Vorwort

udwig van Beethovens Sechste Symphonie entstand im Wesent-
hen während der Sommermonate der Jahre 1807 und 1808 in
aden und Heiligenstadt, jenem ländlichen Umfeld Wiens, dem er
eine besondere Zuneigung entgegenbrachte. So bekannte er in
nem Brief an Therese Malfatti: „Wie glücklich sind sie, daß sie schon
o früh auf's Land konnten, erst am 8ten kann ich diese Glückseelig-
eit genießen, kindlich freue ich mich darauf … kein Mensch kann
as Land so lieben wie ich, geben doch Wälder Bäume Felsen den
iderhall, den der Mensch wünscht."[1]

as von Beethoven verschiedentlich bezeugte innige Verhältnis
ur Natur stellt ihn in eine Linie mit Rousseau, Goethe und den
eutschen Romantikern, die ihrerseits diesen „Widerhall" suchten,
e schöpferische Zwiesprache mit einer zu jener Zeit von der
eginnenden Industrialisierung eben noch unberührten Daseins-
phäre.

ie zuvor die Vierte von 1806, entstand auch die Sechste Symphonie
m Zeitraum der von 1804–1808 erfolgten, mehrfach unterbrochenen
rbeit an der Fünften. Beide „geradzahligen" Werke bieten zugleich
omplementäre, beschaulichere Alternativen zu jenem Gipfelwerk
ymphonischer Dramatik.

m Sommer 1807 skizzierte Beethoven die Themen zum ersten, drit-
n, vierten und fünften Satz der *Pastorale*,[2] die Hauptarbeit voll-
achte er im Sommer 1808 im Anschluss an die Fertigstellung der
ünften, wozu außer dem Autograph wiederum eine Reihe von Skiz-
en erhalten geblieben sind. Im September übergab Beethoven dann
bschriften beider Symphonien dem Verleger Gottfried Christoph
ärtel, sie erschienen im April und im Mai 1809 bei Breitkopf & Härtel
Leipzig in der damals noch allein üblichen Stimmen-Erstausgabe.
e Uraufführung beider Werke erfolgte am 22. Dezember 1808 unter
eitung Beethovens in einer musikalischen „Akademie" im Theater
n der Wien.

nter Verzicht auf tragische und heroische Emotionalität zeugt die
astorale von einem gelösten Hineinlauschen in naturhafte Klänge
nd Bilder. Dies äußert sich zum Einen in tonmalerischen Elementen,
it denen Beethoven an handwerkliches Formelgut einer langen mu-
kgeschichtlichen Tradition anknüpfen konnte,[3] die aber von ihm
u höchster kompositorischer Durchdringung und Vertiefung geführt
urden, im Sinne seiner Erläuterung im Titel des Erstdrucks: „mehr
usdruck der Empfindung als Mahlerey".

nmittelbar aus urtümlicher Hirtenmusik entnahm Beethoven die den
nalsatz eröffnende, in den Tönen des Quartsextakkordes kreisende
ufmotivik der Klarinette, die sogleich vom Horn beantwortet wird. Sie
ndet sich so oder ähnlich bereits in vorbeethovenschen Pastoral-
usiken und ist bis auf unsere Zeit als typische Naturhorn-Signal-Ton-
lge vor allem in den Alpenländern, aber auch deren weiterem Umfeld
achgewiesen worden.[4] Mit ihr verbindet sich bei Beethoven die ar-
haische Begleitform des Drehleier- oder Dudelsack-Quintborduns.
ese Bordunklänge sowie eine melodische Paraphrasierung jenes
aturtonmotivs charakterisieren das Hauptthema des ersten Satzes,
wachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande.
legro ma non troppo, dessen Herkunft am Ende der Exposition
der Reduktion auf die unablässige Wiederholung des fallenden
uartintervalls offenbar wird. Wiederholung über Bordunbässen,
usdruck „bodenständigen" Verharrens und beschaulichen Stille-
ehens, kennzeichnet dann auch die Durchführung, die – unter
erzicht auf diskursive motivische Verarbeitung – mit repetierten ab-
eigenden Dreiklangsfiguren in wechselnden Tonarten regelrechte
Klangpanoramen" ausbreitet.

