

Edition Eulenburg
No. 412

BEETHOVEN

SYMPHONY No. 7
A major/A-Dur/La majeur
Op. 92



Eulenburg

LUDWIG VAN BEETHOVEN

SYMPHONY No. 7

A major/A-Dur/La majeur
Op. 92

Edited by / Herausgegeben von
Richard Clarke



Ernst Eulenburg Ltd

London • Mainz • Madrid • New York • Paris • Prague • Tokyo • Toronto • Zürich

© 2012 Ernst Eulenburg & Co GmbH, Mainz
for Europe excluding the British Isles
Ernst Eulenburg Ltd, London
for all other countries

All rights reserved.

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system,
or transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise,
without the prior written permission of the publisher:

Ernst Eulenburg Ltd
48 Great Marlborough Street
London W1F 7BB

CONTENTS

| | |
|----------------------------------|----|
| Preface | V |
| Vorwort | IX |
| I. Poco sostenuto – Vivace | 1 |
| II. Allegretto | 41 |
| III. Presto | 57 |
| IV. Allegro con brio | 86 |

BEETHOVEN'S SYMPHONIC PRODUCTION: COMPOSITION, PERFORMANCE, PUBLICATION
 BEETHOVENS SINFONISCHES WERK: DATEN DER ENTSTEHUNG, URAUFFÜHRUNG, VERÖFFENTLICHUNG

| | Title and key/ Titel und Tonart | (Preliminary) principal dates of composition/ (Entwürfe) Haupt- Kompositionsdaten | First performance (all in Vienna)/Uraufführung (alle in Wien) | First edition/Erstausgabe | Dedication/Widmung |
|----------|---|--|--|---|--|
| Hess 298 | <i>Sinfonia</i> , C minor/Moll (sketches/Skizzen) | ? late 1780s/späte 1780er | – | – | – |
| – | <i>Symphony</i> , C | c. 1795–1797 | | | |
| Op.21 | Symphony No. 1, C | 1799–1800 | Burgtheater, 2 April 1800 | Hofmeister, Vienna/ Wien, December 1801 | Freiherr Gottfried van Swieten |
| Op.36 | Symphony No.2, D | 1801–1802 | Theater an der Wien, 5 April 1803 | Bureau of Arts and Industry, Vienna/Kunst- und Industrie-Kontor, Wien, March 1804 | Fürst Carl von Lichnowsky |
| Op.55 | Symphony No.3, E ^b (<i>Sinfonia eroica</i>) | 1803–1804 | Theater an der Wien, 7 April 1805 | Bureau of Arts and Industry, Vienna/Kunst und Industrie-Kontor, Wien, October 1806 | Fürst Franz Joseph von Lobkowitz |
| Op.60 | Symphony No.4, B ^b | 1806 | Palais Lobkowitz 7 March 1807 | Bureau of Arts and Industry, Vienna/Kunst und Industrie-Kontor, Wien, 1808 | Graf Franz von Oppersdorf |
| Op.67 | Symphony No.5, C minor/Moll | (1804–1805) 1807–1808 | Theater an der Wien, 22 December 1808 | Breitkopf & Härtel, Leipzig, March 1809 | Fürst Lobkowitz und Graf Andreas von Rasumovsky |
| Op.68 | Symphony No.6, F (<i>Sinfonia pastorale</i>) | (1807) 1808 | Theater an der Wien, 22 December 1808 | Breitkopf & Härtel, Leipzig, May 1809 | Fürst Lobkowitz und Graf Rasumovsky |
| Op.92 | Symphony No.7, A | 1811–1812 | Great Hall of the University/Universitäts- Aula, 8 December 1813 | Steiner, Vienna/Wien November 1816 | Graf Moritz von Fries |
| Op.93 | Symphony No.8, F | 1812 | Größer Redoutensaal, 27 February 1814 | Steiner, Vienna/Wien 1817 | – |
| Op.125 | Symphony No.9 D minor/ Moll ('Choral') | (1812–1822) 1823–1824 | Kämtnertheater, 7 May 1824 | Schott, Mainz, August 1826 | König Friedrich Wilhelm von Preußen |

PREFACE

Despite the well-known tradition in Beethoven criticism of assigning the composer's works to one of three creative periods, the nine symphonies are perhaps best divided into four groups. The First and Second were written during the time that conventionally marks the transition between the early and middle period. The next four belong to what may be described as the 'heroic phase',¹ which begins in 1803 and is marked by a prodigious output of highly original works on a grand scale. The Seventh and Eighth, which mark the end of the middle period, show a certain retreat from the bold directions taken in the first six works. The Ninth is Beethoven's only symphony of the last 15 years of his life; and its unusual structure and unprecedented large performing forces place it in a category of its own.

