
Urtext

und Interpretation

Reinhold Kubik

Wiener Urtext Edition

Schott/Universal Edition



DER DEUTSCHE
MUSIKVERLEGER-VERBAND E.V.

verleiht dem

*WIENER URTEXT EDITION MUSIKVERLAG,
MAINZ/WIEN*

den

DEUTSCHEN
MUSIKEDITIONS-PREIS
1993

für

*KLAVIERSTÜCKE OP. 76
MIT DER URFASSUNG DES CAPRICCIO FIS-MOLL
JOHANNES BRAHMS
WIENER URTEXT EDITION
SCHOTT/UNIVERSAL EDITION*

in der Kategorie
»Wissenschaftliche Ausgaben« (Notenausgaben)

Bonn, den 7. Juni 1993

für die Jury

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Albrecht Schneider'.

Prof. Dr. Albrecht Schneider

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Andreas Eckhardt'.

Prof. Dr. Andreas Eckhardt

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Hans-Henning Wittgen'.

Dr. Hans-Henning Wittgen

Reinhold Kubik

URTEXT UND INTERPRETATION

Dr. Reinhold Kubik ist Projektleiter der von den Verlagen B. Schott's Söhne und Universal Edition gemeinsam herausgegebenen Wiener Urtext Edition.

Die heutige Musikausbildung besteht zum überwiegenden Teil aus dem Studium historischer Kompositionen; darunter sind Musikstücke zu verstehen, die zu anderen Zeiten, für Menschen in anderem historischen und sozialen Umfeld und meistens nicht zu Unterrichtszwecken verfaßt worden waren. Diese Musikstücke sind uns als Notentexte überliefert. Heutiger Musikunterricht ist also neben der Vermittlung von spieltechnischem Können vor allem von der Auseinandersetzung mit musikalischen Texten geprägt.

Das war nicht immer so. Musikunterricht wurde in früheren Zeiten häufig primär als Unterweisung im Komponieren verstanden – Instrumente wurden dabei gleichsam nebenbei erlernt. Das Schulungsmaterial stammte oft vom Lehrer selbst, erst relativ spät tauchen pädagogische Textsammlungen auf, wie etwa bei Johann Sebastian Bach oder bei Leopold Mozart. Und sogar dann waren die Notentexte in erster Linie pädagogische Modelle für die Bewältigung bestimmter Probleme und nicht „Literatur“ im heutigen Sinn von „Repertoire-Erarbeitung“. In unserer Musikausbildung dagegen wird das damalige Hauptanliegen in Nebenfächern wie Harmonie- oder Formenlehre gelehrt, während die damalige Nebensache – das Beherrschen des Instrumentes – zur Hauptsache wurde. Das neue Ausbildungsziel wird durch Studium ausgewählter Musikliteratur und durch den Aufbau eines Repertoires erreicht, eben durch die Beschäftigung mit musikalischen Texten. Daraus resultiert heute die immense Bedeutung von guten Notentexten zunächst für den Musikunterricht, später für die Erarbeitung einer adäquaten Interpretation.

Seit 1949, als der Musikverlag Henle seine ersten Ausgaben vorlegte, ist der Terminus „Urtext“ über das wissenschaftliche und verlegerische Konzept hinaus zu

einem Begriff geworden, der dem Benutzer in erster Linie Qualität signalisieren soll, unabhängig von der Frage, ob es so etwas wie einen „Urtext“ überhaupt geben kann und welche praktische Bedeutung er für den Spieler haben könnte. Doch unser Wissen um Aufführungspraxis ist heute weitaus größer als 1949, und mit ihm wuchs die Skepsis vor allzu eindimensionalen Erklärungen und vor kritikloser Akzeptanz simpler Etiketten. Wir hinterfragen Begriffe und ihren Wert, und deshalb darf man heute an eine „Urtext“-Ausgabe höhere Ansprüche stellen als die simple Entschlackung des Notentextes von beliebigen Herausgeberzusätzen.

