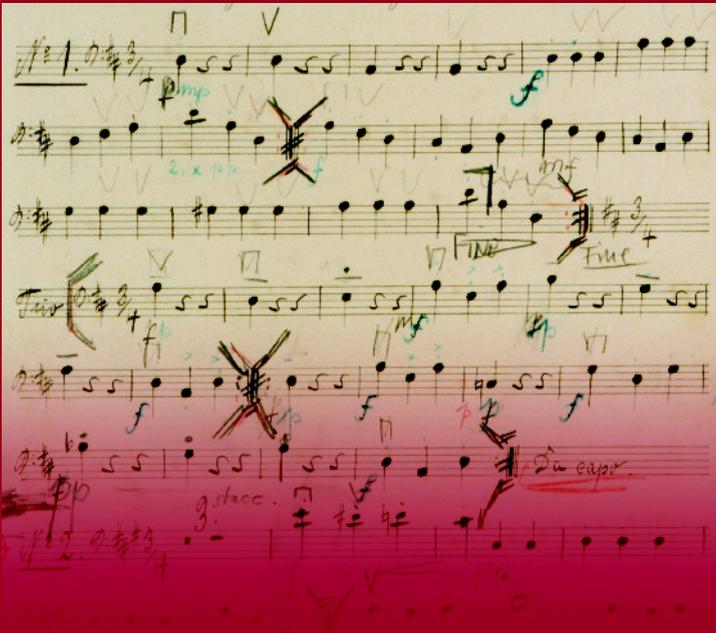


Peter Gülke

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

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 auftaktig 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 11-15, and the second system covers measures 16-19. The woodwind section (Tutti Bassi) is in the upper staves, and the string section is in the lower staves. The woodwinds play a melodic line with a crescendo indicated by a dashed line and the word 'cresc.'. The strings play a rhythmic pattern with dynamic markings: *p* (piano) and *fp* (fortissimo) in measures 11-15, and *f* (forte) in measures 16-19. The string dynamics are also indicated by a dashed line and the word 'cresc.'.

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).¹ 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.

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 beidemal 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?

63 Con sordini

V I

Bsp. 4: KV 551, 2. Satz

23

V I

V II

Vc / Kb

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

120

Fl

Klar

Fg

Va

Vc / Kb

Bsp. 6: KV 543, 1. Satz

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 9 ff. bzw. 161 ff. gleich notiert), auf, daß Mozart selbst den Zweisechzehntel-Auftakt der zweiten Phrase bei den Bläsern nicht absetzt – etwa noch deshalb, weil die Holzbläser zunächst

The image shows a musical score for measures 64 to 67 of the first movement of Mozart's Jupiter Symphony. The score is arranged in five staves: Fagott (Fg), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Kontrabaß (Vc/Kb). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The Fagott part starts with a measure rest in measure 64, followed by a melodic line. The Violin I and II parts have similar melodic lines. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Vc/Kb part has a simple harmonic accompaniment.

Bsp. 7: *Jupiter-Sinfonie*, Andante

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 instrumententechnischer Beschränkungen viel eher besorgt sein müssen. Daß er in den Takten 35/36 des *Andante cantabile* der *Jupiter-Sinfonie* *g*^m und *f*^m 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* »elegant«^{er} 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.

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 114 ff.) kaum Chancen, vernommen zu werden (daran ändert auch die nachträgliche Verstärkung durch Klarinetten nicht viel), ebenso wenig später (Takte 134 ff.) 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 136 ff. bzw. 335 ff. des Finale. Wie wichtig war das? In den Takten 132–138 des ersten Satzes seiner *Neunten Sinfonie*

The image displays a musical score for Example 8, KV 425, Andante. It consists of five staves: Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), Violoncello/Double Bass (Vc/Kb), and Violin I (VI I). The first system (measures 22-26) shows a dynamic shift from piano to forte (f) in the strings. The second system (measures 90-94) shows a dynamic shift from forte (f) to piano (p).

Bsp. 8: KV 425, Andante

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 151 ff., 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 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 angestrengte Schärfe des in hohe Kreuztonarten hinauftreibenden Kontrapunkts daselbst im Finale (Takte 161 ff., besonders 169 ff.) 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 Erklingens heran beschworen erscheint. Das begänne, genau genommen, schon dort, wo – z.B. in der Introduktion 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.

