Nikolaus Delius

Urtext oder Bearbeitung?

Die Freien Musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute hielten 1978 in Wolfenbüttel ein Symposion über Quellenforschung in der Musikwissenschaft ab. Vorträge und Diskussionsbeiträge sind vor kurzem als Band 15 der von der Herzog August Bibliothek herausgegebenen „Wolfenbütteler Forschungen" vorgelegt worden (Georg Feder in Verbindung mit Wolfgang Rehm und Martin Ruhnke). Obwohl die teilnehmenden Institute als quasi Spezialwerkstätten bestimmter wissenschaftlicher Unternehmungen – Gesamtausgaben, Lexika – auftraten, zeigt sich die diskutierte Problematik deutlich nicht auf die sogenannten wissenschaftlichen (Gesamt- oder Denkmäler-) Ausgaben beschränkt. Sie erstreckt sich ebenso auf die im Gegensatz zu wissenschaftlichen sogenannten praktischen Ausgaben von Musik. Wie Georg Feder im zusammenfassenden Vorwort feststellt, wurde auf die Frage, wie heute das Verhältnis von Dokumentation und Interpretation zu sehen sei, keine einhellige Auffassung erzielt, „vielmehr hielt die Spannung der Polarität von Dokumentation und Interpretation von Beginn bis zum Ende des Symposions an".

Diese Unterschiedlichkeit der Auffasssungen ist auch an Editionen für die musikalische Praxis festzustellen, und es bleibt abzuwarten, wie und ob sich die Diskussion von Wolfenbüttel in zukünftigen praktischen Ausgaben niederschlägt. Unverkennbar hat aber die von der Wissenschaft offenbar beargwöhnte Praxis, personifiziert durch Herausgeber mit nichtwissenschaftlicher Legitimation, schon einen guten Schritt in Richtung kritischer Betrachtung von Editionsvorlagen getan. Dabei ist die Einwirkung ständig verbesserter wissenschaftlicher Gesamt- und Denkmälerausgaben gar nicht zu übersehen, welcher Beweis für einen auch praktisch erreichten Wirkungsgrad die Veranstalter ja nur freuen kann.

Die Divergenz editorischer Tendenzen im praktischen Bereich läßt sich vielleicht mit den gebräuchlichen Begriffen *Urtext* und *Bearbeitung* am ehesten erfassen, auch wenn sie meist unscharf gebraucht werden. Riemann (Lexikon) sieht das so: „Urtext ist der Text eines Werkes, der aus einer oder mehreren Quellen erschlossen wird; er entspricht daher nicht immer den im Autograph oder Erstdruck überlieferten Lesarten ... Die Feststellung des auf Grund der Quellenlage oft nur zu vermutenden Urtextes ist eines der Ziele jeder kritischen Denkmäler- oder Gesamtausgabe. Während diese sich jedoch nur selten Urtextausgaben nennen ..., ist dieser Begriff auf dem Gebiet der praktischen Ausgabe geläufig. Die so bezeichneten Ausgaben ... beanspruchen damit, die vom Komponisten gewollte textliche Endgestalt wiederzugeben, von einer gewissen Modernisierung des Notenbildes und dem vom Herausgeber hinzugefügten und kenntlich gemachten Beiwerk technischer Spielhilfen (Fingersatz, Bogenstrich) abgesehen. Sie wollen damit deutlich von Bearbeitungsausgaben unterschieden sein, bei denen der authentische Text interpretierend vom Bearbeiter verändert ist."

Urtext setzt demnach gegebenenfalls auch Bearbeitung der Quelle(n) voraus, der so gewonnene authentische Text bleibt aber von interpretierenden Eingriffen verschont. Die oben erwähnte Diskussion der Wissenschaftler hätte vermutlich auch den Bogenstrich (das „Beiwerk technischer Spielhilfe") interpretierend bewertet, wie denn auch sonst deutlich wurde, daß die kritische Erschließung eines Textes Entscheidungen verlangen kann, denen interpretierender Charakter zuzusprechen wäre. An solchen Punkten wird das Fließen der Grenzen deutlich. Als Möglichkeit, sich dem ganz zu entziehen, bliebe der Abdruck des oder der faksimilierten Notentexte als reine Dokumentation der „Urgestalt(en)".

