Vorwort

Quellen und Überlieferung

Die c-moll-Symphonie, die am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien in einem vierstündigen, ausschließlich aus Beethovens Werken bestehenden Konzert uraufgeführt wurde, war noch nicht ganz die Fünfte Symphonie, wie sie der Nachwelt vertraut geworden ist. Sie unterschied sich sowohl in einigen signifikanten Aspekten, als auch in einer Reihe kleinerer Details von der verschiedentlich revidierten Version, die nach ihrer Veröffentlichung bei Breitkopf & Härtel im Jahre 1809 rasch in den Kanon der Beethovenschen Meisterwerke aufgenommen wurde. Auch wenn man einmal von reinen Kopier- bzw. Stichfehlern und -mängeln absieht (von denen viele erst lange Jahre nach Beethovens Tod behoben, einige sogar erstmalig hier identifiziert worden sind), gab der Erstdruck in vielerlei Hinsicht nicht ganz Beethovens Vorstellung des Werkes wieder. Zu Lebzeiten des Komponisten und vielleicht auch für kurze Zeit nach seinem Tod wurden Aufführungen der Symphonie aus dem handschriftlichen Orchestermaterial gespielt, das unter seiner Aufsicht entstanden war. Es wurde von ihm, später auch von unbekannter Hand[1] verschiedentlich revidiert, wobei alles dafür spricht, daß als Quelle für diese späteren Revisionen eine heute verschollene Partiturkopie (**PX**) diente, in die Beethoven nachträgliche Änderungen eingetragen hatte.

Die Differenzen zwischen diesen beiden Versionen gehen bereits auf ein sehr frühes Stadium zurück. Bei der Ausschrift der verschiedenen Partituren und Stimmen durch die Kopisten führte die inkonsequente Deutung von Beethovens Anweisungen im Autograph zu einer Reihe von Diskrepanzen. Beethovens Korrekturen dieser Materiale sind, trotz aller gegenteiligen Versuche, völlig unsystematisch. Er übersah Unstimmigkeiten und fügte darüber hinaus neue hinzu. Verschlimmert wurde diese Situation noch dadurch, daß er die Stichvorlage bereits einige Monate vor der Uraufführung an den Verleger sandte. Entweder hatte er seine Intentionen zu diesem Zeitpunkt nicht bis in alle Details niedergeschrieben oder sie waren ihm selbst noch nicht ganz klar. Darauf deutet ein an Gottfried Christoph Härtel gerichtetes Schreiben vom 4. März 1809, in der er „eine Anzeige von kleinen Verbesserungen“ ankündigt, „welche ich während der Aufführung der Symphonien machte; – als ich sie Ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört – und man muß nicht so göttlich sein wollen, etwas hier oder da in seinen Schöpfungen zu verbessern.“[2] Auf Beethovens Geheiß nahm Breitkopf & Härtel eine ganze Reihe von Änderungen im ersten Satz vor und korrigierte später auch einige kleinere Fehler in der Viola-Stimme des dritten und vierten Satzes. Der Verlag versäumte jedoch trotz Beethovens brieflicher Anweisung vom Herbst 1810, einen gravierenden Fehler richtigzustellen. So blieben im dritten Satz zwei überflüssige Takte stehen, die ursprünglich als erste Klammer für eine Wiederholung des gesamten Scherzos und Trios vorgesehen waren. Weitere Änderungswünsche wurden vermutlich stillschweigend ignoriert, oder Beethoven hatte sich gar nicht erst die Mühe gemacht, sie nach Leipzig zu schicken, weil er den extensiven Neustich von Druckplatten für unrealistisch hielt. Vielleicht wartete er auch auf eine Gesamtausgabe seiner Werke, für die er eine Reihe früherer Kompositionen revidieren wollte (sie kam zu seinen Lebzeiten nicht zustande), oder er war sich nicht in vollem Umfang über die Differenzen zwischen seiner eigenen Aufführungsversion und dem Erstdruck bewußt. Was auch immer die Gründe dafür gewesen sein mochten, gegen Ende 1809 war ein Notentext der Fünften mit den ersten drei Auflagen der Breitkopf-Edition fixiert, während sich ein anderer aus dem engsten Umkreis des Komponisten in Wien weiterentwickelte.[3]

Eine solche Situation war für Beethoven keineswegs ungewöhnlich. Zum Beispiel nahm er im Falle der zeitgleich entstandenen Sechsten Symphonie kleinere Verbesserungen in einer Partiturkopie vor (analog zur verlorengegangenen Partiturkopie **PX** der Fünften), die ebenso nie in die Erstausgabe, wohl aber in die handschriftlichen Stimmen gelangten, welche in Wien noch lange nach Erscheinen der Erstausgabe in Gebrauch waren. Ähnlich verhält es sich z. B. auch beim Violinkonzert.[4] Der Erstdruck der Fünften wurde von Beethoven nicht autorisiert, jedenfalls nicht im Sinne des heutigen Imprimatur. Im Herbst 1809, noch bevor er den drastischen Fehler im dritten Satz bemerkte, schrieb er als Kommentar zum 2. Plattenabzug in einem für ihn noch ziemlich milden Ton: „und ich mache Ihnen recht lebhafte Vorwürfe, warum die sehr schöne Auflage nicht ohne Inkorrektheit???? Warum nicht erst ein Exemplar zur Übersicht, wie ich schon oft verlangte? [...] Etwas sehr ärgerlich bin ich deswegen.“[5] Spätere Editionen, einschließlich der Gesamtausgabe, konzentrierten sich meistenteils darauf, die Originalausgabe nach Autograph und Stichvorlage zu revidieren, ohne aber das über viele Jahre mit dem Komponisten verbundene handschriftliche Aufführungsmaterial in Betracht zu ziehen.

