

Susanne Cox (Bonn)

## Beethovens Volksliedbearbeitungen WoO 158 – Einblicke in den Kompositionsprozess

Beethovens Bearbeitungen kontinentaleuropäischer Volkslieder (WoO 158) verdanken ihre Entstehung einem Auftrag von George Thomson aus Edinburgh. Dieser war ein Liebhaber schottischer und britischer Nationallieder, der zwischen 1793 und 1841 Sammelbände mit Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Lieder verschiedener Komponisten, wie Ignaz Pleyel, Johann Nepomuk Hummel oder Joseph Haydn, veröffentlichte. Ab 1809 bearbeitete auch Beethoven britische Melodien, die Thomson ihm zusandte.

Anfang 1816 plante Thomson schließlich, eine Sammlung kontinentaleuropäischer Volksliedbearbeitungen zu publizieren und beauftragte Beethoven mit den Arrangements: „Je veux beaucoup obtenir quelques échantillons de la musique vocale des différentes nations de l'Europe, – de l'Allemagne de la Pologne de la Russie du Tyrol de la Venise – et de l'Espagne c'est à dire, deux ou trois Airs de chacun de ces pays.“<sup>1</sup> Die nunmehr von Beethoven selbst zur Bearbeitung ausgewählten Volksliedmelodien sollten musikalisch typische Vertreter ihres jeweiligen Herkunftslandes sein und Beethoven sollte sie in der Art der britischen Liedbearbeitungen mit einem Vor- und Nachspiel sowie einer Klaviertrio-Begleitung versehen. Thomson war zudem wichtig, „que ces Airs fussent d'un Style agréable et assez réguliers pour être unis à la poésie“, denn er beabsichtigte den Liedern englische Singtexte zu unterlegen. Deshalb bat er Beethoven auch um kurze Erläuterungen zur Herkunft der Lieder und zum Inhalt der Liedtexte.<sup>2</sup> Er gab die Liedbearbeitungen letztendlich aber nicht heraus, weil sich seine zuvor veröffentlichten Volksliedsammlungen nicht gut verkaufen ließen.

Thomson erwartete von Beethoven kompositorisch einfache Sätze. Schon bei den britischen Liedern hatte er den Komponisten mit Rücksicht auf den Publikumsgeschmack mehrmals um Veränderung bzw. Vereinfachung seiner Bearbeitungen gebeten.<sup>3</sup> Dabei hatte er mitunter klare Vorstellungen, was geändert werden musste: Beispielsweise sollte die Melodie häufiger in der rechten Hand des Klaviers liegen und möglichst auch in den Vor- und Nachspielen aufgegriffen werden. Beethoven ging auf Thomsons Wünsche ein, weshalb es für manche der britischen Bearbeitungen zwei Fassungen gibt.<sup>4</sup>

Thomson bat Beethoven auch darum, bei der Auswahl der kontinentalen Lieder auf einen moderaten melodischen Ambitus (zwischen *c'* und *e'*) zu achten.<sup>5</sup> Auf der Basis dieser Vorgaben wählte Beethoven seine Bearbeitungsvorlagen aus.<sup>6</sup> Dabei bediente er sich

1 *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, Bd. 3, München 1996, S. 203f. (Brief vom 1. Januar 1816).

2 Vgl. hierzu ebd.

3 Vgl. Petra Weber-Bockholdt, *Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder*, München 1994, S. 46. Auch im Brief vom 8. Juli 1816 bat Thomson um Einfachheit der Bearbeitungen: „Faites, je vou[s] supplie, tous les Ritornelles et accompagnemens simples et aisés à exécuter; car autrement il me serait en vain de les publier.“, *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 270.

4 Vgl. hierzu Weber-Bockholdt, *Beethovens Bearbeitungen*, Kapitel II. *Lieder in verschiedenen Fassungen*.

5 Vgl. *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel*, Bd. 3, S. 204.

6 Die Melodievorlagen für WoO 158 Nr. 16, 24 und 25 erhielt er allerdings in Briefen von Thomson.

verschiedener Quellen, wie Volksliedsammlungen z. B. aus Russland<sup>7</sup> oder Liedveröffentlichungen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*).<sup>8</sup> Auch dienten ihm mehrfach Singpielarien als Vorlagen.<sup>9</sup>

### *Beethovens Arbeitsweise*

Dies waren die Rahmenbedingungen. Wie ging Beethoven nun vor, nachdem er sich für eine Bearbeitungsvorlage entschieden hatte? Wie sahen seine Arbeitsstrategien aus? Zur Beantwortung dieser Frage ist eine Vorüberlegung angebracht: Bei einer Liedbearbeitung handelt es sich um einen Sonderfall des Komponierens, da eine fremde, nicht vom Komponisten selbst erdachte Melodie den Ausgangspunkt der Komposition bildet. Am Beginn steht eine Vorlage, an die Beethoven anknüpft. Aus diesem Grund bediente er sich bei den Liedbearbeitungen anderer Arbeitsmethoden als beispielsweise bei der Komposition eines Liedes.

Zunächst ist festzustellen, dass sich Beethoven in seinen Bearbeitungen unterschiedlich eng an die jeweilige Vorlage anlehnte. Manchmal übernahm er den Verlauf der Singstimme und der Klavierbegleitung der Vorlage fast vollständig und mit nur minimalen Veränderungen in seine Bearbeitung. Bei anderen Liedern behielt er zwar den Großteil des musikalischen Satzes der Vorlage bei, veränderte diesen aber in größerem Umfang als im erstgenannten Fall. Meistens entnahm Beethoven seiner Vorlage jedoch nur die Liedmelodie und den Singtext. Anhand der autographen Partituren ist erkennbar, dass Beethoven sich verschiedener Arbeitsmethoden bediente, je nachdem, wie groß der Anteil des musikalischen Materials war, das er von seiner Vorlage übernahm. Die Liedbearbeitung, die Beethoven als Lohnarbeit verstand, sollte zudem möglichst arbeitsökonomisch verlaufen: Wie wir später sehen werden, versuchte er bei der Komposition dieser auf Thomsons Wunsch hin betont einfach gehaltenen Bearbeitungen, Zeit und Notenpapier zu sparen.

Beethovens Arbeitsweise ist aber nicht ohne Weiteres aus den Quellen zu erkennen, sondern muss erst anhand verschiedener, in den Werkniederschriften vorhandener Indizien rekonstruiert werden. Um diese Indizien verstehen und interpretieren zu können, ist in vielen Fällen die Kenntnis der Bearbeitungsvorlagen nötig, die zu den in den Werkstattmanuskripten vorhandenen Spuren des Arbeitsprozesses in Beziehung gesetzt werden müssen.