er zweite Satz, *Scene am Bach. Andante molto moto*, fügt der
lderwelt der *Pastorale* das tonmalerische Element fließenden
ewässers mittels unablässig „murmelnder" Streicherfiguren hinzu.
arüber entfalten sich instrumentale Gesangsszenen, die immer
ieder von einem „Refrain" beantwortet werden, der im intimen Dolce
as „Naturintervall" der fallenden Quarte melodisch auffüllt. Die kurz
or Schluss erklingenden Vogelstimmen-Imitationen – Nachtigall,
Wachtel und Kuckuck – werden aus dem vorausgehenden figurativen
Geschehen des Satzes abgeleitet.

An Brueghel'sche Bauernbilder erinnert der Scherzo-Satz *Lustiges Zusammenseyn der Landleute*, der in seinem Hauptteil und vor allem im 2/4-Takt-Intermezzo des bäuerlichen Stampftanzes wiederum jene Quarte herausstellt. In der Trio-Episode, der humorvollen Darstellung nicht ganz taktfester Dorfmusikanten, kontrastieren zu einer anmutigen Oboenmelodie die simplen Basstöne einer sozusagen „verunglückten" Fagottbegleitung.

Die verkürzte Reprise des dritten mündet attacca in den vierten Satz, *Gewitter, Sturm. Allegro*.[5] Er beginnt im Des-dur-Pianissimo mit schemenhaft huschenden Achteln des von Beethoven selbst in einer Skizze so benannten Sturm-Motivs. Das unter Einbeziehung von Trompeten, Pauken und Posaunen hereinbrechende f-moll-Fortissimo gewinnt seine erschütternde Wirkung vor allem durch die erst hier in Erscheinung tretende massive Moll-Klanglichkeit in dem zuvor ausschließlich von heiteren Dur-Sphären bestimmten Werk. Mit ständigen Modulationsprozessen und Abfolgen verminderter Septakkorde gerät deren beschauliche „tonale Statik" gehörig ins Wanken. Zugleich verwandeln sich die Bordun-Reminiszenzen der Bässe mittels Parallelführung von laufenden Sechzehnteln und Sechzehntelquintolen zu bedrohlichem Donnergrollen, unterbrochen von den hochspringenden „Blitz"-Figuren der Streicher. Eine besondere Zuspitzung bringen die gleichsam ins Bodenlose versinkenden Basstonleitern und die pfeifenden Liegetöne der Piccoloflöte.[6] Das schließlich wieder abziehende Gewitter verklingt wetterleuchtend im Pianissimo, aus dem heraus mit der choralartigen dolce-Melodie ein befreites Aufatmen erwächst. Wir erkennen in ihr die rhythmische Vergrößerung der Staccato-Achtel des Sturm-Motivs zu gebundenen halben Noten. So bildet der Abschluss des Gewittersatzes zugleich ein lyrisches Fazit von bereits in den drei ersten Sätzen motivisch relevanten Wendungen, Quint-Sext-Quint-Wechsel (Nachtigall-Triller!) sowie absteigenden Tonleiterfiguren.

Im Finale, *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. Allegretto*, erklingt das eröffnende unverhüllte „Urmotiv" der *Pastorale* zunächst im C-dur des Gewittersatz-Abschlusses.[7] Die Haupttonart F-dur tritt hinzu, und es kommt (bis zum achten Takt) zu einer klanglichen Interferenz, die durch ihren atmosphärischen Reiz bezaubert, aber immerhin in Beethovens Symphonik einen Vorgänger hat: den Tonika-Horneinsatz zur Dominantbegleitung am Ende der Durchführung des ersten Satzes der *Eroica* op. 55. Hieraus entfaltet sich als Ziel und Krönung der gesamten Symphonie der F-dur-Hymnus. So wird die Melodie aus der zur Repetition tendierenden, naturhaften Sphäre gleichsam herausgehoben in eine Sphäre frei ausschwingender Gestaltung.[8] Zentralton ist dabei nicht mehr der in sich ruhende Grundton, sondern die Terz, der Intervallton erfüllter Innerlichkeit. Mit diesem, eine gewisse thematische „Kurzgliedrigkeit" der Vordersätze zusammenfassend überwölbenden und dann bis zur Ekstatik ausmusizierten Melodiethema gleicht die *Pastorale* den drei anderen Symphonien mit liedhaftem Finale-Hymnus, der *Eroica*, der Fünften und der Neunten. Eine letzte Konsequenz zieht Beethoven gegen Ende: Hier wird nun, in der Intimität des Pianissimo *sotto voce*, auch der Quartsextakkord-Ansatz des Hirtenrufmotivs direkt zur wiederum zum Terzton hinführenden Melodie weitergebildet.