The image displays two systems of musical notation for a symphony. The first system, starting at measure 151, features four staves: Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc/Kb). The second system, starting at measure 155, features five staves: Fagott (Fg), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc/Kb). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'f' and 'a2'.

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

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

Bsp. 10: KV 543, 1. Satz

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 begannen 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 *sf*, 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 49 ff.) 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.

The image shows a musical score for Example 11, which is measures 14 through 18 of the first movement of Mozart's Symphony No. 41 (KV 550). The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Va), and Violoncello/Double Bass (Vc/Kb). The key signature is G minor (three flats). The time signature is 3/4. The score shows dynamic markings of piano (p) and forte (f). The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some instruments playing sustained notes and others playing more active parts.

Bsp. 11: KV 550, 1. Satz

Angesichts der unzählbaren Schlußnotendifferenzen bei Haydn und Mozart legt eine quantitative Aufrechnung der Fälle, bei denen man einigermaßen sicher eine beabsichtigte Unterschiedlichkeit ausschließen kann, die Folgerung nahe, daß am ehesten der im Nenner der Taktangabe erscheinende Notenwert als variabel und der jeweiligen Situation anzupassen betrachtet wurde – im Allabreve die Halbe, im $\frac{4}{4}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt Viertel, im $\frac{6}{8}$ -Takt Achtel. Dieser Faustregel widerspräche selbstverständlich nicht, daß Mozart am Beginn der Durchführung des *g-Moll-Finales* (Takte 137, 141, 145, s. Bsp. 12) konsequent Viertel als Schlußnoten der ersten Violinen und der solistischen Holzbläser schreibt und damit den ab Takt 147 ebenso konsequent erscheinenden Halben als »Neuigkeit« besonderes

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, starting at measure 134, features the Flute I (Fl), Flute II (Flg I), and Violin I (V I) parts. The second system, starting at measure 142, features the Oboe I (Ob 1) and Violin I (V I) parts. The music is in G major and 3/4 time. Dynamics are marked 'p' (piano). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Bsp. 12: KV 550, letzter Satz

Gewicht gibt, also verbietet, sie unter Maßgaben zu verkürzen, welche ohne diese Konstellation sehr wohl angewendet werden könnten.

Bezöge man die vermutete Faustregel auch auf ein mit *Adagio* bezeichnetes Allabreve, so würde dies die oben diskutierte Kalamität des im 14. Takt der *Es-Dur-Sinfonie* KV 543 verfrühten *forte* (Bsp. 10) mindestens abmildern. Drei Längenwerte stehen auf der Takteins übereinander, desgleichen zwei und vier Takte später; ein volles Viertel liegt als Kompromiß auch nahe, weil bei entsprechender Handhabung im 2., 4. und 6. Takt der *piano*-Ansatz der Bläser auf dem zweiten Viertel frei stünde und überdies die Koordination mit Hörnern und Trompeten hergestellt wäre. Allerdings hätten wir dann mit taktweise unterschiedlich gespielten Halben zu tun, denn an der breiten Ausführung derer im 1., 3. und 5. Takt kann ernstlich kein Zweifel bestehen. Bleiben die halben Noten der Violinen in den Takten 9 bis 13, deren erste und letzte für volle Länge sprechen – jene (Takt 9) wegen des Anschlusses an den Akkord der Holzbläser, diese kraft der Überbindung in den folgenden Takt.

Etliche der vorstehend angesprochenen Details fallen schwerpunktmäßig entweder vornehmlich in die Zuständigkeit des Herausgebers oder in die des Praktikers, keines aber ausschließlich hier- oder dorthin. Es kann also nicht darauf ankommen, dem Herausgeber oft nur am Instrument entscheidbare aufführungspraktische Aspekte oder dem Musiker die eingehende Lektüre von Revisionsberichten aufzunötigen. So sehr beides von Vorteil wäre – wichtiger und dringlicher erscheint ein Problembewußtsein, welches sich sensibel macht für Fragen, bei denen sich die Zuständigkeiten notwendig überkreuzen, und für die Gründe der Überkreuzung. Dies berücksichtigend wird der Herausgeber

