

Mies, Paul

## **Bemerkungen zu Beethovens Notation mit Beispielen aus den späten Streichquartetten**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná.* 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [161]-165

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110885>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PAUL MIES  
(Köln a. R.)

BEMERKUNGEN ZU BEETHOVENS NOTATION  
MIT BEISPIELEN AUS DEN SPÄTEN  
STREICHQUARTETTEN

In seinen mannigfachen, weitverzweigten Arbeiten und Herausgaben hat Jan R a c e k auch Notationsfragen des 18. Jahrhunderts behandelt. Ich nenne die interessante Schrift *Neznámá Mozartova autografní torsa* (Ostrava 1959, deutsch in „Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1958“). Fragen der Notation behandeln auch die folgenden Zeilen. Sind sie auch zunächst der Textkritik und Edition bei Beethoven gewidmet, so gelten manche der Bemerkungen ebenso für Eigenschriften und Drucke des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.

In *Beethovens Eigenschriften*, in Erstdrucken und in weiteren zeitgenössischen Veröffentlichungen ist der Gebrauch der Versetzungszeichen ein anderer als im späteren 19. Jahrhundert. Steht z. B. vor der letzten Note eines Taktes ein Kreuz und wird diese nach dem Taktstrich wiederholt, so erhält sie dort kein neues Zeichen; unter Umständen auch dann nicht, wenn ein grösserer Zwischenraum vor der Wiederholung vorhanden ist. Eine Neuausgabe muss natürlich dem heutigen Gebrauch Rechnung tragen. Selten entstehen dabei Zweifel oder Missverständnisse. Ein solches Beispiel sei genannt: Im *Streichquartett op. 132*, Satz 2, Violastimme Takt 68 heisst es im Autograph:

T 68

No. 1.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation consists of a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. Above the final note (F#4), there is a cross symbol (✕). The dynamic marking 'pp' is written below the first two notes.

Eine Stimmenabschrift des Neffen Karl, Erstdrucke von Partitur und Stimmen, auch eine zweite Ausgabe der Stimmen setzen vor das  $c^1$  in T. 70 ein Auflösungszeichen; die alte Gesamtausgabe, die frühen Taschenpartituren des Verlages K. F. Heckel, die Ausgabe von J. J o a c h i m haben ein Kreuz. Diese Lesart ist die richtige. Der Kenner Beethovenscher Notation weiss, dass er vor diese Note ein Auflösungszeichen gesetzt hätte, wenn es dahin gehörte. Beethoven hört beim Schreiben das *cis*, bis es infolge der Vorzeichenänderung selbstverständlich wird. Ein ähnliches Beispiel, das zu Verschiedenheiten der Ausgaben nicht geführt hat, enthält der 4. Satz des Quartetts in der Stimme der 1. Violine in Takt 386/8:

## T 386



Autograph und Stimmenabschrift des Neffen, die fast sklavisch genau ist, haben in T. 387 vor der letzten Note kein Auflösungszeichen. Beethoven hört und will es so lange, bis er durch das Kreuz in T. 388 die Änderung anzeigt.

Schenker folgend habe ich in meinem Buche „*Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*“ (S. 26) darauf hingewiesen, dass die Zusammenfassung von Noten durch Balken nicht nur rein rechnerischen Sinn hat, sondern oft genug Zusammengehörigkeit oder Trennung bedeutet. Schon die ersten Drucke weichen von Beethovens Schreibart zu gunsten rechnerischer Gleichschaltung ab; ohne Autographie ist ein Schluss auf die ursprüngliche Notation nicht möglich. Es sei zugegeben, dass auch im Autograph manchmal Raumverhältnisse oder Schriftzüge eine Rolle gespielt haben. Bei Neuauflagen jedoch ist es besser, Beethovens Balken oder Fähnchen beizubehalten als rechnerisch gleichzuschalten. Ein häufiger Fall macht Schwierigkeiten, ist meist unlösbar. Eine Figur mit Tonwiederholung wie Nb. 3A schreibt Beethoven abkürzend



wie Nb. 3B. In der Übertragung braucht das aber nicht wie Nb. 3C auszusehen; es kann ebensogut Nb. 3A sein. Parallelstellen lassen manchmal die gewollte Form feststellen.

