Vorwort

Entstehung, erste Aufführungen und Veröffentlichung

Beethovens Arbeit an der Zweiten Symphonie begann bereits im Herbst 1800 und sie scheint sich bis in den Beginn des Jahres 1802 erstreckt zu haben.[1] „ferner werden wir in 3 bis 4 Wochen eine grose *Simpfonie*, und ein Konzert für das Klavier haben. Uiber diese beyden letztern Stücke bitte ich, mir gelegentlich Ihre Meinung“, schreibt Beethovens Bruder Karl an Breitkopf & Härtel in einem Brief vom 28. März 1802, mit dem dieser das Streichquintett op. 29 anbietet.[2] Die Zweite Symphonie und das Dritte Klavierkonzert, auf die sich Karl van Beethoven hier bezieht, waren wahrscheinlich für ein Konzert im April 1802 vorgesehen gewesen, das dann aber nicht stattfand. Karl schrieb deshalb erneut am 22. April an Breitkopf & Härtel, dass die Symphonie und das Konzert erst nach einer öffentlichen Aufführung für den Verlag zur Verfügung stünden. Fast ein Jahr später, am 22. Januar 1803, schlug Karl Breitkopf & Härtel die Summe von 600 Gulden als Honorar für beide Werke vor, aber der Verlag bot nur 500 Gulden. Am 26. März antwortete Karl, ein anderer Verlag hätte ihm dafür 700 Gulden bezahlt. Kurz darauf, am 5. April 1803, wurden beide Werke erstmals in einem öffentlichen Konzert im Theater an der Wien aufgeführt. Wahrscheinlich waren sie aber zuvor bereits in einem Privatkonzert zur Aufführung gelangt, veranstaltet von einem von Beethovens adligen Gönnern, möglicherweise dem Widmungsträger der Symphonie Prinz Karl von Lichnowsky. Die Erstausgabe der Stimmen erschien im Wiener Bureau d'Arts et d'Industrie in der Zeit zwischen 11. Dezember 1803, dem Datum mit dem Ferdinand Ries die bevorstehende Veröffentlichung in einem Brief an Simrock erwähnt und 10. März 1804, dem in der *Wiener Zeitung* angekündigten Erscheinungsdatum der Ausgabe. Bekannt ist auch eine weitere öffentliche Aufführung der beiden Werke in einem der Augarten-Konzerte im Juli 1804, in dem Beethoven die Symphonie dirigierte und Ries als Beethovens Schüler mit dem c-moll-Klavierkonzert debütierte. Wahrscheinlich wurden dafür aber noch nicht die Erstdruckstimmen, sondern die handschriftlichen Stimmen benutzt, die für die ersten Aufführungen hergestellt worden waren. Da gedruckte Stimmen unvermeidlich Druckfehler enthielten oder Fehler, die aus Kopistenirrtümern resultierten, zog es Beethoven vor, seine eigenen Stimmensätze zu benutzen, in denen solche von ihm bei der Korrekturlesung der Druckfahnen häufig übersehene Fehler im Verlauf der Proben unter seiner Leitung bereits ausgemerzt waren.

Trotz der anfänglich relativ kühlen Aufnahme wurde die Zweite Symphonie rasch bekannt und überflügelte sogar, ganz zu Beethovens Ärger, die Bekanntheit einiger späterer Symphonien. Innerhalb von zwei Jahren nach Erscheinen des Erstdrucks der Stimmen veröffentlichte das Bureau d'Arts et d'Industrie eine Bearbeitung der Symphonie für Klaviertrio, die dem Komponisten zugeschrieben wurde, eventuell aber von Ries stammte und von Beethoven nur kritisch durchgesehen worden war. Ries selber veröffentlichte im folgenden Jahr eine Bearbeitung für Quintett/Nonett (Streichquintett, Kontrabass, Flöte und zwei Hörner) bei Simrock. Das Autograph der Zweiten Symphonie gab Beethoven an Ries, möglicherweise als Anerkennung für dessen Bemühungen um die Klaviertrio-Bearbeitung oder vielleicht auch für dessen Unterstützung bei der Durchsicht und Korrektur des Aufführungsmaterials, doch Ries lieh es später einem namentlich nicht bekannten Freund, der versäumte, es ihm zurückzugeben.[3] Das weitere Schicksal des Autographs und des damit verbundenen handschriftlichen Materials ist unbekannt. Die Bearbeitungen für Klaviertrio und Quintett/Nonett dürften deshalb die einzigen vom Stimmenerstdruck unabhängigen Quellen sein, die überliefert sind. Die beiden Druckausgaben der Stimmen, die noch zu Beethovens Lebzeiten in London (1808) und Bonn (1822) erschienen, basieren offensichtlich nur auf dem Erstdruck der Stimmen, ebenso wie eine Reihe von Bearbeitungen u. a. für Klavier, Streichquartett und Klavierquartett. Über Details der Quellen und ihre Bewertung informiert der Kritische Bericht.

