

Argumente gegen die Edition alter Musik

Editionen alter Musik sind uns selbstverständlich, und wir kennen genügend Gründe für ihre Notwendigkeit.

Einen wesentlichen Einfluss auf die Zielsetzung einer Edition – und damit zusammenhängend auch auf deren Gestalt – hat der historische Kontext, haben die Zeitumstände, unter denen sie entstanden ist. So können wir einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem beginnenden Interesse an Musik vergangener Epochen – seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts – und der Herausgabe erster Sammlungen dieser Musik feststellen¹. Seit diesen Anfängen bilden die Übertragungen alter Musik in die moderne Notation die Grundlage der musikgeschichtlichen Forschung.

Dieser Prozess reicht bis in die Gegenwart. Und das »Bild«, das wir uns von der Musik vergangener Zeiten machen, ist geprägt von dem Notenbild, in dem ein Herausgeber sie uns übermittelt. Die Entscheidungen der Herausgeber alter Musik haben dadurch einen ausserordentlich bestimmenden Einfluss auf die Musikgeschichte selbst.

Für den Historiker des 18./19. Jahrhunderts bedeuteten Editionen einen ersten Zugang, ein Kennenlernen der unbekanntenen Musik vergangener Epochen. Da er für das, was durch eine Umschrift kennengelernt werden sollte, noch keine Kriterien hatte, haben diese Editionen den Charakter eines Abbilds des Originals, indem Schlüssel, Mensurzeichen und Notenwerte der Vorlage beibehalten sind. Um Einsicht in den musikalischen Satz zu erhalten, sind lediglich die ursprünglich getrennt überlieferten Stimmen in Partitur gebracht worden; dabei fremde Notenzeichen (z. B. Ligaturen) sind aufgelöst und die rhythmischen Beziehungen der Notenzeichen des Originals zueinander nach den aus theoretischen Schriften gewonnenen Regeln der Mensuralnotation in die moderne Notenschrift umgeschrieben worden. Überall wird dabei die Absicht der Herausgeber deutlich, das ursprüngliche Notenbild möglichst

¹ So Charles Burney, der in seinem Buch *A General History of Music*, London 1789, zahlreiche musikalische Beispiele in eigener Übertragung anführt. Dazu war er Herausgeber einer selbständigen Sammlung von Musik des 16. Jahrhunderts: *La musica che si canta ... nella Cappella pontificia*, 1771 (zitiert nach *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5, London 1980, 849¹).

nicht zu verfälschen². Das Resultat einer solchen Umschrift konnte zunächst befriedigen. Es gewährte Einblick in den musikalischen Satz: Zusammenklänge, Klangfortschreitungen und kontrapunktische Arbeit wurden sichtbar. So waren diese Editionen die Grundlage für die Analyse, die historische Einordnung³.

Die Haltung der Herausgeber dieser frühen Ausgaben gegenüber der Musik war respektvoll, bewundernd, ja begeistert gegenüber dem Neuentdeckten. Der persönliche Weg zu dieser »anderen« Musik wird spürbar in dem oft feurigen Idealismus, der die Texte durchzieht⁴. Auch war noch ein Gespür dafür vorhanden, dass die Besonderheit der jeweiligen Aufzeichnung von Musik mit ihren inneren Eigenarten in engem Zusammenhang stand⁵.

Ein weiterer Impuls für die Edition alter Musik kam aus dem Bestreben, die neu entdeckte Musik auch praktisch auszuprobieren, sie als Klingendes kennenzulernen. Das war nur durch ein Zugeständnis an die musikalischen Gewohnheiten der eigenen Zeit möglich. Zunächst wird dieser Zwiespalt, zwischen »dem Nutzen der Kunstwissenschaft« (d.h. Originaltreue) und der »Kunstpraxis« (d.h. Vermeidung von zu viel Ungewohntem) zu vermitteln, noch deutlich empfunden⁶. In späteren Ausgaben verliert sich diese Sensibi-

lität; das Bild der Übertragung musste sich mehr und mehr dem Notenbild der eigenen Zeit angleichen. So fallen Entscheidungen über Transpositionen, Verwendung moderner Schlüssel, Angaben zur Dynamik und Vorschläge zur Besetzung mit dem Instrumentarium der eigenen Zeit. Damit wird die Musik einer ihr eigentlich fremden Praxis angepasst⁷. Zweifel an der Richtigkeit dieser Haltung drückt sich in den Kommentaren zu diesen Ausgaben in der Regel nicht aus.

