

Warum Urtexte?

und warum es Unterschiede bei Urtext-Ausgaben gibt (Beispiel Chopin).

Insbesondere im frühen 20. Jahrhundert gab es von fast allen bedeutenden - oder auch nur viel gespielten - Klavierwerken Interpretations-Ausgaben, in denen mehr oder weniger bedeutende oder berufene Pianisten oder Pädagogen ihre Ansichten über die ‚Wahre Art‘ dieses Stück zu spielen veröffentlichten.

Viele dieser Ausgaben sind sowohl als interpretationsgeschichtliche Dokumente und als Anregung für eine eigene Interpretation sehr interessant.

Ganz abgesehen davon, dass große Pianisten wie Busoni, Schnabel, Arrau, Mikuli oder Cortot und etliche andere durchaus unser Bild eines Werkes bereichern können.

Die Basis unserer Arbeit sollte aber immer die möglichst genaue Urtext-Ausgabe sein.

Ich möchte an einigen Stellen bei Chopin zeigen, wie und warum auch Urtext-Ausgaben differieren können.

Dies beginnt schon bei der Korrektur der ‚offensichtlichen Fehler‘.

Beispiel: Chopin Sonate Nr. 2 b-Moll op. 35 Finale T. 35ff g oder ges? Ich persönlich halte ‚ges‘ für einen Fehler und glaube, dass Chopin nach den Takten zuvor das g für so selbstverständlich hielt, dass er das Auflösungszeichen vergessen hat. Hier ist die Edition Henle vorbildlich, beide Lösungen sind im Text dargestellt. Das heißt jeder Interpret kann und sollte darüber nachdenken, welche Variante er spielt.

The image shows a page of a musical score for Chopin's Sonata No. 2, Op. 35, Finale. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It shows two systems of music. The first system starts at measure 31 and the second at measure 34. The notation includes treble and bass staves with various fingerings and articulations. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The score shows two different solutions for the key signature in measures 35 and 36, as mentioned in the text.

Bei Chopin ist ein wirklich verbindlicher Urtext sowieso sehr schwer herzustellen, da er seine Werke öfters mehrfach verkaufte und es abweichende Erstausgaben gibt. Zuweilen hilft der ‚gesunde Menschenverstand‘ wie etwa bei der Etüde E-Dur op. 10,3 T. 30/31 und T. 34/35.

Obwohl es offenbar keine von Chopin selbst stammende Quelle gibt, die in beiden Fällen Dur und dann Moll (T. 30/31: A-Dur - a-Moll; T. 34/35 H-Dur - h-Moll) autorisieren würde, tendiere ich stark dazu diese einfache und passende Symmetrie als beabsichtigt zu unterstellen. Bei vielen Versuchen andere

Varianten zu spielen, störte mich stets das Gesuchte und ausgesprochen zwanghaft Originelle an dieser gar nicht so exponierten Stelle. Ich finde Chopins exquisiter Formsinn hätte eine solche Asymmetrie (wenn überhaupt!) eher an einer formal herausgehobenen Stelle in diesem Werk angebracht.

27

31

35

Dubois:
O, Mi:

FA:
O:

DA:
Mi:
FA:
O:

**) FA, DA, Aut 1, 2, Fo: cis, c#

Aut 2:

cresc.

p

f

cresc.

cresc.

Die Wiener Urtext Edition ist hier absolut vorbildlich, da sie im Text - zugegeben etwas unübersichtlich - die verschiedenen Quellen angibt, aber in einer Fußnote erklärend, aber nicht wertend die Entscheidung in die Hände des Interpreten legt.

- *) In FA ist der Bogen Takt 20-21 so gezogen, daß der Eindruck einer Überbindung gis-gis entsteht. Dies war laut Aut 1, 2 jedoch nicht von Chopin beabsichtigt.
- **) Haupttext (Takt 30-31: A-Dur; 34-35: h-Moll) nach Aut 1, 2 und Fontana. — In der heute allgemein üblichen Version nach Mikuli (Takt 30-31: A-Dur — a-Moll; Takt 34-35: H-Dur — h-Moll) entsprechen zwar beide Seiten einander, jedoch erfolgte die Quellenmischung von Dubois Takt 31 mit DA Takt 34 ohne Chopins nachweisbare Autorisierung.

