hat ein schönes *staccato*, in einen bogen, so wohl hinauf, als herab; und den dopelten triller habe ich noch nie so gehört, wie von ihm. mit einem wort: er ist meinthalben kein hexenmeister, aber ein sehr *solider* geiger.«[42]

Obwohl Mozart ausdrücklich kein Freund der »schwierigkeiten« komplizierter Musik war, lässt er sich von einem virtuosen Vortrag doch überzeugen, wenn dieser mit spielerischer Leichtigkeit vermittelt wird. Aus dieser Briefstelle lässt sich schließen, dass für Mozart der Ausdruck ebenso zählt wie technische Spielpräzision. Die Beherrschung besonders kniffliger Spieleffekte wie den Doppeltriller weiß er zu schätzen, ein normsprengendes Spiel kann Mozart dagegen nicht leiden.

Zur Rezeption von KV 287 und anderen Violinkompositionen Mozarts

Die sogenannte Zweite Lodronische Nachtmusik KV 287 wurde nach dem Tod des Komponisten im Jahr 1793 für Streichquintett arrangiert und in einer gekürzten, viersätzigen Form als *Grand Quintetto pour deux Violons, deux Violes, et Violoncelle, composé par Mr=Mozart Oeuvre 33me* beim Offenbacher Verleger Johann André[43] und im Wiener Verlagshaus Artaria & Comp. veröffentlicht.[44] Es liegt nahe, dass die Vereinfachungen, insbesondere der Verzicht auf den dritten und auch den anspruchsvollen vierten Satz (*Adagio*), nicht nur den Verkauf der Noten begünstigten, sondern die Bear-

42 Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, Mannheim, 22. November 1777, siehe *Mozart Briefe und Dokumente*, wie Anm. 29, BD 377, https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=941 (Stand 06. 09. 2024).

43 Die Stimmen sind online zugänglich: https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/96593 (Stand 12. 04. 2023).

44 Vgl. Schütz, wie Anm. 31, S. IV. Siehe dazu auch Alexander Weinmann (Hg.), *Johann Traeg, Die Musikalien Verzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)*, Bd. 1, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2,17), S. 55 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

beitung auch zum spielbaren Repertoire für bürgerliches Musizieren machten. Trotz vieler struktureller und formaler Eingriffe kommt die Transformation der Sextett- in eine Quintettstruktur dem Prestige und der Bekanntheit des Werks zugute, es wird »den fünf Wiener Quintetten Mozarts als sechstes Werk […] an die Seite gestellt«.[45] Besondere Popularität erlangte seit 1797 der zweite Satz, mehrere Verlage verzeichnen das Erscheinen von Klaviervariationen über das Thema *Andante grazioso* KV Anh. C 26.03.[46] In seiner originalen Besetzung wurde das Divertimento in B-Dur vermutlich Ende 1798 oder Anfang 1799 bei Gombart et Comp. in Augsburg zum Verkauf angeboten.[47] Damit geht die Herausgabe des *Grand Sextuor Pour deux Cors Alt & Basse No. III*[48] den Violinkonzerten Mozarts voraus. Was diese betrifft, wurde zunächst das Violinkonzert D-Dur KV 211 in Stimmen ediert.[49] Dieses als ›einfach‹ bezeichnete Mozart'sche Konzert wurde noch im Jahr 1830 beworben: Im Stuttgarter *Katalog von allen Arten Musikalien* (1830) wird es unter Position 184 angegeben als »Mozart, Concerto facile. op. 98«.[50] Auffallend ist, dass in die Kategorie der »Concerte für Violine mit Orchester« neben den Violinkonzerten von Kreutzer, Mayseder, Spohr und Viotti auch andere Gattungen, darunter mehrfach Variationen, Polonaisen und Potpourris eingereiht wurden.[51] Mozarts »sämmtliche Original-Quartette«[52] (Position 222–225) wurden durch zwei Arrangements erweitert: »227. Mozart Don

45 Vgl. Holger M. Stüwe, *Aktualisierung im Arrangement? Zur Rezeption von Werken des jungen Mozart in Streichquintettbearbeitungen um 1800 am Beispiel von KV 287 (271H)*, in: MJb 2006 (2008), S. 309–327, hier S. 313.

46 Vgl. Schütz, wie Anm. 31, S. IV. Allerdings wird nur ein Teil der Variationen aufs Klavier übertragen (Thema, Var. 1, 3 und 6). Die übrigen sechs Variationen der Klavierfassung stammen vermutlich von August Eberhard Müller (1767–1817).

47 Vgl. ebd. Die sogenannte Erste Lodronische Nachtmusik KV 247 wird als *Grand Sextuor No I* und das Divertimento in D KV 334 als *Grand Sextuor No II* zum Verkauf angeboten.

48 *Grand Sextuor Pour deux Violins[,] deux Cors[,] Alt & Basse: No. III, Composés par W. A. Mozart*, Stimmen, Augsburg: Gombart [1799]; https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0185-mus1209 (Stand 06. 09. 2024). Vgl. dazu auch Hans Rheinfurth, *Musikverlag Gombart Basel Augsburg (1789–1836)*, Tutzing: Schneider 1999, S. 307 f.

49 *Concerto facile pour Violon par W. A. Mozart. Oeuvre 98. No. 2 de ses concertos faciles pour Violon*, Offenbach a. M.: J. André [1802]; https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-68625 (Stand 06. 09. 2024). Auf dem Titelblatt ist angegeben: »Edition d'après le manuscrit original«.

50 Vgl. G. A. Zumsteeg, *Katalog von allen Arten Musikalien, welche bei G. A. Zumsteeg in Stuttgart, nebst vielen andern zu haben sind*, Stuttgart: Heinrich Maentler jun. 1830, S. 9; https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-69671 (Stand 06. 09. 2024).

51 Vgl. ebd.

52 Ebd., S. 11. Zur selben Zeit sind die Quartette Mozarts G-Dur KV 387, d-Moll KV 421, B-Dur KV 458, Es-Dur KV 428 und A-Dur KV 464 in Partituren erhältlich. Vgl. ebd., S. 137.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Juan als Quartt. v. Kuffner arrg.« und »228. Mozart Titus als Quartt. arrg.«.[53] Im Laufe des 19. Jahrhunderts verdrängten diese neuen Arrangements und Bearbeitungen die originalen Violinkonzerte Mozarts zur Gänze.[54]

Die Voraussetzungen für Virtuosität im 19. Jahrhundert

An der Entwicklung der Violintechnik zur Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert waren die Vertreter der französischen Violinschule Rode, Kreutzer und Baillot maßgeblich beteiligt. In ihrer *Violinschule* sind sich die drei Autoren einig, dass die Schüler, bevor sie sich mit dem »Ausdruck« beschäftigen können, sich »gänzlich dem Studium des Mechanischen widmen« sollen.[55] Carl Czerny (1791–1857) berichtet in der *Pianoforte-Schule* op. 500 über die erfolgten Fortschritte im Klavierspiel und erörtert, warum die Entwicklung der technischen Schwierigkeiten in der Komposition unvermeidlich geworden ist:

> »Schwierigkeiten sind nicht Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel: aber ein *nothwendiges* Mittel.
> Denn sie bringen, wohlerfunden, und gehörig vorgetragen, Wirkungen hervor, die man durch leichte, bequeme und einfache Notenzusammenstellung auf keine Weise erreichen könnte.«[56]

Sind die kompositorischen Mittel ausgeschöpft, wird in der Musik nach einer Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten gesucht. Am Beginn des 19. Jahrhunderts entstehen deshalb neue Praktiken, denen die Improvisationskunst zugrunde liegt, im Speziellen das »Fantasieren«. Carl Czerny gliedert das »wirkliche, selbständige Fantasieren« wie folgt:

> »a.) In die Durchführung eines einzigen Themas in allen, in der Composition üblichen Formen.

53 Ebd., S. 11.

54 Ferdinand David (1810–1873) brachte um das Jahr 1870 die Partitur des *Concertone für 2 Solo-Violinen[,] Oboe, Violoncell und Orchester von W. A. Mozart* KV 190 heraus; https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-65886 (Stand 06. 09. 2024).

55 *Violinschule von Rode, Kreutzer und Baillot*, 2. Auflage, Leipzig: Kühnel [1806], orig. 1803, S. 3. Vgl. dazu auch Heinz von Loesch, wie Anm. 6, S. 198.

56 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-practische Pionoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,* […] *Op. 500*«, Wien: A. Diabelli u. Comp., Teil 3 (von 4), *Über besonders schwierige Compositionen*, 1839, S. 52; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/317671 (Stand 09. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

b.) In die Durchführung und Verbindung mehrerer Themas zu einem Ganzen.
c.) In wirkliche Potpourris, oder Aneinanderreihen der beliebtesten Motive durch Modulationen, Passagen, Cadenzen, ohne besondere Durchführung eines Einzelnen.
d.) In Variationen in allen üblichen Formen.
e.) In Fantasieren im gebundenen und fugierten Styl.
f.) In Capriccio's der freyesten, ungebundensten Art.«[57]

Mit diesen Möglichkeiten erhielten die Tonsetzer und Aufführenden neue Wege für die Entfaltung ihrer musikalischen Ideen.

Mozart-Bearbeitungen

Bei der Untersuchung virtuoser Literatur in der Bewertung des 19. Jahrhunderts und der Pflege des virtuosen Repertoires in dieser Epoche stellen sich zunächst die Fragen: Welche Violinvirtuosen des 19. Jahrhunderts haben sich mit Mozarts Musik auseinandergesetzt, und welche von Mozarts Werken waren für Sie von Interesse? Nach den Recherchen der Autorin ist die Riege der im 19. Jahrhundert wirkenden Komponisten, die virtuose Mozart-Violinbearbeitungen angefertigt haben, überschaubar. Gefunden wurden acht prominente Violinvirtuosen: Bartolomeo Campagnoli (1751–1827), Niccolò Paganini (1782–1840), Leopold Jansa (1795–1875), Louis Spohr (1784–1859), Jean-Delphin Alard (1815–1888), Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), Henry Vieuxtemps (1820–1881) und Pablo de Sarasate (1844–1908), die konzertante Stücke wie eine *Hommage*[58], *Potpourris*[59], *Souvenirs*[60], eine

57 Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte*, Wien: A. Diabelli und Comp. 1829, S. 4; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/234630 (Stand 09. 09. 2023); vgl. Ulrich Mahlert (Hg.), Faksimile der Originalausgabe, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993.

58 Leopold Jansa, *Hommage à Mozart. Introduction et Variations sur un thême de Mozart pour Violon et Piano. Composées et dédiées À Monsieur Joseph Wolf* [.] *Receveur imp. et royale à Hradek par Leop. Jansa. Oeuvre 58*, Wien: Tobias Haslinger [o. J.], PN 8665; Exemplar in D-B, DMS 101279; https://stabikat.de/Record/1677263083 (Stand 30. 10. 2024).

59 Etwa bei Louis Spohr die Opera 22, 23, 24, 42 (siehe die Anm. 134, 143, 147 und 154).

60 Jean-Delphin Alard, *Souvenirs de Mozart. Fantaisie pour Violon avec Acc:t d'Orchestre ou Piano* […], *Op: 21*, mit Widmung: »à son éléve et ami M:r Henri de Chaponay«, Mainz [u. a.]: Schott [1851], PN 10860; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/106229 (Stand 30. 10. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fantaisie[61], ein *Duo Concertant*[62] oder ein *Rondo Papageno*[63] mit Variationen über Themen von Mozart komponierten. Obwohl fast alle diese Stücke in zeitgenössischen Drucken des 19. Jahrhunderts erschienen sind, sind sie heute nahezu unbekannt. Es mutet fast kurios an, dass ausschließlich die Kompositionen von Ernst[64] und Sarasate[65] auf Aufnahmen zu finden sind. Diese Bearbeitungen wurden noch kaum analysiert oder in ihrer Rezeptionsgeschichte erforscht.

Bartolomeo Campagnoli

Mozarts Zeitgenosse Bartolomeo Campagnoli (1751–1827) ist einer der ersten Geigenvirtuosen, der sich mit der Bearbeitung von Mozarts Violinmusik befasst und diese an die Anforderungen seiner Zeit angepasst hat. Campagnolis hauptsächliches Verdienst liegt allerdings in der Komposition von violinpädagogischen Werken. 1792 schreibt Johann Adam Hiller in seiner *Anweisung zum Violinspielen* den bemerkenswerten Satz: »Die Variationsseuche hat, seit einiger Zeit, wieder erschrecklich zu grassiren angefangen: der Himmel gebe, daß sie nicht lange anhält!«[66] Ausdrücklich unter diese Kritik fallen auch die in Druck erschienenen Variationen Campagnolis (seine Variationen wurden zu seinen Lebzeiten in Paris, Leipzig und in Wien gedruckt), wie eine 1799 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichte Rezension zeigt:

---

61 Pablo de Sarasate, *Fantaisie sur La Flûte enchantée de Mozart pour Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano* […], *Op. 54*, Leipzig/Berlin: Jul. Heinr. Zimmermann 1908, PN 4651, https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/65645 (Stand 30. 10. 2024).

62 Henri Vieuxtemps/Edouard Wolff, *Duo Concertant pour Violon et Piano sur des thêmes de Don Juan de Mozart* […], *Op. 20*, Berlin: Schlesinger [um 1845], PN 3123, PL-KA, 30126 S; https://www.sbc.org.pl/publication/162342 (Stand 30. 10. 2024).

63 Heinrich Wilhelm Ernst, *Rondo Papageno*, wie Anm. 160.

64 Vgl. Heinrich Wilhelm Ernst, *Erlkönig* / *The Last Rose*/*Otello Fantasy & other pieces, world premier recording*, Ingolf Turban (Vl.) / Giovanni Bria (Kl.), aufg. 1995/1996, DDD, 1 CD, (P) 1996 WDR / claves records CD 50–9613; *Rondo Papageno* in B op. 21: Track 9.

65 Vgl. Pablo Sarasate, *Music for Violin and Orchestra – 3. Fantasies on The Magic Flute and Faust*, Tianwa Yang (Vl.) / Orquesta Sinfónica de Navarra/Ernest Martínez Izquierdo (Dir.), aufg. 2009, DDD, 1 CD, (P) 2011 Naxos 8.572275; *Concert Fantasy on Mozart's Die Zauberflöte*, op. 54: Track 1; wiederveröffentlicht: (P) 2015 Naxos 8.504046: CD 3 (von 4), Track 1.

66 Johann Adam Hiller, *Anweisung zum Violinspielen, für Schulen, und zum Selbstunterrichte. Nebst einem kurzgefaßten Lexicon der fremden Wörter und Benennungen in der Musik*, Leipzig: Breitkopfische Buchhandlung [1792], S. 85; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/511146 (Stand 09. 09. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Seine Spielart, die sich schon einigermaßen aus gegenwärtigen Variationen abnehmen lässt, ist zwar kunstreich, aber etwas schwerfällig und nicht geschmackvoll genug. Doch sind die sechs Variationen über das dritte Them [sic], welches die bekannte Duettarie: *Bey Männern, welche etc.* aus Mozarts Zauberflöte enthält, noch am gefälligsten gesetzt. Die zwote Violin macht nur die simple Begleitung. In der letzten Variation des ersten und dritten Thems spielet sie das Them selbst, und die erste Violin arpeggirt dazu. Bey mehrern Stellen ist der Fingersatz angezeigt. Diese, eben nicht überschweren Variationen werden solchen Violinspielern, welche sich in der Applikatur, im Bogenstrich, in Doppelgriffen und überhaupt in mannigfaltigen, und vornehmlich der Violin eignen Sätzen üben wollen, sehr gute Dienste leisten.«[67]

Gleich im Anschluss daran bemängelt der Rezensent, dass Campagnolis Komposition weit von den Gipfeln der violinistischen Variationskunst entfernt sei; nachgerade belehrend wirft er dem in Leipzig erfolgreichen Künstler vor, einen veralteten Geschmack zu haben:

> »Möchte doch dieser Tonkünstler sich dem neuern, bessern Geschmack, in welchem er sich schon längst aus Haydn's, Pleyels, Fränzels und mehrerer anderer Violinsachen hätte orientiren können und sollen, noch anzuschmiegen sich entschließen, um dadurch den Vorwurf, der ihm von Kennern und Liebhabern seines veralteten Geschmacks wegen gemacht wird, von sich abzulehnen!«[68]

Warum Campagnoli so scharf kritisiert wurde, ist aus heutiger Sicht nicht eindeutig nachvollziehbar.[69]

Campagnolis Beitrag für die Entwicklung virtuoser Fähigkeiten kann nicht hoch genug geschätzt werden. Aus pädagogischer Sicht liegt die methodische Stärke der einzelnen Variationen darin, dass sie nur durch Übung sukzessive erlernt werden können. Die erste Stimme setzt eine fortgeschrit-

---

67 Vgl. K., *Recension. Trois Thèmes d'airs connus variés pour deux Violons* […] *par B. Campagnioli* [sic], in: AmZ 1, Nr. 21 (20. Februar 1799), Sp. 327 f., hier Sp. 327; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aml&datum=17990220&seite=4 (Stand 09. 09. 2024).

68 Ebd., Sp. 327 f.

69 Es ist nicht auszuschließen, dass die Kritik einen kulturpolitischen Hintergrund haben könnte. Die Autorin dankt der Referentin Andrea Klitzing für diesen Hinweis. In Campagnolis Biografie gibt es dafür keine deutlichen Hinweise, er war an führenden Positionen als Konzertmeister in Freising, Dresden und Leipzig tätig und unternahm zahlreiche Konzertreisen. Von Wichtigkeit musste für ihn der Aufenthalt in Paris im Jahr 1801 gewesen sein, wo er Bekanntschaft mit Luigi Cherubini und Rodolphe Kreutzer machte. Vgl. dazu Giacomo Fornari, Art. *Campagnoli, Bartolomeo*, in: *MGG Online*, zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498478 (Stand 09. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tene Stufe des Violinspiels voraus: Beherrschung der Doppelgriffe, Spiel in den hohen Lagen, brillante Fingergeläufigkeit oder raffinierte Stricharten sind für den nuancierten Vortrag unentbehrlich.[70]

Beim Thema I: *Menuetto* (nach Mozarts *Don Giovanni* KV 527, 1. Akt, Finale) stellt Campagnoli mit Saccaden (Var. 1) sowie großen Saiten- und Intervallsprüngen (Var. 3) von Beginn an einen mannigfaltigen und kontrastreichen Vortrag in den Vordergrund. Charakteristisch ist, dass die rhythmisch-bewegten, motorischen Variationen sich meistens mit gesanglichen abwechseln (Thema I: Var. 2 *Dolce*, Var. 4 *Legerment*, Var. 6 *Cantabile*); damit steht nicht das Tempo, sondern immer der Charakter der Melodie im Vordergrund. In den Variationen über das zweite Thema *La ci darem la mano* (nach Mozarts *Don Giovanni* KV 527, I/7) findet anspruchsvolles ›Cantabile‹-Spiel auf der G- und D-Saite (*Sur la 4^e^. et 3^e^. Corde*; Var. 2) Anwendung. Von didaktischer Nützlichkeit sind die auskomponierten Eingänge, die vom Komponisten an vier Stellen ausgeschrieben wurden (siehe Abb. 5). Diese sind insbesondere für die Aufführungspraxis von großer Wichtigkeit, machen sie doch nicht nur den persönlichen Geschmack Campagnolis für das Auszieren der kleinen Cadenzen nachvollziehbar, sondern auch generell den damaligen Stil (Thema II: Var. 1, Var. 2, Var. 3 und Var. 7). Außerdem lässt Campagnoli an manchen Stellen die Fermaten unbezeichnet stehen, wodurch die angehenden Violinistinnen und Violinisten zum eigenen Erfinden ähnlicher kleiner Cadenzen oder zum Improvisieren angeregt werden. In den Variationen zum Thema III *Beÿ Mänern* [sic] *welche &c.* (nach Mozarts *Zauberflöte* KV 620, I/7) wird die Virtuosität mithilfe von Polyphonie (Var. 2), großem Ambitus und effektvollen Schlussakkorden gesteigert; insbesondere bei der 6. und letzten Variation sind vereinzelt auch Fingersätze notiert.

Campagnolis Improvisationslehre *L'art d'inventer à l'improviste des fantaisies et cadences*, die insgesamt 246 auskomponierte Fantasien und Cadenzen in allen möglichen Tonarten und Schwierigkeitsgraden beinhaltet, ist einzigartig. In einem kurzen einleitenden Text definiert er die Elemente des ›schönen Vortrags‹, die für die Aufführung relevant sind. Hauptsächlich

70 Bartolomeo Campagnoli, *Trois Thèmes d'airs connus variées pour deux Violons* […] *par B: Campagnoli* […] *Oeuvre VII.*, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1799]; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/58716 (Stand 09. 09. 2024); ders.: *Variations en duo pour deux Violons sur trois Thêmes de Mozart, par B. C. Campagnoli*, op. 7, Paris: Richault [o. J.].; D-Mbs, 4 Mus.pr. 2012.787; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11143599-5 (Stand 09. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

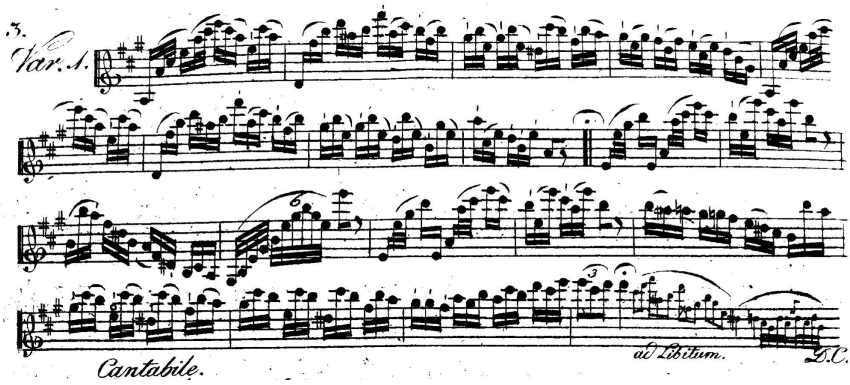


Abb. 5: Bartolomeo Campagnoli, *Trois Thèmes d'airs connus variées pour deux Violons*, op. 7, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1799], Thema II, Var. 1, S. 3

handelt es sich um den Einsatz der Freiheiten im Spiel, an erster Stelle steht dabei der Umgang mit dem Tempo:

> »Im Vortrage sehe man auf richtige Bewegung, ohne sich jedoch streng an das Zeitmaas zu binden, vorzüglich aber auf Ausdruck, Deutlichkeit und Genauigkeit. Bey den Figuren ist zu beobachten, was ihr eigenthümlicher Charakter fordert, um das richtige Mittel zwischen zu geschwinden und zu langsamen Vortrag zu halten, auch ist dabei die angedeutete Bogenführung zu beobachten.«[71]

Klangdichte und Tonumfang des Instruments scheinen damals bis an die Grenzen der Spielbarkeit ausgenutzt worden zu sein.

Niccolò Paganini – ein Wendepunkt in der Violinkompositionskunst

Eine Domäne der komponierenden Virtuosinnen und Virtuosen war, dass sie ihre Werke selbst aufführen konnten. Noch im Jahr 1841 erinnert man sich lebhaft an die Triumphe von Mozarts *Le nozze di Figaro* und seiner legendären musikalischen Akademie in Prag im Jahr 1787:

71 Vgl. Bartolomeo Campagnoli: *L'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences Pour le Violon formant un Recueil de 246 Pièces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs composées* […], op. 17, Leipzig: Breitkopf & Härtel [um 1817], S. 3; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/468855 (Stand 09. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Das Haus war dicht gedrängt, Kopf an Kopf, aber keiner von den Tausenden konnte sich Rechenschaft geben, ob ihn die Composition oder das Spiel des Tonsetzers mehr electrisirt habe. Die Aufnahme geht über alle Beschreibung; selbst Mozart nannte diesen Tag den schönsten seines Lebens. Die Erinnerung an ihn blieb den Pragern jahrelang heilig, und die große, damals zuerst vogetragene [sic] Sinfonie in *D-dur* und *Es* gehört noch jetzt zu den Lieblingsstücken der Bewohner der böhmischen Hauptstadt. Sonderbar, damals blieben die Wiener so ziemlich theilnahmlos bei den Nachtigallklängen Mozart's, und priesen die kleinen, geistdünnen Maestri; jetzt lästern die Prager den Violintitanen Paganini, und heben den Norweger Ole Bull bis an den dritten Himmel!«[72]

Die Frage, wie sich Niccolò Paganini zu Mozarts Musik positionierte und wie viel Interesse er an dessen Kompositionskunst hatte, fand in der Literatur bis jetzt kaum Interesse.[73] Seit seinem Zusammentreffen mit Fürst Clemens Wenzel Lothar von Metternich (1773–1859) im Jahr 1819 in Rom wusste Paganini, dass er eines Tages nach Wien kommen würde.[74] Im Frühjahr 1828 unternahm er seine erste Auslandsreise mit der ersten Station in Wien und absolvierte dort anstatt von fünf geplanten Konzerten insgesamt 14. Die Leitung des Musikverlags Artaria lag damals in den Händen von zwei Italienern, die ihrem Landsmann bei der Organisation der Konzerte Unterstützung angedeihen ließen.[75]

Konzertprogramme, die ausschließlich aus eigenen Werken bestehen, sind im 19. Jahrhundert das Markenzeichen vieler Virtuosen.[76] Paganini kreierte für Wien aber gemischte Programme, in denen er auch Konzerte an-

---

72 Heinrich Ritter von Levitschnigg, *Wolfgang Amadeus Mozart*, in: August Schmidt (Hg.), *Orpheus. Musikalisches Album für das Jahr 1842*, Dritter Jahrgang, Wien: Friedrich Volke's Buchhandlung 1842, vgl. S. 229–259, hier S. 245; https://digibib.mozarteum.at/ismretrover bund/periodical/pageview/1393607 (Stand 09. 09. 2024).

73 Paganinis Biograph Edward Neill schreibt dazu: »Ein Großteil des Briefwerks handelt von Geldfragen. Von der Musik und seinen Zeitgenossen ist wenig die Rede (Haydn, Mozart, Beethoven, Kreutzer, Rode, Viotti, Spohr werden nur flüchtig erwähnt, aber Rossini ist einigermaßen gut vertreten).« Edward Neill, *Niccolò Paganini*, aus dem Italienischen von Cornelia Panzachi, München: List Verlag 1990, S. 15.

74 Vgl. Cornelia Szabó-Knotik (Hg.), Vahid Khadem-Missagh, *Virtuosität in Musik und Magie: Niccolò Paganini und Johann Nepomuk Hofzinser*, Wien: Hollitzer 2016 (Musikkontext 10), S. 29. In der Tagebuchaufzeichnung Louis Spohrs vom 17. Oktober 1816 gibt es Auskünfte über Paganinis Vorhaben: »Gestern ist Paganini von Triest wieder hierher [Venedig] zurückgekommen und hat also, wie es scheint, sein Projekt, nach Wien zu gehen, vor der Hand aufgegeben.« Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 299; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271267-7 (Stand 09. 09. 2024).