Die Identifizierung von Textänderungen, die nicht in die Erstausgabe eingingen, wird durch den Verlust der Stichvorlage erschwert (erhalten sind lediglich Filmkopien einiger Seiten), und was noch mehr ins Gewicht fällt, der ebenso verlorengegangenen Partiturkopie **PX**, die über Details der von Beethoven sanktionierten späteren Aufführungsversion sicher hätten Auskunft geben können. Die handschriftlichen Orchesterstimmen, die bei der Uraufführung und vielen Aufführungen zu Beethovens Lebzeiten benutzt wurden, enthalten jedoch wichtige Informationen, die es ermöglichen, zusammen mit der Auswertung einer damit zusammenhängenden etwas späteren Partiturkopie aus dem Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (**PW**)[6] mit einiger Sicherheit die Wiener Version(en) der Fünften zu ermitteln, wie sie Beethovens wahrscheinlichen Willen reflektiert, oder zumindest wie sie, in einigen Fällen, seinem Willen nicht entsprach.

Die ebenso wichtige wie heikle Frage, ob Beethoven tatsächlich die komplette Wiederholung von Scherzo und Trio vor dem Schlußteil des dritten Satzes beabsichtigte, ist auch mit diesen Quellen nicht eindeutig zu beantworten. Einige daraus gewonnene, bisher nicht beachtete Informationen deuten eher darauf hin, daß sich Beethoven im Laufe der aufführungspraktischen Auseinandersetzung mit dem Werk aktiv gegen die Wiederholung entschied. Weniger wahrscheinlich erscheint indes, daß er, den Weg des geringsten Widerstands gehend, lediglich deren Verlust als Konsequenz aus dem notorischen Fehler in der Erstausgabe duldete.[7]

Aufgrund des lückenhaft überlieferten Quellenmaterials ist es also fast unmöglich, eine bis ins letzte Detail definitive Fassung letzter Hand zu erstellen. Selbst wenn alle relevanten Quellen vorlägen, könnte man sich diesem Ziel nur annähern, da sich Beethoven offenbar selbst nicht mehr ganz klar war über die von ihm in den verschiedenen Quellen der Symphonie zumeist unkoordiniert vorgenommenen Änderungen und ihre Konsequenzen.

Die vorliegende quellenkritisch-praxisorientierte Neuausgabe stützt sich auf eine Wiederuntersuchung aller bekannten Quellen und bezieht darüber hinaus Quellen ein, deren Bedeutung bisher nicht erkannt wurde: eine gedruckte Stimme der Erstausgabe mit handschriftlichen Eintragungen, jetzt in der British Library (**ES2bl**), und die Partiturkopie in der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (**PW**). Weil vorliegende Edition in einigen Punkten bei der Bewertung der Quellen und ihrer Abhängigkeiten von vorherigen Untersuchungen differiert, kommt sie deshalb auch im Notentext zu teilweise anderen Resultaten. Über Details informiert der *Kritische Bericht* bzw. die separat erschienene Studie *Die Neubewertung der Quellen von Beethovens Fünfter Symphonie* BV 307. Ausführlicher diskutiert wird dort auch die fragliche Wiederholung des Scherzos und Trios, die im Notenteil mit *ad libitum* gekennzeichnet ist, um dem Benutzer in Kenntnis der an dieser Stelle nicht ganz eindeutigen Quellenlage eine eigene Entscheidung zu ermöglichen. Zur leichteren Orientierung sind im *Kritischen Bericht* wichtige Differenzen zu gängigen Ausgaben durch * gekennzeichnet.

Edition und Aufführungspraxis

Beethoven widmete der artikulatorischen und dynamischen Bezeichnung seiner Werke mehr Aufmerksamkeit, als es etwa seine Zeitgenossen taten. Von der bis in jedes Detail festgelegten exakten Bezeichnung späterer Komponisten wie Richard Strauss oder Edward Elgar ist er jedoch weit entfernt. Vorliegende Edition verfolgt neben der quellenkritischen eine praxisorientierte Zielsetzung und bietet deshalb an offenen oder inkonsequenten Stellen, wenn dies sinnvoll erscheint, Lösungsvorschläge an. Ergänzungen des Herausgebers sind durch eckige Klammern, bei Bögen durch Strichelung gekennzeichnet. Die Metronomisierung erscheint in runden Klammern, da sie ebenso wie

die Metronomangaben der Symphonien Nr. 1–8 von Beethoven erst 1817 festgelegt wurde (erstmals veröffentlicht in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 17.12.1817). Ansonsten dienen runde Klammern ausschließlich der Kennzeichnung von Ergänzungen nach den Einzeichnungen des nicht identifizierten Revisors S in den Uraufführungsstimmen, die mit größter Wahrscheinlichkeit aus einer authentischen Quelle (**PX**) stammen. Herausgeberische Ergänzungen beschränken sich auf ein Minimum. Beispielsweise werden Staccatozeichen an solchen Stellen nicht ergänzt, wo ihre unmittelbare Fortsetzung oder die analoge Setzung an Parallelstellen zwar vorausgesetzt, aber in keiner Quelle verzeichnet ist.

