

Beethovens Beziehungen zur Volksmusik

Damien Sagrillo, Universität-Gesamthochschule Essen

später in Word übertragen

1 Voraussetzungen für musikalisches Schaffen

Musikalisches Schaffen geschieht durch Entwicklung und Ausgestaltung von Ideen. Diese musikalischen Ideen beruhen auf der Schöpfungskraft des Individuums und der daraus resultierenden Strukturierung zu einem Gesamtkunstwerk. Musikalische Ideen können, wie im zu behandelnden Thema über Beethovens Beziehungen zur Volksmusik, aber auch von außen kommen. In diesem Falle wären zu anzuführen.

1.1 Die Hinterlassenschaft früherer Komponisten

Die Vertreter der Wiener Klassiker einschließlich Gluck sowie Beethovens künstlerische Vorfahren wachsen in ihrer musikalischen Entwicklung auf mit bedeutenden Elementen slawischer, italienischer und älterer französischer Musik. Das Schaffen Beethovens wird infolgedessen hiervon beeinflusst.

1.2 Die Musik der französischen Revolution

Eine nicht unbedeutende Stellung in Beethovens Gesamtwerk nimmt die Musik der französischen Revolution ein. Von Massengesängen übernimmt Beethoven manche Themen. Außerdem geben Opern- und Orchesterwerke der französischen Komponisten Grétry, Gossec, Cherubini, Berton und Méhul Beethoven wichtige Anreize.

1.3 Die Volksmusik

Unter dem Einfluss der beiden oben genannten Quellen kann die Formulierung zu Beethovens Beziehungen zur Volksmusik gewagt werden. Die nicht zu verkennende Wichtigkeit dieser Beziehung hat in der musikwissenschaftlichen Überlegung das Interesse der Forscher bewirkt.

Es ist eine Melodie des bleibenden Volksliedes, das unmittelbar aus der Empfindung hervorgegangen, auch immer am unmittelbarsten zur Empfindung spricht. Volksmelodien sind ewig, weil sie der reinste Niederschlag künstlerischen Empfindens sind. Darin, dass sie von der Grundlage des Volksliedes ausgeht, beruht die beispiellose elementare Kraft und Eindringlichkeit der Beethovenschen Melodie¹.

2 Beschäftigungsbereiche Beethovens im Verhältnis zur musikalischen Volkskultur²

Beethovens Tendenz zum Einfachen, Verständlichen hat ihn bewogen, viele Volksliedmelodien und volksartige Elemente in seinem Werk zu verarbeiten. Er setzt demnach diesen aus dem Geiste der Aufklärung erwachsenen Drang fort.³ Beethovens Beschäftigung mit der Volksmusik ist deshalb nicht mit einem vorübergehenden Interessenwandel zu begründen.

2.1 Das Arrangieren von Volksliedern

Beethoven hält hier einen speziellen Typus für geeignet; das Volkslied wird von einem Sänger vorgetragen. Kompositionstechnisch handelt es sich dabei um ein Klaviertrio mit Gesangsstimme. Seltener kommen Ensembles oder chorische Bestzungen vor. Die instrumentale Melodiestimme wird vorwiegend unisono mit der Gesangsstimme geführt.

Dieser Arbeit widmet sich Beethoven während fast zwei Jahrzehnten (1803-1822), wenn auch unterbrochen durch Pausen. In den Jahren 1809 bis 1816 arbeitet er für den schottischen Verleger George Thomson und gibt folgende Liedzyklen heraus.

Neben britischem Volksliedgut, welches er auf Auftrag hin bearbeitet, entschließt sich Beethoven um 1813 selbst Volkslieder verschiedener Nationen zu sammeln und zu bearbeiten.

2.2 Die Komposition von Variationszyklen

Hier muss unterschieden werden zwischen der Verwendung von Volksliedthemen und Themen aus Gassenhauern der Zeit. Die Volksliedvariationen

kommen zum größten Teil in op. 97 aus dem Jahre 1810/11 sowie in op. 105 um das Jahr 1818 vor. Manchmal wird dasselbe Thema sowohl für eine Bearbeitung, als auch für eine Variation gebraucht. Zwischen 1782 und 1822 entstehen Variationen über Volksliedthemen, so z.B.

WoO 64	Sechs leichte Variationen über ein Schweizer Lied, vor 1793
WoO 78	Sieben Variationen über "God Save the King", 1802/3
WoO 79	Fünf Variationen über "Rule Britannia", 1803

Insgesamt schreibt Beethoven in dieser Zeit zwanzig Variationen für Klavier⁴.

2.3 Die Komposition von volkslied- und volkstanzartigen Werken

Beethoven komponiert volkstümliche Melodien und steht so seinen klassischen Vorgängern in keinem Falle nach. Allemande, Menuett, Contratanz, Ländler, Walzer, Marsch, Polonaise, Bagatelle, Rondo, Ecosaise u.a. sind lied- oder tanzartige Formen, die Beethoven aus der Volksmusik übernimmt, so z.B unter anderem in:

WoO 21	Polonaise in D-Dur, 1810
WoO 22	Ecosaise in D-Dur, 1810
WoO 11	Sieben Ländler, 1799

2.4 Verwendung und Verarbeitung von volksliedartigen Elementen

In vielen Werken hat Beethoven volksliedhafte Zitate seiner Zeit, in seine Werke mit aufgenommen und ihnen im musikalischen Zusammenhang ihre Begründung gegeben. In seinem Werk "Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria" aus dem Jahre 1813 verarbeitet Beethoven die beiden Soldatenlieder "Marlborough s'en va en guerre" und "Rule Britannia". Außerdem werden sowohl die französische, als auch die britische Nationalhymnen thematisch verarbeitet.