am ehesten die Punkte herausfiltern können, bei denen er seinen Vorsprung an Quellenkenntnis dem Praktiker durchsichtig macht. Das wird – um zwei nicht behandelte Problemfelder wenigstens zu nennen – Fragen der Angleichung von Triolen bzw. Punktierungen gewiß weniger betreffen als Abweichungen in der Artikulation analoger Passagen. Insgesamt wird es konkretere Anhalte ergeben für den musizierenden Umgang mit der cusanischen Erfahrung, daß, je mehr wir wissen, wir desto genauer auch wissen, was wir nicht wissen – ein Gewinn nicht nur im Hinblick auf die genauere Bestimmung von Spiel- und Freiheitsräumen – nicht zu reden von der konstruktiven Opposition gegen eine der Erbsünden unserer musikalischen Kultur, dem Schisma von Theorie und Praxis.²

- 2 Der Charakter der Beschreibung eines Problemfeldes, bei der beliebig viele und unterschiedliche Exemplifikationen möglich gewesen wären, erlaubte dem Verfasser eine enge Bezugnahme auf das Kapitel »Geschriebene Noten und klingende Töne« seines Buches: *Triumph der neuen Tonkunst: Mozarts späte Sinfonien und ihr Umfeld*. Kassel usw./Stuttgart/Weimar 1998. Mit teilweise anderen Gesichtspunkten und Resultaten gehen in die gleiche Richtung zwei ausgezeichnete Studien von James Webster: The Significance of Haydn's Quartet Autographs for Performance Practice. In: *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven. Studies of the Autograph Manuscripts*, hrsg. von Christoph Wolff und Robert Riggs. Cambridge/Mass. 1980, S. 62–95; The Triumph of Variability: Haydn's Articulation Markings in the Autograph of Sonata Nr. 49 in E Flat. In: *Haydn, Mozart & Beethoven: Studies in the Music of the Classical Period. Essays in Honour of Alan Tyson*, hrsg. von Sieghard Brandenburg. Oxford 1998, S. 33–64.

Nachruf auf den Urtext?

Wenn wir anhören, was Johannes Brahms am 2. Dezember 1889 auf den Edison-Zylinder eingespielt hat, können wir hinter einem aus Knacken, Knistern, Kratzen, Pfeifen und Rauschen gewobenen Klangvorhang knapp erkennen, um welchen der *Ungarischen Tänze* es sich handelt – mehr nicht. Wohl erhaschen wir einen Schatten von Authentizität, von der physisch-akustischen Gegenwart eines fast 120 Jahre zurückliegenden Klavieranschlags, und mögen erschauern angesichts der Vorstellung, wir seien, wie immer über gewaltige Abstände hinweg, im Salon der Familie Fellingner dabei; mitgeteilt wird über die bewegende Paradoxie des anwesend-abwesenden Brahms hinaus so gut wie nichts. Wir haben ein Dokument, und es hilft wenig, daß wir wissen, worum es sich handelt – wir können es kaum wahrnehmen geschweige denn entziffern.

Könnte es den musikalischen Texten, die heute auf den Seziertischen der Editoren präpariert werden, irgendwann ähnlich ergehen wie Brahms' akustischer Hinterlassenschaft, könnten wir eines Tages vor den verschlossenen Türen einer alexandrinischen Bibliothek stehen, deren Nutzwert auf Dokumentation zusammengeschrumpft ist? Angesichts eines immer noch florierenden Musiklebens, im politisch-öffentlichen Diskurs freilich fast nur noch qua Umwegrentabilität legitimiert, und eines vielerorts wahllos gefräßigen Musikbedarfs erscheint der Cassandra-Ruf verfrüht wo nicht überflüssig.

Dennoch gibt es gute Gründe, ihn nicht zu überhören. Sie reichen von dem Umstand, daß für unsere Zunft die Zeit der großen Gesamtausgaben – allemal Nagelproben auch für unser Verhältnis zur musikalischen Vergangenheit – allmählich zu Ende geht, bis zu der Frage, ob ein Abstand, den der vor den klavierspielenden Brahms gezogene Klangvorhang ohrenfällig macht, sich in jenem Verhältnis nicht einnisten könne, ohne daß wir es bemerken. Sie verlängert sich in der weiterführenden Frage, ob die Bemühung um die Werke nicht in einem Vertrauen gründe, das wir u. a. aufs Spiel setzen, weil wir es für nicht erschütterbar halten – dem Vertrauen darein, daß sie, sichern wir nur die Überlieferung, unbeschadet vorübergehender Verbiegungen und Mißbräuche prinzipiell imstande blieben, sich authentisch mitzuteilen. Schon der Hinblick auf ältere Musik zeigt, daß das nicht so ist, daß auch hier jedes Ding seine Zeit hat. Als Reaktion hierauf erscheint die törichte, neuerdings seltener beanspruchte Unterscheidung »historischer« und »lebendiger« Musik noch am ehesten triftig.