Basierend auf der Standardbesetzung des ersten Satzes, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Streichorchester, gab Beethoven jedem der folgenden Sätze ein verändertes Klanggepräge: con sordino-Spiel der beiden Solo-Celli sowie, gemäß den handschriftlichen Quellen, auch der ersten und zweiten Violine im zweiten Satz, Hinzunahme der beiden Trompeten im 2/4-Takt-Intermezzo des dritten Satzes, Piccoloflöte, zwei Trompeten, Pauken sowie zwei Posaunen im Gewittersatz. Im fünften Satz wird – unter Wegfall der Piccoloflöte und der Pauken – das Instrumentarium des vierten beibehalten, aber ungleich behutsamer disponiert: Das Tutti tritt stets

ur nach aus der Piano-Sphäre herauswachsender Crescendo-
ntfaltung in Erscheinung.
on den Quellen sind außer dem Partitur-Autograph und dem
timmen-Erstdruck noch die Kernsubstanz des für die Uraufführung
enutzten handschriftlichen Stimmenmaterials sowie zwei Partitur-
bschriften erhalten. Von diesen diente die erste als Stichvorlage
r die Erstausgabe, während die zweite 1818 von Beethoven mit neu
opiertem vierten Satz als Dirigierpartitur nach Laibach, dem heutigen
ubljana (Slowenien) an die dortige Philharmonische Gesellschaft
bersandt wurde, die Beethoven zu ihrem Ehrenmitglied ernannte.[9]
rst 1825/26 erschien bei Breitkopf & Härtel dann auch die Partitur-
usgabe des Werkes, die ausschließlich nach der ersten Partitur-
bschrift gestochen wurde, ohne Berücksichtigung der Stimmen-
rstausgabe, in der vom Verlag noch eine Reihe von Korrekturen und
nderungen Beethovens ausgeführt worden waren.
orliegende Neuausgabe basiert auf dem Autograph und den ge-
annten unmittelbaren Folgequellen. Über die Grundsätze und Details
er Edition informieren der Kritische Bericht sowie die zugehörigen
nzelanmerkungen. Um deren Ausufern im Verhältnis zum Umfang
es Notenteils zu vermeiden, die Übersichtlichkeit für den Benutzer
u gewährleisten und den Blick auf Wesentliches nicht zu verstellen,
urden die zahlreichen Lesartenunterschiede zwischen den Quellen
Hinblick auf ihre musikalische und aufführungspraktische Relevanz
hin gesichtet. Divergenzen, die offensichtlich nur auf Unschärfen und Auslassungen (Kopierschwund) bei den verschiedenen Abschreibprozessen bzw. beim Notenstich beruhen, wurden mit Generalvermerk berücksichtigt. Aufgelistet sind vor allem die Details, bei denen eine künstlerische Absicht seitens Beethovens nicht völlig ausgeschlossen werden kann, vor allem dann, wenn seine Nachträge über den Befund des Autographs hinausgehen.
Beethoven widmete die Fünfte und die Sechste Symphonie dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz und dem Grafen Andreas von Rasumowsky. Der erstere, dem Beethoven zuvor bereits die *Eroica* zugeeignet hatte, unterhielt in seinem Wiener Palais ein privates Orchester, das er Beethoven für Probeaufführungen der Symphonien auf eigene Kosten zur Verfügung stellte.
Die Metronomangaben wurden von Beethoven erst zu einem späteren Zeitpunkt – zusammenfassend für die Symphonien 1–8 – festgelegt und der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Leipzig, übersandt. Hier wurden sie im Heft vom 17. Dezember 1817 veröffentlicht.
Für die Bereitstellung des Quellenmaterials sei den Direktoren und Mitarbeitern aller im Quellenverzeichnis genannten Bibliotheken und Archive gedankt.

