

Schrift der Moderne und Musik der Vergangenheit Zu Funktionsverschiebungen in der Notations- und Editionspraxis

Die Schrift der Vergangenheit bietet ein höchst differenziertes Bild. Moderne Editionen von Werken dieser Vergangenheit sehen alle gleich aus. Das ist ein Faktum, mit dem wir täglich umgehen, das aber kaum je Anlaß für Reflexion oder Diskussion war und ist. Drei Bereiche sind es, an denen wir vereinheitlichend verändern: Notenwerte, Schlüsselung und Partituranordnung. Man hört es ja nicht. Das klingt plausibel, obwohl man Grund haben kann, den Satz in seinem generalisierenden Anspruch zu bestreiten.

Die modernen Veränderungen in der Schrift hat ausnahmsweise und eher nebenbei in einer Anleitung für Studierende Willi Apel kommentiert, ein Mann, der Quellen in einer Fülle wie kaum ein anderer studieren konnte: «Wenn auch, entwicklungsmäßig gesehen, eine Semibrevis der heutigen ganzen Note entspricht, eine Minima der halben Note usw., so ist es doch ratsam, nicht diese Werte für die Übertragung in moderne Notation zu verwenden, sondern die nächst kleineren, so daß die Semibrevis durch die halbe Note, die Minima durch die Viertelnote usw. repräsentiert wird. Eine derartige Reduktion [...] empfiehlt sich ganz allgemein für die Musik des 16. Jahrhunderts, und noch stärkere Verkleinerungen der originalen Notenwerte sind für das 15., 14. und 13. Jahrhundert zu verwenden.» Der Satz steht auf Seite 4 am Anfang der Notationskunde von Apel.¹ Geradezu musterhaft demonstriert er die Verschiebung von unverbindlich Deskriptivem zu alleingültig Normativem. Die Stationen: So ist es ratsam — Eine Reduktion empfiehlt sich ganz allgemein — Verkleinerungen der originalen Notenwerte sind zu verwenden. Zuletzt ein Muß.

Das interessanteste Wort ist aber «repräsentiert». Die Minima beispielsweise soll in bestimmten Fällen durch die Viertelnote «repräsentiert» werden. Es tritt also mehr als nur eine Verschiebung ein. Das Zeichen *ist* nicht mehr, sondern es *vertritt*. Eine Schrift von Repräsentanten. Aber nicht für Töne, sondern für Zeichen. Und dann erst für Töne. Apel fügt noch eine Begründung hinzu: «In älteren musikwissenschaftlichen Publikationen [...] war es üblich, die originalen Werte beizubehalten, aber hierdurch erhielten Kompositionen [...] ein gelehr-langweiliges Aussehen, das ihrem Verständnis entschieden Abbruch getan hat, ganz abgesehen davon, daß es häufig zu fundamentalen Mißverständnissen in der Frage des Tempos geführt hat.»² Beide Gründe sprechen von *uns*, nicht vom historischen Gegenstand. Den ersten Grund vermag ich leicht zu begreifen, daß nämlich Geschichte ohne Aktualisierung für den modernen Menschen «gelehrt-langweilig» sein kann. Den zweiten, zunächst überzeugenderen, finde ich fraglich. Wenn die Notenverkürzung zusätzlich suggerieren soll, daß wir in Fragen des Tempos sicher seien, ist sie noch prekärer, als ich ohnehin fürchte. Zudem hätten wir für das Tempo andere Möglichkeiten der Mitteilung (wie Metronomangaben), ohne daß ein Quellenbefund von der ersten bis zur letzten Note geändert werden müßte. Die Veränderung bedingt ja, daß wir nicht mehr über die Musik sprechen können. Als Historiker müßten wir beispielsweise sagen «Semibrevis», zumal wir aus der Theorie wissen, daß Regeln der Kontrapunktlehre an Notenwerte gekoppelt sind, aber da findet sich keine Semibrevis mehr in den Noten.