Die in Beethovens Manuskripten vorhandenen Indizien, die Aufschluss über Schreibprozesse geben, können als „Metatexte“ bezeichnet werden. Der in der noch jungen Disziplin der genetischen Textkritik etablierte Begriff des Metatextes ist für die nachfolgenden Überlegungen von Bedeutung und soll deshalb kurz erläutert werden.<sup>10</sup> In Werkstatthand-

7 Bearbeitungsvorlagen für WoO 158 Nr. 13–15 aus: Ivan Prač und Nikolaj Aleksandrovič L'vov, *Sobranie narodnych russkich pesen s ich golosami*, St. Petersburg 1790.

8 Vorlage für WoO 158 Nr. 1 aus: *AmZ* 18, Nr. 36 vom 4. September 1816, Beilage 7, Nr. 46; für WoO 158 Nr. 11 aus: *AmZ* 1, Nr. 26 vom 27. März 1799, Beilage 11, Nr. 3; für WoO 158 Nr. 12 aus: *AmZ* 10, Nr. 28 vom 6. April 1808, Sp. 447f.

9 WoO 158 Nr. 2 und 3 aus dem Singpiel *Das neue Sonntagskind* von Wenzel Müller; WoO 158 Nr. 5 aus dem Singpiel *Der Körbelflechter an der Zauberquelle* von Friedrich Satzenhoven; WoO 158 Nr. 7 aus dem *Tyroler Wastel* von Jakob Haibel. Zu weiteren Angaben über Beethovens Bearbeitungsvorlagen siehe den von der Verfasserin herausgegebenen Band *Lieder verschiedener Völker*, Abteilung XI, Bd. 3 der *Neuen Beethoven-Gesamtausgabe*, München 2016.

10 Dabei fließt die Arbeit des Grundlagenforschungsprojekts „Beethovens Werkstatt – Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ ein, das von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz gefördert wird. Siehe auch das auf der Website des Projekts veröffentlichte Glossar mit textgenetischen Begriffen: <<http://beethovens-werkstatt.de/philologisches-glossar/>>, 13.10.2017.

schriften befindet sich neben dem gültigen Notentext und neben ungültigen, im Kompositionsprozess verworfenen Abschnitten eine weitere Art von Texten – die sogenannten Metatexte. Mit dem Ziel, den gültigen Notentext z. B. für einen Kopisten oder Notenstecher klar von den verworfenen Textteilen unterscheidbar zu machen, bedienen sich Komponisten verschiedener skripturaler Maßnahmen, wie Verweiszeichen, Streichungen oder Verbalanmerkungen. Solche absichtlich vom Komponisten geschriebenen und an einen Adressaten gerichteten „expliziten Metatexte“ geben Anhaltspunkte, um nachzuvollziehen, welche Teile des Notentextes früher und welche zu einem späteren Zeitpunkt niedergeschrieben wurden. Dadurch können die einzelnen Textteile in eine chronologische Reihenfolge gebracht und der Schreibprozess rekonstruiert werden.

Weitere aufschlussreiche Indizien für das Verstehen des Kompositionsprozesses liefern zudem die „impliziten Metatexte“, die allerdings keine kommunikative Funktion haben, sondern unabsichtlich entstehen, während der Komponist schreibt. Dazu zählt beispielsweise der zufällige Wechsel der Tintensorten, wodurch im Manuskript unterschiedliche Tintenfarben erkennbar sind, die mitunter verschiedenen Arbeitsgängen zugeordnet werden können. Aber auch Verschiebungen im Notenuntersatz oder die Auslagerung von Textteilen auf Einlegeblätter, wie auch generell Notierungen außerhalb des kontinuierlichen Textflusses, können als implizite Metatexte Aufschluss über den Schreibprozess geben.<sup>11</sup>

Das gerade Beschriebene soll nun auf ein konkretes Beispiel angewendet werden. Dazu wird das Autograph von Beethovens ungarischem Lied *Édes, kinos emlékezet* WoO 158 Nr. 22 herangezogen (vgl. Abbildung 1).

Die erste Seite der autographen Partitur zeigt die ersten 15 Takte des insgesamt 20 Takte umfassenden Liedes. T. 1–4 enthalten das Vorspiel von Violine, Cello und Klavier. Daran anschließend finden sich die Streicherstimmen von T. 5–14, die nach den gestrichenen Takten in der dritten Akkolade fortgeführt werden. Die Singstimme und der Klavierpart sind für diese Takte nicht notiert.<sup>12</sup> Der letzte Takt auf der Seite (T. 15) enthält wieder alle Stimmen (von oben nach unten: Klavier, Violine und Cello) und auch die letzten fünf Takte des Liedes<sup>13</sup> sind in den Stimmen vollständig.

Das Fehlen von Singstimme und Klavier in T. 5–14 ist bemerkenswert, da es sich beim Gesang um die Leitstimme handelt, die den Ausgangspunkt bei der Liedbearbeitung bildet. Allerdings befinden sich auf der Seite mehrere explizite Metatexte, die zur Klärung beitragen können. Beethoven setzte nach T. 4, wo der Klavierpart endet und nur noch die Streicher vorhanden sind, ein Verweiszeichen „Vi= cembalo“, dessen zugehöriges „=de“ sich nicht in diesem Arbeitsmanuskript befindet. Weitere Verweiszeichen – durchkreuzte Kreise, deren Pendants ebenfalls in der Quelle fehlen – findet man vor T. 15, der wieder in allen Stimmen

11 Vgl. hierzu Bernhard R. Appel, „Textkategorien in kompositorischen Werkstatt dokumenten“, in: *Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Kristina Richts und Peter Stadler, München 2016, S. 49–57, wo die in Arbeitsmanuskripten vorhandenen Textkategorien ausführlich dargestellt und zahlreiche Beispiele für explizite und implizite Metatexte gegeben werden.

12 Aufgrund der scheinbaren Unvollständigkeit bezeichnete Willy Hess diese Quelle als Entwurf (*Beethoven. Supplemente zur Gesamtausgabe*, Bd. XIV: *Volksliederbearbeitungen. Nachträge und Berichtigungen*, hrsg. von Willy Hess, Wiesbaden 1971, S. XIII f.). Daraus könnte man schließen, es habe eine weitere, nicht überlieferte autographe Handschrift gegeben, von der die Abschrift hergestellt wurde.