75 Vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 31.

76 Gerade als Paganini in Wien war, präsentierte am 26. März 1828 Franz Schubert in Wien ein Konzert mit ausschließlich eigenen Werken; vgl. ebd., S. 33.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derer Violinvirtuosen spielte. In den Violinkonzerten von Rodolphe Kreutzer (1766–1831) und Pierre Rode (1774–1830) fühlte er sich aber derart unterfordert, dass er sich die ›Verschönerung‹ dieser Werke erlaubte und in den langsamen Sätzen die Melodie mit eigenen Doppelgriffen ausschmückte.[77]

Paganini stellte seinen eigenen Stil immer in den Vordergrund, auch wenn er Werke anderer Komponisten spielte; deren stilistische Intentionen waren für ihn nebensächlich. Dies belegt sein Geigerkollege Carl Guhr (1787–1848)[78] mit dem Hinweis, dass Paganini die Quartette von Mozart kannte und ebenfalls während des Spiels veränderte. Guhr zufolge war es Paganini unmöglich, sich in seinem eigenen Stil soweit zurückzunehmen, dass er sich von der Intention der originalen Notenvorlage nicht zu weit entfernte:

> »Beim Vortrag fremder Compositionen hört man *ihn* [Paganini] immer vorherrschen, und den Ideen des Andern werden die eigenen zur Folie verliehen. Ja! selbst wenn Paganini Beethoven'sche und Mozart'sche Quartetten vorträgt, kann er, wie wohl er sich hier gewaltsam Fesseln anlegt, sein Ich nicht ganz verstecken und

77 In seinem vierten Konzert in Wien am 5. Mai 1828 spielte Paganini ein »Concert für die Violine, von R. Kreutzer, bestehend aus einem Allegro (Cantabile in Doppelgriffen, von *Paganini*) und Rondo, vorgetragen vom Concertgeber; […].« Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's viertes Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 59 (15. Mai 1828), S. 236; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280515&seite=4 (Stand 09.09.2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 165. Im fünften Konzert am 11. Mai 1828 spielte er ein Violinkonzert von Rode: »Paganini war heute, wie immer, der Cäsar seiner Kunst; er spielte das Konzert von Rode (bestehend aus einem *Allegro*, *Adagio* in Doppelgriffen von Paganini's Composition, und einer *Polacca*) mit einer staunenerregenden Präcision und magischem Vortrage […]«. Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's letztes Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 61 (20. Mai 1828), S. 243 f., hier S. 243; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280520&seite=3 (Stand 09.09.2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 167. Auch in anderen Städten spielte Paganini fremde Kompositionen, vgl. auch die Ankündigung [Plakat] eines Konzerts im Leipziger Hoftheater am 5. Oktober 1829, in: Neill, wie Anm. 73, 7. Tafel nach S. 220.

78 Über die Virtuosität von Carl Guhr als Geiger und als Pianist wurde im Jahr 1830 berichtet: »Sein Ton auf der Violin ist stark und voll; seine Bogenführung nähert sich der Rode'schen; dabei behandelt er dieses Instrument äußerst zart, und spielt das Adagio vorzüglich. Sein einfacher und doppelter Triller ist vollkommen rund und deutlich. […] Seine größte Stärke als Bravourspieler [am Klavier] besteht wohl in Doppelläufen und Doppeltrillern; ja selbst, wenn beide Hände mit Trillern beschäftigt sind, spielt jede doch noch ihre zweite eigene Melodie.« Carl Julius Adolph Hoffmann, Art. *Guhr (Carl Wilh. Ferdinand)*, in: Carl Julius Adolph Hoffmann (Hg.), *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960–1830*, Breslau: In Kommission bei G. P. Aderholz 1830, S. 144–148, hier S. 148; https://books.google.de/books?id=ND9AAAAAYAAJ&pg=PA144 (Stand 09.09.2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> durch die Ideen dieser Meister scheinen immer seine eigenen durchzuklingen; er muss sehr an sich halten, um nicht, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.«[79]

Hält man sich die Entwicklung von Paganinis Technik vor Augen, so wird verständlich, dass für ihn die technischen Anforderungen in Mozarts Quartetten viel zu gering waren. Paganini griff die musikalischen Ideen anderer Komponisten gerne auf, er lieh sich sozusagen Material aus, veränderte es aber nonchalant nach eigenem Ermessen. Er hatte kein Interesse daran, den Stil von fremden Komponisten nachzuahmen, sondern wandelte diesen in seinen eigenen Stil um. Objektiv beurteilt erscheint Paganinis Kompositionskunst »einzig auf seine Ausführung berechnet«[80] zu sein – Rivalen oder Virtuosen, die seine ›Manieren‹ (im Sinne von Verzierungen) gelernt hatten, gab es zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

Paganinis Konzertprogramme wurden öfters auch mit originalen Werken Mozarts eröffnet. »Die schöne, und gut durchgeführte Ouvertüre aus der Zauberflöte eröffnete die Produktion« am 20. April 1828.[81] In seinem vierten Konzert am 4. Mai 1828 wurde zum Beginn die »Ouvertüre aus der Oper: La Clemenza di Tito, von Mozart« gespielt.[82] Beim Abschiedskonzert im Redoutensaal zu Wien am 24. Juli 1828 wurden wiederum die Ouvertüre aus der Oper *Die Zauberflöte* und zwei Sätze aus der Es-Dur-Sinfonie [KV 543] (Menuett und Andante) geboten.[83]

---

79 Carl Guhr, *Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen[,] ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violinschule nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen, den Heroen der Violine Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr zugeeignet*, Mainz [u. a.]: B. Schott's Söhne [1829], S. 60; https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10497348?page=70 (Stand 09. 09. 2024).

80 [Anon.], in: *Merkur. Mittheilungen aus den Vorräthen der Heimath und der Fremde, für Wissenschaft, Kunst und Leben* (Dresden) [8], Nr. 13 (1829); zit. nach Julius Max Schottky, *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*, Prag: J. G. Calve 1830, S. 142; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11236465-7 (Stand 09. 09. 2024).

81 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's drittes Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 52 (29. April 1828), S. 207 f., hier S. 207; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280429&seite=3 (Stand 09. 09. 2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 163.

82 Vgl. H.[ofzinser], wie Anm. 77, S. 236; vgl. auch Khadem-Missagh, S. 165.

83 Vgl. Ankündigung [Plakat] des Abschiedskonzerts Paganinis im Großen Redoutensaal zu Wien am 24. Juli 1828, in: Neill, wie Anm. 73, 6. Tafel nach S. 220.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sonata Militare von Niccolò Paganini

Aus den Ankündigungen und Konzertkritiken zu diesen Konzerten erfährt man, dass Paganini in Mozarts Musik einen interessanten Stoff gefunden hatte. Sein erster Auftritt fand am 29. März 1828 im großen Redoutensaal statt.[84] Die *Allgemeinen Musikalische Zeitung* berichtet:

> »Nun trug *Paganini* eine Sonata militare mit voller Orchester-Begleitung, bloss auf der G Saite vor, und zwar auf eine Art und Weise, welche das non plus ultra genannt werden muss. Jetzt glaubte man des Donners Riesenton, und nun sich aufschwingend in die höchsten Applicaturen, der Aeolsharfe Sphärenklänge zu vernehmen; indem er mehrere Themata, z. B. Mozart's Non più andrai, mit hinreissend vibrirender Kraft und markirter Gewalt ausführte, legte er, dagegen contrastirend, in die beyden Motive aus den Ballets: *Alcina* und *die Volksstämme,* – von Weigl und Umlauff – den zartesten Ausdruck sanft hingebender Weiblichkeit, und damit den unleugbaren Beweis ab, dass er alles vermag, was er nur immer will.«[85]

In diesem Potpourri verwendete Paganini Zitate aus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro,* die er mit Themen von anderen Komponisten kombinierte. Solche Kontraste waren wichtige dramaturgische Mittel in seinen Konzertprogrammen.

In Johann Nepomuk Hofzinsers (1806–1875)[86] Konzertkritik vom 27. Mai 1829 im Burgtheater ist zu lesen:

> »Ebenso war das Entzücken und der Enthusiasmus bey Hörung und nach Vollendung der Militär-Sonate (auf der G-Saite), und so wie beym Capriccio, so auch

84 Vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 31.

85 *Nachrichten. Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. (Beschluss.)*, in: AmZ 30, Nr. 19 (7. Mai 1828), Sp. 307–311, betreffend Paganini Sp. 308–310, hier Sp. 310; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aml&datum=18280507&seite=5 (Stand 10.09.2024). Vgl. dazu auch Schottky, wie Anm. 80, S. 12. Folgt man der zitierten Rezension, siehe Anm. 85, handelt es sich um Michael Umlauf (1781–1842) und Joseph Weigl (1766–1846); das Paganini-Werkverzeichnis nennt als Komponisten der Vorlagen hingegen Weigl und Georg Joseph Vogler (1749–1814), vgl. Maria Rosa Moretti und Anna Sorrento (Hg.), *Catalogo tematico delle musiche di Niccolò Paganini*, Genua: Comune di Genova 1982, S. 152. Das Ballett *Die Abencerragen und Zegris oder: Die feindlichen Volksstämme* von Michael Umlauf wurde in Wien erstmals am 24. November 1806 aufgeführt; vgl. Art. *Michael Umlauf*, in: *Wien Geschichte Wiki*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Michael_Umlauf (Stand 30.10.2024).

86 Johann Nepomuk Hofzinser war Staatsbeamter und Musikkritiker. Er spielte selbst Violine und komponierte für dieses Instrument. Später war er einer der größten »Zauberkünstler Wiens und gilt heute als bedeutendster Kartenkünstler des 19. Jahrhunderts sowie Vorreiter der modernen Salonmagie.« Vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 9.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> hier, schien uns Paganini neue, unbegreifliche, das höchste Staunen erregende und innigst rührende Accorde vernehmen zu lassen, die uns alle heute doppelt enthusiasmiren und erfreuen mußten.«[87]

Diese eher nüchterne Schilderung verschweigt, welche Emotionen Paganinis Auftragswerk *Sonata sentimentale* (1828) damals wirklich hervorgerufen hat:

> »[…] als aber dann Paganini das Thema: ›Gott erhalte Franz den Kaiser,‹ anstimmte, da wurde in einem Augenblicke – kaum hatte Paganini einige Noten davon gespielt – alle Liebe, aller rein gefühlte wahre Patriotismus für unsern Kaiser, in Österreicher Herzen gewaltig wach, […] Der Jubel war zu groß; Paganini konnte das Thema nicht zu Ende spielen; er hielt inne, verneigte sich mehrere Mahle in sichtbarer Rührung, und erwartete das Ende des tobenden Beyfalls, dann spielte und variirte er, und spielte abermahl in Flageolet-Tönen unser liebstes Thema […]«.[88]

Die *Sonata Militare* wurde schon im Jahr 1824 komponiert. Obwohl sie für eine ›Accademia‹ in Genua bestimmt war – die Uraufführung hatte dort am 21. Mai 1824 stattgefunden[89] –, ist nicht auszuschließen, dass Paganini beim Komponieren dieses Werks bereits an Wien gedacht hatte. In Wien konnte Paganini damit auch einen außerordentlichen Erfolg erzielen: Insgesamt vier Mal spielte er die *Sonata Militare* in den Wiener Konzerten.[90] Auch im späteren Verlauf seiner Kunstreise nahm er sie regelmäßig in die Konzertprogramme auf: so in Prag am 1. Dezember 1828 (Theater der Altstadt),[91] im Leipziger Hoftheater am 5. Oktober 1829[92] wie auch im Londoner Theatre Royal (Covent-Garden) am 17. August 1832,[93] um nur drei prominente Orte

87 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's Concert im k.k. Hoftheater*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 64 (27. Mai 1828), S. 256; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280527&seite=4 (Stand 10. 09. 2024); vgl. Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 169.

88 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], wie Anm. 87; vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 169.

89 Vgl. Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 153.

90 Ebd., S. 154.

91 Vgl. ebd.

92 Vgl. ebd.; vgl. auch Ankündigung [Plakat] eines Konzerts im Leipziger Hoftheater am 5. Oktober 1829, in: Neill, wie Anm. 73, 7. Tafel nach S. 220.

93 Vgl. Ankündigung [Plakat] eines Konzerts im Theatre Royal Covent Garden am 17. August 1832, in: Stephen Samuel Statton, *Nicolo Paganini: His life and work*, New York: Scribner 1907, Tafel 20; https://www.gutenberg.org/files/39571/39571-h/39571-h.htm#Illustration_Plate_20 (Stand 10. 09. 2024); vgl. auch Tafel 22; https://www.gutenberg.org/files/39571/39571-h/39571-h.htm#Illustration_Plate_22 (Stand 10. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu nennen. Julius Kapp bemerkt, dass die *Sonata Militare* »[e]ines der von Paganini am häufigsten gespielten Stücke« war.[94]

Paganinis Absicht, seine Werke selbst zu veröffentlichen, wurde nicht umgesetzt.[95] Das führte dazu, dass Dutzende seiner Werke oder Teile davon verschollen sind. Von der *Sonata Militare* sind daher nur die Orchesterstimmen erhalten, die Stimme der Solovioline fehlt aber leider.[96] Ob Paganini in diesem Stück die komplizierte Bogenstrichkombination, die in Geigerkreisen unter den Namen »Paganini-Strich«[97] bekannt ist, einbaute, kann daher nicht beantwortet werden. Bekannt ist die Tonart Es-Dur, die Verwendung der Skordatur[98] (die G-Saite wurde um eine kleine Terz höher gestimmt)[99] und die Reihenfolge der Teile: »Introduzione (Allegro – Recitativo – Moderato), Larghetto (im $\frac{6}{8}$-Takt), Maestoso ($\frac{4}{4}$), Andante con tre variazioni, Finale (Andantino – Più mosso).«[100]

Über eine weitere Verbindung zu Mozarts Kompositionen stößt man in Paganinis Biographien auf widersprüchliche Informationen. So erklangen am 11. Mai 1828 im Wiener Redoutensaal zum Beispiel auch das »Capriccio über das Thema: Là ci darem la mano, aus der Oper Don Juan von Mozart, und andere Variationen […].«[101] In Prag wurde am 4. Dezember 1828 ein »Larghetto auf das Thema von Mozart aus Don Juan, ›Reih [sic] mir die Hand‹ […]« erwähnt.[102] In der Paganini-Forschung werden diese Variatio-

94 Julius Kapp, *Paganini. Eine Biographie*, 13./14. Auflage, Berlin/Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, S. 170.

95 »Ich werde euch sagen, daß es meine erklärte Absicht ist, in nicht allzu ferner Zeit meine Kompositionen, so wie sie geschrieben stehen, zu veröffentlichen und ihnen eine Schule hinzuzufügen, die ihre Ausführung methodisch erläutert.« Niccolò Paganini, Brief an Filippo Zaffarini vom 27. November 1835, zit. nach Neill, wie Anm. 73, S. 334.

96 Das Manuskript befindet sich in der Biblioteca Casanatense in Rom, I-Rc, ms. Cas. 5588; vgl. Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 153.

97 Der ›Paganini-Strich‹ gilt als die einzige auf Paganini zurückgehende Erfindung; zum ›Paganini-Strich‹ (auch im Vergleich mit dem ›Viotti-Strich‹) vgl. Melrose, wie Anm. 37, S. 216 f.

98 Der tschechische Violinist Otakar Ševčík (1852–1934) widmet der Umstimmung der Saiten in Paganinis Werken mehrere Textpassagen: »Durch das Höherstimmen der Geige bei einzelnen Stücken eines Konzertabends bewirkte er verschiedene Klangfarben des Instruments, Mannigfaltigkeit der Tonarten und schärferes Kontrastieren der Programmnummern«, zit. nach Julius Kapp, *Paganini. Eine Biographie*, 9.–12. Auflage, Berlin: Schuster & Loeffler 1922, S. 141–143, hier S. 142 f.

99 Vgl. Kapp, wie Anm. 98, S. 171.

100 Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 153.

101 Ebd., S. 178 und S. 332. Vgl. dazu auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 168.

102 Moretti/Sorrento (Hg.), wie Anm. 85, S. 178.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen in Verbindung zur *Sonatina e Polacchetta* gebracht.[103] Damit sind zwei weitere Themen aus Mozart Oper *Don Giovanni* in Bearbeitungen Paganinis bekannt.

Louis Spohr

Louis Spohr (1784–1859) hat sich als Geigenvirtuose wie auch als Dirigent, Komponist und Pädagoge einen Namen gemacht.[104] Noch zu Lebzeiten Mozarts geboren, fungiert er sozusagen als Brücke zwischen der klassischen und der romantischen Geigentechnik. Als Komponist und Bearbeiter bezog sich Spohr hauptsächlich auf Mozart.[105] Aus Spohrs Autobiographie ist herauszulesen, dass »die Herrlichkeit der Mozart'schen Opernmusik«[106] für ihn zeitlebens die größte Inspirationsquelle war:

> »[…] und nun war für meine ganze Lebenszeit Mozart mein Idol und Vorbild. Ich erinnere mich noch deutlich der Wonneschauer und des träumerischen Entzückens, mit welchem ich zum ersten Male ›Zauberflöte‹ und ›Don Juan‹ hörte, und wie ich nun nicht ruhte, bis ich die Partituren geliehen bekam und dann halbe Nächte darüber brütete.«[107]

Spohr lernte die Kammermusik der Wiener Klassik in privaten Quartettzirkeln kennen, darunter die Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen Quartette;[108] auch in seinen späteren Jahren gehörte die Kammermusik Mozarts zu seinem Bestandsrepertoire.[109] Andererseits zeigte sich Spohr von der allmählichen Entwicklung geigerischer Virtuosität höchst fasziniert. Mit Eifer und Fleiß erlernte er von Franz Eck (1776–1810) die »Geheimnisse sei-

103 Vgl. ebd., S. 176.

104 Vgl. Eugen Schmitz (Hg.), *Louis Spohr. Selbstbiographie*, Erster Band, Kassel/Basel: Bärenreiter 1955, Nachwort [des Herausgebers], S. 354 f.

105 Über Spohrs Bezüge zu Mozart gibt es lediglich zwei Aufsätze aus den 1960er-Jahren: Horst Heussner, *Ludwig Spohr und W. A. Mozart. Ein Beitrag zur Musik des deutschen Biedermeier*, in: MJb 1957 (1958), S. 199–206, und Folker Göthel, *Tragik der Mozartnachfolge: Zu Louis Spohrs 100. Todestag*, in: Deutsche Mozart-Gesellschaft/Erich Valentin (Hg.), *Acta Mozartiana. Mitteilungen der Deutschen Mozart-Gesellschaft* 6 (1959), Nr. 4, S. 58–63.

106 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 12; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271267-7 (Stand 11. 09. 2024).

107 Ebd.

108 Vgl. ebd., S. 12 f.

109 Vgl. ebd., S. 75, S. 147 f., und Bd. 2 (1861), S. 61; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10600272-6 (Stand 11. 09. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ner Virtuosität«.[110] Während der Ausbildungsreise im Jahr 1802 nach Sankt Petersburg lernte Spohr hörend die Breite des Violinrepertoires kennen und war beeindruckt davon, welche Wirkung Virtuosität entfalten kann. Beeindruckt war er von einer Komposition eines russischen Geigers namens Sogeneff (Lebensdaten unbekannt): »Er spielte Variationen eigener Composition, die ungeheuer schwer waren. Die Composition gefiel mir recht gut.«[111] Die Langeweile und Verzögerungen der Reisen wurden durch Musizieren gemindert; stolz berichtet er aus Russland: »Der ganze Sonatenvorrath mit Violinbegleitung wurde durchgespielt und ich lernte viele mir noch unbekannte Meisterwerke von Mozart und Beethoven kennen.«[112] Kritisch registriert Spohr die technischen und musikalischen Defizite, die er im Spiel der prominenten Geiger in Sankt Petersburg wahrnahm. Bei Anton Ferdinand Titz (1742–1810) kritisierte Spohr Passagen, »die er nach alter Weis mit springendem Bogen spielte«.[113] Eine eigenständige Spielart zu entwickeln, war Spohrs ein wichtiges Anliegen. Daher reagierte er befremdet auf eine Konzertkritik, in der sein Spiel mit der »Rode'schen Manier, mit dem festen, gehaltenen und gewandten Bogenstriche«[114] des Geigers Pierre Rode (1774–1830) verglichen wurde:

> »Auffallend es ist mir, daß man meine Spielweiße hier [Heidelberg] noch immer als die Rode'sche bezeichnet, da ich schon damals dessen Manier schon ganz überwunden zu haben glaubte. Vielleicht geschah es nur, weil ich der leichteren Begleitung wegen auch ein Rode'sches Concert zum Vortrage gewählt hatte.«[115]

1813 erhielt Spohr eine Anstellung als Kapellmeister am Theater an der Wien.[116] Zu dieser Zeit war die Tradition Mozarts in Wien noch lebendig. Mit gemischten Gefühlen erinnert sich Spohr an seinen Orchesterdienst:

---

110 Ebd., Bd. 1, S. 21.
111 Ebd., S. 36.
112 Ebd., S. 37.
113 Ebd., S. 46.
114 Ebd., S. 118.
115 Ebd.
116 Für das Engagement in Wien entschied sich Spohr, die Leitung der Gothaer-Hofkapelle niederzulegen. Diese Kapelle bestand nahezu aus lauter Solisten, darunter befand sich aber auch eine prominente Violinistin: »Für die Violine Madame Schlick, und die Herren Preißing und Bärwolf.« Vgl. ebd., S. 95. Regina Schlick, geb. als Regina Strinasacchi (1761–1839) war die berühmte Geigenvirtuosin, für die Mozart die B-Dur Violinsonate KV 454 komponierte; vgl. Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, Wien, 24. April 1784, siehe *Mozart Briefe und Dokumente*, wie Anm. 29, BD 377, https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=941 (Stand 21.10.2024); siehe zu ihr auch https://www.sophie-drinker-institut.de/strinasacchi-regina (Stand 21.10.2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> »Dieser wurde mir einigemale dadurch sehr lästig, daß dieselbe Vorstellung an zwanzig bis dreißig Abenden hintereinander wiederholt wurde. Es geschah dies nicht nur mit zwei Mozart'schen Opern, dem ›Don Juan‹ und der ›Zauberflöte‹, die während meines Engagements neu besetzt und höchst glänzend ausgestattet wieder in Scene gingen, […]. Die Monotonie meines Dienstes suchte ich mir dadurch einigermaßen zu versüßen, daß ich meine Soli immer reicher verzierte und ausschmückte.«[117]

Nach zwei Jahren legte Spohr sein Amt in Wien nieder.

Große Sympathie verspürte Spohr für die Künstler, die wie er eine besondere Affinität zu Mozarts Musik zeigten. In Franz Danzi (1763–1826), dem damals in Stuttgart tätigen Hofkapellmeister, fand er einen kongenialen Gesprächspartner:

> »Mozart und seine Werke waren der unerschöpfliche Stoff unserer Unterhaltung, und noch jetzt besitze ich ein mir theures Andenken aus jener Zeit, ein vierhändiges Arrangement der Mozart'schen G-moll-Symphonie, von Danzi gemacht und eigenhändig geschrieben.«[118]

Von einem anderen zeitgenössischen Komponisten hingegen, Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), wurde Spohr als Komponist, der gerne »nach Mozart'scher Weise« komponierte, süffisant kritisiert.[119] Die Verehrung, die Spohr für Mozart hegte, spiegelt sich am stärksten in seiner 1808 komponierter Ouvertüre zur Oper *Alruna* op. 21,[120] die mit zahlreichen »Reminiscenzen«[121] aus Mozarts *Zauberflöten*-Ouvertüre nahezu eine Nachahmung dieser Komposition darstellt.

> »Bei meiner Verehrung für Mozart und der Bewunderung, die ich dieser Ouvertüre zollte, schien mir eine Nachbildung derselben etwas sehr Natürliches und Lobenswerthes, und ich hatte in jener Zeit der Entwickelung meines Compositionstalents schon mehrere ähnliche Nachbildungen Mozart'scher Meisterwerke versucht […].«[122]

Gewissermaßen mit Eigenlob schreibt er: »[…] so hat sich doch eine Vorliebe für jene Nachbildung der Zauberflöten-Ouvertüre noch bis in die

117 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 214 f.
118 Ebd., S. 117.
119 »Sie [Spohr] ruhten nicht eher, als bis Sie die Figur [nach Mozart'scher Weise] zu Tode gehetzt hatten!« Ebd., S. 135.
120 Vgl. Folker Göthel, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr*, Tutzing: Schneider 1981, S. 34 f.
121 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 139.
122 Ebd., S. 140.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

neueste Zeit bewahrt, und noch jetzt halte ich sie für eine meiner besten und wirksamsten Instrumental-Compositionen.«[123] In seiner zehnstimmigen A-cappella-Messe op. 54[124] orientierte sich Spohr an der »reichen Modulation der späteren Mozart'schen Weise«;[125] als Vorbild dafür dienten ihm Kompositionstechniken aus Mozarts *Requiem*.[126]

Später fungiert Spohr als Organisator und Leiter von Konzerten, bei denen auch regelmäßig Musik von Mozart erklang.[127] Im fortgeschrittenen Alter unternahm er noch eine weite und anstrengende Reise, um die Villa Bertramka in der Nähe von Prag, wo Mozart den *Don Giovanni* komponiert hatte, zu sehen.[128] Sein großer Wunsch war auch, die Oper *Idomeneo* nicht mehr nur aus der Klavierpartitur zu kennen, sondern tatsächlich im Theater zu erleben.[129]

Der Musikkritiker Hans Michael Schletterer (1824–1893) vervollständigte das Verzeichnis der Werke seines verehrten Lehrers Spohr. Als letztes Werk im »handschriftlichen Verzeichnis der Spohr'schen Kompositionen«[130] wird ein *Requiem* angeführt, mit einer Anmerkung, die an die Entstehungsgeschichte von Mozarts *Requiem* erinnert: »220. Requiem. Nur bis zum ›Lacrimosa‹ entworfen. Ungedruckt.«[131] Spohrs *Requiem* WoO 74 ist unvollendet, und es sind nur wenige Skizzenblätter überliefert.[132] Eine Reverenz vor Mozarts letztem Werk ist in einer Briefstelle an Spohrs Freund, den Komponisten Wilhelm Speyer (1790–1878), abzulesen; das Bestreben Spohrs war in diesem Fall, auf jegliche kompositionstechnische Ähnlichkeit zu Mozart Werk zu verzichten:

123 Ebd.

124 Ebd., Bd. 2, S. 114. Diese Messe wurde 1821 in Gandersheim komponiert und im Jahr 1822 gedruckt: Louis Spohr, *Messe fuer fuenf Solostimmen und zwei fuenf-stimmige Choere[,] in Musik gesetzt und den Deutschen Gesangs-Vereinen gewidmet*, op. 54, Partitur, Leipzig: im Bureau de Musique von C. F. Peters. Vgl. Göthel, wie Anm. 120, S. 95–97, hier S. 96.

125 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 2 (1861), S. 114.

126 Vgl. ebd., S. 113.

127 Vgl. ebd., S. 227, S. 242 f., S. 249 und S. 264 f.

128 Vgl. ebd., S. 391.

129 Vgl. ebd., S. 391 f.

130 Hans Michael Schletterer, *Ludwig Spohr*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1881 (Sammlung Musikalischer Vorträge 29), »Verzeichnis der Werke Spohr's, mit Zugrundelegung seines eigenhändig geführten thematischen Verzeichnisses«, S. I–XXXIX, hier S. XXX; Nachdruck Vaduz: Sändig Reprint Verlag Hans R. Wohlwend 1994.

131 Ebd.

132 Vgl. Göthel, wie Anm. 120, S. 435.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»So habe ich jetzt die Komposition eines Requiem's begonnen, bey der ich mich vorzugsweise bemühe, eine Form aufzufinden, die zu einem Vergleich mit dem Mozartischen nicht etwa auffordere, weil man dann sicher verloren wäre!«[133]

Spohrs Mozart-Bearbeitungen für die Violine

Im Umfeld von Opus 21 – der Ouvertüre zur Oper *Alruna* (1808) – entstanden Spohrs Werke mit obligater Violine, in denen er Themen Mozarts bearbeitete: op. 22 (1807), op. 23 und 24 (1808), op. 114 (1811), op. 42 (1816) und op. 50 (1820).

Eine erste Violinkomposition, in der Spohr Melodien aus Mozarts Duettino »Là ci darem la mano« aus der Oper *Don Giovanni* KV 527 verwendet, ist ein »Potpourri (B) über ein russisches Lied und Mozarts ›Là ci darem la mano‹« für Violine mit Streicherbegleitung op. 22[134] (siehe Abb. 6 und 7).

Die erste ausführliche Werkanalyse widmet Spohr in seiner Autobiographie seinem 1808 in Gotha neu komponierten »Potpourri (G) über Mozarts ›Wer ein Liebchen hat gefunden‹ für Violine mit Begleitung des Orchesters« op. 23.[135] Spohrs Bericht macht deutlich, welche Bedeutung der Überraschungseffekt, in diesem Fall die Zusammenstellung von miteinander korrelierenden musikalischen Themen aus fremden Kompositionen, für die Kompositionskunst seiner Zeit hatte: »Ich war sehr begierig, eine in demselben [Potpourri] enthaltene und wie es mir damals schien, sehr künstliche Combination zweier Themen auf dem Papiere zu sehen und noch begieriger, sie vom Orchester ausführen zu hören.«[136] Eines der Themen entlehnt Spohr aus Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* KV 384 (I/2a; siehe Abb. 8).