Edition und Aufführungspraxis

Für das Verständnis von Beethovens Intentionen ist ein genauer und sorgfältig edierter Text von grundlegender Bedeutung. Gleichzeitig kann er aber nur die Basis für ein tiefergehendes Verständnis bilden, da dessen Notation von einem Musiker des beginnenden 21. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht anders verstanden wird als von einem Musiker des frühen 19. Jahrhunderts. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts sind zunehmend Aufführungen klassischer Musik zur Norm geworden, die sich eng an einer „wörtlichen“ Bedeutung des Notentextes orientiert haben. Selbst die Verfechter des „Originalklangs“ tendierten eher zu strenger Befolgung der vom Komponisten notierten Zeichen (wie sie gewöhnlich verstanden werden), als dazu, nach offensichtlichen musikalischen Erfordernissen zu fragen, die hinter Mehrdeutigkeiten in der Notation des Komponisten liegen können. Im Falle von Beethovens Symphonien schließt dies Fragen der Artikulation (das Vorhanden- bzw. Nichtvorhandensein von Staccato- bzw. Portatozeichen), Dynamik, Phrasierung bzw. Bogensetzung ein. Beethovens Autographe enthalten häufig Inkonsequenzen und Auslassungen, die in vielen Fällen von ihm nicht verbessert wurden oder die er selbst im Korrekturprozess noch „verschlimmbesserte“.

Diese Situation ist besonders problematisch, wenn wie bei der Zweiten Symphonie handschriftliche Quellen nicht überliefert sind, der Herausgeber also allein auf die Auswertung der frühen Druckausgaben angewiesen ist und dabei prüfend abwägen muss, welche Unstimmigkeiten auf die Stecher und Kopisten und welche auf den Komponisten selbst zurückgehen könnten. In der vorliegenden Partitur hat der Herausgeber Ergänzungen oder Veränderungen nur sehr behutsam dort vorgenommen, wo dies der Konsequenz, Klarheit und Richtigkeit des Textes dient. In einigen Fällen (besonders was den Gebrauch von Portato betrifft) gehen diese entweder in der Partitur oder im Kritischen Bericht vorgeschlagenen herausgeberischen Ergänzungen auf die gut dokumentierte Aufführungspraxis der Zeit zurück. Alle Ergänzungen sind selbstverständlich eindeutig als solche gekennzeichnet, entweder durch eckige Klammern oder bei Bögen durch Strichelung. Alle anderen editorischen Veränderungen werden im Kritischen Bericht beschrieben. Auf textlich oder aufführungspraktisch besonders interessante Stellen wird durch Fußnoten hingewiesen.

Einige aufführungspraktische Fragen erfordern nähere Betrachtung.

Staccato

Beethovens Art Staccatozeichen zu notieren, kann leicht zu Missverständnissen führen. Die Frage, ob er mehr als eine Staccatoform mit differenzierter Bedeutung verwendet hat, ist ausführlich diskutiert worden, seit Nottebohm die Aufmerksamkeit auf Beethovens diesbezügliche Anmerkungen zum Streichquartett op. 132 und dessen Korrekturen in den Stimmen zum Allegretto der Siebenten Symphonie gelenkt hat. Heute herrscht allerdings darüber Einigkeit, dass Beethoven für ungebundene Noten nur ein Zeichen, nämlich Striche verwendet hat. Die Verwendung von Punkten beschränkte er auf Portato. Aber dieses eine Zeichen, der Strich, hat eine ganze Reihe verschiedener Bedeutungen. Striche können eine Verkürzung