2.5 Verarbeitung von musikalischen Elementen der französischen Revolutionsmusik

Die thematische und intonatorische Verarbeitung musikalischer Themen aus der französischen Revolutionsmusik wurde bereits zu Beethovens Zeit anerkannt und gewürdigt. Das französische Volkslied wird von Beethoven nicht in Volksliedbearbeitungen behandelt, sondern er nimmt es in seiner wirksameren Ausprä-

gung als Revolutionsmusik in seine Werke auf. Revolutionsmärsche, Märsche und Hymnen (s.o.) finden Aufnahme in Sinfonien, Sonaten und Quartetten.

3 Die Bearbeitung von Volksliedern in Beethovens Musik

Neben Klavierminiaturen und den Tanzformen der Salonmusik kommt die Bearbeitung von Volksliedern um das Jahr 1800 in Mode. Herder spricht dieses Genre bereits in seiner Philosophie an, stellt die These vom Wert der Folklore und deren Bedeutung für die jeweiligen nationalen Kulturen auf und veröffentlicht eine Sammlung von Volksliedtexten.⁵ Im Vorwort dazu vermerkt er:

ein "Lied muss gehört werden, nicht gesehen; gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Sylben allein zählt und misst und wäget, sondern auf Fortgang horcht und in ihm fortschwimmt."⁶

Herders Volkslieder (1778/79), aber auch seine kritische Auseinandersetzung damit in seinem Gesamtwerk beeinflussen sicherlich auch Beethoven und motivieren ihn, sich ihnen musikalisch schöpferisch zu widmen. Außer Beethoven befassten sich auch Haydn, Pleyel, Kozeluch sowie Hummel u.a. mit diesem Sujet.

3.1 Beethovens Bearbeitung der Volkslieder Großbritanniens⁷⁸⁹

Im Juli des Jahres 1803 wendet sich der schottische Volksliedsammler George Thomson (1757-1851) mit der Bitte an Beethoven, ihm einige Sonaten mit schottischen Melodien zu komponieren. Im Jahre 1809 kommt man überein, Volkslieder zu bearbeiten und Variationen zu schreiben. Um 1820 sind dann mehrere Liedbearbeitungen und Volksliedvariationen fertiggestellt.

In der neuesten Ausgabe der MGG findet sich folgende, präzise Auflistung unter Angabe des Publikationszeitpunktes. Die Auflistung enthält auch weitere nicht aus Großbritannien stammende Liedbearbeitungen¹⁰:

Verzeichnis	Sammlung	Ort und Jahr der Publikation
op 108	25 Schottische Lieder	Edinburg 1818, Berlin 1822
WoO 152	25 Irische Lieder	Edinburg 1814
WoO 153	20 Irische Lieder	Edinburg 1814/15
WoO 154	12 Irische Lieder	Edinburg 1816

WoO 155	26 Walisische Lieder	Edinburg 1817
WoO 156	12 Schottische Lieder	Edinburg 1822-41
WoO 157	12 verschiedene Volkslieder	Edinburg 1816-39
WoO 158/1	23 Lieder verschiedener, Völker, i.e. Kontinentale Volkslieder	erste vollständige Ausgabe: Leipzig 1943
WoO 158/2	7 britische Lieder	komponiert 1810-17
WoO 158/3	6 verschiedene Volkslieder	komponiert 1810-20

Zudem sind folgende Liedbearbeitungen aufgeführt. Es sind dies Einzellieder, die nicht in Sammlungen eingeordnet sind und die Willi Hess in seiner Ergänzung zur Gesamtausgabe der Werke Beethovens aufgenommen hat:¹¹

Verzeichnis nach Hess	Titel	Herkunft oder <i>Quelle</i>	Zeitpunkt der Komposition
Hess 133	Das liebe Kätzchen	Österreich	März / 1820
Hess 134	Der Knabe auf dem Berge	Österreich	März / 1820
Hess 168	ohne Text	Frankreich	Beginn 1817
Hess 192	On The Massacre of Glen- ceo	Schottland	Februar 1813
Hess 194	I Dream'd I Lay	<i>Burus</i>	Juli 1810
Hess 195	When Far from the Home	<i>Thomson</i>	Februar 1813
Hess 196	I'll praise the Saints	?	Juli 1810
Hess 197	Tis but in Vain	<i>Smyth</i>	Juli 1810
Hess 198	Oh Would I Were	<i>Smyth</i>	Februar 1812
Hess 203	Faitfu Johnie	<i>Grant</i>	Juli 1810
Hess 206	To the Blackbird	?	Juli 1810

Beethoven bezeichnet die Lieder aus Großbritannien als schottische Lieder. Für ihn sind sie der Sammelbegriff für irische, walisische und schottische Weisen, wahrscheinlich dadurch bedingt; d.h. er bringt sie mit dem Schotten Thomson in Verbindung.

Beethoven hat keine lebendigen Eindrücke von der Volksmusik der britischen Inseln; Thomson übersendet ihm lediglich Melodien ohne Text, von denen er nur die Herkunft erfährt. Die Lieder aus den verschiedenen britischen Regionen bilden in sich geschlossene Gruppen. Doch zur Zeit der Sammeltätigkeit Thomsons konnte man bereits einen gewissen Vermischungsprozess der regionalen Liedtypen erkennen. Dies hilft Beethoven aber nicht an verschiedenen Problemen vorbei. Pentatonische, hexatonische und kirchentonale Wendungen mit typischen aus Wort-Tonbeziehungen resultierenden Melodieabläufen sowie rhythmische Auffälligkeiten müssen respektiert werden, um das jeweilige Lokalkolorit hervorzuheben

und zu wahren. Aus Beethovens Briefen geht hervor, dass er sehr um diesen lokalen Ausdruck eines Liedes bemüht ist. Er bittet Thomson mehrmals, ihm die originalen Texte zukommen zu lassen.