Beethoven notiert Staccatozeichen meist als kürzere bzw. mittellange Striche, eindeutige Punkte kommen seltener vor. Eine Ausnahme bilden Punkte im Kontext von Portatobögen, wo immer unmißverständlich Punkte notiert sind. Ansonsten ist der Übergang zwischen Strichen und Punkten fließend. Eine tendenzielle Zuordnung zu Dynamik bzw. Gestus der Musik scheint zwar auf den ersten Blick möglich, erweist sich jedoch bei genauerer Untersuchung als problematisch, weil Beethovens spontane Notation jede Konsequenz vermissen läßt. Für den Herausgeber wog die Gefahr, mit der Reduktion auf zwei klar unterschiedene Formen eine nicht vorhandene Objektivität vorzutäuschen, also subjektiv deutend etwas zu entscheiden, was Beethoven selbst offenläßt, größer als der Verlust, der zwangsweise entsteht, wenn die Lebendigkeit Beethovenscher Autographe typographisch normiert wird. Vorliegende Ausgabe gibt Beethovens Staccatozeichen deshalb als kurze Striche wieder.

Das heißt jedoch keinesfalls, daß sie einheitlich ausgeführt werden sollen. Staccatozeichen können sowohl die (unterschiedlich starke) Kürzung der Note, als auch einen mit der Kürzung verbundenen Akzent, manchmal auch nur einen Akzent allein anzeigen. Darüber hinaus finden sich bei Beethoven Spuren der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Schreibkonvention, wonach Staccatozeichen oftmals nur notiert wurden, um den Unterschied zu einer vorangehenden oder kommenden Bindung zu verdeutlichen. Dies scheint öfter in Passagen mit häufigem Wechsel von gebundenen und nicht gebundenen Noten (z. B. I/94ff. bzw. III/117ff.) der Fall zu sein.

Portato, heute normalerweise mit Strichen unter einem Bogen notiert, bedeutet in Beethovens Musik ein leichtes Absetzen der Noten: bei Bläsern ohne Zungenstoß, bei Streichern ohne Bogenwechsel.[8] Die Frage, welche Ausführung Beethoven mit seiner Bogensetzung beabsichtigte, muß im Lichte der allgemeinen aufführungspraktischen und notationstechnischen Entwicklung dieser Zeit in Deutschland gesehen werden. Im späten 18. Jahrhundert hatte die Bogensetzung mehr und mehr eine Doppelfunktion bekommen. Einerseits wurde sie, vor allem bei kurzen Bögen über zwei, drei oder manchmal auch mehreren Noten, noch als Artikulationsanweisung verwendet mit der damals üblichen Ausführung: die erste Note leicht akzentuiert und ein wenig länger gehalten als die übrigen Noten, gefolgt von einem Diminuendo und einer Kürzung der letzten Note. Andererseits setzte sich insbesondere bei längeren, auf der schweren Taktzeit beginnenden Bögen, zunehmend deren Verwendung im Sinne eines gleichmäßigen durchgehenden Legatos durch.[9] Aus dieser Doppelfunktion resultiert nun zuweilen auch eine Doppeldeutigkeit. Beethovens im Hinblick auf Drucklegung bzw. Aufführungen vorgenommene Korrekturen an der Bogensetzung zeigen sein Interesse an diesem Problem. Andererseits behandelt er es hinsichtlich einer genauen und konsequenten Setzung einzigartig nachlässig. Als Beispiel sei das zweite Thema des Finales angeführt (Takt 64ff. bzw. 273ff.): a) b) .

Im Partiturautograph kommen beide Versionen manchmal sogar gleichzeitig in verschiedenen Instrumenten vor, allerdings dominiert Variante b. In Uraufführungsstimmen und Stichvorlage, von Beethoven umfassend korrigiert, findet sich zumeist die Variante a. Obwohl er gerade auch im Umfeld dieser Stellen korrigierte, unterließ er es, diese zu vereinheitlichen. (Stattdessen ergänzte er in den Uraufführungsstimmen in Fagott II in Takt 273f. einen fehlenden Bogen nach Variante a, im selben Takt der Stichvorlage dagegen verlängerte er den von einem Kopisten nach Variante b geschriebenen zu kurz gezogenen Bogen auf das zweite Viertel von Takt 274, ohne den der Variante b folgenden Takt 273 zu verändern.)

Die in Italien bereits länger etablierte Bevorzugung der legato-Ausführung an unbezeichneten Stellen begann sich um 1800 allgemein durchzusetzen (in Deutschland hatten C. Ph. E. Bach und andere eine abgesetzte Ausführung empfohlen). Es gibt guten Grund zu der Annahme, daß Beethoven die in Clementis 1801 erschienener Klavierschule formulierte Auffassung geteilt haben würde: „Die beste Regel ist, sich [dort wo nicht ausdrücklich Staccato notiert ist] hauptsächlich ans *Legato* zu halten“[10]. Mit kurzen oder gegen das vorherrschende rhythmische Muster gesetzten Bögen scheint sich Beethoven mehr Mühe als mit längeren gegeben zu haben, vor allem, wenn er damit offenbar einen bestimmten Bogenstrich meinte. Je länger die Bögen, desto größere Zweifel kommen auf, wieviel Noten unter einem Strich gespielt werden sollen. Offenbar zielt dieser freizügige Gebrauch sehr langer Bögen darauf ab, trotz notwendiger Bogenwechsel oder Atmung keine Unterbrechung der Legatolinie hören zu lassen (am besten sichtbar in den Violoncello- bzw. Fagott-Stimmen in Takt 114ff. des Scherzos).[11]