---

133 Louis Spohr an Wilhelm Speyer am 27. November 1857, *Spohr Briefe* online, https://www.spohr-briefe.de/briefe-einzelansicht?m=1857112702 (Stand 31. 10. 2024).

134 Göthel, wie Anm. 120, S. 3 und S. 35; vgl. Louis Spohr, *Deuxième Pot-Pourri pour le Violon, avec accompagnent de deux Violons, Alto, Violoncelle, et Basse ad libitum, dédié à son ami A. Gerke de Kiow par Louis Spohr. Oeuvre 22*, Wien: Pietro [Pierre] Mechetti [um 1811], PN 178, D-F, Mus. pr. Q 54/748; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/172902 (Stand 22. 10. 2024); auch Offenbach: J. André [um 1820]; wieder abgedruckt als *2e Potpourri*, in: L.[ouis] Spohr, *Vollständige Sammlung der Concert-Compositionen für die Violine mit Hinweglassung der Begleitung*, Bern: Jos. Aibl [1832], S. 151–155; D-Mbs, 4 Mus.pr. 64526-1; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11153721-0 (Stand 22. 10. 2024).

135 Göthel, wie Anm. 120, S. 3; vgl. Louis Spohr, *Troisième Pot-Pourri pour le Violon accompagné de deux Violons, Alto, Basse, Flûte, Hautbois, Clarinette, 2 Bassons & 2 Cors* […] *Oeuvre 23*, Offenbach: J. André [um 1812]; wieder abgedruckt in: L.[ouis] Spohr, *Vollständige Sammlung*, wie Anm. 134.

136 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

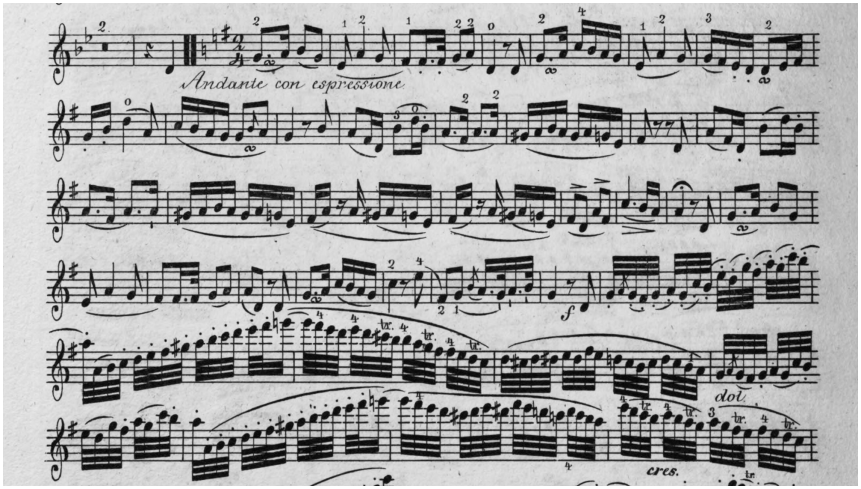


Abb. 6: Louis Spohr, *2e Potpourri* […], op. 22 (vgl. Anm. 134), Violino principale, *Andante con espressione*, S. 2, T. 1–38

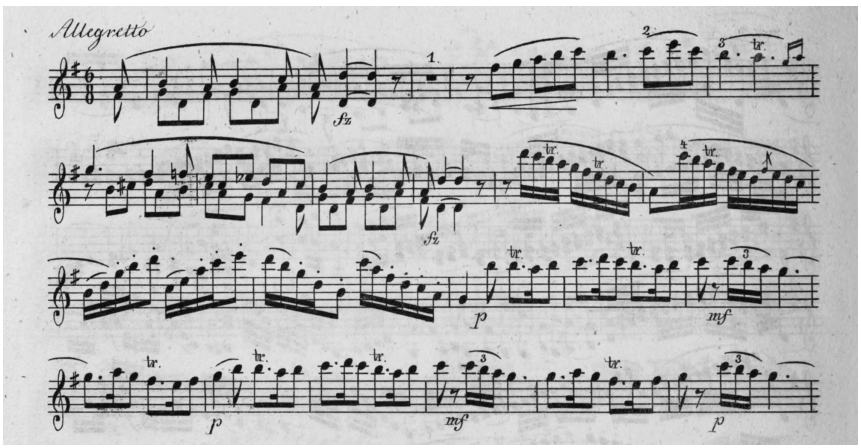


Abb. 7: Louis Spohr, *2e Potpourri* […], op. 22 (vgl. Anm. 134), Violino principale, *Allegretto* [II], S. 4, T. 1–23

»Dieser Potpourri beginnt nämlich mit einem heiteren, für die Solostimme brillanten Allegro in G-dur, woran sich das Thema aus der Entführung: ›Wer ein Liebchen hat gefunden‹ in G-moll anschließt. Nachdem dieses fünfmal abwechselnd in Moll und Dur variirt worden ist, wird es als sechste Variation von den Blasinstrumenten aufgenommen und in frei-fugirten Eintritten eine zeitlang durchgeführt. Bei der Rückkehr in die Haupt-Tonart übernimmt dann das erste Horn die Melodie des Liedes in Dur und führt sie vollständig zu Ende. Hierzu ertönt nun,

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

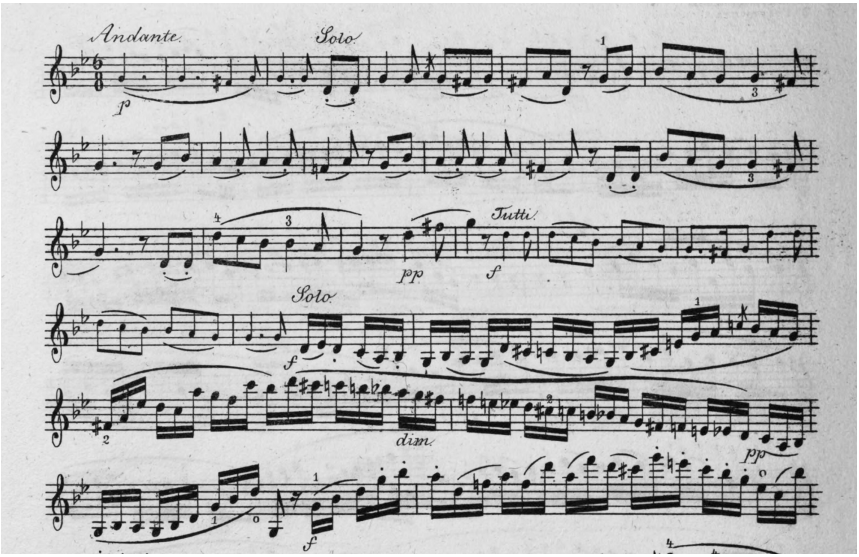


Abb. 8: Louis Spohr, *3^e Potpourri*, op. 23 (vgl. Anm. 135), [Violino principale], *Andante* in g-Moll, S. 158, T. 1–25, Violinstimme

> sehr überraschend, das Einleitungs-Allegro der Principal-Stimme von neuem und umschlingt sie gleichsam als freie Phantasie, während es früher als selbstständiges Musikstück erschien.
> Ich war mit der Wirkung dieser Combination bei der Probe sehr zufrieden, mußte jedoch, als ich nun den Potpourri im Hofconcerte vortrug, zu meinem Leidwesen erleben, daß meine sinnreiche Zusammenstellung der beiden Themen nur von einigen Musikern bemerkt wurde, an den übrigen Zuhörern aber spurlos vorüberging.«[137]

Der Erfolg dieser Orchesterbearbeitung wurde vor allem Spohrs neuartigen Kompositionstechniken zugeschrieben und nicht seinen eigentlichen Intentionen. Warum Mozarts Themen vom Publikum nicht erkannt wurden, kann möglicherweise dadurch erklärt werden, dass dessen Musik im weit von Wien entfernten Gotha, wo es nach Spohrs eigener Aussage zu dieser Zeit kein Operntheater gab,[138] sukzessive in Vergessenheit geraten war.

137 Ebd.

138 Vgl. Louis Spohr, *Einige Worte als Erwiderung auf die Rezension meines Oratoriums* [Das Jüngste Gericht] *im* [sic] *Nro. 5 dieser Zeitung*, in: Ignaz Franz von Schönholz (Hg.), *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Nr. 6 (6. Februar 1813), Sp. 87–89; Reprint mit einem Vorwort von Othmar Wessely und einem Personen- und Sachregister von Peter Krause

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In diesem Stück gibt es ein wiederkehrendes *Tempo primo*, das mit dem einleitenden *Allegro*-Teil korrespondiert. Es wird zweimal unterbrochen: durch einen *Andante*- und einen *Adagio*-Teil. Im *Adagio* verwendet Spohr das Spiel *sopra una corda*, wobei außer der tiefen G- und D-Saite auch die A- und E-Saite Anwendung finden. Die technische Ausführung dieser Stelle mit dem Ziel, einen eindringlichen Ton in der hohen Violinlage zu erzeugen, fixiert Spohr mittels akribisch bezeichneter Fingersätze (siehe Abb. 9).

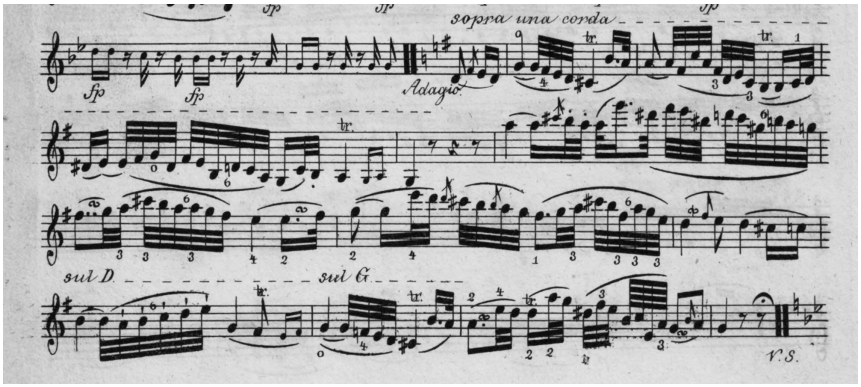


Abb. 9: Louis Spohr, *3^e Potpourri*, op. 23 (vgl. Anm. 135), *sopra una corda* und Fingersätze, S. 159

Weil Spohr mit diesem effektvollen Potpourri in G-Dur Erfolge erzielen konnte, fertigte er dazu in späteren Jahren eine Klavierbegleitung.[139] Bei Konzertreisen ihres Mannes übernahm Dorette geb. Scheidler (1787–1834), die damals den Ruf einer hervorragenden Harfenistin und Pianistin genoss, die Begleitung. Aus der *Allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung* ist bekannt, dass dieses Potpourri in einem Konzert in Prag am 17. November 1812 erst ganz »am Schlusse«[140] des Konzerts aufs Programm gesetzt wurde; dahinter

und Ute Schippel, Wien [u. a.]: Hermann Böhlaus Nachfolger 1986 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 14), S. 44 f. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei Rainer J. Schwob.

139 Vgl. Göthel, wie Anm. 120, S. 36.

140 Vgl. *Nachrichten.* […] *Wien, d. 5ten Jan.[uar]. Uebersicht des Monats December*, in: AmZ 15, Nr. 3 (20. Januar 1813), Sp. 49–54, hier Sp. 54; vgl. http://mdz-nbn-resolving.de/urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527963-9 (Stand 22. 10. 2024); vgl. auch Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 173 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kann die Absicht einer besonders wirkungsvollen Konzertdramaturgie vermutet werden.[141]

In seinen Geigenwerken suchte Spohr das klassische Erbe mit einer neuen Virtuosität zu verbinden. Im »Potpourri (H) über Themen aus Mozarts ›Entführung‹ und ›Don Giovanni‹ für Violine mit Begleitung von Violine, Viola und Violoncello, 1808«[142] op. 24 lässt er außer der Violino principale-Stimme die anderen Streichinstrumente kaum solistisch hervortreten – mit zwei Ausnahmen: Im *Grazioso*-Teil werden die dicht gesetzten, kniffligen Sechzehntelfiguren in der Viola-Stimme auf einmal hörbar, während die Solo-Violine darüber Mozarts Thema entfaltet.[143] Das abschließende, besinnliche *Allegretto* [II] lässt Spohr nach dem Ende der Solostimme in der mit *pizzicati* gesetzten Begleitung ausklingen. Verwendet werden in diesem Stück zwei Themen Mozarts: »Aus der ›Entführung‹ das Ständchen [*Romance*] des Pedrillo [III/18], aus ›Don Giovanni‹ Zerlinas Arie ›Batti, batti‹ [I/12] […]«[144] (siehe Abb. 10 und 11).

Nach Opus 24, das als Modell diente, schuf Spohr im Jahr 1816 ein weiteres »Potpourri (Es) für Violine und Klavier, 1816«[145] op. 42, das er we-

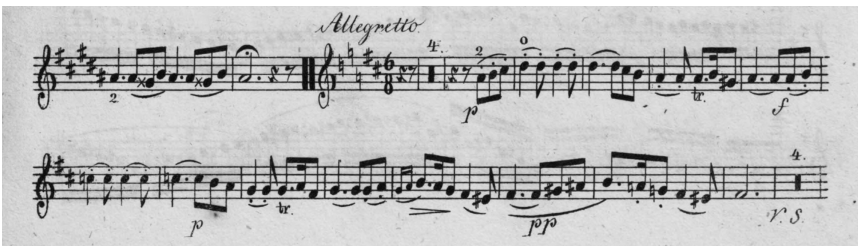


Abb. 10: Louis Spohr, *4e Potpourri*, op. 24 (wie Anm. 143), Violino principale, *Allegretto* [I], S. 176, T. 1–21

141 Auch in Prag einen Monat zuvor spielte Spohr das Potpourri am Ende des Konzerts, vgl. *Nachrichten. Prag, den 17. Nov.* [1812], in: AmZ 14, Nr. 50 (9. Dezember 1812), Sp. 818–820, hier Sp. 820; vgl. http://mdz-nbn-resolving.de/urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527962-3 (Stand 22. 10. 2024).

142 Göthel, wie Anm. 120, S. 3.

143 L.[ouis] Spohr, *4e Potpourri Op. 24*, in: ders., *Vollständige Sammlung der Concert-Compositionen für die Violine mit Hinweglassung der Begleitung*, Bern: Jos. Aibl [1832], S. 163–167; D-Mbs, 4 Mus.pr. 64526-1; https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11153721-0 (Stand 22. 10. 2024); vgl. auch ders., *Quatrième Pot-Pourri pour le Violon, accompagné de Violon, Alto et Basse par Louis Spohr. Oeuvre 24*, Offenbach: J. André [1812], PN 3141, Viola, S. 4, und Violino principale, S. 5; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/104273 (Stand 22. 10. 2024).

144 Göthel, wie Anm. 120, S. 37.

145 Ebd., S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

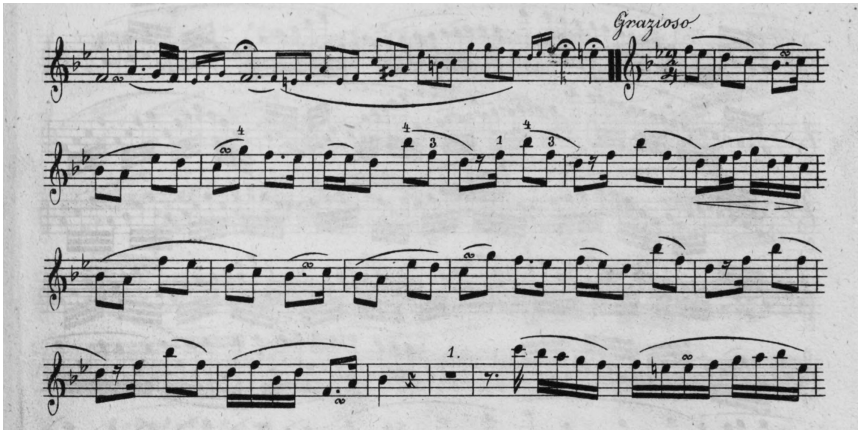


Abb. 11: Louis Spohr, *4e Potpourri*, op. 24 (wie Anm. 143), Violino principale, *Grazioso*, S. 178, T. 1–19

gen seiner Geldnöte auf seinen Konzertreisen als »Polonaise [!] über zwei Mozartsche Themen«[146] für den Peters-Verlag bearbeitete.[147] In der neuen Komposition ließ Spohr als zweites Thema *Voi, che sapete* aus *Le nozze di Figaro* KV 492 (II/12) anklingen (siehe Abb. 12).

Im zweiten Satz seiner »Sonate (D) [Es] für Harfe und Violine, 1811«[148] op. 114 zitiert Spohr mehrere Themen aus Mozarts *Zauberflöte*: aus »[…] der Arie ›Ach, ich fühl's‹ [II/17], dem Terzett ›Seid uns zum zweiten Mal willkommen‹ [II/16], der Arie ›Ein Mädchen oder Weibchen‹ [II/20], dem Choral der Geharnischten [II/28] und der Arie ›Alles fühlt der Liebe Freuden‹ [II/13].«[149] Während seiner Reise nach Wien im Herbst 1812 machte Spohr in Leipzig halt und konzertierte dort. Lobende Worte dafür spendete die *Allgemeine musikalische Zeitung*:

> »Eine grosse Sonate für Violine und Harfe, (gesp.[ielt] v.[on] H[er]rn. Spohr u.[nd] seiner Gattin,) deren erster Satz in Erfindung und Ausarbeitung meisterhaft genannt werden muss, deren zweyter in einem allerliebsten Potpourri, aus glücklich zusammengestellten und sehr gefällig behandelten Melodien der *Zauberflöte*

146 Ebd., S. 76.

147 Louis Spohr, *Potpourri pour le Violon et le Pianoforte concertans sur deux Themes de Mozart* […] *Oeuv. 42* […], Leipzig: Peters [1817], PN 1357; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/488081 (Stand 23. 10. 2024).

148 Göthel, wie Anm. 120, S. 3.

149 Ebd., S. 195.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

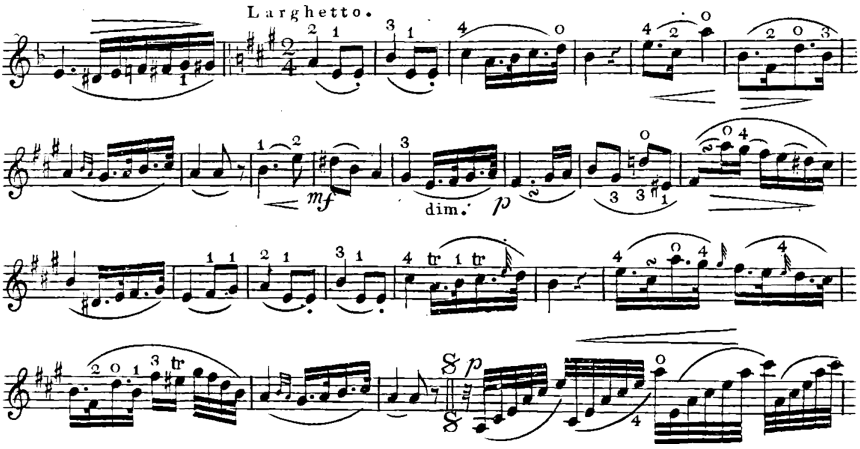


Abb. 12: Louis Spohr, *Potpourri pour le Violon et le Pianoforte concertans sur deux Themes de Mozart*, op. 42 (wie Anm. 147), Violinstimme, *Larghetto*, S. 4, T. 1–25

> bestehet, – dieses, so wie jedes der übrigen Stücke, wurde mit dem lautesten Beyfall aufgenommen.«[150]

Ein paar Jahre später hat Spohr diese Sonate zu einem neuem »Potpourri (fis) über Themen aus der ›Zauberflöte‹ für Violine und Klavier, 1820«[151] umgearbeitet und ihm die prominente Opuszahl 50 gegeben.[152] Zu erwähnen ist, dass Spohr seine Fähigkeit zu virtuosem Komponieren diesmal nicht in vollen Zügen entfalten durfte, weil er vom Verleger Peters aufgefordert wurde, »die technischen Anforderungen an die Geige in Grenzen zu halten.«[153] Wegen der vergleichsweisen Einfachheit der Violinstimme wurde das Stück auf Wunsch des Komponisten ausdrücklich für Liebhaber bestimmt.[154] Auf diese Weise fand auch diese letzte Mozart-Bearbeitung Spohrs weite Verbreitung.

Mit seinem Zeitgenossen Niccolò Paganini machte Spohr Bekanntschaft, als er dessen Werke 1830 in Kassel hörte. Dennoch konnte sich Spohr für

150 *Nachrichten. Leipzig*, in: AmZ 14, Nr. 44, 28. Oktober 1812, Sp. 718–726; vgl. http://mdz-nbn-resolving.de/urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527962-3 (Stand 23. 10. 2024); vgl. auch Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 171.

151 Göthel, wie Anm. 120, S. 3.

152 Vgl. ebd., S. 91.

153 Ebd.

154 Vgl. Louis Spohr, *Potpourri pour Violon et Pianoforte concertans sur des Thèmes de la Flûte enchantée composé et dédié aux amateurs* […], Leipzig: C. F. Peters [um 1821], PN 1583; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/491411 (Stand 23. 10. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Paganinis virtuoses Spiel nie erwärmen.[155] Trotz persönlicher Kontakte sah er schon seit 1816 in Paganini einen Rivalen, was sich zunächst durch Publikumsreaktionen ergab:

> »Er [Paganini] hat sich durch sein ungefälliges und unartiges Betragen mehrere der hiesigen Musikfreunde zu Gegnern gemacht und diese erheben mich, nachdem ich ihnen bei mir etwas vorgespielt habe, bei jeder Gelegenheit auf Kosten Paganini's, um ihm weh zu thun, was nicht allein sehr ungerecht ist, indem man zwei Künstler von so ganz verschiedener Manier nie in Parallele setzen soll, sondern auch nachtheilig für mich, weil es alle Anhänger und Bewunderer Paganini's zu meinen Gegnern macht.«[156]

Im Jahr 1881, genau 20 Jahre nach Spohrs Tod, äußerte Schletterer, um die epochalen Veränderungen im Konzertleben wissend, ein subjektives Urteil über die beiden (und über die damaligen Violinvirtuosen allgemein):

> »Paganini und Spohr kann ein und derselbe Geiger unmöglich mit gleicher Vollendung spielen. Entweder – oder! Lasse man doch Jedem das Seine! […]. Plötzlich wollen nun auch die Violinspieler keine Virtuosen mehr sein, sondern nur Interpreten hoher künstlerischer Offenbarungen!«[157]

Heinrich Wilhelm Ernst

Wie Paganini und Spohr trat auch Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), der von 1825 bis 1828 in Wien gelebt hat,[158] als Bearbeiter von bekannten Mozart-Themen in Erscheinung. Bei seinem *Rondo Papageno* op. 20 handelte es sich ursprünglich um ein *Rondo Scherzo*, dem Ernst erst Ende 1845 den neuen Titel gab, um auf die dominierende Verwendung des Papageno-Motivs aus Mozarts *Zauberflöte* hinzuweisen.[159] Das Stück spielt mit der

155 »In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war.« Spohr, wie Anm. 26, Bd. 2 (1861), S. 180.

156 Spohr, wie Anm. 26, Bd. 1 (1860), S. 300.

157 Schletterer, wie Anm. 130, S. 149 f.

158 Vgl. Mark W. Rowe, *Heinrich Wilhelm Ernst: Virtuoso Violinist*, Aldershot [u. a.]: Ashgate 2008, insbesondere *Vienna: 1825–28*, S. 27–36.

159 Vgl. Christine Hoppe, *Der Schatten Paganinis. Virtuosität in den Kompositionen Heinrich Wilhelms Ernsts (1814–1865) mit einem Werkverzeichnis*, Hildesheim [u. a.]: Olms 2024 (Göttingen Studies in Musicology / Göttinger Studien zur Musikwissenschaft 5), S. 475 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

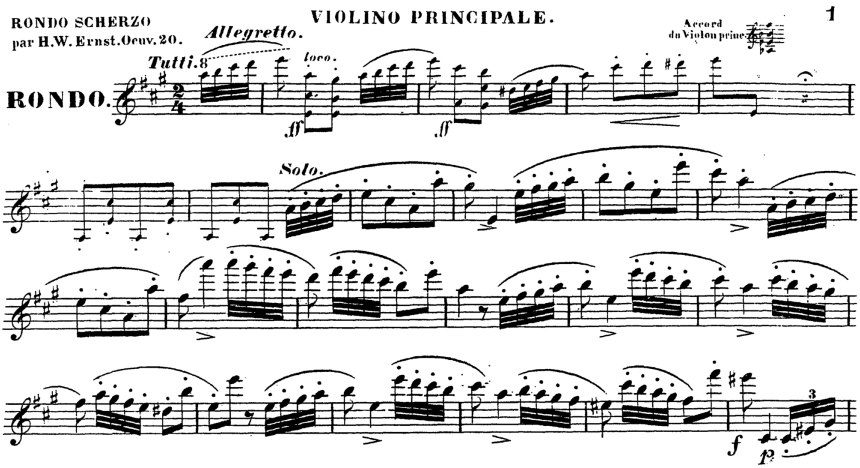


Abb. 13: Heinrich Wilhelm Ernst, *Rondo Papageno*, op. 20 (wie Anm. 160), Violino principale, *Allegretto*, S. 1, T. 1–22, Papageno-Motiv

Ambivalenz zwischen der Reduktion des Materials auf nur ein Motiv und der umso größeren Nähe zu Mozarts Geist[160] (siehe Abb. 13).

Technisch gesehen interessant ist an diesem Violinpart, dass Ernst wie sein Vorbild Paganini hier ›Transpositionsskordatur‹ einsetzt; die Klavierbegleitung erklingt in B-Dur und die Solo-Violine ist in A-Dur notiert.[161] Aus geigerischer Sicht ist diese ›Verfremdung‹ deswegen bemerkenswert, weil sich daraus spezifische Veränderungen des Obertonspektrums ergeben, die den Klang der Geige in außergewöhnliche Gebiete hinein verschieben. Dazu tragen spieltechnische Mittel bei, die Paganinis Technik nachahmen, aber auch solche, die diese übersteigen.[162] Ernst zeichnete sich, im Unterschied zu Paganini, besonders durch die polyphone Handhabung der Violinstimme aus, die er in verschiedenen Stücken zu perfektionieren suchte. Im *Rondo Papageno* ist solche »stellenweise latente Mehrstimmigkeit«[163]

160 Heinrich Wilhelm Ernst, *Rondo Papageno pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano* […] *Op. 20*, Wien: H. F. Müller [um 1846], PN 51; https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/35303 (Stand 23. 10. 2024).

161 Vgl. Dagmar Glüxam, *Die Violinskordatur und ihre Rolle in der Geschichte des Violinspieles. Unter besonderer Berücksichtigung der Quellen der erzbischöflichen Musiksammlung in Kremsier*, Tutzing: Schneider 1999 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 37), S. 236 f.

162 Vgl. dazu Khadem-Missagh, wie Anm. 74, Kap. Hofzinser und Heinrich Wilhelm Ernst, S. 94–96, hier S. 95 f.

163 Hoppe, wie Anm. 159, S. 476.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sehr präsent. Weitere spieltechnische Mittel im Rondo sind »fliegendes Staccato, sprühendes Spiccato, natürliches und künstliches Flageolett, große Sprünge; Doppelgriffe (Terzen, Quarte[n], Quinten, Sexten, Oktaven, Dezimen); schnelle Läufe mit Doppelgriffen, Vorschlagsnoten und (Doppelgriff-)Triller in schnellen Läufen, Spiel in höchsten Lagen«[164] – um die volle Breite zu benennen.

