

# Vorwort

Als „einen der wichtigsten Momente im Leben des Meisters“ bezeichnete Beethovens erster Biograph Anton Schindler die Konzerte vom 8. und 12. Dezember 1813 in der Aula der Universität Wien, in denen die Siebente Symphonie op. 92 zusammen mit der Programmsymphonie *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 unter enthusiastischem Beifall uraufgeführt wurde.<sup>1</sup> Die „Schlachtsymphonie“ war unmittelbar durch die Nachricht des Sieges der Engländer über ein napoleonisches Heer im spanischen Vittoria vom 21. Juni 1813 angeregt worden, die beiden Konzerte vom Dezember wurden zur Unterstützung der in der Schlacht bei Hanau am 30. Oktober 1813 zu Invaliden gewordenen Österreicher und Bayern veranstaltet, und zuvor fand das Ereignis statt, das den endgültigen Untergang Napoleons markierte: die Völkerschlacht bei Leipzig vom 16. bis 19. Oktober 1813. So heißt es im Aufführungsbericht der *Wiener Zeitung*: „Der Beifall, den Beethovens kraftvolle Kompositionen, von ihm selbst dirigiert, und die aus Eifer für die Kunst und die Sache des Vaterlandes vereinigten ersten Künstler der Kaiserstadt bei allen Zuhörern fanden, stieg bis zur Entzückung.“ Zu den Musikern, die unentgeltlich an den Konzerten mitwirkten, zählten Hummel, Meyerbeer, Moscheles, Romberg, Schuppanzigh und der Hofkapellmeister Salieri.

Obwohl die Siebente Symphonie dieser Befreiungseuphorie gewiß in jeder Hinsicht entgegenkam, ist sie nicht durch die Ereignisse des Jahres 1813 veranlaßt worden. Es spricht einiges dafür, daß die erste konzeptionelle Arbeit an dem Werk bereits im Sommer 1811 erfolgte, als sich Beethoven im böhmischen Kurbad Teplitz aufhielt. Die Niederschrift des Partitur-Autographs hat Beethoven am 13. April 1812 begonnen, und schon um die Jahresmitte erfolgte im Auftrag des Erzherzogs Rudolph die Fertigstellung einer ersten Abschrift.<sup>2</sup> Man könnte das triumphale Werk also geradezu als eine künstlerische Vorahnung, Vorausnahme deuten.

Insbesondere aber zog Beethoven in der Siebenten Konsequenzen aus seinen vorausgegangenen Symphonien. Für jede ist schon der Beginn von richtungsweisender Bedeutung, und bereits hier unterscheidet sich die Siebente von ihren Vorgängerinnen. Mit gewisser Ausnahme der Zweiten und der Vierten haben jene von Anfang an „aufbauenden“ Charakter, die in Zweitaktgruppen kurzgliedrig strukturierten Initialthemen der ersten Sätze setzen verhältnismäßig tief an, als Ausgangsbasis für Entwicklungen, die erst im Finale zur Kulmination gelangen. Besonders sinnfällig ist hier die Fünfte, ihr energisch geballtes Kopfmotiv beginnt, in der obersten Stimme, mit dem Ton  $g^1$ , die „unendliche Melodie“ des C-dur-Finales entfaltet sich im Höhenraum über dem  $c^2$ .

Die umfangreiche Introduction der A-dur-Symphonie hingegen beginnt bereits in der Höhenlage, um mit dem Initial des melodisch absteigenden Sextakkordes  $a^2$ - $e^2$ - $cis^2$  in der ersten Oboe und seinen folgenden Abwandlungen einen weiten Tonraum zu umfassen, gleich einem tiefen, befreienden Durchatmen. Dieses Befreitsein ist nicht mehr Resultat, sondern bereits Ausgangsebene des Geschehens, als ob der Beginn der Siebenten an in den vorangegangenen Werken Erreichtes anknüpfen wollte. Das Motiv des absteigenden Sextakkordes hat im übrigen einen signifikanten Vorgänger: den von der hohen Oktave herabstoßenden, befreienden Lichteinbruch des Trompetensignals am Wendepunkt des *Fidelio*. Die umfassende Gebärde des Anfangs wird danach ergänzt durch aufsteigende Tonleitern, die den ganzen Tonraum von den tiefsten bis zu den hohen Oktaven durchmessen. Was, allmählich vorbereitet, daraus hervorgeht, ist ein „neuer Weg“, die rhythmische Emanzipation der Tonrepetition. Sie formiert sich am Ende der Introduction zum federnden 6/8-Takt und initiiert solchermassen die wiederum in hoher Lage einsetzenden, von vornherein melodisch weit ausschwingenden Themen des *Vivace*-Satzes. Richard Wagners Charakterisierung der Siebenten Symphonie als einer „Apotheose des Tanzes“<sup>3</sup> mag sich zuvorderst hieran entzündet haben.