Neben der Bogensetzung diente in dieser Zeit auch die Balkung als Hinweis auf die Phrasierung,[12] ein wenig präzises und begrenztes Mittel, Phrasierung anzuzeigen. Beethoven scheint sie darüber hinaus auch benutzt zu haben, um zusammengehörige Notengruppierungen zu kennzeichnen, insbesondere in Kadenzen. Im ersten Satz notierte er die berühmte Achtelfigur des Anfangs manchmal in dieser Form ♪♫♫, um den auftaktigen Charakter der drei Achtel hervorzuheben (z. B. besonders signifikant in I/179). Leider ist seine Notierung im Autograph auch diesbezüglich äußerst inkonsequent und scheint oft mehr von Erfordernissen des schnellen Schreibens bestimmt gewesen zu sein, wie z. B. die Abkürzung von Achtelfiguren zu ♪♬ oder manchmal zu ♬ ♪ . Der Herausgeber entschied sich in fraglichen Fällen für die vorherrschende Notierungsart des Autographs, oder wenn dies nicht möglich war, für die Notierungsart der dem Komponisten am nächsten stehenden Folgequellen. Erwähnenswerte Abweichungen werden im *Kritischen Bericht* mitgeteilt. Inwieweit diese Notierung die Ausführung beeinflußt, bleibt dem Benutzer also ebenso überlassen, wie die Entscheidung, auch solchen Stellen einen auftaktigen Charakter zu verleihen, die taktweise verbalkt sind. In den anderen Sätzen scheint die Bedeutung von Verbalkungen, die von der Regel abweichen, generell klar zu sein. Jedoch ist auch dort (wie z. B. in Satz II, Takt 107ff. Viola bzw. Violoncello) Vorsicht geboten, da sie eher aus Beethovens Schreibgewohnheiten resultieren, als daß ihnen irgend eine musikalische Bedeutung beizumessen wäre.

Leider sind keine genauen Angaben über die Besetzungsstärke des Orchesters bei der ersten Aufführung am 22. Dezember 1808 überliefert. Es scheint sich jedoch um eine relativ kleine Besetzung gehandelt zu haben. Das Orchester im Theater an der Wien war zu dieser Zeit mit 12 Violinen, 3–4 Violen, 2–3 Violoncelli, 3–4 Kontrabässen sowie einfachem Bläsersatz und Pauken besetzt. Im Dezember 1807/Januar 1808 führte Beethoven im Festsaal der Universität seine Dritte und Vierte Symphonie mit einem aus Amateuren und Berufsmusikern bestehenden Orchester, angeführt von Konzertmeister Franz Clement, in einer Streicherbesetzung von 13/12/7/6/4 und einfacher Bläserbesetzung auf. Beethoven scheint aber auch größere Besetzungen mit verdoppelten Bläsern akzeptiert oder sogar favorisiert zu haben, wenn sich Raum und Gelegenheit dazu anboten. Die ersten Aufführungen der Siebten, Achten und Neunten Symphonie waren ziemlich groß besetzt, die Siebte und Achte z. B. mit 36 Violinen, 14 Violen, 12 Violoncelli, 7 Kontrabässen und verdoppelten Bläsern.[13] Auf diese also auch von Beethoven angewandte Wiener Praxis für Aufführungen in größerem Rahmen geben Solo- bzw. Ripieno-Eintragungen in frühen Aufführungsmaterialien Hinweise. Die Solo-Abschnitte (nicht zu verwechseln mit zumeist auf Beethoven zurückgehende *Solo*-Bezeichnungen im Sinne der solistischen Hervorhebung oder der Abgrenzung zu *à 2*) wurden dann von je einem Holzblasinstrument pro Stimme und einer reduzierten Anzahl von Streichern gespielt. Die offensichtlich zu Dirigierzwecken benutzte Partiturkopie **PW** ist sowohl in Harmonie- wie in Streicherstimmen konsequent mit *R* (Ripieno) und *S* (Solo) bezeichnet. Für weitere Details sei auf das Kapitel *Solo-Ripieno* in der Studie *Die Neubewertung der Quellen* verwiesen, in dem diese Stellen aufgelistet sind.

Für die mir von vielen Seiten gewährte Hilfe bei der Entstehung dieser Edition und des Begleitbandes sei folgenden Personen bzw. Institutionen gedankt: dem Bretton Hall College für großzügige Unterstützung im Anfangsstadium meiner Forschungen, William E. Lobkowicz für

die Erlaubnis zur Untersuchung der Prager Stimmenabschriften und Dr. Jana Fojtíková für ihre freundliche Hilfe während meines dortigen Aufenthaltes, Dr. Helmut Hell von der Staatsbibliothek zu Berlin, Dr. Otto Biba und Frau von Chavanne von der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, sowie den Mitarbeitern der British Library für freundlich gewährte Unterstützung und Dr. William Meredith vom Ira F. Brilliant Centre for Beethoven Studies, San José State University, der in kürzester Zeit vor der Drucklegung Kopien einer frühen Partiturabschrift aus der Leihbibliothek Breitkopf & Härtel zur Verfügung stellte (sie erwies sich allerdings als vom Erstdruck der Stimmen abhängig und besitzt demzufolge keinen Quellenwert). Zahlreiche Kollegen und Freunde steuerten hilfreiche Anmerkungen und Vorschläge bei, zu viele, um sie individuell zu benennen. Dennoch möchte ich stellvertretend ganz besonders Dr. Alan Tyson für Handschriftenexpertisen und Dr. Ernst Hilmar für seinen Rat, Wasserzeichen betreffend, danken. Zu ganz besonderem Dank verpflichtet bin ich auch Dr. Mireille Ribière und Dr. Richard Maunder für viele nützliche Beobachtungen beim bereitwilligen Korrekturlesen der *Neubewertung der Quellen*. Durch Geduld und konstruktive Kritik trug Christian R. Riedel (Breitkopf & Härtel) viel zum Gelingen dieser Ausgabe bei. Für etwaige Fehler und Ungenauigkeiten übernehme ich natürlich selbst die Verantwortung. Meine Frau, Dr. Dorothea Brown-Doblhoff, war mir eine Quelle der Ermutigung und stetige Hilfe.

