

# Vorwort

Beethoven komponierte seine Dritte Symphonie im Zeitraum von Mai 1803 bis Anfang 1804, wobei Skizzen schon auf das Jahr 1802 zurückreichen.<sup>1</sup> Das Autograph ist seit Beethovens Lebzeiten verschollen. Wichtigste Quelle ist die von Beethovens Kopisten C<sup>2</sup> angefertigte Abschrift, die sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindet.<sup>3</sup> Beethoven benutzte sie als Arbeitsexemplar und hat darin Korrekturen und Präzisierungen eingetragen.

Die Symphonie trug zunächst den Titel *Buonaparte*. Napoleon Bonaparte wurde damals als Exponent der republikanischen Ideale der Französischen Revolution bewundert, von dem man sich in Europa die Befreiung vom Joch überalterter Herrschaftssysteme erhoffte. Zugleich wurde er vom damaligen Bildungsbürgertum idealisierend mit dem Prometheus der griechischen Mythologie verglichen, der gegen den Willen der herrschenden Götter den Menschen das Feuer, die Kultur und die Fähigkeit zur Selbstbestimmung brachte. Bereits 1801 hatte Beethoven als Nr. 7 seiner Zwölf *Contretänze* für Orchester das Finalthema der Symphonie niedergeschrieben, das er wenig später in das Finale der Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 übernahm, zum Libretto des Salvatore Vigano, der seinerseits ein Verfechter jener Gedankenwelt war. 1802 folgten über das gleiche Thema, als Vorstufe zum Finale der Symphonie, die Klaviervariationen op. 35. Beethoven mochte sich selbst als ein „Prometheus der Musik“ begriffen und so eine gewisse Wahlverwandtschaft zu Napoleon empfunden haben. In Abschätzung der damaligen politischen Entwicklungen, die eine bevorstehende Ausdehnung der napoleonischen Herrschaft über ganz Europa erwarten ließen, trug er sich sogar zeitweilig mit dem Gedanken einer Übersiedlung nach Paris, wofür er u.a. die zunächst beabsichtigte Mitnahme oder Übersendung der *Eroica* in die französische Hauptstadt im Sinn hatte.<sup>4</sup> Bekannt ist der Bericht von Ferdinand Ries über Beethovens Sinneswandel: „Sowohl ich als auch mehrere seiner näheren Freunde haben diese Symphonie, schon in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen sehen, wo ganz oben auf dem Titelblatt das Wort ‚Buonaparte‘ und ganz unten ‚Luigi van Beethoven‘ stand, aber kein Wort mehr ... Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: ‚Ist der auch nicht anders wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen; 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. Die erste Seite wurde neu geschrieben, und nun erst erhielt die Sinfonie den Titel: *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo ...*“ (Heroische Sinfonie, komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern).<sup>5</sup>

Dieser Darstellung nach kann es sich bei der für Paris bestimmten Partitur nicht um die erhaltene Abschrift gehandelt haben, deren ursprüngliche Titelformulierung so gelautet hat: *Sinfonia grande / intitolata Bonaparte / del Sigr / Louis van Beethoven*. Hier hat Beethoven die Worte der zweiten Zeile so energisch ausradiert, daß er ein Loch in das Papier riß, also nicht die Seite abgerissen und neu geschrieben hat. Inkonsistenterweise notierte Beethoven dann später eigenhändig mit Bleistift darunter: *geschrieben auf Bonaparte*. Von einer anderen Hand als der des Kopisten ist auf der Titelseite die Datierung *804 im August* vermerkt. Jedoch muß die Handschrift bereits früher entstanden sein, nämlich zeitlich vor der Selbsterennnung Napoleons zum Kaiser, die bereits Mitte Mai 1804 erfolgte.<sup>6</sup> Wie bei den folgenden Symphonien nachweisbar, hat Beethoven auch bei der Dritten nach Fertigstel-

lung seines Autographs mindestens zwei Partitur-Kopien anfertigen lassen, die eine zum weiteren eigenen Gebrauch, die andere, sicher besonders sorgfältig geschriebene<sup>7</sup>, zunächst für Paris. Angesichts massiver militärischer Bedrohung des österreichischen Kaiserreiches mochte Beethoven gleich vielen seiner Zeitgenossen den Zwiespalt zwischen aufklärerisch-revolutionären Ideen und patriotischer Gesinnung durchlebt haben. Er blieb in Wien, nachdrücklich gefördert von seinen adligen Mäzenen, unter denen damals, vor allem in Hinblick auf die *Eroica*, der neue Widerungsträger des Werkes, der hochmusikalische und kunstsinnde Fürst Lobkowitz herausragte.<sup>8</sup> So fanden bereits im Mai/Juni 1804 private Probeaufführungen der Symphonie in dessen Wiener Palais statt. Die erste bekannt gewordene öffentliche Aufführung erfolgte erst am 7. April 1805 im Theater an der Wien, ihr gingen im Januar halböffentliche Aufführungen in privatem Rahmen voraus. Nach neuesten Erkenntnissen hat aber vermutlich bereits im August 1804 die eigentliche Erstaufführung in der Sommerresidenz des Fürsten Lobkowitz, dem Schloß Eisenberg in Böhmen, stattgefunden, womit der Datierungsvermerk auf dem Partiturmanuskript seine einfachste Erklärung fände.<sup>9</sup>

