Vorwort

Beethoven begann seine 8. Symphonie in der zweiten Hälfte des Jahres 1811 noch während der Arbeit an der Siebten, und vollendete sie im Anschluss an jene im Oktober 1812. Die Uraufführung fand in Folge der Kriegereignisse erst am 27. Februar 1814 unter Beethovens Leitung im großen Redoutensaal in Wien statt, wobei auch die Aufführung der Siebten sowie der Schlachtensymphonie *Wellingtons Sieg* wiederholt wurde. Wie zuvor die Vierte und Sechste im Verhältnis zur Fünften, so zeigt auch die Achte nach der Siebten ein gewisses Grade alternativen Charakter: Die kraftvoll-demonstrative, äußerste Kontraste umfassende Dramatik jener beiden Werke erscheint jeweils zurückgenommen zu einer weniger emotionsächtigen, vergleichsweise eher „vegetativen“ Entfaltung der musikalischen Prozesse. Dem entspricht auch die Wahl der Tonarten, B-dur der Vierten und das a priori „pastorale“ F-dur in der Sechsten und Achten, beide mit langsamem Satz in D-dur. Während in der Sechsten doch der f-moll-Gewittersatz massive Kontrastfunktion gewährleistet, ist die Achte Beethovens einzige Symphonie, in der alle vier Sätze Dur erklingen.

Bei der Uraufführung 1814 fiel die Achte gegenüber der ebenfalls gegebenen Siebten ab, und bis heute zählt sie zu den weniger populären und seltener aufgeführten Symphonien Beethovens, ungeachtet ihrer insofern geringeren musikalischen Qualitäten. Auf die Frage, warum sie im Unterschied zur Siebten beim Publikum nicht ankam, bemerkte Beethoven: „[...] eben weil sie viel besser“¹ sei. Er bezog sich damit wohl auf die weniger sinnfällige Fülle an kompositorischen Feinheiten des Werkes, wie sie aber bereits von kunstverständigen frühen Rezensenten sehr wohl erkannt wurden.² Im späteren 19. Jahrhundert, als das Musikschritfttum zunehmend dazu tendierte, Beethovens Symphonien quasi literarische Programme zu unterlegen, erwies sich die Achte hierzu als vollends ungeeignet. So schätzte man sie zumeist als „heiter“ und „umorvoll“ ein und damit als leichtgewichtig, als weniger „bedeutend“. Zitiert wurden Richard Wagners Worte, „[...] daß nie eine Kunst der Welt etwas so Heiteres geschaffen hat“³, wobei man hintanstellte, dass Wagner dies zugleich auch der 7. Symphonie attestierte und dass damit wohl eine „olympische Heiterkeit“ meinte, eine souveräne Gelöstheit aus höchster Warte.

Das Thema des ersten Satzes, *Allegro vivace e con brio*, zeigt Verwandtschaft zum Allegro-Thema des ersten Satzes des Schwesterwerkes. In seiner reichhaltigen Gliederung verkörpert es indessen bereits für sich eine glückhaft in sich kreisende Sphäre, die nicht, wie dasjenige der Siebten, zu ruheloser Exaltation drängt. Der Schlusston des Themas zugleich der erste Ton seiner nachsatzartigen, klangfrohen Weiterführung. Mit besagter Eliminierung des Schlusstons in der Abfolge thematischer Liedform-Perioden nutzt Beethoven einen ins 18. Jahrhundert zurückreichenden Kunstgriff, der für die konzentrierte, „stringente“ Gesamtgestaltung des Satzes insgesamt charakteristisch ist.⁴

Das Thema des *Allegretto scherzando* findet sich im Kanon WoO 162 „a-ta-ta-ta“ wieder, den Beethoven gemäß seinem Biographen Anton Schindler im Frühjahr 1812 für den Erfinder des Metronoms, Johann Nepomuk Mälzel, verfasst haben soll. Neuere Untersuchungen stellen Schindlers Glaubwürdigkeit mit der Vermutung in Frage, dass er selbst erst nach 1844 dem Symphoniethema die Textworte unterlegt habe.⁵ Das jedoch nicht als Kanon behandelt wird, könnte WoO 162 aber durchaus auch auf eine verschollene Vorstufe, eine ältere Gelegenheitskomposition zurückgehen, die später an die symphonische Endfassung von op. 93 angeglichen wurde.

