

ZWEITE
BEETHOVENIANA.

NACHGELASSENE AUFSÄTZE

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG,
VERLAG VON C. F. PETERS.

1887.

Die folgenden Aufsätze haben sich im Nachlasse Nottebohm's vorgefunden. Ein Theil davon wurde seinem wesentlichsten Inhalte nach bereits in Zeitschriften mitgetheilt (I—XLII und theilweise auch LVI im »Musikalischen Wochenblatt« der Jahre 1875—1879, XLIII in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« vom Jahre 1873), erscheint aber hier vielfach umgearbeitet und erweitert. Die Einleitung musste nach vorhandenen Andeutungen zusammengestellt werden. Der letzte Aufsatz ist Fragment; er wird aber hier mitgetheilt, weil er doch zu einem Ergebniss führt. Bezüglich XLIII ist die Notiz Nottebohm's erwähnenswerth: »Wenn sich nachweisen lässt, dass der türkische Marsch und der Derwisch-Chor in der Musik zur „Weihe des Hauses“ vorkamen, so muss der Aufsatz geändert werden. Es giebt dann keinen Zweifel mehr: Alle Nummern der „Ruinen von Athen“ kamen in der „Weihe des Hauses“ vor«.

E. Mandyczewski.

Einleitung.

Was diese Aufsätze sollen? Um es kurz zu sagen, es sollen (mit Ausnahme einiger, die ein anderes Ziel verfolgen) biographische Beiträge sein, das Wort „biographisch“ nur auf den schaffenden Künstler bezogen, und „Beiträge“, beinahe ausschliesslich aus Arbeitsbüchern und Skizzenblättern Beethoven's geschöpft.

Dass diese Arbeitsbücher und Blätter zu einer Kenntniss der Kunst Beethoven's und zur Geschichte seiner Werke in bedeutendem Grade beitragen können, darf als bekannt angenommen werden. Ihre Beitragsfähigkeit lässt sich, wenn man von Nebendingen absieht, als eine dreifache bezeichnen. Erstlich kann mit ihrer Hilfe die genaue Compositionszeit sehr vieler Werke, die Zeit, in der sie begonnen und beendigt wurden, bestimmt werden; dann machen sie uns in nicht ausgeführten Skizzen, in liegengelassenen Arbeiten und in allerhand Bemerkungen mit künstlerischen Absichten Beethoven's bekannt, von denen wir auf einem anderen Wege nichts erfahren; endlich gewähren sie bis auf einen gewissen Punkt einen Blick in Beethoven's Werkstatt.

Beethoven ist der einzige von unseren grossen Componisten, bei dem man den Vortheil hat, zur Erlangung solcher Ergebnisse Skizzenbücher benutzen zu können. Von allen unseren anderen grossen Componisten ist es nicht bekannt, dass sie so skizzirt und so Skizzenbücher geführt haben, wie es Beethoven that. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass sie gar nicht oder im Vergleich mit Beethoven sehr wenig skizzirt haben. Dass Beethoven Skizzenbücher brauchte, hängt mit der Art seines