In fact, Symphonies 1 and 2 look back to 18th-century Viennese classicism more than they foreshadow their composer's path-breaking achievements in the genre; the Second, in particular, enjoys a close kinship with Mozart's 'Prague' Symphony (K504) of 1786, a work with which it shares tonality, mood, and the shape of the slow introduction to the first movement. The *Eroica* was begun immediately after the Second, but under profoundly different personal circumstances for its composer: it is the first work in which he came to terms with his increasing deafness by going far beyond the limits of musical convention. The next symphony Beethoven began composing, in C minor (the Fifth), took the genre a stage further by its concern for overall planning, its four contrasting movements being 'unified' by the presence – at different levels – of the parallel tonality of C major. In the *Sinfonia pastorale* (the Sixth) he solved the problem of large-scale

organisation in other ways, by joining the last three movements to one another and by drawing a dynamic curve across the entire work.

Beethoven's progress as a symphonist did not pursue a single path, or a straight line, as seems to have been the case in the string quartets. The Fourth Symphony, which was composed quickly in the summer of 1806 and represents something of a return to classical principles (the orchestral forces required for it are the smallest for a Beethoven symphony), may have been released before the Fifth on account of unfavourable reactions to the *Eroica* after its first performance in 1805. It is more likely that memories of the artistic failure of the first concert featuring the Fifth and Sixth Symphonies prompted the composer to write a pair of musically lighter works, or at least cooler ones, in 1811–12; more than the Fourth Symphony, the Eighth marks a return to 18th-century symphonic dimensions.

With the Ninth, of course, Beethoven resumed his pioneering role as a symphonist, combining a supreme command of sonata structures and orchestral technique with masterly control of the additional forces of chorus and solo voices to shape a type of composition hitherto unknown in serious concert music. This fusion of symphony and oratorio was by no means quickly realized. The intention to write a symphony in D minor was first expressed during the composition of the Eighth; the theme of the Scherzo was first sketched a few years later in 1815; the first sketchleaf entry describing a symphony with chorus dates from 1818.² By the time the Ninth was completed 12 years had elapsed since the previous symphonies; only the composition of a still more innovative set of works, the late string quartets, remained to be achieved.

¹ The expression was coined by Alan Tyson (in his essay 'Beethoven's Heroic Phase', *The Musical Times*, CX (1969), 139–41) in connection with the years 1803–5, which saw the composition of the *Eroica*, the oratorio *Christus am Ölberge* ('The Mount of Olives'), and the opera *Leonore*; but the period may be extended to include the major instrumental works that followed in their wake.

² For a full account of the early plans for Beethoven's last symphony, see Sieghard Brandenburg, 'Die Skizzen zur Neunten Symphonie', *Zu Beethoven 2*, ed. H. Goldschmidt (Berlin, 1984), 88–129

Towards the end of his life Beethoven expressed the desire to write one more symphony. Two of his companions from the late years, Anton Schindler and Karl Holz, claimed that large sections of a 'Tenth Symphony' had been sketched and that the work was complete in the composer's mind; but from the evidence of the surviving manuscripts, it appears that little, if any, progress was made on a new work in the genre.³

From the point of view of performance and early reception, it is not the year 1803, but 1807 that marks the dividing line in Beethoven's symphonic output. The first four symphonies were originally intended more for private consumption, being written for and dedicated to their patrons and played mainly in aristocratic circles. The last five symphonies were written specifically for public concerts. The Fifth and Sixth, composed in 1807–8, were heard for the first time in December 1808; the Seventh and Eighth (also composed in rapid succession) at a series of concerts in the winter of 1813–14. For each pair of works, Beethoven composed – nearer the date of the concerts – an occasional piece that would provide a fitting end to a musically arduous programme; the Choral Fantasy in 1808, the 'Battle Symphony' (*Wellingtons Sieg*) in 1813. When the Ninth Symphony was first performed in May 1824, in a programme that included other Viennese Beethoven premieres, its own finale provided the rousing conclusion to the concert.

