

der Parallelität: Beethoven — Kant, gab aber zu verstehen, daß im Sinne geistesgeschichtlicher Identität der Versuch einer musikalischen Kategorienfindung wohl besser von den Grundlagen des Neopositivismus bzw. der jeweils zeitgenössischen Philosophie auszugehen habe. Ein solcher Versuch diene schließlich dem Zweck, zu gegenseitiger kritischer Ergänzung, Durchdringung und Vereinigung der Spezialwissenschaften zu einem einheitlichen Ganzen beizutragen. L. U. Abraham schloß sich im wesentlichen den Ausführungen der Herren W. Gerstenberg und W. Plath an und betrachtete Beethoven als ein Synonym für Musik schlechthin, weil der Meister in besonderer Weise musikalisch gelebt und gedacht habe.

WARREN KIRKENDALE / FLORENZ

*Die Große Fuge op. 133 — Beethovens „Kunst der Fuge“ **

FRITZ KAISER / MAINZ

*Die authentischen Fassungen des D-dur-Konzertes op. 61 von
Ludwig van Beethoven*

Die Solostimme liegt in zwei autographen Fassungen für Violine und einer teilweise autographen Fassung für Klavier vor.

Auf die textlichen Divergenzen wurde schon öfter hingewiesen (Jahn, 1864, „Grenzböten“; Nottebohm, unvollendeter Aufsatz, in II. Beethoveniana, 1887; Jonas ZfMw 13, 1931). Die „Redaktionen“ oder „Varianten“ oder „Lesarten“ der Violinstimme im Autograph stellen zusammengesetzt eine in sich geschlossene, komplette II. Fassung (II) dar, was vielleicht noch nicht klar erkannt wurde, jedenfalls bisher von keinem der Forscher ausdrücklich festgestellt worden ist. II unterscheidet sich von I hauptsächlich in der Figuration. Oktavversetzungen, Umlegung von Akkordbrechungen, Achteltriolen an Stelle von Sechzehntelläufen sind die wesentlichen Arten der Abwandlung. Im I. Satz sind 155 Takte doppelt komponiert (der Satz hat 340 Solotakte), im Rondo 87 Takte (von 262 Solotakten). Der langsame Satz existiert nur in einer Fassung, lediglich an zwei Stellen sind Figurationsvarianten im Autograph notiert. Wichtig ist, daß die Parallelstellen der Sätze innerhalb jeder Fassung in analoger Weise behandelt sind: die Zweitfassung ist konsequent umgestaltet und die Fassungen unterscheiden sich somit logisch voneinander. — Die traditionelle Druckfassung (Dr) des Solostimme-Textes stimmt weder mit I noch mit II überein, sondern ist aus Teilen beider Fassungen zusammengesetzt, an manchen Stellen taktweise wechselnd; überdies finden sich Stellen und Figuren eingestreut, die überhaupt nicht im Autograph stehen.

Jahn erklärte die Dr für maßgebend und stützte diese unhaltbare Behauptung auf die unzutreffende Angabe, diese Fassung stehe als „3. Redaction“ im Autograph und zweitens auf die Originalausgabe, welche sich dieser Fassung anschließt und von der er sagt, daß sie „unter Beethovens Aufsicht gedruckt und von ihm selbst corrigirt“ sei. Auch dies ist weder zu belegen noch erwiesen, denn es ist bis heute kein eigenhändig von Beethoven revidierter Korrekturabzug der Erstausgabe zum Vorschein gekommen. Lediglich die Nachdrucke (Titelauflagen) weisen einige nachträgliche, unerhebliche Verbesserungen auf. Vor allem aber läßt Dr den Verdacht aufkommen, daß sie überhaupt nicht von Beethoven stammt, weil ihre

* Das Referat ist in englischer Sprache in AML 35, 1963, 14—24, erschienen.

Gestalt im Vergleich zu I und II konfus, unorganisch, nicht geschlossen, also schwächer wirkt. Der eingehende Vergleich beweist, daß *Dr* nicht als authentisch gelten darf und nicht für maßgebend angesehen werden kann. Sie stellt eine derartige Verballhornung des originalen Textes dar, daß eine Urheberschaft Beethovens ausgeschlossen erscheint. Ihre stilistische Uneinheitlichkeit ist von einer Unlogik, die in keinem Konzert Beethovens zu finden ist und besonders in keinem Solopart eine Parallele hat.