Die Publikation des Werkes verzögerte sich erheblich. Nach mehrfachen Vorankündigungen wurde eine Partiturabschrift der Symphonie Anfang 1805 an den Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig übersandt.<sup>10</sup> Es liegt nahe, daß dies die ursprünglich für Paris bestimmte Reinschrift gewesen ist. Da zu jener Zeit die besagten Aufführungen anstanden, konnte Beethoven auf die zweite Kopie<sup>11</sup>, sein erhalten gebliebenes Handexemplar, keinesfalls verzichten, und sein üblicherweise korrekturenreiches und schwer lesbares Autograph wäre als Stichvorlage ohnehin nicht in Frage gekommen. Nach dem Scheitern der Verhandlungen mit Breitkopf & Härtel bestätigte der Verlag am 2. Juni 1805 die Rücksendung des Manuskriptes.<sup>12</sup> Zur Drucklegung kam es erst im Oktober 1806 in einem Wiener Verlag. Beethoven begnügte sich hierbei mit der damals üblichen alleinigen Herausgabe der Orchesterstimmen und stellte hierfür einen handschriftlichen Stimmensatz zur Verfügung, der auf der Grundlage der für die ersten Aufführungen benutzten, von verschiedenen Kopisten angefertigten Stimmen angefertigt worden war.<sup>13</sup> Eine erste Partiturausgabe erschien ohne Wissen Beethovens 1809 in London, die zweite 1822 bei Simrock in Bonn zusammen mit den Symphonien Nr. 1, 2, 4 und 6.

Ungeachtet ihrer alles Vorangegangene übertreffenden Länge und musikalischen Vielschichtigkeit kann man in der *Eroica* eine übergreifende musikalische Leitidee erkennen, mittels derer Beethoven alle vier Sätze zur zyklischen Einheit zusammenfaßt.<sup>14</sup> Signifikant ist hierbei der melodisch aufgefaltete Dreiklang, von dessen Tönen – Grundton, Terz und Quinte – ein jeder in der thematischen Gesamtgestaltung nach seinem immanenten qualitativen Charakter „ausgehört“ wird. So zeigt das Eröffnungsmotiv des ersten Satzes im 3/4-Takt die Tonfolge es–g–es–B–es–g–b–es, wobei jeweils der konstitutive Grundton (es) das dominierende Gewicht der Takteins erhält. Tiefe (B) und hohe Quinte (b) sowie die Terz erklingen nur, minder wichtig, auf leichter Taktzeit. Ziel des Satzes ist die substantielle Veränderung des Themas, die erstmals, vor Beginn der Reprise, Takte 408ff., erscheint und schließlich in der Coda das Feld beherrscht. Unter Ausweitung des Themenmotivs zur vollen Tonika-Dominantperiodisierung wird mit dem nunmehr exponierten, betonten und ausgehaltenen hohen b der eröffnende Grundton durch den sieghaft triumphierenden Quintton beantwortet. Diese Verwandlung ist das Resultat hochdramatischer Entwicklungen, die dadurch ausgelöst werden, daß sich in der Folge des Initialmotivs eine Reihe antithetischer Gegenbildungen erhe-

ben und von jenem Offengelassenes musikalisch „zur Sprache bringen“. So kommt es vor allem in der großen Durchführung geradezu zu musikalischen „Kampfszenen“, thematischen Auseinandersetzungen und dissonanten Zuspitzungen von erschütternder Gewalt. In der Tutti-Kulmination der Codatakte 655ff. wird das „Resultat-Thema“ in einem differenzierten Satzgefüge von Holz- und Blechbläsern übernommen, wobei auffällt, daß die Trompeten melodisch nur die Kopftakte mitspielen, jedoch vom triumphierenden Quint-Hochton und – gemeinsam mit den Hörnern – auch von der Dominantbeantwortung ausgeschlossen bleiben. Erst im späteren 19. Jahrhundert, wohl durch Hans von Bülow, ist es üblich geworden, das Thema auch in Trompeten und Hörnern voll auszumusizieren. Aber offensichtlich hat Beethoven auf diesen grandiosen, ihm vielleicht zu vordergründigen Effekt bewußt verzichtet. Im ganzen Werk greift die erste Trompete nie über das  $g^2$  hinaus, so daß dessen einmalige Überschreitung an dieser Stelle fast als ein Stilbruch einzuschätzen wäre.