SYMPHONY No. 7

For a period following the legendary *Musikalische Akademie* of 22 December 1808, at which his Fifth and Sixth Symphonies were performed for the first time under the most unfavourable conditions, Beethoven seemed unable – or at least unwilling – to maintain the artistic pace of the previous years. The French occupation of Vienna during the summer of 1809 had a

further depressing impact upon the composer, most of whose friends (including the Archduke Rudolph) had fled the city for safety. His output slackened only somewhat that year, which saw the completion of the Fifth Piano Concerto (the 'Emperor'), the 'Harp' Quartet, two short piano sonatas and the programmatic *Das Lebewohl* ('Les adieux'). But as his health and frame of mind worsened in 1810 and 1811, his output declined sharply: to these years belong the F minor 'quartetto serioso' Op.95, the 'Archduke' Piano Trio, and the incidental music to three plays, of which only that written for Goethe's *Egmont* is on the same high artistic level as the instrumental works.

The Seventh Symphony was begun in Vienna in the autumn of 1811, after Beethoven returned from a restorative trip to the fashionable Bohemian spa of Teplitz. It was completed in the middle of the following year, and succeeded immediately by work on the Eighth. Not all the material for the work was conceived at that time: the famous theme of the *Allegretto* is derived from ideas originally intended for the String Quartet Op.59/3 of 1806,⁴ and Thayer traced the theme of the trio section of the Scherzo to a pilgrims' hymn sung in Lower Austria.⁵ But there is innovation in the breadth of the slow introduction to the first movement, the hybrid form of the *Allegretto* (which is part variation set, part rondo), and the unusual touches of orchestration found throughout the work.

Like the Fifth and Sixth Symphonies, the Seventh and Eighth form a pair, to which a hastily composed *pièce d'occasion* served as a concert finale: in 1808 it was the Choral Fantasy, in 1813 *Wellingtons Sieg* (the 'Battle Symphony'), commemorating Napoleon's de-

³ The problems of the 'Tenth' are summarized and discussed by Robert Winter in an essay (in English) entitled 'Noch einmal: wo sind Beethovens Skizzen zur Zehnten Symphonie?', in *Beethoven-Jahrbuch*, X (1977), 531–2

⁴ Gustav Nottbohm, *Zweite Beethoveniana* (Leipzig, 1887), 106–7. In his article 'The "Rasumovsky" Quartets: Some Aspects of the Sources' (*Beethoven Studies* 3, Cambridge, 1982, 107–40), Alan Tyson has noted a musical similarity between the slow movements of the quartet and the symphony (which are both in A minor), namely, the emphasis of the dominant pedal in the opening theme.

⁵ A.W.Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, rev. and ed. Elliot Forbes (Princeton, 1964), 527

feat on the Iberian peninsula in June. The first performance of the Seventh took place on 8 December 1813 in the Great Hall of the University of Vienna. The concert was a tremendous success, and the same programme was given on the 12th; on both occasions the audience called for the *Allegretto* to be repeated. Further performances followed in the new year, at concerts on 2 January and 27 February. At the second of these, the Eighth Symphony was given its premiere; but by being sandwiched between the bigger works, its impact was considerably lessened.

For the first two performances of the Seventh Symphony, the composer Louis Spohr played among the violins, and recorded Beethoven's highly eccentric manner of conducting and – owing to his deafness – his inability to get the orchestra to keep time with him. In his autobiography, Spohr also confirmed the repetition of the *Allegretto* at both concerts.⁶

Beethoven offered the Seventh Symphony to the Viennese publisher S.A.Steiner in February 1815; the work was published in November 1816, and dedicated to Count Moritz von Fries, a generous patron during Beethoven's early

days in Vienna. This was the first orchestral work by Beethoven that was first published in score as well as in parts. A further sign of the impact of the work is the numerous arrangements made with Beethoven's supervision or approval around the time of publication. The three piano arrangements – for two pianos, piano four hands, and piano solo – were dedicated to Empress Elizabeth Alexeievna of Russia.