Dies zugestanden, wäre weiterzufragen, wie lange die Werke aushalten werden, daß ein eventsüchtiger Kulturbetrieb – mit Ausnahmen – mehr von ihrer vermeintlichen Offenheit als von ihrer Identität profitiert, wo nicht auf ihnen herumtrampelt; ob ähnlich, wie in bestimmten Medien Dummheit zugleich bedient und produziert wird, ein zeitgenössisches Beliebigkeitstheater, welches

Kreativität mit Respektlosigkeit in eins setzt, den Abstand zu den Werken zugleich indiziert und befördert – was irgendwann sich auf die musikalische Interpretation auswirken wird, möglicherweise es bereits tut. Notwendig drängt die Situation den mit Quellen Beschäftigten in eine Verteidigungsstellung und zwingt, nach einer Strategie zu fragen und auch nach dem, was da verteidigt werden muß: Das Musikwerk, im Beieinander von Erklingen und Verklingen der Extremfall vergegenwärtigter Vergangenheit im Sinne Gustav Droysens, ist nicht identisch mit dem geschriebenen Text. Mit der schwierigen Unterscheidung macht der es sich zu leicht, der, auf saubere Arbeitsteilung sich berufend, die eigene Zuständigkeit entweder auf das Geschriebene oder auf seine klingende Umsetzung beschränkt. Allemal bleibt der Herausgeber Anwalt auch dessen, was in jener Umsetzung derzeit oder prinzipiell nicht unterkommt.

Im Hinblick auf die allermeisten, ältere und jüngere editorische Leistungen und deren Bedeutung für das Selbstverständnis der Musikwissenschaft erscheint die vorwegnehmende Frage »Nachruf auf den Urtext?« als Affront, nur notdürftig gerechtfertigt als Abwehr eines mittlerweile kurrenten Werbe-Etiketts oder als Insistieren auf der Frage, wie sehr das Wort von der Ursprünglichkeitsaura der Kategorie »Quelle« profitiert, wie »ur« ein musikalischer Text überhaupt sein könne. Die Parallele zur Originalität von Originalinstrumenten (»period instruments« klingt bescheidener und ehrlicher) liegt auf der Hand: Im Sinne einer hier wie dort prätendierten Authentizität wäre eher als Nachteil zu verbuchen, daß Texte und Instrumente gespielt werden müssen, und zwar von nicht-originalen Menschen (»non-period musicians«) von heute.

Andererseits steht hinter dem Etikett auch ein Erfolg der Musikwissenschaft, insofern Maßgaben und Ansprüche ihrer Arbeit dergestalt ins öffentliche Bewußtsein gedrungen sind, daß man mit ihm Geschäfte machen kann. Eine heute kaum noch statthafte Berechtigung ließe sich aus einer Situation herleiten, in der das Nebeneinander wissenschaftlicher und praktischer Ausgaben genauere Kennzeichnungen erforderte, ein Nebeneinander, welches immer noch im Hintergrund der Diskussion um Sinn und Zweck musikalischer Ausgaben steht. Nachdem die Quellenforschung dem Kommerz den »Urtext« unfreiwillig-erfolgreich insinuiert hat, wäre eine Publizität derjenigen Gründe zu wünschen, die ihm den Appetit daran verleiden.