Wie es zu dieser korrumpierten Fassung kam, stellte sich erst durch die den früheren Forschern unbekannt gebliebene Handschrift Add. 47 851 des Brit. Museums heraus, über die Paul Mies auf dem Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, neuerdings Alan Tyson (ML 1962) berichteten. Diese Partiturabschrift enthält sowohl die Klaviersolostimme wie die Violinstimme in der korrumpierten *Dr* und diente als Stichvorlage für den Erstdruck, welcher ebenfalls beide Solostimmen (Violine und Klavier) brachte.

Entstehung der Umarbeitung zum Klavierkonzert: bereits im Autograph finden sich Bleistiftnotizen von der Hand Beethovens zu Begleitfiguren für die linke Hand auf der untersten freien Zeile der Partiturblätter. Sie können bereits 1806 notiert sein, spätestens aber im Frühjahr 1807, jedenfalls vor der Niederschrift von II. Auf Blatt 23^r des Autographs findet sich eine Ausstreichung der Begleitfiguren, die Beethoven an dieser Stelle im Weg waren, als er in diese Zeile die II der Violinstimme schreiben wollte. Dies beweist, daß die Notizen für die linke Hand der II vorausgingen. Für die Echtheit des Klavierarrangements traten Ries (Notizen, 1838) und Neate ein. Abgesehen davon, daß die Klavierstimme auf dem Titel gar nicht als „arrangé par l'auteur même“ bezeichnet ist, zeigt der Vergleich ihres Druckes mit dem Autograph, daß diese Bearbeitung unvollkommen ist. Es muß ein Arrangeur gewesen sein, der die Bearbeitung vornahm, nicht Beethoven selbst, denn viele autogr. Notizen für die Gestaltung der Partie für die linke Hand blieben bei der Ausarbeitung einfach unberücksichtigt. Neate erinnerte sich erst 45 Jahre später (!), Beethoven habe gesagt, daß er das Klavierarrangement selbst geschrieben und gespielt habe. — Das Londoner Manuskript ist aber nicht von Beethoven geschrieben, eine öffentliche Aufführung, für die die Kadenz entstanden sein mögen, und in der Beethoven den Solopart spielte, ist bisher nicht bekanntgeworden. Vielleicht meinte Beethoven mit dem „selbst geschrieben“ seine Notizen für die linke Hand, und mit dem „selbst gespielt“, daß er den Solopart dem Bearbeiter auf dem Klavier vorspielte, um diesem zu zeigen, wie er sich die Ausarbeitung der Klavierstimme vorstellte. Ries' und Neates Angaben stehen also nicht in Widerspruch zu Nottebohms Annahme eines Abschreibers, der zugleich die Klavierstimme nach mündlichen und schriftlichen Anweisungen zusammensetzen und zu gestalten hatte. „Wer dieser Mitarbeiter Beethovens war, wird wohl schwer zu ermitteln sein“, schrieb Nottebohm. Nun finden sich auf der letzten Seite des Londoner Ms. die Worte „Poessinger Pressant“, und man wird darin einen Anhaltspunkt finden dürfen, in der Person Franz Alexander Pössingers (1767–1827) den gesuchten Mitarbeiter anzunehmen. P. schrieb Kammermusik (bis zur Opuszahl 50 reichend), auch 2 Violinkonzerte und Kammermusikarrangements, die bisher nicht kompiliert sind. Darunter sind zwei Bearbeitungen Beethovenscher Kompositionen, deren Manuskripte sich im Besitz Artarias befanden: 4. Symphonie für 5 und Fidelio für 4 Streichinstrumente; außerdem hat er die Fidelio-Ouvertüre für Violine bearbeitet. Bekannt ist, daß er in dem Rechtsstreit zwischen Beethoven und Artaria um op. 29 als Gutachter auftrat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Beethoven diesem Geiger das Konzert op. 61 übergeben hat, um eine Partiturabschrift anzufertigen und die Klavierstimme nach mündlicher Weisung und auf Grund der mit Bleistift in das Autograph skizzierten Baßfiguren auszusetzen. P. Mies bezweifelte dieses Verfahren ohne ersichtlichen Grund und meinte, dies müßte dann ebenso für die Violinstimme der Fall gewesen sein. Und tatsächlich ist es derselbe Bearbeiter, auf den die korrumpierte *Dr* der Violinsolostimme zurückzuführen ist.