The Seventh Symphony was not only popular in Beethoven's day, it has also remained a concert favourite. It has not attracted much attention from music analysts, but has accrued much extra-musical comment, from distinguished composers like Berlioz (who likened the first movement to a 'ronde des paysans') and Wagner (who described the entire work as 'the apotheosis of the dance') as well as from eminent Beethoven scholars of the 19th and 20th centuries: Wilhelm von Lenz, Alexandre Oulibicheff, A.B.Marx, Ludwig Nohl, Paul Bekker, Ernest Newman and Maynard Solomon. There is a near-unanimous agreement about a strong Dionysian spirit pervading the work.⁷

William Drabkin

⁶ Louis Spohr, *Selbstbiographie* (Kassel, 1860), I, 200–2. Spohr's detailed account of a disastrous rehearsal preceding the first concert is reproduced by Thayer (*Thayer's Life of Beethoven*, *ibid.*, 565–6).

⁷ For a summary and discussion of the collective views held by these writers, see Maynard Solomon, *Beethoven* (New York, 1977), 212–13

VORWORT

Obwohl nunmehr traditionell Beethovens Schaffen in drei Perioden eingeteilt wird, ist es wahrscheinlich treffender, die neun Sinfonien in vier Gruppen zu untergliedern. Die erste und zweite Sinfonie entstanden zu einer Zeit, die nach allgemeiner Einschätzung den Übergang zwischen früher und mittlerer Periode darstellt. Die folgenden vier kann man einer „heroischen Phase“¹ zuordnen, die sich, 1803 beginnend, durch eine beachtliche Produktion von in höchstem Maße originären Werken großen Umfangs auszeichnet. Die „Siebte“ und „Achte“ als Abschluss der mittleren Periode lassen einen gewissen Rückzug von den kühnen Wegen erkennen, die er in den ersten sechs Werken dieser Gattung eingeschlagen hatte. Die „Neunte“ ist Beethovens einzige Sinfonie der letzten 15 Lebensjahre; ihre außergewöhnliche Gesamtform und nie vorher dagewesene Ausführungsdauer machen sie zu einem Sonderfall.

Die Sinfonien 1 und 2 sind in der Tat eher eine Rückschau auf die Wiener Klassik des 18. Jahrhunderts, als dass sie die bahnbrechenden Errungenschaften des Komponisten in der Gattung erkennen ließen: Besonders die „Zweite“ zeigt eine enge Verwandtschaft mit Mozarts „Prager“ Sinfonie KV 504 aus dem Jahre 1786, mit der sie Tonart, Grundstimmung und das Vorhandensein einer langsamen Einleitung zum 1. Satz gemein hat. Die „Eroica“ wurde unmittelbar nach der „Zweiten“ in Angriff genommen, jedoch unter grundsätzlich veränderten persönlichen Umständen für den Komponisten: Sie war sein erstes Werk, worin er sich mit seiner fortschreitenden Ertaubung arrangierte, indem er die Grenzen der musikalischen Konvention weit hinter sich ließ. Die nächste Sinfonie, die

Beethoven zu komponieren begann, stand in c-Moll (die spätere „Fünfte“) und war in Anbetracht der satzübergreifenden Anlage, deren vier kontrastierende Sätze durch die differenzierte Präsenz der gleichnamigen Dur-Tonart C-Dur miteinander verklammert werden, ein großer Schritt in der Weiterentwicklung der Gattung. In der „Sechsten“, der *Sinfonia pastorale*, kam Beethoven hinsichtlich der großformatigen Gliederung zu einer ganz anderen Lösung, indem er einerseits die letzten drei Sätze miteinander verband und andererseits das gesamte Werk mit einem wirksamen Gestaltungsbogen überzog.

