Das Variieren in der Musik vom Barock bis in die Moderne

Ludwig van Beethoven:
Finale aus der 3.Sinfonie Es-Dur „Eroica“

Handreichungen zum neuen Schwerpunktthema

von Cornelia Feile

Fachberaterin Musik am ZSL Regionalstelle Tübingen

für die regionalen Lehrerfortbildungen am 5. 2. 2020 (Ravensburg), 6. 2. 2020 (Laupheim), 10. 2. 2020 (Rottenburg), 11. 2. 2020 (Balingen)

I. Vorüberlegungen und methodisch-didaktischer Ansatz S. 2

II. Die Unterrichtsmaterialien

- Komponieren: Komposition einer Passacaglia zum Bass-Thema S. 6
- Musizieren: Das Thema im Kontertanz und in verschiedenen Erscheinungsformen S. 8
- Analyse:
  - Fassungen des Themas in den verschiedenen Werken Beethovens S. 9
  - Formüberblick S. 13
  - Bewegung: Umsetzung ausgewählter Variationen in Tanz S. 21
- Texte
  - Prometheus – Mythos und Ballett S.24
  - Zitate zur „Eroica“: S. 25
    - Prometheus und Napoleon
    - Beethoven als neuer Prometheus
- Finale einer Heldensinfonie? Diskussion der Formwahl S.28

III. Quellenverzeichnis S. 30

Ludwig van Beethoven: Finale der Sinfonie Nr. 3 Es-Dur „Eroica“

Vorüberlegungen

Mit dem Finalsatz aus Beethovens „Eroica“ ist ein Werk im Verbund des Themenfeldes, das – vielleicht im Gegensatz zu den anderen – den Lehrenden mit Sicherheit bekannt ist. Im Unterricht ist aber vermutlich viel häufiger der Kopfsatz dieser Sinfonie Gegenstand der Betrachtung. Umgekehrt würde man zum Thema „Variieren“ vielleicht spontan erst an andere Werke Beethovens denken.
Abgesehen vom überschaubaren Umfang bietet dieser Sinfoniesatz jedoch den Vorteil einer Fülle von interessanten Anknüpfungspunkten, die das Prinzip des Variierens in der Epoche der Klassik über die bloße Technik hinausheben.

In der Beschäftigung mit der 3. Sinfonie Beethovens kann die Diskussion der Bedeutung des Beinamens „Eroica“ nicht ausgelassen werden. Im Gegenteil ist dieser Aspekt gerade bei der Betrachtung des Finalsatzes unvermeidlich, greift dieser doch ausgerechnet auf einen Tanzsatz aus dem Finale des Ballets „Die Geschöpfe des Prometheus“ zurück.

Die Legenden und Fakten um die Widmung der „Eroica“ sind in der Sekundärliteratur sattsam diskutiert. Laut seinem Schüler Ferdiand Ries wollte er die Sinfonie Napoleon Bonaparte widmen, zerriss jedoch angeblich das Titelblatt, als er von dessen Selbstkrönung erfuhr[1]. Inwieweit diese Anekdote sich tatsächlich so zugetragen hat oder nicht, ist für unser Thema nicht entscheidend. Sicher ist, dass Beethoven eine große Verehrung für diesen herausragenden Zeitgenossen hegte. Napoloeon war ihm Beispiel eines Helden im Sinne der Antike, mit welcher er sich intensiv befasste. Mit dieser Verknüpfung stand er in seiner Zeit mitnichten allein: so veröffentlichte Vincenzo Monti (1754-1828) im Jahr 1797 ein Bonaparte gewidmetes Epos „Il Prometeo“, in welchem Napoleon mit dem Befreiungshelden Prometheus der griechischen Mythologie identifiziert wird (siehe auch Kapitel 'Texte'). Wenn nun die von Beethoven nach mehrfachen Änderungen schließlich gewählte Titulierung „Sinfonia Eroica – composta per festggiare il sovvenire di un grand Uomo“ („Heroische Sinfonie – komponiert um das Andenken eines großen Menschen zu feiern“) lautet, so wird deutlich, dass hinter der Komposition die *Idee* des Heroischen steht. Diese Idee mag sich für Beethoven in der Gestalt Napoleons manifestiert haben und ihre Parallele in der mythologischen Gestalt des Prometheus finden. Zentral scheint jedenfalls, dass es ganz im klassischen Sinne die heroische *Idee* ist, die Beethoven hier umsetzen wollte, mehr denn die Verehrung für eine konkrete Person. Dennoch ist in diesem Zusammenhang in den Blick zu nehmen, welches Bild Beethoven von Bonaparte wie auch Prometheus haben mochte, um diese Idee zu verstehen und von dieser Perspektive aus seine Komposition zu erfassen.

Gerade vor diesem Hintergrund ergibt sich nämlich die Frage, was Beethoven dazu bewogen hat, das Finale einer Heldensinfonie als einen Variationssatz über einen Kontertanz zu gestalten, den er bereits im Finale einer Prometheus-Musik eingesetzt hatte (vgl. hierzu das Material „Finale einer Heldensinfonie“).
Mit dieser Fragestellung ist geradezu exemplarisch der Zeitgeist der Klassik mit dem Kompositionsprinzip des Variierens verknüpft.

1 *Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. Koblenz 1838, S. 78.*

Die klassische Heldenfigur des Prometheus, des Titanen, bringt den Menschen das Feuer und begründet damit die menschliche Zivilisation. Darüber hinaus gilt er bei Platon gar als Schöpfer und Gestalter des Menschengeschlechts. Im Libretto des heroischen Balletts von Salvatore Vigano (UA 1801) gilt er als Erzieher, der die Menschen auf den Parnass führt, um sie durch Apollo in den schönen Künsten unterrichten zu lassen.
In den unterschiedlichen Varianten des Mythos erscheint er also als revolutionärer Verändernder, als Formender und Erzieher.
In den Augen der Aufklärung scheint die Gestalt des Napoleon diese humanistische Idee des erziehenden Gestaltens, der Befreiung des Menschen aufzugreifen (vgl. das erwähnte Epos von Vincenzo Monti, siehe Material „Finale einer Heldensinfonie“).
Und ganz offensichtlich begreift Beethoven die Musik als das Feuer des Olymp und sieht sich selbst gerne abgebildet als Überbringer des Göttlichen, als neuen Prometheus (siehe Portrait von J. W. Mähler mit Kommentar , Material „Texte“).

Seine „ganz neue Manier“ des Komponierens erwächst dabei zentral aus dem Gedanken der Entwicklung, des Werdens und Wachsens aus einer Urgestalt heraus, die in ihre Bestandteile zerlegt wird und in neuem Gewand wiederaufersteht. Diese Grundidee beruht zutiefst auf dem klassischen Bildungsideal, spiegelt sich unbedingt im Konzept der Sonatensatzform und beruht letztlich auf der Technik der Variation: „Das Variieren kommt einer Analyse der Elemente des Themas gleich, die zum besseren Verständnis führt.“ [2]

Das Variieren erscheint auf diesem Hintergrund wesentliches Element des klassischen Denkens, das sich in der motivisch-thematischen Arbeit wie auch den herkömmlichen Wandlungen eines Themas in einer Variationenreihe manifestiert. Der Tanz im Finale des Balletts „Die Geschöpfe des Prometheus“, dessen Thema zum Hauptthema des Finalsatzes der „Eroica“ wird, feiert die Erziehung des Menschen in den schönen Künsten als notwendige Gabe zur wahren Menschwerdung. Die Verbindung des Finalsatzes der Sinfonie mit dem Heroischen wird geradezu zwingend klar durch die ideelle Verknüpfung, die der Satz thematisch aufweist und durch die Wahl der Form, die die Variationsreihe in partiell freierer Form mit Elementen des Sonatensatzes verbindet.

An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass die vorliegenden Materialien nicht zum Ziel haben, den Forschungsstand zur „Eroica“ bzw. zu ihrem Finalsatz vollständig zu referieren oder neu darzulegen. Das wäre schon wegen des Umfangs der verfassten Literatur ein fragliches Unterfangen und ist nicht zielführend im Hinblick auf das eigentliche Thema des Schwerpunktfeldes. Die obigen skizzenhaften Ausführungen mögen eine nähere Auseinandersetzung mit dem Werk anregen, zu dem sich reichlich Veröffentlichungen finden lassen (siehe auch Literaturliste). Auch die zusammengestellten Zitate und Texte verstehen sich als Anregung und Diskussionsgrundlage, anhand derer vertieft werden kann, soweit gewünscht und zeitlich möglich.

Wesentlich für die Auseinandersetzung mit dem Sinfoniesatz in Verbindung zum Thema „Variieren“ scheinen hier nicht nur die klassischen Kompositionstechniken, sondern ihr Kontext des klassischen Denkens. Und in dieser Hinsicht ist das Ziel in erster Linie die Diskussion, die Reflexion selbst, nicht eine eindeutige Lösung.

2 *Günter Altmann: Musikalische Formenlehre mit Beispielen und Analysen. Berlin 1970, S.142*

Methodisch-didaktischer Ansatz

Die Auseinandersetzung mit dem Sinfoniesatz im Kontext des Schwerpunktfeldes kann auf dem Hintergrund der oben skizzierten Zusammenhänge keinesfalls werkimmanent bleiben. Die Analyse von Form, Variationstechniken und ihrer Verortung in der Epoche sollte in Verbindung gebracht werden mit dem dargelegten ideellen Umfeld. Selbstverständlich aber ist in erster Linie der Zugang zur Komposition selbst zu bewerkstelligen:
Die Komposition einer eigenen Passacaglia kann einen praktischen Zugang zu Variationstechniken schaffen; das Musizieren des Themas (bzw. der beiden Themen) und wenigstens einiger Variationen ist bei diesem Werk sehr gut machbar und auf jeden Fall hilfreich, da es eine gute Analysegrundlage bietet und die Beschreibung von Variationsformen übt.
Form und Variationstechniken sind zu benennen und zu beschreiben. Die Betrachtung der verschiedenen Erscheinungsformen des Themas und seiner Genese ist dabei bereits wertvoll zum besseren Verständnis.
Die Umsetzung des Musik in Bewegung ist in diesem Fall unbedingt naheliegend, da das Thema ein Tanz ist, der auch Finale eines heldischen Balletts war. Die Variationen, welche sozusagen die Erziehung, die Formung in verschiedenen Charakteren widerspiegeln, können in Bewegung sichtbar gemacht werden.
Parallel dazu (oder wahlweise auch im Anschluss) sollen die Verbindungen zu den Vorformen wie auch zu den Hintergründen reflektiert werden. Dies ist zum einen an die Betrachtung des Themas geknüpft, zum anderen mit Texten gestützt.
Die Analyse kann in eine Reflexion über den Zusammenhang des Sinfonietitels und der von Beethoven gewählten Form des Finalsatzes münden.

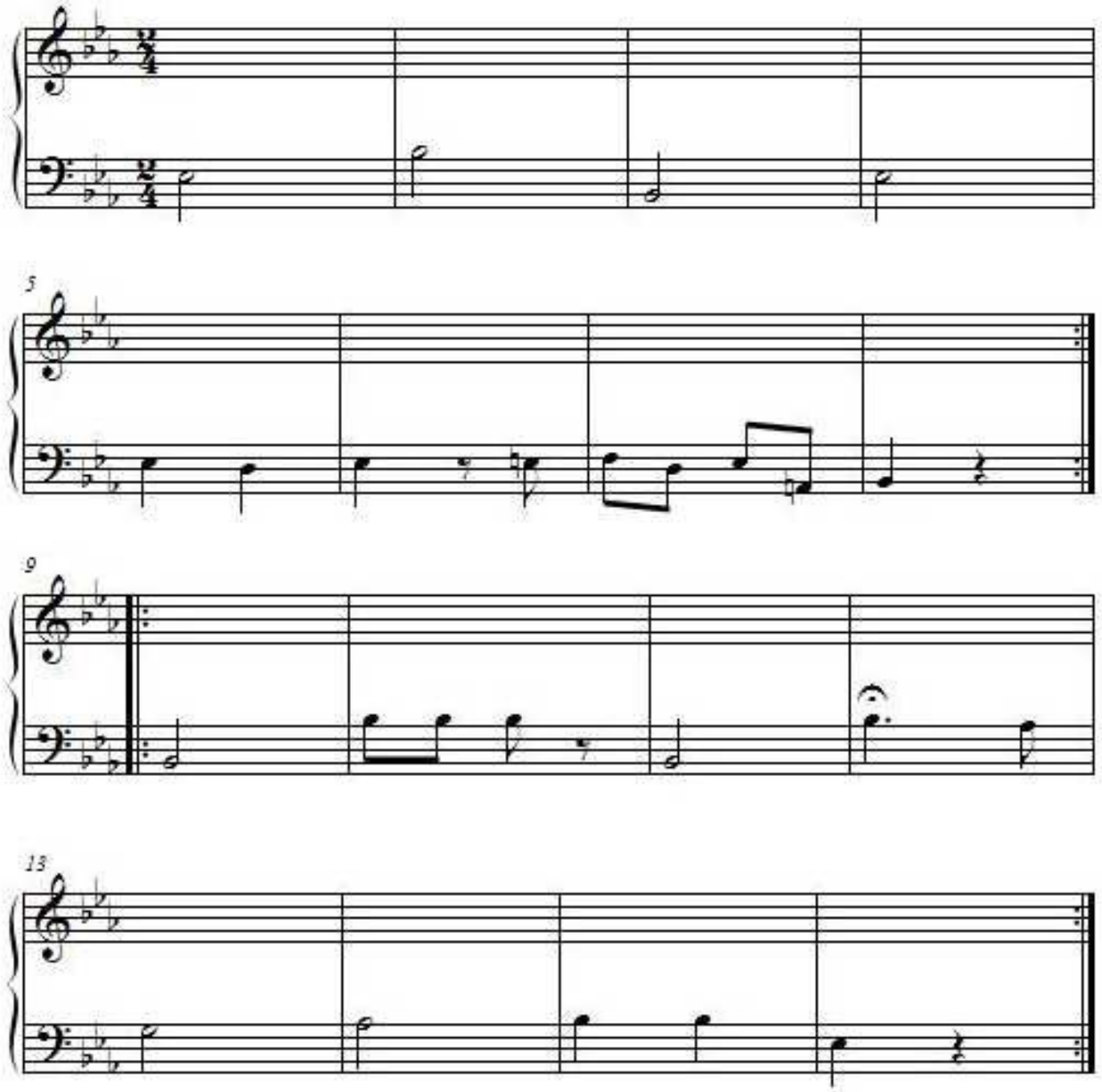
Die Materialien sind nicht im Sinne eines zwingenden Unterrichtsganges konzipiert, sondern sollen ermöglichen, diese genannten Aspekte in selbst gewählter Folge oder Auswahl zu erarbeiten. Es handelt sich dabei um einen Vorschlag der Annäherung und Beschäftigung, der keineswegs den einzigen Weg darstellt, sondern einen möglichen „roten Faden“ anbieten möchte.

Komposition einer Passacaglia

1. Schritt: Harmonisieren

Aufgabe: Harmonisieren Sie den unten gegebenen Bass im vierstimmigen Satz (in Halben und Vierteln).

Bass-Thema

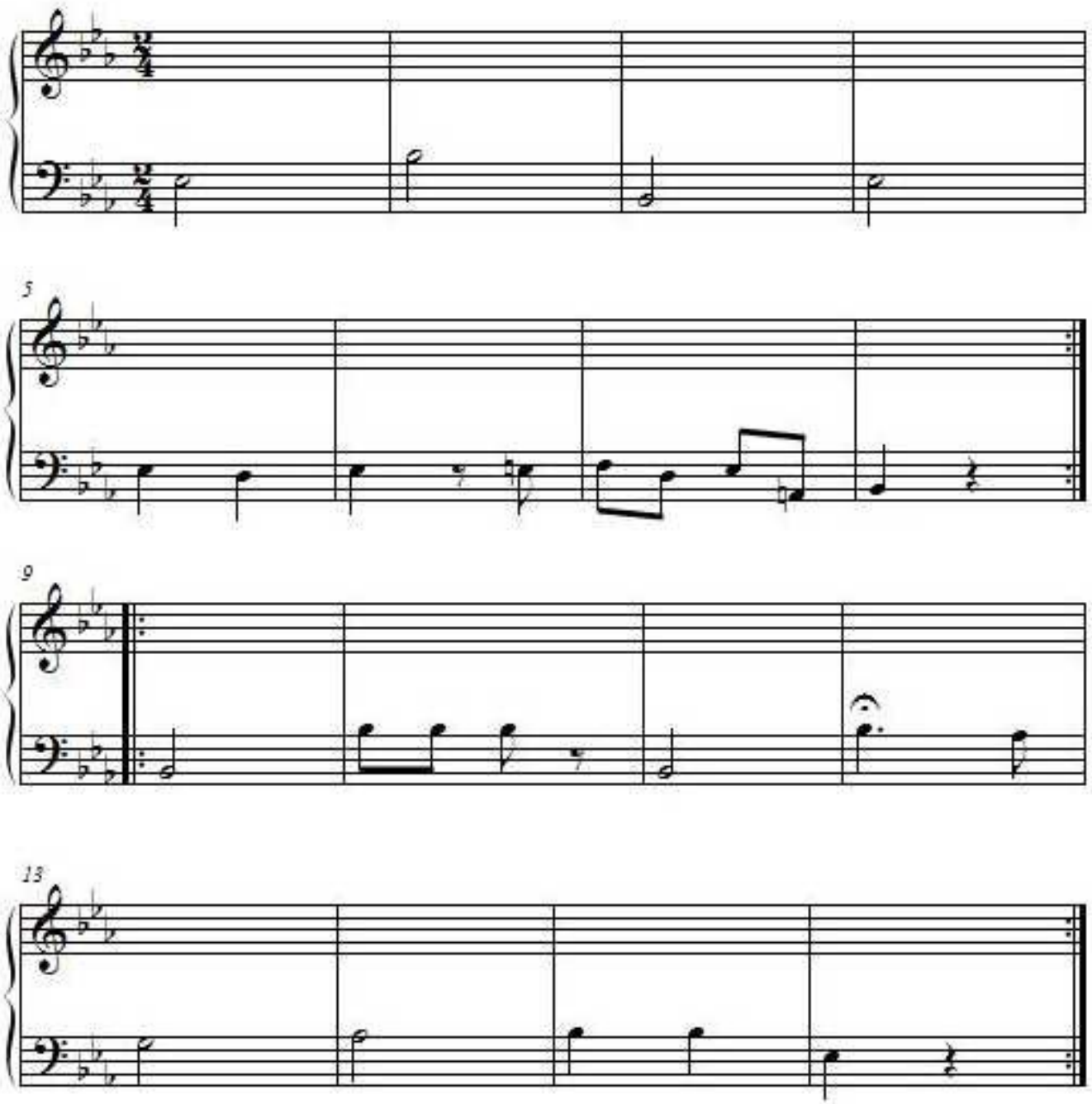


2. Schritt: Gegenstimme erfinden

Aufgabe:

- Erfinden Sie eine Gegenstimme zu diesem vorgegebenen Bass. Orientieren Sie sich dabei an Ihrer Harmonisierung.
- Üben Sie Ihre Komposition ein.