Die freilich hat keine Chance: Die umwegigen Relativierungen des Urtext-Anspruchs lassen sich schwer vermitteln im Vergleich mit einer idealtypischen Zuspitzung, hinter der mit den besten Gründen zudem das Selbstverständnis und die Arbeitsethik einer ganzen Disziplin stehen. In der Erschließung und Analyse der Quellen, als Bereitstellung teilweise verschüttet gewesener Erbschaften ist die Musikwissenschaft zu dem geworden, was sie ist, und wir vermögen sie nicht zu denken ohne Fundierung im philologischen Handwerk samt deren moralischen Komponenten – Akribie, Prüfbarkeit der Ergebnisse, Sauberkeit und Konsequenz der Aufbereitung. Nicht zu reden davon, daß außer beim Musizieren im direkten Umgang mit den Quellen am ehesten Nähe zur Musik hergestellt und der auf ein

Werk bzw. eine Quelle Fixierte seine Probleme und Fragestellungen sich nicht aussuchen kann – anders als die, die analysieren oder spekulative Höhenflüge veranstalten. Die Verführung zu abgehobenem oder abseitigem Problematisieren liegt nahe genug, um eines Korrektivs in Grundlagenarbeiten und anderen Ausübungen von Bodenhaftung immerfort zu bedürfen. Ohne diese droht eine Entwicklung wie in manchen hochkarätigen Orchestern, denen vieles erreichbar ist, nur kaum noch die Musik jener Zeit, in der Orchester zu Orchestern wurden. Wer Haydn verlernt hat, wird bald auch Wagner verlernen; wer sich in notations- oder satztechnischen Details nicht auskennt, wird bei ausgreifenden Deutungen unglaublich bleiben.

Nicht aber nur, weil wesentlich in ihr die Identität des Faches gründet und aus ihr sich nährt, ist Quellenarbeit weiterhin erforderlich, sondern auch – das wissen die mit ihr Befassten am besten –, weil die Auseinandersetzung mit den kanonischen Texten, die philologische wie die deutende, zu keinem Ende kommen wird. Fatal erscheint die Kategorie »Urtext« vor allem, weil sie in der Illusion eines definitiv authentischen, allen weiteren Befragungen und Bezweiflungen überhobenen Textstandes die Möglichkeit solchen Zuendekommens vorgaukelt. Damit gaukelt sie zugleich Verlässlichkeiten vor, die die Musik nicht bieten konnte und sollte – die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts u.a. in Akzidentiensetzungen; die des 17. Jahrhunderts bei dynamischen Details, die des 18. u.a. bei Phrasierungsbögen oder Endnoten – und allesamt in Fragen der Besetzung; Schubert in groß geschriebenen Gabeln, welche Akzentuierungen oder Decrescendi anzeigen oder beides zugleich, Schumann, Brahms oder Wagner in Artikulationsbögen, welche nur teilweise mit Bindebögen oder Strichanweisungen konvergieren. Derlei Mißverständnisse oder Unklarheiten wiegen schwer, weil wir heute mehr als je vordem mit Musik unterschiedlicher Stilistik umgehen, selten mit allen mitgemeinten Selbstverständlichkeiten vertraut, stärker auf das Niedergeschriebene angewiesen sind und leicht vergessen, daß, je enger der stilistische Rahmen der jeweils gepflegten Musik gezogen, desto genauer definiert und stabiler all das war, was nicht eigens aufgeschrieben, also den Ausführenden überlassen wurde. Noch bei Mozart verwickelt uns eine so entschuldbare wie törichte Textgläubigkeit in kaum lösbare Widersprüche und erschwert die fälligen Grenzgänge zwischen dem Geschriebenen und den ihm stillschweigend mitgegebenen Kontexten; daß man Bindebögen der Artikulation anpaßt, Endnoten vereinheitlicht etc., wäre seinerzeit nicht als Grenzgang empfunden worden.

Zu derlei älteren urtextwidrigen Offenheiten kamen zu Zeiten, da man viel mehr und stärker fixierte, individuell bedingte. Der große Zögerer Brahms entschied bei Kammermusikwerken über Besetzung und Ensemble zuweilen spät – offenbar nicht nur, weil ihm die kompositorische Struktur wichtiger gewesen wäre als, allzu simpel hiervon unterschieden, das »Klanggewand«, sondern auch, weil sich mit der Entscheidung neue kompositorische Herausforderungen verbinden konnten, Einladungen, die Biegsamkeit der Struktur nochmals zu überprüfen. Das betrifft selbst Klavierbearbeitungen wie die der *Vierten Sinfonie*,

der Serenaden oder des dritten Streichquartetts, welche man am ehesten als Ersatzlösungen einer eigentlich gemeinten Besetzung ansehen könnte; auch hier finden sich Abweichungen, welche uns von einem einzigen Original zu sprechen hindern sollten, mindestens im Sinne eines mit »Urtext« verbundenen Anspruchs auf Endgültigkeit, einer bis ins letzte Detail unverrückbar ausdefinierten Identität. Die von ihm mehrmals beschworene »Dauerhaftigkeit«, nicht im Gegensatz zur minutiösen Durcharbeitung, verstand Brahms auch elastisch.

