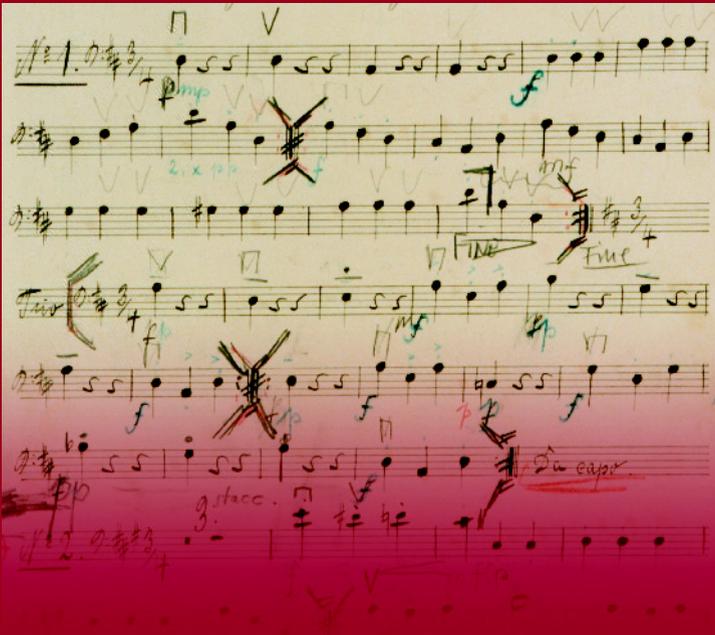


Peter Gülke

# Auftakte – Nachspiele

Studien zur musikalischen  
Interpretation



Metzler  
Bärenreiter

## Auftakte – Nachspiele

Peter Gülke

# **Auftakte – Nachspiele**

**Studien  
zur musikalischen Interpretation**

J. B. Metzler · Bärenreiter

---

Bibliografische Information der deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-476-02122-9

ISBN 978-3-476-00165-8 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-00165-8

Dieses 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.

© 2006 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung

und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2006

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

## Inhalt

Vorwort.....	VII
Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis. Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten.....	1
Nachruf auf den Urtext?.....	14
Zum Thema Historische Aufführungspraxis .....	21
Zur Entwicklung des klassischen Orchesters.....	31
Kunst der Coda. Über Mozarts Umgang mit Beendigungen und unterschiedlichen Zeitqualitäten .....	37
Wessen Musik? – oder: Arien als Zwiegespräche.....	46
Taktschlag und musikalischer Atem .....	50
Zum Verhältnis von Intention und Realisierung bei Beethoven .....	54
Virtuelles Komponieren und »Deutlichkeit« im Orchestersatz der Neunten Symphonie .....	73
»Nicht verzeihen: begreifen«. Zum 100. Todestag des Dirigenten Hans von Bülow.....	77
»Wo Musik ist, muß ein Dämon sein«. Mahler als Interpret.....	93
Von der Arbeit eines Totalmusikers. Mahler auf dem Weg von der »Totenfeier« zum ersten Satz der Zweiten Sinfonie.....	107
Despot gegen Despoten, Dämon ohne Dämonie: Arturo Toscanini .....	114
Zu Toscaninis Interpretation des ersten Satzes von Beethovens Fünfter Sinfonie .....	119
Der Erwählte. Zum 30. November 2004 .....	124
Hermann Abendroth.....	145
Erinnerung an Eugen Jochum aus Anlaß seines 100. Geburtstages am 1. November 2002 .....	159
Könner, Macher, Sphinx und Showstar: Herbert von Karajan .....	167
Günter Wand .....	174
Gelebte, erlittene Musik. Zum Tode von Carlos Kleiber.....	177
Die Verjährung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation .....	181
Wandlungen des Dirigentenbildes .....	193
Nistet der Kommerz schon in unseren Interpretationen? .....	199
Klang als theoretischer Gegenstand – Irritationen und Weiterungen .....	209