Zugleich aber entwickelt die Tonrepetition ein Eigenleben als Antithese zu den von ihr gezeugten Themen. Die immer wieder hervortretende Verselbständigung von repetierten Tönen und Klängen tendiert zu einem „Festbohren“, zu einer hammersnden, punktuell gerichteten Kraftentfaltung und damit auch zu Erstarrungen. Es ergeben sich hieraus dramatische harmonisch-klangliche Überlagerungen und Zuspitzungen, die bereits im ersten Satz die ursprüngliche Euphorik in eine gewisse Wildheit übergehen lassen.

Der „Rückschlag“ folgt im zweiten Satz, dem *Allegretto* in a-moll. Die Tonrepetitionen, in ihrem „an die Spondeiasmen der antiken Tempelkulte mahnenden Rhythmus“<sup>4</sup>, setzen nun im Piano in der tiefen Lage der Streicher ein. Im Sinne von Cantus-firmus-Variationen<sup>5</sup> baut sich die Musik von unten nach oben neu auf, bis zum tragischen Fortissimo-Gesang. In der späteren Wiederholung des Eckteiles wird diese Entwicklung durch die Polyphonie eines regelrechten Doppelfugatos vollzogen. „Herzstück“ des Satzes ist der A-dur-Mittelteil, wo über dem pochenden Grundrhythmus eine Dolce-Melodie von intimster Schönheit erklingt, die sich gegen Ende, T. 123–138, zu einem verhaltenen Höhepunkt von erregender harmonischer Intensität verdichtet – auf dessen Wiederholung im Zusammenhang der Coda indessen Verzicht geübt wird.

Im fünfteilig angelegten Scherzo<sup>6</sup> findet eine Verwandlung der Tonrepetition zu lang ausgehaltenen Liegetönen statt, aus dem Terzton a der F-dur-Tonart wird die Quinte der D-dur-Tonart des Trioteles *Assai meno presto*, die nun den Ruhepol bildet für eine neuerliche Entfaltung melodischer Kantabilität.

Das abschließende *Allegro con brio* knüpft an den Charakter des *Vivace*-Satzes an, um diesen mittels unablässiger Motivwiederholungen und Einbeziehung eines Geschwindmarsch-Themas noch zu steigern. Jenseits alles „Tänzerischen“ kommt hier der *élan terrible* der französischen Revolutionsmusik nochmals zu drastischer Entfaltung.<sup>7</sup> Und wiederum führen massive Akkordrepetitionen zu Dissonanzen, die nun bis an die Grenzen des in klassischer Musik stilistisch Möglichen reichen.<sup>8</sup> Die Dramatik kulminiert in der Schlußdurchführung, wo auf der Grundlage einer chromatisch absteigenden Baßbewegung das harmonische Geschehen mit weitgreifenden Modulationen seine volle Aktionsfreiheit gegenüber jeglichen Erstarrungen durchsetzt. Gekrönt wird dies durch die Wiederkehr der den gesamten Klangraum nunmehr in Gegenbewegung durchwirkenden Tonleiterfiguren der Introduction, ab T. 417 neu abgeleitet aus dem triumphierenden Marchthema.