Beethovens Fortgang als Sinfoniker lässt sich nicht als Einbahnstraße oder als gerade Linie verfolgen, wie es sich für das Streichquartettsschaffen anbietet. Die vierte Sinfonie, im Sommer 1806 schnell hingeworfen, scheint zu den Ursprüngen der Klassik zurückzukehren (die Orchesterbesetzung ist von allen Beethoven-Sinfonien die kleinste) und wurde vermutlich aufgrund der mehr als zurückhaltenden Reaktion auf die Uraufführung der „Eroica“ (1805) vor der „Fünften“ öffentlich präsentiert. Noch wahrscheinlicher ist die Annahme, Beethoven habe sich in Anbetracht des künstlerischen Misserfolgs der Erstaufführung von fünfter und sechster Sinfonie dazu veranlasst gesehen, in den Jahren 1811/12 ein Paar musikalisch unbeschwerter oder gar zurückhaltenderer Werke zu komponieren; mehr noch als die „Vierte“ kehrt schließlich die achte Sinfonie zu der üblichen Ausdehnung einer Sinfonie des 18. Jahrhunderts zurück.

Mit der neunten Sinfonie hatte Beethoven natürlich die Rolle als sinfonischer Vorkämpfer für sich zurückgewonnen, indem er den höchsten Anspruch an Sonatenhauptsatzform und orchestrale Mittel mit meisterhafter Beherrschung des Potentials von Chor und Solostimmen verband und so einen Kompositionstyp schuf, der bis dahin in der ernsten konzertanten

¹ Der Ausdruck wurde geprägt von Alan Tyson in seinem Essay „Beethoven's Heroic Phase“, in: *The Musical Times*, CX (1969), S. 139–141, mit Bezug auf die Jahre 1803–1805, während derer die „Eroica“, das Oratorium *Christus am Ölberg* op. 85 und die Oper *Leonore* komponiert wurden. Doch kann man diese Schaffensperiode ebenso erweitern und die in den folgenden Jahren entstandenen instrumentalen Hauptwerke einbeziehen.

Musik ohnegleichen war. Diese Verquickung von Sinfonie und Oratorium war indes von langer Hand vorbereitet. Erste Anzeichen zur Komposition einer d-Moll-Sinfonie gab es zur Zeit der Niederschrift der „Achten“; das Thema des Scherzos in seiner ursprünglichen Gestalt wurde 1815, wenige Jahre später, skizziert; das erste Skizzenblatt, das den Hinweis auf eine Sinfonie mit Chor enthält, datiert von 1818.² Bis zur Vollendung der „Neunten“ waren seit den vorangegangenen Sinfonien zwölf Jahre verstrichen, und lediglich eine noch umwälzendere Reihe von Werken harnte ihrer Vollendung: die späten Streichquartette.

Gegen Ende seines Lebens äußerte sich Beethoven über sein Streben nach der Komposition einer weiteren Sinfonie. Zwei seiner Wegbegleiter in den letzten Jahren, Anton Schindler und Karl Holz, stellten die Behauptung auf, dass weite Teile einer zehnten Sinfonie in Skizzen existierten und das Werk im Kopf des Komponisten vollständig entworfen gewesen wäre. Jedoch erscheinen die überlieferten Skizzen vergleichsweise unbedeutend, da sie zu geringe – wenn überhaupt irgendwelche – Fortschritte zur Vollendung eines neuen Werkes in dieser Gattung erkennen lassen.³

Aus der Sicht von Aufführung und früher Rezeption markiert nicht das Jahr 1803, sondern 1807 die Trennlinie in Beethovens Schaffen. Die ersten vier Sinfonien waren eigentlich mehr für den privaten Gebrauch bestimmt: für ihre Förderer geschrieben, ihnen gewidmet und vornehmlich in aristokratischen Kreisen aufgeführt. Demgegenüber sollten die letzten fünf Sinfonien ausdrücklich dem breiten Publikum vorgestellt werden. Die 1807/08 komponierten Sinfonien Nr. 5 und 6 erlebten ihre Uraufführung im Dezember 1808, die in ebenfalls rascher

Aufeinanderfolge niedergeschriebenen Sinfonien Nr. 7 und 8 in einer Folge von Konzerten während des Winters 1813/14. Als Ergänzung zu jedem Werkpaar komponierte Beethoven kurz vor der Aufführung ein Gelegenheitswerk, das ein musikalisch anspruchsvolles Programm zu einem quasi versöhnlichen Ende führen sollte: 1808 war es die Chorfantasia op. 80, 1813 die „Schlacht- und Siegessinfonie“ *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91. Im Mai 1824, als die neunte Sinfonie neben anderen Wiener Uraufführungen von Werken Beethovens dem Publikum vorgestellt wurde, war es ihr eigenes Finale, das den krönenden Abschluss der Veranstaltung darstellte.