*

Das Verhältnis zwischen Mozart'scher Musik und dem, was seine virtuosen Bearbeiter daraus machen, ist auch nach genauerem Studium der erwähnten Stücke nicht eindeutig zu klären. Was überwiegt? Die Zur-Schau-Stellung der eigenen geigerischen Fähigkeiten oder der Respekt und die Bewunderung für den genialen Vorläufer? Offenkundig ist nur, dass die romantischen Geiger in Mozarts klassischer Kunst eine Inspirationsquelle für ihre eigene künstlerische Kreativität gesucht und gefunden haben. Es hat sicher auch mit einer Veränderung im Selbstbild der Violinvirtuos*innen zu tun, dass diese Bearbeitungen heute nur mehr selten gespielt werden – was freilich nicht gegen ihre Qualität spricht.

Ich darf mit einer Konzertkritik anlässlich Paganinis Wiener Abschiedskonzerts schließen: Sie bringt zum Ausdruck, dass

> »[…] *Classicität* nie ihre Wirkung verfehlen wird, und stets so mächtig im Bezug auf den Menschen über ihn herrscht, daß sie ihn zur bewundernden Anerkennung gleichsam zwingt, und sein Gefühl ganz für sich in Anspruch nimmt. – Das darauf folgende Andante, von *Mozart*, so wie dessen *Ouverture* aus der Zauberflöte entsprachen aller Erwartung. Was wir in Bezug auf *Paganini* und seine Composition von Classicität anführten, gilt auch hier; nach hundert und hundert Jahren, wenn von den meisten der neuen Compositionen vielleicht nicht einmahl mehr eine Note existiert, wird man solche Musik noch mit Vergnügen hören, und sich ihrer und des Meisters erfreuen, dessen schaffender Genius aus dem Nichts in das Reich der Harmonie sie hervorrief; so ehrt man in der Erinnerung am herrlichsten und schönsten die längst geschiedenen unerreichbaren Meister.«[165]

164 Ebd.

165 Joh.[ann] Nep.[omuk] H.[ofzinser], *Paganini's Abschieds-Concert*, in: *Der Sammler* 20, Nr. 95 (7. August 1828), S. 380; https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam&datum=18280807&seite=4&zoom=48 (Stand 23. 10. 2024); vgl. auch Khadem-Missagh, wie Anm. 74, S. 173.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Mateusz Paweł Kawa (Salzburg)

Mozarts »Là ci darem la mano« als thematische Vorlage. Die Variationen op. 2 von Frédéric Chopin und die *Réminicscences de Don Juan* S 418 von Franz Liszt im Vergleich

Im 19. Jahrhundert spiegeln sich die gesellschaftlichen Veränderungen und das Streben nach nationaler Identität deutlich wider. Zudem erlebte in dieser Periode der Musiksalon seine Blütezeit, in dem sich Bearbeitungen großer Beliebtheit erfreuten. Die Studie gliedert sich in drei Hauptteile: Den Ausgangspunkt bildet W. A. Mozarts Duettino »Là ci darem la mano« aus *Don Giovanni* KV 527, das unter anderem für Klavierwerke von Frédéric Chopin und Franz Liszt als Thema diente. Der zweite Teil widmet sich der Analyse von Chopins Variationen in B-Dur op. 2 sowie Liszts *Réminiscences de Don Juan* S 418; nach Beschreibung der Form wird gezeigt, dass die Variationenform unterschiedliche Herangehensweisen an das Mozart'sche Thema sowie verschiedene Arten von Veränderungen ermöglicht. Obwohl die Komponisten dasselbe Thema verwendeten, ist der Unterschied in ihrer musikalischen Sprache deutlich zu erkennen: Chopins brillanter Stil und die klassische Form des Werkes stehen in Kontrast zur ausgebildeten Virtuosität von Liszts Entwicklungsform. Der dritte Teil befasst sich mit Überlegungen zum Stil, zur Kompositionstechnik und zur Rolle des Instruments in den beiden behandelten Klavierwerken.

The 19th century clearly reflects social change and a quest for national identity. Additionally, the period proved to be the golden age of the musical salon, where, among other things, arrangements were popular. This paper is divided into three main parts: The starting point is W. A. Mozart's duettino »Là ci darem la mano« from *Don Giovanni*, K. 527, which, among others, served as a thematic basis for piano works by Frédéric Chopin and Franz Liszt. The second part focuses on an analysis of Chopin's Variations in B-flat major, op. 2 and Liszt's *Réminiscences de Don Juan*, S 418, showing the form of the variations, the different approaches to Mozart's theme, and its potential for variation. Although the composers used the same theme, the differences in their musical language are obvious: Chopin's brilliant style and the classical form of his composition contrast with the full virtuosity of Liszt's developmental form. The third part deals with considerations on style, compositional technique, and the role of the instrument in the two piano works under discussion.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das 19. Jahrhundert markierte nicht nur in der Weltgeschichte, sondern auch in der Musikgeschichte einen außergewöhnlichen Zeitraum, den unter anderem gesellschaftliche Veränderungen und das Streben nach nationaler Identität maßgeblich prägten. Zugleich entwickelten sich in der Kunst, vor allem in der Musik, neue Strömungen. Der literarische und musikalische Salon erlebte seine Blütezeit.[1] Die in ganz Europa, insbesondere in Städten wie Paris, Wien, London und Warschau, verbreitete Institution trug wesentlich zur Verbreitung und Nachfrage nach Bearbeitungen populärer Werke bei. Nicht alle konnten es sich leisten, in die Oper zu gehen oder ein größeres Ensemble von Musiker*innen zu beschäftigen beziehungsweise einzuladen, um Werke, die in Mode waren, aufzuführen. Immer häufiger entstanden Klavierauszüge von großen Bühnen- und Symphoniewerken sowie Transkriptionen für Kammermusikensembles. Einige von ihnen zeichneten sich durch Vereinfachungen aus, um den technischen Möglichkeiten des größeren Teils der musizierenden Dilettant*innen gerecht zu werden.[2] So kann die Salonmusik als eine der ersten Formen funktionaler Musik verstanden werden.[3] Einer der Komponisten, dessen Werke für diese Art von Arrangements am häufigsten ausgewählt wurden, war Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791).

Der vorliegende Aufsatz ist zwei besonderen Bearbeitungen von W. A. Mozarts Duett »Là ci darem la mano« aus der Oper *Don Giovanni* KV 527 gewidmet: den Variationen in B-Dur für Klavier und Orchester über »Là ci darem la mano« op. 2, KKp 6–15, von Frédéric (Fryderyk) Chopin (1810–1849) sowie den *Réminiscences de Don Juan* S 418 von Franz (Ferenc) Liszt (1811–1886). Das Besondere an diesen Bearbeitungen ist, dass es sich jeweils nicht um eine reine Transkription des Originalwerks für eine andere Besetzung handelt, sondern um eine Veränderung des Themas mithilfe der Variationstechnik. Obwohl die oben genannten Werke vierzehn Jahre auseinanderliegen und diametral entgegengesetzte Herangehensweisen an Mozarts Thema zeigen, entsprechen sie beide den formalen Prinzipien des Themas und der Ästhetik ihrer Zeit.

1 Vgl. Peter E. Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft*, Stuttgart: Steiner 1991, S. 24 f.

2 Vgl. Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart: Steiner 1989 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28), zugl. Diss., Univ. Freiburg i. Br. 1986, S. 256–262 und S. 342.

3 Vgl. ebd., S. 4.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ausgangspunkt: *Don Giovanni* KV 527

Das Duettino »Là ci darem la mano«[4] bildet die 7. Nummer einer der meistaufgeführten Opern von W. A. Mozart – *Don Giovanni* KV 527 – und ist in der Tonart A-Dur gehalten. Es beginnt mit der Aufforderung Don Giovannis »Là ci darem la mano, là mi dirai di sì« [»Dort werden wir uns die Hand geben, dort wirst du ja zu mir sagen«[5]], der Zerlina mit diesem trügerischen Eheversprechen auf sein Schloss locken möchte. Das achttaktige Thema basiert auf der Kadenz der Haupttonart (die ersten vier Takte: Abschluss auf der Dominante E-Dur, die zweiten vier: Auflösung auf der Tonika A-Dur). Die Einfachheit der melodischen Linie und der Rhythmik lässt das Publikum zum Beobachter werden – nicht nur einer bestimmten musikalischen Aufführung, sondern auch einer dramatischen Situation, die dem wirklichen Leben entnommen sein könnte. Zugleich aber zeigt sich Mozarts Talent durch seine organisch anmutende, man könnte sagen: ›wahrheitsgetreue‹ Musik, die gerade in seinen Opern eng mit dem Leben verbunden ist. Die Einheit in der Vielfalt lässt sich leicht an Zerlinas Antwort erkennen, die auf demselben Tonmaterial wie der Einsatz Don Giovannis basiert; zugleich wird diese Antwort jedoch mit einem Auftakt und subtilen Verzierungen (Appoggiaturen) angereichert. Außerdem verlängert Mozart Zerlinas Replik um zwei Takte, wodurch die Symmetrie des Aufbaus gestört wird. Diese kleinen Änderungen sind jedoch Teil des Charakters der Figur, sie ›runden‹ Zerlinas musikalische Sprache ab. Laut Ecaterina Banciu könnte dieser Vorgang die Unentschlossenheit zwischen scheinbar unschuldiger Verliebtheit und Zerlinas Treue zu Masetto symbolisieren.[6] Nicht nur für die Dramatik der Szene und die psychologischen Eigenschaften der Figuren ist diese Behandlung von Bedeutung, sondern sie ergibt sich auch aus der Prosodie und dem Rhythmus des italienischen Textes. Die Begleitung des ersten Teils des Duetts ist ebenfalls charakteristisch: sie besteht aus einzelnen Bassnoten und

4 Alle Taktangaben zu Mozarts Originalkomposition beziehen sich auf: Wolfgang Plath/Wolfgang Rehm (Hg.), Wolfgang Amadeus Mozart, *Bühnenwerke: Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1968 (Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5/17), No. 7: *Duettino*, S. 111–116; vgl. auch https://dme.mozarteum.at/nmaonline/ (Stand 26. 08. 2024).

5 Deutsche Übersetzung des vertonten Textes der Wiener Fassung, in: Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg (Hg.), *Mozart-Libretti – Online-Edition*, https://dme.mozarteum.at/libretti-edition/single.php?idwnma=6065&v=531 (Stand 26. 08. 2024).

6 Vgl. Ecaterina Banciu, *The obsession with a theme: »Là ci darem la mano« by Mozart*, in: *Lucrări de muzicologie* 25 (2010), H. 2, S. 31–51, hier S. 37, https://musicologypapers.editura mediamusica.ro/images/Reviste/MP_25-2_03_Ecaterina_Banciu.pdf (Stand 07. 06. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einfachen Akkorden auf ›und‹, die das Stück harmonisieren. Ergänzt wird diese Konstellation durch die Einwürfe von Bläsergruppen. Das Ergebnis ist ein serenadenähnlicher Charakter.

In Takt 19 beginnt der B-Teil in der Dominanttonart E-Dur, die durch ausgehaltene Noten im Bass (*e* und Leitton *dis*) zusätzlich betont wird. Die Dynamik und das Tempo der Ereignisse nehmen zu, was sich auch auf musikalischer Ebene bemerkbar macht. Die bisherige Regelmäßigkeit der Äußerungen gehört nunmehr der Vergangenheit an und schafft Raum für den Dialog der Figuren. Seine Struktur ist in dem nachstehenden Schema dargestellt:

B: 2+2 + 2+3 + 2

Besonders zu beachten ist die Chromatik (*ais–a–gis*), mit der Zerlinas Melodielinie endet. In Kombination mit den Worten »Presto, non son più forte« [»bald bin ich nicht mehr stark«[7]] ergibt dies einen phänomenalen Effekt der Verbindung von Inhalt, Musik und Affekt, der durch eine gedrängte Form der rhetorischen Figur Pathopoeia, die Leiden versinnbildlicht, noch verstärkt wird (T. 25–28).

Die zunehmend geschwächte Willenskraft von Zerlina spiegelt sich in den späteren Takten in der Unterbrechung einer gleichmäßigen chromatischen Abfolge wider und endet mit dem ›Sieg‹ von Don Giovannis Charme über ihr Zögern, der zusammen mit Zerlina singt: »Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor« [»Gehn wir, gehn wir, mein Leben, um die Schmerzen einer unschuldigen Liebe zu stillen«[8]] (T. 50–78). Mozart konstruiert diese Bekräftigung des Aufbruchs (»Andiam …«) als Coda des Duetts. Er trennt sie von diesem nicht nur durch den Tempowechsel von *Andante* zu *Allegro*, sondern auch durch Verwendung des $\frac{6}{8}$-Takts, der den tänzerischen Charakter der Coda bestimmt.[9] Letzterer wird vor allem durch die Hinzufügung von Siciliano-Rhythmen hervorgehoben. Im Orchester ist eine Wiederbelebung der musikalischen Bewegung zu beobachten; zum ersten Mal in dieser Nummer verdoppeln die Instrumente gelegentlich die Melodielinie von Zerlina (Flöten und Fagotte ab T. 50). Das Duett schließt, kurz und triumphal, mit einem Tutti des Orchesters (T. 79–82).

7 *Mozart-Libretti*, wie Anm. 5.

8 Ebd.

9 Der tänzerische Charakter des Duettinos wurde ausführlich diskutiert in: Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart. Le nozze di Figaro & Don Giovanni*, Chicago, IL / London: University of Chicago Press 1983, S. 262–267.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unabhängig von der Thematik der vorliegenden Studie ist die Veranschaulichung des sozialen Wandels in Mozarts Opern erwähnenswert. Wie in der früheren Oper *Le nozze di Figaro* wird auch in *Don Giovanni* die Rolle der Anführerin trotz der Anwesenheit anderer adeliger Figuren einem einfachen Mädchen – Zerlina – anvertraut. Diese Behandlung war in der Tat in der Realität der damaligen Welt kaum vorstellbar und zeigt die Innovation des Komponisten nicht nur in musikalischer Hinsicht.

Mozarts Duettino war eine Inspiration für nachfolgende Komponistengenerationen, unter anderem für Chopin und Liszt. Ihre sich mit Mozarts Vorlage auseinandersetzenden Werke passen in besonderer Weise zum Thema ›Bearbeitungen‹ – sie verwenden die Variationenform:

> »Die Variation als Veränderung eines Gegebenen ist ein Grundprinzip musikalischer und künstlerischer Gestaltung, dessen sich die Musik auf jeder Stufe ihrer Entwicklung bedient. Erst im engeren Sinn des Wortes, etwa als notiertes Thema mit Variationen, bezeichnet Variation in der europäischen Musikkultur vom 16. Jh. an auch einen Formtypus, der allerdings gegenüber freieren Formen (z. B. Variations-Suite, Variations-Canzone, Variations-Rondo) keineswegs immer streng abzugrenzen ist. Im 18. und 19. Jh. erscheint die Variationsreihe gewöhnlich als sukzessive Abfolge variierter Fassungen eines vorangestellten Themas. Als Thema kann ein kurzes melodisches Motiv, ein harmonisches Schema oder eine ausgedehnte Melodie dienen […].«[10]
>
> »Eine Variationsreihe entsteht, wenn ein musikalisch mehr oder weniger in sich geschlossener Abschnitt mehrmals nacheinander in variierter Gestalt wiederholt wird.«[11]

Wie Halina Goldberg betont, waren Themen aus Opern von Mozart, Rossini, Auber und Weber eine große Inspirationsquelle für die Komposition von Variationen und Fantasien.[12] Im Falle von Chopin und Liszt waren sie jedoch nicht wirklich für das allgemeine Publikum oder den damals allseits beliebten musikalischen Salon der Dilettant*innen (bei dem oft die ›höheren Töchter‹ die Hauptaufführenden waren) bestimmt, sondern für den Klaviervirtuosen.

---

10 Kurt von Fischer/Stefan Drees, Art. *Variation* (1998/2016), in: *MGG Online*, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12035 (Stand 26. 08. 2024), I.1. *Phänomenbeschreibung.*

11 Ebd., I.3. *Systematisches.*

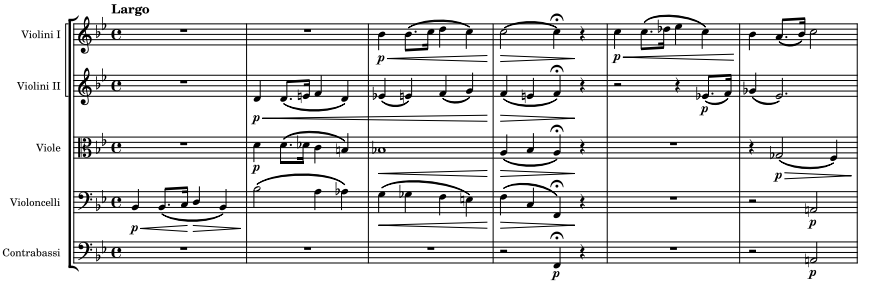
12 Vgl. Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, New York: Oxford University Press 2008, S. 85.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Chopin, Variationen op. 2, KKp 6–15

Chopins Opus 2[13] wurde 1827 geschrieben, als er noch Student an der Warschauer Musikschule (Szkoła Główna Muzyki w Warszawie) war. Das Werk weist eine klassische Form auf: Introduktion, Thema, fünf Variationen und Finale. Obwohl es vom ›Stil brillant‹ – in diesem Fall in der wienerischen, Hummel'schen Variante[14] – dominiert wird, kündigt sich hier bereits der reife, romantische Personalstil des Komponisten an.

Die Introduktion (*Largo*) wirkt wie eine ausgeschriebene Improvisation. Der Charakter dieses Teils unterscheidet sich deutlich von Mozarts Original und verleiht ihm etwas für die Romantik charakteristisch Geheimnisvolles. Das Hauptmotiv dieses Satzes basiert nur auf den ersten Noten von »Là ci darem la mano« (siehe Bsp. 1). Spuren von Polyphonie und Imitation finden sich hier, vor allem in den Anfangstakten des Orchesters.[15] Diese Imitation »bardziej przypomina poetycką grę antycypacji i echa niż praktykę kontrapunktu« [»ähnelt jedoch eher dem poetischen Spiel von Antizipation und Echo als der Praxis des Kontrapunkts«].[16]



Bsp. 1: Chopin, Variationen op. 2, Thema, T. 1–6[17]

13 Ignacy Jan Paderewski (Hg.), Fryderyk Chopin, *Variations sur »La ci darem la mano« de »Don Juan« de Mozart* op. 2, Krakau: PWM 1961 (alle Taktangaben beziehen sich auf diese Ausgabe); vgl. auch Jan Ekier (Hg.), Fryderyk Chopin, *Wariacje* op. 2, Krakau: PWM 2018 (National Edition 17A).

14 Vgl. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Krakau: PWM 2005, S. 379.

15 Vgl. ebd., S. 315.

16 Ebd. Wenn nicht anders angegeben, sind alle Zitate aus dem Polnischen sowie Englischen von M. Kawa übersetzt; bei allen Zitaten entspricht die Schreibweise dem Original, S. 510.

17 Alle Notenbeispiele sind von M. Kawa transkribiert.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der nostalgische Charakter wird durch *poco più mosso* und den plötzlichen Wechsel der Tonart von B-Dur nach b-Moll unterbrochen. Ab Takt 51 bemerkt man eine Rückkehr zur Dur-Tonart und eine Art Beruhigung – eine Vorbereitung auf das Thema.

Zdzisław Jachimecki beschrieb die Introduktion mit den folgenden Worten:

> »[…] w śmiałym skrócie zarys dramatu, [zderzenie] obu biegunów opery Mozarta: wesołego i romantyczno-demonicznego. Kto zna dobrze Don Juana rozumie wyśmienicie, co tu Chopin chciał wyrazić.«
>
> [»(…) in einem mutigen Umriss des Dramas, ein (Aufeinandertreffen) der beiden Pole der Mozart-Oper: des Heiteren und des Romantisch-Dämonischen. Wer Don Juan gut kennt, versteht sehr gut, was Chopin hier ausdrücken wollte.«] [18]

Das Thema der Variationen über »Là ci darem la mano« wird von dem erst siebzehnjährigen Komponisten zwar recht getreu wiedergegeben, an subtilen Änderungen mangelt es jedoch nicht. Die Tempobezeichnung *Andante* ist *Allegretto* gewichen, und die ursprüngliche, hellere Tonart A-Dur ist durch das verhaltenere B-Dur ersetzt worden. Das Thema hat die Form A B A + Orchesterritornell. Der Komponist verzichtet damit auf die in Mozarts Werk vorhandene Coda. Chopin lässt Zerlinas Melodie (mit dem Auftakt) vom Soloklavier *mezza voce*, *semplice* vortragen, der er durch zusätzliche punktierte Rhythmen einen tänzerischeren Charakter verleiht.

Im B-Teil (Thema, u. a. T. 21, dann wieder im A-Teil, T. 31) kann man Verzierungen beobachten, die für Chopins Gestaltung der melodischen Linien charakteristisch sind. Gekrönt wird das Ganze von einem Orchestertutti, das die Rolle eines wiederkehrenden Ritornells einnimmt. Laut Mieczysław Tomaszewski unterscheidet es sich qualitativ von der in den Variationen zu Tage tretenden Kunstfertigkeit.[19] Das Ritornell trennt die einzelnen Variationen, betont die Architektur des Stücks und hatte in den 1830er-Jahren noch eine dritte Funktion: es bildete – in Chopins Fall – den Hintergrund für den Applaus.

> »Als ich mich auf der Bühne zeigte, rief man Bravo; nach jeder Variation gab es einen solchen Beifall, daß ich das Tutti des Orchesters nicht gehört habe. Nach

18 Zit. nach Mieczysław Tomaszewski, *Cykl audycji »Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie«, Polskie Radio, Program II*, https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/15_variations-in-b-flat-major-on-a-theme-from-mozarts-don-giovanni-la-ci-darem-la-mano (Stand 26. 08. 2024).

19 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

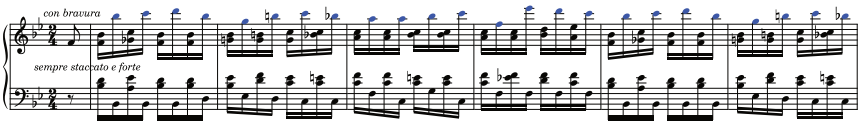
> Schluß wurde so viel geklatscht, daß ich ein zweites Mal herauskommen und mich verneigen mußte.«[20]

Die erste Variation (*Brillante*) zitiert das Thema in nahezu unverändertem Umfang. Der Komponist spielt damit und zeigt es in verschiedenen Registern seines Instruments. Virtuose Effekte werden durch die triolische Mittelstimme erzielt. Der B-Teil (ab T. 10) ist durch thematische Vereinfachung gekennzeichnet, dennoch ist das Thema deutlich wahrnehmbar.

In der zweiten Variation, *Veloce, ma accuratamente* überschrieben, ist das Thema diminuiert. Das Soloklavier wird in Zweiunddreißigstelnoten in parallelen Oktaven geführt. Während sich die Entwicklung des Themas vom Original entfernt, nähert sich die Orchesterbegleitung ihm an. Besonders auffällig ist dies bei den *pizzicato* gespielten Achteln.

Sempre sostenuto lautet die Vortragsbezeichnung für die dritte Variation aus Opus 2. Das klar vorgegebene Thema wird durch eine Begleitung der linken Hand ergänzt, die in ihrer Form einen Vorgeschmack auf die *Études* op. 10 (beispielsweise Nr. 12) gibt. Die anfängliche Spielanweisung *preciso* wird jedoch bald durch *legatissimo* ersetzt. Dies ist die einzige Variation des Zyklus, die das Soloklavier zur Gänze allein bestreitet.

Die Faktur der vierten, *con bravura* zu spielenden Variation in der zweiten, gültigen Fassung – Chopin hat hier eine erste Version durchgestrichen – erinnert an Violin-Capricci (siehe Bsp. 2). Eine weitere Analogie ergibt sich, wenn man diese Variation mit der Etüde in C-Dur op. 10, Nr. 7, vergleicht, wo die Melodie ebenfalls auf die zweite und vierte Sechzehntel der Gruppe zu liegen kommt (siehe Bsp. 3).

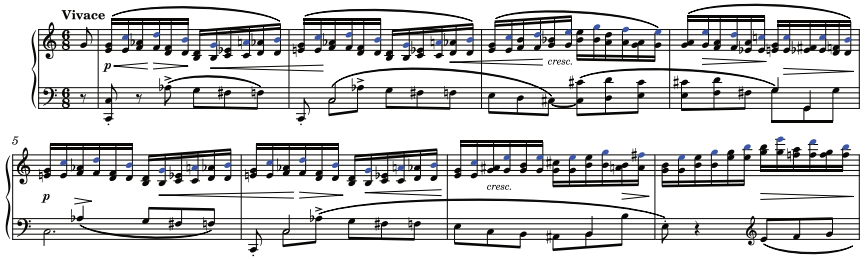


Bsp. 2: Chopin, Variationen op. 2, Var. 4, T. 1–6[21]

20 Frédéric Chopin an seine Angehörigen, Wien, 12. August 1829, zitiert nach Alexander von Guttry (Hg.), Frédéric Chopin, *Gesammelte Briefe*, München: Georg Müller Verlag 1928, S. 54–55.

21 In der Transkription wurde der Orchesterpart ausgelassen.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Bsp. 3: Chopin, Etüde op. 10, Nr. 7, T. 1–8

Das bisher fast unveränderte Ritornell entführt die Zuhörer*innen gleichsam in eine andere Welt, als ob es die nächste – die fünfte – Variation in b-Moll bereits vorwegnähme. Diese, ein *Adagio*, ersetzt das traditionelle *Minore*; es hat, in Anlehnung an Tomaszewski, den Charakter einer »Transgression« und kann hermeneutisch interpretiert werden, indem es sich auf bestimmte Szenen der Oper bezieht.[22] Robert Schumann (1810–1856) beschrieb diese Variation als

> »frech und keck […], obgleich das Adagio aus B moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt – schlimm ist's freylich und schön, dass Leporello hinter dem Gebückten lauscht, lacht und spottet und dass Oboen und Clarinetten zauberisch locken und herausquellen und dass das aufgeblühte B dur den ersten Kuss der Liebe recht bezeichnet.«[23]

Das *Adagio* beginnt mit einer eigenen Introduktion. Die Eröffnungskadenz, die den Eintritt des Klaviers im ersten Satz des Konzerts in e-Moll op. 11 vorwegnimmt, erinnert in ihrer Dramatik an die ersten Takte der Commendatore-Szene aus KV 527. Die Überraschung liegt jedoch in der Auflösung der F-Dur-Dominante nicht nach b-Moll, sondern nach Des-Dur, in der Chopin das charakteristische Motiv präsentiert. Erst danach kehrt er (kurz) nach b-Moll zurück. Ab Takt 10 dieser Variation führt der Komponist *Cantabile e molto legato* eine wundersame, berührende und intime Melodie ein, die von der auf einem charakteristischen Ostinato-Rhythmus basierenden Begleitung getragen wird. Beim Hören entsteht der Eindruck, in einer Aura des Unheimlichen zu schweben. Diese Elemente werden später nicht nur

22 Vgl. Tomaszewski, wie Anm. 14, S. 379.

23 K. [sic; R.] Schumann, *Ein Opus II.* [betreffend »Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin, Opus 2«], in: AmZ 33, Nr. 49 (7. Dezember 1831), Sp. 805–808 bzw. –811, hier Sp. 807 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in den *Nocturnes*, sondern auch in der *Barcarolle* in Fis-Dur op. 60 weiterentwickelt. Opus 2 ist Chopins erste Komposition für Klavier und Orchester, welches sparsam in den Mitteln eingesetzt wird – oft reduziert auf ein Streichercontinuo (mit Ausnahme der Ecksätze, in denen häufig dialogisch angelegte Passagen vorkommen).[24]

Eine Änderung des Charakters wird durch das Finale *Alla Polacca* eingeleitet, das im $\frac{3}{4}$-Takt und – wie in der Überschrift angegeben – im Rhythmus einer Polonaise gehalten ist. Es führt die letzte Variation ein, die zur Gattung der charakteristischen Variationen gehört. Die Wahl des polnischen Nationaltanzes erfolgte nicht nur aus patriotischen Motiven – die Polonaise gehörte damals zu den Standardtänzen in Europa.