Die dem Autograph vorausgegangenen Entwürfe sind größtenteils im Petterschen Skizzenbuch SV 106 des Beethoven-Archivs Bonn überliefert.<sup>9</sup> Kann man hierfür die Jahre 1811/12 ansetzen, so findet sich, als ältester Bestandteil des Werkes, die Oberstimme der ersten zwölf Takte des Themas zum zweiten Satz *Allegretto* bereits 1806 im Skizzenbuch SV 265<sup>10</sup>, im Zusammenhang des Rasmowsky-Streichquartetts C-dur op. 59 Nr. 3, für das es wohl ursprünglich als zweiter Satz vorgesehen war.

Somit hat Beethoven das *Allegretto*, das von Anfang an höchste Popularität gewann und bei den ersten Aufführungen wiederholt werden mußte, zuerst konzipiert, was es in seiner metrischen Eigenart zugleich auch als „Keimzelle“ für das rhythmische Geschehen des Gesamtwerkes erscheinen läßt. Hierbei drängt sich die Beziehung zum antiken Versfuß des Daktylus (– ◡ ◡) förmlich auf, verbunden mit dem ausgleichenden Spondäus (– –).<sup>11</sup> Da auch das Hauptthema des *Vivace*-Satzes im Rahmen seines 6/8-Taktes bereits in ersten Skizzen von daktylisch-anapästischen Rhythmen (– ◡ ◡ – ◡ ◡ –) geprägt ist, liegt es ferner nahe, daß dieser ganze erste Satz samt Introduction in Hinblick auf das folgende *Allegretto* entworfen worden ist.

Zu verweisen wäre noch auf die leitbildartige Wirkung des *Allegretto* auf das Schaffen Franz Schuberts.<sup>12</sup>

Vom *Assai meno presto* des Scherzo-Satzes soll Abbé Stadler berichtet haben, daß dessen Thema ein niederösterreichischer Wallfahrts- und Pilgersong

gewesen sei, den er „selbst häufig singen gehört habe“. <sup>13</sup> Der Befund der Skizzen steht dem nicht entgegen, da der Beginn des Themas, T. 1–7, von Beethoven auf Blatt 13<sup>v</sup> des Skizzenbuches sogleich ohne Vorstufen in der endgültigen melodischen Gestalt fixiert worden ist. – Das Kopffthema des Finales läßt, wie Grove bemerkte, eine Beziehung zu Beethovens Klaviernachspiel zur irischen Volksmelodie *Nora Creina* erkennen, der Nr. 8 der zwischen 1810 und 1815 bearbeiteten *Zwölf irischen Lieder* WoO 154.<sup>14</sup>

Infolge kriegsbedingter Unsicherheiten, wirtschaftlicher Depression und Geldentwertung kam es erst anderthalb Jahre nach der Komposition des Werkes zur Uraufführung. Und erst im April 1815 konnte Beethoven die Siebente und die Achte Symphonie nebst weiteren Werken dem Wiener Verlagshaus Steiner und Haslinger zur Drucklegung übergeben, mit dessen Eigentümern er freundschaftliche Beziehungen pflegte.<sup>15</sup> Beide Symphonien erschienen dann ca. im November 1816, und zwar, dank des weitsichtigen Entgegenkommens der Verleger, erstmalig annähernd gleichzeitig in Partitur und Orchesterstimmen.<sup>16</sup> Zugleich hatte sich Beethoven ohne Erfolg um eine Publikation der Siebenten Symphonie beim Londoner Verlag von Robert Birchall bemüht, wozu er im Sommer 1815 eine Partiturskopie dem englischen Pianisten Charles Neate anvertraute.

Bei der hier erstmalig erfolgten Auswertung sämtlicher zum Werk überlieferter Quellen ergaben sich in Hinblick auf divergierende Lesarten erhebliche textkritische Probleme, die im *Kritischen Bericht* detailliert erörtert werden.

Die unterschiedlichen Kombinationen von Legato- und Haltebögen geben jeweils den Befund des Autographs wieder, der sich im wesentlichen auch in den übrigen Quellen wiederfindet. Neben der zeitüblichen älteren „Girlanden“-Praxis der strikten Reihung aufeinanderfolgender Bindungen treten in der Siebenten Symphonie in verstärktem Umfang übergreifende Phrasierungsbögen mit einbezogenen Haltebögen in Erscheinung. Es ist dies symptomatisch für die angedeuteten thematischen Besonderheiten dieses großzügig disponierten Werkes.