In jener Zielformulierung bleibt jedoch einer ihrer Töne thematisch noch unakzentuiert und damit benachteiligt, die „Mitte“ des Dreiklangs, die Terz. Es fehlt dem „Sieg“ – resultierend aus Kraft und Triumph – noch diese letzte Vollkommenheit. So kommt es im c-moll-Trauermarsch, der *Marcia funebre*, zum Rückschlag. Nunmehr tritt im Hauptthema melodisch die mit Betonungsnachdruck versehende Terz auf den Plan, aber nicht als Terz des glanzvollen Es-dur, sondern als lastende Mollterz der Paralleltonart. Damit beschwört Beethoven die Abgründe menschlichen Leides als zwangsläufige Schattenseite jeglicher Siege, als von Einzelinstrumenten getragene individuelle Trauer wie als kollektive Klage in der großen Fugatoepisode. Es findet sich aber auch, im C-dur-Maggiore-Abschnitt, mit dem in Oboe und Flöte ausmusizierten und weitergeführten Durdreiklang eine sozusagen visionäre Auflichtung.

Im Scherzo folgt mit den huschenden Staccatopassagen seiner Eckeile eine Art schattenhaftes Halbdunkel, eine „Zwischenwelt“, wobei im Trio die auf Webersche Romantik vorausweisenden Hörner mit ihrer Dreiklangsmelodik deren Elemente ohne dramatische Bezugnahmen aufklingen lassen. Die erstmalige Einbeziehung des dritten Horns im klassischen Orchester ermöglicht hier eine solistisch-obligate Führung der Hörner mit eigener Baßlinie, womit sie – im Unterschied zu den Trompeten – zu thematischer Emanzipation gelangen.

Aus der Tatsache, daß das Thema des Finalsatzes, eine der großen Melodien Beethovens, bereits vor Beginn seiner Arbeit an der Symphonie existierte, läßt sich ableiten, daß Beethoven die ganze *Eroica* aus der Substanz dieses Themas heraus entwickelt haben muß:



Bereits das Hauptmotiv des ersten Satzes mit dem Grundton-Terz-Grundton-Beginn und vor allem seine Zielformulierung mit der repetierten hohen Quinte enthalten sich als Reduktion der präexistenten Vorgabe unter Rücknahme der dortigen Terzbetonung.

Und noch im Finale tritt dieses Thema nicht sogleich als Ganzes in Erscheinung. Vielmehr erklingt eröffnend im Unisono seine Baßlinie mit den in breiten Werten ausgreifenden Kopfmotiv *es–b–B–es*, quasi einer völlig terzlosen Umwandlung des Initialmotivs des ersten Satzes! Es veranlaßt eine mehrgliedrige fugatoähnliche Streicherepisode, an deren Ende, ab Takt 76, die „Geburt“ des Melodiethemas stattfindet. Aber nur hier, nur einmal, finden sich beide Themen zu widerspruchloser Gemeinsamkeit. In der Folge treten sie als Kontrahenten in die Auseinandersetzung um die Vormachtstellung. Das ursprüngliche Baßthema erweist

sich in seiner terzlosen Starrheit als „historisch“ überholt, es wird zum „reaktionären Prinzip“, das eine weitere Entfaltung und Etablierung des Neuen, des Melodiethemas, zu verhindern trachtet. Wie im ersten Satz kommt es zu regelrechten „Kampfszenen“, wobei das Baßthema ab Takt 211, nach g-moll gewandelt, als weiteres Thema noch einen aggressiven Marsch ins Treffen führt. Dennoch vermag es sich letztlich nicht zu behaupten, es verliert an Substanz und verschwindet bis hin zum Fermaten-Akkord Takt 348 definitiv aus dem weiteren Satzgeschehen.

Im Poco Andante erhebt sich mit dem befreiten Melodiethema zunächst ein im Piano einsetzender „Dankgesang“, der schließlich, ab Takt 381 in die Kulmination des gesamten Werkes mündet: die Tutti-Apotheose des „Prometheus“-Themas zum Hymnus, der der späteren Freudenhymne der Neunten Symphonie in nichts nachstehen dürfte. Unter Führung des ersten Hornes wird das Thema von Klarinetten, Fagotten und Streicherbässen oktaviert, der volltonend-„zentrierende“ Klang der drei Hörner ist dabei klanglich beherrschend. Nur dem ersten Horn bleibt auch der melodische Spitzenton  $b^2$  vorbehalten, während die Trompeten mit bloßen Tonrepetitionen der tieferen Region verhaftet bleiben. Auch dies mag für Beethoven ein Grund gewesen sein, sie bereits in der Kulmination am Ende des ersten Satzes thematisch zurückzunehmen. Bevor das Werk mit aufrüttelndem Elan zu Ende geht, gemahnen nachdenkliche Klänge nochmals an die Tragik der *Marcia funebre*, die charakteristische g-moll-Kadenz der Takte 430–431 erklang bereits dort in den Takt 152–154.