13 Das Lied-Ende ist Teil einer Handschrift, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird (D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 III, fol. 11r).

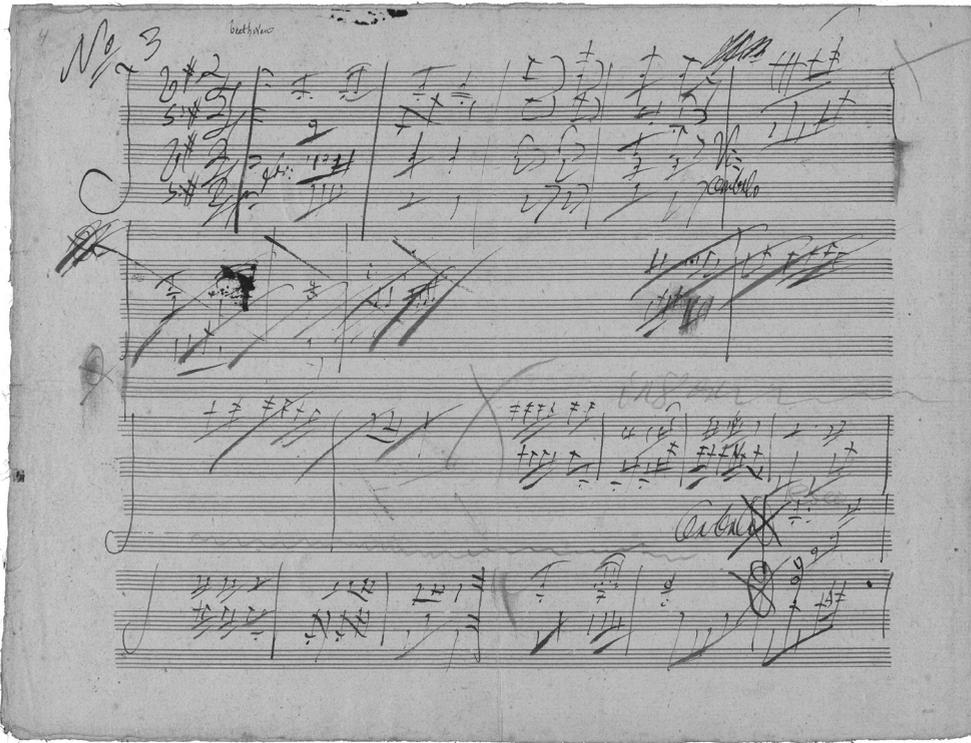


Abbildung 1: Erste Seite der Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 22, D-BNba, BH 118, S. 4

vollständig notiert ist. Eine mögliche Interpretation dieser fehlenden korrespondierenden Verweiszeichen wäre, dass Beethoven die im Autograph in T. 5–14 nicht notierten Stimmen an anderer Stelle niedergeschrieben hat. Ein entsprechendes Manuskript ist jedoch nicht überliefert.

Eine Abschrift,<sup>14</sup> die vom Autograph hergestellt wurde, enthält hingegen die dort fehlenden Teile. Aber wovon schrieb der Kopist diese ab? Die Frage lässt sich mithilfe von Beethovens Bearbeitungsvorlage beantworten. Beethoven fand das ungarische Lied in einer Musikbeilage der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Jahrgang 18, Nr. 11 vom 13. März 1816, Beilage II, Nr. 2).<sup>15</sup> Dort hat das Lied eine bloße Klavierbegleitung, kein Vorspiel und nur ein zwei Takte umfassendes Nachspiel. Bei seiner Bearbeitung hielt sich Beethoven allerdings nicht nur sehr eng an diese Vorlage, sondern er übernahm den Notentext der Singstimme und des Klavierparts unverändert in seine Komposition. Das zeigt der Notentext der Abschrift, der in Singstimme und Klavier mit dem der *AmZ* bis in kleinste Details übereinstimmt.<sup>16</sup> Aufgrund dieser Übereinstimmungen kann man annehmen, dass der Kopist die

14 D-DS, Mus. ms. 976, S. 112f. Beethoven überprüfte diese Abschrift und schickte sie als Stichvorlage an George Thomson.

15 Vgl. Kurt Dorfmueller, „Beethovens ‚Volksliederjagd‘“, in: *Festschrift Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhold Schmid, Tutzing 1993, S. 107–125, hier S. 116.

16 Beispielsweise ist in T. 6 der Abschrift beim Akkord in der linken Hand das *d* nach unten und das *fis* nach oben gehalten. Diese getrennte Halsung befindet sich auch in der *AmZ*. Hinzu kommt ein

in der autographen Partitur fehlenden Stimmen direkt von der *AmZ* abgeschrieben hat. Die Gegenstücke der Verweiszeichen aus dem Autograph könnten sich in Beethovens Exemplar der *AmZ* befunden haben. Im Autograph fehlen somit in T. 5–14 Singstimme und Klavier, weil Beethoven aus arbeitsökonomischen Gründen nur die Teile notiert hat, die er zu seiner Vorlage hinzufügte: d. h. das Vorspiel (T. 1–4), die Streicherstimmen und das Nachspiel im Anschluss an die zwei schon in der *AmZ* vorhandenen Nachspieltakte (T. 15–20).

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass man die in der autographen Partitur vorhandenen Metatexte (die Verweiszeichen und die fehlenden Stimmen) mit der Vorlage und der Abschrift in Beziehung setzen muss, um ein vollständiges Bild von Beethovens Arbeitsweise zu erhalten. Davon abgesehen zeigt sich, dass der Kopist die Abschrift nicht, wie man es erwarten würde, anhand eines einzigen Manuskripts (der Werkniederschrift) herstellen konnte, sondern verschiedene Vorlagen miteinander kombinieren musste. Dies gilt auch für die meisten anderen Lieder der Werkgruppe WoO 158: Der Kopist benötigte für die Abschrift fast immer mehrere Vorlagen, weil Beethoven die Singtexte in seinen Autographen nicht notierte. Diese musste der Kopist immer direkt von der Bearbeitungsvorlage abschreiben.