Folgendes sollte nach unserer Auffassung eine „Urtext-Ausgabe“ dem Benutzer bieten:

1. Einen philologisch abgesicherten Notentext, d. h. den ernsthaften Versuch, einen authentischen Text zu bieten, der dem Willen des Komponisten nahezukommen trachtet.
2. Ein Vorwort zum Werk, zu seiner Entstehung und zu seinem musikgeschichtlichen, gattungsgeschichtlichen und stilistischen Kontext – Informationen, die bereits Einfluß auf die Art der Interpretation haben können.
3. Einen Kritischen Apparat, in dem die Quellen der Ausgabe genannt und bewertet sowie herausgeberische Entscheidungen dokumentiert und gegebenenfalls begründet werden, damit Textprobleme vom Spieler verstanden, beurteilt und unter Umständen auch eigenständig gelöst werden können. Der Interpret unserer Tage ist aufgeschlossener und interessierter als je zuvor: die Ausgabe liefert im Optimalfall ausreichende Information für eine persönliche Entscheidung.

Nach Auffassung der Redaktion der WIENER URTEXT EDITION sollte eine „Urtext-Edition“ folgendes bieten:

- einen philologisch abgesicherten Text,
- ein Vorwort zum Werk,
- einen kritischen Kommentar
- und Hinweise zur Interpretation und Aufführungspraxis.

Zum Text: Die philologische Problematik

Dem Ziel eines „authentischen Textes“ nahezukommen, ist schwierig, mitunter sogar unmöglich. Wissenschaftliche Ausgaben werden in solchen Fällen mehrere Textfassungen anbieten und dem Benutzer überlassen, für welche er sich entscheiden möchte. Wenn man verschiedene Urtext-Ausgaben miteinander vergleicht, wird man bisweilen ganz bedeutende Abweichungen feststellen und sich fragen, warum bei angewandter wissenschaftlicher Methodik nicht ein und derselbe Text als Ergebnis philologischer Forschung herauskommen müßte. Die Antwort ist einfach: Bereits die Beurteilung der Quellen und die Übertragung eines Textes ist in hohem Maße Interpretations-sache. Die Transformation einer Quelle mit ihrem individuellen, historischen Schriftbild in eine gedruckte Ausgabe mit ihrem genormten, modernen Notensatz bereitet prinzipielle Probleme, die eben auf unterschiedliche Weise (oder auch gar nicht) gelöst werden können.

Als einziges Beispiel für diesen Fragenkomplex, der so groß ist, daß ihm eine Anzahl von bedeutenden wissenschaftlichen Symposien und Konferenzen gewidmet war, soll hier erwähnt werden, welche Rolle es spielt, wie man das Verhältnis mehrerer Quellen zueinander grundsätzlich bewertet. Heinrich Schenker hat in seiner legendären, noch immer vorbildlichen Ausgabe von Beethovens Klaviersonaten (Universal Edition UE 8 und UE 9) die autographen Handschriften als Ausgangspunkt für seinen Text bestimmt, während andere Ausgaben (beispielsweise diejenigen der Wiener Urtext Edition) den Erstdrucken – soweit sie unter Beethovens Aufsicht entstanden waren – als authentischen Revisionen durch den Meister einen hohen Stellenwert einräumen. Textdifferenzen ergeben sich allein dadurch, daß jeweils eine andere Quelle desselben Stückes als Grundlage für die Ausgabe genommen wird.



NB 1: Georg Friedrich Händel: Suite in d HWV 448

Hinweise zur Interpretation

Die *Ouverture* folgt in Form und Stil der Anlage der sogenannten Französischen Ouvertüren (wie sie in Celle bis ca. 1700 gespielt wurden?): 1. In den Anfangstakten müssen die Achtel höchstwahrscheinlich a) punktiert, b) *détaché* gespielt und c) mit geeigneten Mordenten usw. verziert werden. Die T. 1–12 und 49–54 könnten wie folgt interpretiert werden:



NB 2: Ausführungsvorschlag des Herausgebers zu NB 1

NB 1/2: Urtext und Interpretationshinweis

4. Hinweise zu Interpretation und Aufführungspraxis. Der reine „Urtext“ als korrekte Wiedergabe der Quelle(n) beinhaltet in jedem Fall nur einen Teil der für die Interpretation nötigen Informationen. Ornamentik, Artikulation, Dynamik, Rhythmik und Agogik waren stets Konventionen unterworfen, die in jeweils unterschiedlicher Weise mehr oder weniger genau notiert wurden. Die Frage, was denn notationstechnisch notwendig ist, um Musik unmißverständlich auf dem Papier zu fixieren, ist von jeder Epoche und jedem Komponisten, unter Umständen auch abhängig von seiner jeweiligen Schaffensperiode, individuell gelöst worden, wobei die sich ständig wandelnde Beziehung zwischen Komponist und Interpret eine entscheidende Rolle spielt. Zum reinen „Urtext“ muß also noch das entsprechende aufführungspraktische Wissen vermittelt werden oder mit anderen Worten: Dem „Urtext“ muß der passende Schlüssel zum richtigen Lesen und Verstehen mitgeliefert werden. Denn es könnte mitunter zu fatal falschen Ergebnissen führen, würde man einen „Urtext“ lediglich mit dem Verständnis eines Musikers unserer Zeit abspielen.

Zum Vorwort: Gattungsgeschichte, Musik- historie und Interpretation

Das Vorwort bietet entstehungs- und gattungsgeschichtliche Informationen, die für den Interpreten von Interesse und Bedeutung sind. So teilt etwa Christa Landon in ihrer Wiener Urtext-Ausgabe von Mozarts vierhändigen Klavierwerken mit, daß die Sonate KV 19d für ein zweimanualiges Cembalo gedacht gewesen sein muß, da sich anders die vielen Kollisionen und Überschneidungen von Primo- und Secondo-Spieler nicht erklären lassen. Vielleicht mag der Hinweis Cembalisten veranlassen, dieses Werk auf diesem Instrument zur Aufführung zu bringen. Die Angaben, die Peter Williams in seiner Ausgabe von Händels Klavierwerken in der Wiener Urtext Edition über die Zugehörigkeit einzelner Stücke zu bestimmten Gattungstraditionen macht, sind für die Interpretation von geradezu grundlegender Bedeutung. Ist ein Stück etwa als in der Tradition einer französischen Overtüre stehend erkannt, zieht dies ganz andere interpretatorische Konsequenzen nach sich, als wenn es sich um ein Stück in norddeutscher Organistenmanier handelt.

Peter Petersen befaßt sich im Vorwort zu den *Klavierstücken* op. 76 von Johannes Brahms in der Wiener Urtext Edition mit Entstehungsgeschichte, Drucklegung, Tonarten und tonalen Anschlüssen zwischen den Stücken und kommt zu der Folgerung, daß Brahms an zwei vierteilige Zyklen gedacht haben muß. Der Interpret kann die Stücke daher einzeln aufführen (sie sind ihrerseits eine Auswahl aus einer größeren Anzahl von Klavierstücken), die Stücke 1–4 und 5–8 jeweils zusammenhängend spielen (der Erstdruck teilte in zwei Hefte) oder aber alle acht Stücke als Ganzes sehen (da sie ein einziges Opus bilden).

Zum Kritischen Bericht: Quellen und Lesarten

Auf Seite 9 der Wiener Urtext-Ausgabe von Franz Schuberts *Introduktion und Variationen über „Trockne Blumen“* für Klavier und Flöte kommt in der zweiten Variation eine Stelle, bei der eine Fußnote auf den Kritischen Bericht verweist. Liest man dort nach, so wird man darüber unterrichtet, daß das Thema stets 40 Takte umfaßt, *deren unversehrte Ganzheit auch für die Variationen gilt.*



NB 3: F. Chopin: Prélude op.28 Nr. 9

Daraus wie aus allen Parallelstellen geht hervor, daß Schubert im Maggiore-Abschnitt der zweiten Variation einen Takt vergessen hat. Der Herausgeber begründet im Kritischen Bericht die notwendige Ergänzung eines Taktes und schlägt eine Lösung vor, durch die das Versehen ohne zusätzliche Änderung korrigiert werden kann.