Schaffens zusammen. Beethoven hat langsam und mühsam gearbeitet. Die Gedanken kamen eruptionsweise zum Vorschein und mussten vielfach gewendet werden, bevor sie die endgiltige Form erhielten. Berücksichtigt man nun noch, dass Beethoven immer oder fast immer an einigen Werken zugleich arbeitete, so wird man es begreiflich finden, dass das Gedächtniss dem im Inneren unablässig vor sich gehenden Bildungs- und Umbildungsprocess nicht immer folgen konnte, und dass die Nöthigung eintrat, das Gefundene schriftlich festzuhalten. Das Skizziren, das Führen von Skizzenbüchern wurde zur Gewohnheit, zum Bedürfniss, das kleinste Stück musste entworfen sein, bevor es in's Reine geschrieben wurde. Beethoven hat seine Skizzenbücher überwacht, d. h. er hat früher geschriebene später durchgesehen. Stellen, die ihn anzogen, wurden dann abgeschrieben, und Compositionsarbeiten, die früher liegen gelassen wurden, wieder aufgenommen und zum Theil beendet. Auf diese Weise sind das „Opferlied“ op. 121 b, die Ouverture op. 115 und ein Theil der Bagatellen op. 119 fertig geworden. Bei der Composition grösserer Werke wurde die meiste Zeit auf's Skizziren verwendet. Erklärlich ist es, wenn Beethoven verhältnissmässig wenig Werke geschrieben hat. Er war wenigstens dreissig Jahre lang unablässig thätig, hat aber in dieser Zeit nicht so viel Werke hervorgebracht, als irgend einer von unseren anderen grossen Meistern in einer kürzeren Zeit. Hätte Beethoven so leicht und schnell gearbeitet, als beispielsweise Haydn und Mozart, so müsste die Anzahl seiner Compositionen wenigstens um die Hälfte grösser sein, als sie es wirklich ist.

Ohne das Geheimniss des Genius zu verrathen, geben die Skizzen Beethoven's eine Vorstellung von seinem Produciren. Sie veranschaulichen das bruchstückweise Entstehen und langsame Heranwachsen einer Composition. Für uns nun hat diese Art des Schaffens etwas Räthselhaftes. Das Räthselhafte liegt in erster und letzter Instanz in dem Kampf Beethoven's mit seinem Dämon, in dem Ringen mit seinem Genius. In diesen Skizzenbüchern hat der Dämon gehaust. Der Dämon aber ist entwichen. Der Geist, der ein Werk dictirte, erscheint nicht in den Skizzen. Die Skizzen offenbaren nicht das Gesetz, von

dem sich Beethoven beim Schaffen leiten liess. Von der Idee, die nur im Kunstwerk selbst zur Erscheinung kommt, können sie keine Vorstellung geben. Nicht den ganzen Process des Schaffens, sondern nur einzelne, unzusammenhängende Vorgänge daraus können sie vor Augen legen. Was man organische Entwicklung eines Kunstwerkes nennt, liegt den Skizzen fern. Damit ist gesagt, dass sie zum Verständniss und rechten Genuss eines Kunstwerkes nicht beitragen. Gewiss, zum Verständniss eines Kunstwerkes sind sie überflüssig, aber nicht zum Verständniss des Künstlers, wenn dieses ein vollständiges, umfassendes sein soll; denn sie sagen etwas aus, was das fertige Kunstwerk, in dem jede an die Vergangenheit erinnernde Spur abgestreift ist, verschweigt. Und dieses Etwas, dieser Ueberschuss, den die Skizzen bieten, fällt der Biographie des Künstlers Beethoven, der Geschichte seines künstlerischen Entwicklungsganges anheim.

Der Verfasser war bei seiner Arbeit von der Beschaffenheit und Ergibigkeit seiner Vorlagen abhängig. Das vorhandene Material war je nach seiner Ergibigkeit verschieden anzufassen. An einer Stelle gab es ein chronologisches Ergebniss zu verzeichnen, an einer anderen war ein kurzer Ueberblick über Beethoven's Thätigkeit innerhalb eines gewissen Zeitraumes, und an einer dritten ein Einblick in die Gedankenwerkstatt Beethoven's vergönnt. Bei den zu beschreibenden Skizzenbüchern war nirgends eine vollständige Wiedergabe der darin vorkommenden Skizzen geboten; überall genügte eine Auswahl, eine Wiedergabe der hervortretendsten Themen und Anfänge eines Satzes. Die Natur des Gegenstandes verlangte überall eine möglichst kurze und sachliche Darstellung. Bei der Darlegung der Skizzen waren weitläufige Erklärungen, ästhetisirende Bemerkungen u. dgl. möglichst fern zu halten. In der Meinung, dass vieles Erklären zur Klarheit kaum beitragen würde, lässt der Verfasser den Leser bei den Skizzen oft allein, ohne eine Bemerkung über deren Bedeutung, Beziehung u. dgl. zu machen. Die Erscheinungen, welche die Skizzenbücher Beethoven's bieten, wiederholen sich, und es würde eine überflüssige Mühe sein, bei jeder nach dieser oder nach jener Richtung einschlagenden

Skizze immer die eine oder die andere Bemerkung oder Erklärung zu wiederholen. Ueberdies sprechen die Skizzen so deutlich, dass Jeder, der Augen für solche Dinge hat, sehen muss, was da vorgeht.