Bass-Thema



Mögliche Hilfestellungen zu 2.

- Verwenden Sie Akkordtöne Ihrer Harmonisierung auf den betonten Zählzeiten.
- Füllen Sie Tonsprünge ggf. auf den unbetonten Zählzeiten aus.
- Auch Vorhaltbildungen sind möglich.
- Gestalten Sie die Stimme auf Grundlage einer rhythmischen Grundidee, die wiederholt oder variiert wird.

3. Schritt: Aufführung

- Stellen Sie sich gegenseitig Ihre Kompositionsergebnisse vor.
- Legen Sie eine sinnvolle Reihenfolge der Kompositionen fest, die einer Entwicklung folgt.
- Musizieren Sie diese im Zusammenhang.

Musizieren

Im Folgenden findet sich Notenmaterial, mit dem das Bass-Thema bwz. das Doppelthema musiziert werden kann.

Hat man im Vorab eine eigene Gegenstimme zum Bass-Thema komponieren lassen, so kann die Umsetzung (evtl. auch im Hinblick auf die Harmonisierung) verglichen werden. Dies kann zu einem geschärften Blick auf die verwendeten Techniken Beethovens führen.

Mögliche Beschreibungen wären:

Bass-Thema:
Harmonisch reduziert auf kadenzierende Hauptfunktionen; im Wesentlichen Wechsel zwischen Tonika und Dominantseptakkord, jeweils in der zweiten Viertaktgruppe jedes Teiles erweitert um die Subdominante. Am Ende des ersten Teils beschleunigte Harmoniefolge durch Zwischendominanten.

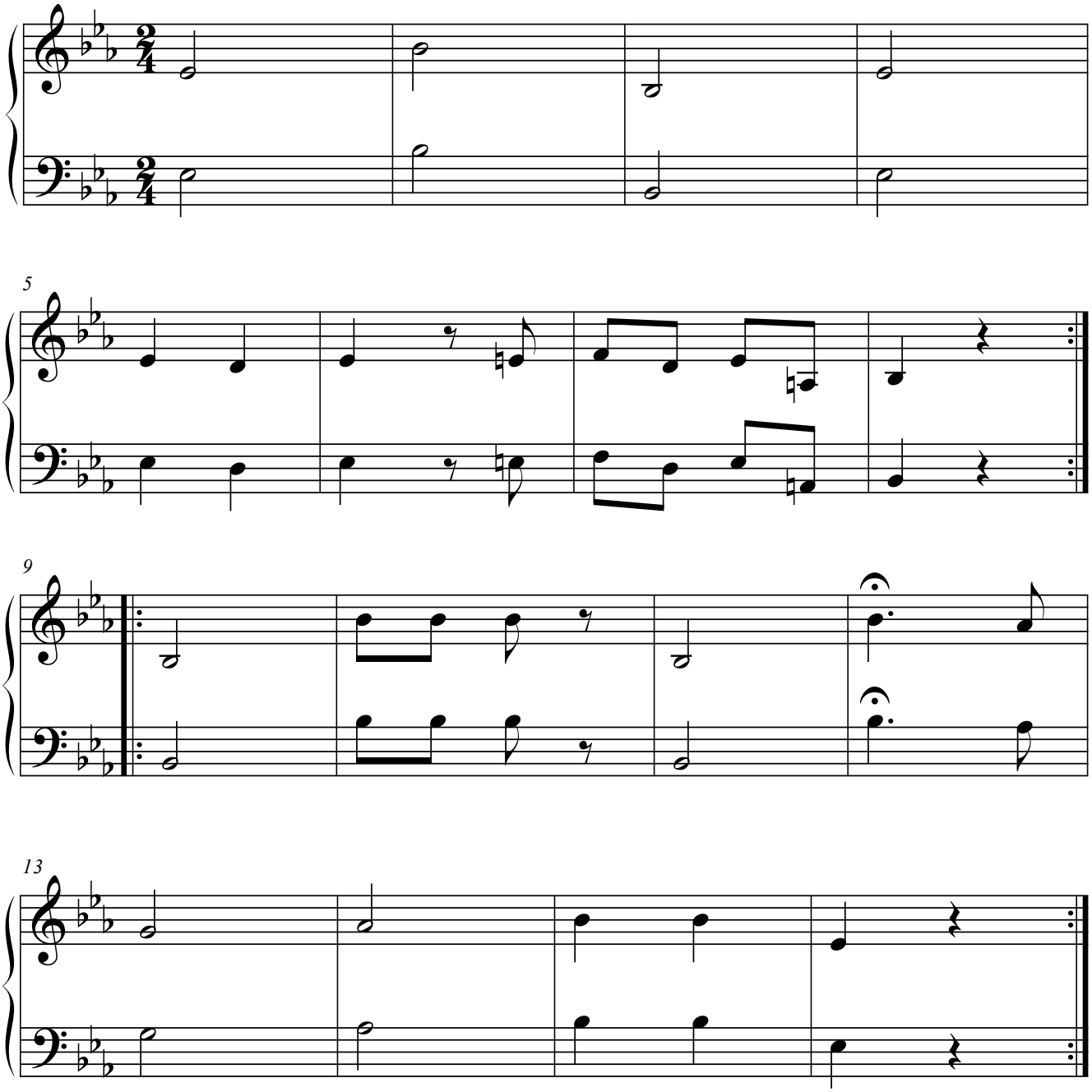
Variation 1 („Eroica“ T. 45-75)
Die Harmonisierung entspricht dem oben Beschriebenen. Die Gegenstimmen sind gekennzeichnet durch auftaktige Figuren, die im Bass vorgegeben und im Sopran imitiert werden. In den Kadenzen durchgehende Achtelfiguren in Gegenbewegung.

Bass-Thema und Diskantthema
Introduzione Variationen op.35
[Hier entwickelt sich die charakteristische Auftaktigkeit des Doppelthemas.]
T.1m.A. -T.8: Oberstimme und Bass ergeben gemeinsam durchlaufende Achtel; durch die übergebundene Note der Oberstimme ergibt sich ein ähnlicher Rhythmus wie in der Bass-Variation 1 der “Eroica“. Auf der zweiten Zählzeit erklingen die Harmonietöne zum Bass, jeweils eingeführt durch einen Leitton. [Diese Töne werden zu den Melodietönen des Diskantthemas in der „Eroica“.] Die Kadenz wird in der Oberstime mit chromatischen Schritten geführt.
T.9 m.A. - T.16: die die Harmonietöne umspielende Floskel T. 9 wird in T.11 weiter augeziert. Die Schlusskadenz greift die komplementärrhythmische Gestaltung des Anfangs auf, sodass sich auch hier durchgehende Achtel ergeben.

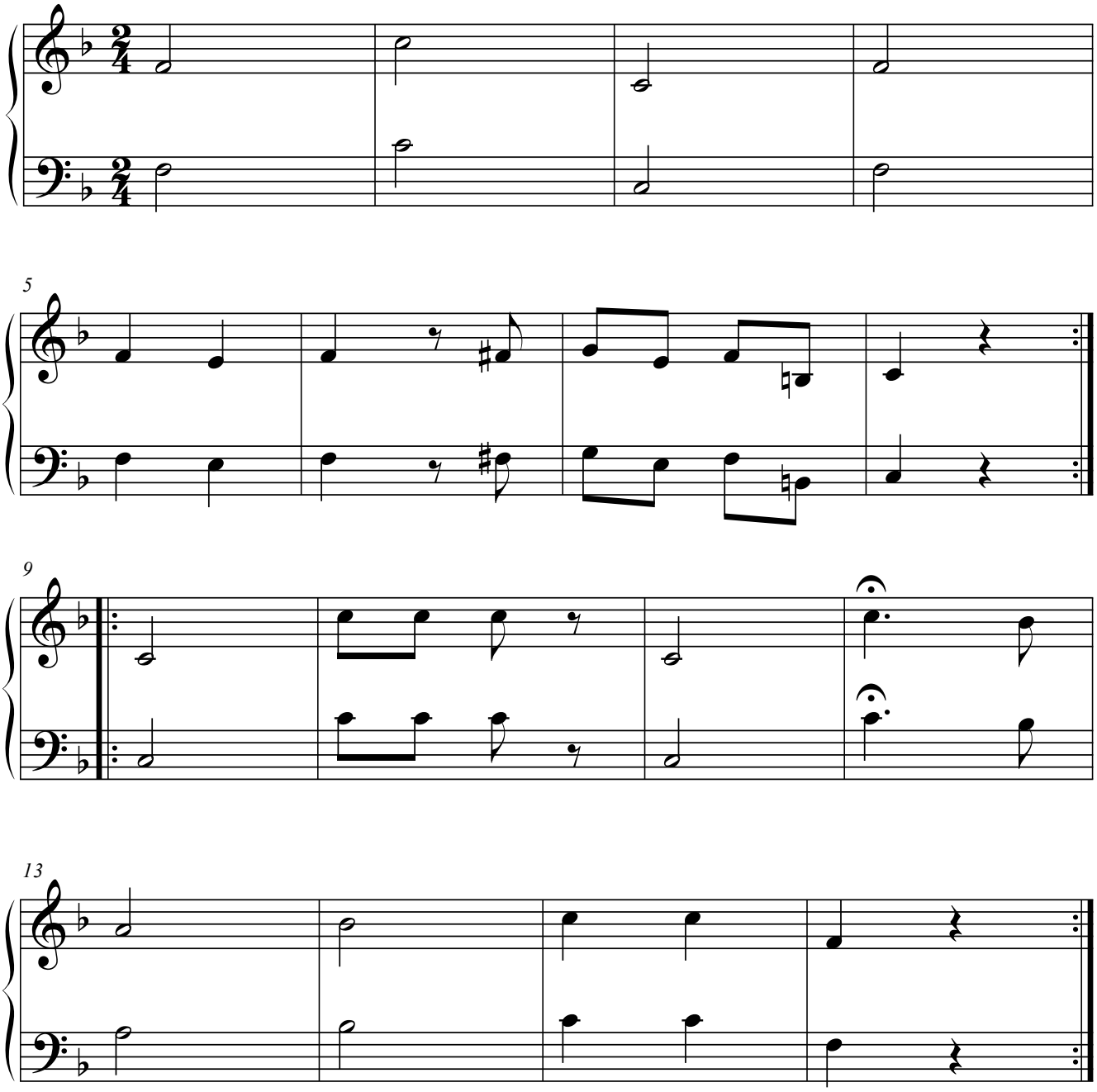
Thema („Eroica“)
Das Diskantthema, welches dem Bass an die Seite gestellt wird, erwächst aus den Harmonietönen (vgl. die „Introduzione“) und ist klar auftaktig. Die die Bass-Pause füllende Floskel im zweiten Teil wird hier zu Sechzehntelleitern, die im Vergleich zu den vorigen Fassungen weiter ausholen und eine ganze Oktave durchmessen. Die Abschlusskadenz nimmt die Anfangsfigur auf.

Die herausgegriffenen Fassungen sind geeignet, das Verhältnis der beiden Themen zu diskutieren: So zeigt sich in den Klaviervariationen bereits beim zweiten Auftreten des Bass-Themas ein Kontrapunkt, der klar das Diskantthema vorwegnimmt, indem die Harmonisierung des Basses in gebrochenen Achteln und komplementärer Rhythmik ergänzt. Das eigentliche Thema erwächst also aus der Variation des Bass-Themas, aus der harmonisch gestalteten Imitation des Basses.