Im *Tempo di Minuetto* überschrieb Beethoven den dritten Satz und beschwor damit nochmals die Welt Haydns und Mozarts, aber weniger gemessen-aristokratischen Gepräges des 18. Jahrhunderts als im Sinne einer volkstümlichen Tanzszene, in der es – mit der burlesken Erwendung der Trompeten und Pauken – nicht ohne Derbheiten abgeht, in kräftigem Kontrast zu den besinnlichen Hornklängen des ersten.

Das Finale, *Allegro vivace*, zeigt zunächst den alten „Kehraus“-Charakter froher Festlichkeit, entwickelt sich aber dann in seiner Kombination von Rondo- und Sonatenform zum längsten Satz des Werkes. Eine Besonderheit des Satzes ist bereits frühzeitig als mutwilliger Über-

raschungseffekt⁶ eingeschätzt worden: Die F-dur-Leichtigkeit des in der Abfolge von *pp*, *più p* und *ppp* vorgestellten Hauptthemas wird bereits beim ersten Tutti-Einsatz durch den jähen *ff*-Unisonoschlag auf dem Ton *cis* unterbrochen, wodurch sich das „musikalische Fest“ zunächst nicht beirren lässt. Aber in der Schlussdurchführung (T. 372ff.) wird es ernst: Nun bricht jener „verfremdende“ Ton fünfmal hintereinander in das frohe Treiben hinein, worauf das Thema, aus der Bahn geworfen, in *fis*-moll erklingt und damit kurzzeitig „die Fassung verliert“. Es ist dies das einzige demonstrative Hervortreten des Moll-Aspektes in der ganzen Symphonie! Man wird hierbei an das Finale von Mozarts *Don Giovanni* erinnert, wo der steinerne Gast vor dem Tor mit drohenden Faustschlägen sein Erscheinen und das Ende des lebenshungrigen Giovanni ankündigt.⁷ Zwar rettet sich das Finale der Achten danach wieder in sein F-dur zurück, der Gesamteindruck ungebrochener Frohsinn erscheint nach jenen Klängen aber doch in Frage gestellt. Die Welt von 1812 ist nicht mehr die des 18. Jahrhunderts, und den Hintergrund tiefen persönlichen Leides vermochte Beethoven auch in diesem Werk letztlich nicht zu verbannen, nach welchem er sein bisher kontinuierliches symphonisches Schaffen für ein Jahrzehnt unterbrach.

Vorliegende Ausgabe basiert auf allen erhaltenen Quellen: dem Autograph, den anschließenden Partitur- und Stimmenabschriften sowie der 1817 im Wiener Verlag S. A. Steiner und Comp. in Partitur und Stimmen erschienenen Erstausgabe. Sie lassen zum Teil recht diffizile Lesartenunterschiede erkennen, bei denen unter ständiger Abwägung quellenkundlich-philologischer und musikalisch-praktischer Aspekte immer wieder zu ermitteln blieb, welche von ihnen auf letztgültigen Entscheidungen Beethovens beruhen dürften. Da Beethoven in vielen Fällen spätere Änderungen nicht im Autograph vermerkte, kann dieses hierbei nicht in jedem Fall als primär verbindlich gelten, so z. B. im spektakulären Fall der Violinen in T. 44 des ersten Satzes, wo sowohl Beethovens vorangegangene Skizzen wie auch alle nachfolgenden Quellen von der Lesart des Autographs abweichen. Die Metronomangaben wurden von Beethoven erst zu einem späteren Zeitpunkt – zusammenfassend für die Symphonien Nr. 1–8 – festgelegt und der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Leipzig, übersandt. Hier wurden sie in der Nummer vom 17. Dezember 1817 veröffentlicht.

Für die Bereitstellung des Quellenmaterials sei den Mitarbeitern aller im Quellenverzeichnis genannten Bibliotheken und Archive gedankt.