Die am Beispiel des ungarischen Liedes vorgestellte Arbeitsweise Beethovens ist noch bei drei anderen Liedern der Werkgruppe nachweisbar. Immer, wenn Beethoven den Notentext der Vorlage fast vollständig und unverändert in seine Bearbeitung aufnahm, schrieb er nur die Teile in der autographen Partitur nieder, die er gegenüber der Vorlage veränderte oder hinzufügte. Deshalb enthalten die Werkniederschriften zu den Liedern WoO 158 Nr. 5, 6 und 8 zum Großteil nur die Streicherstimmen. Bei diesen Liedern ist die Überlieferung entgegen der bisherigen Meinung<sup>17</sup> vollständig und es handelt sich bei den Manuskripten nicht um Entwürfe, Skizzen oder frühe Niederschriften, sondern um autographe Partituren, die in Kombination mit den Bearbeitungsvorlagen die Grundlage der Abschriften bildeten.

Eine solche Arbeitsweise ist jedoch auch fehleranfällig, was ein Beispiel aus der überprüften Abschrift des Liedes *Ih mag di nit nehma* WoO 158 Nr. 8 verdeutlicht.<sup>18</sup> In dieser Abschrift lauten T. 7–9 wie folgt:

---

einzigem Melismenbogen in der Singstimme, der in beiden Quellen gleich positioniert ist. Außerdem wurde der Singtext in der *AmZ* an zwei Stellen mit Fußnoten versehen. Der Kopist schrieb zwar die Fußnotenzeichen ab, notierte die Fußnotentexte jedoch nicht.

17 „Beethovens autographe Niederschriften sind nicht vollständig überliefert; [...]“, *Beethoven Werke. Gesamtausgabe*, Abteilung XI, Bd. 1: *Schottische und walisische Lieder, Kritischer Bericht* von Petra Weber-Bockholdt, München 1999, S. 37.

18 D-DS, Mus. ms. 976, S. 114–122.

Abbildung 2: WoO 158 Nr. 8, T. 7–9, Transkription der überprüften Abschrift: D-DS, Mus. ms. 976, S. 115

In T. 8 befindet sich ein Fehler, da ein C-Dur-Septakkord im Klavier gleichzeitig mit einem gebrochenen F-Dur-Akkord im Cello erklingt. Im Klavier wird der schon im vorherigen Takt vorhandene Dominantseptakkord fortgeführt, während sich das Cello bereits in der Tonika befindet. Der Fehler kam wohl durch Beethovens Arbeitsweise zustande. Der Komponist arbeitete hier ähnlich wie beim ungarischen Lied. Da er den Notentext der Vorlage<sup>19</sup> (Singstimme mit Klavierbegleitung) komplett in seiner Bearbeitung verwenden wollte, schrieb er im Autograph nur die Streicherstimmen nieder. Der Kopist stellte die Abschrift somit wiederum anhand von Autograph und Vorlage her. Weil Beethoven die Streicherstimmen und die Klavierbegleitung nie selbst zusammenführte, kam es zu dem Fehler in T. 8, der erst in der Kopistenabschrift auftaucht. Beethoven übersah ihn jedoch bei der Überprüfung der Abschrift.

Neben der gerade beschriebenen Vorgehensweise Beethovens bei der Liedbearbeitung sind noch zwei weitere Arbeitsweisen durch die Quellen zu belegen. Die erste kann anhand der autographen Partitur des Liedes *Wegen meiner bleib d'Fräula*<sup>20</sup> WoO 158 Nr. 3 rekonstruiert werden. In diesem Manuskript sind die Streicherstimmen mit einer dunkleren Tinte geschrieben als die Stimmen von Gesang und Klavier (siehe Abb. 3). Die durch den zufälligen Wechsel der Tintensorte entstandenen Farbunterschiede stellen einen impliziten Metatext dar und deuten darauf hin, dass Beethoven die Streicher einerseits sowie Gesang und Klavier andererseits in zwei getrennten Arbeitsgängen notierte. Die Schlüsselangaben, Generalvorzeichen und die Taktart am Liedanfang sowie die Taktstriche wurden mit der helleren Tinte geschrieben, die Beethoven für Gesang und Klavier benutzte. Deshalb ist es unzweifelhaft, dass er als erstes die Singstimme und den Klavierpart notierte und danach mit dunklerer Tinte die Streicher hinzufügte. Für diese Schreibreihenfolge spricht zudem, dass nachträgliche Änderungen in der Singstimme und im Klavier, die als Reaktion auf den Verlauf der Streicher entstanden, mit der dunkleren Tinte ausgeführt wurden.

19 Beethovens Vorlage ist die Nr. 1 des Druckes „Zwey beliebte Tyroler Lieder für das Pianoforte von F. Satzenhoven“, in: *Musikalisches Wochenblatt* 3, Heft 32, S. 254 (Wien, Cappi, Plattennummer 1425).

20 D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 103v–104v, 101r.

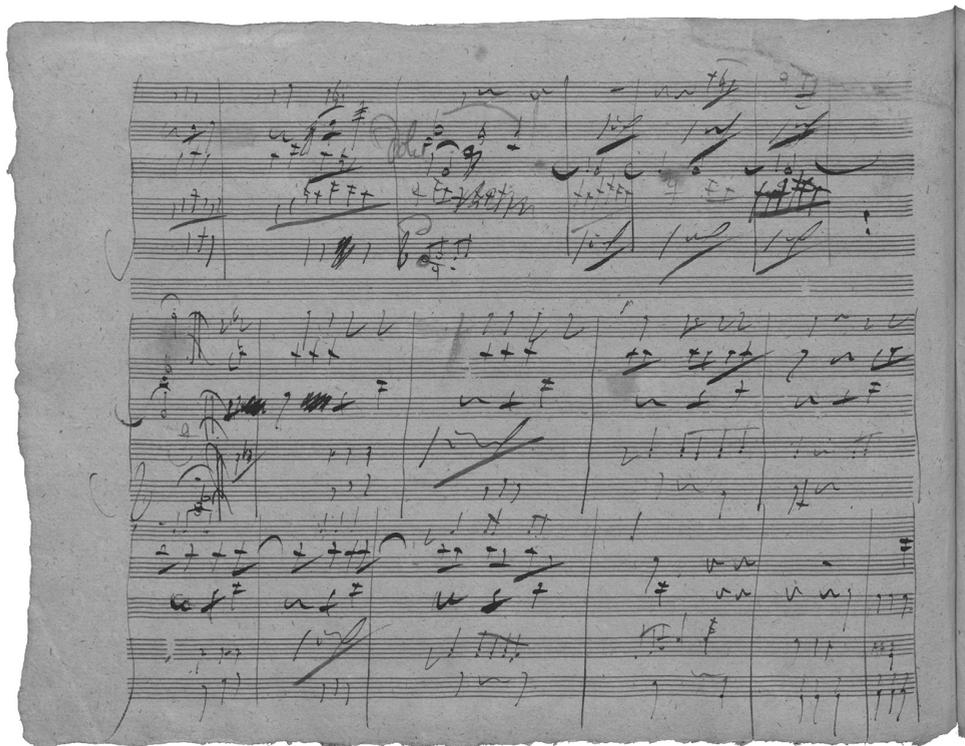


Abbildung 3: Dritte Seite der Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 3, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 104v,<sup>21</sup> Partituranordnung: Singstimme, Violine, Cello, Klavier