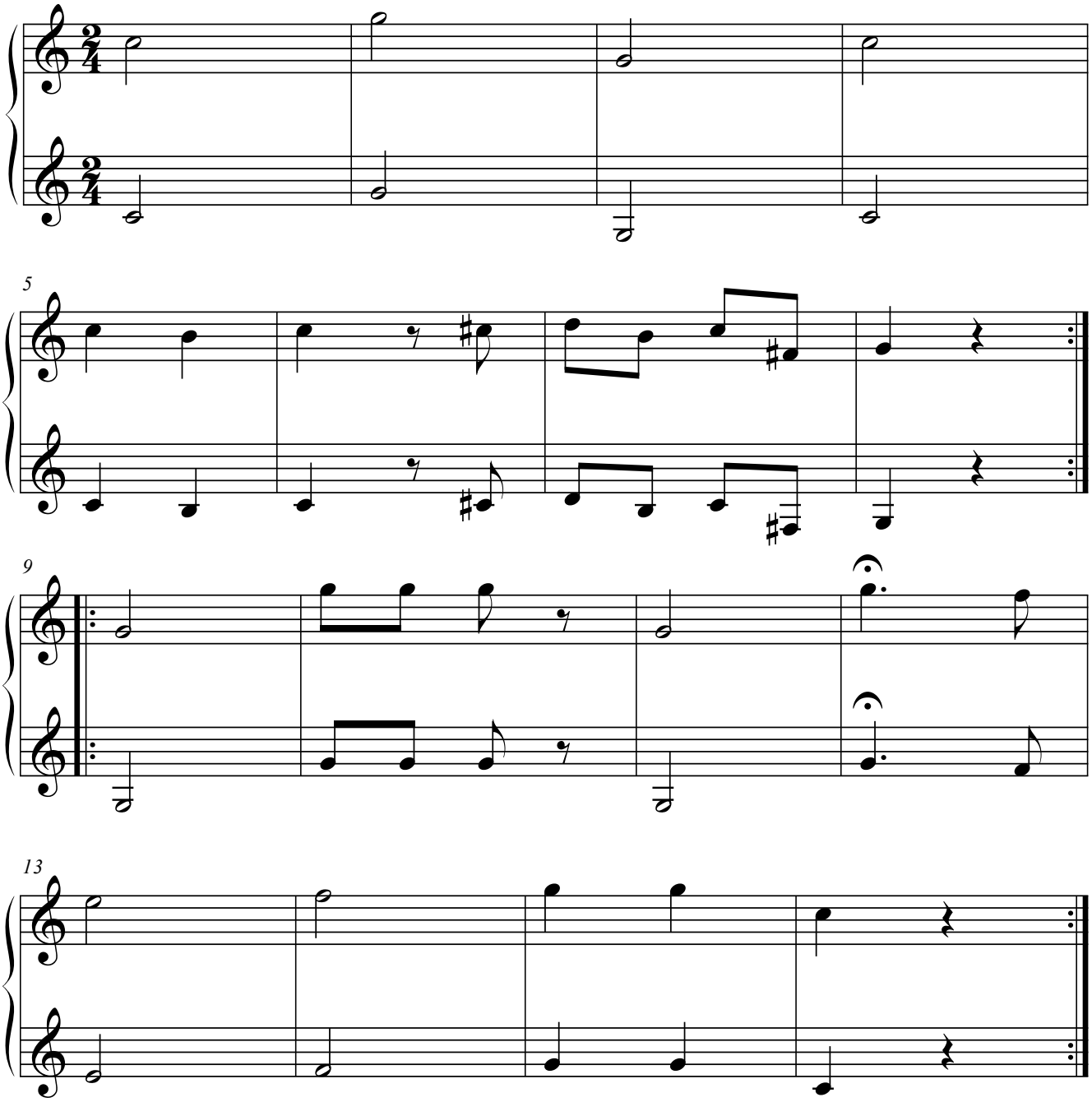
Bass-Thema
in C



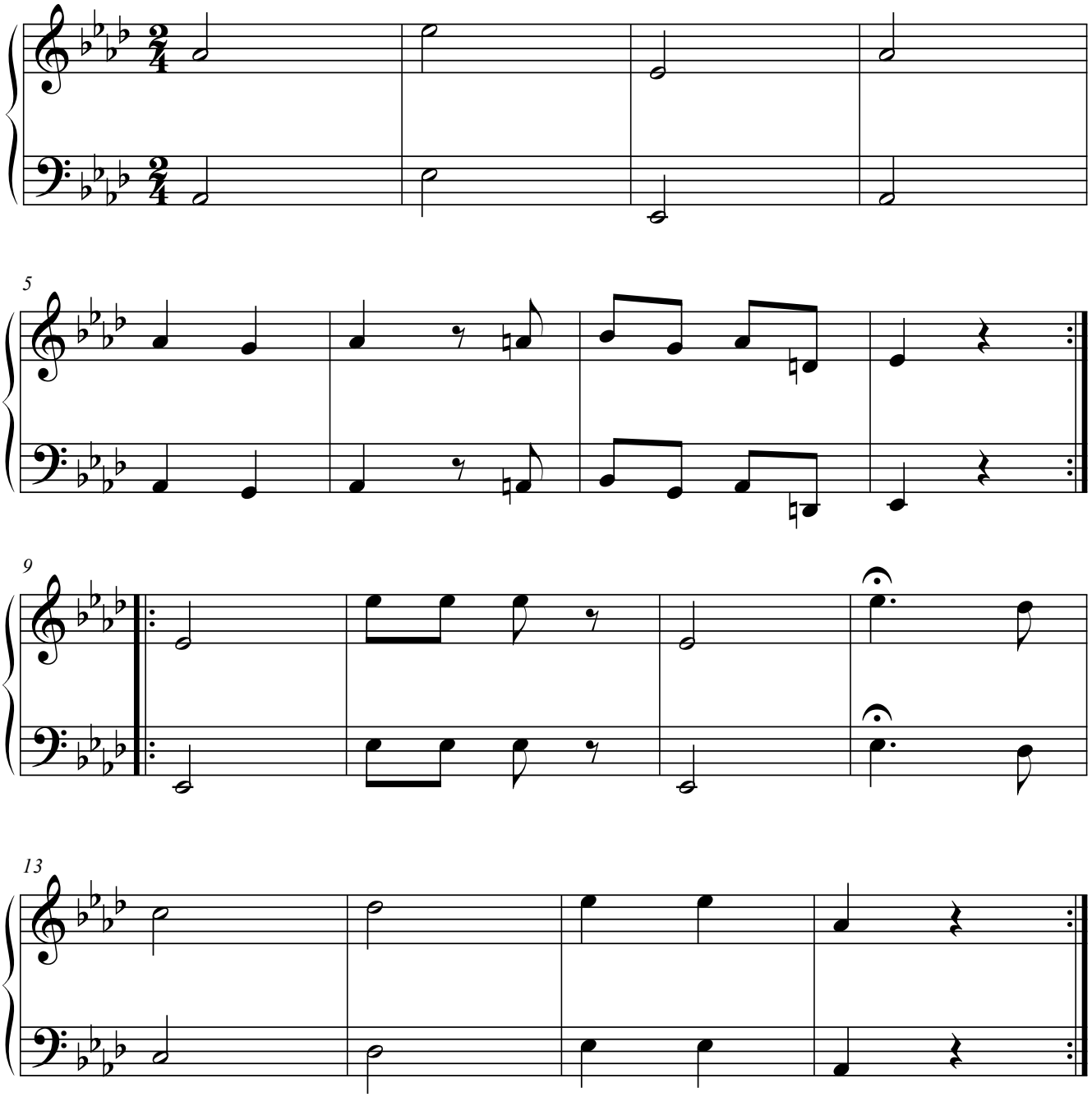
Bass-Thema
in B



Bass-Thema
in Es



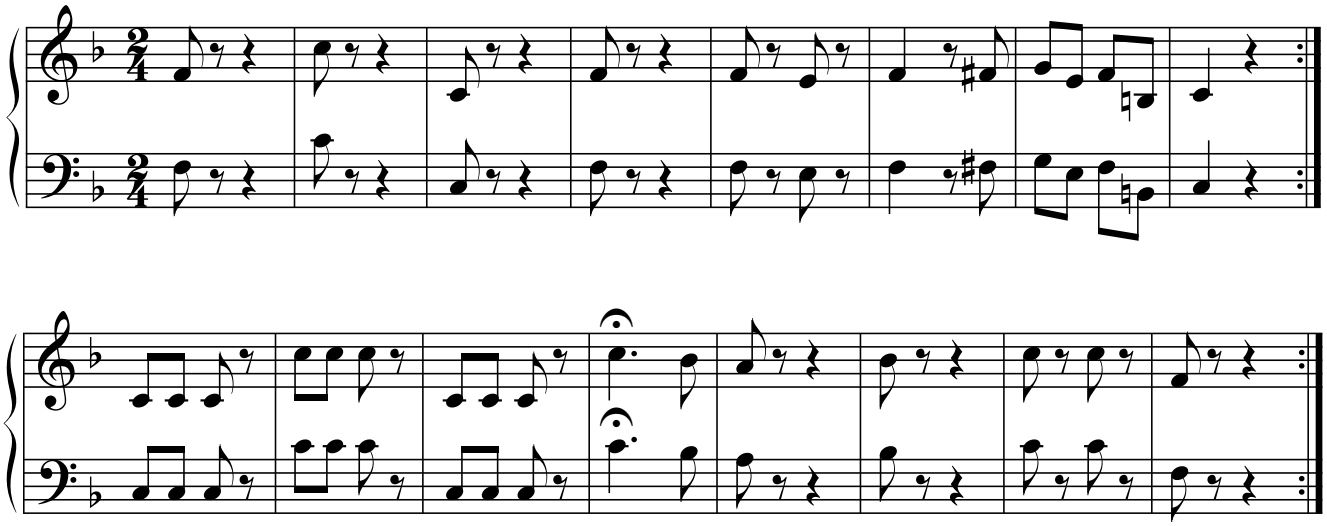
Bass-Thema
in F



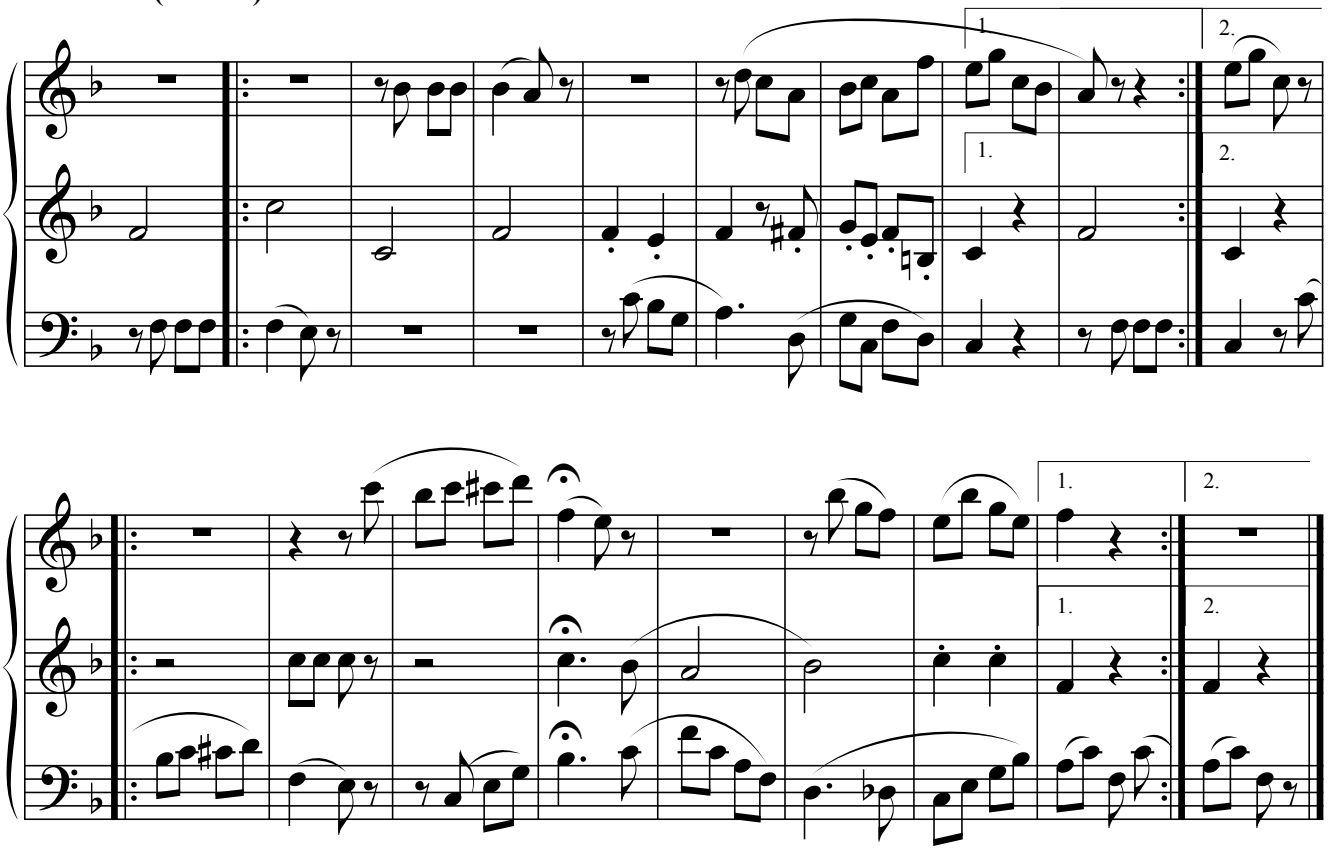
Das Bass-Thema und Variation
in B

Ludwig van Beethoven

Thema



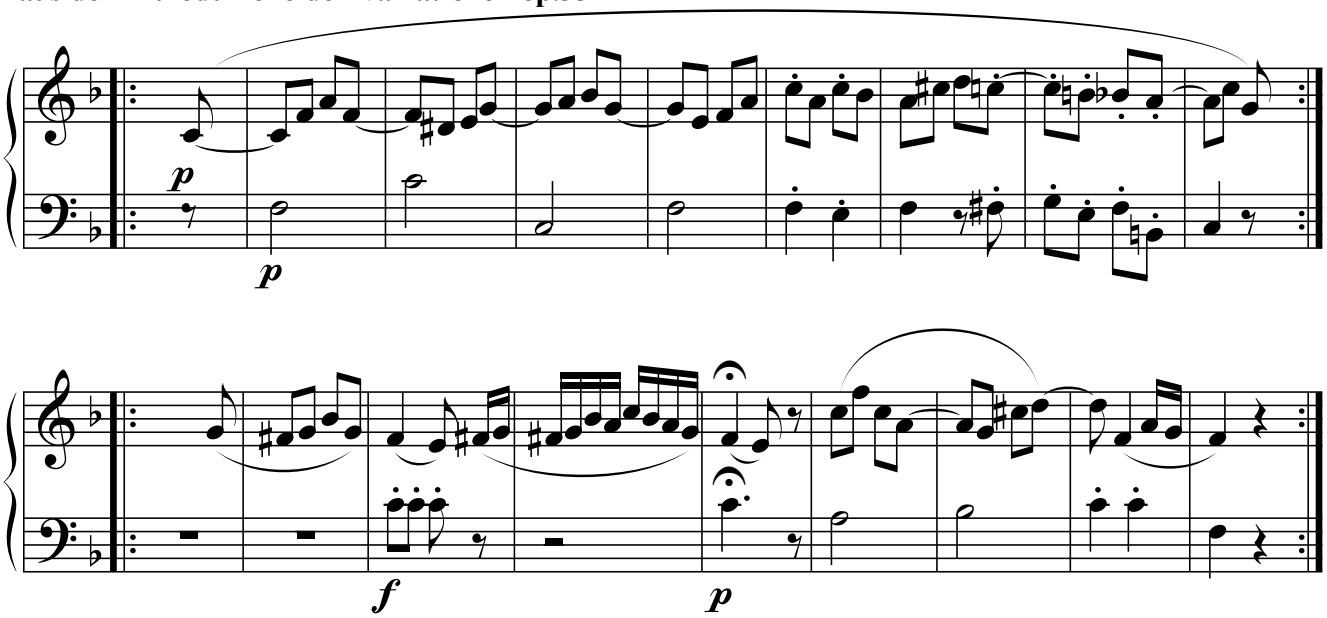
Variation 1 (Eroica)



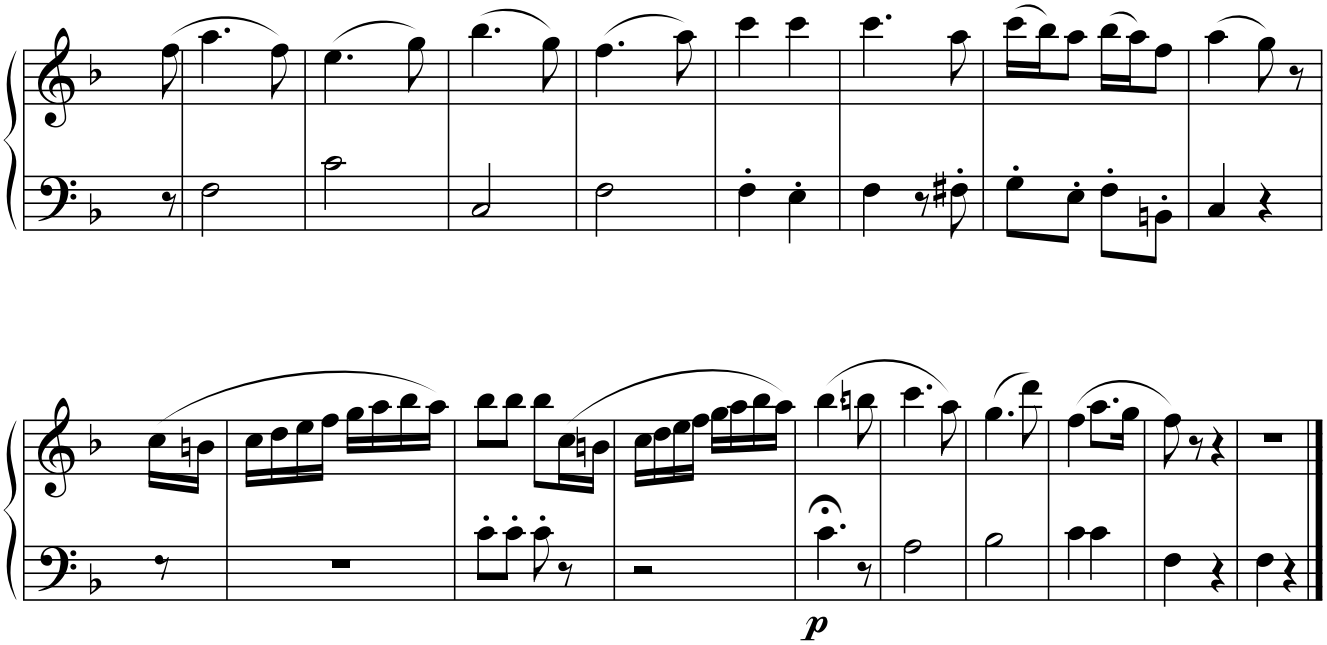
©

Bass-Thema und Diskant-Thema
in B

aus der Introduzione der Variationen op.35



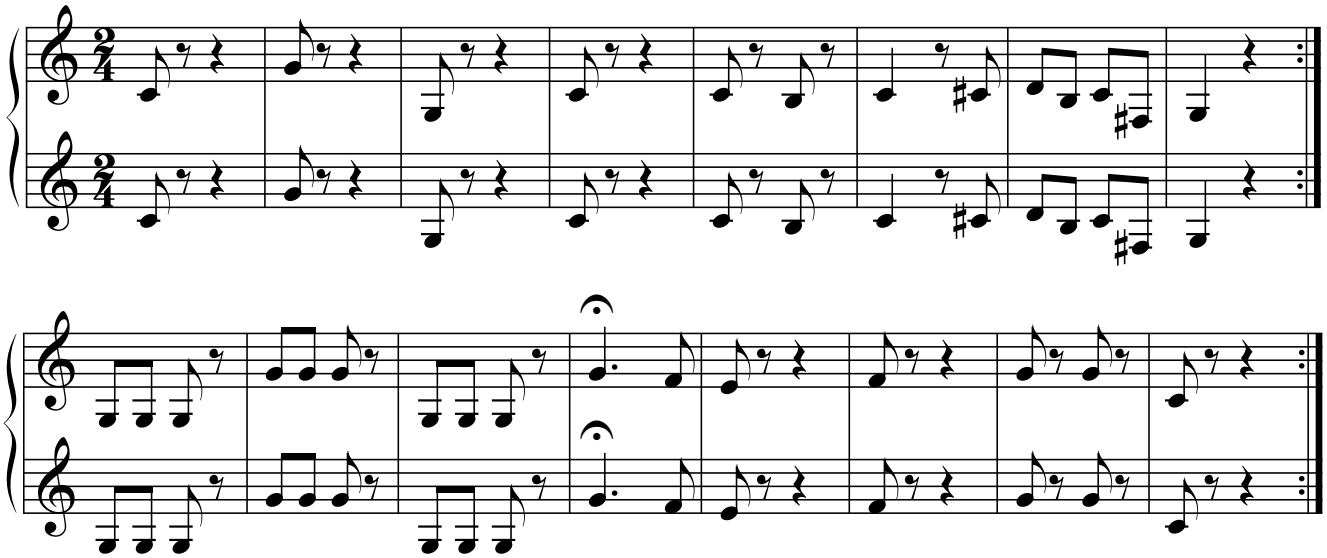
Thema (Eroica)