Das Staccato wird von Beethoven in seinen Autographen in Form kürzerer oder längerer Striche notiert, ohne daß dabei – etwa in der Zuordnung längerer, nachdrücklicher Zeichen zu Forte- und kurzer zu Piano-Dynamik – eine verlässliche Systematik erkennbar wäre. Die Neuausgabe vereinheitlicht die Zeichen zu mittellangen Strichen. Bei der Durchsicht der handschriftlichen Uraufführungsstimmen zur Siebenten Symphonie hat Beethoven im zweiten Satz in der Stimme der ersten Violine Staccatopunkte des Kopisten zu Strichzeichen korrigiert.<sup>17</sup> Auf jeden Fall suggeriert Beethovens Notationsgepflogenheit, daß in seiner Musik eben jeder Ton, auch der kurz abgesetzte und leise zu spielende, als substantiell wichtig zu verstehen ist. Eindeutige Punkte schrieb Beethoven nur in Verbindung mit Bögen bei der Portato-Notierung.

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. 12. 1817 veröffentlicht. Die zweite Partiturausgabe der Siebenten von 1831 weist hiervon unabhängige Metronomangaben auf, zu denen Beethovens Urhebererschaft nicht nachweisbar ist. Da sie immerhin ein historisches Interesse beanspruchen können, werden sie im *Kritischen Bericht* mitgeteilt.

Für die Bereitstellung des umfangreichen Quellenmaterials sei den Direktoren und Mitarbeitern aller im Quellenverzeichnis genannten Bibliotheken und Archive gedankt, desgleichen Herrn Dr. Hans-Werner Kuthen vom Beethoven-Archiv Bonn für wertvolle Hinweise und Auskünfte.

- 1 Anton Schindler, *Ludwig van Beethoven*, neu herausgegeben von F. Volbach, <sup>5</sup>Münster 1927, S. 191. Zum biographischen Umfeld ferner generell: Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet von Hugo Riemann, Band III, Leipzig 1917
- 2 Brief vom 19. Juni oder Juli 1812 an Joseph von Varena, der sich zeitweilig um eine Uraufführung des Werkes in Graz bemühte
- 3 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. III, <sup>2</sup>Leipzig 1887, S. 94
- 4 Thayer/Deiters/Riemann, a.a.O. S. 402
- 5 Sieghard Brandenburg, *Beethovens Skizzen zum zweiten Satz der 7. Symphonie op. 92*, in: Kongreßbericht Bonn 1970, S. 356
- 6 Ein solches, in sich als Ganzes wiederholtes Scherzo (ABABA) findet sich zuvor in der Vierten und Sechsten Symphonie, für die Dritte war die große Wiederholung ebenfalls vorgesehen, wurde dann aber gestrichen, ähnlich auch, aber nicht eindeutig, in der Fünften.
- 7 Zu den Akkord-Perkussionen der Takte 263ff gibt es eine direkte Vorstufe in der Musik zum Einakter *Le triomphe de la République ou le Camp de Grand-Pré* von François-Joseph Gossec. Siehe hierzu Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin und Bonn 1927, S. 169f
- 8 So u.a. T. 114ff: In Holzbläsern und VI I wiederholte Abfolge Gis-dur/cis-moll, Pauken und Blechbläser bringen dazu unablässig E-A, VI II und Va zeigen für sich klares E-dur, wobei dessen Quintton  $h^2/h^1$  im Querstand zur gleichzeitigen Gis-dur-Terz  $his^3$  erklingt
- 9 Gustav Nottebohm, *Skizzen zur 7. und 8. Symphonie*, in: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Schriften*, Leipzig 1887, S. 101ff, Brandenburg, a.a.O. (betrifft das Pettersche Skizzenbuch)
- 10 Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Nottebohm, a.a.O. S. 106, 107
- 11 Es gibt einen Satz des 15./16. Jahrhunderts, der dem Beginn des *Allegretto* sehr ähnelt. Es handelt sich um die Vertonung der Horaz-Ode *Integer vitae scelerisque purus* des D. Micha, zu der Hans Albrecht vermerkt, daß sie bis auf unser Jahrhundert „lange Zeit für Gymnasialchöre als Grabgesang unumgänglich“ gewesen sei. Sie wurde das langlebigste Zeugnis der humanistischen lateinischen Odenkomposition, bei der die Metrik der antiken Texte in schlichten Akkordsatz übertragen wurde. Daß Beethoven den Satz kennengelernt hat und ihn damit eine bis auf die Renaissance zurückreichende Überlieferung berührte, dürfte kaum auszuschließen sein. Vgl. Hans Albrecht, *Humanismus und Musik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 6. Sp. 912, sowie Arnold Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 74, S. 71
- 12 Schubert schrieb zwischen 1817 und 1819 im antikisierenden Singspiel *Adrast* D 137 einen *Trauermarsch*, der gleichermaßen an das *Integer vitae* wie an Beethovens Symphoniesatz erinnert. Zuvor, im Februar 1817, entstand das Lied *Der Tod und das Mädchen* op. 7 Nr. 3, mit dem er ganz unmittelbar an Beethovens Thema angeknüpft haben dürfte. Der daktylische Rhythmus wurde dann nachgerade sein „Personalrhythmus“.
- 13 Thayer/Deiters/Riemann, a.a.O. S. 302
- 14 George Grove, *Beethoven und seine neun Symphonien*, London 1906, S. 240. In WoO 154 trägt die Melodie den Text „Save me from the Grave and Wise“.
- 15 Max Unger, *Ludwig van Beethoven und seine Verleger S.A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel*, Berlin und Wien 1921
- 16 Bei den Symphonien Nr. 1–6 beschränkten sich die von Beethoven veranlaßten Erstausgaben der verschiedenen Verleger auf den Druck des Stimmenmaterials. Erst ab 1822 erschienen hierzu die Partituren im Verlag von Nikolaus Simrock in Bonn.
- 17 Hierauf hat frühzeitig schon Gustav Nottebohm in seiner Studie *Punkte und Striche* hingewiesen, die in seiner Aufsatzsammlung *Beethoveniana*, Leipzig 1872, S. 107ff, enthalten ist.