Der Komponist unterzieht hier das Thema aus Mozarts Oper einer weiteren Diminution. Trotz der vielen Figurationen und Verzierungen im ›Stil brillant‹, die mit jeder Wiederholung an Intensität gewinnen, kann das Publikum das zugrunde liegende Original leicht erkennen. Ab Takt 51 des Finales führt Chopin Modulationen ein, die auch in seinen Konzerten für die Vorbereitung der eigentlichen Coda charakteristisch sind. Neben einer »Parade virtuoser Pyrotechnik«[25] wird das Thema zum letzten Mal in der höchsten Stimme angedeutet (T. 101–105).

Chopins Variationen op. 2 waren ein großer Erfolg in Wien. Sowohl der Komponist des *Kreisleriana* als auch Friedrich Wieck (1785–1876) priesen das Werk in den höchsten Tönen. Während Schumanns Meinung durch seine Rezension in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*[26] einer breiteren Öffentlichkeit bekannt wurde, ist eine Rezension von Wieck, die Chopin in einem Brief an seinen Freund und zugleich Widmungsträger des Werkes – Titus Woyciechowski (1808–1879) – übersendete, besonders erwähnenswert:[27]

> »[…] über die ich vor einigen Tagen aus Kassel von einem über diese Variationen [op. 2] enthusiasmierten Deutschen [Wieck] eine zehn Bogen starke Rezension erhalten habe, worin er nach riesigen Einleitungen jene Takt für Takt zergliedert – und erklärt, es wären nicht Variationen wie andere, sondern ein phantastisches ›Tableau‹. – Von der zweiten Variation sagt er, Don Juan laufe mit Leporello umher, von der dritten, er umarme Zerline, indes Mazetto in der linken Hand sich darüber

24 Vgl. Tomaszewski, wie Anm. 14, S. 510.
25 Ebd., S. 379.
26 Schumann, wie Anm. 23.
27 Es könnte sich um die Rezension handeln, die Wieck an die AmZ gesendet und die diese nicht abgedruckt hatte, vgl. ebd., Sp. 811.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ärgere, und von dem Adagio fünfter Takt sagt er, Don Juan küsste Zerline, in Des-dur.«[28]

Mit der Entfaltung von Chopins kompositorischer Meisterschaft entwickelte sich auch seine Variationstechnik weiter. In seinen frühen Werken dieser Gattung – den Variationen op. 2, den Variationen in B-Dur für Klavier über das Thema des Rondos »Je vends des scapulaires« aus der Oper *Ludovic* von Herold und Halévy op. 12 und den erst postum veröffentlichten Variationen in E-Dur für Klavier über das Lied *Der Schweizerbub* (»Steh' auf, steh' auf, o du Schweitzer Bub«) KKp 925–927 (um 1824/25), den Variationen in D-Dur für Klavier zu vier Händen über ein italienisches Lied (1826) oder den Variationen in E-Dur für Flöte und Klavier über »Non più mesta« aus der Oper *La Cenerentola* von Rossini KKp 1392 – beschränkt sich die Technik oft auf melodische Verzierungen (dank zahlreicher Figurationen) und rhythmische Diminutionen. Die Figuration wird durch die Freilegung von Fremdtönen und Chromatik intensiviert. Stärkere Abweichungen können in Chopins Beitrag zur unter der Ägide von Liszt entstandenen Gemeinschaftskomposition, dem Variationszyklus *Hexameron* über ein Marschthema aus der Oper *I puritani* von Vincenzo Bellini (1801–1835), der Variation Nr. 6 in E-Dur KKp 903 und 904, beobachtet werden. Diese Technik ist unter anderem in der *Fantasie* op. 13, in der *Berceuse* op. 57 und in der *Ballade* op. 52 zu hören.[29]

Liszt, *Réminiscences de Don Juan* S 418

Die *Réminiscences de Don Juan* S 418[30] von Franz Liszt aus dem Jahr 1841 sind ein völlig anders geartetes Beispiel für eine Bearbeitung, die nicht nur ein Thema, sondern mehrere Fragmente aus *Don Giovanni* behandelt. In der vorliegenden Untersuchung soll der Schwerpunkt jedoch ausschließlich auf der Entwicklung des Themas »Là ci darem la mano« liegen.

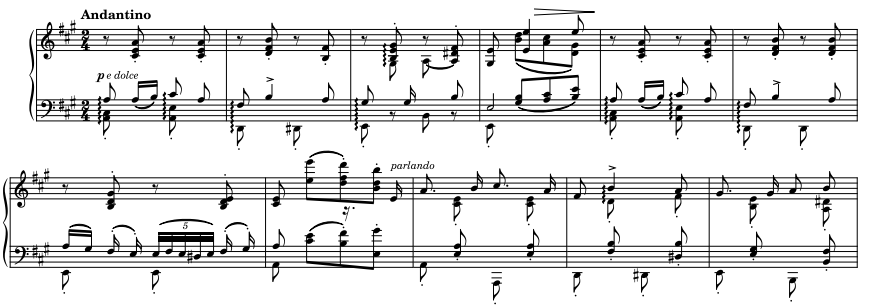
28 Frédéric Chopin an Titus Woyciechowski in Poturzyn, Paris, 12. Dezember 1831, zitiert nach: Guttry (Hg.), wie Anm. 20, S. 170.

29 Vgl. Tomaszewski, wie Anm. 14, S. 381.

30 Franz Liszt, *Réminiscences de Don Juan*, Leipzig: Edition Peters 1917 (alle Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Grant Hiroshima zufolge ist der Begriff ›réminiscence‹ viel persönlicher und subjektiver als ›Paraphrase‹ oder ›Transkription‹.[31] Das Werk beginnt mit einem Zitat aus der Ouvertüre, das mit virtuosen Figuren voller Tremoli, kleiner Motive und Arpeggi aufgefüllt ist, die die emotionale Ebene der auf diesem Material basierenden Commendatore-Arie hervorheben. In den Takten 56–67 beruhigt sich der Sturm der Klänge, um in Takt 68 das Thema des Duettino »Là ci darem la mano« zu präsentieren. Es fällt unmittelbar auf, dass Liszt das Thema sehr genau zitiert und nahezu einen Klavierauszug des Mozart-Duetts erstellt. Seine Änderungen bestehen oft nur in der Anpassung des musikalischen Materials an die Möglichkeiten des Instruments und an die Bequemlichkeit des Spiels, beispielsweise in Gestalt von Arpeggi (z. B. die A-Dur-Akkorde in Takt 68) und der Hinzufügung einer Verzierung (ausnotiert als Quintole) in Takt 74 (siehe Bsp. 4). Im Gegensatz zu Chopin bleibt Liszt der Struktur der Nummer und der Tonart A-Dur treu; die Melodielinien entsprechen denen, die nacheinander von Don Giovanni und Zerlina gesungen werden. Ein charakteristisches Merkmal dieses wie auch vieler anderer seiner Werke ist die häufige Hinzufügung von Eingängen – selbst im Thema, das nur der Ausgangspunkt für Variationen ist –, beispielsweise in den Takten 106, 116, 135 etc. Anders als Chopin hat Liszt auf Mozarts Coda des Duetts (»Andiam, andiam, mio bene«) nicht verzichtet.



Bsp. 4: Liszt, *Réminiscences de Don Juan* S 418, T. 68–78[32]

Wie bereits Chopin greift Liszt in der ersten Variation zur klassischen Variationstechnik. Das Thema ist diminuiert, basiert aber auf musikalischem Originalmaterial. Chromatische Passagen werden als kleine Veränderungen

31 Vgl. Grant Hiroshima, *Franz Liszt. Reminiscences of »Don Juan«, S 418*, https://www.hollywoodbowl.com/musicdb/pieces/3059 (Stand 26. 08. 2024).

32 Pedalmarkierungen wurden aus Gründen der Lesbarkeit nicht abgebildet.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eingeflochten, beispielsweise in Takt 154 und 157. Ab Takt 159, wo in der Vorlage Zerlina einsetzt, dient dem Komponisten als Variationsmittel eine *figuration brillante*. Der B-Teil (ab dem Auftakt zum T. 173) wird durch das Spiel in parallelen Terzen entwickelt und zu einer Kadenz-Abfolge von Dreiklängen erweitert. Der wiederkehrende A-Teil wird durch parallele Oktaven im Bass und volle Akkorde in der rechten Hand variiert. Nach der Coda (»Andiam …«) folgt eine ausgedehnte *Cadenza ad libitum* (ab T. 213).

Die zweite Variation bringt eine neue Idee. Bezeichnet als *Tempo giusto*, greift sie zu einem polyphonen Mittel der musikalischen Ausgestaltung: der Imitation. Der Charakter dieses Quasi-Fugatos wird durch punktierte Rhythmen und scharfe Artikulation – *spiccato* – unterstrichen.[33] Zugleich mit der Imitation setzt Liszt auch das Stretto (im Sinne einer Engführung) ein und präsentiert fast gleichzeitig zwei Darstellungen des Themas. Der B-Teil (ab T. 274) ist ebenfalls verkürzt, basiert aber wie in der früheren Variante auf einem Terz-Fundament. Die Wiederkehr des A-Teils (ab T. 289) bringt eine vertraute Oktaventwicklung des Spiccato-Motivs.

In der folgenden ausgedehnten Kadenz kann der*die aufmerksame Hörer*in ein Motiv nicht nur aus Mozarts Oper, sondern vor allem aus Liszts Etüde *Wilde Jagd*[34] heraushören.

Diese *Cadenza* führt zum Schlussteil des Werks – *Presto* –, der die sogenannte Champagner-Arie Don Giovannis zitiert. Das Werk schließt mit einer ausgedehnten Coda voller virtuoser Figurationen und Oktaven.

*

Die vorliegende Analyse hat gezeigt, dass diese beiden Variationenwerke von Chopin und Liszt diametral entgegengesetzt angelegt sind. Dabei geht es nicht nur um Probleme des kompositorischen Stils und der Technik, sondern vor allem um die Untersuchung der unterschiedlichen Interpretationen des Themas sowie der Rolle des Instruments bei der Gestaltung der musikalischen Darstellung. Angesichts dessen stellt sich auch die Frage, ob ein solcher Vergleich zwischen Werken, die zwar dasselbe ›Programm‹ aufgreifen, es aber aus zwei völlig verschiedenen Blickwinkeln betrachten, überhaupt sinnvoll und zielführend sein kann. Hätte man aber ähnliche Zweifel, wenn es sich bei den Vergleichsobjekten nicht um musikalische Werke, sondern

33 In Anbetracht des charakteristischen Rhythmus liegt ein Vergleich mit Klavierwerken Robert Schumanns, beispielsweise mit den *Gesängen der Frühe* op. 133, Nr. 3, nahe.

34 Vgl. Liszt, *Réminiscences de Don Juan* S 418, T. 301–312, mit Liszt, *Études d'exécution transcendante* S 139 – *Wilde Jagd*, T. 190–193.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

um Skulpturen oder Gemälde handeln würde? Würde etwa ein*eine Kunsthistoriker*in die Möglichkeit eines analytischen Vergleichs der unterschiedlichen Interpretationen des ›David‹-Themas von Michelangelo (1475–1564) und Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) ablehnen?

Stil

Auf die unterschiedliche Entstehungszeit der beiden Werke wurde bereits hingewiesen. Sie gehören jeweils nicht in die reife Schaffensperiode der Komponisten, sondern sind die Frucht ihrer frühen Jahre, erwachsen zugleich aus einem Kult der Virtuosität. Im Fall von Chopin tritt seine Vorliebe für die klassische Tradition, die ihm während seiner Studien bei Józef Elsner (1769–1854) gleichsam eingetrichtert wurde, in den Vordergrund. Das zeigt sich vor allem in seinem Umgang mit der Struktur. Die Architektur des Werkes, seine Dramaturgie, ist bis ins Detail durchdacht und gibt dem Komponisten die Möglichkeit, nicht nur seine pianistischen, sondern auch seine kompositorischen Fähigkeiten zu zeigen. Im gesamten Opus 2 ist ein deutliches Streben nach einem Gleichgewicht zwischen Form und Ausdruck, zwischen klassischem und neuem, romantischem Denken zu erkennen.

Der entgegengesetzte Ansatz kennzeichnet das Werk von Liszt. Vom Charakter her von seinen Konzerten abgeleitet, sei es formal oder in Bezug auf den Kunstsalon, suggeriert das Stück, eine aufgeschriebene Improvisation zu sein. Das Werk folgt nicht einer klassischen Form, sondern vermittelt im Gegenteil sogar den Eindruck, mit der Tradition brechen zu wollen. Liszt nutzt die aufeinanderfolgenden Themen der Mozart-Oper als Material, um seine pianistischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen.

Kompositionstechnik

Chopin, der für sein Improvisationstalent bekannt war, entschied sich für die Variationsform, die ihm freie Hand bei der Wahl der pianistischen Vortrags- und Ausdrucksmittel ließ. Das Werk ist ein Beispiel für die symbiotische Verbindung der klassischen Form mit einer Vielzahl an musikalischen Ideen, die die einzelnen Variationen des Zyklus bestimmen. In Ästhetik und Ausdruck setzt es den Gedanken von Mozarts Klaviervariationen fort: Jedes aufeinanderfolgende Kettenglied präsentiert das Thema in anderem Licht, in anderer Form und mit anderem Charakter, ohne dabei den Gesamtaus-

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

druck, die Form des Werks oder sein Thema zu stören. Dieses Phänomen lässt sich anhand der berühmten Spiegelgalerie im Château de Versailles veranschaulichen. Schon allein für sich genommen ist sie eine architektonische Perle, aber um ihre Stellung im Palast zu verstehen und sie in einer transzendentalen Dimension zu ›durchschreiten‹, muss man sie auf die anderen Räume beziehen, die auf der gleichen Achse liegen: auf einer Seite der Raum des Krieges und auf der anderen Seite der Raum des Friedens. Die Besucher*innen haben also ständig die Möglichkeit, nicht nur physisch und geistig die Achse der Räume zu durchschreiten, sondern können auch jederzeit zurückzublicken. Diese Rolle zeigt sich in den einzelnen Variationen von Chopin, die jeweils ein in sich geschlossenes Ganzes darstellen, wobei das Thema die Achse ist, die die aufeinanderfolgenden Glieder verbindet.

Die Komposition von Liszt ist von anderer Art. Der Hauptgrund dafür ist die bereits erwähnte Freiheit in der Wahl des Materials. Indem er beschließt, über mehrere Fragmente aus *Don Giovanni* zu ›improvisieren‹, gewinnt Liszt ein höheres Maß an Freiheit als Chopin. Gleichzeitig schränkt die Materialvielfalt die Differenzierungsmöglichkeiten der Variationsform ein. Vielmehr ist S 418 durch eine Entwicklung gekennzeichnet, die auf der Verdeutlichung von Liszts pianistischer Technik und seines musikalischen Einfallsreichtums beruht. Dieser wurde jedoch durch den Wunsch begrenzt, sich in die rationalen Dimensionen des Werks einzufügen. Sein volles Potenzial zeigt Liszt später, unter anderem in den Variationen über *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* S 180.

Die Rolle des Instruments

In der Art der Verwendung des Instruments unterscheiden sich die beiden Kompositionen nicht wesentlich voneinander. In beiden Fällen kann man sehen, wie die volle Farbigkeit und die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers genutzt werden. Im Fall von Chopin ist eine Tendenz zu erkennen, das Instrument nicht nur den Möglichkeiten des Orchesterapparats, sondern auch dem Wesen und der Farbe der menschlichen Stimme anzunähern. Besonders deutlich wird dies in der Introduktion und der *Minore*-Variation, wo der Komponist die lyrische Komponente der melodischen Linie betont, die in Anlehnung an die Gesangslinie gestaltet ist. Die Koloraturfragmente (in Stichnoten) hingegen lassen bereits die Ästhetik der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – den Impressionismus – erahnen.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Werk von Liszt zeichnet sich eher durch die orchestrale Behandlung des Instruments und die Suche nach den Farben der einzelnen Instrumente des Orchesterapparats aus – im Gegensatz zu Chopins Komposition, in der der Orchesterpart das Werk mit koloristischen Qualitäten bereichert. Die zahlreichen ›Cadenzen‹ sind ein deutlicher Vorbote eines zukünftigen Musikstils, insbesondere der französischen Musik. Die pianistischen Koloraturen evozieren indirekt die Färbung und das Spiel der Farben, die eng mit der Konzertetüde *La leggierezza* S 144 verbunden sind.

Zusammenfassung

Obwohl die Komponisten das gleiche Thema aufgreifen, sind die Unterschiede in ihrer musikalischen Sprache deutlich erkennbar. Einerseits legt Chopin, ein junger Komponist von nur 17 Jahren, eine eigenständige Bearbeitung des Stücks vor, die sich an den Gestaltungsprinzipien der Klassik orientiert. Dieses Werk zeigt nicht nur sein kompositorisches Potenzial (er komponierte Opus 2 in seinem zweiten Studienjahr bei Elsner), sondern auch die ästhetischen Tendenzen im Warschau der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die klassische Form des Werks bietet einen Rahmen sowie einen Ausgangspunkt für die Phantasie und die pianistischen Fähigkeiten des Komponisten. Hervorzuheben ist die Art und Weise, wie Chopin mit dem Instrument umgeht; er schöpft die sich ihm bietenden Möglichkeiten gründlich aus, jedoch ohne den Versuch, sie zu überschreiten. Obwohl es sich um ein Konzertstück handelt, steht es in der Tradition der polnischen Musiksalons: Es ist bekannt, dass Chopin sein Opus 2 in seinem Familiensalon aufführte.[35] Nach dem Repertoire von Chopins späterer Schülerin, der Fürstin Marcelina Czartoryska (1817–1894), geborene Radziwiłł – die ihren Salon zunächst in Wien, später in Paris und Krakau führte[36] – zu urteilen, stellte dieses Werk auch für sie keine unerreichbare technische Herausforderung dar.

35 Vgl. Martyna Ćwiek, *Salonik Chopinów – Oddział Muzeum Fryderyka Chopina*, https://culture.pl/pl/artykul/salonik-chopinow-oddzial-muzeum-fryderyka-chopina (Version vom 23. 02. 2012, Stand 26. 08. 2024).

36 Vgl. Stanisław Tarnowski, *Księżna Marcelina Czartoryska*, Krakau: Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej w Krakowie 1895, S. 19; Zbigniew Beiersdorf, *Księżna Marcelina Czartoryska – kapłanka sztuk i filantropka*, in: Zbigniew Baran (Hg.), *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, Krakau: DjaF 2003, S. 238.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auf der anderen Seite steht Liszt – ein Virtuose, der nicht nur sein Können, sondern auch die Möglichkeiten seines Instruments unter Beweis stellen wollte. Variationstechnisch ist dieses Werk nicht mit den späteren Variationen *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* vergleichbar. Die immer neue Entwicklung des Themas ist nur ein Ausgangspunkt, eine weitere Gelegenheit, seine pianistischen Fähigkeiten zu zeigen (was schon zu dieser Zeit auf Kritik anderer Pianisten, darunter Chopins, stieß)[37], wobei ein Übermaß an Virtuosität die Subtilität des Mozart-Originals teilweise zu beeinträchtigen droht. Dennoch sind beide Kompositionen Paradebeispiele für die Möglichkeiten der Bearbeitung von Werken anderer Komponist*innen und entsprechen den kompositorischen und pianistischen Tendenzen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

37 Vgl. Bryce Morrison, *Liszt*, übersetzt aus dem Englischen von E. Gabryś, Krakau: PWM 1999, S. 46; Uta Goebl-Streicher, *Friederike Müller: listy z Paryża 1839–1845. Nauczanie i otoczenie Fryderyka Chopina w świetle korespondencji jego ulubionej uczennicy*, übersetzt aus dem Deutschen von B. Świderska, Warschau: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina 2022, S. 112 f.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pavle Krstic (Salzburg)

Wie romantisiert man Mozart? Kategorisierung der Bearbeitungstechniken in Edvard Griegs Mozart-Bearbeitungen

Die Mozart-Bearbeitungen von Edvard Grieg (vier Sonaten und die c-Moll-Fantasie) erhielten zur Zeit ihrer Entstehung viel Kritik. Das hinzukomponierte zweite Klavier weist vielfach die Merkmale der romantischen musikalischen Sprache auf, was zu abwertend gemeinten Bezeichnungen wie »Mozart im romantischen Gewand« führte. Doch bieten sie, jenseits der Qualitätsdebatte, einen Einblick in die kompositionstechnischen Entscheidungen, die bei einer derartigen Romantisierung vorzufinden sind. Um auf diese ein neues Licht zu werfen, fokussiert der vorliegende Aufsatz die Musik selbst und untersucht die dort verwendeten Bearbeitungstechniken. Dabei wird ein Kategoriensystem entwickelt und dargestellt, das die Änderungen und Hinzufügungen Griegs systematisch veranschaulicht. Drei Hauptkategorien (›Instrumentierungstechniken, die keine großen Eingriffe in die Substanz der Musik darstellen‹, ›Eingriffe in die Harmonik‹ und ›melodische Hinzufügungen‹) werden nach einer Unterteilung in Subkategorien näher erläutert und anhand von Beispielen aufzeigt.

Edvard Grieg's Mozart arrangements (four sonatas and the Fantasy in C minor) received much criticism at the time of their composition. The added second piano part in many ways reflects the musical language of the Romantic period, which led to derogatory terms such as »Mozart in Romantic garb«. However, rather than joining the ongoing aesthetic discussions, this paper focuses on the intrinsic musical aspects and explores the arrangement techniques employed in these works. This involves developing and presenting a system of categories that systematically illustrates Grieg's changes and additions. Three main categories (›Instrumentation techniques with minimal impact on the musical essence‹, ›Harmonic interventions‹, and ›Melodic additions‹) are further divided into subcategories and explored through relevant examples.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einleitung

Edvard Grieg befand sich 1877 und 1878 in einer schöpferischen Krise. Als möglichen Ausweg sah er die Beschäftigung mit den Werken W. A. Mozarts, den er hoch schätzte.[1] So entstanden die fünf Mozart-Bearbeitungen, welche Gegenstand dieser Untersuchung sind: Arrangements der c-Moll-Fantasie (KV 475) sowie der vier Klaviersonaten G-Dur (KV 283), c-Moll (KV 457), F-Dur (KV 533) und C-Dur (KV 545). Die Art der Bearbeitung blieb dabei dieselbe: Zum Mozart'schen Original hat Grieg jeweils einen zweiten Klavierpart hinzukomponiert, sodass das Resultat der musikalischen Sprache des 18. Jahrhunderts nicht mehr entspricht. Vielmehr ist eine Romantisierung Mozarts zu beobachten; dabei verhält sich laut Patrick Dinslage Griegs Part zur Originalstimme gleichsam wie eine »respektvoll[e] Umarmung, Mozart im romantischen Gewand«.[2] Ferner lässt sich sagen, dass das zweite Klavier dem Original Mozarts ein norwegisches oder gar Grieg'sches Idiom hinzufügt.[3]

Die Aufnahme der Stücke bei Publikum und Kritik fiel allerdings verhalten aus. Der Versuch, die Sonaten vom Verlag Peters herausgeben zu lassen, scheiterte, weil man von Grieg eigentlich bedeutende Originalkompositionen erwartete.[4] Die Musikkritik reagierte nicht weniger scharf: Adolf Lindgren empfand die Bearbeitung der c-Moll-Fantasie als »eine Pfuscherei, in mancher Hinsicht eine Norwegisierung Mozarts, vor dem ein wirklicher Musiker mehr Respekt haben sollte«.[5] All dies bewegte Grieg, ein Verteidigungs-Essay zu schreiben, worin er erklärte, dass diese Modernisierung nur »seine Bewunderung für einen alten Meister […] beweisen«[6] sollte.

---

1 Vgl. Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, in: Claudia Maria Knispel/Gernot Gruber (Hg.), *Mozarts Welt und Nachwelt*, Laaber: Laaber 2009 (Das Mozart-Handbuch 5), S. 249–512, hier S. 425; vgl. auch Joachim Brügge, *Edvard Griegs Mozartbearbeitungen – ein früher Modellfall aus postmoderner Überschreibungsästhetik und Bloomschen Misreading?*, in: ders. [u. a.] (Hg.), *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 2004, S. 411–420, hier S. 411.

2 Patrick Dinslage, *Mozart im romantischen Gewand. Edvard Griegs Hommage an Mozart*, in: Ole Kongsted (Hg.), *A due. Musical essays in honour of John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab*, Kopenhagen: The Royal Library [u. a.] 2008 (Danish humanist texts and studies 37), S. 118–122, hier S. 120.

3 Vgl. Brügge, wie Anm. 1, S. 411.

4 Vgl. Brief von Max Abraham an Edvard Grieg vom 4. September 1877, zit. nach Dinslage, wie Anm. 2, S. 121.

5 Zit. nach ebd.

6 Zit. nach ebd., S. 122.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bis ins späte 20. Jahrhundert besteht die Kritik an diesen Bearbeitungen fort. So erkennt Gernot Gruber zwar an, dass Grieg ein Bewunderer Mozarts war, bemängelt aber, dass die Musik dadurch »etwas Pompöses, das eben nicht Mozart entspricht«[7], erhält. Doch lassen sich in einigen Beiträgen, wie denjenigen von Brügge und Dinslage, auch apologetische Haltungen finden. Brügge charakterisiert diese Werke nicht als missglückte Vertreter der Bearbeitungspraxis des 19. Jahrhunderts, sondern als das Ergebnis eines Experimentierens und einer Selbstfindung Griegs sowie als eine Vorwegnahme diverser Aspekte der Musik gegen Ende des 20. Jahrhunderts; in seinem Aufsatz geht es primär um postmoderne Übermalung und »Bloomsches Misreading«.[8]

Die vorliegende Studie will sich dieser ästhetischen Debatte nicht anschließen. Das Forschungsinteresse liegt vielmehr in der Frage, wie der Part des zweiten Klaviers von Grieg gestaltet ist. Auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass durch die angewandten Bearbeitungstechniken in vielerlei Hinsicht eine ›komplexere‹ musikalische Sprache als bei Mozart entsteht. So sind etwa die Komplexität der Harmonik (inklusive Chromatik), die Stimmenanzahl, der Ambitus, die Klangfülle und die Dynamik[9] gesteigert. Ferner ›stoßen‹ sich die hinzukomponierte Stimme und das Original im ersten Klavier oft akustisch, meistens, weil sich ihre Töne im selben Register befinden oder untereinander Dissonanzen (wie eine kleine Sekunde) bilden. Was aber in der angeführten Literatur fehlt, ist eine ausführliche Kategorisierung der Bearbeitungstechniken, die in diesen Werken anzutreffen sind. Eben das soll in der vorliegenden Studie untersucht werden. Dadurch wird nicht nur ein besseres Verständnis dieser Werke, sondern auch eine gründlichere Einsicht in die Art und Weise der romantisierenden Bearbeitung im 19. Jahrhundert angestrebt.

Im Folgenden wird zunächst das entwickelte Kategoriensystem grob umrissen, bevor es unter Einbeziehung von Beispielen im Detail besprochen werden kann. Diese Beispiele werden punktuell eingesetzt und dienen dazu, die durch eine Analyse aller fünf Werke entstandenen Aspekte des Kategoriensystems zu veranschaulichen, ohne Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu können.[10]

---

7 Gruber, wie Anm. 1, S. 425.

8 Brügge, wie Anm. 1, S. 420.

9 Beispielsweise wird in KV 475, 1. Satz, T. 5, Mozarts ***fp*** bei Grieg zu einem ***ffpp***.

10 Beispiele werden in der Form KV, [Satz], Takt(e) angegeben. Die Taktzahlen beziehen sich stets auf die Version von Grieg, wobei gelegentlich durch Ausschreibung der Wiederholungen Diskrepanzen zu Mozarts Original entstehen.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kategoriensystem

Drei Hauptkategorien und eine Sonderkategorie werden hierbei grundsätzlich unterschieden:

I. Instrumentierungstechniken, die keine großen Eingriffe in die Substanz der Musik darstellen
II. Eingriffe in die Harmonik
III. Melodische Hinzufügungen
IV. Sonderkategorie: ›Hinzukomponiertes‹

Letztere wäre strikt gesehen nicht notwendig, weil die dort enthaltenen Beispiele durch eine Mischung von Techniken aus den drei Hauptkategorien erklärt werden können. Jedoch gehen diese ›hinzukomponierten‹ Stellen so weit über eine einfache Bearbeitung hinaus, dass sie einer gesonderten Erläuterung bedürfen.