Mithilfe von Beethovens Bearbeitungsvorlage kann die anhand der autographen Partitur rekonstruierte Vorgehensweise bestätigt werden. Bei der Vorlage handelt es sich um einen Klavierauszug der Arie *Wegen meiner bleib d'Fräula* aus dem Singspiel *Das neue Sonntagskind* von Wenzel Müller.<sup>22</sup> Beethoven hat sich in seiner Bearbeitung sehr eng an diese Vorlage angelehnt. Er nahm die Singstimme, das Vor- und Nachspiel und die Klavierbegleitung zum Großteil in seine Komposition auf. Allerdings änderte er die Klavierbegleitung in T. 19–26 in größerem Umfang und ließ Wiederholungen in den Strophen und im Refrain weg. Außerdem versetzte er die Singstimme, die in der Vorlage im Bassschlüssel steht, in den Violinschlüssel.

Beethovens Arbeitsweise stellt sich also wie folgt dar: Als erstes schrieb er den Notentext der Vorlage ab, wobei er die beschriebenen Änderungen direkt während des Schreibens vornahm. Dabei ließ er die Notensysteme der Streicher frei und fügte später die Streicherstimmen mit der dunkleren Tinte hinzu. Beim Abschreiben von Singstimme und Klavier von

21 Die farbige Abbildung kann unter: <[http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN82013581X&PHYSID=PHYS\\_0212&DMDID=DMDLOG\\_0051](http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN82013581X&PHYSID=PHYS_0212&DMDID=DMDLOG_0051)> eingesehen werden, 13.10.2017.

22 1794 in Wien im Musikalischen Magazin in der Unternbreunerstraße Nro. 1158 ohne Plattennummer erschienen. Vgl. Dorf Müller, „Beethovens ‚Volksliederjagd‘“, S. 109f.

der Vorlage unterliefen Beethoven auch typische Kopierfehler. Ein solcher Fehler ist auf der abgebildeten Seite zu sehen. Er entstand, weil Beethoven die Singstimme gegenüber der Vorlage vom Bass- in den Violinschlüssel versetzte. In den ersten drei Takten auf dieser Seite ist die Singstimme noch richtig im Violinschlüssel notiert. Es folgt ein kurzes Zwischenspiel, in dem die Singstimme pausiert. Danach schrieb Beethoven für sieben Takte im Bassschlüssel weiter, ohne einen Schlüsselwechsel anzuzeigen. Offenbar hatte er die Transposition vergessen und die Noten genau nach der Vorlage abgeschrieben. Ab der dritten Akkolade ist die Singstimme wieder im Violinschlüssel zu lesen.

Fehler dieser Art können natürlich auch aufgrund musikalischer Einsichten als Kopierfehler erkannt werden; eindeutig als solche nachzuweisen sind sie aber erst durch einen Vergleich mit Beethovens Bearbeitungsvorlage.

Die im Folgenden beschriebene, dritte Arbeitsweise ist bei den Liedern der Werkgruppe WoO 158 am häufigsten zu finden. In den meisten Fällen übernahm Beethoven nur die Liedmelodie und komponierte eine von der Vorlage unabhängige Begleitung von Klavier und Streichern. Auch hier ermöglichen die autographen Partituren einen Einblick in Beethovens Arbeitsweise. Als Beispiel dient die erste Seite der Werkniederschrift des spanischen Liedes *Yo no quiero embarcarme* WoO 158 Nr. 11 (siehe Abbildung 4).

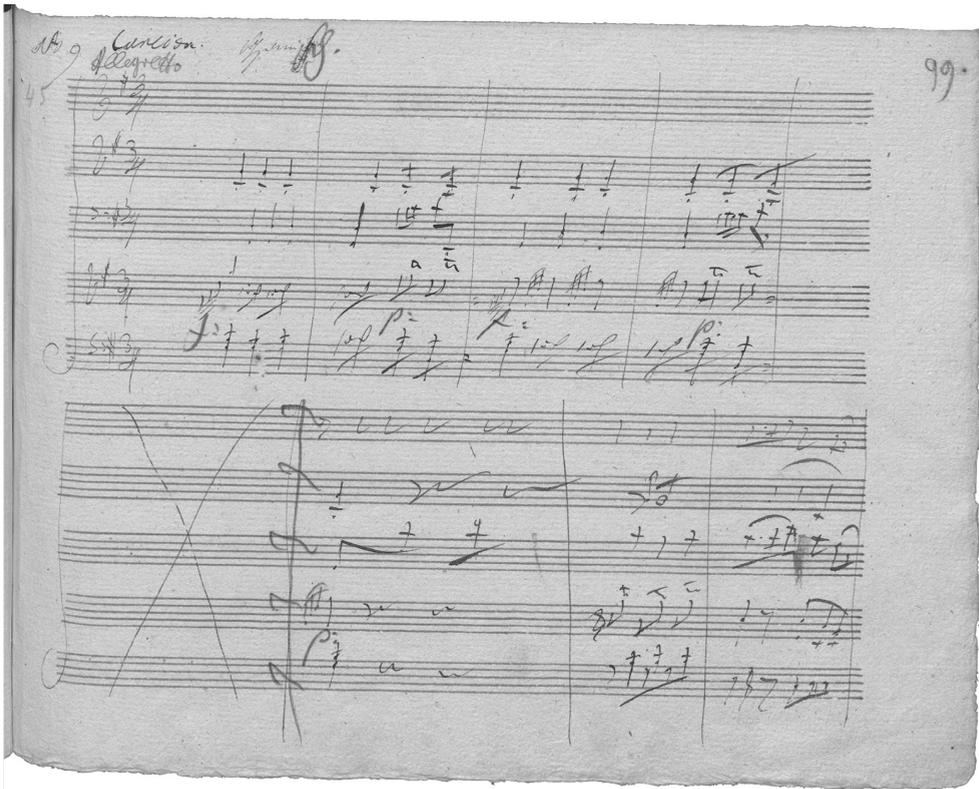


Abbildung 4: Erste Seite der Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 11, D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 99r

Hier fällt sofort der in allen Stimmen leere und gestrichene Takt auf, der sich vor dem Einsatz der Singstimme am Ende des Vorspiels befindet. Dieser überzählige Takt resultiert daraus, dass Beethoven zumindest die Singstimme schon niedergeschrieben hatte, als er am Ende des Vorspiels anlangte. Daraus folgt, dass er in der Werkniederschrift offenbar am Liedbeginn Platz frei ließ und dann die Singstimme von seiner Vorlage abschrieb. In dem Freiraum am Anfang notierte er später das Vorspiel. Dieses war in diesem Fall kürzer ausgefallen, als er es zuvor eingeschätzt hatte und er hatte zu viel Platz gelassen.

