

BEIHEFTE ZU

*editio*

Herausgegeben von WINFRIED WOESLER

Band 17



# Musikedition

Mittler zwischen Wissenschaft  
und musikalischer Praxis

*Herausgegeben von  
Helga Lühning*

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2002



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Musikedition** : Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis / hrsg. von Helga Lühning. –  
Tübingen : Niemeyer, 2002  
(Beihefte zu Editio ; Bd. 17)

ISBN 3-484-29517-1      ISSN 0939-5946

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Geiger, Ammerbuch

# Inhalt

Vorwort . . . . .	VII
-------------------	-----

## Öffentliche Vorträge

*Christian Martin Schmidt*

Zwischen Quellentreue und Werkrezeption Oder: Dem Wandel des historischen Bewußtseins ist nicht zu entkommen . . .	3
---	---

*Peter Gülke*

Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten . . . . .	19
---	----

## I. Autor und Editor

*Oliver Huck*

Der Editor als Leser und der Leser als Editor Offene und geschlossene Texte in Editionen polyphoner Musik des Mittelalters	33
---	----

*Werner Breig*

Probleme der Edition älterer deutscher Orgelmusik . . . . .	49
---	----

*Martina Sichardt*

Der Editor als Vollender? Reihenabweichungen in Arnold Schönbergs Zwölf- tonkompositionen als editorisches Problem. Mit Statements zur Modifizierung der Problematik bei Anton Webern (Regina Busch) und Alban Berg (Thomas Ertelt) . . . . .	63
--	----

## II. Vom Umgang mit den Quellen

*Helga Lühning*

Bedeutungen des Autographs für die Edition . . . . .	85
--	----

*Reinmar Emans*

Quellenmischung von Partitur und Stimmen in der Neuen Bach-Ausgabe Ein legitimes Verfahren der Edition? . . . . .	97
--	----

*Walther Dürr*

Verfahrensweisen bei der Mischung ungleichwertiger Quellen . . . . .	107
--	-----

*Joachim Veit, Frank Ziegler*

- Webers Klavierauszüge als Quellen für die Partituredition von Bühnenwerken?  
Mit einem Exkurs zur Geschichte des Klavierauszugs . . . . . 119

*Ullrich Scheideler*

- Die Bedeutung von Particell und Klavierauszug für die Arnold Schönberg  
Gesamtausgabe – am Beispiel des Monodrams *Erwartung* op. 17 . . . . . 165

### III. Fassungsfragen

*Reinmar Emans*

- Lesarten – Fassungen – Bearbeitungen  
Probleme der Darstellung – Probleme der Bewertung . . . . . 189

*Walburga Litschauer*

- Zu den drei Fassungen des zweiten Satzes von Schuberts Klaviersonate  
in Des / Es (D 568). Entstehungsgeschichte und Überlieferung . . . . . 197

*Ullrich Scheideler, Ralf Kwasny, Ulrich Krämer*

- Entwurf – Revision – Bearbeitung  
Zum Problem der Fassungen im Schaffen Arnold Schönbergs . . . . . 203

*Thomas Ahrend, Friedrike Wißmann, Gert Mattenklott*

- Die Hanns Eisler Gesamtausgabe . . . . . 223

### IV. Edition und musikalische Praxis

*Werner Breig*

- Die Editions-geschichte der *Geistlichen Chormusik* von Heinrich Schütz . . . . . 237

*Frank Heidlberger*

- Edition und musikalische Praxis  
Carl Maria von Webers Werke für Klarinette und Orchester . . . . . 277

*Gerhard Allroggen*

- Webers Klarinetten-Quintett: Edition und musikalische Praxis  
Bericht über den Detmolder Meisterwerk-Kurs . . . . . 293

*Walther Dürr*

- Notation und Aufführungspraxis: Artikulation und Dynamik bei Schubert . . . 313

*Salome Reiser*

- Brahms' Notentext zwischen Werkgestalt und Aufführungsanweisungen . . . 329

- Die Autoren der Beiträge . . . . . 347

## Vorwort

Die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute der Gesellschaft für Musikforschung hat in Verbindung mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz in den Jahren 1998 und 2000 in Berlin zwei musikwissenschaftliche Tagungen veranstaltet, deren Vorträge und Referate hier veröffentlicht werden. Als ‚Editorenseminare‘ deklariert, sollten die Veranstaltungen eigentlich nur der Fortbildung von Musikeditoren, philologisch versierten Universitätslehrern, fortgeschrittenen Studenten und interessierten Musikern dienen. Der enge Seminarrahmen wurde jedoch schon bei der ersten Veranstaltung durch ein unerwartet großes Interesse gesprengt, so daß für die zweite Tagung von vornherein ein umfangreiches Symposium mit einer Vielzahl verschiedenartiger Darbietungen geplant werden konnte.

Diese inhaltliche und formale Vielfalt soll auch das Buch widerspiegeln. Es wurde absichtlich nicht darauf gedrungen, alle Referate und Berichte in eine ‚normale‘ Aufsatzform zu bringen. Für den Leser ist die abwechslungsreiche Buntheit sicher ein wenig irritierend, aber vielleicht auch ganz reizvoll. Den Eingang bilden zwei Vorträge, die als öffentliche Veranstaltungen ein größeres Publikum ansprechen sollten. Es folgen spezielle Forschungsberichte (Bach, Schönberg, Brahms), Schulbeispiele (Schubert), überblickhafte Darstellungen, eine ausgewachsene Monographie über Webers Klavierauszüge, editiionsgeschichtliche Untersuchungen (Breig), ein Bericht über die Zusammenarbeit zwischen Editoren und Musikern (Allroggen) und kurze Referate über das neueste Editionsprojekt (Eisler). Zwar wurden sie thematisch geordnet; eine gleichmäßige Abdeckung der zentralen Fragestellungen musikwissenschaftlicher Edition wurde damit aber nicht angestrebt. Vielmehr sollten die Referate möglichst unmittelbar aus der aktuellen edito-rischen Arbeit hervorgehen. Allerdings wurde versucht, eine historisch möglichst weite Spanne zu erfassen – vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert.

Im Titel des Buches wird der Aspekt herausgestellt, der die Musikedition von der Edition literarischer Texte am stärksten unterscheidet. Anders als bei literarischen Werken liegt bei musikalischen Kompositionen das Ziel nicht in der Niederschrift eines (Noten-) Textes, also nicht in dem, was in einer Edition adäquat wiedergegeben werden kann, sondern in der klingenden Erscheinung. Der Notentext bzw. seine Edition vermittelt zwischen der Komposition und der Aufführung. Um ein musikalisches Ereignis, einen komponierten musikalischen Verlauf reproduzierbar zu machen, wurden Notierungsformen erfunden, über Jahrhunderte weiter entwickelt und dabei – an der jeweiligen Praxis orientiert – immer mehr präzisiert. Daraus entstanden äußerst komplexe Zeichensysteme, die es ermöglichten, nicht nur den musikalischen Satz (Diastematik, Rhythmus)

festzulegen, sondern auch die klanglichen und agogischen Bereiche in die musikalische Komposition einzubeziehen. Deren Fixierung gelang jedoch nur unvollständig, so daß für die Ausführung ein weiter Spielraum bleibt. Ihn zu füllen ist Aufgabe der Musiker, denen die Editoren die Vorgaben aufbereiten müssen.

Für den musikwissenschaftlichen Editor ist daher der (lesende) Wissenschaftler als Dialogpartner und als Benutzer der Edition nur einer von zwei Adressaten. Der andere ist der (spielende) Musiker. Er hat eigene Interessen und eigene nicht minder gewichtige Forderungen an eine historisch seriöse Ausgabe. Diese zweiseitige Ausrichtung der musikwissenschaftlichen Edition führt nicht selten zu Reibungen und zu Problemen der Vermittlung, die oft schwerer lösbar sind, als die der Erforschung des zu edierenden Textes. Dennoch ist die Verbindung der beiden Pole Wissenschaft und Praxis eine *Conditio* der Musikedition, denn sie hat ihre Entsprechung in der Sache selbst, in der Notenschrift. Verständnis und Sensibilität für die Eigenarten, die besonderen Aufgaben und die speziellen Regeln der Edition musikalischer Werke zu wecken, wollen diese Berichte versuchen.

Die beiden Tagungen fanden in den Räumen, mit der umfassenden Betreuung und der finanziellen Unterstützung des Staatlichen Instituts für Musikforschung statt. Dem Direktor des SIM, Herrn Dr. Thomas Ertelt, sei für die Einladung noch einmal herzlich gedankt. – Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat die zweite Veranstaltung als Rundgespräch gefördert. – Von einer Tagung zu einem Tagungsbericht ist es oft ein weiter Weg – so auch diesmal. Daß er schließlich zum Ziel führte, verdanke ich Herrn Professor Dr. Winfried Woesler, der spontan bereit war, den Bericht in die Beihefte zu editio aufzunehmen. – Durch eine großzügige Spende von Frau Else Klindtworth konnte die Einrichtung für den Druck finanziert werden. – Herr Jens Dufner, M. A., war die ‚rechte Hand‘, die das sorgfältige Druckbild, die teilweise sehr komplizierten Notenbeispiele (Schönberg!), die Grafiken, Tabellen und Stemmata und die zahlreichen Abbildungen herstellte, bei redaktionellen Vereinheitlichungen und beim Korrekturlesen hilfreich und obendrein auch noch sachkundig war. Ihnen allen sei – auch im Namen der Referenten und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute – gedankt.