Bretton Hall, University of Leeds, Herbst 1995 Clive Brown
(Übersetzung aus dem Englischen: Christian R. Riedel)

1 Siehe *Kritischer Bericht*, dort in Übereinstimmung mit Brandenburg (vgl. Anm. 7) als S bezeichnet. Die von einer zweiten Hand stammenden Korrekturen (bei Brandenburg Q) erwiesen sich als nahezu vollständig vom Erstdruck abhängig.
2 *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe* (= *Briefe*), hrsg. von Emerich Kastner, Nachdruck [...] Neuausgabe von Dr. Julius Kapp, Leipzig 1923, S. 132.
3 Zu den Veränderungen der Titelauflagen siehe *Die Neubewertung der Quellen* BV 307.
4 Wie der Wiener Geiger Jacob Dont berichtet, nahm Beethoven in Proben nach der Drucklegung verschiedentliche Änderungen in der Solostimme vor. Siehe Clive Brown, *Ferdinand David's editions of Beethoven*, in: *Performing Beethoven's instrumental music*, hrsg. von Robin Stowell, Cambridge 1994
5 *Briefe*, S. 147.
6 Sign. *XIII 6149, Q18509*.
7 Vgl. dazu Peter Gülke, *Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven*, Leipzig 1978 und Sieghard Brandenburg, *Once Again: On the Question of the Repeat of the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony*, in: *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes*, hrsg. von Lewis Lockwood und Phyllis Benjamin, Cambridge, Mass. 1984, S. 146–198.
8 Siehe dazu das Vorwort zur Neuedition der Chorfantasie op. 80, hrsg. von Clive Brown, Breitkopf & Härtel 1993, PB 5230 und weiterführend *Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music*, in: *Early Music*, XXI/4, Nov. 1993, S. 593–610.
9 Daniel Gottlob Türk warnte in seiner *Klavierschule*, Leipzig und Halle 1789, S. 340f. davor, die letzte unter einem Bogen stehende Note zu kürzen.
10 Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, London 1801, S. 9.
11 Dessen ungeachtet verwendete er nicht, wie sein jüngerer Zeitgenosse Carl Maria von Weber, mehr oder weniger zufällig längere Bögen, um ein generelles Legato anzuzeigen; vgl. z. B. die Einleitung der *Messe Es-dur* J 224, hrsg. von Clive Brown, London 1993, S. IV.
12 Beschrieben u. a. von John Wall Callcott, *A Musical Grammar*, London 1806.
13 Vgl. Clive Brown, *The orchestra in Beethoven's Vienna*, in: *Early Music* XVI/1, Febr. 1988, S. 8–10 und *Das Beethoven-Kompendium*, hrsg. von Barry Cooper, München 1992, S. 343.

Kennzeichnung von Ergänzungen

[ ] Ergänzungen des Herausgebers
( ) Ergänzungen von S in den Stimmenabschriften (**SPH**, **SW**, **SPS**) und 1817 von Beethoven hinzugefügte Metronomziffern

Preface

The sources and the evolution of the text

The C minor Symphony that was premiered in the Theater an der Wien on 22 December 1808, in a four-hour concert consisting entirely of Beethoven's works, was not quite the Fifth Symphony with which posterity has become familiar. It differed in several significant respects, as well as in a number of minor details, from the version that, with various revisions, quickly entered the public canon of Beethoven's masterpieces after its publication by Breitkopf & Härtel in 1809. Apart from mere mistakes and deficiencies in copying and engraving (some of which took many years beyond Beethoven's death to resolve, and some of which are only now being identified for the first time) the printed edition failed in several respects fully to reflect Beethoven's conception of the work. During the composer's lifetime and perhaps for a short while after his death, performances of the symphony continued to be given from the manuscript orchestral material prepared under his own supervision, revised by him in several stages and subsequently revised by an unknown hand[1] in a manner that strongly suggests that the source for these later revisions was a copy of the score (**PX**), now lost, into which Beethoven had entered his own amendments.

Differences between the two versions had arisen at an early stage. In the first place, the copyist's inconsistent interpretation of the instructions in Beethoven's autograph during preparation of the various manuscript scores and parts led to a number of discrepancies. Beethoven, in turn, despite his best efforts to check and correct this material systematically, failed to detect some of these inconsistencies and even introduced new ones. The situation was exacerbated by the fact that he delivered the material for the first edition to the publisher several months before the premiere. At that stage his intentions in many matters of minor details, as well as some more important ones, were either unrealized or not fully formed. He recognized this himself, for he wrote to Gottfried Christoph Härtel, when sending a correction list in March 1809, that he had not heard the symphony performed before sending him the score and added: 'one should not want to be so like a god as not to have to correct something here and there in one's created works'.[2] Although we know that, at Beethoven's request, Breitkopf & Härtel made a series of modifications to the first movement and later corrected a couple of minor errors in the viola part in the 3rd and 4th movements, they certainly failed to rectify a serious mistake, despite Beethoven's instructions to do so in a letter of 1810, that resulted in two redundant bars in the 3rd movement which were originally intended as a first-time bar for a repeat of the entire Scherzo and Trio. Other requests for alterations to the plates may have been tacitly ignored, or, accepting that it would be unrealistic to expect extensive re-engraving, Beethoven may simply not have bothered to transmit minor modifications to Leipzig. Perhaps he was content to wait for the day when his intentions could be adequately realized in the projected complete edition of his works, for which he intended to revise a number of earlier compositions (but which was not begun during his lifetime); or perhaps he simply never became aware of some of the differences between his own performing version and the published one. But, whatever the reasons, it is clear that, while one text of the Fifth Symphony was fixed in the first three impressions of the Breitkopf & Härtel edition by the end of 1809, another, evolving text was current in close proximity to the composer in Vienna.[3]