anzeigen oder auf eine akzentuierte Ausführung mit mehr oder weniger starker Kürzung hindeuten; sie können aber auch ein Hinweis auf die non legato- (d. h. nicht gebundene) Ausführung einer Passage sein, wie dies bei Komponisten der Zeit häufig vorkommt oder einfach nur zur besseren Unterscheidung gebundener und separierter Noten in gemischten Passagen dienen. In letzterem Fall bedeuten Striche nicht notwendigerweise eine ausdrückliche Staccato-Ausführung. Wie so oft, ist hier die Notation nur begrenzt deutbar. Für ihre Ausführung wurde vom Interpreten musikalische Erfahrung, vor allem aber ein „guter Geschmack" erwartet, so wenig fassbar dies auch gewesen sein mochte.[4] Ob Noten ohne Bögen oder Staccatozeichen auf eine eigene Weise, also weder Legato noch Staccato auszuführen sind (manchmal als non legato bezeichnet), ist ein strittiger Punkt; klar ist hingegen, dass in vielen Fällen ein begonnenes Staccato- oder Legato-Muster fortgeführt werden soll. Dies wird auch durch gelegentlich vorkommende derartige Zeichen in einzelnen Stimmen nahegelegt. Es gibt viele solcher Stellen, wo *simile* ergänzt werden könnte, was jedoch dort unterblieb, wo ein auf den Quellen gestützter positiver Hinweis fehlt. Das heißt natürlich nicht, dass beispielsweise einzelne in den Holzbläsern vorhandene, in den Blechbläsern aber fehlende Staccatozeichen (vgl. Satz I Takt 75, 83) unterschiedlich artikuliert werden sollten. Weiterhin ist an vielen Phrasenenden, wo Beethoven kein Staccatozeichen notiert, von einer beabsichtigten Kürzung der letzten Note auszugehen. Der Grad der aus den Staccatozeichen oder dem musikalischen Kontext resultierenden Kürzung wurde von Musikern des 19. Jahrhunderts auch danach entschieden, ob das Werk ihrem Verständnis nach eher schwer oder leicht vorzutragen war. Die Unterscheidung von „schwerem und leichtem Vortrag" wurde von Theoretikern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts häufig diskutiert.[5] Die Wahl der Vortragsart hängt beispielsweise für Daniel Gottlieb Türk vor allem von folgenden Kriterien ab: 1. dem Charakter und der Bestimmung des Musikstücks, 2. dem vorgeschriebenen Tempo, 3. dem Metrum, 4. den Notenwerten und 5. der Art und Weise, in der sie verwendet werden.[6] Johann Friedrich Schubert fordert für den schweren Vortrag, „dass die Töne fest, aneinander gebunden nachdrücklich und bis zum völlig verflossenen Zeitwerth genau ausgehalten werden. Beim leichten Vortrage hingegen werden die Töne weniger gehalten, weniger aneinander gebunden, kürzer und mit weniger Festigkeit ausgeführt."[7]

Portato

Beethoven verwendete Punkte in Verbindung mit Bögen im Sinne von Portato, einer Vortragsart, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eher durch horizontale Linien und Bögen bezeichnet wurde. Einige spätere Komponisten jedoch, Brahms eingeschlossen, behielten die erstere Notierungsart bei, deren Ausführung eine kaum merkliche Trennung und gleichzeitige sanfte Betonung der Noten erfordert. Portato-Notation dieser Art sollte nicht mit dessen andersartigem Gebrauch im 18. und 19. Jahrhundert verwechselt werden, wo damit insbesondere bei Solo-Streichinstrumenten ein scharf abgetrenntes Staccato (das sogenannte gebundene Martellé oder gebundenes Staccato) gemeint ist. Diese Ausführungsart scheint Beethoven damit in keinem Falle im Sinne gehabt zu haben. Kopisten und Stecher unterschieden jedoch häufig nicht zwischen Strichen und Punkten unter Bögen; dies ist auch beim Stimmenerstdruck der Zweiten Symphonie der Fall.

Legato und Bögen

Anders als beim Staccato, gibt es beim Legato keine Abstufungen; Bezeichnungen wie *molto legato* können sich also nur auf die Bindung zwischen den Bögen beziehen, nicht aber auf die Verbindung zwischen den Noten innerhalb eines Bogens. In Streicherstimmen sind Bögen in erster Linie als Bogenstriche zu verstehen, wobei die Bogenwechsel nicht notwendigerweise eine Artikulationsabsicht darstellen. Umgekehrt kann die Ausführung eines langen Phrasierungsbogens die Verwendung mehrerer Bogenstriche notwendig machen. Nicht alle Stellen, an denen eine gebundene Ausführung gemeint ist, scheinen tatsächlich mit Bögen versehen zu sein. Dies ist häufig in Bläserstimmen der Fall. Oft erscheint dort ein Legato sinnvoll, ohne dass es eigens notiert ist, insbesondere an Stellen mit längeren Notenwerten, so z. B. im ersten Satz Takt 126–129 / 298–301, wo ein einzelner Bogen in der Flöte auf Beethovens Absicht hinzuweisen scheint, diese Takte zu binden statt zu trennen. Eine Legatoausführung wird hier auch musikalisch durch das Tremolo der oberen Streicher und die gehaltenen Noten der unteren Streicher nahegelegt.