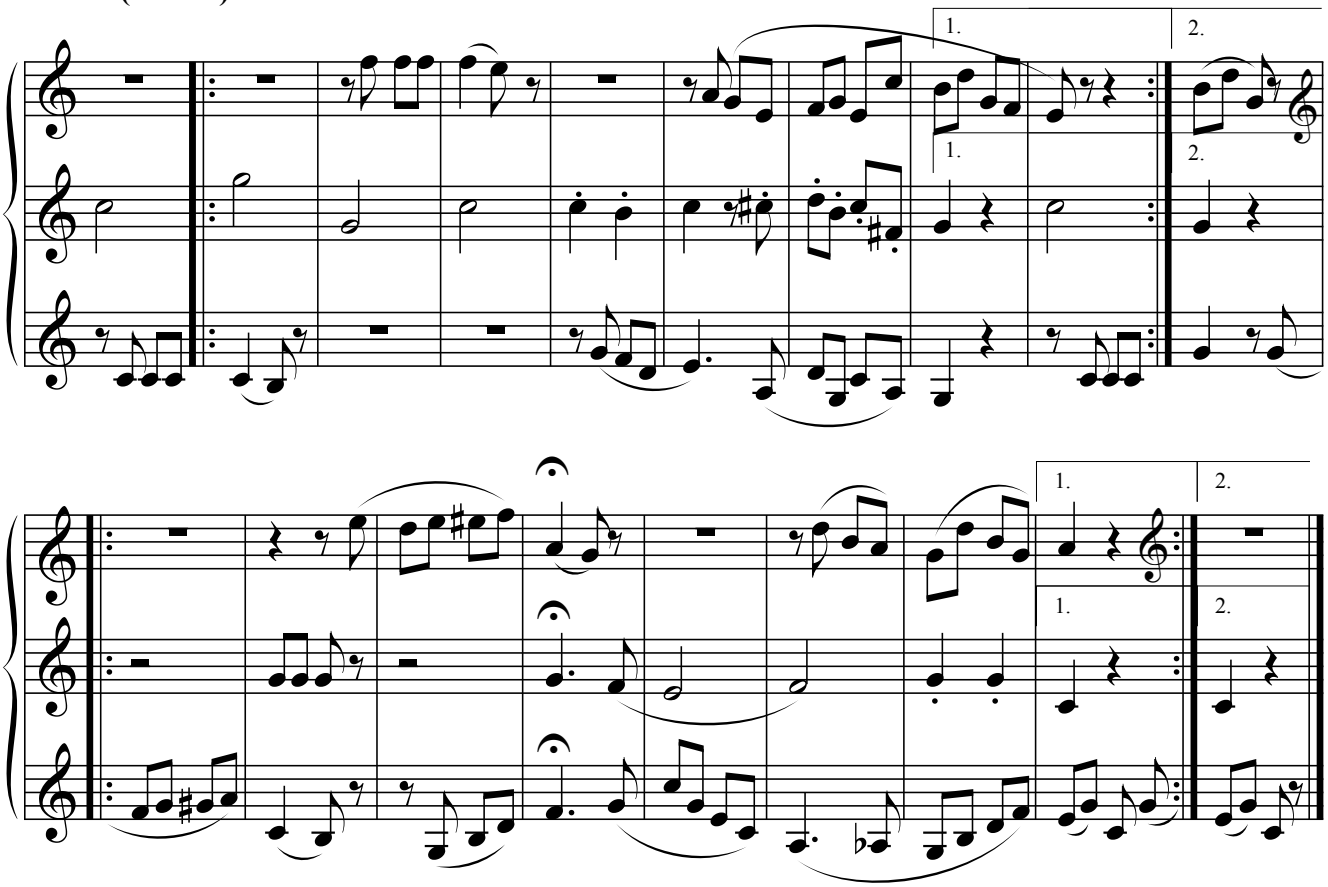
Das Bass-Thema und Variation
in Es

Ludwig van Beethoven

Thema



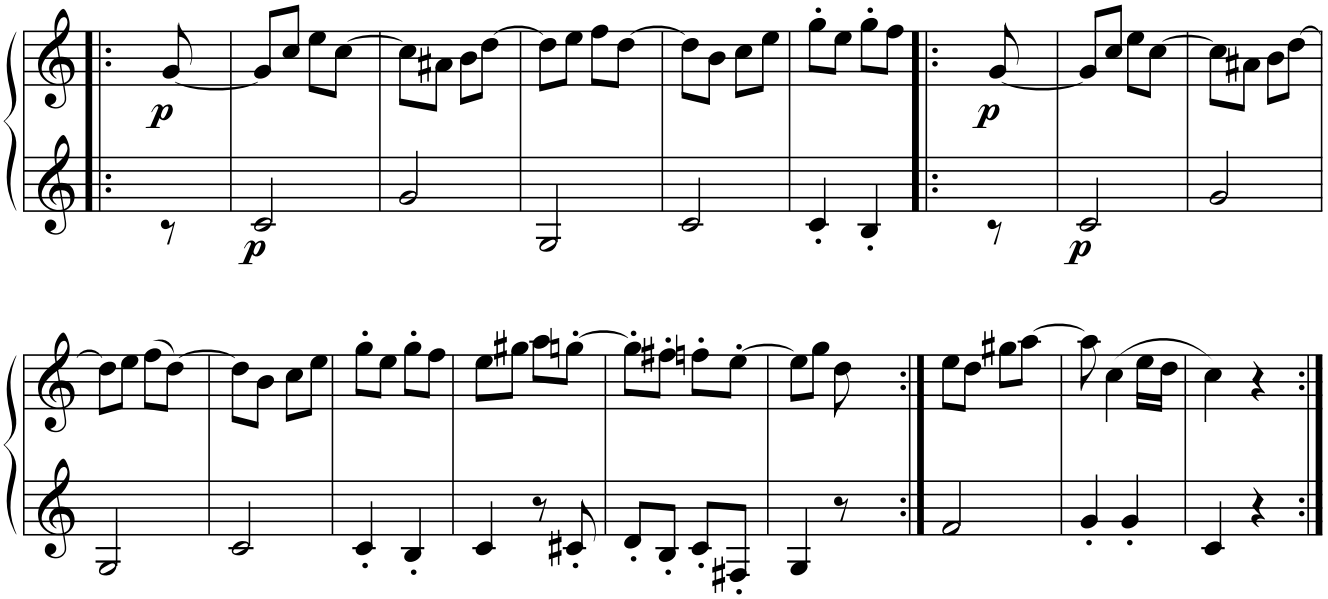
Variation 1 (Eroica)



©

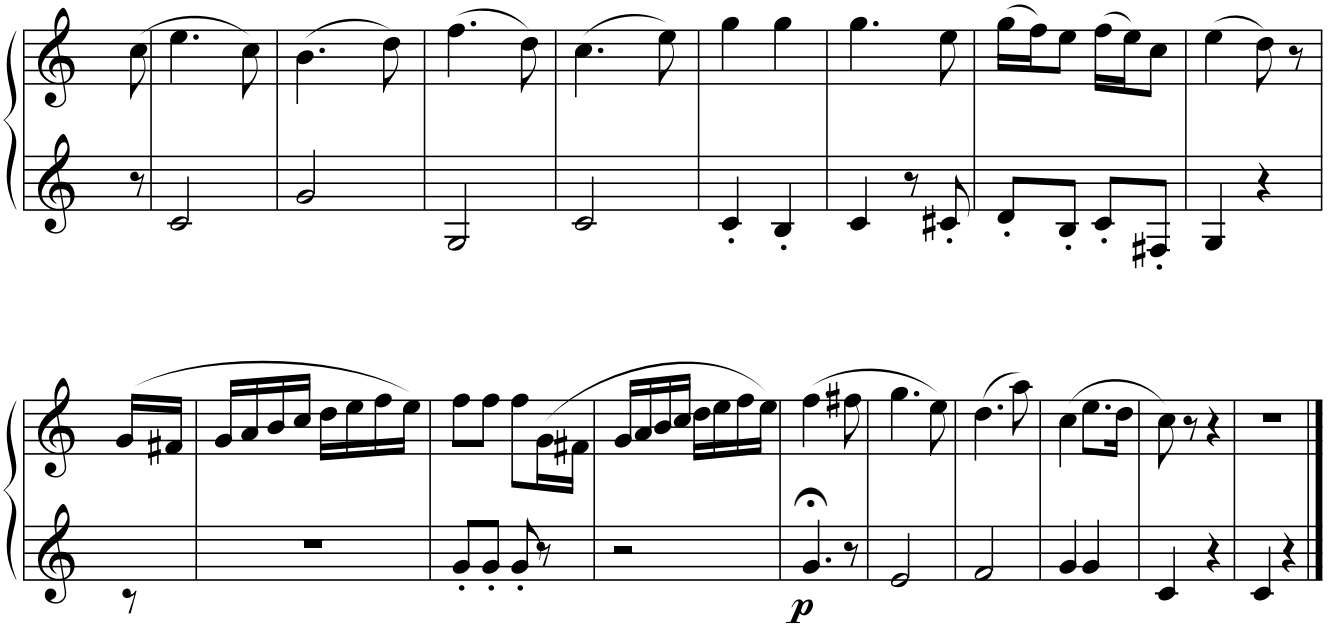
Bass-Thema und Diskant-Thema
in Es

aus der Introduzione der Variationen op.35



aus der Introduzione der Variationen op.35

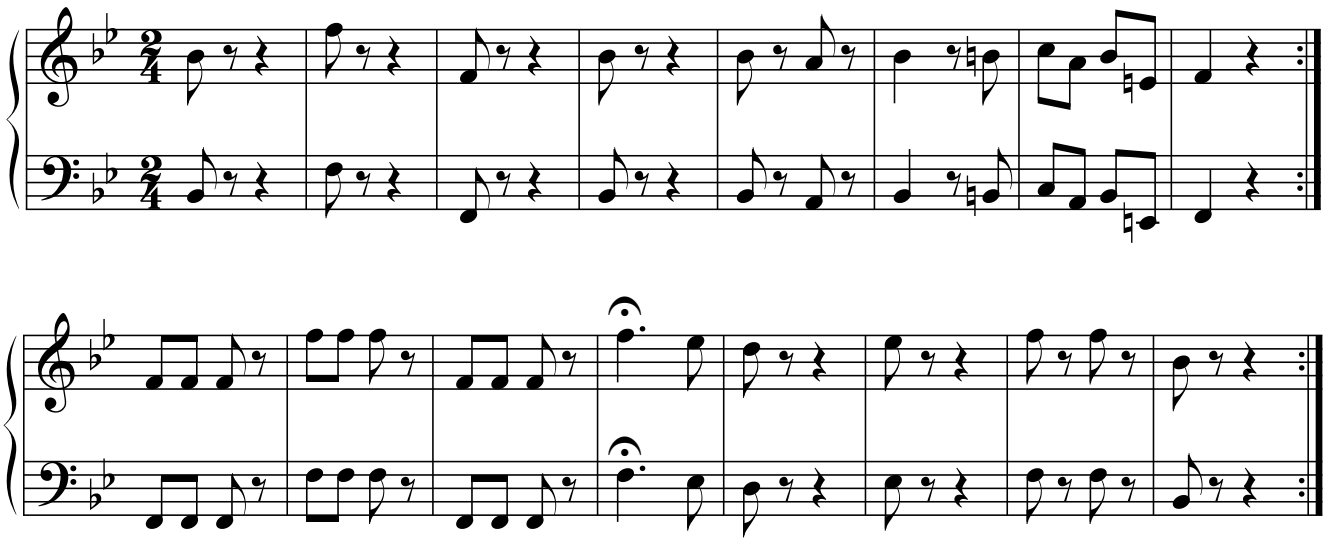
Thema (Eroica)



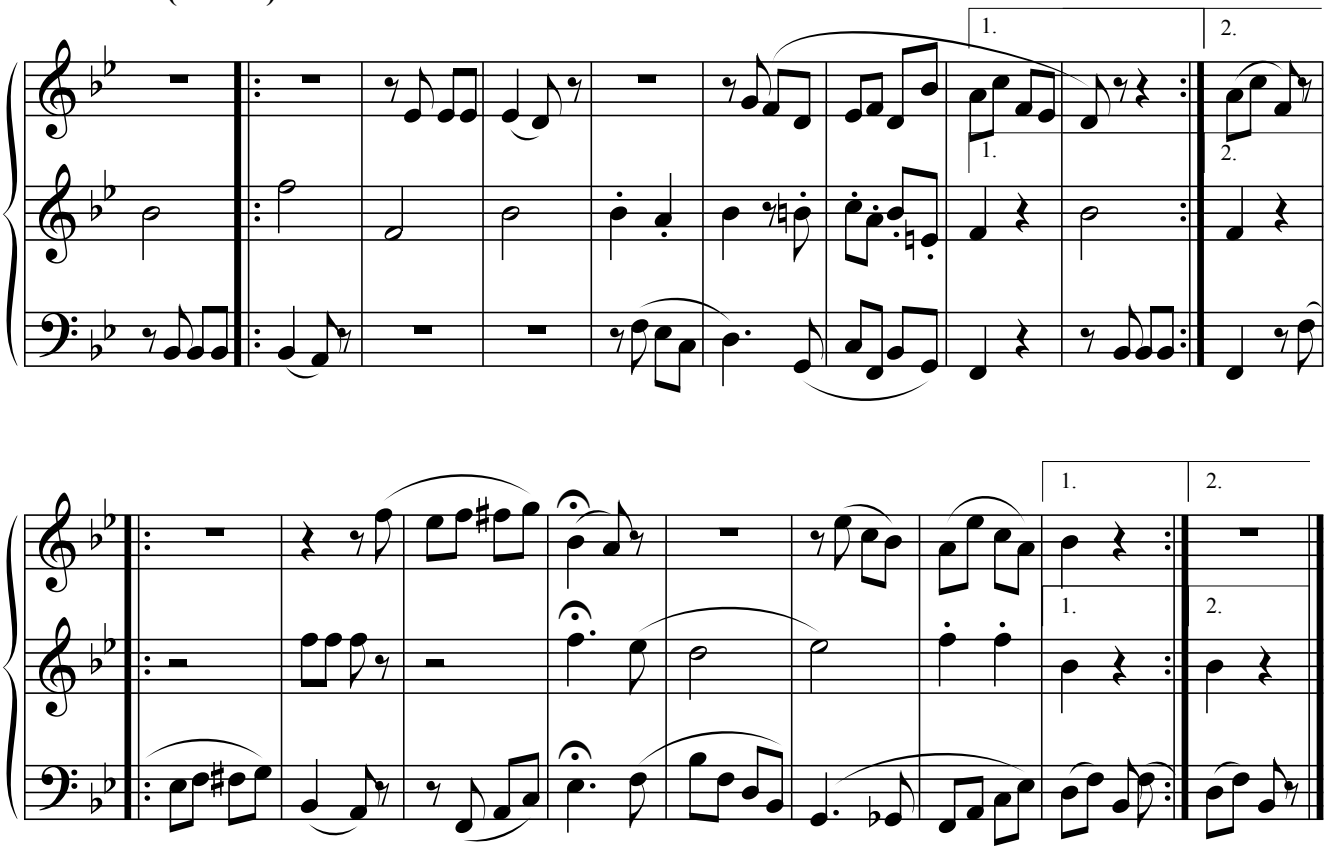
Das Bass-Thema und Variation
in F

Ludwig van Beethoven

Thema



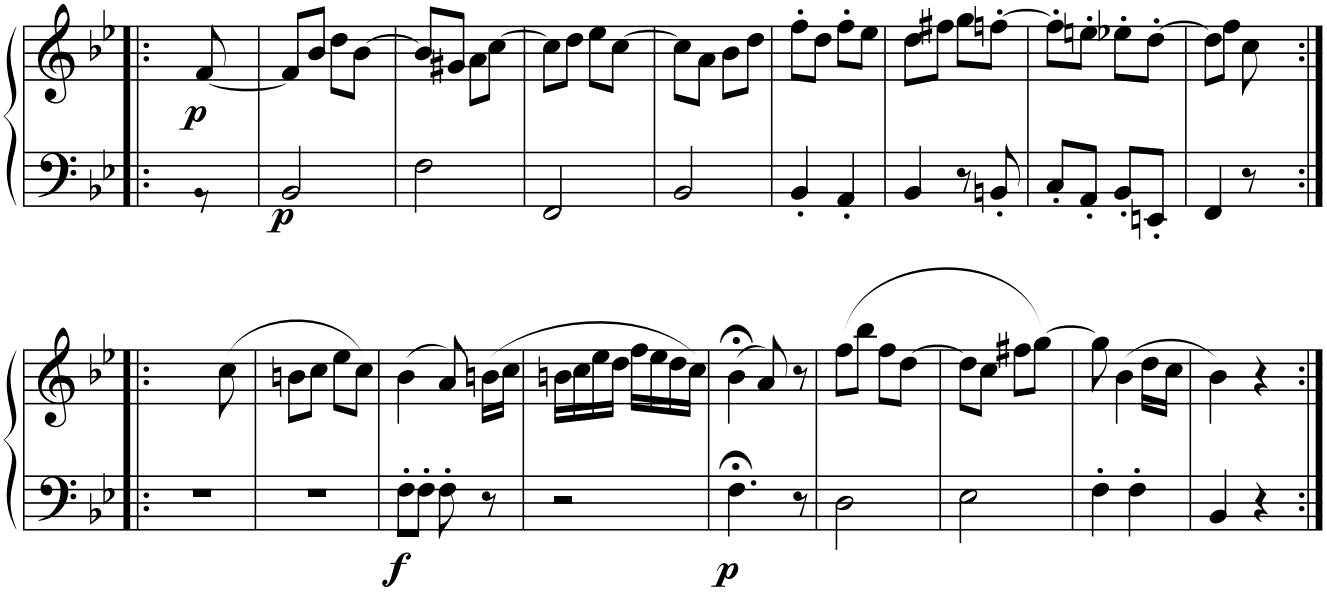
Variation 1 (Eroica)



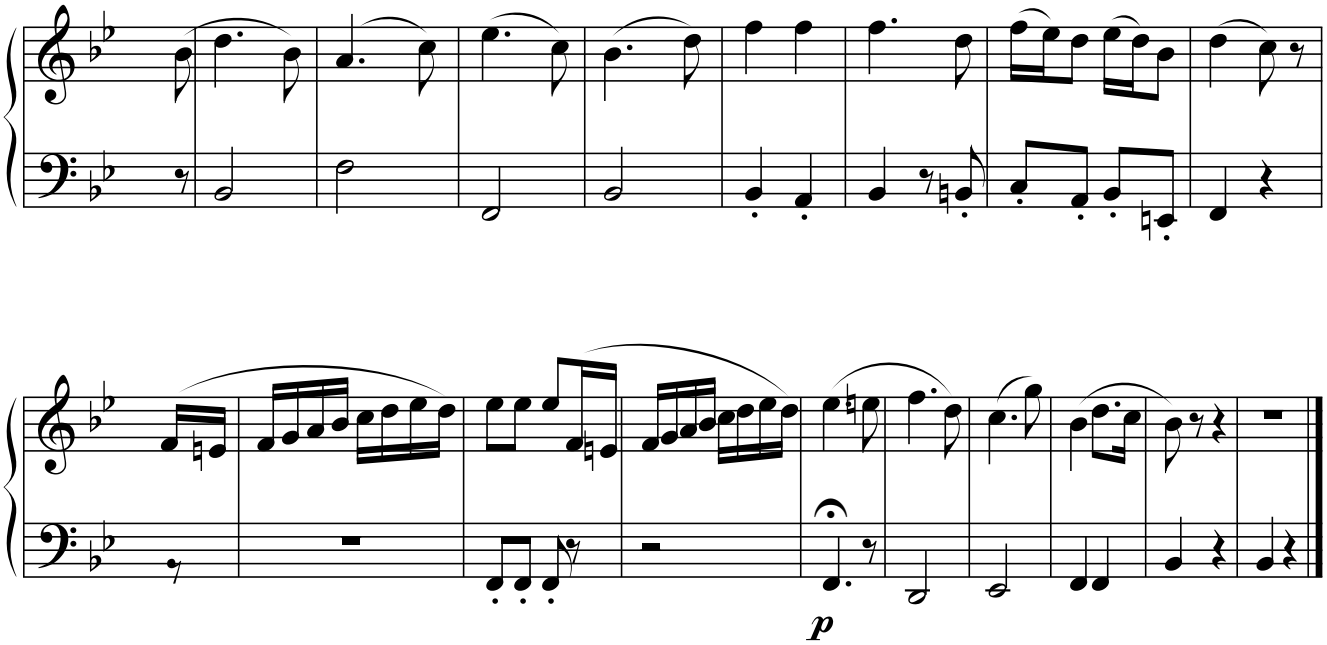
©

Bass-Thema und Diskant-Thema
in F

aus der Introduzione der Variationen op.35



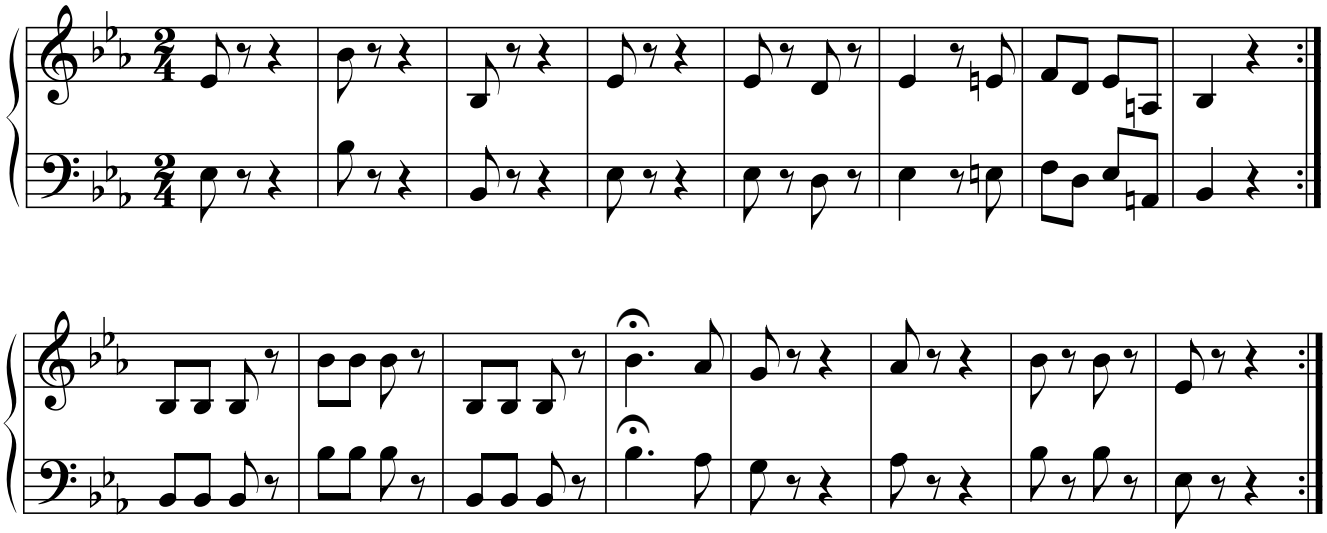
Thema (Eroica)



