

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 aufgezeigt.

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.

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 Roman-tisierung Mozarts zu beobachten; dabei verhält sich laut Patrick Dinslage Griegs Part zur Originalstimme gleichsam wie eine »respektvoll[e] U-mar-mung, 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 Puscherei, 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.

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 Dynamik⁹ 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.

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.

Bsp. 1: KV 283, 1. Satz, T. 7–18¹²

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).

Bsp. 2: KV 457, 1. Satz, T. 21–28¹⁴

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).

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.

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 Jost¹⁶ und Albrecht Goebel¹⁷ 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. 66f. (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 Klaversonaten*, 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.

Bsp. 3: KV 475, T. 63–73¹⁸

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 unzumutbar, 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.

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 Ton-satz 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.

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 ange-deutete Akkorde, die meistens durch chromatische Bewegungen der Stim-men 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 Zwi-schendominanten, deren Auflösung frei behandelt wird (der C-Dominant-septakkord 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 $s^{6/5}$, Do-minante für den Neapolitaner, tG^7 und in verschiedenen Formen der Dop-peldominante mit tiefalterierter Quinte (mit oder ohne Dominant-Pedal) präsentiert.



Bsp. 4: KV 283, 1. Satz, T. 48–53²³

23 Grieg, wie Anm. 12.

Bsp. 5: KV 283, 2. Satz, T. 9–13²⁴

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.

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.

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.

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.