Beethovens Bogensetzung ist oft widersprüchlich, insbesondere bei Figuren oder Phrasen, die auf eine starke Taktzeit enden. Bei wiederholtem Vorkommen einer Figur erstreckt sich der Bogen manchmal bis zur letzten Note, manchmal endet er bereits auf der vorletzten Note, wie z. B. im zweiten Satz Takt 66ff./230ff. und im vierten Satz Takt 52ff./236ff. In letzterem Fall finden sich in den Quellen überwiegend Bögen, die bei erstmaligem Auftreten der Stelle bis zur letzten Note, beim zweiten Mal bis zur vorletzten Note reichen, womit Beethoven aber kaum eine, wenn auch nur leicht verschiedene Artikulation gemeint haben dürfte.[8]

Für viele Interpreten stellt sich die schwierige Frage, ob und ggf. wann gebundene Figuren in der Art ausgeführt werden sollen, wie dies von vielen Musiktheoretikern des späten 18. Jahrhunderts empfohlen wird: mit oft agogischer Betonung auf der ersten Note und Kürzung der letzten Note. Wie Lehrwerke des 19. Jahrhunderts bestätigen, erscheint diese Vortragsweise für Beethovens Musik nur in seltenen Fällen angemessen, z. B. wenn in sequenzierenden Stellen paarweise gebundene Noten oder manchmal auch Gruppen von drei oder vier gebundenen Noten vorkommen.[9] Als klassisches Beispiel ließen sich die paarigen Bindungen der ersten Violinen im zweiten Satz Takt 52ff. bzw. die folgenden Viergruppen Takt 68ff. anführen. In letzterem Fall ist die Kürzung der letzten Note der Bindung durch Staccatozeichen angezeigt. Manchmal wird sie von Beethoven auch durch die Notenlänge angedeutet, insbesondere in Kadenzfiguren wie z. B. im zweiten Satz Takt 18 und 20, wo er die zweite Note der Zweierbindung verkürzt. Dies lässt sich sicher auch auf den folgenden Takt 24 übertragen, auch wenn die zweite Note dort nicht verkürzt notiert ist. Der häufig unpräzise Charakter der Notation zeigt sich bei der Reprise dieser Stelle Takt 175 und 177, wo Beethoven für offensichtlich ein und denselben Bindungseffekt gleichzeitig drei verschiedene Notierungen verwendet: Va ♫; Cor I/II, Vl I, Vc ♫𝄾; Fg I/II ♫𝄾. Wenn die Holzbläser diese Figur wiederholen (Takt 26ff., 183ff.), notiert Beethoven außerdem noch einen Akzent zur ersten Note mit anschließendem >, wenn auch nicht ganz konsequent. Eine Kürzung der letzten Note der Bindungen in Violine I Takt 17/174 und 19/176 erscheint dagegen wohl kaum beabsichtigt. Hier ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ein dichtes Legato mit weichen Bogenwechseln gemeint wie am Anfang des Satzes. Insofern mag die Widersprüchlichkeit der sehr wahrscheinlich auf das Autograph zurückgehenden Bogenlängen für Beethoven wenig bedeutet haben.[10]

Akzente und Dynamik

Beethovens >-Zeichen, ebenso wie diejenigen Schuberts, haben immer wieder Anlass zu Missverständnissen gegeben. Sie weisen selbst dann eine verhältnismäßig ausgedehnte Form auf, wenn sie zu einzelnen Noten stehen. Kaum Zweifel scheint es darüber zu geben, dass in vielen Fällen mit diesen zu einer Note oder zu einer

Gruppe von zwei oder drei Noten (insbesondere zu Vorhaltfiguren) stehenden Zeichen ein mehr oder weniger starker Akzent mit nachfolgendem Diminuendo gemeint ist, im Gegensatz zu einem lediglich von der Grunddynamik ausgehenden Diminuendo. Einen kurzen Akzent scheint Beethoven damit kaum, wenn überhaupt, beabsichtigt zu haben. In der vorliegenden Ausgabe werden diese Zeichen deshalb nicht in der zum Notenkopf stehenden modernen Form (>) wiedergegeben. Der prinzipielle Unterschied zum *sf* besteht darin, dass die >-Zeichen nach dem Akzent ein langsames statt ein schnelles Diminuendo erfordern, wobei *sf* im Vergleich dazu auch einen größeren Stärkegrad bedeuten könnte. Es erscheint aber durchaus denkbar, dass in Beethovens Vorstellung die Zeichen *sf*, *sf* > und > je nach Kontext bis zu einem gewissen Grad austauschbar waren, wie dies durch seine widersprüchliche Notierung in den Parallelstellen des zweiten Satzes Takt 26ff. und 183ff. nahegelegt wird.