In allen Skizzenbüchern Beethoven's kommen unbenutzte Entwürfe vor. Es wurde dies nicht jedesmal bemerkt, sondern oft nur darauf aufmerksam gemacht, wenn etwas Besonderes mit den liegengebliebenen Skizzen verbunden war, wenn ihrer sehr viele waren, oder wenn sie beachtenswerthe Ueberschriften hatten.

Kürzungen in der Schreibweise wurden getreu beibehalten, auch solche wie Seite 232 Takt 26, wo die ersten zwei Viertelnoten zusammengehören und zugleich angeschlagen werden sollen. Beethoven hat in seinen Skizzen manche Noten eine Stufe zu hoch oder zu tief geschrieben; Stellen, bei denen kein Zweifel oblag, sind geändert worden. Es war aber nicht rathsam, dies überall zu thun. Der Leser muss die Sache nicht überall streng nehmen, er muss sich an die Flüchtigkeit und Schnelligkeit erinnern, mit der die Skizzen geschrieben wurden. Stellen, die in unserer Wiedergabe zweifelhaft sind oder unrichtig sein können, sind mit (?) bezeichnet. Eintritte der Varianten wurden theils mit +, theils mit „oder“ angedeutet. Das „etc.“ rührt jedesmal von Beethoven her; mit „u. s. w.“ bezeichnen wir unsere Kürzung.



I N H A L T.

	Seite
Einleitung	VII
I. Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 und 1826	1
II. Skizzen zur Ouverture Op 115	14
III. Skizzen zu den Trios Op. 1 Nr. 2 und 3	21
IV. Skizzen zu den Sonaten Op. 10	29
△ V. Das Rondo der Sonate Op. 13	42
VI. Skizzen zur Sonate Op. 14 Nr. 1	45
VII. Skizzen zu den letzten Sätzen der Quartette Op. 18 Nr. 1 und Nr. 6	60
VIII. Skizzen zum Clavierconcert in C dur (Op. 15)	64
IX. Skizzen zum Clavierconcert in B dur (Op. 19)	69
X. Aenderungen zum Clavierconcert in G dur	74
XI. Skizzen zu den Quartetten Op. 59	79
XII. Skizzen zum Quartett Op. 74	91
XIII. Skizzen zur Sonate Op. 81a	96
XIV. Skizzen zur 7. und 8. Symphonie	101
XV. Das Lied »An die Hoffnung« Op. 94	119
XVI. Skizzen zur Sonate Op. 106	123
XVII. Skizzen zu den »Ruinen von Athen«	138
XVIII. Die Bagatellen Op. 119	146
XIX. Skizzen zur zweiten Messe	148
XX. Skizzen zur neunten Symphonie	157
XXI. Die Bagatellen Op. 126	193
XXII. Skizzen zum zweiten Satz des Quartetts Op. 127	210
XXIII. Vergriffene Allemanden	221
XXIV. Ein unvollendetes Clavierconcert	223
XXV. Aufzeichnungen zu einer Oper »Macbeth«	225
XXVI. Eine unvollendete Symphonie	228
XXVII. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1800	230
XXVIII. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1808	252
XXIX. Skizzen aus dem Jahre 1809	255
XXX. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1810	276
XXXI. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1812	288
XXXII. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1814	293