Leipzig, Frühjahr 2001 Peter Hauschild

Anmerkungen

Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. *Gesamtausgabe* Band 2, München 1996, Nr. 442, S. 122.
Gustav Nottebohm, *Skizzen zur Pastoral-Symphonie*, Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze, Leipzig 1887; Dagmar Weise*, Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie op. 68 und zu den Trios op. 70, 1 und 2*. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe. 2 Teile (= *Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn*), Bonn 1961.
Detailliert dargestellt von Adolf Sandberger, *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* 2, München 1924, S. 154–200. Vorläufer waren u. a. nach 1790 Orgelstücke von Abbé Vogler*, Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischenkommendem Donnerwetter*, und Justinus Heinrich Knecht*, Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne*. In einer Klavierfantasie von Franz Jacob Freystädtler, *Des Frühlings Morgen, Mittag und Abend*, findet sich bereits die Eröffnungsmotivik des Pastorale-Finales wie auch eine Kombination von Wachtelschlag und Kuckucksruf. Hierzu Heinz Wolfgang Hamann, *Zu Beethovens Pastoral-Sinfonie. Vorausnahmen eines Wiener Kleinmeisters aus dem Jahre 1791*, in: *Die Musikforschung* 14 (1961), S. 55ff.
Hierzu u. a. Winfried Hoffmann, *Das Hirtenblasen im Thüringer Wald*, Diss. Leipzig 1967.
Dass Beethoven zwischen Scherzo und Finale noch einen weiteren Satz einfügte, erscheint durch die auf die Vorgängerwerke verweisende „poetische Dramaturgie“ veranlasst, nach der ein Gewitterstück als Kontrast zur pastoralen Idylle nur als Mittelsatz am Platz war. Bei Beethoven zeigt sich jedoch auch eine spezielle Motivation für die hier gegebene Erweiterung des Zyklus zur Fünfsätzigkeit: Der Gewittersatz holt jenes Maß an kontrasthaltiger Eruptivität nach, die „eigentlich“ Sache eines ersten Satzes und seiner Durchführung gewesen wäre, hier aber nicht wahrgenommen wurde.
Als jüngste Publikation zu op. 68 erschien 1998 die Dissertation (1997) von Roland Schmenner, *Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*, Kassel 1998. In Anbetracht der bereits von Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin und Bonn 1927, erkannten Tatsache, dass Beethovens Musik verschiedentlich den Einfluss der damals aktuellen französischen Revolutionsmusiken mit ihrem „élan terrible“ erkennen lässt, deutet Schmenner den Satz als eine apokalyptische „Apotheose der Gewalt“ (S. 219ff.), die – als vermeintlich vorrangige Realität der politisch-gesellschaftlichen Umbrüche jener Zeit – die Idyllik der Vordersätze demaskiert und das religiös getönte Finale als imaginäre Utopie denunziert. Er folgt damit, ohne dies direkt beim Namen zu nennen, dem marxistischen Dogma von Basis und Überbau, das Bewusstseinsleistungen und Kunstwerken tendenziell ihre Autonomie abspricht und in letzteren nur noch „semantische“ Reflexe auf jeweils zeitbedingte, primär gesellschaftliche Vorgaben als wesentlich erkennen will. Es ist dies ein Angriff, der letztlich dem ganzen Beethoven und wohl darüber hinaus vor allem den „bürgerlichen“ klassischen Humanitätsidealen gilt: „Eine Analyse der Beethovenschen Musik am Ende des 20. Jahrhunderts kann zwar den Aktualitätsanspruch der Musik innerhalb ihrer Entstehungszeit rekonstruieren, sie muß sich aber auch dem Verblassen dieses Anspruchs stellen und die Fragwürdigkeit des ideologischen Konzepts dieser Musik zur heutigen Zeit reflektieren.“ (S. 272). Wäre die hier demonstrierte Überbau-Prämisse jedoch allein zutreffend, müssten logischerweise jegliche in einer geschichtlichen Epoche entstandenen Werke mit deren Ende in Vergessenheit geraten, wie es z. B. mit den einschlägigen Kompositionen der ideologisch gewiss hochmotivierten französischen Revolutionsmusiker Gossec, Méhul, Lesueur etc. denn auch der Fall war. Indessen war Beethoven kein Musikliterat und Politideologe, sondern Musiker höchsten Ranges, der selbstverständlich aktuelle Anregungen aufgriff, mit ihnen jedoch Werke gestaltete, die allein durch ihre letztlich unergründliche, nicht verbalisierbare musikalische Qualität und ihre bis in kleinste Details „ausgehörte“ immanente Konsequenzlogik zu epochenübergreifendem Eigenleben gelangten und dabei die äußeren Umstände ihrer Entstehung weit hinter sich ließen! Dass Beethoven mit dem Satz expressis verbis gemäß spezifischer Tradition die Vorstellung eines schweren Gewitters vermitteln wollte, dürfte eigentlich außer Frage stehen. Der bereits im allgemeinen Sprachgebrauch belegbare Vergleich von Kriegskatastrophen mit hereinbrechenden Unwettern ist hierbei irrelevant. Wie hätte Beethoven sein Gewitter mit den ihm zu Gebote stehenden orchestralen Mitteln denn anders komponieren können? Es bleibt lediglich die Frage, wessen „ideologisches Konzept“ hier „zu reflektieren“ wäre, etwa im Sinne des Goethe-Wortes: „Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.“

