



BERLINER
PHILHARMONIKER

Zukunft@BPhil

Das Education-Programm der Berliner Philharmoniker

Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 2,

Symphonie Nr. 3

Anton Webern: Variationen für Orchester

Unterrichtsmaterial zur Generalprobe der Berliner Philharmoniker

am 07. Februar 2008

von Tobias Bleek

Unterstützt durch

Deutsche Bank



I. Programmübersicht

Werke

Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 2 in D-Dur op. 36

- I. Adagio – Allegro con brio
- II. Larghetto
- III. Scherzo: Allegro
- IV. Allegro molto

Aufführungsdauer: ca. 33 Min.

Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 3 in Es-Dur op. 55

- I. Allegro con brio
- II. Marcia funebre: Adagio assai
- III. Scherzo: Allegro vivace
- IV. Finale: Allegro molto – Poco Andante – Presto

Aufführungsdauer: ca. 50 Min.

Anton Webern: Variationen für Orchester op. 30

Aufführungsdauer: ca. 9 ½ Min.

Interpreten

Berliner Philharmoniker

Sir Simon Rattle (Leitung)

Vorbemerkung

Eine wichtige Grundlage für die Verwendung der vorliegenden Materialien ist die Partitur der 3. Symphonie von Beethoven (Studienpartitur erhältlich bei Edition Eulenburg), sowie Klavierauszug und Partitur der Variationen für Orchester von Webern (Notenmaterial erhältlich bei Universal Edition). Da der Abdruck von Notenbeispielen aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich ist, gibt es im Text Verweise auf die diskutierten Partiturabschnitte.

II. Lehrerinformation

A) Webern und Beethoven

»Immer klarer offenbart sich mir der Genius Beethovens,« bekennt der 30-jährige Anton Webern unter dem Eindruck einer Konzertaufführung der *Eroica* im November 1904 »und eines Tags wird der Augenblick da sein, wo ich seine Göttlichkeit unmittelbar in hellster Reinheit empfangen. Ich sehne mich nach einem Künstler in der Musik wie's Segantini in der Malerei war, das müsste eine Musik, die der Mann einsam, fern allen Weltgetriebes, im Anblick der Gletscher, des ewigen Eises u. Schnees, der finsternen Bergriesen schreibt, so müsste sie sein wie Segantinis Bilder. [...] Der Mann wäre dann der *Beethoven unserer Tage*. Es müsste wieder eine *Eroica* kommen, eine die um 100 Jahre jünger ist.«¹ Weberns Begeisterung für Beethoven, die in dieser privaten Tagebuchnotiz mit jugendlichem Überschwang zum Ausdruck gebracht wird, dauerte ein Leben lang an. Zum einen setzte der von vielen seiner Zeitgenossen bewunderte Dirigent Beethovens Symphonien immer wieder auf die Programme seiner Konzerte. Zum anderen spielte Beethovens Musik in der Unterrichtstätigkeit des passionierten Lehrers eine zentrale Rolle. Schließlich war das wirkungsmächtige Œuvre Beethovens auch für den traditionsbewussten Komponisten Webern zeitlebens Maßstab und Orientierungspunkt für das eigene künstlerische Schaffen.

Dass zwischen Beethoven und Webern auf der Ebene der musikalischen Sprache, der Persönlichkeit und der Lebensumstände gewaltige Unterschiede bestehen, ist unbestritten. Bei einem Vergleich der beiden Komponisten aus historischer Distanz zeigen sich dennoch einige bemerkenswerte Parallelen. Sowohl Beethoven als auch Webern waren bedeutende Neuerer, die mit ihren Werken die Schranken der bestehenden Ästhetik durchbrachen und die Kompositionsgeschichte revolutionierten. Während Beethovens symphonischen Errungenschaften auf das gesamte 19. Jahrhundert ausstrahlten und solche unterschiedliche Komponisten wie Wagner oder Brahms beeinflussten, berief sich nach Ende des Zweiten Weltkriegs die westeuropäische Nachkriegs-Avantgarde von Pierre Boulez bis Karlheinz Stockhausen auf Webern und seine kompositionstechnischen Neuerungen. Dass die jeweiligen kompositionsgeschichtlichen Umwälzungen auch die Spieler und Hörer vor beträchtliche Herausforderungen stellten, zeigt der Blick auf die Rezeptionsgeschichte von Beethovens und Weberns Musik.

B) »geschrieben auf Buonaparte« – Beethovens *Eroica*

»Die das kennen, was ich früher bekannt habe [...], werden mich schwerlich beschuldigen, dass ich jemals ein Anhänger der Franzosen und ihrer Revolution gewesen bin«, schreibt der deutsche Patriot Ernst Moritz Arndt im Jahr 1814: »aber ich würde undankbar und zugleich ein Heuchler sein, wenn ich nicht offen gestände, dass wir dieser wilden und tollen Revolution unendlich viel verdanken [...], dass sie Ideen in die Köpfe und Herzen gebracht hat, die zur Begründung der Zukunft die notwendigsten sind und die zu fassen vor zwanzig oder dreißig Jahren die meisten Menschen noch zitterten.«²

¹ Zit. nach Moldenhauer 1980, S. 65 f.

² Zit. nach Brinkmann 2000, S. 183.