Bonn, im Dezember 2001

Helga Lühning

Öffentliche Vorträge



*Christian Martin Schmidt*

## Zwischen Quellentreue und Werkrezeption

Oder: Dem Wandel des historischen Bewußtseins ist nicht zu entkommen

Überblickt man die musikwissenschaftliche Landschaft in Mitteleuropa und in den letzten Jahrzehnten, so ist unübersehbar, daß kaum ein Zweig unserer Disziplin inhaltlich wie organisatorisch, quantitativ wie qualitativ so in Blüte steht wie die editorische Tätigkeit, d. h. die wissenschaftlich-kritische Sichtung und Bewertung der Quellen zu einem musikalischen Produkt sowie die verantwortliche und zuverlässige Veröffentlichung. Das war nicht immer so und ist auch heute nicht in allen Ländern so, in denen Musikwissenschaft ernsthaft betrieben wird. In beiden Erstreckungen historischen Denkens, der zeitlichen wie der räumlichen, handelt es sich also bei dem besonders lebendigen Interesse an Editionen um eine spezifisch geschichtliche Erscheinung, die weder in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts vorhanden war, als in Mitteleuropa neue Gesamtausgaben – grob gesagt – lediglich aus Verlagsinteressen unternommen wurden, noch etwa gegenwärtig in den Vereinigten Staaten anzutreffen ist, wo man sich noch nicht einmal in der Lage sieht, eine angemessene Ives-Ausgabe ins Werk zu setzen. Hier und heute dagegen werden wir alle auf die eine oder andere Weise in den Sog dieses besonderen Interesses an Editionen hineingezogen, was allerdings nicht immer nur auf Zustimmung stößt. Ab und zu lassen sich, wenn auch verhalten, warnende Stimmen hören, die die Befürchtung äußern, mit der Konzentration auf editorische Probleme würde eine Hilfswissenschaft zum Zentrum unserer Disziplin erhoben, würde die Philologie als Surrogat für das eigentliche Ziel unserer Wissenschaft, die Erkenntnis der Werke, eingesetzt. Man kann solche Einwände gewiß nicht umstandslos vom Tisch wischen, sollte ihnen aber angesichts der jüngeren methodologischen Diskussion unter Editoren, die bei ihrer Tätigkeit im Schulterschuß mit der musikalischen Analyse gerade die Hermeneutik von Notation, Quellen und musikalischen Produkten ins Zentrum ihres Erkenntnisinteresses rücken, nicht allzu viel Gewicht beimessen. Selbst wenn man der Maxime: „Wer ein Kunstwerk erforschen will, ediere es zunächst!“, die Georg von Dadelsen bereits 1967 und zweifellos augenzwinkernd formuliert hat,<sup>1</sup> nicht Folge leisten will, so muß doch auf der potentiell substantiellen Rolle insistiert werden, die der philologischen Forschung für die Werkerkenntnis zuwachsen kann.

Dazu gleich ein Beispiel. Es ist – wie einige der folgenden – vielleicht trivial oder ‚rennt offene Türen ein‘, muß aber als unwiderleglicher Beweis dafür akzeptiert werden, daß philologische Feststellungen analytische Beobachtungen stützen und unterstreichen können und somit klar zur Werkerkenntnis beitragen. Daß Brahms' kompositorisches Interesse von allem Anfang an auf dichteste motivisch-thematische Vernetzung seiner

---

<sup>1</sup> Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben. Hrsg. von Georg von Dadelsen. Kassel 1967, S. 7.

Scherzo  
Allegro molto e con fuoco

*f e ben marcato*

Bsp. 1a: Brahms, Klaviersonate C-Dur op. 1, dritter Satz

181 *f*

187 *f*

197 *Poco Più lento.*  
*dim. murmurando pp rit. poco*

Scherzo d.c. sin' al Fine

Bsp. 1b: Brahms, op. 1, dritter Satz, Ende des Trios in der Fassung des Autographs

179

185

191

197

204

*dim. poco a poco*

*rit. e dim.*

**Presto**

*Da capo il Scherzo senza ripetizione sin' al Fine*

Bsp. 1c: Brahms, op. 1, dritter Satz, Ende des Trios in der endgültigen Fassung

Kompositionen gerichtet war, ist nach den analytischen Forschungsergebnissen der letzten Dekaden so selbstverständlich, daß man sich fast scheut, erneut daran zu erinnern. Doch ist in den Quellen der C-Dur-Klaviersonate op. 1 die schriftliche und autorisierte Beglaubigung jener Tendenz so unmißverständlich festgeschrieben, daß es vertretbar erscheint, nochmals darauf hinzuweisen.

Bereits im Autograph wird am Ende des Trios im dritten Satz Bezug auf den Anfang des Scherzos (Bsp. 1a) genommen, hier allerdings nur durch die zweimalige Erwähnung des viertönigen Kopfmotivs (in Bsp. 1b durch eckige Klammern markiert). Diese Ver-

netzung war Brahms aber offenkundig nicht stringent oder verbindlich genug, und er formulierte – wahrscheinlich in der heute unzugänglichen Stichvorlage – die Neufassung, wie sie uns im Erstdruck vorliegt (siehe Bsp. 1c); sie nimmt – und dies in analoger rhythmischer Beschleunigung im Verhältnis zum Kopfmotiv – auch die Figur aus Takt 3 des Scherzos vorweg und insistiert auf ihr auch dann noch, wenn das Kopfmotiv in diminuierendem Verklingen ausbleibt.

Doch zurück zur heutigen Situation musikalischen Edierens bzw. zu der Frage, welche historische Entwicklung zu ihr geführt hat. Ausgangspunkt war unverkennbar die Aufbruchs- und Wiederaufbaustimmung nach dem Zweiten Weltkrieg, welche die editorischen Interessen der deutschsprachigen Musikwissenschaft zu neuem Leben erweckte. Erlauben Sie mir dazu nochmals Georg von Dadelsen aus seinem Vorwort zur ersten Publikation der Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben von 1967 zu zitieren:

Die Zeit war für solche Unternehmungen günstig, und sie ist es noch. Entstanden die ersten Ausgaben nach 1945 noch unter dem nahen Eindruck der kriegerischen Zerstörungen – als eine vielleicht letzte Möglichkeit, die wertvollen Handschriften, die die Verwüstungen noch einmal überstanden hatten, zu publizieren und damit wenigstens ihren Inhalt über die Zeiten zu retten –, so überwog doch bald ein anderer Antrieb: Es hatte sich gezeigt, daß die erste, imponierende Auswertung der Quellen, welche die Musikhistoriker des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts vorgenommen hatten, notwendigerweise unvollkommen geblieben war. Wo man auch ansetzte, überall kam neues Quellenmaterial zum Vorschein oder das alte war neu zu bewerten.<sup>2</sup>

Daß die Situation für die Editionsunternehmen auch nach 1967 günstig blieb und ihre Lage selbst heute noch als eher positiv einzuschätzen ist (positiver jedenfalls als die der Universitäten), hatte zum einen den Grund, daß die öffentlichen Geldgeber, Bund und Länder, sowie weitere kulturtragende Institutionen wie die deutschen Akademien der Wissenschaften die musikalischen Gesamtausgaben als geeignetes Mittel für eine auch international wirksame Repräsentanz nationaler Kultur anerkannten und dementsprechend förderten. Zum anderen darf das eminente Engagement der Musikverlage nicht vergessen werden, die ihr legitimes kommerzielles Interesse mit der gewiß auch werbewirksamen Erfüllung der ethischen Verpflichtung zur Bewahrung musikalischer Qualitätsstandards verbanden und immer noch verbinden; genannt seien hier nur der Bärenreiter-Verlag in Kassel, der Henle-Verlag in München, der Schott-Verlag in Mainz und neuerdings auch wieder der Verlag Breitkopf & Härtel Wiesbaden / Leipzig. In diesen Verlagen erscheinen mit nur einer Ausnahme die insgesamt 15 musikwissenschaftlichen Editionen, deren Arbeit durch die Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, vertreten durch die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, koordiniert wird, und es lohnt sich wirklich, diese Unternehmen einmal in aller Öffentlichkeit aufzulisten:

J. S. Bach, Neue Ausgabe  
Brahms, Neue Ausgabe  
Gluck, Sämtliche Werke  
Händel, Hallische Ausgabe

Haydn, Werke  
Mendelssohn Bartholdy,  
Leipziger Ausgabe  
Mozart, Neue Ausgabe

<sup>2</sup> Ebenda.

Schönberg, Sämtliche Werke  
 Schubert, Neue Ausgabe  
 Schumann, Neue Ausgabe  
 Telemann, Auswahl Ausgabe  
 Wagner, Sämtliche Werke

Weber, Sämtliche Werke  
 Das Erbe deutscher Musik  
 Wissenschaftliche Edition des  
 deutschen Kirchenlieds

Und dabei fehlen in dieser Liste mehrere weitere langfristig angelegte, aber anderweitig finanzierte Editionsunternehmen, so etwa die neue Beethoven-Ausgabe, die Hindemith-, Berg- oder Eisler-Gesamtausgabe, die Busoni-Schriftenausgabe, die Richard-Wagner- oder Giacomo-Meyerbeer-Briefausgabe, die Briefausgabe der Wiener Schule und andere mehr.

Solche quantitativ beträchtliche und für Außenstehende wohl erstaunliche Präsenz von Editionsunternehmen innerhalb der deutschen Musikwissenschaft indes wäre kaum vorstellbar und der Gesellschaft gegenüber kaum zu rechtfertigen, stünden ihr nicht auch angemessene inhaltliche Leistungen gegenüber. Um es plakativ auszudrücken: Die Musikphilologie arbeitet innovativ, wissenschaftlich aktuell und kooperativ. Um mit letzterem, also der fruchtbaren Zusammenarbeit zu beginnen, so war es gewiß günstig, daß an der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz eine zentrale Anlaufstelle geschaffen wurde, in der organisatorisch wie inhaltlich verbindliche Maßstäbe gesetzt werden konnten; noch wichtiger für alle Beteiligten allerdings war der glückliche Umstand, daß diese Anlaufstelle zunächst durch Hanspeter Bennwitz und jetzt durch Gabriele Buschmeier personell aufs beste besetzt und damit jenen Richtlinien durch die Wirksamkeit individueller Kompetenz besonderes Gewicht verliehen wurde. Das zweite Standbein der übergreifenden Kooperation ist heute die Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, die zu einem allseits akzeptierten Forum des Austauschs von Erfahrungen und Informationen sowie der Methodendiskussion geworden ist. Dazu dienen eigens veranstaltete Symposien zu Spezialthemen ebenso wie das gegenwärtige Editorenseminar. Nicht nur innerhalb der eigenen Disziplin haben diese Initiativen Anerkennung gefunden; bei der Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition zum Beispiel, die 1998 in Den Haag abgehalten wurde, wurde von seiten des großen Schwesterfachs – hier und da mit Verblüffung, aber neidlos – zur Kenntnis genommen, daß auch in einem angeblich kleinen Fach ein methodologisches Niveau beträchtlicher und mindestens gleichwertiger Höhe entwickelt werden kann. Für Germanisten besonders interessant sind naturgemäß die Überlegungen, die in der Fachgruppe zur Edition von Musikerbriefen und -schriften angestellt wurden; dazu wurde eigens eine Arbeitsgruppe eingerichtet, die sich im letzten Jahr durch die Publikation von Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen<sup>3</sup> auch öffentlich zu Wort gemeldet hat. Die ernsthafte Einbeziehung der Schriften und Briefe als Quellen zum Werk ist eines der wesentlichen Elemente neuerer Musikphilologie. Es wird darauf zurückzukommen sein.