Momentaufnahmen .....	219
<i>Geschehenlassen</i> .....	219
<i>Disziplin in Freiheit, Freiheit durch Disziplin</i> .....	219
<i>Machtgeschützter Innenraum</i> .....	222
<i>Flußbegradigung</i> .....	223
<i>Furtwänglers Pianissimo</i> .....	224
<i>Der kleine Liebestod</i> .....	225
<i>Nicht zu retten</i> .....	227
<i>So gesteht man schwere Schuld</i> .....	228
<i>Schumanns Kokon</i> .....	230
<i>Verlorene Freiheit</i> .....	231
<i>Harlekin und Totentanz</i> .....	232
<i>Sie unterschätzen mich</i> .....	235
<i>Der Musikfeind</i> .....	236
<i>Verrirrspiele</i> .....	237
<i>Was tun mit Bolero?</i> .....	239
<i>Das richtige Tempo</i> .....	240
<i>Avigail</i> .....	241
<i>Così 1954</i> .....	242
<i>Anfangen</i> .....	243
<i>Nochmals: Anfangen</i> .....	244
<i>Nach oben geklappt</i> .....	247
<i>Deutungsresistent</i> .....	248
<i>Terror am Karfreitag</i> .....	251
<i>Traumatisches Pizzikato</i> .....	252
<i>Größere Distanz zum Geist</i> .....	252
<i>Unbewältigte Biographie</i> .....	254
<i>Das Übernächste</i> .....	256
<i>Instrumentation – Indiskretion</i> .....	256
<i>Ich bin blöd, ich fand's schön</i> .....	258
<i>Das unerlaubte Divertimento</i> .....	260
<i>Tags drauf</i> .....	262
<i>Die ominöse Linke</i> .....	263
<i>Nach innen gezogene Musik</i> .....	265
<i>Opus-Konstrukte</i> .....	266
<i>Text an der Kasse</i> .....	268
<i>Gratwanderung</i> .....	270
<i>Aufhören</i> .....	270
<i>Künstliche Paradiese</i> .....	272
<i>Letzte Lieder</i> .....	274
<i>Leben, ohne Angst zu haben</i> .....	276
<i>Komponierte Improvisation, vollendetes Fragment</i> .....	277
<i>Zweimal Selbstanzeige: Zu viel, zu lang?</i> .....	280
<i>Hommage à Laurence Dale et René Jacobs</i> .....	282
<i>Integrationsarbeit</i> .....	284
<i>Kindstod und Kammerinfonie</i> .....	285
<i>Nachhilfe in Gadamer</i> .....	288
<i>Konjunktive</i> .....	290
<i>Konjunktiv hoch Drei</i> .....	290
<i>Cantus non firmus</i> .....	291
<i>Coda in Dur</i> .....	294

## Vorwort

Auftakte – Nachspiele, dazwischen die »eigentliche« Musik: So ließe sich ins Nacheinander ausgebreitet vorstellen, was Musik und Worte sagen, wie sie einander zuarbeiten und aneinander vorbei reden. Musik hat nicht die diskursive Bestimmtheit des Wortes, das Wort nicht die der Musik eigene Bestimmtheit, beide sind dazu verurteilt, die jeweils andere Seite um deren besondere Bestimmtheit zu beneiden. Zu unserem Glück kann die eine nicht durch die andere ersetzt werden, um so weniger, als wir eine Sache nur anhand ihrer Begrenzungen erkennen.