Die überwältigende Wirkung, die die Französische Revolution und ihre Nachbeben auf deutsche Künstler und Intellektuelle um 1800 hatte und der Einfluss, den sie auf unterschiedliche Bereiche des Denkens, aber auch auf die Kunstproduktion ausübte, lassen sich kaum überschätzen. Zu den eindrucklichsten Kunstwerken, die im Wirkungskreis dieser historischen Umwälzungen entstanden sind, zählt zweifellos Beethovens Dritte Symphonie op. 55, die *Eroica*. Ursprünglich geschrieben zur mythischen Überhöhung des republikanischen Generals und ersten Konsuls Napoleon Bonaparte spiegeln die mehrfachen Modifikationen ihres Titels Beethovens ambivalentes Verhältnis zum postrevolutionärem Frankreich und seinem großen politischen Führer.³

Widmung und Werktitel

In einer der berühmtesten Anekdoten der Musikgeschichte berichtet der Beethoven-Schüler und -Vertraute Ferdinand Rieß, wie dieser im Mai 1804 vor seinen Augen das Titelblatt der ursprünglich Napoleon gewidmeten Dritten Symphonie in »republikanischem Zorn« zerrissen habe: »Bei dieser Symphonie hatte Beethoven sich Buonaparte gedacht, aber diesen, als er noch erster Consul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch, und verglich ihn den größten römischen Consuln. [...] Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth geriet und ausrief: ›Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Anderen stellen, ein Tyrann werden!‹ Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde.«⁴

Dass Beethoven tatsächlich die Widmung tilgte, die ursprüngliche Beziehung zwischen dem Werk und Napoleon offensichtlich aber auch nach diesem Ausbruch noch für wichtig erachtete, belegt eine frühe Abschrift der Partitur. Auf ihrem Titelblatt ist der Name »Buonaparte« mit solcher Heftigkeit ausgeradiert worden, dass sich an seiner Stelle ein Loch befindet. Nach diesem gewalttätigen Akt der Auslöschung wurde zu einem späteren Zeitpunkt allerdings der Bleistiftzusatz »geschrieben auf Buonaparte« ergänzt. 1809 erschien die Partitur des Werks schließlich unter dem nicht mehr personenbezogenen Titel *Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* im Druck. Ob Beethoven mit dem »großen Manne«, dessen »Andenken« in der *Eroica* musikalisch bewahrt werden sollte, fünf Jahre nach Fertigstellung der Komposition immer noch Napoleon meinte, oder – wie verschiedentlich vermutet wurde – den 1806 im Widerstand gegen den napoleonischen Imperialismus gefallenen deutschen Patrioten Prinz Louis Ferdinand von Preußen, lässt sich nur schwer entscheiden.⁵

³ Anmerkung zu Napoleon.

⁴ Zit. nach Dalhaus 2002, S. 52.

⁵ Eine umfangreiche Diskussion der komplexen Geschichte der Widmung und des Titels der *Eroica* sowie interessante Überlegungen zu ihrer ästhetischen Funktion und Bedeutung finden sich in Dahlhaus 2002, S. 48 – 59.

Frühe Aufführungsgeschichte und Rezeption

Die *Eroica* markiert nicht nur einen Wendepunkt in Beethovens Komponieren, sondern des symphonischen Schaffens überhaupt. Eine rein instrumentales Werk zu schreiben, das weit mehr als 2000 Takte umfasst und von einer musikalischen Komplexität ist, die von den Spielern und Hörern 50 Minuten konzentrierteste Aufmerksamkeit verlangt, war bis dahin unvorstellbar gewesen. Dass Beethoven sich der Schwierigkeiten, die sich aus der Neuartigkeit seiner Komposition ergaben, durchaus bewusst war, belegt seine Empfehlung, man solle die Symphonie am Anfang eines Konzerts spielen, wenn das Publikum noch nicht zu ermüdet sei. Auch die Entscheidung, dass die Exposition des ersten Satzes gemäß der Tradition wiederholt werden solle, fiel erst, nachdem der Komponist das Werk mehrfach in privaten Probeaufführungen gehört hatte (vgl. hierzu Informationsblatt 1).

Prozesshafte Formgestaltung

Als eine der großen Errungenschaften der *Eroica* gilt ihre prozesshafte Formgestaltung. So beginnt die Symphonie nach zwei gewaltigen Forteschlägen nicht mit einem periodisch geschlossenen Hauptthema, sondern mit einem einfachen Dreiklangsmotiv in den Celli, das bereits nach wenigen Takten chromatisch abgeleitet (vgl. T. 7). Im weiteren Verlauf der Symphonie erklingt dieser thematische Grundgedanke in zahlreichen Varianten und wird insbesondere in der Reprise und der umfangreichen Coda immer weiter ausgedehnt und gesteigert. Doch selbst die letzten Formulierungen dieses Gedankens auf dem Höhepunkt der Coda (vgl. T. 631 ff.) bringen in ihrer harmonischen Offenheit keine endgültige Abrundung. Das »fortdauernde, immer steigende Treiben und Drängen«, das E. T. A. Hoffmann in seiner berühmten Rezension der Fünften Symphonie als ein Wesensmerkmal von Beethovens symphonischem Stil beschrieben hat, dauert bis in die Schlusstakte des Satzes unvermittelt an.

Unterrichtsvorschläge

Arbeitsblatt 1 (Ein Teil der Aufgaben – insbesondere 3 – ist in erster Linie für den Musikleistungskurs konzipiert.)