Solche Lücken vor dem Einsatz der Singstimme finden sich auch in den autographen Partituren von WoO 158 Nr. 9, 15 und 20. Wenn der so entstandene Freiraum sehr groß war, nutzte Beethoven den Platz mitunter, um andere Abschnitte des Liedes dort zu notieren. In der Werkniederschrift des *Schweizer Liedes* Nr. 18<sup>23</sup> füllte er die Lücke, die hier fast eine ganze Akkolade umfasste, mit einem Teil des Nachspiels, um den frei gebliebenen Platz auf der Seite optimal zu nutzen und Papier zu sparen (siehe Abb. 5). Deshalb befinden sich auf der Notenseite T. 13–16 (1. Hälfte) des Liedes mit Verweiszeichen gekennzeichnet vor T. 5 (mit Auftakt).



Abbildung 5: Zweite Seite der Werkniederschrift des *Schweizer Liedes* WoO 158 Nr. 18, D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 101v

23 D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 11, fol. 101r–v, 105r.

*Exkurs: Klärung editorischer Fragen mithilfe der Erkenntnisse über Beethovens Arbeitsweise*

Das Wissen über Beethovens Arbeitsmethoden kann auch für eine Edition der Lieder WoO 158 hilfreich sein, z. B. wenn editorische Entscheidungen anhand der verfügbaren Quellen (Autographe und überprüfte Abschriften) nicht eindeutig getroffen werden können. Ein Beispiel hierfür befindet sich in dem schon zuvor erwähnten *Schweizer Lied* WoO 158 Nr. 18. Dieses weist in der von Beethoven überprüften Abschrift<sup>24</sup>, die als Stichvorlage für George Thomson angefertigt worden war, eine Lesart auf, die vom Autograph abweicht und deren Zustandekommen man mithilfe von Beethovens Bearbeitungsvorlage und mit den Methoden der genetischen Textkritik rekonstruieren kann, um sie für die Edition angemessen zu bewerten.

Das zweistimmige *Schweizer Lied* gehört zu den Bearbeitungen, bei denen Beethoven nur die Melodie der Singstimmen von seiner Vorlage übernahm. Er fand das Lied in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Jahrgang 13, Nr. 22 vom 29. Mai 1811, Sp. 375f.),<sup>25</sup> wo die beiden Singstimmen ohne eine Begleitung abgedruckt worden waren. Beethoven schrieb in der autographen Partitur zunächst die Singstimmen ab. Dabei veränderte er die Unterstimme in T. 4 und 5:



Abbildung 6: Singstimmenverlauf des *Schweizer Liedes* gemäß *AmZ*, T. 1 mit Auftakt



Abbildung 7: WoO 158 Nr. 18, T. 5 mit Auftakt, Singstimmenverlauf gemäß Autograph

In der *AmZ* werden die beiden Stimmen in volksliedhaften Sextparallelen geführt. Beethoven dagegen benutzte Hornquinten. Er schrieb beim Auftakt und bei der Triole in T. 5 jeweils den Ton *c'* anstelle des *b* der *AmZ* und führte die Unterstimme bei der ersten Note in T. 5 nach dem vorangegangenen Quint-Abstand der Stimmen zum *f*.

Die im Autograph und in der Abschrift unterschiedliche Lesart betrifft eben diesen ersten Ton der Unterstimme in T. 5. In der überprüften Abschrift befindet sich dort eine Viertelnote *c'*.

24 D-DS, Mus. ms. 976, S. 53–55.

25 Vgl. Dorfmueller, „Beethovens ‚Volksliederjagd‘“, S. 115.

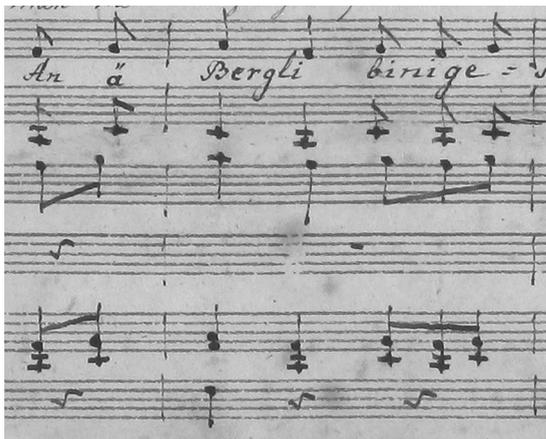


Abbildung 8: Überprüfte Abschrift von WoO 158 Nr. 18, D-DS, Mus. ms. 976, S. 53, T. 5 mit Auftakt

Im Autograph, von dem die Abschrift hergestellt wurde, steht dagegen  $f^\circ$ . Wie kam es zu dieser Abweichung und wie ist sie zu bewerten? Musikalisch möglich sind beide Töne. Für die Lesart des Autographs ( $f^\circ$ ) spricht die Stimmführung in Hornquinten und, dass sich in der rechten Klavierhand, die parallel zu den Singstimmen verläuft, an dieser Stelle als unterer Ton ein  $f^\circ$  befindet. Doch es ist fraglich, ob dies als Begründung für die Entscheidung ausreicht, entgegen der überprüften Abschrift, welche die Hauptquelle der Edition darstellt, ein  $f^\circ$  zu edieren.