# Preface

Anton Schindler, Ludwig van Beethoven's first biographer, qualified the concerts held in the assembly hall of the University of Vienna on 8 and 12 December 1813 as "one of the most important moments in the maestro's life".<sup>1</sup> On the program were the Seventh Symphony Op. 92 and the programmatic symphony *Wellington's Victory or the Battle of Vittoria* Op. 91; both were heard for the first time and both were frenetically applauded. The "Battle Symphony" had been directly inspired by the news of the British victory over the Napoleonic armies near the Spanish town of Vittoria on 21 June 1813. The two December concerts were organized for the benefit of the Austrian and Bavarian soldiers who had become invalids at the battle near Hanau on 30 October 1813. But prior to this, another battle had taken place which signalled Napoleon's definitive fall: the Battle of the Nations, which raged near Leipzig from 16 to 19 October 1813. Commenting on the performance, the *Wiener Zeitung* wrote: "The applause showered by the entire audience on the mighty works which Beethoven composed and conducted, and on the leading artists of the Imperial capital who had joined forces out of their passion for art and love of their Fatherland – this applause swelled into euphoric transports." Among the musicians who offered their services free of charge were Hummel, Meyerbeer, Moscheles, Romberg, Schuppanzigh and the court music director Salieri.

Although the Seventh Symphony harmonizes perfectly with the feeling of euphoria triggered by the liberation, it was not inspired by the events of 1813. There is good reason to believe that the initial conceptual work on the symphony dates from the summer of 1811, when Beethoven was taking the waters at Teplitz, a Bohemian spa. He began to pen the autograph of the score on 13 April 1812 and the first copy<sup>2</sup> – commissioned by Archduke Rudolph – was completed towards mid year. The triumphal work can thus be interpreted as nothing less than an expression of artistic intuition or foresight.