Als wissenschaftlich aktuell und innovativ erweist sich die moderne Edition aber namentlich durch zwei andere Aspekte: Durch die differenzierte Bewertung des Werkcharakters musikalischer Produkte einerseits und durch die Berücksichtigung aller verfügba-

<sup>3</sup> Richtlinien-Empfehlungen zur Edition von Musikerbriefen. Vorgelegt von B. R. Appel, W. Breig, G. Buschmeier, S. Henze-Döhring, J. Veit und R. Wehner. Mainz 1997.

rer Quellen als Bestandteile des Werkes: Der Titel dieses Editorenseminars „Quellentypen und ihre Bedeutung für die Edition“ zeigt dies in aller Deutlichkeit. Dies ist etwas näher auszuführen.

Die Anfänge einer bewußten oder wissenschaftlichen Edition im 19. Jahrhundert wurden ausgelöst durch das allgemein wachsende Interesse an älterer Musik und fanden in den unterschiedlich motivierten Renaissancen etwa der Musik von Palestrina oder Bach Stütze und Rechtfertigung. Nur auf Grundlage dieser breiten Akzeptanz im Musikleben ist das Entstehen der Denkmäler-Ausgaben und der Gesamtausgaben der großen Meister, deren Beginn man mit der seit 1851 erschienenen Alten Bach-Ausgabe ansetzen kann, zu verstehen. Mit dem musikalischen Denken der Zeit insgesamt war aber auch das der Editoren von einer ästhetischen Grundbedingung geprägt: der normativen – und damit unhistorischen – Gültigkeit der ja in der Tat überaus hochstehenden autonomen Tonkunst, der selbst ein noch so geschärftes Bewußtsein historischer Differenzen – und das ist weniger zu kritisieren, denn begreiflich zu machen – kaum etwas entgegensetzen konnte. Autonome Tonkunst realisiert sich in Werken emphatischen Charakters, also solchen, die als geschlossene, d. h. in sich stimmige geschaffen sind und deren Individualität als Kunstgebilde sich nur in der originalen Gestalt, in der einen authentischen Fassung realisiert. Von diesem Werkbegriff ging man bewußt oder unbewußt auch bei der älteren Musik aus, deren Herausgabe man bis weit ins 20. Jahrhundert als hauptsächliches Aufgabenfeld von Editionstechnik ansah. Man setzte auch bei ihr die Existenz einer authentischen Fassung voraus und übertrug ‚veraltete‘ Notationen (Mensural- und Modalnotation, Tabulaturen) in die moderne. Daß die theoretisch akzeptierte Maxime der Quellentreue hierbei mehr als nur tangiert wurde, schien im Blick auf die angestrebte Werkrezeption in Kauf genommen werden zu können.

Durch die kompositorische Entwicklung im 20. Jahrhundert dagegen ist die Idee des individuellen Kunstwerks zum Problem geworden; und man hat angesichts der Tatsache, daß zahlreiche Komponisten gänzlich andersartige und entgegengesetzte Musikkonzepte entwickelt haben, zu Recht vom Zerfall des Werkbegriffs gesprochen. Von entscheidender Bedeutung – auch für die Theorie der Editionstechnik – ist dabei die Einsicht, daß der Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts sich durch diese Entwicklung als historisch bedingt erwiesen hat: Er hat weder Ewigkeitsgeltung, noch ist er das Ziel der Musikgeschichte. Aus dieser Einsicht resultiert unmittelbar die Frage, wieweit sich jener Werkbegriff in die Vergangenheit erstreckt hat, und mit ihr stellt sich für die Editionstechnik das drängende Problem, wie Kompositionen früherer Jahrhunderte publiziert werden können, ohne daß der ihnen historisch eigene Charakter als Werk oder nicht verzerrt wird. Und selbst für das 19. Jahrhundert hat sich herausgestellt, daß die Relationen zu jenem Ideal mannigfach sind und angesichts der Vielfalt der einflußnehmenden Faktoren nicht auf einen einfachen Nenner gebracht werden können. Das zeigen bereits die Sichtung und Auswertung der Quellen, bei welchen vor allem die Verschiedenartigkeit hinsichtlich ihres Ranges und ihrer Funktion für das individuelle Werk oder die fortgeschriebene Werkkonzeption editorische Konsequenzen nach sich ziehen muß. Die Einschätzung der Bedeutung solcher Quellen ist wiederum von Komponist zu Komponist, von Gattung zu Gattung, ja zuweilen von Komposition zu Komposition eines Autors unterschiedlich vorzunehmen. Von den Editoren ist mithin ein Höchstmaß an Differenzierungsvermögen gefordert, also nichts anderes als das, was für die analytische Interpretation als selbstverständlich gilt,

denn jede Edition – und dies kann nicht nachdrücklich genug unterstrichen werden – ist immer auch Interpretation.

Ein radikales Umdenken hat sich daneben hinsichtlich der Einschätzung derjenigen Quellen vollzogen, die nicht als unmittelbare Dokumente des einen und einzigen definitiven Textes gelten können. In der älteren Editionstechnik wurden bei Kompositionen namentlich neuerer Zeit Quellen des Entstehungsprozesses, wie vor allem Skizzen, Fassungen, die als Dokumente der Unabgeschlossenheit der Werkkonzeption gelten können, und schließlich Sekundärversionen wie Klavierauszüge – selbst wenn sie vom Komponisten stammten und gedruckt vorlagen – aus den Überlegungen und der Praxis von Edition ausgeschieden. Maßgebend für die Editionstechnik war mithin – und das übereinstimmend mit den Maximen der Zeit – ein ästhetisches oder Kunstinteresse, das sich an den Normen der in jeder Hinsicht hochentwickelten Tonkunst orientierte, und weniger eine wissenschaftliche Haltung, die sich – soweit dies überhaupt möglich und erstrebenswert ist – interesselos ihrem Gegenstand widmet. Skizzen und Kompositionsentwürfe galten als Privatsache des Komponisten, als biographisches Detail, das wenig oder nichts mit dem Werk zu tun habe, und ihr methodologisch kaum je durchdachter Abdruck fand dementsprechend allenfalls Platz in biographisch gerichteten Publikationen. Unterschiedliche Fassungen einer Werkkonzeption wurden, ungeachtet ihrer potentiellen Eigenständigkeit (wie bei Schumanns 4. Symphonie, op. 120) oder aber auch Unfertigkeit (Mendelssohns *Italienische Symphonie*, op. 90), dem Ideal des einen, abgeschlossenen Originals angemessen – eine Haltung, die entweder zu ihrem Ausschluß von der Publikation (was Brahms bei der ersten Fassung von Schumanns op. 120 immerhin noch zu verhindern mußte) oder dazu führen konnte, daß eine nicht definitive und nicht autorisierte Fassung durch den Druck in den Rang der Authentizität erhoben wurde (was hinsichtlich von Mendelssohns op. 90 durch die von Julius Rietz verantwortete erste Werkausgabe geschah). Klavierauszüge galten ungeachtet ihrer eminenten Rolle für die Verbreitung der Werke im 19. Jahrhundert als ausschließlich pragmatische und folglich defiziente Bearbeitungen, so daß ihnen kein Platz in Werkausgaben – wie beispielsweise der ersten Brahms-Gesamtausgabe – eingeräumt wurde.

Demgegenüber ist die heutige Editionstechnik der Auffassung, daß alle Quellen ungeachtet ihrer Position im Entstehungsprozeß oder bei der Werkverbreitung zur Sache selbst gehören; der ästhetisch normativen Haltung älteren Edierens steht mithin die übergreifend historisierende Differenzierung gegenüber. Helga Lühning hat das im Programmheft zu unserer Veranstaltung auf den Punkt gebracht, indem sie konstatiert, „Ziel modernen Edierens sei es letztlich, das Werk in seiner Geschichte zu erfassen“.

★

Einige der genannten Aspekte möchte ich nun im zweiten – und vielleicht unterhaltsameren – Teil meines Vortrags anhand von konkreten Fällen erläutern:

- Der erste betrifft die Rolle, die Quellen des Entstehungsprozesses für die Edition haben können und rekurriert auf zwei Beispiele aus dem *Œuvre* Arnold Schönbergs.
- Im zweiten wird auf die Problematik normativen und in diesem Fall musiktheoretischen Denkens am Beispiel von Beethovens Diabelli-Variationen eingegangen.
- Das dritte Beispiel unterstreicht die Bedeutsamkeit von Fassungen, wofür das Streichsextett op. 18 von Brahms eintreten kann.

- Im vierten Beispiel schließlich soll an Mendelssohns Musik zum *Sommernachtstraum* gezeigt werden, welchen Quellenwert Briefe haben können.