Mit zunehmender Einsicht in die jeweils besonderen Eigenarten der Musik vergangener Epochen und dank vermehrter spezifischer Forschungen versuchen Editionen der unmittelbaren Vergangenheit und Gegenwart, Erkenntnisse über die Aufführungspraxis der *vergangenen*, nicht der eigenen Zeit in ihr Notenbild aufzunehmen.

Das bedeutet besonders für die Musik des 16. Jahrhunderts – in ihren Fragen nach Tempo und Takt – ein beständiger Diskussions- und Reibungspunkt. Das Hauptproblem: Wie können wir die Aussagen der alten Zeichen über Tempo und vor allem die Bewegung des »tactus«, der ein integraler Bestandteil der Musik selbst ist, ja, sie überhaupt zusammenhält und belebt, in einer modernen

2 Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und seine Zeit*, Berlin 1834, Vorrede zum »Ersten Theil«, XI, betont, dass er die »Tonwerke« nur »aus den vorhandenen einzelnen Stimmen *sorgfältig selber* in Partitur gebracht« hätte, »... so dass man jedes einzelne Tonstück in seiner *ursprünglichen Gestalt*« empfangen würde.

Carl Proske, *Musica Divina*, 1853, Vorwort, XLVI: »... glaubte der Herausgeber sich jeder Beifügung von Signaturen (gemeint sind Vortragsbezeichnungen) enthalten zu müssen, indem er allein die *Aechtheit des Stoffes* zu vertreten übernahm.« und XXX: »... sondern sich auf eine treue, authentische Darlegung des Kunsttextes zu beschränken, *wie es solcher Denkmale würdig* ...«

Franz Xaver Haberl, *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke*, 1, 1894, Vorwort, XIX: »Hauptprinzip war, *so genau als möglich die Originalien* wiederzugeben.«

3 Dieser Zusammenhang zwischen musikgeschichtlichem Interesse und dem Edieren von alter Musik ist evident in Titeln wie Otto J. Gombosi, *Jakob Obrecht. Eine stilkritische Studie. Mit einem Notenband enthaltend 31 bisher unveröffentlichte Kompositionen aus der Zeit zwischen 1460–1510*, Leipzig 1925.

4 Man lese dazu u.a. die Vorreden zu von Winterfeld, op.cit., und Proske, op.cit., in denen die Persönlichkeit des Autors jeweils stark zum Ausdruck kommt und die Individualität eines jeden Weges zur alten Musik deutlich wird. Man möge damit die kühlen, stereotypen Vorwörter zu Ausgaben unserer Jahrzehnte vergleichen!

5 So z. B. Philipp Spitta, *Heinrich Schütz, Sämtliche Werke*, 1, 1885, Vorwort, V: »Die Herausgabe soll aber auch kein charakteristisches Merkmal der Werke verwischen ... Denn die Besonderheit der Aufzeichnung ist nichts willkürliches, sondern ein Ausdruck der inneren Eigentümlichkeiten« [der Musik].

6 Z. B. Spitta, op.cit., Vorrede, V; vgl. dazu auch Siegfried Hermelink, »Bemerkungen zur Schütz-Edition«, *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewusstseins*, hrsg. Thrasybulos G. Georgiades, Kassel 1971, 206 und 210.

7 *Das Chorwerk*, Wolfenbüttel 1929ff., bietet eine wahre Fundgrube an Editionen, die das Gesagte illustrieren. Hier nur einige Beispiele:

Heft 3, Josquin des Prés, *Weltliche Lieder* (hrsg. F. Blume), Vorwort, 3: »Die Sätze dieses Heftes sind durch Transposition in eine für den gemischten Chor brauchbare Lage gebracht.«

Heft 4, Johannes Ockeghem, *Missa Mi-Mi* (hrsg. H. Bessler), Vorwort, 4: »Eine Transposition war unvermeidlich ...« und »Die Textlegung ... erforderte ... eine gründliche Revision, ... um eine (vom Komponisten allerdings nicht erstrebte) halbwegs »natürliche« Deklamation zu erzielen.«

Heft 11, Pierre de la Rue, *Requiem* und eine Motette (hrsg. F. Blume), Vorwort, 3: »Die ungewöhnlich grossen Notenwerte des Originals sind auf die Hälfte verkürzt.« (Diese »ungewöhnlich grossen Notenwerte« wären eigentlich als Absicht des Komponisten zu verstehen, dem »Requiem« Ausdruck zu verleihen.)