What is beyond question is that Beethoven incorporated into the Seventh what he had achieved in his previous symphonies. In each of them, the opening bars played a key role in establishing the course of the work. This is but the first case in which the Seventh differs from its predecessors. If one excludes the Second and Fourth Symphonies to a certain extent, the works disclose a "constructive" character or growth potential from the very beginning; the initial themes of the first movements, structured in succinct, two-bar segments, begin in a relatively low register, thus providing a point of departure for developments that do not culminate until the finale. The Fifth Symphony is particularly revealing in this respect: while the topmost part states the forcefully concentrated head motif on *g*<sup>1</sup>, the "endless melody" of the C major finale soars beyond *c*<sup>2</sup>.

The lengthy introduction of the A major Symphony, however, already begins in a high register. Like a deep, liberating breath, it fans out to encompass a broad tonal range from the very onset of the melodically descending sixth chord *a*<sup>2</sup>-*e*<sup>2</sup>-*c* *sharp*<sup>2</sup> in Oboe I and its subsequent permutations. The feeling of liberation is now no longer a result of the action, but its point of departure, as if the beginning of the Seventh wanted to reach back and take up what had been achieved in the preceding works. Incidentally, the motif of the descending sixth chord has an important forerunner: the trumpet signal's burst of liberating light cascading from the high octave at the turning point of *Fidelio*. This expansive opening gesture is subsequently elaborated by ascending scales which cover the entire tonal spectrum, from the lowest to the highest octaves. What emerges from this gradual preparation is a "new direction": the rhythmic emancipation of repeated notes. At the end of the introduction, the repeated notes consolidate into a jaunty 6/8 meter. This ultimately gives rise to the themes of the *Vivace*, which also begin in a high register and are now of melodically sweeping dimensions from the very start. Richard Wagner's characterization of the

Seventh Symphony as an "apotheosis of the dance"<sup>3</sup> may have been sparked above all by these bars.

At the same time, however, the reiterated notes develop a life of their own as an antithesis to the themes which they have spawned. The recurrent emancipation of repeated notes and sounds tends to produce a driving, pounding, yet selective deployment of force, and thus a certain immobility. This leads to dramatic juxtapositions of harmonies and sonorities, and build-ups which cause the initial euphoria to tip towards frenetic excess.

The "setback" comes in the second movement, the *Allegretto* in A minor. The reiterated notes – in a "rhythm suggestive of the hymns of ancient Greek temple cults"<sup>4</sup> – begin in piano in the low registers of the strings. Like a cantus firmus variation<sup>5</sup>, the music reshapes itself from bottom to top, all the way to the tragic fortissimo song. When the outer section is later repeated, this development is brought to its full flowering by the polyphony of a genuine double fugato. The "heart" of the movement is the A major middle section, in which an exquisitely intimate, dolce melody unfolds above the pulsating underlying rhythm. Towards the end, at bars 123–138, this melody consolidates into a restrained climax of exciting harmonic density, the repetition of which will be omitted in the framework of the coda.

The Scherzo<sup>6</sup>, subdivided into five parts, presents a permutation of the repeated notes into long-held sustained tones. The third degree of the F major key, *a*, is transformed into the fifth of the D major key in the Trio section *Assai meno presto*, which now constitutes a pole of tranquility for a renewed outpouring of melodic tunefulness.

The closing *Allegro con brio* harks back to the character of the *Vivace* and intensifies it with unrelenting motivic repetitions and the incorporation of a rapid march theme. But beyond all "dance-like" aspects, the *élan terrible* of French revolutionary music unfolds once again here in all its emphatic urgency.<sup>7</sup> And once again, massive repetitions of chords give rise to dissonances which now reach the limits of what was stylistically possible in the music of the classical era.<sup>8</sup> The drama culminates in the closing development, where the harmonic activity is given free rein and scatters all hints of immobility with the help of far-reaching modulations above a chromatically descending bass line. This is crowned by the return of the scale figures from the introduction. They now cover the entire tonal spectrum in contrary motion and, starting at bar 417, undergo a fresh metamorphosis as derivations from the triumphal march theme.