S. 86ff meines Buches habe ich ausführlich über Beethovens Staccatozeichen berichtet. Zunächst sei hier kurz gesagt, dass Staccati bei Tonwiederholungen nicht häufig sind; Staccato scheint hier selbstverständlicher als reales Aushalten. An meiner Ansicht halte ich fest, dass es in Drucken nicht möglich ist, einen Begriff von Beethovens veränderlichen und vielfältigen Staccatozeichnungen zu geben. Bei Ausgaben mit zwei verschiedenen Zeichen wie Strich und Punkt, habe ich beim Vergleich mit dem Autograph fast in jedem Falle festgestellt, dass die dem Spieler scheinbar gegebene Sicherheit in Wirklichkeit durch Willkür in der Anpassung und Angleichung an die beiden Formen erreicht wird. Beschränkung auf ein Zeichen zwingt den Spieler zu eigener Entscheidung. Gelegentlich gibt es etwas anders zu handhabende Fälle. *Streichquartett op. 59 I.* Satz in Takt 89/100, 150/1, 336/7, 394, 396 sind ein Beispiel. Es sind Takte mit nur halben Noten im *f*; nur 394 und 396 sind motivische Wiederholungen im *p* bzw. *pp*. Im Verlauf des Quartetts sind die Staccati von verschiedenster Grösse. Bei einzelnen und langen Noten sind sie oft grösser als bei Reihen; bei Parallelstellen

sind sie verschieden. Die im Autograph deutlich als später zugesetzt erkennbaren Zeichen sind immer grösser als die ursprünglichen.

Die oben genannten Takte gehören motivisch und strukturell zusammen, sind hervorstechende, sich aufeinander beziehende Stellen. Hier sind im Autograph nicht nur die hinzugesetzten Zeichen gross. Es macht den Anschein, dass Beethoven hier eine besondere Klangvorstellung gehabt hat. So kommt man dem Autograph näher, wenn man in diesen Takten Beethovens Staccatostriche behält. Solche Fälle scheinen mir in Klavierwerken viel seltener als bei Streichern; diese haben ja eine mannigfachere Möglichkeit des Staccato. Eine Anforderung ist aber zu stellen: solche hervorstechende Bezeichnung muss sich auf eine besondere Motivik beziehen, nur auf diese und immer bei ihrer Wiederkehr. Das ist in dem oben genannten Beispiel der Fall. Ich habe in meiner Urtextausgabe der *Klaviersonaten* von F. Schubert (Henle-Verlag, München-Duisburg) darauf hingewiesen, dass sich bei Schubert etwas ab DV 840 solche systematischen, motivisch bedingten Unterschiede im Gebrauch von Punkt und Strich finden. Bei Beethoven sind sie seltener und nur bei eindringlichster Untersuchung von Motivik und Struktur und nur aus dem Autograph erkennbar.

Ich habe in meinem Buche die Erscheinung behandelt, dass sich in manchen Werken gleiche, manchmal ungewöhnliche Bezeichnungen häufen. Dazu gehören z. B. Wiederholungen in kurzen Abständen wie *pp-sempre pp-sempre pp*, ohne dass dazwischen irgendwelche dynamische Änderungen beabsichtigt werden. Druckausgaben lassen solche Wiederholungen oft als „überflüssig“ fort. Aber gerade sie zeigen an, welchen Wert Beethoven in diesen Fällen auf die vorgeschriebene Dynamik legte. Es wäre falsch, hier seinen Text zu ändern. Das kann zu Ungereimtheiten führen. Besonders in den späten Werken bezeichnet Beethoven die Reichweite von *cresc* und *dim* durch Verlängerungsstrichen. Schon die Erstdrucke lassen sie oft fort; in Korrekturen nahm Beethoven meist daran keinen Anstoss. Im *Streichquartett* op. 127, II. Satz findet sich ab 7,86 folgende Bezeichnung:

84	85	86	87	88	89	90	91
$\text{cresc} = = = = \text{rinf} = = \text{rinf} = = \text{p cresc} = = = = = \text{rinf} = = \text{rinf} = =$							

Diese Bezeichnung ist völlig eindeutig, und eine für den Verlag Schott angefertigte, von Beethoven sehr stark korrigierte Kopie hält sich genau an sie. Schon der Partiturerstdruck ersetzt das *rinf* durch *rf* und lässt alle Verlängerungsstriche fort. Die Ausgabe *Joachim* schreibt ebenfalls *rf*; die zum Teil vorhandenen  $=$  sind jedoch so gesetzt, dass sie sich nur auf *cresc*, nicht auf *rf* beziehen. Nun habe ich in meinem Buche S. 124 ff. nachgewiesen, dass Beethoven *rf* niemals als Abkürzung des *rinforzando* benutzt; dass sich die Bezeichnung *rinf* immer auf mehrere Noten bezieht; dass sie meist nach einem *cresc* auftritt. Alles das ist bei dieser Stelle deutlich. *Rinf* verlangt wohl, jeder Note einen kleinen

Druck zu geben, was bei den Streichern leicht durch ein Vibrato zu erreichen ist. Da *rf* vor allem in Drucken des Verlages Simrock auch als Abkürzung von *sf* und mit diesem gleichbedeutend erscheint, so wird die Stelle aus op. 127 schon im Erstdruck völlig missverständlich trotz der Eindeutigkeit im Autograph. Bei der Länge der Takte hätte auch das ausgeschriebene *rinforzando* nicht genügt, um die Dauer der Wirksamkeit zu zeigen; so griff Beethoven zu den Verlängerungsstrichen.