Wäre es nicht so – nicht nur bei ihm –, müßten wir als kaum verzeihliche Nachlässigkeit ankreiden, daß bei den meisten im 19. Jahrhundert vorgeschriebenen Crescendi ein Ansatz unterhalb des zuvor gültigen Stärkegrades unterstellt ist, daß Wagner zumeist nach *Stringendi* oder *Ritardandi a tempo* anzuweisen unterläßt (für ihn war klar, wohin es gehört), daß die Tempovorschriften in etlichen Brucknerschen Sinfoniesätzen nicht aufgehen und der hochpenible Mahler im ersten, zwei kraß unterschiedliche Komplexe segmentweise ineinander schneidenden Satz der *Fünften Sinfonie* die Dirigenten in bezug auf die Tempomaßnahme genau dort im Stich läßt (= Ziffer 18)¹, wo sie, weil er die beiden Verläufe übereinanderkopiert, eines Hinweises besonders dringlich bedürfen. Angesichts der kompositorisch zugespitzten Situation an dieser Stelle und, nicht ganz so prononciert, angesichts mancher ähnlichen bei Bruckner erscheint die Vermutung, die Anweisung sei vergessen worden, allzu simpel positivistisch. Könnte zu der auf einen Extrempunkt zutreibenden musikalischen Logik nicht gerade gehören, daß sie den Komponierenden zwingt, auf eine Vorab-Festlegung zu verzichten und die Entscheidung dem Ausführenden zu überlassen? – eine offene Wunde der Struktur, insofern wir Struktur als möglichst vollständige Fixierung möglichst vieler Parameter begreifen. In bezug auf den Zwang, die Kongruenz von Notiertem und Klingendem aufzugeben, bietet sich als Gegenbeispiel jene dröhnende Tutti-Passage im ersten Satz der *Neunten Sinfonie* an, in der Beethoven einen unhörbaren Oboen-Part durch einen anderen unhörbaren ersetzte².

Die Erörterung solcher Stellen wäre fehl am Platz, würden sie nicht jene Kongruenz durchsichtig bzw. verdächtig machen und zu erkennen helfen, inwiefern das musikalische Werk mit dem Notentext ebensowohl identisch wie nicht identisch ist, daß folglich beide über einen eigenen, auf der je anderen Seite nicht auflösbaren Überschub verfügen. Musiker, weil immerfort mit der Vorläufigkeit des Hier und Jetzt umgehend, begegnen dem gelassener als die, die es rational aufzulösen suchen: Bruckners letztwillige Verfügungen u.a. in bezug auf das Finale der *Dritten* und

1 Peter Gülke, *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Kassel/Stuttgart 1994, S. 43 ff.

2 Ders., Virtuelles Komponieren und »Deutlichkeit« im Orchestersatz der Neunten Symphonie, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Kolloquium Bonn 1989*, hrsg. von Siegfried Kross und Marie Luise Maintz, Tutzing 1990, S. 37–40, im vorliegenden Band S 73–76.

das Adagio der *Achten Sinfonie* sind nicht die besten³; Mahlers Umgang mit eigenen Partituren erscheint wie ein unabschließbares Plädoyer gegen Ansprüche auf Endgültigkeit, definitive Fassungen gibt es bei ihm nicht, sondern lediglich, durch Aufführungsdaten und am Ende seinen Tod bedingt, zufällige Fassungen letzter Hand. Jedes seiner Konzerte hat die Identität der jeweiligen Musik nicht nur als klingende Prozessualität, sondern auch im Textstand neu verflüssigt und in Frage gestellt. In der gegenüber der vormaligen *Totenfeier* kompositorisch radikalisierten ersten Durchführung des ersten Satzes der *Zweiten Sinfonie* reagiert der komponierende Mahler auf Erfahrungen des dirigierenden, in der instrumentatorisch radikalisierten zweiten Durchführung der dirigierende auf den komponierenden, der die Vorgeschichte i.e. erste Durchführung verändert hat – ein Wechselspiel, welches die Arbeitsteilung zwischen res facta und klingendem Vollzug so radikal aufbricht, daß ihm, weil es mit jeder weiteren Aufführung wieder begonnen hätte, Vollendung im Sinne von Ankunft bei einer Endfassung prinzipiell verwehrt ist⁴.