*

Wer sich für einen Moment außerhalb der Fachkonventionen stellt und mit den globalen Ansprüchen eines Kulturkritikers das Beschriebene aus der Distanz zu beurteilen wagt, müßte versucht sein, solchen Umgang mit der Schrift im Kontext eines übermächtigen Phänomens des 20. Jahrhunderts zu werten, dem der Touristik. Bewegt uns mit einer Touristenschrift in der Geschichte? Der Herausgeber von Mozarts letztem Klavierkonzert KV 595 qualifizierte 1960 die Stimmenumstellung in der Partitur als «Normalisieren».³ Die Norm setzen wir, nicht der Gegenstand unseres Interesses. Ist das Geschichts-Touristik?

Im Augenblick leben wir mit einem kaum verdrängbaren Widerspruch. In der musikalischen Praxis sind rekonstruierende Tendenzen tonangebend geworden. Wir erleben historische Instrumente, Auseinandersetzung mit historischer Spieltechnik, Theoretiker-zitierende Musiker. Aber sie spielen — wenn auch zunehmend kritischer — aus Noten, die einer ganz anderen Denkvorstellung verpflichtet sind.

1 Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900-1600*, Leipzig 1962, S. 4.

2 Ebd., S. 4-6.

3 *Neue Mozart-Ausgabe* V:15/8, S. XXVIII.

*

Ich will versuchsweise fragen, warum die Schrift des 20. Jahrhunderts, soweit sie der Vergangenheit gilt, den beschriebenen Weg genommen hat. Das bedeutet: Ich spreche über Funktionen von Schrift.

Schrift kann sehr unterschiedliche Funktionen haben. Sie hat deshalb auch ganz unterschiedliche Formen entwickelt. Das geschah in Wechselwirkung mit dem Kommunikationssystem auf sprachlicher Ebene, dem der Namen. Die Zeichen können konvergieren wie bei den Buchstaben der Orgeltabulatur, aber auch divergieren wie bei den Neumen. Die Sprache reagiert wieder mit Namen auf externe Zeichen. Im jeweiligen Schrifttyp können verschiedene Anliegen zusammenfinden. In bestimmten Fällen — und darüber will ich insbesondere sprechen — wird die gleiche Musik je nach Zielsetzung in verschiedene Schriftformen gebracht.

Für Schrift standen im lateinischen Mittelalter zwei Aspekte im Vordergrund, ein *konservatorischer* und ein *analytischer*. Das Bewahren hat sich in den Neumen eine andere Schrift gesucht als die theoretische Reflexion, die nicht nur in der *Musica enchiridis* ihre ganz eigene Graphik entwickelt. Auch die Buchstabenschrift bis hin zum *Mailänder Traktat* hat primär das theoretisierende Anliegen von Erklärung und Demonstration. Die Schrift des Bewahrens ist freilich nicht so neutral, wie der gewählte Namen glauben macht. Die schriftliche Fixierung greift, schon wegen der immer beschränkten Mittel, in ein Repertoire normierend-analytisch ein und verändert es partiell. Kodifizieren heißt vor allem auch: abwandeln und vereinfachen.

Im Ergebnis wendet sich Schrift, die ursprünglich der Vergangenheit nachhört, aber auch an die Zukunft und erwirbt sich eine weitere Funktion, nämlich eine *reproduzierende*, die sich auf dem Gebiet der Lehre mit der analytischen treffen kann. Die berühmte Handschrift *Montpellier H 159* mit Neumen und Buchstaben gleichzeitig dürfte im Kontext von Unterricht und Belehrung zu verstehen sein. Und noch ein Moment von Tabulatur könnte in ihr stecken, wenn man die Buchstaben als geometrische Ortsangabe für Stegpositionen begreift, die jeweils am Monochord aufzusuchen sind, um den bezeichneten Ton hörbar zu machen.