Die *Eroica* hat als „Helden-Symphonie“ seit dem späteren 19. Jahrhundert mannigfache Versuche einer programmatischen Deutung auf sich gezogen. Sie fanden auch neuerlich Nachfolger, nun allerdings unter Berücksichtigung des zeitgeschichtlich-biographischen Hintergrundes, der Bezugnahme auf Napoleon und insbesondere des Prometheus-Mythos.<sup>15</sup> Immer ist dabei jedoch die Tendenz zu bemerken, der wortlosen Musik eine nicht primär musikalische, verbalisierbare Gedankenführung überzuordnen. Wenn dies jedoch nach Beethovens Sinn gewesen wäre, hätte er leicht dem Bonaparte-Dilemma durch die Deklaration des Werkes zur „Prometheus“-Symphonie ausweichen können! Und selbst zeitgenössische Rezessenten der *Eroica* haben sich nicht veranlaßt gesehen, das Prometheus-Ballett etc. auch nur zu erwähnen. Sie konzentrierten sich voll und ganz auf die Musik sui generis, auf dieses „merkwürdige und kolossale Werk, das weitläufigste und kunstreichste unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geist geschaffen hat.“<sup>16</sup>

Vorliegende Ausgabe basiert auf allen erhaltenen Quellen. Die wichtigste von ihnen ist die von Beethoven als Handexemplar benutzte Partiturabschrift (**P**). In ihr finden sich dennoch nicht alle Lesartenbefunde der nachfolgenden Quellen wieder, so daß auch die verlorengegangenen Vorlagen entsprechende nachträgliche Änderungen aufgewiesen haben dürften, ohne daß dabei seitens Beethovens eine „Gesamtredaktion“ stattfand. Sonderlesarten der Folgequellen waren für die Neuausgabe also sorgsam zu beachten.

Die Metronomangaben wurden von Beethoven erst zu einem späteren Zeitpunkt – zusammenfassend für die Symphonien 1–8 – festgelegt und in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Leipzig, übersandt. Hier wurden sie im Heft vom 17. Dezember 1817 veröffentlicht.

Für die Bereitstellung des Quellenmaterials bzw. die Möglichkeit der Einsichtnahme sei dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Herrn Dr. Otto Biba), dem Beethovenhaus Bonn sowie allen im *Kritischen Bericht* genannten Bibliotheken und Institutionen gedankt.

## Anmerkungen

- 1 Skizzenbuch *Landsberg* 6, „Eroica“-Skizzenbuch, der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, z. Zt. Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Zur Datierung Rachel Wade, *Beethoven's Eroica Sketchbook*, in: *Fontes Artis Musicae* 24, 1977, S. 254–289.
- 2 Alan Tyson, *Notes on Five of Beethoven's Copyists*, in: *Journal of the American Musicological Society* 23, 1970 (= Tyson, *Notes*), S. 441f., 455. Siehe auch Anm. 11.
- 3 Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie Nr. 3, Es-Dur, Op. 55. „Eroica“*. Partitur-Manuskript (Beethovens Handexemplar). Vollständige Faksimile-Ausgabe ..., herausgegeben und kommentiert von Otto Biba, Wien 1993.
- 4 So schrieb Beethovens Schüler Ferdinand Ries am 6. August 1803 an den Bonner Verleger Simrock: „Beethoven wird nun höchstens noch 1½ Jahre hierbleiben. Er geht dann nach Paris, ...“ Und am 11. Dezember teilte er Simrock mit: „Die neue Symphonie von Beethoven will er nun gar nicht verkaufen und sie für seine Reise aufzuhalten.“ *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, Band 1 (= *Briefwechsel* 1), München 1996, Nr. 152, S. 176 bzw. Nr. 173, S. 199.
- 5 Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838. Der von Ries zitierte endgültige Titel des Werkes findet sich jedoch erst 1806 in der Erstausgabe. So wurde verschiedentlich in der Literatur, zuletzt insbesondere bei Walther Brauneis, „...composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo“. Beethovens „Eroica“ als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen, in: *Studien zur Wiener Geschichte*, Band 52/53, Wien 1996/1997 (= Brauneis, *Studien*), S. 78–82 die Vermutung geäußert, daß unter dem „grand Uomo“ nun der progressiv gesonnene und im übrigen auch musikalisch hochbegabte junge Preußenprinz gemeint sei. Dieser vom Fürsten Lobkowitz als potentieller Überwinder des „deutschen Chaos“ hochgeschätzte neue Hoffnungsträger fiel am 10. Oktober 1806 in einem Gefecht bei Saalfeld.
- 6 Tyson, *Notes*, S. 455.
- 7 Vermutlich handelte es sich bei dem Schreiber um Beethovens „Star-Kopisten“ Wenzel Schlemmer, siehe Anm. 11.
- 8 Eine Untersuchung der sich hier ergebenden biographischen Aspekte bieten Martin Geck und Peter Schleuning, „Geschrieben auf Bonaparte“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption*, Reinbek bei Hamburg 1989. Sicherlich folgte Beethoven mit der Übertragung der Widmung des Werkes auf den Fürsten Lobkowitz auch handfesten finanziellen Erwägungen. Grundlegend ferner: Tomislav Volek und Jaroslav Macek, *Beethoven und Fürst Lobkowitz*, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zur Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1988, S. 209–211 sowie Jaroslav Macek, *Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen*, ebenda S. 147ff.
- 9 Brauneis, *Studien*, S. 63–66. Die Aufführung dürfte unter Leitung von Anton Wranitzky durch die fürstlichen Hausekapelle ohne Anwesenheit Beethovens erfolgt sein.
- 10 U. a. im Brief Beethovens an Breitkopf & Härtel vom 26. Juli 1804 (*Briefwechsel* 1, Nr. 188, S. 218f.): „die *Symphonie* ist eigentlich betitelt *Ponaparte*, außer allen sonstigen gebrauchlichen Instrumenten sind noch 3 Obligate Hörner Dabey“. Über seinen Bruder Karl hatte Beethoven in dessen Schreiben vom 25. Mai 1803 die zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht fertige „große *Symphonie*“ dem Verleger Simrock angeboten (*Briefwechsel* 1, Nr. 139, S. 165).
- 11 Im Brief an Breitkopf & Härtel vom 16. Januar 1805 bestätigte Beethoven die erfolgte Absendung der *Symphonie* und begründete die Verspätung mit „dem mangel an guten Kopisten [...], da ich nur zwei habe, wovon der eine noch obendrein sehr Mittelmäßig schreibt.“ Bei diesen handelt es sich um Kopist C der erhaltenen Partiturabschrift, vermutlich Benjamin Gebauer vom Theater an der Wien und den ersten und besseren der beiden, Wenzel Schlemmer (*Briefwechsel* 1, Nr. 209, S. 243 und dortige Fußnote 3).
- 12 *Briefwechsel* 1, Nr. 226, S. 259f.
- 13 Von dieser Stichvorlage sind nur 3 Stimmen erhalten, siehe *Kritischer Bericht*.
- 14 Hierzu im einzelnen Peter Hauschild, *Melodische Tendenzen in Beethovens Eroica*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1969*, Leipzig 1970, S. 41–75; ferner Werner Engelsmann, *Beethovens Werkthematik, dargestellt an der „Eroica“*, in: *Archiv für Musikforschung* V, 1940, S. 104–113 sowie Alfred Lorenz, *Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze?*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* I, 1924, S. 159–183.
- 15 Hierzu insbesondere Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien, Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 3, Wilhelmshaven 1978; ferner die Darstellung von Geck und Schleuning unter Anm. 8 sowie Schleuning, *3. Symphonie Es-Dur Eroica op. 55*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Laaber, 1994.
- 16 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1807, Sp. 319.