Wenn wir Editionen neuerer Musik und Bearbeitungen im Sinne neuerer Transkriptionen (Mikrokosmos für Blockflöten) ausschließen, weil sie für unsere Betrachtungen hier belanglos sind, dann lassen sich an Ausgaben älterer Musik für die Praxis nach ihrer Tendenz unterscheiden:

1. „Urtextausgaben" entsprechend der Riemannschen Definition, dabei auch mit divergierenden Ergebnissen (Bach-Sonaten!), mit Vorwort und oft auf wesentliche Punkte beschränktem kritischen Bericht, letzterer auch gesondert (Neue Bach-Ausgabe z. B.).

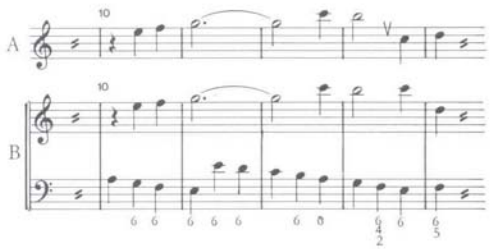
2. Nicht als Urtext deklarierte Ausgaben, aber diesem vergleichbar. Das Vorwort gibt in der Regel kurze Auskünfte über Quelle, ggf. Textkritik, manchmal auch aufführungspraktische Hinweise. Meist sparsame, über „technische Spielhilfen" hinausgehende und als solche gekennzeichnete Zusätze der Herausgeber gelten fast immer der Ornamentik und Artikulation.
3. Ausgaben, die Quellentext und Herausgeberzusätze graphisch nicht unterscheiden, in der Regel kommentarlos sind und in der Interpretation durch Bearbeitung ihren wesentlichen Zweck sehen. Solche „Bearbeitungsausgaben" sind (leider!) nicht immer als solche deklariert.

Sofern es sich um Generalbaßmusik handelt, ist allen Arten die Aussetzung des Basses als eine spezielle Art der Bearbeitung gemeinsam. Gegenüber einer „reinen" Urtextausgabe ist die zweite Art „kommentierter" Ausgaben oft nicht klar abgrenzbar. Beide genügen in den wesentlichen Teilen dem Anspruch heutiger Praxis.

Ganz allgemein ist das Informationsbedürfnis ja gewachsen und damit auch die Erwartung in bezug auf Dokumentation. Nicht von ungefähr gibt es in den letzten Jahren so viele Faksimileausgaben. Beides sollten für die Praxis bestimmte Ausgaben älterer Musik auch berücksichtigen durch angemessene Information über Komponist, sein biographisches und künstlerisches Umfeld, Werk, Gestalt und Herkunft der Vorlage, Hinweise zur Edition, ggf. auch zur Aufführungspraxis, angemessene Kennzeichnung von Veränderungen der Vorlage und deutliche Unterscheidung der Herausgeberzusätze im Text.

Ein so edierter Notentext ist allerdings „unbezeichnet", die Stimme einer Flötensonate z. B. nicht „eingerichtet", sofern sich der Herausgeber auf gelegentliche Zusätze im Sinne interpretatorischer Hinweise beschränkt. Hier finden die Kritiker solcher und Befürworter „bearbeiteter" Ausgaben gewöhnlich ihre Angriffspunkte, wobei sie sich gern auf die pädagogische Praxis berufen.