Heft 22, Gilles Binchois, *Sechzehn weltliche Lieder* (hrsg. W. Gurlitt), Vorwort, 3: »Für die möglichst buntfarbige Besetzung kommen ... ein Blasinstrument oder eine Geige ..., eine Bratsche und ... eine Gambe (Cello), ein Zupf- oder ein Blasinstrument in Betracht.«

Josquin de Prés, *Ave Maria* (hrsg. W. Lipphardt), Frankfurt a. M. 1954: »... bereitet die Unterlegung eines sangbaren deutschen Textes keine Schwierigkeiten. ... dass diese dem schönen, volkstümlichen Werk neue Freunde auch dort gewinnen wird, wo man des Lateinischen unkundig ist.«

Claudio Monteverdi, *Tutte le opere* (hrsg. G. F. Malipiero), 1926–42: Ein Beispiel für die Anpassung einer Edition an moderne Vortragsbezeichnungen, wie *f*, *p* etc. und voller Missverständnisse der rhythmischen Eigenarten der Musik (vgl. hierzu besonders Band X: *Scherzi musicali*).

E. Droz, G. Thibault, *Trois chansonniers français*, Paris 1927. Diese Edition dreistimmiger Chansons des späten 15. Jahrhunderts in zwei Systemen mit Violin- und Bassschlüssel spiegelt die verbreitete Praxis wider, sich unbekannte Musik mit Hilfe des Klaviers vertraut zu machen.

taktorientierten Notation wiedergeben? Diese Frage bleibt auch in den besten Ausgaben unbeantwortet, obwohl es gerade für diese Musik immer wieder neue Versuche in der Übertragungsmethode gibt⁸.

Analog zu fortschreitenden Erkenntnissen, vor allem auch zu der zunehmenden praktischen Erfahrung in der Aufführung alter Musik, werden die Grenzen der Übertragungsmöglichkeiten deutlich⁹. Man reibt sich am Kompromiss und spürt den »Rest«, der durch keine Übertragung vermittelt werden kann.

*

Aus diesen Erfahrungen mit den Grenzen der Übertragungsmöglichkeiten erwachsen die Argumente *gegen* die Edition alter Musik.

Aus der Geschichte der Musik wird deutlich, wie sich musikalische Schrift entsprechend ihrem musikalischen Inhalt verändert¹⁰. Durch diesen Zusammenhang enthält jedes Notenbild bereits eine interpretatorische Funktion, so dass – unvermeidbar – in jeder Edition alter Musik die musikalische Vorstellung in eine Richtung gelenkt wird, die von der ursprünglichen Aussage in der Notation wegführt. Unsere Zeit ist sensibel geworden für diese Zusammenhänge, nicht zuletzt durch die verschiedenen Ausprägungen von Notation im 20. Jahrhundert selbst, wo die Auseinandersetzung mit der Schrift selbstverständlich als Auseinandersetzung mit der Musik verstanden wird¹¹. Wir können uns deshalb heute leichter von dem Absolutheitsanspruch der traditionellen abendländischen Notation lösen, Schriften ausserhalb dieses Systems annehmen und uns kreativ damit auseinandersetzen. Gespiegelt wird diese Entwicklung in der alten Musik durch die in den letzten Jahren in zunehmendem Masse erscheinenden Faksimile-Serien alter Handschriften und Drucke.

Das Faksimile fordert vom Interpreten, sich einzulassen auf das, was die Musik selbst von ihm an Einfühlung und Einarbeitung verlangt. Es wird ihm

8 Vgl. dazu Rudolf Bockholdt, »Französische und niederländische Musik des 14. und 15. Jahrhunderts«, und Carl Dahlhaus, »Die Mensurzeichen als Problem der Editionstechnik«, beide in *Musikalische Edition*, op.cit.