Ein interessanter Fall ist Chopin. In vielen seiner Werke gibt es authentische Lesarten, die er in Druckexemplare von Schülern eingetragen hat und die zeigen, daß die meisten – oft auch kleingedruckten – Läufe, Verzierungen und Fiorituren eigentlich niedergeschriebene Improvisationen sind, spielerische und klavieristische Vokabeln, die innerhalb des Stiles frei verfügbar sind. Gegen Änderungen – etwa gegen Erleichterungen –, ja, gegen das Erfinden ganz neuer Passagen ist daher grundsätzlich nichts einzuwenden. Es mag absurd erscheinen, daß – in einem solchen Spezialfall – ausgerechnet eine Urtext-Ausgabe den Aufruf zur nicht notengetreuen Wiedergabe als Resultat der wissenschaftlichen Quellenstudien präsentiert. „Werktreue“ kann fallweise eben eher bedeuten, im Geist des Komponisten zu improvisieren, als die vom Komponisten niedergeschriebene Improvisationsvariante stur einzuüben. Hilfestellung können dabei die Hinweise im Revisionsbericht leisten.

Zu den Interpretationshinweisen

Der von fremden Zusätzen gereinigte Urtext kann grobe Mißverständnisse zur Folge haben, wenn er nicht durch entsprechende sachkundige Informationen ergänzt wird. Ganze Generationen von Musikern orientierten ihren Interpretationsstil an der kargen Einförmigkeit von Urtext-Notenbildern Bachscher Klavierwerke, aus denen die von Herausgebern stammenden Anweisungen zu Dynamik und Artikulation entfernt worden waren. Das Ergebnis war der bekannte pseudobarocke „Nähmaschinenstil“, bei dem ohne Artikulation und Agogik – die man für „romantisch“ hielt – und in sogenannter Terrassendynamik musiziert wurde. Heute wissen wir um den Reichtum von barocker Artikulation, Dynamik und Agogik. Freilich wird es nötig sein, Lehrern, Schülern und Spielern Hinweise auf ihre stilgerechte Ausführung zu geben. In einer modernen Urtext-Ausgabe wird man den Notentext selbst unangetastet lassen.

Der Ort für solche Unterweisung ist der Textteil, am besten ein eigener Abschnitt mit „Hinweisen zur Interpretation“, wie das in den Wiener Urtext-Ausgaben üblich geworden ist. Im Idealfall wird ein sachkundiger Herausgeber sogar konkrete Vorschläge für eine stilgerechte Interpretationsmöglichkeit geben; diese wollen nicht als Diktat verstanden sein, sondern möchten den Benutzer zum Nachdenken, zum Ausprobieren und zum Suchen nach mehr Information beispielsweise zum Thema „barocke Artikulation“ im allgemeinen anregen.

Würde man die Ouvertüre zur *Suite in d* von Georg Friedrich Händel (HWV 448) so spielen, wie sie als „nackter“ Urtext notiert ist (NB 1), wäre das ein schweres Mißverständnis. Peter Williams gibt in den „Hinweisen zur Interpretation“ dazu einen anregenden Ausführungsvorschlag (NB 2).

In der Ausgabe von Mozarts vierhändigen Klavierwerken durch Christa Landon in der Wiener Urtext Edition finden sich Vorschläge zur Auszierung von Fermaten insbesondere bei den sogenannten „Eingängen“. Auch hier wiederum gilt: besser wäre es, der Spieler würde sich solche Eingänge selbst zurechtlegen oder gar aus dem Augenblick heraus improvisieren. Der in Fußnoten gegebene Vorschlag dient aber in erster Linie dem deutlichen Hinweis, daß hier ein Ort ist, an dem bloßes Innehalten nicht angebracht wäre. Urtext-Ausgaben ohne solche Hinweise stiften eigentlich mehr Schaden als Nutzen.