7 In den Skizzen zum vierten Satz kommt das Naturtonmotiv noch nicht vor, was darauf hindeutet, dass es für Beethoven als a-priori-Vorgabe keiner speziellen Aufarbeitung bedurfte.

8 Mit den gleichen, nur umgestellten Dreiklangstönen beginnt zuvor bereits die Oboenmelodie des Scherzo-Trios.

9 Dass u. a. das Hauptthema des ersten Satzes Jahrzehnte später in serbokroatischer Volksmusik begegnete, mag vielleicht hiermit zusammenhängen. Hierzu: Franjo Zaver Kuhač, *Južno-slovienske narodne popievke (Chansons nationales des Slaves du Sud)*, 4 Bände, Zagreb 1878–1881.

Preface

udwig van Beethoven wrote his Sixth Symphony chiefly during the ummer months of the years 1807 and 1808, which he spent in aden and Heiligenstadt, towns in the countryside around Vienna hich the composer was particularly fond of. On 3 May 1807 he wrote Therese Malfatti, confiding: "How lucky you are to be able to go so oon to the country; I cannot enjoy that happiness until the eighth. I m happy as a child at the thought of it… No man loves the country ore than I; for do not forests, trees and rocks echo what mankind ngs for?"[1]

eethoven's intimate relationship with nature, which was repeatedly tested to, places him in a direct line with Rousseau, Goethe and the erman Romantics who, in their turn, were also searching for that cho", the creative dialogue with a sphere of being that was still prisne, in spite of the onset of the industrial era.

milarly to the Fourth Symphony of 1806, the Sixth Symphony was so written between 1804 and 1808, at the same time that the comoser was working – albeit with several interruptions – on the Fifth. oth "even-numbered" works offer complementary, more introspecve alternatives to the Fifth, a monument of symphonic drama.

eethoven sketched the themes of the first, third, fourth and fifth ovements of the *Pastoral* during the summer of 1807.[2] The following ummer, he wrote out the bulk of the composition after completing e Fifth Symphony, for which not only the autograph but also a numer of sketches have survived. The composer presented copies of e two symphonies to the publisher Gottfried Christoph Härtel in eptember 1808. They were first published in parts by Breitkopf & ärtel in Leipzig in April and May 1809; the publication in orchestral arts was not only customary but exclusive at that time. The two orks were given their first performances in a concert, or "Akademie", onducted by the composer at the Theater an der Wien in Vienna n 22 December 1808.

schewing tragic and heroic emotions, the *Pastoral* betrays a relaxed nd sensitive awareness of the sounds and images of nature. This xpresses itself in, among other things, various elements of toneainting which offered the composer a palette of established formulae which he could apply his craftsmanship, and which could look ack on a long tradition.[3]

eethoven, however, wielded these set forms with the highest comositional mastery, heightening them in the sense of the descriptive le he added to the first edition: "More an expression of feeling than ainting."