Leipzig, Frühjahr 2002

Peter Hauschild

- 1 Zitiert nach Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, dt. von Hermann Deiters, hrsg. von Hugo Riemann, Bd. 3, Berlin 1879, Leipzig 2¹⁹¹¹, S. 415.
- 2 Vgl. hierzu: Ludwig van Beethoven, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hrsg. und eingeleitet von Stefan Kunze, S. 313–323; Rezensionen der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Leipzig 1818, Sp. 161–167 und der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat 2*, Wien 1818, Sp. 17–23.
- 3 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig 1871–1873, S. 167.
- 4 Siehe hierzu wie auch zu den Folgesätzen vor allem die Werkanalyse von Manfred Hermann Schmid, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Teil II, Laaber 1994, S. 62ff., sowie die tabellarische Formübersicht von Igor Markevitch, *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig 1983, S. 418–430.
- 5 U. a. Dagmar Beck und Grita Herre, *Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte*, Kongressbericht Berlin 1977, S. 261.
- 6 Rezension der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in der unter Anm. 2 genannten Publikation, S. 316. Den Rezensenten erinnert das Finale an das italienische Genre der „musica stravagante“.
- 7 Dass das Geschehen dieser Takte dramatischen Charakter trägt, wurde wohl erstmals von Igor Markevitch, *Die Sinfonien* [s. Anm. 4], S. 429 vermerkt.

Preface

Beethoven began writing his Eighth Symphony during the second half of the year 1811, while he was still working on the Seventh. He finished the Eighth immediately after completing its fellow piece in October 1812. Due to the disruptions caused by the war, the first performance of the work was not given until 27 February 1814. This concert, at which the event was given a repeat performance along with the Battle Symphony *Wellington's Victory*, was held at the large Redoutensaal in Vienna under the composer's direction. Similarly to the relationship of the Fourth and Sixth Symphonies to the Fifth, the Eighth, to a certain extent, also displays an alternative character in relation to the Seventh: the powerful, demonstrative dramatic surge and extreme contrasts of the Fifth and Seventh seem to be reduced to a less emotion-laden, more "organic" unfolding of the musical processes. This is also echoed in the choice of keys: B flat major in the Fourth and the a priori "pastoral" key of F major in the Sixth and Eighth, both of which have slow movements in B flat major. While the F minor "storm" movement of the Eighth provides a massive contrasting force, the Eighth is Beethoven's only symphony in which all four movements are in a major mode. At its first performance in 1814, the Eighth compared badly to the Seventh, which was also played at the concert, and to this day it ranks among Beethoven's less popular and less frequently played symphonies, notwithstanding its no less considerable musical qualities.

Asked why the Eighth was not received as enthusiastically as the Seventh by the audience, Beethoven responded: "That's because it is so much better."¹ He was no doubt referring to the work's wealth of compositional subtleties, which were less obvious to the public, even though they were already clearly pointed out by early, aesthetically knowledgeable reviewers.² In the later 19th century, as music literature increasingly ought to append quasi-literary programs to Beethoven's symphonies, the Eighth, proving totally unsuited to such endeavors, was generally labeled as "light-hearted" and "humorous", and thus dismissed as light-eight and less "important". One often quotes Richard Wagner's words at "never art of the world has created something as light-hearted as is"³, whereby one readily ignores that Wagner also ascribed this to the Seventh Symphony, and that he most likely meant an "Olympian serenity", a masterful ease on the highest level.

The theme of the first movement, *Allegro vivace e con brio*, bears a relationship to the Allegro theme of the first movement of its fellow work. With its richly varied articulation, it suggests a sphere placidly rotating in itself instead of a theme that surges onward with restless elation, as in the Seventh. The final note of the theme is at the same time the first note of its joyful extension in the manner of a consequent phrase. By mimating the closing note in the sequence of a thematic song-form period, Beethoven uses a device that goes back to the 18th century and is characteristic of the concentrated, "stringent" overall form of the movement.⁴

The theme of the *Allegretto scherzando* is also found in the Canon WoO 162 "Ta-ta-ta-ta", which Beethoven's biographer Anton Schindler claims the composer wrote in spring 1812 for the inventor of the metronome, Johann Nepomuk Mälzel. Recent research questions Schindler's credibility by advancing the hypothesis that Schindler himself understood the text to the symphonic theme after 1844.⁵ However, since this theme is not treated as a canon, WoO 162 could indeed have been based on a lost preliminary piece, perhaps an earlier occasional work, which was later adapted to the final symphonic version of the theme Op. 93.