Allerdings hat das Schema Schönheitsfehler. Sie beginnen bei der nicht zufälligen Asymmetrie der Begriffe. Zu Auftakten gehören komplementär Abtakte, zu Nachspielen Vorspiele. Und wo wäre die vermeintlich zwischen ihnen stattfindende Musik ganz bei sich, wo wäre sie »eigentlich«? Am ehesten scheint das fatale, schwer entbehrliche Beiwort – zu Anführungsstrichen verurteilen uns Heideggers Weihedunst und Adornos dialektische Verätzung – ersetzbar durch »absolut«. Damit landen wir bei einem Begriff, welcher in der heute geläufigen Bedeutung nicht gebräuchlich war zu Zeiten, die wunderbare »absolute« Musik hinterlassen haben, überdies bei einem Begriff, der zu Hypostasierungen wie Hanslicks »tönend bewegter Form« oder Strawinskys polemischen Zuspitzungen einlud. Gegen verabsolutierte Reinheit halten wir es mit semantisch verunreinigter Musik, welche außermusikalische Bedeutungen, Inhalte, Gegenstände etc. nicht scheut. Müssen Assoziationen, die sich mit einer Melodie verbinden, müssen die Wellenbewegung im Abschiedsduett von Mozarts *Così fan tutte* oder in Beethovens *Szene am Bach* bereits als Fremdlinge im Reich der Musik angesehen werden? Jede halbwegs zulängliche programmatische Musik hat auch absolute Komponenten, noch die vermeintlich absoluteste hat programmatische; bei einem kompetenten Theoretiker der klassischen Zeit können wir lesen, daß die wahre Bestimmung der Musik sich nur in Verbindung mit Worten erfülle. Demnach hätte die Musik, mit der wir das Attribut »absolut« in erster Linie verbinden, in der damaligen Werthierarchie nicht obenan gestanden.

Damit entspannt sich die überanstrengte Dichotomie verbal-diskursiver und musikalischer Zuständigkeiten. Wobei wir nicht zu früh unterscheiden wollen zwischen komponierten und kommentierenden Texten; auch bei Vokalmusik kommentieren sich Worte und Töne. Weil die Aussageweise differiert, selbst bei den glücklichsten, völlige Übereinstimmung suggerierenden Lösungen, gibt es keinen Anlaß, eine prinzipielle Trennungslinie zu ziehen zwischen komponierten, ins Werkinnere hereingezogenen und von außen herangetragenen, erläuternden Texten.

Das wird spätestens deutlich, wo Beschreibungen von Musik jene Differenz überspringen, mit Nelson Goodman zu reden: vom denotierenden Bezug zum exemplifizierenden übergehen, affektiv und im Ton der Musik sich anähneln

wollen. Ungenau paraphrasierendes, assoziationsstüchtiges Gerede über Musik mag ärgerlich sein – es hat zumindest den ernsten Hintergrund des Spagats zwischen Auskünften über das Wie bzw. das Was der Komposition, zwischen nüchtern strukturbezogenen und affektiv aussagebezogenen. Keine anspruchsvolle Betrachtung entgeht dem, nahezu jede reflektiert dies als Sprung, bei dem von der einen auf die andere Seite kaum etwas mitgenommen werden kann. Das beginnt damit, daß jede Musikbeschreibung übersetzen muß, sei's auf dem Umweg über das Tertium comparationis von Hör-Erlebnissen, Hör-Assoziationen etc., sei's bei der Verdeutlichung struktureller Sachverhalte, welche allemal fachterminologisch belastet ist und zunächst weit entfernt vom Erlebnis dessen, was da klingt.

Auf dieser Linie könnte man, den Leser entmutigend, mit der Suche nach Entschuldigungsgründen für eine zudringlich-deutungssüchtige Begrifflichkeit fortfahren, deren die Musik nicht zu bedürfen scheint – von Dichtern nicht zuletzt beneidet, weil sie, in ihrer puren Vorhandenheit sich selbst genug, nicht entschuldigt bzw. legitimiert werden muß. Nur zu schnell geriete die Suche an das problematische Verhältnis von musikalischer Praxis und Theorie, bekäme also mit dem tiefverwurzelten Mißtrauen gegen die zu tun, welche wissen, wie es gemacht wird, es aber nicht können. Immerhin könnte es sich auf Prousts Swann berufen, dessen verworrene Eindrücke beim ersten Anhören von Vinteuils Violinsonate »vielleicht die einzig rein musikalischen waren, ... weil er von Musik nichts verstand«.