## Preface

Beethoven wrote his Third Symphony between May 1803 and early 1804; sketches, however, date back to 1802.<sup>1</sup> The autograph has been missing since Beethoven's lifetime. The most important source is the copy transcribed by Beethoven's copyist C<sup>2</sup>, which is located in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.<sup>3</sup> Beethoven used it as a work copy into which he entered corrections and additions.

The work originally bore the title *Buonaparte*. At that time, Napoleon Bonaparte was revered as a champion of the French Revolution's republican ideals, and people all over Europe were pinning their hopes on him as the liberator who would free them from the yoke of obsolete systems of domination. At the same time, the educated middle classes were comparing him in an idealized form to Prometheus of Greek mythology who brought fire, culture and the power of self-determination to mankind against the will of the ruling gods. Beethoven had already used the theme of the finale in 1801 in his *Twelve Contredances* for orchestra (No. 7 there). He then used it again shortly thereafter in the finale of the ballet music *The Creatures of Prometheus* Op. 43 on a libretto by Salvatore Vigano, who was an exponent of this ideological current. Finally, in 1802 he wrote the Piano Variations Op. 35 on the same theme as a kind of preliminary version of the symphony's finale.

Beethoven, who presumably considered himself as a "Prometheus of Music", must have felt a certain affinity to Napoleon. In respect of the political developments of the time, which announced the imminent extension of Napoleon's rule over all of Europe, Beethoven even temporarily intended moving to Paris. He would then have brought the *Eroica* along with him to the French capital or would have had it sent for this occasion.<sup>4</sup> Ferdinand Ries's report about Beethoven's change of heart is well-known: "Not only I, but many of Beethoven's closer friends, saw this symphony on his table, beautifully copied in score, with the word 'Buonaparte' inscribed at the very top of the title-page and 'Luigi van Beethoven' at the very bottom, but not another word. [...] I was the first to tell him the news that Buonaparte had declared himself Emperor, whereupon he flew into a rage and exclaimed: 'Is he then, too, nothing more than an ordinary human being? Now he, too, will trample on all the rights of man and indulge only his ambition. He will exalt himself above all others, became a tyrant!' Beethoven went to the table, seized the top of the title-page, tore it in half and threw it on the floor. The first page had to be re-copied and it was only now that the symphony received the title *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand'uomo...*" (*Heroic Symphony, Composed to Celebrate the Memory of a Great Man*).<sup>5</sup>