SINFONIE Nr. 7

Für geraume Zeit nach jener denkwürdigen Musikalischen Akademie vom 22. Dezember 1808, bei der die fünfte und sechste Sinfonie unter widrigsten Umständen uraufgeführt wurden, schien Beethoven unfähig – oder zumindest unwillig –, mit dem künstlerischen Arbeitstempo der vergangenen Jahre Schritt zu halten. Die Besetzung Wiens durch die Franzosen während des Sommers 1809 übte eine zusätzliche deprimierende Wirkung auf den Komponisten aus, dessen meiste Freunde (einschließlich Erzherzog Rudolphs) aus der Stadt geflohen waren, um sich in Sicherheit zu bringen. Seine Arbeitsleistung ließ in diesem Jahr allerdings nur geringfügig nach, sah es doch die Vollendung des fünften Klavierkonzerts in Es-Dur, des „Harfen“-Quartetts, zweier kurzer Klaviersonaten und der programmatischen Sonate *Das Lebewohl* („Les adieux“). Als sich aber sein Gesundheitszustand und seine Gemütsverfassung in den Jahren 1810 und 1811 merklich verschlechterten, fiel seine Produktivität rapide ab: Aus diesen Jahren stammen das Streichquartett in f-Moll op. 95, das Klaviertrio in B-Dur op. 97 und die Bühnenmusik zu drei Schauspielen, von denen sich nur diejenige zu Goethes *Egmont* auf ähnlich hohem künstlerischen Niveau bewegt wie die Instrumentalwerke.

Die siebte Sinfonie wurde im Herbst 1811 in Wien begonnen, nachdem Beethoven von einem Kuraufenthalt im eleganten böhmischen

² Hinsichtlich einer vollständigen Darstellung der frühen Pläne zu Beethovens letzter Sinfonie vgl. Sieghard Brandenburg, „Die Skizzen zur Neunten Symphonie“, in: *Zu Beethoven 2*, hg. v. Harry Goldschmidt, Berlin 1984, S. 88–129.

³ Die Problematik der „Zehnten“ ist aufgeführt und zusammengefasst von Robert Winter in einem in englischer Sprache verfassten und mit „Noch einmal: wo sind Beethovens Skizzen zur Zehnten Symphonie?“ betitelten Aufsatz in *Beethoven-Jahrbuch X* (1977), S. 531–552.

Bad Teplitz zurückgekehrt war. Sie wurde um die Mitte des folgenden Jahres vollendet, und die Arbeit an der „Achten“ schloss sich unmittelbar an. Nicht alles Material für die „Siebte“ wurde zu dieser Zeit konzipiert – das berühmte Thema des Allegretto wurde aus Gedanken, die ursprünglich für das Quartett op. 59/3 von 1806 bestimmt waren, entwickelt⁴; Thayer verfolgte das Thema des Trio-Teils des Scherzos zurück zu einem in Niederösterreich verbreiteten Pilgergesang⁵. Neue Wege wurden jedoch in der breiten Anlage der langsamen Introduction beschritten, der hybriden Form des Allegrettos (das teils eine Folge von Variationen, teils ein Rondo darstellt) und in den ungewöhnlichen Nuancen der Orchestrierung, die sich im Verlauf des ganzen Werks finden.