C) Metamorphosen eines Grundgedankens – Weberns Variationen op. 30

»Ich verstehe unter ›Kunst‹ die Fähigkeit, einen Gedanken in die klarste, einfachste, das heißt ›fasslichste‹ Form zu bringen«, schreibt Anton Webern 1928 an die Dichterin Hildegard Jone: »In diesem Sinne also kann ich das *Vater unser* nicht als etwas Gegensätzliches zur Kunst empfinden, sondern als deren höchstes Vorbild. Denn hier ist die größte Fasslichkeit, Klarheit und Eindeutigkeit erreicht. Darum kann ich die Anschauung Tolstojs und aller derer, die sich ähnlich geäußert haben, in dieser Hinsicht nicht verstehen, wohl aber, wenn Beethoven das Hauptthema des ersten Satzes seiner *Eroica* so lange skizziert, bis es endlich den Grad der Fasslichkeit hat, wie etwa ein Satz aus dem *Vater unser*.«⁶

In der von seinem Lehrer Arnold Schönberg entwickelten Zwölftontechnik erkannte Webern Anfang der 1920er-Jahre eine ideale Möglichkeit, um die ihm vorschwebende Form der Zusammenhangsbildung und Fasslichkeit mit zeitgemäßen kompositorischen Mitteln zu erzielen. Bei dieser Kompositionsweise errichtet der Komponist sein gesamtes Werk auf der Grundlage einer aus den zwölf verschiedenen Halbtönen bestehenden Reihe. In formaler Hinsicht orientierte sich Webern bei seinen atonalen Zwölftonkompositionen dabei explizit an den Formprinzipien der klassischen Tradition. Sie galt es nach seinem Verständnis auf der Grundlage der neu geschaffenen Tonsprache mit neuem Geist zu erfüllen.

Die Variationen für Orchester op. 30, die 1940/41 entstanden, gehören zu den gewichtigsten Orchesterkompositionen des Meisters der kleinen Form. Das knapp zehnmünütige Werk besteht aus einem Thema und sechs Variationen. Dass der Begriff der Variation unter den Bedingungen der webernschen Zwölftontechnik allerdings eine andere Bedeutung annimmt, als in der klassischen Tradition, offenbart sich bereits beim ersten Hören des Stücks. So gibt es kein greifbares Thema mit einer klar umrissenen Gestalt, das im Verlauf des Werkes auf erkennbare Weise modifiziert und transformiert würde. Der Begriff der Variation bezeichnet im Falle von Weberns op. 30 vielmehr die fortwährende »Metamorphose« einer Zwölftonreihe: »Alles nun, was in dem Stück vorkommt, beruht auf den beiden Gedanken, die mit dem ersten und zweiten Takt gegeben sind (Kontrabass und Oboe).«⁷

Zu den faszinierendsten und zugleich zukunftsweisenden Aspekten der Orchestervariationen zählt zweifellos ihre differenzierte Klangfarbenkomposition. Der von Webern stark beeinflusste ungarische Komponist György Ligeti hat sie in einem Rundfunkvortrag aus dem Jahr 1960 am Beispiel der Anfangspassage beschrieben: »Das musikalische Gewebe ist hier völlig durchsichtig, alle Klangfarben sind klar hörbar, eine Verdeckung kommt nur selten zustande [...]. Die erste Motivzelle spielen die Kontrabässe, anschließend tritt die Oboe ein und wird gleich darauf von einer Bratsche überlappt, dann folgen Posaunen, Geigen, Celli und so weiter – ein vielfarbiges, gleichsam im Raum schwebendes Drahtgebilde.

Was schon beim ersten Hören auffällt, ist die ungewöhnliche Zersplitterung der Klangfarben. In älterer Musik war man gewohnt, eine Melodielinie ausschließlich in ein und derselben Klangfarbe zu hören.

⁶ Zit. nach Moldenhauer 1980, S. 309f.

⁷ Brief von Webern an Willi Reich vom 3. Mai 1941, zit. nach Webern 1960, S. 67.

[...] Bei Webern werden hingegen die Klangfarben im Linearen, im Melodischen durchgehend verändert.«⁸

Unterrichtsvorschläge

vgl. Informationsblatt 2 und Arbeitsblatt 2

Informationsblatt 3 kann als »Lösung« für Arbeitsblatt 2 verwendet werden.

⁸ *Weberns Instrumentation*, in: Ligeti 2007, S. 384f.

D) Literaturhinweise

1. Beethoven

Brinkmann 2000

Reinhold Brinkmann, *Die Zeit der Eroica*, in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hrsg. von Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette, Göttingen 2000, S. 183–211.

Dahlhaus 2002

Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 2002.

Dahlhaus 2003

Carl Dahlhaus, *Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Bd. 3, Laaber 2003, S. 361–374.

Geck/Schleuning 1989

Martin Geck und Peter Schleuning, *Geschrieben auf Bonaparte – Beethovens Eroica: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek bei Hamburg 1989.

Hoffmann 1983

E. T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, Stuttgart 1993.

Kunze 1987

Stefan Kunze, *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987.

2. Webern

Ligeti 2007

György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, 2 Bde., hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz u.a. 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10).

Moldenhauer 1980

Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes*, Zürich und Freiburg i.Br. 1980.

Webern 1959

Anton Webern, *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, hrsg. von Josef Polnauer, Wien 1959.

Webern 1960

Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik. Der Weg zur Komposition in 12 Tönen*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960.