9 Vgl. dazu Howard M. Brown, »Editing«, *The New Grove Dictionary* 5, 839ff., in dem dieses Unbehagen gegenüber den Möglichkeiten und Kompromissen moderner Editionen quasi den Grund-Tenor bilden.

10 Vgl. Karin Paulsmeier, »Notation und Stil«, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10 (1986), 63ff.

11 So ist es schwer vorstellbar, dass man ein Werk von John Cage, z. B., in einer Umschrift in die »normale« Notation herausgeben würde, um dem Musiker den Zugang zu erleichtern, ja dass sogar eine Aufführung auf einer solchen »Edition« basieren könnte (vgl. Erhard Karoschka, *Das Schriftbild der neuen Musik*, Celle 1966, 97f.).

damit leichter gemacht als mit einer modernen Edition vor Augen, seine mitgebrachten musikalischen Vorstellungen in Frage zu stellen. Damit ist die Auseinandersetzung mit *alter* Musik in *alter* Notation letztlich nicht verschieden von der Arbeitsweise, die die *neue* Musik in *neuer* Notation vom Interpreten verlangt.

*

In welcher Weise bereits das Notenbild selbst die musikalische Vorstellung desjenigen bestimmen kann, der dessen aufführungspraktisches Umfeld kennt, soll an einem Beispiel von Claudio Monteverdi, dem *Lamento della Ninfa* aus dem 8. Madrigalbuch (Venedig 1638) verdeutlicht werden. Das Notenbeispiel auf den folgenden Seiten 150–155 zeigt fol. 18^v–21 aus dem »basso continuo«-Stimmbuch dieser Sammlung.

Der Komposition vorausgestellt ist eine berühmte Aufführungsanweisung, die allgemein bekannt ist, viel zitiert wird¹², aber in der Praxis durchwegs keine hörbare Beachtung findet. Diese Vorbemerkung lautet:

»Modo di rappresentare il presente canto.

Le tre parti, che cantano fuori del pianto dela Ninfa, si sono cosi separatamente poste, perche si cantano al tempo dela mano; le altre tre parti, che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual va cantato a tempo del'affetto del animo, e non a quello dela mano.«

Wie der vorliegende Gesang darzustellen sei.

Die drei Stimmen, die ausserhalb der Klage der Nymphe singen (gemeint sind die zwei Terzette, die die eigentliche Klage der Nymphe einrahmen), sind deshalb getrennt gegeben (d. h. in den Stimmbüchern verteilt), weil sie im »Tempo der Hand« singen; die anderen drei Stimmen, die mit schwacher Stimme die Nymphe mitleidend begleiten, sind in Partitur gegeben, damit sie deren Klage mitverfolgen können, die im »Tempo ihrer Gemütsbewegung« gesungen wird, und nicht in dem »der Hand«.

Dazu müssen wir folgendes wissen: Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts war es für die Musiker eine Selbstverständlichkeit, sich einem regelmässigen »tactus« unterzuordnen. Noch im 17. Jahrhundert folgte man einer »battuta«, deren »due capi« dem Auf und Ab der Hand entsprachen¹³, denn auch im 17. Jahrhundert hatte der Musiker in der Regel nur seine eigene Stimme vor

12 Vgl. die neueste Aufnahme des *Lamento* durch *The Consort of Musicke* (director: Anthony Rooley), VC 91157–2, 1991, Begleittext, 26.

13 Vgl. u. a. Antonio Brunelli, *Regole utilissime ... sopra la practica della musica*, Florenz 1606, 11.

Modo di rappresentare il presente canto.

Le tre parti, che cantano fuori del pianto dela Ninfa; si sono cosi separata- mente poste, perche si cantano al tempo dela mano ; le altre tre parti, che vanno commiserando in debole voce la Ninfa, si sono poste in partitura, acciò seguitano il pianto di essa, qual ua cantato a tempo del affetto del animo, & non a quello dela mano.

A Tre Voci. Doi Tenori, e Basso

Basso Continuo.

On hauea Febo ancora.

Lamento dela Ninfa.