Such a situation was by no means uncommon in Beethoven's output. In the case of the exactly contemporaneous Sixth Symphony, for instance, he made minor amendments in a copyist's score (that exactly parallels the lost copyist's score **PX** of the Fifth Symphony) which, although never incorporated into the original edition, were added to the manuscript parts that continued to be used in Vienna even after the symphony had appeared in print. A similar situation existed, for instance, with respect to the Violin Concerto.[4] The 1809 edition of the Fifth Symphony certainly cannot be said to have received Beethoven's

imprimatur in anything but the most conditional sense. He was certainly not completely satisfied with the 2nd impression of the work when he received it in the autumn of 1809 (even before he had noticed the drastic mistake in the third movement) and, sending a correction list to Leipzig, he exclaimed in, for him, a fairly mild tone: "I have very lively reproaches to make to you, such as why is this very fine edition not without inaccuracies???? Why did you not send me first a copy to check as I have so often asked you to do? [...] I am rather annoyed about this."[5] Later editions, including the *Gesamtausgabe*, seem to have concentrated largely on revising the original edition with reference to the autograph and the score copy (*Stichvorlage*) from which the first edition was prepared, without adequately taking into account the evidence of the other manuscript material connected with the composer over many years.

Identification of Beethoven's later or alternative thoughts about the text of his Fifth Symphony is complicated by the loss of the *Stichvorlage* in 1945 (apart from some photographed pages) and, most seriously, by the disappearance of the other score copy (**PX**) where we might have expected to find direct evidence of the version sanctioned by Beethoven in later performances. However, the manuscript orchestral parts used for the first and many other performances of the Fifth Symphony during Beethoven's lifetime contain highly significant information; and these, together with a somewhat later manuscript copy of the score in the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (**PW**) that is related to this material,[6] make it possible to reconstruct the Viennese version(s) of the Symphony with a considerable degree of certainty and to estimate with some confidence the aspects that almost definitely or probably reflected Beethoven's wishes and those that, in some cases, certainly did not do so.

The important but thorny question of whether Beethoven really continued to envisage a complete repeat of the Scherzo and Trio before the final section of the third movement, is nevertheless still not susceptible of an unequivocal answer on the basis of the presently known sources. Nevertheless, information not drawn upon in earlier considerations of this problem[7] makes it more likely that Beethoven may at some stage actively have decided against the repeat; it is less likely that he took the line of least resistance and simply tolerated its loss as a consequence of the notorious mistake in the first edition.

It is evident from the above description of the surviving source material that to seek a *Fassung letzter Hand* of the Fifth Symphony down to the last detail would be to quest for a chimera. Even if all the relevant material had survived the goal would still be unattainable, for it is not at all clear that Beethoven himself was entirely aware of the ramifications of his sometimes uncoordinated alterations to the symphony in different sources.

The present critical and practical edition is based on a fundamental re-examination of all the sources described by Brandenburg and earlier scholars, together with a consideration of two others whose significance was previously unrecognized: a printed part of the first edition with manuscript additions, now in the British Library (**ES2bl**), and the score copy in the Gesellschaft der Musikfreunde (**PW**). Since this edition arrives at a different filiation of the sources from previous studies and editions, it also comes to rather different conclusions about the Symphony's textual problems. Details will be found in the *Kritischer Bericht* and in the separately published study *Die Neubewertung der Quellen von Beethovens Fünfter Symphonie – A New Appraisal of the Sources of Beethoven's Fifth Symphony* BV 307. The repeat of the Scherzo and Trio, which is marked *ad libitum* in the text, is also discussed there in greater detail so that users may come to their own decision on the basis of the inconclusive evidence. To facilitate the identification of the most important divergences from other current editions, these are marked with * in the *Einzelanmerkungen* of the *Kritischer Bericht* (given in English in *A New Appraisal*).

Editorial issues and performance practice

Beethoven's attention to detail in the matter of slurring (phrasing), staccato marks, dynamics etc. was greater than that of many of his contemporaries, but it was far from being as exact as that of later composers such as Richard Strauss or Edward Elgar. The present edition aims not only to provide a scholarly text, but also a practical one; editorial markings are provided, therefore, to resolve inconsistencies or supply implied performance directions where this seems advisable. Editorial additions are indicated by square brackets or by dotted lines for slurs. Metronome marks for the Fifth Symphony were not fixed by Beethoven until 1817, together with the marks for the symphonies No. 1–8 (published for the first time in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 17 December 1817) and are thus given here in round brackets. Otherwise round brackets are used exclusively to indicate the series of additions, which almost certainly stem from an authoritative lost source (**PX**), that were entered into the manuscript parts used for the first and subsequent performances by an unidentified reviser (referred to as S in the *Kritischer Bericht*). Nevertheless, editorial additions have been kept to a minimum. Places where, for instance, a continuation of staccato marks is suggested by their inclusion at the beginning of a passage have usually, in the absence of further marks in any authoritative source, been left without editorial amplification; and the editor has rarely considered it necessary to make additions on the basis of parallel passages.