Informationsblatt 1: Zur frühen Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der *Eroica*

Probe- und Voraufführungen

Mit seiner Symphonie Nr. 3 Es-Dur op. 55, die unter dem Titel *Eroica* bekannt geworden ist, betrat Ludwig van Beethoven zu Beginn des 19. Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht Neuland. Ein rein instrumentales Werk zu schreiben, das weit mehr als 2000 Takte umfasst und von den Hörern und Spielern über 50 Minuten lang höchste Konzentration und Aufmerksamkeit verlangt, war bis dahin unvorstellbar gewesen. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass im Vorfeld der öffentlichen Uraufführung neben einer halböffentlichen Voraufführung der neuen Symphonie auch mehrere private Probeaufführungen im Palais des Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz stattfanden. Der musikalisch sehr gebildete Fürst war einer der bedeutendsten Wiener Musikmäzene um 1800 und gehörte zu den wichtigsten Förderern des seit 1791 in der Donaumetropole lebenden Komponisten.

Die Voraufführungen boten Beethoven die Gelegenheit, die Dritte Symphonie vor der öffentlichen Präsentation bereits in der Praxis zu erproben und einige Änderungen vorzunehmen. Dass Beethoven sich der Schwierigkeit seines neuen Werks durchaus bewusst war und sich insbesondere über seine außerordentliche Länge Gedanken machte, belegt ein Brief seines Bruders Karl. Dieser schreibt am 12. Februar 1805 an den Leipziger Verleger Härtel:

»Mein Bruder glaubte anfangs, ehe er die Simphonie noch gehört hatte, sie würde zu lang seyn, wenn der erste Theil des ersten Stücks wiederholt würde, aber nach öfterer Aufführung derselben fand es sich, daß es sogar nachtheilig sey wenn der erste Theil nicht wiederholt würde.«⁹

Dass die kompositorischen Neuerungen der *Eroica* bereits beim Fachpublikum auf geteilte Reaktionen stießen und viele Zeitgenossen – zumindest anfänglich – überforderten, zeigen zwei Berichte über die Probe- und Voraufführungen. Am 13. Februar 1805 berichtet Georg August Griesinger, der als erster Haydn-Biograf in die Musikgeschichte eingegangen ist, in einem Brief der ebenfalls an Härtel gerichtet ist:

»So viel kann ich Sie versichern, dass die Simphonie in zwey Akademien, bei dem Fürsten Lobkowitz und einem thätigen Liebhaber, Namens Wirth, mit ungemeinem Beyfall gehört worden ist. Für ein geniales Werk höre ich sie von Verehrern und Gegnern rühmen; jene sagen: hier ist mehr als Haydn und Mozart, die Simphonie-Dichtung ist auf einen höheren Standpunkt gebracht! Diese hingegen missen die Rundung des Ganzen, sie tadeln das Anhäuffen der colossalischen Gedanken. In solchen Fällen hat jeder Recht.«¹⁰

In einer Kritik der halböffentlichen Voraufführung, die am 20. Januar 1805 stattfand, bemerkt der Rezensent der *Allgemeinen Musicalischen Zeitung*:

⁹ Der gesamte Briefftext findet sich im Internet im digitalen Archiv des Beethoven-Hauses Bonn: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php/startseite_digitales_archiv_de.

¹⁰ Zit. nach Brinkmann 2000, S. 204.

»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, an denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. [...] Ref. gehört gewiss zu Hrn. v. 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.«¹¹

öffentliche Erstaufführung

Am 7. April 1805 fand die öffentliche Erstaufführung der *Eroica* in einem Benefizkonzert des mit Beethoven befreundeten Geigers Franz Clement im Theater an der Wien statt. Unter den Zuhörern befand sich erneut jener Kritiker, der bereit die öffentliche Voraufführung in der Leipziger *Allgemeinen Musicalischen Zeitung* besprochen hatte (s. oben). Aber auch beim Wiederhören bereitete ihm das Werk offensichtlich noch erhebliche Probleme:

»In diesem Konzerte hörte ich die neue Beethovensche Sinfonie aus Es [...] von dem Komponisten selbst dirigirt, von einem sehr gut besetzten Orchester aufführen. Aber auch diesmal fand ich gar keine Ursache, mein schon früher darüber gefälltes Urtheil zu ändern. Allerdings hat diese neue B.sche Arbeit grosse und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieses Komponisten erwarten kann, eine grosse Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen, (sie dauerte eine ganze Stunde) wenn sich B. entschliessen wollte sie abzukürzen, und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen.«¹²

Zur Leipziger Erstaufführung der *Eroica* im Jahr 1807

Trotz ihrer Neuartigkeit und Komplexität etablierte sich die *Eroica* bereits zu Beethovens Lebzeiten im Konzertrepertoire. Zu den wichtigsten Wegbereitern des Werkes gehörte dabei der Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz, der Beethoven leidenschaftlich verehrte und als erster Redakteur der Leipziger *Allgemeinen Musicalischen Zeitung* die frühe Beethoven-Rezeption in wesentlichem Maße prägte.¹³ Vermutlich auf seine Initiative kam am 29. Januar 1807 die Leipziger Erstaufführung der Dritten Symphonie im Rahmen der dortigen Gewandhauskonzerte zustande. In einem Artikel aus der Leipziger *Allgemeinen Musicalischen Zeitung* werden die sorgfältigen Vorbereitungen der Aufführung beschrieben:

»Ein solches Werk macht eine besondere Zurüstung von Seiten des Orchesters, so wie einige Vorkehrungen in Absicht auf ein gemischtes Publikum nöthig, wenn ihm bey der Ausführung und

¹¹ *Allgemeine Musicalische Zeitung* (1805), Sp. 321, zit. nach Kunze 1987, S. 50.

¹² *Allgemeine Musicalische Zeitung* (1805), Sp. 501 f., zit. nach Kunze 1987, S. 50.