Obwohl Beethoven seine Arbeit an den britischen Liedern sehr ernst nimmt, bleiben sie ihm trotz seiner Liebe zum Volkslied fremd. Aus aufführungstechnischen Gründen muss er Thomsons Forderung nach Simplizität in der Ausführung nachkommen; dennoch entwickeln sie sich zu kleinen Kunstwerken, welche Beethovens Größe bezeugen. Leider bleibt der Erfolg dieser Bearbeitungen aus. Als Gründe werden aufgeführt: die Fremdheit der Vorlagen, der Mangel der Bearbeitungen an Spezialeffekten und die Schwierigkeit bei der Aufführung, die künstlerischen Feinheiten zum Ausdruck zu bringen.¹²

Beethoven kennt den Text der verschiedenen Lieder nicht, trotzdem gelingt es ihm sehr oft aus dem Notenbild, den Intonationsfond heraus zu erkennen. Dies zeigt sich in den Begleitungen, in denen skalenmässige Eigenheiten vorkommen, so z.B. die erniedrigte siebte Stufe als Eigenart des keltischen Volksliedgutes. In den Liedvariationen kommt die Atmosphäre des britischen Volksliedguts treffend zur Geltung.

Die Kammermusik Beethovens zeichnet sich durch bewusste satztechnische Detailarbeit aus. Bei den Liedbearbeitungen jedoch tritt eine Archaisierung an die Stelle, gekennzeichnet durch kleingliedrige Reihung, einfache Begleitungsarten, Vorherrschen tonaler Grundfunktionen, u.a....

Die Streicher werden auf Thomsons Verlangen hin ad libitum gehalten. Die Art der Begleitung im tiefen Bereich sind Albertibässe, bis hin zu Brillenbässen sowie Figuren und Passagenwerk. Das hohe Register ist als Stütze der Gesangstimme gedacht, i.e. tongetreue Nachahmung oder Auszierung derselben. Diese Begleitungsform bezieht sich auf das Klavier. Bei den Streichern findet man neben gehaltenen Tönen, Tremoli und Tonrepetitionen, selbständige Begleitfiguren, Skallengänge und Dreiklangsbrechungen.

Die Imitatorik, welche die -motivische Arbeit in der Wiener Klassik beherrscht, kommt in der Instrumentalbegleitung der Liedbearbeitungen weniger oft

vor. Der Melodieanfang von op 108,6 "Dim, dim is my eye" eignet sich für diese Technik besonders. Ein prägnanter Dreitakter in der Melodiestimme des Klaviers wird durch die tiefen Klaviertöne imitiert. In dem irischen Lied WoO 153,13 tritt Imitatorik in Kontrast mit liedmäßiger Gestaltung. Das irische Lied WoO 154,9 ist gleichzeitig motivisch-imitatorisch bearbeitet und liedhaft ausgestaltet. In dem irischen Lied WoO 153,8 wird im doppelten Kontrapunkt imitiert und dann in Dialogisieren übergegangen.

Ritornelle werden durch Motive aus der Hauptmelodie oder der Begleitung mit den Melodieteilen zusammengefügt. Diese Motive von dem Gesangspart in den Instrumentalpart übernommen - Richter bezeichnet diese als folkloristische Momente¹³ - sollen die Gliederung des Melodieverlaufs verständlich machen.

Das Vorspiel soll kein in sich geschlossenes Stück sein, sondern als Einstimmung auf den Gesangsteil fungieren. Hier wird meistens die erste Melodiezeile antizipiert; motivisch-verarbeitende Arbeit wird weniger oft angetroffen.

Bedeutender in Länge und musikalischem Gewicht als die Vorspiele sind die Nachspiele. Die Möglichkeiten liegen hier zwischen knapper Schlusspointe und ausgesponnenem Epilog.¹⁴

Oft sind Einleitungen und Nachspiele identisch und bilden den Rahmen für den Melodieteil; meistens jedoch ist die Schlusswendung weiter ausgestaltet. Bei größeren Ausmaßen des Nachspiels verwendet Beethoven weitere kompositorische Wirkungsmittel. Er richtet auch antithetische Nachspiele ein, so z.B. im irischen Lied "When mortals all to rest retire" (WoO 153, 17).

Der Triosatz hat als Rahmenform für Volksliedbearbeitungen vor Beethoven keine Tradition. Die Idee dazu kommt von Thomson. Die Begründung scheint einleuchtend, wenn man sich zwei verschiedene Musizierformen vor Auge führt: zum einen die Gesangsstimme mit Klavierbegleitung und zum anderen die als typisch schottische Musikform bezeichnete Kombination von Violine und Cello.^{15 16} Die Streicher sind jedoch fakultativ gehalten, d. h. die Musik könnte auch ohne sie existieren. Dies widerspricht aber Beethovens Ansicht, nichts komponieren zu wollen, was nicht obligat ist. Trotzdem werden die Thomson-Sammlungen anfangs mit

separaten Streichernoten herausgegeben. Diese Publikationsform würde dann auch Thomsons Forderung nach Einfachheit Rechnung tragen¹⁷. Wegen der ungewöhnlichen Besetzungsform seien die Volksliedbearbeitungen die am wenigsten aufgeführten Werke Beethovens. Sie bilden aber ein Kuriosum dar, weil sich in ihnen zwei musikalische Ebenen wiederfinden: die Volksmusik und der klassische Stil.¹⁸ Es handelt sich bei diesen Volksliedbearbeitungen also nicht um traditionelle Klaviertrios mit in diesem Falle zusätzlicher Gesangsstimme sondern um eine zusammengesetzte Form: Klavier und Gesang (i.e. der klassische Stil) mit Violine und Cello (i.e. die schottische Volksmusik).