was from an ancient shepherd's tune that Beethoven derived the alling motif of the clarinet that opens the final movement. This motif, hich gravitates around the notes of the six-four chord, is immediate- answered by the horn. One finds more or less identical call-and-anwer motifs in pastoral pieces written before Beethoven's day. Indeed, is motif has been identified as a typical natural-horn signal sequence hich is still used to this day chiefly in the Alpine countries, but also in her regions as well.[4] Beethoven sets it to the archaic accompanient of the hurdy-gurdy or bagpipe drone bass in fifths. This drone ass, along with a melodic paraphrase of the aforementioned "nature ne" motif, characterizes the principal theme of the first movement, *wakening of happy feelings on arriving in the country. Allegro ma on troppo*, the origin of which becomes apparent at the end of the xposition, when the theme is reduced to a persistent repetition of the terval of a falling fourth. Repetitions above the drone bass – the exession of "down-to-earth" constancy and introspective standstill – so characterize the development section, which rejects all discursive otivic elaboration in order to unfold veritable "soundscapes" with the elp of repeated descending triadic figures in shifting keys. The secnd movement, *Scene by the brook. Andante molto moto*, adds to e iconographic vocabulary of the *Pastoral* the tone-painting element flowing water depicted by the steady "murmur" of the string figures. bove this the composer unfolds "vocal" instrumental scenes that are peatedly answered by a "refrain" that melodically fills in the "nature interval" of the falling fourth in an intimate dolce. The birdsong evocations – of nightingale, quail and cuckoo – heard shortly before the close are derived from the figurative activity found previously in this movement.

The Scherzo movement *Merry gathering of country folk* evokes Brueghel's paintings of peasants. It again emphasizes the interval of the fourth in its main section, but even more so in the intermezzo in 2/4 time which depicts a rustic stomping dance. The trio episode paints an amusing portrait of village musicians who are no longer quite sure of the beat. Here the simple bass tones of a "thwarted" bassoon accompaniment contrast effectively with the graceful oboe melody. The abridged recapitulation of the third movement leads *attacca* into the fourth movement, *Thunderstorm; Tempest. Allegro*.[5] It begins pianissimo in D flat major, with the eerily scurrying eighth notes of the storm motif which, incidentally, the composer had already designated as such in a sketch. The F minor fortissimo that then crashes forth in a blare of trumpets, timpani and trombones derives its harrowing effect above all from the massive use of the minor mode, which makes its first appearance here in a work that had progressed exclusively in the sunny spheres of the major mode up to then. This contemplative "tonal inertia" is jolted into activity by a stream of modulations and sequences of diminished seventh chords. At the same time, the drone bass reminiscences of the basses are transformed into the menacing rumbling of thunder interspersed with the leaping "lightning" figures of the strings by means of the parallel voice-leading of running sixteenth notes and sixteenth-note quintuplets. This is further intensified by the scales in the bass register which seem to sink into unfathomable depths, and by the whistling sustained notes of the piccolo.[6] The thunderstorm eventually winds down, ebbing away in pianissimo with sheet lightning from which a grateful sigh of relief emerges in the dolce, chorale-like melody. In this melody, the staccato eighth notes of the storm motif are rhythmically augmented into slurred half notes. Thus the close of the storm movement also offers a lyrical summary of the patterns, the fifth-sixth-fifth alternations (nightingale trills!) and descending scale figures that had been motivically relevant in the first three movements.