	Seite
XXXIII. Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1814	307
XXXIV. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1815	314
XXXV. Ein Skizzenbuch aus den Jahren 1815 und 1816	321
XXXVI. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1817	349
XXXVII. Clavierspiel	356
XXXVIII. Ein Spesenbuch	364
XXXIX. Eine Skizze zum letzten Satz der Sonate Op. 90	366
XL. Skizzen zur Pastoral-Symphonie	369
XLI. Skizzen zur Sonate Op. 22	379
XLII. Skizzen zu den Claviervariationen über ein Original- thema in G dur	382
XLIII. Die Musik zur »Weihe des Hauses«	385
XLIV. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1804	409
XLV. Drei Skizzenhefte aus den Jahren 1819 bis 1822	460
XLVI. Zwei Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799	476
XLVII. Ein anderes Skizzenbuch aus dem Jahre 1808	495
XLVIII. Der dritte Satz der Sonate in Es dur Op. 7	508
XLIX. Einige Entwürfe zum Quintett Op. 16	513
L. Entwürfe zum Trio Op. 11 und zu unbekanntem Stücken	515
LI. Skizzen zum Octett Op. 103	517
LII. Metronomische Bezeichnung der ersten elf Streichquartette	519
LIII. Ein unvollendetes Quintett	522
LIV. Der erste Entwurf zum Finale des Quartetts Op. 130	524
LV. Eine Bagatelle in A moll.	526
LVI. Skizzen zur Symphonie in C moll und zu einigen anderen Werken (Op. 61, 69)	528
LVII. Skizzen zur »Adelaide« und zu einigen andern Stücken	535
LVIII. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1824	540
LIX. Ein Skizzenheft aus dem Jahre 1816	552
LX. Entwürfe zu Clärchens Liedern	556
LXI. Frühe Compositionen	561
LXII. Skizzen zu den Variationen Op. 120	568
LXIII. Liegengeliebene Arbeiten	573
LXIV. Ein Brief-Concept	581
LXV. Die Clavierstimme zu Op. 61	586

I.

Sechs Skizzenhefte aus den Jahren 1825 u. 1826,

früher im Besitz von Anton Selindler, jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin befindlich, gewähren einen Einblick in die Entstehung einiger der letzten Quartette. Die Hefte haben Kleinquerformat und gehören chronologisch zusammen; eins schliesst sich dem andern unmittelbar an*). Wir verzeichnen hier die fertig gewordenen Compositionen, die in den Heften der Reihe nach berührt werden.

Im 1. Heft: 3., 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130 (in B-dur) und Fuge Op. 133.

Im 2. Heft: 4. und 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; Kanon »Si non per portas« und Kanon »Freu dich des Lebens« (früherer Entwurf). Der erste Kanon ist gedruckt, der zweite nicht.

Im 3. Heft: 5. Satz des Quartetts Op. 130; Fuge Op. 133; fugirtes Adagio, Allegro in $\frac{3}{8}$ -Takt (D-dur), Variationen und Finale des Quartetts Op. 131 (in Cis-moll); Kanon »Freu dich des Lebens« (späterer Entwurf).

Im 4. Heft: Variationen, Presto (E-dur) und Finale des Quartetts Op. 131.

Im 5. Heft: Variationen, Presto und Finale des Quartetts Op. 131.

*) Die Hefte sind nicht in der richtigen Reihenfolge gebunden. Fünf stehen in unrichtiger Reihenfolge (5, 2, 1, 3, 4) in einem Bande, und das sechste ist mit einem Heft aus etwas späterer Zeit zusammen gebunden. Oben nehmen wir die richtige Ordnung an.

Im 6. Heft: fugirtes Adagio, Variationen, Presto, Adagio in $\frac{3}{4}$ -Takt (Cis-moll) und Finale des Quartetts Op. 131.