Zum ersten Beispiel: Auch bei der Oper *Moses und Aron* hat Schönberg sein übliches Kompositionsverfahren angewendet, die – zuweilen äußerst umfangreiche – Skizzierung in einen tendenziell vollständigen Verlaufsentswurf münden zu lassen; die Teile dieser Erstniederschrift – wie er sie nannte – können allerdings ganz verstreut über die Skizzenblätter notiert sein. Ein Beispiel (2a) bietet die Erstniederschrift des irrtümlich mit „778“ nummerierten Taktes 779 aus dem I. Akt. Die Stimmen von Piccolo und erster Flöte, dann Solo-Geige und dann Celesta sind in drei Systemen notiert. Der Vergleich mit der Notation desselben Taktes aus dem Reinschrift-Particell (Bsp. 2b) zeigt, daß hier die Stimme der Solo-Geige ausgelassen ist. Ein wie immer gearteter Grund dafür, daß diese Auslassung inhaltlich bedingt und absichtlich geschehen ist, läßt sich selbst bei größtem Bemühen nicht finden, und auch die Tatsache, daß mit den Tönen der Geige drei Elemente der Zwölftonreihe fehlen, läßt auf ein Versehen beim Abschreiben schließen. Dagegen ist der Fehler – und dies ist das entscheidende philologische Argument – im Blick auf die Erfahrung beim Abschreiben leicht zu erklären: Mit der Celesta war Schönberg in der Erstniederschrift in der untersten Zeile angekommen, und als solche hat er denn auch das Celesta-System in der Reinschrift angesehen und darüber die Geigenstimme vergessen. Wem ist ein solcher Fehler noch nicht unterlaufen? Von dieser Annahme ist die Gesamtausgabe ausgegangen und hat die Solo-Geige gemäß der Erstniederschrift ergänzt (Bsp. 2c). Diese Entscheidung ist natürlich eine – aber wohl gut begründete – Interpretation und nicht von einem lückenlosen Beweis getragen. Viel wichtiger in diesem Zusammenhang aber ist, daß diese Entscheidung wesentlich von einer philologischen Beobachtung motiviert und nicht im Blick auf die strukturelle ‚Richtigkeit‘, auf die Vervollständigung der Zwölftonreihe erfolgt ist. Gäbe es keine Quelle für die Geigenstimme, gäbe es keine Skizze oder Erstniederschrift, in der sie notiert wäre, so gäbe es auch keinen Anlaß, der abstrakten Kompositionsmethode zu ihrem bei Schönberg durchaus zweifelhaften Recht zu verhelfen – ganz abgesehen davon, daß man dann Instrumentation, Lage, Rhythmik etc. der drei Elemente a – c – g erfinden müßte.

Ins Blickfeld tritt hier die Relation zwischen Edition und Analyse, und dies namentlich in der Zwölftonmusik. Doch wie die Edition der Analyse nur die Grundlagen ihrer Arbeit zur Verfügung stellen kann, so kann die Analyse der Edition nur Fingerzeige für potentielle Fehler der Überlieferung bieten. Dafür ein nur kurzes Beispiel wiederum aus Schönbergs *Œuvre*, das auch nochmals auf die Rolle der heute ernstgenommenen Skizzen verweisen soll. In den – übrigens tonalen – Variationen über ein Rezitativ für Orgel, op. 40, aus dem Jahre 1941 zeigt die Analyse, daß in der VIII. Variation eine Tonhöhenabweichung von dem Modell des Themas vorliegt. Die Variation besteht aus einem überaus komplizierten Geflecht von Grundgestalt und zwei Umkehrungen des Themas, und bei der um eine Oberquint transponierten Umkehrung lautet der 21. Ton g<sup>♯</sup> statt ges<sup>♯</sup>. Das gilt gleichermaßen für eine Skizze, in der die Umkehrung für sich notiert ist, nicht aber für eine weitere, in der die Abweichung g<sup>♯</sup> sogar wieder zu ges<sup>♯</sup> korrigiert ist.<sup>4</sup> Und dennoch kehrt die Reinschrift (Takt 106, 8. Achtel) zu g<sup>♯</sup> zurück, eine Entschei-

<sup>4</sup> Vgl. dazu die Skizzen S89 bzw. S90 in: Arnold Schönberg. Sämtliche Werke. Reihe B. Band 5. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Mainz 1973, S. 40.

Handwritten musical score for the first part of the manuscript. It features several staves with dense notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is somewhat messy and includes some scribbles and corrections. There are some handwritten annotations in German, such as "P", "f", and "p".

a: Erstniederschrift

Handwritten musical score for the second part of the manuscript. It features several staves with dense notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is somewhat messy and includes some scribbles and corrections. There are some handwritten annotations in German, such as "poco", "ARON", and "ist nicht dem zu pfeifigen Aufschwimmen; hier! hier!".

b: Reinschriftparticell

Printed musical score for the complete edition. It features several staves with dense notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is clean and professional. There are some printed annotations in German, such as "rit.", "a tempo", and "den Fron-derus auf-zu-he-her!".

c: Partitur der Gesamtausgabe

derung des Komponisten, die – wie die Skizzen belegen – offenkundig in klarem Bewußtsein getroffen wurde und gegen die keine analytische Einsicht etwas ausrichten kann. Die Gesamtausgabe bietet dementsprechend die analytisch falsche, philologisch aber richtige Note g.

Die grundsätzliche Problematik, an den überlieferten Text einer Komposition die Regeln allgemeiner Kompositionsprinzipien heranzutragen – sei es das ‚Zwölftongesetz‘, sei es die traditionell verbürgten Regeln des Tonsatzes oder der Harmonielehre –, veranschaulicht das folgende Beispiel: die berühmten Takte 21 bis 24 aus der XV. Variation von Beethovens *Diabelli-Variationen* op. 120. In der Tat zeigt der Tonsatz in der Form, wie er seit dem von Beethoven sorgfältig überwachten Originaldruck bis Anfang der 1960er Jahre von sämtlichen Ausgaben geboten wird, mehr als nur einige Merkwürdigkeiten (Bsp. 3a); hingewiesen sei hier exemplarisch nur auf die in der Tat falsch gesetzte Quartsextakkorde auf dem Schwerpunkt von Takt 21 und 23. Erst in dem von Siegfried Kross verantworteten Text der neuen Beethoven-Ausgabe von 1961 bzw. in der parallel erscheinenden Henle-Ausgabe (Bsp. 3b) wurde auf diese Merkwürdigkeiten durch die Einfügung des Schlüsselwechsels im unteren System reagiert: Violinschlüssel vor Takt 21 und Baßschlüssel vor dem vierten Achtel von Takt 24; dabei ist allerdings zu bemerken, daß die Bedenklichkeit der Stelle dadurch allenfalls gemildert, aber nicht beseitigt ist. An diesen Eingriff hat sich in der Zeitschrift *Die Musikforschung* eine heftige Kontroverse zwischen dem Herausgeber und dem Beethoven-Forscher Alan Tyson angeschlossen, an deren Beginn Kross seine textkritischen Erwägungen im Vorgriff auf den Kritischen Bericht der Gesamtausgabe (der bis heute nicht erschienen ist) ausführlich dargelegt hat.<sup>5</sup> Mir geht es jetzt nicht darum, ob seine Argumentation richtig oder falsch ist, sondern um die Frage, welche Motive ihn – ausgesprochen oder unausgesprochen – zu seiner Entscheidung geführt haben. Ausgangspunkt ist gewiß die Feststellung der satztechnischen Bedenklichkeit, die dann auch die Interpretation der ebenfalls konsultierten Skizzen geprägt hat, in denen die betreffende Stelle ohne eigens gesetzte Schlüssel notiert ist. Anders formuliert: Wären die Takte satztechnisch in Ordnung, so wäre niemand auf den Gedanken gekommen, die betreffende Stimme in der Skizze anders als im Baßschlüssel zu lesen. Unterstützung fand Kross allerdings in dem Faktum, daß jener Schlüsselwechsel in der Vergangenheit bereits mehrfach erwogen wurde, namentlich von Johannes Brahms, der für Kross als Brahms-Experten gewiß ein besonders wichtiger Gewährsmann ist. Dieser hat in seinem Handexemplar den Violinschlüssel ergänzt, dessen Wiederholung am Rand aber mit einem Fragezeichen versehen; unschlüssig war er sich aber vor allem hinsichtlich der Rückkehr in den Baßschlüssel, für die er – wie seine Eintragungen zeigen – sowohl das dritte als auch das vierte Achtel des Taktes 24 in Betracht zog.

Brahms dachte ästhetisch wie satztechnisch normativ und wäre wohl niemals auf den Gedanken gekommen, daß Beethoven – selbst in seinem Spätwerk – absichtlich Fehler in seine Kompositionen eingebaut hätte. Diese Möglichkeit besteht aber sehr wohl: Die *Diabelli-Variationen* nämlich verhandeln ein Thema, über das sich Beethoven durchaus mokant geäußert hat, und die neueren analytischen Interpretationen des Werkes gehen davon aus, daß er sich von der Vorlage „mit dem Schusterfleck“ in mehreren Variationen

<sup>5</sup> Siegfried Kross: Eine problematische Stelle in Beethovens *Diabelli-Variationen*. In: *Die Musikforschung* 16, 1963, S. 267–270.

Var. XV  
Presto scherzando

Bsp. 3a: Beethoven, *Diabelli-Variationen* op. 120

Bsp. 3b: ‚Fassung Kross‘

ganz bewußt durch Satire und Ironie abgesetzt hat. Dazu passen die Merkwürdigkeiten jener vier Takte aufs beste. Das mag verdeutlichen, daß die Editionstechnik zu größter Vorsicht aufgerufen ist, wenn es darum geht, einen philologisch eindeutigen Text im Sinne allgemeiner Prinzipien, eines jeweils bestehenden Komponistenbildes oder der aktuellen Interpretation eines Werkes zu korrigieren. Quellentreue ist hier allemal der beste Weg, um die potentielle Vielfalt der Werkrezeption offen zu halten.