In the finale, *Shepherd's song: Happy, thankful feelings after the storm. Allegretto*, the initial, bare original motif of the *Pastoral* is first heard in the C major key of the close of the storm movement.[7] The main key of F major then appears, followed (up to the eighth bar) by a sound interference that radiates a delightful atmospheric charm, but that nonetheless follows an earlier model found in Beethoven's symphonic music: the horn entry in the tonic above the accompaniment in the dominant which occurs at the end of the development in the first movement of the *Eroica*, Op. 55. This gives rise to the goal and crowning point of the entire symphony, the F major hymn. The melody is thus removed from its "nature" sphere characterized by repetition, and transported into a sphere of freely unfolding forms.[8] The central tone here is no longer the placidly introspective keynote, but the third, the intervallic tone of fulfilled inwardness. With this melodic theme that creates an overarching curve that consolidates the short-segmented thematic structures of the previous movements before building up to an ecstatic climax, the *Pastoral* resembles the other three symphonies with song-like hymns in the finale: the *Eroica*, the Fifth and the Ninth. Beethoven draws one last logical conclusion towards the end of the movement: the rudimentary six-four chord suggested by the motif of the shepherd's call is elaborated in the intimacy of the pianissimo "sotto voce" and led directly into the melody which, in its turn, also leads back to the third.

Proceeding from the standard scoring of the first movement – two flutes, two oboes, two clarinets, two bassoons, two french horns and string orchestra – , Beethoven gave each of the following movements a distinctive sound quality: con sordino playing of the two solo celli and, according to the manuscript sources, of the first and second violins as well in the second movement; the addition of the two

umpets in the 2/4-meter Intermezzo of the third movement; piccolo, wo trumpets, timpani and two trombones in the storm movement. the fifth movement, Beethoven retained the instrumental spectrum the fourth movement except for the omission of the piccolo and mpani. However, the orchestra is now treated with greater circumpection: the tutti always only appears after a crescendo build-up that ows out of the piano sphere.

addition to the autograph score and the first edition of the parts, the xtant sources also include a substantial amount of the manuscript arts used for the premiere as well as two copies of the score. While e first of these copies was used by the engraver for the first edition, e second was sent by Beethoven in 1818 with a newly transcribed urth movement as a conducting score to the Philharmonic Society Laibach, the present-day Ljubljana (Slovenia). Beethoven had been ade an honorary member of this society.[9] The work was not pubhed in score until 1825/26, when Breitkopf & Härtel had it engraved xclusively from the first copy of the score, ignoring the first edition of e parts in which a number of the composer's corrections and mendations had been carried out by the publisher.

his new edition is based on the autograph and the aforementioned ources that issue directly from it. The "Kritischer Bericht" (Critical otes) and the respective textual notes provide information on the inciples and details of the editorial work. The many variants in the adings of the different sources were examined with respect to their usical and performance-practical relevance. They were then selected in such a way as to maintain an adequate balance with the music section and to ensure that everything is as clear as possible for the user, who should not be distracted from grasping what is essential here. Divergences that clearly only result from blurredness and omissions made during the copying process and the engraving of the music were taken into consideration under a general observation. We have primarily listed all the details for which Beethoven's artistic intent cannot be completely excluded, particularly when his addenda go beyond the state of the autograph.

Beethoven dedicated the Fifth and Sixth Symphonies to Prince Franz Joseph von Lobkowitz and Count Andreas von Razumovsky. The first, to whom Beethoven had previously dedicated the *Eroica*, maintained a private orchestra in his Vienna palace, which he placed at the disposition of Beethoven for the purpose of rehearsing the symphonies at his – the Prince's – own costs.

Beethoven laid down the metronomic indications – encompassing all symphonies from 1 to 8 – at a later point in time and sent them to the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in Leipzig, which published them in its issue of 17 December 1817.

We wish to express our thanks to the directors and staff of all the libraries and archives mentioned in the source listing for putting the source material at our disposal.

Leipzig, Spring 2001 Peter Hauschild

(Translation: Roger Clement)

Notes

Ludwig van Beethoven, Briefwechsel. Gesamtausgabe Band 2, München 1996, No. 442, p. 122.