¹³ Die *Allgemeine Musicalische Zeitung* »war die erste Musikzeitschrift, die unter Mithilfe vieler Mitarbeiter und Korrespondenten den »Bildungsgegenstand Musik« auf möglichst vielseitige Weise einem breiten Publikum aus Kennern und Liebhabern nahezubringen versuchte und damit auch ein halbes Jahrhundert lang Erfolg hatte. Bis in unsere Gegenwart hinein hat es keine Musikzeitschrift mehr gegeben, die so umfassend informierte und so viele Lesergruppen erreicht hätte.« (Martin Geck in: Geck/Schleuning 1989, S. 208).

Aufnahme sein volles Recht wiederfahren soll; und an beydem liess man es hier keineswegs fehlen. Man hatte das Auditorium nicht nur durch eine besondere Anzeige auf den gewöhnlichen Konzertzetteln, sondern auch durch eine kurze Charakteristik jedes Satzes, vornämlich in Ansehung der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung aufs Gefühl, aufmerksam gemacht, und es, so viel möglich, vorbereitet, gerade das zu erwarten, was ihm geboten wurde.

Damit erreichte man seinen Zweck vollkommen: die gebildetsten Kunstfreunde der Stadt waren sehr zahlreich versammelt, eine wirklich feyerliche Spannung und Todtenstille herrschte und erhielt sich – nicht nur während der ganzen (bekanntlich fast eine Stunde dauernden) ersten Aufführung, sondern auch während der zweyten und dritten, die auf vielfältiges Begehren in wenig Wochen erfolgten; jeder Satz wirkte unverkennbar, wie er wirken soll, und am Ende des Ganzen machte sich jedes Mal der wohlbegründete Enthusiasmus in lauten Beyfallsbezeugungen Luft. Das Orchester hatte sich freywillig und unvergolten, ausser durch die Ehre und den eigenen Genuss an dem Werke selbst, zu ausserordentlichen Proben vereinigt; die Sinfonie war dabey in Partitur gesetzt vorhanden, damit der Beobachtung auch die geringste Kleinigkeit nicht entging und man überall sicherer in den Sinn und in die Absicht des Komponisten eindränge.«¹⁴

Die auf dem Konzertzettel abgedruckte »kurze Charakteristik jedes Satzes« lautete:

»feuriges, prachtvolles Allegro
erhabener, feyerlicher Trauermarsch
heftiges Scherzando
grosses Finale, zum Theil im strengen Styl.«¹⁵

Wenige Wochen nach der Leipziger Erstaufführung veröffentlichte Rochlitz in der Leipziger *Allgemeinen Musicalischen Zeitung* eine umfangreiche Besprechung der *Eroica*.¹⁶ Neben einer detaillierten Analyse des Werkes, die zahlreiche Notenbeispiele umfasst, enthält der Text auch Bemerkungen zu den hohen Anforderungen, die die Symphonie an Hörer und Spieler stellt:

»Dass aber dies Allegro [gemeint ist der erste Satz], wie auch das ganze Werk, um diesen Effekt zu machen, allerdings ein Auditorium voraussetze, dem nicht etwa eine Partie gewöhnlicher Variatöchen über alles geht, weil sie doch artig hinlaufen und alle Augenblicke eine aus ist; sondern ein Auditorium, das zum wenigsten ernstlich aufmerken, und in der ernstern Aufmerksamkeit sich selbst fest halten kann – das versteht sich von selbst, und versteht sich nicht nur bey diesem, sondern bey jedem sehr weitläufigen und reich zusammengesetzten Werke der Poesie oder Kunst.«¹⁷

¹⁴ *AMZ* (1807), Sp. 497, zit. nach Geck/Schleuning 1989, S. 209.f.

¹⁵ Zit. nach ebd., S. 210.

¹⁶ *AMZ* (1807), Sp. 319 -334, in einer gekürzten Fassung abgedruckt in Kunze 1987, S. 57 -67.

¹⁷ Zit. nach Kunze 1987, S. 60f.

»Ferner – es ist, bey der Länge und Schwierigkeiten aller Sätze dieser Sinfonie dem Orchester beynahe (selbst physisch) unmöglich, alle gleich nach einander mit gleicher Energie und Präcision auszuführen, so wie dem Zuhörer, ihnen allen ohne einige Erholung mit gleicher Spannung zu folgen; und da nun das, auf jenen Marsch [gemeint ist der zweite Satz] folgende Scherzo ohnehin gegen denselben fast allzuscharf kontrastirt, auch gewiss jeder Zuhörer das süsse, wehmüthige Gefühl, worein er am Ende des Marsches versetzt wird, in sich nur allmählich will verklingen, nicht aber sich urplötzlich entreissen lassen: so hält Rec. für sehr gerathen, dass man nach diesem Marsche – nicht etwa etwas Anderes, vielleicht Leichteres einschiebe, vor welchem Einfall der Himmel jede Direction bewahren möge; sondern eine ganz stille, feyerliche Pause von einigen Minuten halte.«¹⁸

¹⁸ Zit. nach ebd., S. 62.