Beethovens Verwendung des *sf*-Zeichens hat sich im Lauf der Zeit gewandelt. In früheren Werken tendiert er dazu, damit lediglich einen *sforzando*-Akzent anzuzeigen, gefolgt von der vorherigen Grunddynamik; in einer *p*-Passage würde damit also normalerweise nicht ein nachfolgendes *f* angezeigt sein. Die Bezeichnung *sfp* kommt dort nur sehr selten vor und dann nur im Zusammenhang mit der Grunddynamik *f*. In diesem Falle wird damit nach dem *sforzando*-Akzent ein *subito p* angezeigt. In späteren Werken (kurze Zeit nach Komposition der Zweiten Symphonie) verwendet er etwas konsequenter *sf* in *f*-Passagen und *sfp* in *p*-Passagen.[11]

Die Bezeichnung *rinf.* (*rinforzando* oder *rinforzato*), die im vierten Satz dieser Symphonie verschiedentlich vorkommt (Takt 55, 59, 70, 238, 242, 255), gehört zu den mehrdeutigsten in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. Für einige Komponisten bedeutet sie einfach nur ein Crescendo, ein intensiviertes Crescendo oder die betonte Wiedergabe einer kurzen Gruppe von Noten. Bei anderen bezeichnet sie lediglich einen Akzent (möglicherweise weniger stark als *sf*) oder eine Kombination von Akzent und Crescendo. Beethovens Gebrauch dieser Bezeichnung in der Zweiten Symphonie wie auch in anderen Werken (z. B. der Violinsonate op. 24 und der Klaviersonate op. 26) legt eine Deutung als kraftvolles Crescendo nahe, beginnend mit oder ohne Akzent.[12]

Für die Bereitstellung von Quellenkopien sei allen im Kritischen Bericht genannten Bibliotheken gedankt. Dankbar bin ich auch für Unterstützung und Rat zahlreicher Kollegen, mit denen ich verschiedene Text- und Editionsfragen diskutiert habe, insbesondere meiner Forschungsassistentin Nina Platts für ihren wertvollen Beitrag beim Prüfen und Vergleichen des Materials. Besonderer Dank gebührt Christian Rudolf Riedel für die aufmerksame und anregende Mitarbeit bei der Vorbereitung dieser Ausgabe. Mit seinem Verständnis als praktischer Musiker sowie seiner Kenntnis der Notationspraxis der Zeit leistete er einen wichtigen Beitrag. Für etwaige Fehler oder Ungenauigkeiten übernehme ich natürlich selbst die Verantwortung.

Bretton Hall, University of Leeds, Frühjahr 2001 Clive Brown
(Übersetzung aus dem Englischen: Christian Rudolf Riedel)

1 Skizzen dazu finden sich in den Skizzenbüchern *Landsberg* 7, 10 und 12 und im Skizzenbuch *Keßler*.
2 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Bd. 1, Nr. 81, S. 102
3 Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 77
4 Clive Brown, *Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music*, in: *Early Music* XXI/4 1993, S. 593–610
5 Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice*, Oxford 1999, S. 627–631 (=Brown 1999)
6 Daniel Gottlieb Türk, *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789, ^{2}1802, Kap. VI § 43
7 Johann Friedrich Schubert, *Neue Singe-Schule*, Leipzig 1804, S. 130
8 Weitere aufschlussreiche Beispiele u. a. I/20f. (Ob I und Fg I) und IV/43f. (Fl I und Ob II), wo Bögen in einer Stimme nur bis zum Taktstrich, in parallel geführten anderen Stimmen jedoch darüber hinaus reichen.
9 Brown 1999, S. 30ff. und 230ff. etc.
10 Auch an anderen Stellen zeigt sich sein offensichtlich sorgloser Umgang mit der Bogensetzung (z. B. auch in der Fünften Symphonie, IV/63ff.). Daraus lässt sich eigentlich nur schließen, dass er diesen Bögen ausschließlich Legato-Bedeutung beigemessen hat.
11 Vgl. z. B. op. 18/4 Beginn von Satz I und Takt 5 von Satz II im Gegensatz zu op. 59/1 Satz I.
12 Brown 1999, S. 87ff.

Preface

Origins, early performances and publication

Beethoven's work on the Second Symphony began as early as autumn 1800 and appears to have continued until the beginning of 1802.[1] In a letter from Beethoven's brother, Karl, to Breitkopf & Härtel dated 28 March 1802 he offered them the String Quintet op. 29 and stated: "in 3 or 4 weeks we will have, in addition, a grand symphony and a concerto for piano. Please let me know what your opinion is about these latter two pieces".[2] The Second Symphony and the Third Piano Concerto, to which Karl van Beethoven referred, were probably intended for a concert in April 1802 which failed to take place, and Karl wrote again to Breitkopf & Härtel on 22 April informing them that both the works were not yet available, since they were being held back until there was a suitable opportunity for giving them a public performance. Almost a year later, on 22 January 1803, Karl proposed a sum of 600 gulden to Breitkopf & Härtel, but the firm only offered 500 and on 26 March Karl responded that another publisher had paid 700 for them. Shortly after this letter, on 5 April 1803, both works received their first public performance in the Theater an der Wien, though it is almost certain that they would previously have been performed privately under the auspices of one of Beethoven's noble patrons, perhaps the dedicatee of the symphony, Prince Karl von Lichnowsky. The printed edition of the parts was issued in Vienna by the Bureau d'Arts et d'Industrie, at some time between 11 December 1803, when Ferdinand Ries mentioned their imminent publication in a letter to Simrock, and 10 March 1804, when the edition was announced in the *Wiener Zeitung*. A further public performance of both works in a single concert is known to have taken place at the Augarten concerts in July 1804, where Beethoven directed the symphony and Ries, making his first public appearance as Beethoven's pupil, played the C minor Piano Concerto; but it is likely that the manuscript parts that had been copied for the first performances, rather than the printed parts, were also used for this one. Printed parts inevitably contained engraving errors, or perpetuated copyists' errors, and Beethoven preferred to use his own sets of manuscript parts, in which mistakes that he might have failed to spot while proof reading would have been corrected during rehearsals under his own direction.