Gustav Nottebohm, *Skizzen zur Pastoral-Symphonie*, Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze (Posthumous Essays), Leipzig 1887; Dagmar Weise*, Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Pastoralsymphonie op. 68 und zu den Trios op. 70, 1 und 2*. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe. (Complete edition, with introduction and notes). 2 parts (= *Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn*), Bonn, 1961. Described in detail by Adolf Sandberger, *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* 2, Munich, 1924, pp. 154–200. Examples dating after 1790 include organ pieces by Abbé Vogler, *Spazierfahrt auf dem Rhein mit dazwischenkommendem Donnerwetter*, and Justinus Heinrich Knecht, *Die durch ein Donnerwetter unterbrochene Hirtenwonne*. A piano fantasy by Franz Jacob Freystädtler, *Des Frühlings Morgen, Mittag und Abend*, already contains the opening motif of the finale of the Pastoral as well as a combination of the calls of the quail and the cuckoo. See also Heinz Wolfgang Hamann, *Zu Beethovens Pastoral-Sinfonie. Vorausnahmen eines Wiener Kleinmeisters aus dem Jahre 1791*, in: *Die Musikforschung* 14 (1961), pp. 55ff.

See also Winfried Hoffmann, *Das Hirtenblasen im Thüringer Wald*, Diss. Leipzig, 1967.

Beethoven's addition of another movement between the Scherzo and the finale seems justified by the "poetic dramaturgy" that harks back to the preceding works and according to which a storm piece that contrasts with a pastoral idyll could only take its place as a middle movement. Beethoven perhaps had a special motivation, however, in expanding the work into a cycle of five movements. The thunderstorm movement makes up for that measure of highly contrasting eruptiveness that should actually have been treated in the first movement and its development, but which was not elaborated there.

The most recent publication concerning Op. 68 is the dissertation (1997) published in 1998 by Roland Schmenner, *Die Pastorale. Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*, Kassel, 1998. In consideration of the fact noted earlier by Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin und Bonn, 1927, namely, that Beethoven's music exemplifies in various ways the influence of the then topical French revolutionary music with its "élan terrible", Schmenner interprets the fourth movement as an apocalyptic "apotheosis of power" (pp. 219ff.) which – as the allegedly primary reality among the socio-political upheavals of the time – unmasks the idyllic nature of the previous movements and denounces the religiously tinged finale as an imaginary utopia. Then, without mentioning it directly by its name, the author follows the Marxist dogma of basis and superstructure, which leans towards the denial of the autonomy of the achievements of the mind and of works of art, and seeks to recognize as fundamental in works of art only "semantic" reflexes to realities that are all contingent on their time of origin and are primarily social. This is an attack that ultimately affects Beethoven's entire oeuvre and much more than that: nothing less than the humanistic classical ideals of the "bourgeoisie". "An analysis of Beethoven's music at the end of the 20th century can reconstruct the music's standards of relevance within its period of origin; however, it must also accept the fading of these standards and reflect the questionableness of the ideological concept of this music at the present time." (p. 272). If solely the superstructure premise elucidated here were applicable, then all the works created in one particular historical era would logically be forgotten when these eras came to an end. This, for example, was the case with the correspondent compositions of the ideologically highly motivated French revolutionary musicians Gossec, Méhul, Lesueur, etc. However, Beethoven was neither a musical man of letters nor a political ideologue, but a musician of the highest order who clearly borrowed from the stimuli of his day. He used these stimuli to create works that took on an overarching life of their own solely through their ultimately unfathomable, non-verbalizable musical quality and their immanent logic of determination whose tiniest musical details are explored in depth while at the same time leaving far behind them the topical circumstances of their origin. It should be beyond doubt that Beethoven deliberately wanted to convey with this movement the concept of a serious storm according to a specific tradition. The comparison of the devastation caused by war and that caused by a storm, which is a topos in the cultural discourse, is irrelevant here. How else would Beethoven have been able to compose his storm with the orchestral means at his disposal? What remains is solely the question of whose "ideological concept" is "reflected" here, in the sense of Goethe's saying about "What you call the spirit of the times is in effect the very spirit of the men in which the times reflect themselves."

7 The "nature tone" motif is not yet found in the sketches to the fourth movement, which suggests that it needed no special conceptualization for Beethoven as an "a priori" given.

8 The oboe melody of the Scherzo trio had already begun with the same triadic notes, only in inversion.

9 This may have something to do with the fact that the main theme of the first movement, among others, is encountered decades later in Serbo-Croatian folk music. See: Franjo Zaver Kuhač, *Južno-slovienske narodne popievke (Chansons nationales des Slaves du Sud)*, 4 Volumes, Zagreb, 1878–1881.