According to this report, the score destined for Paris cannot have been the surviving copy, the original title of which was reading: *Sinfonia grande / intitolata Bonaparte / del Sigr / Louis van Beethoven*. (Grand Symphony entitled Bonaparte by Mr. Louis van Beethoven). On this copy, Beethoven erased the words of the second line so vigorously that he ripped a hole in the paper; thus it cannot be the page that he tore out to write anew. Beethoven later rather inconsistently penciled in the words *geschrieben auf Bonaparte* (written for Bonaparte). The date 804, *in August* is entered on the title page in another hand, different from that of the copyist. However, the manuscript must have been written earlier, namely before Napoleon's self-proclamation as Emperor, which occurred in mid May 1804.<sup>6</sup> With respect to the subsequent symphonies, it has been ascertained that Beethoven always had at least two copies of the score made after an autograph was finished. This was also the case with the *Eroica*. One of the copies was for his

personal use and the other, no doubt transcribed with special care,<sup>7</sup> was initially intended for Paris.

With Napoleon's armies now posing a massive military threat to the Austrian Empire, Beethoven, like many of his contemporaries, must have grappled with an inner conflict resulting from his patriotism and the revolutionary ideas spawned by the Enlightenment. He decided to stay in Vienna, where he was emphatically supported by his aristocratic patrons, the foremost among them – and especially with respect to the *Eroica* – being the new dedicatee of the work, the highly musical and artistically knowledgeable Prince Lobkowitz.<sup>8</sup> Private rehearsals or performances of the *Eroica* took place as early as May/June 1804 in Lobkowitz's Viennese palace. The first known public performance took place at the Theater an der Wien the following year, on 7 April 1805. It had been preceded by semi-public performances at a private venue in January. But according to the latest findings, the actual first performance most likely took place as early as August 1804 at Prince Lobkowitz's summer residence, Eisenberg Palace in Bohemia. This would also provide the simplest explanation for the date entered in the manuscript of the score.<sup>9</sup>

The publication of the work was considerably delayed. After being announced several times, a copy of the *Eroica* score was finally sent to Breitkopf & Härtel in Leipzig in early 1805.<sup>10</sup> It is plausible to assume that this was the fair copy that had originally been destined for Paris. Since the aforementioned performances were imminent at that time, Beethoven was clearly unable to part with the second manuscript<sup>11</sup>, his surviving work copy. His autograph, moreover, would hardly have been suited for the engraver, since Beethoven's autographs were usually difficult to read and full of corrections. After the failure of the negotiations with Breitkopf & Härtel, the publisher confirmed the return of the manuscript on 2 June 1805.<sup>12</sup> A Viennese publisher then printed the work, but only in October 1806. Beethoven limited himself solely to the publication of the orchestral parts, which was customary at that time. To this end, he supplied the publisher with a handwritten set of parts which had been produced on the basis of the performing material used for the first performances and which had been transcribed by various copyists.<sup>13</sup> A first edition of the score was printed without Beethoven's knowledge in London in 1809, and the second in 1822 by Simrock in Bonn, together with Symphonies Nos. 1, 2, 4 and 6.

Regardless of the *Eroica*'s length, which surpasses any symphony written prior to that time, and the great variety of its musical details, there is an unmistakable overarching guiding musical idea by means of which Beethoven linked all four movements into a unified cycle.<sup>14</sup> What is important here is the melodically unfolding triad whose individual tones – the root, third and fifth – are all sounded out in view of their immanent qualitative character in the overall thematic structure. The opening motif of the first movement, in 3/4 time, presents the following sequence: *e flat – g – e flat – B flat – e flat – g – b flat – e flat*. By falling on the first beat of each bar, the tonic and triadic root (*e flat*) clearly dominates; the low fifth (*B flat*) and high fifth (*b flat*), along with the third, are heard on the weak beats in positions of lesser prominence. The goal of the movement is the alteration of the substance of the theme. This transformative activity appears for the first time before the start of the recapitulation, at bar 408ff., and holds center stage in the coda. Through the expansion of the thematic motif into a full tonic-dominant periodic structure, the tonic emphasized at the opening is answered by a victorious, triumphant fifth, the now exposed, accented and sustained high *b flat*. This transformation is the re-

sult of highly dramatic developments which are triggered by the series of antithetical contrasting structures that arise in the wake of the initial motif. These antithetical configurations give "musical voice" to what has been left unexplored in the opening motif. Thus what we find above all in the extensive development section is nothing less than musical "battle scenes", thematic confrontations and dissonant clashes of devastating force. The "resulting" theme is cast in a differentiated appearance stamped by woodwind and brass in the tutti culmination of the coda bars 655ff., whereby it is interesting to note that the trumpets are only melodically employed in the head bars but are excluded from the triumphant high fifth and - together with the horns - from the answer by the dominant. It became customary in the late 19th century – a practice most likely originated by Hans von Bülow – to have the trumpets and horns play the theme in its entirety. Beethoven, however, seems to have deliberately rejected this grandiose effect, which he perhaps found too superficial. Since the first trumpet never plays higher than  $g^2$  in the entire work, its sole transgression at this point would practically have to be assessed as a stylistic break.