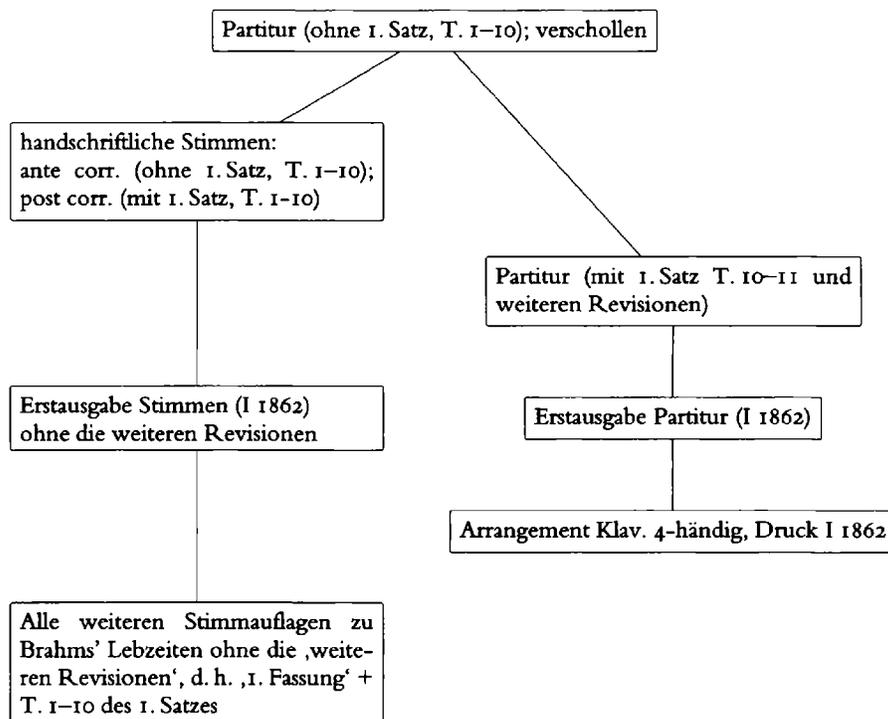
★

Der dritte Aspekt meiner Erläuterungen bezieht sich auf die editorische Wiedergabe von Fassungen. Ihre ernsthafte Berücksichtigung und gegebenenfalls ihr Abdruck stellt quantitativ gewiß die größte Erweiterung der neuen gegenüber den alten Gesamtausgaben dar. Dies gilt namentlich für die vom Komponisten selbst verfaßten Klavierauszüge oder besser die Arrangements für Klavier meist zu vier Händen. Rechnung getragen wird da-

mit zum einen der Tatsache, daß den Klavierarrangements für die Verbreitung und Rezeption der Kompositionen im 19. Jahrhundert ein eminent großes Gewicht zukommt; man kann wohl davon ausgehen, daß die Kammer- und Orchestermusik im letzten, klavierspielenden Jahrhundert weit häufiger in jenen Arrangements am häuslichen Herd erklang, als sie in der Originalgestalt im Konzertsaal aufgeführt wurde. Und die Komponisten kamen dieser Rezeptionsform häufig gern entgegen, indem sie von den geeigneten Kompositionen Arrangements anfertigten oder anfertigen ließen, die dann auch gedruckt wurden, was nun wieder den Interessen der Verlage entgegenkam. Dafür gibt wiederum Brahms schon quantitativ ein besonders eindrucksvolles Beispiel. Er hat solche Arrangements von allen Symphonien, den Serenaden für Orchester, den Ouvertüren und den Klavierkonzerten ausgearbeitet, aber auch von der gesamten Kammermusik ohne Klavier (mit Ausnahme des Klarinettenquintetts op. 115) sowie von der mit Klavier von der Quartettbesetzung aufwärts (hier bildet das Klavierquartett op. 60 die Ausnahme). Bei Brahms also wäre neben der erwähnten Bedeutung für die Rezeption die Aufnahme der Klavierarrangements in eine Gesamtausgabe schon durch ihr quantitatives Gewicht im Gesamtschaffen zu rechtfertigen, das ohne ihre Berücksichtigung nicht vollständig überblickt werden kann. Hinzu aber kommt noch etwas anderes: die eminente Qualität, die die Brahms'schen Arrangements als eigenständige Kompositionen für Klavier auszeichnet. Ein Vergleich der Originalfassung und der Arrangements bei den Streichsextetten op. 18 und op. 36 zum Beispiel zeigt, wie weitgehend die Bemühung war, die Komposition dem neuen klanglichen Medium anzupassen: Adaption der Figuration, Lagenversetzung, dynamische und artikulatorische Neuverteilung und Ausbalancierung usw.; im Finale von op. 36 ist Brahms sogar so weit gegangen, einen Takt in den musikalischen Diskurs einzufügen. In seinen Arrangements zeigt sich Brahms mithin als Klavierkomponist des gleichen Niveaus wie in seinen Originalkompositionen für dieses Instruments, und ich bin sicher, daß die musikalische Praxis sie mit Begierde aufgreifen wird, wenn sie denn in der Gesamtausgabe veröffentlicht sein werden.

Daß ich mich hier speziell auf die Streichsextette beziehe, hat allerdings noch einen anderen Grund: Die Quellen des ersten, op. 18, bieten nämlich eine Fassungsdivergenz, mit der man gemeinhin und zumal bei Kammermusik nicht rechnet und die bei einem so gründlich arbeitenden Komponisten wie Brahms überraschend ist (Stemma).

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Wiederholung des zehntaktigen Hauptthemas am Anfang des ersten Satzes im B-Dur-Sextett. Ursprünglich nämlich begann, wie bereits der Brahms-Biograph Max Kalbeck berichtete, der Satz erst mit Takt 11, und die Doppelung des Themas wurde auf Anregung von Joseph Joachim erst später ausgeführt. Diese Erweiterung des Anfangs hat sich auch in den Quellen niedergeschlagen (siehe oben), nämlich in den handschriftlichen Stimmen, die heute im Brahms-Institut in Lübeck aufbewahrt werden: Die Notation der Takte 1–10 mit dem entsprechenden Anschluß sind Ergebnis einer späteren Korrektur – alle Stimmen begannen ursprünglich mit Takt 11. Die uns heute vorliegende Partitur von Brahms' Hand dagegen weist am Anfang keinerlei Korrekturen auf und ist – jedenfalls bis zur dritten Seite – in einem Zuge niedergeschrieben. Es muß also wenigstens in Teilen eine frühere Partitur gegeben haben, in der die ersten zehn Takte fehlten und von der die handschriftlichen Stimmen abgeschrieben wurden, d. h. die Partitur, die auch Joachim vorgelegen hat. Diese Vermutung wird dadurch unterstützt, daß zwischen den handschriftlichen Stimmen und der Partitur auch



Stemma: Brahms, Streichsextett op. 18

im weiteren Verlauf durchaus einschneidende Differenzen vorliegen: Stimmentausch, Unterschiede der Figuration usw.; die Partitur stellt mithin ein späteres Stadium der Ausarbeitung dar, dessen Lesarten aber nicht oder nicht alle in die handschriftlichen Stimmen übertragen wurden. Bis hierher ist dies alles ein ganz gewöhnlicher Quellenbefund, der keinerlei Überraschungen bietet. Danach allerdings verzweigt sich die Überlieferung in zwei Stränge bzw. zwei Fassungen, die zu Brahms' Lebzeiten nie koordiniert wurden: Der Originaldruck der Stimmen und alle späteren Stimmausgaben beruhen auf den – sieht man vom Anfang ab – unkorrigierten handschriftlichen Stimmen als Stichvorlage, die Partituren dagegen bieten die überarbeitete Version. Das bedeutet aber nichts anderes, als daß Brahms sein erstes Streichsextett bei Aufführungen immer nur in der ersten Fassung gehört hätte oder hat (ohne es zu merken), und inwieweit uns heute die definitive Fassung schon zu Ohren gekommen ist, bleibt zu überprüfen.

Das letzte Beispiel, das zur *Sommernachtstraum*-Musik von Felix Mendelssohn Bartholdy, ist so facettenreich, daß ich nur auf die wichtigsten Aspekte eingehen kann. Es handelt sich um zwei bis vor kurzem unveröffentlichte Briefe, die Mendelssohn im Dezember 1843 an seinen Kopisten Weisenborn, Fagottist am Leipziger Stadt-Orchester, wegen der Anfertigung von Kopien der Partitur schrieb. Diese Briefe werden ein überaus lohnender Gegenstand für die Kommentierung in einer Briefausgabe sein. Sie sind aber gleichzeitig auch autorisierte Quellen für die Edition des Notentextes selbst, d. h. sie vertreten mehrere Quellentypen. Der erste Brief vom 2. Dezember beginnt wie ein normaler Geschäftsbrief:

Beifolgend das Manuscript meiner Sommernachtstraumsmusik, das ich Sie nun schleunigst abzuschreiben bitte. Aber nehmen Sie mir das Manuscr. recht in Acht, damit ich es unverändert

wieder bekomme. Geben Sie es auch durchaus nicht aus Händen. Lassen Sie sich von Schwarz seine Abschrift zeigen und lassen Sie sich von ihm erklären wie ich die Melodramatischen Stellen geschrieben haben will; so schreiben Sie sie auch, ud. bitten Sie zu dem Ende Hrn. C. M. David Ihnen seinen Band des Tieckschen Shakspeare [sic!] worin der Sommernachtstraum steht zu leihen, damit Sie daraus die Dialogsworte (die in meinem M.S. theils undeutlich theils ausgelassen sind) eben so hinein schreiben können, wie das Schwarz aus meinem Exemplar gethan hat. Ich verlasse mich darauf, daß Sie das pünctlich befolgen, sonst wäre es möglich, daß ich die ganze Abschrift gar nicht brauchen könnte. Und schicken Sie mir M.S. ud. Abschrift baldmöglichst wieder.<sup>6</sup>

Wichtig über den Verweis auf eine vorangehende und offenkundig hinsichtlich der Notation der „Melodramatischen Stellen“ mustergültige Abschrift von Schwarz hinaus ist hier die Beglaubigung der Textvorlage, die in allen anderen Quellen fehlt: der Tiecksche Shakespeare, womit – was allerdings ohnehin klar war – die Übersetzung von August Wilhelm von Schlegel gemeint ist. Wichtiger noch freilich ist, daß diese Textvorlage hier zur verbindlichen Quelle für den Bereich der Dialogworte erklärt wird. Dies wird zu differenzieren sein, und zwar nicht nur, weil die Zuverlässigkeit der entsprechenden Notate in seinem Autograph von Mendelssohn dann doch zu kritisch beurteilt wird.

Der zweite Brief vom 28. Dezember behält in seinem Anfangsteil den Status der Geschäftspost bei, deutet aber in diesem Rahmen – wie auch andere Quellen bestätigen – den eminenten Erfolg an, den die Komposition so kurz nach ihrer Uraufführung am 14. Oktober 1843 hatte.