»Kann ungefähr so bleiben« – diese in den Augen jedes verantwortlichen Herausgebers haarsträubende Bemerkung findet sich in der Partitur eines Musikers, den mit Mahler mehr verband, als er wahrhaben wollte – Wilhelm Furtwängler. Sie hätte auch bei Ziffer 18 im ersten Satz von Mahlers *Fünfter Sinfonie* stehen können, Niederschlag nicht zuletzt einer Verantwortung in bezug auf Festlegung, die angesichts der essentiell unfestlegbaren Konstellation abzdanken gezwungen ist. Wenn die Not am größten, wird die Lösung, so blind wie sicher vertrauend, der allein sich selbst bzw. dem Hier und Jetzt verantwortlichen Unmittelbarkeit des Musizierens zugeschoben. »Je nachdem, wie es klingt«, lautete, genauso folgerichtig haarsträubend, Furtwänglers Antwort, als ihn der junge Celibidache nach dem Tempo eines kniffligen Übergangs fragte⁵.

Nicht, um eine bald 200jährige Erfolgsgeschichte herunterzureden, welche der Kategorie »Urtext« als Maßgabe und Richtpunkt bedurfte, kommen hier solche Details zur Sprache, sondern, um die Arbeitsteilung zwischen den für den geschriebenen Text und den für seine Realisierung Verantwortlichen als pragmatisch bedingte Umgehung jener Problematik auszuweisen, welche den Prüfstand jeglichen Fixierungsanspruchs bildet, anders ausgedrückt: um jenen

- 3 Zur viel und kontrovers diskutierten Frage der Fassungen Bruckners vgl. u.a. Manfred Wagner, *Der Wandel des Konzepts. Zu den verschiedenen Fassungen von Bruckners Dritter, Vierter und Achter Sinfonie*, Wien 1980; *Bruckner Symposion »Die Fassungen«*, Bericht, hrsg. von Franz Grasberger, Linz 1981; Thomas Röder, Neues zur Fassungsfrage bei Anton Bruckner, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch I*, hrsg. von Franz Krautwurst, Augsburg 1999, S. 115–137; Doris Sennefelder, »Freilich habe ich Ursache, mich zu schämen«. Zum Problem der Fassungen bei Bruckner, in: *Die Symphonien Anton Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, München/Kassel usw. 1998, S. 53–58, überall dort weitere Literatur.
- 4 Peter Gülke, Von der Arbeit eines Totalmusikers. Mahler auf dem Weg von der »Totenfeier« zum ersten Satz der Zweiten Sinfonie, in: *Musik und Ästhetik* 2003, Heft 3, im vorliegenden Band S. 107–113.
- 5 Joachim Matzner, *Furtwängler. Analyse, Dokument und Protokoll*, Zürich/Gräfelfing 1986, S. 105.

Pragmatismus als kaum noch haltbar herauszustellen. Sie kann sich ebenso als ästhetische Frage zu Wort melden, wo das Musikwerk seine Wirklichkeit habe, woran man sich also letzten Endes orientieren müsse, wie als praktisch-editorische Frage, etwa, wenn entschieden werden muß, ob es sich bei abweichenden Artikulationen des gleichen Themas um bewußte Nuancierungen handle, um ein Vertrauensvotum an Musiker, die es schon richten werden, oder um pure Nachlässigkeit. Jede Niederschrift ist eine Wegweisung und bringt als solche partielle Verantwortungen auch für jenen Teil des Weges mit sich, für den der Herausgeber im engeren Verständnis nicht verantwortlich zeichnet.