Mor Amor

Dicea di celina

Dicea di celina

Dicea di celina

Amor Amor doue doue la fe ch'el traditor ch'el traditor giu-

rando il pie sereno

rando il pie sereno

rando il pie sereno

no fa che mora il mo' Amor coniet per... o m' amara elio'

miserella

miserella

miserella

nò mi tormenti più nò mi tormenti ij nò mi tor-
 miferell' ah piu nò nò tanto gel fof-
 miferella
 miferella
 menti piu nò nò vò piu ch'ei foipari se nò lontan lontan da me no nò ch'ei mar-
 fir nò può
 ah miferella
 ah miferella'

turi piu nò dirammi nò dirammi affe per che di ha
 miferella miferell'ah piu nò nò
 rella miferell'ah piu nò nò
 miferell'ah piu nò nò
 mi stru go un'orgoglioso si che si che si lei fuggo ancor
 miferella ah ah ah
 miferella
 miferell'ah piu nò nò tanto gel fofir nò può'

89 *Basso Continuo.*

ancor mi preghera Se ciglio ha piu fereno colei colei colei ch'el mio no è
 miarella miarell' ah'
 miarell' ah'
 miarell' ah'
 miarell' ah'
 ga no rinchud'in'eno Amor si bella se si bella si belle se
 miarell' ah' piu no no tanto gel soffrir no
 miarell' ah' piu no no tanto gel soffrir no
 miarell' ah' piu no no tanto gel soffrir no'

63 *Basso Continuo.*

Ne mai fi dolci baci mai mai mai mai da quella bocca'aurai ne piu foata' ah
 puo miarella
 puo miarella
 puo miarella
 taci taci taci taci che troppo'li fa
 miarella
 miarella
 miarella miarella
 miarella miarella
 A j. Vol.
 S I tra legnoffi piano'

sich¹⁴. Die »battuta« bestimmte das Zusammengehen der Stimmen. Dabei waren es ein absolut regelmässiger Schlag und eine bis in jedes Detail hinein rhythmische Genauigkeit jeder einzelnen Stimme, die es überhaupt ermöglichen, Einsicht in die Komposition zu gewinnen. Was wir in der Partitur einer modernen Edition *sehen* können, war ursprünglich nur im Moment der Aufführung *hörend* erkennbar. Klarheit und Durchsichtigkeit des musikalischen Satzes innerhalb der unendlich pulsierenden »battuta«, die der Musik ihre innere Lebendigkeit und Schwingungskraft gab, scheint das mit ihr verbundene Ideal gewesen zu sein.

So braucht also der »basso continuo«-Spieler für den ersten und dritten Teil des *Lamento* nur die Basslinie vor sich zu sehen: Die Regelmässigkeit der »battuta«, die Genauigkeit in der Ausführung jeder einzelnen Stimme garantieren ihm die Durchhörbarkeit des musikalischen Geschehens.

Vor diesem Hintergrund ist die Partitur des eigentlichen *Lamento* etwas Neues: Der Schmerz der Nymphe ist so gross, dass er sich nicht mehr an die Grenzen eines regelmässigen Schlages halten kann. Das »tempo del'afetto del animo« sprengt die Normen der Tradition; der Generalbass-Spieler und die kommentierenden Sänger müssen *sehen*, was die Nymphe singt, um sie angemessen begleiten zu können¹⁵.

Eine Befolgung der Angaben Monteverdis zur Ausführung des *Lamento* stellt uns vor ausserordentliche musikalische Schwierigkeiten. Einerseits brauchen wir die Erfahrung – und ich meine damit auch die langjährige praktische Übung – mit der »battuta«, ein Gespür für deren Qualitäten. Andererseits müssen wir eine Freiheit finden, der sich die Satzanlage eigentlich entgegenstellt: die Strenge des Ostinato-Basses und die Dreiermensur, die – um überhaupt als solche wahrgenommen zu werden – im Prinzip schon mehr Strenge braucht als eine gerade Mensur. So ist es wahrscheinlich, dass die geforderte Freiheit in der Temponahme in Nuancen besteht, für die wir, die wir in dieser Hinsicht an so vieles gewöhnt sind, möglicherweise gar keine Sensibilität und Aufmerksamkeit mehr haben. Die Revolution, dass etwas Subjektives – hier das Gefühl der Nymphe – den rhythmischen Ablauf bestimmt, gegenüber der Unterordnung unter ein objektives Zeitmass, – diese Revolution ist für uns

14 Ausgenommen ist hier selbstverständlich die Musik für Tasteninstrumente, die seit jeher in Form von Tabulatur oder Partitur aufgezeichnet wurde.