Inliegend der Betrag Ihrer Rechnung, den Sie sich bei Hrn. Frege & Co. auszahlen lassen wollen. Außer den beiden jetzt schon bestellten Copien des Sommernachtstraumes brauche ich aber baldmöglichst eine 3te, da ich aber dann auch noch mehrere brauchen werde, und die jetzigen 3 gern bald hätte, so wäre es vielleicht gut, wenn Sie mein Manuscript noch dort behielten, und nach Ihrer 2ten Copie von einem andren Schreiber (der aber sehr correct schreiben müßte) eine Abschrift machen liessen, während Sie selbst das Manuscript wieder abschrieben, so daß ich die 3 Copien gleich zeitig erhalte. Lassen Sie mich durch ein Paar Zeilen wissen, wie Sie das zu machen denken, und zu wann ich auf die Copieen rechnen kann.

Ich war sehr zufrieden mit der Abschrift die Sie mir geschickt haben, denn Correctheit ist dabei die Hauptsache, ud. ich bitte Sie bei allen folgenden Abschriften darauf ganz vorzüglich zu sehen, weil ich sie nicht alle genau durchsehen kann ud. doch gewiß sein muß, daß in Noten, Zeichen, Tempo's ud. dgl. kein Fehler vorkommt.

Dann aber wechselt der Quellentyp: Der Brief wird zu einer Fehlerliste, die sich mehrheitlich auf das Partitur-Autograph bezieht und für die wir – wiederum mehrheitlich – keine anderen autographen Zeugnisse haben. Auf jeden Fall sind alle Anweisungen des Komponisten in dem erst 1848 erschienenen Erstdruck der Partitur getreulich befolgt. Ich zitiere diesen zweiten Teil des Briefes zunächst vollständig, um dann drei Einzelpunkte näher zu erläutern.

Einiges habe ich bei Durchsicht dieser Copie noch bemerkt, was in meinem Original wohl fehlerhaft oder vergessen sein muß. Sein Sie so gefällig, das im Original mit Bleistift anzugeben, ud. in allen folgenden Copien zu verbessern.

<sup>6</sup> Siehe den Abdruck dieser und der folgenden Briefstellen in: Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy. Serie V. Bd. 8. Hrsg. von Christian Martin Schmidt. Wiesbaden / Leipzig 2000, S. 15f.

In no. 2 im Elfen-Marsch e moll 2/4 muß der letzte Theil nicht wiederholt werden, so daß das letzte :|| Zeichen ganz wegfällt. Er behält also 2 wiederholte Theile, und die 3te Reprise wird ausgestrichen.

In dem Entr'act aus a moll 6/8 Allo Agitato muß über den ersten Tacten die folgende Bemerkung stehen: „Hermia sucht den Lysander überall, und verliert sich endlich im Walde.“

In dem Hochzeitsmarsch ist auch ein Fehler. Wenn nämlich die beiden Theile aus g dur vorüber sind, und das Thema, 8 Tact[e] lang wiedergekommen ist, wird es zum ersten Male piano[.] an dieser Stelle war das Wiederholungszeichen in Ihrer Abschrift falsch angegeben; es muß nämlich so stehen: [folgt Notenbeispiel der Stimme der I. Violine Takt 52–67]

Ferner sehe ich zu meinem Entsetzen, daß ich vergessen habe die Becken in meiner Partitur zum Hochzeitsmarsch dazuzuschreiben. Inliegend ist die Stimme davon. In mein Manuscript will ich sie selbst später eintragen, aber vergessen Sie nicht, sie in die Abschriften hinein zu schreiben und Nota bene Sorgen Sie dafür, daß bei der Aufführung, die ja wohl in diesen Tagen in Leipzig Statt finden soll, die Becken zum Hochzeitsmarsch recht tüchtig geschlagen werden. Geben Sie dem Hrn. Musikdirector Bach die inliegende Stimme ud. bitten Sie ihn in meinem Namen darum.

Die erste für uns besonders interessante Anweisung betrifft den Wegfall der Wiederholung der Takte 17–32 im Elfenmarsch der Nr. 2, den Mendelssohn im übrigen in seinem Autograph nicht vermerkt hat. Sie setzt die sukzessive Kürzung des Stückes durch die Streichung von Wiederholungen fort, die bereits im Autograph zu beobachten ist. Ursprünglich sollten Takt 1–8, 9–16 sowie 17–32 wiederholt werden, und auch nach Takt 32 war eine Wiederholung vorgesehen, die aber bereits beim anfänglichen Doppeltaktstrich durch Streichung der Doppelpunkte zurückgenommen wurde; ein Pendant dazu im folgenden Verlauf fehlt ohnehin.

Aufschlußreich ist aber auch die Anweisung zu Nr. 5. Eingefügt werden soll die Regieanweisung: „Hermia sucht (den) Lysander überall und verliert sich endlich im Walde.“, die sich wiederum nicht im Autograph, wohl aber im Erstdruck findet (und zwar hier ohne „den“). Sie wirft in mehrerer Hinsicht Probleme auf. Zum einen tangiert sie – wie auch mehrere andere Einfügungen Mendelssohns – die oben angesprochene Verbindlichkeit des Schlegelschen Textes, die keine auch nur analoge Anweisung bietet. Und zum anderen steht sie quer zu der übergeordneten Placierung des Stückes „Nach dem Schlusse des zweiten Actes“; der Vorhang dürfte aber wohl erst dann fallen, wenn sich Hermia im Walde verloren hat.

Von der Quellensuche her ist Mendelssohns Bemerkung zur fehlenden Stimme der Becken im Hochzeitsmarsch von besonderem Belang, denn sie ist der einzige Beleg für die Existenz einer – natürlich heute verlorenen – autographen Beckenstimme, die für die Leipziger Aufführung angefertigt wurde. In diesem Fall hat Mendelssohn auch seine Zusage eingelöst, die Korrektur in der autographen Partitur nachzutragen. Wie wichtig ihm der Einsatz der Becken war, zeigt schließlich auch das Postskript jenes Briefes vom 28. Dezember:

Sollten die Proben schon vorüber sein, so bitten Sie den Hn. Md. Bach die Stimme der Becken mit der Partitur sorgfältig vergleichen zu lassen, damit kein Irrthum möglich ist. Jedesmal auf dem Thema sollen die Becken losschlagen.



Peter Gülke

## Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis

### Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten

Soll am Beginn von Mozarts *Don Giovanni*-Ouvertüre das d der Fagotte, Bratschen, Celli und Bässe im zweiten Takt und das cis im vierten als halbe Note ausgehalten oder den Vierteln der übrigen Stimmen angeglichen werden? Da man sich schwerlich auf die billige Erklärung zurückziehen kann, Mozart sei unachtsam gewesen, war die Frage wohl geeignet, Glaubenskriege zu entfesseln. Deren Fronten verlaufen aber nicht – oder nicht mehr – zwischen pedantisch auf den Buchstaben des Gesetzes pochenden Editoren und Freiheit reklamierenden Musikern. Wissenschaftliche Editionsarbeit und musikalische Praxis stehen in einem freundlicheren, kommunikativeren Verhältnis zueinander, als die herkömmliche Unterscheidung wissenschaftlicher und praktischer Ausgaben zuzulassen scheint. Weil wir genauer wissen, wo sich Zuständigkeiten überkreuzen, hat die simple Unterscheidung von Textstand und der Art und Weise, wie dieser zu lesen und umzusetzen sei, weitgehend ausgedient. Das bringt für das musikalische Verständnis vielerlei Gewinn und für die Beteiligten neue Anforderungen mit sich; der Musizierende kann sich nicht mehr geradlinig auf das verlassen, was geschrieben steht, der Herausgeber muß hinsichtlich der implizierten Spielräume Hilfestellung geben und damit auf den Eindruck eines eindeutigen, weiteren Zweifeln enthobenen Resultates verzichten.

Solange dieses als einzige Maßgabe gilt, macht es für den Benutzer den Nachvollzug über verschiedene Quellen, Lesarten etc. nahezu überflüssig, dem Postulat der Nachprüfbarkeit kann in den Bleiwüsten der oft schwer erreichbaren Revisionsberichte Genüge getan werden, eine Pflichtübung, welche den Wissensvorsprung des Editors in Bezug auf die Quellen eher versteckt als durchschaubar macht – für wen schon? Praktiker stehen gemeinhin nicht in dem Ruf, sich für philologische Kleinkrämerei zu interessieren. Ohne die aber geht es nicht. Gäbe es z. B. Skizzen zum *Giovanni*-Beginn und würden wir gar ihren Aussagewert durch die neue Ausgabe nicht für abgegolten halten, wüßten wir über Mozarts Absichten in Bezug auf den zweiten und vierten Takt möglicherweise mehr. Ohne diese bleibt nur ein offener Disput, dessen Eckpunkte einerseits die vielleicht auf eine ungeschriebene Regel (s. u.) stützbar behauptung darstellt, er habe eine gleichzeitige Beendigung des Akkordes gewollt, und die andere, er hätte, wenn er gewollt hätte, es leicht genau so notieren können.

Wenige Takte weiter in der Ouvertüre werden wir abermals im Stich gelassen. Wo das Gegeneinander gleichmäßiger Viertel in den tieferen Streichern und der Synkopierungen der ersten Violinen beginnt (Takte 12ff.), setzt Mozart die Bindung für Bratschen, Celli und Bässe aufaktig an und zieht sie über mehr als drei Takte, innerhalb derer er selbstverständlich einen Bogenwechsel voraussetzt. Wo soll gewechselt werden? Die durch viele Orchestermaterialie belegte Gewohnheit, dies am Taktbeginn zu tun, hätte wohl Anlaß sein können, den dem ersten Ansatz entsprechenden, musikalisch plausibleren Wechsel

jeweils auf dem vierten Viertel ausdrücklich anzuzeigen; Mozart hat es nicht getan; er mag die Sachlage für so eindeutig gehalten haben, daß ihm im Vertrauen auf mitdenkende Musiker die pauschalierende Anweisung gebundenen Spiels ausreichte.

The image shows two systems of musical notation for the introduction of Mozart's Linzer Sinfonie. The first system, starting at measure 11, features four staves: Violins I, Violins II, Violas, and Basses. The Basses part is marked 'Tutti Bassi'. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics, with 'cresc.' markings appearing in measures 14 and 15. The second system, starting at measure 16, continues the four staves with dynamic markings such as 'p fp', 'fp', 'fp fp fp', and 'f'.