Die Echtheitsfrage ist also nicht: Stammt das Arrangement von Beethoven?, sondern: Wie groß ist der Anteil Beethovens an der Umarbeitung zum Klavierkonzert? Das Problem der Authentizität der Klaviersolostimme ist somit kein prinzipielles, sondern ein quantitatives.

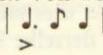
Für das Violinkonzert erhebt sich aber die Forderung, den Solopart so zu spielen, wie er komponiert ist, und sich für die I. oder die II. originale Fassung zu entscheiden; denn solange keine Niederschrift der traditionellen Druckfassung von Beethovens Hand auftaucht, besteht kein zwingender Grund, dieselbe als von Beethoven herrührend zu betrachten und sie als authentisch anzuerkennen.

ARNOLD FEIL / TÜBINGEN

Zur Rhythmik Schuberts

Ein tänzerisches Element kennzeichnet allgemein Schuberts Musik. Das ist bekannt. Man spricht vom „lebendigen Tanzcharakter“ dieses, von der „tänzerischen Gelöstheit“ jenes Satzes und charakterisiert damit die Musik, allerdings nur unbestimmt. Die Frage ist, ob sich über solch allgemeine Charakterisierung hinaus ein rhythmisches oder tänzerisches Element in Schuberts Musik näher kennzeichnen lasse. Bestimmte rhythmische Vorbilder wird man zwar kaum nachweisen können, ebensowenig wie Übernahmen individueller Volksmelodien (vgl. W. Salmen, *Franz Schuberts Verhältnis zur Volksmusik* in *Forschungen und Fortschritte* XXIX 1955, 276—284). Wenn aber Schuberts Tänze, aus konkreten Situationen gewachsen, leibhaftig vollziehbar sind, so möchte man dasselbe auch von gewissen Instrumentalsätzen behaupten: ihr Rhythmus legt die Vorstellung leibhaftiger tänzerischer Bewegung nahe, oder anders ausgedrückt: ihre rhythmische Struktur scheint von tänzerischen Bewegungsvorstellungen bestimmt. Dies zu untersuchen, betrachten wir den dritten Satz, das *Allegro vivace*, aus Schuberts Oktett (F-dur; DV 803; 1824), wobei die rhythmische Seite der Komposition besonders ins Auge gefaßt sei.

Die Bewegung des Satzes verläuft in ganzen Takten. In der Regel treten jeweils vier Takte — im Mittelteil kontrastierend jeweils zwei — zu Taktgruppen zusammen. Diese Taktgruppen sind weder Großtakte mit differenzierter Taktqualität noch bloße Zusammenschlüsse zu sogenannten Symmetrien. Ihre Funktion ist auch kaum allein darin zu sehen, daß sie sich als Halbsätze mit anderen Taktgruppen zu größeren Gliedern verbinden. Diese Gruppen bilden vielmehr, wenn wir recht sehen, Einheiten besonderer Art. Durch Akzent- oder fz-Zeichen oder beides zusammen zeichnet Schubert innerhalb der Taktgruppen schwere Takte aus — im Autograph (MH 131 der Wiener Stadtbibliothek) auch dort, wo er sonst die Partien nicht ausschreibt, sondern an Stelle der Noten Wiederholungszeichen (‘.) setzt, z. B. Takt 22/23 —, hebt sie also von nicht eigens betonten, somit leichter erscheinenden ab. Diese Akzente fallen weder gleichmäßig noch periodisch rhythmisch, sondern frei. Es entsteht der Eindruck, als seien sie Niederschlag betonter Schritte einer tänzerischen Bewegung, es scheint, als hätten die Taktgruppen und die darin betonten Takte Schrittfolgen und hervorzuhebende Schritte einer tänzerischen Gestalt wiederzugeben.

Freilich bewirken nicht die Akzente allein den geschilderten Eindruck. Das gesamte Satzgefüge ist daran beteiligt. Aber die Akzent- und fz-Zeichen geben den Schlüssel für die Erkenntnis von dessen rhythmischer Struktur, ja sie sind selbst Strukturelement. Von wenigen charakteristischen Ausnahmen abgesehen, sind nur Takte des Rhythmus  mit

Akzentzeichen versehen, diese aber — wiederum mit nur wenigen Ausnahmen — alle. Der