Zu Monteverdi: Seine Werke sind grundsätzlich in Stimmbuchsätzen überliefert. Ausnahmen bilden nur seine Opern, deren Partituren jedoch nicht die Funktion erfüllen, um die es hier geht, nämlich Aufführungsmaterial zu sein.

15 An anderen Orten betont Monteverdi diesen Sachverhalt, indem er »senza battuta« vorschreibt (z. B. »Lettera amorosa«, *Il settimo libro de madrigali*, Canto-Stimmbuch, Seite 27), wobei die *Partitura* in der Basso-continuo-Stimme allein schon genügend Aussagekraft besässe.

schwer nachvollziehbar. Wir können sie erst dann wirklich begreifen, wenn wir vorher in einem strengen Zeitmass gelebt haben.

So liegt denn die eigentliche Schwierigkeit im Umgang mit diesem Werk Monteverdis, ja grundsätzlich mit der Musik seiner Zeit, darin, dass wir diejenige Basis in Praxis und Hörgewohnheit brauchen, die uns die Tradition der Musik des 16. Jahrhunderts gegeben haben sollte. So wie der Musiker des 17. Jahrhunderts in den Traditionen des 16. Jahrhunderts erzogen wurde, so bleibt es auch uns nicht erspart, uns den Erfahrungen mit diesen Traditionen auszusetzen, um die Musik des frühen 17. Jahrhunderts zu verstehen und angemessen auf ihre Darstellung in den Noten zu reagieren. Erst dann haben wir die Voraussetzung zum wirklichen Verständnis des zitierten Satzes Monteverdis, wenn er, vor dem Hintergrund der Tradition gelesen, uns seine wahre revolutionäre Kraft dergestalt vermittelt, dass sie – umgesetzt in die Dramatik des *Lamento* – bis in die Aufführung hinein spürbar bleibt.

In der besprochenen scheinbaren Äusserlichkeit der Überlieferung, dem Wechsel von Bass-Stimme allein und einer Partitur im Stimmbuch des »basso continuo«, spiegelt sich ein zentrales Anliegen der Musik aus der Zeit Monteverdis. Dieser Gegensatz, der die Spannung zwischen Rhythmisch-Gebundenem und Rhythmisch-Freiem ausdrückt, wird in der Originalnotation direkt suggeriert und verschwindet natürlich in jeder modernen Ausgabe. Daraus ergibt sich konsequenterweise die Nivellierung dieses Gegensatzes in den Aufführungen dieser Musik heute. Denn in dem Masse, in dem das stabile Zeitmass als Grundlage der Musik verfehlt wird, geht die Basis für die Realisierung des Rhythmisch-Freien verloren.

Wenn man die »basso continuo«-Stimmen der späteren Madrigalbücher Monteverdis (und der Solomusik des Frühbarock überhaupt) unter dem Aspekt »con battuta« – »senza battuta« untersucht, macht man erstaunliche Entdeckungen. Findet man dort nur die Bass-Stimme, so suggeriert das doch: »tempo de la mano«, findet man dagegen eine Partitur, so heisst dies: rhythmische Freiheit, getragen vom Textrhythmus¹⁶ oder vom Affekt. So verhilft uns das originale Notenbild dazu, die Grundhaltung der Musik gegenüber zu finden und stilistisch Entscheidendes direkt in die Interpretation hineinnehmen zu können; und zwar jenseits des vordergründig »richtigen« Zusammenhangs, den uns eine moderne Edition bietet.