In this formulation of the goal, one of its tones remains thematically unaccented, however, and thus disadvantaged: the "middle" of the triad, the third. A fully satisfying sense of culmination is missing in the "victory" resulting from power and triumph. This is remedied in the following C minor funeral march, the *Marcia funebre*. The third, now endowed with urgency and emphasis, is melodically active in the main theme, although not as the third of the brilliant key of E flat major, but as the oppressive minor third of the parallel key. Through this means, Beethoven conjures up the abysses of human suffering as the inevitable dark side of all victories, as an individual sorrow borne by single instruments as well as a collective lament in the great fugato episode. There is, however, also a kind of visionary bright spot in the C major Maggiore section, where the major-mode chord is molded and developed by the oboe and the flute.

With the furtive, darting staccato passages of its outer sections, the Scherzo unfolds in a kind of shadowy twilight, an "intermediate world." In the Trio, the horns – anticipating the romanticism of Carl Maria von Weber – proclaim the constitutive elements of their triadic melodies without any dramatic allusions. For the first time ever in a classical orchestra, a third horn is called for, which allows the horns to take the lead as obbligato soloists with their own bass line. In contrast to the trumpets, they achieve thematic emancipation.

From the fact that the theme of the finale – one of Beethoven's great melodies – already existed before the composer began working on the *Eroica*, it can be inferred that Beethoven must have derived the entire symphony from the substance of this theme:



The principal motif of the first movement, with its root-third-root opening and, above all, the formulation of its goal through the repeated upper fifth ultimately reveal themselves to be a reduction of the pre-existing model, albeit without the insistence on the third.

Even in the finale, this theme still does not appear in its entirety right away. Indeed, only its bass line is initially heard in unison with the head motif *e flat – b flat – B flat – e flat*, which is laid out in broad note values and is practically a transformation of the initial motif of the first movement without the third! It gives rise to a fugato-like string episode in several segments at the end of which (beginning at bar 76) the full theme of the melody is "born". However, this is the one and only moment that the two themes come

together to form a unity free of antagonism. They subsequently appear as opponents in the struggle for prominence. In its rigidity caused by the lack of a third, the original bass theme turns out to be "historically" obsolete; it becomes a "reactionary principle" which seeks to prevent a further development and establishment of the "new", i.e. the melody. As in the first movement, we have genuine "battle scenes" and, beginning at bar 211, the bass theme, now clothed in G minor, leads a new theme into the battle: an aggressive-sounding march. Yet it still does not manage to establish itself; it loses some of its substance and definitively disappears from the further activity of the movement by the fermata chord at bar 348 at the latest.

With the now liberated melody, the Poco Andante introduces a "song of thanks" which begins in piano and, starting at bar 381, leads to the climax of the entire work: the tutti apotheosis of the "Prometheus" theme, its transformation into a hymn that is in no way inferior to the Ninth Symphony's *Ode to Joy*. Led by the first horn, the theme is played at the interval of an octave by the clarinets, bassoons and string basses; however, it is the full-bodied, "centering" sound of the three horns which dominates the sound fabric. While the top melodic note *b flat*<sup>2</sup> is reserved exclusively for the first horn, the trumpets are merely entrusted with repeated notes in a lower register. Perhaps this was another reason why Beethoven kept them thematically restrained during the climax at the end of the first movement. Before the work comes to an end with a rousing surge of energy, pensive tones remind us once again of the tragedy contained in the *Marcia funebre*; the characteristic G minor cadence in bars 430–431 had already been heard there in bars 152–154.

As a "heroic symphony", the *Eroica* repeatedly stimulated programmatic interpretations since the later 19th century. They continued on into our times, but were now informed by historical and biographical background facts as well as by the reference to Napoleon and, in particular, to the myth of Prometheus.<sup>15</sup> However, one cannot fail to note the ubiquitous tendency to subject wordless music to a verbalizing sequence of ideas that is not primarily musical. If this had been in agreement with Beethoven's intentions, he could easily have avoided the Bonaparte dilemma by declaring the work a "Prometheus" symphony! Even contemporary reviewers of the *Eroica* saw no reason in mentioning the Prometheus Ballet etc. They concentrated fully and totally on the music "sui generis," on this "strange and colossal work, the most wide-ranging and artful of all the works that Beethoven's original and wonderful mind has created."<sup>16</sup>

Beethoven only laid down the metronomic indications at a later date and for all the symphonies 1 to 8 together. He sent these markings to the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in Leipzig, which printed them in its issue of 17 December 1817.

This edition is based on all surviving sources. The most important of them is the copy of the score used by Beethoven as his work copy (**P**). But even this copy does not contain all the readings of the successive sources; the lost sources must have contained the subsequent emendations, even if Beethoven did not make a "comprehensive" revision. Specific readings in the subsequent sources had to be carefully considered in preparing this edition. For placing the source material at our disposal and allowing us to use it, we wish to express our cordial thanks to the Archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (Dr. Otto Biba), to the Beethovenhaus in Bonn as well as to all the libraries and institutions listed in the *Kritischer Bericht* (Critical Notes).