Im Folgenden werden die Hauptkategorien weiter unterteilt und näher erläutert.

1. Instrumentierungstechniken, die keine großen Eingriffe in die Substanz der Musik darstellen

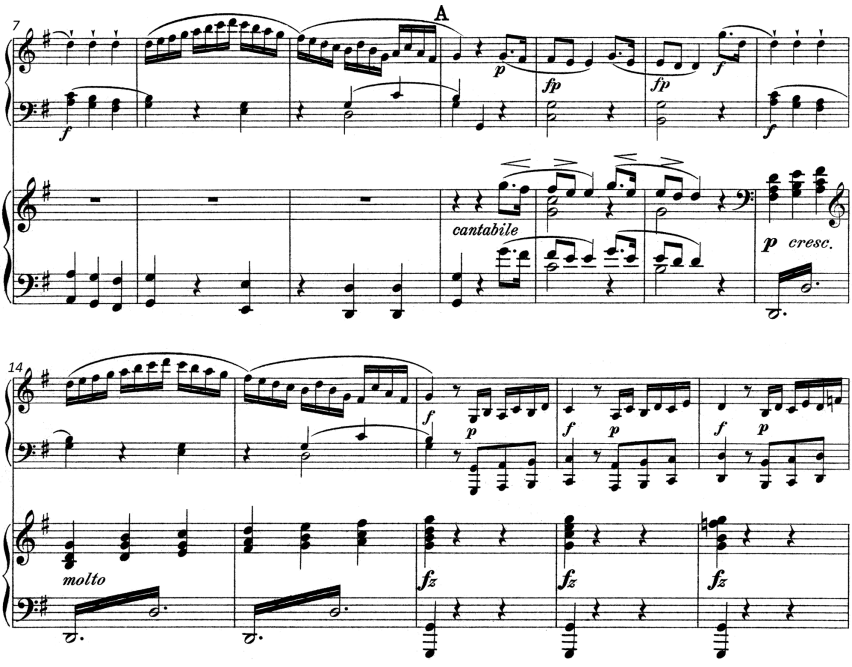
In diese Kategorie werden jene Techniken eingeordnet, die zur Erweiterung des Ambitus und der Klangfülle beitragen, dabei aber keine wichtigen Änderungen an Melodik (und somit auch Motivik) vornehmen. Folgende Unterkategorien können hier aufgestellt werden:

0. nichts – Solo
1. Verdopplungen
2. klangauffüllende akkordische Begleitung
3. rhythmische Bereicherung

Ad 0: Auch nichts hinzuzukomponieren ist eine bearbeitungstechnische Entscheidung. So erklingt an einigen Stellen nur das Mozart'sche Original. Der Verzicht auf die Begleitung kann formfördernd wirken. In KV 545, 2. Satz, T. 1–16,[11] wird die sechzehntaktige Periode dadurch verdeutlicht, dass der

11 Aus Platzgründen konnten nicht alle besprochenen Stellen mit Notenbeispielen versehen werden; Leserinnen und Lesern wird empfohlen, bei der Lektüre des Aufsatzes die online verfügbaren Partituren zu verwenden.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



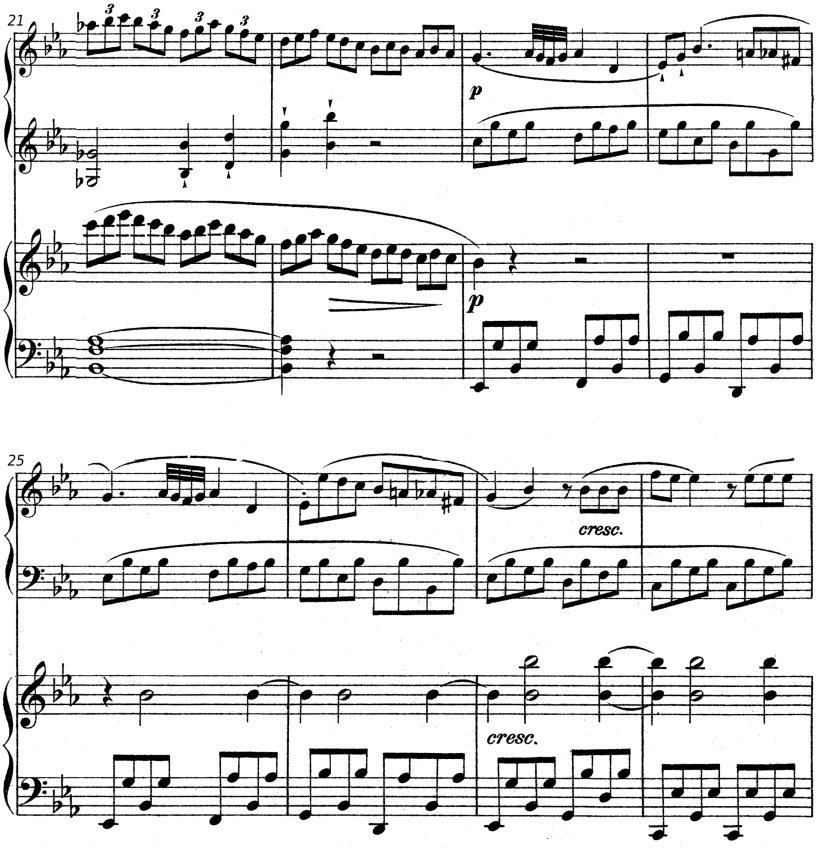
Bsp. 1: KV 283, 1. Satz, T. 7–18[12]

Vordersatz (T. 1–8) solo vorgetragen wird und erst im Nachsatz (T. 9–16) das zweite Klavier hinzukommt. Das Beispiel KV 533, 3. Satz, T. 95–138, zeigt den ersten Teil einer kleinen dreiteiligen Liedform, der bei Mozart mit Wiederholungszeichen versehen ist, während bei Grieg die Wiederholung in veränderter Form ausgeschrieben wird; die erste Präsentation dieses Abschnittes wird ohne und die zweite mit Begleitung gespielt, im Sinne einer Variation. Dasselbe Prinzip wird auch für die weiteren beiden Teile der Liedform, die der Norm entsprechend gemeinsam wiederholt werden, verwendet.

Ad 1: Zu den typischen Orchestrierungstechniken zählen Verdopplungen einer Linie bzw. Stimme. Am neutralsten wirken die Verdopplungen in der Oktave, wie in KV 283, 1. Satz, T. 10–12 (siehe Bsp. 1), weil hier im Grunde nur die Klanglichkeit und nicht das musikalische Material beeinflusst wird. In diesem Beispiel ist eine Verdopplung in derselben und in der Oberoktave

12 Edvard Grieg, *Klaviersonaten von W. A. Mozart mit frei hinzukomponierter Begleitung eines zweiten Klaviers, G*[-]*dur Sonate. (No. 14 der Petersschen Ausgabe.)* [KV 283], Leipzig: C. F. Peters o. J. [vor 1925] (Ed. Peters 7375 bzw. 2940d).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Bsp. 2: KV 457, 1. Satz, T. 21–28[14]

zu sehen (ein 8′ und eine 4′-Verdopplung – um die für Orchestrierung typischen Begriffe zu verwenden), wobei auch Verdopplungen in der Unteroktave (16′) sowie in noch weiter entfernten Oktaven möglich sind. Eine etwas stärkere Änderung bewirken die Verdopplungen in Terzen und Sexten, die laut Albrecht Goebel eine tonal aufhellende Wirkung entfalten.[13] Als Beispiel wäre KV 457, 1. Satz, T. 21 f. (siehe Bsp. 2), zu nennen.

13 Vgl. Albrecht Goebel, *Die Mozart-Bearbeitungen von Edvard Grieg*, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 12 (1987), H. 42, S. 8–14, hier S. 12.

14 Edvard Grieg, *Klaviersonaten von W. A. Mozart mit frei hinzukomponierter Begleitung eines zweiten Klaviers. C*[-]*moll Sonate (No. 18 der Petersschen Ausgabe.)* [KV 457, mit Fantasie KV 475], Leipzig: C. F. Peters o. J. [vor 1925] (Ed. Peters 7373 bzw. 2940b).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zwei Sonderfälle lassen sich in dieser Subkategorie beobachten: die ›Vermehrstimmigung‹ der Begleitfiguren und die Verdopplung in Gegenbewegung. Der erstere Sonderfall bezieht sich auf die für Mozart typischen Alberti-Bässe und ähnliche Muster, denen Grieg eine weitere Alberti-Figur gegenüberstellt, sodass die Summe beider Figuren eine zweistimmige (KV 457, 1. Satz, T. 21–28, siehe Bsp. 2) oder sogar dreistimmige (KV 457, 2. Satz, T. 4 f.) Figur ist. Die Verdopplung in Gegenbewegung ist insofern ein Sonderfall, weil durch die Änderung der Bewegungsrichtung auch das motivische Erlebnis modifiziert wird. Ein Vorgang, wie er in KV 283, 3. Satz, T. 89–92, zu beobachten ist, wäre zwischen einer Verdopplung und einer hinzugefügten Linie einzustufen.

Ad 2: Eine akkordische Klangauffüllung zählt zu den weiteren unerlässlichen Techniken der Instrumentierung. Hier sollen einige möglichen Ausprägungen und Besonderheiten dieses Vorganges erläutert werden. Die akkordische Begleitung kann ziemlich einfach sein (wie in KV 545, 2. Satz, T. 9–16), sie kann aber auch einen bestimmten Effekt auf die Sonorität und somit auf den Charakter haben. So ist die Begleitung in KV 283, 2. Satz, T. 38 f., sehr tief und bewirkt Klangfülle, während sich die Akkorde in KV 475, T. 42 f., hier mit einer 4′-Oktavverdopplung gekoppelt, in einer sehr hohen Lage bewegen. Ferner können solche Akkorde als Akzent (bzw. als Verstärkung eines Akzentes) eingesetzt werden (z. B. KV 283, 1. Satz, T. 31 f.).

Ad 3: An gewissen Stellen wird die Begleitung so eingesetzt, dass die Rhythmik bereichert wird.[15] Ein Beispiel ist die nachschlagende Rhythmisierung wie in KV 533, 3. Satz, T. 198–209. Des Weiteren werden synkopierte Figuren verwendet, sowohl ›große‹ Synkopen über mehrere Zählzeiten (wie in KV 457, 1. Satz, T. 25, siehe Bsp. 2) als auch ›kleine‹ Synkopen, die eine Zählzeit besetzen (wie in KV 475, T. 10–15). Eine weitere häufig verwendete rhythmische Gestalt sind Punktierungen. Neben den ›gewöhnlichen‹ punktierten Figuren trifft man beispielsweise in KV 475, T. 10–15 und T. 18 f., dreifach punktierte Achtel im Bass an. In KV 457, 3. Satz, T. 293–300, werden Pausen statt Punkten verwendet, aber das rhythmische Ergebnis gleicht einer Punktierung. Ferner sind ungeradzahlige Teilungen der Zählzeit wie Triolen oder Quintolen erwähnenswert. Als Beispiel für besonders dramatisch eingesetzte ›große‹ (über zwei Zählzeiten gestreckte) Triolen lässt sich KV 475, T. 88, anführen.

15 In diesem Zusammenhang nicht gemeint sind Hinzufügungen neuer Motive und melodischer Linien.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2. Eingriffe in die Harmonik

Eine Untersuchung der Romantisierung Mozart'scher Werke ist ohne die Besprechung der Harmonik kaum denkbar. Die Zwischendominanten und die gesteigerte Chromatik, die bei Peter Jost[16] und Albrecht Goebel[17] genannt werden, sind nur einige der Eingriffe in die Harmonik, die in Griegs Bearbeitungen zu finden sind. Folgende Unterkategorien wären hier zu nennen:

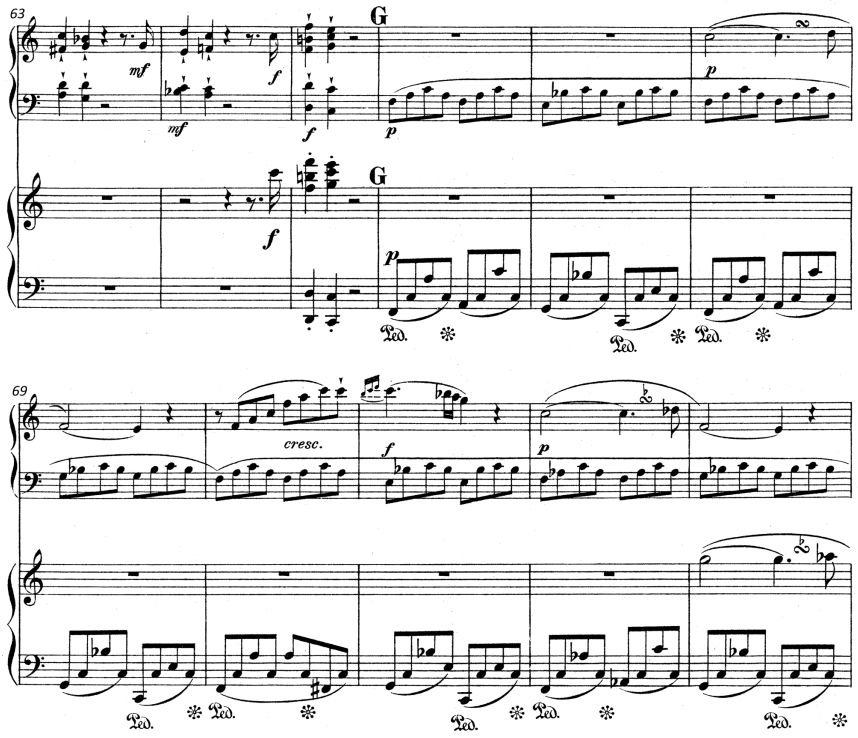
1. Änderung der Akkordlage
2. Orgelpunkt
3. Hinzufügung akkordfremder Töne
4. Vervollständigung angedeuteter Akkorde
5. Änderung der Harmonie

Ad 1: Den einfachsten, oft kaum bemerkbaren, aber doch sehr häufigen Eingriff in die Harmonik stellt die Änderung der Akkordlage dar. Meistens entstehen solche Eingriffe wegen einer hinzugefügten Basslinie, wie zum Beispiel in KV 475, T. 66 f. (siehe Bsp. 3), wobei solche Linien erst in Kategorie 3 näher diskutiert werden.

Ad 2: Eine in diesen Werken wesentliche Technik, die die Akkorde nur indirekt verändert, ist der Orgelpunkt: Er verändert den harmonischen Eindruck, nicht zuletzt, weil er gegenüber den Akkorden im Original durchaus dissonant sein kann. Er entsteht in der Regel Klaviermusik-typisch durch wiederholte, mehr oder weniger lange Töne (KV 283, 3. Satz, T. 115–122), doch macht Grieg auch von anderen Ausprägungen Gebrauch. In KV 475, T. 1–5, ist der Orgelpunkt in Form eines Bass-Tremolos vorhanden; das verleiht dem Anfang der Fantasie laut Brügge ein orchestral-flächiges Satzbild, wodurch er an den Klavierauszug einer symphonischen Dichtung erinnerte.[19] Vielleicht eines der wenigen konkreten Zeichen einer ›Norwegisierung‹ stellen Orgelpunkte in Form einer Bordun-Quinte dar (KV 283, 3. Satz, T. 41–45), in denen Brügge ein norwegisches Volkslied-Idiom erkennt.[20] Schließlich kann auch ein langer Triller, wie beispielsweise derje-

16 Vgl. Peter Jost, *Eine Norwegisierung Mozarts? Zu Edvard Griegs Bearbeitungen Mozartscher Klaviersonaten*, in: Paul Mai (Hg.), *Im Dienst der Quellen zur Musik. Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*, Tutzing: Hans Schneider 2002, S. 595–607, hier S. 600.
17 Vgl. Goebel, wie Anm. 13, S. 13.
18 Grieg, wie Anm. 14.
19 Vgl. Brügge, wie Anm. 1, S. 414.
20 Vgl. ebd., S. 419.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Bsp. 3: KV 475, T. 63–73[18]

nige in KV 533, 1. Satz, T. 116–119, die Funktion eines Orgelpunkts übernehmen.

Ad 3: Die Hinzufügung zahlreicher akkordfremder Töne aller Arten (Durchgang, Wechselton, Vorhalt, Antizipation), die oft chromatisch sind, ist bereits durch melodische Bewegungen der hinzukomponierten Stimmen gegeben. Sie stoßen auch oft gegen die Töne im Original.[21] Eine genaue Kategorisierung der vorkommenden akkordfremden Töne ist hier unzweckmäßig, und zwar deshalb, weil sie meistens aus dem Blickwinkel der Stimmführung erklärbar sind; hier genügt die Erkenntnis, dass sie als Konsequenzen derselben beobachtbar sind. Einen Sonderfall stellen offenbar absichtlich herbeigeführte chromatische Durchgänge dar, die stets eine starke Auswirkung auf die Harmonik haben. Als ein Beispiel dafür lässt sich KV 475, T. 32, nennen.

21 Vgl. KV 457, 2. Satz, T. 25: chromatischer Durchgangston *e* stößt gegen das *es* im Original.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ad 4: Eine weitere Unterkategorie umfasst jene Akkorde, die auch im Original angedeutet, aber erst durch die Bearbeitung vervollständigt oder erweitert wurden. Dabei kann ein fehlender Akkordton eines Dreiklangs (Grundton oder Quinte kämen in Frage) noch ergänzt werden, wie in KV 475, T. 180 f., oder die Akkorde des Originals werden durch die Hinzufügung eines zusätzlichen Tons erweitert. Dieser ist häufig eine Septime; diese tritt sowohl klein (KV 533, 2. Satz, T. 12 f.) als auch groß (vgl. KV 457, 1. Satz, T. 170) und vermindert (KV 283, 2. Satz, T. 6) auf. Des Weiteren kann ein S^6-Akkord durch die Hinzufügung einer Quinte zu einem Sixte-ajoutée-Akkord erweitert werden (KV 545, 2. Satz, T. 15). Eine hinzugefügte Sexte kann in zwei Zusammenhängen auftauchen: als Tredezim bzw. Sextvorhalt über einem Dominantseptakkord (KV 475, T. 185) oder als neapolitanische Sexte über der Mollsubdominante (KV 457, 3. Satz, T. 191, wobei der Neapolitaner hier als Quartsextakkord erscheint). Dem Dominantseptakkord kann auch eine None beigefügt werden: eine kleine (KV 475, T. 79) oder eine große (KV 457, 2. Satz, T. 56). Ebenso kann ein übermäßiger Sextakkord (im Tonsatz als ›Italiener‹ bekannt) durch Hinzufügung einer Quarte oder Quinte zu einem ›Franzosen‹ oder ›Deutschen‹ werden. In KV 457, 1. Satz, T. 44, wird von Grieg die ›französische‹ Variante ergänzt.

Ad 5: Schließlich können die bei Mozart vorkommenden Akkorde überhaupt geändert werden. Auch hier kann man zwischen mehreren Vorgängen unterscheiden, die verschiedene Grade an Änderung aufweisen. Bei einer Substitution durch terzverwandte Akkorde bleibt die Funktion des Akkordes gleich. So werden die Tonika in KV 283, 3. Satz, T. 105, und die Subdominante in KV 283, 1. Satz, T. 81, durch ihre eigenen Parallelen ersetzt.[22]

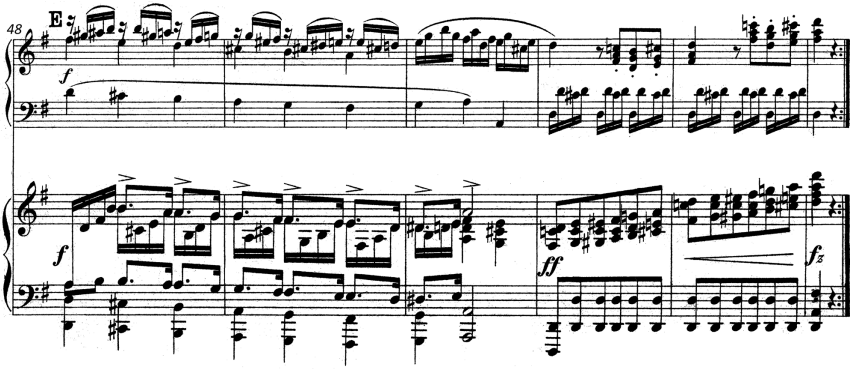
Klanglich auffallend sind Tief- und Hochalterierungen, die meistens im Sinne eines chromatischen Durchgangs eingeführt werden. Durch eine Tiefalterierung hat Grieg zum Beispiel die Subdominante in KV 457, 1. Satz, T. 46, ›vermollt‹ und bei den Dominantseptakkorden in KV 283, 3. Satz, T. 83–96, die Quinte (im Bass) tiefalteriert. Einen Sonderfall stellt KV 283, 3. Satz, T. 63–65, dar, wo ein e-Moll-Akkord zu einem halbverminderten Septakkord auf *e* wird, wodurch von e-Moll nach d-Moll moduliert wird (in d-Moll ist der genannte halbverminderte Akkord der Septakkord der II. Stufe). Hochalteriert wird in einem Akkord oft die Quinte: als Dominante in KV 457, 2. Satz, T. 54, und als Tonika in KV 475, T. 125. Eine Hochalterierung kann aber auch verschiedene Zwischendominanten zum Ergebnis

22 Das entspricht einer Änderung der I. in die VI. Stufe sowie der IV. in die II. Stufe.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

haben: So wird die Tonika in KV 475, T. 70, durch die Hochalterierung ihres Grundtons zur Dominante für die Subdominantparallele.

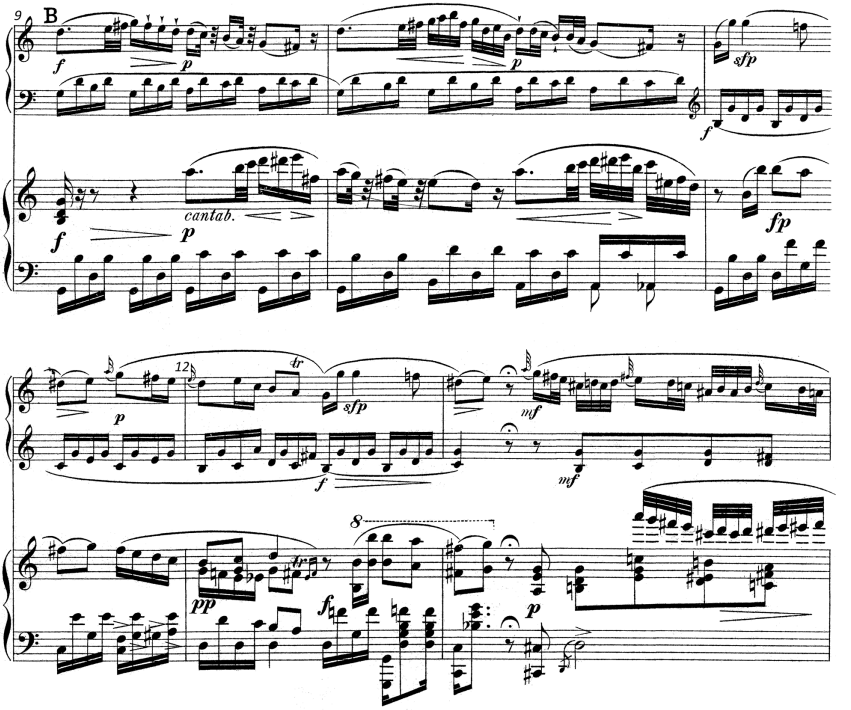
Möglich sind auch Änderungen in weniger verwandte oder nicht angedeutete Akkorde, die meistens durch chromatische Bewegungen der Stimmen erreicht werden. In KV 283, 1. Satz, T. 48–53 (siehe Bsp. 4), sind funktional schwer erklärbare, kurzfristige Durchgangsharmonien zu finden. KV 283, 2. Satz, T. 13 (siehe Bsp. 5), zeigt zwei aufeinanderfolgende Zwischendominanten, deren Auflösung frei behandelt wird (der C-Dominantseptakkord wird in den A-Dominantseptakkord geführt, der statt in einen D-Dur-Akkord zunächst zu einem G-Dur-Quartsextakkord weiterleitet). Dass die gleiche Gestalt auf viele verschiedene Weisen harmonisiert werden kann, zeigt Grieg in KV 457, 1. Satz, T. 30–33, sowie in der Parallelstelle in der Reprise dieses Satzes (T. 125–128): Die subdominantisch orientierte große Terz zwischen der erniedrigten 6. und der 1. Stufe wird als $s^{6/5}$, Dominante für den Neapolitaner, tG^7 und in verschiedenen Formen der Doppeldominante mit tiefalterierter Quinte (mit oder ohne Dominant-Pedal) präsentiert.



Bsp. 4: KV 283, 1. Satz, T. 48–53[23]

23 Grieg, wie Anm. 12.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -



Bsp. 5: KV 283, 2. Satz, T. 9–13[24]

Ein Extremfall ist in KV 475, T. 24, zu finden, wo die Tonika und der verminderte Septakkord der Doppeldominante (DD^v) über einem Dominant-Pedal in h-Moll vorkommen.

3. Melodische Hinzufügungen

Das Hinzufügen zusätzlicher melodischer Linien wurde bereits in anderen Kontexten erwähnt und als Ursache für verschiedene Änderungen (wie das Auftreten akkordfremder Töne) identifiziert. Nun sollen die unterschiedlichen Ausprägungen dieses Phänomens näher untersucht werden, wobei folgende Einteilung der Kategorie möglich erscheint:

24 Grieg, wie Anm. 12.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

1. Kontrapunktische Linien
2. Imitationen

Ad 1: Kontrapunktisch bedeutet hier schlichtweg, dass die dem Original hinzugefügte Linie selbstständig ist. Diese hinzugefügten Linien weisen unterschiedliche Grade an melodisch-motivischer Profilierung auf. Am unteren Ende dieses Spektrums sind einfache kontrapunktische Linien ohne melodisch-motivische Profilierung zu finden. In den Takten 13–15 von KV 282, 1. Satz (siehe Bsp. 1), ist eine steigende Linie zusätzlich zum thematischen Material im ersten Klavier zu sehen. In KV 475, T. 48 f., wird hingegen eine fallende chromatische Linie besonders dramatisch eingesetzt. Weitere Beispiele für diese Kategorie enthalten Passagen oder schnelle Akkordzerlegungen (vgl. KV 475, T. 93 f.), kurze, sich wiederholende Muster bzw. Figuren (vgl. KV 457, 1. Satz, T. 63–65) oder primär akkordisch gebaute Linien (vgl. KV 475, T. 20 f.).

Etwas höher im genannten Spektrum befinden sich Linien mit geringer ausgeprägter melodisch-motivischer Profilierung. Diese sind etwas deutlicher als ›etwas Neues‹ bemerkbar. Zwei Beispiele sind in KV 475, T. 23–25 (Mittelstimme mit Akzenten), und in KV 283, 3. Satz, T. 196–203 (Oktaven in der rechten Hand, ebenso mit Akzenten), gegeben. Neue Linien können auch im Bass auftreten, wie schon oben für KV 475, T. 66 f. (siehe Bsp. 3), im Kontext der Änderung der Akkordlage gezeigt wurde.

Schließlich treten auch Linien mit stark ausgeprägter melodisch-motivischer Profilierung auf, die zuweilen sogar das Original übertönen können – sie wirken fast thematisch. Solche Linien werden in KV 545, 1. Satz, T. 18–26, sowie auch T. 5–10 desselben Satzes, und in KV 457, 1. Satz, T. 67–71, anschaulich gemacht.