Konservatorischer und analytischer Aspekt sind ein Erbe der griechischen Antike. Schriften vergleichbarer Funktion finden sich auch ansatzweise in den asiatischen Hochkulturen. Im europäischen Mittelalter kommt aber eine neue wesentliche Eigenschaft hinzu. Schrift wird in einer Verschiebung vom Konservieren zum Reproduzieren ab einem gewissen Punkt unverzichtbar Voraussetzung für Musik, Voraussetzung nicht nur für Musizieren, sondern Voraussetzung für neue, mehrstimmig organisierte Formen des Musizierens.

Diese *produktive* Schrift als eine besondere Errungenschaft des musikalischen Abendlandes hat zwar das eine Hauptziel, die Aufführung einer Komposition zu ermöglichen, muß aber dabei zwei ganz heterogenen Aufgaben gerecht werden. Sie muß sein

[a] Medium der schöpferischen Phantasie,

[b] Anweisung für Ausführende,

also einerseits Schrift für den Komponisten, andererseits Schrift für den Interpreten. Sie entsteht im Hinblick auf «Text», im wörtlichen Sinne beziehbar auf etwas zu Fertigendes, und wendet sich gleichzeitig an einen Benutzer und Verwandter. In diesem Spannungsfeld entwickeln sich zwei verschiedene Schriften, eine *Systemschrift*, die wir gerne vokale Schrift nennen, und eine *Griffschrift* oder Tabulatur, die wir instrumental nennen. Im einen Fall spiegelt sich das Tonsystem, innerhalb dessen eine Komposition dargestellt wird, im anderen eine materielle Konkretisierung durch Ortsangaben für die Tönhervorbringung. Aus der Systemschrift läßt sich auch musizieren, so wie man in der Griffschrift komponieren kann, wenigstens in gewissen Gattungen. Dennoch ist unverkennbar, daß es unterschiedliche Gewichtungen bei den möglichen Funktionen gibt.

Die Divergenz ist aber nicht nur Merkmal verschiedener Schriften, sie kann auch innerhalb eines Typs zutage treten. Wie Systemschrift in Ausführungsschrift umschlagen kann, zeigen die Skordatur-Notierungen Bibers und Bachs. Die gleichen Zeichen, die sonst Positionen des Tonsystems angeben, werden unversehens zu Fingersatz-Angaben. Jeder Instrumentalist heute kennt die gespaltenen Erfahrung, wenn er die gleichen Notenzeichen einmal zum inneren Hören, das andere Mal mit Fingergefühl und konkreten Griffvorstellungen liest. Die Griffe kommen nur durch Vorhören zustande, stabilisieren ihrerseits aber wiederum das Hörvermögen.

Eine Ambivalenz kennzeichnet die «Text»-bezogene Systemschrift spätestens dann, wenn rhythmische Eindeutigkeit eine Trennung von Stimmen erlaubt. Von den großen Motetten-Handschriften der *Ars antiqua* an ist uns Ensemblesmusik mehr als drei Jahrhunderte lang nur in der einen Form der Ausführungsanweisung überliefert. Für das 15. und 16. Jahrhundert können wir uns immerhin ein Bild von der Komponierschrift machen. Wir stellen dabei fest, daß sie sich erheblich von der Ausführungsschrift unterscheidet. So verwendet sie regelmäßig einen Einteilungsstrich im Brevis-Abstand, der bei der *resolutio*, der Auflösung in Einzelstimmen, wieder negiert wird.

In *Partitur* und *Stimmen*, dieser schriftlichen Doppexistenz von Musik bis in unsere Tage hinein, spiegeln sich zwei grundverschiedene Funktionen: *Komponieren* hier, *Musizieren* dort. In den Zeichen können sich beide Notationsarten — von der räumlichen Anordnung abgesehen — bis zur Identität nahekommen. Und doch bleibt immer eine innere Kluft, die häufig genug auch äußere Konsequenzen hat. Am spektakulären Fall der h-Moll-Messe von Bach ist klar geworden, daß die Differenzen nicht nur mit Chronologie und Fassungen zu tun haben, sondern unauflöslich auch mit den unterschiedlichen Medien Partitur und Stimme. In Stimmen können Details stehen, die für die Fixierung der Komposition unerheblich, die nicht «partitürwürdig» sind.