Bsp. 1: Mozart: *Linzer Sinfonie*, Introduction

Viel weniger verfährt die Vermutung der pauschalen Anweisung, wenn Mozart in der Introduction zur Linzer Sinfonie das Achtelmotiv bei seinem ersten Eintritt in den Bläsern (Takte 8–10) ‚richtig‘ artikuliert – schon, weil es hier nicht vom selben Instrument sequenzierend wiederholt wird; wenn dies ab Takt 11 in den Streichern geschieht, setzt Mozart den Bogen im jeweils zweiten (= 12. bzw. 14. Takt) auf der Eins an (Bsp. 1).<sup>1</sup> Daß er dennoch keine den Bläsern widersprechende Bindung erwartet, mag man nicht zuletzt aus dem Einsatz jeweils auf dem zweiten Achtel sowie aus den *sforzati* (Takte 16–18) herauslesen. Bleibt die Frage, ob der Herausgeber in einem solchen Fall kommentarlos eine, wie immer durch die Quellen abgesicherte, Version präsentieren sollte, welche so, wie sie gedruckt steht, nicht gespielt werden darf. Vielleicht auch sollte er dem Musiker beistehen u. a. in Bezug auf die riskante Vermutung, die strukturelle Logik sei so klar, daß Mozart ihre Verdeutlichung mithilfe von Bogenwechseln überflüssig erschienen sei, der-

<sup>1</sup> Der Notentext der Beispiele ist wiedergegeben nach: Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV: Orchesterwerke. Bd. 11/8 und 11/9. Hrsg. von Fr. Schnapp und L. Somfai bzw. von H. C. R. Landon. Kassel etc. 1971 bzw. 1957.

zufolge wir andererseits Gefahr liefen, Über-Eindeutigkeiten zu präsentieren – im vorliegenden Fall z. B., wenn wir im vorletzten Takt der Introduction, abweichend von den in Celli / Bässen durchgezogenen und vom Herausgeber durch Strichelung auch für die übrigen Streicher vorgeschlagenen Bindungen, jedes der drei *sforzati* durch Strichwechsel markierten. Das hieße, möglicherweise rechthaberisch, Mozart gegen Mozart in Schutz zu nehmen – wie beispielsweise auch in den Takten 63–65 etc. des *Andante* der *Linzer Sinfonie* (Bsp. 2). Daß er in überlangen Bindungen wie am Beginn der Es-Dur-Sinfonie KV 543 (Takte 7/8) oder in den Takten 9–11 des *Andante* der g-Moll-Sinfonie KV 550 die Entscheidung den Musizierenden anheimgibt, ist klar. Unklar ist hingegen, wie man die Reichweite des Ermessensspielraums definieren könnte; die verallgemeinernde Auskunft, dies bestimme jeweils neu der Einzelfall, erscheint nur gerechtfertigt, wenn alle Anhaltspunkte – Parallelstellen, Differenzen der Quellen etc. – aufgearbeitet und in die Entscheidung einbezogen sind.

Bsp. 2: *Linzer Sinfonie*, 2. Satz

Nicht selten greift die offenkundig den Musizierenden überlassene Regulierung tiefer ein als Veränderungen, hinter denen man spezielle Absichten des Komponisten vermuten kann. Im *Andante*-Thema der Es-Dur-Sinfonie KV 543 (Bsp. 3) trennt Mozart die Endnoten der ersten Wendung (Takt 2 und 6) vom Vorangehenden, nicht jedoch anschließend, wenn – im B-Teil – die Wendung ‚durchgeführt‘ wird (Takte 9/10, 11/12, 13/14). Beim Wiedereintritt des A-Teils kehrt er zur abgesetzten Form zurück (Takt 20/21), bindet jedoch von 24. zum 25. Takt im Gegensatz zu Takt 5/6 über, was sich wohl mit der Moll-Trübung in Zusammenhang sehen läßt im Sinne einer Betonung des Nichtidentischen in der identisch bleibenden Wendung. Wenn das Thema wieder eintritt (Takt 68), hat es die Überbindung ‚gelernt‘; nicht nur ist nun stets die Schlußnote der zweitaktigen Anfangswendung an den ersten Takt angebunden (Takte 68/69, 72/73, 87/88, 91/92), auch der getrepte Aufgang, anfangs (Takte 6/7, 25/26) nur zwei Töne bindend, befindet sich nun, wie zuvor nur im B-Teil (Takte 10, 12, 14), unter einem großen Bogen (Takte 69/70). Von einem ‚Lernprozeß‘ darf man auch sprechen, weil die Passage in den Takten 39ff. die größere Bindung des B-Teils, an den sie direkt anschließt, ihrerseits wiederholt hatte, am Ende gar *forte*. Das liegt insgesamt unterhalb jener Grenze, oberhalb derer man bei Veränderungen den Komponisten gern hinter sich wüßte, und weit unter-

Bsp. 3: KV 543, Andante

halb dessen, was Interpreten sich leisten, welche allzu skrupulöse Bedenken im Hinblick auf die Intentionen des Autors für unangebracht halten – und übrigens auch dessen, was die Texte im Zuge der Wandlungen des Musizierens, etwa der Kantabilisierung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, erlebten. Von einem Zeitalter, da Stilbewußtsein keine oder kaum eine Rolle spielte, kann man eine die philologische Pedanterie in unserem Verständnis bedienende Abgrenzung der Zuständigkeit nicht erwarten, weil man nahezu in ein und demselben Stil – historisch gesehen – komponierte und musizierte, mithin wenig Anlaß gegeben war, immerfort nach Erlaubtem und Nichterlaubtem zu fragen. Haydn, Mozart und Beethoven z. B. haben Orchester von sehr unterschiedlicher Größe akzeptiert, nahmen also Schwankungsbreiten in Kauf, welche die hier diskutierten deutlich übertrafen und also unseren Versuch, sie weiter zu verengen, als Pingeligkeit am falschen Ort zu desavouieren scheinen.

Wenn nur die Kontexte sich nicht so grundlegend gewandelt, wenn das Polster verlorengangener Selbstverständlichkeiten nicht so dünn geworden wäre, worin Werke und Aufführungen seinerzeit gebettet waren und Fehlleistungen leicht aufgefangen und korrigiert werden konnten! Ein überbesetztes Orchester anno 1778 in Paris oder in Haydns Londoner Konzerten konnte im Hinblick auf das Verständnis ihrer Musik nicht so viel Schaden anrichten wie hundert oder zweihundert Jahre später. Auch deshalb – von qualitativen Maßgaben abgesehen – sind Dirigenten heute zu mehr Pedanterie verpflichtet als etwa der im April 1791 mit Mozarts g-Moll-Sinfonie gewiß überforderte Salieri, ein heutiger Verlagslektor zu mehr Pedanterie als ein die Abschriften der Kopisten korrigierender, bei dieser Arbeit offenkundig rasch ermüdender Beethoven. Dieses verpflichtende Plus betrifft vornehmlich jenen Bereich, in dem praktische und philologische Aspekte sich so verschränken, daß die Unterscheidung von praktischer und wissenschaftlicher Ausgabe ihre besten Anhalte verliert – weit vor der fatalen Trennlinie zwischen einer

vornehmlich für das Schriftliche zuständigen Wissenschaft und einer vornehmlich für das Klingende zuständigen Praxis. Ihr opponieren z. B. die Editionsrichtlinien der Neuen Schubert-Ausgabe oder etliche revidierte Ausgaben klassischer Werke bei Bärenreiter, Breitkopf, Eulenburg, Peters etc, indem sie auf die Einsicht reagieren, daß über Wert und Unwert von Ausgaben in diesem Problemkreis mindestens ebensoviel entschieden wird wie durch Verlässlichkeit bei der Aufarbeitung der Quellen. Dies bezeugen die ‚Langzeitwirkungen‘ der Editionsarbeit auf die musikalische Interpretation ebenso wie ein Bewußtseinswandel, dank dessen pauschale Berufung auf eine aller Rücksichten überhobene Spontaneität des Musizierens weniger Anklang findet, selbstgefällige Dummheiten der Interpretation sich präziser ahnden und brandmarken lassen als früher.

Nur zu schnell können ins Ästhetisch-Allgemeine ausgreifende Überlegungen wie Fluchten vor Irritationen durchs Detail erscheinen. Hat Mozart am Beginn des *Andante cantabile* der *Jupiter-Sinfonie* tatsächlich zwei unterschiedliche Artikulationen des Themas beabsichtigt (Bsp. 4), oder ist der größere Bogen im dritten und vierten Takt, später bestätigt durch Bratschen, Celli und Bässe (Takte 11/12, 13/14 und 64/65) und durch die ersten Violinen (Takt 92/93), als eine Korrektur zu verstehen, die nachzutragen Mozart vergessen hat? Hat er im selben Satz bei den in Achteln fortschreitenden Instrumenten der Takte 38 bzw. 86 tatsächlich an unterschiedliche Artikulationen gedacht? Dafür spricht, daß die abweichend längere Bogensetzung bei Celli und Bässen beidemale die gleiche ist, dagegen, daß er den Takt 86 vom Takt 38 ‚abgeschrieben‘ haben könnte, mehr noch, daß bei der vornehmlich begleitenden Struktur wenig Anlaß für eine Differenzierung zu sehen ist, die gar gleiche Stimmverläufe betrifft. Warum verwischt Mozart im zweiten Teil des Trios der g-Moll-Sinfonie KV 550 die vordem sogar im Wechsel der Gruppen herausgestellte Identität des auftaktigen Motivs (Bsp. 5)? Würde eine diese Identität herausstellende Korrektur der Artikulation, wie im Beispiel angedeutet, als pedantische Zurechtweisung erscheinen? Warum läßt er in Takt 36 die Differenz zwischen 1. Flöte und 2. Fagott einerseits und 1. Oboe andererseits bestehen?