Arbeitsblatt 1: Zum ersten Satz der *Eroica*

Als eine der großen Errungenschaften der *Eroica* gilt ihre prozesshafte Formgestaltung. Gemeint ist mit diesem Begriff eine bis dahin so nicht gekannte Dynamik der Musik, ein »fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen«, das der romantische Schriftsteller und Musiker E. T. A. Hoffmann in seiner berühmten Rezension der Fünften Symphonie aus dem Jahr 1810 als ein Wesensmerkmal des beethovenschen Komponierens beschrieben hat. Dort heißt es: »Wie führt diese wundervolle Komposition in einem fort und fort steigenden Klimax den Zuhörer unwiderstehlich fort [...]«.«¹⁹ Anhand des thematischen Grundgedankens des ersten Satzes der *Eroica* und seiner Entwicklung im Eröffnungsabschnitt, zu Beginn der Reprise und auf dem Höhepunkt der Coda lassen sich zentrale Stationen dieser prozesshaften Formgestaltung exemplarisch studieren.

Aufgaben

1.1 Höranalyse der Anfangspassage:

Hören Sie die Eröffnungspassage des ersten Satzes (T. 1 -45) zunächst mehrmals ohne Partitur und versuchen Sie hörend einen Überblick über den Verlauf dieses Abschnitts zu gewinnen:

- a) Wie präsentiert Beethoven den thematischen Hauptgedanken, wie oft erklingt er und von welchen Instrumenten wird er jeweils gespielt?
- b) Versuchen Sie den thematischen Hauptgedanken in seiner ersten »Formulierung« zu notieren.
- c) Wie unterscheiden sich die verschiedenen Versionen des thematischen Hauptgedankens voneinander?

1.2 Analyse der Anfangspassage anhand der Partitur.

Vertiefen Sie anhand der Partitur die Ergebnisse Ihrer Höranalyse und untersuchen Sie den Entwicklungsverlauf der Anfangspassage und die verschiedenen Formulierungen des thematischen Hauptgedankens.

- a) Machen Sie sich zunächst mit den transponierenden Instrumenten in der Partitur vertraut.
- b) Analysieren Sie den thematischen Hauptgedanken (T. 3 ff.):
 - Was passiert in T. 6 ff. (melodisch und harmonisch)?
- c) Untersuchen Sie die verschiedenen Versionen des thematischen Hauptgedankens in der Anfangspassage:
 - Wo tritt er auf?
 - Wie unterscheiden sich die verschiedenen Formulierungen voneinander (Instrumentation, Dynamik, Melodik, Harmonik)?
- d) Beschreiben Sie den Entwicklungsverlauf der Anfangspassage?

2. Untersuchen Sie den Repriseneinsatz (T. 398 -448) und den Schlussabschnitt der Coda (T. 631 -691) vor dem Hintergrund Ihrer Analyse der Anfangspassage.

¹⁹ Hoffmann 1993, S. 30.

2.1. Mögliche Leitfragen zum Repriseneinsatz:

Zu Beginn der Reprise erklingt der thematische Hauptgedanke nicht in seiner »ursprünglichen« Formulierung, sondern gemäß der dynamischen Formkonzeption der *Eroica* in veränderter Gestalt.

a) Vergleichen Sie die Takte 398 -448 mit der Eröffnungspassage und untersuchen Sie die Unterschiede. Berücksichtigen Sie dabei insbesondere die Harmonik und die Instrumentation.

3. Interpretation

In seiner berühmten Schrift *Oper und Drama* beschreibt der begeisterte Beethoven-Verehrer Richard Wagner 1851 den thematischen Entwicklungsprozess im ersten Satz der *Eroica* als »Vorführung des Aktes der Gebärung der Melodie«. Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus hat diese These Wagners in seiner Interpretation der *Eroica* aufgegriffen und weiterentwickelt: »Die Behauptung, dass die Themen und deren innerer Zusammenhang nicht ›fertig hingestellt‹, sondern erst ›im Verlauf des Tonstücks‹ allmählich hervorgebracht werden, ist angesichts des ersten Satzes der *Eroica* unmittelbar plausibel. [...] das Hauptthema [erscheint hier] nirgends in einer Ausprägung, von der man sagen könnte, sie sei die ›ursprüngliche‹ oder die ›endgültige‹ Gestalt, von der die übrigen ›abgeleitet‹ werden oder zu der sie ›hinführen‹, das Thema existiert vielmehr – wie in ›Variationen ohne Thema‹ – ausschließlich in den wechselnden Gestalten, die es im Verlauf des Satzes annimmt; und jeder der Varianten entspricht einer formalen Position und Funktion: Die letzte Ausformung ist keine ›endgültige‹, sondern lediglich die einer Coda angemessene Variante.«²⁰

Versuchen Sie zunächst Dahlhaus' Überlegungen in eigenen Worten wiederzugeben. Interpretieren und bewerten Sie anschließend die These von Dahlhaus vor dem Hintergrund Ihrer Analyse.

²⁰ Dahlhaus 2003, S. 366 f.

Informationsblatt II: Webern und die Zwölftontechnik

Anton Webern (1883–1945) war ähnlich wie Beethoven ein bedeutender Neuerer, der mit seinen Werken die Schranken der bestehenden Ästhetik durchbrach und die Kompositionsgeschichte revolutionierte. Nachdem sich Webern um 1908 unter dem Einfluss seines Lehrers Arnold Schönberg von einer tonalen Kompositionsweise gelöst hatte, griff er zu Beginn der 1920er-Jahre die von Schönberg entwickelte Zwölftontechnik auf. Bei dieser Form des Komponierens »mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen« errichtet der Komponist sein gesamtes Werk auf der Grundlage einer aus den zwölf verschiedenen Halbtönen bestehenden Reihe.