Despite a somewhat cool reception at first, the Second Symphony quickly became popular and was, much to Beethoven's annoyance, preferred by many to his later works. Within two years of the publication of the first edition the Bureau d'Arts et d'Industrie issued a version of the symphony for piano trio, purportedly arranged by the composer himself, but perhaps made by Ries and merely checked by Beethoven. Ries himself published an arrangement for quintet/nonet (string quintet, double bass, flute and two horns) the following year with Simrock. Beethoven gave the autograph of the Second Symphony to Ries, possibly in recognition of his work on arranging the symphony for piano trio, or perhaps for his assistance in checking and correcting performance material; but Ries later lent it to an unnamed friend who failed to return it,[3] and its fate, together with that of all other dependent manuscript material, is unknown. The arrangements for piano trio and quintet/nonet may well be the only surviving material that derives from the autograph independently of the published first edition. The two printed scores that appeared in London (1808) and Bonn (1822) during Beethoven's lifetime seem to have been based exclusively on the printed orchestral parts, as do a number of arrangements for piano, string quartet, piano quartet, etc. Details about the sources and their evaluation will be found in the "Kritischer Bericht".

Editorial issues and performing practice

An accurate and careful edited text is fundamental to the understanding of Beethoven's intentions; but it is only a starting point, since the messages which the notation conveys to a musician of the early 21st century are in many ways significantly different from those it would have conveyed to early 19th-century musicians. During the course of the 20th century we have become increasingly accustomed to performances of classical music which adhere closely to the "literal" meaning of the text, and even advocates of period performance have tended rather to encourage strict observance of the composer's markings (as these are conventionally understood) than to explore the less obvious musical imperatives that may lie behind ambiguities in the composer's notation. In the case of Beethoven's symphonies, this especially involves questions of articulation (staccato and portato markings, or the lack of them), dynamics, and phrasing or slurring. Beethoven's autographs frequently reveal inconsistencies and omissions which, in many cases, the composer failed to improve, or even compounded during the process of checking and amending copied scores or parts.

Where manuscript material is unavailable, and we are reliant solely on printed editions, as with the Second Symphony, the situation is still more problematic, for the editor must estimate the extent to which unsatisfactory readings derive from engravers and copyists rather than from the composer. In the present score the editor has supplemented or modified the text where it seemed necessary for the sake of consistency, clarity or correctness, though always bearing in mind the undesirability of excessive intervention. In a few instances (particularly concerning the use of portato), editorial suggestions have been made, either in the score or in the commentary, where it seemed appropriate to convey information about well documented performing practices of the period. All additions are, of course, clearly indicated as such in the score, by means of square brackets around editorial articulation marks and dynamic markings, and by dotted lines for editorial slurs. Any editorial intervention that could not be marked in this manner is explained in the "Kritischer Bericht". Where textual or performance matters are of particular significance, attention has been drawn to these in a footnote.

A few performing practice issues require closer attention.

Staccato

Beethoven's use of staccato marks can give rise to misunderstanding. The question of whether he used more than one form of staccato mark with differentiated meanings has been extensively debated since Nottebohm drew attention to Beethoven's written comments about staccato marks in the String Quartet Op. 132 and his corrections to manuscript parts in the Allegretto of the Seventh Symphony. It is now generally agreed, however, that Beethoven used only one mark, the stroke, on unslurred notes, reserving dots for portato. But this single mark could mean a number of different things. It could simply indicate shortening of the note, it could imply an accented execution, with more or less significant shortening, or it could be used (as many composers of the period used it) to show that the passage should not be played legato (i.e. it should not be slurred), or to clarify those notes that were to be separated in passages where slurred and separate notes were mixed; in the latter circumstance the strokes need not always imply a distinct staccato execution of the notes so marked, though they might sometimes do so. Here, as was often the case, the notation conveyed only so much; the performer was expected to interpret it in the light of