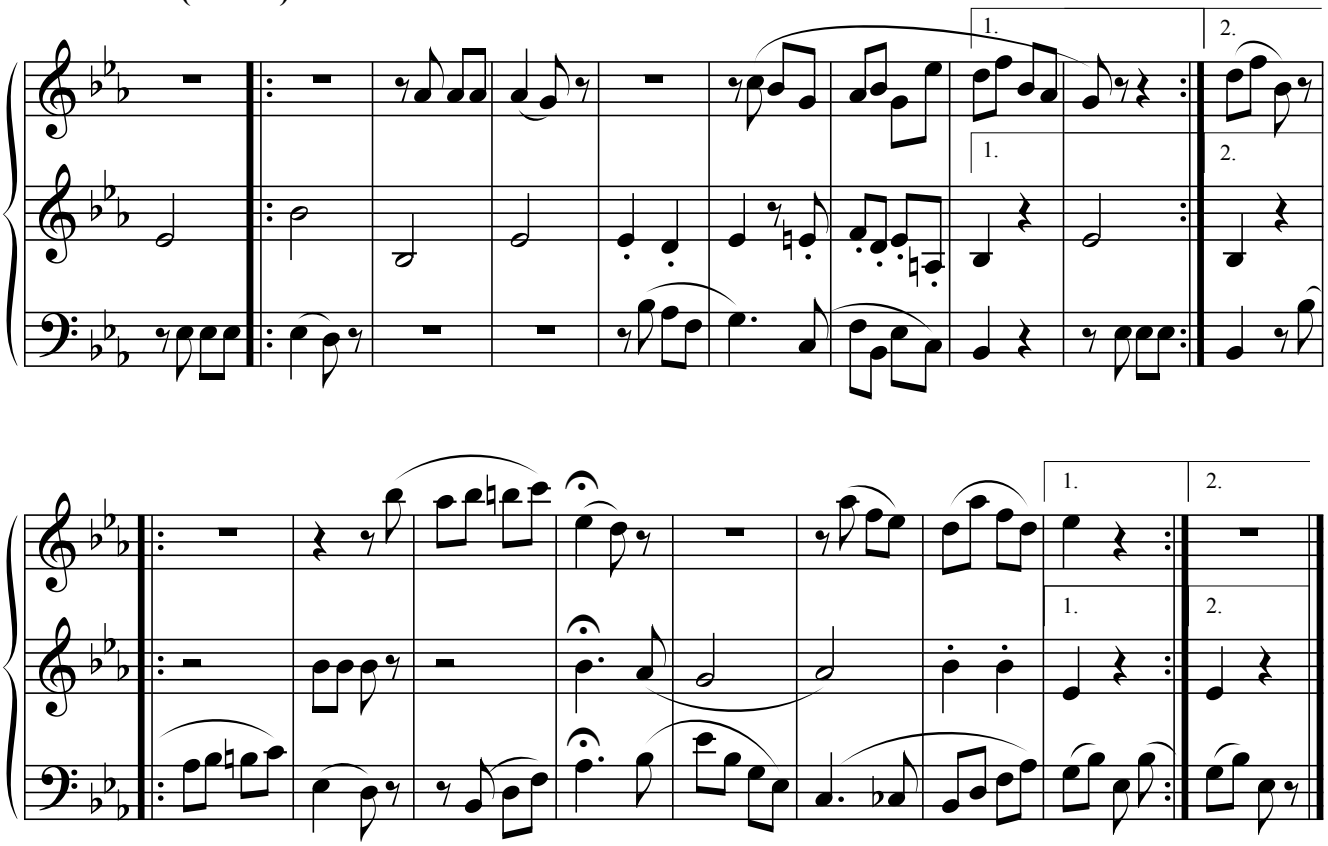
Das Bass-Thema und Variation

Ludwig van Beethoven

Thema



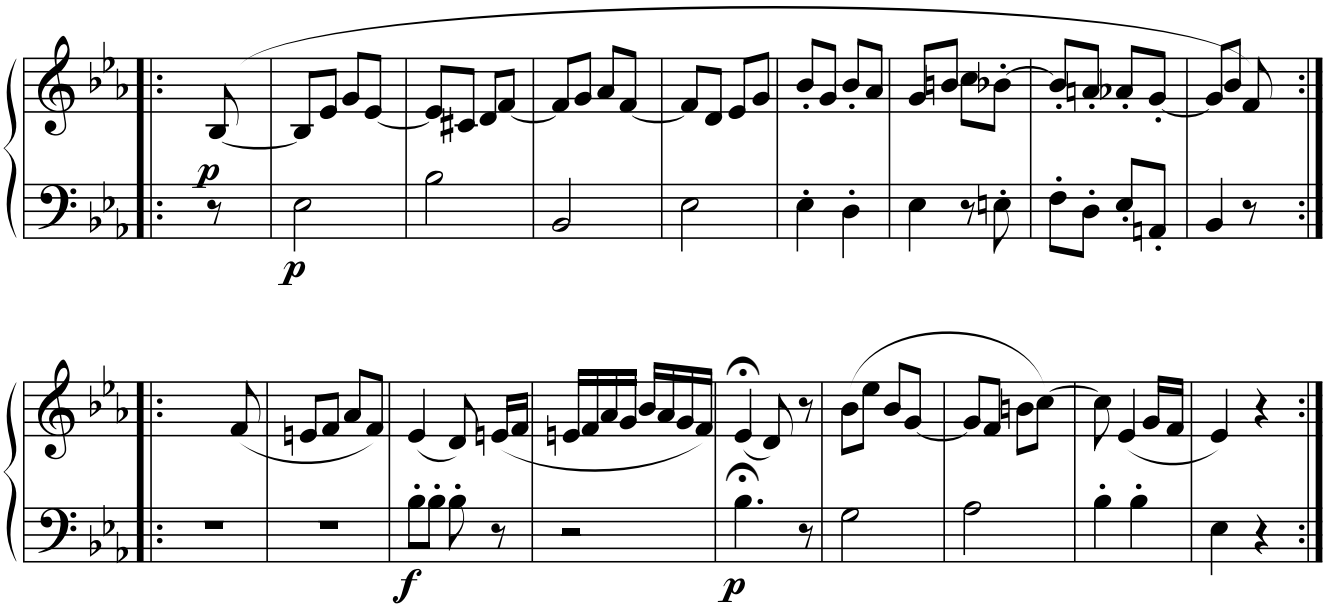
Variation 1 (Eroica)



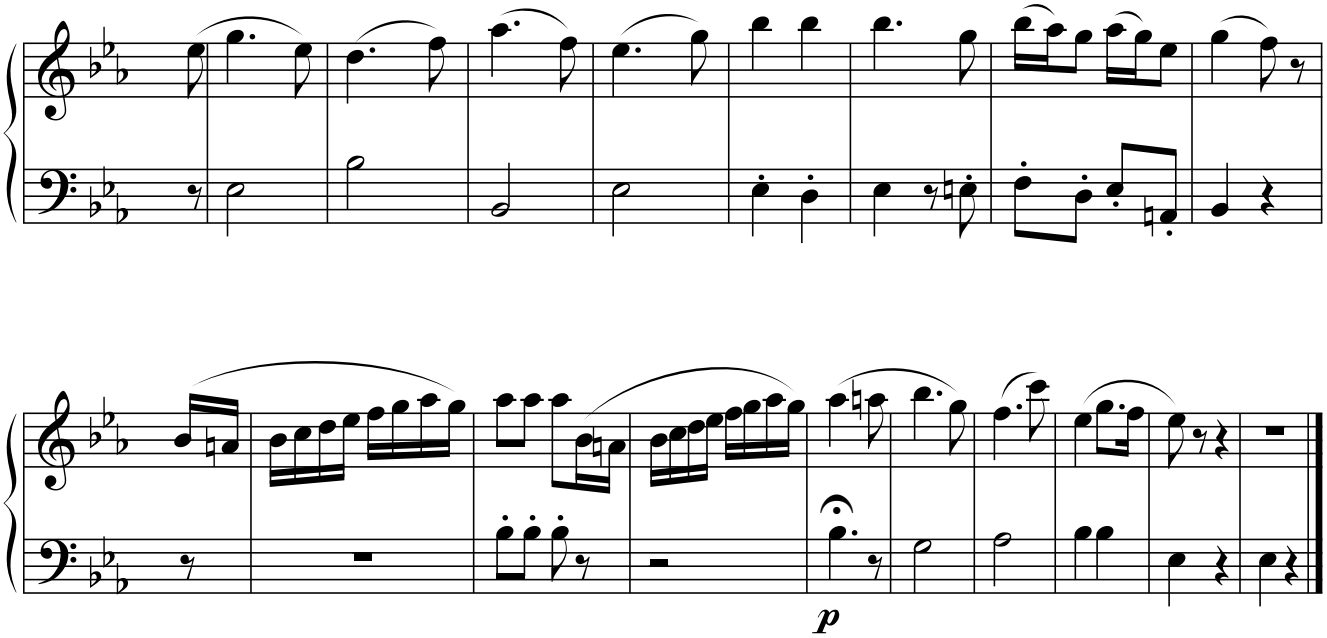
©

Bass-Thema und Diskant-Thema

aus der Introduzione der Variationen op.35



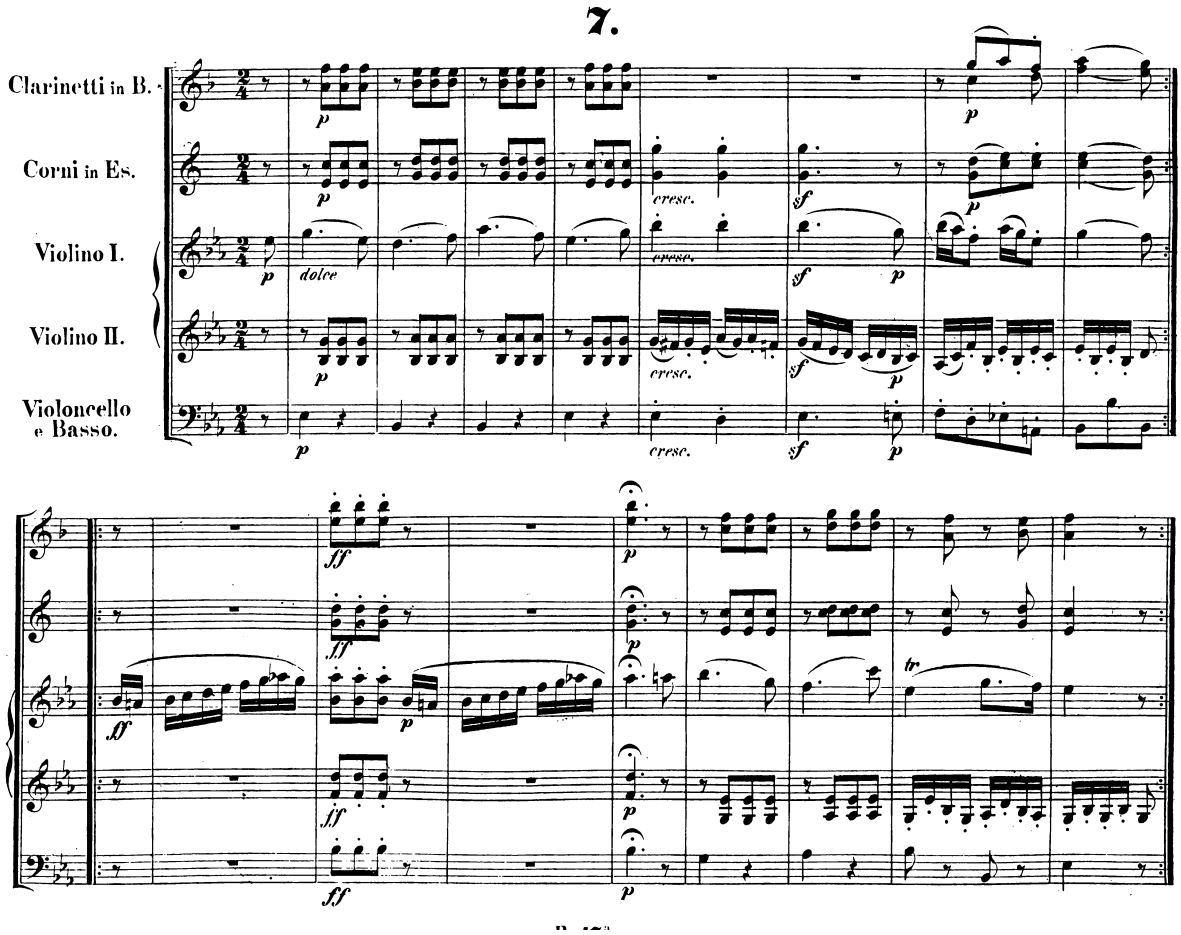
Thema (Eroica)



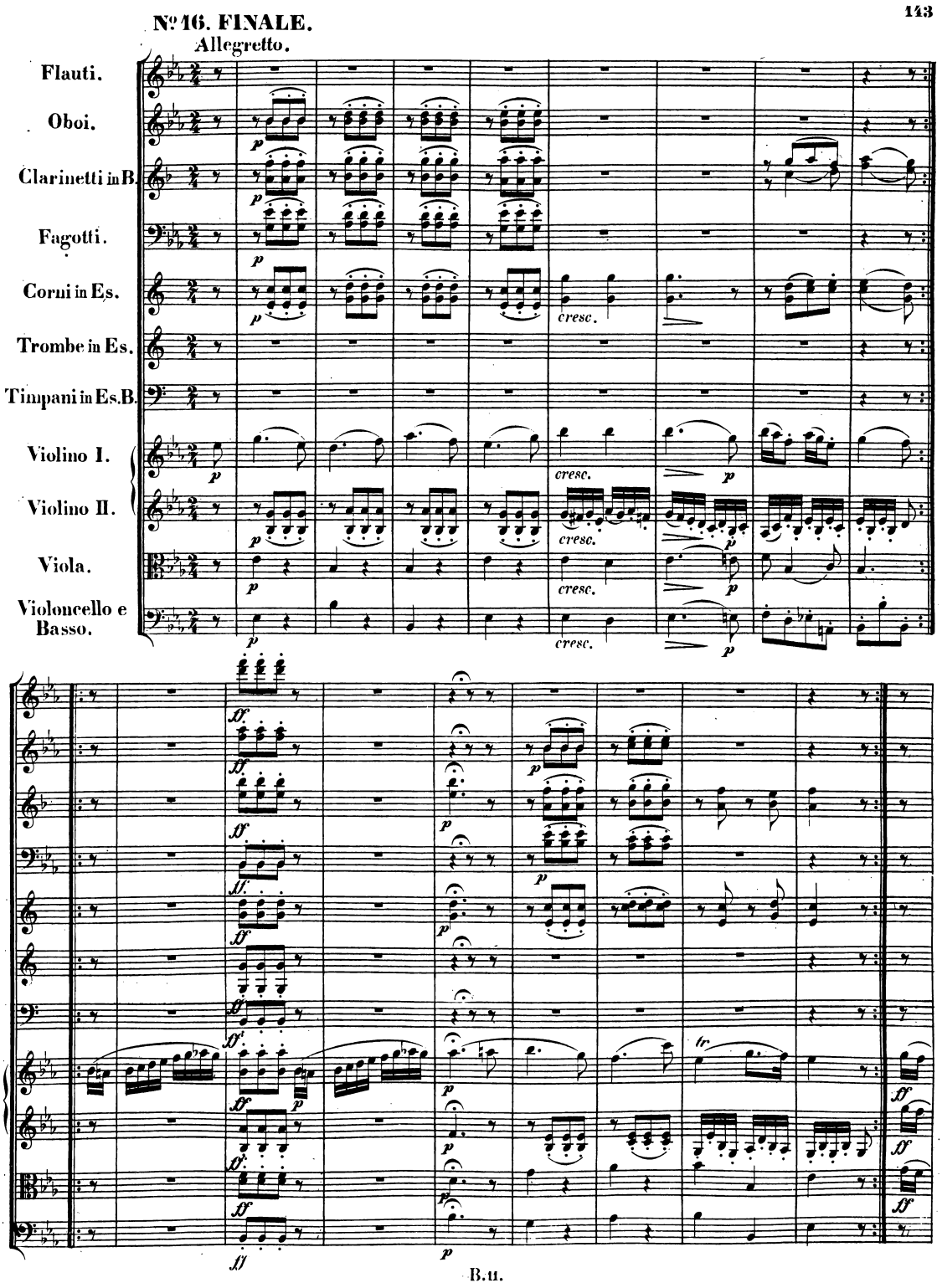
Das Thema in seinen Erscheinungsformen in Beethovens Schaffen

Das Thema des 4.Satzes der „Eroica“ (oder recht eigentlich: die Themen) taucht nicht nur in diesem Finalsatz der Sinfonie auf. Es taucht in Beethovens Schaffen vier Mal auf, wobei alle Kompositionen zwischen 1800 und 1804 entstanden sind. Die Kompositionen hängen nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich eng zusammen, weshalb es sinnvoll scheint, das Thema auch in diesen anderen Erscheinungsformen kennenzulernen. Dies kann den Blick für Beethovens Umgang damit im Finale der Heldensinfonie schärfen.