Nun, pädagogische Praxis hat es immer gegeben, und die vielen pädagogischen oder in diese Richtung zielenden Kompositionen von z. B. Corrette und anderen kamen ohne Hinweise der meist geforderten Art aus. Blavet setzt in seinen Sonaten Atemzeichen, die zum Nachdenken anregen können, aber nicht jedem Schüler die erste Hilfe bieten, die die Pädagogik ihm vielleicht angedeihen lassen möchte. Deshalb sind aber solche Urtexte keineswegs praxisfern. Gegenüber jedem literarischen Produkt ist ein Notentext praxisferner, weil er als Vorlage einer Realisation sich auf relativ undifferenzierte Möglichkeiten beschränken muß, die nicht alle Teile klingender Musik erfassen kann. Die Unmöglichkeit, ein gewisses Feld der „Aufführungspraxis" durch Notation zu erfassen, bedeutet für den Spieler nicht unendliche Freiheit der notierten Musik gegenüber und die so vielleicht oft mißverstandene „künstlerische Freiheit" des Interpreten. Eher sollte ihn dies zwingen, Einsicht



Bsp. 1 *G. F. Händel: Sonate C-dur (op. I Nr. 7) für Blockflöte und b.c.* *3. Satz*

A Privatdruck Warttmann (Linsenhofen)

B Ed. H.-P. Schmitz (Hallesche Händelausgabe, Bärenreiter)
Ed. D. Lasocki / W. Bergmann (Faber, London)

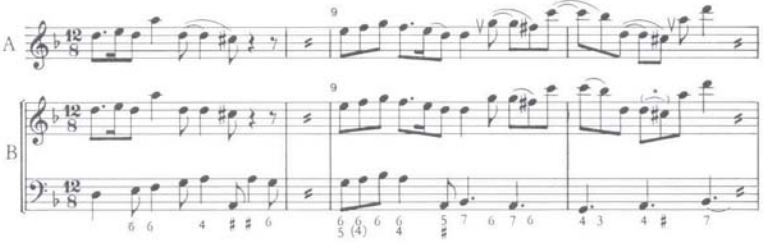
in musikalische Zusammenhänge zu suchen, sich in stilistische Besonderheiten einzuarbeiten, und es ist Aufgabe der pädagogischen Praxis, solche

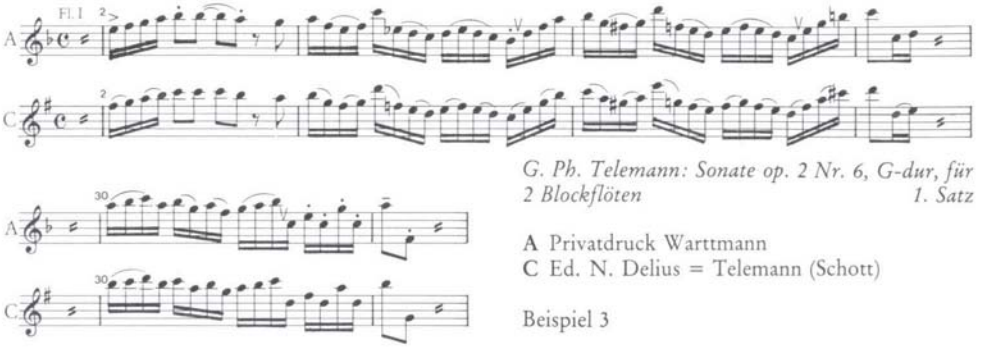
Beispiel 2

G. F. Händel: Sonate F-dur (op. I, 11) für Blockflöte und b.c. *3. Satz*

A wie oben, Bsp. 1
B wie oben, Bsp. 1

* ( ) = Lasocki





G. Ph. Telemann: Sonate op. 2 Nr. 6, G-dur, für 2 Blockflöten *1. Satz*

A Privatdruck Warttmann
C Ed. N. Delius = Telemann (Schott)

Beispiel 3

Einsichten zu fördern und zu üben wie bei jedem anderen Lernprozeß. Wer in seinen Noten nur vorgefertigte Atemzeichen vorfindet, wird daraus weniger Erkenntnisse für die Phrasierung gewinnen, als wenn er sie unter Anleitung selbst setzen lernt, abgesehen von der Notwendigkeit, auch individuelle Lösungen aus physiologischen Gründen finden zu müssen. (Alle Sprachlehren in der Schule haben unbezeichnete Texte zum Üben der Interpunktion.)