musical experience, and of that elusive faculty "good taste".[4] Whether notes that have neither slurs nor staccato marks were intended to be played in a distinctive style that was neither legato nor staccato (sometimes referred to as non-legato) is a contentious point; in many cases it is clear that a previous pattern of staccato or legato was expected to continue, and this may sometimes be implied by the sporadic appearance of isolated markings in individual parts. There are many such passages where a *simile* marking might appropriately be added. These have, however, generally been left unmarked in the present score where there is an absence of positive evidence from the sources, though it seems clear that, for instance, the frequent omission of staccato marks in brass, when they are included in woodwind (e.g. movement I bars 75, 83) does not imply that the brass should articulate differently from the woodwind. Furthermore, in many contexts the final notes of phrases, even where Beethoven did not write a staccato mark, will have been expected to be shortened. The degree of staccato indicated by staccato marks or implied by context would also have been conditioned in the minds of early nineteenth-century musicians by their understanding of factors that determined whether a heavy or light performance style was appropriate. The employment of "heavy and light performance" styles [schwerer und leichter Vortrag] was much discussed by late eighteenth-century and early nineteenth-century German theorists.[5] Daniel Gottlieb Türk, for instance, considered that the choice of a heavier or lighter performance style was determined primarily by: 1) the character and purpose of the piece of music, 2) the specified tempo, 3) the metre, 4) the note values, and 5) the way in which these are employed.[6] Johann Friedrich Schubert explained succinctly that in heavy performance style "the notes are firmly bound to each other, emphatic, and precisely held to the full extent of their value. In light performance style on the other hand, the notes are less sustained, less bound together, and are played shorter and with less firmness."[7]

Portato

Beethoven employed dots in combination with slurs, with the meaning of portato: a style of performance that, from the second half of the nineteenth century, would more usually have been indicated by horizontal lines under slurs. Some later composers, however, including Brahms, continued to use dots under slurs to indicate this style of execution, which involved a very slight separation of the notes, often combined with a degree of gentle accentuation. Portato notation of this kind should not be confused with dots under slurs used in the eighteenth and nineteenth century, particularly, but not exclusively, for solo string instruments, to indicate sharply detached staccato (the so-called slurred martelé or slurred staccato); Beethoven does not seem ever to have employed dots under slurs in this sense. Copyists and engravers frequently failed to distinguish between strokes and portato dots, using the former under slurs; this is the case in the first edition of the parts of the Second Symphony.

Legato and slurring

Unlike the staccato, the legato has no gradations; terms such as *molto legato* can only refer to the connection between slurs, not to the execution of notes within them. In string parts there is considerable correspondence between legato execution and bowing slurs, though breaks between bowing do not always indicate articulation and, conversely, more than one bow may be required to execute long phrasing slurs. Not all passages that are meant to be played in a connected manner seem to have been marked with slurs; this is frequently the case with wind parts. Legato may often be envisaged, where none is marked, in passages consisting of notes of longer value, such as the minims and semibreves in the wind, for example, movement I bars 126–129/298–301, where an isolated slur in the flute may hint at Beethoven's intention for a connected rather than separated performance style; musically the passage seems to require a legato delivery, as suggested by the tremolando upper strings and the sustained notes of the lower strings.

Beethoven was frequently inconsistent in marking slurs; this inconsistency particularly affected figures or phrases ending with a strong beat. Sometimes, on repeated occurrences of a figure, the slur will extend to the last note and sometimes it will end on the penultimate note, e.g. movement II bars 66ff./230ff. and movement IV bars 52ff./236ff. In the latter case the predominant slurring in the sources is to the final note on the first occasion the passage appears and to the penultimate the second time; it seems clear that Beethoven did not mean to indicate a subtly different articulation the second time.[8]

A question that troubles many performers is when, if ever, slurred figures should receive the kind of nuanced execution (accent, often agogic, on the first note of a slurred figure and shortening of the final note under the slur) that is recommended by many late eighteenth-century theorists. In Beethoven's music this treatment seldom seems appropriate except in the case of slurred pairs, or, sometimes, groups of three or four notes in sequential patterns; and there is considerable theoretical evidence from the nineteenth century to support this supposition.[9] A classic example of slurred pairs, where this treatment was almost certainly envisaged, occurs in the first violin part at movement II bars 52ff.; and a similar intention with respect to longer slurred groups seems evident at bars 68ff., where the shortening of the final note under the slur has been indicated by a staccato mark. Beethoven sometimes indicated this type of execution by means of note lengths, especially in cadential figures: for instance in the first violin part in movement II, bars 18 and 20, where in the first violin part the second note of the slurred pair has been abbreviated by the composer; in movement II, bar 24 it seems likely that a similar treatment is appropriate, although here the composer did not show the second note with a shorter value. The imprecise nature of much of the notation is indicated at the return of this passage in bars 175 and 177 where Beethoven has apparently left three different notations for the same effect: Va ♫; Cor I/II, Vl I, Vc ♫𝄾; Fg I/II ♫𝄾. Where the woodwind repeat these figures (bars 26ff., 183ff.) Beethoven has also indicated the accentuation of the first beat and a >, though not quite consistently. Any intended shortening of the final note under the slur in first violins in the same movement at bars 17/174 and 19/176, however, seems highly implausible, and a smoothly-connected bowstroke was almost certainly envisaged. Similarly, at the beginning of the movement, there is little doubt that a continuous legato with smooth connection between the bow changes was intended, and from this point of view the inconsistencies in the lengths of the slurs, which may well derive from the autograph, will probably have seemed quite unimportant to Beethoven.[10]