The sketches which preceded the autograph are preserved for the large part in the Petter Sketchbook SV 106 of the Beethoven Archives in Bonn.<sup>9</sup> If one ascribes their origin to the years 1811/12, the earliest element of the work would then be the top voice of the first twelve bars of the theme of the second movement, the *Allegretto*. It is found in the Sketchbook SV 265<sup>10</sup> of 1806 together with the Rasumovsky String Quartet in C major Op. 59 No. 3, of which it was most likely originally intended as the second movement.

Beethoven thus first conceived the *Allegretto*, which was the most popular movement of the work from the very start and even had to be encored at the first performances. Its unique metrical design also makes it appear as the "germ cell" for the rhythmic activity of the entire work. Plain as day is its metrical relationship to the ancient Greek poetic meter of the dactylus (– ◡ ◡), which is balanced out by a spondee (– –)<sup>11</sup> Since the main theme of the *Vivace* movement is also characterized by dactylic-anapaestic rhythms (– ◡ ◡ – ◡ ◡ –), one can assume that the entire first movement, including the introduction, was conceived around the following *Allegretto*.

It should also be mentioned here that this *Allegretto* was later to become a touchstone for Franz Schubert's oeuvre.<sup>12</sup>

Abbé Stadler is said to have claimed of the Scherzo's *Assai meno presto* that its melody was that of a Lower Austrian pilgrims' hymn

which he himself had “often heard sung”.<sup>13</sup> The examination of the sketches does not refute this view, since Beethoven laid down the beginning of the theme – bars 1 to 7 – in its definitive melodic shape without any preliminary sketches on leaf 13v of the sketchbook. As Grove pointed out, the head subject of the finale betrays a relationship to Beethoven’s piano postlude to the Irish folk tune *Nora Creina*, No. 8 of the *Twelve Irish Songs* WoO 154 which Beethoven arranged between 1810 and 1815.<sup>14</sup>

Owing to the vicissitudes of the war years, the economic depression and the devaluation of the currency, the premiere did not take place until one and a half years after the work was completed. And it was not before April 1815 that Beethoven was able to deliver the Seventh and Eighth Symphonies, along with other works, for publication. He submitted them to the Viennese publishing house Steiner & Haslinger, the owners of which he was on friendly terms with.<sup>15</sup> Both symphonies were issued towards November 1816 and, thanks to the farsighted obligingness of the publishers, they were the first of his symphonies to be printed simultaneously in score and parts.<sup>16</sup> Parallel to his dealings with Steiner & Haslinger, Beethoven had also initiated an unsuccessful attempt to have the Seventh Symphony published in London by Robert Birchall. To this end, he had given a copy of the score to the English pianist Charles Neate in the summer of 1815.

This is the first new edition of the Seventh Symphony for which all surviving sources have been examined. The examination brought up a number of text-critical problems with respect to divergent readings; they are elucidated in detail in the critical comments (*Kritischer Bericht*).

The variable combinations of slurs and ties always correspond to the autograph, and what we find there is also essentially to be found in the other sources as well: next to the older “festooning” practice of a rigid succession of ties, which was still normal at the time, in the Seventh Symphony there is a greater amount of overlapping phrasings which subsume individual ties. This is indicative of the aforementioned thematic particularities of this expansively dimensioned work.

In his autographs, Beethoven notated the staccato with dashes of varying lengths but without any discernable system; for example, one cannot conclude that the longer, more insistent symbols are set at forte passages, and the shorter ones at piano sections. In this new edition, we have standardized the symbols as medium-length dashes. When reviewing the manuscript parts used for the premiere performance of the Seventh Symphony, Beethoven altered into dashes some of the copyist’s staccato dots in the first violin part of the second movement.<sup>17</sup> At all events, Beethoven’s notational practice suggests that every note in his music – even the succinctly detached, softly played note – is to be understood as substantially important. Beethoven wrote unequivocal dots only in combination with slurs at portato passages.

The metronomic indications were only laid down at a later date, for Symphonies Nos. 1 to 8 comprehensively. They were sent to the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in Leipzig, where they were published in the issue of 17 December 1817. The second edition of the score of the Seventh Symphony (1831) bears metronomic indications which are independent from the aforementioned ones and of which Beethoven’s authorship cannot be proven. As they are of historical interest they are mentioned in the critical comments.