Dem widersprach schon Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert: »nam qui facit quod non sapit/ diffinitur bestia« (»... denn wer tut und es nicht versteht,/ sollte Vieh genannt werden«). Indes, hören wir nicht anders, wenn wir die Passage bei Proust gelesen, spielen wir nicht anders, wenn wir Carl Philipp Emanuel Bachs *Versuch*... oder die Violinschule von Vater Mozart studiert haben? Wie das Neidobjekt Musik den Dichtern wunderbare Formulierungen abgezwungen hat, so empfing es von deren Seite Anregungen, Einsichten ins eigene Wesen, welche ihrerseits neue Musik inspirierten. Dantes Himmelschöre projizierten, gewiß in einen poetisch erblickten Horizont, Erwartungen hinsichtlich der Musik, welche erst noch eingelöst werden mußten, und Ähnliches ließe sich von den Visionen der Jenenser Romantiker sagen – zu Tieck/Wackenroders Beschreibungen scheint *Tristan* besser zu passen als Johann Friedrich Reichardt. Der neben den Anforderungen zeitgenössischer Musik in den letztvergangenen Jahrzehnten wichtigste Zugewinn für die Interpretation, die Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis, ist außer dem Umgang mit alten Instrumenten auch gründlicher Lektüre der einschlägigen Quellen zu danken.

Andererseits – wenn man bedauern will, daß große Interpreten früherer Generationen schwerlich beim Studium von Mattheson, Quantz, Tosi, Carl Philipp Emanuel Bach, Leopold Mozart etc. anzutreffen waren (welche durchweg vernünftig zu lesen sind), muß man die Gründe hinzudenken, derentwegen sie das für überflüssig hielten, vielleicht kaum davon wußten; daß sie sich auf eine Unterscheidung lebendiger und historischer Musik verließen, deren Schroffheit

zu fragen verhinderte, inwiefern die lebendige nicht auch historisch und die historische lebendig sein könne. Man blickt nicht auf das Umfeld der Musik, ohne auch in sie hinein zu blicken; wie sprichwörtlich »des Gedankens Blässe« immer geworden, wie immer Swann beim zweiten Anhören der Sonate enttäuscht gewesen sein mag – ich analysiere Musik und spekuliere über sie vor allem, weil ich sie nicht nur umfassender, besser fundiert, sondern auch direkter schön finden will als sowieso schon. Der anti-intellektuelle Hintergrund vermeintlich unbefangener, unvermittelter Hörerlebnisse hilft nicht nur übersehen, daß alle-mal Vermittlungen mitspielen, daß wir uns ohne stabilisierende Befangenheiten nicht unbefangen fühlen, ohne ein bestimmtes Quantum Vorurteil nicht urteilen könnten, er versäumt die spezifischen Chancen und Freiheiten jener »zweiten Naivität«, ohne die Schiller die sentimentalische Disposition gegen die naive kaum hätte verteidigen können, bevor sie in Kleists Marionettentheater-Essay den Namen bekam.

Nicht nur wegen des vielfachen In- und Übereinanders von Tönen und Worten, emotionalen und rationalen Botschaften ist das Schema »Aufakte – eigentliche Musik – Nachspiele« relativierungsbedürftig, sondern auch, weil Aufakte bereits, wie Nachspiele noch, Musik sind – jede Zählzeit Auftakt zur nächsten und Nachspiel der vorangegangenen. Die Zeitkunst Musik kennt kein pures, für sich isolierbares Jetzt, ihr nie punktuell wahrnehmbares Sein bleibt ein Zugleich von Gewordensein und Werden, eine nicht entflechtbare Verknotung von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft bzw. Erinnerung, Wahrnehmung, Erwartung. Immerhin hat an den jeweils flankierenden Positionen als erster reflektierender Ansatz die Frage Anteil, was und im Hinblick worauf da erwartet bzw. erinnert wird.