Noch Mozarts Partituren gehen mit den Aufführungsstimmen nicht notwendig konform. Anders gesagt: Von den Stimmen her, auch wenn sie von einem Berufskopisten im Hause und unter Beteiligung Mozarts hergestellt sind, läßt sich ohne Zusatzkenntnisse nicht auf die Partitur rückschließen. Ich will das an einem Beispiel näher erläutern, weil es exemplarisch ein älteres und ein jüngeres Partiturverständnis deutlich machen kann. Die Vesper KV 321 ist in autographischer Partitur und einer authentischen Stimmenkopie erhalten. Das offenkundige Problem beim Vergleich liegt in der Differenz zwischen geschriebenen Stimmen und der Zahl notierter Partitursysteme. Duplierstimmen und Zusammenziehungen abgerechnet (die Trompeten haben zwei Stimmen, die in der Partitur auf einem System zusammengefaßt sind), bleibt immer noch das erstaunliche Mißverhältnis von 21 zu 9. Historisch ist das leicht erklärt. Die hohe Zahl der Stimmen entsteht dadurch, daß für die Sänger Tutti- und Soloaufgaben vorgesehen sind, die sich aber gegenseitig ausschließen, so daß ein System genügt, aber bei getrennter Aufstellung zwei Stimmhefte nötig werden. Ferner schreibt der Kopist aus der Baßstimme Mozarts fünf Stimmen: für den Dirigenten, für einen Solo-Organisten, einen Ripien-Organisten, einen Fagottisten und einen Violonspieler, in den beiden letzten Fällen unter Verzicht auf die Bezifferung. Schließlich verfertigt der Kopist noch — und in der Regel gar nicht aus der Partitur, sondern den schon herausgezogenen Vokalstimmen — Doubletten für Alt, Tenor und Baß, bei denen er nur den Text wegläßt, so daß er kleinere Notenwerte vereinfachend balken kann. Das sind dann die Stimmen für die Posaunen.

Mozarts Partitur steht in einer Schrifttradition, der es primär um Fixierung des musikalischen Satzes geht. Die klanglichen Differenzierungen sind dem nachgeordnet, gleichwohl aber an colla-parte- und senza-Vermerken für den Kundigen abzulesen. So gesehen ist das Werk durchaus vollständig wiedergegeben und auch edierbar. Die Alte Mozart-Ausgabe war, weil sie das Stimmenmaterial gar nicht kannte, weiter in keiner Verlegenheit und ist der Partitur gefolgt. Die Neue Mozart-Ausgabe hat sich anders entschieden. Für sie war das Klangbild leitend. Es schien nicht vorstellbar, daß Instrumente von hörbarer Wichtigkeit ohne System in der Partitur bleiben. Das Baßsystem wurde zwei- bis dreifach aufgespalten (eine Maßnahme, die bei späteren Bänden mit Kirchenmusik wieder unterblieben ist), für die Posaunen wurden eigene Systeme eingefügt. Diese Edition, und das ist ihr Verdienst, hat entscheidend in die Praxis hineingewirkt, mehr als alle Vorworte und Kritischen Berichte. Wenn man aber den Aufführungsapparat und die Notierungstechniken Mozarts kennt, würde man auch ganz gerne wieder zu seiner Partitur zurückkehren. Denn die Modernisierung unter Gesichtspunkten der Aufführung hat einige unvorhergesehene Nebenwirkungen.