*Der Triosatz der Liedbearbeitungen ist mit einer von ihm völlig verschiedenen musikalischen Existenzform konfrontiert.*¹⁹

3.2 Kontinentale Volkslieder (WoO 158, erste Serie)²⁰

Um 1815 entschließt sich Beethoven, neben britischem Volksliedgut selbst auch weiteres europäisches Volksliedgut zu sammeln und in ähnlicher Weise, vornehmlich als Klaviertrio mit Gesangsstimme zu bearbeiten. Der Komponist überträgt Thomson eine Reihe von 24 Liedbearbeitungen verschiedener Nationen. Dieser veröffentlicht sie jedoch nicht, sondern übergibt im Jahre 1823 das Verlegerrecht an einen dritten. Im Jahre 1926 taucht das Manuskript Beethovens in Wien wieder auf und wird 1941 von Georg Schünemann unter dem Titel "Chansons de diverses nations" in Leipzig herausgebracht. Der Zyklus umfasst Lieder aus Dänemark, Deutschland, Polen, Österreich, Spanien, Portugal, Russland, Schweden, der Schweiz, Italien und Ungarn.

Als erstes soll das schwedische Wiegenlied "Schlaf mein Liebling, schlafe ein" näher betrachtet werden¹. Dieses Lied aus dem Jahre 1682, dem Musiker Dybenius zugeschrieben, war als Wiegenlied für den schwedischen Prinzen Karl gedacht, der der Überlieferung nach krank im Bett lag und beim Hören dieses Liedes einschlief und gesund wieder aufwachte. Das Lied soll bereits im 12., resp. 13. Jahrhundert existiert haben, französischen Ursprungs sein und mit immer neuen Texten versehen, langsam in den skandinavischen Ländern angekommen sein. Dem

¹ s. Originalnotentext und Beethovens Bearbeitung im Anhang

Text der Fassung, die Beethoven kannte, liegt ein Gedicht von Carl Michael Bellmann zu Grunde.²¹

Die Bearbeitung trägt die Tempobezeichnung *Andantino* und steht in *a-moll*, ist folglich gegenüber dem Original, wie sie Beethoven vorlag, um einen Ton nach oben transponiert. Der 2/4-Takt ist beibehalten. Die melancholische Stimmung lässt sich unschwer erkennen. Gleich zu Beginn in der viertaktigen Einleitung wird die satztechnische Vorgehensweise Beethovens deutlich. Violine und Violoncello sind als Begleitinstrumente gedacht, beschränken sich auf Akkordtöne und könnten hier auch wegfallen. Die Einleitung besteht aus einer leicht variierten Melodie der ersten vier Takte des Liedes. Die Gesangsstimme ist mit wenigen rhythmischen Änderungen übernommen, so in Takt 7: zwei Achtelnoten zu einer punktierten Achtel- mit einer darauffolgenden Sechzehntelnote und in den Takten 7, 12 und 13: eine Achtelnote zu einem kurzen Melisma mit zwei Sechzehntelnoten.

Änderungen im Tonmaterial kommen nur am Schluss von Takt 11 (5. anstelle der 3. Stufe) und zu Beginn von Takt 12 (5. anstelle der 4. Stufe) vor. Man kann also von einer fast notengetreuen Übernahme des originalen Volksliedes sprechen. Die Melodiestimme übersteigt den Ambitus einer Quinte sowohl im Original als auch bei Beethoven nicht. Es fehlen demnach die sechste und die siebte Stufe. Die fünftönige Melodie kommt ohne Leitton aus, und so fehlt das *gis* auch gänzlich in der Begleitung. Die Harmonik ist der Einfachheit der Melodie angepasst: Beethoven beschränkt sich auf die Tonika und auf die Dominantakkorde. Ein Kuriosum ist, dass er bei letzteren immer die dritte Stufe vermeidet, i.e. das *gis*. Dominantakkorde in dieser Bearbeitung haben lediglich die Töne *e/h/d*. Es fehlt folglich die für die Dreiklangsmelodik charakteristische Terzverbindung. Die oben angesprochene Erniedrigung der siebten Stufe ist folglich hier durch eine komplette Weglassung ersetzt.

Die begleitende Klavierstimme besteht hauptsächlich aus Alberti-Bässen in der linken Hand und in der rechten Hand während der Gesangspartie (Takte 5-14) aus einer quasi notengetreuen Kopie der Gesangsstimme mit Akkordunterlegung an manchen Stellen. In den Takten 5-8 kommt eine unabhängigere zweite Stimme dazu. Die Violinstimme ist gegenüber dem Klavier und dem Gesangspart in den

Takten 8-18 eigenständiger ausgestaltet, d.h. ohne die Violine wäre der musikalische Ausdruck der Bearbeitung in diesem Teil ausdrucksloser. Demgegenüber ist die Cellostimme nur in den Takten 16-18 freier gehalten. Das Nachspiel umfasst vierzehn Takte und ist entsprechend der oben gemachten Aussagen umfangreicher. In ihm setzt ab dem 19. Takt eine melodische Beruhigung ein, die in den letzten vier Takten auch auf die rechte Hand des Klaviers übergeht.

