

Meine Sor-Ausgaben: Ergebnisse einer Konversation mit Segovia

VON REGINALD SMITH BRINDLE

Gut vierzig Jahre ist es her, daß mir Segovia, als er sich in den USA aufhielt, von seiner Veröffentlichung der Sor'schen Etüden 1945 bei der Edward B. Marks Music Corporation erzählte. Als Komponist zeitgenössischer Musik war ich nicht sonderlich an Sor interessiert, mich erstaunte jedoch Segovias Behauptung, er habe die Stücke vollständig aus dem Gedächtnis aufgeschrieben, da seine Manuskripte im Krieg verlorengegangen seien. Diese außerordentliche Gedächtnisleistung schien so unglaublich, daß ich später nach Belegen für die Wahrheit seiner Behauptung suchte.

Im Gespräch mit Segovia hatte ich angenommen, er beziehe sich auf Sors 24 Etüden op. 6 und op. 29; seine "Studies for the Guitar" umfassen in Wirklichkeit jedoch nur zwanzig Stücke, überwiegend aus op. 6 und op. 29, aber auch weiteres Material – zusammengestellt ohne jeden Bezug auf die Reihenfolge der Originalveröffentlichungen. Diese durcheinandergewürfelte Folge könnte es bestätigen, daß Segovia aus dem Gedächtnis notierte, zunächst Nr. 8 aus op. 6 und dann in der Reihung, wie es ihm einfiel. Und mehr noch: da ihm offensichtlich einige Stücke aus op. 6 und 29 entfallen waren – erstaunlicherweise die brilliantesten –, füllte er die Publikation mit einigen zusätzlichen Stücken, an die er sich erinnern konnte. Dies alles scheint zu belegen, daß er sie aus dem Kopf aufschrieb.

Eine detaillierte Untersuchung der Notation allerdings offenbart, daß Segovias Fassung viel zu akkurat ist, als daß sie lediglich auf auditiver Erinnerung beruhen kann, sondern ein visuelles Gedächtnis fast unglaublicher Genauigkeit muß eine Rolle gespielt haben. So konnte ich letztenendes nichts Definitives folgern – es hat sich wohl auch nie jemand mit den genauen Eigenheiten von Segovias Erinnerungsvermögen befaßt. Ich tendiere zu der Annahme, daß Segovia in der Tat ein extrem genaues visuelles Gedächtnis hatte und daß dieses ihm bei der Niederschrift eines solch enormen Repertoires ganz wesentlich half.

Die Sor-Etüden verschwanden dann aus meinem Blickfeld, doch plötzlich, fast dreißig Jahre später, liefen sie mir wieder über den Weg. Die Londoner Schott-Niederlassung bat mich in den späten 70er Jahren, neue Ausgaben von op. 6 und 29 vorzunehmen, da die alten *Guitar Archive*-Ausgaben von 1929 für eine zeitgemäße Interpretation nicht mehr relevant waren. Aus musikwissenschaftlicher Sicht sind sie nicht gerade umwerfend; von seiten des Herausgebers gibt es wenige Aufführungs- und Interpretationshilfen. Als Komponist verspüre ich keine große Neigung, alte Manuskripte zu überarbeiten und herauszugeben – meine früheren Ausgaben von Lautentabulaturen hatten mich vom musikalischen Standpunkt her interessiert, was sich dann aber als arbeitsreiche Erfahrung entpuppte. Dennoch, die Erinnerung an das Gespräch mit Segovia und die Chance, tiefer in die ungelöste Problematik eindringen zu können, reizten mich.

Die Revision und Edition Sor'scher Musik ist vorrangig eine musikwissenschaftliche Aufgabe, dann eine interpretatorische (Ausdruck, Dynamik, Fingersätze usw.). Musikologische Gewissenhaftigkeit verlangte, daß ich mich auf die ältesten Quellen stütze; da Sors Originalmanuskripte jedoch nicht mehr verfügbar waren, entschloß ich mich, die ältesten auffindbaren Drucke zu benutzen, weil ich annahm, daß diese die genauesten seien. Mit Hilfe der British Library erhielt ich Kopien des op. 6 in der 1820er Ausgabe von N. Simrock, Bonn und Köln, sowie die Erstausgabe des op. 29 von A. Meissonier, Paris (Nr. 476), als Vol. 3801 R.31902 im Besitz der Musikabteilung in der Pariser Bibliothèque Nationale. Der große Unterschied zwischen den beiden Editionen fiel mir sofort ins Auge; während op. 6 zahlreiche grobe und banale Irrtümer, Auslassungen und Druckfehler enthielt, war op. 29 auch im Detail vergleichsweise makellos. Es lag auf der Hand, daß Sor bei der Veröffentlichung von op. 6 noch keine Erfahrungen im Verlagswesen be-

saß und daher nicht Korrektur gelesen hatte, wohingegen er zur Zeit des Drucklegung von op. 29 gelernt hatte, vor der Veröffentlichung jede Einzelheit sorgfältig zu prüfen.

Um also eine genauere Quelle für op. 6 zu finden, mußte ich so viele Ausgaben wie möglich untersuchen, um eventuell an eine zu geraten, die Sor selbst korrigiert haben könnte, doch bedauerlicherweise erwies sich dies als Zeitverschwendung, da die meisten Ausgaben von ihren Herausgebern in höchst suspekter Weise verändert und manipuliert worden sind. Manchmal sind sogar – ohne ersichtlichen Grund – Oberstimmen und Akkorde geändert worden. Letztenendes schien die 1929er *Guitar Archive*-Fassung von Schott genauso authentisch wie jede andere auch, trotz der Zufallsergebnisse eines Bearbeiters, dessen Name längst der Vergessenheit anheimgefallen sein dürfte. Ich hielt es deswegen für die beste Lösung, außer Simrocks Edition von op. 6 und Meissoniers Ausgabe von op. 29 alle anderen zu ignorieren und offensichtliche Unstimmigkeiten möglichst im Sinne von Sors ursprünglichen Intentionen zu korrigieren.

Das Erkennen und Korrigieren von Druckfehlern wird bei Sors Werken oftmals durch die häufigen Wiederholungen erleichtert, da beispielsweise beim ersten Auftreten eines musikalischen Abschnittes ein Fehler vorkommen, während die Stelle in einer späteren Wiederholung korrekt gedruckt sein kann. Nicht selten allerdings offenbart der Vergleich identischer oder ähnlicher Passagen nur geringfügige Abweichungen (wie etwa bei Pausen, Bindungen u. a.), die eine Quelle umfangreichen Mutmaßungen, nicht aber bedeutender Ergebnisse sein können.

In meiner Ausgabe der Etüden sind alle Änderungen im Notentext gekennzeichnet, um Abweichungen vom Erstdruck deutlich zu machen. Dasselbe gilt für Tempobezeichnungen, die bei Sor manchmal fehlen. Die wesentlichen Ergänzungen betreffen Interpretationsanweisungen, Dynamik und Fingersätze, die bei Sor fast vollständig unterblieben.

Ich ziehe es vor, all dieses auf ein Minimum zu beschränken und dem Interpreten Freiraum für seine individuelle Gestaltung zu lassen. Was den Fingersatz betrifft, so gibt es jedoch sehr unterschiedliche Ansichten. Wer Sors Schule und die wenigen Fingersätze in seinen Stücken untersucht, wird auf Sors Vorlieben stoßen (wie beispielsweise eine relativ seltene Verwendung des rechten Ringfingers), was moderner Spieltechnik widersprechen mag. Das kürzere und schmalere Griffbrett der Gitarre im frühen 19. Jahrhundert erlaubte auch Fingersätze, die auf einem modernen Instrument problematisch sein dürften. (Segovia empfahl die Etüden gar als "Dehnungsübungen für die Finger der linken Hand", die "Kraft und Beweglichkeit trainieren", wobei er offensichtlich den Umstand außer acht ließ, daß die Dehnungen für Sor nicht ein solches Problem wie heute darstellten.)

Vernünftigerweise muß man Fingersätze nehmen, die *heute* zweckmäßig sind, und daher Sors mögliche Vorstellungen vernachlässigen. Einige wenige Male habe ich in op. 29 kleine Änderungen im Akkordaufbau vorgeschlagen, um manche recht komplizierten Dehnungen zu vermeiden, die unnötig schwierig sind.

Nach Abschluß meiner Ausgaben von op. 6 und 29 liebäugelte ich mit weiteren Veröffentlichungen. Die Bibliothèque Nationale hatte mir aus Paris freundlicherweise alle Meissonier-Drucke als Mikrofilme übersandt, und zwei Werke interessierten mich besonders: "Six Airs" aus Mozarts Zauberflöte und "Les Folies d'Espagne".

Von den "Six Airs" sind zwei der Stücke gar keine Airs; das eine ist eine Orchester-Ouvertüre, das andere das schöne "Grand Isi Grand' Osiri" [*O Isis und Osiris*, A.d.Ü.], und ich wollte vor allem wissen, wie Sor solch eine breit angelegte Musik für Chor und Orchester auf die schlanke Stimme der Gitarre reduziert hatte.

Seltsamerweise scheint Sor sehr planlos vorgegangen zu sein. Manchmal ist Mozarts Partitur sehr treulich wiedergegeben, an anderen Stellen hat Sor wohl die Originalkomposition verworfen und ohne ernsten Grund Melodien, Rhythmen und Kontrapunkte wesentlich verändert. Zwei der Airs weisen grundlegende Änderungen auf, und aus "O dolce harmonia" (Sors Titel sind alle italienisch) [*Ach wie klinget so herrlich*, A.d.Ü.] wurde eine ganz andere Komposition. Es wirkt, als ob er die Partitur ignoriert und ein völlig neues Stück geschrieben hat, zwar mit Mozart-Zitaten, aber doch ein neues und eigenständiges Werk. Dafür mag es gute Gründe geben. Sor wollte Flageolets nutzen, um die bezaubernde Glockenspiel-Passage bei Mozart nachzuahmen, und dafür konnte er nur die Flageolets der leeren Saiten nehmen. Also mußte er so komponieren, daß er sich an Möglichkeiten und Grenzen der Gitarre orientierte, wobei er zugleich Mozarts Stil gut traf.

Trotzdem ist Sors Adaption der Mozart-Stücke sehr gelungen und stellt gute Gitarrenliteratur dar. In einer Hinsicht allerdings hängt viel von der Phantasie des Interpreten ab. Dynamische und Ausdrucksbezeichnungen fehlen sowohl bei Sor als auch bei Mozart völlig (abgesehen von einem gelegentlichen "piano" und "forte" in dem Chorstück), sodaß der Aufführende sich allenthalben einfallen lassen muß, um eine blasse, farblose Wiedergabe zu vermeiden. Nur wenn man Original-Mozart in der Oper hört, lernt man die wirkliche Ausdrucksstärke und farbenfrohe Qualität der Musik schätzen, insbesondere den Abwechslungsreichtum und den Reiz der Orchestrierung. Genau diese Farbigkeit muß der Gitarrist mit allen seinen interpretatorischen Möglichkeiten einzufangen suchen. Da ein solcher Prozeß die ausgesprochen individuelle Kreativität des Interpreten fordert, habe ich in meiner Ausgabe das Hinzufügen von Lautstärke- und Ausdrucksbezeichnungen gänzlich unterlassen und im Vorwort dem Ausführenden geraten, stattdessen seine künstlerische Phantasie zu nutzen. Eine gute Aufführung der "Six Airs" ist so eher eine Herausforderung an die kreative Kunst des Gitarristen als an die mechanisch "korrekte" Umsetzung der Noten.

Sors "Les Folies d'Espagne" zogen mich unwiderstehlich an – nicht nur wegen Ponces großartiger Variationen, sondern auch wegen jener meines Lieblingskomponisten Vivaldi, und natürlich wegen der Variationen von Corelli, Carl Philipp Emanuel Bach, Liszt und Rachmaninow

über dasselbe Thema. Wie nicht anders zu erwarten, geht Sor diese Aufgabe mit energischer Virtuosität an, die – sehr gitarristisch und attraktiv – zu einem schönen Stück führt.

Doch es bleibt ein Rätsel. Nach vier brillianten Variationen endet er mit einem "Menuet", welches er "andante" und "piano" überschreibt – die einzigen Tempo- und Lautstärkeangaben im ganzen Stück. Eine Folge solch brillanter Variationen mit einem verhaltenen Stück zu beenden, das nichts mit "Les Folies d'Espagne" zu tun hat, ist schon seltsam und in gefährlicher Nähe zu einer Antiklimax. Man kann nur vermuten, daß Sor die ruhige Anmutigkeit und Würde des Menuetts als angemessenen Kontrast und als Abschluß des rastlosen Agierens der vorangegangenen Variationen beabsichtigte. Dies fordert einen Spieler, der mit einer exzellenten Musikalität das Menuett mit einem deutlich finalen Charakter, mit einer überzeugenden Schlußwirkung präsentieren kann – keine leichte Aufgabe.

Damit war meine Reihe der Sor-Ausgaben abgeschlossen. Ich erkannte, daß mir Zeit für meine eigenen Kompositionen fehlte und daß – unabhängig davon, wie reizvoll die Aufgabe der Rekonstruktion sein kann – die Pflege meiner eigenen Kreativität für mich erheblich wichtiger war. Ohnehin wurden Neuveröffentlichungen nicht nur von Sor, sondern auch von einer Unmenge "vergessener" Komponisten zur Domäne vieler anderer, die sich dort viel mehr zuhause fühlten als ich.

Rückblickend ist mir klar, daß meine ganze Sor-Arbeit das Ergebnis von dem Fetzen eines durchaus wirren Gespräches mit Segovia vor vielen Jahren war – wir unterhielten uns meist in einer abenteuerlichen Mischung aus Spanisch, Italienisch und Englisch. Hätte er mich nicht neugierig gemacht, wäre mir etwas entgangen, das letztenendes keinesfalls eine negative Erfahrung war, sondern vielmehr der Einblick in das Werk eines Menschen, dem wir so viel verdanken, von dessen innerem Wesen wir jedoch wenig wissen.