For putting the voluminous source material at our disposal we wish to thank the directors and personnel of all the libraries and archives mentioned in the bibliography as well as Dr. Hans-Werner Küthen of the Beethoven Archives in Bonn for valuable advice and information.

- 1 Anton Schindler, *Ludwig van Beethoven*, neu herausgegeben von F. Volbach, <sup>5</sup>Münster 1927, p. 191. With regard to the biographical context see: Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, deutsch bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet von Hugo Riemann, Vol. III, Leipzig 1917
- 2 Letter of 19 June or July 1812 to Joseph von Varena, who attempted to have the work premiered in Graz
- 3 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Gesammelte Schriften und Dichtungen Vol. III, <sup>2</sup>Leipzig 1887, p. 94
- 4 Thayer/Deiters/Riemann, op. cit., p. 402
- 5 Sieghard Brandenburg, *Beethovens Skizzen zum zweiten Satz der 7. Symphonie op. 92*, in: Kongressbericht Bonn 1970, p. 356
- 6 A similar Scherzo type (ABABA), repeated in its entirety, is found previously in the Fourth and Sixth Symphonies; the total repetition was also originally planned for the Third Symphony, but later cancelled, similarly but not unequivocally to the solution for the Fifth.
- 7 There is a direct forerunner to the percussion chords of bars 263ff in the one-act opera *Le triomphe de la République ou le Camp de Grand-Pré* by François-Joseph Gossec. Also see Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin and Bonn 1927, p. 169f
- 8 Other examples include bars 114ff: the sequence G-sharp major / c-sharp minor is repeated in the woodwinds and Violin I, the timpani and brass add their relentless E-A, and Violin II and Viola proclaim their clear choice of E major, whereby the fifth *b<sup>2</sup>/b<sup>1</sup>* is heard in a false relation to the simultaneous G-sharp major third, *b sharp*<sup>3</sup>.
- 9 Gustav Nottebohm, *Skizzen zur 7. und 8. Symphonie* in: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Schriften*, Leipzig 1887, p. 101ff, Brandenburg, op. cit. (concerning the Petter Sketchbook)
- 10 Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde, Nottebohm, op. cit., p. 106, 107
- 11 There is a piece from the 15th/16th century which closely resembles the beginning of the *Allegretto*. It is D. Micha’s setting of the Horatian ode *Integer vitae scelerisque purus*, about which Hans Albrecht remarked that, up to the 20th century, it was “long indispensable as a burial hymn for Gymnasium choirs”. It was the longest-living testimony of humanistic Latin ode composition in which the meter of the ancient texts was transposed to a simple chordal setting. It is possible that Beethoven knew the piece and was struck by its historical longevity, which reached back to the Renaissance. See Hans Albrecht, *Humanismus und Musik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 6, col. 912, and Arnold Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, No. 74, p. 71
- 12 Between 1817 and 1819 Schubert composed a Singspiel in the style of classical antiquity, *Adrast* D 137. In it is a funeral march which recalls both the *Integer vitae* as well as Beethoven’s symphonic movement. Prior to this, in February 1817, he had composed the song *Der Tod und das Mädchen* Op. 7 No. 3, which clearly refers to Beethoven’s theme. The dactylic rhythm subsequently became nothing less than his own “personal” rhythm.
- 13 Thayer/Deiters/Riemann, op. cit., p. 302
- 14 George Grove, *Beethoven’s Nine Symphonies*, London 1906, p. 240. In WoO 154, the melody bears the text “Save me from the Grave and Wise”.
- 15 Max Unger, *Ludwig van Beethoven und seine Verleger S.A. Steiner und Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr und Briefwechsel*, Berlin and Vienna 1921
- 16 The first editions of Symphonies Nos. 1–6 which Beethoven had published were limited to the publication of the performing parts alone. It was not before 1822 that their scores were published by Nikolaus Simrock in Bonn.
- 17 Gustav Nottebohm pointed this out very early in his study *Punkte und Striche*, which is contained in his collection of essays *Beethoveniana*, Leipzig, 1872, p. 107ff.