Neben der Hauptsammlung WoO 158, Serie 1 liegen noch zwei weitere, weniger umfangreichere Sammlungen kontinental-europäischer Volksliedbearbeitungen vor, i.e.:²²

WoO 157, zwölf Lieder
WoO 158, Serie 3, sechs Lieder

Richter beurteilt die Frage nach der Popularität der Volksliedbearbeitungen, britische und kontinentale, folgendermaßen:

*Durch Gestaltmetamorphosen, die ihre Vorlagen ganz in die Subjektivität aufgehen lassen, mag Beethoven das Publikum überfordert haben, trotz verringertem technischer Ansprüche, trotz der Reizwirkung des fremdländischen Kolorits. Seine Arrangements konnten nicht in der Haus- und Kammermusik heimisch werden; Massenwirksamkeit blieb ihnen versagt" nicht aber die Resonanz beim Kenner.*²³

4 Die Thèmes Russes in den Rasumowsky-Quartetten op. 59, 1-3²⁴²⁵

4.1 Zur Entstehung²⁶²⁷

Die Quartette op. 59 in F-Dur, e-moll, C-Dur werden um das Jahr 1806 komponiert und dem russischen Gesandten in Wien Graf Andreas Kyrillowitsch Rasumowsky (1752-1836) gewidmet. Dieser Adelige galt in Wien als großzügiger Mäzen der anspruchsvollen Kammermusik. Außerdem ist der Graf der Wiener Musikwelt kein Unbekannter geblieben: als er in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts sein Amt in Wien antritt, hat er bereits Erfahrung als aktiver Musiker. Er pflegt Kontakte mit Haydn, der sein Interesse für das Streichquartett weckt. Er kommt auch mit Mozart in Kontakt, und so richtet er ein eigenes Streichquartett

ein, in dem er selbst Geige spielt, und in dem der damals berühmte Geigenvirtuose Ignaz Schuppanzigh mitwirkt. Als Anerkennung für diese besondere Hingabe zur Kunstmusik und sicher auch mit dem Hintergedanken auf materiellen Vorteil komponiert nun Beethoven diesen drei Werke umfassenden Quartettzyklus op. 59. Die drei Werke nehmen die Nummern sieben bis neun in der Reihenfolge seiner insgesamt siebzehn Streichquartette ein.

4.2 Zur Herkunft der "Thèmes Russes"²⁸

Die Volksliedzitate "Thèmes Russes" stammen aus der bereits oben erwähnten "Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Melodien"ⁱ von Iwan Pratschⁱⁱ. Sie enthält hundert Melodien. Pratsch war Tscheche, lebte aber seit Ende der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts in St. Petersburg und arbeitete seit 1784 an der Musikschule des dortigen Hoftheaters. Salmen stellt allerdings die Echtheit verschiedener Volkslieder in Frage; sie seien keine protokollgetreuen Aufzeichnungen, sondern lediglich normierte Fassungen von Gesängen²⁹. Und tatsächlich sind die Melodien nicht einstimmig notiert, wie zum Beispiel in den später erscheinenden Sammlungen deutscher Volkslieder von Erk/Böhme, usw. Sie sind bereits mit einer Begleitstimme versehen. Hierin liegt bereits ein Teil Interpretation, resp. Bearbeitung. Da aber das Interesse Beethovens kein volkskundliches und am Text orientiertes, sondern lediglich ein musikalisches ist mag die Frage nach der Echtheit bestimmter Beispiele der Sammlung nicht so schwer wiegen.

4.3 Einfügung der "Thèmes Russes" in die Rasumowsky-Quartette

Wie aus der vorhergehenden Illustration ersichtlich wird, werden die Tempi der beiden "Thèmes Russes" beschleunigt, um dadurch eine nicht unwesentliche Charakteränderung zu bewirken. Die Volkslieder sind bezeichnenderweise nicht als "chansons oder "airs" sondern als "thèmes benannt und als solche in der Partitur gekennzeichnet. Dadurch soll verdeutlicht werden, dass diese populäre Melodien in den Rahmen der Kunst- und Instrumentalmusik emporgehoben werden.

ⁱ PRATSCH, Iwan: Ssobranije narodnych russkikich pesen s ich golossami, St Petersburg 1790

ⁱⁱ s.o. kontinentale Volksliedbearbeitungen Nr. 13-15

Ganz bewusst wählt Beethoven Melodien aus, die nach seinem Sinn umwandelbar und entwicklungsfähig sind und so ihren berechtigten Stellenwert innerhalb eines Kunstwerks einnehmen können. Das Ziel, das Beethoven sich hier setzt, ist nicht die russische Stimmung herauszuarbeiten, sondern Volkstümliches und Kunstmusik miteinander in eine sinnvolle Einheit zu bringen.

Das Lied Nr. 9 aus der Sammlung Pratsch "Akh! talan li mov, talan takoy" dient als Vorlage für die Gestaltung des Hauptthemas des Finales von op. 59,1 und nimmt sozusagen eine bevorzugte Stellung ein.



Abbildung 1, Thème Russe in der Originalversion von Pratsch

Beethoven übernimmt das Thema notengetreu, transponiert es nach d-moll, läßt es gleich zu Beginn des Finalsatzes durch das Cello intonieren und überlagert es von einer Triller-Begleitung in der ersten Violine. Der Charakter der Melodie ist durch Umphrasierung merklich verändert. Außerdem ist die Melancholie, die der ursprünglichen Melodie innewohnt durch die Tempobeschleunigung von "Andante molto" nach "Allegro" nicht mehr herauszuhören.