Das vorliegende Buch versammelt Arbeiten aus 40 Jahren. Die älteste, auf einem musikwissenschaftlichen Kongreß (Leipzig 1966) vorgetragen, thematisch damals ein Novum, riskiert nicht als einzige den Verdacht, verjährt zu sein. Frank Schneider möge mir verzeihen, daß ich als Überschrift für das finale Sammel-surium den Titel seines einstmals in der DDR vieldiskutierten Buches aus dem Jahre 1979 übernehme. Besonderer Dank geht an Oliver Schütze vom Metzler-Verlag und an den unbeirrbar autorenfreundlichen, bücherinspirierenden Uwe Schweikert.

Peter Gülke

## Nachweis der Erstpublikationen

- Wissenschaftliche Edition und musikalische Praxis. Defizite, Chancen und gemeinsame Zuständigkeiten*, in: Helga Lühning (Hrsg.), *Musikedition – Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, Tübingen 2002, S. 19–30
- Nachruf auf den Urtext*, Vortrag auf dem Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Lübeck 2003, in: *Die Musikforschung*, Jg. 57, 2004, S. 383–388
- Zum Thema Historische Aufführungspraxis*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1994, hrsg. von Günther Wagner, Stuttgart/Weimar 1995, S. 20–30
- Zur Entwicklung des klassischen Orchesters – unter dem Titel »Im Anfang schon so viel Vollendung«* in: *Österreichische Musikzeitschrift* 2000, S. 354–358
- Kunst der Coda. Über Mozarts Umgang mit Beendigungen und unterschiedlichen Zeitqualitäten*, in: *Acta Mozartiana*, 53. Jg., Heft 1/2, Juni 2006, S. 23–30
- Wessen Musik? – oder: Arien als Zwiesgespräche*, in: *Getauft auf Musik. Festschrift Dieter Borchmeyer*, hrsg. von Udo Bembach und Hans Rudolf Vaget, Würzburg 2006, S. 211–214
- Taktschlag und musikalischer Atem – bisher unpubliziert*
- Zum Verhältnis von Intention und Realisierung bei Beethoven*, in: Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongreß 10.–12. Dezember 1970 in Berlin, hrsg. von Heinz-Alfred Brockhaus und Konrad Niemann, Berlin 1971, S. 517–532; Nachdruck in: *Beethoven. Das Problem der Interpretation, Musik-Konzepte* 8, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979, S. 34–53
- Virtuelles Komponieren und »Deutlichkeit« im Orchestersatz der 9. Symphonie*, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, Internationales Musikwissenschaftliches Kolloquium Bonn 1989, Kongreßbericht, hrsg. von Siegfried Kross, Tutzing 1990, S. 37–40
- »Nicht verzeihen: begreifen«. *Zum 100. Todestag des Dirigenten Hans von Bülow*, Jahresgabe 1994 der Gesellschaft der Freunde der Berliner Philharmonie e.V.
- »Wo Musik ist, muß ein Dämon sein«. *Mahler als Interpret*, in: Renate Ulm (Hrsg.), *Gustav Mahlers Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung*, Kassel u.a./München 2001, S. 186–200
- Von der Arbeit eines Totalmusikers. Mahler auf dem Weg von der »Tötenfeier« zum ersten Satz der Zweiten Sinfonie*, in: *Musik & Ästhetik*, 7. Jg., 2003, Heft 28, S. 42–49
- Despot gegen Despoten, Dämon ohne Dämonie: Arturo Toscanini*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 1996, Nr. 276 (26. November), S. 46
- Zu Toscaninis Interpretation des ersten Satzes von Beethovens V. Sinfonie*, in: *Musik und Gesellschaft* 1977, S. 746–748
- Der Erwählte. Zum 30. November 2004*, in: *Musik & Aesthetik*, 9. Jg., 2005, Nr. 34, S. 93–114
- Hermann Abendroth* – in der vorliegenden Form bisher ungedruckt, in verschiedenen gekürzten Fassungen in: *Thüringische Landeszeitung*, Weimar, 27. Mai 2006, und in: *Festkonzert der Staatskapelle Weimar zum 50. Todestag von Hermann Abendroth*, Programmheft, Weimar, 28. Mai 2006
- Eugen Jochum*, Vortrag vor der Katholischen Akademie Bayern, München 2002 – in der vorliegenden Form bisher ungedruckt
- Könner, Macher, Sphinx und Showstar: Herbert von Karajan* – bisher ungedruckt
- Günther Wand* – in der vorliegenden Form bisher ungedruckt, ursprünglich in Booklet einer Kassette mit Aufnahmen von Beethovens Neunter und Bruckners Siebenter Sinfonie, Wuppertal 1996
- Gelebte, erlittene Musik. Zum Tode von Carlos Kleiber*, in: *Musik & Aesthetik*, Jg. 8, 2004, Nr. 32, S. 5–8
- Die Verjähmung der Meisterwerke. Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Interpretation*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 127, 1966, S. 6–12
- Wandlungen des Dirigentenbildes* – unter dem Titel »Weniger Chancen für Schamanen« in: *10 Jahre Dirigentenforum des Deutschen Musikrates*. 1991–2000, Bonn/Berlin 2001, S. 57–63
- Wie sehr nistet der Kommerz schon in unseren Interpretationen?*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* XXVII, hrsg. von Dagmar Hoffmann-Axthelm, S. 23–31
- Klang als theoretischer Gegenstand – Irritationen und Weiterungen*, in: *Der Klang der Sächsischen Staatskapelle Dresden. Kontinuität und Wandelbarkeit eines Phänomens*, Bericht über das Symposium vom 26. bis 27. Oktober 1998 im Rahmen des 450jährigen Jubiläums der Sächsischen Staatskapelle Dresden, veranstaltet von der Technischen Universität Dresden, der Sächsischen Staatsoper Dresden und der Sächsischen Akademie der Künste, hrsg. von Hans-Günther Ottenberg und Eberhard Steindorf, Hildesheim/Zürich/New York 2001, S. 1–12
- Die *Momentaufnahmen* wurden für den vorliegenden Band geschrieben.