Beethoven superscribed the third movement with *Tempo di Menuetto*, thus conjuring up the world of Haydn and Mozart. Now, however, it bears less the stately-aristocratic manner of the 18th century than the character of a folkloric, rustically coarse dance scene – note the jocular use of trumpets and timpani – that stands in a powerful contrast to the more contemplative sounds of the horn in the Trio.

The *Allegro vivace* finale begins in a traditional, rousing, "last dance" mood of merry festiveness, only to turn into the symphony's longest movement, a combination of rondo and sonata form. One peculiarity of this movement was already described by early reviewers as a mischievous and exuberantly boisterous surprise effect⁶: the F major lightness

of the main theme, presented in the dynamic sequence *pp*, *più p* and *ppp*, is interrupted by the sudden *ff* unison attack on *c sharp* at the first tutti entrance; this is not enough, however, to throw the "musical celebration" off balance. It is not until the final development (bars 372 ff.) that the fun really begins: the "alienating" note bursts into the merry revelry five times in succession, after which the theme, finally thrown off track, is heard in F sharp minor, thus "losing its composure" for a brief spell. This is the only demonstrative appearance of the minor-mode aspect in the entire symphony! We are reminded of the finale of Mozart's *Don Giovanni*, where the stone guest announces his arrival and the fate of his lusty host with menacing knocks at the door.⁷ Try as it may to return to the security of F major, the finale of the Eighth cannot restore its previous impression of unbroken merriment, which these tones have definitively called into question. The world of 1812 was no longer that of the 18th century, and Beethoven was unable to banish the substratum of profound personal suffering in this work either, after which he interrupted his previously continuous symphonic oeuvre for an entire decade.

This present edition is based on all surviving sources: the autograph, the subsequent copies of the score and parts, as well as the first edition published in score and parts by the Viennese publisher S. A. Steiner and Comp. in 1817. They bring to light some truly difficult variants in the readings, where one was constantly obliged to search for the readings that ultimately go back to Beethoven's final decisions by constantly weighing aspects of source philology and musical practice over and over again. Since in many cases Beethoven did not enter into the autograph changes made at a later date, the autograph cannot be considered as primarily binding in every case, thus for example in the spectacular case of the violins at bar 44 of the first movement, where both of Beethoven's preceding sketches as well as all successive sources differ from the reading in the autograph. Beethoven laid down the metronome markings for this symphony at a later date, at the same time that he established those for Symphonies Nos. 1–8. He sent them to the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in Leipzig, which published them in its edition of 17 December 1817.

We wish to thank the staffs of all the libraries and archives mentioned in the source listing for placing the source material at our disposal.

Leipzig, Spring 2002

Peter Hauschild

(Translation: Roger Clement)

- 1 Quoted in Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, German translation by Hermann Deiters, edited by Hugo Riemann, Vol. 3, Berlin, 1879, Leipzig² 1911, p. 415. Also see Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, edited, revised and amended from the original English manuscript and the German editions of Hermann Deiters and Hugo Riemann, concluded, and all the documents newly translated by Henry Edward Krehbiel, Vol. II, New York, 1921, p. 268.
- 2 See Ludwig van Beethoven, *Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, ed. and with an introduction by Stefan Kunze, pp. 313–323; reviews in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, 1818, col. 161–167 and the *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* 2, Vienna, 1818, col. 17–23.
- 3 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Vol. 8, Leipzig, 1871–1873, p. 167.
- 4 See for this movement and the following ones especially the work analysis by Manfred Hermann Schmid in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, ed. by Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus and Alexander L. Ringer, part II, Laaber, 1994, pp. 62ff., as well as Igor Markevitch's tabular outline of forms in his *Die Sinfonien von Ludwig van Beethoven. Historische, analytische und praktische Studien*, Leipzig, 1983, pp. 418–430.
- 5 Among others Dagmar Beck and Grita Herre, *Einige Zweifel an der Überlieferung der Konversationshefte*, Kongressbericht Berlin, 1977, p. 261.
- 6 Review in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in the publication listed under Note 2, p. 316. The finale reminds the reviewer of the Italian genre called "musica stravagante".
- 7 Igor Markevitch was presumably the first to note the dramatic character of the activity within these bars. See Markevitch, *Die Sinfonien* [see note 4], p. 429.