Abbildung 2, Thème Russe zu Beginn des vierten Satzes von op. 59,1

Das Quartett op. 59, 2 bringt im Trio des rondoförmigen dritten Satzes das Lied »Slava Bogu na nebe" (Nr. 2 aus der Sammlung von Pratsch).

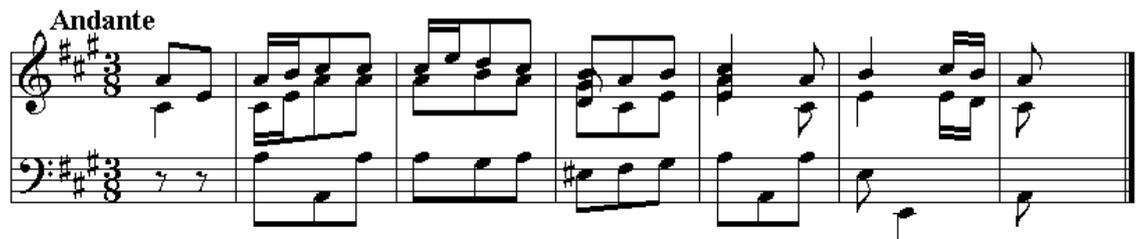


Abbildung 3, Thème Russe in der Originalversion von Pratsch

Ursprünglich war dieses Lied ein feierlicher Lobgesang; Beethoven jedoch verleiht ihm eine mehr tanzartige Bewegung. Wo im F-Dur-Quartett das Volkslied als Ausgangspunkt für sonatengemäße Entwicklung steht, wird es im Quartett in e-moll zu figurativ-entwickelnder Variation genutzt.



Abbildung 4, Thème Russe zu Beginn des dritten Satzes von op. 59,2

Im seinem dritten Quartett, op. 59, 3 in C-Dur fügt Beethoven kein neues "Thème Russe", verwendet im zweiten Satz gleichwohl eine Melodie nach der Art eines solchen.³⁰ Man geht davon aus, dass Beethoven diese Melodien – Hübsch spricht von zwei³¹ - im Umfeld Rasumowskys gehört hat und sie auch nach Gehör in das Quartett aufgenommen hat.

Über diesen Quartettzyklus hinaus zeigt sich das Interesse Beethovens an russischer Volksmusik wie an kontinentaler Volksmusik überhaupt. Dieses Interesse wird ohne Zweifel angeregt durch sein Kontakt mit Thomson (s.o.). Aber auch die beginnenden Sammeltätigkeiten von Volksliedern bei Herder sowie Arnims und Brentanos "Des Knaben Wunderhorn" – ob Beethoven davon Kenntnisse hatte ist nicht sicher – zeugen von einer bis dorthin in Deutschland unbekanntem Vorliebe.

4.4 Formal-stilistischer Bruch³²³³

1820 notierte Beethoven in eines seiner Konversationshefte den folgenden Satz: "Doch wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in schmeichelnde Formen zwingen."³⁴ Man ist sich in der Beethovenforschung darüber einig, dass Beethoven in seinen drei Streichquartetten op. 59 einen stilistischen Bruch mit der Vergangenheit vollzieht. Mit herkömmlichen Formgesetzen lassen sich diese Quartette nicht analysieren. Campell, der sich in einer umfangreichen Arbeit mit der Kompositionstechnik in den Rasumowsky-Quartetten befasst kommt zu folgendem Schluss:

*It becomes quite readily apparent that there is no satisfactory, let alone systematic, set of terms to deal with the compositional process. There is not even an adequate vocabulary of description.*³⁵

Das Band, welches die drei Werke umschließt ist so eng, dass man diese als eine echte Trilogie bezeichnen könnte. Die einheitliche und organische Klangarchitektur sondert diese kammermusikalische Trilogie bewusst von den übrigen Streichquartetten ab.

Im ersten Satz des ersten Quartettes kehrt Beethoven von der üblichen Sonatenhauptsatzform ab. Der Thematik fehlen die für Beethoven typische Kürze und Bündigkeit. Anstelle der Intensität in der Durchführung tritt eine als Extensität gekennzeichnete melodisch-lineare Weiterentwicklung. Von einem dem Hauptthema beigeordneten Seitenthema kann nicht mehr die Rede sein. Die Expansion in der Thematik wird erreicht durch Anwendung der Imitation. Fugati kommen in dieser Quartett-Trilogie häufig vor; trotzdem kommen keine dem üblichen Formschema gehorchenden Fugen vor. Beethoven wendet sehr hartnäckig die für die russische Volksmusik übliche Wiederholungstechnik von kurzen, einprägsamen Melodien an. Eintönigkeit und Monotonie in der Musik werden gebraucht, um die Unendlichkeit östlicher Landschaft zu versinnbildlichen.

Um seinen formal-stilistischen Bruch zu bewusst zu machen, hat Beethoven sich nicht begnügt, nur ein Quartett in diesem Sinne zu schaffen, hätte er sich doch vielleicht damit widersprochen, sondern die Idee dieses Instrumentalzyklus war für ihn das geeignete Mittel mit überkommenen Formschemata zu brechen. Dieser Bruch kam aber sicherlich nicht ohne Auswirkung von außen: Der Begegnung mit dem Grafen Rasumowsky und das Studium der von Iwan Pratsch herausgegebenen russischen Volkslieder ließen ihn den Aufbau der russischen Tonkunst erkennen und die Gestaltungsmittel derselben mit seiner Meisterschaft verbinden.