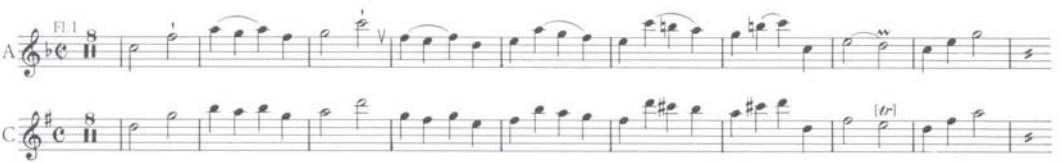
Es gibt auch das Argument, daß man Zeit und das Geld des Schülers spare, wenn man ihm eingerichtete Stimmen vorsetze. Ich finde das Gegenteil richtig: der Schüler lernt, mit Musik umzugehen und hätte viel Geld umsonst ausgegeben, wenn er wie ein abgerichteter Vogel aus dem Unterricht kommt – ganz abgesehen von vielen schlechten Lösungen, die sich für die Phrasierung in eingerichteten Stimmen finden.

Die gleiche Kritik von und nach beiden Seiten erstreckt sich natürlich auch auf Artikulation und Ornamentik. Hier ist die Musik des 18. Jahrhunderts der stärkste Bezugspunkt. Die Kritiker unbearbeiteter Ausgaben übersehen dabei wohl, daß auch im Laienmusizieren mehr als 50 Jahre seit der Wiederbelebung alter Musik vergangen sind. Der Informationsstand ist zwar nicht dementsprechend gewachsen, aber doch stark verändert. Die Kommunikationsmöglichkeiten tragen viel dazu bei (nicht immer Gutes). Sogar wenn man der instrumentalen Pädagogik allgemein ein allzu großes Beharrungsvermögen auf ,,Altbewährtem" vorwerfen möchte, kann man nicht umhin festzustellen, daß der Liebhaber heute sich ,,einschlägige" Literatur besorgt, die man überall erwerben kann und die eben auch gelesen wird. Darüber kann man nicht einfach hinwegsehen.

Dazu kommt aber die andere Seite dieser Informationsmöglichkeiten: ihr Gebrauch als eine Sammlung heiliger Schriften. Es ist klar, daß die ,,alten Meister" Einzelnes ,,ein für allemahl erinnert haben" wollten, wichtiger aber war die Vorstellung von Musik der Zeit in den Traktaten. Als Rezepte für das aufführungspraktische Verhalten eines Instrumentalisten in einer bestimmten Situation sind sie gar nicht so sinnvoll, weil leicht falsch zu gebrauchen. Letzten Endes ist immer der ,,gute Geschmack" für die Lösung einer praktischen Frage entscheidend. Er wird von den meisten Autoren beschworen. Man findet ihn aber eher zwischen den Zeilen.

Mit anderen Worten, mit einer Tasche voll Regeln (wie eine Sammlung Backförmchen) ist noch keine Musik zu machen (cum grano salis). Der Gebrauch alter Schulen und ihrer Regeln (sofern sie welche aufstellen) sollte einfach nicht überbewertet werden, ohne sie deswegen entwerten zu wollen. Nutzen wir sie als die (notwendigen) Kinderschuhe des zitierten guten Geschmacks! Jeder muß sie mal tragen, aber man wächst ja auch aus ihnen heraus.

,,Die Edition, ist sie einmal da, hat etwas Festes, Bewahrendes"* (Georg v. Dadelsen). Und das bedeutet für einen Schüler, der aus einer vor-