Gleichberechtigung der zwölf temperierten Halbtöne

Obwohl es grundsätzlich durchaus möglich ist, mit den Mitteln der Zwölftontechnik ein tonales Stück zu schreiben, benutzten Schönberg und Webern dieses Kompositionsverfahren mit dem Ziel, das hierarchisch strukturierte System der Dur-Moll-Tonalität außer Kraft zu setzen und stattdessen eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Gleichberechtigung der zwölf temperierten Halbtöne herzustellen. In einem Rundfunkvortrag hat der ungarische Komponist György Ligeti (1923–2006), der sich wie viele Komponisten seiner Generation in den 1950er- und 1960er-Jahren intensiv mit Webern befasste, diesen Vorgang wie folgt beschrieben:

»Es ist bezeichnend für die Aufteilung der Oktave in unserer temperierten Stimmung, dass jeder einzelne Ton sich im gleichen Abstand von seinen Nachbartönen befindet, und zwar im Abstand einer kleinen Sekunde. Daraus resultiert die völlige Gleichberechtigung aller zwölf Töne, und diese Eigenschaft der Chromatik ist wesentlich für die Werke der atonalen Periode Schönbergs und Weberns.

Die kompositorische Arbeit mit den zwölf gleichberechtigten Tönen führte allmählich zu einer Überempfindlichkeit gegen jede verfrühte Wiederkehr desselben Tons innerhalb einer musikalischen Gestalt. Eine solche Wiederkehr würde bedeuten, dass die Stellung des betreffenden Tons im harmonischen Raum verstärkt, der Ton herausgehoben und damit eine Art tonale Hierarchie restauriert würde. Um das zu vermeiden, entwickelten Schönberg und Webern eine kompositorische Technik, die den Ablauf aller zwölf Töne der Chromatik anstrebt, wobei die Wiederkehr eines Tons nur nach dem Erklingen aller anderen möglich ist.«²¹

²¹ György Ligeti, *Webern und die Zwölftonkomposition*, in: Ligeti 2007, S. 358.

Die Reihe und ihre kontrapunktischen Formen

Grundlage jeder dodekafonen Komposition ist also eine Reihe, die alle zwölf temperierten Halbtöne umfasst und in einer jeweils spezifischen Weise aufeinander folgen lässt. Seinen Variationen für Orchester op. 30 hat Webern die folgende Reihe zugrunde gelegt:

The image shows a musical score for Webern's Op. 30, illustrating a dodecaphonic series. The score is divided into two systems. The first system is divided into three sections: 'Lebhaft' (ca. 160), 'langsamer' (ca. 112), and 'wieder lebhaft' (ca. 160). The second system is 'wieder langsamer' (ca. 112) with a 'rit.' marking. The score includes dynamic markings like p, pp, f, sf, and articulation like accents and slurs.

Auf der Grundlage dieser zwölfhörigen Folge hat Webern das gesamte Werk entwickelt. Benutzt werden allerdings nicht nur die oben notierte Grundform der Reihe, sondern auch ihre drei kontrapunktischen Umformungen sowie verschiedene Reihentranspositionen. Zur Verfügung stehen dem Komponisten dabei prinzipiell 48 Reihenformen. Diesen Sachverhalt erklärt Webern in seinen Einführungsvorträgen zur neuen Musik und zur Zwölftontechnik wie folgt:

»Aus der Grundgestalt, dem Ablauf der zwölf Töne, können Abarten gebildet werden: Wir verwenden die zwölf Töne auch von rückwärts nach vorne – das ist der Krebs; dann in Umkehrung – so wie wenn wir in den Spiegel schauen; und dann noch im Krebs der Umkehrung: Das sind vier Formen.« (Der Weg zur neuen Musik)²²

»Jede dieser vier Formen kann von jeder der zwölf Stufen aus aufgebaut werden. Unter Berücksichtigung dieser zwölf Transpositionen kann demnach jede Reihe in 48 verschiedenen Erscheinungen auftreten.« (Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen)²³

Aufgabe:

²² Webern 1960, S. 43,

²³ Webern 1960, S. 58.

Bilden Sie von der oben notierten Grundform der Reihe den Krebs, die Umkehrung und schließlich den Krebs der Umkehrung.

Komponieren mit Reihensegmenten

Obwohl Webern die Zwölftontechnik von seinem Lehrer Arnold Schönberg übernahm, entwickelte er eine ganze eigene Form des dodekafonen Komponierens. Zu ihren charakteristischen Merkmalen zählt die Zerlegung der Reihe in mehrere Segmente, die die eigentliche Grundlage der Komposition bilden:

»Für Schönberg bedeutete die Zwölftonreihe eine bestimmte Ordnung der Intervalle, die dann als Ganzes der Komposition zugrundegelegt wurde. Für Webern dagegen waren nicht die Zwölftonreihen selbst das Primäre, sondern ihre innere Artikulation: Seine Reihen zerfallen im Allgemeinen in drei oder vier Gruppen zu je vier oder drei Tönen. Grundgestalten der Komposition sind nicht die ganzen Reihen, sondern die kleineren Tongruppen, die verschiedenartig transponiert und permutiert werden, selbstverständlich ohne dabei vom Prinzip des Ablaufs aller zwölf Töne abzuweichen. Diese Tongruppen sind harmonisch so konstruiert, dass mindestens zwei ihrer Töne benachbart sind, also in der Komposition zur Bildung der typischen Spannung von großer Septime oder kleiner None verwendet werden können.«²⁴

Auch in Weberns Orchestervariationen op. 30 lässt sich dieses Komponieren mit Reihensegmenten beobachten (vgl. hierzu Arbeitsblatt 2).