Beschäftigen wir uns mit der Frage, warum in der Abschrift anders als im Autograph ein  $c^\circ$  steht. Der Blick in Beethovens Melodievorlage aus der *AmZ* kann an dieser Stelle weiterhelfen, denn dort steht ebenfalls ein  $c^\circ$ . Man könnte vermuten, dass der Kopist die untere Singstimme von Beethovens Bearbeitungsvorlage anstatt vom Autograph abgeschrieben hat. Auszuschließen ist dies nicht, denn der Kopist schrieb, wie bereits festgestellt, die Singtexte immer direkt von der Bearbeitungsvorlage ab, da Beethoven sie in den Autographen nicht unterlegt hatte. Möglicherweise kopierte der Schreiber bei diesem Lied aber nicht nur den Liedtext von der *AmZ*, sondern, zumindest in T. 4 und 5, auch den Verlauf der unteren Singstimme. Darauf weisen Rasuren in der Abschrift hin, die in den beiden Takten in der Unterstimme vorgenommen wurden. Die ursprüngliche Lesart ist durch die Rasuren zwar nicht mehr erkennbar, aber die Rasuren wurden genau bei den Tönen vorgenommen, die sich im Autograph und in der *AmZ* unterscheiden. Vermutlich standen in der Abschrift, bevor die Rasuren ausgeführt wurden, die Töne gemäß der *AmZ*. Der Kopist scheint den Fehler bemerkt und ihn gemäß dem Autograph korrigiert zu haben. Dabei übersah er jedoch den ersten Ton in T. 5, das  $c^\circ$ . Da dieses  $c^\circ$  harmonisch nicht falsch ist, übersah vermutlich auch Beethoven den Fehler des Kopisten bei der Überprüfung der Abschrift.

Für die Edition des Liedes liefert diese Rekonstruktion des Zustandekommens der Lesart – mithilfe der Deutung der expliziten Metatexte (Rasuren) in Verbindung mit dem Vergleich zur Bearbeitungsvorlage – jedoch genug Argumente, um sich gegen die Lesart  $c^\circ$  der Hauptquelle (überprüfte Abschrift) zu entscheiden und stattdessen das  $f^\circ$  aus dem Autograph zu edieren.

*Frühe Niederschriften*

Für die Edition in der Beethoven-Gesamtausgabe nur bedingt relevant, aus textgenetischer Perspektive hingegen höchst aufschlussreich ist die Betrachtung einer weiteren Quellenart, die für vier Lieder der Werkgruppe erhalten ist – die Betrachtung früher autographischer Niederschriften. Das russische Lied WoO 158 Nr. 15 und die spanischen Lieder Nr. 19–21 sind jeweils in zwei autographen Partituren überliefert.<sup>26</sup> Dabei weisen die früher entstandenen Handschriften viele Überarbeitungsspuren auf, während die späteren den Charakter von Reinschriften haben. Die frühen Niederschriften<sup>27</sup> sind zum Teil unvollständig überliefert, da Anton Schindler einzelne Blätter abgetrennt und als Erinnerungsstücke weitergegeben hat. Deshalb fehlen bei Nr. 15, 19 und 21 das Lied-Ende bzw. der -beginn. Dennoch ermöglichen die Quellen weiteren Einblick in Beethovens Arbeitsweise. Dabei stellt sich die Frage nach dem Textstatus dieser Handschriften: Einerseits wäre denkbar, dass Beethoven mit den Niederschriften ursprünglich Vorlagen für eine Abschrift herstellen wollte. Im Verlauf der Arbeit wurden die Manuskripte durch verschiedene Änderungen immer unübersichtlicher, weshalb er schließlich entschied, das Ganze für den Kopisten noch einmal sauber abzuschreiben. Die als Reinschriften begonnenen Manuskripte wären somit im Arbeitsverlauf wieder in ein Entwurfsstadium übergegangen. Andererseits könnte es sich bei den Quellen aber auch um reine Entwurfshandschriften handeln, die Beethoven von Beginn an als solche angelegt hat.

Für die folgende Betrachtung wird die frühe Niederschrift des Liedes WoO 158 Nr. 20<sup>28</sup> aus dem erhaltenen Quellenmaterial exemplarisch herausgegriffen, weil nur dieses Manuskript vollständig überliefert ist. Die Handschrift weist typische Merkmale Beethoven'scher Skizzen auf: Der Schreibduktus ist flüchtig und man findet zahlreiche Überarbeitungsspuren, da Beethoven viele Änderungen mit Tinte und Bleistift vorgenommen hat. Zudem fehlen die Notenschlüssel sowie Angaben zu Ton- und Taktart am Liedbeginn und auch im weiteren Verlauf des Stückes sind Schlüsselwechsel, Vorzeichen und Pausen nicht vollständig gesetzt. Beethoven verwendete über lange Strecken Abkürzungen, wenn die Streicher parallel zum Gesang verlaufen, und die Partitur ist in den Schlusstakten des Liedes nicht vollständig ausgeführt.<sup>29</sup> Diese Eigenschaften weisen darauf hin, dass Beethoven das Manuskript nur für seinen eigenen Gebrauch angelegt hat. Dass er sich auch am Liedbeginn nicht um eine leserliche Handschrift bemühte und weder Schlüssel noch Ton- und Taktartangabe notierte, spricht ebenfalls für ein nur für seine Augen bestimmtes Manuskript. Bei autographen Partituren, die ursprünglich an einen fremden Leser (Kopist, Stecher, etc.) adressiert waren und später in ein Entwurfsstadium zurückfielen, sind diese Angaben in der Regel zu finden. Die

26 Es handelt sich hier um Lieder, bei denen Beethoven wahrscheinlich nur die Liedmelodie (und den Singtext) von der Vorlage übernahm. Die Melodie zu WoO 158 Nr. 15 entnahm Beethoven der Sammlung russischer Volkslieder von Prač und L'vov; die Vorlagen zu Nr. 19–21 sind unbekannt.

27 WoO 158 Nr. 15: J-Tn, Signatur unbekannt; Nr. 19 und 20: D-BNba, BH 79; Nr. 21: D-BNba, NE 21, verso-Seite eines zugehörigen Blattes abgebildet im Auktionskatalog Sotheby's, New York (27. Juni 1989, Los 101).

28 D-BNba, BH 79, fol. 1v–2v. Das Digitalisat kann unter <[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15119&template=dokseite\\_digitales\\_archiv\\_de&\\_eid=1502&\\_ug=Volksliedbearbeitungen&\\_werkid=327&\\_dokid=wm97&\\_opus=Woo%20158&\\_mid=Werke&suchparameter=&sucheinstieg=&\\_seite=1-4](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15119&template=dokseite_digitales_archiv_de&_eid=1502&_ug=Volksliedbearbeitungen&_werkid=327&_dokid=wm97&_opus=Woo%20158&_mid=Werke&suchparameter=&sucheinstieg=&_seite=1-4)> eingesehen werden, 13.10.2017.