Letztlich trifft das für jede Edition alter Musik zu: Sie behält ihre Legitimität dort, wo es ums Studieren, Analysieren und Vergleichen geht; sie ist Werkzeug des Historikers, des theoretischen Umgangs mit Musik¹⁷. Für eine Aufführungspraxis aber, die auf der Suche nach den ursprünglichen Bedingungen ist,

16 So z. B. die »Lettera amorosa«, op. cit.

17 eine Funktion, die für die Partitur bereits seit Ende des 16. Jahrhunderts von Bedeutung ist.

ist eine moderne Edition ungenügend. Ja, sie verhindert sogar dadurch, dass sie den Zugang zu einer uns fremden Musik so einfach macht, eine ernsthafte Auseinandersetzung und unterstützt so einen »leichten« Umgang mit ihr, der dem Interesse der Musik entgegenläuft.

Wenn Entscheidungen eines Herausgebers wegfallen, werden wir gezwungen, uns an der Musik selbst neu zu orientieren. Denn je nach musikalischem Stil sagt uns das Notenbild etwas anderes über die Aufführung; entsprechend wird immer Neues von uns verlangt. Im Schriftbild der modernen Editionen werden diese Unterschiede nivelliert. Einerseits sind in den Schriften vergangener Zeiten oft direkte Informationen enthalten, die die moderne Notation nicht wiedergeben kann. Andererseits finden wir vieles offengelassen, was unsere gewöhnliche Schrift eindeutig mitteilt (genaue rhythmische Werte, Text-Musik-Beziehung, Festlegung der Halbtonschritte, bis ins Detail festgelegte Kompositionen). Im zweiten Fall wird vom Interpreten verlangt, im Moment der Aufführung selbst Entscheidungen zu treffen. Die Möglichkeit zu unterschiedlichen Lösungen ist dabei Teil der Musik selbst¹⁸. Wir müssen alte Konventionen im Musizieren selbst aufzuspüren versuchen. Das Faksimile fordert uns zu einem entsprechend kreativen, eigenständigen Umgang mit alter Musik heraus und sollte uns zu eigenen Entscheidungen führen. Es geht darum, durch eine Arbeitsweise, die theoretisches Wissen und praktische Erprobung immer wieder neu verbindet, unsere Intuition so zu entwickeln, dass wir uns der Aussagekraft des Notenbildes mehr und mehr überlassen können. Das bedeutet also, dass die Arbeit mit der Original-Notation eine langfristige Beschäftigung mit *einer* Stilrichtung verlangt. Sie kann dann aber auch zu einem Grad des Verständnisses führen, das die Seele tatsächlich berührt.

*

Um der richtigen Gewichtung willen müssen wir zum Schluss festhalten, dass die besprochenen Argumente *gegen* die Edition alter Musik nur aus einer Situation heraus formulierbar sind, die durch eine vorausgegangene Auseinandersetzung mit alter Musik anhand eben dieser Editionen selbst entstehen konnte. Der Umgang mit diesen Editionen ermöglichte es überhaupt, zu Fragestellungen zu gelangen, die dann die Argumente *gegen* sie entstehen liessen.

Die »Geschichte der Auseinandersetzung mit alter Musik«, die sich in den Editionen spiegelt, führte zum Faksimile, und zwar auf dem Weg, der die

¹⁸ Vertraut ist uns dieser Sachverhalt beim Thema »Generalbass«. Der Erziehungsprozess ist hierin schon so weit fortgeschritten, dass es uns selbstverständlich ist, von jedem Interpreten eine eigene Realisierung innerhalb der theoretisch bereits erarbeiteten Möglichkeiten zu erwarten. Ein entsprechender Lernprozess in der praktischen Erprobung von theoretischen Anweisungen und eine daraus folgende Entscheidungsfähigkeit im Moment der Aufführung selbst stehen in vielen anderen Bereichen noch aus.

Grundlagen für die *Ausführung* der Musik sucht. Überall dort aber, wo es um die theoretische Einsicht und die historische Einordnung geht – die auch dem Praktiker nicht gleichgültig sein sollte – behält die moderne Edition weiterhin ihren Ort.

*

Damit schliesst sich der Kreis: So wie die ersten Herausgeber alter Musik diese als »unzugänglich, ein verschlossenes, unserem Verständnis sich entziehendes Geheimnis« empfanden¹⁹ und das Original möglichst belassen, so kommen wir aufgrund unseres heutigen Verständnisses ebenfalls auf das Original zurück, um immer wieder neu zu versuchen, diesem Geheimnis auf die Spur zu kommen.

¹⁹ V. Winterfeld, op. cit., VI.