Ähnlich der fünften und sechsten Sinfonie bilden auch die „Siebte“ und „Achte“ ein Paar, dem jeweils ein in großer Eile komponiertes *pièce d'occasion* als konzertantes Finale diente: 1808 war es die *Chorfantasie*, 1813 *Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria* zum Gedenken der Niederlage Napoleons auf der Iberischen Halbinsel im Juni. Die Uraufführung der „Siebten“ fand am 8. Dezember 1813 in der Aula der Wiener Universität statt. Das Konzert war ein überwältigender Erfolg, und das gleiche Programm wurde am 12. Dezember nochmals gespielt: Bei beiden Anlässen verlangte das Publikum eine Wiederholung des Allegrettos. Weitere Aufführungen folgten im neuen Jahr, in Konzerten am 2. Januar und 27. Februar. Bei Letzterem wurde auch die achte Sinfonie uraufgeführt, da sie aber zwischen die beiden größeren Werke eingeschoben wurde, war ihre Wirkung erheblich beeinträchtigt.

Bei den ersten beiden Aufführungen der siebten Sinfonie wirkte der Komponist Louis Spohr in den Violinen mit; er berichtete über

Beethovens höchst exzentrische Dirigierweise und – wegen seiner Taubheit – über sein Unvermögen, das Orchester dazu zu bringen, mit ihm Takt zu halten. In seiner Selbstbiographie bestätigte Spohr auch die Wiederholung des Allegrettos in beiden Konzerten⁶.

Beethoven bot die siebte Sinfonie im Februar 1815 dem Wiener Verlag S. A. Steiner an. Das Werk erschien dann im November 1816 und wurde dem Grafen Moritz von Fries gewidmet, einem großzügigen Gönner in Beethovens ersten Tagen in Wien. Es war dies das erste Orchesterwerk Beethovens, von dem bei der Erstveröffentlichung sowohl die Partitur wie auch die Stimmen vorlagen. Ein weiteres Anzeichen für den Eindruck, den das Werk hinterließ, sind die zahlreichen Arrangements, die unter Beethovens Aufsicht oder mit seiner Billigung zur Zeit der Veröffentlichung angefertigt wurden. Die drei Klavierarrangements – für zwei Klaviere, Klavier vierhändig und für Klavier solo – wurden Kaiserin Elisabeth Alexieva von Russland gewidmet.

Die siebte Sinfonie war nicht nur in Beethovens Tagen populär, sie ist eine Konzertfavoritin geblieben. Sie hat zwar keine übermäßige Beachtung von Seiten der Musikanalytiker gefunden, dafür aber eine Menge außermusikalischer Deutungen auf sich gelenkt große Komponisten wie Berlioz (der im ersten Satz eine „ronde des paysans“ sah) und Wagner (der das ganze Werk als „Apotheose des Tanzes“ apostrophierte), aber auch durch eminente Beethoven-Forscher des 19. und 20. Jahrhunderts: Wilhelm von Lenz, Alexandre Oulibicheff, A. B. Marx, Ludwig Nohl, Paul Bekker, Ernest Newman und Maynard Solomon. Fast einhellig herrscht die Meinung, dass das Werk von einem starken Dionysischen Geist getragen ist.⁷

William Drabkins

Übersetzung: Ken W. Bartlett

⁴ Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 106f. Alan Tyson hat in seinem Artikel „The ‚Rasumovsky‘ Quartets: Some Aspects of the Sources“ (*Beethoven Studies* 3, Cambridge 1982, S. 107–40) eine musikalische Ähnlichkeit zwischen dem langsamen Satz des Quartetts und demjenigen der Sinfonie (die beide in a-Moll stehen) festgestellt, nämlich die Betonung des Dominant-Orgelpunkts im Eröffnungsthema.

⁵ A. W. Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, rev. and ed. Elliot Forbes, Princeton 1964, S. 527. Deutsche Ausgabe von Deiters-Riemann, III, Leipzig 1903–1917, S. 302.

⁶ Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Bd. I, Kassel 1860, S. 200ff. Spohrs ausführlicher Bericht über eine katastrophale Probe, die dem Konzert vorausging, ist auch bei Thayer (*Thayer's Life of Beethoven*, S. 565f.) wiedergegeben.

⁷ Für eine Zusammenfassung und Erörterung der gemeinschaftlich von diesen Schriftstellern vertretenen Ansichten vgl. Maynard Solomon, *Beethoven*, New York 1977, S. 212f.