Das unterste System Mozarts vermeidet nach dem Modell des basso seguente weitgehend Pausen. Wenn der echte Baß ersetzt wird, verweist ein Schlüsselwechsel auf die jeweils tiefste Stimme. In der Umschlüsselung geht dieser Hinweis, der auch Hilfe für die Direktion bedeutet, verloren. Die streckenweise separierte Fagottstimme durfte wenigstens ihren Platz im Baßkomplex behalten (bei anderen modernen Ausgaben ist das Continuofagott gelegentlich einigermaßen sinnwidrig ins oberste System als Vertreter einer sonst nicht vorhandenen Holzbläsergruppe gerückt). Weniger glücklich war die Plazierung der Posaunen. Einer jahrhundertealten Praxis nach sind sie als colla-parte-Instrumente auf Vokalstimmen bezogen. Die neue Partitur leugnet diese Bindung und gruppiert Posaunen in die Blechbläser ein. Die Gemeinschaft des gleichen Partitursystems wird vollends unkenntlich durch partielle Änderung an den Schlüsseln. Die Vokalstimmen werden neu geschlüsselt, ihre instrumentalen Ableger nicht. Zudem läßt die andere Balkung den Eindruck selbständiger Bläserstimmen entstehen. Spätestens jetzt liest man die Partitur unter anderen Vorgaben. Die neue Disposition bei gleichen Noten führt wenn nicht in die Irre, dann doch zumindest ins Ungewisse. In ganz wenigen und immer prominenten Fällen gibt Mozart den Posaunen eigene Noten. Diese Sondernoten trägt er im System der Vokalstimmen ein, mit dem Vermerk «Trombone». Das ist optisch von hoher Signifikanz. All diese Stellen fallen sofort ins Auge. In einer Partitur mit ausgeschriebenen colla-parte-Posaunen sind die Stellen verschüttet. Man muß Note für Note vergleichend nach ihnen fahnden.

*

Historische und moderne Partitur sind durch einen Funktionswechsel getrennt. Die moderne Partitur richtet sich nach Aufgaben aus, die früher nur die Stimmen hatten. Das Bewußtsein von einem Unterschied zwischen Komponier- und Spielschrift schwindet. Dafür ist das 19. Jahrhundert verantwortlich, in dem die Partitur ja auch als Novum bei Aufführungen gegenwärtig ist. Eine Praxis, die vorher nur in der Operndirektion als nötig galt, wird zur generellen Norm. Die Einheitsform der modernen Partitur ist im Zeichen von *Notenpult*-Schrift gefunden worden.

Historisch dienen Partitur und Stimmen ganz verschiedenen Zielen. Das wird nicht zuletzt klar, wenn man ihre jeweiligen Benutzer zu bestimmen versucht. Öffentlichkeits-Charakter hat nicht die primäre Schriftform, die Komponierschrift, sondern die sekundäre, die Aufführungsschrift. Die Verbreitung eines Werks erfolgt durch Stimmen. Die Partitur hat ein vergleichsweise winziges Publikum. Zunächst gehört sie allein dem Komponisten. Dann noch dem Stimmenschreiber. Sowie der Kopist fertig ist, hat sie ihren Dienst getan. In älterer Zeit wird sie von der Schiefertafel gelöscht. Ab einem gewissen Zeitpunkt — frühes Dokument ist ein Brief Palestrinas — bekommt sie noch einen zusätzlichen Leser: den interessierten Kenner, den Lernbegierigen und Studierwilligen. Angehende Komponisten spartieren, um zu lernen. Wenn Partituren veröffentlicht werden, dann dezidiert als Aufforderung zum Studium im Sinne eines *exemplum classicum*. Das gilt für Bachs *Kunst der Fuge*

wie für Beethovens letzte Streichquartette, die gleichzeitig in Stimmen und Partitur erscheinen. Noch vom späten Wagner gibt es einen zugehörigen und schönen Ausspruch: Seine Partituren lägen vor, «sie könnten studiert werden».⁴ Mit «studieren» wendet sich Wagner, wie der Kontext deutlich macht, nicht nur an den Dirigenten, sondern mehr noch an den Musiktheoretiker, den Historiker und den Kritiker.