## 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 12 ff.), setzt Mozart die Bindung für Bratschen, Celli und Bässe auf taktig 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 Mozart's *Linzer Sinfonie*, Introduction. The first system covers measures 11 to 15, and the second system covers measures 16 to 20. The score is written for a woodwind section (labeled 'Tutti Bassi') and a string section. The woodwinds play a rhythmic eighth-note pattern, while the strings play a melodic line with a bow change indicated by a dashed line. Dynamics include crescendos and fortissimo (fp) markings.

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

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

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 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 (Takte 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 (Takte 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 getreppte 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 39 ff. 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 unterhalb dessen, was Interpreten sich leisten, welche allzu skrupulöse Bedenken im Hinblick auf die Intentionen des Autors für unangebracht halten – und übrigens auch auf das, 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.

The image displays a musical score for the first system of measures 1 through 20 of a piece in E-flat major and 3/4 time. The score is arranged in four staves: v I (Violin I), v II (Violin II), Va (Viola), and Vc / Kb (Violoncello / Kontrabaß). The first violin part (v I) begins with a piano (p) dynamic marking. The second violin part (v II) includes a 'tutti' dynamic marking. The score shows a melodic line in the first violin and a rhythmic accompaniment in the other parts, with various articulations and phrasing marks.

Bsp. 3: KV 543, Andante

Wenn nur die Kontexte sich nicht grundlegend gewandelt hätten, wenn das Polster verlorengegangener 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 (Takte 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