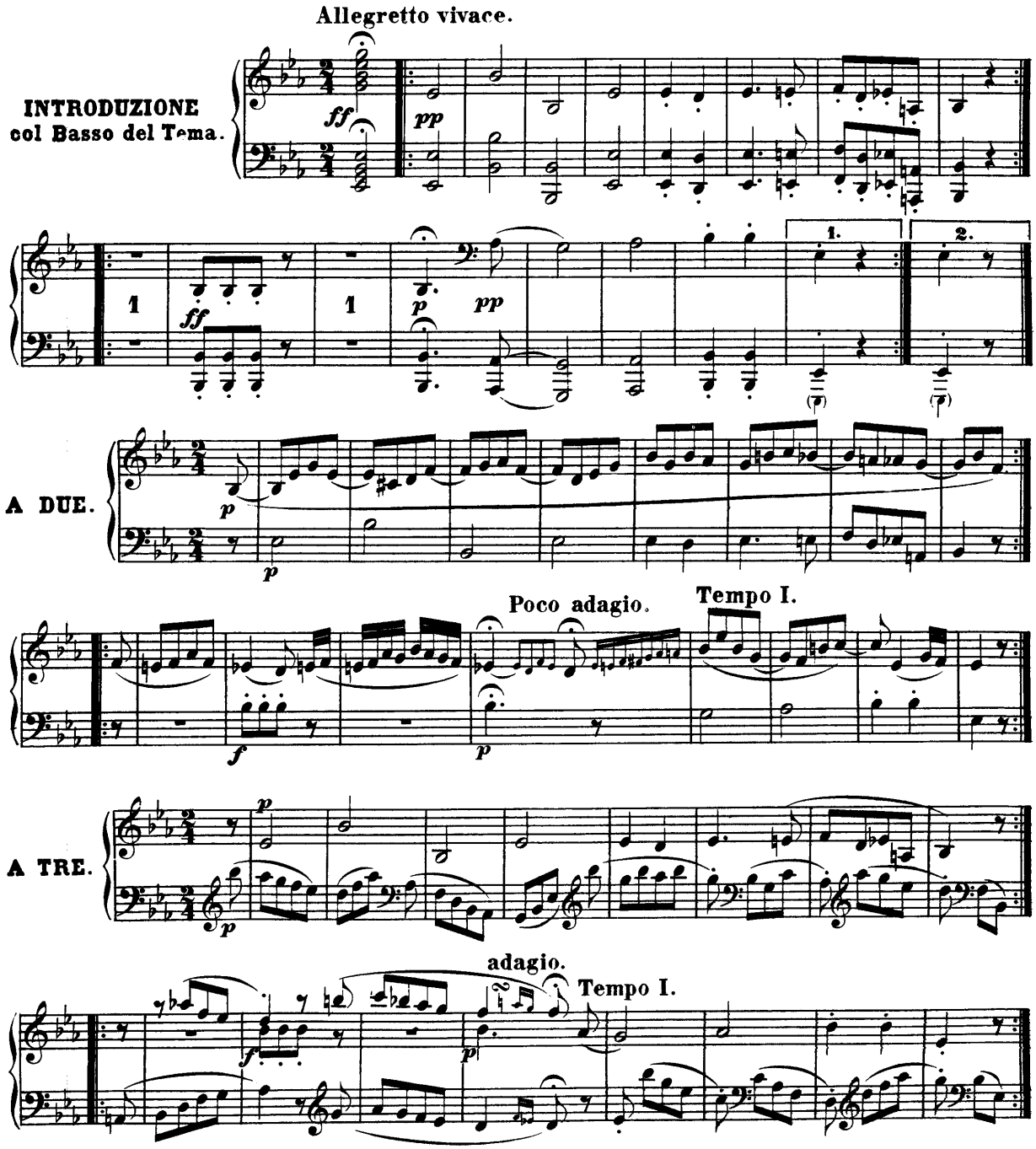
Das Thema selbst findet sich als siebter Tanz in der Sammmlung von **12 Contredanses für Orchester (WoO 14)**, welche **1802** veröffentlicht wurden.

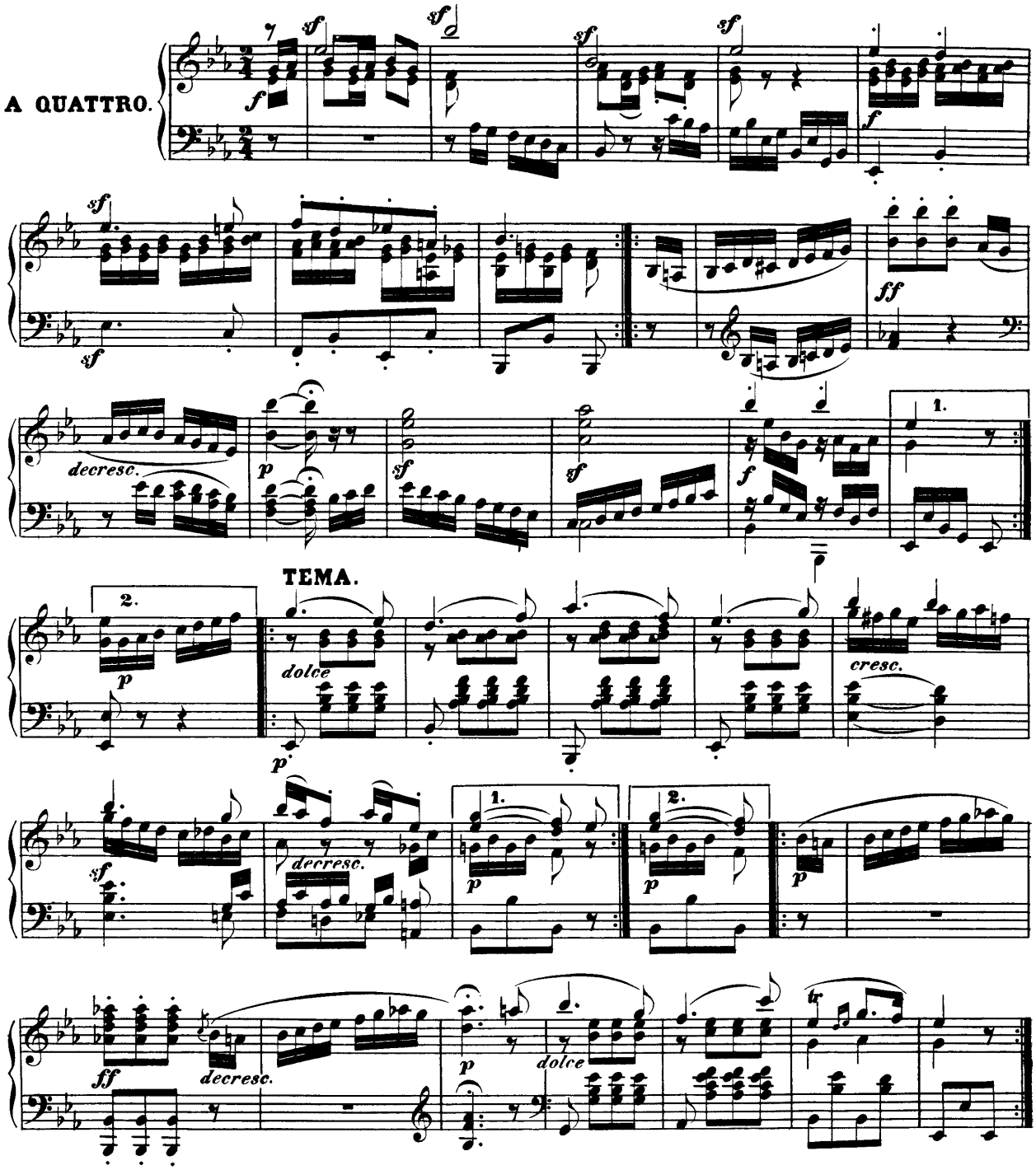


Zeitgleich (1800/01) entstand das **Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ op.43**. Beethoven greift hier im Finale auf den Kontratanz zurück. In der Freude über die gelungene Erziehung des Mensch zur höchsten Stufe der Menschlichkeit erklingt dieser Tanz als Tribut an den Schöpfer des Menschengeschlechts, der für dessen Bildung sorgte. Hier verwendet Beethoven das Doppelthema erstmals als Grundlage für eine Variationsreihe, in der vor allem das Sopranthema im Mittelpunkt steht.



Im Jahr **1802** erschienen auch die **Variationen op.35** für Klavier, die im Nachhinein den Titel „Eroica-Variationen“ erhielten, nachdem Beethoven das Thema im Finalsatz seiner „Sinfonia Eroica“ aufgegriffen hatte. Diese Variationsreihe mit abschließender Fuge kann als Vorstudie für den Sinfoniesatz gelten. Auch hier beginnt Beethoven mit dem sukzessiven Aufbau des Bass-Themas in steigernder Stimmanzahl, bevor das Sopranthema hinzutritt.





Den Skizzenbüchern zu seiner Sinfonie Nr.3 kann man entnehmen, dass Beethoven von Anfang an einen Variationssatz über dieses Thema als Finale geplant hatte.

Aufgabe:

- Vergleichen Sie die drei Fassungen des Themas als Kontertanz, im Finale des Balletts und in den Klaviervariationen.
- Vergleichen Sie dann die Themengestaltung in der „Sinfonia Eroica“ mit den vorangegangenen Fassungen.

Formüberblick

Beethoven gestaltet den Finalsatz seiner Sinfonia Eroica offensichtlich sehr überlegt als Variationssatz. Allerdings weicht er in der Gestaltung *„in ganz neuer Manier“* in mehreren Punkten von der Norm ab, was in der Forschung den Gedanken an eine Mischform nahelegte. So sind dem Variationssatz Elemente der Rondoform oder des Sonatensatzes unterlegt worden.

Im Blickwinkel der Rondoform wären die Variationen des Bass-Themas die Ritornelle und die Variierungen des Diskantthemas als Couplets aufzufassen (Paul Mies)[1].

Eine Sonatenform wäre darin erkennbar, dass die Variationen 4-7 die Grundtonart Es-Cur verlassen und sich in ihrer Gestaltung als Fugato bzw. Charaktervariationen sehr deutlich von den vorangegangenen Variationen unterscheiden. Sie würden somit die Durchführung darstellen:

- Var. 4 (erstes Fugato): c-Moll
- Var. 5: (Scherzando-Charakter) h-Moll → D-Dur
- Var. 6: (Vérbunkos bzw. Danza Eroica) g-Moll
- Var. 7: Modulation C-Dur → c-Moll → Es-Dur

Die folgende Variation 8 steht zwar bereits wieder in Es-Dur, könnte aber satztechnisch mit dem zweiten Fugato und der deutlich angelegten Steigerung als Abschluss der Durchführung gewertet werden.
Die Reprise wäre dann – ganz im Sinne des Entwicklungsgedankens – mit den Variationen 9+10 im „Poco Andante“ und einem zunehmend hymnenartigen Satz und Verlauf erreicht.

Der Formüberblick auf den folgenden Seiten folgt in seiner Einteilung weitgehend dem Vorschlag von Constantin Floros, der auf eine Zuweisung dieser Mischformen verzichtet. Beim Blick auf die Verwendung der Themen fällt jedoch auf, dass das Diskantthema sich aus dem Bass heraus entwickelt und dieses Bass-Thema auch deutlich öfter variiert wird. Die letzten Variationen mit ihrem weniger tänzerischen als vielmehr hymnischen Charakter jedoch haben das Diskantthema zum Gegenstand. Obman diesem Umstand nun die Sonatenform zugrunde legen möchte oder den Entwicklungsgedanken allgemein, soll offen bleiben.

Die Erarbeitung des Formüberblicks könnte folgendermaßen erfolgen:

- gemeinsame Analyse / Beschreibung des Themas und der ersten drei Variationen in Verbindung mit Musizieren (siehe Material)
- Analyse Var. 4 als AA oder HA
- arbeitsteilige Beschreibungen der folgenden Variationen; denkbar ist auch die Erarbeitung der Var. 5,6, 9,10 als Arbeitsauftrag und gemeinsame Besprechung der Var. 7+8.

1 *nach Floros , S. 100*

Aufgaben:

1) Musizieren Sie das Bass-Thema und beschreiben Sie seine wesentlichen Eigenschaften.
2) Musizieren Sie auch die anderen Fassungen des Themas auf dem Arbeitsblatt und vergleichen Sie diese mit dem ursprünglichen Bass-Thema.

3) Hören Sie nun den Anfang des 4.Satzes der „Eroica“ (Takte 1-108). Gliedern Sie in formale Abschnitte und beschreiben Sie den jeweiligen Umgang mit dem Thema.
4) Ordnen Sie die Variationen einem Typus zu. *(siehe Material „Variieren“)*

5) Vergleichen Sie die folgende Variation 4 . Benennen Sie die Satztechnik und ordnen Sie diese in den Zeit- und Gattungs-Kontext ein.

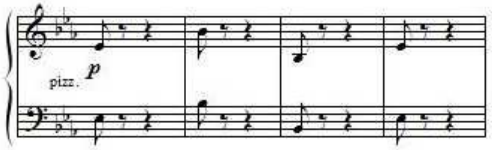
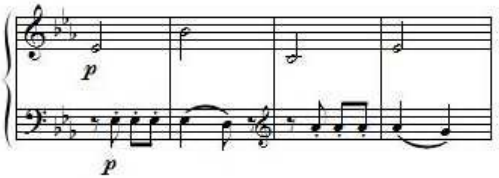
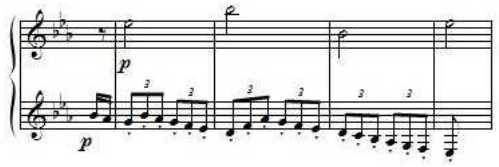
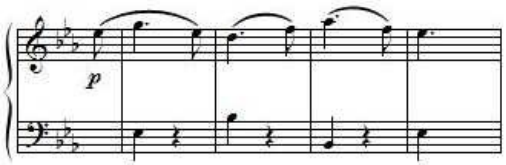
6) Untersuchen Sie arbeitsteilig die folgenden Variationen:
   - Var. 5 (T. 175-206)
   - Var. 6 (T. 211-242)
   - Var. 8 (T. 277-348)
   - Var. 9 (T. 349-380)
   - Var. 10 (T. 381-395)

   Beschreiben Sie den Umgang mit dem Thema und die musikalischen Merkmale, benennen Sie die Variationsart und charakterisieren Sie die Abschnitte.
   Ergänzen Sie mit Ihren Ergebnissen die Tabelle.

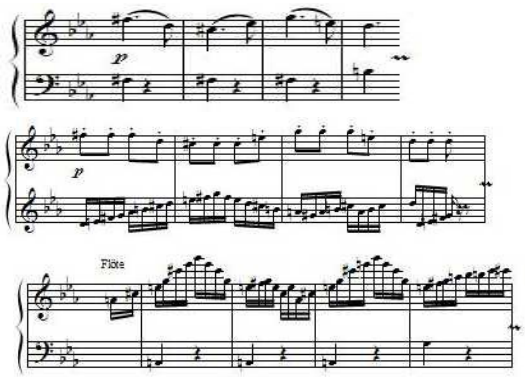
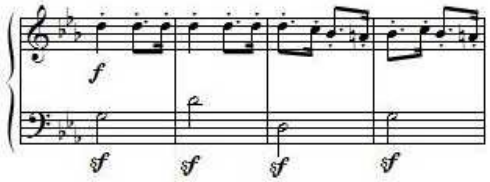
7) Hören und verfolgen Sie die Abschnitte T. 258-276 sowie T. 396-430. Diskutieren Sie, inwieweit hier eine Variation vorliegt.

Lösungshinweise:
zu 1+2: siehe Material „Musizieren“
zu 3-7 siehe Formüberblick

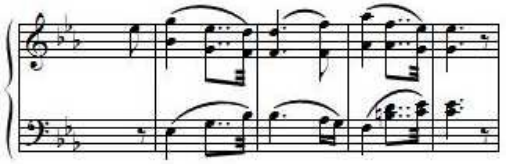
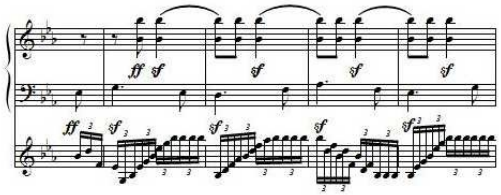
Finalsatz der Sinfonie Nr 3 Es-Dur „Eroica“ – Formübersicht*

	Takte		Variationsart	Anmerkungen
Ein-leitung	1 – 11	**Allegro molto**	*Sechzehntelläufe abwärts im ff führen über einen punktierten Rhythmus zum akkordischen Halbschluss („Doppelpunkt“)*	
Thema (Bass)	12 – 44		*Thema*	*Teil A: Basstöne im Pizzicato; T.12-15 taktweise, T.16-19 beschleunigte Harmoniefolge zur Kadenz. Wh. mit wiederholenden Nachschlägen durch Holzbläser (einstimmig) //* *Im zweiten Teil B: T.28 und 30 Pause, die in den Holzbläsern im ff mit einer Repetition auf „b“ „beantwortet“ wird; bei der Wh mit den Streichern arco aufgefüllt. Sempre piano, außer den ff-Takten „b“.*
Var. 1 (Bass)	45 – 59		*Cantus Firmus Variation „a tre“*	*Bass-Töne werden in die Vl 2 gelegt* *Die Gegenstimmen sind gekennzeichnet durch auftaktige Figuren, die im Bass vorgegeben und im Sopran imitiert werden. In den Kadenzen durchgehende Achtelfiguren in Gegenbewegung.* *Sempre piano mit leichtem crescendo zur Fermate hin.*
Var. 2 (Bass)	60 – 75		*Cantus Firmus Variation „a quattro“*	*A: Thema in der Vl 1; Kontrapunkt in Triolen in der Vla; Vl 2 und Vc treten jeweils in Gegenbewegung hinzu. //* *B: Hinführung zu den Fermaten durch aufwärts gerichtete Skalenbewegung im Vc mit Gegenbewegung in Vl2 und Vla.* *Piano mit crescendo zur Fermate und der Kadenz hin.*
Var. 3 **(Thema Diskant+ Bass)**	77 – 107		*Diskant-thema mit Bass*	*A: Diskantthema im Holz, Bass-Thema in Hörnern, Fg 2 und Vc/Kb. Vl 2 und Vla spielen Nachschläge (vgl. Kontertanz).* *Vl 1 figurierende Gegenstimme (ab T.8 in Oktaven verstärkt durch Vl 2).* *Wh gleiche Struktur mit Verlagerung der Stimmen in andere Instrumente → Intensivierung in Besetzung und Dynamik. //* *B: Beibehaltung der Strukturelemente in wechselnder, bei der Wh intensivierender Instrumentierung und Dynamik.*
Über-leitung	108 – 116	*Sequenzierung von Motivabspaltungen modulieren zum Halbschluss auf G*		