Auch in spieltechnischer Hinsicht fallen die Rasumowsky-Quartette aus dem Herkömmlichen heraus. Sie werden nicht nur wegen ihrer formalen Sonderstellung als schwierig bis schwer spielbar bezeichnet. So müssten sie gänzlich ohne Vibrato gespielt werden, wolle man sich an die im 19. Jahrhundert geltende Aufführungspraxis halten. Dadurch entstünden allerdings Intonationsprobleme, die systematisch angegangen werden müssen.³⁶

5 Weitere Beziehungen Beethovens zur Volksmusik

5.1 Beethoven und die Volksmusik in Wien zu seiner Zeit

Die zeitgebundenen Umganglieder oder Gassenhauer stehen in ihrem Stellenwert unter dem Volkslied, weil sie nach einer gewissen Zeit wieder vergessen sind. Der Gassenhauer ist mit einem negativen Beigeschmack behaftet und trägt in

sich die Merkmale des Abgedroschenen und Gewöhnlichen. Quellen für die Gassenhauer sind Bänkelsängermoritäten und populär gewordene Singspiellieder.

In seinen ersten Klavierkompositionen verarbeitet Beethoven Themen aus dem Bonner und Wiener Opernrepertoire seiner Zeit zu Variationen. Gassenhauer werden meist als Variationsthemen der Schlusssätze benutzt, aber auch noch als Zitat oder Anklang. Indem Beethoven stilistische Momente des Gassenhauers bewusst hervortreten lässt, entfernt er sich weit von der Tabuisierung dieses Genres; ebenso findet das Triviale Eingang in sein Werk.

Das Finale des Trios B-Dur op. 11 für Klavier, Klarinette und Violoncello von 1798 bildet Variationen zu einem Thema aus einer Oper von Josef Weigl.

Im Klaviertrio op. 121a leitet ein dramatisches Vorspiel in g-moll in ein ebenso einfältiges Thema "Ich bin der Schneider Kakadu" aus den "Schwestern von Prag" von Wenzel Müller über.

Weitere Zitate von Gassenhauern in Beethovens Kompositionen sind wahrscheinlich aber nicht exakt wissenschaftlich nachweisbar, weil die Zeitgebundenheit der Vorlagen einen solchen Nachweis heute erschwert.

5.2 Bewertung des Einflusses der Volksmusik in Beethovens Gesamtwerk

Wörtliche oder freie Anwendung von populärer Umgangsmusik sind in Beethovens Oeuvre häufig zu finden, wenn auch nicht immer exakt nachweisbar (s.o.).

Meyer versucht an dem Quintett Es-Dur op. 16 für Klavier und Bläser Volksliedbeziehungen nachzuweisen. Er kommt zum Schluss, dass diese keine isolierten Erscheinungen sind, sondern das gesamte Schaffen Beethovens beeinflussen. Dieses Schaffen, so Meyer, sei von der Intonation des deutschen Volksliedes getragen.³⁷

Meyer sieht die Verbindung Beethoven-Volksmusik folgendermaßen:

*"Fragen wir nach dem Grunde für Beethovens Volksliedverbundenheit, so ist die Antwort leicht zu finden. Seine ganze Arbeitsethik verlangte Volksliedhaftigkeit in seinem Schaffen. Er suchte in seinen Werken stets zur Verallgemeinerung seiner Gedanken zu gelangen. Die Botschaften, die er bringen wollte, waren nicht lediglich Selbstgespräche, nicht rein subjektive Auslassungen. Indem Beethoven von sich und für sich sprach, sprach er für alle, für die Gesamtheit, für das Volk. Botschaften, die allgemeine Gültigkeit haben wollten, mussten aber allgemeine Verständlichkeit besitzen . "*³⁸

Salmen greift das Thema der Verständlichkeit in Beethovens Werk auch auf und schreibt dazu:

*Das Einfache ist für Beethoven das stets sich zu vergegenwärtigende und notfalls wieder zu erneuernde Allgemeinmenschliche, welches er bis hin zum Finale der IX. Symphonie nicht aufhört, musikalisch rühmend zu betonen. Indem er das zitierte Schlichte aufwertet, begibt er sich damit aber nicht wie so mancher 'Volks-töner' seiner Generation hinab in die Niederungen des Banalen, er will sich damit nicht der entfremdeten Gesellschaft, anbiedern und populär werden, denn im Gegenteil ist ja gerade op. 59 diejenige Werkfolge, mit welcher Beethoven das Streichquartett dem Bereich der Gesellschaftsmusik entzieht.*³⁹

6 Schlussbemerkung

Im Volkslied liegt das Einfache, das Triviale, das Gesangliche in der Musik. Beethovens Musik zeugt davon nicht nur in den oben besprochenen Werken, sondern auch in Kompositionen, in denen nach heutigen Erkenntnissen nachweisbar keine Elemente aus der Volksmusik vorkommen. Hier wird ersichtlich, dass Beethoven in seiner schöpferischen Inspiration darauf bedacht war, seiner Nachwelt ein Oeuvre zu hinterlassen, das durch seinen hohen Grad an "edler Simplizität"⁴⁰ für das Volk allgemein verständlich sein sollte.