Es hätte nahegelegen, daß die historische Wissenschaft sich mit ihren Editionen in diese spezifische Partiturationstradition stellt. Das ist im 19. Jahrhundert auch geschehen. Ein Musterbeispiel scheint mir die Schütz-Gesamtausgabe. Kaum ein anderer hat in Fragen von Schriftfunktionen so scharf gesehen wie Philipp Spitta. Seine kurzen Bemerkungen von 1877 zu Partitur-Edition als Dokument der Geschichte und Stimmeneedition als Voraussetzung für moderne Aufführung und die aus der unterschiedlichen Zielsetzung zwangsläufigen Unterschiede, formuliert im Vorwort zum Band der «Cantiones sacrae» op. 4, sind von luzider Klarheit. Sie blieben nur folgenlos, wenigstens für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In unserer Zeit haben sich die Vorstellungen gravierend geändert. Das historische Doppelkonzept wurde aufgegeben zugunsten einer Einheitsedition im Zeichen der Notenspulschrift. Das ist der Anlaß, daß normsetzende Kategorien des «Wir», von denen ich eingangs sprach, so stark zum Zuge kommen konnten. Die beiden Schrifttraditionen, *Komponierschrift* und *Notenspulschrift*, haben nämlich eine ganz unterschiedliche zeitliche Bestimmung und Perspektive. Die *Komponierschrift* führt gewissermaßen immer in die Zeit ihrer Entstehung zurück, in die Werkstatt des Komponisten. Die Stimmen führen auf den lebendigen Musiker zu. Sie können und sollen sich den aktuellen Erfordernissen anpassen. Da darf es Ausgaben geben mit und ohne Fingersatz, transponierte und untransponierte. Stimmen müssen sich nach dem Ausbildungsstand und den Kenntnissen von Musizierenden richten. Wenn es welche gibt, die keine c-Schlüssel lesen können, soll man ihnen andere geben. Und wenn Laienmusiker mit einer Brevis nichts anfangen können, soll man sie mit Viertelnoten versöhnlich stimmen und zum Aufführen einladen. Wie es Unterschiede in den Aufführungen gibt, darf es auch Unterschiede im Notenbild geben. Für *Notenspulschrift* lassen sich keine eindeutigen und alleingültigen Vorgaben festlegen. Sinnvollerweise werden auch immer Elemente jener Schrift eingehen, mit der neueste Musik aufgezeichnet wird. Und was Verlage auch liefern mögen, wird nie genug sein. Immer schreibt sich der Musiker noch etwas in seine Noten hinein und streicht anderes heraus. Das sollen ihm Wissenschaftler und Verleger als eine eigene Schriftschicht auch zugestehen.

Für Partitureditionen, wenn der Benutzer mehr als nur Hilfestellung zur Aufführung erwartet, machen Adaptierungen beliebiger Vielfalt wenig Sinn. Wer aus der Partitur die Vorstellungen des Komponisten und die Eigenheiten eines Werkes ablesen möchte, sei es als Dirigent, sei es als Historiker, muß durch sein Anliegen notwendigerweise auf die eine *Komponierschrift* gelenkt werden.

*

Die vorgetragenen Überlegungen lassen sich, den Wunsch nach Pointierung vorausgesetzt, in eine zusammenfassende These überführen. Mit Schrift des 20. Jahrhunderts ist in hohem Maße und in unterschiedlichen Formen Musik der Vergangenheit zugänglich geworden. Die Wissenschaft hat dabei viele Interessenten mit Noten versorgt, nur nicht — sich selbst.

Auch eine Prognose dürfte nicht schwerfallen. Editionen nach den Richtlinien der letzten Jahrzehnte werden weiter bestehen, weil sie eine Funktion im Musikleben erfüllen, mit Konventionen, die teilweise erst zu schaffen gewesen waren. Aber diese Ausgaben werden in einer Zeit, wo der technische Herstellungsprozeß eine neue Flexibilität erlaubt, «Konkurrenz» bekommen, Mitläufer in Rückbesinnung auf die *Komponierschrift*. Daß damit irgendeines der editionstechnischen Probleme leichter zu lösen sei, will ich allerdings nicht behauptet haben.

(Universität Tübingen)

⁴ *Cosima Wagner. Die Tagebücher*, 2 Bde., hrsg. von Martin-Gregor Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976-77; hier Bd. 2, S. 247 und 784.