Beethoven wrote staccato marks mostly as small to medium sized strokes; apparent dots are much less common. Only under slurs, in the context of portato, did Beethoven unequivocally intend dots. Elsewhere the transition between strokes and dots is fluid. At first sight a relationship between size and dynamic or musical gesture might seem plausible; but on closer inspection this becomes less convincing, for Beethoven's spontaneous notation defies consistency. The editor felt that the danger of feigning a non-existent objectivity by reducing the infinite variety of Beethoven's staccato marks to only two clearly distinct forms was greater than the loss that inevitably arises when the vitality of his autographs is subjected to a typographical norm, since this would mean taking a decision by subjectively interpreting something that Beethoven himself leaves open. The present edition therefore reproduces Beethoven's staccato marks as small strokes.

The use of only one sign for staccato on unslurred notes does not, of course mean only one type of execution. Staccato marks may sometimes indicate shortening of the note (to varying degrees), sometimes shortening and accent, sometimes accent alone. Sometimes, in accordance with widespread late-eighteenth-century practice, in passages where slurred and detached notes are mixed, Beethoven seems to have employed staccato marks merely to clarify which notes belong under the slurs and which are to be separated (for example, I/94ff. and III/117ff.).

Portato in Beethoven's music invariably means what would now normally be indicated by horizontal lines under a slur, i. e. a slight separation of the notes without tonguing in the wind and without change of bow in strings.[8] The question of what Beethoven intended to convey by his use of slurs must be viewed in the light of general developments in performance style and notational conventions that were taking place in Germany at that time. The slur had increasingly come to have a dual function in the late 18th century. It was still often employed as a phrasing indication with the usual implications of accent and, where appropriate, a slight elongation of the first note, followed by a diminuendo and often a shortening of the final note under the slur. Increasingly, however, composers were beginning to use slurs as a means of indicating continuous *legato* without necessarily implying any of the nuances often associated with them. The former style of execution still tended to be regarded as appropriate for short slurs over two, three, or sometimes more notes, while the latter was more likely to be implied by longer slurs, particularly where there was a succession of contiguous slurs beginning on strong beats.[9] At times, however, the indications are ambiguous. Beethoven's use of slurs in the Fifth Symphony and his correction and amplification of slurring in the various manuscript sources shows him sometimes to be concerned with details of slurring, while at other times he was singularly casual about the precise length of slurs. The second subject of the fourth movement (bars 64ff. and 273ff.) seems to be a case where the difference between the slurrings a) and b) did not seem important to him. In the autograph both these slurrings are found on this figure (sometimes simultaneously in different instruments) though b) predominates. In the manuscript parts and the *Stichvorlage*, however, which Beethoven extensively corrected, a) is found in most instances; but Beethoven never changed any of the copyist's slurs to the alterna-

tive version despite making other additions and alterations in these passages. (In the second bassoon part in 273f., adding a missing slur, he used a) and in the same bars in the *Stichvorlage* he extended the copyist's slur to the second note of 274 but did not alter its beginning on the first note of 273.)

It is important to remember that around 1800 the long-established Italian predilection for favouring a legato execution over a detached one, where neither type of performance was specifically marked, had gained ground. (In Germany C. P. E. Bach and others recommended the latter as the rule.) There is much to suggest that Beethoven would have shared Clementi's opinion, expressed in his 1801 piano method, that, where staccato was not specified: 'the best rule is to adhere chiefly to the *legato*'.[10] With short slurs, or where they run against the normal metrical pattern, Beethoven was often more concerned to specify his requirements precisely, especially where a particular bowing was envisaged. The longer the slur, the more doubt arises about how many notes are to be played in a single bowstroke and about the smaller-scale phrasing implications of the slur. He was quite forward-looking in his employment of very long slurs to indicate a continuous legato in which no breaks were to be heard despite changes of bow or breath (most notably in the cellos and bassoons at bar 114ff. in the third movement).[11]

Beaming as well as slurring was also used at this period to clarify phrasing.[12] Beethoven appears to have used it to designate groupings of notes, particularly in cadenza passages. It was, however, a very imprecise and limited means of conveying phrasing. In the first movement Beethoven sometimes wrote the celebrated figure in the form ♪♫♫ reinforcing the importance of the three upbeat quaver motif; but his notation in the autograph was, in this respect, extremely inconsistent and often seems most likely to have resulted primarily from the rapidity of his writing. For example his shortening of quaver figures to ♪♪. or sometimes to ♪. ♪ . The present editor has adopted what appears to be the predominant form in the autograph, or where that is not possible, for the notation in the source that is closest to the composer. Notable discrepancies are mentioned in the *Kritischer Bericht* (in English in *A New Appraisal of the Sources* BV 307). The conductor must decide to what extent the notation should affect performance and where, when not so marked, the three quaver figure requires an upbeat character. In the other movements the implications of abnormal beaming are generally clear, but occasionally, as at II/107ff., it is likely that the beaming arises from Beethoven's writing habits rather than having any musical significance.