²⁴ György Ligeti, *Webern und die Zwölftonkomposition*, in: Ligeti 2007, S. 359.

Arbeitsblatt 2: Webern: Variationen für Orchester op. 30

Zu den faszinierendsten Aspekten von Weberns Orchestervariationen zählt ihre differenzierte Klangfarbenkomposition. Manifest wird sie bereits in der Anfangspassage des Werks. Webern teilt hier die Reihe in einzelne Segmente auf, die von verschiedenen Instrumenten gespielt werden.

Aufgaben

1) Höranalyse der Anfangspassage:

Hören Sie die Anfangspassage (T. 1-9) mehrmals und versuchen Sie, die komplexe Instrumentation so weit wie möglich hörend nachzuvollziehen.

a) Markieren Sie im zweistimmigen Particell zunächst alle Stellen, an denen Sie einen Klangfarbenwechsel wahrnehmen.

b) Versuchen Sie in einem zweiten Schritt, die einzelnen Klangsegmente jeweils einem spezifischen Instrument zuzuordnen. Die folgenden Instrumente werden in den Takten 1-9 eingesetzt (die Reihenfolge der Auflistung ist willkürlich):

Posaune, Bratsche, Geigen (1x im tutti, 1x solistisch), Harfe, Oboe, Kontrabässe (2x), Bassklarinette, Celli

Bis auf zwei Ausnahmen spielen alle Instrumente jeweils vier Töne.

2) Analyse der Anfangspassage (T. 1-9) anhand der Partitur

a) Vergleichen Sie die Ergebnisse Ihrer Höranalyse mit der Partitur.

b) In der Anfangspassage verwendet Webern drei Reihen. Um welche drei Reihen handelt es sich und wie sind diese auf die Instrumente aufgeteilt? (Benutzen Sie zur Reihenanalyse Ihre Lösung der Aufgabe auf Informationsblatt 2.)

c) Versuchen Sie die Klangfarbenkomposition der Anfangspassage möglichst genau zu beschreiben.

- Wie unterscheidet sich Weberns Instrumentationsweise von der klassischen und romantischen Instrumentation?
- Welche Wirkung entsteht durch diese spezifische Form der Instrumentierung?
- Wie geht Webern mit den Parametern Dynamik und Phrasierung um?

3) Vergleichen Sie Ihre Analyse mit den Beobachtungen von György Ligeti zur Anfangspassage von Weberns op. 30 (siehe Informationsblatt 3).

Informationsblatt 3: Zur Anfangspassage von Weberns op. 30

György Ligeti hat sich mehrfach intensiv mit Weberns Orchestervariationen op. 30 auseinandergesetzt. So bemerkt er in seinem Rundfunkvortrag *Weberns Instrumentation* über die ersten Takte des Werks:

»Bereits aus diesem kurzen Beispiel geht das grundsätzlich Neue an Weberns Orchestersatz hervor. Was schon beim ersten Hören auffällt, ist die ungewöhnliche Zersplitterung der Klangfarben. In älterer Musik war man gewohnt, eine Melodielinie ausschließlich in ein und derselben Klangfarbe zu hören. So vernahm man in Orchesterwerken beispielsweise ein Hornsolo oder ein von der Bratsche gespieltes Thema, also mit bestimmten Instrumentalfarben verknüpfte melodische Zusammenhänge. Bei Webern werden hingegen die Klangfarben im Linearen, im Melodischen durchgehend verändert.«²⁵

Eine detaillierte Analyse der Anfangspassage findet sich in Ligetis Rundfunkvortrag *Weberns komplexe Kompositionstechnik*:

»Am Anfang der Variationen für Orchester op. 30 aus dem Jahr 1940 sind zum Beispiel die Zwölftonreihen im Allgemeinen in je drei viertönige Gruppen gegliedert, wobei jede dieser Gruppen von einem anderen Instrument gespielt wird. An jedem Reihenablauf sind also jeweils drei verschiedene Instrumente beteiligt.

So wird die zuerst einsetzende Zwölftonreihe zwischen Kontrabässen, Oboe und Posaune aufgeteilt. Gleichzeitig mit der Oboe spielt hier eine Solobratsche, und mit diesem Bratscheneinsatz beginnt eine andere Reihenform, die Krebsumkehrung der Originalreihe. Sie ist analog in drei viertönige Gruppen gegliedert, wobei die erste Tongruppe von der Solobratsche, die zweite von den Celli und die dritte von einer Sukzession von Harfe und Kontrabässen gespielt wird.

Noch während diese Reihenform erklingt, setzt bereits eine dritte ein, und zwar die Umkehrung des Originals. ebenfalls in drei Gruppen aufgeteilt. Gespielt wird sie von den ersten Geigen, der Bassklarinette und einer Sologeige. So werden zwar die der jeweiligen Reihenform zugehörigen Tongruppen in schlichter Sukzession gespielt, doch bilden die verschiedenen Reihenformen miteinander ein kontrapunktisches Gewebe: Sie erklingen sowohl nacheinander als auch – an einigen Stellen mit engführungsartiger Verschiebung – gleichzeitig, was bedeutet, dass neue Reihenformen einsetzen, bevor bereits abgelaufene zu Ende sind. Daraus entsteht eine spinnennetzartige Verwebung der Zwölftonreihen und der verschiedenen Klangfarben.«²⁶

²⁵ Vgl. Ligeti 2007, S. 385.

²⁶ Ligeti 2007, S. 373f.