Accents and dynamics

Beethoven's > signs, like Schubert's, have given rise to considerable confusion. His markings of this kind are generally quite extended, even where they apply only to single notes. There seems little doubt that, in many cases, where this sign occurs over one note or over a phrase of two or three notes (especially appoggiatura figures) it indicates a degree of accent followed by diminuendo rather than simply a diminuendo from the prevailing dynamic. He seems rarely, if ever, to have employed this sign in a manner that allows it unequivocally to be interpreted as a short accent sign; in the present

edition therefore, these signs are not given as modern accent signs > aligned to the note head. The principal distinction between this sign and *sf* is that it implies an accent followed by a gradual rather than rapid diminuendo, though there may also be a distinction of degree, *sf* being the stronger accent. However, an element of interchangeability between *sf*, *sf*> and >, depending on context, may have existed in Beethoven's mind, as is suggested by the inconsistent markings at the parallel passages in movement II, bars 26ff. and 183ff. Beethoven's usage of the marking *sf* changed over time. In earlier works he tended to regard it merely as indicating a *sforzando* accent, after which the music would continue at the prevailing dynamic; its appearance within a *p* passage would not normally indicate that the music should thereafter continue *f*. The marking *sfp* was rarely used except within the context of a prevailing *f* dynamic where it requires an immediate *subito p* after the *sforzando* accent. In later works (from shortly after the composition of the Second Symphony) he began more consistently to use *sf* in *f* passages and *sfp* in *p* ones.[11]

The instruction *rinf.* (*rinforzando* or *rinforzato*) which occurs several times in the fourth movement of this symphony (movement IV bars 55, 59, 70, 238, 242, 255) is among the most ambiguous in 18th- and 19th-century music. With some composers it signified simply a crescendo, an intensified crescendo, or an emphatic rendition of a short group of notes. Others may have employed it merely to indicate an accent (perhaps less powerful than *sf*), or a combination of both accent and crescendo. Beethoven's use of the term in the Second Symphony and elsewhere (e.g. in the Violin Sonata Op. 24 and the Piano Sonata Op. 26) suggests an element of powerful crescendo, with or without an initial accent.[12]

It is a pleasure to acknowledge the generous assistance of the libraries listed in the "Kritischer Bericht" in supplying copies of the source material. I am grateful for the support and interest of numerous colleagues with whom I have discussed particular textual matters and editorial issues, and to my research assistant Nina Platts for her valuable contribution to checking and collating material. My special thanks are due to Christian Rudolf Riedel for his vigilant and stimulating collaboration in the preparation of this score. With his insights as a practical musician and his knowledge of the notational conventions of the period he has made a very significant contribution to the edition. Any shortcomings are entirely my responsibility.

Bretton Hall, University of Leeds, Spring 2001 Clive Brown

1 Sketches are found in the sketchbooks *Landsberg* 7, 10 and 12 and the sketchbook *Keßler*.
2 Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*, ed. Sieghard Brandenburg, München, 1996, vol. 1, no. 81, p. 102
3 Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz, 1838, p. 77
4 Clive Brown, *Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music*, in: *Early Music* XXI/4 1993, pp. 593–610
5 Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice*, Oxford 1999, pp. 627–631 (=Brown 1999)
6 Daniel Gottlieb Türk, *Klavierschule*, Leipzig and Halle, 1789, ^{2}1802, ch. VI § 43
7 Johann Friedrich Schubert, *Neue Singe-Schule*, Leipzig, 1804, p. 130
8 Other instructive examples occur at, for instance, I/20f. (Ob I and Fg I) and IV/43f. (Fl I and Ob II) where one instrument's slur ends at the barline while another's, doubling at the octave, crosses the barline.
9 Brown 1999, pp. 30ff. and 230ff. etc.
10 Other instances where Beethoven was apparently unconcerned by these kinds of inconsistency in slurring abound in his work (for instance also in the Fifth Symphony, IV/63ff.), and such lack of concern strongly suggests that he did not consider that slurs in these instances had any other performance implication than legato.
11 See f. e. Op.18/4 beginning of the first movement and bar 5 of the second movement versus Op. 59/1 first movement.
12 Brown 1999, pp. 87ff.