Ich habe schon oft betont, wie ungemein gering die Zahl der fehlerhaften Noten in den Eigenschriften unserer grossen Meister ist. Die Stärke der Konzentration bei der Niederschrift ist kaum fassbar. In einer so viele tausend Noten umfassenden Partitur wie dem *Streichquartett op. 132* sind höchstens 10 Noten, bei denen im Vergleich der Quellen gewisse Überlegungen nötig sind. Die vorliegende Abhandlung gab zwei von ihnen. Wie diese beiden lassen sich die meisten andern eindeutig entscheiden, T. 246 Satz I entzieht sich dem aber. Nb. 4a bringt genau die Lesart des Autographs, d. h.

T 276

No. 4a. 

No. 4b. 

sie hiess ursprünglich  $c^2-e^3-g^3-a^3$ . Die Noten  $g^3-a^3$  sind durchstrichen und durch  $e^3-f^3$  ersetzt, zudem durch Buchstaben gekennzeichnet. Ein „Berlin“ am Rande deutet auf die Druckkorrektur hin. Die Stimmenabschrift des Neffen Karl hat die ursprüngliche Lesart; die Korrektur im Autograph ist also nach Anfertigung der Abschrift erfolgt. Schon der Partiturerstdruck hat die heute gebräuchliche Lesart des Nb. 4b. Hat Beethoven später wieder geändert? oder ist seine Korrektur beim Erstdruck nur unvollständig berücksichtigt worden? Die Ausschaltung von  $g^3$  und  $a^3$  kann zwei Gründe haben: einmal die Dissonanz des  $g^3$  in Violine I zu dem  $gis$  in Violine II und Viola; zweitens — und das halte ich für wahrscheinlicher — die für Beethoven ungewöhnliche Überhöhung des im T. 247 zu erreichenden Spitztones  $f^3$  durch  $g^3$ ,  $a^3$  in T. 246. In meinem Buche *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens* habe ich die vorsichtige Behandlung der Melodiespitze für Beethoven nachgewiesen. Ich halte die Korrektur in T. 246 für Beethovens endgültige Absicht. Das Beispiel verstärkt aber auch meine Fest-

stellung, dass Unklarheiten sich oft dann ergeben, wenn Beethoven schwankte; wenn er Korrekturen vornahm, die so oft nicht berücksichtigt wurden; dass aber diese Umstände heute nicht mehr eindeutig zu klären sind.

Nicht die Noten machen bei Neuausgaben die Schwierigkeiten sondern Phrasierung und dynamische Bezeichnungen. Sie sind nach meinen Nachweisen von den Erstdrucken an ungenau. Sie sind es nicht bei Beethoven allein. In meinem Aufsatz *Notation und Herausgabe bei einigen Werken von W. A. Mozart, Fr. Schubert und Joh. Brahms* (Festschrift für J. Schmidt-Görg, Bonn 1957) und in meiner Besprechung der Faksimileausgabe des *Trios op. 114* von Brahms (Die Musikforschung Jahrgang XII, Heft 3) habe ich auf Fälle bei Brahms aufmerksam gemacht. Platzmangel, aber auch die verbreitete Gewohnheit der Stecher, Gabeln symmetrisch zum Taktstrich zu setzen, sind häufige Gründe. Aus T. 260 ff. *op. 132* Satz IV möge als Beispiel dienen, wie Beethovens Grundidee verfälscht wird. Nb. 5a ist die Lesart des Autographs; in allen Stimmen ist deutlich, dass die Gabel in T. 260 beginnt und nach T. 262 hineinragt. Die Abschrift des Neffen Karl behält das genau bei. Schon die Erstdrucke setzen die Gabeln symmetrisch zu den Taktstrichen (Nb. 5b), ziehen zugleich den Legatobogen über die Takte 260 bis 262 und beginnen mit 263 einen neuen Bogen. Die Ausgabe Joachim schreibt wie Nb. 5c, jetzt mit neuem Bogenbeginn T. 264. Die Parallelstelle ab T. 103 hat im Autograph etwas andere Bezeichnung, aber auch etwas andere Struktur. Man sollte solche Stellen nicht angleichen, vor allem

T 260

No. 5.

wenn das Autograph eindeutig ist. Mit dem kleinen Anschwellzeichen in T. 262 ist die Ausgabe Joachim einem Interpretationsfehler zum Opfer gefallen. Im Autograph findet nach T. 262 Seitenwechsel statt. Beethoven hat die Anschwellgabel in T. 262 begonnen und auf der neuen Seite in 263 deutlich fortgesetzt, nicht neu begonnen — und das in allen Instrumenten! Der Portatobogen ist in 262 nicht vorhanden, aber auf der neuen Seite so nach vorne verlängert, dass er auch für die letzte Note von 262 gültig wird. Das zeigen auch die Takte 105—106.

Ich glaube, dass diese kurzen Bemerkungen und Beispiele mannigfache Richtlinien geben, zunächst für Beethoven, aber auch für Eigenschriften und Drucke anderer Meister.