UT 50030

Hochinteressant ist die Situation in dem Nocturne (von Chopin selbst nur als *Lento con gran espressione* bezeichnet) cis-Moll BI 49, welches erst lange nach Chopins Tod veröffentlicht wurde. Die Überlieferungssituation ist hochinteressant und kann in Andeutungen im Vorwort der Henle Ausgabe nachgelesen werden. Sicher ist, dass die Quellen in einigen sehr wesentlichen Punkten Abweichungen aufweisen. Da wir unsere Fragen nicht durch ein Interview mit Chopin lösen können, bleibt etliches für immer offen. So z. B. die Frage, ob die picardische Terz ‚Eis‘ erst im vorletzten Takt, oder schon vorher zu spielen ist. Und sogar da gibt es 2 Lesarten (Dur in T. 59 und Moll in T. 60, oder Dur in beiden Takten). Die Dur-Terz im vorletzten Takt und damit im Schluss-Akkord scheint unbezweifelt zu sein. Es gibt einige weitere Abweichungen, besonders in den Harmonien der linken Hand.

Die beiden wesentlichen Quellen gehen auf 2 Ausgangspunkte zurück:

Es gibt eine Handschrift des Komponisten, die kaum bezeichnet ist (Dynamik, Bögen, ...) aber eine Besonderheit aufweist, die es so im Schaffen Chopins und auch der meisten seiner Zeitgenossen kaum noch einmal gibt, und es gibt eine Abschrift, die wohl auf Chopins Schwester (ihr war das Werk zugeeignet worden) und ihr Umfeld zurückgeht, die wesentlich besser und genauer bezeichnet ist, ABER an der vorerwähnten Stelle eine andere - konventionellere - Lösung bietet.

Chopin BI 49 T. 21 ff (nach der Abschrift von Chopins Schwester)

104

19 *ppp*

23 *sotto voce*

27 *f* *tr* *cresc.*

31 *p* *sempre p dimin.*

Chopin BI 49 T. 21 ff (nach der Eigenschrift)

107

The image displays a page of musical notation for Chopin's Nocturne in C minor, Op. 9, No. 3, measures 21 through 31. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The right hand (treble clef) is in 3/4 time, while the left hand (bass clef) is in 4/4 time. The manuscript includes various musical notations such as slurs, accents, trills (tr), and dynamics like 'pp'. The notation is somewhat irregular, reflecting the original composer's notation. The page number '107' is visible in the top right corner.

In der Eigenschrift ist ab T. 21 die rechte Hand in einem anderen Metrum notiert (Drei-Viertel-Takte) als die Linke (weiter im Vier-Viertel-Takt).

In der Abschrift wird - mit mäßigem Erfolg - versucht das Ergebnis dieser ungewöhnlichen Notation in einen Vier-Viertel-Takt einzupassen. Das Ergebnis ist eckig, unnatürlich, schwer zu lesen und entspricht noch nicht einmal der schönen Symmetrie der Takte 21ff und 25ff .

Wieder ist die Henle Ausgabe vorbildlich: beide Varianten werden abgedruckt. Und die Situation wird im Vorwort geklärt.

Das nachgelassene Nocturne in cis-moll BI 49 liegt in einer Eigenschrift, einigen Abschriften (von Brown noch für Eigenschriften gehalten), einer Erstausgabe und einem Frühdruck vor. Die Eigenschrift enthält eine interessante Stelle, an der in der rechten und der linken Hand $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Takt gegeneinandergestellt sind. Die anderen Quellen - übrigens besser bezeichnet als die Eigenschrift - behalten an dieser Stelle den $\frac{4}{4}$ Takt

für beide Hände bei. Diese Lesart wirkt aber gegenüber dem natürlichen Fluß der Chopinschen Linie gezwungener, und man gewinnt den Eindruck, daß Abschreiber und Herausgeber der damals nicht gerade alltäglichen Tatsache eines unterschiedlichen Taktmetrums für beide Hände etwas unsicher gegenüberstanden und deshalb selbständige Lösungen gesucht haben. Zum Vergleich wird dieses Nocturne in zwei Fassungen wiedergegeben. Die Eigenschrift enthält nach Mitteilung ihres Eigentümers einige zusätzliche Zeichen, die in der für die Auflage von 1966 benutzten Fotokopie nicht sichtbar waren und die jetzt in diese Neuauflage aufgenommen werden konnten.

Die Notierung folgt im wesentlichen der Schreibweise der Quellen und gibt damit auch optisch tonräumliche Zusammenhänge wieder, die bei der modernen Gepflogenheit, schematisch die Noten der rechten Hand ins obere und die der linken Hand ins untere System zu setzen, im Notenbild oft verloren gehen. Ziffern in Schrägschrift stammen aus den handschriftlichen Quellen oder den Erstaussgaben und stellen damit den von Chopin selbst vorgeschlagenen Fingersatz dar. In Klammern gesetzte Zeichen finden sich nicht in den Quellen, wo sie aber offenbar nur aus Versehen fehlen.

Auch die Erklärung/Mutmaßung über den Grund für die Veränderung dieser damals verstörenden Notation in zwei Metren finde ich nachvollziehbar und stimmig.

Wie sollen wir uns nun als Interpreten verhalten?

Einerseits haben wir eine gut ausgearbeitete und bezeichnete Version vor uns, die einen sehr wichtigen und längeren Abschnitt - in meinen Augen (Begründung folgt!) - total korrumpiert und

andererseits haben wir eine Eigenschrift mit den Eigenschaften (Mängeln?) eines fast fertigen Entwurfs vor uns, wo wir etwas außerordentlich Wichtiges über Chopins Klavierspiel erfahren können, wenn wir es ernst nehmen.

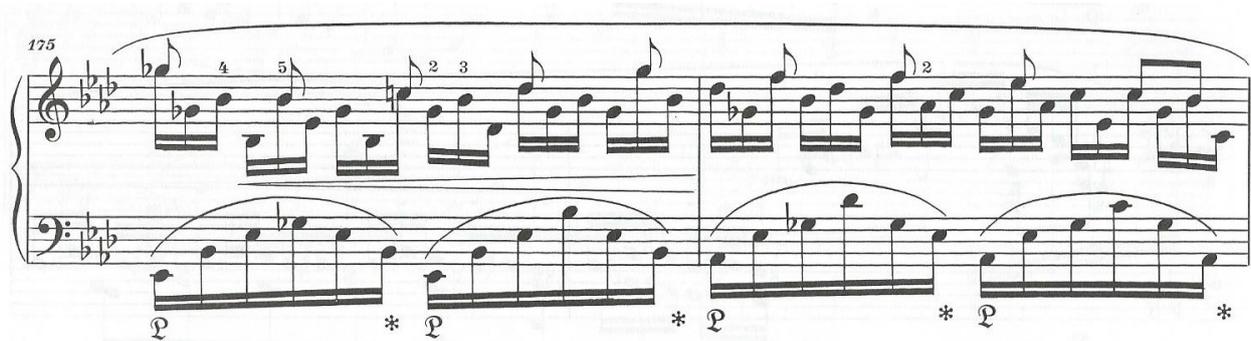
Zunächst aber kurz eine Begründung dafür, warum ich die Eigenschrift mit den 2 Metren für so wichtig und auch für verbindlich halte. Chopins Zeitgenossen haben in seinem Klavierspiel eine besondere rhythmische Raffinesse bemerkt. Das ‚Tempo Rubato‘ eine Art von Agogik, die offenbar so auffällig war, dass sie immer wieder kommentiert wurde. Chopin selbst sprach dazu mehrfach in dem Sinne, dass die Linke fest im Takt sein solle und die Rechte darüber sich frei bewege. (etliche Zitate in Eigeldinger „Chopin: Pianist

and Teacher: As seen by his pupils“: Linke Hand als Kapellmeister strikt im Tempo, Rechte frei).

Es gibt nur wenige Stellen, in denen Chopin diese Spielweise tatsächlich zu notieren versucht:

Besonders aufwändig in seinem op. 2, den Mozart Variationen an etlichen Stellen in der Einleitung, wo er mit kleinsten Notenwerten die Verschiebung der Rechten gegen die Linke notiert. Interessanterweise beschreibt übrigens Mozart sein Rubato in Adagio-Sätzen fast genau so wie Chopin das seinige!

Und für unsere Stelle recht interessant in der vierten Ballade:



Die metrische Situation ist außerordentlich vertrackt: 6 Achtel-Takt, aber die Linke spielt eine Figur, deren Bewegung eher eine triolische Betonung nahelegt (dies ist sehr häufig und charakteristisch bei Chopin, dass Bewegung und Metrum auseinanderfallen). Die Rechte spielt 16tel-Triolen, die aber in Vierer-Gruppen organisiert sind, so dass die Melodie-Noten selten mit einer Zählzeit zusammentreffen (im ersten Takt des Beispiels auf Eins und Fünf, in zweiten auf Drei). Wir haben hier also bei genauer Ausführung der rhythmischen Aufgaben ein perfektes Beispiel für ‚Tempo rubato‘: Bässe auf die Zeit („Kapellmeister“!) alles darüber - insbesondere die Melodie! - frei fließend, schwebend, abgelöst.

Zurück zu unserem ‚Nocturne cis-Moll‘: die Stellen mit dem doppelten Metrum erreichen bei genauer Ausführung exakt diesen Effekt des ‚Tempo Rubato‘ und können daher als Vorbild und Inspiration für andere Stellen dienen.

Meine Lösung für das Text-Problem bei diesem Nocturne: ich spiele mehr oder weniger die besser bezeichnete Version, bin aber in dem Abschnitt von T. 21 bis T. 46 metrisch in der polymetrischen Fassung (Eigenschrift)

Gerade bei Chopin ist also das sorgfältige Studium (nicht das blinde Nachbeten) des Urtexts dringendst geboten, wenn man seine Werke gut spielen will.

Weitere Beispiele finden wir in sehr vielen Werken des Komponisten.