Aus Daten, welche sich an die vorkommenden Kanons knüpfen, und aus Briefen geht hervor, dass das 2. Heft spätestens im September 1825, das 3. spätestens im December 1825 gebraucht wurde und dass alle sechs Hefte der Zeit von frühestens März 1825 bis spätestens Mai 1826 angehören*). Aus der Stellung der Skizzen geht hervor, dass Beethoven gleichzeitig an den letzten vier Sätzen des Quartetts Op. 130 und an der Fuge Op. 133, ferner gleichzeitig an allen grösseren Sätzen des Quartetts Op. 131 arbeitete und dass letzteres erst begonnen wurde, als das in B-dur in den Skizzen fertig war. Da das Quartett in B-dur zwischen September und November 1825 in Partitur geschrieben wurde, so kann das in Cis-moll in der nämlichen Zeit oder etwas früher begonnen worden sein. Spätestens im September 1826 war letzteres fertig.

*) Der Canon »Si non per portas« wurde am 26. September 1825 und der Canon »Freu dich des Lebens« am 16. December 1825 ins Reine geschrieben. Hierauf gründet sich die Angabe, dass das 2. Heft, in dem der erste Canon vorkommt, spätestens im September 1825, und das 3. Heft, in dem der andere Canon vorkommt, spätestens im December 1825 benutzt wurde.

Die entscheidenden Briefstellen stellen wir hier zusammen.

Beethoven schreibt am 19. März 1825 an Neate: »*Quant aux Quatuors . . . j'en ai achevé le premier, et je suis à present à composer le second, qui, comme le troisième, sera achevé dans peu de temps.*« Das hier gemeinte erste Quartett ist das aus Es-dur (Op. 127), das zweite das in A-moll, das dritte das in B-dur. Da in den vorliegenden Heften keine Skizzen zum Quartett in A-moll vorkommen, so kann das 1. Heft nicht vor März 1825 in Angriff genommen worden sein.

In einem Briefe vom 29. August 1825 an den Neffen heisst es: »Das 3te Quartett enthält auch 6 Stücke und wirklich wird es in 10 höchstens 12 Tagen ganz vollendet sein.«

Am 20. Mai 1826 schreibt Beethoven an den Verleger Schott in Betreff des Quartetts in Cis-moll: »Auch war damals (am 6. April 1826) das Quartett noch nicht vollendet, welches jetzt beendigt ist.« Druckfertig wurde das Quartett nicht vor Juli, und erst am 29. September 1826 konnte Beethoven an Schott schreiben: »Das Quartett aus Cis-moll werden Sie hoffentlich schon haben.«

Von den Skizzen zum Quartett in B-dur heben wir zunächst eine zum dritten Satz



und eine zum vierten Satz aus.



Der Satz, dessen Anfang wir hier in B-dur sehen, war ursprünglich für das Quartett in A-moll bestimmt. In einem Skizzenheft aus etwas früherer Zeit ist er in A-dur concipirt.*) In den vorliegenden Heften erscheint er, bald nach obigem Entwurf, in G-dur.



*) Vgl. »Beethoveniana«, S. 53.

Die Melodie der Cavatine ist, wie so manche andere, erst nach wiederholten Ansätzen und stückweise entstanden. Wir verzeichnen hier den Anfang einer der ersten grösseren Skizzen

Adagio.

u. s. w.

und hier den einer etwas später geschriebenen Skizze.

u. s. w.

In kleinen Skizzen

u. s. w.

werden einzelne Stellen der endgiltigen Form näher gebracht.

Die Fuge Op. 133, die bekanntlich ursprünglich zum Quartett in B-dur gehörte, hat, wie man sich denken kann, viel Arbeit gekostet. Das Thema gehört einer etwas früheren Zeit an. Es hat in seinen ersten vier Noten Aehnlichkeit mit dem in der Einleitung des Quartetts in A-moll auftretenden Durchführungsmotiv und ist gleichzeitig mit dem ersten Satz jenes Quartetts entstanden. Skizzen dazu werden anderwärts vorgelegt*). In den vorliegenden Skizzenheften ist die Arbeit zunächst auf die Gewinnung von Gegenthemen gerichtet. Beethoven stellt deren viele auf, und eines lautet anders, als das andere. Man sehe hier,