## Notes

- 1 Sketchbook *Landsberg* 6, “Eroica” Sketchbook, of the former Preussische Staatsbibliothek Berlin, presently Biblioteka Jagiellońska, Cracow. For the dating, see Rachel Wade, *Beethoven’s Eroica Sketchbook*, in: *Fontes Artis Musicae* 24, 1977, pp. 254–289.
- 2 Alan Tyson, *Notes on Five of Beethoven’s Copyists*, in: *Journal of the American Musicological Society* 23, 1970 (= Tyson, *Notes*), pp. 441f., 455. Also see note 11.
- 3 Ludwig van BEETHOVEN, *Symphonie Nr. 3, Es-Dur, Op. 55. „Eroica“*. Partitur-Manuskript (Beethovens Handexemplar). Vollständige Faksimile-Ausgabe ..., edited and with comments by Otto Biba, Vienna 1993.
- 4 Beethoven’s pupil Ferdinand Ries wrote to the Bonn publisher Simrock on 6 August 1803: “Beethoven will now stay here a maximum of 1 1/2 years. He will then go to Paris...”. And on 11 December he told Simrock: “Beethoven now does not want to sell his new symphony and prefers to keep it for his journey instead.” *Ludwig van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe*, Vol. 1 (= *Briefwechsel* 1), Munich 1996, No. 152, pp. 176 and No. 173, p. 199.
- 5 Franz Gerhard Wegeler and Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838. The definitive title of the work mentioned by Ries is found for the first time only in the first edition of 1806. We thus occasionally find in scholarly writings, most recently in Walter Brauneis: “...composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo”. *Beethovens „Eroica“ als Hommage des Fürsten Franz Joseph Maximilian von Lobkowitz für Prinz Louis Ferdinand von Preußen*, in: *Studien zur Wiener Geschichte*, Vol. 52/53, Vienna 1996/1997 (= Brauneis, *Studien*), pp. 78–82, the hypothesis that with the *grand Uomo* Beethoven was referring to the progressively-minded and, moreover, musically gifted young Prussian Prince Louis Ferdinand. This new bearer of hope, who was highly regarded by Prince Lobkowitz as the man who had the potential to overcome the “German chaos”, fell in a battle near Saalfeld on 10 October 1806.
- 6 Tyson, *Notes*, p. 455.
- 7 This scribe is most likely Beethoven’s “star” copyist, Wenzel Schlemmer. See Note 11.
- 8 An examination of the biographical aspects resulting from this is offered by Martin Geck and Peter Schleuning, „Geschrieben auf Bonaparte“. *Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption, Reinbek* bei Hamburg 1989. Beethoven was no doubt also nurturing very concrete financial considerations by changing the dedication of the work to Prince Lobkowitz. Also important in this respect: Tomislav Volek and Jaroslav Macek, *Beethoven und Fürst Lobkowitz*, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zur Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1988, pp. 209–211, as well as Jaroslav Macek, *Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen*, ibid., pp. 147ff.
- 9 Brauneis, *Studien*, pp. 63–66. The performance must have been given in Beethoven’s absence by the princely orchestra under the direction of Anton Wranitzky.
- 10 One mention found in Beethoven’s letter to Breitkopf & Härtel of 26 July 1804 (*Briefwechsel* 1, No. 188, pp. 218f.) reads: “The Symphony is really entitled *Ponaparte*, and in addition to the usual instruments there are also three obbligato horns.” Via his brother Karl, Beethoven had offered to the publisher Simrock in his letter of 25 May 1803 the “grand symphony” – even though it had yet to be completed (*Briefwechsel* 1, No. 139, p. 165).
- 11 In his letter to Breitkopf & Härtel of 16 January 1805, Beethoven confirmed that he had sent the symphony and explained the delay with the “lack of good copyists [...], since I only have two, one of whom writes in a very mediocre way as well.” These two scribes are copyist C of the extant copy of the score, most probably Benjamin Gebauer from the Theater an der Wien, and the first and better of the two, Wenzel Schlemmer (*Briefwechsel* 1, No. 209, p. 243 and footnote 3 there).
- 12 *Briefwechsel* 1, No. 226, pp. 259f.
- 13 Only three parts have survived from this engraver’s copy; see *Kritischer Bericht*.
- 14 For detailed information see Peter Hauschild, *Melodische Tendenzen in Beethovens Eroica*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1969*, Leipzig 1970, pp. 41–75; also Werner Engelsmann, *Beethovens Werkthematik, dargestellt an der „Eroica“*, in: *Archiv für Musikforschung* V, 1940, pp. 104–113 as well as Alfred Lorenz, *Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze?*, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* I, 1924, pp. 159–183.
- 15 See in particular Constantin Floros, *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik. Sujet-Studien, Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 3, Wilhelmshaven, 1978; also the description by Geck and Schleuning at Note 8 as well as Schleuning, 3. *Symphonie Es-Dur Eroica op. 55*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Laaber, 1994.
- 16 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig 1807, col. 319.