Bsp. 4 *Telemann: Sonate op. 2 Nr. 6, 4. Satz* (**A** und **C** s. Bsp. 3)

bearbeiteten Ausgabe musiziert, was er schwarz auf weiß besitzt, das läßt er nicht mehr los. Die Gefahr liegt auf der Hand. Nur wer glaubt, Interpretationselemente wie Artikulation, Dynamik, Ornamentik, Agogik etc. regelrecht festschreiben zu können und zu müssen, wird dies daher für Editionen fordern. Die, die es nicht tun, wissen auch warum. Die meisten Behauptungen, es müsse absolut so und nicht anders an einer bestimmten Stelle artikuliert werden, erweisen sich bei genauem Hinsehen als nicht haltbar. Darüber hinaus werden in den Bearbeitungsausgaben auch die Artikulationen geändert, die der authentischen Anweisung des Komponisten entstammen. Das widerspricht nun zweifellos dem Komponisten, der ja die Absicht hatte, dadurch etwas zu verdeutlichen. Deswegen müssen auftretende korrekturbedürftige Inkonsequenzen im Text genauso wenig gleich „zu wohlerwogener variatio emporstilisiert"* (A. Dürr) wie ständig unnötige „Analogieschlüsse" für die Anbringung von Kadenztrillern gesucht werden (vgl. Michel, Vorwort zu Duos op. 4 von Hotteterre [Amadeus Verlag]). Ganz unangebracht ist mit Sicherheit, dem Komponisten in einem konsequent artikulierten Satz die Artikulation ständig verbessern zu wollen, ihm gleichsam das Wort im Munde herumzudrehen (Th. Warttmann in Telemann, Sonate für 2 Blockflöten, No. 6, 1. Satz, hier in F-Dur).

Daß Urtext und Spielen vom Urtext nicht mehr als sklavisches Am-Text-Kleben mißverstanden wird, davon darf man heute getrost ausgehen. Wer ihn vor-interpretieren möchte, muß wissen, daß er nicht für jeden in gleicher Weise interpretierbar ist, daß auch dieses Bedürfnis nicht besteht. Es würde nur eine Sklaverei gegen die andere eingetauscht. Wir haben sicher nicht zuviel Urtext, sondern zu wenig. Wir haben zu wenig Erkenntnis seiner Bedeutung und Möglichkeiten, aber zuviel fragwürdige Interpretation. Für den „praktischen Urtext" aber wäre zu fordern, daß er sich dem Urtext mehr nähere. (Ein Beispiel: Die Balkung der Noten wird heute sehr häufig nicht aus den alten Vorlagen übernommen, obwohl sie oft einiges über die Phrasierung aussagt.)

* Zitate Dürr und v. Dadelsen aus Wolfenbütteler Forschungen, Heft 15

Reinhold Quandt

Zum „Reform"-Ansatz bei Querflöten

1. Geschichtliches

In den letzten Jahren sind verschiedene Flötenbauer wieder verstärkt dazu übergegangen, ihre Querflöten-Modelle mit „Reform"-Mundlochplatten anzubieten. „Wave-Embouchure", „Round Shoulder" oder „High Wave" sind einige der neuen Bezeichnungen, hinter denen sich das verbirgt, was man gemeinhin als „Reform-Ansatz" kennt; Modifizierungen in der Detailgestaltung ändern dabei am Grundprinzip nichts Wesentliches. Die wieder aufgelebte Experimentierfreudigkeit in bezug auf die „Embouchure"[1] ist offenbar ein Zeichen dafür, daß unter den Flötisten nach wie vor das „klassische" Ansatz-Problem hoch gehandelt wird.

Die Idee, mit Hilfe einer besonders geformten Embouchure dem Flötisten einen sicheren Ansatz zu ermöglichen, und zwar unabhängig von den Bedingungen, unter denen er zu spielen hat, unabhängig ferner von der augenblicklichen Disposition des Spielers, stammt bereits aus dem 18. Jahrhundert. Im Jahre 1756 veröffentlichte ein anonymer Verfasser in Paris einen Aufsatz mit dem Titel „Decouverte de l'Embouchure de la flute Allemande, ou traversière, avec les principes pour la bien prendre", also etwa: „Entdeckung der Embouchure bei der deutschen oder Traversflöte und die Grundprinzipien des richtigen Ansatzes". Der Verfasser des Aufsatzes berichtet in seiner Schilderung über die „klassischen" Ansatzproble-

[1] Dieser Begriff schließt Mundlochform (rund, oval, eckig) und Form der Mundlochplatte gleichermaßen ein.