Ad 2: Hinzugefügte Stimmen können auch in Form von Imitationen gestaltet sein. Die Technik der Imitation wird an manchen Stellen wie in KV 283, 1. Satz, T. 53–60, auf sehr kurze Motive bzw. Figuren (oft mit Verschränkung, sodass der Anfang der Beantwortung gleichzeitig mit dem Ende des Modells erklingt) angewandt. Aber auch längere Motive können imitiert werden, was in vielen Fällen kanonartig über einige Takte hinweg durchgeführt ist (vgl. KV 475, T. 6–9). Manchmal ist die Imitation so gestaltet, dass ihr Anfang klar angezeigt wird, die Beantwortung jedoch nicht ganz dem Modell entspricht, wie etwa in KV 283, 2. Satz, T. 9 (siehe Bsp. 5). In solchen Fällen wäre der Begriff der ›freien Imitation‹ zutreffend.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

4. Sonderkategorie: Hinzukomponiertes

Im Grunde sollte es möglich sein, alle Ausprägungen in Griegs Mozart-Bearbeitungen durch die Techniken der bereits genannten drei Hauptkategorien zu erklären. Jedoch gehen einige Stellen so weit über eine einfache Bearbeitung hinaus, dass es als sinnvoll erscheint, solcherart ›Hinzukomponiertes‹ herauszugreifen und in einer Sonderkategorie anzusprechen. An diesen Stellen wird meistens eine Mischung anderer Techniken feststellbar sein. Zwei Unterkategorien bieten sich hier an:

1. Hinzukomponierte Übergänge
2. Hinzukomponiertes in größerem Umfang

Ad 1: In Mozarts Sonaten kommen gelegentlich Pausen vor, die formale Gestalten voneinander trennen. Diese Pausen nutzt Grieg aus, um mit mehr Freiheit Übergänge komponieren zu können. Bei einem solchen Übergang, der in KV 533, 2. Satz, T. 22, vorkommt, empfindet Brügge ein ›Zuviel‹ an Verdichtung, denn die Viertelpause fehle zum Atemholen.[25] An einer Stelle, KV 545, 3. Satz, T. 52, komponiert Grieg einen solistischen Eingang, der mit kleinen Noten und der Überschrift *Cadenza* (wobei es sich um keine solistische Kadenz im klassischen Sinne handelt) gekennzeichnet ist.

Ad 2: Abschließend sollen noch drei Beispiele für weitere umfangreiche hinzukomponierte Stellen genannt werden. Diese ändern die musikalische Substanz so weit, dass Mozarts Original kaum mehr erkennbar ist. Welche Stellen dieser Kategorie genau zuzuordnen wären, ist nicht klar bestimmbar, und die Entscheidungen könnten auch als subjektiv bezeichnet werden.

KV 283, 1. Satz, T. 48–50 (siehe Bsp. 4), weist eine große Verdichtung und Vielfalt an Bearbeitungstechniken aus allen Kategorien auf, etwa Verdopplungen, punktierte Figuren, zusätzliche Begleitfiguren, akkordfremde Töne, Vervollständigung der Akkorde und eine fallende Linie. Die Sechzehntelfiguren in KV 475, T. 120–123, verlassen das Idiom der Wiener Klassik und erinnern an ein Klavierkonzert von Chopin. Auch bei der Stelle in KV 533, 2. Satz, T. 55–58, die wie eine romantische Symphonie klingt, ist das Original kaum mehr heraushörbar.

25 Vgl. Brügge, wie Anm. 1, S. 417.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fazit und Ausblick

Wie romantisiert man Mozart? Das Ziel dieses Beitrags war primär, die Bearbeitungstechniken in Griegs Mozart-Bearbeitungen zu untersuchen und zu kategorisieren (in gewisser Weise könnte diese Studie das Modell dafür bilden, die Bearbeitungstechniken im 19. Jahrhundert generell zu erfassen). Die bereits im Titel formulierte Frage stellt eine weitere Facette der Beschäftigung mit diesen Werken dar. Einige der angeführten Bearbeitungstechniken sind vermutlich für die von den Rezipientinnen und Rezipienten empfundene Romantisierung von Mozarts Musik durch Grieg verantwortlich; dazu zählen beispielsweise die harmonischen Änderungen (insbesondere solche, die Chromatik einbeziehen oder zu alterierten Akkorden führen) oder Techniken, die eine Verdichtung des Satzes zur Folge haben. Andere der von Grieg verwendeten Techniken könnten aber ebenso gut bereits in der Wiener Klassik angetroffen werden; das belegt bereits ein kurzer Blick in die Sonate für zwei Klaviere in D-Dur KV 448 von Mozart, wo noch vor dem Seitenthema unter anderem einige Imitationen, Verdopplungen und verschiedene Ausprägungen der akkordischen Begleitung zu finden sind. Die Frage, welche Elemente zur Romantisierung beitragen und welche nicht (und ob eine klare Abgrenzung überhaupt möglich ist), bleibt einer weiteren Studie vorbehalten. Und wenn tatsächlich einige der von Grieg benutzten Techniken auch in dieser Mozart-Sonate bereits in ähnlicher Form zu finden sind, bleibt vielleicht umso mehr zu hinterfragen, ob aus diesen Werken in ihrer künstlerisch-schöpferischen Herangehensweise überhaupt eine Respektlosigkeit Griegs gegenüber Mozart abzulesen sein kann, wie die Kritik von Adolf Lindgren nahelegt. Die Beantwortung dieser Frage sei aber den Leserinnen und Lesern dieses Beitrags überlassen.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

https://doi.org/10.5771/9783989581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Armin Brinzing (Salzburg)

Mozart-Bearbeitungen als bibliothekarische Herausforderung

Voraussetzung für eine systematische Untersuchung eines Phänomens wie jenem der Mozart-Bearbeitungen ist eine umfassende und detaillierte Erschließung der überlieferten Quellen. Während Bearbeitungen schon angesichts ihrer Menge in der bisherigen bibliographischen Erfassung der Mozart-Quellen nur selektiv erschlossen werden konnten, eröffnen Online-Kataloge und Datenbanken neue Möglichkeiten. Dabei sollten Katalogisierung und Forschung Hand in Hand gehen, um die erzielten Ergebnisse umfassend und nachhaltig zu dokumentieren. Neue Technologien eröffnen spannende Perspektiven für die Vernetzung und Visualisierung dieses bedeutenden Teils der Mozart-Rezeption.

A comprehensive and detailed examination of the transmitted sources is a prerequisite for a systematic investigation of a phenomenon such as that of Mozart arrangements. Due to their considerable body of material, arrangements could only be accessed selectively in previous bibliographic records of Mozart sources. Online catalogs and databases present new opportunities for both cataloging and research, which should go hand in hand to document the results achieved in a comprehensive and sustainable manner. New technologies offer fascinating perspectives for linking and visualizing this crucial part of Mozart reception.

Ein ›bibliothekarisches‹ Thema mag auf die eine oder den anderen abschreckend wirken, doch möchte ich hier einige Punkte zur Diskussion stellen, die sich mit der oft vernachlässigten Frage beschäftigen, wie musikwissenschaftliche Forschung und bibliothekarische Katalogisierung zusammenwirken können. Spricht man über Suchstrategien, Katalogisierungsregeln und dergleichen, so stellt sich bei vielen rasch eine gewisse Langeweile ein. Auf Detailfragen der Katalogisierung möchte ich daher nicht eingehen, sondern ein wenig über grundsätzliche Fragen der Erschließung (ein Wort, das mir viel besser gefällt) historischer Musikalien sprechen.

Gerade bei einem Symposium wie diesem stellt sich aus der Sicht einer wissenschaftlichen Bibliothek die wichtige Frage, wie musikwissenschaftliche Forschung und bibliothekarische Erschließung zusammenwirken können. Musiker*innen, Wissenschaftler*innen und alle anderen Interessierten sollen in die Lage versetzt werden, möglichst zielgenau das zu finden, was sie suchen. Und das Gefundene soll korrekt und umfassend beschrieben

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sein, von den bibliographischen Details bis hin zu einer umfassenden Erschließung des spezifischen Inhalts einer historischen Quelle. Somit ist ein sorgfältig erarbeiteter Katalog zugleich das Ergebnis intensiver Recherchen und Quellenforschungen. Ein grundsätzliches Problem der verschiedenen Katalogsysteme und Datenbanken ist, dass diese zwar die Möglichkeit zu fortlaufender Aktualisierung bieten, dass es aber in der alltäglichen Praxis kaum realisierbar ist, ständig alle neuen Forschungsergebnisse einzuarbeiten, die sich auf die betreffenden Quellen beziehen. Vielleicht kann eine Tagung wie diese dazu beitragen, hierfür ein breiteres Bewusstsein zu schaffen und möglicherweise sogar neue Lösungsansätze zu entwickeln.

Wir haben es hier also mit einer mehrfachen Herausforderung zu tun: eine Herausforderung ist es, das Gewünschte zu finden; eine andere, das gesuchte Material so zu erschließen, dass es gefunden werden kann. Darüber hinaus sollten die Bestände in einer Weise erschlossen werden, die eine verlässliche und umfassende Basis für die Forschung schafft. Wer sich über einen langen Zeitraum hinweg mit einer bestimmten Sammlung und deren Geschichte befasst, wird den Forschenden Informationen bereitstellen können, die diese kaum oder nur mit großem Aufwand selbst recherchieren könnten. Andererseits kann im bibliothekarischen Tagesgeschäft selten Spezialforschung betrieben werden. Daher sollten Wege gefunden werden, wie Forschungsergebnisse auch in die Katalogsysteme einfließen können.

Da die vielen verschiedenen Nachweissysteme, Bibliographien, Verzeichnisse usw. sehr unterschiedlich organisiert sind, müssen sich systematische Suchstrategien diesen Gegebenheiten anpassen. Im Google-Zeitalter ist oft zu beobachten, dass sich beim Umgang mit Suchmaschinen – von denen Google ja ›nur‹ eine ist – eine gewisse Blauäugigkeit, wenn nicht gar Ignoranz ausbreitet. Wir alle sind inzwischen gewohnt, dass uns Google in Sekundenbruchteilen das auf den Bildschirm zaubert, was wir (vermeintlich) gesucht haben. Werden wir nicht im Handumdrehen fündig, dann haben uns Googles Algorithmen entweder mit einem unstrukturierten Berg von Informationen allein gelassen – oder wir gehen davon aus, dass das Gesuchte gar nicht existiert, und geben auf.

In unserem Alltag kommen wir damit in aller Regel trotz allem schon ziemlich weit. Etwas anders sieht es jedoch aus, wenn wir uns über die äußerst umfangreiche und komplexe Überlieferung von Musik im 18. und 19. Jahrhundert einen Überblick verschaffen wollen. Dabei wird die Sache noch etwas komplizierter, wenn wir gezielt nicht ›Originalwerke‹ suchen, sondern deren Bearbeitungen. Für ein Projekt, das sich der systematischen wissenschaftlichen Untersuchung von Bearbeitungen Mozart'scher Werke

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

widmet, ist es eine unabdingbare Voraussetzung, eine möglichst umfassende Quellenbasis zu erarbeiten.[1] Dabei bieten moderne Katalogsysteme für die Erfassung von und die Suche nach Quellen sehr viel besser strukturierte Möglichkeiten an, als dies eine Suchmaschine wie Google alleine leisten kann.

Bearbeitungen in Werk- und Quellenverzeichnissen

Erste Ansatzpunkte für die systematische Erfassung von Mozart-Bearbeitungen bieten verschiedene im Druck erschienene bibliographische Vorarbeiten. Doch spielen Bearbeitungen in diesen Publikationen meist eine untergeordnete Rolle, da es der Mozart-Forschung in erster Linie darum ging, die wichtigsten ›authentischen‹ Quellen zu erfassen. Mit Blick auf die Dokumentation von Mozarts Schaffen und dessen Rezeption ist dies zwar bedauerlich, andererseits angesichts der Masse an ›authentischen‹ Quellen auch verständlich.

So beschränkt sich der Anhang B der 6. Auflage des Köchel-Verzeichnisses »naturgemäß auf die frühesten Erscheinungen dieser Art und auf bemerkenswerte Ausgaben aus späterer Zeit«[2]. Darüber hinaus wird lediglich auf Irmgard Engels' Zusammenstellung *W. A. Mozart in der Hausmusik*[3] verwiesen, die für das für 19. und 20. Jahrhundert »ziemlich erschöpfend«[4] sei. Diese Einschätzung verwundert etwas und verdeutlicht den geringen Stellenwert, der von den Bearbeitern des Köchel-Verzeichnisses den Bearbeitungen zuerkannt wurde; denn dieses ganze 24 Seiten umfassende Heftchen verzeichnet nur einen verschwindend geringen Teil der überlieferten Arrangements. Einen Eindruck von der Fülle des Materials vermittelt beispielsweise die umfangreiche Arbeit Andrea Klitzings über *Don Giovanni*-Bearbeitungen; in einer online publizierten Ergänzung zu ihrer Arbeit listet sie allein über 300 im deutschsprachigen Raum bis 1850 gedruckte Ausgaben einzeln auf.[5]

---

1 Zur Einführung in die Thematik vgl. Ulrich Leisinger (Bernadeta Czapraga, Rainer Schwob), *Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert*, in: *Mozartforum 2022*, Salzburg: Universität Mozarteum Salzburg 2022, S. 47–53.

2 KV^6, S. 771.

3 Irmgard Engels, *W. A. Mozart in der Hausmusik: Werkverzeichnis mit praktischen Hinweisen versehen*, Leipzig: Peters [1941].

4 KV^6, S. 771.

5 Andrea Klitzing, *W. A. Mozart: Don Giovanni. Arrangements – gedruckt im deutschsprachigen Raum bis 1850*, https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-380461 (Stand

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In Spezialbibliographien zu den Mozart-Drucken spielen Bearbeitungen ebenfalls eine eher untergeordnete Rolle. Der erste Versuch einer Erfassung historischer Mozart-Ausgaben, der eine Vorarbeit zu Alfred Einsteins 3. Auflage des Köchel-Verzeichnis darstellte, erschien 1931/32.[6] Otto Erich Deutsch und Cecil B. Oldman konzentrierten sich darin allerdings auf die zu Lebzeiten Mozarts erschienenen Ausgaben. Darüber hinaus verzeichneten die Autoren nur Editionen, die (gewöhnlich von den Verlegern hinzugefügte) Opuszahlen enthalten und bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts erschienen sind (mit wenigen Ausnahmen bis ca. 1850). Nachgewiesen werden hier etwa 60 Bearbeitungen. Deutsch und Oldman waren sich übrigens der Problematik bewusst, mit der sich die Bibliotheken bei der Erschließung der historischen Mozart-Drucke auseinandersetzen mussten (und müssen):

> »Am Ende dieser Arbeit mögen noch einmal alle größeren Musikbibliotheken dringend aufgefordert werden, ihre Bestände an Mozartdrucken, deren hier genannte Seltenheiten der praktischen Verwendung zu entziehen wären, nach Köchel-Nummern zu bestimmen und katalogmäßig zu ordnen. Das ist nicht nur wegen der schwierigen Unterscheidung der Instrumentalwerke und wegen der vielen Bearbeitungen (vgl. Niemetscheks Biographie S. 71 bzw. S. 108) ratsam.«[7]

Dass Instrumentalwerke am besten anhand der Köchel-Nummern eindeutig zu identifizieren sind, leuchtet unmittelbar ein. Noch wichtiger ist eine solche Zuordnung im Fall von Bearbeitungen, bei denen der Bezug zum Originalwerk – wenn es sich nicht gerade um Opern handelt – oft kaum aus den Ausgaben selbst hervorgeht. Problematischer wird dies bei Sammeldrucken, die mehrere Werke enthalten, oder Bearbeitungen, die verschiedene Kompositionen zu einem neuen ›Werk‹ umarbeiten. Drastisch hat Franz Xaver Niemetschek, auf den im obigen Zitat verwiesen wird, dies im Blick auf die Mozart-Ausgaben der Zeit um 1800 dargestellt:

> »Mit seinen Werken wird nun von den Uebersetzern und Musikhändlern ein wahrer Unfug getrieben, wobey das Publikum oft angeführt, und der Name des großen Meisters größtentheils geschändet wird. Man hängt ihn erstens als Anempfeh-

---

26. 06. 2023). Diese Liste ergänzt Klitzings Monographie *Don Giovanni unter Druck. Die Verbreitung der Mozart-Oper als instrumentale Kammermusik im deutschsprachigen Raum bis 1850*, Göttingen: V&R unipress 2020 (Abhandlungen zur Musikgeschichte 29).

6 Otto Erich Deutsch/Cecil B. Oldman, *Mozart-Drucke. Eine bibliographische Ergänzung zu Köchels Werkverzeichnis*, in: ZfMw 14 (1931/32), H. 3, S. 135–150, und H. 7, S. 337–351. Vgl. auch Georg Kinsky, *Einige Ergänzungen zur Bibliographie der Mozart-Drucke*, in: ebd., H. 8, S. 421 f.

7 Deutsch/Oldmann, wie Anm. 6, S. 139; zu »Niemetscheks Biographie« siehe Anm. 8.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> lungsschild so manchem Machwerk vor, das seines Geistes ganz unwürdig ist; noch häufiger ist der Fall, daß unbefugte Uebersetzer aus seinen größern Werken Klaviersachen zusammenstoppeln, die dann als Originalwerke verkauft werden, und nothwendig schlechter seyn müssen, als seine übrigen Klavierkompositionen.«[8]

Niemetschek prangert nicht nur die Musikalienhändler und Verleger an, die Werke anderer Komponisten fälschlich unter Mozarts Namen unters Volk brachten. Besonders verwerflich ist für ihn die Praxis der »Übersetzer«, Orchester- oder Kammermusikwerke für Klavier zu bearbeiten, ohne dabei auf die Tatsache der Bearbeitung hinzuweisen. Ein nicht zu unterschätzender Aspekt der zeitgenössischen Bearbeitungspraxis: Es geht also nicht nur darum, bestimmte Werke durch Bearbeitungen einer breiteren musikalischen Praxis zuzuführen, sondern auch darum, durch das Verschweigen der Herkunft ›neue‹ Werke Mozarts zu gewinnen, die natürlich mit größerer Aufmerksamkeit rechnen konnten.[9]

Ein Meilenstein der Mozart-Forschung darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben: Gertraut Haberkamps beschreibendes Verzeichnis der Mozart-Erstdrucke konzentriert sich zwar auf die Ausgaben in ›Originalgestalt‹ (bis zum Jahr 1805), doch werden selbstverständlich auch Bearbeitungen vollständig beschrieben, wenn ein Werk zuerst in bearbeiteter Form erschienen ist. Darüber hinaus finden sich in den Kommentaren zu den verschiedenen Erstdrucken zahlreiche Hinweise auf wichtige Bearbeitungen.[10] Eine Fülle an wertvollem Material enthält auch Haberkamps Aufsatz-Serie *Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften*,[11] in der etwa 1.500 Anzeigen von Bearbeitungen aus der Zeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wiedergegeben sind.

---

8 Franz Niemtschek [Franz Xaver Niemetschek, František Xaver Němeček], *Leben des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben,* [1. Auflage], Prag: Herrlische Buchhandlung 1798, S. 71, vgl. https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-2176 (Stand 25. 07. 2023); textgleich in Franz Xaver Němetschek [= Niemetschek], *Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, aus Originalquellen,* zweite vermehrte Auflage, Prag: Herrlische Buchhandlung 1808, S. 108, vgl. https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-18128 (Stand 25. 07. 2023).

9 Ein bekanntes Beispiel ist die 1798 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienene *Sonata brillante a quadro mani per il Piano Forte*, bei der es sich um eine Bearbeitung der Sinfonie KV 543 von August Eberhard Müller handelt, siehe https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-70253 (Stand 26. 06. 2023).

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

11 Gertraut Haberkamp, *Anzeigen und Rezensionen von Mozart-Drucken in Zeitungen und Zeitschriften*, Teil 1–21, in: *Mozart Studien* 1 (1992), 2–3, 5, 7, 8, 10–24 (2016).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dieser kurzen Übersicht wären noch zahlreiche Monographien zu den wichtigen Verlagen des 18. und 19. Jahrhunderts sowie Studien zu Mozart-Drucken bestimmter Regionen oder in verschiedenen Bibliotheken hinzuzufügen, doch möchte ich mich im Folgenden den allgemeinen Fragen der Quellenerschließung in modernen Online-Katalogen zuwenden.

Bearbeitungen in Bibliothekskatalogen

Die in erstaunlichem Maße fortschreitende Online-Katalogisierung vieler Bibliotheken weltweit und internationale Projekte wie das *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) machen inzwischen deutlich, dass der Gesamtbestand an Mozart-Bearbeitungen deutlich größer ist als früher vermutet. Auf Einzelheiten bei der Suche in verschiedenen Katalogen möchte ich nicht eingehen, aber auf einige grundlegende Dinge hinweisen.

Wann immer ein musikalisches Werk für die Benutzer*innen eines Katalogs erschlossen wird, muss sich eigentlich die Katalogisiererin oder der Katalogisierer zuvor im Klaren darüber sein, welche speziellen Fragen an die betreffende Quelle gestellt werden könnten, wie die Benutzer*innen des Katalogs bei ihrer Suche vorgehen könnten und welche Informationen von Bedeutung sind. Betrachtet man dabei einige Details, wird schnell klar, dass die Erschließung eines historischen Notendrucks oder einer Musikhandschrift eines hohen Maßes an Sachkenntnis und unter Umständen einer überaus intensiven Recherche bedarf, um die möglicherweise sehr spezielle Fassung, die gerade vorliegt, richtig einordnen und bewerten zu können.

Es ist offensichtlich, dass dies zuallererst einmal Zeit erfordert, die aber im Alltagsgeschäft der Bibliotheken knapp ist. Auch ist zu bedenken, dass Kataloge, Datenbanken oder Bibliographien oft über einen Zeitraum von Jahrzehnten entstanden sind. Dementsprechend entwickelten sich im Laufe der Zeit nicht nur die Ansprüche an solche Nachweisinstrumente weiter, immer wieder änderten und ändern sich auch die zugrundeliegenden Regelwerke; ebenso unterliegen die technischen Umsetzungen in Online-Katalogen einem ständigen Wandel. Nicht zuletzt sind auch die Anforderungen von Seiten der Wissenschaft sehr unterschiedlich – während Mozarts Werk seit über zwei Jahrhunderten intensiv beforscht und unter immer neuen Fragestellungen untersucht wird, sind Werke vieler seiner Zeitgenossen bis heute nur in Ansätzen erforscht, und man ist froh, überhaupt etwas zu finden.

Ein Beispiel möchte ich hier kurz vorstellen. Der Katalog der Bibliothèque Nationale in Paris verzeichnet einen Mozart zugeschriebenen, undatierten

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Pariser Druck mit dem Titel *Trois Quatuors Nouveaux pour deux Violons Alto et Basse* (siehe Abb. 1).[12]

Dem Katalogeintrag aus Paris ist aber weder zu entnehmen, welche Werke Mozarts in dieser Ausgabe enthalten sind, noch, dass es sich hier um Bearbeitungen dieser Werke handelt. Glücklicherweise befindet sich ein Exemplar dieses Drucks auch in der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum, einer Spezialbibliothek, die über die Kapazitäten für eine tiefgehende Erschließung verfügt.[14] Ihrem Katalog ist nicht nur das ermittelte Erscheinungsjahr 1798 zu entnehmen, sondern auch, 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 der Klaviersonate KV 570 und der Sonaten für Violine und Klavier KV 526 und KV 481.[15] Gezielt als Arrangement gefunden werden kann diese Ausgabe von kundigen Nutzer*innen, weil es nach den Katalogisierungsregeln in den deutschsprachigen Bibliotheksverbünden (im Fall der Bibliotheca Mozartiana der Österreichische Bibliothekenverbund) vorgesehen ist, dies auch als Zusatz zum Werktitel anzugeben (gekennzeichnet als »Arr.«).

Von entscheidender Bedeutung für die – hoffentlich – erfolgreiche Suche nach einem bestimmten Werk ist, dass dieses Werk in einer standardisierten Form im Katalog aufgenommen wurde. Dies wird durch Anwendung bibliothekarischer Normdaten sichergestellt. Für die deutschsprachigen Bibliotheksverbünde stellt diese die *Gemeinsame Normdatei* (GND) bereit, in

12 http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb439997681 (Stand 26. 06. 2023).

13 Digitalisat: https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:2-73769 (Stand 27. 06. 2023).

14 Vgl. das vom Bibliothekar Thomas Karl Schmid erstellte Katalogisat: https://permalink.obvsg.at/ism/AC13696291 (Stand 27. 06. 2023). Die Katalogeinträge enthalten auch Verweise auf die wichtigsten bibliographischen Werke, in diesem Fall unter anderem auf die Bibliographie von Jean Gribenski, *Catalogue des éditions françaises de Mozart, 1764–1825*, Hildesheim [u. a.]: Olms 2006, S. 105 f.

15 Diese Ausgabe wurde übrigens noch im selben Jahr von Johann André in Offenbach am Main nachgedruckt, und zwar unter dem Titel *Trois Quatuors nouveaux pour deux Violons, Alto et Basse: Op: 64* […] *Mis au jour par Pleyel*, vgl. https://permalink.obvsg.at/ISM/AC09155077 (Stand 27. 06. 2023). Diese Formulierung könnte darauf hindeuten, dass Pleyel selbst die Bearbeitung vorgenommen hat, doch bezieht sich die Angabe »Mis au jour« nur auf die Tatsache, dass es sich um einen Nachdruck der in Pleyels Verlag veröffentlichten Fassung handelt. Ob der ebenso als Komponist sehr erfolgreiche Ignaz Pleyel tatsächlich zugleich der Bearbeiter war, müsste Gegenstand weiterer Untersuchungen sein. Das Werkverzeichnis von Rita Benton enthält diese Bearbeitung jedenfalls nicht; siehe Rita Benton, *Ignace Pleyel: a thematic catalogue of his compositions*, New York, NY: Pendragon Press 1977 (Thematic catalogues 2).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

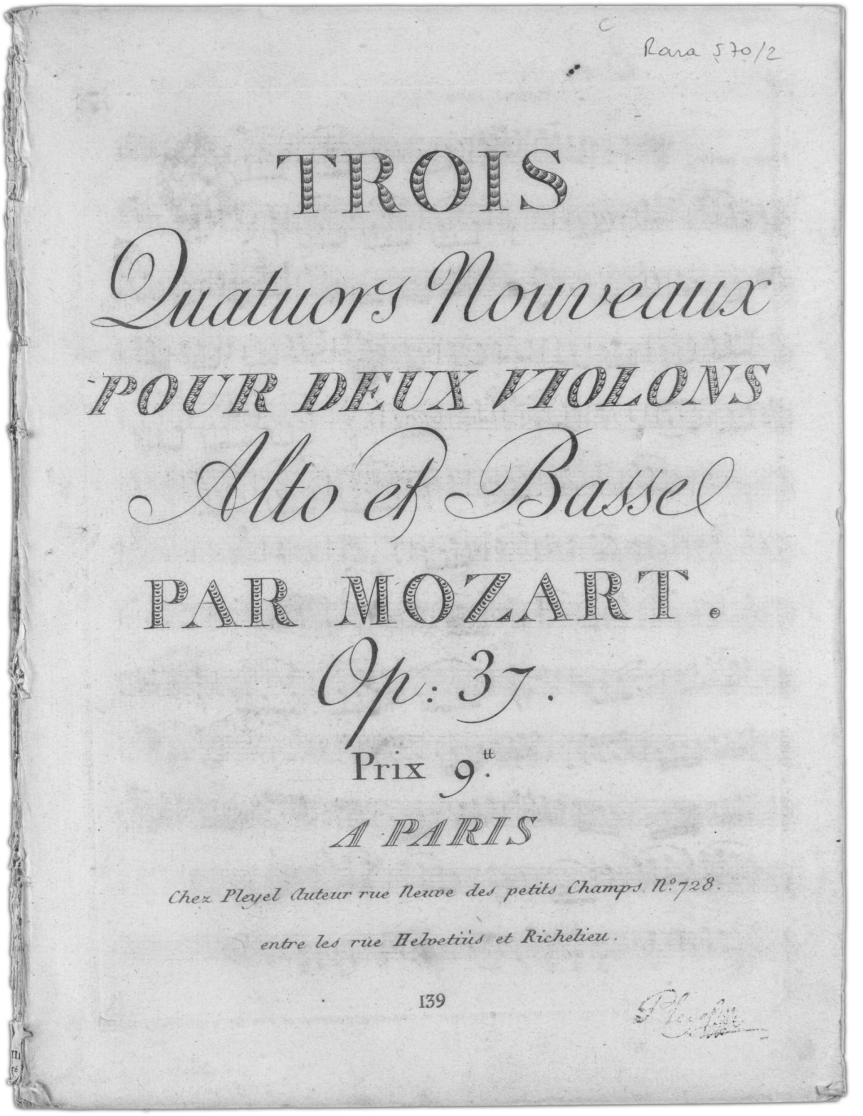


Abb. 1: Wolfgang Amadé Mozart, *Trois Quatuors Nouveaux pour deux Violons Alto et Basse*, Paris: Pleyel [1798] (Bibliotheca Mozartiana, Rara 570/2)[13]

der unter anderem Personen, Körperschaften und eben auch musikalische Werktitel erfasst sind. Dies bedeutet, dass alle Werke in einer eigenen Datenbank eingetragen sind, in der Angaben wie Werktitel in verschiedenen Varianten, Werkverzeichnis-Nummern usw. hinterlegt werden können. Bei

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Katalogisierung muss dann nur der entsprechende Eintrag ausgewählt werden, wodurch das Katalogisat einer bestimmten Ausgabe automatisch mit den Normdaten verknüpft wird (siehe Abb. 2).