Vieles hat man in früheren Zeiten anders notiert als heute. Gibt man die alte Notationsweise wörtlich wieder und liest sie aber mit dem Verständnis des heutigen Musikers, so wird das Ergebnis zwangsläufig falsch ausfallen. Man muß hier also eingreifen und der Musikerin und dem Musiker sagen, wie der Urtext richtig zu lesen ist. Ein charakteristisches Beispiel ist die historische Notierungsweise von Triolen und punktierten Noten.

Aus der Niederschrift des *Prélude* op. 28 Nr. 9 durch Frédéric Chopin geht eindeutig hervor, daß das einfach punktierte Sechzehntel triolisch zugeordnet ist, das doppelt punktierte hingegen nachgeschlagen werden soll, was auch aus den Korrekturen im Schlußteil ersichtlich ist (NB 3).

Dasselbe gilt natürlich für Schubert. Die 3. Variation der bekannten B-Dur-Variationen (D 935/3) ist ein typisches Beispiel für die Triolen-Notierung bei Schubert. Aus dem Autograph geht zweifelsfrei hervor, in welcher Weise Schubert die Noten der rechten Hand zur Triolenbewegung der Linken zugeordnet haben wollte (NB 4).

Wenn man sich entschließt, den originalen Untersatz im Notentext diplomatisch getreu wiederzugeben, bedarf es der Kommentierung im Textteil, weil sonst manche Benutzer eher an Druckfehler glauben werden als an eine andere als die gewohnte Ausführung.

Manche Zeichen in unserer Notenschrift können unterschiedliche Bedeutungen haben – wie z. B. die Fermate, die einmal das Aushalten eines Tones, ein anderes Mal den Ort für eine Improvisation, ein drittes Mal den Schluß eines Stückes anzeigen mag. Ähnlich ist es mit vielen Verzierungszeichen. Allein die Frage, ob ein Triller mit der Haupt- oder mit der Nebennote anfängt, hängt von mehreren Faktoren ab und kann niemals pauschal beantwortet werden. Zu bedenken ist

1. die historische Einordnung: für das frühe 18. Jahrhundert ergeben sich andere Lösungen als für das späte;
2. die kulturgeographische Zuordnung: französischer Stil ist anders aufzuführen als italienischer;
3. der Personalstil des Komponisten, der sich vielleicht aus Äußerungen, Anweisungen, Parallelstellen etc. erschließen läßt; oft spielt auch die Entstehungszeit



NB 4: Franz Schubert: 3. Variation der B-Dur-Variationen (D 935/3)

eine Rolle, d. h. frühe Werke Beethovens verlangen unter Umständen eine andere Ausführung als späte;

4. die konkrete musikalische Situation der Stelle, an welcher der Triller steht.

Eine gute Urtext-Ausgabe wird diese Fragen und Probleme erörtern, um dem Spieler, aber auch dem Pädagogen zu helfen. Die Fachliteratur allein zu dem einen genannten Problem (Haupt- oder Nebennote) ist unübersehbar geworden und teilweise nicht leicht zugänglich; außerdem mögen manche Musiker mit dem Studieren wissenschaftlicher Literatur überfordert sein, wenigstens was den Zeitaufwand angeht.

So bezeichnet etwa bei Frédéric Chopin, welcher der französischen Notationstradition verhaftet ist, ein „Vorschlag“ vor einem Triller lediglich den Trillerbeginn mit der Hauptnote und keine Tonwiederholung mit antizipierender Vorschlagsnote, wie es das Kennzeichen des Pseudo-Chopin-Stils auch berühmter Interpreten ist. Wichtigste Aufgabe einer Urtext Edition ist, hier Aufklärungsarbeit zu leisten.

Über das Erstellen eines präzisen „Textes“ hinaus müssen die Kenntnisse von Musikgeschichte, Ästhetik und historischer Aufführungspraxis dem Musiker und

Musikpädagogen konkret zugänglich gemacht werden. Das stilistische Bewußtsein vieler Musiker mit traditioneller Musikausbildung liegt immer noch im argen. Das kann sich nur bessern, wenn die Lehrer auf eine differenzierte Beschäftigung mit musikalischen Texten hinarbeiten.