Bsp. 4: KV 551, 2. Satz

Bsp. 5: KV 550, 3. Satz, Trio

Bsp. 6: KV 543, I. Satz

Bsp. 7: *Jupiter-Sinfonie, Andante*

Wenn ihm an einer sehr speziellen Differenzierung gelegen war, kann er genau und konsequent notieren, u. a. im ersten Satz der Es-Dur-Sinfonie (Bsp. 6), da in den Takten 120 und 122 bzw. 277 und 279 paarige Bindungen der Streicher und ganztaktige der Bläser gleichzeitig laufen. Hingegen fällt bei einer anderen Differenz zwischen Bläsern und Streichern, beim *forte*-Einsatz des Final-Themas der Es-Dur-Sinfonie KV 543 (in den Takten 9ff. bzw. 161ff. gleich notiert), auf, daß Mozart selbst den Zweisechzehntel-Auftakt der zweiten Phrase bei den Bläsern nicht absetzt – etwa noch deshalb, weil die Holzbläser zunächst unkoordiniert hineingefahren waren? Wiederum verdächtig verallgemeinernd könnte man sagen, die Identität der Prägung sei Mozart in ausreichendem Maße sichergestellt erschienen, oft genug hätte er um sie u. a. angesichts instrumenten-technischer Beschränkungen viel eher besorgt sein müssen. Daß er in den Takten 35/36 des *Andante cantabile* der *Jupiter-Sinfonie*  $g'''$  und  $f'''$  in der Flöte und in den Takten 83/84 dieselben Töne bei den Violinen nicht riskierte, bedarf keiner Begründung. Beide Male

verdeutlicht die vorangehende originale Version, daß es sich um eine Ersatzlösung handelt, wie auch beim Fagott in Takt 64 des ersten Satzes (Bsp. 7), wo ein erstes, in der tieferen Oktav belassenes *fis* ‚eleganter‘ gewesen wäre. Vollends um Begründung verlegen macht Mozart uns im *Andante* der *Linzer Sinfonie*, wenn er das charakteristische Motiv im Takt 22 in Takt 90 wiederaufnimmt und den Anfangston nach oben oktaviert (Bsp. 8) – da nimmt das Motiv mehr Schaden, als dem Satz zugefügt worden wäre, wenn der tiefliegende Anfangston inmitten der begleitenden Sechzehntel der 2. Violinen gelegen und gegen das vieroktavige *c* von Bläsern und Pauke noch weniger Chancen gehabt hätte.

The image displays a musical score for Mozart's KV 425, *Andante*. It consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 22, features four staves: Violin I (Vi I), Violin II (Vi II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc/Kb). The second system, starting at measure 90, features a single staff for Violin I (Vi I). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

Bsp. 8: KV 425, *Andante*

Der damit ins Spiel gebrachte Gesichtspunkt der Hörbarkeit, oft ungebührlich als Argument bei Revisionen klassischer Partituren strapaziert, bedarf seinerseits irritierender Einschränkungen. Auch bei kleiner Streicherbesetzung haben die motivisch wichtigen Oboen und Flöten in der Durchführung des ersten Satzes der *g-Moll-Sinfonie* KV 550 (Takte 114ff.) kaum Chancen, vernommen zu werden (daran ändert auch die nachträgliche Verstärkung durch Klarinetten nicht viel), ebenso wenig später (Takte 134ff.) die – wenngleich hochliegende – Flöte. Nicht zufällig an entsprechender Stelle in der *Jupiter-Sinfonie* ergeht es den Holzbläsern mit dem gegen die – lapidar zweistimmigen – Streicher gesetzten Marschrhythmus ähnlich, auch in den Takten 136ff. bzw. 335ff. des Finale. Wie wichtig war das? In den Takten 132–138 des ersten Satzes seiner 9. Sinfonie hat Beethoven einen schlechterdings unhörbaren Part der Oboe durch einen anderen, ebenfalls unhörbaren ersetzt, und ihm muß angesichts des Kontextes klar gewesen sein, in welcher Paradoxie er sich bewegte. Mozart läßt in der Durchführung des ersten Satzes der *Prager Sinfonie* (Takte 151ff., Bsp. 9), wo es auf dynamische Gleichberechtigung der einander sequenzierend überschichtenden Verläufe der beiden Unterstimmen ankommen sollte, beide Fagotte mit Celli und Bässen mitgehen, welche der Oktavierung wegen sowieso im Vorteil sind. Als sei des Übergewichts nicht genug, läßt er im Takt 151 die Bratsche gar noch den Einsatz der größeren Gruppe mitspielen. Am ehesten mag man das

The image shows two systems of a musical score for Example 9, KV 504, 1. Satz, T. 151ff. The first system (measures 151-154) includes staves for Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Violoncello/Double Bass (Vc./Kb.). The second system (measures 155-158) includes staves for Fagott (Fg.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), and Violoncello/Double Bass (Vc./Kb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* and *ff*.

Bsp. 9: KV 504, 1. Satz, T. 151ff

mithilfe von Convenus der Orchesterbehandlung erklären; Fagotte spielen üblicherweise mit den Bässen, und nach einer *piano*-Passage sollen bei einem neuen *forte* möglichst alle Streicher beteiligt sein. Wie groß wäre, woran bemäße sich das Sakrileg, wenn man die Bratschen im Takt 151 pausieren und eines der Fagotte mit den Bratschen spielen ließe? Gewiß wöge es weniger schwer als z. B. eine mehrmals vorgeschlagene ‚Vervollständigung‘ des Partes der Hörner in Passagen (u. a. der Ecksätze der g-Moll-Sinfonie), wo sie seinerzeit tonartlich nicht mithalten konnten. Die angestrenzte Schärfe des in hohe Kreuztonarten hinauftreibenden Kontrapunkts daselbst im Finale (Takte 161ff., besonders 169ff.) verlöre viel von der klanglichen Verdeutlichung des riskanten Abseitsweges, würde ihr eine Horn-Auspolsterung oktroyiert. Man mag hierin Momente einer ‚negativen Musik‘ erkennen, welche sich mithilfe genau umschriebener Verweigerungen definiert, vorsichtiger gesagt: eines virtuellen Komponierens, welches weniger als eigene Kategorie begriffen werden sollte denn als Randzone und Außenposten eines durchaus realen Komponierens und als Ausdruck des Vertrauens, daß die Intentionalität einer Textur Gemeintes, indem sie den Raum, der ihm zukäme, präzise umschreibt, so zwingend definieren kann, daß es gewissermaßen bis an die Grenze seines realen Erklings

The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl (Flute), Klar (Clarinet), Fg (Bassoon), Hr (Horn), Tr (Trumpet), Pk (Percussion), V I (Violin I), V II (Violin II), Va (Viola), and Vc / Kb (Cello / Double Bass). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first measure of the Flute part is marked with the number '13'. The dynamic marking 'f' (forte) is used throughout the score, indicating a strong volume. The score shows various musical notations including notes, rests, and slurs.

Bsp. 10: KV 543, I. Satz

heran beschworen erscheint. Das begänne, genau genommen, schon dort, wo – z. B. in der Introduction der *Prager Sinfonie* – ein auf zwei Tonhöhen fixiertes Paukenpaar durch gut, weniger gut, notdürftig oder gar nicht passende Tonhöhen verdeutlicht, in welcher Entfernung von der Haupttonart ein Harmoniegang sich bewegt.

Auch bei der Dynamik müssen pauschalierende Notierungsweisen in Anschlag gebracht, müßte also unterstellt werden, daß öfter, als aus den Anweisungen zu ersehen, unterschiedliche Stärkegrade z. B. einer zuende gehenden Phrase und eines neu eintretenden Komplexes einander überlappen. Damit verlöre manches so hergebrachte wie künstliche *subito piano*, manches gewaltsam einem Phrasenende auferlegte *subito forte* Sinn und Ort. Das *forte* auf der Eins des 14. Taktes in der Es-Dur-Sinfonie KV 543 (Bsp. 10) sollte nur für die neu eintretenden Instrumente, bestenfalls noch für die Pauke gelten, für die ersten Violinen also erst von der zweiten Note an. Der Charakter eines Einbruchs, wie Mozart im halbwegs analogen Takt 18 verdeutlicht, wäre dann besser getroffen. Ähnlich verhält es sich in den Takten 94 bzw. 292 im *Jupiter*-Finale: da z. B. wäre für den Benutzer wichtig zu wissen, daß Mozart im Fagott (Takt 94) ein offenbar versehentlich analog zu Celli / Bässen dorthin geratenes „for“ ausgestrichen, mithin doch darauf reagiert hat, daß hier eine Linie *piano* zuende gespielt werden müßte; unklar bleibt, weshalb er dies

durch die *forte*-Anweisung für Bratschen, Celli und Bässe erschwert, auch die zweiten Violinen begännen das *forte* besser nach, nicht auf der Takteins. In der Reprise (Takt 292) stellt die Frage sich wegen des Eintritts von Hörnern, Trompeten und Pauke auf der Takteins noch schärfer: warum *forte* nicht erst, analog zu Takt 94, auf der zweiten Halben? Hier und bei entsprechenden Stellen sind zu viele Aspekte im Spiel, als daß man von einer ausschließlich aufführungspraktischen Fragestellung sprechen dürfte und nicht z. B. prüfen müßte, inwiefern es sich um die in Erwartung einer differenzierten Handhabung geschriebene Pauschalanzeige eines *forte*-Komplexes handle und also ein ‚*f*‘, einer Stichnote ähnlich, nicht zuweilen nur anzeigen soll, daß eine andere Stimme bereits *forte* spielt.

In bezug auf je der Situation angepaßte Schlußnoten trüge man Eulen nach Athen, wenn selbstverständliche Lösungen nicht oft nahe bei fraglichen lägen. Daß es sich bei allen Schlußnoten im Komplex des Final-Themas der g-Moll-Sinfonie KV 550 um kurze halbe Noten handelt (Takte 4, 8, 12, 16, 17, 19 etc.), bedarf keiner Erörterung; doch schon bei der motivischen Verselbständigung des Rhythmus’  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (Takte 49ff.) könnte eine ausgehaltene Halbe der rhythmischen Verdeutlichung helfen. Wiederum liefert Mozarts Schreibung am Ende des Hauptthemas des ersten Satzes (Takte 16, 17, 18 bzw. 179, 180, 181, Bsp. 11) ein Argument gegen generalisierende Lösungen.

Bsp. 11: KV 550, 1. Satz