Eben auf dieser philologisch-aufführungspraktischen Grenze kann er sich im eingangs angesprochenen Sinn verteidigen und der Unterstellung wehren, er ziehe sich bequem darauf zurück, daß der Text für sich spreche. Das Vertrauen in eine zeitenthobene, oberhalb aller Mißbräuche garantierte Dauerhaftigkeit der Werke – im Terminus »Denkmal« verbirgt sich auch Neid auf das materiell gegenständliche Überdauern von Bildern, Skulpturen, Bauwerken – gehört zu den zwar ehrenwerten, dennoch fragwürdigen Hintergründen der Urtext-Ideologie: »Für sich« sprechen können die Werke nur als Widerhall und im Widerhall, nur in einem dank gemeinsamer Erfahrungen, Erlebnisse, Gesinnungen resonanzfähigen Hallraum. Nicht erst an der Grenzlinie der Schriftlichkeit sollte der Herausgeber verteidigen, sondern im Vorfeld; er sollte dem Benutzer, statt seine Gewissenhaftigkeit in der oft wenig einladenden Bleiwüste der Revisionsberichte zu demonstrieren, den Wissensvorsprung, den die Arbeit mit den Quellen mit sich bringt, durchsichtig machen, ihn auf wichtige Unterschiede zu bisher gespielten Fassungen bzw. Materialien hinweisen und in Zweifelsfällen über die Gründe seiner Unsicherheit informieren – in manchen Fällen teilt er sie mit dem Komponisten, ginge dann also mit Unsicherheiten um, welche authentischer sind als jede Sicherheit. Daß man die Materiale der Neuen Bach- oder der Neuen Mozart-Ausgabe oder der von Robbins H. Landon redigierten Haydn-Sinfonien den Musikern nicht unbesehen auf die Pulte stellen kann (man sollte es sowieso nicht), taugt als Vorwurf nicht; eher schon, daß keine durch Quellenkenntnis fundierten Hinweise zur Lösung von Unstimmigkeiten gegeben und damit praktizistische Handhabungen begünstigt, billige Vorbehalte gegen praxisferne Philologie befördert werden. Bei Zweifelsfragen, denjenigen u. a., ob es sich in Beethovens *Siebenter Sinfonie* bei den Vierteln, die im Gegensatz zu korrespondierenden Stellen in den Takten 154/55 des Finales auftauchen, oder bei der differierenden Dynamik des zweiten Themas daselbst im Allegretto (Takte 101 ff. bzw. 224 ff.) um bewußte Abweichungen oder um Nachlässigkeiten handle, ob der Quellenbefund rechtfertige, daß die unterschiedliche Schreibung der Punktierungen im ersten Satz unterschiedliche Artikulationen anzeigen soll, erscheint die Hilfestellung des Herausgebers unentbehrlich.

Als Folge jenes Schismas von Theorie und Praxis lassen sich einschlägige Beweisfälle verdächtig leicht verengen auf die Frage, ob man denn höre, daß aus einer neuen Ausgabe gespielt wird oder nicht. Nur zu oft, wenn nicht markante

Details herausragen, hört man es nicht – und hätte trotzdem keine Handhabe zur Polemik gegen die Detailklauberei der Editoren. Bei großer Musik gibt es keine Kleinigkeiten, und selbst wenn langwierige Quellenarbeit kaum Ergebnisse zeitigt, welche von bereits vorliegenden Ausgaben kaum abweichen, war sie, weil sie das betreffende Werk auf solidere Füße stellte, nicht umsonst. Im übrigen erscheinen derartige Argumentationen essentiell überholt durch eine Entwicklung, welche einerseits »Urtext« zum Werbe-Etikett machen konnte, andererseits einen Wandel im Umgang mit der Musik der Vergangenheit herbeiführte, worin die Anteile gewissenhafter Interpreten und Philologen ununterscheidbar konvergieren. Die letzteren können sich auf Langzeit- und Fernwirkungen ihrer Arbeit sicher verlassen, indessen können sie Abstände und Wartefristen verkürzen.

Es gibt etliche Chancen, das dem fast unhörbar gewordenen Klavier spielenden Brahms vergleichbare Schreckbild einer Situation zu widerlegen, in der uns die großen Werke in vorzüglichen Ausgaben zur Verfügung stehen, sie sich jedoch kaum noch mitteilen. Das freilich wird nicht gelingen ohne eine innigere Kooperation von Praktikern und Philologen, innerhalb derer jene gut lesen und zuhören, diese stärker noch als bisher sich als Dolmetscher der Texte verstehen.