Dazu müssen aber zunächst die Pädagogen selbst ihr Wissen um aufführungspraktische Vorbedingungen schulen. Und dabei wiederum können gute Ausgaben und informative Begleittexte eine wertvolle Hilfe sein. Besonders Pädagogen sollten daher beim Notenkauf und bei Empfehlungen, die sie ihren Schülern diesbezüglich geben, nicht nur auf ein sauberes Stichbild, auf einen guten Druck, auf geeignete Wendestellen, auf brauchbare Fingersätze und auf einen angemessenen Preis achten, sondern auch darauf, ob in der Ausgabe ausreichend informative, klar formulierte, nützliche und für den Unterricht und das Studium hilfreiche Kommentartexte enthalten sind.

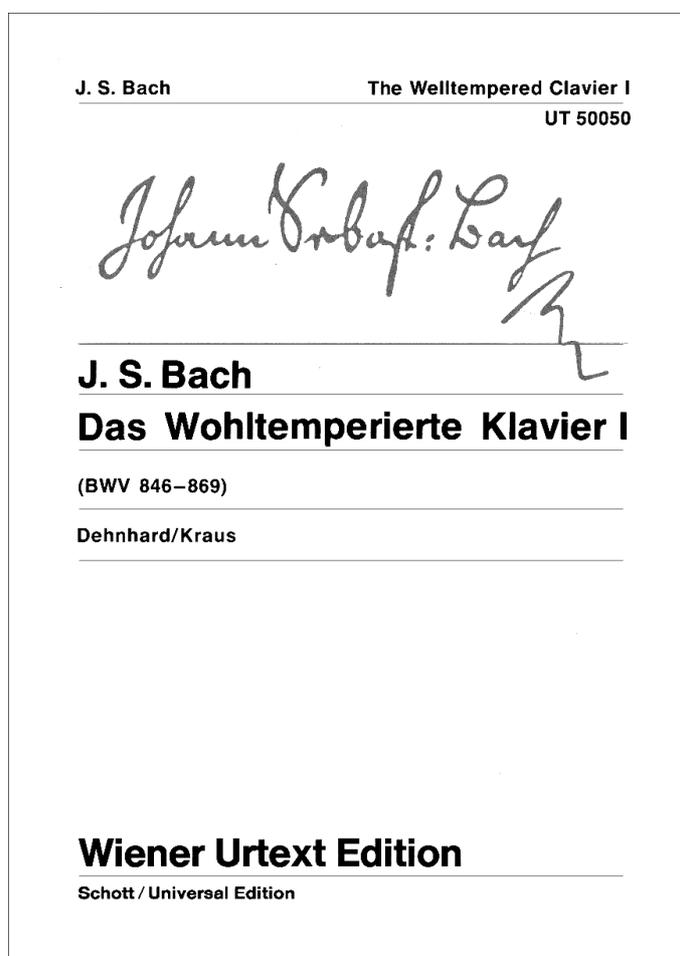
Musizieren nach den Quellen

Standardwerke der Musikkultur im Urtext der Wiener Urtext Edition

Ausgaben für Unterricht, Studium und Konzertpraxis
mit umfassenden Informationen über die Werke, durch detaillierte
Einführungen, Revisionsberichte und Interpretationshinweise.

Spielpraktisch eingerichtet von
international angesehenen
Solisten und Pädagogen

Vladimir Ashkenazy
Paul Badura-Skoda
Michel Béroff
Alfred Brendel
Jörg Demus
Jan Ekier
Christoph Eschenbach
Justus Frantz
Karl-Heinz Kämmerling
Günther Kaunzinger
Alois Kontarsky
Gidon Kremer
David Oistrach
Gerhard Oppitz
Edith Picht-Axenfeld
Karlheinz Zöller
u.v.a.



Das Gütezeichen für anspruchsvolles Musizieren