29 In den letzten fünf Takten fehlen die Streicherstimmen.

später entstandene Werkniederschrift von WoO 158 Nr. 20<sup>30</sup> stellt eine Reinschrift dar, in der Beethoven das Lied nur wenig verändert hat. Er nahm an einzelnen Stellen Tonänderungen vor und überarbeitete die Schlusstakte in größerem Umfang.

Die anhand der frühen Werkniederschrift von Nr. 20 gemachten Beobachtungen treffen auch auf die nur fragmentarisch überlieferten frühen Niederschriften der Lieder Nr. 15, 19 und 21 zu. Alle Quellen befinden sich in demselben Kompositionsstadium – es handelt sich um Skizzen. Allerdings liegen nicht für Beethoven typische Skizzenarten, wie Konzept-Skizzen<sup>31</sup> oder Verlaufsskizzen<sup>32</sup> vor, sondern Partiturskizzen. Hier zeigt sich, dass Beethovens Arbeitsweise nicht nur bei der Ausarbeitung der autographen Partitur, sondern auch bei der Skizzierung in verschiedenen musikalischen Gattungen unterschiedlich ist. Skizzen für die Liedbearbeitungen WoO 158 sehen selbstverständlich anders aus als z. B. solche für eine Symphonie – einerseits steht die Liedmelodie, also sozusagen das thematische Material, von Anfang an fest und muss nicht erst neu erfunden werden und andererseits handelt es sich bei den Bearbeitungen um kurze, musikalisch einfache Sätze. Beethovens kompositorische Aufgabe war das Entwerfen eines Begleitsatzes sowie von Vor- und Nachspielen, weshalb es sinnvoll ist, dass er dafür die Form der Partiturskizze wählte.

Partiturskizzen findet man bei Beethoven eher selten und sie gelten als typisch für seine Arbeitsweise der späten Schaffenszeit. Erst aus den Jahren ab 1824 ist eine große Anzahl solcher Skizzen überliefert, die in Zusammenhang mit der Komposition der späten Streichquartette entstanden sind.<sup>33</sup> Doch auch unter den späten Skizzen zu den *Diabelli-Variationen* op. 120 aus dem Frühjahr 1823 befinden sich Partiturskizzen.<sup>34</sup> Mit den Volksliedbearbeitungen kommt eine weitere Gattung hinzu, bei der Beethoven auf die Skizzierung in der Partitur zurückgriff.

Die geringe Anzahl der für WoO 158 erhaltenen Skizzen ist z. T. auf Überlieferungslücken zurückzuführen. Jedoch wird Beethoven für viele seiner Bearbeitungen wohl nie Skizzen gemacht haben. Mit hoher Wahrscheinlichkeit trifft dies auf die Fälle zu, in denen er große Teile der Vorlagen in seine Bearbeitungen übernommen hat.

### Fazit

Bei den Volksliedbearbeitungen WoO 158 sind drei Arbeitsmethoden Beethovens erkennbar:

- 1) Am Beispiel des ungarischen Liedes wurde gezeigt, wie Beethoven vorging, wenn er den Notentext seiner Bearbeitungsvorlage vollständig übernahm oder wenn er nur kleine Änderungen daran vornahm: Aus arbeitsökonomischen Gründen schrieb er nur die Teile seiner Liedbearbeitung in der autographen Partitur nieder, die er gegenüber der

30 D-B, Mus. ms. autogr. Beethoven 29 II, Heft 12, fol. 110v–111r.

31 Kurze, nur wenige Takte umfassende Skizzen, mit denen Beethoven neue Einfälle, z. B. ein Thema, festhielt.

32 Diese meist einstimmigen „continuity drafts“ enthalten den Leitstimmenverlauf eines umfangreichen Teils einer Komposition und dienen u. a. der Auslotung der Proportionen der einzelnen Abschnitte. Vgl. Barry Cooper, *Beethoven and the Creative Process*, Oxford 1990, S. 105.

33 Vgl. hierzu *Ludwig van Beethoven. Keflersches Skizzenbuch*. Übertragung von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978, S. 11 und Cooper, *Creative Process*, S. 107f.

34 Siehe die Skizzen im „Engelmann-Skizzenbuch“ (D-BNba, HCB Mh 60): zu Variation 33 auf S. 2–6 und zu Variation 15 auf S. 17.

Vorlage veränderte oder hinzufügte. Die autographe Überlieferung ist hier also entgegen der bisherigen Forschungsmeinung vollständig.

- 2) Beim zweiten beschriebenen Fall veränderte Beethoven seine Vorlage in größerem Umfang als beim ersten, übernahm aber dennoch einen großen Teil der Vorlage in seine Bearbeitung. Dabei schrieb Beethoven zunächst alles, was er von der Vorlage beibehielt, ab. Im Anschluss daran komponierte er die noch fehlenden Stimmen oder Abschnitte hinzu.
- 3) Am häufigsten findet man bei WoO 158 allerdings die dritte Vorgehensweise: Beethoven entnahm seiner Vorlage nur die Liedmelodie und schrieb diese als erstes in seinem Arbeitsmanuskript nieder. Vor dem Melodiebeginn ließ er etwas Platz frei, um dort später das Vorspiel notieren zu können. Skizzen sind ausschließlich für Liedbearbeitungen überliefert, bei denen sich Beethoven dieser dritten Arbeitsmethode bediente.

Die Erkenntnisse über Beethovens Arbeitsweise haben zu einer Neubewertung mancher Quellen geführt: Zuvor aufgrund ihrer Unvollständigkeit als Entwürfe angesehene Manuskripte können nun als abgeschlossene Werkniederschriften eingestuft werden. Zudem macht das Wissen über den Kompositionsprozess der Volksliedbearbeitungen bestimmte Schreibeigentümlichkeiten<sup>35</sup> überhaupt erst verständlich und hilft bei der Erklärung des Zustandekommens von Fehlern sowohl in den autographen Partituren als auch in den überprüften Abschriften. Die anhand der Werkniederschriften erkennbaren Arbeitsstrategien, die von der üblichen kompositorischen Arbeitsweise Beethovens abweichen, sowie die zur Werkgruppe WoO 158 überlieferten Skizzen zeigen außerdem, dass Beethovens Vorgehensweise davon abhängt, in welchem Gattungskontext er gerade arbeitet.

---

35 Siehe das Beispiel aus WoO 158 Nr. 18, wo sich im Autograph die Takte 13–16 vor T. 5ff. befinden.