¹ ADLER, Guido: Der Stil in der Musik, in Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich Nr. 4, Wien 1916, S. 62

-
- ² USZKOREIT, Hans-Georg: Über Beethovens Verhältnis zur musikalischen Volkskultur, in: Beethoven-Kongressbericht Berlin 1970, S. 437
- ³ USZKOREIT, S. 438
- ⁴ The New Grove, S. 397f
- ⁵ Herder, Johann G.: Volkslieder, in: Sämtliche Werke, Bd. 25, Berlin 1877-1913
- ⁶ zitiert nach: SCHÜNEMMANN, Georg (Hrsg.): Kontinentale Volkslieder. Neues Volksliederheft, Leipzig, Breitkopf/Härtel, 1940, Vorwort
- ⁷ POSER, Martin: Beethoven und das Volksliedgut der britischen Inseln; in: Bericht über den Beethoven-Kongress, Berlin 1977, S. 405ff, Leipzig 1978
- ⁸ RICHTER, Lukas: Zur Kompositionstechnik von Beethovens "Britischen Liedern", in: Beiträge zur Musikwissenschaft 14, 1975, S. 257-279
- ⁹ WEBER-BOCKHOLDT, Petra: Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder. München: Fink, 1996, in Studien zur Musik Bd 13
- ¹⁰ Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, Sp. 807-814, Kassel: Bärenreiter 1999
- ¹¹ HESS, Willi: Supplement zur Gesamtausgabe, xiv, Volksliedbearbeitungen, Kontinentale Volkslieder, Wiesbaden 1971
- ¹² Poser, S. 409
- ¹³ Richter, S. 268
- ¹⁴ Richter, S. 271
- ¹⁵ WEBER-BOCKHOLDT, Petra: Zum Triosatz in den Liedbearbeitungen op. 108 und WoO 152-158, in Beethovens Klaviertrios, München: Henle 1992, S. 65-75, S. 65
- ¹⁶ WEBER-BOCKHOLDT, Petra: Beethovens Bearbeitungen britischer Lieder, Reihe: Studien zur Musik 13, Wilhelm Fink, München 1994, S. 96 ff
- ¹⁷ COOPER, Barry: Beethoven's Folksong Settings, New York, OUP, 1994, S. 108
- ¹⁸ Cooper, S. 196
- ¹⁹ Weber-Bockholdt, Zum Triosatz ..., S. 74
- ²⁰ WERBA, Erik: Kommentar zu Beethovens Lieder verschiedener Völker, in: Beethoven-Almanach 1970, S. 67ff
- ²¹ Hess, Vorwort, S. XXVII
- ²² s. Auflistung oben unter 3.1
- ²³ Richter, S. 275
- ²⁴ HÜBSCH, Lili: Ludwig van Beethoven. Die Rasumowsky-Quartette op. 59, München 1983
- ²⁵ FINSCHER, Ludwig: Beethovens Streichquartett op. 59,3. Versuch einer Interpretation, in: Zur musikalischen Analyse, hrsg. von G. Schuhmacher, Darmstadt, 1974, S. 122 - 160
- ²⁶ SALMEN, Walter: Zur Gestaltung der "Thèmes Russes" in Beethovens op. 59, in: Festschrift Walter Wiora, Kassel 1967, S. 399ff
- ²⁷ VETTER, Walter: Beethoven und Rußland, in: Mythos, Melos, Musica Bd. 1, Leipzig 1957, S. 368ff
- ²⁸ Salmen, S. 399ff
- ²⁹ Salmen S. 400
- ³⁰ Vetter, S. 370
- ³¹ Hübsch, S. 31f
- ³² Vetter, S. 368ff

³³ VETTER, Walter: Das Stilproblem in Beethovens Streichquartetten op. 59, in Mythos, Melos, Musica Bd. 1, Leipzig 1957, S. 363ff

³⁴ zitiert nach Vetter, Das Stilproblem, S. 364

³⁵ CAMPBELL, Bruce Benedict: Beethovens Quartetts op. 59. An Investigation into compositional process, Yale University 1982, S. 317

³⁶ STÜBER, Jutte: Beethovens Rasumowsky-Quartette op. 59. Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1991

³⁷ MEYER, Ernst H.: Beethoven und die Volksmusik, in: Aufsätze über Musik, 1957, S. 93ff

³⁸ Meyer, S. 101

³⁹ Salmen, S. 402

⁴⁰ Salmen, S. 402

Anhang

Schwedisches Wiegenlied, Originalversion



Lil - la Charles sof sött i frid. Du får tids nog va - ka. Verl - den är
Tids nog se vår on - da tid och hen - nes gal - la smak - ka.
sor - ge ö, bäst man an - das, skall man dö och bli mull till - ba - ka.

Deutsche Übersetzung

*Kleiner Karl, schlaf süß und friedlich.
Früh wirst du erwachen,
Früh genug unsere üble Zeit erkennen
Und ihre Galle kosten.
Die welt ist eine Sorgeninsel;
mitten im vollsten Leben kommt
[wörtlich: wenn man am besten atmet, muss man sterben]
und man bleibt als Staub zurück*

Quelle: HESS, Willi: Supplement zur Gesamtausgabe, xiv, Volksliedbearbeitungen, Kontinentale Volkslieder, Wiesbaden 1971, S. XXVIII f

Vaggisa – Schwedisches Wiegenlied in der Bearbeitung Beethovens

Andantino

Violino

Violoncello

Pianoforte

Red. [sempre legato]

5

1. Lil - la Carl, sov sött i frid, du får tids nog - va - ka,
 tids nog se vår on - da tid och hen - nes gal - la - sma - ka.

2. En gång, där en käl - la flöt för - bi en skyl i - rå - gen,
 stod en li - ten gos - se söt och speg - la sig i - vå - gen.

9

1. Vär - den är en sor - ge - ö, bäst man an - das, skall man dö
 2. Bäst sin bild han såg så skön ut - i böl - jan, klar och grön,

Wb. 998

13

1. och bli mull till - ba - ka.
2. straxt han in - tet såg' en.

18

23

rit.

pp rit.

pp rit.

Quelle: HESS, Willi: Supplement zur Gesamtausgabe, xiv, Volksliedbearbeitungen, Kontinentale Volkslieder, Wiesbaden 1971, S. 45f