hier,



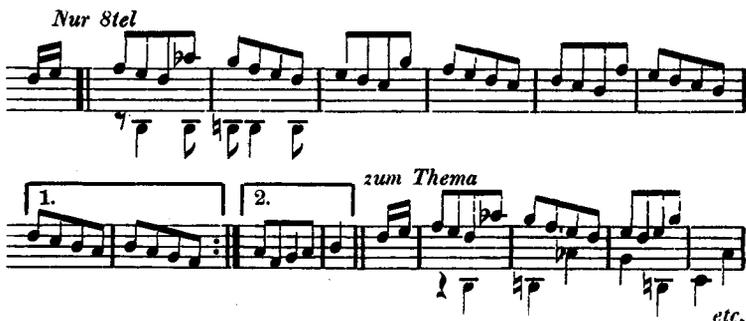
hier,



*) Siehe den Artikel LVIII.

hier (wo es auf Achtelnoten abgesehen ist)

Nur 8tel



1. 2. *zum Thema*

etc.

und hier.

2do *tr*



(Violino 1.)

Das jetzige erste Gegenthema erscheint erst nach längerer Arbeit.

8



Dieses forte

Während dieser Arbeit wurden auch Engführungen



und andere Künstlichkeiten gesucht und Durchführungen ins Auge gefasst.

Das Fugenthema zu Anfang des Quartetts in Cis-moll hat erst nach einigen Ansätzen feste Gestalt und seine endgiltige Fassung angenommen. Die erste Skizze

beweist, auch wenn Schreibfehler bei einigen Noten darin anzunehmen sind, dass, als sie geschrieben wurde, das Thema noch nicht festgestellt war. Unter den etwas später geschriebenen Skizzen, welche mit der gedruckten Fassung ziemlich oder ganz übereinstimmen, machen sich reale Beantwortungen

des Themas (in der Oberquinte oder Unterquarte von der ersten Note an) bemerkbar.

Die Melodie zu Anfang des folgenden Satzes ist in der ersten Skizze

Allegro

kürzer und anders gefasst, als im Druck.

Das Thema zu den Variationen stimmt in einem der ersten Entwürfe



im Wesentlichen mit der gedruckten Form überein, nur lautet eine Note anders, und dann sind die Motive, aus denen es besteht, zum Theil anders, in eine andere Octave gelegt. Der zweite Theil des Themas entstand später.

Der Hauptsatz des Prestos lautet in der ersten grösseren Skizze



einfacher und kürzer, als im Druck. Das im zweiten Theil vorkommende Spiel mit den aus den ersten Takten des Themas gewonnenen Motiven entstand erst bei fortgesetzter Arbeit. Auch andere Stellen und Melodien



lauteten ursprünglich anders, als jetzt.

Die Skizzen zum nächstfolgenden Adagio, von denen eine so
gismoll *Vno. 1mo.*



anfängt, entkräften die Behauptung von Fétis, die Hauptmelodie sei einem alten französischen Liede entnommen. *) Beethoven würde, nachdem er jene Skizze geschrieben hatte, nicht zwei Noten geändert haben und, wie er es in den Quartetten Op. 59 gethan hat, es gewiss hinzu geschrieben haben, wenn er eine fremde Melodie benutzt hätte.

Die Hauptthemen des letzten Satzes des Quartetts in Cismoll mussten einige Wandlungen durchmachen, bis sie so wurden, wie wir sie kennen. Der erste Entwurf

Finale. Cismoll.



zeigt noch gar keine Aehnlichkeit mit der gedruckten Form. In zwei später und unmittelbar nacheinander geschriebenen Skizzen, von denen die erste so,



die andere so lautet,



*) »Celui-ci, dont la phrase mélodique principale est tirée d'une ancienne chanson française, est« (»Revue musical«, 1830, 2. Serie, Tome I, 351.)