Cornelia Feile • ZSL Regionalstelle Tübingen • cornelia.feile@fbu-rpt.de • 07391/754671

Var. 4 (Bass)	117 – 174	**Fugato (Bass-Thema)**		*Bass-Themenkopf in c-Moll (piano) mit dem sich entwickelnden Kontrapunkt aus der Bass-Var. 1. Fugato. Sich steigernde Dynamik und thematische Arbeit. Aufgreifen der Figuralstimmen aus T.77ff (bzw. T.60ff). Spreizung und Steigerung zum G^7 im ff mit Oktavwechseln im Holz und Repetitionen in den Streichern (T.173f)*
Var. 5 (Diskant)	175 – 206		*Figuralvariation* *Charakter-variation*	*A: Überraschende Wendung zu h-Moll, dann D-Dur. Scherzando Charakter* *Diskant- und Bass-Thema mit Begleitung (vgl. Kontertanz),* *Wh mit rhythmischer Variation (Auflösung in repetierte Achel) und figurierender Gegenstimme ausT.84f. //* *B: Lösung vom Thema und Übergang zu einer Charaktervariation: zunächst figural (Flöte), bei der Wiederholung Aufgreifen des responsorialen Repetierens aus T.36ff in Triolen.* *Überwiegend piano.*
Über-leitung	*207–210*		*Modulation nach g-Moll im fortissimo*	
Var. 6 (Bass)	211 – 242 *243-257*		*Charakter-variation*	*Im Stil eines Vérbunkos bzw. „danza eroica“ in g-Moll.* *Sempre forte.* *A: Bass-Thema in den Kadenztakten ist auf Wh der Basstöne der Molltonika und der Dominante reduziert. Dazu charakteristisch punktierter Vérbunkos-Rhythmus in den Holzbläsern und Vl1 mit die Abschnitte verbindenden Sechzehntelläufen. Exakte Wiederholung //* *B (ab T.227): Aufgreifen des Bass-Themenbeginns im Holz; Vc/Kb Dreiklangsbrechungen in Triolen gegen die duolische Punktierungsfigur.* *freie Fortführung des Vérbunkos in 4+4+4+3 Takten*
Var. 7 (Diskant+ Bass)	*258 – 276*	*„Überleitung“*		*T.258 Themenbeginn in C-Dur; piano/dolce;* *T. 266 Wendung nach c-Moll entwickelt sich zu imitatorischem Satz mit Diskant- und Bass-Thema, Modulation nach Es-Dur ; p/pp*

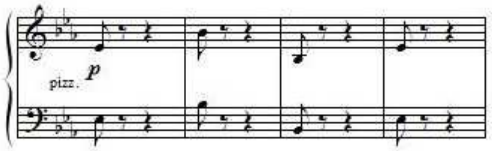
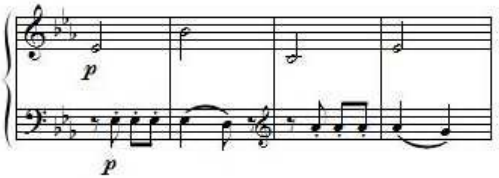
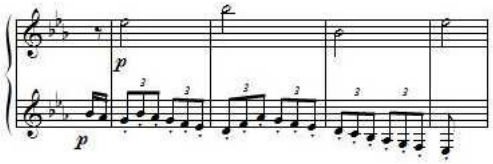
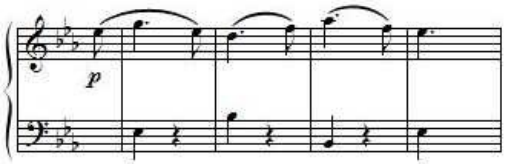
Cornelia Feile • ZSL Regionalstelle Tübingen • cornelia.feile@fbu-rpt.de • 07391/754671

Var. 8 (Diskant+ Bass)	*277 – 348*	**Fugato** ***(Bass- und Diskantthema)***		*Bass-Thema in der Umkehrung (VI2), dazu figurierter Kontrapunkt (VI1); beim nächsten Themeneinsatz (Vla) Hinzutreten eines zweiten Kontrapunkts (variiertes Diskantthema). Sukzessive Steigerung in der Besetzung, chorischer Themenkopf in den Bläsern; T.314 leitet homophon in Verarbeitungsteil über; Steigerung bis zur Fermate auf dem Dominantseptakkord* *Entwicklung vom p/pp über forte(T.303) zum ff (ab T.314)*
Var. 9 (Diskant)	349 – 380	**Poco andante** 	*Charakter-variation*	*A: Tempowechsel, Stimmreduktion (Holz+Hrn), rhythm. Veränderung mit Antizipationen. Wh in den Streichern mit antwortenden Sechzehntelleitern und Ergänzung durch Cl, Ob und Hrn. //* *B: tänzelnde Vorhaltsmotivik mit anschließender Leiter (vgl. T.358) in Ob/Vl 1; dazu triolische Akkordbrechungen in der Cl; bei der Wh rhythmische Variation zu Synkopen und Intensivierung in der Besetzung. Hinzutreten antwortender Akkordbrechungen in Punktierungen (Vl). Weitgehend im piano.*
Var. 10 (Diskant)	381 – 395 396 – 430		*Cantus Firmus-Variation* *(freie) Charakter-Variation*	*A: ff einsetzend. Diskantthema in Bässen+Cl, Hrn1, jetzt in hymnischer, triumphaler Artikulation (sf statt legato); Bläser in rhythmischer Imitation antwortend, Streicher mit intensivierenden Sechzehnteltriolen in Akkordbrechungen bzw. Repetitionen, in T.385ff dabei gegen die duolischen Repetitionen der Bläser. Keine Wiederholung des A-Teils. //* *B: Beibehaltung der Struktur; Sechzehntelaufgang in Triolen gedoppelt (Cl/Hrn vs. Fg, Vc, Kb). Sempre ff.* *Wechsel ins piano, 8 Takte freie Fortführung; ab T. 404 Disakntthema in punktierter, komplementär verschränkter Rhythmik (Streicher); motivische Arbeit, dabei Steigerung in Ambitus, Dynamik und intensivierende Modulation nach g-Moll (T.420); plötzlicher Wechsel zum piano und Verklingen mit alternierenden Repetitionsfiguren .*
Coda	431 – 473	**Presto**	*Aufgreifen der Skalen aus der Einleitung, sowie der Motivik aus dem Diskantthema (Hrn, sukzessive Holzbläser)* *sempre ff*	

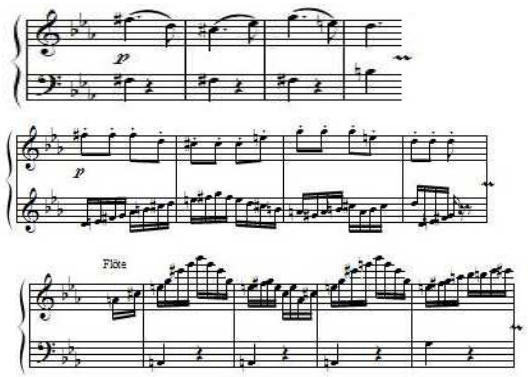
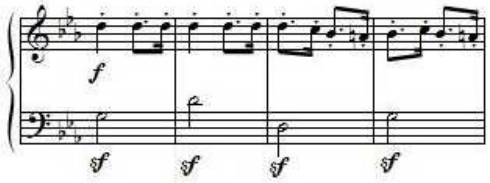
*Die Einteilung folgt in wesentlichen Grundzügen Constantin Floros: *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*. Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1978.

Cornelia Feile • ZSL Regionalstelle Tübingen • cornelia.feile@fbu-rpt.de • 07391/754671

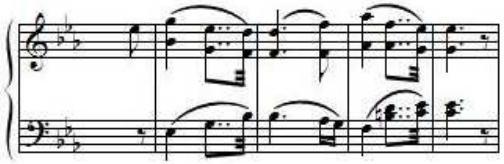
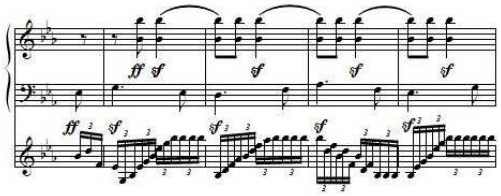
Finalsatz der Sinfonie Nr 3 Es-Dur „Eroica“ – Formübersicht

	Takte		Variationsart	Anmerkungen
Ein-leitung	1 – 11	**Allegro molto**		
Thema (Bass)	12 – 44			
Var. 1 (Bass)	45 – 59			
Var. 2 (Bass)	60 – 75			
Var. 3 (Thema Diskant+ Bass)	77 – 107			
Über-leitung	108 – 116			

Cornelia Feile • ZSL Regionalstelle Tübingen• cornelia.feile@fbu-rpt.de • 07391/754671

Var.4 (Bass)	117 – 174	**Fugato (Bass-Thema)**	
Var. 5 (Diskant)	175 – 206		
Über-leitung	*207–210*		
Var. 6 (Bass)	211 – 242 *243-258*		
Var. 7 (Diskant+ Bass)	*258 – 276*		

Cornelia Feile • ZSL Regionalstelle Tübingen• cornelia.feile@fbu-rpt.de • 07391/754671

Var. 8 (Diskant+ Bass)	*277 – 348*	**Fugato (Bass- und Diskantthema)**		
Var. 9 (Diskant)	349 – 380	**Poco andante** 		
Var. 10 (Diskant)	381 – 395 396 – 430			
Coda	431 – 473	**Presto**		

Cornelia Feile • ZSL Regionalstelle Tübingen• cornelia.feile@fbu-rpt.de • 07391/754671

Umsetzen in Bewegung

Das Thema dieses Sinfoniesatzes ist ein Kontertanz, den Beethoven auch im Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“ als Tanz verwendet hat. Es ist daher naheliegend, sich dem Satz auch mittels Bewegung zu nähern und die Analyse damit zu beginnen bzw. zu erweitern. Dieses Herangehen hat den Vorteil, dass die Musik auch in den Details vertrauter und die Gliederung deutlicher erlebbar wird; die Analyse am Notentext ist damit leichter. Auch die Auseinandersetzung mit den Charakterunterschieden der Abschnitte ist plastischer, was sich mit der Thematik des Heroischen spannend verknüpfen lässt.

- Zu Beginn kann die Einstudierung eines Kontertanzes stehen. Dies ist direkt mit dem Thema der „Eroica“ möglich, eventuell in der Originalfassung als Kontertanz. (siehe Material „Tanzanleitung Kontertanz“).

- Für die Umsetzung der Variationsteile in Bewegung bieten sich verschiedene Möglichkeiten an:
  - Entwicklung von Tanzfiguren, die den Charakter der jeweiligen Variation ausdrücken und im Stil des Kontertanzes ausgeführt werden können.
  - Reduktion der Bewegungsidee auf (wiederholte) Bewegungsmuster/Gesten, die den Charakter der jeweiligen Variation ausdrücken. Dies kann stehend geschehen, wobei sich die Aufstellung der Tanzpaare einander gegenüber empfiehlt.

  Grundsätzlich sind alle Variationsteile für die Umsetzung geeignet, jedoch scheint eine gezielte Auswahl sinnvoller. Mögliche Kombinationen:
  - Die Entwicklung des Themas aus den Bass-Variationen, die in den regulären Kontertanz mündet:
    - Thema, Var1+2 (T.12-76) mit anschließendem Kontertanz (T.77-107)
  - Kontastierung von Charakteren:
    - Var. 5 und Var.6 (Überleitungstakte beachten – stehend aushalten)
    - Var. 9 und Var.10 (freie Fortführung beachten – evtl. dort abbrechen)

- Die durchführungsartigen Fugato-Teile können diesen Tanzvariationen gegenübergestellt werden, indem eine geeignete Umsetzung gesucht wird. Dabei können Themeneinsätze durch passende Gesten von Einzelnen übenommen werden.

  Beispiel für Fugato 1 (Var. 4):
  Alle sitzen gehockt (piano!) im Kreis; beim Einsatz des Themenkopfes steht der Reihe nach je eine/r auf und macht dabei eine passende (triumphierende?) Geste (evtl. dann eine andere für den Kontrapunkt). Diese kann bei erneutem Erklingen des Themas oder eines abgespalteten Motivs wiederholt werden; bei Zurücktreten des Instrumentes evtl. wieder hocken und beim neuem Erklingen wieder (der Reihe nach) aufstehen.
  An Ende stehen alle.

- Bei entsprechender Gruppengröße können verschiedene Teile arbeitsteilig vergeben werden und dann auch aneinandergereiht aufgeführt werden.

Tanzbeschreibung 1 Kontertanz

(für vier Tanzpaare)

		Paarweise Aufstellung im Kreis	
A	T 1-8	Alle fassen sich an den Händen und gehen in Doppelschritten (r-l-r, l-r-l) im Uhrzeigersinn	
	Wh	Dasselbe gegen den Uhrzeigersinn	
B	T. 9-16 und Wh	Partner geben sich rechte Hand und gehen rechte Schulter an rechter Schulter in vier Schritten aneinander vorbei. Dann reichen sie der/m entgegenkommenden TänzerIn des Nachbarpaares die linke Hand und gehen linke Schulter an linker Schulter aneinander vorbei. Dies wird viermal wiederholt, bis die ursprünglichen Tanzpaare wieder zusammen sind.	
C	T.1-4	Die Paare A und C gehen aufeinander zu (vier Schritte), grüßen, trennen sich und biegen dann nach außen zu den anderen Paaren ab (vier Schritte). Die anderen beiden Paare B und D gehen im zweiten Takt je einen seitlichen Schritt auseinander.	
	T 5-8	Die Tänzer der Paare A und C umkreisen diejenigen der Paare B und D in die Außenrichtung des Vierecks (vier Schritte), grüßen dabei und kehren auf ihren ursprünglichen Platz zurück (vier Schritte). Gleichzeitig kehren im zweiten Takt die Paare B und C durch einen Seitschritt zur Mitte wieder in ihre gemeinsame Ausgangsposition zurück.	
D	T. 9-16	Die Damen treffen sich in der Mitte, bilden mit den rechten händen eine „Mühle“ und gehen in Doppelschritten im Uhrzeigersinn im Kreis. Die Herren gehen in Doppelschritten gleichzeitig gegen den Uhrzeigersinn um den Innenkreis der Damen herum.	
	Wh	Dasselbe, wobei beide Kreise die Gehrichtung wechseln (innen gegen, außen im Uhrzeigersinn). Am Ende treffen sich die jeweiligen Paare wieder nebeneinander in ihrer Ausgangsposition.	

Der Ablauf kann auf folgendem Video nachvollzogen werden (hier auf eine andere Musik):
https://www.youtube.com/watch?v=C7w8rqyA1Dc

Bei einer abweichenden Zahl von Tanzpaaren kann der Teil C durch einen zweiten Durchgang A ersetzt oder der alternative Tanzvorschlag 2 gewählt werden.

Die Umsetzung ist auf die verschiedenen Fassungen des Tanzthemas in Beethovens Schaffen möglich:

- zu zwei aufeinander folgenden Durchläufen des Kontertanzes, evtl. selbst musiziert oder als Datei (ggf. Tempo reduzieren!)
- Zum Finale der „Eroica“: T. 46-75 oder T. 60-107 (jeweils mit Auftakt)
- Es ist auch denkbar, eine Einspielung des Ballettfinales zu verwenden, wobei hier der zweite Teil im zweiten Durchgang verlängert wird.

Fermaten beachten!

Tanzbeschreibung 2 Kontertanz

(für eine beliebige Anzahl Tanzpaare)

		Paarweise Aufstellung im Kreis	
A	T 1-8	Alle fassen sich an den Händen und gehen in Doppelschritten (r-l-r, l-r-l) im Uhrzeigersinn	
	Wh	Dasselbe gegen den Uhrzeigersinn	
B	T. 9-16 und Wh	Partner geben sich rechte Hand und gehen rechte Schulter an rechter Schulter in vier Schritten aneinander vorbei. Dann reichen sie der/m entgegenkommenden TänzerIn des Nachbarpaares die linke Hand und gehen linke Schulter an linker Schulter aneinander vorbei. Dies wird viermal wiederholt. Evtl. ergeben sich nun neue Tanzpaare.	
C	T.1-4	2 Schritte nach rechts (neues Gegenüber grüßen), 4 Schritte zurück nach links (jedes Mal nach je 2 Schritten Gegenüber grüßen), 2 Schritte nach rechts (jetzt stehen sich die Paare wieder gegenüber)	
	T 5-8	Partner legen die erhobenen rechten Handflächen aneinander und gehen im Uhrzeigersinn in 4 Doppelschritten (r-l-r, l-r-l) umeinander herum, bis sie wieder in der ursprünglichen Position sind; mit aneinandergelegten linken Handflächen in 4 Doppelschritten gegen den Uhrzeigersinn zurück.	
D	T. 9-16	Die Damen treffen sich in der Mitte, bilden mit den rechten Händen eine „Mühle“ und gehen in Doppelschritten im Uhrzeigersinn im Kreis. Die Herren gehen in Doppelschritten gleichzeitig gegen den Uhrzeigersinn um den Innenkreis der Damen herum.	
	Wh	Dasselbe, wobei beide Kreise die Gehrichtung wechseln (innen gegen, außen im Uhrzeigersinn). Am Ende treffen sich die jeweiligen Paare wieder nebeneinander in ihrer Ausgangsposition.	

Die Umsetzung ist auf die verschiedenen Fassungen des Tanzthemas in Beethovens Schaffen möglich:

- zu zwei aufeinander folgenden Durchläufen des Kontertanzes, evtl. selbst musiziert oder als Datei (ggf. Tempo reduzieren!)
- Zum Finale der „Eroica“: T. 46-75 oder T. 60-107 (jeweils mit Auftakt)
- Es ist auch denkbar, eine Einspielung des Ballettfinales zu verwenden, wobei hier der zweite Teil im zweiten Durchgang verlängert wird.

Fermaten beachten!