KATALOG DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Suchergebnis - Suche nach: ubRef=300110383 - 29.07.23 22:42

GND **1 Link zu diesem Datensatz**: https://d-nb.info/gnd/1130807584 [https://d-nb.info/gnd/1130807584]
Komponist/Urheber: Mozart, Wolfgang Amadeus
Titel des Werkes: Quintette, Violine (2), Viola (2), Violoncello, KV 614 (Es-Dur). Andante
Andere Titel: Streichquintett, KV 614. Andante; Quintette, Violine (2), Viola (2), Violoncello, KV 614 (Es-Dur. Satz 2); Streichquintett, KV 614. Satz 2
Quelle: KV
Zeit: erstellt: 1791; erschienen: 1793
Form: Quintett
Besetzung: Violine, 2; Viola, 2; Violoncello; Gesamtbesetzungsstärke: 5
Numerische Kennzeichnung: Werkverzeichnis-Zählung: KV 614
Tonart: Es-Dur
Oberbegriffe: Teil von: Mozart, Wolfgang Amadeus: Quintette, Violine (2), Viola (2), Violoncello, KV 614 (Es-Dur)(Enthalten in)
Typ: Werk der Musik (wim)

Abb. 2: Normdatensatz zu Mozarts Streichquintett KV 614 im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek[16]

An diesem Beispiel, dem Streichquintett KV 614, lässt sich erkennen, dass in den Normdaten zu Werken verschiedenste Informationen untergebracht werden können, unter anderem auch die detaillierte Besetzung – ein Aspekt, der gerade bei Bearbeitungen und deren Verhältnis zu den Originalbesetzungen von Bedeutung ist.

Im Idealfall lassen sich also alle Bearbeitungen eines bestimmten Mozart-Werks über den Bibliothekskatalog finden, wobei die einzelnen Ausgaben in der gewünschten Genauigkeit mit ihrem Erscheinungsjahr, bibliographischen Nachweisen usw. verzeichnet sind. Ein besonderes Problem, das auf jeden Fall über die bibliothekarische Kernarbeit hinausgeht, ist die Frage der Beziehung der verschiedenen Quellen zueinander. Im Rahmen eines Projekts zur systematischen Erfassung von Bearbeitungen müsste auch der Frage nachgegangen werden, welche Quellen übereinstimmende Bearbeitungen enthalten. Denn häufig sind die Namen der Bearbeiter nicht angegeben, und für eine genauere Beurteilung der Rezeption dieser Bearbeitungen wäre es natürlich von Bedeutung festzustellen, wie sich diese verbreitet haben.

16 https://d-nb.info/gnd/300110383 (Stand 27.06.2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dabei darf freilich ein Problem nicht unerwähnt bleiben: Es ist nämlich laut Regelwerk nicht vorgesehen, für Bearbeitungen eigene Normdatensätze anzulegen. Auch Bearbeitungen werden daher (solange es sich nicht um Bearbeitungen mit einem wesentlichen eigenschöpferischen Anteil des Bearbeiters bzw. der Bearbeiterin handelt) nur mit dem ›Originalwerk‹ verknüpft.[17] Bei Bearbeitungen scheint die Besetzung daher nur beim jeweiligen Katalogisat im Blick auf die betreffende Ausgabe auf (diese Information geht also nicht verloren). Gerade angesichts der sehr komplexen und bislang kaum erforschten Überlieferungsgeschichte der Mozart-Bearbeitungen wäre es aber sehr hilfreich, wenn die unterschiedlichen Bearbeitungen durch Normdatensätze (die freilich ebenso mit dem Originalwerk verknüpft werden müssten) eindeutig identifizierbar wären. So könnte ein systematischer Überblick über die verschiedenen Bearbeitungen erstellt werden, aus dem auch einfach abzulesen wäre, welche der zahlreichen Bearbeitungen einzelner Werke in welchen Quellen überliefert ist.

Das Internationale Quellenlexikon der Musik (RISM)

Nicht vergessen werden darf bei bibliographischen Recherchen nach historischen Musikalien das *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM). Für unseren Kontext ist vor allem von Bedeutung, sich bewusst zu machen, dass dieses vor 70 Jahren begonnene internationale bibliographische Unternehmen ursprünglich die Hauptaufgabe hatte, in der Reihe A/I alle Notendrucke bis etwa zum Jahr 1800 zu dokumentieren. In der Praxis ging man zwar teilweise darüber hinaus (nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass kaum ein Notendruck des 18. oder 19. Jahrhunderts datiert ist), trotzdem ist eine Vollständigkeit für das 19. Jahrhundert auf keinen Fall zu erwarten.[18] Die Mozart-Drucke nehmen in diesem 14 Bände umfassenden Werk

17 Ich beziehe mich hier in erster Linie auf die vom Österreichischen Bibliothekenverbund bereitgestellten Unterlagen, siehe https://wiki.obvsg.at/Katalogisierungshandbuch/GND (Stand 28.06.2023). Umfassende Informationen finden sich auf der Website der an der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt angesiedelten GND, siehe https://gnd.network/Webs/gnd/DE/Home/home_node.html (Stand 28.06.2023). Die Normdaten der GND sind wiederum mit dem Virtual International Authority File (VIAF), einem weltweiten Verbund zahlreicher Normdatenbestände, verknüpft; siehe https://viaf.org/ (Stand 30.06.2023).

18 Die Frage der zeitlichen Abgrenzung veränderte sich im Laufe des Projekts und wurde von den einzelnen RISM-Ländergruppen auch unterschiedlich gehandhabt. Im Wesentlichen einigte man sich auf die Vorgabe, alle Drucke von bis 1770 geborenen Komponisten

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über 200 Seiten ein, wobei Bearbeitungen klar gekennzeichnet sind.[19] Dieses Projekt entstand, als an weltweit verfügbare Online-Datenbanken überhaupt noch nicht zu denken war. Zwar sind die Bestände der meisten größeren Bibliotheken heute in Online-Katalogen zugänglich, im Rahmen des RISM-Projekts wurden aber auch viele Bibliotheken erfasst, die bis heute über keine Online-Kataloge verfügen. Vor einigen Jahren wurde die gesamte Bibliographie der vor ca. 1800 erschienenen Notendrucke in den bis dahin den Musikhandschriften vorbehaltenen Online-Katalog von *RISM* integriert.[20] Er umfasst zur Zeit über eine Million Musikhandschriften und über 200.000 Musikdrucke.

Wie für viele andere Bibliotheken auch ist für die Bibliotheca Mozartiana RISM das zentrale Nachweisinstrument für Musikhandschriften. Ein Grund dafür ist, dass bis vor wenigen Jahren die Erfassung von Handschriften in ›normalen‹ Bibliothekskatalogen gar nicht vorgesehen war.[21] Vor allem er-

(mit Ausnahme Beethovens!) aufzunehmen, die bis 1830 oder spätestens 1850 erschienen sind. Vgl. Ilse und Jürgen Kindermann, *Vorwort*, in: Répertoire International des Sources Musicales, A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, Bd. 11, Kassel: Bärenreiter [u. a.] 1986, S. 9*–10*, hier S. 9*.

19 Zu den Mozart-Drucken erschien ein Sonderdruck, der systematisch nach den Werkgruppen der Neuen Mozart-Ausgabe gegliedert ist; vgl. *Wolfgang Amadeus Mozart: Verzeichnis von Erst- und Frühdrucken bis etwa 1800*, Redaktion: Karlheinz Schlager, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1978 (Sonderdruck aus: Répertoire International des Sources Musicales A/I: *Einzeldrucke vor 1800*, Bd. 6). Die Bestände der Internationalen Stiftung Mozarteum wurden für diesen Band von Geneviève Geffray und Rudolph Angermüller erfasst (vgl. *Vorbemerkung*, in: ebd., S. 3); durch systematische Ankäufe sind diese Bestände seitdem allerdings deutlich gewachsen.
Insgesamt sind derzeit (Stand Juni 2023) über 5.000 Mozart-Drucke in RISM verzeichnet (dabei ist zu beachten, dass aus neu hinzugekommenen Bibliotheken auch zahlreiche Drucke des späten 19. und des 20. Jahrhunderts verzeichnet sind, während der ursprüngliche Datenbestand sich auf ›historische‹ Ausgaben beschränkte). Aus der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien sind ca. 900 Ausgaben nachgewiesen, aus der Bibliotheca Mozartiana der Internationalen Stiftung Mozarteum an zweiter Stelle ca. 850.

20 Auch die Erschließung von Musikhandschriften in der Reihe A/II des RISM sollte ursprünglich nur den Zeitraum bis etwa 1800 abdecken. Im Laufe die letzten Jahre haben sich zahlreiche Bibliotheken auf der ganzen Welt diesem Verbund, dessen Zentrale seit vielen Jahren in Frankfurt angesiedelt ist, angeschlossen. Inzwischen kann die Katalogisierung über das Internet erfolgen, es ist keinerlei spezielle Software erforderlich. Ein ganz entscheidender Vorzug des RISM-Verbundes ist, dass weder für die aktive Katalogisierung noch für die Publikation der Ergebnisse irgendetwas bezahlt werden muss. Dies macht den RISM-Katalog natürlich sehr attraktiv, zumal sich jede Sammlung beteiligen und ihre Bestände dort einpflegen darf. Im Gegensatz dazu ist die Teilnahme am Österreichischen Bibliothekenverbund für die teilnehmenden Bibliotheken mit nicht unerheblichen Kosten verbunden.

21 Dies hat sich inzwischen geändert, und viele Bibliothekskataloge enthalten heute auch Nachweise handschriftlicher Materialien. Im Fall von Musikhandschriften greifen zahl-

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

laubt RISM eine sehr viel detailliertere Beschreibung der Quellen als die üblichen bibliothekarischen Katalogsysteme (bis hin zu suchbaren Musik-Incipits). Zudem hat RISM den großen Vorzug, dass hier Musikhandschriften und Drucke aus der ganzen Welt in einem einzigen, relativ einheitlichen System recherchiert werden können.[22]

Eine wesentliche Schwäche des RISM-Katalogs ist allerdings (noch) das Fehlen einer Normdatei für musikalische Werke. Die computergestützte Katalogisierung von Musikhandschriften begann im Jahr 1990 mit einem Datenbanksystem, das über keinerlei Schnittstelle zu bibliothekarischen Online-Katalogen verfügte. Lange Zeit schien es ausreichend, die erfassten Werke durch ihre Titel, die Musik-Incipits und (soweit vorhanden) ihre Nummer in den betreffenden Komponisten-Werkverzeichnissen zu identifizieren. Dies ermöglicht jedoch keine Vernetzung von Werk-Informationen mit anderen Katalogen oder Datenbanken. Seit einigen Jahren wird die Notwendigkeit einer solchen Datenbank der Werktitel und deren Vernetzung mit anderen Normdaten intensiv diskutiert. Inzwischen wurde eine Werk-Datenbank bei RISM eingerichtet und mit dem Katalog verknüpft. Da diese aber bislang nicht systematisch aufgebaut, sondern nur im Rahmen einiger Bibliotheksprojekte befüllt wird, ist deren praktischer Nutzen derzeit noch gering.[23]

Handschriften

Die handschriftliche Überlieferung spielt bis in das 19. Jahrhundert hinein neben dem Notendruck eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung musikalischer Werke. Vieles von dem bereits Gesagten gilt im Grunde auch für diesen Bereich. Dabei lassen sich aber, gerade bei den Bearbeitungen Mozart'scher Werke, durchaus Unterschiede feststellen. So reagierten die Wie-

---

reiche (vor allem deutsche) Bibliotheken auf Daten aus RISM zurück, die in den eigenen Katalog importiert werden. Die Bibliotheca Mozartiana verwendet RISM-Daten für ihr Digitalisierungsportal *Bibliotheca Mozartiana digital* (https://digibib.mozarteum.at), eine Integration der Daten in den allgemeinen Bibliothekskatalog ist geplant.

22 Im *RISM Catalog* (https://opac.rism.info) sind derzeit (Stand Juni 2023) etwa 3.500 handschriftliche und 1.000 gedruckte Quellen mit Mozart-Bearbeitungen nachgewiesen.

23 Die RISM-Datenbank enthält (Stand 28. 06. 2023) ganze 18 Werkeinträge zu Mozart, während in der GND etwa 2.000 Werk-Einträge vorhanden sind (die hohe Zahl kommt vor allem dadurch zustande, dass auch einzelne Teile aus größeren Werken wie Opern-Arien eigene Datensätze erhalten können).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ner Musikverlage aus kommerziellen Gründen sehr rasch auf das aktuelle Musikgeschehen und boten beispielsweise aktuelle Opern sowohl in ihrer Originalgestalt als auch – wohl häufiger – in Form von Bearbeitungen für ein breites Publikum an. Dabei stehen handschriftliche Materialien, wie sie die Wiener Kopiaturbetriebe Laurenz Lausch oder Johann Traeg anboten, gleichberechtigt neben bzw. in direkter Konkurrenz zu den gedruckten Ausgaben.

Wir kennen zwar mehrere dieser professionellen Schreibwerkstätten, teilweise sind auch Kataloge oder Anzeigen einzelner Werke in der Wiener Presse nachweisbar, oft geht die Herkunft aber aus den Quellen selbst nicht direkt hervor. Eine Herausforderung im Blick auf diese handschriftlich verbreiteten Bearbeitungen ist es zunächst einmal, festzustellen, ob sich die jeweiligen Manuskripte einer dieser Werkstätten zuordnen und ob sie sich vielleicht sogar datieren lassen.[24]

Auch hierzu sei kurz ein Beispiel vorgestellt. Im Bestand der Bibliotheca Mozartiana befindet sich eine Sammlung von Handschriften aus dem Wiener Verlag von Johann Traeg, der sowohl gedruckte als auch handschriftliche Musikalien verkaufte. Es handelt sich dabei um Handschriften mit Kammermusikwerken Mozarts, von denen die meisten Bearbeitungen sind. Traeg veröffentlichte umfangreiche Verkaufskataloge; anhand der Nummern seines Katalogs aus dem Jahr 1799 lässt sich beispielsweise ein Manuskript identifizieren, das ein *Clav. quint. à 5to* enthält (siehe Abb. 3).

Die auf der ersten Seite angebrachte Bezeichnung »28/18« verweist auf die im Katalog in der Abteilung 18 zu findenden Streichquintette, wobei unter der Nummer 28 die vorliegende Bearbeitung zu finden ist.[26] Es handelt sich also um eine Bearbeitung von Mozarts Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452 für Streichquintett. Unsere Handschrift

24 Die bereits vorliegenden Forschungen zu den Wiener Notenkopisten z. B. von Dexter Edge (*Mozart's Viennese copyists*, Diss., Los Angeles, CA, University of Southern California 2001) sind dabei ebenso eine große Hilfe wie die inzwischen sehr umfassende Digitalisierung der zeitgenössischen österreichischen Zeitungen über das ANNO-Portal der Österreichischen Nationalbibliothek, https://anno.onb.ac.at (Stand 30. 06. 2023).

25 Digitalisat: https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-moz:x2-47704 (Stand 27. 06. 2023).

26 Vgl. Alexander Weinmann, *Johann Traeg: Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)*, Bd. 1, Wien: Universal-Edition 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages 2/17), S. 56 (Faksimile von Traegs Katalog aus dem Jahr 1799).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

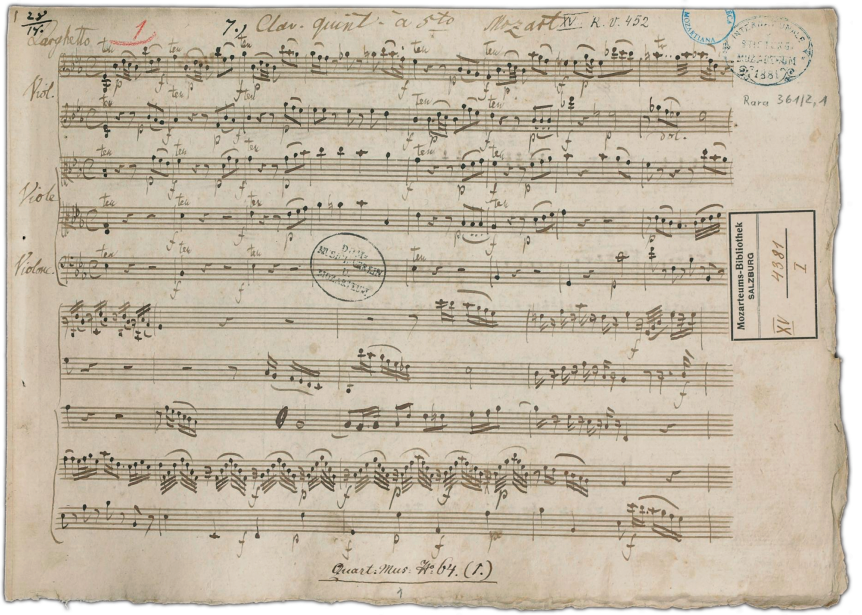


Abb. 3: Wolfgang Amadé Mozart, Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott KV 452, Bearbeitung für Streichquintett (Bibliotheca Mozartiana, Rara 361/2,1)[25]

ist sozusagen das ›Originalmanuskript‹, also die Vorlage bzw. Stammhandschrift, nach der die bestellten Kopien angefertigt wurden.[27]

Bemerkenswert an dieser Quelle ist, dass wir hier ein Arbeitsmanuskript vor uns haben, das zahlreiche Korrekturen enthält. Alles deutet darauf hin, dass es von der Hand des Bearbeiters stammt, der immer wieder seine Bearbeitung an einzelnen Stellen revidierte und dem gelegentlich auch Fehler unterliefen. Dexter Edge vermutet, dass die Bearbeitungen von Andreas Traeg stammen, dem Bruder des Verlagsinhabers, der in dessen Verlag auch einige eigene Werke publizierte.[28] Einstweilen muss dies aber Spekulation bleiben (bis einmal ein gesichertes Autograph von ihm aufgefunden wird).

Sehr viel komplexer im Hinblick auf eine Beschreibung des Verhältnisses zur Vorlage sind Bearbeitungen größerer Werke. Als Beispiel möchte ich kurz auf die in der Zeit um 1800 beliebten Umarbeitungen von Stücken aus

27 Vgl. die ausführliche Beschreibung im *RISM Catalog* unter https://opac.rism.info/search?id=1001041442&View=rism (Stand 30. 06. 2023).

28 Edge, wie Anm. 24, S. 910 und S. 937–944.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Opern Mozarts zu geistlichen Werken wie Litaneien oder Messen eingehen, die meist nur handschriftlich verbreitet wurden. Hier ist bereits die Identifizierung der in aller Regel nicht genannten Vorlagen eine Herausforderung, wobei zwar die Art und Weise der Bearbeitung von besonderem wissenschaftlichen Interesse ist, aber ihre Beschreibung innerhalb des vorgegebenen Rahmens einer Datenbank allenfalls in knapper verbaler Form realisiert werden kann.

Aus dem Bestand der Münchner Hofkirche St. Michael stammt eine Litanei, die laut einer Aufschrift auf dem Münchner Manuskript von 1799 »aus Idomeneo von Gleißner zusammengesetzt« wurde. Dies ist eines der ganz wenigen Beispiele für solche Bearbeitungen, deren Urheber in der Quelle genannt ist. Franz Gleißner ist ein aus der Mozart-Forschung wohlbekannter Münchner Musiker und Komponist, der später, als er für den Verlag von Johann Anton André in Offenbach tätig war, ein Verzeichnis der von Mozarts Witwe angekauften Originalpartituren und damit ein ziemlich vollständiges Verzeichnis der Werke Mozarts erstellte.[29]

Das Phänomen, dass Stücke aus beliebten Opern durch Umtextierungen und Bearbeitungen für die kirchenmusikalische Praxis eingerichtet wurden, war um 1800 weit verbreitet. Oft handelt es sich dabei um Kontrafakturen, bei denen die Ausschnitte mit liturgischen Texten versehen und entsprechend angepasst, sonst aber kaum verändert wurden. Etwas anders liegt der Fall hier, wie schon die Formulierung auf dem Titelblatt andeutet. Doch gemeint ist damit nicht, dass nur einzelne Sätze umtextiert und neu zusammengestellt wurden: Gleißner bearbeitete auch den Notentext, ohne freilich in die musikalische Substanz grundlegend einzugreifen. Im Wesentlichen veränderte Gleißner die Besetzung so, dass zusätzliche solistische vokale Solo- oder Chorstimmen hinzutreten, die musikalisch aus dem Orchestersatz abgeleitet sind.[30]

Das Katalogisat muss zumindest nachweisen, auf welchen Stücken der Oper die einzelnen Sätze der Litanei basieren. Die Art und Weise der Bearbeitung sollte wenigstens knapp in einem Kommentar erläutert werden.

---

29 Vgl. Ernst Fritz Schmid, *Neue Quellen zu Werken Mozarts*, in: MJb 1956, S. 35–45, hier S. 35 f. – Zu Gleißner als Bearbeiter siehe auch den Beitrag von Reinhard Goebel im vorliegenden Band.

30 Zu dieser Bearbeitung vgl. Armin Brinzing, *Mozart zugeschriebene Werke in der kirchenmusikalischen Praxis um 1800*, in: *Vokalmusik zur Zeit Mozarts. Bericht zum Salzburger Symposium der AGACH (Arbeitsgemeinschaft alpenländischer Chorverbände) im Juni 2006*, hg. vom Chorverband Salzburg in Zusammenarbeit mit dem Tiroler Volksliedarchiv Innsbruck, Redaktion Sonja Ortner, Salzburg: Chorverband Salzburg 2007, S. 163–175.

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist aber klar, dass ausufernde Erläuterungen zu jeder einzelnen Quelle ein Katalogsystem überfrachten würden. Doch ist auch hier wieder das Fehlen einer direkten Verknüpfungsmöglichkeit verschiedener Quellen ein und derselben Bearbeitung zu bedauern. Eine solche Zusammenstellung der verschiedenen Quellen einer Bearbeitung ist also nur über Umwege zu bewerkstelligen.[31]

Daher sollten bei komplexeren Themen, die sich mit einem breiten Corpus von Quellen befassen, andere Wege gefunden werden, um die Quellenerschließung mit der darauf aufbauenden Forschung zu verknüpfen. Ich denke, dass sich durch die fortschreitende technische Entwicklung in diesem Bereich zahlreiche neue Perspektiven abzeichnen.[32] Jenseits aller Katalogisierungsdetails besteht also die bibliothekarische – wie auch wissenschaftliche – Herausforderung in einer möglichst interaktiven Verknüpfung zwischen der fundierten Quellenerschließung und deren wissenschaftlicher Auswertung. Katalogsysteme sollten offen sein für Annotationen von Forschenden, für die Verlinkung mit anderen Quellen und jenen Publikationen, die auf den betreffenden Quellen basieren.

Mit den sich stetig weiterentwickelnden technischen Möglichkeiten ergeben sich für Bibliotheken ebenso wie für Forschungseinrichtungen laufend neue Chancen zur Präsentation und Vernetzung ihrer Ergebnisse, aber gleichzeitig sind sie dadurch – was gerne vergessen wird – mit der Frage konfrontiert, wie (und mit welchen finanziellen Mitteln!) die geforderte Nachhaltigkeit und Langzeitverfügbarkeit gewährleistet werden kann. Schon die dauerhafte Verfügbarmachung digitalisierter Quellen und der zugehörigen

---

31 Nur ein Notbehelf ist – neben dem Hinweis auf andere Quellen einer bestimmten Bearbeitung im Kommentar – die inzwischen von RISM eingeführte Möglichkeit, auf andere in Beziehung stehende Quellen durch Datenbank-Links direkt zu verweisen. Vgl. dazu das Katalogisat eines Stimmensatzes aus der katholischen Stadtpfarrkirche St. Martin in Kaufbeuren, der ebenfalls die Bearbeitung Gleißners enthält (jedoch ohne den Bearbeiter zu nennen): https://rism.online/sources/453004191 (Stand 30. 06. 2023). Solche Übereinstimmungen könnten auch ein Ansatzpunkt für die weitere Untersuchung der Verbreitungswege solcher Bearbeitungen sein. Denn die Kaufbeurer Quelle zeigt, dass die zuvor noch im exklusiven Rahmen der Münchner Hofkirche St. Michael aufgeführte Mozart-Bearbeitung ohne große Verzögerung ihren Weg in die Pfarrkirche einer freien Reichsstadt finden konnte.

32 Vgl. z. B. Martin Krickl, *Bibliotheksdaten als Forschungsdaten in Digital Humanities-Kollaborationen*, in: Christina Köstner-Pemsel / Elisabeth Stadler / Markus Stumpf (Hg.), *Künstliche Intelligenz in Bibliotheken: 34. Österreichischer Bibliothekartag Graz 2019*, Graz: Unipress 2020 (Schriften der Vereinigung Österreichischer Bibliothekarinnen und Bibliothekare [VÖB] 15), S. 113–128; https://doi.org/10.25364/guv.2020.voebs15.10 (Stand 21. 11. 2024).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Erschließungssysteme erfordert permanente Investitionen, die durch entsprechende Institutionen sowohl technisch als auch finanziell geschultert werden müssen. Die Potenziale für neue, spannende Entwicklungen, die sich durch die von vielen Bibliotheken und Forschungsprojekten bereitgestellten Daten auch im Bereich der Musik ergeben, werden bislang aber nur ansatzweise genutzt. Eine zentrale Herausforderung ist es daher, neue Anwendungen zu entwickeln, die dieses Potenzial ausschöpfen, und dabei auch die Nachhaltigkeit und Vernetzung nicht aus dem Auge verlieren.

Eine sehr vielversprechende neue Entwicklung, die im Rahmen eines an der Schnittstelle zwischen Bibliotheken, Musikwissenschaft und Musikpraxis angesiedelten Projekts zu Mozart-Bearbeitungen genutzt werden könnte, ist die sogenannte IIIF-Technologie.[33] IIIF steht für das *International Image Interoperability Framework*. Viele wissenschaftliche Bibliotheken weltweit bieten ihre Quellen-Digitalisate inzwischen nach diesem Standard an. Kurz gesagt erlaubt es diese Technologie, Digitalisate einschließlich ihrer Metadaten aus den unterschiedlichsten Quellen in eine eigene Web-Oberfläche einzubinden, zu vergleichen und auch zu annotieren – und das, ohne dass Dateien kopiert oder heruntergeladen werden müssten. Vielleicht wäre dies, um meinen Beitrag mit einem Vorschlag abzuschließen, ein interessantes Tool für ein Projekt, das sich mit Mozart-Bearbeitungen, deren Beziehungen untereinander und deren Kontext auseinandersetzt. Bibliotheken und Wissenschaft könnten so zeigen, wie eine zukunftsträchtige Zusammenarbeit aussehen kann.

33 Vgl. die Homepage des Projekts unter https://iiif.io/ (Stand 29. 06. 2023).

https://doi.org/10.5771/9783988581051 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -