

Beethovens Skizzen zur „Pastoralen“

von Christoph F. Lorenz, Köln

1.

Für die Erforschung des musikalischen Schaffensprozesses ist die Auswertung eventuell vorliegenden Skizzenmaterials von großer Bedeutung. Dies gilt naturgemäß nicht nur für die Fälle, in denen ein Komponist ein Werk als Torso oder in unvollständiger Ausführung hinterlassen hat, obwohl die musikalische Fachwelt sich in den letzten Jahren mehrfach intensiv mit dieser Problematik beschäftigen mußte (man denke an Deryck Cookes 1976 vorgelegte ‚endgültige‘ Komplettierung der *zehnten Symphonie* Gustav Mahlers oder an den von Friedrich Cerha ‚vollendeten‘ dritten Akt von Bergs *Lulu*¹. Auch bei Werken, die in ihrer endgültigen Gestalt schon seit langem zu den unvergänglichen Meisterwerken gezählt werden, kann es sich durchaus lohnen, einen mehr als nur oberflächlichen Blick auf die Skizzen des Komponisten zu werfen, da sie häufig nicht nur Aufschluß über den Entstehungsprozeß des Werkes gewähren, sondern auch der Analyse der Komposition in ihrer endgültigen Gestalt dienlich sein können. So ist es nicht verwunderlich, daß sich z. B. die Beethoven-Forschung in den letzten Jahrzehnten intensiv mit Beethovens Skizzenbüchern zu beschäftigen begonnen hat, wie die *Veröffentlichungen des Bonner Beethovenhauses*, aber nicht nur sie², beweisen. 1961 publizierte Dagmar Weise in der Reihe *Beethoven, Skizzen und Dokumente* des Beethovenhauses eine zweiteilige Edition des sogenannten „Londoner Skizzenbuches“ (British Museum, Signatur Add. Ms. 31766). Dieses Skizzenbuch enthält Skizzen zur *Pastoralsymphonie* und zu den *Trios* op. 70, 1 und 2. Im Gegensatz zu der neuerdings vom Beethovenhaus gepflegten Praxis enthielt die Publikation Dagmar Weises allerdings kein vollständiges Faksimile des Skizzenbuches, sondern im ersten Band ein sorgfältiges Vorwort der Herausgeberin und im zweiten Band eine vollständige diplomatische Übertragung des Skizzenbuches sowie drei Faksimiletafeln. Da die Edition Dagmar Weises einstweilen die einzige sichere Basis für eine Bewertung der Beethovenschen Skizzen zur *Pastorale* bietet (die Skizzen selber bleiben, solange eine Faksimile-Edition ausbleibt, zumindest der Öffentlichkeit unzugänglich), soll hier zunächst ein kurzer Blick auf das kritische Echo geworfen werden, das die Edition Dagmar Weises hervorrief.

¹ Gustav Mahler, *A performing version of the draft for the Tenth Symphony* prepared by D. Cooke in collaboration with B. Goldschmidt, C. Matthews and D. Matthews. New York-London 1976 (Associated Music Publishers-Faber Music LTD). Der dritte Akt der *Lulu* in der Vervollständigung durch Friedrich Cerha ist von der Universal Edition, Wien, im Notentext vorgelegt worden (Klavierauszug 1980).

² An ausländischen Publikationen Beethovenscher Skizzen sind vor allem zu nennen: *Kniga eskisov sa 1802-03* (Skizzenbuch aus den Jahren 1802/03), hrsg. von N. L. Fischman, 3 Bde. (I Faksimile, II Übertragung, III Untersuchung), Moskau 1962; *Beethoven: Autograph Miscellany from c. 1786-99, B. Mus. Add. Ms. 29801, ff.39-162 (the ‚Kafka Sketchbook‘)*, 2 Bde., hrsg. von J. Kerman, London 1970. Inzwischen ist man auch in der Reihe *Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn* dazu übergegangen, die Skizzen-Publikationen als Doppelbände zu planen. So wurde der erste Band der *Drei Skizzenbücher zur Missa Solemnis*, den J. Schmidt-Görg schon 1952 herausgegeben hatte, 1968 neuaufgelegt und durch einen Faksimileband ergänzt. Entsprechend verfuhr man mit Band II (1970, Faksimile 1968) und Band III (*Ein Skizzenbuch zum Benedictus und Agnus Dei*, 1970, Faksimile 1968) dieser Edition. Besonders erwähnenswert ist die Edition des *Kesslerschen Skizzenbuchs* in derselben Reihe; auf die von O. Riba herausgegebene Faksimileausgabe (München-Salzburg 1976) folgte 1978 die von S. Brandenburg besorgte Übertragung. Brandenburg verwendet hier die auch von Gossett so energisch vertretenen Übertragungsprinzipien und versucht, an problematischen Stellen die verschiedenen Schichten des Notentextes freizulegen. Oft rekonstruiert er dabei drei bis vier Schichten, was vielleicht etwas zu weit geht; jedoch beweist gerade Brandenburgs Edition, daß eine derartige Übertragung einer diplomatischen Transkription an Klarheit überlegen ist und dem Benutzer unvergleichlich mehr und bessere Informationen liefern kann.

Erst 1967 erschien eine gründliche Rezension der erwähnten Ausgabe des Londoner Skizzenbuchs, und zwar verfaßt von Lewis Lockwood³. 1974 publizierte Philip Gossett einen Aufsatz, in dem er die Edition Dagmar Weises einer grundsätzlichen Kritik unterwarf⁴. Manche der Vorwürfe, die Gossett 1974 gegen Herausgeberin und Verlag richtete, waren freilich nicht neu; so hatte schon Lockwood darauf hingewiesen, daß die Tatsache, daß es sich bei der Bonner Ausgabe von 1961 um eine reine Transkription (mit ganz wenigen Faksimiletafeln) handelte, eine wissenschaftliche Auswertung dieser an sich schätzenswerten Publikation erschwert. Es genügt ein Blick auf die der Ausgabe beigefügten Faksimiletafeln, um festzustellen, daß bei der Übertragung der Skizzen ganz zwangsläufig schwere Probleme entstehen; nicht nur die zahlreichen Ausstreichungen einzelner Noten, aber auch ganzer Passagen, sondern vor allem die bisweilen sehr flüchtige Notation, die es erlaubt, einzelne Noten auch eine Stufe höher oder tiefer zu lesen, schließen eine eindeutige, einwandfreie Transkription in manchen Fällen von vornherein aus⁵. Zudem muß der Forscher, der mit Dagmar Weises Übertragung allein arbeiten würde, in jedem Fall den kritischen Bericht heranziehen, der separat (in Band I) abgedruckt ist, was seine Benutzbarkeit erschwert⁶.

Unbezweifelbar verfährt Beethoven nicht nur in Skizzen, sondern auch in Reinschriften oft recht großzügig, was Auflösungszeichen oder neu auftretende Vorzeichen, aber auch den Notenschlüssel, den er in den Skizzen nur sehr selten vorzeichnet, betrifft. Oft kommt es vor, daß er in derselben Zeile teils im Baßschlüssel, teils im Violinschlüssel notiert, ohne den Wechsel des Schlüssels anzuzeigen. In solchen Fällen sollte der Herausgeber eigentlich den jeweiligen Schlüssel in Klammern hinzusetzen, was Dagmar Weise jedoch konsequent vermeidet. Dies mag mit ihrem Prinzip der streng diplomatischen Transkription vereinbar sein, nicht aber die Tatsache, daß in solchen Fällen auch jeder Hinweis im „Kritischen Bericht“ fehlt⁷.

Bei aller Anerkennung für die Leistung der Herausgeberin bleibt also eine Reihe von Bedenken; man wird sich sicherlich der Argumentation von Lewis Lockwood anschließen und feststellen müssen, daß die Übertragung des Skizzenbuches aufgrund der speziellen „Flüchtigkeiten“ Beethovens auf jeden Fall ein Gutteil an Interpretation einschließt, was derjenige, der nicht die originalen Skizzenblätter in Händen hält, kaum beurteilen kann.

³ Lewis Lockwood, Rezension zur Weise-Edition des Londoner Skizzenbuchs, in: *MQ* 53 (1967), S. 128–136.

⁴ *Beethoven's Sixth Symphony Sketches for the First Movement*, in: *JAMS* 27 (1974), S. 248–284.

⁵ Man vergleiche in diesem Zusammenhang das durch zahllose Ausstreichungen und Änderungen nahezu unübersichtliche Blatt 5^r des Londoner Skizzenbuchs (Abbildung bei Gossett, *JAMS* 27, S. 284).

⁶ Lockwood führt unter anderem ein instruktives Beispiel für die Schwierigkeiten an, die sich ganz zwangsläufig bei der Benutzung der Weise-Ausgabe ergeben: mitten in den Skizzen zum fünften Satz der *Pastorale* auf Blatt 31^r des Skizzenbuchs, finden sich Aufzeichnungen zu einem ganz anderen Stück, nämlich zum ersten Satz der *Sonate für Violoncello und Klavier in A-dur*, op. 69, mit der sich Beethoven zur selben Zeit befaßte. Bei der Betrachtung des originalen Skizzenblatts fällt sofort auf, daß es sich hier ganz offenkundig nicht um einen Entwurf handelt (wie bei den *Pastorale*-Skizzen), sondern bereits um eine Reinschrift. Aus der Weiseschen Edition läßt sich dieser Zusammenhang jedoch nicht erkennen, zumal jeder Hinweis im *Kritischen Bericht* fehlt, lediglich im Vorwort der Herausgeberin wird darauf kurz verwiesen (D. Weise, *Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie*, Bonn 1961, Band I, S. 14). Mit Recht wirft Lockwood der Edition hier vor, für Verwirrung bei den Benutzern zu sorgen (*MQ* 53, S. 135).

⁷ Man vgl. hierzu die Beurteilung Lockwoods: „Beyond this, the reader working only from the transcription and not from the critical notes as well – as, again, all too many are wont to do – is unlikely to realize how difficult and even uncertain many readings may be, not just pitch-readings but readings of stems, durations, groups, barlines, and of larger sketch-units in their mutual correlations and in relation to their autograph manuscripts. For literally every page of the MS the critical notes tell us that one of several pitches may be read ‚a step higher‘ or ‚a step lower‘ – but in the absence of the original pages the reader himself can never fully envision the evidence on which these delicate decisions have been based“ (*MQ* 53, S. 135).

Nicht ganz folgen mag man freilich Lockwoods Argumentation, was den *Kritischen Bericht* angeht; daß manche unsichere Lesart als solche nur aus diesem Bericht zu erkennen ist, erscheint nahezu unvermeidbar. Der Forscher wird zumindest zu jeder Seite der Übertragung den entsprechenden Teil des *Kritischen Berichts* in die Hand nehmen müssen.

Nun lösen ja auch faksimilierte Abbildungen noch nicht alle Probleme. Das läßt sich sehr gut an Blatt 2^r des Londoner Skizzenbuches demonstrieren, das Dagmar Weise als Faksimile ihrer Edition beigegeben hat. Es handelt sich bei dem in der ersten Zeile, Takt 4, dieser Skizzenseite notierten Fragment um einen Entwurf für das Motiv, das in der Endfassung der 6. *Symphonie* erstmals in Takt 13 des ersten Satzes in den ersten Violinen erscheint. Beethovens Skizze läßt mehrere Anläufe bis zur endgültigen Formung des Motivs erkennen; dabei hat diese Stelle ursprünglich vielleicht so ausgesehen:



Beethoven gefiel das aber wohl nicht; er verbesserte die Passage nachträglich wie folgt:



In der diplomatischen Übertragung Dagmar Weises sieht das so aus⁸:



Ohne jeden Zweifel wirkt die diplomatische Übertragung unübersichtlich und verwirrend, zumal sie die aus dem Autograph klar ersichtliche Tatsache, daß Beethoven das *c''* nachträglich eingefügt hat (der Hals dieser Note geht weiter nach unten als der der folgenden), nicht wiederzugeben vermag. Auch wenn das Faksimile nicht alle Fragen beantworten kann und manche Lesung weiter diskutiert werden muß, fragt sich doch generell, ob Dagmar Weise nicht besser eine Form der Transkription gewählt hätte, bei der die Schichten des Notentextes (ursprüngliche Fassung – spätere Korrektur) getrennt erscheinen, so wie es hier versucht wurde. Eine solche Übertragung hätte es dem Forscher ermöglicht, die Genese der Skizzen durch Nachzeichnung der internen Revisionsvorgänge anhand der Übertragung nachzuverfolgen, was bei einer diplomatischen Übertragung generell nicht realisierbar ist. Freilich hat auch eine Transkriptionsmethode, die die Schichten einer Skizze erkennbar macht, ihre Grenzen und Gefahren: Wie in dem vorliegenden Beispiel sind in den meisten Fällen ursprüngliche Fassung und spätere Verbesserungen nicht immer ganz eindeutig voneinander zu trennen. Ein Gutteil Interpretation fließt also in jedem Fall mit ein. Doch ist der momentane technische Stand auf dem Gebiet der Handschriftenforschung so, daß eine genaue Untersuchung der originalen

⁸ Weise, *Skizzenbuch zur Pastoralensymphonie*, Bd. I, S. 29.

Blätter solche Vermutungen bezüglich interner Revisionsvorgänge mit einiger Sicherheit bestätigen oder widerlegen könnte.

Bei näherer Betrachtung ergeben sich also zwei generelle Einwände gegen Dagmar Weises Edition des Londoner Skizzenbuches:

Das Fehlen eines vollständigen Faksimiles macht eine Überprüfung der Transkription weitgehend unmöglich.

Die diplomatische Transkription erschwert die Lesung und Interpretation des Skizzenmaterials an vielen Stellen unnötig, zumal die Hinweise im *Kritischen Bericht* nicht immer ausreichend sind.

Diese Punkte finden sich denn auch in Philip Gossetts schon erwähntem Aufsatz zu den *Pastorale*-Skizzen wieder, der in bisweilen vielleicht etwas unnötig scharfer Polemik der Edition Dagmar Weises die Ausgabe des *Kafka Sketchbook* durch Joseph Kerman⁹ als positives Gegenbild an die Seite stellt: „Kerman, in his edition of the ‚Kafka Sketchbook‘, provides an alternative approach. A published facsimile here accompanies transcriptions informed with musical intelligence and organized into groupings which offer the reader at least plausible and usually compelling interpretations of the meaning of and relationships among individual sketches or drafts (...). With documents as complex as Beethoven’s sketches, a transcription which does not strive to be an interpretation courts incoherence. (sic!) We too easily prefer the safety of quasi-scientific ‚diplomacy‘ to solutions in which our intellect must also participate“¹⁰.

Gossett macht es sich hier erkennbar zu leicht, wenn er eine „diplomatische Übertragung“ von Skizzenbüchern als „quasi-wissenschaftlich“ abtut und eine „interpretative“ Transkription als die einzig wahre Übertragungsform preist, ohne auf die Gefahren, die gerade in der „interpretierenden“ Komponente einer solchen Übertragungsart liegen, hinzuweisen. Daß Dagmar Weise auf die Beigabe von Faksimiletafeln weitgehend verzichten mußte, mag auch finanzielle Gründe haben; Lewis Lockwood bedauert das wortreich: „But are there not potential subscribers the world over who would be willing to help underwrite the greater costs of such editions?“¹¹ Inzwischen hat das Bonner Beethovenhaus neue Ausgaben Beethovenscher Skizzenbücher vorgelegt, die zeigen, daß die Produktion von Faksimile- und Transkriptionsausgaben auch finanziell möglich ist. Ob allerdings das „Londoner Skizzenbuch“ eines Tages noch als Faksimile erscheinen wird, muß zumindest als sehr fraglich bezeichnet werden. Einstweilen wird man sich, mag man das bedauern oder nicht, mit der Edition Dagmar Weises und den ergänzenden Ausführungen Gossetts, die neben geharnischter Kritik auch durchaus interessante, anregende Ansätze zu einer Interpretation der *Pastorale*-Skizzen enthalten, begnügen müssen.

Immerhin konnte Gossett, und das darf man auch nicht übersehen, bereits auf neue Forschungsergebnisse zurückgreifen, die Dagmar Weise 1961 noch unbekannt waren. Unter anderem hatte Hans Schmidt inzwischen sein sehr verdienstvolles *Verzeichnis der Skizzen Beethovens*¹² vorgelegt, eine Arbeit, die für alle weiteren Skizzenforschungen eine unentbehrliche Grundlage bildet. Auch Gossett erkennt den Wert des Verzeichnisses an:

⁹ Kerman, a. a. O.

¹⁰ *JAMS* 27 (1974), S. 249.

¹¹ *MQ* 53, S. 135.

¹² *Beethoven-Jahrbuch*, zweite Reihe, Band VI (Bonn 1965/68), S. 7–128.

„Despite its faults, Hans Schmidt's ‚Verzeichnis der Skizzen Beethovens‘ (...) has been enormously useful to sketch research as a preliminary listing of the extant sketches“¹³.
Bleibe noch zu erwähnen, daß Gossett keinen der von ihm erwähnten Fehler nachzuweisen vermag.

Für Gossetts Forschungen erwies es sich aber auch als von entscheidender Bedeutung, daß er auf die Erkenntnisse Alan Tysons und Douglas Johnsons zurückgreifen konnte, denen es gelungen war, durch gründliche Untersuchung des Skizzenbuches Landsberg 10 diejenigen Seiten herauszufinden, die ursprünglich zum Londoner Skizzenbuch gehört hatten. Schon Gustav Nottebohm war es aufgefallen, daß aus dem Londoner Skizzenbuch mehrere Seiten herausgetrennt worden waren; er sprach von 28 oder 29 fehlenden Blättern¹⁴. Auch Dagmar Weise erwähnt diesen Verlust in ihrer Edition des Londoner Skizzenbuches, kann aber schon darauf hinweisen, daß die fehlenden Blätter durch Wasserzeichenanalyse inzwischen in dem Skizzenbuch Landsberg 10 entdeckt worden seien. Alan Tyson unternahm es schließlich 1973, den ursprünglichen Inhalt des Londoner Skizzenbuches zu rekonstruieren¹⁵.

Tysons verdienstvolle Forschungen haben die Notwendigkeit aufgezeigt, zumindest die zum Londoner Skizzenbuch gehörigen Blätter des Skizzenbandes Landsberg 10 zu veröffentlichen. Gossett hat mit Recht in seiner Studie zu den Skizzen zum ersten Satz der *Pastorale* auch einige Blätter aus dem Skizzenbuch Landsberg 10 in seine Überlegungen mit einbezogen. Im Augenblick scheint jedoch mit weiteren Publikationen auf diesem Gebiet (z. B. mit der Veröffentlichung des gesamten Skizzenbuches Landsberg 10) nicht zu rechnen zu sein. Vielleicht ist dies der Grund dafür, daß Gossetts Studie von 1974 und, einige Jahre vorher, die Bemerkungen Kermans¹⁶ die vorläufig letzten wichtigen Bemühungen darstellen, das Londoner Skizzenbuch zur *Pastorale* im Hinblick auf die aus diesen Skizzen zu gewinnenden Aufschlüsse über die Entstehung der *Pastorale* (und vielleicht auch über stilistische Eigenheiten Beethovens¹⁷) zu analysieren. Nach diesem notwendigen Bericht über die Quellenlage und die vorliegenden Editions- und Forschungsversuche soll nun zu einer Analyse der Skizzen selber übergegangen werden.

2.

Wenn man das Londoner Skizzenbuch zur *Pastorale* näher untersucht, so wird man sich gleich zu Beginn die generelle Frage stellen müssen: Was kann die Arbeit an Beethovens

¹³ JAMS 27, S. 248.

¹⁴ Nottebohm, *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1808*, in: *Musikalisches Wochenblatt IX* (1878), S. 429; überarbeitete Fassung in: *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 252.

¹⁵ A. Tyson, *A Reconstruction of the Pastoral Symphony Sketchbook*, in: *Beethoven Studies I*, New York 1973, S. 67–96. Nach Tysons Erkenntnissen gehören 30 Blätter des Skizzenbuches Landsberg 10 in den Kontext der Londoner Skizzen. Davon enthalten folgende Seiten Skizzen zur *Pastorale*:

1. Satz: Seiten 162, 161, 123, 124, 159, 158, 155

2. Satz: S. 161, 157, 155, 153?, 154, 151, 152

3. Satz: S. 161, 150, 149, 135, 136

4. Satz: S. 161?, 150, 149, 136, 119, 120, 137, 138, 147?, 148, 146, 117, 113, 163

5. Satz: S. 161, 153, 119, 120, 137, 147?, 148, 145, 146, 139, 140, 144, 143, 117, 142, 163, 164, „43“/„43“, 111, 112.

Es fällt auf, daß das Landsberg-Skizzenbuch besonders viele Skizzen zum vierten und fünften Satz der *Pastorale* enthält. Sieben Blätter des Londoner Skizzenbuches müssen allerdings nach Tysons Ansicht weiterhin als vermißt gelten.

¹⁶ J. Kerman, *Beethoven Sketchbooks in the British Museum*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association (PRMA)* 95 (1966/67), S. 77–96.

¹⁷ P. Mies, *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*, Leipzig 1925.

endgültigen Fassung des Satzes nicht überein. Besonders bemerkenswert ist, daß Beethoven die Crescendo-Wirkung, die nun in dem ersten Teil der Überleitung zum Hauptsatz (Takt 16–19 der Endfassung) realisiert worden ist, von Anfang an geplant hat, wie ein entsprechender Vermerk in den Skizzen beweist.

Ebenso aufschlußreich ist, daß das Motiv, das in Takt 9 der Endfassung eingeführt wird, in seinem ursprünglichen Entwurf im 4. Takt auf *g'* weitergeführt wurde und daß *c''* sowie die Streichung in diesem Takt, wie sie sich in den Skizzen finden, nachträgliche Korrekturen darstellen. Die endgültige Fassung des Motivs



greift wieder auf den ursprünglichen Gedanken Beethovens, die Figur von *g'* aus weiterzuführen, zurück; nicht immer stellen also interne Revisionen in den Skizzen den ‚letzten Willen‘ des Komponisten dar. Zugleich wird deutlich, daß zwischen den Skizzen und der Endfassung zumindest ein revidierender Arbeitsgang anzunehmen ist, den wir nicht schriftlich dokumentiert finden.

Setzt man die Betrachtung der Entwürfe auf Seite 2^r des Londoner Skizzenbuches weiter fort, so bemerkt man zunächst einige Sechzehntelfiguren, die wohl Vorstudien zum Hauptsatz (Takt 29–54 des ersten Satzes) darstellen, ferner in Zeile 7 eine Figur in Achteln (für die Fagotte bestimmt), die ebenfalls in der Endfassung keine Verwendung fand. Im übrigen finden sich erstaunlich viele Instrumentations-, Lautstärke- und Phrasierungsangaben, worauf in Anlehnung an Paul Mies schon Joseph Kerman hinwies¹⁹. Allerdings sind Instrumentationsangaben bedeutend seltener als etwa dynamische Bezeichnungen. Die Fortführung der erwähnten Fagottfiguren weist voraus auf die Endfassung des Expositionsschlusses (man vgl. S. 2^r, Zeile 7, Takt 4ff. der Skizzen mit den Takten 135–138 der Endfassung).

Die Seiten 2^r und 2^v des Londoner Skizzenbuchs enthalten eine vorläufige, fragmentarische Skizze der Exposition des ersten Satzes. Nachdem Beethoven, wie wir gesehen haben, zunächst die Takte 9ff. und den Anfang des Hauptsatzes skizziert hatte, notierte er auf Seite 2^r, Zeile 8, eine Skizze zum eigentlichen Anfang des ersten Satzes, so wie wir ihn aus der Endfassung kennen. Hier ist auch schon der Orgelpunkt *F* in den Bässen angedeutet. Im folgenden finden wir den Melodieverlauf der Takte 5–15 skizziert (zweite Violine im Wechsel mit der ersten Violine), und zwar bereits so wie in der Endfassung. Interessanterweise sind die Teile, die später von der zweiten Violine gespielt werden sollten, in der Skizze im Baßschlüssel notiert, was darauf hindeuten könnte, daß Beethoven plante, diese Entwürfe von den Violon oder Celli (vielleicht unter Verzicht auf die Weiterführung des Orgelpunkts) spielen zu lassen. Da die Skizze an dieser Stelle keinerlei Instrumentationsangaben enthält, läßt sich das allerdings nicht mit Sicherheit sagen.

Eine wirklich bedeutsame Abweichung von der späteren Fassung finden wir in den Skizzen erst dort, wo die Überleitung zum Hauptsatz einsetzt (Seite 2^r, Zeile 9, Takt 6).

¹⁹ PRMA 95, S. 87.

Hier wollte Beethoven offenbar zunächst eine erheblich kürzere Überleitung (6 Takte statt 12 wie in der Endfassung), wobei schon in Takt 4 der Überleitung der chromatische Gang *c''-cis'* erscheinen sollte, der in der Endfassung erst gebraucht wird, nachdem die Figur



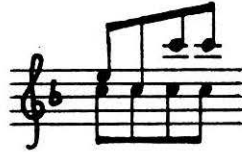
zehn Takte lang als Ostinato in den ersten Violinen gespielt worden ist. Hier hat sich Beethoven also im Interesse einer größeren formalen Abrundung dazu entschlossen, die Überleitung auf die doppelte Länge der ursprünglichen Fassung zu bringen und die chromatische Fortschreitung (Takt 25/26), die nicht nach *d*-moll, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern in die Haupttonart *F*-dur zurückführt, nach einem längeren Diminuendo im Pianissimo spielen zu lassen, was den Reiz dieser Stelle erhöht und den Übergang zum Hauptsatz überraschender wirken läßt. Interessanterweise zeigen die Skizzen, daß die Einführung der chromatischen Fortschreitung *c''-cis'* bereits im vierten Takt der Überleitung schon eine Revision Beethovens darstellt; klein sind hier die Noten *g'-a'-b'* zu lesen, was wohl die ursprüngliche Version dieser Stelle sein dürfte. Auch hier hat Beethoven offenbar am Ende auf seinen ursprünglichen Gedanken zurückgegriffen.

Die Ausgabe von Dagmar Weise gibt diesen Sachverhalt freilich nicht deutlich genug wieder. Zwar sind einige Noten im Kleinstich eingetragen, doch es ist nicht erkennbar, welches die ursprüngliche Version der Stelle und welches die Überarbeitung darstellt. In der originalen Skizze dagegen ist deutlich zu erkennen, daß die größer geschriebenen Noten *c''-cis'* nachträglich eingetragen wurden. Hier würde sich eine Art der Übertragung empfehlen, die die beiden Schichten der Skizze (ursprünglicher Entwurf – spätere interne Revision durch Nachtrag zweier Noten, die die ursprüngliche Dreiergruppe *g'-a'-b'* ersetzen sollten) erkennbar macht.

Insgesamt wird man sagen können, daß der fragmentarische Entwurf zur Exposition des ersten Satzes der *Pastorale*, wie wir ihn auf den Seiten 2^r und 2^v finden, bereits in wesentlichen Punkten mit der späteren Endfassung übereinstimmt. Doch finden sich die sehr charakteristischen triolischen Figuren in Klarinetten und Fagotten, die in der endgültigen Überleitung zum Seitensatz eine wichtige Rolle spielen (Takt 57–64 der Endfassung), in den Skizzen noch nicht. Dafür hat sich Beethoven auf der Skizzenseite 3^r näher mit der Überleitung zum Seitensatz beschäftigt; erste Studien zur Phrasierung des Anfangs der Symphonie, wie er in der Endfassung Gestalt annehmen sollte, finden sich auf Seite 4^r (Seite 3^v ist leer), außerdem wird hier der Hauptsatz (Takt 29–54 der Endfassung) weiter ausgearbeitet. Auf Seite 4^v und Seite 5^r finden sich weitere Entwürfe für die Überleitung zum Seitensatz. Die Violinfiguren der Takte 55–67 sind hier noch in einer vorläufigen Fassung notiert (Seite 4^v, 1. Zeile, Takt 2, mit Fortsetzung auf Zeile 3 derselben Seite), während die melodische Gestaltung des Seitensatzes offenbar von Anfang an feststand und nur geringfügig korrigiert werden mußte.

Die Schlußgruppe hat Beethoven besonders sorgfältig geplant; das Notenbild der Skizzen wirft aufgrund der zahlreichen Veränderungen und Streichungen allerdings nahezu unlös-

bare Probleme auf²⁰. Gleich der Anfang der Skizzenseite 5^r bietet bei der Übertragung eine Reihe von Schwierigkeiten: die erste Zeile läßt sich trotz diverser Ausstreichungen freilich noch eher leicht entziffern. In Takt 6 dieser Zeile hat Beethoven die Figur



in mehreren Anläufen erarbeitet (in der Endfassung wird sie von den Oboen vorgetragen). In den Skizzen sind diese verschiedenen Fassungen der betreffenden Passage durch mehrfache Korrekturen und Ausstreichungen markiert, was in der diplomatischen Übertragung Dagmar Weises so aussieht:



Diese Transkription ist genau; sie gibt auch dort, wo man eigentlich schon nichts mehr lesen kann (denn Beethovens Ausstreichungen sind sehr energisch und kraftvoll und lassen keinen Zweifel daran, daß der Komponist die ursprüngliche Fassung verworfen hat), exakt wieder, was ursprünglich an dieser Stelle stand und dann ausgestrichen wurde. Die von Beethoven in kleinerer Schrift eingezeichneten (früheren?) Abweichungen von der revidierten Fassung der Passage erscheinen in der diplomatischen Übertragung im Kleinstich. Alle Ausstreichungen sind vermerkt; dennoch (oder vielleicht gerade deshalb) wirkt die Übertragung unübersichtlich. Die einzelnen Schritte, die Beethoven bei der Konzeption dieser Stelle vornahm, lassen sich nicht erkennen. Hier setzt nun Gossetts Versuch ein, die ursprüngliche Fassung der Passage zu rekonstruieren und darzulegen, in welcher Weise sie von Beethoven revidiert wurde. Er unterscheidet zwei Schichten, eine ursprüngliche Fassung



und eine korrigierte Version. Soweit kann man ihm tatsächlich noch folgen. Nun aber betritt er mit seiner Übertragung bereits das Gebiet der Interpretation. Bevor Beethoven nämlich die endgültige Fassung, welche wie folgt lautet,



²⁰ Vgl. Gossetts Versuch, die einzelnen „Revisionsschichten“ dieser Stelle freizulegen (JAMS 27, S. 281ff.).

entwarf, hat es wohl noch eine Mittelschicht gegeben, die durch Analyse des Notenbilds der Skizzen rekonstruiert werden kann. Diese mag tatsächlich so ausgesehen haben, wie Gossett es annimmt,



sie könnte aber auch, wenn man das nach den beiden ersten Noten in kleinerer Schrift erscheinende *e* berücksichtigt, folgendermaßen gelautes haben:



Wie Beethovens Revisionsvorgang wirklich ausgesehen hat, wird man wohl niemals herausfinden können; hier läßt sich jedoch zeigen, daß die von Gossett gewählte Methode der Transkription zwar sehr instruktiv, doch nicht unangreifbar ist, da ein großes Maß an Interpretation in sie eingeflossen zu sein scheint.

In der zweiten Zeile der Skizzenseite 5^r ist eine Baßstimme als harmonisches Gerüst skizziert; Beethoven arbeitet in den ersten Zeilen dieser Seite offenbar mit zwei Systemen. Demnach enthält Zeile 2 eine (verworfenen und daher ausgestrichene) Baßstimme als Begleitung zu der in Zeile 1 notierten Oberstimme, ebenso gehören die Zeilen 3 und 4 zusammen, nur daß Beethoven hier die Baßbegleitung in Viertelnoten tatsächlich bis in die Endfassung hinein beibehalten hat (vgl. Takt 106–110 der Endfassung), während er in den Takten 104–106 zwar doch bei dem skizzierten und dann verworfenen harmonischen Gerüst (Takt 1–4 der ersten Zeile auf Blatt 5^r des Londoner Skizzenbuches) geblieben ist, aber dort den Rhythmus veränderte und die Viertelnoten durch halbe Noten ersetzte. Dadurch erhöhte er in der endgültigen Fassung die Crescendo-Wirkung in den Takten 107–110, weil jetzt die Bewegung in den Bässen ebenfalls gesteigert wird (Viertelnoten statt – wie bisher – halber Noten). Die Ausgabe von Dagmar Weise verwirrt die Zusammenhänge zwischen den Zeilen der Seite 5^r; hier sieht es nämlich so aus, als gehörten die Zeilen 3, 4 und 5 unmittelbar zusammen, was aber nicht der Fall ist. Wir finden in Zeile 4 zunächst eine Skizze zur Baßbegleitung der in Zeile 3 skizzierten Oberstimme, ab Takt 4 aber einen eingeschobenen zweiten Entwurf (nach Gossett: „superposed second layer with internal revisions“²¹) zu der melodischen Gestaltung dieser Oberstimme. In Zeile 5 wird die in Zeile 3 skizzierte Melodielinie fortgesetzt, während in Zeile 6 eine weitere eingeschobene Alternativskizze geboten wird. Mit anderen Worten: Wir haben es mit einer dermaßen komplexen Verschachtelung verschiedener Skizzen und Pläne für die Schlußgruppe des ersten Satzes zu tun, daß nur ein Versuch wie der Gossetts wirklich Übersicht über Beethovens Bemühung um die formale Gestaltung dieser Schlußgruppe schaffen kann.

²¹ JAMS 27, S. 283.

Die Entzerrung des Notenbildes, wie sie Gossetts Transkriptionen realisieren, ermöglicht erst die Erkenntnis, daß Beethoven die Schlußgruppe zunächst wesentlich länger angelegt hatte, als sie in der Endfassung vorliegt. Die ersten Entwürfe dieser Stelle (vom vorletzten Takt auf Zeile 3 bis zu dem im 4. Takt der zusammengehörigen Zeilen 13 und 14 der Seite 5^r zu findenden Wiederholungszeichen) umfassen in der ‚gereinigten‘ Transkription Gossetts 56 Takte, die endgültige Fassung enthält nur die Hälfte davon, nämlich 28 Takte. Diese proportionale Kürzung oder Erweiterung bestimmter Formteile, die die Endfassung gegenüber den Skizzen aufweist, ist für Beethovens Arbeitsweise durchaus typisch. Die Bevorzugung ostinater Figuren, die vielfach ganze Perioden bestimmen, ist oft im Entwurf noch offenkundiger als in der endgültigen Fassung. So sieht die Skizze etwa vor, daß ein ostinates Motiv erst vier Takte lang in den Oberstimmen erscheinen soll und dann während acht Takten in den Bässen wiederholt wird²². Dann sollte sich die in der Endfassung die Exposition abschließende aufsteigende Streicherfigur anschließen, worauf noch weitere 24 Takte (streng in achttaktige Perioden eingeteilt) geplant waren. Dabei bringt zunächst der Vordersatz ein Motiv in den Oberstimmen und der Nachsatz dasselbe Motiv in den Bässen (mit Echowirkung *piano-forte*). In der zweiten achttaktigen Periode reduziert Beethoven die Motive auf jeweils zwei Takte, so daß jeder Halbsatz das Motiv und sein ‚Echo‘ enthält (wobei im Gegensatz zu einem wirklichen Echo zunächst das Motiv im *Piano* und dann im *Forte* erklingt)²³. Offensichtlich erschien Beethoven diese Anlage der Schlußgruppe später als zu ‚mechanisch‘, darum hat er sie in der Endfassung vereinfacht und verkürzt (das Zeichen Vi= auf Seite 5^r der Skizzen, das mit dem =de auf Seite 5^v, Zeile 15, korrespondiert, deutet darauf hin, daß Beethoven von Anfang an die Möglichkeit einer Kürzung erwogen hat). Ein großer Teil dieser Schlußgruppe (Takt 115–135) wird von einem einprägsamen und stets wiederkehrenden Quartennmotiv c'''-g''(zunächst in den Holzbläsern) durchzogen. Auf diese Weise schafft Beethoven in der endgültigen Fassung, die gegenüber dem Entwurf auf die Hälfte verkürzt ist, eine übersichtliche, einfachere, aber auch wirkungsvollere formale Anlage.

3.

Schon aus der Betrachtung nur der wenigen Skizzenseiten, die sich mit der Exposition des ersten Satzes befassen, lassen sich wesentliche Aufschlüsse über Beethovens Arbeitsweise, über besondere stilistische Merkmale seiner Pastoralensymphonie und über ihre formale Anlage gewinnen. Hinzu kommen die Randnotizen in den Londoner Skizzen und in den im Skizzenbuch Landsberg 10 befindlichen Skizzenblättern, die schon Nottebohm auszugsweise veröffentlicht hat²⁴ und die möglicherweise wesentliche Rückschlüsse darauf zulassen, wie Beethoven selbst sein Werk einschätzte: „Auch ohne beschreibungen wird man das ganze welches mehr Empfindung als Tongemähle erkennen“ oder „man überläßt es dem Zuhörer sich selbst die situationen auszufinden“²⁵. Der Komponist macht hier ganz deutlich, daß die *Pastorale* nicht als bloße Nachahmung von Naturlauten und -stimmen zu

²² Vgl. *JAMS* 27, S. 282 (2. Zeile, Takt 3–5, 3. Zeile und 4. Zeile; Übertragung von Philip Gossett).

²³ Ebda., S. 282, letzte Zeile, und S. 283, Zeile 1–3.

²⁴ Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, S. 375.

²⁵ Weise, Band I, S. 17

verstehen ist, also keinerlei Programmmusik darstellt, sondern nur bestimmte Seelenstimmungen bei der Betrachtung der Natur wiedergeben will²⁶.

Die wichtigsten Erkenntnisse, die sich aus der Betrachtung und Analyse des vorliegenden Skizzenmaterials ergeben, lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Die Skizzen bestätigen oder revidieren Erkenntnisse, die sich aus der Analyse der endgültigen Fassung gewinnen lassen. Wenn der Analytiker entdeckt, daß die ersten 28 Takte der *Pastorale* in ihrer Endfassung eine „Aufstellung“ einzelner Motive bringen, die mit dem in den Takten 29–54 gebrachten Hauptsatz eng verwandt sind, so liefern die Londoner Skizzen dafür schlagende Beweise: denn auf Seite 2^r erscheinen zunächst das zweite Motiv (Takt 9–12) und dann der Anfang des Hauptsatzes sowie später das erste Motiv (Takt 1–4) und seine Fortführung durch das zweite Motiv und den Anfang des Hauptsatzes (in verkürzter Form). Damit zeigen die Skizzen, daß ein enger Zusammenhang zwischen den beiden (Teil-)Motiven und dem Hauptsatz, der mit beiden Motiven verwandt ist, besteht. In diesem Zusammenhang muß Gossetts Ansicht, daß die Zeilen 1–2 dieser Skizzenseite „isolated thematic sketches“ enthalten, widersprochen werden: Im Gegenteil stehen diese Skizzen und möglicherweise auch die anderen, in den Zeilen 4–5, 7 und 13–14 notierten Entwürfe (es handelt sich um Einfälle, die Beethoven später nicht verwendet hat) in engem Zusammenhang mit dem Entwurf der Exposition, der auf den Seiten 2^r und 2^v geboten wird.

Die Skizzen weisen oft auf Zusammenhänge hin, die man übersehen könnte: In den Skizzen zum ersten Satz, Seite 9^r, Zeile 12, findet sich ein isolierter Motiveinfall, der sich, vor allem in seiner zweiten Hälfte, nicht nur mit Teilen des zweiten Satzes (vgl. die Takte 107–109 in den Fagotten und ihre Variante in den ersten Violinen, Takt 114–116), sondern auch mit Motiven des ersten Satzes (vgl. die Takte 49–52 des ersten Satzes in den ersten Violinen) und dem ‚Kuhreigen‘ des fünften Satzes vergleichen läßt. Auf diese Weise decken die Skizzen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Sätzen auf, die sonst verborgen blieben (vgl. Beispiel 13).

1. Satz, Takt 119–126, 1. Violinen



2. Satz, Takt 107 (ab 10. Achtel) - 109 (Anfang), Fagott



²⁶ Gossett unterscheidet zwischen Skizzen, die „confirmatory“, „suggestive“ und „conceptual“ sind; vgl. dazu meine Bemerkungen im Text.

5. Satz, Takt 1 - 5, 1. Klarinette in B



5. Satz, Takt 5 - 9, 1. Horn in F



Die Skizzen können direkte Hinweise auf die Intentionen des Komponisten, besonders auf seine Konzeption einzelner Formteile, geben; die Skizzen zur Exposition des ersten Satzes auf den Blättern 2^r und 2^v geben bereits einen vollständigen Überblick über die Anlage der Exposition. Im Grundsätzlichen weicht die Endfassung nicht davon ab. Wenn Beethoven auf den Seiten 5^r und 5^v mit der Schlußgruppe der Exposition des ersten Satzes ausgedehnte ‚Experimente‘ unternimmt, so zeigt sich hier sein Bemühen um einen geeigneten Abschluß der Exposition. Gewisse Formteile, etwa die Coda des ersten Satzes, finden in den Skizzen besondere Beachtung. Es ist möglich, die Eigentümlichkeiten und Probleme der Coda aufgrund der Skizzen auf einen Blick zu erfassen²⁷.

Man kann die Anlage einzelner Teile schon durch die Analyse der Skizzen erkennen²⁸.

Es ist ferner möglich, aus den Skizzen Rückschlüsse auf Beethovens Personalstil und seine Arbeitsweise zu ziehen. Die Bevorzugung ostinater Motive für Überleitungsteile, das große Interesse Beethovens gerade an den Überleitungen, sein besonderes Bemühen um Anfang und Schluß eines Satzes lassen sich schon aus den Skizzen zum ersten Satz der *Pastorale* ablesen. Auch zeigt es sich, daß Beethoven dazu tendiert, die Entwürfe in der Endfassung eher zu vereinfachen; Kürzungen, die einen Teil auf die Hälfte seiner ‚originalen‘ Länge reduzieren und die Fortlassung einzelner Teile sind für seinen Arbeitsstil charakteristisch. Oft entwirft er alternative (verkürzte und vereinfachte) Schlüsse (Ende der Exposition, revidierte Coda). Gelegentlich verlängert er auch einen Formteil, besonders wenn es sich um eine Überleitung handelt (etwa die zum Seitensatz der Exposition, die in den Skizzen deutlich kürzer ist als in der Endfassung). Kürzungsmöglichkeiten werden bisweilen schon in den Skizzen durch Vi=de-Zeichen angegeben.

Aus diesen Punkten ergibt sich, daß die Skizzen Beethovens und insbesondere die zur *Pastorale* wichtige Auskunftsmittel für den Forscher sind. Daher verdienen sie besondere Beachtung; in diesem Sinne wären eine vollständige Faksimileausgabe des Londoner

²⁷ Vgl. Gossetts Analysen der Skizzen zur Coda des ersten Satzes, *JAMS* 27, S. 284.

²⁸ Auch hier findet man bei Gossett ein instruktives Beispiel; vgl. seine in Fußnote 27 erwähnten Bemerkungen zur Coda des ersten Satzes.

Skizzenbuchs und der Landsberg-Skizzen sowie eine Übertragung, die die Arbeitsvorgänge des Komponisten deutlich macht (im Sinne der Versuche Kermans und Gossetts) dringende Desiderate²⁹.

Geräusche in der Musik – zwischen Illustration und Abstraktion

von Peter Wilson, Hamburg

Die Rede von der „Emanzipation des Geräuschs“ in der Neuen Musik ist mittlerweile zum Gemeinplatz geworden. Um so erstaunlicher ist es, daß ästhetische Reflektionen über die kompositorische Verwendung dieser Klasse von Klangphänomenen seit den epochemachenden Manifesten des italienischen Futurismus rar geblieben sind. In vorliegendem Aufsatz soll zum einen dargelegt werden, warum es zu diesem Mangel kam, zum anderen möchte ich durch eigene Überlegungen dazu beitragen, ihm abzuwehren.

Geräusche – Gehörwahrnehmungen also, denen keine bestimmten Tonhöhen zuzuordnen sind¹ – sind in den Orchesterklang fast immer durch Einführung neuer Instrumente der Schlagzeugfamilie eingebracht worden: Schon im späten 17. und im 18. Jahrhundert wurden Becken und große Trommel verwendet; im 19. Jahrhundert bürgerten sich Tamtam oder Gong und kleine Trommel ein, und mittlerweile ist das Arsenal der in neueren Partituren üblichen Schlaginstrumente, insbesondere durch Einbeziehung lateinamerikanischer Perkussionsinstrumente (Bongos, Congas, Guiro, Maracas usw.) unübersehbar geworden. Dennoch war für die Hinzuziehung geräuscherzeugender Instrumente zunächst nicht der rhythmische Aspekt ausschlaggebend; entscheidend war vielmehr die mit ihnen verknüpfte Semantik. Nicht anders ist es zu erklären, daß Geräusche zuerst in illustrativer oder doch zumindest eine deutliche Semantik vermittelnder Musik auftreten: Triangel, Becken und große Trommel wurden durch die „Türkenopern“ des 18. Jahrhunderts wie Christoph Willibald Glucks *Rencontre imprévue* oder Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail* populär², das Tamtam tauchte vermutlich zuerst in einem Trauermarsch François-Joseph Gossecs aus dem Jahre 1791 auf³; die kleine Trommel dient in Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) und Richard Wagners *Rienzi* (1840) zur Charakterisierung des Militärischen⁴.

²⁹ Um die Überlegenheit seiner Methode über die Dagmar Weises zu demonstrieren, bringt Gossett am Ende seiner Arbeit ein Beispiel (Beispiel B), das im Gegenteil eher ihre Grenzen aufzeigt (*JAMS* 27, S. 284). In der Tat spricht nichts dagegen, daß die revidierte Form der Stelle auf Seite 5¹, Zeile 3 der Londoner Skizzen, die Gossett hier interpretiert, wirklich so gelautes hat, wie Frau Weise transkribiert, nämlich:



Gossetts Versuch, die Sechzehntelstriche bei den Noten h²-a² bzw. f²-e² wegzudiskutieren, ist alles andere als überzeugend.

¹ Was nicht ausschließt, daß man aus ihnen unter Umständen tonhöhenmäßig fixierbare Komponenten heraushören kann.

² *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Art. „Janitscharenmusik“.

³ Ebda., Art. „Tamtam“.

⁴ Ebda., Art. „Trommel“.