Prometheus – Mythos und Ballett

Prometheus (mythologische Figur)

Prometheus gehört dem Göttergeschlecht der Titanen an. Wie alle Wesen ist er der Herrschaft des Göttervaters Zeus unterworfen. Bei einem Tieropfer greift er zu einer List, um Zeus zu täuschen; er überlässt ihm nur die wertlosen Teile des Opfertiers und behält das genießbare Fleisch für die Menschen, da sie seine Schützlinge sind. Zur Strafe dafür verweigert der erzürnte Zeus den Sterblichen den Besitz des Feuers. Darauf entwendet Prometheus den Göttern das Feuer und bringt es den Menschen. Deswegen wird er auf Befehl des Göttervaters gefesselt und in der Einöde des Kaukasusgebirges festgeschmiedet. Dort sucht ihn regelmäßig ein Adler auf und frisst von seiner Leber, die sich danach stets erneuert. Erst nach langer Zeit erlöst der Held Herakles den Titanen von dieser Qual, indem er den Adler mit einem Pfeil erlegt. Schließlich wird Prometheus von Zeus begnadigt und erlangt seine Freiheit zurück.

Als Feuerbringer und Lehrmeister ist Prometheus der Urheber der menschlichen Zivilisation. Einer Variante des Mythos zufolge hat er als Demiurg die ersten Menschen aus Lehm gestaltet und mit Eigenschaften ausgestattet. Dabei kam es allerdings zu Fehlern, deren Folgen Unzulänglichkeiten sind, unter denen die Menschheit seither leidet. Für diese Mängel wird in der mythischen Überlieferung auch ein am Schöpfungswerk beteiligter Bruder des Prometheus, der unkluge „Nachherbedenker“ Epimetheus, verantwortlich gemacht. Großes Unheil verursacht Epimetheus, indem er sich gegen den Rat seines voraussichtigen Bruders auf die von Zeus entsandte Verführerin Pandora einlässt.

https://de.wikipedia.org/wiki/Prometheus Stand 12.01.2020

Salvatore Vigano (1769-1821): Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“

Einführung auf dem Besetzungszettel der Uraufführung am 8.März 1801 in Wien

„Die Geschöpfe des Prometheus. Ein heroisches Ballett in zwey Aufzügen von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Vigano.

Die Grundlage dieses allegorischen Balletts ist die Fabel des Prometheus. Die Philosophen Griechenlands, denen er anerkannt war, erklären die Bespielung der Fabel dahin: dass sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Kunst verfeinerte und ihnen Sitten beybrachte. Von diesem Grundsatze ausgegangen stellen sich in gegenwärtigem Ballett zwei belebt werdende Stauten dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden. Prometheus führt sie auf den Parnass, um sie von Apollo, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen. Apollo befiehlt dem Amfione, dem Arione und dem Orpheus sie mit der Tonkunst, der Melpomene und der Thalia sie mit dem Trauer- und Lustspiele, der Terpsichore und dem Pan sie mit dem von letzterem erfundenen Schäfertanze und dem Bacchus sie mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.“

Thayer, Deiters, Riemann: Ludwig van Beethovens Leben, Bd.2. Leipzig 1922, S. 219f.

Zitate zur „Eroica“

Zeitgenössische Reaktionen auf Beethovens „Eroica“

„Eine ganz neue Sinfonie Beethovens ... ist in einem ganz andern Styl geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. (...) Referent gehört gewiss zu Hrn. Beethovens aufrichtigsten Verehrern; aber bey dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äusserst erschwert wird und die Einheit beynahe ganz verloren geht.“

(Allgemeine musikalische Zeitung vom 13. Februar 1805)

„Die Sinfonie würde unendlich gewinnen, (sie dauert eine ganze Stunde), wenn sich B. entschliessen wollte sie abzukürzen, und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen(...) Auch fehlte sehr viel, dass die Sinfonie allgemein gefallen hätte.“

(Allgemeine musikalische Zeitung vom 1. Mai 1805)

Ideenmusik – die „ganz neue Manier“

Überblickt man die Eroica aus der Vogelperspektive, so findet man in ihr alle „großen“ Themen versammelt, welche die deutsche Sinfonik des 19. Jahrhunderts fortan beschäftigen werden: Natur, Erhabenheit, Kampf, Gewalt, Einsamkeit, Trauer, Zuspruch „von oben“, Festlichkeit, Triumph. Auch strukturell ist sie von kaum wieder erreichter Vielfalt. Nicht von ungefähr nahm Arnold Schönberg sie in seinem Kompositionsunterricht als herausragendes Muster. Er selbst lernte laut *Stil und Gedanke* „wie man aus Einheit Mannigfaltigkeit erzeugt, wie man aus Grundmaterial neue Formen schafft; wie viel aus oft ziemlich unbedeutenden kleinen Gebilden durch geringfügige Modifikationen,wenn nicht durch entwickelnde Variation zu machen ist.“[1]

(Martin Geck: „Die Sinfonien Beethovens. Neun Wege zum Ideenkunstwerk“. Hildesheim 2015, S. 88)

Jedoch dauert es noch bis zum Finale, ehe es [das Themensubjekt aus dem ersten Satz] in der aus dem Prometheus-Ballett bekannten Gestalt als Kontretanz zu wirklichen Ehren kommt: Nun ist es in vielerlei Variationen zu hören; es erscheint nicht nur im Gewand eines Csárdás, wird vielmehr auch in zwei unterschiedlichen Anläufen fugiert und gegen Ende in Vergößerung wie auf ein Podest gestellt. Das ist gleichsam die emphatische Wiederauferstehung des Helden, nachdem dieser im 2. Satz, einer mit mit Motiven französischer Revolutionsmusiken gespicketen Maricia funebre, schon einmal zu Grabe getragen worden war.
Ein Hörer sollte diese Zusammenhänge kennen, um die Ernsthaftigkeit ermessen zu können, mit der Beehoven in der Eroica um die Möglichkeit von Ideenmusik ringt. Zugleich sollte er sein WIssen alsbald wieder vergessen; denn letzlich ist die Eroica weder eine Prometheus- noch eine Bonaparte-, sondern eine Beethoven-Sinfonie.

(Martin Geck: „Die Sinfonien Beethovens. Neun Wege zum Ideenkunstwerk“. Hildesheim 2015, S. 85f.)

---

1 *Peter Schleuning, Schönberg und die Eroica. Ein Vorschlag zu einer anderen Art der Rezeptionsforschung. In: Otto Kolleritsch (Hg.): Beethoven und die zweite Wiener Schule. Wien und Graz 1992. S. 33*

Beethoven und Napoleon:

Für Beethoven sollte eine Idee nicht nur in der Vorstellung existieren, sondern auch verändernd in die Wirklichkeit eingreifen. Also musste ein Mensch innerlich und äußerlich, d.h. moralisch und sozial, ideal sein.

Keisuke Maruyama: Die Sinfonie des Prometheus. In: Musik Konzepte 56 Beethoven Analecta Varia. München 1987, S.51.

Napoleon und Prometheus:

Vincenzo Monti (1754-188) publizierte im Frühjahr 1797 den ersten Gesang seines Bonaparte gewidmeten mythologischen Epos *Il Prometeo*, [in welchem er] zum ersten Mal in der Geschichte der von Napoleon inspirierten Literatur Bonaparte mit Prometheus identifiziert...Monti schreibt (dem Sinne nach): … Wie Prometheus auf Rat der Themis und mit Hilfe der Pallas den Menschen den himmlischen Funken einflößte, so habe Bonaparte den Nationen das Feuer der Freiheit eingeflößt. Wie Prometheus zum Wohltäter des von Zeus im Elend begrabenen Menschengeschlechts wurde, so habe Bonaparte den im Schlamm der Knechtschaft versunkenen Völkern Gutes getan, indem er ihnen ihre natürlichen Rechte wiederherstellte. Wie Prometheus zum Erneuerer der Menschen wurde, indem er ihnen die Künste, die Weisheit und die Gerechtigkeit beibrachte, so habe Bonaparte den Menschen im schönsten Teil Europas vorsorgliche Gesetze gegeben. Wie die Natur durch Prometheus zu neuem Leben erweckt wurde, so verjüngen wir uns – sagt Monti – durch Sie (Bonaparte) zu einer neuen Moral und erlangen unsere verlorengegangene Vernunft wieder. Bonaparte war in der Auffassng Montis nicht nur der Befreier Italiens und der geknechteten Nationen, sondern ein Symbol für Freiheit und Sieg.

Keisuke Maruyama: Die Sinfonie des Prometheus. In: Musik Konzepte 56 Beethoven Analecta Varia. München 1987, S.64.

Beethoven als neuer Prometheus:

Zum Portrait Beethovens von Joseph Willibrod Mähler (1804/05):
Worauf weisen Lyra und 'Tempel des Apollo' hin? Die Lyra gilt als unverkennbares Symbol für die Musik der Antike, für die Kunst oder das Künstlerische überhaupt. Und der 'Tempel des Apollo' im Hintergrund symbolisiert den antiken Bereich des Geistlichen und Göttlichen; zugleich imitiert die auffallende Haltung der über den Tempel erhobenen rechten Hand die Gestalt eines Konsuls der römischen Antike. Wie ein Triumphator erhebt er seine rechte Hand. Aber wichtiger ist, dass er mit dem Konsulmantel auf dem Schoß ruhig in der freien Natur sitzt, was wohl darauf hindeutet, dass er sein Werk schon vollendet hat. Die Lyra in seiner linken Hand soll wohl versinnbildlichen, wie er den Bereich des Schönen beherrscht. Die erhobene rechte Hand kann als Geste eines Triumphators begriffen werden, der der Menge sein Werk präsentiert. Und da die rechte Hand über dem Apollo-Tempel gehalten wird, drückt sie gleichzeitig eine Beziehung zu Apollo aus. Somit deutet der Tempel im Hintergrund darauf hin, dass auch das Schöne im Bereich des Göttlichen wurzelt, ja, dass das Göttliche aus dem Hintergrund das Schöne bestimmt. Insgeheim verdeutlicht die auffallende Pose, dass Beehoven sich selbst als Helden ansah.[...] Wir betrachten also eine Bild gewordene Sinfonia eroica.

Keisuke Maruyama: Die Sinfonie des Prometheus. In: Musik Konzepte 56 Beethoven Analecta Varia. München 1987, S.80f.

Ludwig van Beethoven
Portrait von Joseph Willibrod Mähler (1804/05)

Finale einer Heldensinfonie

Spätestens mit Beethoven gewinnt der letzte Satze einer Sinfonie Gewicht: das Finale ist nicht länger der unverbindliche „Kehraus“, sondern vielmehr Ziel der zyklischen Entwicklung, Ergebnis der vorangegangenen Sätze. Dies muss recht eigentlich für eine Sinfonie gelten, die dem „Andenken eines heroischen Menschen“ gewidmet ist, zumal der Heldengedanke bei Beethoven eng verknüpft ist mit dem Gedanken der Entwicklung.

Nun könnte man bei einer „Sinfonia Eroica“ – einer Heldensinfonie, die allem Anschein nach von Anfang an mindestens ideell mit Napoleon und Prometheus in Verbindung zu bringen war – erwarten, dass dieses Finale entsprechend gestaltet wird. Umso überraschender scheint auf diesem Hintergrund, dass Beethoven hier einen Variationssatz wählt und das Thema dieser Variationen ein Tanz ist. Zwar wählt schon Haydn mehrlfach Variationssätze als Finale seiner Sinfonien; formal ist dies also keine echte Neuerung. Aber im Licht des zunehmenden Gewichtes, das die Finalsätze im Verlaufe der Klassik erhalten, ist dieses Vorgehen eine genauere Betrachtung wert.

Die Ergebnisse der Analyse und der Auseinandersetzung mit dem Finalsatz sollten in diesem Zusammenhang reflektiert und eingeordnet werden, um diese Entscheidung Beethovens deuten zu können.
In die Überlegungen und die Diskussion können und sollen die Analyseergebnisse wie auch die Zitate zur Eroica und zu den Heldenfiguren Prometheus und Napoleon einbezogen werden.

Dabei ist sicher die Parallele zum Ballettfinale zu ziehen, welches in diesem festlichen Tanz die Wiederauferstehung des Helden wie auch die errungene höhere Bildung, die eigentliche Menschwerdung seiner Geschöpfe feiert. Ebenso ist an den Entwicklungsgedanken anzuknüpfen, der sich im Prometheus-Mythos wie auch in der (idealisierenden) Wahrnehmung Napoleons wiederfindet. Diese Figuren stehen für den wahrhaft „heroischen Menschen“, der durch seine Taten die Menschheit zu höherem Sein führt.
Der Tanz, welcher die Freude über diese durch die kulturelle Erziehung höhere Seinsstufe ausdrückt, erfährt im Variationssatz eine permanente Entwicklung durch vielfältige Charaktere, tritt in klarem Tanzhabitus wie auch im gelehrten Fugato auf und mündet schließlich in feierlicher Vergößerung.

Im großen Zusammenhang des Themenfeldes „Variieren“ ist hier die ideelle Aufladung der Variationstechnik mit dem klassichen Humanismusgedanken interessant für das Verständnis der Komposition. Im weiteren Sinne liegt dieser Gedanke ja auch der Sonatensatzform zugrunde, in der der Entwicklungsgedanke (und damit die Veränderung, Variation eines Grundmaterials) zunehmend das zentrale Geschehen darstellt – und dies nicht erst mit Beethoven über die Durchführung hinaus.

Beethovens Plan für das Finale

Aus dem Studium der Beethovenschen Skizzenbücher kann man entnehmen, dass der Komponist von Anfang an geplant hatte, das Thema aus den Klaviervariationen op.35 für den Finalsatz seiner dritten Sinfonie zu verwenden. Diese wiederum waren von Anfang an mit der Prometheus-Musik verknüpft.

„ Wegen ihres Zusammenhanges mit dem *Eroica*-Finale sind die Klaviervariationen op.35 mehrfach als „*Eroica*-Variationen“ bezeichnet worden. Richtig wäre es indessen wohl, sie als Variationen über das Prometheus-Thema zu bezeichnen. Wir dürfen nämlich nicht vergessen, dass Beethoven in seinem Schreiben vom Juni 1803 an Breitkopf & Härtel den Verlag bat, das Titelblatt der bereits gedruckten Variationen zu ändern, weil vergessen worden war darauf anzugeben, dass das Thema dem allegorischen Ballett Prometheus entstamme. Damit gab Beethoven selbst zu erkennen, dass in seiner Vorstellung diese Klaviervariationen, von denen er meinte, dass sie auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet worden wären, in einer Beziehung zu der Prometheus-Musik standen. So dürfen wir denn auch in den Variationen ein Bindeglied zwischen der *Prometheus*-Musik und dem Eroica-Finale sehen.
Die Tatsache, dass im Moskauer Skizzenbuch die Entwürfe zu den Eroica-Sätzen unmittelbar auf die Skizzen zu op.35 folgen, lässt darauf schließen, dass Beethoven im Sommer 1802 während der Arbeit an den Klaviervariationen endgültig den Plan gefasst haben muss, die Dritte Symphonie zu komponieren. Dabei muss er von vornherein geplant haben, das Eroica-Finale in Anlage und Thematik ähnlich den Klaviervariationen zu gestalten. Es ist nämlich besonders bemerkenswert, dass in diesem Buch keinerlei Entwürfe zum Eroica-Finale vorkommen. Beethoven muss also die Entwürfe zu den Klaviervariationen gewissermaßen als erste Skizzen des Eroica-Finales angesehen haben!“

Constantin Floros: Beethovens Eroica und Prometheus-Musik, Wilhelmshaven 1978. Zitert nach: Keisuke Maruyama. *Die Sinfonie des Prometheus.* In: Musik Konzepte 56 Beethoven Analecta Varia. München 1987. S. 53.

Aufgabe:

„Das Variieren kommt einer Analyse der Elemente des Themas gleich, die zum besseren Verständnis führt.“
(Günter Altmann: *Musikalische Formenlehre mit Beispielen und Analysen. Berlin 1970, S.142*)

Beethoven wählt für das Finale, also den Kulminationspunkt und sozusagen das Ziel seiner *Sinfonia Eroica* offenbar sehr bewusst eine Variationenfolge über einen Tanz, welchen er auch im Finale seines Balletts *„Die Geschöpfe des Prometheus“* verwendet hatte.

- Interpretieren Sie diese Entscheidung Beethovens auf der Grundlage Ihrer bisherigen Arbeitsergebnisse. Beziehen Sie das obige Zitat Günther Altmanns mit ein und verknüpfen Sie es mit dem Heros-Gedanken im Sinne Beethovens.
- Erläutern Sie zusammenfassend die Bedeutung des Variierens im Epochenverständnis der Klassik.

Literatur:

- **William Drabkin:** *Vorwort zur Partitur: Ludwig van Beethoven Symphony Nr. 3 Es-Dur „Eroica“.* Eulenburg Ltd, London, 1987.
- **Constantin Floros:** *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*. Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1978.
- **Martin Geck:** *Die Sinfonien Beethovens. Neun Wege zum Ideenkunstwerk*. Hildesheim 2015.
- **Martin Geck**: *Ludwig van Beethoven.* Rowohlt, Reinbek 1996.
- **Martin Geck und Peter Schleuning**: „Geschrieben auf Bonaparte“. Beethovens Eroica: Revolution, Reaktion, Rezeption. Rowohlt, Reinbek 1989
- **Egon Voss**: *Symphonie In Es-Dur, op.55, „Sinfonia Eroica“*. In: Renate Ulm (Hrg.): *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung.* dtv/Bärenreiter, Kassel, 1994.
- **Keisuke Maruyama**: *Die Sinfonie des Prometheus.* In: Musik Konzepte 56 Beethoven Analecta Varia. edition text+kritik, München 1987.

- **Carl Dahlhaus /Hans Heinrich Eggebrecht (Hrg.)**: Brockhaus Riemann Musik Lexikon. Piper, München 1995.

Internetquellen:

- Wikipedia: Stichwort Beethoven „Eroica“ https://de.wikipedia.org/wiki/3._Sinfonie_%28Beethoven%29
- Wikipedia: Stichwort Beethoven Eroica-Variationen https://de.wikipedia.org/wiki/Eroica-Variationen

- Notenausgaben auf IMSLP :
  - Klaviervariationen op.35: https://imslp.org/wiki/Variations_and_Fugue_in_E-flat_major%2C_Op.35_(Beethoven%2C_Ludwig_van)
  - Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus“: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/6c/IMSLP312740-PMLP03070-LvBeethoven_Creatures_of_Prometheus,_Op.43_BHWerke_fs.pdf
  - Beethoven 12 Contrdanses: https://imslp.org/wiki/12_Contredanses%2C_WoO_14_(Beethoven%2C_Ludwig_van)

Cornelia Feile • ZSL Regionalstelle Tübingen • cornelia.feile@fbu-rpt.de • 07391/754671