Although no precise information about the size of the orchestra engaged for the concert of 22 December 1808 has come to light, it was probably of fairly modest proportions. At about this time the orchestra of the Theater an der Wien normally included 12 violins, 3–4 violas, 2–3 cellos and 3–4 basses and the usual complement of wind and timpani; however, in December 1807/January 1808 Beethoven directed his Third and Fourth Symphonies in a mixed amateur and professional concert series, led by the violinist Franz Clement, in the University Hall with a string body of 13/12/7/6/4 and a single set of wind instruments.[13] However, Beethoven seems to have accepted or even favoured larger forces with doubled wind. The first performances of the Seventh, Eighth and Ninth Symphonies were all given by very substantial orchestras (the Seventh and Eighth, for instance, with 36 violins, 14 violas, 12 cellos and 7 basses and doubled wind). In these large-scale performances the Viennese practice followed by Beethoven was for the score to be divided into solo and ripieno sections: the former were played by one wind instrument per part and a reduced string section, while the latter were played by the whole orchestra. Such divisions are marked in a number of early manuscript parts and scores of Beethoven's compositions, some apparently by the composer himself. (These markings are not to be confused with the indication, also found in this material, of *solo* where the instrument concerned has a prominent rôle in the subsequent passage.) The early manuscript score **PW**, evidently used for conducting, is marked carefully with *R* and *S* throughout, both in wind and strings. For further details see the section *Solo-Ripieno* in the study *A New Appraisal of the Sources*, where these markings are listed.

It is a pleasure to acknowledge and thank the many people and institutions who have contributed towards the publication of this edition and its accompanying volume. Bretton Hall College provided generous support for my research at an early stage. I am grateful to William E. Lobkowicz for permission to examine the manuscript material in Prague and also to Dr Jana Fojtíková for her courteous help during my visit there. Thanks are also due to Dr Helmut Hell of the Staatsbibliothek zu Berlin, Dr Otto Biba and Frau von Chavanne of the Gesellschaft der Musikfreunde, and the music staff of the British Library for their friendly assistance. I am also grateful to Dr William Meredith of the Ira F. Brilliant Centre for Beethoven Studies, San José State University who very kindly made available, at short notice, a copy of a potentially relevant early manuscript score, formerly in the Breitkopf & Härtel Leihbibliothek, which unfortunately, however, proved to have been copied from the printed parts and had no value as a source. The many colleagues and friends who have made helpful comments and suggestions are too numerous to name individually, but I am very appreciative of their interest. Nevertheless, I should particularly like to thank Dr Alan Tyson for his opinion on specimens of handwriting and Dr Ernst Hilmar for advice on watermarks. I am specially grateful to Dr Mireille Ribière and Dr Richard Maunder, who generously read the whole of my first draft of the *New Appraisal of the Sources* making numerous very helpful observations. By his patience and constructive criticism Christian R. Riedel of Breitkopf & Härtel has contributed greatly to the quality of this edition; all errors and omissions are, of course, attributable to me alone. My wife, Dr Dorothea Brown-Doblhoff, has been a constant source of encouragement and support.

Bretton Hall, University of Leeds, Autumn 1995 Clive Brown

1 Referred to in the *Kritischer Bericht* as S (following Brandenburg, *op.cit.*, note 7 below). The contributions of the other reviser, identified by Brandenburg as Q can now be shown to be dependent almost entirely on the printed edition.
2 *The Letters of Beethoven,* transl. and ed. by Emily Anderson, London, 1961, no. 199.
3 For a discussion of modifications to the first edition see *A New Appraisal of the Sources* BV 307.
4 The Viennese violinist Jacob Dont recorded that, at rehearsals for several performances that took place after its publication, Beethoven introduced a number of modifications to the solo part. See Clive Brown, *Ferdinand David's editions of Beethoven*, in: *Performing Beethoven's instrumental music,* ed. by Robin Stowell, Cambridge, 1994.
5 Anderson no. 228.
6 *XIII 6149, Q18509*.
7 See for instance Peter Gülke, *Zur Neuausgabe der Sinfonie Nr. 5 von Ludwig van Beethoven*, Leipzig, 1978 and Sieghard Brandenburg, *Once Again: On the Question of the Repeat of the Scherzo and Trio in Beethoven's Fifth Symphony*, in: *Beethoven Essays. Studies in Honor of Elliot Forbes,* ed. by Lewis Lockwood and Phyllis Benjamin, Cambridge, Mass., 1984, pp. 146–198.
8 For further discussion see the preface to Beethoven's Choral Fantasia op. 80, ed. by Clive Brown, Breitkopf & Härtel 1993, Partitur-Bibliothek 5230 and my article *Dots and strokes in late 18th- and 19th-century music*, in: *Early Music* XXI/4, Nov. 1993, pp. 593–610.
9 Daniel Gottlob Türk specifically warned against always shortening the final note under slurs in his *Klavierschule,* Leipzig und Halle, 1789, pp. 340f.
10 Muzio Clementi, *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, London, 1801, p. 9.
11 However, he did not, like his younger contemporary Carl Maria von Weber, use casually distributed long slurs, often without clear beginnings or endings, to show a general *legato*. See for instance the introduction to Weber's *Mass in E flat* J 224, ed. by Clive Brown, London, 1993, p. IV.
12 Described by, among others, John Wall Callcott, *A Musical Grammar*, London, 1806, p. 44.
13 Clive Brown, *The orchestra in Beethoven's Vienna*, in: *Early Music* XVI/1, Febr. 1988, pp. 8–10 and *The Beethoven Compendium,* ed. Barry Cooper, München, 1992, p. 343.

Summary of editorial conventions

[ ] editorial additions
( ) additions to manuscript parts (**SPH**, **SW**, **SPS**) by S, metronom marks added by Beethoven in 1817